



COMUNE DI VICENZA  
ASSESSORATO ALLE  
ATTIVITÀ CULTURALI



TRIVELLATO  
Mercedes-Benz



REGIONE VENETO PROVINCIA DI VICENZA

MUSICHE PER GIOVANI E ATTIVITÀ CULTURALI

new conversations



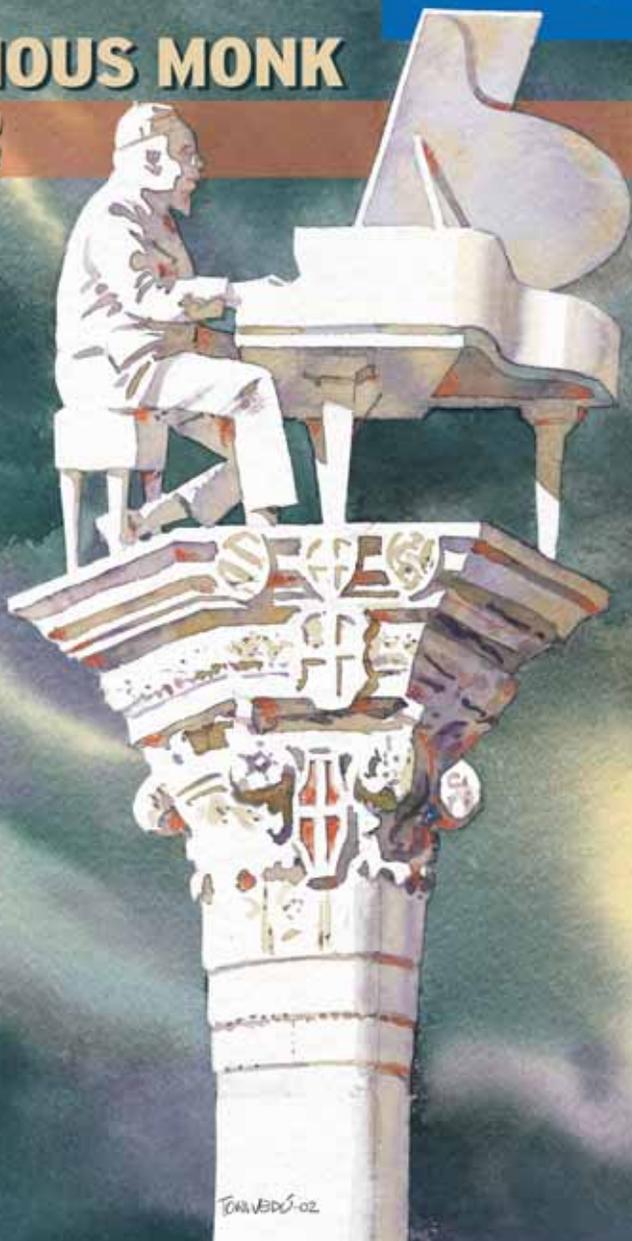
# VICENZA

17/25 MAGGIO 2002

## THELONIOUS MONK

un mondo all'incontrario  
world music-episodi de

i quaderni del jazz



VICENZA

new conversations 2002





**T**ornano i giorni del jazz e Vicenza si riscopre una capitale: non è un titolo autoimposto, ma un riconoscimento che di fatto ci viene dall'esterno.

E noi ne siamo orgogliosi perché questa musica, nel contempo accattivante e difficile, ha oramai da anni la forza e la capacità di coinvolgere e far lavorare insieme, far sentire uniti intorno a un fine comune.

Quest'anno, poi, il coinvolgimento della città si è allargato a macchia d'olio, basti pensare che nella giornata di chiusura sarà realisticamente impossibile prender parte a ogni manifestazione: dalla scena principe dell'Olimpico ai tanti locali e ristoranti, da Palazzo Chiericati all'Oratorio di San Nicola, dagli spazi all'aperto in Corso Palladio al Lamec in Basilica Palladiana e al Conservatorio Pedrollo, dalla Festa della Rua in Trastevere alla Festa dei Bisi in Campo Marzo.

Inutile dire che un festival di questo tipo comporta uno sforzo davvero notevole da parte di un gruppo di lavoro che va sinceramente ringraziato in blocco e senza riserve: se artisti spesso importantissimi, ma anche giornalisti, docenti, addetti ai lavori e semplici appassionati, vengono alle *New Conversations* così numerosi e contenti, forse è semplicemente perché a *Vicenza Jazz* si sta bene.

*Mario Bagnara*

**F**orte della felice esperienza della scorsa edizione, *New Conversations - Vicenza Jazz* propone anche quest'anno una sorta di rassegna nella rassegna: i concerti e le jam sessions a "La Cantinota - Jazz Café Trivellato", che - partendo dalla *mezzanotte circa* di monkianna memoria - prolungheranno sino a notte inoltrata gli aromi musicali profusi durante tutto il giorno da un programma di concerti ed happening mai così fitto e qualificato.

---

4

Nel cuore di Vicenza, in un luogo che per alcuni aspetti ricorda gli ambienti e le atmosfere dove il jazz venne alla luce, i giovani talenti vicentini e italiani, alcuni dei quali già affermatissimi anche all'estero, daranno vita a una serie di appuntamenti imperdibili, anche in formazioni inedite create appositamente per il nostro festival.

Le notti di maggio, le notti del vino e delle rose, ci aspettano per essere vissute fino in fondo.

*Matteo Quero*

**A**lla settima edizione, *New Conversations - Vicenza Jazz* comincia ad avere dietro di sé una striscia positiva diciamo pure importante: ce ne siamo cautamente convinti un po' per volta e ci ha convinto la stam-

pa ponendoci con convinzione fra i festival europei degni di nota. Sarebbe dunque abbastanza inutile dar sfoggio di retorica per tener alto un nome che sta benissimo in piedi da sé.

Io sono particolarmente contento perché, sull'esempio del Jazz Café La Cantinòta, in questo maggio 2002 la nostra città vivrà di jazz in tanti altri locali e nelle ore più disparate, tanto da coprire quotidianamente una fascia oraria vastissima, dal pomeriggio sino a notte inoltrata.

La Trivellato Mercedes Benz, anche per festeggiare l'ottantesimo della società, è perciò ben lieta di appoggiare con immutata passione il festival jazz di Vicenza, nella convinzione che questi possano rivelarsi in futuro solo i primi passi verso una manifestazione pienamente vicentina, ma soprattutto pienamente europea.

*Luca Trivellato*

Mercoledì 15 MAGGIO

**Calgaro-Bonisolo Quartet**  
Michele Calgaro, chitarra; Robert Bonisolo, sax tenore;  
Marc Abrams, basso; Mauro Beggio, batteria  
**Panic Jazz Club Marostica** - ore 22

Giovedì 16 MAGGIO

**Roberto Magris Quartet**  
Roberto Magris, piano; Marco Castelli, sax tenore;  
Lello Barbieri basso; Massimo Manzi, batteria  
**Panic Jazz Club Marostica** - ore 22

Venerdì 17 MAGGIO

**Bracco Quartet**  
**Nuovo Bar Astra** - ore 18:30

**Orchestra del Teatro Olimpico Città di Vicenza**  
"Stravinskij e il jazz"  
Direttore: Donato Renzetti, *Histoire du soldat*  
Opening act: John Noel Roberts, *Piano Rag Music, Petrouchka*  
**Teatro Olimpico** - ore 21

**Stand Hard Trio + David Boato & Silvia Donati**  
Gianni Bertoncini, batteria; Silvia Donati, voce; David Boato, tromba;  
Alfonso Santimone, tastiere; Alessandro Fedrigo, basso  
**La Cantinota/Trivellato Jazz Club** - ore 23:30

Sabato 18 MAGGIO

**Ensemble Thelonious**  
**Seven Notes Swing Band**  
**Parco di Villa Cordellina Lombardi**  
a Montecchio Maggiore - ore 16

**Sgrenaisade**  
**Nuovo Bar Astra** - ore 18:30

**Stefano Bollani**  
**Istituto Musicale Città di Thiene** - ore 21

**Danilo Memoli Quintet**  
Danilo Memoli, piano; Michele Polga, sax tenore;  
Roberto Rossi, trombone; Stefano Senni, basso; Massimo Chiarella, batteria  
**La Cantinota/Trivellato Jazz Club** - ore 23:30

Domenica 19 MAGGIO

**Metropolitan Time Big Band** dir. Paolo Vignato  
**Campo Marzo** - ore 16

**Massimo Donà Quintet** in "New Rhapsody in Blue"

**Winds Orchestra Conservatorio Pedrollo**  
"Stravinskij e il jazz: Ebony Concerto" - dir. Pierluigi Destro  
**Teatro Olimpico** - ore 21

**Miroslav Vitous**

**Uri Caine & Dave Douglas**

**Mauro Baldassarre Quartet**  
**Osteria della Piazzetta** - ore 21:30

**Rosario Giuliani Quartet**  
Rosario Giuliani, sax alto; Pietro Lussu, piano;  
Mario Rosciglione, basso; Marcello Di Leonardo, batteria  
**La Cantinota/Trivellato Jazz Club** - ore 23:30

## Lunedì 20 MAGGIO

- ore 18.30 - **Nuovo Bar Astra** Chicca Andriollo & Oscar Marchioni
- ore 21 - **Sala Palladio - Fiera di Vicenza** Joe Zawinul Syndicate  
Joe Zawinul, tastiere, voce; Amit Chatterjee, chitarra; Etienne M'Bappe, basso elettrico; Nathaniel Townsley, batteria; Manolo Badrena, percussioni
- ore 23.30 - **La Cantinota/Trivellato Jazz Club** Maurizio Giammarco Trio Maurizio Giammarco, sax tenore; Luca Bulgarelli, basso; Marcello Di Leonardo, batteria

## Martedì 21 MAGGIO

- ore 18.30 - **Nuovo Bar Astra** Mauro Baldassarre & Michele Calgaro
- ore 21 - **Teatro Olimpico** opening act: Arundo Donax sax quartet  
Pasquale Laino, sax soprano; Pietro Tonolo, sax contralto; Mario Raja, sax tenore; Rossano Emili, sax baritono
- ore 21.30 - **Antica Casa della Malvasia** Brad Meldhau Trio Brad Mehldau, pianoforte; Larry Grenadier, contrabbasso; Jorge Rossy, batteria
- ore 21.30 - **Nirvana - Caffé degli Artisti** Organ is mo'  
"Cithi Ensemble" Matteo Dalla Rovere, pianoforte; Manuele Scicolone, contrabbasso; Giulio Fabris, batteria; John Carollo, flauto; Roberto Lissa, tastiere; Angelica Michelusi, Manuela Quarini, Marta Dal Passo, Michele Dalla Riva, voci
- ore 23.30 - **La Cantinota/Trivellato Jazz Club** Giroto & Mangalavite "Aires Duo"  
Javier Giroto, sax; Natalio Mangalavite, piano

---

7

## Mercoledì 22 MAGGIO

- ore 18.30 - **Nuovo Bar Astra** Chicca Andriollo & Michele Calgaro
- ore 21 - **Teatro Olimpico** opening act: Arundo Donax sax quartet
- Dani-Sclavis-Gregory-Courtois  
Louis Sclavis, clarinetti; Kyle Gregory, tromba; Vincent Courtois, violoncello; Roberto Dani, batteria
- Richard Galliano-Septet "Piazzolla Forever"  
Richard Galliano, fisarmonica, bandoneon; Hervé Sellin, pianoforte; Jean-Marc Phillips-Varjabedian, primo violino; Sébastien Surel, secondo violino; Jean-Marc Apap, violino contralto; Raphael Pidoux, violoncello; Stéphane Logerot, contrabbasso
- ore 18.30 - **Bar Borsa** sottoportico Basilica Palladiana Sgrenaisade Enrico Antonello, tromba; Adalberto Bresolin, sax tenore; Gi Gasparin, chitarra; Gigi Furlan, basso; Stefano Porro, batteria
- ore 21.30 - **Nirvana - Caffé degli Artisti** Arundo Donax sax quartet
- ore 22 - **Panic Jazz Club Marostica** Eliane Elias-Marc Johnson-Joey Baron  
Eliane Elias, pianoforte; Marc Johnson, contrabbasso; Joey Baron, batteria
- ore 23.30 - **La Cantinota/Trivellato Jazz Club** Gianluca Petrella "Rand(o)mania"  
Gianluca Petrella, trombone; Roberto Cecchetto, chitarra; Andrea Lombardini, basso; U.T.Gandhi, batteria

Giovedì 23 MAGGIO

Messa Gospel  
Celebrazione liturgica con la presenza del Gruppo Musica Vocale  
del Conservatorio "A. Pedrollo" diretto da Paola Fornasari  
**Chiesa dei Filippini** - ore 18

Ernst Reijseger & Cellos Orchestra Stage  
**Conservatorio A. Pedrollo** - ore 16

Mauro Baldassarre & Diego Rossato  
**Nuovo Bar Astra** - ore 18:30

Ernst Reijseger "Round About Monk"  
**Auditorium Canneti** - ore 21

Steve Lacy in "Solos on Monk"

Stan Tracey & Bobby Wellins

Ettore Martin Organ Reunion  
Ettore Martin, sax tenore;  
Bruno Marini, organo; Massimo Caracca, batteria  
**Nirvana - Caffé degli Artisti** - ore 21.30

Dado Moroni & Robert Bonisolo Quintet  
Dado Moroni, piano; Robert Bonisolo, sax tenore;  
Joe Magnarelli, tromba; Giuseppe Bassi, basso; Enzo Zirilli, batteria  
**La Cantinota/Trivellato Jazz Club** - ore 23:30

Venerdì 24 MAGGIO

Maurizio Franco e Paolo Birro  
"Il pianismo di Monk" (lezione-concerto)  
**Conservatorio A. Pedrollo** - ore 11

Ernst Reijseger & Cellos Orchestra Stage  
**Conservatorio A. Pedrollo** - ore 16

Jam Session  
**Nuovo Bar Astra** - ore 18:30

Ernst Reijseger "Round About Monk"  
**Auditorium Canneti** - ore 21

Stefano Benni & Umberto Petrin  
"Misterioso: Viaggio intorno a Monk"

Paul Motian Electric Bebop Orchestra  
"Monk at Town Hall"  
Chris Cheek, sax tenore; Pietro Tonolo, sax tenore, sax soprano;  
Rossano Emili, sax baritono, clarinetti; Kyle Gregory, tromba, flicorno;  
Roberto Rossi, trombone; Dario Duso, tuba;  
Steve Cardenas, chitarra; Jakob Bro, chitarra;  
Anders Christensen, basso elettrico;  
Paul Motian, batteria;  
Riccardo Brazzale, arrangiamenti e conduzione

Ensemble Thelonious  
**Nirvana - Caffé degli Artisti** - ore 21.30

Giovanni Amato Quartet  
Giovanni Amato, tromba; Pietro Lussu, piano;  
Aldo Vigorito, basso; Amedeo Ariano  
**La Cantinota/Trivellato Jazz Club** - ore 23:30

Sabato 25 MAGGIO

- ore 11 - **Conservatorio A. Pedrollo** Maurizio Franco e Riccardo Bianchi  
"Django: the Birth of European Jazz" (lezione-concerto)
- ore 15 - **Lamec (Basilica Palladiana)** Società Italiana di Musicologia Afroamericana Meeting
- ore 15.30 - **Centro Storico** Young Swing Marching Band dir. Santino Crivellotto  
Raspanti & Glogowski  
in "Fantasie in Blues"  
Adrenalina Clown Jazz Band  
in "La Stella e il Coyote"
- ore 16.30 - **Campo Marzo** M.O. Milan Dixieland Band dei Civici Corsi di Jazz di Milano  
diretta da Rossano Sportiello
- ore 17 - **Palazzo Trissino** Allievi del Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza  
"Omaggio a Piazzolla"
- ore 17.30 - **Cortile di Palazzo Chiericati** Ernst Reijseger & Cellos Orchestra  
in coll. con gli allievi del Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza
- ore 18.30 - **Oratorio di S. Nicola** Vittorio Ghielmi  
Una viola da gamba in "Ex tempore:  
le improvvisazioni e le melodie popolari"  
in coll. con *Spazio & Musica*
- ore 21 - **Teatro Olimpico** Ernst Reijseger "Round About Monk"  
Susanne Abbuehl "April"  
Susanne Abbuehl, voce; Wolfert Brederode, pianoforte;  
Christof May, clarinetto, clarinetto basso;  
Per Oddvar Johansen, batteria, percussioni  
Geri Allen & Mal Waldron Double Piano
- ore 21.30 - **Nirvana - Caffé degli Artisti** Calgaro-Bianchi Guitar Duo "Tribute to Monk"  
(Michele Calgaro e Riccardo Bianchi, chitarre)
- ore 23.30 - **La Cantinota/Trivellato Jazz Club** Daniele Scannapieco Quartet  
(Daniele Scannapieco, sax alto; Julian Oliver Mazzariello, piano;  
Pietro Ciancaglioni, basso; Lorenzo Tucci, batteria)

E inoltre:

**Campo Marzo** Festa dei Bisi di Lumignano  
**Contrà S. Pietro (Trastevere)** Festa della Rua  
**Piazza dei Signori** Restituzione alla città della restaurata Torre Bissara

# An upside-down world

di Riccardo Brazzale

Thelonious Monk: perché un mondo all'incontrario?

Perché Monk, probabilmente più di altri, ha incarnato una delle peculiarità più tipiche del jazz: la volontà di non accontentarsi mai dell'ordinario.

