

MARIA GRAZIA SITÀ, CORRADO VITALE

Il Jazz e il primo libro del *Clavicembalo Ben Temperato*

L'oggetto della ricerca è il rapporto dei jazzisti con il primo libro del *Clavicembalo ben Temperato* (CBT). Dopo una introduzione generale, verranno approfonditi alcuni casi specifici particolarmente interessanti:¹

Jacques Loussier Trio, *Play Bach 1* (1959) e *Play Bach 2* (1960)

John Lewis, *The Well-Tempered Clavier*, in 4 voll. (1985, 1986, 1989, 1990)

Enrico Pieranunzi, *1685 Pieranunzi plays Bach, Händel, Scarlatti* (2011)

Édouard Ferlet, *Think Bach* (2012)

Brad Mehldau, *After Bach* (2018)

Johann Sebastian Jazz [Iñaki Salvador e Alexis Delgado Búrdalo], *House of Mirrors* (2020)

Il lavoro si completa con un Catalogo cronologico che cerca di elencare (senza pretesa di completezza) le incisioni di ambito jazzistico che risultano influenzate genericamente da stilemi della musica settecentesca europea o, in particolare, dalla musica di Bach. Il Catalogo si chiude nel 2022, simbolicamente nel tricentenario del CBT I.

Parte Prima

Introduzione

Il tema del rapporto del jazz con il CBT I costituisce ovviamente un sotto-argomento nel più vasto tema Bach e il jazz o Il jazz e la musica del Settecento, che a sua volta può essere considerato un sotto-argomento di un soggetto più generale che riguarda il rapporto

¹ Seppure condotta in costante collaborazione, la stesura del saggio è da attribuirsi a Maria Grazia Sità per la Parte prima e il Catalogo in Appendice e da Corrado Vitale per la Parte seconda. I dati delle incisioni sono riportati nel Catalogo in Appendice al presente saggio.

tra jazz e musica classica.² Si tratta di un tema ben presente nella critica e nella pubblicistica jazzistica, che segnala entusiastiche adesioni e violenti rifiuti. Anche il sotto-argomento Bach e il jazz è ben noto, seppure meno studiato di quanto ci si aspetterebbe, come segnala il musicologo Stephen A. Crist in un suo recente saggio dedicato al Modern Jazz Quartet di John Lewis.³

Semplificando molto i termini del problema, si possono qui solo segnalare alcuni aspetti principali, che necessiterebbero ognuno di più ampia contestualizzazione. Un primo aspetto degno di considerazione è il tema identitario, riassumibile nella dicotomia: musica nera-musica americana (moderna) vs musica bianca-musica europea (antica, in questo caso). Per i critici che ritengono che il jazz sia l'espressione della cultura del popolo nero americano, ogni avvicinamento al classico sembra una negazione delle radici specifiche di quel repertorio. Di fatto, anche se la considerazione può apparire oggi scorretta – o fuori moda – molti progetti di avvicinamento jazz-classico vennero (vengono) dal versante del jazz bianco e/o dall'ambito europeo, specie francese (da Dave Brubeck a Jacques Loussier, da Enrico Pieranunzi a Brad Mehldau, come si dirà meglio sotto), ma con varie significative eccezioni (John Lewis).⁴ Va rilevato comunque che oggi la contrapposizione Stati Uniti – Europa ha perso di significato: il jazz si sta rivelando sempre più un fenomeno globale e

² Useremo la tradizionale locuzione “musica classica” nel senso generico della definizione: repertorio accademico, o repertorio euro occidentale colto, inteso in senso lato dal canto gregoriano ai giorni nostri. Parallelamente useremo il termine generale “jazz” comprendendo la molteplicità di stili che lo caratterizzano.

³ STEPHEN A. CRIST, *Bach as Modern Jazz*, in *Bach Reworked*, a cura di Laura Buch, «Bach Perspectives», XIII (2020), pp. 101-121. Nel corso del saggio Crist cita la scarsa bibliografia sull'argomento: HANS-PETER SCHMITZ - DOMINIQUE-RENÉ DE LERMA, *Baroque Music and Jazz*, «The Black Perspective in Music», VII, 1 (1979), pp. 75-80, edito originariamente in tedesco come *Jazz und alte Musik*, «Stimme. Monatsblätter für Musik», XVIII (1949); UDO ZILKENS, *Johann Sebastian Bach zwischen Zahlenmystik und Jazz. Die Eröffnung des Wohltemperirten Claviers im Spieges ihrer Interpretationen*, Cologne-Rodenkirchen, Tonger 1996 (in particolare cap. 5.2 *Swinging Bach*); STEPHEN A. CHRIST, *The Role and Meaning of the Bach Chorale in the Music of Dave Brubeck*, in *Bach in America*, a cura di Stephen A. Crist, «Bach Perspectives», XV (2003), pp. 179-216; BENJAMIN GIVAN, *The South-Grappelli Recordings of the Bach “Double Violin Concerto”*, «Popular Music and Society», XXIX (2006), pp. 335-357, e, allargandosi anche al rock, cita anche BERNWARD HALBSCHNEFFEL, *Bach und Jazz und Rock*, in *Johann Sebastian Bach und die Gegenwart. Beiträge zur Bach-Rezeption 1945-2005*, a cura di Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Köln, Dohr 2007, pp. 49-105. A integrazione della bibliografia citata da Crist, e allargandola al versante italiano, possiamo aggiungere: JÜRGEN HUNKEMÖLLER, *Roots and Wings: Jazz Dialog mit Bach im Jahr 2000*, «Jazzforschung», XXXVI (2004), pp. 13-27; VINCENZO CAPORALETTI - BENJAMIN GIVAN, *Il “Concerto per due violini” di J. S. Bach nelle incisioni del trio Reinhardt, South, Grappelli. Una edizione critica*, LIM, Lucca, 2016. Di taglio più divulgativo, ma molto utili per l'argomento in esame sono anche LIVIO CERRI, *Il Jazz e la musica del '700*, «Musica Jazz», (luglio 1972), pp. 14-18 e MARCELLO PIRAS, *Bach and His Band*, «Musica Jazz», (luglio 1985), pp. 20-24. Allargando il campo al rock segnalò inoltre, in italiano, il saggio di FABIO RIZZA, *Barocking Bach*, in *Bach e l'Italia. Sguardi, scambi, convergenze*, a cura di Chiara Bertoglio e Maria Borghesi, Lucca, LIM, 2022, pp. 239-264 e Id., il più ampio *Barocking Bach. Rock progressivo e musica classica*, Ivrea, LeMus, 2021.

anche nei progetti di ambito bachiano abbondano i nomi di musicisti originari delle più varie parti del mondo.⁵

Emerge inoltre nella letteratura sull'argomento anche quello che viene individuato tradizionalmente come un problema tecnico, di tipo compositivo/performativo, simboleggiato nella dicotomia: jazz = musica improvvisata vs classico = musica scritta. Un'altra dicotomia tecnica che viene spesso evocata è quella che riguarda la pronuncia (ovvero il tipo di esecuzione): rigida (*straight*)-classica vs *swing*-jazzistica (da cui molti titoli come *Swinging the Classics*, *Swinging Bach*, etc.), con conseguente affermazione di una totale antitesi tra i due mondi.⁶ Fraintendimenti e conoscenze parziali sono stati sicuramente la causa di queste semplificazioni. Oggi è comunque diffusa una maggior consapevolezza di una realtà molto più articolata, con la presa di coscienza da parte dei classici che nel jazz c'è molto di scritto e da parte dei jazzisti che nel classico c'è molto di orale/improvvisato (nel repertorio pre-ottocentesco, ma non solo); che nel jazz non è rara la pronuncia non *swingata* (con gli esempi di Lennie Tristano, Bill Evans, etc.), mentre nel mondo classico in tutte le epoche si trovano indicazioni che raccomandano morbidezza nell'esecuzione (con espressioni come *sprezzatura*, *inégalité*, "non stare a battuta", rubato di vari tipi, etc.).⁷

Sul tema del contatto tra repertori classici e jazz è inevitabile inoltre citare la definizione di *Third Stream* proposta in una conferenza del 1957 alla Brandeis University dallo strumentista e storico del jazz Gunther Schuller. Schuller cercava di proporre una "terza via" tra classico e jazz (diversa da entrambi), ma la locuzione finì anche per indicare genericamente un tipo di jazz influenzato dal mondo classico. All'epoca lo sguardo era rivolto soprattutto alle avanguardie storiche novecentesche, ma si era già spostato anche verso la musica antica. «The fusion of jazz with the classics seems inevitable if not imminent» affermava il pianista George Shearing nello stesso anno 1957 in un saggio

⁴ Si prenda come esempio la seguente considerazione: «forse non sono il soggetto più adatto a recensire dischi di questo genere. Ho sempre visto di malocchio il jazz costruito su testi classici, o comunque troppo chiaramente ispirati alla musica dotta europea. Negli ultimi anni, in questa materia, i francesi si sono praticamente specializzati e il *Come Bach* di Gossez, a mio avviso, non è che l'ultimo di una serie di microsolchi che sta diventando troppo lunga. Non mi pare che, insistendo a battere una simile strada, si contribuisca a snazionalizzare il jazz: piuttosto lo si snatura, denunciando allo stesso tempo un'indubbia carenza di idee e di fonti di ispirazione». Recensione firmata F. F. [Franco Fayenz] al disco di Guy Romy, *Back to Bach* (cfr. Catalogo), apparsa in «Musica Jazz», (gennaio 1967), p. 32.

⁵ Il Catalogo in Appendice comprende artisti come Naoko Terai (giapponese), Eldar Djangirov (chirghiso naturalizzato statunitense) o La Tiempo Libre Orchestra (cubana). L'approccio al jazz come musica globale è da tempo entrato nella storiografia di settore, come recita – ad esempio – il titolo di STEFANO ZENNI, *Storia del jazz. Una prospettiva globale*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2012.

⁶ Oggi il tema viene trattato naturalmente con molta più raffinatezza e profondità – a esempio – nella teorizzazione di Vincenzo Caporaletti del Principio Audiotattile, illustrata nelle sue numerose pubblicazioni.

intitolato *Johann Sebastian Bach and Jazz*.⁸ Se la prima incisione di Bach “jazzato” viene di solito identificata nel *Concerto per due violini BWV 1043* eseguito da Eddie South e Stéphane Grappelli con Django Reinhardt nel 1937, nell’anno in cui Shearing scriveva si erano già ascoltate altre riletture swingate e anche diverse “fughe jazz” e “fughe bebop”; il Modern Jazz Quartet aveva già iniziato la sua attività e presto il successo degli Swingle Singers avrebbe spinto ulteriormente verso altre rivisitazioni bachiane o rielaborazioni più profonde.⁹

Gli impulsi che portano un jazzista verso Bach o verso la musica antica in generale sono molteplici e possono provenire dal musicista stesso, ma anche da produttori o discografici che cercano nuovi stimoli, come Manfred Eicher dell’etichetta ECM: molto noto è l’Album *Officium* del 1994 con l’Hilliard Consort e il sassofonista Jan Garbarek, che utilizza musica di Perotinus, Dufay, Cristóbal de Morales, Pierre de La Rue. Parimenti, artista ECM è anche il pianista jazz Keith Jarrett, che ha inciso diversi cicli bachiani. Anche in Italia sono ormai moltissimi i progetti di questo tipo che si rivolgono anche al repertorio antico italiano, da Monteverdi al *Laudario di Cortona*, da Frescobaldi a Scarlatti.¹⁰ Queste operazioni oggi possono incontrare un certo successo, anche commerciale, come d’altronde fu per Jacques Loussier e gli Swingle Singers: sembra di poter notare, però, che sono meglio accolte

⁷ MARCELLO PIRAS, nel citato saggio *Bach and His Band*, segnala ad esempio *I Can’t Get Started* (1946) di Lennie Tristano come brano «provocatoriamente privo di swing» (p. 23). Parimenti, un brano come *Peace Piece* di Bill Evans (in *Everybody Digs Bill Evans*, 1958) viene indicato come modello di «jazz senza swing» in GERALD EARLY, *Keith Jarrett, Miscegenation & the Rise of a European Sensibility in Jazz in the 1970s*, «Daedalus», CXLVIII, 2 (2019), pp. 67-82: 75. Da tempo inoltre gli studiosi evidenziano paralleli fra prassi esecutive della musica antica e il jazz e propongono articoli sia nella pubblicistica specialistica jazz sia classica: come ricordato sopra, un saggio sull’argomento apparve già nel 1949 (HANS-PETER SCHMITZ, *Jazz und alte Musik*, «Stimmen. Monatsblätter für Musik», XVIII (1949), p. 497 sgg. (ed. mod. «Tibia», IV, 98 [1998], pp. 257-261). I temi trattati sono soprattutto l’improvvisazione e la pratica della diminuzione, ad es. in JOHN BASS, *Improvisation in Sixteenth-Century Italy. Lessons from Rhetoric and Jazz*, «Performance Practice Review», XIV, 1 (2009). Si sottolinea anche l’affinità del rapporto con la notazione nella prassi del basso continuo: «The closest modern parallel to the gap between Baroque notation and the sounding product is to be found in jazz. Like the Baroque player of chordal instruments, the jazz musician must be skilled at “realizing” a chord shorthand», DAVID FULLER, *The Performer as Composer*, in *Performance Practice. Music after 1600*, a cura di Howard Meyer Brown e Stanley Sadie, London, McMillan, 1989, pp. 117-146: 117.

⁸ GEORGE SHEARING, *Johann Sebastian Bach and Jazz*, «Music Journal», XV, 9 (15 settembre 1957), p. 32.

⁹ Sul Bach di South-Grappelli si veda V. CAPORALETTI - B. GIVAN, *Il Concerto per due violini di J. S. Bach nelle incisioni del trio Reinhardt, South, Grappelli*, cit. Sul Modern Jazz Quartet si veda S. A. CRIST, *Bach as Modern Jazz*, cit. e anche il precedente lavoro complessivo WOLFRAM KNAUER, *Zwischen Bebop and Free jazz. Komposition und Improvisation des Modern Jazz Quartet*, 2 voll., Mainz, Schott, 1990. Di fughe jazz all’epoca si erano già avuti vari esempi: Alec Wilder, *Sea Fugue Mama* (1939); Duke Ellington, *Fugue-a-ditty* (1946); Pete Rugolo (per Stan Kenton), *Fugue for Rhythm Section* (1947); Jimmy Giuffrè (per Shelly Manne), *Pas de Trois* (1954). Su questi esempi e anche sulle fughe di John Lewis per il Modern Jazz Quartet (*Concorde, Three Windows, Vendome, Fugato*) cfr. Stefano Zenni nel capitolo *La fuga jazz*, in *I segreti del jazz*, Roma - Viterbo, Stampa Alternativa, 2007, pp. 253-260. In particolare su *Fugato* si veda anche MARCELLO PIRAS, *John Lewis. Fugato*, in *Id., Dentro le note. Il jazz al microscopio*, Roma, Arcana, 2015, pp. 173-177 (ristampa dell’articolo *Basta non farne un dramma*, «Musica Jazz», gennaio 1993, p. 53).

dal pubblico classico, che di solito non ascolta il jazz, rispetto a quello degli appassionati di jazz (probabilmente sempre per il problema identitario citato sopra, ma nel senso della ricerca di un repertorio totalmente alternativo al classico). Nel campo della musica antica, inoltre, non è infrequente che uno o più brani di un concerto, specie dove è prevista l'improvvisazione, vengano virati decisamente verso altri generi, lontani dalla pura ricostruzione storica, con evidente divertimento del pubblico.¹¹

Limitandoci qui al rapporto del jazz col Settecento/Barocco (e segnatamente con Bach), possiamo proporre qualche osservazione generale sulle modalità in cui esso si realizza. Il caso più interessante è probabilmente quello più profondo, cioè quello in cui l'influsso bachiano si inserisce nello stile personale del musicista a un livello tale che non è più possibile identificare un modello preciso: ci riferiamo ad artisti come Bud Powell, Lennie Tristano, Dave Brubeck, Bill Evans fino a Nina Simone, nelle loro composizioni originali. Dato che non è possibile però istituire rapporti precisi con il CBT o con altri repertori bachiani, tali casi non saranno qui presi in considerazione.¹²

Moltissimi altri, dagli anni Trenta in avanti, sono invece gli artisti che presentano in un solo brano, o in album interi, riferimenti più espliciti (o meno interiorizzati) a uno stile genericamente settecentesco o a composizioni precise, soprattutto bachiane. Nel Catalogo riportato in Appendice si è tentato di elencare le incisioni di questo genere di cui siamo a conoscenza e su di esse abbiamo annotato, quando possibile, tipi diversi di rapporto con i

¹⁰ Gli esempi anche solo italiani sono moltissimi, da *Enrico Pieranunzi plays Domenico Scarlatti, Sonatas and Improvisations*, CamJazz 2007 a Claudio Monteverdi, *Sì dolce il tormento* eseguito da Paolo Fresu (con Uri Caine o Danilo Rea, in vari contesti). Per citare solo alcuni progetti: *Frescobaldi per noi* di Gianni Coscia con Fulvio Sigurtà, Dino Piana, Enzo Pietropaoli, Giotto Music, 2007, cd, LM 113; *'Round M. Monteverdi Meets Jazz*, Roberta Mameli, Claudio Cavina, La Venexiana, Glossa, 2010, cd, GCD P30917; *Altissima Luce. Laudario di Cortona (XIII sec.)*, Paolo Fresu, Daniele di Bonaventura, Marco Bardoscia, Michele Rabbia, Orchestra da Camera di Perugia, Gruppo Vocale Armoniosoincanto, dir. Marco Radicchia, Tük Music, 2018, cd, TUK 032, ecc. Il tema del possibile incontro jazz-classico trova ovviamente terreno fertile nei Conservatori: per fare solo un esempio in un contesto a noi familiare, possiamo citare l'Orchestra Jazz del Conservatorio di Perugia, curata da Mario Raja, nei progetti *Raggin' the Classics* (in collaborazione con Umbria Jazz 2017) e *Lipsia Ragtime* (Bach Festival 2019).

¹¹ In rete è possibile reperire molti video che testimoniano questa tendenza. L'idea di interpretare il repertorio barocco con prassi esecutive affini a repertori popolari o extraeuropei (dai progetti di Jordi Savall in avanti) è molto diffusa e non è rara l'incursione anche in territori vicini al jazz: si veda a esempio il concerto *Icones du Seicento* dell'Ensemble L'Arpeggiata di Christina Pluhar al Festival di Ambronay del 2008, con Doron Sherwin (cornetto) e Philippe Jaroussky (controttenore) che si lanciano in diminuzioni jazz-barocche, a esempio in Claudio Monteverdi, *Ohimé ch'io cado*, cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=ygd3zh6JfY&t=3636s> (ultimo accesso 22 aprile 2023). Dal lato degli studi nel settore jazz, cfr. STEFANO ZENNI, *George Russell e la "follia" rivisitata*, «Musica Jazz» (novembre 1996), pp. 50-52. Zenni ha sviluppato poi l'argomento "jazz rinascimentale" in molte conferenze ed interventi.

¹² Nel saggio di M. Piras (*Bach and His Band*, cit.) citato sopra sono presenti brevi ma interessanti osservazioni in questo senso sui brani originali di Lennie Tristano, John Lewis, ma anche Eric Dolphy, Anthony Braxton e Coleman Hawkins.

modelli “antichi”. Possiamo segnalare come prima possibilità, la presenza di passaggi in stile genericamente contrappuntistico (con imitazioni o episodi fugati...) inseriti come sezioni semiautonome all’interno di brani di stile nettamente jazzistico. L’effetto può essere straniante o umoristico, oppure serve a creare una parentesi espressiva peculiare.¹³ All’estremo opposto il rapporto può realizzarsi in una elaborazione creativa totalmente originale, anche se chiaramente ispirata a Bach o a repertori stilisticamente definibili come bachiani, o settecenteschi (o genericamente barocchi).¹⁴ Più chiaro è il caso in cui ci sono riferimenti espliciti e riletture (con esecuzione totale o parziale) bachiane – o di altri autori. In queste situazioni possiamo distinguere propriamente il tipo di elaborazioni operate, sia che si tratti di preludi e fughe del CBT sia di altre composizioni.

Bach in questo panorama è presente in una percentuale decisamente preponderante: molti hanno cercato di rispondere alla domanda sul perché i jazzisti amino tanto Bach, ed è difficile trovare una risposta esaustiva. Forse ciò è dovuto all’importanza simbolica dell’autore, ma va anche considerato che la maggior parte dei musicisti jazz semplicemente conosce Bach fin dagli anni della formazione. È noto, infatti, che molti pianisti jazz, bianchi e neri, anche nel passato, di solito avevano iniziato lo studio con la musica classica ma poi avevano trovato la strada sbarrata per la carriera in quel campo (soprattutto gli artisti neri), oppure avevano preferito per vari motivi dedicarsi ad altri generi.¹⁵

Il repertorio bachiano conosciuto dai jazzisti nelle varie epoche tocca comunque molte tipologie: si va da esempi che fanno parte della didattica pianistica (le *Invenzioni a due* o le *Sinfonie a tre voci*, singole danze dalle *Suites francesi o inglesi*, CBT) o del repertorio organistico (*Toccata e fuga* in Re minore BWV 565), a composizioni largamente note del repertorio profano (cosiddetta *Aria* sulla quarta corda dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068,¹⁶ *Badinerie* dalla Suite orchestrale No. 2 in Si minore BWV 1067, *Prélude* dalla Suite per violoncello solo No. 1 in Sol maggiore BWV 1007) e anche sacro (Corale “Jesus bleibet meine Freude” dalla cantata BWV 147; Corale “Wachet auf ruft uns die Stimme” dalla cantata BWV 140 o dalla versione per organo BWV 645). Si tratta di brani che fanno

¹³ Di questo tipo è uno degli esempi più “antichi” citati nel Catalogo, quello di Reginald Foresythe (1935).

¹⁴ Citiamo come esempio il Preludio e fuga di Friedrich Gulda in Mi bemolle minore, evidente omaggio al CBT, anche se non è riferibile a un brano bachiano preciso.

¹⁵ Il discorso non vale solo per i pianisti, come dimostra il caso di Eddie South, violinista jazz nero, che incontriamo nella rilettura del *Concerto per due violini* BWV 1043.

¹⁶ Sul successo dell’Aria sulla Quarta corda in tutti i generi, in particolare in Italia, si veda CHIARA BERTOGGIO, ‘Quark’s Jingle’. Reception of Bach’s Air BWV 1068 in Italy, in *Helicon Resonans. Studi in onore di Alberto Basso per il suo 90° compleanno*, a cura di Cristina Santarelli, Lucca, LIM, 2021, I, pp. 151-173.

parte di quel patrimonio di *Highlights* o *Classical Favorites* che stavano nella conoscenza comune di tutti, ma in alcuni casi ci sono anche scelte più particolari.