E Monk, al di là di certi atteggiamenti (e di taluni abbigliamenti), questa sua specifica diversità l'ha cercata e trovata nella musica, costruendo pezzo per pezzo un corpus compositivo che architettonicamente ha forse paragoni solo in Duke Ellington. Il fatto è che, in tutto quello che scriveva (e che poi suonava), vi era una logica non comune, che andava snodandosi non solo all'interno delle forme brevi che egli ha sempre usato – la canzone, il blues – ma anche da un brano all'altro, quasi che certi pensieri dovessero completarsi in successione, in serie o ad intarsio. Tuttavia, alcune pagine sono in sé dei piccoli capolavori, ed è certamente il caso di quelle sei che andarono a costituire la locandina del concerto alla Town Hall e che, durante il festival, avremo il piacere di riproporre. Parliamo della "sigla" *Thelonious*, e poi di quella filastrocca che è *Friday the 13<sup>th</sup>*, la gioiosa *Off Minor*, le due magnifiche ballad *Monk's Mood* e *Crepuscle with Nellie* (dedicata alla moglie) e la scoppiettante *Little Rootie Tootie* (dedicata al figlioletto). Nell'arrangiamento di quest'ultima ho un po' spinto i riferimenti verso il Monk *stride*, ma in realtà non c'è stata difficoltà a impastare le orchestrazioni perché il Maestro è già orchestrale quando scrive per pianoforte e dunque l'allargamento strumentale sembra spesso, in qualche modo, mostrarsi già nei bozzetti più scarni (anche se si riconosceranno, qua e là, diversi colori, da Mingus all'Europa).

Il festival di Vicenza omaggerà Monk in diverse maniere: non solo quella in una certa misura ispirata alla filologia del concerto alla Town Hall, con la BeBop Orchestra di Paul Motian, ma molte altre più o meno libere da qualsivoglia vincolo di stile o linguaggio. Monkiani doc sono Steve Lacy, Mal Waldron e Stan Tracey, monkiano sui generis è Ernst Reijseger (che fin che ti risponde al telefono prende in mano il violoncello e ti suona una romantica *Reflections*), monkiano nel cuore è senza dubbio Stefano Benni. Monk tuttavia non è una piovra che tutto fagocita. A Vicenza ci sarà spazio per (tutto) lo Stravinskij amante del jazz, ma ricorderemo anche Astor Piazzolla nel decennale della morte, il quale non molto prima della dipartita, fu protagonista di un bel concerto proprio a Vicenza, come solista dell'Orchestra della Città.

In realtà, il festival nel suo complesso propone un programma che potrà piacere o non piacere ma che sicuramente è composito, variopinto, comunque originale.

E infatti, al di là di nomi grandi e piccoli, vecchi e nuovi, anche questa edizione di "New Conversations" si caratterizza soprattutto per alcune idee assolutamente sue proprie, quelle che sogliono essere chiamate progetti e vedranno alcuni artisti presenti a Vicenza in modo esclusivo, al solo scopo di produrre per noi qualcosa di davvero unico: avverrà in più occasioni, ma significativamente così sarà - dopo i prologhi stravinskiani - a inizio festival con Uri Caine e Dave Douglas, e così all'ultima serata con Mal Waldron e Geri Allen, e così, ancora, dal 16 al 24 maggio del 2003, quando ripartiremo da St. Louis Blues per andare dal classico all'avanguardia, dal mainstream alla musica di confine del new age e dei suoni elettrici.

Un pensiero in particolare, in tutti i casi, questo festival ha sempre voluto riservare ai giovani emergenti (e ce ne sono diversi, di europei, italiani e veneti: pensiamo solo a Roberto Dani) e a qualche riemergente: è il caso - non ce ne voglia - di Stan Tracey che abbiamo ritrovato nella periferia londinese, dopo averlo ripescato dal libro della memoria al capitolo (pensate un po') di Pergine Valsugana 1987. Ora è qui, ovviamente, con dedica a Monk. ■



## Teatro Olimpico - ore 21

**L**a settima edizione di *New Conversations - Vicenza Jazz* si apre significativamente con un omaggio ad uno dei compositori europei del Novecento che si è confrontato con maggior profitto con il jazz e le

musiche ad esso collegate, prima fra tutte il ragtime. *Piano Rag Music* (1919) è appunto una delle pagine che meglio illustrano l'attenzione di Igor Stravinskij verso quella *musica sincopata* di cui Scott Joplin è stato l'esponente più in vista.

Di *Petrouchka* viene eseguita la trascrizione pianistica che l'autore dedicò ad Arthur Rubinstein per farne un monumento del virtuosismo pianistico novecentesco.

*L'Histoire du soldat* (1918) è uno dei capolavori assoluti dell'intera opera stravinskijana e sancisce la rottura definitiva con le concezioni orchestrali ottocentesche. Di ispirazione fiabesca, *L'Histoire du soldat* poggia musicalmente su materiali variegati, dalla canzonetta a marce militari, da echi di musiche circensi al valzer, dal tango al ragtime.

L'esecuzione è affidata all'Orchestra del Teatro Olimpico che, nata nel 1990 raccogliendo precedenti esperienze cittadine, si è distinta sin dalla sua fondazione per la duttilità espressiva del suo organico. Cosa che le ha permesso di trovarsi a proprio agio anche in progetti ideati da jazzisti come Richard Galliano, Ralph Towner, Enrico Rava, Lee Konitz.

John Noel Roberts è pianista apprezzato a livello internazionale e alterna l'attività concertistica a quella didattica, altrettanto intensa.

## Stravinskij e il jazz

John Noel Roberts

Orchestra del Teatro Olimpico

Città di Vicenza

"Stravinskij e il jazz"

John Noel Roberts, *Piano Rag Music, Petrouchka*  
Orchestra del Teatro Olimpico Città di Vicenza  
direttore: Donato Renzetti, *Histoire du Soldat*

## Chicca Andriollo & Her Friends

Venerdì 17	Bracco Quartet
Sabato 18	Sgrenaisade
Lunedì 20	Chicca Andriollo & Oscar Marchioni
Martedì 21	Mauro Baldassarre & Michele Calgaro
Mercoledì 22	Chicca Andriollo & Michele Calgaro
Giovedì 23	Mauro Baldassarre & Diego Rossato
Venerdì 24	jam session

Tutte le sere, da venerdì 17 a venerdì 24, il Nuovo Bar Astra propone un aperitivo in jazz nella piazzetta di Contrà Barche; ne sono protagonisti alcuni fra i più noti musicisti vicentini di jazz, a iniziare dalla vocalist Chicca Andriollo.

## Stand Hard Trio + David Boato & Silvia Donati

Silvia Donati, voce  
David Boato, tromba  
Alfonso Santimone, pianoforte  
Alessandro Fedrigo, contrabbasso  
Gianni Bertoncini, batteria

free, caratteristiche precipue dello Stand Hard Trio alle quali aderiscono i due ospiti, ovvero il trombettista David Boato e la vocalist Silvia Donati. Il gruppo nasce da una idea di Gianni Bertoncini, il dotato batterista scledense che da anni ha legato il suo nome anche a molti progetti di Claudio Fasoli e della Lydian Soud Orchestra.

ore 18.30 -

Nuovo Bar  
Astra

ore 23.30 - Jazz Café Trivellato  
La Cantinota



Alcuni dei più conosciuti jazzisti dell'area veneta riuniti in un quintetto che propone una accurata selezione di standard, riletti in una chiave dagli accenti ritmici funky e dalle aperture

Villa Cordellina Lombardi  
Montecchio Maggiore - ore 16



Ensemble Thelonious è costituito

dai migliori allievi della Scuola Thelonious di Vicenza che eseguiranno brani di Monk in varie formazioni.

La SNSB si propone con un organico molto corposo che, guidato da Santino Crivelletto, si rifà alla grande tradizione bandistica americana e della *swing era*.

## Ensemble Thelonious Seven Notes Swing Band

Istituto Musicale  
Città di Thiene - ore 21



Uno di quei miracoli che, quasi inspiegabilmente, ogni tanto avvengono in Italia: così Enrico Rava presenta al pubblico Stefano Bollani, talentoso specialista del pianoforte che ha da poco pubblicato per Label Bleu il cd *Les Fleurs Bleues*, omaggio allo scrittore Raymond Queneau, inciso parte in *piano solo*, parte in trio con gli americani Scott Colley e Clarence Penn.

## Stefano Bollani

15

Jazz Café Trivellato  
La Cantinota - ore 23.30



Attivo dalla seconda metà degli anni Novanta, collaborando con jazzmen del calibro di Steve Grossman, Jim Snidero, Tony Scott,

Eddie Henderson e altri, il pianista vicentino Danilo Memoli guida un quintetto forte di due fiati quali Rossi e Polga. Di recente è uscito il disco registrato da Memoli nel 1999 al club Chet Baker di Bologna, qualche giorno dopo l'esibizione a "New Conversations - Vicenza Jazz" con lo stesso Steve Grossman e John Mosca.

## Danilo Memoli Quintet

Roberto Rossi, trombone  
Michele Polga, sax tenore  
Danilo Memoli, pianoforte  
Stefano Senni, contrabbasso  
Massimo Chiarella, batteria

## Metropolitan Time Big Band

direttore: Paolo Vignato

### Massimo Donà Quintet "New Rhapsody in Blue"

dalle ore 16 - Campo Marzo

**U**n sentito omaggio alla New York martoriata dall'11 settembre 2001, pren-

dendo spunto dall'elaborazione di alcuni frammenti della famosa *Rapsodia in Blue* gershwiniana. A renderlo è un quintetto guidato dal trombettista veneziano Massimo Donà, già componente negli anni Settanta della Solar Big Band di Giorgio Gaslini e in seguito partner del compianto sassofonista Maurizio Caldura; con Donà, ci sono Francesco Bearzatti (sax tenore), Lele Rodighiero (tastiere), Nicola Sorato (basso elettrico) e Davide Regazzoni (batteria).

La MTBB è un'orchestra-spettacolo fondata e diretta da Paolo Vignato che si ispira alle gloriose big band americane degli anni 30/50 ma che sa spingersi sino ai colori del sound moderno.

Enrico Antonello, Cristiano Dal Bianco, Michele Dal Cortivo, Luciano Rigon: trombe; Miro Miotti: tromba e flicorno; Alessandro Facci, Giuliano Ongaro, Filippo Vignato: tromboni; Alberto Prandina: corno francese; Alessandro Farina, Renato Sandonà, Yuri Valente, Ivo Laghetto, Carlo Salin: sassofoni; Carlo Tollerò: chitarra; Francesco Raineri: piano e tastiere; Paolo Beraldo: basso elettrico; Graziano Colella, Simone Gabbani: batteria; Valentina Scalise: percussioni; Antonietta Sanna, Fabio D'Attilio: voci.

## Winds Orchestra Conservatorio Pedrollo

direttore: Pierluigi Destro

### "Stravinskij e il jazz: Ebony Concerto"

ore 21 - Teatro Olimpico

**C**oinvolta lo scorso anno nella ripresa di *Sketches of Spain* di Miles Davis e Gil

Evans, con la direzione di Maria Schneider e Paolo Fresu nelle vesti di solista, l'Orchestra a fiati del Conservatorio Pedrollo propone quest'anno alcune delle pagine in cui è più evidente l'attrazione di Stravinskij verso il jazz e il suo mondo, ad iniziare dall'*Ebony Concerto*, scritto dal compositore russo nel 1945 appositamente

per la band di Woody Herman. Al 1918 risale il *Ragtime per undici strumenti*, mentre *Scherzo à la russe* era stata progettata per una colonna sonora di un film mai ultimato: le musiche furono quindi adattate nel 1944 per la jazz band di Paul Whiteman.

Claudia Abeni: flauto; Antonio Carraro: sax-flauto-clarinetto; Eder Vincenzi: flauto; Ezio Gavasso: clarin. basso; Stefano Negro, Cristian Pauletto, Alberto Schiavo: clarinetti; Alberto Prandina: corno; Elisabetta Buson, Domenico De Nichilo, Marcello Faggionato, Tranquillo Forza, Marco Peverati: trombe; Luca Braghiroli, Ferdinando Danese, Nicola Fiorio, Thomas Riato: tromboni; Paolo Martini: tuba; Marianna Bordignon, Marco Bressan, Jenny Giacomelli, Yari Valente: sassofoni; Stefano Antonello: violino di spalla; Vinicio Capriotti, Ilda Nako, Michele Rossi: violini; Igino Semprebbon, Ivan Salmaso: viole; Daniele Zini: violoncello; Daniele Benetti: pianoforte; Svetlana Skorobagataia: cimbalom; Andrea Bissoli: chitarra; Gabriella Alba: arpa; Giorgio Galvan: contrabbasso; Guido Facchin, Claudio Marchetti, Michele Mastrotto: percussioni.

Teatro Olimpico - ore 21

## Miroslav Vitous

17

**P**erformance solitaria di un autentico virtuoso del contrabbasso, strumento che Miroslav Vitous ha imbracciato dopo aver studiato, sin dall'età di sei anni, prima il violino e poi il pianoforte. La notorietà nel mondo del jazz arriva verso la fine degli anni Sessanta, quando il musicista ceco, trasferitosi nel frattempo negli Stati Uniti, comincia a collaborare con Art Farmer, Freddie Hubbard, Bob Brookmeyer. Per un breve periodo suona anche al fianco di Miles Davis, ma è con il Chick Corea dell'album *Now He Sings, Now He Sobs* che Vitous ha modo di emergere definitivamente. All'inizio degli anni Settanta sarà tra i fondatori dei Weather Report, formazione alla quale rimarrà legato fino al 1973. Successivamente costituisce un trio insieme al chitarrista Terje Rypdal e al batterista Jack DeJohnette, nonché un proprio quartetto (con John Surman, Kenny Kirkland, poi sostituito da John Taylor, e Jon Christensen) con il quale registra alcuni album per la ECM. Per la stessa etichetta incide nel 1985 *Emergence*, album per solo contrabbasso che testimonia una profonda ricerca espressiva che continua ancora oggi.

## Uri Caine & Dave Douglas

Uri Caine, pianoforte  
Dave Douglas, tromba

ore 21 - Teatro Olimpico



nedito faccia a faccia fra due personalità di spicco del panorama jazzistico

contemporaneo, unite da molteplici e stimolanti esperienze artistiche condivise nell'arco dell'ultimo decennio. Il pianista ha infatti preso parte a vari progetti del trombettista, fra cui l'album *Soul On Soul* dedicato a Mary Lou Williams, mentre Douglas è stato coinvolto nella ingegnosa rilettura della musica di Gustav Mahler offerta in *Urlicht / Primal Light*, primo di una nutrita serie di personali omaggi ad autori classici (Wagner, Schumann, il Bach delle *Goldberg Variations*) grazie ai quali Uri Caine è assurto alle cronache musicali non solo jazzistiche.

Originalità e versatilità sono doti che non difettano di certo nemmeno a Douglas, musicista i cui ampi orizzonti sono testimoniati anche dall'interesse per le musiche balcaniche (tra gli ingredienti del Tiny Bell Trio, costituito con il chitarrista Brad Shepik e il batterista Jim Black) e per i suoni elettronici, investigati nel



Dave Douglas

recente progetto *Witness*.

Dall'incontro fra Douglas e Caine c'è dunque da attendersi, al di là delle prevedibili atmosfere cameristiche sollecitate dalla formula tromba-pianoforte, un dialogo paritario, frutto dell'integrazione delle rispettive, forti individualità.



Uri Caine

Osteria della piazzetta  
Valmarana - ore 21.30

## Mauro Baldassarre Quartet

**M**auro Baldassarre è uno dei nomi noti nell'attivo panorama del jazz vicentino, anche per il suo impegno nei rapporti fra musicisti, organizzatori e Siae. Ma è, come musicista che qui lo si apprezzerà nel suo stile parkeriano al sax alto, con il fratelli Michele e Lorenzo Calgaro (chitarra e basso) ed Enzo Carpentieri (batteria).

19

Jazz Café Trivellato  
La Cantinota - ore 23.30

## Rosario Giuliani Quartet

**R**ecentemente scritturato dall'etichetta francese Dreyfus, per la quale ha registrato l'album *Luggage*, Rosario

Rosario Giuliani, sax contralto  
Pietro Lussu, pianoforte  
Mario Rosciglioni, contrabbasso  
Marcello Di Leonardo, batteria

Giuliani ha alle proprie spalle numerosi riconoscimenti, a cominciare dal primo premio nel 1996 al concorso intestato alla memoria di Massimo Urbani, una delle massime fonti di ispirazione del sassofonista di Terracina, e dalla vittoria del "Top Jazz 2000" quale miglior nuovo talento italiano. Musicista sanguigno, Giuliani fa propri con indiscutibile maestria i più classici stilemi del jazz moderno.

## Joe Zawinul Syndicate

**Joe Zawinul**, tastiere, voce  
**Amit Chatterjee**, chitarra  
**Etienne M'Bappe**, basso elettrico  
**Nathaniel Townsley**, batteria  
**Manolo Badrena**, percussioni

ore 21 - Sala Palladio - Fiera



Joe Zawinul è il poeta dei sintetizzatori, un musicista che ha saputo trarre vantaggio dalle più moderne tecnologie imprimendovi a

sua volta la propria visione sonora. Tra i primi a introdurre nel jazz la calda sonorità del piano elettrico (ai tempi del fortunato sodalizio con il sassofonista Cannonball Adderley suggellato dall'hit *Mercy, Mercy, Mercy*), è stato poi chiamato alla corte del divino Miles Davis offrendo il proprio contributo a opere capitali come *In A Silent Way* e *Bitches Brew*. Quindi Zawinul è stato co-fondatore, insieme a Wayne Shorter e Miroslav Vitous, dei Weather Report, formazione che ha spalancato nuovi, stimolanti orizzonti. Da sempre attratto da musiche provenienti da ogni angolo della terra, il tastierista austriaco si è poi involato per proprio conto, firmando prima il composito affresco *Dialects*, varando poi il gruppo Zawinul Syndicate.

## Maurizio Giammarco Trio

**Maurizio Giammarco**, sax tenore  
**Luca Bulgarelli**, contrabbasso  
**Marcello Di Leonardo**, batteria

ore 23.30 - Jazz Café Trivellato  
 La Cantinota



Giammarco è uno dei sax italiani con maggior esperienza internazionale.

Attivo sin dai primi anni '70, ha infatti collezionato un gran numero di collaborazioni con colleghi italiani e internazionali, da Chet Baker a Lester Bowie, Dave Liebman, Billy Cobham, Peter Erskine, Toots Thielemans e quindi Gaslini, Rava, Pieranunzi, Giovanni Tommaso. Ha inoltre diretto numerosi propri gruppi, tra cui Lingomania, con cui ha esplorato a fondo i territori del jazz elettrico.

Teatro Olimpico - ore 21



rundo Donax è il nome scientifico della canna con cui si costrui-

scono le ance dei sassofoni ma è anche da diversi anni ormai il nome di un affiatato quartetto di sassofonisti italiani legati l'uno all'altro da un approccio musicale che coniuga estremo rigore con una grande libertà espressiva. Il quartetto ha all'attivo tre CD: *C'era una volta*, dedicato al mondo dell'infanzia, *Arundo*

## Arundo Donax

**Pasquale Laino**, sax soprano

**Pietro Tonolo**, sax contralto

**Mario Raja**, sax tenore

**Rossano Emili**, sax baritono

*Donax*, con undici composizioni scritte appositamente per il gruppo, fra cui una di Carla Bley, e il recentissimo *Dancers In Love*, costituito esclusivamente da pagine di Duke Ellington e Billy Strayhorn.

I componenti di Arundo Donax hanno tutti collezionato nel corso del tempo importanti esperienze: di Pietro Tonolo si ricorda almeno l'eccellente progetto *Portrait Of Duke* (con Steve Swallow, Gil Goldstein e Paul Motian), presentato con successo nel 1999 nel corso della quarta edizione di *New Conversations - Vicenza Jazz* e successivamente pubblicato su disco dalla Label Bleu.



Pietro Tonolo (gh. Pino Ninfà)

## Brad Mehldau Trio

Brad Mehldau, pianoforte  
Larry Grenadier, contrabbasso  
Jorge Rossy, batteria

ore 21 - Teatro Olimpico



la nuova star del piano jazz: nato a Jacksonville, in Florida, nel 1970,

Brad Mehldau è assorto nel giro di poco tempo, dopo il suo trasferimento a New York verso la fine degli anni Ottanta, ai massimi vertici della scena jazzistica internazionale. Messo sotto contratto da una major come la Warner Bros., il pianista ha licenziato a partire dal 1995 una serie di album che ne hanno messo pienamente in luce il suo travolgente talento. Con in curriculum anche collaborazioni con Lee Konitz, Charlie Haden, Charles Lloyd e Joshua Redman, e incursioni nel delicato terreno del

*piano solo*, Mehldau si mostra da sempre a proprio agio soprattutto con la classica formula del trio pianoforte-contrabbasso-batteria, trovando nel bassista Larry Grenadier (richiesto anche da Pat Metheny, ma a Vicenza Jazz apprezzato due anni fa con Paul Motian ed Enrico Pieranunzi) e nel batterista Jorge Rossy i partner ideali per potersi lanciare in formidabili cavalcate strumentali, da cui emergono riferimenti sia alla tradizione pianistica del jazz che al concertismo classico europeo. Ciò grazie ad una poderosa tecnica che Mehldau governa con indiscutibile maestria e sapiente equilibrio formale, spaziando in un vasto repertorio che da celebri standard si è spinto fino all'universo del rock. Significative sono in tal senso le interpretazioni di brani del cantautore Nick Drake e dei Radiohead, riletti ovviamente in una squisita chiave jazzistica.

22



Brad Mehldau

Antica Casa  
della Malvasia - ore 21<sup>30</sup>

## Organ is mo'

**N**ei martedì musicali dell'Antica Casa della Malvasia si inserisce questo tipico trio ispirato ai suoni del blues, con un organico che vede in evidenza l'organo e l'armonica a bocca.

Nirvana  
Caffè degli Artisti - ore 21<sup>30</sup>

## CiThi Ensemble

**I**l gruppo è composto dagli allievi dei corsi di musica d'insieme dell'Istituto Musicale Città di Thiene, istruiti da Francesco Signorini. Si tratta di: Matteo Dalla Rovere, pianoforte; Manuele Scicolone, contrabbasso; Giulio Fabris, batteria; John Carollo, flauto; Roberto Lissa, tastiere; Angelica Michelusi, Manuela Quarini, Marta Dal Passo, Michele Dalla Riva, voci.

23

Jazz Café Trivellato  
La Cantinota - ore 23<sup>30</sup>

## Giroto &amp; Mangalavite

**A**pprezzato in vari contesti, dagli Aires Tango ai grup-

pi di Roberto Gatto ed Enrico Rava, Javier Giroto suona con pari abilità sia il sax soprano che il baritono (ma imbraccia pure tipici flauti delle regioni andine) e ha militato per qualche tempo anche nella francese Orchestre National de Jazz diretta da Paolo Damiani, firmando il suo esordio solistico, *Visions*, con il bandoneonista Daniele Di Bonaventura. Da poco ha varato un altro duo insieme a un altro argentino, il pianista Natalio Mangalavite.

Xavier Giroto, sax baritono e soprano  
Natalio Mangalavite, pianoforte



Xavier Giroto (ph. Roberto Massoli)

## Dani-Sclavis-Gregory-Courtois

### "*Interférences*"

Louis Sclavis, clarinetti  
 Kyle Gregory, tromba  
 Vincent Courtois, violoncello  
 Roberto Dani, batteria

ore 21 - Teatro Olimpico

L'idea di questo quartetto franco-italo-americano è del batterista vicentino Roberto Dani, musicista con all'attivo signifi-

cative collaborazioni con Kenny Wheeler, Norma Winstone, Tim Berne, Lee Konitz, Richard Galliano, Mick Goodrick e altri ancora. Inizialmente un trio con Michel Godard alla tuba e Kyle Gregory alla tromba, il progetto "*Interférences*" assume in occasione di questa settima edizione di "New Conversations - Vicenza Jazz" una nuova fisionomia: accanto al leader e al trombettista americano, da alcuni anni residente in Italia, ci sono infatti due esponenti di primo piano del jazz transalpino, il clarinetista Louis Sclavis, una delle menti più fervide del jazz europeo tutto, e il violoncellista Vincent Courtois, affermatosi proprio grazie ad alcuni lavori dello stesso Sclavis, quali i due dischi ECM *L'affrontement des prétendants* e *Dans La Nuit*.

Data anche la sua particolare configurazione strumentale, "*Interférences*" si nutre sia del più avanzato linguaggio jazzistico contemporaneo, sia della musica da camera del Novecento europeo: una proposta, quindi, che valica le barriera dei generi per sfociare nell'ampio bacino delle "musiche di confine".



Roberto Dani

Teatro Olimpico - ore 21

## Richard Galliano Septet

## "Piazzolla Forever"

Richard Galliano, fisarmonica, bandoneon  
 Hervé Sellin, pianoforte  
 Jean-Marc Phillips-Varjabédian, primo violino  
 Sébastien Surel, secondo violino  
 Jean-Marc Apap, violino contralto  
 Raphael Pidoux, violoncello  
 Stéphane Logerot, contrabbasso

**N**el decimo anniversario della scomparsa di Astor Piazzolla, il fisarmonicista francese Richard Galliano, già applaudito a Vicenza in altre occasioni, rende sentito e doveroso omaggio al suo Maestro, uno dei geni

musicali del secolo passato. Alla guida di un ampio organico di chiara impronta cameristica, che comprende tra l'altro uno dei più quotati pianisti jazz d'oltralpe, Hervé Sellin, Galliano, colui che più di ogni altro ha contribuito negli ultimi decenni al rilancio della fisarmonica non solo nel jazz, ripercorre l'affascinante itinerario artistico di Piazzolla attraverso alcune notissime ma sempre sorprendenti composizioni: da *Adios Nonino* alla altrettanto famosa *Libertango*, da *Oblivion a Milonga del Angel*, fino a pagine impegnative come *Concerto Para Bandoneon Y Orquesta* e le *Quattro stagioni* scritte da Piazzolla ispirandosi al celebre ciclo vivaldiano. Composizioni che hanno elevato il tango argentino al rango di autentica musica d'arte, mirabile fusione tra passionalità ed emozione, tra sensualità e grande rigore espressivo, e che Galliano, dall'alto del suo impareggiabile virtuosismo strumentale, ma soprattutto della sua assidua frequentazione con la musica di Piazzolla, interpreta con la sensibilità e il gusto che gli sono propri.

25



Richard Galliano

## Sgrenaisade

Enrico Antonello, tromba  
Adalberto Bresolin, sax tenore  
Gi Gasparin, chitarra  
Gigi Furlan, basso  
Stefano Porro, batteria

ore 18<sup>.30</sup> - Bar Borsa

**E**cco riuniti in un quartetto atipico e un po' cameristico quattro amici del jazz vicentino, a iniziare dal sax rolliniano di Adalberto Bresolin.

## Arundo Donax

### Elias-Johnson-Baron

Eliane Elias, pianoforte  
Marc Johnson, contrabbasso  
Joey Baron, batteria

ore 21<sup>.30</sup> - Nirvana  
Caffé degli Artisti

ore 22 - Panic Jazz Club  
Marostica

**U**n supertrio capitano dalla pianista brasiliana Eliane Elias, già compo-

nente degli Steps Ahead. Al suo fianco una ritmica solidissima formata dal contrabbassista Marc Johnson, uno degli ultimi collaboratori di Bill Evans, e dal versatile batterista Joey Baron.

## Rand(o)mania

Gianluca Petrella, trombone  
Roberto Cecchetto, chitarra  
Andrea Lombardini, basso elettrico  
U. T. Gandhi, batteria

ore 23<sup>.30</sup> - Jazz Café Trivellato  
La Cantinota

**G**ruppo tra i più interessanti degli ultimi tempi, Rand(o)mania è gui-

dato dal miglior nuovo talento italiano del "Top Jazz 2001", il trombonista pugliese Gianluca Petrella, e annovera due assidui partner di Enrico Rava come Roberto Cecchetto e U. T Gandhi. Ne esce un jazz dinamico, stilisticamente avanzato, che fonde con equilibrio sonorità acustiche ed elettroniche. Come attesta il recente CD *Strade*.

Chiesa dei Filippini - ore 18

## Messa Gospel

Gruppo vocale del Conservatorio "A. Pedrollo"

diretto da Paola Fornasari

Auditorium Canneti - ore 21



pprezzato protagonista, in duo con il pianista Franco D'Andrea, della

## Ernst Reijseger

"Round About Monk"

Ernst Reijseger, violoncello

passata edizione di "New Conversations - Vicenza Jazz", il violoncellista olandese Ernst Reijseger è quest'anno impegnato in una serie di apparizioni solitarie, particolarmente congeniali a mettere in risalto il suo estro di rigoroso ma nel contempo dissacrante improvvisatore. La padronanza con cui domina agevolmente il proprio strumento gli permette infatti di sfruttarne le risorse anche in modi inusuali, abbracciandolo come se fosse una chitarra o sfregando le corde per trarre sonorità quantomeno inconsuete.

Avvicinatosi alla musica improvvisata nei primi anni '70, Reijseger ha condiviso le esperienze della ICP Orchestra diretta dal pianista Misha Mengelberg, dell'Amsterdam String Trio e del Clusone Trio (con il sassofonista Michael Moore e il batterista Han Bennink), collaborando anche con il batterista americano Gerry Hemingway, il polistrumentista francese Louis Sclavis, il percussionista indiano Trilok Gurtu e il coro sardo dei Tenores di Orosei.



Ernst Reijseger

## Steve Lacy

### "Solos on Monk"

Steve Lacy, sax soprano

ore 21 - Auditorium Canneti

**U**no degli indiscussi maestri di uno strumento non certo tecnicamen-

te agevole come il sax soprano, uno dei più profondi conoscitori e interpreti della musica altrettanto complessa di Thelonious Monk: un ritratto sintetico di Steve Lacy non può prescindere da questi due inconfutabili assunti di partenza. Musicista aperto al confronto con altre espressioni artistiche - dalla danza alla poesia, alle arti visive - il sassofonista americano è uno dei più alti esempi di creatività possibili, artefice di un personale percorso sonoro che dal jazz tradizionale è approdato a un composito universo musicale, filtrato dalla frequentazione con il free jazz degli anni Sessanta e la più radicale improvvisazione europea. Collaboratore prima di Cecil Taylor e poi dello stesso Monk, Lacy ha saputo trarre soprattutto dal secondo preziosi insegnamenti di cui tutt'oggi

conserva viva memoria. E tra i numerosi ambiti assiduamente praticati, quello della *solo performance* è dei più adatti a mettere in risalto le mirabili doti di un instancabile improvvisatore-compositore come Lacy, virtuoso e insieme inimitabile poeta del sax soprano.



Auditorium Canneti - ore 21

## Stan Tracey & Bobby Wellins

Bobby Wellins, sax tenore  
Stan Tracey, pianoforte

**A**ttivo sin dagli anni Cinquanta, il settantacinquenne

Stan Tracey è una delle personalità di maggior risalto del jazz d'oltremarica, nonché uno dei più originali pianisti europei. Nell'arco della sua lunga carriera ha suonato in contesti diversissimi tra loro, collaborando con jazzmen statunitensi della statura di Zoot Sims, Ben Webster e Sonny Rollins, oltre che con numerosi musicisti connazionali, ad iniziare dallo storico sassofonista Ronnie Scott, per proseguire con John Surman (con il quale ha realizzato in duo nel 1978 l'album *Sonatinas*) e uomini dell'avanguardia più spinta come Trevor Watts e il pianista Keith Tippett (un altro duo documentato da *TNT*). Come leader Tracey ha diretto piccoli gruppi e ampi organici, facendosi coadiuvare da selezionati partner, tra i quali spicca il tenorista scozzese Bobby Wellins, dieci anni più giovane del pianista ma anch'egli sulle scene dagli anni Cinquanta: il suo stile sassofonistico rimanda curiosamente al suono delle tipiche cornamuse della sua terra d'origine. Wellins ha, tra l'altro, partecipato nel 1982 alla registrazione di *Spectrum*, album dedicato da Tracey alla musica di Thelonious Monk, insieme a Duke Ellington massima fonte di ispirazione del pianista londinese.

29

**STAN TRACEY:** Jazz Suite  
inspired by  
Dylan Thomas'  
**UNDER  
MILK  
WOOD**



The original 1965  
recording by  
**STAN TRACEY**  
**BOBBY WELLINS**  
**JEFF CLYNE &**  
**JACKIE DOUGAN**

**STEAM**

## Ettore Martin Organ Reunion

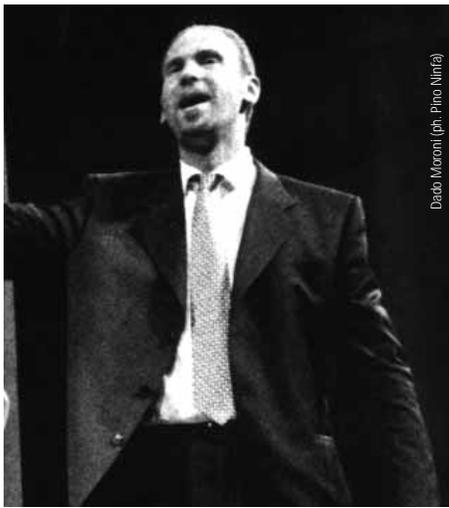
Ettore Martin, sax tenore  
Bruno Marini, organo  
Massimo Caracca, batteria

organ bands degli anni '50 e '60. Il repertorio, composto principalmente di standards, è costruito ad hoc per mettere in luce il particolare sound che sax tenore da un lato e organ groove dall'altro riescono a dare. La musica proposta è solare, divertente e sofisticata al tempo stesso, con un linguaggio musicale sempre vivo e comunque fedele alla grande tradizione del jazz.

30

## Moroni-Bonisolo Quintet

Joe Magnarelli, tromba  
Robert Bonisolo, sax tenore  
Dado Moroni, pianoforte  
Giuseppe Bassi, contrabbasso  
Enzo Zirilli, batteria



Dado Moroni (ph. Piro Nirfa)

ore 21<sup>30</sup> - Nirvana  
Caffé degli Artisti



Il gruppo propone un jazz coinvolgente e diretto, con la sonorità tipica delle

ore 23<sup>30</sup> - Jazz Café Trivellato  
La Cantinota



Un quintetto che si esprime nel solco della strada maestra del jazz. A

guidarlo, sostenuti da una

ritmica di tutto rispetto, sono il pianista Dado Moroni, uno dei jazzisti italiani di maggior risonanza internazionale, il sassofonista canadese, ma da tempo attivissimo in Veneto e non solo, Robert Bonisolo e il trombettista newyorkese Joe Magnarelli, musicista che collabora stabilmente con la Village Vanguard Orchestra, Maria Schneider, Tom Harrell e altri.