Arrivando al CBT, si nota che i pianisti jazz, bianchi e neri, spesso lo conoscono e lo suonano abitualmente per ragioni di studio o per amore. È interessante, a esempio, quanto dichiara Bill Evans: «Io non mi esercito mai al pianoforte. Ma suono Bach: è necessario per la mia tecnica e per la qualità della mia esecuzione, ed è tutto ciò di cui ho bisogno». ¹⁷ Si sono anche conservate alcune registrazioni di Evans che suona estratti del CBT in casa, per suo piacere/esercizio: esegue con attenzione, in bello stile classico, fino alle ultimissime battute e poi si interrompe, come capita a chi ha voglia di suonare un brano, ma poi anche di passare ad altro. ¹⁸

In relazione alla conoscenza dei jazzisti del CBT in ambito didattico un'osservazione andrebbe fatta anche sulle edizioni di cui disponevano: Jacques Loussier (pianista bianco, francese, classe 1934 che studiò al *Conservatoire National Supérieur* di Parigi con Yves Nat) ¹⁹ del Preludio No. 1 in Do maggiore esegue la famosa “battuta di Schwencke” (b. 22 bis), dimostrando di far riferimento a una edizione per lo meno superata anche nella sua epoca. ²⁰ Di John Lewis, pianista nero, un poco più anziano, classe 1920 (in possesso di un Master Degree alla Manhattan School of Music nel 1953, conseguito dopo le due lauree in Antropologia e in Musica all'Università del New Mexico) si sa che prima di intraprendere il suo grande progetto dell'incisione del CBT volle incontrare il musicologo Christoph Wolff per discutere anche degli aspetti editoriali e filologici del testo a cui riferirsi (la *Neue Bach Ausgabe*). ²¹ Il problema delle edizioni sembra comunque importante perché i pianisti jazz

¹⁷ «I never practise. But I play Bach: it's necessary for my technique and for the quality of my playing, and that's all that I need» (Bill Evans, 1969) riportata da Norman Lebrecht nel sito *Slipped Disc* in riferimento al tour a Helsinki del 1969 <https://slippedisc.com/2021/04/bill-evans-i-never-practice-i-just-play-some-bach/> (ultimo accesso 22 aprile 2023).

¹⁸ Le esecuzioni incise nel disco BILL EVANS, *Practice Tape n. 1* sono oggi disponibili in CD E3 Records E3 R 0013-01 (2000). Fra gli altri, si ascoltano ad esempio un frammento dall'*Arte della Fuga* e brani dal CBT I come il Preludio No. 4 in Do diesis minore; Preludio e fuga No. 17 in La bemolle maggiore (entrambi incompleti); Fuga No. 23 in Si maggiore (completa); Preludio No. 24 in Si minore (incompleto). Le biografie di Bill Evans riportano che nel saggio finale al termine degli studi al College, nel 1950, Evans suonò, fra l'altro, proprio il Preludio e fuga No. 22 in Si bemolle minore. Cfr. SERGIO PASQUANDREA, *Breve storia del pianoforte jazz*, Roma, ArcanaJazz – Lit Edizioni, 2015, p. 184.

¹⁹ ANDRÉ CLERGAT, *Loussier, Jacques*, in *The New Grove Dictionary of Jazz*, a cura di Barry Kernfeld, London, Macmillan, 2002, pp. 626-627. A margine si osserva la controversa collocazione di Loussier negli studi musicologici: le principali storie del jazz tendono a ignorarlo, a differenza di altri jazzisti francesi come Django Reinhardt o Martial Solal. D'altra parte lo ignorano anche i dizionari classici (la voce è assente a esempio nel Grove 2001).

²⁰ HERMANN KELLER, *Il Clavicembalo ben temperato di Johann Sebastian Bach. L'opera e la sua interpretazione*, Milano, Ricordi, 1991 (ed. orig. 1965), p. 44 sgg.

²¹ S. A. CRIST, *Bach as Modern Jazz*, cit., p. 162 e n. 38. L'incontro ebbe luogo allo Harvard Faculty Club.

spesso rielaborano il testo bachiano – come ci si aspetta da un pianista jazz –, ma prima o dopo, anche nelle incisioni, lo eseguono. E a volte lo eseguono soltanto, senza rielaborare.

L'esecuzione può essere pronunciata jazzisticamente – ovvero *swingata* – ma non sempre. Interessante in questo senso è il caso di Keith Jarrett (1945-) pianista jazz dei più estrosi e creativi, che ha inciso tutto il CBT sul pianoforte (I, 1987) e sul clavicembalo (II, 1990).²² Jarrett suona solo quello che c'è scritto, in maniera piuttosto rigida e giustifica questa sua scelta: vuole fare riferimento a un'epoca in cui l'espressione musicale non era da intendersi in senso soggettivo. Vuole “lasciare essere” questa musica, senza anteporre la sua personalità.

Händel ha molta luce. Sento molto vicino il periodo barocco, quando i compositori non avevano ancora imparato a esprimere la propria personalità attraverso la musica. Almeno non così tanto.²³

Nelle note che ho scritto per l'album di Bach, ho detto che la musica non ha bisogno di me. Voglio dire che la musica non ha bisogno della mia personalità. Non che io non possa, in qualche modo, portare il mio contributo, ma che non è necessaria la mia immagine. E adesso tutti dicono “ma dov'è Jarrett? Suona Bach in maniera così neutra”. È giusto – neutra – per me deve essere così. Questa è la mia interpretazione, non l'interpretazione del mio ego.²⁴

Sembra opportuno collocare affermazioni come questa nell'ambito di un atteggiamento di enorme rispetto per la figura di Bach che non è infrequente nel settore jazz: rispetto che può sconfinare nella devozione. Interessante, a questo proposito, è la recensione che il pianista jazz italiano Enrico Pieranunzi dedica all'incisione di Jarrett del CBT I, apparsa nel periodico italiano «Musica Jazz» nel 1988.²⁵ Pieranunzi (1949-) è uno degli artisti presi in esame nel nostro approfondimento e ha una posizione particolare, in quanto per anni ha insegnato pianoforte “classico” nei conservatori italiani, ma contemporaneamente ha avuto e ha una carriera internazionale come pianista jazz di altissimo livello.

²² Il catalogo bachiano di Jarrett comprende: Primo libro del *Clavicembalo ben temperato* al pianoforte (1987); Secondo libro del *Clavicembalo ben temperato* al clavicembalo (1990); *Variazioni Goldberg* (1989); *Suites francesi* (1991), nonché *Sonate* per viola da gamba e clavicembalo e *Sonate* per violino e pianoforte [sic] (2013). Sempre per l'etichetta ECM ha inciso anche musica di Händel, Mozart, nonché i 24 Preludi e fuga di Šostakovič e musica di Arvo Pärt (*Fratres*) con Gidon Kremer.

²³ KEITH JARRETT, *Il mio desiderio feroce*, Roma, Socrates, 1994, p. 258.

²⁴ *IVI*, p. 237.

²⁵ ENRICO PIERANUNZI, *Keith Jarrett in devota visita la monumento di Bach*, «Musica Jazz», agosto 1988, p. 73. Riferito, come indicato, a *Johann Sebastian Bach: Il Clavicembalo ben temperato, Libro 1*, Keith Jarrett, pianoforte. ECM 1262/63 (2 lp o 2 cd in cofanetto), distr. Giucar.

Il titolo della recensione sembra ironico (*Keith Jarrett in devota visita al monumento di Bach*), ma il contenuto è invece positivo: colloca l'esecuzione di Jarrett come giusto mezzo tra quelle di Sviatoslav Richter e di Glenn Gould (pienamente nel settore classico, quindi, anche se con l'angolatura particolare di Gould) e la collega a una attività non episodica di Jarrett nel settore classico. Cerca inoltre di motivare l'interesse di Jarrett per Bach, indagandone radici più profonde:

La risposta più convincente sembra rimandare al binomio suono/forma. Dove "suono" va inteso proprio nell'accezione cui più volte lo stesso Jarrett ha fatto riferimento e cioè come fascinazione, vibrazione (in senso ovviamente non solo fisico), rapporto numerico "convibrante", appunto, nell'intimo dell'esecutore, tensione verso una dimensione comunicativa misticamente a-verbale.

E dove "forma" è un archetipo di compiutezza e bellezza costruttive, che non possono non suscitare collegamenti con l'ordine mirabile presente nell'Uomo e nel Cosmo. Tale visione del fare e dell'essere musica è rintracciabile in ogni forma del Clavicembalo ben temperato e costituisce, d'altro canto, uno degli aspetti fondamentali dell'arte improvvisativa del pianista nordamericano. Se ne può concludere che Jarrett ha inciso Bach per motivi ben più seri di quelle presunte "affinità ritmiche" (?) che secondo alcuni buontemponi avvicinerrebbero la musica del grande compositore tedesco al jazz!²⁶

Sul tema della devozione quasi religiosa è possibile proporre un collegamento con un altro degli album che verranno sotto approfonditi, *After Bach* di Brad Mehldau. Mehldau (pianista jazz americano, bianco, classe 1970) ha alle spalle studi classici, jazz e anche pop; appassionato riletto di vari repertori (es. Radiohead, Beatles) ha iniziato a proporre il progetto *After Bach* nei recital dal 2015, per poi arrivare all'incisione nel 2018. *After Bach* potrebbe essere una locuzione formale "tecnica": è il termine abituale per definire le trascrizioni, o l'atteggiamento "d'après" o "alla maniera di", o "basato su", ma di fatto significa anche "dopo Bach". Nel disco c'è un brano originale d'apertura intitolato *Before Bach*, e dopo di esso vi sono esecuzioni di preludi o preludi e fuga del CBT, seguiti da brani originali (intitolati *after Bach*) che traggono spunto dal brano precedente.²⁷

Before Bach: Benediction [brano originale; scrittura imitativa]

Book 1, Prelude C sharp Major

²⁶ *Ibidem*. Probabilmente da riferimento alla nota battuta di Keith Richards: «Niente male quel Bach, se solo avesse avuto un buon batterista», citata da Roberto Biasco nella recensione al cd *Bach Off Beat* cfr. Catalogo (recensione reperibile nel sito Jazzitalia, 2011, <https://win.jazzitalia.net/recensioni/bachoffbeat.asp>).

²⁷ Nel booklet del disco il brano iniziale e conclusivo (*Before Bach* e *Prayer*) vengono paragonati a un «Why... Because». Cfr. TIMO ANDERS, Booklet allegato al cd *After Bach*, Nonesuch, CD 56982-2, 2018. La struttura con esecuzione del brano e successiva meditazione/improvvisazione può essere considerate analoga a quella del precedente album scarlattiano di Pieranunzi del 2007, organizzato in Sonata e improvvisazione (es. K531/impro K531).

After Bach: Rondo

Book 2, Prelude C Major

After Bach: Pastorale

Book I, Prelude E Minor

After Bach: Flux

Book I, Prelude and Fugue in F Minor

After Bach: Dream

Book II, Fugue G Minor

After Bach: Ostinato

Prayer for Healing [brano originale; scrittura omoritmica, da corale, lento]

A parte le elaborazioni, che verranno discusse sotto, pare interessante notare il brano iniziale *Benediction* e il brano finale *Prayer for Healing* (Preghiera per la guarigione). Da molto tempo l'idea di album non corrisponde semplicemente a un insieme di pezzi, ma a un progetto ideale o culturale organico. La terminologia qui scelta rimanda alla sfera del sacro o per lo meno al mondo spirituale. Nel jazz ci sono famosi precedenti di album con forte impronta spirituale, come *A Love Supreme* di John Coltrane (1964), che si articola in “movimenti” indicati con titoli evocativi come *Anowledgment, Resolution, Pursuance, Psalm*.²⁸ E certo *Prayer for Healing* lascia il dubbio se alluda a una guarigione futura, o se sia un ringraziamento per una guarigione avvenuta, con relativi echi beethoveniani.²⁹ Non entriamo qui nel merito di una eventuale religiosità di Mehldau, ma è inevitabile osservare la cornice sacrale in cui Bach viene collocato. Anche se si trattasse di riferimenti a Coltrane o a Beethoven, sarebbero comunque riferimenti ad aspetti spirituali e anche visionari dei due compositori (che ebbero, entrambi, altri lati molto inquietanti).³⁰

²⁸ L'indirizzo spirituale dell'album è chiarissimo, anche per la presenza di una preghiera dello stesso Coltrane, riportata nelle note di copertina del disco, che viene “pronunciata” in una sorta di recitativo strumentale del sassofonista in *Psalm*.

²⁹ Non sembrano esserci però riferimenti musicali al *Quartetto* op. 132 di Beethoven nel brano in esame.

³⁰ Sul collegamento tra Bach e Coltrane, si veda anche il progetto del 2014 di Jeff Scott, *Passion for Bach and Coltrane*, una suite in 8 movimenti, uno spartito pubblicato nel 2015 (disponibile solo per noleggio sul sito dell'autore) per quintetto di fiati, quartetto d'archi, pianoforte, basso, percussioni e oratore, su un poema di Alfred Bennet Spellman (1935-) *Things I must have known* del 2008 (poema collegato alla ricerca spirituale di Coltrane). Gli interpreti citati sono Imani Winds, Harlem Quartet, Jazz Trio. Il progetto prevede tre brani originali (*Out of Nazareth; A Hug for Gonzalo; Groovin' Low*; titoli che provengono dal poema di Spellman); arrangiamenti da Bach – *Aria* (Aria delle Variazioni Goldberg) e *Variation 13* (Variazione 13) – e arrangiamenti da *A Love Supreme* di Coltrane (*Psalm, Resolution, Acknowledgment*).

Anche John Lewis nel suo progetto sul CBT esegue la musica di Bach e contemporaneamente propone le sue elaborazioni, e anche nel suo caso la critica ha usato parole come “rispetto” o “devozione”, seppur questo atteggiamento venga definito a volte eccessivo.³¹ Sembra interessante a questo proposito riportare qualche passo dalla recensione di Pino Candini apparsa su «Musica Jazz» dopo il concerto di John Lewis dell'11 gennaio 1986 al Conservatorio di Milano, con alcuni collaboratori locali tra cui Giovanni Tommaso (contrabbasso), Tullio De Piscopo (batteria) e Jonathan Scully, il percussionista del Teatro alla Scala, al vibrafono.³²

Troppo cauto, circospetto, letterale, con eccessivo sacrificio, mi pare, della libertà creativa che è tipica del jazzman (e della quale lui stesso [Lewis] ha invece saputo trarre vantaggio nelle migliori opere “jazz-oriented” del Modern Jazz Quartet). In conclusione: dopo averlo ascoltato anche lo stesso genio di Eisenach avrebbe avuto voglia di tirargli bonariamente le orecchie: che diamine, meno timor reverenziale e in cambio più blues e più swing³³

Lewis comunque affermava di sentire Bach vicino al mondo del jazz:

Cosa significa per te Bach, in senso strutturale?

Mi offre infinite possibilità e sorprese armoniche e ritmiche, così come nel jazz mi attrasse un Art Tatum. Inoltre Bach consente ampie occasioni per l'improvvisazione. Ed anche il suo contrappunto mi riconduce alle origini del jazz, la musica di New Orleans, nata proprio come unione di diverse parti, di differenti linee.³⁴

In queste affermazioni troviamo un altro tema spesso presente nella pubblicistica relativa a Bach e il jazz: molte interviste e recensioni evidenziano la presa di coscienza da parte dei jazzisti del fatto che Bach fu un grande improvvisatore. Troviamo affermazioni di questo genere nelle parole di Lewis, Pieranunzi, Mehldau e questa considerazione instaura una particolare atmosfera di familiarità con Bach. Cresce la consapevolezza che la tradizionale antitesi classico = scritto vs jazz = improvvisato è scorretta da entrambi i lati e di conseguenza i jazzisti si sentono vicini a Bach, che viene definito affettuosamente

³¹ Critiche del genere si trovano anche per le esecuzioni bachiane degli Swingle Singers, cui si rimproverava di essere troppo impegnati a eseguire alla lettera il testo bachiano, al punto da non dare una lettura veramente jazzistica. Cfr. la recensione al disco *Les Swingle Singers. Jazz Sébastien Bach* apparsa in «Musica Jazz», (aprile 1964), p. 43: «È tuttavia palese che Les Swingle Singers sono spesso frenati dall'impegno di rispettare gli scritti originali, ciò che va a discapito di un'interpretazione più vigorosamente jazzistica», firmato B. S. [B. Schiozzi, sezione Dischi nuovi].

³² In seguito nel 2000 Tullio De Piscopo proporrà anche un suo progetto che coinvolge Bach, *Classici in Jazz*.

³³ PINO CANDINI, *Milano, 11 gennaio, Conservatorio. "Johann Sebastian Bach - John Lewis"*, *Direttore e pianista John Lewis, Orchestra Carme*, «Musica Jazz», (marzo 1986), pp. 6-7: 7.

³⁴ Intervista di GIUSEPPE BARAZZETTA, *John Lewis. "Bach mi riporta a New Orleans"*, «Musica Jazz» (marzo 1986), p. 7.

«jazzista ante litteram».³⁵ Lewis aggiunge una considerazione anche sulla vicinanza del pensiero contrappuntistico di Bach al contrappunto del jazz delle origini di New Orleans.

Naturalmente dal punto di vista del musicologo classico vi è la coscienza che fino almeno a larga parte dell'Ottocento, praticamente tutti i compositori fossero anche improvvisatori (e compositori-esecutori). Inoltre la musica di Bach è anche molto “scritta” rispetto a quella di altri suoi contemporanei (soprattutto a confronto con lo stile italiano). Pertanto, risulta curioso il fatto che spesso i jazzisti scelgano di trattare brani di Bach in cui l'aspetto improvvisativo non è per nulla in primo piano (come le fughe del CBT).³⁶ Evidentemente, a parte la nozione generica del Bach improvvisatore, la parentela viene avvertita in altri aspetti musicali e compositivi. Non mancano naturalmente i casi in cui l'improvvisazione jazzistica nasce proprio dalla “improvvisazione scritta” di certi testi bachiani: è il caso di alcuni preludi del CBT, ma uno degli ascolti più interessanti in questo senso può essere la *Chromatic Fantasy* del bassista Jaco Pastorius, in cui l'inventiva del jazzista si innerva nella scrittura, di origine evidentemente improvvisativa, della *Fantasia Cromatica* BWV 903.³⁷

Il tema della vicinanza e familiarità con Bach può tradursi anche in un atteggiamento rilassato e giocoso nel rapporto col modello. In un certo senso anche Lewis è giocoso quando attribuisce ad alcuni brani del CBT, nella sua incisione, titoli che vengono dal mondo del Bridge. L'incisione di Lewis del CBT I, infatti, è suddivisa in 4 Volumi (4 lp) e il vol. 2 (1986) ha il titolo *The Bridge Game*; titoli simili sono presenti anche nel vol. 4 (1990).

CBT I, 4 Do diesis minore	<i>Two Clubs</i>	<i>A Little Slam in Diamonds</i>	Vol. 2
CBT I, 5 Re maggiore	<i>One Spade</i>	<i>The Preempt</i>	Vol. 2
CBT I, 8 Mi bem. minore	<i>Two Clubs</i>	<i>The Invitation to a Diamond</i>	Vol. 2

³⁵ Ad esempio Pieranunzi dichiara «Scarlatti era secondo me un jazzista, e non è una battuta ad effetto: penso che lui, Händel e Bach e tutti i grandi suonatori/improvvisatori di strumenti a tastiera del barocco fossero dei “jazzisti ante litteram”»; intervista di PAOLA PARRI, *Enrico Pieranunzi plays Bach, Händel & Scarlatti. Intervista di Paola Parri, «Pianosolo»* 2010, reperibile nel sito ufficiale di Enrico Pieranunzi <https://www.enricopieranunzi.it/news-interviews-reviews/2016/7/3/enrico-pieranunzi-plays-bach-handel-scarlatti-pianosolo-giugno-2010> (ultimo accesso 22 aprile 2023).

³⁶ M. PIRAS in *Bach and His Band*, cit., propone anche spiegazioni tecniche del possibile parallelismo della concezione compositiva di Bach con quella del *Bebop*; tratta anche la vicinanza del mito neoclassico del Bach “oggettivo” con l'interesse dei jazzisti della corrente *cool*. In tutti i casi si tratta di una sensazione di vicinanza e familiarità con Bach.

³⁷ Ancora più coinvolgente della versione incisa nell'album *Word of Mouth* del 1981 è a esempio la versione dal vivo, disponibile anche in YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=Kx95KhYLFs4>, ultimo accesso 25 aprile 2023), in cui si ascoltano anche citazioni dall'*Uccello di fuoco* di Stravinskij e un finale a sorpresa capace di dissacrare qualsiasi mito musicale.

CBT 1, 8 Mi bem. minore	<i>Tears from the Children</i>		Altri Album (1974, 1975)
CBT I, 9 Mi maggiore	<i>One Hart</i>	<i>The Game Demand</i>	Vol. 2
CBT I, 12 Fa minore	<i>Opening Bid</i>	<i>One no Trump</i>	Vol. 4
CBT I, 14 Fa diesis minore	<i>The Over Call</i>	<i>Two Spades</i>	Vol. 4
CBT I, 16 Sol minore	<i>One Diamond</i>	<i>The Takeout Double</i>	Vol. 2
CBT I, 17 La bem. maggiore	<i>The Ribid [sic]</i>	<i>Three Hearts</i>	Vol. 4
CBT I, 18 Sol diesis minore	<i>Black Wood</i>	<i>Four Diamonds</i>	Vol. 4
CBT I, 20 La minore	<i>Five Aces</i>	<i>Five Clubs</i>	Vol. 4
CBT I, 23 Si maggiore	<i>The Double</i>	<i>Six Spades</i>	Vol. 4
CBT I, 24 Si minore	<i>The Response</i>	<i>Seven no Trumps</i>	Vol. 4

Però, come è noto il gioco può essere una cosa molto seria, e il Bridge è un “gioco di regole”, in cui i partecipanti devono applicare molta concentrazione, razionalità e strategie. In altri casi i titoli di Lewis sono invece evocativi di stati d’animo tristi, come per il titolo *Tears for the Children* usato per il Preludio No. 8 in Mi bemolle minore nella versione del Modern Jazz Quartet (1974).

Per quanto riguarda il “giocare con” Bach, sicuramente è più scanzonato l’atteggiamento di Jacques Loussier e di altre letture che risultano familiarmente irriverenti (oltre al citato Pastorius). Nel progetto di Tullio De Piscopo col Trio (2000), il Preludio No. 8 in Mi bemolle minore ricordato sopra (forse il più patetico e toccante del CBT) viene eseguito dal solo pianoforte di Cesare Poggi con un accompagnamento in stile di Habanera,³⁸ mentre il Preludio No. 24 del CBT II diventa spagnoleggiante, con dettagli flamenchi. Nel *Bach in jazz* del Trio di Sante Palumbo (2002) il famoso corale della cantata BWV 147 (*Jesus bleibet meine Freude*) diventa invece una tarantella – accogliendo in un certo senso il suggerimento bachiano del tempo composto (probabilmente proveniente a sua volta da un modello di giga trasfigurata).³⁹

Fra i casi che verranno approfonditi più sotto, anche il progetto Johann Sebastian Jazz, *House of Mirrors* (2020) dei pianisti Iñaki Salvador e Alexis Delgado Búrdalo, tocca spesso la dimensione del gioco e del divertimento. Nelle note illustrative pubblicate sul sito del duo (formato da un pianista jazz e un pianista classico), c’è un esplicito riferimento a un

³⁸ Curiosamente nel disco è indicato come Preludio No. 4 in Do diesis minore del CBT II.