Conservatorio A. Pedrollo<sub>ore</sub> - 11**Maurizio Franco & Paolo Birro****“Il pianismo di Monk”**

Lezione-concerto

Auditorium Canneti - ore 21

**Stefano Benni & Umberto Petrin****“Misterioso: viaggio intorno a Monk”**

Stefano Benni, voce recitante

Umberto Petrin, pianoforte

**D**opo l'apertura di serata affidata a un solo di Ernst Reijseger, spazio alla parola. Stefano

Benni, uno dei più affermati scrittori italiani degli ultimi decenni, consolida il suo legame con la musica e il jazz in particolare con un nuovo progetto interamente dedicato alla figura umana e artistica di Monk. Lo scrittore bolognese è coadiuvato nella circostanza da

Umberto Petrin, già collaboratore, tra gli altri, di Tiziana Ghiglioni e Guido Mazzon e attuale pianista della Italian Instabile Orchestra, nonché titolare di un album-tributo a Monk (*Monk's World*, dal titolo di una poesia di Amiri Baraka/Leroy Jones), registrato in solitudine nel 1997 per la Splasc(h).

Il viaggio intorno a Monk congegnato da Benni e dal musicista lombardo (che da sempre nutre tra i propri interessi artistici anche la poesia) si sviluppa quindi partendo da note composizioni monckiane intersecandosi con la lettura di testi di Geoff Dyer, autore del fortunato *Natura morta con custodia di sax*, Amiri Baraka, Allen Ginsberg, dello stesso Benni e di altri autori. D'altro canto, l'universo monckiano si presta bene a interpretazioni letterarie che ne mettono in risalto ulteriori, affascinanti sfumature.

31



Stefano Benni (ph. Giovannelli/effigie)

## Paul Motian Electric Bebop Orchestra

### "Monk at Town Hall"

Chris Cheek, sax tenore

Pietro Tonolo, sax tenore, sax soprano

Rossano Emili, sax baritono, clarinetto basso

Kyle Gregory, tromba, flicorno

Roberto Rossi, trombone

Dario Duso, tuba

Steve Cardenas, chitarra

Jakob Bro, chitarra

Anders Christensen, basso elettrico

Paul Motian, batteria

Riccardo Brazzale, arrangiamenti e conduzione

32

ore 21 - Auditorium Canneti

Un festival dedicato a una personalità così complessa come Thelonious Monk non poteva non prevedere una produzione speciale. Ed ecco l'idea di allestire una apposita compagine orchestrale affidandone la leadership a un musicista che con *New Conversations - Vicenza Jazz* ha consolidato nel

corso degli anni la propria collaborazione, al punto da potersi ritenere a pieno titolo un *artist in residence*: Paul Motian. Il batterista

americano, noto per i suoi trascorsi al fianco di Bill Evans, Keith Jarrett e tanti altri grandi del jazz, ha accolto con entusiasmo l'invito mettendo a disposizione la sua rodata Electric Bebop Band, il cui organico è esteso nella circostanza ad alcuni solisti italiani di vaglia. Il progetto ha poi un sapore particolare perché si fonda sulla ripresa di uno dei più famosi album monkiani: *Monk At Town Hall*, frutto dell'incontro tra la musica del pianista e gli arrangiamenti orchestrali di Hall Overton. Non si tratta però di una semplice riproposizione, ma di una nuova versione dei sei brani inclusi nell'album (*Thelonious*,



Paul Motian (ph. Pino Niro)

*Monk's Mood, Off Minor, Crepuscule With Nellie, Little Rootie Tootie, Friday The 13<sup>th</sup>*), per i quali Riccardo Brazzale, nelle vesti anche di direttore dell'orchestra, ha predisposto nuovi arrangiamenti traendo ispirazione proprio dall'originale stile pianistico dello stesso Monk. Non dunque un'operazione di ripasso storico, bensì una rilettura di una importante pagina del passato in una chiave diversa, nuova. Così come è naturale che nel jazz avvenga sempre.

Nirvana  
Caffé degli Artisti - ore 21.<sup>30</sup>

## Ensemble Thelonious



li allievi della Scuola Thelonious di Vicenza, già in cartellone il 18 maggio a Montecchio Maggiore, documentano il lavoro svolto da un gruppo di insegnanti che annovera nomi come Paolo Birro, Robert Bonisolo, Fabrizio Bosso, Danilo Memoli, Michele e Lorenzo Calgaro, Gianni Bertoncini.

33

Jazz Café Trivellato  
La Cantinota - ore 23.<sup>30</sup>

## Giovanni Amato Quartet



I trombettista campano Giovanni Amato ha iniziato nel 1990 un'intensa attività che in breve lo ha

Giovanni Amato, tromba  
Pietro Lussu, pianoforte  
Aldo Vigorito, contrabbasso  
Amedeo Ariano, batteria

portato ad affermarsi al fianco dei più quotati jazzisti italiani e di numerosi jazzmen americani (Lee Konitz, Steve Grossman, George Garzone, Jerry Bergonzi, ecc.). Numerose sono anche le sue partecipazioni a trasmissioni televisive nazionali. La sua peculiarità stilistica sta soprattutto in un notevole senso dello swing, accompagnato da una sonorità morbida e potente al tempo stesso, tipica di quel mainstream jazz anni Cinquanta che seppe recuperare le radici afroamericane al linguaggio bop.

## Maurizio Franco & Riccardo Bianchi

"Django: The Birth Of European Jazz"

Lezione-concerto

ore 11 - Conservatorio A. Pedrollo

## Young Swing Marching Band Raspanti & Glogowski Adrenalina Clown Jazz Band

dalle ore 15<sup>30</sup> - Centro Storico

in "Fantasie in Blue"

in "La Stella e il Coyote"

## M.O. Milan Dixieland Band

diretta da Rossano Sportiello

ore 16<sup>30</sup> - Campo Marzo

La band nasce all'interno

dei Civici Corsi di Jazz tenuti a Milano dall'Associazione Musica Oggi guidata da Enrico Intra, Franco Cerri e Maurizio Franco.

34

## Allievi Conservatorio "A. Pedrollo"

ore 17 - Palazzo Trissino

zione 1 di Vicenza, il concerto propone

Promosso dalla Circoscrizione 1 di Vicenza, il concerto propone musiche di Astor Piazzolla.

## Ernst Reijseger & Cellos Orchestra

"Melodious Cello"

ore 17<sup>30</sup> - Palazzo Chiericati

Il concerto è frutto della collaborazione con il Conservatorio Pedrollo di Vicenza, dove Reijseger ha tenuto uno stage con gli allievi di Gianantonio Viero e Giovanni Maria Cecchin.

## Vittorio Ghielmi

ore 18<sup>30</sup> - Oratorio S. Nicola

Originale performance della viola da gamba di Ghielmi in "Ex tempore: le improvvisazioni e le melodie popolari", grazie alla collaborazione con il festival di musica antica *Spazio & Musica*.

Teatro Olimpico - ore 21

## Susanne Abbuehl

### "April"

Susanne Abbuehl, voce  
 Wolfert Brederode, pianoforte  
 Christof May, clarinetto, clarinetto basso  
 Per Oddvar Johansen, batteria, percussioni

**D**opo il solo di Ernst Reijseger, giunge in scena la voce di Susanne Abbuehl con le musiche di *April*, album di debutto per l'etichetta tedesca ECM della cantante svizzera. Si tratta di una delle più recenti scoperte del produttore Manfred Eicher che ancora una volta conferma la sua naturale dote di valorizzatore di talenti. Susanne Abbuehl è infatti una delle più belle e intese voci apparse sulle scene musicali degli ultimi anni, una cantante che mostra una approfondita conoscenza sia della tradizione vocale jazzistica che di quella di altre culture, in special modo orientali. La sua musica si nutre dunque di ingredienti diversi amalgamati con grande sensibilità, come si evince proprio dall'ascolto di *April*, dove accanto a composizioni originali sono presenti personali riletture di un paio di splendide pagine di Carla Bley (*Ida Lupino* e *Closer*) e di *'Round Midnight*, il capolavoro monkiano, forse la più eseguita composizione jazzistica di tutti i tempi. Nata a Berna, Susanne Abbuehl ha alle spalle sia studi classici che jazzistici (anche con Jeanne Lee). In seguito si è avvicinata alla musica del Nord dell'India, da cui ha tratto altri preziosi insegnamenti che hanno appunto contribuito alla definizione del suo mondo espressivo e di cui lei parlerà in un incontro con gli allievi del corso di musica indiana al Conservatorio di Vicenza.

35



Susanne Abbuehl

## Geri Allen &amp; Mal Waldron

Geri Allen, pianoforte  
Mal Waldron, pianoforte

ore 21 - Teatro Olimpico

**U**n altro progetto speciale di *New Conversations - Vincenza Jazz 2002*.

Un inedito faccia a faccia fra due giganti del pianoforte: da una parte uno dei maestri del pianoforte jazz dell'ultimo mezzo secolo, dall'altra una delle esponenti più in vista del jazz al femminile, di trent'anni più giovane dell'illustre collega di strumento ma in grado di tenergli testa.

Grande interprete di Monk, Ellington e Strayhorn, Mal Waldron viene ricordato per i suoi trascorsi a fianco di Billie Holiday, nell'ultimo scorcio di vita e carriera della indimenticabile cantante, di

Charles Mingus (gli anni Cinquanta di *Pithecanthropus Erectus*) e, cosa che rispedisce direttamente anche all'attualità, di Steve Lacy. Ma il settantaseienne pianista newyorkese è soprattutto uno dei quei jazzisti ancora in grado di sorprendere con quel suo stile personalissimo, che a volte può apparire un tantino cupo ma che in realtà è ricco di magia come pochi altri.

Originaria del Michigan, Geri Allen incarna una delle più felici sintesi tra varie scuole pianistiche, messa in pratica in svariati



contesti: dai gruppi di Steve Coleman a un magnifico trio con Charlie Haden e Paul Motian, persino accanto a Ornette Coleman, uno che pure i pianisti li aveva sempre mal digeriti. A Vicenza è già stata apprezzata nelle New Conversations del '97 in duo con il marito Wallace Roney.



Nirvana  
Caffé degli Artisti - ore 21.<sup>30</sup>

## Calgaro-Bianchi Guitar Duo

**M**ichele Calgaro si propone in uno dei suoi personali progetti preferiti, quello di un tutto-chitarre, assieme a Riccardo Bianchi, altro strumentista ben noto nel panorama della chitarra jazz nazionale, sin dai tempi del suo sodalizio con Enrico Rava, in quartetto con Di Castri e Beggio.

37

Jazz Café Trivellato  
La Cantinota - ore 23.<sup>30</sup>

## Daniele Scannapieco Quartet

**L**a conoscenza della tradizione e del linguaggio moderno del jazz fa del sassofonista Daniele

Daniele Scannapieco, sax tenore  
Julian Olivier Mazzariello, pianoforte  
Pietro Ciancaglini, contrabbasso  
Lorenzo Tucci, batteria

Scannapieco un musicista eclettico, capace di esprimere concetti musicali anche complessi con una naturale chiarezza espressiva. Il suo talento gli ha permesso di farsi apprezzare in svariati contesti, suonando al fianco di Dee Dee Bridgewater, Michael Brecker, Joe Lovano, Donald Harrison e altri titolati jazzmen americani ed europei.



**TRIVELLATO®**

concessionaria esclusiva  
Mercedes-Benz

# Monk lives!

## Guardando Monk dalla parte delle radici

di Maurizio Franco

Vent'anni dalla morte di Monk. Eppure, se la scomparsa "fisica" del compositore nero-americano è ancor più lontana nel tempo, in quanto risale al suo abbandono della vita musicale attiva, avvenuto progressivamente nella prima metà degli anni '70, la sua musica è invece sempre più presente nel nostro paesaggio sonoro. Direttamente, perché diversi suoi capolavori sono entrati a far parte del repertorio jazzistico contemporaneo; indirettamente, poiché nell'odierno modo di concepire il jazz non mancano, in alcune tendenze importanti, elementi riconducibili al suo pensiero musicale e a quello di altre imprescindibili figure "trasversali" della storia della musica africana-americana. Monk lives, dunque, grazie alla miglior comprensione delle ragioni, delle modalità stesse del suo agire, che lo resero (e lo rendono) irriducibile a qualsiasi stile, come fu per Ellington, Mingus e altri compositori in senso stretto della storia jazzistica, non confinabili in una delle tante nicchie in cui si è soliti ingabbiare il complesso percorso storico del jazz. Proprio questa mancanza di tratti chiaramente definibili ha però provocato, in una musica la cui storiografia si è principalmente rivolta alla ricerca di un "nuovo" facilmente individuabile e semplicisticamente contrapposibile al "passato", la fioritura di una serie di luoghi comuni che, nel tempo, sono diventati un pericoloso freno all'approfondimento trasformandosi in comodo appiglio per chi non è intenzionato a proporre altre interpretazioni. Luoghi comuni che hanno favorito la fioritura di un atteggiamento critico retorico intorno a Monk, che si è talmente consolidato nel tempo da scoraggiare i più ad osare differenti interpretazioni della sua musica rispetto a quelle preva-

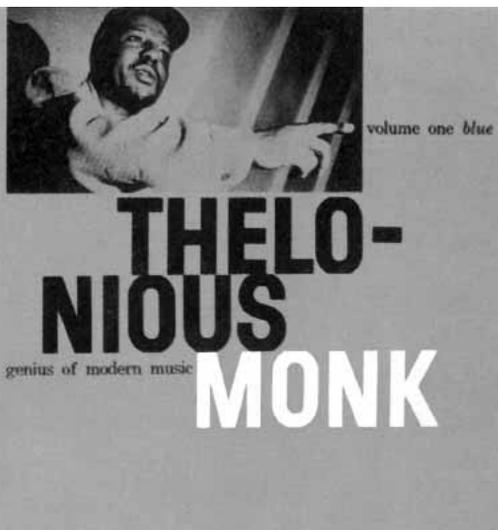
lenti, scontate ma "autorevoli". Un destino condiviso con molti altri artisti ed estremamente condizionante; basti pensare che solo nel 1988 è stato pubblicato il primo libro su Monk: *Thelonious Monk* scritto da Yves Buin, e che a tutt'oggi, a parte un recente numero speciale del *Black Music Research Journal*, curato da Mark Tucker, e un volumetto di riflessioni ad opera di Giorgio Gaslini, a lui sono stati dedicati soltanto altri due libri (ancora una volta grazie alla penna di scrittori di lingua francese, da sempre i più refrattari ad accettare i luoghi comuni e le opinioni provenienti d'oltreoceano): *Blue Monk*, di Jacques Ponzio e François Postif, e *Thelonious Monk Himself* di Laurent De Wilde. Insieme ad alcuni saggi apparsi negli anni '80 e nello scorso decennio, questi studi hanno contribuito ad innescare un processo di revisione critica dell'opera monkiana che proprio in quest'epoca, nella quale cresce la consapevolezza verso il "senso della storia" come motore importante del cammino del jazz, trova terreno favorevole per svilupparsi. Il recupero di materiali "antichi" della musica africana-americana: per esempio gli stilemi del pianismo stride, così presenti nel modo di suonare e comporre di Monk e oggi esplicitamente recuperati da non pochi giovani pianisti, così come a livello generale lo sguardo più ampio alla storia del jazz e la nuova volontà di non recidere bensì recuperare e ripensare (almeno in alcune influenti correnti contemporanee) gli elementi portanti dell'estetica jazzistica, aiutano a collegare il presente con il passato e a rivedere l'intera impostazione storica con cui si è principalmente letto il jazz sino alle soglie del 2000. In questa inedita cornice l'immagine di Monk appare più chiara e, al tempo stesso, dirompente nella sua attualità. Anche la seria rivalutazione critica dei jazzisti "compositori", influenzata dal peso crescente della musicologia afroamericana, e gli approfondimenti intorno al concetto di improvvisazione, appropriazione, performance aiutano il processo di ridefinizione della sua figura di artista e strumentista, mandando in frantumi un ritratto che sembrava imm modificabile. Tra i luoghi comuni da rivedere, uno dei più pernici è la considerazione di Monk come "mediocre strumenti-

sta", che mette in campo l'abusato termine di naif, cioè non coltivato secondo le regole e in fondo nemmeno "professionista". Eppure egli era un pianista "unico", quasi senza riscontri tra gli strumentisti moderni per quanto riguardava l'uso della tastiera, il tocco, il modo di costruire le frasi, di far "suonare" la musica. A questa idea, largamente diffusa, di una tecnica carente faceva, e fa ancora, da contrappeso quella del Monk eccezionale compositore, che pare il frutto di alcuni equivoci sul suo metodo di composizione e di logiche europee in merito alla concezione di "buon pianista". Dita arcuate, tocco morbido, vellutato, fraseggio sciolto sono regole auree in una visione della tecnica pianistica funzionale all'esecuzione della musica eurocolta; ebbene, in buona parte Monk le abbandona; abbandona (!) perché diverse testimonianze riferite al suo modo di suonare negli anni '30 lo dipingono come un musicista alla Teddy Wilson, un valido pianista secondo una logica tradizionale. Tutti sanno, del resto, o dovrebbero sapere che passava quotidianamente ore a studiare la sua originale tecnica, congeniale non ad un pianismo accademico e formalistico ma al suo pensiero compositivo. Inquietante nel suo pianismo "antigrizioso", fuori da ogni retorica, addirittura imbarazzante per come trasformava un'icona della musica eurocolta in un balafon africano, esaltando la natura di strumento a percussione del pianoforte e proiettandolo in quell'universo "altro" rappresentato dalla terra dei suoni afroamericana, Monk era al tempo stesso consapevole delle più riposte possibilità sonore del "suo" strumento. Scambiando per errori precise scelte espressive, che infatti si ripetono uguali esecuzione dopo esecuzione dimostrando di non essere "incidenti di percorso", magari anche "geniali" (ma per saperlo bisogna ascoltare diverse versioni di uno stesso brano, molteplici dischi di Monk), rifiutando a priori il suo modo scampanante e percussivo di suonare, con i tasti toccati dalle dita piatte e, talvolta, addirittura a martello, ci si è in realtà pregiudicati la possibilità di comprendere a fondo anche il compositore, inscindibile dal pianista nella pratica stessa del comporre. Le sue composizioni venivano infatti elaborate sulla tastiera con la com-

petenza di chi conosce a fondo lo strumento. Molti musicisti compongono al pianoforte, pochi però scrivono pezzi "pianistici" e Monk era sicuramente tra questi ultimi, come si evince chiaramente analizzando le sue partiture, nelle quali si nota quell'intreccio tra mano destra e sinistra umiliato da chi, con scarsa cura e comprensione, pubblica le sue melodie togliendo la chiave di basso e inserendo sigle vuote di significato. Il modo di scrivere di Monk, prima ancora dell'ascolto, tradisce la sua formazione che, non dimentichiamolo, avvenne nei tardi anni '20, sotto l'influsso dei maestri dello stride piano quali James P. Johnson (tra l'altro, abitava nel suo stesso quartiere), Willie "The Lion" Smith, Fats Waller, sicuramente anche Ellington, oltre che degli specialisti del Boogie Woogie, con quell'uso paritario e intrecciato delle due mani sulla tastiera che in Monk non venne mai meno, nemmeno nelle situazioni in trio con basso e batteria. E' proprio guardando a quell'epoca che si comprende la sua diversità rispetto alla maggior parte dei pianisti "moderni", che riducevano il ruolo della mano sinistra inserendola nella sezione ritmica e amplificavano quello della destra, trattata a volte come uno strumento a fiato, assegnando quindi un rilievo particolare agli aspetti melodici. Anche quelle anomalie considerate "errori" o "stranezze" armoniche, come i bicordi di seconda minore, fanno parte di un periodo della storia musicale afroamericana che i critici di jazz "dal Bebop in avanti" (ecco un altro limite per gli studi jazzistici: l'assurda divisione, durata decenni, tra specialisti degli stili pre-bebop e post-bebop) semplicemente non consideravano, così come gli esperti di epoche precedenti non riuscivano a leggere adeguatamente gli aspetti di reale avanguardia presenti nella sua musica. Proprio quei bicordi, per esempio, così come l'ossessiva percussività e la straripante poliritmia sono ben presenti nel linguaggio del blues pianistico chiamato Boogie Woogie e mettono in luce uno dei retaggi, delle radici del procedere monkiano sulla tastiera. Anche lo studio delle sue armonizzazioni evidenzia spesso una concezione eurocentrica, che risiede proprio nel voler privilegiare a tutti i costi, salvo poi non riuscire a spiegare il perché di molte

delle sue scelte, un parametro che per Monk come per gran parte dei jazzisti, soprattutto nero-americani, può rivestire un ruolo coloristico e di servizio, sottostrutturale più che di comando e di guida nella realizzazione dell'architettura dei brani. Oppure derivare direttamente dalla melodia, come avevano intuito sin dagli anni '50 il sassofonista Steve Lacy, che non a caso è uno dei maggiori interpreti della musica monkiana, e Cecil Taylor, un altro interprete, negli anni giovanili, dei suoi temi. Se molte soluzioni armoniche del pianista non si comprendono, il motivo risiede nell'inadeguatezza degli strumenti analitici dell'armonia funzionale europea applicati al jazz, in quanto indifferenti al delicato, ambiguo rapporto tra sistema tonale e concezioni modali che investe la natura stessa di questa musica. E poi, perché arrovellarsi sulle armonie di Monk e tralasciare lo studio del parametro ritmico, questo si strabiliante e mostruosamente complesso? Perché concentrarsi furiosamente sui dettagli e non sulla sostanza? Ritmo, melodia e armonia nella musica di Monk formano un inestricabile matassa, ma il terzo elemento è l'ancella degli altri due. In fondo dovrebbe balzare facilmente all'occhio (e all'orecchio) che la matrice ritmica della musica di Monk dava vita a trame intricate, così complesse

nella loro ordinata, "pensata" asimmetria, da richiedere addirittura l'utilizzo di tempi di esecuzione dai quali sono escluse le volate rompicollo. I brani di Monk vanno scolpiti nel suono, costruiti con cura per permettere il corretto intreccio verticale dei ritmi, la giusta collocazione delle frasi. Anche l'immagine che si è voluto dare di lui indicandolo come gran maestro del Bebop, calza poco con la



realtà del suo stile. Certo, alcune sue idee, o più probabilmente le conseguenze che altri hanno tratto dalle sue soluzioni armoniche, ritmiche e melodiche, hanno agito come elementi di spinta in una scena jazzistica in fermento come quella dei primi anni '40, ma non per questo si può considerare Monk il tipo di musicista improvvisatore esaltato dalla poetica bop e tutto intento a creare nuove melodie su giri di accordi, considerando come un pretesto i temi che suonava. Monk utilizzava invece strategie improvvisative legate alla variazione, come avevano fatto prima di lui Fats Waller e tanti altri, perché come compositore di jazz sviluppava i suoi brani nella performance, ricomponendoli con cura chorus dopo chorus, secondo una prassi poco frequentata dai boppers. In realtà, proprio in virtù della polivalenza delle sue armonie (e quindi della sensazione di indebolimento o di straniamento del centro tonale che da quelle derivava) e della prevalenza degli elementi tematici e ritmici nel suo pensiero musicale, si può considerarlo un artista più vicino alle ricerche del periodo compreso tra la metà degli anni '50 e buona parte del decennio successivo. Un periodo in cui il recupero delle forme arcaiche della musica nera, lo svincolo dal determinismo dei changes del bop, la rinnovata attenzione per la melodia, l'esuberanza ritmica, divennero punti di riferimento per una trasformazione e un arricchimento del linguaggio jazzistico. Se Parker, per esempio, fu soprattutto un compositore istantaneo, un improvvisatore nel senso più profondo del termine, Monk fu invece un autore che nella performance sottoponeva le sue composizioni a un gioco improvvisativo pensato per non smentirle ma amplificarle, esaltarle, mettendone in evidenza le pieghe più riposte, le molteplici possibilità di sviluppo. A vent'anni dalla morte, Monk rimane quindi una figura emblematica per capire nel profondo il jazz: dallo studio attento, privo di retorica e pregiudizi, della sua opera si può partire per rileggere in maniera diversa il percorso storico di un'arte senz'altro occidentale e americana nelle origini ma portatrice di un atteggiamento espressivo, di una filosofia del fare musica che non nasconde bensì esalta il suo retaggio africano. ■

## Around «Round Midnight»

di Claudio Sessa

La storia delle esecuzioni di quella che è stata definita “la più classica ballad del jazz moderno” è particolarmente interessante. Lungo quasi sei decenni d’incisioni, la celeberrima composizione monkiana ha inglobato al proprio interno molti contributi; nell’immagine che oggi ne possediamo sono presenti, oltre a quella del grande pianista, echi di altre grandi personalità, fra le quali Cootie Williams e Dizzy Gillespie, Miles Davis e Gil Evans, Dexter Gordon e Herbie Hancock, in uno stratificarsi di suggestioni che ben rappresenta, in miniatura, l’evolversi di questa musica.

‘*Round Midnight*, composto da un giovanissimo Thelonious Monk sul finire degli anni Trenta, ha conosciuto il battesimo in sala d’incisione il 22 agosto 1944, grazie a Cootie Williams (impropriamente accreditato anche come coautore del brano), leader di una big band che comprendeva Bud Powell al pianoforte: qualche mese dopo, un documento *live* dell’orchestra, con Charlie Parker come ospite speciale, mostra che il tema è la sigla della formazione. La prima testimonianza del brano che comprenda fra gli interpreti il proprio autore è un’esecuzione realizzata il 6 luglio 1946 al Savoy di New York (catturata da una trasmissione radio) dalla big band di Dizzy Gillespie; lo stesso Gillespie l’aveva già inciso in studio in California nel febbraio 1946 con un sestetto. Quando dunque Monk crea per la Blue Note la versione “ufficiale” di ‘*Round Midnight*, il 21 novembre 1947, il brano ha già una piccola storia. Soprattutto, ha già ricevuto le stimmate gillespiane, un’introduzione e una coda che tutti gli esecutori considereranno parte integrante della compo-

sizione; lo stesso Monk apre la sua incisione con l'introduzione scritta dal trombettista<sup>(1)</sup>.

La versione Blue Note ha però qualcosa di notevolmente diverso dalle precedenti. Benché *'Round Midnight* sia fra i brani più "orecchiabili" di Monk<sup>(2)</sup>, l'armonizzazione del tema (eseguito in quintetto, con tromba e sax contralto) mostra un sottile straniamento, più percettibile nei frammenti dell'esposizione tematica in cui i fiati sono in primo piano. Monk, infatti, con un'abile orchestrazione realizza un sottile intarsio di pieni e vuoti, nei quali il suo pianoforte non solo è l'unico strumento solista ma anche la voce guida alla quale sax e tromba si accodano. Proprio la pregnanza di quest'unica voce stabilisce un modello interpretativo dominante: d'ora in poi *'Round Midnight* "dovrà" essere appannaggio di uno, al massimo due solisti, pena lo stemperarsi della sua tensione introspettiva. Si pensi che la versione (molto riuscita) del sestetto di Gillespie alternava in meno di tre minuti tromba, piano (nell'introduzione), tromba, vibrafono, sax tenore, piano (nell'unico chorus) e ancora tromba nella coda. È pur vero che ancora Gillespie darà vita, nel 1948, a una versione orchestrale del brano (purtroppo mai realizzata in studio) che rimane in assoluto fra le più brillanti, e nella quale si alternano piano, sax alto, trombone e tromba (cito dal concerto parigino del 28 febbraio, che dura del resto quasi nove minuti); ma in questa fantasmagoria per big band, probabilmente arrangiata da Gil Fuller, il carattere del brano è più quello di una lunga notte brava che non di quel lunare rimuginio solipsistico voluto dall'autore.

Si sa che la popolarità di Monk, come interprete e come autore, si sarebbe affermata solo nella seconda metà degli anni Cinquanta. Ciononostante non si può dire che *'Round Midnight* non sia frequentata dai jazzisti, fin dai primi anni Cinquanta. Fra le esecuzioni più interessanti si conta in primo luogo quella sofisticata e concertistica di Mary Lou Williams del 1953 (per piano solo), poi quella raffinata di Stan Getz con Jimmy Raney dello stesso anno e quella introspettiva di Bud Powell del 1954;

Parker aveva il brano in repertorio all'aprirsi del decennio, benché non l'abbia mai portato in studio di registrazione; due musicisti tanto diversi quanto Milt Jackson e Benny Carter lo incisero fra 1951 e 1952, Bob Cooper nel 1955, e nei primi mesi del 1956 s'incontrano le versioni di June Christy, Hampton Hawes, Kenny Dorham, Babs Gonzales. Ma tutti questi dischi impallidiscono all'apparire della versione Columbia di Miles Davis, del settembre 1956.

Davis aveva da tempo in repertorio il brano, e anzi ne aveva già data una versione storica nel 1953: storica per la presenza contemporanea, al suo fianco, di Charlie Parker e Sonny Rollins, ma non particolarmente rilevante sul piano estetico. Ora invece la sua *'Round Midnight* s'incide nei cuori di ascoltatori, critici e musicisti. I dati rilevanti dell'interpretazione (che secondo alcuni è stata arrangiata da Gil Evans) sono il lancinante intimismo della tromba sordinata, cui vengono affidate anche introduzione e coda, e il potente contrasto con l'impetuoso assolo di sax tenore, opera di John Coltrane, che occupa la seconda metà del brano. Questo assolo è "lanciato" da un interludio scritto, che sposta la dinamica del brano da *piano* a *forte*, già noto ai cultori di *'Round Midnight*: era infatti eseguito dalla big band di Gillespie fin dal '48 al centro del brano, ma senza ingenerare la tensione davisiana<sup>(3)</sup>.

Curiosa coincidenza, appunto *'Round Midnight* aveva segnato la "rinascita" del trombettista, l'anno prima, al Festival di Newport; e al fianco di Davis c'era proprio Monk. La recente pubblicazione di quel concerto mostra che il brano ha poco a che vedere con la versione del '56; non c'è traccia di interludio, Davis suona (benissimo) senza sordina e divide lo spazio solistico con il pianista<sup>(4)</sup>. Successive versioni davisiane saranno invece ricalcate sul capolavoro Columbia: le migliori sono quella di un mese e mezzo dopo, con lo stesso gruppo, per la Prestige, quella disincarnata del 1961 al Blackhawk di San Francisco con Hank Mobley al tenore e quella del 1965 al Plugged Nickel di Chicago, creativamente disordinata e armonicamente "distor-

ta", in cui la sequenza solistica si allarga anche al pianoforte di Herbie Hancock (che segue il sax di Wayne Shorter).

L'exploit del trombettista non esaurisce la ricerca dei musicisti sul brano; anzi, proprio negli anni immediatamente successivi vengono realizzate alcune delle sue versioni più interessanti. Per cominciare, torna alla ribalta Monk stesso. Il pianista, dopo il 1947, visiterà altre quattro volte il proprio tema in studio d'incisione: in quartetto con Gerry Mulligan e tre volte da solo, nel 1954, nel '57 e nel '68 (non si contano poi le esecuzioni dal vivo). Ma senza dubbio la versione solitaria del 1957 si staglia sulle altre. È un brano sospeso, astratto, forse una polemica risposta all'aggressività scatenata nella seconda parte dell'incisione di Davis; lungo i suoi due chorus (più introduzione e coda) il pianista fa cadere inquietanti silenzi, corone asimmetriche che costruiscono paradossalmente l'ossatura del brano; eppure l'esecuzione procede con logica implacabile sull'orlo di questo precipizio fatto di silenzio. Nel 1982 è stata fortunatamente ritrovata e pubblicata tutta la preparazione di questo brano, ventidue illuminanti minuti di musica.

Nel 1958 Gil Evans incide *'Round Midnight* con una big band e Cannonball Adderley come solista. È una versione raffinatissima (e lontanissima da quella di Davis, ci fosse o no il suo intervento), che aggiorna il sound crepuscolare e lubrico dell'orchestra di Claude Thornhill, ma il cui senso sta soprattutto nella sequenza in cui si colloca, una minuscola storia del jazz dove il brano monkiano fa da riflessivo contraltare agli esuberanti temi che precedono e seguono, *Lester Leaps In* di Young e *Manteca* di Gillespie. Poche settimane prima un antico collaboratore di Evans e Thornhill, Lee Konitz, aveva dato del tema di Monk una lettura fulminante e profetica, grazie al cameristico arrangiamento di Bill Russo per piano, chitarra, percussioni e gruppo d'archi: aperta da una sognante introduzione originale per triangolo e violini collocati su un registro acutissimo, la rigorosa esecuzione konitziana si sdipana lungo un tempo sonnambolico, esitante, diviso fra l'elasticità dell'accompagnamento chitarristi-

co (opera di Billy Bauer) e i drammatici interventi degli archi. Meritano di essere segnalate, di questo periodo, anche alcune incisioni dal vivo: l'elegante versione del Modern Jazz Quartet (più volte registrata), quella più aggressiva dei Jazz Messengers (proposta nel 1960), quella turgida del Jazztet di Art Farmer e Benny Golson (dell'anno dopo); nonché la presenza del brano in uno dei primi dischi interamente dedicati a Monk, "*Looking At Monk*" di Johnny Griffin e Eddie Lockjaw Davis, notevole anche per la presenza di due futuri collaboratori del pianista, Larry Gales e Ben Riley<sup>(5)</sup>. Ma la successiva pietra miliare, nella storia delle interpretazioni di '*Round Midnight*', è senz'altro quella data dal sestetto di George Russell nel 1961. Calata in un'atmosfera fortemente espressionistica, evidenziata da una misteriosa, inquietante introduzione nella quale il leader gioca con le corde del pianoforte, l'esecuzione è dominata dal sassofono contralto di Eric Dolphy, che deforma e umanizza, allungandole o comprimendole, le frasi melodiche del tema, lanciandosi poi in una straziante perorazione solistica. Russell riprenderà il tema (ancor più "straniato" nell'arrangiamento) quattro anni dopo, in un celebre concerto a Stoccarda, avendo come complice Don Cherry, che con la sua tromba tascabile sembra quasi voler commentare le evoluzioni dolphyane.

Per certi versi all'estremo espressivo opposto è l'iridescente versione del brano offerta da Bill Evans nel celebre album in cui sovrappone le tracce di tre pianoforti. Qui la sofferta intensità espressiva è moltiplicata dall'ovvio scarto temporale intercorrente tra le registrazioni delle singole linee melodiche, che permette all'autore un lavoro di analisi della struttura: ci troviamo di fronte a una geniale fusione fra la "composizione istantanea" di stampo jazzistico e l'elaborazione formale d'ambito accademico. Si noti che Evans fa propri tutti i passaggi strutturali ormai stratificati nell'opera (introduzione, interludio, coda), fondendoli però quasi insensibilmente nella monolitica struttura dell'esecuzione. Il pianista tornerà spesso (in trio) sul brano fra il 1964 e il 1967, dando più volte il meglio nelle poetiche introduzioni al tema.