³⁹ Nel Catalogo sono presenti molti esempi decisamente divertenti, tra cui spicca, travalicando il campo squisitamente jazzistico, l’Album del 2009 *Bach in Habana* della Tiempo Libre Orchestra.

gioco serio e intellettuale come gli scacchi, mentre nella realizzazione musicale è ben presente anche un tono ludico e dissacrante che invita al sorriso.⁴⁰

L'atteggiamento del pianista francese Édouard Ferlet (1971-) potrebbe essere definito ambivalente. I suoi progetti bachiani, sviluppati in diversi anni di frequentazione, mostrano un sentimento disinvolto, ma non irriverente. In occasione del suo terzo progetto bachiano (*Think Bach 2*), Ferlet scrive anche una personale "letterina" a Bach, in cui si intrecciano familiarità, rispetto sacrale, coinvolgimento totale, fisico, quasi viscerale e anche una dimensione umoristica (dimostrata già dall'idea di scrivere una letterina):

Caro Giovanni Sebastiano, da molto tempo io ti suono e gioco con te seguendoti nella tua via. Pagina dopo pagina ho la sensazione di scolpire un mondo invisibile. Sento le mie articolazioni scoppiare, la mia pelle aprirsi e le mie unghie schiacciare come se io bussassi al tuo sacro regno. Un giorno la tastiera del pianoforte mi ha parlato. L'ho ascoltata e mi sono immerso nelle sue onde sonore. Perdendo coscienza dopo qualche istante, ti ho immaginato mentre bevi del buon vino mentre improvvisi. Poi ho capito che io devo essere un musicista di ogni istante, lasciandomi guidare dalla bellezza del suono, l'incandescenza del ritmo, le melodie sotterranee. Non voglio chiudermi nella musica per proteggermi, voglio che la musica sia una porta d'entrata, spalancata per amare.⁴¹

Come ricordato sopra, l'idea di "toccare" Bach può provenire da molti stimoli. Come è spiegato nella dettagliata ricostruzione di Vincenzo Caporaletti e Benjamin Givan,⁴² nel caso di Reinhardt, South, e Grappelli l'idea venne in realtà da Robert Delaunay e Hugues Panassié (nell'ambiente dell'Hot Club de France): due personaggi molto colti, appassionati di jazz e non solo, produttori e musicografi che propongono una operazione colta e dissacratoria al tempo stesso, in un contesto (Parigi) in cui le riletture modernizzanti (neoclassiche) del repertorio antico erano all'ordine del giorno da anni – almeno dal

⁴⁰ «Johann Sebastian Jazz is a "musical game" in which to discover, like in chess, the infinite musical possibilities offered by the contrapuntal and harmonious web of Bach. Because the genius and singularity of Bach's music lie in its ability to be simple and complex at the same time. The Themes are short and simple; however, the manner in which they can all be performed and arranged leads to infinite games, infinite musical works. Within his musical universe, the classical and jazz musician, in inspired dialogue, can navigate, play, suggest, create and recreate, offering the audience a new way of living and listening to Bach». Sito www.johannsebastianjazz.es (ultimo accesso 22 aprile 2023).

⁴¹ «Cher Jean Sébastien, Depuis longtemps maintenant, je te joue et joue avec toi en te suivant sur le sentier d'à côté. Page après page, j'ai la sensation de sculpter un monde invisible. Je sens mes articulations éclater, ma peau s'ouvrir et mes ongles claquer comme si je frappais à ton royaume sacré. Un jour, le clavier du piano m'a parlé. Je l'ai écouté et me suis noyé dans ses ondes sonores. Perdant conscience pendant quelques instants, je t'ai imaginé buvant du bon vin pendant que tu improvisais. Depuis, j'ai compris que je devais être un musicien de chaque instant, me laissant guider par la beauté du son, l'incandescence du rythme, les mélodies souterraines. Je ne veux pas m'enfermer dans la musique pour me protéger, je veux qu'elle soit une porte d'entrée grande ouverte pour aimer». Scritta per il disco *Think Bach 2* e riportata nell'intervista di Radio France 2, 25 aprile 2017 (<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-actualite-musicale/edouard-ferlet-repense-a-bach-3523458> ultimo accesso 22 aprile 2023).

⁴² V. CAPORALETTI, B. GIVAN, *Il concerto per due violini di J. S. Bach*, cit.

Pulcinella di Stravinskij. Anche in altri casi l’iniziativa sembra essere venuta da proposte esterne, per progetti culturali o discografici: oltre al citato caso di Manfred Eicher (ECM), anche per Lewis l’impulso venne da una casa discografica giapponese e dal suo consulente, influente nel mondo del jazz.⁴³ Nel caso di Mehlau – molto disponibile alle riletture – l’esecuzione del 2015 con il titolo *Three Pieces After Bach* veniva da una commissione congiunta di varie istituzioni “classiche”: Carnegie Hall, The Royal Conservatory of Music, The National Concert Hall, e la Wigmore Hall.⁴⁴

Una certa importanza hanno avuto naturalmente anche gli anniversari: 1985 e 2000 sono stati anni bachiani che hanno propiziato gli omaggi (nel senso della celebrazione, accompagnata da devozione, ma anche nel senso dell’omaggio scherzoso, ma affettuoso). Anche le esecuzioni non ortodosse di Glenn Gould a partire dagli anni Cinquanta e poi negli anni Settanta poterono servire a stimolare letture alternative alla grandiosità tardoromantica, insieme alle ricostruzioni antichiste al clavicembalo.⁴⁵

Anche la scelta dello strumento può essere un punto di osservazione sull’atteggiamento dei jazzisti nei confronti col modello. Una certa curiosità per il clavicembalo nel mondo del jazz può essere segnalata anche in tempi remoti,⁴⁶ ma naturalmente nel panorama bachiano spicca la citata incisione di Jarrett del CBT II interamente effettuata al clavicembalo. In tempi più recenti va segnalata la doppia presenza di clavicembalo (Violaine Cochard) e pianoforte (Édouard Ferlet) nel progetto *Bach Plucked/Unplucked* del 2015. La scelta più particolare in questo campo è però quella di Enrico Pieranunzi, che nel suo disco *1685 Bach, Händel, Scarlatti*, utilizza il pianoforte storico in alcuni brani, tra cui il Preludio No. 14 in Fa diesis min. dal CBT I. Come gentilmente comunicato dallo stesso Pieranunzi, l’idea dell’utilizzo del fortepiano (uno strumento Pleyel del 1846) venne dal produttore della Camjazz, Ermanno Basso, per creare un collegamento

⁴³ Nippon Phonogram; co-produttore era il giornalista Kiyoshi Koyama, molto noto nella scena jazz giapponese. Cfr. S. A. CRIST, *Bach as Modern Jazz*, cit., p. 162.

⁴⁴ Mehlau esegue in concerto anche altri *After Bach* non compresi nell’incisione. A esempio nel concerto di Parigi, 2 aprile 2018 (reperibile in Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=pOzEDdwWJa4>, ultimo accesso 20 aprile 2023) sono eseguiti e “commentati” anche altri brani dal CBT I: Preludio No. 6 in Re minore; Preludio No. 7 in Mi bemolle maggiore; Preludio e fuga No. 20 in La minore. Il brano basato sul Preludio No. 6 in Re minore è presente nella partitura ufficiale pubblicata, con il titolo di *Toccata*. Cfr. BRAD MEHLDAU, *Three Pieces After Bach* disponibile all’acquisto sul sito <https://modernworksmusicpublishing.com/store/three-piecesafter-bach-by-brad-mehldau-1>, (ultimo accesso 20 aprile 2023).

⁴⁵ Anche una proposta come quella di WALTER CARLOS, che utilizza il sintetizzatore Moog nel suo *Switched on Bach* (Columbia MS 7194, 1968) può aver stimolato la creatività verso letture innovative.

⁴⁶ Ad esempio si veda l’incisione del 1939 con Alec Wilder Octet e si ricordano i Gramercy Five, piccolo gruppo “estratto” dall’orchestra del clarinetista Artie Shaw negli anni Quaranta, con il clavicembalo suonato da Johnny Guarnieri.

con epoche più vicine a quelle degli autori evocati. Fu subito accolta con curiosità dal pianista che ricorda: «ho voluto suonare sul fortepiano quello specifico preludio di Bach perché il fortepiano mi sembrava più pertinente del pianoforte a restituire il carattere meravigliosamente intimo e dolcemente cantabile del brano».⁴⁷ Anche se l'elaborazione di Pieranunzi del brano bachiano si rivela poi estremamente avventurosa e quasi spregiudicata, le motivazioni iniziali si richiamano alla volontà di avvicinamento al mondo degli "antichi" anche attraverso il *sound* particolare di uno strumento cronologicamente più vicino a Bach che ai tempi odierni.

Édouard Ferlet indaga invece sullo strumento a tastiera in direzione contraria, verso il futuro, utilizzando il "Pianoïd": uno strumento ibrido della Yamaha, realizzato da Joachim Olaya, che unisce le possibilità dello strumento acustico, della musica elettronica e dell'elaborazione in tempo reale. Il suono ottenuto avvicina al mondo del pop, ma nell'Album *Pianoïd* (2021) non manca un brano ispirato a Bach, il Preludio No. 20 in La minore da CBT II. Il brano però è dedicato a Moondog, pseudonimo di un compositore, *performer* e inventore di strumenti americano e questa dedica proietta Bach verso ulteriori fronti stilistici ed espressivi.

Parte seconda. Approfondimenti analitici

Loussier

Il confronto di Jacques Loussier con il CBT, e in particolare con il Libro I, è contenuto soprattutto nei primi due volumi di *Jacques Loussier play Bach*, apparsi nel 1959 e nel 1960. In particolare il primo volume si apre proprio con i primi due preludi e fughe della raccolta, che stabiliscono immediatamente le coordinate dell'approccio di Loussier. Si può notare innanzitutto un diverso tipo di procedure nel confronto tra le due coppie di preludi e di

⁴⁷ Enrico Pieranunzi, Comunicazione personale del 22 aprile 2023. Ecco un estratto della gentile comunicazione del Maestro: «L'idea di suonare alcuni brani sul fortepiano fu del produttore della Camjazz, Ermanno Basso, che intendeva in questo modo creare, almeno in una parte del cd, un ideale collegamento anche sonoro con l'epoca o le epoche cui i tre compositori protagonisti del cd si riferivano. Poiché solitamente non suono su questo tipo di strumenti l'idea mi colse un po' di sorpresa, ma vi aderii con curiosità. [...]. Si trattava della mia prima esperienza su questo tipo di strumento e nel suonarlo ebbi la percezione di una "macchina" certamente più vicina dei pianoforti di oggi allo spirito degli originari strumenti a corde percosse da cui la storia del pianoforte era partita. È sull'onda di questo "spirito originario" che ho pensato di suonare sul fortepiano la sonata di Scarlatti K 319, che ha uno spiccato carattere ritmico popolare ben reso dalla percussione più gentile del fortepiano, dal suo far percepire quasi tangibilmente le corde (alcuni passaggi della sonata sarebbero adatti a strumenti a corde pizzicate, come il mandolino). Quanto al preludio in fa diesis minore di Bach, ho adottato qui lo stesso approccio che si trova nel terzo brano sul fortepiano del cd, la Corrente di Händel: improvvisazione libera in apertura e poi "ingresso" nella e della pagina scritta. In particolare ho voluto suonare sul fortepiano quello specifico preludio di Bach perché il fortepiano mi sembrava più pertinente del pianoforte a restituire il carattere meravigliosamente intimo e dolcemente cantabile del brano» (sottolineato nel testo).

fughe. Nei primi Loussier tende a considerare il testo bachiano come uno schema armonico su cui improvvisare, dopo aver esposto l'originale, come si trattasse dei diversi *chorus* di uno *standard*:⁴⁸ in questo il pianista è probabilmente favorito dalla tipologia arcaica, a *praeambulum*, dei primi due preludi, con un andamento regolare e una figurazione insistita, tra le cui maglie è peraltro possibile reperire spunti motivici per l'improvvisazione (va notato che Loussier sembra prediligere questo tipo di preludio, scegliendo anche il No. 5 in Re maggiore e il No. 21 in Si bemolle maggiore). Nelle fughe è più evidente una certa attenzione agli snodi formali della composizione, con un'interazione più stretta fra testo e traduzione jazzistica.

Per entrare nel dettaglio, si può iniziare proprio dal Preludio No. 1 in Do maggiore: il brano è eseguito integralmente dal pianoforte e l'elaborazione si limita all'inizio agli interventi piuttosto discreti del contrabbasso di Michelot, con figurazioni prevalentemente arpeggiate che s'incastano nel tessuto bachiano (Fig. 1). La batteria entra in punta di piedi a b. 12, in coincidenza con l'avvio dell'articolato percorso di riaffermazione della T, che comporta parallelamente un progressivo aumento d'intensità e di swing (quest'ultimo peraltro sempre piuttosto leggero), specialmente sul pedale di D.⁴⁹ Uno stacco perentorio, segnalato dalla batteria, introduce il *chorus* di assolo pianistico, con un deciso aumento dello swing; il motivo iniziale (Fig. 2) appare ispirato alla figurazione bachiana, ma alla continuità di questa si sostituisce una conduzione frammentata, con prevalenza di una testura a *block chords*; l'armonia è rispettata pressoché alla lettera, con rare espansioni jazzistiche, come a esempio G5+ (D⁵⁺) a b. 3 o C9 (T⁹) a b. 8. Un breve stacco pianistico dà l'avvio a una ripresa letterale del Preludio, ma a tempo raddoppiato; Michelot torna in primo piano con un *walking bass* in crome, quasi frenetico, visto il metronomo.

⁴⁸ Nel corso dell'analisi saranno usati termini in inglese usuali nella terminologia jazz. Inoltre saranno adoperate, a seconda dei casi, la siglatura degli accordi consueta nel jazz, quella in uso nella teoria funzionale dell'armonia, nonché la semplice indicazione dei gradi.

⁴⁹ Come ricordato sopra, Loussier mantiene la cosiddetta "battuta di Schwencke" delle edizioni ottocentesche, che inserisce il V con secondo rivolto tra il IV diesis e il VI bemolle, prima del pedale.

Fig. 1: Jacques Loussier, Preludio No. 1 in Do maggiore – inizio.⁵⁰

Fig. 2: Jacques Loussier, Preludio No. 1 in Do maggiore - motivo iniziale dell'assolo pianistico.

Il Preludio No. 2 in Do minore presenta una struttura analoga, ma con qualche significativa differenza. Anche in questo caso alla lettura del Preludio,⁵¹ “colorata” jazzisticamente dal *walking bass*, segue un assolo pianistico, ispirato, almeno inizialmente, dalla figurazione bachiana, e la successione armonica è rispettata sostanzialmente alla lettera. Ma in confronto alla testura piuttosto regolare del Preludio No. 1 in Do maggiore, qui la trama sonora appare estremamente frammentata. È possibile che tale atteggiamento sia in qualche misura suggerito dai cambi di tempo della parte finale; la rottura della continuità si manifesta però già dalle prime battute: in rapida successione osserviamo il deciso avvio swingante del pianoforte, l’entrata della batteria, il repentino diradamento della parte pianistica, l’alternanza fra linee fluide a note singole e *block chords*, un nuovo diradamento, il repentino recupero della lettera bachiana, il riavvio dell’assolo swingato sino alla sezione conclusiva esclusa. Ricompare quindi il testo bachiano, ma con continui cambi di articolazione⁵² e un accordo finale C7maj di sapore jazz.

L’interpretazione della Fuga No. 2 in Do minore mostra un’interessante rilettura della struttura formale della composizione: la testura è frammentata quasi quanto quella

⁵⁰ Dove non diversamente indicato, le trascrizioni musicali si intendono a cura di chi scrive.

⁵¹ Spiace rilevare, in questo e altri passi del suo progetto, un’ecuzione non proprio impeccabile del testo bachiano da parte del pianista.

⁵² Tali modifiche appaiono suggerite dai cambi di tempo (Presto, Adagio, Allegro) verosimilmente presenti nell’edizione usata da Loussier, come pure nell’edizione Urtext che useremo come riferimento (JOHANN SEBASTIAN BACH, *Das Wohltemperierte Klavier*, Teil 1, a cura di Ernst-Günter Heinemann, München, G. Henle Verlag, 2007).

del Preludio (nella parte di assolo), ma i repentini cambi di articolazione sono determinati dagli snodi strutturali della Fuga. Il soggetto è esposto in apertura dal contrabbasso, che prosegue con il controsoggetto sulla risposta del pianoforte; sulla nuova entrata del soggetto al pianoforte il contrabbasso si ferma su un pedale di tonica. Il primo divertimento (b. 9) vede l'ingresso della batteria in *double time* e una decisa virata jazzistica; al contrabbasso è affidata la linea derivata dal controsoggetto, mentre il pianoforte porta avanti una parafrasi swingata della figurazione ricavata dalla testa del soggetto. L'entrata del soggetto alla relativa maggiore (b. 11) segna l'abbandono del *double time* in favore di uno swing più rilassato e la successiva risposta (alla dominante) vede il ritorno della lettera bachiana (senza swing). Il secondo divertimento (b. 17) è sottovoce, staccato, con uno swing leggerissimo, che ritorna energico, con una testura piena, sulla successiva riapparizione del soggetto (b. 20). L'ultimo divertimento è un assolo pianistico sulla parafrasi *walking bass* del basso di Bach;⁵³ la lettera bachiana, poco swingata, torna nuovamente nel pedale conclusivo. A questo punto la Fuga sarebbe terminata, ma uno stacco di batteria introduce una coda estemporanea, in una sorta di pseudo-citazione del Preludio: su un pedale di tonica l'assolo di pianoforte percorre la successione t - s - $\text{DD}^{9^{\circ}}$ - t - $\text{D}^{9^{\circ}}$ - t - tG - s⁶ - D - t; quella, molto simile, dell'inizio del Preludio è t - s - $\text{D}^{9^{\circ}}$ - t - tG - (D₇) - d₃. Loussier evita intelligentemente una prevedibile alternanza fra parti tematiche non swingate e divertimenti jazzati, cosicché il soggetto è proposto con varie pronunce e i tre divertimenti presentano tre differenti versioni di rilettura in chiave jazz. È la Fuga No. 3 in Re maggiore, invece, a presentare la rigida dicotomia cui si è appena accennato: tutte le entrate tematiche sono costruite sulla lettera del testo bachiano, con il ritmo del soggetto raddoppiato dalla batteria, su un ostinato vagamente *latin* del contrabbasso (Fig. 3), mentre i divertimenti sono swingati, in un progressivo allontanamento dalla semplice parafrasi del testo bachiano.

Fig. 3: Jacques Loussier, Fuga No. 3 in Re maggiore – inizio.

⁵³ Si può menzionare un interessante antecedente a questa procedura: nella fuga jazz *Concorde* del Modern Jazz Quartet le entrate tematiche sono composte (il soggetto è originale di John Lewis), mentre i divertimenti sono estemporanei (cfr. S. ZENNI nel capitolo *La fuga jazz*, in *I segreti del jazz*, cit., pp. 253-260).

La Fuga No. 1 in Do maggiore, all'estremo opposto, propone una lettura frammentata, con continue alternanze tra pronuncia piana e swingata, lettura testuale e parafrasi, tempo normale o raddoppiato, tanto che il nesso fra tale costruzione capricciosa e la struttura della Fuga non sembra del tutto leggibile, anche se le entrate tematiche sono sempre sottolineate con grande evidenza. Il tratto più stravagante è però una sorta di appendice inserita dopo la conclusione della Fuga: dopo alcune battute interlocutorie viene introdotto un nuovo motivo, sul quale s'improvvisa (apparentemente) per circa un minuto, rimanendo in un ambito armonico molto limitato. Quindi viene ripresentato il soggetto con un'immediata modulazione a Mi minore; alcuni passaggi divaganti portano a un'apparizione del soggetto in Mi bemolle maggiore, quindi a una dominante di Do che riporta al pedale conclusivo della Fuga. L'intera digressione viene riproposta invariata, tanto da far pensare a una semplice operazione di duplicazione del nastro, se non fosse per qualche piccolo dettaglio differente.

Un ultimo cenno merita la rilettura, tutto sommato rispettosa, del Preludio No. 8 in Mi bemolle minore: si tratta di una parafrasi modellata sull'originale bachiano, senza fratture testurali né cambi di articolazione. La dilatazione del metro dall'originale 3/4 a un lento 4/4 e l'andamento regolare rendono l'atmosfera quasi estenuata.

Come si è visto, l'approccio di Loussier è tutto sommato rispettoso della struttura formale bachiana, che ripercorre con arricchimenti. Se vogliamo trarre delle conclusioni, forse potrebbe essere definito non solo lettura, ma una sorta di traduzione del CBT in "lingua jazz".

Lewis

Il progetto di John Lewis è il più organico fra quelli qui presi in considerazione, riguardando il CBT I nella sua interezza. I preludi sono eseguiti al pianoforte, mentre nelle fughe ogni voce è affidata a uno strumento differente: oltre al pianoforte (monodico), sono utilizzati chitarra elettrica, contrabbasso, basso elettrico, violino, viola. In ogni brano si aprono una o più "finestre", o, se si preferisce, vengono inseriti dei "tropi", consistenti in improvvisazioni, o comunque divagazioni estemporanee del pianoforte di Lewis. Tali inserti prendono generalmente spunto dal materiale tematico di Bach e sono dislocati quasi sempre in snodi formali importanti del brano. Il linguaggio armonico degli interventi è molto semplice, se confrontato con quello bachiano, o con quello di derivazione *be-bop*, e il

carattere jazzistico non appare particolarmente rilevato.⁵⁴ Il testo bachiano viene ripreso molte volte nello stesso punto in cui si è interrotto, ma è anche frequente il caso di un collegamento con un punto precedente. Non è ovviamente possibile in questa sede prendere in esame tutti i brani del progetto, ma si sono scelti alcuni esempi significativi.

Come caso paradigmatico dell'approccio prudente di Lewis si possono considerare il Preludio e la Fuga No. 6 in Re minore. Il Preludio viene eseguito sino all'inizio del conclusivo pedale di D (b. 23); qui Lewis introduce una variante della figurazione bachiana, condotta in un segmento di cinque battute, il cui basso ricalca – con qualche differenza – quello bachiano (Lewis pare mantenere un quarto di anticipo, e conclude sulla dominante di Re, anziché di Fa, cfr. Fig. 4). Il *chorus* viene eseguito tre volte, con progressivo aumento della temperatura jazzistica e distanziamento dalla figurazione di partenza (comunque con molta sobrietà). Dopo qualche misura di collegamento il Preludio viene recuperato a b. 15, sul pedale di dominante della sottodominante (ovvero all'inizio del percorso che riporterà alla dominante e alla cadenza finale).

The image contains two musical staves side-by-side. The left staff is labeled 'Bach b. 23' and shows a piano piece in G minor (one flat) with a treble clef and a bass clef. The right staff is labeled 'Lewis' and shows a similar piece in G minor, but with a more rhythmic and syncopated bass line, indicating a jazz-influenced variant.

Fig. 4: J. S. Bach, Preludio No. 6 in Re minore, b. 23 e variante di John Lewis.

La Fuga⁵⁵ viene eseguita sino alla penultima battuta (b. 43): il breve pedale di tonica viene sostituito dalla ripresentazione della testa del soggetto, non come elemento di una trama contrappuntistica, ma come semplice spunto melodico (accompagnato dagli accordi della chitarra) e viene ripetuto tre volte. Si prosegue con una progressione di quinte discendenti, si ripropone la testa del soggetto alla sottodominante, si torna alla tonica in una momentanea divagazione, quindi ancora riappare la testa del soggetto. Un'ennesima progressione si ricollega alla Fuga a b. 25, sul soggetto per inversione; il ritorno alla tonica a

⁵⁴ Si nota appunto quella certa “timidezza” di Lewis nel confronto con il testo di Bach, di cui si è parlato sopra. Paradossalmente appare molto più bachiano l'approccio al contrappunto e alla forma di molte sue composizioni interpretate con il Modern Jazz Quartet negli anni '50 e '60.

⁵⁵ Le fughe a tre voci come questa sono eseguite assegnando il soprano al pianoforte, il contralto alla chitarra e il basso al contrabbasso o al basso elettrico. Il violino e/o la viola sono impiegati nelle fughe a quattro e a cinque voci.

b. 34 suggerisce però una nuova divagazione sulla testa del soggetto, stavolta con più swing e una conduzione melodica più distesa. La Fuga viene recuperata definitivamente alla stessa b. 34.

Alcune osservazioni possono forse chiarire meglio la strategia di Lewis: le battute di avvio degli inserti sono singolarmente simili; una (b. 43) sottolinea la conclusione della composizione e viene sostituita da quella che appare in prima istanza come una sorta di coda reiterata (sembra un po' girare su se stessa). L'altra (b. 34) segnala l'inizio della sezione conclusiva della Fuga e dà viceversa l'avvio a una più decisa e convinta esplorazione del materiale di partenza; inoltre la digressione viene in qualche modo preparata da una ripresa, seppur momentanea, della Fuga in un punto importante della struttura formale. Si sottolinea ancora il ritorno insistito della testa del soggetto, e l'uso esteso di progressioni di quinta discendente, in una sorta di citazione reiterata dello schema armonico del Preludio.

Se l'esecuzione del Preludio No. 8 in Mi bemolle minore mostra una lettura quasi pauperistica del testo bachiano,⁵⁶ con la cancellazione di tutti gli abbellimenti e di quasi tutti gli arpeggi degli accordi, tutt'altro discorso va fatto invece per la Fuga, in cui gli interventi di Lewis appaiono decisi e ispirati a una coerente strategia compositiva. La Fuga viene eseguita sino alla fine dell'esposizione (b. 19); a questo punto la cadenza sulla dominante minore viene sfruttata per avviare un pedale a semiminime ribattute sul quale s'inserisce una variante intercalata da pause del soggetto. Il tema viene esposto quattro volte, e ogni ripetizione è più variata della precedente (nella terza s'incastra anche un movimento discendente cromatico della voce interna, cfr. Fig. 5).



Fig. 5: John Lewis, Fuga No. 8 in Mi bemolle minore - tema derivato dal soggetto di Bach.

Un'ulteriore ripetizione (stavolta letterale) viene interrotta per collegare il ritorno alla lettura della Fuga, con i primi stretti e la prima entrata del soggetto per inversione. A

⁵⁶ Un'altra lettura di questo preludio è contenuta nell'album del Modern Jazz Quartet *Blues on Bach* del 1973. Anche in questo caso l'approccio è molto sobrio, anche se vivificato ritmicamente dal vibrafono di Milton Jackson.

b. 35, la cadenza alla sottodominante viene sfruttata (analogamente a quanto già visto alla fine dell'esposizione) per inserire un pedale appunto di sottodominante, con la riapparizione del soggetto variato, stavolta con più swing, e coinvolgendo anche la chitarra nell'elaborazione. Alla terza apparizione del tema il pedale viene abbandonato e il *chorus* viene impostato sulla successione (t-S-s-D-t)s. La cadenza conclusiva del sesto *chorus* viene sfruttata per tornare alla Fuga con le successive entrate del soggetto inverso, sino alla fine dello svolgimento a b. 52. Il ritorno alla tonica suggerisce un nuovo pedale, stavolta di tonica, con l'ennesima apparizione del soggetto variato.

In quest'ultima "finestra" l'allontanamento dal soggetto variato appare più deciso: i primi quattro *chorus* ripropongono la linea cromatica discendente della voce interna mentre l'assolo del pianoforte si spinge sempre più verso l'acuto in un progressivo diradamento della testura. Quindi si modula alla dominante minore con altri quattro *chorus* in una testura viceversa più piena, con uso frammentario di *block chords*; un'ulteriore modulazione alla dominante (minore) della dominante (ovvero Fa minore) porta all'ultimo *chorus* cui fa seguito un ulteriore allontanamento armonico per quinte ascendenti, sino alla dominante di Re minore; un brusco slittamento armonico riporta alla lettura della Fuga, che viene condotta sino alla fine. Riassumendo: i tre inserti vengono posti su tre cadenze molto affermative, rispettivamente dominante, sottodominante e tonica. Il primo e il terzo inserto si trovano in cesure importanti della struttura formale, la fine dell'esposizione e la fine dello svolgimento, mentre il secondo appare in una posizione più interlocutoria. Si osserva altresì un progressivo allontanamento dal tema, e un conseguente aumento della pronuncia jazzistica, sia all'interno di ogni intervento, sia tra un inserto e l'altro. La terza "finestra" è anche la più lunga ed elaborata, segmentata in fasi successive e con un deciso allontanamento dall'armonia di base.

L'elaborazione del Preludio e fuga No. 18 in Sol diesis minore è particolarmente interessante, in quanto concilia coerenza tematica con l'originale bachiano e massimo distanziamento in termini di armonia, pronuncia e atmosfera espressiva. Il Preludio viene eseguito sino a b. 24, sulla settima diminuita che prepara la cadenza conclusiva; la figurazione viene portata avanti, proseguendo con la discesa cromatica del basso sino alla dominante di Do. A questo punto Lewis sembra voler iniziare nuovamente il Preludio, in Do minore e in tempo più rapido, ma l'elaborazione prende subito una direzione decisamente jazzistica, con linee spezzate alla mano destra e alternanza di *walking bass* e accordi staccati alla sinistra; viene comunque mantenuta una notevole coerenza motivica con la figurazione

bachiana. L'armonia alterna Do minore e Fa minore per raggiungere enarmonicamente la dominante di Do diesis minore (Fig. 6), che risolve tornando alla b. 24 del Preludio.⁵⁷

Fig. 6: J. S. Bach, Preludio No. 18 in Sol diesis minore, b. 24; variante di John Lewis e punto di ritorno al testo di Bach.

Nella Fuga la digressione viene inserita, diversamente da quanto osservato nel Preludio, in un punto di cesura piuttosto debole, ovvero tra l'entrata del soggetto alla dominante e quella della risposta alla relativa maggiore (b. 25). La reinterpretazione enarmonica di una settima diminuita porta rapidamente a Fa minore; la testura contrappuntistica e la coerenza motivica vengono mantenute per alcune battute, sino al successivo approdo a Sol minore. Conserva comunque la sua importanza la chiusa del soggetto, utilizzata per successive cadenze in Sol, Re, La, Mi minore, e viene inserita una figurazione rapida del violino, ricavata dal soggetto per diminuzione (Fig. 7). La riproposizione della testura contrappuntistica prepara il ritorno della Fuga, ancora con un procedimento enarmonico, a b. 26, esattamente dove la si era lasciata.

Fig. 7: J. S. Bach, Fuga No. 18 in Sol diesis minore, soggetto; nuovo tema di John Lewis e motivo del violino.

⁵⁷ Il passo ricorda un analogo procedimento enarmonico che collega la fine del *bridge* con il ritorno dell'elemento A nello standard *All the Things You Are* di Jerome Kern.

In conclusione potremmo parlare in questo caso di lettura svolta con intento quasi didattico di chiarificazione strutturale (soprattutto le fughe con le voci affidate a strumenti diversi) e fornita di note esplicative (le “tropature” o “finestre”) che corredano il testo bachiano di considerazioni più jazzistiche.

Pieranunzi

L'aspetto improvvisativo sembra prevalere decisamente nel progetto di Pieranunzi, come risulta anche da sue dichiarazioni; i suoi interventi fungono da preludi, postludi o interludi ai brani di Bach, Händel e Scarlatti,⁵⁸ con i quali sono strettamente collegati. E se Mehlau, come anche Ferlet, Lewis e Loussier si muovono all'interno di una certa unità stilistica, Pieranunzi sembra voler attingere a diversi momenti della storia del pianoforte jazz. Prima di esaminare più da vicino il “preludio” al Preludio No. 14 in Fa diesis minore del CBT I vale la pena di accennare alle metamorfosi stilistiche operate in alcuni altri brani dell'album, per chiarire meglio il senso dell'operazione di Pieranunzi. Il *Capriccio* HWV 481 di Händel s'interrompe su un trillo cadenzale per trasformarsi progressivamente in un vertiginoso *jazz waltz* con elementi *stride*, prima di tornare all'*incipit* del *Capriccio* con armonia straniata. La *Sarabanda* dalla *Suite* HWV 438 sempre di Händel si collega direttamente a una sorta di *bossa nova*: la parentela armonica permette di ritornare, senza soluzione di continuità alla *Sarabanda* (prima di citare ancora, nella coda, il ritmo di *bossa nova*).⁵⁹ Il profilo melodico e armonico del *Corale* dalla *Cantata* BWV 122 di Bach è utilizzato per costruire una sorta di *ballad*, con uno swing dapprima quasi esitante quindi via via più deciso; quasi una trasfigurazione jazzistica dell'idea di un *Choralvorspiel* (in questo caso piuttosto un “*Choralnachspiel*”).

L'unica incursione nel CBT è rappresentata appunto dal Preludio No. 14 in Fa diesis minore del CBT I; l'improvvisazione che lo introduce si apre con due accordi dissonanti alla mano sinistra, forse ispirati agli accordi di b. 14 e sgg. e di b. 19 del preludio bachiano, mentre la destra insiste su una figurazione di terza minore fa-mi-re, evidentemente tratta dal motivo iniziale del brano. Il centro tonale provvisorio appare come un Re minore allargato, il metro di base è in 6/8, con insistite poliritmie, e la sonorità sembra essere di matrice bartokiana. Subito dopo (9”) si delinea con chiarezza la cellula di quattro note del Preludio, che scende verso il grave e quindi risale sfaldandosi progressivamente; riappare

⁵⁸ Come ricordato sopra Pieranunzi aveva già dedicato un progetto analogo al solo Scarlatti, sia in disco sia in concerto.

⁵⁹ In questi due esempi händeliani, Pieranunzi non sembra lontano dalle “tropature” di Lewis, ma con maggiore spregiudicatezza.

ancora la versione di tre note, stavolta si-la-sol, quindi re-do-si, quindi fa diesis-mi diesis-re diesis e ritornano anche gli accordi alternati con un'esecuzione leggermente sostenuta. Una prima rottura si verifica a 22": il discorso precedente è interrotto da un ampio arpeggio a partire da si grave, con un sapore vagamente frigido, che viene ribadito altre due volte, espandendosi progressivamente in una testura vicina al *free jazz*. Nella sua a-tematicità la figurazione potrebbe fungere da pausa di riflessione, quasi un pretesto per riordinare le idee e ripartire con il materiale motivico tratto da Bach, ma l'effetto drammatico è molto forte e tutt'altro che interlocutorio. Tra le pieghe di una quarta ripetizione della figurazione ad arpeggio riemerge dal registro grave, salendo progressivamente, la cellula iniziale.

A 35" compaiono alla mano destra salti di sesta ascendente (la bemolle-fa ecc.), su un tetracordo discendente, chiaramente tratti dalla b. 2 del Preludio; la ripetizione porta rapidamente a una saturazione quasi caotica; immediatamente le seste diventano settime, la figurazione sale, e ricompare la cellula di quattro note: do-si-la-do, poi do diesis-si-la-do diesis per terze parallele (con probabile riferimento a b. 20 del Preludio), mentre il basso si muove cromaticamente, per moto contrario rispetto alla linea melodica. Da 56" c'è un deciso incremento della densità ritmica: da cui emerge improvvisamente un trillo cadenzale "barocco" (nel Preludio appare a bb. 18-19), tonalmente più definito (in fa diesis); il riferimento al Preludio bachiano diventa più puntuale e più chiaramente riconoscibile: le quartine e gli accordi, rimandano alle bb. 14-19 di Bach. A 1'02" la cellula di tre note (si-la-sol) si sposta improvvisamente nel registro acutissimo, per precipitare immediatamente nel grave, quindi sale progressivamente con figurazioni varie, prima accelerando e poi sostenendo, e si ferma sul bicordo sib-sol, quindi si-sol e do-sol; dopo una corona parte, con un brusco cambio di armonia, il Preludio bachiano: la sutura ha un effetto, che si direbbe luministico, di grande suggestione.

Dal minutaggio riportato si può osservare come tutto venga consumato in tempi rapidissimi, in una sorta di vertigine, resa ancora più straniante dall'esecuzione al fortepiano. I motivi vengono presentati in strutture dapprima coese, che quindi rapidamente si frangono, si espandono esplodono (o implodono...); il linguaggio passa repentinamente da una tonalità allargata alla atonalità; si gioca sull'indistinto (la cellula in qualche modo mascherata) improvvisamente illuminato dall'emergere di una figura riconoscibile (il trillo cadenzale, la trasparenza della testura bachiana). Tra i possibili

riferimenti stilistici⁶⁰ si possono ipotizzare Bartók (le sonorità aspre, gli accordi incisivi), Ligeti (i vortici e le poliritmie degli *Studi*), Bud Powell (il melos zigzagante), Cecil Taylor (gli addensamenti materici); si tratta comunque di suggestioni, non necessariamente di riferimenti deliberati.

Come definire questo approccio? Forse può essere appropriato parlare di rilettura-metamorfose: l'improvvisazione sul brano bachiano diventa non solo una performance nettamente jazzistica, ma veste lo spunto bachiano di colori cangianti, alludendo a mondi molteplici, non solo jazzistici, che lo trasformano in altro-da-sé.

Ferlet

Se Pieranunzi tiene separate, anche se collegate, le esecuzioni bachiane (e händeliane e scarlattiane) dalle improvvisazioni a queste ispirate, il pianista francese Édouard Ferlet, nell'album *Think Bach*, ricerca una più stretta integrazione tra il testo di Bach e la sua rielaborazione.⁶¹ Può partire da un dettaglio e costruire su di esso un percorso parallelo a quello del brano di riferimento, oppure trasfigurarne la testura, con un atteggiamento che si direbbe decostruzionista; il suo rapporto con il *Cantor* pare essere comunque di natura molto intima, quasi corporeo.⁶²

Un primo esempio di tale atteggiamento può essere il trattamento riservato al Preludio No. 4 in Do diesis minore (qui indicato come Re bemolle) del primo libro: punto di partenza del brano, intitolato *Réplique*, è la riduzione da 3/8 a 2/8 delle battute pari del Preludio, ottenendo così un metro di 5/8. Il brano alterna parafrasi piuttosto fedeli del testo bachiano a fluide improvvisazioni su ostinati tratti da motivi del Preludio.

L'album contiene, tra varie rielaborazioni bachiane, altre quattro riletture dal CBT, tutti preludi del tipo a *praeambulum*.⁶³ Un procedimento analogo a quello cui si è appena accennato appare evidente in *Analecta*, il brano di apertura, basato sul Preludio No. 5 in Re maggiore del CBT I. Dopo un'introduzione percussiva con colpi sulla cassa dello strumento, che introduce il ritmo alla base di tutta l'esecuzione, viene presentato un ostinato, chiaramente tratto dalle prime due battute del Preludio, ma senza la sensibile. L'ostinato costituisce la base per un'improvvisazione, dapprima a note isolate, quindi a segmenti

⁶⁰ Come ricordato sopra Pieranunzi è un musicista di vasta cultura, perfettamente a suo agio non solo con la storia del jazz, ma anche con tutta la tradizione eurocolta.

⁶¹ L'album reca il significativo sottotitolo *Piano compositions*.

⁶² Cfr. "Letterina a Bach" sopra riportata.

⁶³ Si tratta dei Preludi No. 5 in Re maggiore e No. 2 in Do minore dal CBT I e No. 20 in La minore dal CBT II, di cui si parlerà poco oltre, nonché del Preludio No. 6 in Re minore dal CBT I.

sempre più fluidi e continui; sono frequenti le reminiscenze del motivo usato da Bach, come pure le inflessioni blues (si bemolle, sol diesis, fa bequadro, mi bemolle). A 2'12" l'ostinato si collega allo schema di Bach e inizia un'interpretazione del Preludio vagamente straniante, con la figurazione della mano destra articolata in quintine (Fig. 8). Il Preludio così modificato viene condotto sino a b. 19 e l'approdo alla sottodominante introduce nuovamente l'ostinato iniziale, stavolta appunto in sol, sul quale s'inserisce una nuova improvvisazione, dapprima lineare, quindi in accordi dissonanti nel registro grave. L'improvvisazione si ricollega alla ripresa del Preludio a b. 20, in maniera speculare rispetto a quanto osservato per la sezione iniziale.



Fig. 8: Édouard Ferlet, *Analecta* - rielaborazione del Preludio No. 5 in Re maggiore.

Un procedimento analogo è rilevabile in *Lapsus*, dal Preludio No. 6 in Re minore, sempre dal primo libro, in cui la figurazione bachiana emerge progressivamente da un inizio frammentato, quasi puntillista. In *Verso* dal Preludio No. 4 in Do minore, sempre dal primo libro, la mano sinistra riproduce quasi alla lettera il testo bachiano, mentre la sinistra improvvisa liberamente, ma mantenendo la scansione continua in semicrome, nel rispetto della testura della fonte. Nella terza riproposizione dello schema una sorta di *cantus firmus* a note accentuate in contrattempo emerge in una parte interna.

Diverso è il caso di *Dictame*, dal Preludio in La minore del secondo libro: il motivo bachiano viene trasfigurato in un tema di *ballad* lenta, con una raffinata armonia ricca di estensioni accordali, di sostituzioni e di divagazioni, spesso ispirate al cromatismo del testo bachiano. Nel complesso Ferlet compie un'intelligente rielaborazione dei motivi e delle cornici formali bachiane, mantenendo un'immediata riconoscibilità dei modelli, in un linguaggio comunque schiettamente jazzistico.

Per dare una definizione complessiva, si potrebbe parlare in questo caso di una specie di osmosi tra il mondo immaginativo del pianista e quello di Bach. I due mondi trascolorano l'uno nell'altro secondo una logica basata su affinità sotterranee.

Mehldau

Anche Brad Mehldau nell'album *After Bach* sceglie una netta separazione fra le esecuzioni bachiane e i brani che da queste prendono spunto, ponendosi come commenti o meditazioni, "after Bach" appunto.⁶⁴

Rondo è basato sul Preludio No. 3 in Do diesis maggiore del CBT I,⁶⁵ che lo precede nell'incisione. La figurazione della prima battuta di Bach costituisce il materiale principale del brano: con la cancellazione dell'ultima semicroma il motivo di 3/8 diventa di 5/16 (Fig. 9) e tale metro verrà mantenuto sino alla fine, con pochissime eccezioni, conferendo al brano una particolare energia ritmica (in realtà lo spartito accorpa queste "microbattute" in misure di 20/16).⁶⁶ La figurazione così modificata (e la scansione incessante, tranne che nei punti di cadenza, delle semicrome) rimane una costante riconoscibile per tutto il brano, pur con le elaborazioni lineari e i cambiamenti di testura; nella sua forma iniziale costituisce anzi un vero e proprio *refrain*, giustificando in pieno il titolo della composizione/improvvisazione. La quadratura fraseologica risulta anch'essa quasi sempre discernibile, e una serie di cadenze suggerisce una segmentazione del brano molto evidente nella fase iniziale e in quella finale, più sfumata nella fase centrale; alcune cesure sembrano suggerite da analoghi snodi formali del Preludio bachiano. L'armonia rimane sostanzialmente tonale, nonostante l'uso di agglomerati con note aggiunte o di tipo *sus*, *cluster*, pedali interni, sovrapposizioni accordali, sfumature modali.⁶⁷



Fig. 9: Brad Mehldau, *Rondo* - prima battuta modificata dal Preludio No. 3 in Do diesis maggiore.

⁶⁴ Per uno studio più approfondito sul rapporto di Mehldau con Bach e in particolare su *Rondo*, ma anche sulla figura di Mehldau in generale, cfr. ALBERTO FERREIRA DA SILVA, *Brad Mehldau, le «Rondo» d'After Bach. Le piano jazz solo après 1970, groove et ouverture*, Mémoire de Master 2, Université Paris 8, UFR Arts, Philosophie, Esthétique, 2020-2021.

⁶⁵ Il Preludio No. 3 in Do diesis maggiore pare attrarre particolarmente i pianisti jazz: oltre a Ferlet e Mehldau è stato inciso ben due volte dal pianista chirghiso-americano Eldar Djangirov, negli album *Three Stories* e *Rhapsodize* (rispettivamente del 2011 e 2020), sovrapponendo l'assolo alla mano destra sulla mano sinistra del testo bachiano.

⁶⁶ A questo proposito Ferreira si concentra particolarmente sul concetto di *groove*, applicato proprio al brano in oggetto. Non pare questa la sede per una discussione più approfondita su tale concetto.

⁶⁷ Per un approfondimento sulla dimensione armonica del brano si rimanda ancora al testo di Ferreira, in particolare alle pp. 80 e sgg.

Brad Mehldau - formula cadenzale

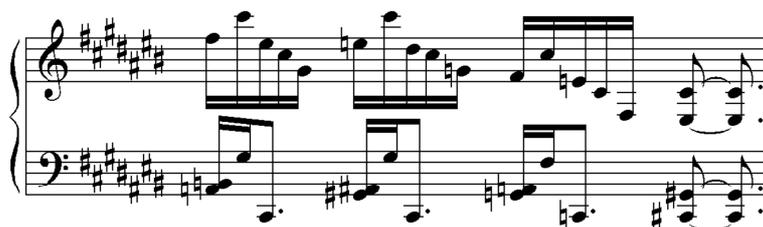


Fig. 11: Brad Mehldau, *Rondo* - formula cadenzale, b. 34.



Fig. 12: Brad Mehldau, *Rondo* - ostinato derivato dal tema iniziale.



Fig. 13: Brad Mehldau, *Rondo* - motivo al basso, b. 56.



Fig. 14: Brad Mehldau, *Rondo* - motivo derivato, b. 76.

La riapparizione del *refrain* segnala l'inizio di una nuova sezione (forse in ideale corrispondenza con la ripresa a b. 55 del Preludio); dalla figurazione, affidata stavolta a entrambe le mani, emerge un ulteriore motivo derivato (Fig. 14), elaborato progressivamente con piccoli movimenti cromatici. Questa fase si segnala per una certa "dispersione" testurale e di registro e un'evidente fluidità ritmico-fraseologica, con cadenze molto meno assertive; in vari punti si spezza anche la continuità metrica (nello spartito compaiono battute di 9/8), e un momento di sospensione armonica è sottolineato dal cambio di armatura in chiave (bb. 91-96). Il ritorno appena accennato del *refrain* funge da raccordo (5'43", b. 100) con la sezione successiva, caratterizzata, in netto contrasto con la precedente, da una quadratura estremamente definita: otto segmenti di 20/16, sempre basati sulla figurazione ricorrente, sono conclusi ciascuno da una differente cadenza

sospesa, con armonie progressivamente più ricche e problematiche; il procedimento sembra continuare ancora (6'19", b. 109), ma la regolarità si spezza momentaneamente, per ricomporsi nuovamente (b. 113) e condurre a una cadenza più affermativa in tonica (6'49", b. 115). Si chiude qui la fase più marcatamente elaborativa, si potrebbe dire "centrifuga" del brano: la conduzione fraseologica, l'approccio armonico, la concezione melodica sono sottoposti a continui cambiamenti. La successiva fase finale è invece decisamente ripetitiva: il climax è repentino e consiste in un "martellamento" accordale con pedale interno do diesis-sol diesis, da cui emerge il motivo già rilevato nella fase iniziale (cfr. Fig. 11). La formula cadenzale, modificata ma riconoscibile, chiude questa prima sottosezione (7'20", b. 123): Il procedimento riprende ma con dinamica attenuata, sino a un'apparente conclusione (7'54", b. 131). La coda che segue, con la riapparizione repentinamente interrotta del *refrain*, sembra forse suggerire, più che una conclusione riaffermata, un possibile nuovo inizio.

Flux costituisce un commento al Preludio No. 10 in Mi minore del CBT I: dalla figurazione della mano sinistra Mehltau ricava un'analoga figurazione ad arpeggi spezzati (Fig. 15), in 7/8 (Mehltau sembra avere una particolare predilezione per i metri *aksak*), che percorre tutto il brano. La forma appare segmentata in periodi di otto battute, ognuno con una cadenza debole alla fine dell'antecedente e una cadenza forte, in Mi maggiore, nel conseguente. Una sorta di tema, il cui collegamento con la melodia alla mano destra del Preludio sembra soltanto ideale (Fig. 16), compare già nel secondo periodo; l'elaborazione di tale tema lo porta rapidamente a integrarsi e a confondersi con la figurazione arpeggiata.