Fra le più belle versioni orchestrali di *'Round Midnight* negli anni Sessanta c'è senz'altro quella realizzata da Tadd Dameron nel 1962 per sostenere un magnifico assolo di Milt Jackson; aperta con una piccola, geniale trovata, quella di citare l'inizio del *bridge* con un sax alto (James Moody?) dalla voce ariosa, quasi a cantare una serenata alla mezzanotte incombente, si snoda con opulenza su tonalità pastello che danno perfetto rilievo al vibrafono del solista. Più macchinosa, ma illuminata dalla voce "trasversale" di Betty Carter, è quella di Oliver Nelson dello stesso anno. Non si può terminare la carrellata delle maggiori esecuzioni del decennio senza citare Sonny Rollins, protagonista di una delle versioni più asciutte del brano monkiano (un chorus e mezzo, senza introduzioni o code, che alterna asimmetricamente il suo sax tenore e il piano di Hancock), e Illinois Jacquet, che nel 1969 dà vita a un'inattesa versione per fagotto: per quanto incongrua possa parere, l'esecuzione sprofonda il tema in un'atmosfera ancor più "notturna" del solito e l'interpretazione di Jacquet (sempre molto vicina alla linea melodica) è ricca di fascino.

Ignorata dai grandi protagonisti del free<sup>(6)</sup> e dalla successiva stagione del jazz elettrico, la ballad monkiana conosce negli anni Settanta qualche notevole interpretazione di musicisti "classici": prima fra tutti Sarah Vaughan, che già l'aveva affrontata in studio nel 1964 e dieci anni dopo ne dà una toccante versione dal vivo davanti a un pubblico giapponese. Piuttosto convenzionale nell'arrangiamento (per trio ritmico e voce), fatta salva l'introduzione di stampo davisiano, l'esecuzione si fonda tutta sulla luminosa duttilità espressiva dell'interprete, qui ben lontana da certi suoi gratuiti eccessi virtuosistici.

Pochi anni prima, nel 1971, Max Roach aveva presentato a Montreux un arrangiamento per big band (rielaborato per piccolo gruppo in studio, dieci anni dopo) con il pregio dell'originalità: l'esecuzione si apre con un assolo di batteria e l'esposizione, in *tutti*, dell'ultima frase del *bridge*, fortemente connotata ritmicamente. L'idea però snatura non poco lo spirito del brano, che si

trasforma in un bacchanale ritmico. Meglio, allora, la ripresa roachiana per quartetto, affidata solisticamente al contrabbasso. Citiamo qui un'altra versione orchestrale di un batterista, Charlie Persip, realizzata nel 1984: è ancora un arrangiamento (a firma del sassofonista Orpheus Gaitanopoulos) dalla forte connotazione ritmica, decisamente ingegnoso, che rende comunque "solare" un brano pensato dall'autore secondo tutt'altra cifra espressiva.

Negli anni Settanta si nota anche un accentuato interesse da parte dei jazzisti europei per il nostro brano. Merita una segnalazione, in particolare, la sofisticata versione datane nel 1975 dalla Brass Band di Mike Westbrook: in primo piano, al sax soprano, è Dave Chambers, ma è soprattutto il prezioso tessuto ordito dall'arrangiatore attorno al tema a rendere quest'interpretazione particolarmente significativa. Qualche anno dopo, Michel Petrucciani dipingerà, solo al pianoforte, un ampio affresco sapientemente bilanciato fra scavo armonico e abbandono melodico, afflato emotivo e coerenza architettonica.

Herbie Hancock, continuatore della logica davisiana, è fra i più assidui frequentatori del tema nei primi anni Ottanta: vanno ricordate la versione in quartetto con l'emergente Wynton Marsalis alla tromba e soprattutto quella in duo dal vivo con Wayne Shorter, entrambe disegnate appunto sulla struttura ideata da Davis, con il drammatico stacco a metà brano. A proposito di duetti, merita anticipare qui che la formula avrà sempre più successo, come mostra qualche versione dal vivo di Steve Lacy (che non deve amare molto il tema, se salvo errori non ha mai ritenuto, lui assiduo monkiano, di portarla in studio d'incisione a proprio nome) con Mal Waldron, il bel ritratto realizzato nel 1988 da Ran Blake e Anthony Braxton o le più recenti incisioni di Uri Caine con Don Byron, di James Carter con Craig Taborn, di Phil Woods con Franco D'Andrea.

Hancock è anche il coordinatore della colonna sonora (premio Oscar) del film di Bertrand Tavernier *Autour de minuit*, uno dei due fatti capitali per *'Round Midnight* avvenuti in Francia nel

1986. Sullo schermo il tema si ascolta tre volte: dalla voce di Bobby McFerrin, mimeticamente modulata sul timbro della sordina Harmon di Davis (ma in una versione ben più "normalizzata" di quella celebre del '56), dal rigoglioso piano solo di Hancock e da un ampio gruppo (con Shorter, Dexter Gordon e Palle Mikkilborg) che divide il brano in vari episodi, con qualche forzatura storica (la versione è molto più attuale rispetto all'epoca del film) ma un'ottima resa espressiva, tesa e dolente.

Il film simboleggia l'apice di un periodo nel quale sempre più spesso viene evocato il nome di Monk; è però da notare che spesso gli album dedicati al grande compositore non si soffermano sulla sua ballad prediletta. L'elenco sarebbe lungo, dallo storico "*Reflections*" di Steve Lacy del 1958 ai dischi del gruppo Sphere, da "*Six Monk's Compositions*" di Braxton del 1987 a "*Wynton Marsalis Plays Monk*" del 1993-94; evidentemente non è sempre facile inserire questo peculiare notturno in un affresco monkiano a più voci. Anche nel doppio album dedicato nel 1984 al musicista dal produttore Hal Willner, "*This Is The Way I Feel Now*", il brano più deludente è proprio *'Round Midnight*, affidato a Joe Jackson nella veste di pianista e arrangiatore<sup>(7)</sup>: nel campo delle interpretazioni pop non c'è dubbio che la più originale e sentita resti quella di Robert Wyatt (con Dave McRae alle tastiere) di un paio d'anni prima, caratterizzata fra l'altro dall'uso di un testo diverso da quello scritto in origine da Bernie Hanighen.

In Francia, nel 1986, viene anche registrata una delle più straordinarie interpretazioni del brano di Monk. Ne è responsabile Helen Merrill, in trio con Gordon Beck al piano e Lacy al sax soprano. La sua voce brumosa entra subito *in medias res*, variando la linea melodica alla maniera di Billie Holiday: un procedimento che si sposa a meraviglia con il commento strumentale intrecciato da Lacy, poi autore di un superbo assolo. Al confronto impallidisce anche la bella versione di Carmen McRae, realizzata due anni dopo in un album tutto monkiano utilizzando in un appropriato collage sia le parole di Hanighen sia quelle

scritte successivamente da Jon Hendricks.

Al 1989 risale una curiosa elaborazione in chiave fusion del brano da parte di Victor Bailey. Ben sostenuto dalle tastiere di Jim Beard e dal sax soprano di Branford Marsalis, il bassista realizza un'esecuzione superficiale ma elastica e accattivante, che non dovrebbe spiacere a Sting. Ma in ambito "elettroacustico" la miglior riuscita è senz'altro quella del gruppo Cold Sweat, che nel 1990 utilizza il veterano cantante Andy Bey (sui testi di Hanighen e di Babs Gonzales) per una *'Round Midnight* funky e straordinariamente tesa, afosa come una notte estiva, illuminata anche dal sax tenore di George Adams. Sempre nell'ambito di un funky contemporaneo, drammatizzato, vanno ricordate le versioni di Cassandra Wilson e di Steve Coleman, mentre la palma dell'originalità timbrica va probabilmente a Miya Masaoka, che nel 1997 (ottimamente affiancata da Reggie Workman e Andrew Cyrille) realizza due diverse versioni (una intitolata *A Shinto "Midnight"*) suonando il koto giapponese con intensità e attenzione per una ricerca mai gratuita, rintracciando un'affinità profonda fra l'astrazione monkiana e la fissità della musica classica nipponica.

Non sarebbe giusto però ignorare qualche eccellente versione "canonica" del brano incisa in anni recenti. Quella di Joe Henderson, in trio con Rufus Reid e Al Foster, ha l'urgenza dell'antica interpretazione di Rollins unita alla coscienza d'intervenire sul panorama contemporaneo. Quella del trio Lee Konitz – Brad Mehldau – Charlie Haden avrebbe il sapore di una "super jam session" fra maestri, se il giovane pianista non desse un valore aggiunto in intensità (nell'introduzione, nell'accompagnamento, in assolo) che impreziosisce prepotentemente l'esecuzione. Fred Hersch, in un album tutto monkiano, usa il tema in apertura e in chiusura quasi a ricondurre l'universo del maestro esplorato a una cifra intima, solipsistica, di notevole pregnanza. Keith Jarrett, infine, visita dal vivo la ballad monkiana con il suo superlativo trio facendone sprigionare tutti i valori melodici, in un incanto sonoro (attentissimo alle dinamiche, alle sfumature,

all'interazione coloristica dei tre strumenti) di rarissima efficacia. Un discorso a parte meriterebbe la vasta scena del jazz italiano. Un'analisi delle incisioni nazionali nel periodo 1948-83 dimostra che *'Round Midnight* era un tema pochissimo frequentato fino a vent'anni fa: solo undici registrazioni documentate, la prima essendo nel 1959 quella di Armando Trovajoli<sup>(8)</sup>. Dopo, invece, c'è stato un vero diluvio di interpretazioni, da quelle per solo sax di Carlo Actis Dato o di Pietro Tonolo ad arrangiamenti come quello per settetto di Riccardo Brazzale o per i gruppi di sassofoni come il Saxea Quartet o il Saxensemble, dalla ricerca di Umberto Petrin a quella di Bruno Romani, dal canto strumentale di Paolo Fresu a quello vocale di Danila Satragno, e ci fermiamo qui con tante scuse ai mille assenti. La nostra conclusione è dedicata a tre diversissimi esempi.

Enrico Rava, nel 1978, "cita" il tema (e la sua coda) duettando con il trombone di Roswell Rudd con un distacco non dissimile da quello che usava, qualche anno prima, Lester Bowie nei riguardi del colemaniano *Lonely Woman*; c'è dunque una disincantata prospettiva storica in questa stringata versione, ma c'è anche un profondo amore per il suono (con un ovvio rimando a Davis), per l'intreccio fra due umanissime voci che raccontano un po' tutto il senso del jazz, e anche per quel rapporto fra suono e silenzio che era una delle prerogative principali di Monk. Nel 1981, Giorgio Gaslini è ancor più essenziale, all'interno del suo celebre disco-omaggio all'americano; ma qui il tema, o meglio l'evocazione tematica, è dissezionata in modo stravolto, facendola scontrare con il suono di due carillon abbandonati fra le corde del pianoforte. Monk diventa sublime pretesto per un *koan* che parla anche delle avanguardie accademiche, beninteso per riconfermare la forza dell'"umanesimo" jazzistico. Nel 1991, infine, Enrico Pieranunzi (di cui andrebbe anche ricordata la partecipazione a un bel *'Round Midnight* inciso da Charlie Haden con Chet Baker) inserisce Monk nel suo disco forse più liberamente dialogico (con Enzo Pietropaoli e Fabrizio Sferra) per riaffermare la gravidanza tellurica della sua musica e al tempo

stesso la coerenza delle sue scelte estetiche: il tema è preceduto da un'introduzione quasi seriale, che "ragiona" sulla melodia monkiana prima di abbandonarsi alla sua citazione, quindi se ne allontana per evocare da una personalissima prospettiva l'atmosfera lunare del modello. E il brano finisce così, nel nulla, richiudendosi nelle vibrazioni delle corde del contrabbasso. ■

<sup>(1)</sup> Sulla genesi e gli aspetti formali della composizione v. Stefano Zenni, *Anatomia di quindici capolavori e Le opere e i giorni del "genio"*, "Musica Jazz", dicembre 1992 e gennaio 1993. Il titolo del brano è *'Round Midnight*; la popolarità della versione davisiana ha però ingenerato molta confusione, dato che il brano (correttamente intitolato) compariva nel disco *"Round About Midnight"*. Quest'ultima lezione era comunque già utilizzata da alcuni musicisti negli anni Quaranta: si ascolti l'introduzione di Gillespie al brano nel concerto di Pasadena.

<sup>(2)</sup> "Fra tutte le mie composizioni, quelle che preferisco sono certamente *Blue Monk* e *'Round Midnight*: i miei due brani più facili, non è vero?": Monk intervistato da François Postif, in *Les grandes interviews de "Jazz Hot"*, L'Instant, Parigi 1989.

<sup>(3)</sup> Nella versione registrata a Pasadena l'interludio è all'inizio del brano, ma un confronto dell'arrangiamento mostra che ascoltiamo solo la seconda metà dell'esecuzione.

<sup>(4)</sup> C'è invece un contrasto *piano/forte* nella versione registrata da Davis in California nel settembre 1953 e documentata sul disco Fantasy *"At Last!"*, pubblicato nel 1985: qui l'assolo di tromba (che copre tutta l'esecuzione) è diviso in due da un intervento rullato di Max Roach, che cambia l'accentuazione ritmica e drammatizza la seconda parte dell'interpretazione.

<sup>(5)</sup> Senz'altro degne di nota, ma per me irrintracciabili, sono due versioni di musicisti premoderni ben attenti agli sviluppi del jazz contemporaneo: quella di Rex Stewart (con Coleman Hawkins) del 2-12-57 e quella di Pee Wee Russell del 4-12-62.

<sup>(6)</sup> Se non in anni molto più tardi: è quanto fa Sun Ra in un disco *Hat Art* del 1980 e Archie Shepp in qualche incisione dello stesso periodo. Nel 1990 si aggiungerà anche una versione dell'Art Ensemble Of Chicago, gruppo che a rigore non appartiene comunque al free jazz storico.

<sup>(7)</sup> Il brano è realizzato con il concorso di un'ampia sezione d'archi; su questa strada, con un'attenzione più sofisticata alla tradizione accademica, si sono incamminati anche il Kronos Quartet (nel 1984) e Chick Corea (nel 1995, con quartetto d'archi e pianoforte) per le loro riuscite versioni del capolavoro monkiano.

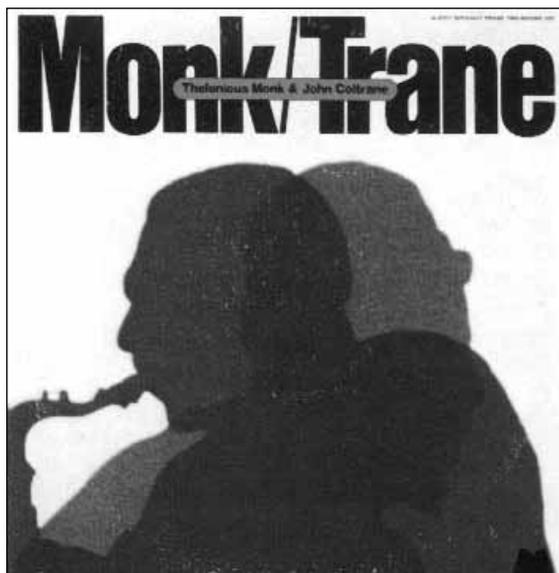
<sup>(8)</sup> Gli altri interpreti sono Lillian Terry e Giorgio Gaslini (due versioni ciascuno), Renato Sellani, Sergio Mandini, Guido Manusardi, Marco Di Marco, Enrico Rava e Tiziana Ghiglioni. I dati sono tratti dalle centoventi pagine di discografia contenuta in Arrigo Zoli, *Storia del jazz moderno italiano - I musicisti*, Azi, Roma s.d. (ma 1983).

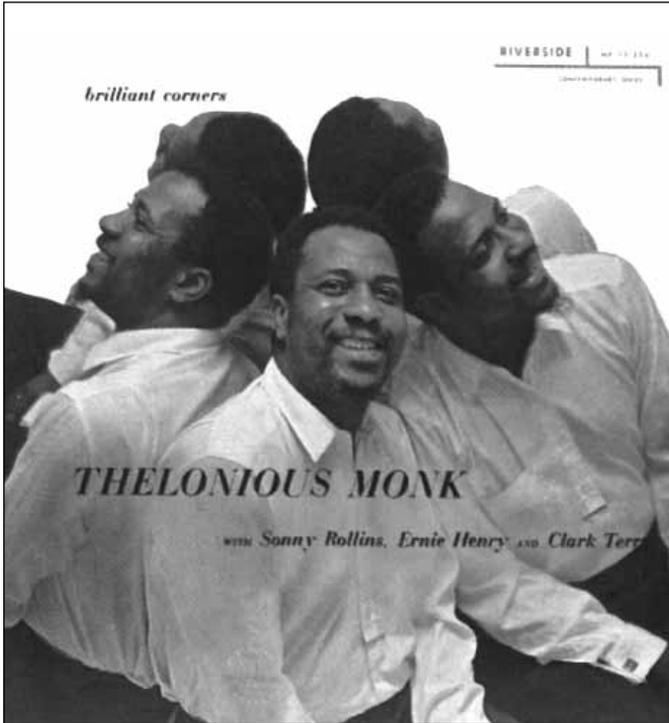
**NOTA DISCOGRAFICA.** Sono qui indicate le date d'incisione, le case discografiche originali e (eventualmente, in parentesi) un'etichetta oggi più facilmente reperibile delle principali versioni di *'Round Midnight* citate. L'ordine seguito è lo stesso del testo.