Il basso virtuale è modellato inizialmente sul tetracordo cromatico discendente, con triadi parallele, e il modello della frase iniziale si riproporrà quasi uguale nel 5° e nell'8° periodo. Progressivamente l'ambito armonico si allarga, con andamenti triadici e movimenti paralleli anche lontani dalla regione di Mi minore/maggiore, e occasionali sfumature politonali (ad esempio: b. 5 Mi bemolle maggiore, Fa minore, La maggiore, b. 13 Mi bemolle maggiore, Re bemolle maggiore, La maggiore; b. 37 Mi maggiore, Re bemolle maggiore, Do minore, La maggiore, ecc.);⁷⁰ le cadenze in Mi maggiore sono però quasi sempre tonali (D-T, o anche S/s-D-T). I primi cinque periodi alternano la sola figurazione arpeggiata con il tema (m. s. / entrambe le mani); l'alternanza si allarga a due periodi per

⁷⁰ I numeri di battuta si riferiscono alla partitura: BRAD MEHLTAU (transcribed by Michael Lucke), *After Bach. Flux*, Werther Music (BMI), 2018.

volta dal 6° all'11°. Va anche osservata l'apparizione, tra le pieghe dell'arpeggio continuo, di un mi ribattuto, quasi pedale interno, nei periodi 4°, 7° e 11°.

Nel 12° periodo (b. 89) e nella frase successiva (sole quattro battute) le due mani procedono in parallelo su un modello a suoni alternati (Fig. 17); l'idea potrebbe avere origine nella sezione Presto del Preludio (b. 23) e produce una seppur non troppo forte cesura formale. A questo punto del brano la segmentazione alterna periodi di otto battute e semplici frasi di quattro; si susseguono rapidamente, pur in un flusso continuo (*Flux*, appunto), varianti della figurazione arpeggiata, frammenti del "tema" e sue "pseudo-varianti" aumentate (b. 113, Fig. 18), un pedale di mi ribattuto (b. 121), subito esteso a bicordi (b. 126), e infine un nuovo motivo (b. 137, Fig. 19). Questa fase elaborativa si chiude con la riapparizione quasi letterale della frase iniziale, in una vera e propria ripresa (b. 155): il "tema" (o sue varianti) assume una rilevanza particolare, riapparendo nel registro centrale originario (b. 163) e alle due ottave superiori (b. 171 e 183). La testura appare sempre più frammentata, ai limiti dell'atonale, ma con fermate sempre più lunghe sulle toniche conclusive; una scansione a quinte parallele nel registro grave (Fig. 20) prepara l'ultima, prolungata cadenza in Mi maggiore.



Fig. 15: Brad Mehldau, *Flux* - inizio.



Fig. 16: Brad Mehldau, *Flux* - tema, b. 9.



Fig. 17: Brad Mehldau, *Flux* - motivo a mani parallele, b. 89.

Fig. 18: Brad Mehldau, *Flux* - variante del tema per aumentazione, b. 113.Fig. 19: Brad Mehldau, *Flux* - nuovo motivo, b. 137.Fig. 20: Brad Mehldau, *Flux* - basso per quinte parallele, b. 211.

Meriterebbero un esame accurato anche le altre tre “meditazioni” di Mehldau, ma se ne daranno in questa sede solo alcuni cenni. *Pastorale* ricava dal Preludio No. 1 in Do maggiore del CBT II una linea continua sinuosa, dapprima a voce sola, quindi in contrappunto vagamente atonale; progressivamente emergono riferimenti più puntuali alla figurazione bachiana, e viene introdotto anche un pedale nel grave, analogo a quello dell’*incipit* del Preludio. Il motivo iniziale fornisce poi lo spunto per un nuovo tema a valori più larghi, in una decisa testura a melodia e accompagnamento.

I movimenti cromatici e i salti di quarta della Fuga No. 12 in Fa minore del CBT I costituiscono l’ossatura di *Dream*, proposti in vari registri e contesti armonici e testurali; dal Preludio, invece, viene tratta la struttura ritmicamente stratificata, a *cantus firmus*, che spesso vivacizza la scansione a semiminime regolari. Il titolo sembra alludere all’atmosfera vagamente onirica del brano.

Ostinato prende dalla seconda parte del soggetto della Fuga No. 16 in Sol minore dal CBT II lo spunto per un pedale ribattuto costante sul sol, presente quasi senza interruzione (ostinato, appunto). La testa del soggetto compare in diversi punti del brano, quasi a ripercorrere una struttura di fuga straniata, mentre dal controsoggetto vengono ricavati dei motivi elaborati fra un’entrata e l’altra del soggetto, come sorta di divertimenti; lo stesso pedale ribattuto è sottoposto a diminuzioni progressive. Il ritmo conferma la predilezione di Mehldau per i metri asimmetrici, stavolta con continui cambiamenti, e l’armonia appare

particolarmente ricca, con periodici allontanamenti e ricongiunzioni con il sol di riferimento.

In definitiva l'operazione di Mehlau risulta allo stesso tempo originale e rispettosa nei confronti del modello: gli spunti bachiani sono perfettamente leggibili ma elaborati in brani del tutto autonomi e autosufficienti. Resta un quesito sul carattere improvvisativo o compositivo delle creazioni: a tal proposito, si azzarda l'ipotesi di un progetto formale di massima, forse preordinato e in varia misura influenzato dai rispettivi modelli bachiani, e di un approccio estemporaneo e anche avventuroso nei dettagli.⁷¹ La forma pare svilupparsi organicamente, a partire dagli elementi in gioco, nell'ambito della cornice definita dalla ciclicità regolare o dalla ricorrenza delle cadenze. In questo caso per definire l'approccio di Mehlau pare appropriata la parola, già utilizzata sopra più volte, "meditazione" (anche se questo termine applicato a Bach ci riporta a Gounod).⁷² La meditazione, del tutto separata dal testo bachiano, parte da un frammento e sviluppa un nuovo percorso che a sua volta fa pensare, nella sua logica compositiva, alla coerenza strutturale da sempre storicamente ammirata nelle opere del *Cantor*.

Johann Sebastian Jazz

Il doppio cd *House of Mirrors* del duo Johann Sebastian Jazz, costituito dai pianisti spagnoli Iñaki Salvador e Alexis Delgado Búrdalo⁷³ (appaiono particolarmente appropriati sia il nome della formazione, sia il titolo dell'album) è interamente dedicato a Bach, con cinque riletture dal CBT I.⁷⁴ La presenza di due pianoforti permette una testura particolarmente stratificata, con la frequente compresenza e sovrapposizione di parti del testo originale e di elementi divergenti; il duo mostra anche una certa divertita spregiudicatezza, quasi impudenza, nell'inserire nella trama bachiana elementi stilistici anche molto contrastanti.

Un esempio significativo di tale opzione è rappresentato dalla Fuga No. 2 in Do minore del CBT I. Il brano inizia "in punta di piedi", con l'introduzione progressiva di un motivo-*riff*, dapprima a frammenti, quindi sempre più continuo e sottilmente variato

⁷¹ A tale quesito si collega quello sullo status della partitura pubblicata: descrittiva o prescrittiva? Ferreira sembra propendere per la prima ipotesi, ovvero per una trascrizione effettuata a posteriori, sulla base della registrazione dal vivo.

⁷² Il titolo originale del 1853 della celebre *Ave Maria* di CHARLES GOUNOD è infatti *Méditation sur le Premier Prélude de Piano de S. Bach*.

⁷³ Quest'ultimo è anche un apprezzato cineasta e poeta.

⁷⁴ Si tratta della Fuga No. 2 in Do minore, del Preludio No. 2 in Do minore, del Preludio No. 24 in Si minore, della Fuga No. 4 in Do diesis minore, tutti dal CBT I, e del Preludio No. 1 in Do maggiore dal CBT II.

(Fig. 21); alla sesta occorrenza (21”) entra la testa del soggetto e prosegue intrecciandosi con il motivo-*riff*, ma senza seguire il testo bachiano, in una serie di reiterati “falsi inizi”, con un sapore blues garantito dai frequenti sol bemolle.





Fig. 22: Preludio No. 2 in Do minore - inizio della melodia inserita.

Almeno un cenno merita anche il trattamento riservato al Preludio No. 24 in Si minore del CBT I in cui il basso bachiano costituisce un irresistibile suggerimento per un *walking bass*, su cui – dopo un'esecuzione letterale della prima parte – s'innesta la parafrasi pianistica, in una rapida rassegna di stili, dalla *ballad* allo *stride*: la struttura melodica bachiana appare ora più chiara, ora più celata.

Per riassumere in una formula l'atteggiamento del duo, potremmo parlare di mascheramento del testo bachiano, nel senso trasformativo che caratterizza a esempio le maschere del *Carnaval* schumanniano. Maschere che alludono e nascondono, anche sorridendo, ma che al tempo stesso fanno emergere significati capaci di illuminare di nuova luce anche il personaggio sotto la maschera.

Qualche considerazione conclusiva

Anche se l'intento principale del nostro studio è soprattutto quello di fornire una panoramica degli atteggiamenti diversi con cui i jazzisti si sono avvicinati ai testi bachiani e in particolare al CBT, è inevitabile cercare di fornire qualche considerazione generale che proponga un possibile filo rosso interpretativo, fungendo da conclusione provvisoria.

Una prima considerazione può riguardare la diversità di climi culturali in cui si collocano gli esempi citati, risalenti a epoche molto diverse, dagli anni Trenta ai giorni nostri. Ci voleva sicuramente molto più coraggio, rispetto a oggi, nel “toccare” Bach ai tempi degli Swingle Singers (1963) e di Loussier (1959), o ancora prima, ai tempi di Hazel Scott (1939) e del *Concerto per due violini* riletto da Django Reinhardt, Eddie South e Stéphane Grappelli (1937). I confini tra i generi erano più netti e in quei tempi era più probabile creare scandalo tra il pubblico, o parte di esso, per l'accostamento di uno dei monumenti della musica classica al jazz. Forse anche per questa ragione, se si guarda ai casi collocati tra gli anni Trenta e Quaranta l'accostamento o l'influenza sembrano manifestarsi più frequentemente nell'accenno generico a una scrittura imitativa, o nel tentativo di realizzare la “fuga jazz” (anche prima della definizione di *Third Stream*), atteggiamenti meno irriverenti rispetto a riletture di un brano bachiano identificabile.

Dagli anni Cinquanta cominciano ad apparire con più frequenza letture più o meno *swingate* e/o rielaborazioni di brani precisi, inclusi alcuni preludi e fughe del CBT che iniziano a essere proposti con insistenza. In quegli anni, soprattutto negli Stati Uniti, presso il grande pubblico si sviluppava la fase modernista della ricezione di Bach: un punto di non ritorno fu rappresentato dalle incisioni di Glenn Gould, ma anche, poco dopo, dalle esecuzioni bachiane al sintetizzatore di Walter/Wendy Carlos (1968), che proponeva la doppia visione di un Bach antico e moderno, al tempo stesso atemporale e rivolto al futuro tecnologico.⁷⁵ Si diffondeva così anche presso il grande pubblico, fuori dalle sale da concerto, l'immagine di un Bach quale simbolo contemporaneamente di purezza musicale (e spirituale) e di logica quasi matematica.

In quest'epoca la figura e la musica di Bach si inseriscono anche nella cultura pop, con alcuni brani destinati a diventare classici *mainstream*, anche come spunti per colonne sonore o per *jingle* pubblicitari (per il CBT il Preludio No. 1 in Do maggiore, ma non solo). D'altra parte, negli anni Cinquanta e Sessanta, nelle sale da concerto e nella discografia si vedono crescere l'ammirazione per i cicli bachiani ampi, come le Variazioni Goldberg o l'intero CBT, intesi ora come simboli di completezza strutturale e razionalità musicale: le incisioni del CBT di Wanda Landowska al clavicembalo (1955) e di Rosalyn Tureck al pianoforte (1959) sono seguite dal progetto di Glenn Gould, che inizia pubblicando i primi preludi e fughe del CBT I nel 1963. In questo senso, il mondo del jazz, nella sua ampiezza e varietà, sembra saper attingere idee da tutte queste diverse immagini di Bach, provenienti dal contesto *popular* come da quello *mainstream*, dagli specialisti della musica antica come dai produttori di *jingle* pubblicitari.⁷⁶

Negli anni Sessanta l'Europa assiste all'esplosione del successo discografico di Jacques Loussier e degli Swingle Singers: la loro lettura di Bach *swingata* e accattivante, che può urtare i puristi jazz e classici, si rivela capace di andare incontro a un pubblico ben più ampio, portando anche un'opera dotta ed elitaria come il CBT alla portata di tutti. *Swingare* Bach dà sempre l'impressione di un'operazione dissacratoria, ma l'esame dettagliato di questi procedimenti dimostra come molti jazzisti non abbiano mai smesso di guardare a Bach con rispetto e interesse, cercandovi nuovi stimoli musicali o un ampliamento di orizzonti culturali.

⁷⁵ Per questa lettura si veda KRISTI BROWN-MONTESANO, *Terminal Bach. Technology, Media and The Goldberg Variations in Post-War American Culture*, «Bach. Journal of the Riemenschneider Bach Institute», L, 1 (2019), pp. 81-117.

⁷⁶ Sull'uso del CBT nei *jingle* pubblicitari, cfr. nello stesso volume MARIA BORGHESI, *J. S. Bach's "Well-Tempered Clavier" in TV Commercial Advertisements*, in *L'eredità del Clavicembalo ben temperato trecento anni dopo*, a cura di Maria Borghesi, «Spazi della Musica», XII, 2023, pp. 216-236.

A poco a poco anche i jazzisti non si limitarono più ad avvicinarsi a singole composizioni, ma cercarono la completezza del grande progetto (seguendo vari stimoli, anche provenienti delle case discografiche): così si registrano cicli interi o quasi, scegliendo generalmente proprio opere complesse come le Variazioni Goldberg o il CBT. L'impressione è comunque che gli artisti entrino in rapporto con questi capolavori non tanto per dissacrarli, quanto per essere a loro volta consacrati (John Lewis), nel complesso rapporto di tensioni culturali (e razziali) cui si è accennato sopra.

Nei progetti bachiani più recenti troviamo traccia di molti atteggiamenti: il sottinteso lato ludico, presente fin dai primi esempi citati, oggi si manifesta nell'accostamento della musica di Bach a una molteplicità di influssi culturali, lontani per livello sociale e per area geografica. L'approccio ai grandi cicli, composti da molti brani diversi, diventa l'occasione di far incontrare Bach con i riferimenti stilistici più disparati, nel tempo e nello spazio (si vedano le Goldberg di Uri Caine o il CBT di *Johann Sebastian Jazz*). Accostamenti di questo tipo, in senso più o meno postmoderno, oggi sono ormai frequenti in tutti i generi e stupiscono meno di un tempo. Molti steccati fra i generi sono stati divelti e la "contaminazione" fra musiche di livello sociale diverso è ormai quasi abituale: un preludio del CBT trasformato in flamenco non scandalizza più, ma piuttosto provoca ammirazione se l'operazione è condotta con perizia tecnica ed eleganza.

Anche l'approccio più strutturale trova comunque i suoi sviluppi: musicisti come Pieranunzi, Ferlet o Mehldau, come si è visto, estrapolano singoli elementi dal serbatoio bachiano del CBT per esplorarne le possibilità strutturali e trasfigurarli quasi completamente all'interno del proprio stile personale. In questo processo ci sembra di poter osservare come ormai siano del tutto scomparsi sia il timore reverenziale del passato sia l'istinto marcatamente provocatorio. Ciò detto, l'interesse costante e il livello (in termini qualitativi e quantitativi) delle elaborazioni sviluppate fa pensare che il materiale bachiano, e in particolare del CBT, continui ad essere considerato dai jazzisti una fonte particolarmente viva e feconda, capace di stimolare sviluppi musicali in ogni direzione. Non da ultimo, il dialogo tra il CBT e il jazz pare che riesca in molti casi a sfuggire al livellamento postmoderno: forse proprio a causa della sua (pesante) aura culturale e sacrale, il CBT continua a mantenere, anche nel suo rapporto col jazz, molti dei significati acquisiti lungo la storia della sua ricezione e sembra in grado di continuare ancora ad affermare la sua identità di materiale musicale portatore di una ricchezza che lo rende differente da ogni altro.

Appendice

Catalogo di incisioni jazz influenzate da Johann Sebastian Bach

Il presente Catalogo, per quanto ampio, va considerato solo un primo saggio, che necessariamente non può essere esaustivo, dato che il panorama di brani jazz “Baroque-oriented” o “Bach-oriented” si è rivelato sterminato. Anche la classificazione “brano jazz” può essere discutibile, dato che il confine con generi definibili più leggeri (cosiddetti *easy listening*) a volte è piuttosto labile. Ci è sembrato comunque che proporre un Catalogo di questo genere potesse essere un utile contributo di studio, pur nella sua inevitabile incompletezza.

Il Catalogo è stato organizzato in ordine cronologico di data di pubblicazione del disco.⁷⁷ In alcuni casi sono stati indicati anche dei video, per la particolarità del progetto (es. Dan Tepfer con la parte danzata) o perché l’esecuzione pare non essere disponibile in altre forme. Quando è stato possibile individuare la data precisa di incisione, essa è stata segnalata. In molti casi naturalmente si presume (o si sa) che gli interpreti presentarono i brani in concerto anche prima della data di incisione conosciuta, ma naturalmente questo è molto più difficile da documentare. La scheda indica quindi: Anno della pubblicazione discografica; Personale dell’incisione; Etichetta discografica. Nell’area Note è stato indicato, quando possibile, il tipo di rapporto con la fonte (riferimento stilistico generale; rilettura-elaborazione di un brano preciso; libera elaborazione creativa ecc). Per la compilazione abbiamo preso avvio dai riferimenti contenuti in saggi elencativi o antologie tematiche già esistenti. La successiva ricerca in linea per individuare i dati discografici precisi o gli ascolti ha aperto un panorama vertiginoso, dove in realtà c’è ancora molto da esplorare.⁷⁸

⁷⁷ I casi di pubblicazioni su disco realizzate molto tempo dopo l’incisione sono stati segnalati.

⁷⁸ Ad esempio Livio Cerri, *Il Jazz e la musica del ‘700*, «Musica Jazz» (luglio 1972), pp. 14-18 o antologie discografiche come *Bach 333. Bach à la jazz*, Deutsche Grammophone 4835985, 2018. Per la definizione del dettaglio delle incisioni ci siamo confrontati in molti casi delle schede del sito www.discogs.com (ultimo accesso 22 aprile 2023). Per alcune incisioni ci si è avvalsi anche dei dati contenuti nel catalogo discografico curato da STEFANO ZENNI per il sito relativo alla pubblicazione *I segreti del jazz. Una guida all’ascolto*, Roma – Viterbo, Stampa Alternativa, 2007 (sito oggi non più disponibile in linea).

1935 REGINALD FORESYTHE, *Dodging A Divorcee*

Personale: Benny Goodman, Johnny Mince, clarinetti; Toots Mondello, Hymie Schertzer, sax A; Dick Clark, sax T; Sol Schoenbach, sax B [o fagotto]; Reginald Foresythe, pianoforte; John Kirby, contrabbasso; Gene Krupa, batteria.

Etichetta: Columbia, 3012-G 1-23-35; reg. 23 gennaio 1935 (a volte indicato 1934).

Note: riferimento stilistico (linguaggio contrappuntistico imitativo in contesto swing).

Nel disco il brano è definito Fox-Trot.

1937 DJANGO REINHARDT, STÉPHANE GRAPPELLI, EDDIE SOUTH, *Interprétation Swing du Premier Mouvement du Concerto en Ré Mineur de Jean-Sébastien Bach e Improvisation sur le Premier Mouvement du Concerto en Ré Mineur de Jean-Sébastien Bach*

Personale: Django Reinhardt, chitarra; Stéphane Grappelli, violino; Eddie South, violino.

Etichetta: Swing 19, Matrix OLA 1986-1 e 1993-1; reg. 23 e 25 novembre 1937.

Note: *Interprétation*: lettura dell'arrangiamento del *Vivace* dal Concerto per due violini, archi e basso continuo in Re minore BWV 1043; *Improvisation*: elaborazione improvvisata sullo stesso.

1938 ALEC TEMPLETON, *Bach goes to Town*

Personale: Benny Goodman Orchestra: Harry James, Ziggy Elman e Gordon Griffin, trombe; Red Ballard e Vernon Brown, tromboni; Benny Goodman, clarinetto; Dave Matthews, Noni Bernardi, Jerry Rerome e Arthur Rollini, ance; Jess Stacy, pianoforte; Ben Heller, chitarra; Harry Goodman, basso; Buddy Schutz, batteria; Henry Brandt, arrangiamento.

Etichetta: His Master's voice, B 8879 OA 030872 (78 giri); reg. 15 dicembre 1938.

Nota: riferimento stilistico (Fuga, molto connotata, con abbellimenti barocchi); nel disco è definito Fox-Trot. Esistono due arrangiamenti: primo arrangiamento di Henry Brandt del 1937 per clarinetto, 2 trombe, 2 sax A, 2 sax T, 3 tromboni, contrabbasso (solo Fuga); secondo arrangiamento di Fred Karlin del 1959 (Preludio e fuga), non inciso.

1939 HAZEL SCOTT, *Two Part Invention A minor*

Personale: Hazel Scott, pianoforte.

Etichetta: nell'Album *Swinging the Classics*, Decca, Popular Series, Album 212, 1941 (piano with drums).

Note: inizia come Invenzione a 2 voci No. 13 in La minore BWV 784, poi elabora autonomamente; esiste esecuzione anche per organo.

1939 ALEC WILDER, *Sea Fugue Mama*

Personale: Alec Wilder Octet: Mitch Miller, oboe, corno inglese; Eddie Powell, flauto; Jimmy Carrol, clarinetto; Reggie Merrill, clarinetto basso; Harold Goltzer, fagotto; Dick Wolff, clavicembalo; Frank Carrol, basso; Gary Gillis, batteria.

Etichetta: Brunswick 8410 [poi Columbia 36323 1941] Armed Forces Radio Service P-1949

Note: riferimento stilistico (fuga jazz).

1941 LARRY CLINTON, *Bach to boogie*

Personale: Larry Clinton [tromba] and his orchestra.

Etichetta: Victor 27560, 1941.

Note: riferimento stilistico (inizio imitativo).

1946 DUKE ELLINGTON, *Fugue-a-ditty (in A Tonal Group)*

Personale: Duke Ellington and his Orchestra: Taft Jordan, Cat Anderson, Francis Williams, Shelton Hemphill, trombe; Lawrence Brown, Claude Jones, Wilbur DeParis, tromboni; Jimmy Hamilton, clarinetto, sax T; Johnny Hodges, sax A, sax S; Otto Hardwick, sax A, clarinetto; Al Sears, sax T; Harry Carney, sax Bar, clarinetto, clarinetto basso; Duke Ellington, pianoforte; Fred Guy, chitarra; Al Lucas, basso; Oscar Pettiford, basso; Sonny Greer, batteria.

Etichetta: oggi disponibile in Duke Ellington and his orchestra, *Carnegie Hall Concerts. January 1946*, Prestige 1977. Esecuz.: Carnegie Hall, New York, 4 gennaio 1946.

Note: riferimento stilistico (fuga).

1948 PETE RUGOLO, *Fugue for Rhythm Section*

Personale: Stan Kenton, pianoforte; Laurindo Almeida, chitarra; Eddie Safranski, basso; Shelly Manne, batteria; Jack Costanzo, bongo; René Touzet, maracas; Pete Rugolo, arrangiamento e conduzione.

Etichetta: nell'Album Stan Kenton, *A presentation of Progressive Jazz*, Capitol – CD-79 1948 (4 x Shellac, 10", 78 RPM, Album); reg. 1947.

Note: riferimento stilistico (fuga jazz).

1950 DAVID VAN KREIDT, *Fugue on Bop Themes*

Personale: Dave Brubeck Octet: Dave Brubeck, pianoforte; Paul Desmond, sax A; Jack Weeks; basso; Cal Tjader, batteria; William O. Smith, clarinetto; Bob Collins, sax Bar; Dick Collins, tromba; Dave Van Kreidt, sax T.

Etichetta: *Jazz on Fantasy* (78 giri).

Note: riferimento stilistico (fuga bop).

1953 THE MODERN JAZZ QUARTET, *Vendome*

Personale: The Modern Jazz Quartet (John Lewis, pianoforte; Milt Jackson, vibrafono; Percy Heath, contrabbasso; Kenny Clarke, batteria).

Etichetta: in *The Modern Jazz Quartet*, Prestige PRLP 7059, reg. 22 dicembre 1952.

Note: riferimento stilistico, fuga jazz.

1953 BERNARD PEIFFER, *Toccata*

Personale: Bernard Pfeiffer, pianoforte.

Etichetta: Decca Blue Star – N° 8003: lato A *Prélude*, lato B *Toccata* (rist. cd *Jazz in Paris* vol. 65 *La vie en rose*, Decca 2001).

Note: rielabora spunti da Toccata e fuga in Re minore per organo BWV 565.

1954 GEORGE SHEARING, *Get off my Bach*

Personale: George Shearing Quintet: Al McKibbon, basso; Bill Clark, batteria; Jean Thielemans, chitarra; George Shearing, pianoforte; Cal Tjader, vibrafono.

Etichetta: MGM 782.

Note: riferimento stilistico (momenti di scrittura imitativa).

1955 THE MODERN JAZZ QUARTET, *Concorde*

Personale: The Modern Jazz Quartet (John Lewis, pianoforte; Milt Jackson, vibrafono; Percy Heath, contrabbasso; Connie Kay, batteria).

Etichetta: nell'Album The Modern Jazz Quartet, *Concorde*, Prestige PRLP 7005.

Note: riferimento stilistico (fuga jazz).

1957 BUD POWELL, *Bud on Bach*

Personale: Bud Powell, pianoforte.

Etichetta: nell'Album *Bud! The Amazing Bud Powell*, vol. III, Blue Note BLP 1571.

Note: riferimento al nome, ma utilizza spunto da Carl Philipp Emanuel Bach, Solfeggietto (*Solfeggio* in Do minore H 220).

1958 THE MODERN JAZZ QUARTET, *Three Windows*

Personale: The Modern Jazz Quartet (John Lewis, pianoforte; Milt Jackson, vibrafono; Percy Heath, contrabbasso; Connie Kay, batteria).

Etichetta: nell'album *No Sun in Venice*, Atlantic, reg. 1957, SD 1284.

Nota: riferimento stilistico, fuga jazz.

1959 Jacques Loussier Trio *Play Bach* [no. 1] (Album)

Personale: Jacques Loussier Trio (Jacques Loussier, pianoforte; Pierre Michelot, basso; Christian Garros, batteria).

Etichetta: Decca SSL 40.500.

Note: rilettura-elaborazione di Preludio e fuga No. 1 in Do maggiore BWV 846 da CBT I; Preludio e fuga No. 2 in Do minore BWV 847 da CBT I; Toccata e fuga in Re minore BWV 565; Preludio No. 8 in Mi bemolle minore BWV 853 da CBT I; Preludio e fuga No. 5 in Re maggiore BWV 850 (vedi saggio).

1960 Jacques Loussier Trio *Play Bach No. 2* (Album)

Personale: Jacques Loussier Trio (Jacques Loussier, pianoforte; Pierre Michelot, basso; Christian Garros, batteria).

Etichetta: Disques Decca – 153.918.

Note: Partita No. 1 in Si bemolle BWV 825 (*Allemande, Courante, Sarabande, Menuet I - Menuet II, Gigue*); Corale "Jesus bleibet meine Freude" dalla Cantata BWV 147; Preludio

No. 6 in Re minore BWV 851 da CBT I; Aria dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068; Preludio e fuga No. 16 in Sol minore BWV 881 da CBT I; Preludio No. 21 in Si bemolle maggiore BWV 866 da CBT I.

1962 *Jacques Loussier Trio Play Bach No. 3 (Album)*

Personale: Jacques Loussier Trio (Jacques Loussier, pianoforte; Pierre Michelot, basso; Christian Garros, batteria).

Etichetta: Disques Decca – 154.003.

Note: Concerto italiano BWV 971; Invenzioni a 2 voci No. 1, 2, 5, 8, 15 BWV 772, 773, 776, 779, 786; Fantasia cromatica e fuga in Do minore BWV 903.

1962 GEORGE BARNES - THE JAZZ RENAISSANCE QUINTET, *Bach Fugue in G minor*

Personale: George Barnes, chitarra elettrica; Bucky Pizzarelli, chitarra; Hank D'Amico, clarinetto; Jack Lesberg, basso; Cliff Leeman, batteria.

Etichetta: The art of Sound, 2010, reg. 25 febbraio 1962 A&R Recording in New York City.

Il materiale rimasto di quella sessione consiste in due dischi in acetato: la versione mono del 1962 e i fuori-onda con l'esecuzione intera in stereo del 1972.

Nota: esecuzione della Fuga dalla Fantasia e fuga in Sol minore per organo BWV 542 (swingata).

1962 THE MODERN JAZZ QUARTET, *Fugato*

Personale: The Modern Jazz Quartet (John Lewis, pianoforte; Milt Jackson, vibrafono; Percy Heath, contrabbasso; Connie Kay, batteria).

Etichetta: nell'Album The Modern Jazz Quartet, *Lonely Woman*, Atlantic 1381.

Note: riferimento stilistico, fuga jazz.

1963 *Jacques Loussier Trio Play Bach No. 4 (Album)*

Personale: Jacques Loussier Trio (Jacques Loussier, pianoforte; Pierre Michelot, basso; Christian Garros, batteria).

Etichetta: Disques Decca – 154.046 S.

Note: interpretazioni swingate del trio intercalate o sovrapposte a frammenti del testo bachiano per organo, eseguito dallo stesso Loussier. Ouverture dalla Cantata "Wir danken Dir" BWV 29; Corale "Erbarm dich, mein Gott" BWV 721; Corale "Christ unser

Herr zum Jordan kam” BWV 684; Fantasia e fuga in Sol minore BWV 542; Corale “Wachet auf, ruft uns die Stimme” BWV 645.

1963 *Jacques Loussier Trio Play Bach No. 5 (Album)*

Personale: Jacques Loussier Trio (Jacques Loussier, pianoforte; Pierre Michelot, basso; Christian Garros, batteria).

Etichetta: Disques Decca SLK 16 484-P.

Note: Toccata, adagio e fuga in Do maggiore BWV 564; *Siciliano* dalla Sonata per flauto e clavicembalo in Sol minore BWV 1031; Corale “Wachet auf, ruft uns die Stimme” BWV 645; *Passacaille* in Do minore – Tema BWV 582.

1963 LES SWINGLE SINGERS, *Jazz Sébastien Bach (Album)*

Personale: Les Swingle Singers, ottetto vocale; Ward Swingle, arrangiamenti; Pierre Michelot, basso; André Arpino, batteria; Gus Wallez, batteria.

Etichetta: Philips PHS 200-067 - Decca Records France.

Note: Fuga in Re minore da L'Arte della Fuga BWV 1080; Preludio per organo BWV 645 (*Wachet Auf*); Aria da Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068; Preludio in Fa maggiore No. 11 BWV 880 da CBT II; *Bourrée* da Suite inglese No. 2 in La minore BWV 807; Fuga No. 2 in Do minore BWV 847 da CBT I; Fuga No. 5 in Re maggiore BWV 850 da CBT I; Preludio No. 9 in Mi maggiore BWV 878 da CBT II; *Sinfonia* da Partita No. 2 BWV 826; Preludio No. 1 in Do maggiore BWV 870 da CBT II; Canon; Invenzione a 2 voci No. 1 in Do maggiore BWV 772; Fuga No. 5 in Re maggiore BWV 874 da CBT II. Esecuzione vocale, con sillabe nonsense, leggermente swingata, con basso e batteria.

1964 LES SWINGLE SINGERS, *Going Baroque (Album)*

Personale: Les Swingle Singers, ottetto vocale; Ward Swingle, arrangiamenti; Guy Pedersen, basso; Gus Wallez, batteria.

Etichetta: Philips PHS 600-126.

Note: l'Album, oltre a brani di Bach, comprende anche brani di Vivaldi, Händel, C. Ph. Emanuel Bach. Lato A: *Badinerie* da Suite orchestrale No. 2 in Si minore BWV 1067; Air (Händel, Suite in Mi maggiore), *Gigue* da Suite per violoncello solo No. 3 in Do maggiore BWV 1009; *Largo* da Concerto per clavicembalo in Fa minore BWV 1056;

Preludio No. 19 in La maggiore BWV 864 da CBT I; Preambulum dalla Partita No. 5 in Sol maggiore BWV 829;

Lato B: Fugue (Vivaldi Op. 3, n. 11 RV 565 trascr. organo Vivaldi-Bach BWV 596); Allegro (Händel, Concerto grosso Op. 6 n. 4); Preludio No. 7 in Mi bemolle maggiore BWV 876 da CBT II; Solfeggetto (Carl Philipp Emanuel Bach, *Solfeggio* in Do minore, H 220), *Der Frühling* (Spring) (Wilhelm Friedemann Bach); Preludio No. 24 in Si minore BWV 893 da CBT II. Esecuzione vocale, con sillabe nonsense, leggermente swingata, con basso e batteria.

1964 THE RAY CHARLES SINGERS, *Johann Sebastian Bach* (Lambert, Hendriks & Ross)

Personale: gruppo The Ray Charles Singers, Charles Raymond Offenber, direzione.

Etichetta: nell'Album *Al-Di-La And Other Extra Special Songs for Young Lovers*, Command – RS 870 SD.

Note: inizia organo con citazione Toccata e fuga in Re minore BWV 565 poi Invenzione a 2 voci No. 1 in Do maggiore BWV 772 cantata con testo sillabico; poi elaborazione.

1964 PIERRE GOSSEZ, *Come Bach* (Album)

Personale: Pierre Gossez, sax A; Maurice Vandair, pianoforte; Arthur Motta, batteria; Michel Ramos/Alfred Ferruglia, clavicembalo, Alphonse Masselier, contrabbasso.

Etichetta: Fontana, Fontana Cat#: TL 5335, 688 377 T; Barclay – 80251 Barclay KLBP 160.

Note: riferimento stilistico; brani di Jacques Loussier e Mickey Nicholas.

1964 RAMSEY LEWIS, *Bach to the Blues*

Personale: Ramsey Lewis Trio (Ramsey Lewis, pianoforte; Edlee Young, basso, violoncello; Isaac “Red” Holt, batteria).

Etichetta: nell'Album *Bach to the Blues* Argo Lp 732.

Note: utilizzo del Corale “Wachet auf, ruft uns die Stimme” BWV 645. Il motivo diventa *riff* iniziale, subito abbandonato, e torna in coda.

1965 GUY ROMBY, *Back to Bach* (Album)

Personale: Le Quintette de Saxophones Français (Guy Romby, sax S; Jean-Jacques Leger, sax A; Jacques Bernard, Henri Bernard, sax T; Michel Gamay, sax Bar; Michel Gaudry, basso; Andy Arpino, batteria).

Etichetta: Pathé Ducretet Thomson – 300 V 144.

Note: esecuzione moderatamente swingata, con basso e batteria di Concerto No. 4 in Do maggiore BWV 595 [da Johann Ernst von Saxe-Weimar]; Fantasia in Si minore BWV 563; Piccolo preludio e fughetta No. 6 in Sol minore BWV 558; Fuga in Mi minore per organo BWV 533; *Forlane* da Suite orchestrale No. 1 in Do maggiore BWV 1066; Fuga in Do minore BWV 549 (organo); *Aria* da Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068; Trio-Sonata No. 1 in Mi bemolle maggiore BWV 525; *Bourrées* da Suite orchestrale No. 2 in Si minore BWV 1067; Fuga in Si minore per organo BWV 579; Preludio in Do minore per organo BWV 549; *Polonaise* dalla Suite orchestrale No. 2 in Si minore BWV 1067).

1965 BILL EVANS TRIO, *Valse*

Personale: Bill Evans Trio with Symphony Orchestra, dir. Claus Ogerman.

Etichetta: nell'Album *Bill Evans Trio with Symphony Orchestra*, Verve V6-8640.

Note: arrangiamento di *Siciliano* dalla Sonata per flauto e clavicembalo No. 2 BWV 1031 poi elaborato.

1965 SIMPLICIUS CHEONG, *Bossa Nova Digs Bach; Blue Bach*

Personale: The Baroque Jazz Ensemble: Simplicius Cheong, pianoforte e direzione, vibrafono.

Etichetta: nell'Album *The Baroque Jazz Ensemble*, Parlophone (PMCO 7531).

Note: nome e vago riferimento stilistico; in *Blue Bach* frammenti di citazione dal Corale "Jesus bleibet meine Freude" dalla Cantata BWV 147; nell'Album vi sono anche standard jazz eseguiti con lo stesso spirito (piccole imitazioni neobarocche ecc).

1966 THE SWINGLE SINGERS – THE MODERN JAZZ QUARTET, *Place Vendôme* (Album)

Personale: The Swingle Singers e The Modern Jazz Quartet (John Lewis, pianoforte; Milt Jackson, vibrafono; Percy Heath, contrabbasso; Connie Kay, batteria).

Etichetta: Philips 633.320 L (anche con il titolo *Encounter: The Swingle Singers Perform with The Modern Jazz Quartet*).

Note: brani originali, *Sascha* (*Little David's Fugue*); *Vendôme*; *Alexander's Fugue*; *Three Windows*; *Dido's Lament* (*When I Am Laid In Earth*) (Henry Purcell, Lamento di Didone da

Dido and Aeneas) e brani bachiani (*Aria* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068 e *Ricercare* dall'Offerta musicale BWV 1079).

1966 FRIEDRICH GULDA, *Prelude and Fugue in E flat min*, cfr. 1984 FRIEDRICH GULDA, *Prelude and Fugue in E flat min*.

1966 LALO SCHIFRIN, *The Blues for Johann Sebastian*

Personale: Lalo Schifrin, arrangiamento, direzione, clavicembalo, pianoforte; Jerome Richardson, flauto contralto, flauto basso, sax T; Romeo Penque, flauto contralto, sax T; Jimmy Maxwell, Ernie Royal, Clark Terry, Snooky Young, trombe; Ray Alonge, Richard Berg, James Buffington, corni; Urbie Green, J. J. Johnson, Kai Winding, tromboni; Tommy Mitchell, trombone basso; Don Butterfield, tuba; Gene Bertoncini, chitarra, chitarra elettrica; Gloria Agostini, arpa; Harry Lookofsky, Gene Orloff, Christopher Williams, violini; Alfred Brown, viola, violino; George Ricci, violoncello; Richard Davis, contrabbasso; Grady Tate, batteria; Rose Marie Jun, voce.

Etichetta: nell'Album *The Dissection and Reconstruction of Music from the Past as Performed by the Inmates of Lalo Schifrin's Demented Ensemble as a Tribute to the Memory of the Marquis De Sade*; Verve Records V6-8654.

Note: nome e vago riferimento stilistico.

1966 GUY ROMBY, *Back to Bach. Volume 2* (Album)

Personale: Le Quintette de Saxophones français (Guy Romby, sax S; Jean-Jacques Léger, sax A; Jacques Bernard, Henri Bernard, sax T; Michel Gamay, sax Bar; Claude Massat, basso; Andy Arpino, batteria).

Etichetta: Ducretet Thomson.

Note: Suite orchestrale No. 1 in Do maggiore BWV 1066; Corale "Wachet auf, ruft uns die Stimme" BWV 645; *Badinerie* da Suite orchestrale No. 2 in Si minore BWV 1067; *Adagio* dalla Toccata, adagio e fuga in Do maggiore BWV 564; Fuga No. 9 da L'arte della Fuga BWV 1080; Fuga a 5, *Skt. Anne* BWV 552; Fuga dal Preludio e fuga in Sol minore BWV 535.

1967 HANK JONES, *Fugue Tune*

Personale: Hank Jones, tromba; Oliver Nelson, sax e arrangiamento; Clark Terry, Joe Newman, Ernie Royal, Snooky Young, trombe; J. J. Johnson, Jimmy Cleveland, Tom Mitchell, tromboni; Danny Banck, Jerome Richardson, Phil Woods, ance; George Duvivier, basso; Grady Tate, batteria.

Etichetta: nell'Album *Happenings*, Impulse AS-9132 (poi in *Bach 333 Bach á la jazz*).

Note: Fuga No. 21 in Si bemolle maggiore BWV 866 da CBT I; arrangiamento ed elaborazione.

1967 SIEGFRIED SCHWAB, *Courante in D Major; Allemande in A Major; Prelude in D Minor*

Personale: Siegfried Schwab, chitarra, arrangiamento; Jürgen Ehlers, basso; Tom Holm, batteria; Igor Rosenow, flauto, percussioni; The Max Kayser String Quartet; Roy of the Rosy Singers, voce.

Etichetta: nell'Album *The Fabulous Guitar (from Bach to Almeida with voice and orchestra)*, Philips 843 975 PY (*Allemande* poi in *Bach 333 Bach á la Jazz*).

Nota: arrangiamento e moderata elaborazione, con batteria. *Courante in D Major* è *Courante* dalla Suite per violoncello No. 1 in Sol maggiore BWV 1007; *Allemande in A Major* è *Allemande* dalla Suite per violoncello No. 3 in Do maggiore BWV 1009; *Prelude in D Minor* è *Preludio* in Do minore BWV 999 con aggiunta di parte vocalizzata e alla fine archi.

1968 LES SWINGLE SINGERS, *Jazz Sébastien Bach vol. 2* (Album)

Personale: Les Swingle Singers, ottetto vocale; Ward Swingle, arrangiamenti; Guy Pedersen, basso; Bernard Lubat, batteria; Daniel Humair, batteria.

Etichetta: Philips 844 847 BY.

Note: *Vivace* dal Concerto per due violini e orchestra BWV 1043; *Preludio e fuga* No. 10 in Mi minore BWV 855 da CBT I; *Corale* dalla Cantata "Jesus bleibet meine Freude" BWV 147; *Gavotte* dalla Partita per violino solo No. 3 in Mi minore, BWV 1006; *Preludio e fuga* No. 1 in Do maggiore BWV 846 da CBT I; *Fuga* dal *Preludio e fuga* per organo in Sol maggiore BWV 541; *Adagio* dalla Sonata per violino e clavicembalo No. 3 in Mi maggiore BWV 1016; *Preludio e fuga* No. 3 in Do diesis maggiore BWV 848 da CBT I; *Preludio corale* per organo "Num Komm Der Heiden Heiland" BWV 859; *Fuga* No. 21 in Si bemolle maggiore BWV 866 da CBT I.

1969 *Jacques Loussier Trio with The Royal Philharmonic Orchestra*

Personale: Loussier Trio, Lawrence Kennedy, flauto; Neville Taweel, violino; The Royal Philharmonic Orchestra.

Etichetta: London Records SPC 21044.

Note: Concerto Brandeburghese No. 5 in Re maggiore BWV 1050; *Aria* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068; Preludio No. 2 in Do minore BWV 847 da CBT I.

1969 PIERRE GOSSEZ, *Bach Take a Trip* (Album)

Personale: Pierre Gossez, sax A e direttore; Maurice Vander, pianoforte; Georges Arvanitas, clavicembalo; Alphonse Masselier, basso; Arthur Motta, batteria.

Etichetta: Vanguard Cardinal VCS 10061.

Note: brani ispirati genericamente al barocco e a Bach, spesso di Loussier.

1970 WARNE MARSH, *Two-Part Invention No. 13*

Personale: Warne Marsh Quartet (Warne Marsh, sax T; Gary Foster, sax A; Dave Parlato, basso; John Tirabasso, batteria).

Etichetta: nell'Album *Ne plus ultra*, Revelation Records (3) – REV-12 reg. 1969.

Note: esecuzione con due sax della Invenzione a 2 voci No. 13 in La minore BWV 784.

1970 HUBERT LAWS, *Passacaglia In C Minor*

Personale: Hubert Laws, flauto; Gene Bertoncini, chitarra; Dave Friedman, vibrafono; Don Sebesky, arrangiamento; Bob James, pianoforte; Ron Carter, basso; Fred Alston, Jr., fagotto.

Etichetta: nell'Album *Afro Classic*, Sony BMG CTI Records – CTI 6006.

Note: Passacaglia in Do minore per organo BWV 582, esecuzione parziale ed elaborazione.

1970 JACQUES LOUSSIER, *Play-Bach n. 1* (Album)

Personale: Trio Jacques Loussier (Jacques Loussier, pianoforte, arrangiamenti; Christian Garros, batteria; Pierre Michelot, basso).

Etichetta: Decca SLK 16 667-P.

Note: non corrisponde al disco *Play Bach* [n. 1] del 1959, ma contiene brani comunque già incisi dal Trio. Toccata e fuga in Re minore per organo BWV 565, *Ouverture* dalla Cantata BWV 28 [recte n. 29 *Wir danken Dir*], Preludio No. 1 in Do maggiore BWV 846 da CBT I; Corale “Wachet auf” BWV 645.

1971 HUBERT LAWS, *Brandenburg Concerto No. 3*

Personale: Hubert Laws, flauto; Don Sebesky, arrangiamenti; Jane Taylor, fagotto; Bob James, tastiere; Dave Friedman, vibrafono, percussioni; Stuart Scharf, chitarra; Ron Carter, basso; Jack DeJohnette, batteria; Airto Moreira, percussioni.

Etichetta: nell'Album *Rite of Spring*, Sony Music Entertainment CTI Records – CTI 6012.

Note: arrangiamento con brevi assoli del Concerto Brandeburghese No. 3 in Sol maggiore BWV 1048.

1971 ORCHESTRA JAZZ SEBASTIAN BACH, *Incontro* (Album)

Personale: Bruno Rosada, Silvio Pibrovec, sax A; Luigi Pepe, clarinetto basso; Giuseppe Della Valle, fagotto; Ernesto Beacovich, clarinetto; Giuseppe Federici, basso; Andrea D'Iorio, batteria; Giorgio Grava, arrangiamenti, trascrizioni e direzione.

Etichetta: lp Fonit Cetra 1971 LPP 174.

Note: probabilmente la prima incisione Bach-jazz italiana; contiene Largo dal Concerto per clavicembalo e orchestra No. 5 in Fa minore BWV 1056; *Polonaise*, *Minuetto* e *Badinerie* dalla Suite per orchestra No. 2 in Si minore BWV 1067; *Gavotte* dalla Suite per violoncello No. 6 BWV 1012; *Invenzione a 2 voci* No. 13 in La minore BWV 784. Contiene inoltre brani di Händel, Telemann, Corelli, Albinoni, Vivaldi.

1971 RHODA SCOTT, *Come Bach to Me. A L'orgue Hammond* (Album)

Personale: Rhoda Scott, organo Hammond, arrangiamenti; Felix Simtaine, batteria.

Etichetta: Movieplay S-21.310 - Barclay – 80094.

Note: le tracce accoppiano brani bachiani con altri brani di repertorio opp. originali. Preludio in Si bemolle maggiore per organo BWV 560 – *The Preacher* (arrangiamento); Corale “Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ” BWV 639 – *Come Bach to me* (brano originale); Preludio in Sol minore per organo BWV 558 – *Moanin* (arrangiamento); Toccata e fuga in Re minore BWV 565 – *Les Feuilles Mortes* (arrangiamento). Il brano inizia come un'esecuzione per organo Hammond, a volte con batteria, del testo bachiano, poi

segue il brano collegato; conclude una ripresa del testo bachiano. L'Album contiene anche brani di altri autori trattati allo stesso modo (Sinfonia dal Nuovo Mondo di Dvořák, "Chiaro di Luna" di Beethoven).

1972 STAN GETZ, *Back to Bach*

Personale: Stan Getz, sax T; Eddie Louiss, organo; Christiane Legrand, voce; Michel Legrand, arrangiamento e orchestrazione; gruppo vocale; archi.