COOTIE WILLIAMS, 22-8-44 Hit (Affinity); DIZZY GILLESPIE, 7-2-46 Dial (Masters Of Jazz); THELONIOUS MONK, 21-11-47 Blue Note; DIZZY GILLESPIE, 28-2-48 Vogue (Bmg); MARY LOU WILLIAMS, 23-1-53 Vogue (Bmg); STAN GETZ, 23-4-53 Prestige (Ojc); BUD POWELL, 16-12-54 Verve; MILES DAVIS, 10-9-56 Columbia; THELONIOUS MONK, 5-4-57 Riverside (Ojc); GIL EVANS, 9-4-58 Pacific Jazz (Blue Note); LEE KONITZ, 6-2-58 Verve; GEORGE RUSSELL, 8-5-61 Riverside (Ojc); GEORGE RUSSELL, 31-8-65 Mps; BILL EVANS, 9-2-63 Verve; MILT JACKSON, 19-6-62 Riverside (Ojc); BETTY CARTER, 6-12-62 Atco (Atlantic); SONNY ROLLINS, 14-2-64 Rca; ILLINOIS JACQUET, 16-9-69 Prestige (Ojc); SARAH VAUGHAN 24-9-73 Mainstream; MAX ROACH, 15-6-71 Passport; MAX ROACH, 1981? Columbia; CHARLIE PERSIP, 12 o 13-9-84 Soul Note;

## Around «Round Midnight»

MIKE WESTBROOK, 10-75 Transatlantic (Line); MICHEL PETRUCCIANI, 15-12-81 Owl; HERBIE HANCOCK, 28-7-81 Columbia; HERBIE HANCOCK – WAYNE SHORTER in AA.VV. (*"Jazz At The Opera House"*), 22-2-82 Columbia; AA.VV. (*"Round Midnight"* e *"The Other Side Of Round Midnight"*), 1986 Columbia e Blue Note; JOE JACKSON in AA.VV. (*"This Is The Way I Feel Now"*), 1984 A&M; ROBERT WYATT, primavera 1982 Mighty Reel (Rough Trade); HELEN MERRILL, 3-86 Owl; CARMEN McRAE, 4-88 Novus; VICTOR BAILEY, 1989? Atlantic; COLD SWEAT, 8-90 Jmt; MIYA MASAOKA, 10 o 11-7-97 Dizim; JOE HENDERSON, 26-3-91 Red; LEE KONITZ – BRAD MEHLDAU – CHARLIE HADEN, 21 o 22-12-96 Blue Note; FRED HERSCH, 2-97 Nonesuch; KEITH JARRETT, 5-7-99 Ecm; ENRICO RAVA, 3-78 Ecm; GIORGIO GASLINI, 5-81 Soul Note; ENRICO PIERANUNZI, 11-2-91 Yvp.





# Thelonious Monk alla Town Hall

Un grandioso musicista  
in un teatro maestoso

di Mitchell Feldman

*(traduzione di Loretta Simoni)*

Sono un tipico newyorkese che considera la sua città natale la più affascinante degli Stati Uniti. L.A. può essere un crogiolo di etnie, Washington D.C. più ricca di monumenti e San Francisco più tollerante verso stili di vita alternativi. Ma l'abbondanza delle tradizioni culturali ed estetiche mischiate in quel melting pot chiamato "La grande mela" ha fatto sì che New York diventasse la capitale culturale del Nord America, se non dell'emisfero occidentale. Ellis Island, oltre il limite meridionale di Manhattan, era il principale punto d'accesso per le ondate di emigranti europei che invasero gli Stati Uniti nel XIX e XX secolo, portando con loro un pezzo del vecchio mondo. Assieme a città del mid-west come Chicago, Kansas City, St. Louis e Detroit, New York fu anche una potente calamita che attrasse milioni di afro-americani partiti dal profondo sud per il nord alla ricerca di migliori opportunità. Il gospel, il blues e altri generi della musica nera viaggiarono con loro da New Orleans e da altre comunità del Delta, risalendo il Mississippi, ramificandosi e trovando a New York un ambiente fertile in cui il jazz poté fiorire, facendo della City la Mecca di questa forma d'arte.

Thelonious Sphere Monk, l'ineguagliabile compositore, improvvisatore e strumentista a cui quest'anno è dedicato il Festival Jazz di Vicenza, era uno di quegli emigranti del sud che trovarono fortuna a New York. È impossibile separare l'artista e la sua musica dalla città. Fu a New York, infatti, che egli realizzò una brillante opera omnia, composta – a seconda della fonte consultata – da settantacinque, ottantuno o novantuno composizioni considerate

patrimonio fra i più preziosi della storia della musica del XX secolo in generale e del jazz moderno in particolare. I capolavori di Monk vanno da *ballads* come *'Round About Midnight* e *Ruby My Dear*, a lavori sulla struttura blues come *Straight No Chaser*, *Misterioso* e *Blue Monk*, a forme-canzoni costruite sia su riff orecchiabili come *Epistrophy* e *Well You Needn't*, sia su linee complesse come *Evidence*, *Four in One* e *Criss Cross*.

New York era il luogo dove – a cominciare dal 1940 quando fu ingaggiato da Teddy Hill come pianista “in residence” al Minton’s Playhouse di Harlem - Monk divenne uno degli architetti del bebop, lo stile rivoluzionario che egli seppe presto trascendere. New York era la città dove avevano sede le etichette per cui registrava – Blue Note, Prestige, Riverside e Columbia; era il luogo delle sconfitte, come la sospensione, dal 1951 al 1957, della sua *cabaret card* (che permetteva ai musicisti di lavorare in locali dove venivano serviti alcolici), ma anche il luogo dei trionfi, come la sua leggendaria permanenza biennale al Five Spot Jazz Club, che ebbe inizio quando la card gli fu riconcessa. Monk trascorse praticamente tutta la vita nello stesso appartamento nel Phipps Housing Project nella zona di San Juan Hill del West 60s di Manhattan, il quartiere dove si trasferì dalla North Carolina con sua madre nel 1922, all’età di cinque anni<sup>(1)</sup>.

Genio eccentrico e inquieto, con una storia d’instabilità psicologica alle spalle, Monk si trovava più a suo agio con il pianoforte che con la gente. A differenza di Sun Ra, che sosteneva di provenire da un altro pianeta, ma era nato in Georgia, Monk sembrava vivere veramente in un’altra dimensione. Leggenda vuole che egli fosse lo spirito gemello di John Nash, il matematico americano vincitore del premio Nobel, impersonato da Russell Crowe in *A Beautiful Mind*, film vincitore degli ultimi Oscar.

Alla Town Hall Monk si esibì come leader per due volte, nel febbraio del 1948 e del 1959. Era per lui logico presentare la sua musi-

ca così personale in quel teatro tradizionalmente aperto ad artisti anticonformisti e visionari, geni autentici che potevano esprimersi liberamente le loro opinioni. Commissionato dalla Lega per l'Educazione Politica (un gruppo suffragista costituito per promuovere l'approvazione del diciannovesimo emendamento alla costituzione statunitense, che riconosceva alle donne il diritto di voto), il teatro fu progettato dall'affermato studio McKim, Mead & White – architetti neoclassicisti il cui lavoro era chiaramente influenzato da Palladio.

Grazie alla sua eccezionale acustica, la Town Hall, così come la Carnegie Hall, era un luogo di prim'ordine per gli artisti classici al debutto newyorkese. Vi si esibirono, fra gli altri, Sergei Rachmaninoff, Ignace Paderewski, Lily Pons e Yehudi Menuhin; il 30 dicembre 1935 vi debuttò il contralto Marian Anderson cui, in altri luoghi degli Stati Uniti, la discriminazione razziale aveva negato la possibilità di intraprendere la carriera operistica. Leonard Bernstein, Marilyn Horne, Leontyne Price, Paul Robeson, Philip Glass, Bob Dylan, Eubie Blake, Art Blakey, Stan Getz e Billie Holiday sono solo alcuni dei nomi più illustri apparsi alla Town Hall.

Orrin Keepnews incontrò Monk per la prima volta nel 1948, nell'appartamento del fondatore della Blue Note, Alfred Lion, al Greenwich Village. Intervistò subito il pianista per un articolo uscito nel periodico jazz "The Record Changer", pubblicato da Bill Grauer, e nel marzo 1955 ingaggiò Monk alla Riverside, l'etichetta che lui e Grauer avevano fondato nel 1952. Recentemente, Keepnews mi ha raccontato alcuni aneddoti su come divenne il produttore del pianista e sul concerto della Town Hall registrato dalla Riverside<sup>(2)</sup>.

"Capimmo che c'era una reciproca insoddisfazione tra Monk e la Prestige, la sua etichetta dell'epoca, e organizzammo un incontro. Monk mi sbalordì non solo ricordando chiaramente il nostro primo colloquio, ma dicendomi che il mio articolo era il primo pezzo su di

lui che fosse mai apparso su un periodico nazionale. Alla fine si dichiarò disponibile a tentare la fortuna con la nostra nuova, piccola etichetta. La Prestige era pronta a liberarlo dal contratto se Monk avesse rimborsato loro la somma di 108 dollari e 27 centesimi. Gli diedi del contante, anziché un assegno, di modo che la Prestige non potesse sospettare che un'altra etichetta stesse lavorando nell'ombra."

"Il pubblico del concerto alla Town Hall era il più numeroso e qualificato che abbia mai assistito a una performance di Monk", continuò Keepnews. "La Riverside non sponsorizzava quell'evento, ma era comunque coinvolta per la registrazione dal vivo. Monk prese molto sul serio le numerose prove con la sua band di dieci elementi. Donald Byrd, che a quel tempo lavorava con i "Jazz Messengers" all'Apollo Theatre, arrivò più volte in ritardo alle prove pomeridiane. Monk sapeva bene che minacciare di cacciare Byrd non avrebbe sortito alcun effetto, per l'ovvia ragione che quelle parti non potevano essere affidate a un qualsiasi trombettista. Così decise di essere molto categorico e gli disse che se fosse arrivato in ritardo un'altra volta sarebbe stato sostituito da Lee Morgan. La minaccia funzionò".

Negli anni '50 le tecniche di registrazione di un concerto dal vivo erano agli albori e alla Town Hall Keepnews utilizzò un unico registratore portatile Ampex a due piste che sistemò nelle quinte. "Parlai con Monk", continuò Keepnews, "dell'eventualità di dover interrompere la registrazione nel caso avessimo avuto bisogno di qualche secondo per cambiare bobine. Attraverso un segnale convenuto, alla fine di ogni pezzo io avrei dovuto segnalargli se fosse servito del tempo per poter sostituire il nastro prima di iniziare il brano successivo. Nel primo pezzo, *Thelonious*, non erano previsti assoli di fiati ed era piuttosto breve. Monk mi guardò attentamente e io gli feci cenno che tutto stava andando bene; così attaccò il secondo brano<sup>(3)</sup>. Era piuttosto lungo, quindi avremmo dovuto per forza sostituire le bobine prima del pezzo successivo<sup>(4)</sup>. Ma stavol-

ta, giunto alla fine del terzo brano, Monk, senza pausa, attaccò *Little Rootie Tootie*. Inserimmo un nuovo nastro il più velocemente possibile, ma perdemmo quasi tutto il chorus del tema d'apertura! Durante l'intervallo dissi a Monk che ci aveva messo nei guai. In qualche modo avremmo dovuto sistemare in quattro e quattr'otto la parte iniziale o eliminare il pezzo dalla registrazione, ma in questo caso la durata del disco sarebbe stata troppo breve. Monk sembrava tranquillo, ma era chiaro che stava pensando a come risolvere il problema. Paradossalmente, a salvarci fu un altro errore di pianificazione: le prove erano state interamente dedicate ai brani del concerto, senza prevedere bis. Dopo il prolungato applauso che seguì l'ultimo brano<sup>(5)</sup>, Monk decise insolitamente di parlare al pubblico. Disse che stavamo registrando e che sarebbe stato necessario ripetere un brano<sup>(6)</sup> dato che "i tecnici avevano combinato un casino". Il bis diventò un secondo take di *Rootie Tootie* e così potemmo copiare il primo tema del bis e incollarlo all'inizio dell'esecuzione monca della prima versione.

Il concerto del 1959 alla Town Hall ricevette critiche contrastanti: per qualcuno la performance mancava della spontaneità e dell'energia che era lecito attendersi da un'esibizione dal vivo, mentre gli arrangiamenti di Hall Overton si limitavano a orchestrare per la sezione fiati linee del piano o melodie scritte o precedentemente registrate dal pianista. Eppure Monk fu soddisfatto della grande affluenza di pubblico e considerò quell'evento fra i più importanti della sua carriera. La riproposizione di quello stesso programma, quarantatré anni dopo, da parte di Paul Motian e della Electric BeBop Band, con i nuovi arrangiamenti di Riccardo Brazzale, è certamente un modo adeguato per commemorare il ventesimo anniversario della morte di questo straordinario artista<sup>(7)</sup>. ■

<sup>(1)</sup> Nel 1972 Monk si stabilì in una stanza, da cui usciva raramente, nella casa del New Jersey della sua mecenate storica, la baronessa Pannonica de Koenigswarter. Smise di suonare il pianoforte nel 1976 e visse in quasi completo isolamento fino alla morte, avvenuta il 17 febbraio 1982.

<sup>(2)</sup> Dal 1955 al 1961 Monk realizzò tredici album sotto contratto con la Riverside. Un quattordicesimo titolo del catalogo Riverside è un doppio cd contenente materiale relativo ad alcuni concerti europei, che l'etichetta ebbe a disposizione come parte di un accordo contrattuale che estingueva gli obblighi di Monk in ordine alle registrazioni e gli permetteva di firmare per la Columbia.

<sup>(3)</sup> Era *Friday The 13<sup>th</sup>*.

<sup>(4)</sup> *Monk's Mood*

<sup>(5)</sup> *Crepuscle With Nellie*

<sup>(6)</sup> *Little Rootie Tootie*

<sup>(7)</sup> Nel 1999 Motian pubblicò un CD per Winter e Winter con la Electric Bebop Band. Il disco era dedicato alla musica di Monk e Bud Powell e comprendeva una travolgente versione di *Little Rootie Tootie*, brano che Motian suonò con Monk una sola volta, nella metà degli anni 50, come sostituto del batterista Arthur Taylor che non si era presentato a una serata all'Open Door di New York.



# Eulogia per Thelonious, il principe della variazione

ELOGIO FUNEBRE SCRITTO  
E PRONUNCIATO DA IRA GITLER  
AL FUNERALE  
DI THELONIOUS MONK  
ST. PETER'S CHURCH, NEW YORK

di Ira Gitler ©1982

*(traduzione di Loretta Simoni)*

Thelonious Sphere Monk. Un nome peculiare quanto l'uomo che seppe amplificare quella peculiarità. Un nome che ha contribuito ad aumentare il mistero e l'aura leggendaria

che ha sempre circondato questo artista.

Un articolo pubblicato in PM – un giornale newyorkese degli anni '40 – presentava un'immagine di Monk altrettanto originale e peculiare. Un organizzatore di concerti dell'area metropolitana utilizzava il nome di Monk nelle locandine dei concerti, pur senza aver mai firmato un contratto con lui. E così, Thelonious, che ovviamente non si presentava alle serate, cominciò a guadagnarsi la reputazione di artista inaffidabile. "Un genio eccentrico" era il termine che gli veniva affibbiato.

In una lettera mai spedita, la baronessa Nica de Koenigswarter, sua grande amica, replicò a quell'affermazione con queste parole: "Verrà finalmente il giorno in cui qualcuno troverà un termine meno trito e più appropriato per questo genio speciale. Perché non CONcentrico, per esempio, cioè che ha un centro comune, come i cerchi o le sfere, uno dentro l'altro".

E quando lo stesso autore dell'articolo definì Monk "un uomo non avvezzo a buona parte della vita che si svolge fuori da se stesso", Nica rispose, sempre in quella lettera mai spedita: "In realtà Thelonious è affascinato e assolutamente attento a tutto ciò che esiste in questo e, forse, fuori da questo mondo... dal volo di una farfalla o di un uccello, all'assetto dei governi, all'astronomia, alla matematica". La matematica era infatti una delle materie in cui

Monk eccellea quando frequentava la Stuyvesant High School, dove giocava anche a basket. Era un uomo d'azione: un fantastico giocatore di ping pong. " Mi piace il basket" , mi disse una volta. " Il baseball è uno sport troppo lento. Mi piace il tennis. Nel baseball puoi startene là anche un'intera giornata senza muoverti" . Di solito lo incontro a qualche incontro di pugilato. Aveva un fiuto particolare nell'individuare campioni in erba.

Le sue radici musicali affondavano nella tradizione afro-americana, nel blues e, più avanti, nella scuola pianistica "stride" di Harlem: James P. Johnson, Fats Waller, Willie " The Lion" Smith e, soprattutto, Duke Ellington.

Monk fu tra i principali architetti e teorici del jazz moderno. Molte delle sue più importanti composizioni furono scritte poco prima e durante quell'evoluzione-rivoluzione chiamata Bebop che stava nascendo, nei primi anni '40, al Minton's e al Monroe's Uptown House. A proposito del suo brano *Woody'n You*, Dizzy Gillespie non aveva problemi nell'indicare nel linguaggio armonico di Monk la sua fonte primaria d'ispirazione.

Budd Johnson, il grande sassofonista e arrangiatore che in quei giorni era solito far vista a Monk nella sua casa nella West 63<sup>rd</sup>, nel quartiere di San Juan Hill a Manhattan, afferma: " Saresti riuscito a suonare in quello stile solo suonando i brani di Monk, perché solo essi avevano quel tipo di progressione armonica" .