Etichetta: nell'Album *Communications '72*, Verve Records V6-8807.

1972 LOUSSIER TRIO and THE ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA, *Bach Brandenburg Concerto n. 2* (Album)

Personale: Jacques Loussier Trio, The Royal Philharmonic Orchestra, David Mason, tromba.

Etichetta: Decca PFS 4253.

Note: il disco contiene, oltre al Concerto Brandeburghese No. 2 in Fa maggiore BWV 1047, anche il brano originale *Etude pour Trio*.

1973 MODERN JAZZ QUARTET, *Blues on Bach* (Album)

Personale: Modern Jazz Quartet (John Lewis, pianoforte; Milt Jackson, vibrafono; Percy Heath, contrabbasso; Connie Kay, batteria).

Etichetta: Atlantic 1652-2.

Note: allusione nel titolo e nei brani (quattro Blues sul nome Bach, rispettivamente su B-A-C-H) e quattro esecuzioni bachiane, tra cui *Tears for the Children* (Preludio No. 8 in Re diesis minore BWV 853 dal CBT I). Nel 2018 *Blues on Bach* è stato riarrangiato da Aaron Diehl per il suo Aaron Diehl Quartet (Aaron Diehl, pianoforte; Warren Wolf, vibrafono; David Wong basso; Pete van Nostrand, batteria).

1975 CLAUDE BOLLING, *Suite for flute and Jazz Piano Trio* (Album)

Personale: Jean-Pierre Rampal, flauto; Claude Bolling, pianoforte; Max Hédiguer, basso; Marcel Sabiani, batteria.

Etichetta: CBS Masterworks, Columbia Masterworks FM (3) – FM 42318, CBS – FM 42318.

Note: riferimento stilistico (brani di Bolling). Negli anni seguenti Bolling continuò la serie con la Suite per orchestra No. 2 in Si minore BWV 1067 e altro Album col Jazz Trio e altri strumenti (violino, violoncello, ecc).

1978 SWINGLE II, *Baroque*

Personale: Swingle Singers II (ottetto; nuovo gruppo con base a Londra); Ward Swingle, arrangiamenti, tastiere, Allan Whalley, chitarra e basso, Tom McVey, batteria.

Etichetta: CBS S 69209.

Note: il disco contiene anche brani di Händel. Di Bach comprende: *Presto* dal Concerto Brandeburghese No. 4 in Sol maggiore BWV 1049; *Allegro* dal Concerto Brandeburghese No. 5 in Re maggiore BWV 1050; Corale “Jesu bleibet meine Freude” dalla Cantata BWV 147; Fuga “piccola” per organo in Sol minore BWV 578.

1979 LAURINDO ALMEIDA, *Unaccustomed Bach, Bourrée and Double*

Personale: Laurindo Almeida, chitarra, arrangiamento; Bob Magnusson, basso; Jeff Hamilton, batteria.

Etichetta: nell'Album *Chamber Jazz*, Concord Jazz CJ-84.

Note: *Unaccustomed Bach* è il *Prélude* dalla Suite per violoncello No. 1 in Sol maggiore BWV 1007, eseguito, poi elaborato, poi rieseguito. *Bourrée and Double* sono tratti dalla Partita per violino No. 1 in si minore BWV 1003. Le rielaborazioni sono in direzione più brasiliana che jazzistica.

1981 JACO PASTORIUS, *Chromatic Fantasy*

Personale: Jaco Pastorius, basso elettrico; Toots Thielemans, armonica; Hubert Laws, flauto soprano e contralto; Howard Johnson, tuba; Chuck Findley, tromba; John Clark, corno; Jack DeJohnette, batteria e percussioni.

Etichetta: nell'Album *Word of Mouth*, Warner Bros 3535.

Note: solo iniziale di Pastorius sulla Fantasia cromatica e fuga BWV 903, poi continuazione autonoma con il gruppo.

1984 FRIEDRICH GULDA, *Prelude and Fugue in E flat min*

Personale: Friedrich Gulda, pianoforte.

Etichetta: nell'Album *Gulda plays Gulda*, Philips 412 115-1.

Note: riferimento stilistico al Clavicembalo ben temperato; brano originale. Il brano è molto precedente e risulta presente a esempio nella registrazione del recital dato da Gulda a Stuttgart il 4 novembre 1966.

1985 JOHN LEWIS, *J. S. Bach Preludes and Fugues from the Well-Tempered Clavier Book 1*

Personale: John Lewis, pianoforte; Joel Lester, violino; Howard Collins, chitarra; Marc Johnson, basso; Lois Martin, violino, viola.

Etichetta: Philips – 824 381-2.

Note: esecuzione con interpolazioni (vedi saggio) dal CBT I, Preludi e fuga No. 1 in Do maggiore, No. 2 in Do minore, No. 6 in Re minore, No. 7 in Mi bemolle maggiore, No. 21 in Si bemolle maggiore, No. 22 in Si bemolle minore.

1986 JOHN LEWIS, *The Bridge Game. J. S. Bach Preludes and Fugues from the Well-Tempered Clavier Book 1. Vol. 2*

Personale: John Lewis, pianoforte; Joel Lester, violino; Howard Collins, chitarra; Marc Johnson, basso; Lois Martin/ Scott Nickrenz, viola.

Etichetta: Philips – 826 698-1.

Note: esecuzione con interpolazioni (vedi saggio) dal CBT I, Preludi e fuga No. 9 in Mi maggiore, No. 4 in Do diesis minore, No. 5 in Re maggiore, No. 16 in Fa diesis maggiore, No. 8 in Re diesis minore.

1986 OSCAR PETERSON, *Bach Suite (The Bach Suite Allegro; The Bach Suite Andante; The Bach Suite Bach's Blues)*

Personale: Oscar Peterson, pianoforte; David Young, basso; Martin Drew, batteria; Joe Pass, chitarra.

Etichetta: nell'Album *Oscar Peterson live!*, Pablo 2310940.

Note: riferimento stilistico, molto rielaborato.

1987 KEITH JARRETT, *Well-Tempered Clavier (Album)*

Personale: Keith Jarrett, pianoforte.

Etichetta: ECM.

Note: esecuzione integrale CBT I.

1987 RON CARTER, *Ron Carter Plays Bach* (Album)

Personale: Ron Carter, basso.

Etichetta: Philips 28PJ-12 (LP); 830 890-2 (CD).

Note: reg. 1985; esecuzione con contrabbasso pizzicato di brani dalle Suites per violoncello solo BWV 1007-1012. *Courante*, *Minuetto I e II*, *Giga* dalla Suite No. 1 in Sol maggiore; *Courante*, *Minuetto I e II*, *Giga* dalla Suite No. 2 in Re minore; *Courante*, *Bourrée I e II* dalla Suite No. 3 in Do maggiore; *Bourrée I e II*, *Gigue* dalla Suite No. 4 in Mi bemolle maggiore; *Gigue* dalla Suite No. 5 in Do minore; *Gavotte I e II* Suite No. 6 in Re maggiore; *Preambulum* dalla *Lute Suite for piccolo Bass and Double Bass pizzicato*; *Sarabanda*, *Gavotte II* dalla Suite per liuto No. 3 in Sol minore BWV 995.

1989 JOHN LEWIS, *J. S. Bach Preludes and Fugues from the Well-Tempered Clavier Book 1. Vol. 3*

Personale: John Lewis, pianoforte; Marc Johnson, basso; Howard Collins, chitarra; Robert Dan, viola; Anahid Ajemian, violino.

Etichetta: Philips.

Note: esecuzione con interpolazioni (vedi saggio) dal CBT I, Preludi e fuga No. 3 in Do diesis maggiore, No. 10 in Mi minore, No. 11 in Fa maggiore, No. 13 in Fa diesis maggiore, No. 15 in Sol maggiore, No. 19 in La maggiore.

1990 JOHN LEWIS, *J. S. Bach Preludes and Fugues from the Well-Tempered Clavier Book 1. Vol. 4*

Personale: John Lewis, pianoforte; Marc Johnson, basso; Howard Collins, chitarra; Robert Dan, viola; Anahid Ajemian, violino.

Etichetta: Philips – PHCE-3030.

Note: esecuzione con interpolazioni (vedi saggio) dal CBT I, Preludi e fuga No. 12 in Fa minore BWV 857, No. 14 in Fa diesis minore BWV 859, No. 17 in La bemolle maggiore BWV 862, No. 18 in Sol diesis minore BWV 863, No. 20 in La minore BWV 865, No. 23 in Si maggiore BWV 868, No. 24 in Si minore BWV 869.

1990 THE SWINGLE SINGERS, *The Bach Album*

Personale: The Swingle Singers.

Etichetta: SWING CD 5 (con il titolo *Bach Hits Back*, Virgin 1994).

Note: Corale “Ein Feste Burg” BWV 302; Fuga da Fantasia e fuga per organo in Do minore BWV 537; [*Allegro*] dal Concerto Brandeburghese No. 3 in Sol maggiore BWV 1048;

Andante dalle Sonata per violino solo No. 2 in La minore BWV 1003; Preludio No. 18 in Sol diesis minore BWV 887 da CBT II; Corale “Liebster Jesu. Wir Sind Hier” BWV 731; Corale “Wachet Auf ruft uns die Stimme” BWV 645; Preludio corale “In Dulci Jubilo” BWV 608; Corale “In Dulci Jubilo” BWV 368; Fuga No. 8 in Re diesis minore BWV 877 da CBT II; Invenzione a 3 voci No. 10 in Sol minore BWV 781; *Et Resurrexit* dalla Messa in Si minore BWV 232 ; Aria “Bist du bei mir” BWV 508; Aria “Blute nur” dalla Passione secondo Matteo BWV 244; Fuga per organo “alla Gigue” BWV 577; Aria “Es ist genug” dalla Cantata “O Ewigkeit du Donnerworth” BWV 60.

1992 RON CARTER, *Ron Carter Meets Bach* (Album)

Personale: Ron Carter, contrabbasso, arrangiamento.

Etichetta: Blue Note CDP 0777 7 80510 2 2.

Note: *Air* dalla Suite per orchestra No. 3 in Re maggiore BWV 1068; Corale “Christ Lag in Todesbanden” dalla da Cantata BWV 4; Preludio corale “Wachet auf, ruft uns die Stimme” BWV 645; *Arioso* dalla Cantata “Ich steh mit einem Fuss in Grabe” BWV 156; Corale dalla cantata “Herz und Mund und Tat und Leben” BWV 147; Corale “Es Woll uns Gott genadig sein” dalla Cantata “Die Himmel erzahlen” BWV 76; *Gavotte e Rondeau* dalla Partita per violino No. 3 in Mi maggiore BWV 1006; Preludio, *Interlude* e fuga No. 1 in Do maggiore BWV 846 da CBT I; *Siciliano* dalla Sonata per flauto e clavicembalo No. 2 BWV 1031; *Praeludium* in Do maggiore, *Interlude* e *Praeludium* di Do minore dal *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedmann Bach*; Corale “Komm Süsßer Tod, Komm Sel’ge Ruh” dalla Cantata BWV 161. I brani indicati come *Interlude* sono originali.

1992 JOHN PATITUCCI, *Prelude in G Major* (from Cello Suite)

Personale: John Patitucci, basso.

Etichetta: nell’Album *Hearth of the Bass*, Stretch Records GRS 11012.

Note: esecuzione del *Prélude* dalla Suite per violoncello No. 1 in Sol maggiore BWV 1007.

1995 ORNETTE COLEMAN, *Bach Prelude*

Personale: Ornette Coleman & Prime Time; Ornette Coleman, sax A, tromba, violino; Dave Bryant, tastiere; Chris Rosenberg, Ken Wessel, chitarre; Bradley Jones, Al MacDowell, bassi; Chris Walker, basso, tastiere; Denardo Coleman, batteria; Badal Roy, tabla, percussioni; Avenda Khadija, Moishe Nalm, voci.

Etichetta: nell'Album *Tone Dialing*, Harmolodic/Verve Records 527 483-2.

Note: *Prélude* dalla Suite per violoncello solo No. 1 in Sol maggiore BWV 1007; esecuzione, poi Coleman improvvisa sopra l'esecuzione.

1996 RON CARTER, *Brandenburg Concerto n. 3*

Personale: Ron Carter, contrabbasso e contrabbasso piccolo, arrangiamenti; gruppo di archi, dir. Kermit Moore.

Etichetta: nell'Album *Brandenburg Concerto*, Blue Note CDP 7243 8 54559 26.

Note: esecuzione del Concerto Brandeburghese No. 3 BWV 1048: in alcune sezioni il basso elabora una sua parte autonoma sotto lo scorrimento normale della partitura; parte autonoma anche nell'Adagio di collegamento.

1999 JACQUES LOUSSIER TRIO, *The Bach Book. 40th Anniversary Album*

Personale: Jacques Loussier, pianoforte; Vincent Charbonnier, contrabbasso; André Arpino, batteria.

Etichetta: Telarc Jazz – CD-83474.

Note: altra formazione del trio. Preludio No. 1 in Do maggiore BWV 846 da CBT I; Concerto Brandeburghese No. 5 in Re maggiore BWV 1050; Corale "Jesus bleibet meine Freude" dalla Cantata BWV 147; *Gavotta* dalla Suite orchestrale No. 2 in Si minore BWV 1067; Concerto per clavicembalo in Re maggiore BWV 1054.

2000 JACQUES LOUSSIER TRIO, *Bach's Goldberg Variations*

Personale: Jacques Loussier, pianoforte; Benoît Dunoyer de Segonzac, basso; André Arpino, batteria.

Etichetta: Telarc – CD-83479.

Note: altra formazione del trio. Integrale delle *Variazioni Goldberg* BWV 988.

2000 JACQUES LOUSSIER TRIO, GÜHER & SÜHER PEKINEL, *Take Bach*

Personale: Jacques Loussier, pianoforte; Benoît Dunoyer de Segonzac, basso; André Arpino, batteria; Güher Pekinel, pianoforte; Süher Pekinel, pianoforte.

Etichetta: Universal 9722317 e TELDEC – 8573-80823-2.

Note: Concerto per tre clavicembali in Re minore BWV 1063; Concerto per due clavicembali in Do minore BWV 1060; Concerto per due clavicembali in Do maggiore

BWV 1061; Corale “Jesus bleibet meine Freude” dalla Cantata BWV 147, adattata per due pianoforti.

2000 CHRIS BRUBECK, *Bach to Brubeck*

Personale: Chris Brubeck, arrangiamenti e composizioni; Bill Crofut, banjo; Joel Brown, chitarra; London Symphony Orchestra, Joel Revzen, dir.

Etichetta: Koch International Classics 3-7485-2 Hi.

Note: contiene composizioni di Chris Brubeck e arrangiamenti di brani del padre, Dave Brubeck; inoltre arrangiamenti di brani bachiani (BWV 924 a, 846 a, 926, 997).

2000 URI CAINE, *The Goldberg Variations* (Album)

Personale: Uri Caine Ensemble, tastiere e vari (voci, strumenti, Quartetto Italiano di Viola da Gamba, Köln String Quartet ecc). Adattamento, arrangiamento e composizione di Uri Caine.

Etichetta: Winter&Winter, 910 054-2.

Note: esecuzione integrale delle *Variazioni Goldberg* BWV 988; arrangiamento e aggiunta di brani originali, per un totale di 70 variazioni.

2000 TULLIO DE PISCOPO, CESARE POGGI, STEFANO CERRI, *Concerto italiano mov. II; Preludio XXIV from the Second Book of the Well-Tempered Clavier; Prelude IV from the Well-Tempered Clavier*

Personale: Tullio De Piscopo, batteria; Stefano Cerri, basso; Cesare Poggi, pianoforte.

Etichetta: nell'Album *Classic in jazz*, Amiata 2001 Azzurra Music – TBP-JABO 13.

Note: *Largo* dal *Concerto italiano* BWV 971; Preludio No. 24 in Si minore BWV 893 dal CBT II; Preludio No. 8 in Mi bemolle minore BWV 853 da CBT I [indicato erroneamente come Preludio No. 4 in Do diesis minore dal CBT II] e altri brani (di Scarlatti e altri).

2000 MANHATTAN JAZZ ORCHESTRA, *Bach 2000* (Album)

Personale: Manhattan Jazz Orchestra; arrangiamenti David Matthews.

Etichetta: Milestone MCD 9312-2.

Note: arrangiamento per Big Band ed elaborazioni. Toccata e fuga in Re minore BWV 565; *Aria* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068; *Invenzione a 2 voci* No. 4 BWV 775; *Kyrie* dalla Messa in Si minore BWV 232; *Menuet* in Sol maggiore BWV

Ahn. 114; *Siciliano* dalla Sonata per flauto BWV 1031; Fuga No. 2 in Do minore BWV 847 da CBT I.

2001 TOOTS THIELEMANS, *Sicilienne*

Personale: Toots Thielemans, armonica; Kenny Werner, pianoforte; orchestra d'archi.

Etichetta: nell'Album *Toots Thieleman & Kenny Werner*, Verve 440 014 722-2.

Note: *Siciliano* dalla Sonata BWV 1031; arrangiamento, elaborazione (in direzione *easy listening*).

2002 *The Classical Jazz Quartet plays Bach* (Album)

Personale: The Classical Jazz Quartet: Kenny Barron, pianoforte; Stefon Harris, vibrafono, marimba; Ron Carter, contrabbasso; Lewis Nash, batteria.

Etichetta: Vertical Jazz 5508-2.

Note: arrangiamento ed elaborazione. Corale "Jesus bleibet meine Freude" dalla Cantata BWV 147; *Larghetto* dal Concerto per oboe d'amore, archi e continuo in La maggiore BWV 1055R (ricostruzione); *Andante* e *Allegro assai* dal Concerto Brandeburghese No. 2 in Fa maggiore BWV 1047; Invenzione a 2 voci No. 4 BWV 775; *Air* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068.

2002 SANTE PALUMBO TRIO, *Bach in jazz* (Album)

Personale: Sante Palumbo, pianoforte, organo Hammond, tastiere; Marco Antonio Ricci, basso; Stefano Bagnoli, batteria; Bruno De Filippi, armonica e chitarra; Danilo Rossi, viola.

Etichetta: MAP (Musicisti Associati Produzioni).

Note: arrangiamento, elaborazione; solo ultimo brano originale *My Dear Johann Sebastian*. *Badinerie* dalla Suite orchestrale No. 2 in Si minore BWV 1067, *Chaconne* dalla Partita per violino No. 2 in Re minore BWV 1004, Preludio No. 2 in Do minore BWV 847 da CBT I; *Air* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068, Corale "Jesus bleibet meine Freude" dalla cantata BWV 147, *Siciliano* dalla Sonata per flauto e clavicembalo BWV 1031; *Menuet* dalla Suite orchestrale No. 2 in Si minore BWV 1067; Toccata e fuga in Re Minore per organo BWV 565; *My Dear Johann Sebastian* [brano originale].

2002 JOHANN KÜHN, THOMANERCHOR LEIPZIG, *Bach now! Live* (Album)

Personale: Thomanerchor Leipzig, Georg Christoph Biller; Joachim Kühn, pianoforte.

Etichetta: Emarcy Records (Universal Music) 472 190-2.

Note: esecuzione del Thomanerchor di Mottetti di Bach (“Komm, Jesu, komm” BWV 229; “Der Gerechte kommt um” BWV 1149; “Ich lasse dich nicht” BWV1164; “Jesu meine Freude” BWV 227; “Singet dem Herrn” BWV 225), intercalate, anche fra le sezioni dei Mottetti, da improvvisazioni al pianoforte di Joachim Kühn.

2006 BÉLA FLECK, *Fugue from Prelude/fugue in a min BWV 889*

Personale: Béla Fleck, banjo, sintetizzatore, altri strumenti; Jeff Coffin, sassofoni, flauti, clarinetto, sintetizzatore, altri strumenti; Future Man, percussioni, altri strumenti; Victor Wooten, bassi, altri strumenti.

Etichetta: nell'Album *The Hidden Land* (Columbia).

Note: Fuga No. 2 in La minore BWV 889 dal CBT II.

2006 AL JARREAU, *Bach Aire (Under the Wandering Sky)*

Personale: Al Jarreau, voce, gruppo strumentale.

Video disponibile in YouTube dell'esecuzione a Lugano, Estival Jazz 2006 (<https://www.youtube.com/watch?v=RDnGYMvxfNE>).

Note: *Aria* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068 con testo aggiunto *Under the Wandering Sky*.

2006 BOBBY MCFERRIN AND GUESTS, *Swinging Bach* (Album)

Personale: Bobby McFerrin, voce e vedi sotto.

Etichetta: Euroarts 2006 (Video).

Note: arrangiamenti, elaborazioni, improvvisazioni.

German Brass: *Allegro* dal Concerto per clavicembalo in Re Maggiore BWV 972.

Gewandhausorchester Leipzig, dir. Christian Gansch: *Bourée I e II* dalla Suite orchestrale No. 1 in Do Maggiore BWV 1066.

Jacques Loussier Trio: Fuga No. 5 in Re maggiore BWV 850 dal CBT I.

Gewandhausorchester Leipzig e Christian Gansch: *Vivace* dal Concerto per due violini in Re minore BWV 1043.

German Brass: Toccata e fuga in Re minore per organo BWV 565.

Bobby McFerrin e Gewandhausorchester Leipzig: *Air* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068.

German Brass: *Allegro* dal Concerto in Re maggiore per clavicembalo BWV 972.

Quintessence Saxophone Quintet: Fuga in sol minore “piccola” per organo BWV 578.

Gil Shaham, Adele Anthony, Gewandhausorchester Leipzig e Christian Gansch: *Allegro* dal Concerto per due violini in Re minore BWV 1043.

Turtle Island String Quartet: “*Bach’s Lunch*”: *Variazioni su temi di J. S. Bach; Snow What*, dal Concerto per due violini in Re minore BWV 1043.

The Kink’s Singers: *Deconstructing Johann*.

Bobby McFerrin, Jacques Loussier Trio: improvvisazione sul corale dalla cantata “*Wachet auf, ruft uns die Stimme*” BWV 140.

Jacques Loussier Trio: *Gavotte* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068.

Quintessence Saxophone Quintet, *Toccata & Funk & Chorale* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068.

Turtle Island String Quartet, *Seven Steps to Bach* (J. S. Bach / Miles Davis) dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068.

Jiří Stivín, Gewandhausorchester Leipzig e Christian Gansch: *Menuet – Badinerie* dalla Suite orchestrale No. 2 in Si minore BWV 1067.

Jiří Stivín & Collegium Quodlibet: *Bach Medley*.

Bobby McFerrin: *Improvisation I; Improvisation II; Improvisation* su “*Ave Maria*” di Bach/Gounod; *Improvisation dal Largo* dal Concerto per clavicembalo BWV 1056.

German Brass: *Allegro* dal Concerto Brandeburghese No. 3 BWV 1048.

Jacques Loussier Trio: *Allegro* dal Concerto per clavicembalo in Re maggiore BWV 1054.

Bobby McFerrin, Gil Shaham, Adele Anthony, Jiří Stivín, Gewandhausorchester Leipzig e Christian Gansch: *Gigue* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068.

2007 FRED HERSCH, *24 Variations on a Bach Chorale*

Personale: Fred Hersch, pianoforte.

Etichetta: nell’Album *Fred Hersch, Concert Music 2001-2006*; Naxos serie American Classics 8559366.

Note: Corale “*O Haupt voll Blut und Wunden*” dalla Passione secondo Matteo BWV 244.

Esiste una versione profana nota come *The Peace Chorale (Because All Men Are Brothers)*,

con testo di Tom Glazer che è stata incisa da The Weavers e da Peter, Paul & Mary. Le Variazioni di Hersch sono anche pubblicate da Peters.

2009 DAN TEPFER, *Twelve Free Improvisations in Twelve Keys* (Album)

Personale: Dan Tepfer, pianoforte.

Etichetta: Baby/DIZ Productions.

Note: non c'è nessun riferimento esplicito a Bach, se non nella scelta di percorrere le 12 tonalità.

2009 URI BRENER, *Jazz Sebastian Bach – Chance encounters, Suite for flute and Jazz Trio*

Personale: Noam Buchman, flauto e Tabula Rasa Jazz Trio: Uri Brener, pianoforte; Edmond Gilmore, basso; Shlomo Deshet, batteria.

Etichetta: nell'Album *Chance Encounter, The Eight Note*.

Note: *Prelude – Allegro; First encounter – Presto...with the Duke; Second encounter – Siciliano... with Dave Brubeck; Third encounter – Presto...with Agatha; Fourth encounter – Adagio...with Michel Legrand; Fifth encounter – Allegro...with Chick Corea*. Spunti dalle Sonate per flauto e clavicembalo ed elaborazioni.

2009 Jenni Molloy's *Bach reloaded* (Album)

Personale: Jenni Molloy, basso; Stuart McDonald, sax, Chris Sykes, batteria.

Etichetta: Jellimoul Jazz JM-JJ003.

Note: nome; riferimenti stilistici fortemente trasfigurati.

2009 TIEMPO LIBRE ORCHESTRA, *Bach in Habana* (Album)

Personale: Tiempo Libre Orchestra.

Etichetta: Sony.

Note: elaborazione più latin che jazz, con parte vocale. *Tu Conga Bach Conga* (Fuga No. 2 in Do minore BWV 847 dal CBT I); *Fuga Cha-cha-chá* (Sonata per clavicembalo in Re minore BWV 964); *Air on a G String, Bolero* (Air dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068) con Paquito D'Rivera, sax A; *Clave in C Minor Guaguancó* (Prelude No. 2 in Do minore BWV 847 dal CBT I); *Gavotte Son* (Gavotte dalla Suite Francese No. 5 in Sol maggiore BWV 816) con Paquito D'Rivera, sax A; *Mi Orisha 6/8 Batá* (Menuet dalla Suite Francese No. 2 in Do minore BWV 813) con Yosvany Terry, shekeré; *Minuet in G*

Guaguancó con Yosvany Terry, sax A; *Olas de Yemayá Batá* (Preludio No. 1 in Do maggiore BWV 846 dal CBT I); *Baqueteo con Bajo Danzón* (dalla Suite per violoncello No. 1 in Sol maggiore BWV 1007) con Paquito D’Rivera, clarinetto; *Timbach Timba* (Preludio No. 5 in Re maggiore BWV 850 dal CBT O); *Kyrie Batá* (dalla Messa in Si minore BWV 232).

2010 TILL BRÖNNER, *Air*

Personale: Till Brönner, tromba, arrangiamenti, direzione e gruppo.

Etichetta: nell’Album *At the End of the Day*, Bam Bam Music – 0602527513683, Universal Music Group – 0602527513683, Island Records – 0602527513683 Universal.

Note: *Aria* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068; arrangiamento ed elaborazione.

2011 STEFANO BOLLANI, *Nella fine è il mio inizio*

Personale: Stefano Bollani, pianoforte.

Etichetta: nel video *Sul nome B.A.C.H. Contrappunti con l’arte della Fuga*, regia di Francesco Leprino, Al Gran Sole 2011.

Note: improvvisazione su tema dell’Arte della Fuga BWV 1080.

2011 NAOKO TERAJ, *Chaconne*

Personale: Naoko Terai, violino; Naoki Kitajima, pianoforte; Kunio Tanaami, basso; Go Nakazawa, batteria.

Etichetta: nell’Album *Limelight, Somethin’Else* – Toshiba Emi TOCJ-68093 (poi in *Bach 333 Bach á la Jazz*).

Note: elaborazione *Chaconne* dalla Partita per violino solo No. 2 BWV 1004.

2011 MUSICA NUDA, *Bach Aire*

Personale: Ferruccio Spinetti, contrabbasso; Petra Magoni, voce.

Etichetta: nell’Album *Complici*, Emi Music Italy EMI/Blue Note – 5099902600321.

Note: *Aria* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068; arrangiamento; dalla versione con testo in inglese di Al Jarreau.

2011 ENRICO PIERANUNZI, *1685 Pieranunzi plays Bach, Händel, Scarlatti* (Album)

Personale: Enrico Pieranunzi, pianoforte / fortepiano.

Etichetta: CAMJazz 7837-2; reg. 17-19 marzo 2010.

Note: Elaborazione creativa del Preludio No. 14 in Fa diesis minore BWV 859 dal CBT I (vedi saggio); altri brani di Scarlatti e Händel.

2011 DAN TEPFER, *Goldberg Variations/Variations* (Album)

Personale: Dan Tepfer, pianoforte.

Etichetta: Sunnyside SSC 1284.

Nota: esegue tutte le Variazioni Goldberg BWV 988, ognuna seguita da una sua elaborazione (Aria; Variazione No. 1, Improvisation 1; Variazione No. 2, Improvisation 2 ... ecc.); qualche variazione ha titolo (Variazione No. 12; Improvisation 12 *Obsessive ...* Variazione No. 30 Quodlibet; Improvisation 30 *Mashup*). Dan Tepfer propone anche il progetto *#BachUpsideDown, an exploration of the sound of Bach's music in chromatic inversion*, che prevede l'esecuzione delle Variazioni seguite dalla riproposizione delle stesse per moto inverso operata da un programma da lui stesso preparato.

2011 ELДАР DJANGIROV, *Prelude in C sharp major, Air on a G String*

Personale: Eldar Djangirov, pianoforte.

Etichetta: nell'Album *Three Stories*; Sony Masterworks Jazz – 88697 54862 2.

Note: esecuzione del Preludio No. 3 in Do diesis maggiore BWV 484 da CBT I ed elaborazione in cui una mano esegue il testo bachiano e l'altra elabora autonomamente; *Aria* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068.

2012 ÉDOUARD FERLET, *Think Bach* (Album)

Personale: Édouard Ferlet, pianoforte.

Etichetta: Mélisse Music, mel666011.

Note: Elaborazione creativa (vedi saggio). *Analecta* – Preludio No. 5 in Re maggiore BWV 850 dal CBT I; *Dictame* – Preludio No. 18 in La minore BWV 889 da CBT I; *À La Suite De Jean - Prélude* dalla Suite per violoncello No. 1 in Sol maggiore BWV 1007; *Verso* – Preludio No. 2 in Do minore BWV 847 da CBT I; *Lisière* – Preludio in Do minore per liuto BWV 999; *Souffle Magnétique* – Suite francese No. 4 in Mi bemolle maggiore BWV 815; *Que Ma Tristesse Demeure* – Corale dalla Cantata “Jesu bleibet meine Freude” BWV 147;

Lapsus – Preludio No. 6 in Re minore BWV 851 da CBT I; *Diagonale* – Variazione No. 25 dalle Variazioni Goldberg BWV 988; *Réplique* – Preludio No. 3 in Re bemolle maggiore BWV 848 da CBT I.

2012 *Bach off beat* (Album)

Personale: Omar Zoboli, oboe, sax soprano, corno inglese; Massimo Colombo, pianoforte; Yael Zamir, corno inglese, voce; Sergio Delmastro, clarinetto, clarinetto basso; Ferdinando Faraò, batteria; Omar Zoboli e Massimo Colombo, arrangiamenti.

Etichetta: Crocevia di Suoni Records.

Note: arrangiamenti delle Trio Sonate per organo BWV 525-530. Dalla Sonata No. 2 in Do minore BWV 526: *Vivace*; *Largo*; *Allegro*; *Agra Off Beat* (O. Zoboli). Dalla Sonata No. 1 in Do minore BWV 525: *Allegro*; *Adagio*; *Allegro*; *So Sad Off Beat* (M. Colombo). Dalla Sonata No. 6 in Do minore BWV 526: *Vivace*; *Lento*; *Allegro*; *Folk Off Beat* (M. Colombo).

2012 GERD DUDEK, *Der Tag mit seinem Lichte*

Personale: Gerd Dudek, sax S e T; Hans Koller, pianoforte; Ollie Hayhurst, basso; Gene Calderazzo, batteria.

Etichetta: nell'Album *Night and Day*, Psi 12.05.

Note: Corale “Der Tag mit seinem Lichte” BWV 448.

2013 KEITH JARRETT, *Six Sonatas for Violin And Piano* (Album)

Personale: Keith Jarrett, pianoforte; Michelle Makarski, violino.

Etichetta: ECM.

Note: esecuzione delle Sei sonate per violino e clavicembalo BWV 1014-1019.

2013 VADIM NESELOVSKYI, Sinfonia n. 11 in G minor BWV 797

Personale: Vadim Neselovskiy, pianoforte.

Etichetta: nell'Album *Music for September*, Sunnyside Records SSC 1342.

Note: esecuzione poi parafrasi swingata progressivamente più divergente dal testo originale.

2014 JOHN LAW, *Goldberg Variations* (Album)

Personale: John Law, pianoforte; elettronica.

Etichetta: 33xtreme 005.

Note: esecuzione integrale delle Variazioni Goldberg BWV 988; all'inizio e alla fine due brani di musica elettronica dello stesso John Law, basati su basso di Bach.

2014 PAINTING JAZZ DUO, *The well-tempered Duo Bachproject* (Album)

Personale: Emanuele Passerini, sax; Galag Massimiliano Bruno Belloni, pianoforte

Etichetta: Dodicilune ED329.

Note: serie di brani di varia ispirazione stilistica e ideale, in tutte le tonalità da Do maggiore, ispirato a Bach, a Si minore, riferito a Šostakovič (DSCH).

2014 JEAN-LOUIS MATINIER, MARCO AMBROSINI, *J.S. Bach – Inventio 4, BWV 775; Presto from Sonata g minor (BWV 1001)*

Personale: Jean-Louis Matinier, fisarmonica; Marco Ambrosini, nyckelharpa.

Etichetta: nell'Album *Inventio* ECM 2348; reg. aprile 2013.

Note: Rilettura fortemente trasfigurata, con inserimento di parti libere, dell'Invenzione a 2 voci No. 4 in Re minore BWV 775. Al termine lettura più riconoscibile, ma in metro asimmetrico.

2015 VIOLAINE COCHARD ÉDOUARD FERLET, *Bach Plucked/Unplucked* (Album)

Personale: Violaine Cochard, clavicembalo; Édouard Ferlet, tastiere.

Etichetta: Alpha 229.

Note: Elaborazioni per due strumenti *Je me Souviens* (Gigue dalla Partita per clavicembalo No. 1 in Si bemolle maggiore BWV 825); *Aparté* (Preludio No. 10 in Mi minore BWV 855 dal CBT I); *Utopia* (Sinfonia a 3 voci No. 11 in Si minore BWV 797); *Entre Écorce* (Allegro dalla Sonata per clavicembalo in Re minore BWV 964); *Après vous* (Allemande dalla Suite Francese No. 4 in Mi bemolle maggiore BWV 815); *Phénix* (Variazione No. 20 dalle Variazioni Goldberg BWV 988); *À la Suite de Jean* (Prélude dalla Suite per violoncello No. 1 in Sol maggiore BWV 1007); Aria "Erbarne dich" dalla Passione secondo Matteo BWV 244; *Je me souviens plus* (Gigue dalla Partita per clavicembalo No. 1 in Si bemolle maggiore BWV 825); *Magnetic Tango* [brano originale].

2017 TORBEN WESTGAARD, *Bach*

Personale: Torben Westergaard, basso elettrico; The Tangofied Ensemble (Anders Banke, Ida Nørholm, Jacob Andersen, Alejandro Federico Sancho).

Etichetta: nell'Album *Tangofied III*, Gateway Music.

Note: brano originale, con vago riferimento stilistico nel tema, ma condotto poi come un tango.

2017 BILL CUNLIFFE, *BACHAnalia* (Album)

Personale: Bill Cunliffe, pianoforte; Denise Donatelli, voce; Bob McChesney, trombone; Larry Koonsey, chitarra; Alex Franck, basso e Big Band.

Etichetta: Metro Records M1009.

Note: *Sleeper's Wake* (Corale "Wachet auf" BWV 645); *Solfeggietto* (Carl Philipp Emanuel Bach, Solfeggio in do minore, H 220); *Goldberg Contraption* (Aria e Variazioni No. 1, 10 e 22 dalle Variazioni Goldberg BWV 988). Arrangiamento dei brani, seguiti da elaborazioni libere. Altri brani da vari autori (Prokof'ev, Falla...).

2017 RAMIN BAHRAMI, DANILO REA, *Bach is in the Air*

Personale: Rahmin Bahrami, Danilo Rea, pianoforti.

Etichetta: Decca 481 5627.

Note: *Aria* dalle Variazioni Goldberg BWV 988; Corale dalla cantata "Jesus bleibet meine Freude" BWV 147; Bach-Siloti, Preludio in Si minore (No. 10 in Mi minore BWV 855a da CBT I); Preludio No. 1 in Do maggiore BWV 846 da CBT I; *Aria* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068, Minuetto in Sol maggiore BWV Anh. 114, Preludio No. 2 in Do minore BWV 847 da CBT I, *Sarabanda* dalla Suite inglese No. 3 in Sol minore BWV 808, Sinfonia a 3 voci No. 11 in Sol minore BWV 797, *Siciliano* dalla Sonata per flauto e clavicembalo BWV 1031, *Sarabanda* dalla Partita per violino No. 1 BWV 1002. In riferimento ai brani del CBT: del Preludio No. 1 in Do maggiore BWV 846 viene eseguito il testo originale; sopra di esso viene proposta una linea ulteriore o una elaborazione; BWV 855a in Si minore (Bach-Siloti): elaborazione basata sul Preludio No. 10 in Mi minore BWV 847 viene eseguito testo originale e poi viene continuato con elaborazione autonoma; viene eseguita poi la Fuga come conclusione.

2017 ÉDOUARD FERLET, *Think Bach op. 2* (Album)

Personale: Édouard Ferlet, pianoforte.

Etichetta: Mélisse Music, MEL 666020.

Note: brani originali (1, 2, 3, 4, 6, 7, 10) ed elaborazioni creative (vedi saggio). *Oves; Anthèse; Mind the Gap; Et si;* Aria “Es ist Vollbracht” dalla Passione secondo Giovanni BWV 245; *Les Bacchantes; Mécanique organique; Largo* dal Concerto per clavicembalo No. 5 in Fa minore BWV 1056; *Crazy B* (da Variazione No. 1 delle Variazioni Goldberg BWV 988); *Miss Magdalena*.

2018 DAN TEPFER, *J.S. Bach Well-Tempered Clavier* (Progetto/Concerti)

Personale: Dan Tepfer, pianoforte.

Etichetta: compreso nel *Bach Project* di Maria Muñoz (coreografa); cfr. video con danzatrice Federica Porello, Philharmonie de Paris, 1 aprile 2018, reperibile su YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=Z69pWjlxKw0&t=2548s> (ultimo accesso 20 aprile 2023).

Note: esecuzioni e improvvisazioni (prima o dopo il brano) alternate o contemporanee alla danza. Dal CBT I: Preludio No. 1 in Do maggiore BWV 846; Preludio No. 2 in Do minore BWV 847; Preludio No. 5 in Re maggiore BWV 850; Preludio No. 8 in Mi bemolle minore BWV 853; Preludio No. 10 in Mi minore; Fuga No. 13 in Fa diesis maggiore BWV 858; Preludio No. 20 in La minore BWV 865; Preludio No. 12 in Fa minore BWV 857; dal CBT II: Preludio No. 4 in Do diesis minore BWV 873; Preludio No. 1 in Do maggiore BWV 870; Preludio No. 14 in Fa diesis minore BWV 883; Preludio No. 6 in Re minore BWV 875.

2018 BRAD MEHLDAU, *After Bach* (Album)

Personale: Brad Meldhau, pianoforte.

Etichetta: Nonesuch, reg. 18-20 aprile 2017.

Note: vedi saggio. Preludio No. 3 in Do diesis maggiore BWV 848 da CBT I; Preludio No. 1 in Do maggiore BWV 870 da CBT II; Preludio No. 10 in Mi minore BWV 855 da CBT I; Preludio e fuga No. 12 in Fa minore BWV 857 da CBT I; Fuga No. 15 in Sol maggiore BWV 884 da CBT II, intercalati da brani originali.

2019 DAN TEPFER, *Invention/Reinvention* (Progetto/concerti)

Personale: Dan Tepfer, pianoforte.

Etichetta: video dei concerti 2019 (Parigi e altri).

Note: esecuzione delle 15 *Invenzioni* a 2 voci BWV 772-786 e inserimento di altre invenzioni (improvvisazioni) nelle 9 tonalità mancanti per completare il ciclo di 24.

2019 DIMITRI NAÏDITCH, *Bach Up* (Album)

Personale: Dimitri Naïditch, pianoforte, melodica, composizione, arrangiamenti; Gilles Naturel, basso; Arthur Alard, batteria.

Etichetta: Dinaï Records 2019.

Note: Preludio No. 1 in Do maggiore BWV 846 da CBT I; Concerto per violino in La minore BWV 1041; Bach–Marcello, *Adagio* dal Concerto in Re minore BWV 974; *Musette* in Re maggiore BWV Anh. 126; Fuga No. 2 in Do minore BWV 847 da CBT I; D. Naïditch, *Jazz Fugue*; Preludio No. 2 in Do minore BWV 847 da CBT I; *Aria* dalla Suite orchestrale No. 3 in Re maggiore BWV 1068; *Badinerie* da Suite orchestrale No. 2 in Si minore BWV 1067; Bach–Siloti, *Prélude en Si mineur* (BWV 855a da CBT I in Mi minore); *Improvisation sur le thème B.A.C.H.*; arrangiamenti con elaborazioni.

2019 JOHN PATITUCCI, *Allemande in D minor*

Personale: John Patitucci, basso elettrico a 6 corde.

Etichetta: nell'Album *Soul of the Bass*, Paste Studios - New York, Three Faces Records

Note: esecuzione dell'*Allemande* dalla Suite per liuto in La minore BWV 995.

2019 JOHN LAW, *Sleepers Wake*

Personale: John Law, pianoforte.

Etichetta: nell'Album *Re-Creations Vol. 2* (VIBD1) 33 Records 33JAZZ278.

Note: Corale “Wachet auf, ruft uns die Stimme” BWV 645; esegue il testo di Ferruccio Busoni, senza swing.

2019 NOA, *Letters to Bach* (Album)

Personale: Noa, voce; Gil Dor, chitarra; Maya Belsitzman, violoncello.

Etichetta: Naïve NJ6994.

Note: arrangiamento delle Invenzioni a 2 voci BWV 772-786 e di altri brani bachiani. La voce canta la linea bachiana usando un testo nuovo in inglese mentre la chitarra (a volte col violoncello, es. No. 3) realizza le altre parti. A volte sono presenti effetti corali. *The Rave*, Invenzione No. 1; *Vertigo*, Invenzione No. 5; *All Of The Angels*, Cantata BWV 140; *Oh, Mama Dear*, Invenzione No. 13; *No, Baby, Badinerie* dalla Suite orchestrale No. 2 in Si minore BWV 1067; *Look At Me, Largo* dal Concerto per clavicembalo No. 5 in Fa minore BWV 1056; *Mars*, Invenzione No. 6; *Little Lovin*, Invenzione No. 4; *A Pair, Siciliano* dalla Sonata per flauto BWV 1031; *Hebrew Song*, Invenzione No. 1; Invenzione No. 11 con *Ave Maria* di Charles Gounod, da CBT I, 1, con diversa figura di accompagnamento.

2019 BAPTISTE TROTIGNON, *Sarabande*

Personale: Baptiste Trotignon, pianoforte.

Etichetta: nell'Album *You've Changed*, Okeh 19075925562.

Note: Sarabande dalla Partita No. 2 in Do minore BWV 826, per piano solo, in arrangiamento stile *ballad*.

2020 JOHANN SEBASTIAN JAZZ, *House of Mirrors* (Album)

Personale: Iñaki Salvador, Alexis Delgado Búrdalo, pianoforte.

Etichetta: Johann Sebastian Jazz, Musikene, Vaivén Producciones.

Note: Preludio e fuga No. 2 in Do minore BWV 847 da CBT I; Preludio No. 24 in Si minore BWV 869 da CBT I; Preludio No. 2 in Do maggiore BWV 870 da CBT II; Fuga No. 4 in Do diesis minore BWV 849 da CBT I; altri brani bachiani (Variazioni Goldberg BWV 988; Suites per tastiera). Vedi saggio.

2020 ELДАР DJANGIROV, *Variations on a Bach Prelude*

Personale: Eldar Djangirov, piano; Raviv Markovitz, basso; Jimmy McBride, batteria.

Etichetta: nell'Album *Rhapsodize*, Twelve Tone Resonance LLC.

Note: Preludio No. 3 in Do diesis maggiore BWV 848 da CBT I; una mano esegue il testo bachiano e l'altra elabora autonomamente (cfr. anche 2011 ELДАР DJANGIROV, *Three Stories per piano solo*).

2021 ÉDOUARD FERLET, *Prelude n°1 in A minor (Tribute to Moondog)*

Personale: Édouard Ferlet, Pianoïd - strumento Yamaha ibrido tra sintetizzatore e pianoforte tradizionale (realizzazione Joachim Olaya).

Etichetta: nell'Album *Pianoïd*, Mélisse, reg. 29 giugno – 3 luglio 2020.

Note: il Preludio in La minore sembra ispirato da Bach (presumibilmente Preludio in La minore BWV 543 per organo), ma è dedicato al compositore americano Moondog [Louis Thomas Hardin].

2021 SAM POST, *Post Bach. Preludes. Fugues and Bach-Inspired New Music* (Album)

Personale: Sam Post, pianoforte

Etichetta: Sunnyside Records

Note: *Tango Toccata*; Preludio e fuga No. 1 in Do maggiore BWV 846 da CBT I; Preludio e fuga No. 2 in Do minore BWV 847 da CBT I; *Efficiency Remix*; *Lighthouse*; Preludio e fuga No. 4 in Do diesis minore BWV 849 da CBT I; Preludio e fuga No. 5 in Re maggiore BWV 850 da CBT I; Sam Post, *C sharp Minor Prelude, Irena Orlov In Memoriam*; Sam Post, *C diesis Minor Fugue, Irena Orlov In Memoriam*.

2021 HAFEZ MODIRZADEH, *Black Pearl (Facet 32)*

Personale: Hafez Modirzadeh, sax T; Kris Davis, pianoforte.

Etichetta: in *Facets*, Pi Recordings P187.

Note: elaborazione della Variazione No. 25 dalle Variazioni Goldberg BWV 988.

2021 GRETCHEN PARLATO, *Cello Suite No. 1, BWV 1007: Minuet I/II*

Personale: Gretchen Parlato, voce; Marcel Camargo, chitarra e direzione musicale; Artyom Manukyan, violoncello; Léo Costa, batteria e percussioni.

Etichetta: nell'Album *Flor* EDNLP 1170.

Note: esecuzione a voce sola (senza testo), poi accompagnata dagli strumenti; arrangiamento e lieve elaborazione.

2022 SAM POST, *Synchopated Bach. Improvisation on Invention n. 8 BWV 779*

Personale: Sam Post, pianoforte.

Etichetta: disponibile su Spotify.

Note: esecuzione con sfasamenti ritmici.

2022 SAM POST, WTC300 Progetto Well “*Tampered*” Clavier (con Ralitza Patcheva)

Personale: Sam post, pianoforte; Ralitza Patcheva, pianoforte.

Etichetta: il progetto è illustrato e alcune esecuzioni sono ascoltabili nel sito <http://www.samueljpost.com/wtc-300.html> (ultimo accesso 25 aprile 2023).

Note: per celebrare I 300 anni del CBT I, Sam Post con la collaborazione di Ralitza Patcheva ha riscritto i 24 preludi e Fuga con una nuova ritmica sincopata.

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.