Al ritorno dal servizio militare, alla fine della Seconda Guerra Mondiale, il pianista Allen Tinney, un habitué del Monroe's, non capiva " perché Charlie Parker fosse diventato famoso, e come lui Dizzy Gillespie. Allora, dato pure che noi si stava suonando molti dei suoi motivi, mi chiesi: " Che è successo a Monk. In quel periodo andavamo da un after-hour ad un altro. Dopo la chiusura del Monroe's ci recavamo nell'appartamento di Mat Maddox. Erano circa le nove o le dieci del mattino. E stavamo là fino alle 12 o all'una del pomeriggio, suonando in una piccola stanza con un pianoforte. Eravamo io, Monk, Vic Coulson e George Treadwell" .

" Era un po' amareggiato" , dice Budd Johnson, " perché tutti avevano dei riconoscimenti. Io stesso avevo sentito Monk tirar fuori

certe soluzioni prima che chiunque altro lo avesse fatto con brani propri. Ma lui diceva: " Farò avere loro questo pezzo e mi scriverò qualcos'altro" . In quello stesso periodo Monk aiutò e incoraggiò il giovane Bud Powell. Secondo Kenny Clarke egli scriveva per Bud come un compositore per un cantante" .

La grandezza di Monk era ben conosciuta a Dizzy Gillespie. Charlie Parker portò il giovane Miles Davis ad ascoltarlo. Coleman Hawkins scriverò Thelonious per i suoi dischi. Tuttavia, anche l'album che comprendeva il classico *'Round Midnight*, registrato da Monk con il suo gruppo per la Blue Note, incontrò al suo apparire, nel 1947, solo tiepidi favori da parte sia del pubblico che della critica.

Nel 1948, Paul Bacon scrisse la prima recensione davvero acuta su Monk nel periodico *The Record Changer*: " Non ha inventato una nuova combinazione di cose" , scriveva Bacon, " ma ha sicuramente guardato per anni alla musica con grande lucidità, riuscendo a vedere oltre. Esegue riff che sono più vecchi di Bunk Johnson, ma che non suonano allo stesso modo; il suo beat è familiare eppure riesce a fare anche qualcosa di strano – riesce a far sembrare il ritmo quasi separato, sicché ciò che fa può esser dentro ma anche fuori di esso. Per un lungo tratto, può suonare solo ed esclusivamente frasi scorrevoli per poi di colpo aumentare la velocità di esecuzione, ripetendone piccole parti con un'intensità indescrivibile. La sua mano destra non è costante – vaga con scaltrezza fra i tasti, talvolta eseguendo solo qualche nota, talvolta suonando con energia sul beat, di solito aumentandone la varietà e talvolta restando ferma. In ogni caso, Monk sta davvero facendo uso di tutto lo spazio inutilizzato attorno al jazz e ci fa capire che vi sono ancora tante porte da aprire" .

Monk possedeva la chiave per aprire molte di quelle porte, ma sfortunatamente incontrava qualche difficoltà a passare attraverso altre: quelle degli agenti, dei proprietari di club e dell'ufficio comunale che si occupava delle cabaret card. Sopravvisse grazie alle sue registrazioni per la Blue Note e, più tardi, per la Prestige, e grazie agli sforzi di Nellie, la sua risoluta consorte.

Nonostante tutto, Monk seppe conservare tutta la sua integrità e dignità. Aveva l'aspetto e il portamento di un condottiero e manteneva un'essenziale regalità, indipendentemente dal tipo di cappello indossato: il basco, il cinese, quello da cowboy alla LBJ<sup>(1)</sup>, o quello a tesa corta, per citarne solo alcuni.

La metà degli anni '50 segnò l'inizio di un'importante svolta. Cominciò a registrare per la Riverside in diversi contesti, incontrando il gusto della critica e del pubblico dei jazzofili. Nel 1957 tornò in possesso di una cabaret card e iniziò con il suo quartetto al Five Spot in Cooper Square. Il lungo ingaggio contribuì all'affermazione del nome del club, di Monk e del suo stellare sideman, John Coltrane. Di tanto in tanto Monk abbandonava il pianoforte e lasciava "girovagare" Trane, accompagnato da basso e batteria. In quelle occasioni danzava "stutter-steps" e "shuffle" vicino al piccolo palco, tenendo i gomiti in fuori, sopra i fianchi, con lo stesso meraviglioso senso del tempo che aveva quando suonava. La danza aiutava Monk a capire se la musica aveva swing a sufficienza. Quelle melodie cantabili in modo così unico e quelle squisite armonie dovevano avere swing. Come disse nel 1959 ad Arthur Taylor, il suo batterista: "Quando inizi un brano devi per forza avere swing. Quando sei a metà ne devi avere il doppio e alla fine del pezzo quattro volte tanto."

Al Jazz Gallery, locale aperto da Joe Termini, già proprietario del Five Spot, qualche isolato più a est, Monk aveva più spazio per danzare e così talvolta girava per tutta la stanza. Una sera mi trovavo in fondo al locale con un gruppetto di persone. Ci passò davanti diverse volte, da diverse direzioni, lanciandoci qualche piccolo aforisma: "Il nero è bianco. Due sono uno." Non c'era bisogno di spiegazioni. Ognuno rifletteva e giungeva alle proprie conclusioni, proprio come accadeva con la sua musica. Avrebbe potuto aggiungere un altro suo brano prediletto – *Always Know*. Se si legge "know" al contrario, capovolgendo la "w", si ottiene Monk. Lasciava agli altri le definizioni di jazz: "Che discutano pure", diceva. "I musicisti non hanno tempo per parlare di quelle fesserie. Che lo facciano i fans".

Era un artigiano. "Lo senti il *bridge?*", mi disse una volta riferendosi al brano di un altro autore. "Io non potrei mai scrivere così. Io mi riconosco appena nel mio proprio *bridge*".

Le sue composizioni hanno la capacità di rinnovarsi di continuo. All'inizio degli anni '60, quando la Riverside pubblicò un album composto interamente da versioni di *'Round Midnight*, il suo editore aveva individuato più di 135 registrazioni di quel pezzo. E fino a oggi? *Who Knows?*, per citare un altro titolo di Monk.

Per Monk e il suo gruppo – che annoverava il fido Charlie Rouse al sax tenore - gli anni '60 furono il periodo dei successi nei club, nei festival internazionali e nei concerti. Il suo messaggio arrivò a una nuova generazione di musicisti. Il trombonista Grachan Moncur ebbe a dire: "La maggior parte dei migliori musicisti contemporanei si è affermata attraverso Monk. Anche per me è stato una buona guida, non solo nella concezione ritmica ma, in generale, soprattutto nel fatto di imparare ad ascoltare."

Un pomeriggio, alla fine degli anni '50, mi ero recato a fargli visita: arrivarono due giovani trombettisti, Freeman Lee, dall'Ohio e Blue Mitchell, dalla Florida, per prendere lezioni dal maestro. Tirarono fuori i loro strumenti e i tre suonarono insieme per un'ora. Niente basso. Niente batteria. Monk forniva da solo l'intera sezione ritmica. Non parlava granché. Insegnava solo con gli esempi, come la sua musica che continua tuttora ad insegnarci qualcosa, a pervaderci e a divertirci sempre più a mano a mano che passa il tempo. Monk è stato uno dei più importanti compositori del 20° secolo.

Lo scrittore Stanley Crouch ha trovato un'azzeccata analogia tra Monk e Picasso. La baronessa De Koenigswarter ne ha trovato un'altra, altrettanto valida, con Beethoven. È contenuta in un brano de *Il libro del riso e dell'oblio* di Milan Kundera dove, a un certo punto, si legge: "Per Beethoven leggasi Thelonious".

"Le variazioni rappresentano un viaggio, ma non attraverso il mondo esterno. Ricordate il *pensée* di Pascal su come l'uomo viva tra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo. Il viaggio nella forma della variazione conduce al secondo infinito, quello

della varietà interna nascosta in tutte le cose. Nelle sue variazioni, Thelonious scoprì un altro spazio e un'altra direzione. In questo senso esse costituiscono una sfida a intraprendere il viaggio, un'altra "invitation au voyage" ... La variazione è la forma di massima concentrazione. Consente al compositore di attenersi al suo compito, di andare al nocciolo delle cose. Il compito in questione consiste in un tema, spesso composto da non più di sedici misure e Thelonious va nel profondo di quelle sedici misure come un minatore che scende nelle viscere della terra.

Il viaggio verso il secondo infinito non è meno avventuroso di un viaggio epico e assomiglia molto alla discesa del fisico nella meravigliosa essenza interna dell'atomo. Attraverso ogni variazione Thelonious si allontana sempre più dal tema principale, il quale arriva a non assomigliare più alla variazione finale, così come un fiore è ben diverso dalla sua immagine al microscopio... Non c'è da meravigliarsi, allora, che la forma della variazione sia divenuta la passione del Thelonious maturo. Il quale sapeva benissimo che nulla è più insopportabile del perdere una persona che abbiamo amato, come quelle sedici misure e l'universo interno delle loro infinite possibilità" . ■

<sup>(1)</sup> Lyndon Baines Johnson, 36° presidente degli Stati Uniti (n.d.t.)

## Sulle fortune del Tango

A dieci anni dalla morte  
di Astor Piazzolla

di Claudio Donà

Astor Piazzolla (Mar del Plata, 11  
marzo 1921 – Buenos Aires, 4 luglio

1992) ha avuto il grande merito di portare il tango, quello vero, fuori dell'Argentina e di averlo fatto conoscere a tutto il mondo grazie alle sue personalissime elaborazioni musicali.

Il tango è, per definizione, argentino; già nell'anno della nascita di Piazzolla rappresentava motivo di orgoglio nazionale. All'inizio è soprattutto danza, poi diventerà anche canzone. È infatti come ballo che il tango conosce il suo primo vero successo internazionale, all'inizio del '900. Quel che la musica racconta è sempre un po' misterioso, specie per chi non ne conosca a fondo il linguaggio, mentre il messaggio della danza è molto più immediato e comprensibile. In più c'è nel tango, come in altri precedenti balli, un esplicito significato erotico, che fa indignare molti moralisti. Anche per Erik Satie (lo scrive nel 1914) il tango è, né più né meno, la "danza del diavolo". All'incirca nello stesso periodo, più a nord, negli Stati Uniti d'America, il blues rappresenta l'altrettanto temuta "musica del diavolo". Il tango, in modo molto simile al blues, non inizia a svilupparsi fra le classi culturalmente elevate della medio-alta borghesia, ma fra la popolazione più povera, nelle baracche degli immigrati, in ambienti dove le regole della malavita si accompagnano allo squallore. Nasce, per esser precisi, intorno al 1880 nella regione del Plata, diffondendosi però più nell'area di Buenos Aires che non in quella di Montevideo.

Quando il tango emigra, con grande ed inaspettato successo, nelle sale da ballo europee, in Argentina comincia gradualmente a trasformarsi da forma danzata a forma cantata, ed in breve

tempo emerge con prepotenza la figura di Carlos Gardel, considerato ancor oggi il più grande cantante di tango di tutti i tempi, imprescindibile punto di riferimento per tutte le successive generazioni di musicisti argentini. Fra l'altro, con il già celebre Gardel, un giovanissimo Piazzolla ha anche occasione di suonare.

Musicalmente il tango è figlio bastardo della tradizione africana così come di quella occidentale, ma riesce a fondere mirabilmente le raffinate armonie europee con i ritmi neri dell'Africa. Originato dall'incontro fra habanera, un ballo del Centro America, e milonga (danza argentina lenta, su tempo pari, estremamente lirica e melanconica), il tango è all'inizio molto semplice ritmicamente, venendo per lo più pensato in due parti. Con il passare del tempo la sua struttura si amplia, i ritmi si fanno più complessi e l'organico strumentale chiamato ad interpretarlo più ricco. Ma queste sono per lo più messe a punto, variazioni marginali: non sarebbe cambiato molto nel tango se ad un certo punto non fosse apparsa all'orizzonte la figura rivoluzionaria di Astor Piazzolla. Dentro moduli ormai convenzionali il grande compositore d'origine italiana porta il contrappunto classico e le armonie più avanzate; complica le strutture con forme musicali più elaborate, innestandovi le tecniche colte europee ma trasformando al tempo stesso il ritmo e il fraseggio, grazie all'influenza altrettanto determinante del jazz e dell'improvvisazione.

Quando si dice Piazzolla, si dice tango e bandoneon, strumento di cui diverrà sino alla morte specialista insuperato. Il bandoneon, diretto discendente della fisarmonica, viene inventato nel 1846 dal tedesco Heinrich Band e, per misteriose ragioni, conosce uno straordinario successo soprattutto in Argentina, dove vince la concorrenza di tutti i diversi tipi di fisarmonica diventando, a partire dagli anni Venti, la voce per eccellenza del tango. Astor Piazzolla è, come la maggior parte dei compositori di tango, figlio di emigranti italiani: nato a Mar del Plata nel 1921, passa però l'infanzia a New York, a Little Italy, dove cresce con l'interesse per la musica colta ed il jazz, che in quegli anni fa risuonare le sue note in ogni angolo della città. Studia pianoforte e bandoneon, quindi

ritorna, poco più che adolescente, in Argentina, stabilendosi nella capitale. Suona dapprima in complessi di tango – ha così l'opportunità di accompagnare Gardel – e poi studia sia composizione con Alberto Ginastera, forse il maggiore compositore argentino di area classica, sia direzione d'orchestra con Herman Scherchen. Nel 1954 una borsa di studio lo porta a Parigi, dove ha modo di perfezionarsi con Nadia Boulanger, eccezionale figura di didatta, responsabile della formazione musicale di un'intera generazione di musicisti americani, che lo convince a rinunciare alle sue aspirazioni di compositore "classico", ma a sfruttare piuttosto le sue doti naturali, che lo riportano inevitabilmente al tango. Da allora Piazzolla comporrà oltre 750 brani musicali, e la sua fama varcherà presto i confini della sua patria per consolidarsi, già all'inizio degli anni Sessanta, davvero in ogni angolo del mondo.

Alla testa di varie formazioni (ottetti, orchestra, nonetti, e finalmente l'insuperato quintetto "Nuevo Tango") il musicista di Mar del Plata dà il via alla sua grande stagione di compositore ed esecutore di tanghi. Ma non opera sul tango, come già ricordato, soltanto profonde modifiche strutturali, sia ritmiche che armoniche. Introduce novità anche nella strumentazione usata per eseguirlo, facendo per esempio largo uso della chitarra elettrica, che produce nuovi e suggestivi impasti sonori. Tuttavia al centro della musica di Piazzolla rimarrà sempre lo struggente suono del bando-neon, di cui è un virtuoso assoluto ed attraverso cui dà voce ad una quanto mai ampia e sfumata gamma di emozioni. Val comunque la pena di sottolineare come, in questo pur variegato crogiuolo di suoni e influenze musicali, rimarrà sempre forte ed assolutamente centrale il ruolo esercitato dal tango, vero carattere dominante di tutta la musica di Piazzolla.

Con il "Quinteto" il Nostro esegue oltre ai suoi anche alcuni tanghi del repertorio popolare. Compie, con questo gruppo, un'operazione che può essere in qualche modo paragonata a quella operata nel jazz da John Lewis con il "Modern Jazz Quartet". Non è un caso che il "Nuevo Tango" di Piazzolla ed il "M.J.Q." di Lewis vengano accettati anche dal mondo piuttosto chiuso della musica

classica, riuscendo ad inserirsi, pressochè negli stessi anni, nelle stagioni di concerti da camera americane ed europee, facendosi così apprezzare da un pubblico più numeroso: non solo da quello dei festival e delle rassegne jazz quindi, ma anche da quello più elitario che generalmente presta la sua attenzione esclusivamente alla musica colta occidentale.

La logica, inevitabile conseguenza di ciò è che, se più di mezzo secolo fa il tango era per tutti *Caminito*, oggi il tango è per la maggioranza delle persone soprattutto Piazzolla. Eppure, al contrario, proprio a causa di questa sua dichiarata e ricercata "complessità" (o "diversità"), in Argentina Astor Piazzolla è stato considerato per molti anni un "traditore", colui che ha osato rinnovare (o "rinne-gare") la tradizione più ortodossa. Non è un caso quindi che abbia suonato con orchestre sinfoniche, composto una mini-opera ("*Maria de Buenos Aires*") ed un oratorio ("*El Pueblo Joven*"), che abbia collaborato attivamente con jazzisti del calibro di Gerry Mulligan e Gary Burton, o composto avvincenti colonne sonore cinematografiche (per l' "*Enrico IV*" di Marco Bellocchio e per gli ultimi tre film del connazionale Fernando E. Solanas). In realtà, proprio nel tradimento, nel suo voler "essere diverso", che non è altro poi che originale genialità, sta la sua grandezza.

Cosa rimane oggi, a dieci anni dalla morte, di Astor Piazzolla? Intanto uno sterminato repertorio, ricco di melodie memorabili, ma anche una miriade di piccoli complessi disseminati in tutta Europa e votati all'interpretazione della sua musica. In Francia soprattutto, dove il suo lungo soggiorno ha influenzato profondamente l'ambiente culturale – ma oltre a Piazzolla, Parigi ha ospitato un gran numero di artisti argentini esuli, fra cui molti pregevoli musicisti di tango – ma anche negli altri paesi europei, Italia compresa. C'è chi interpreta fedelmente le sue partiture – per lo più piccoli ensemble di provenienza classica – e c'è chi, soprattutto i jazzisti, usa i suoi indimenticabili temi (da *Adios Nonino* a *Libertango*, da *Vuelvo Al Sur* a *Oblivion*) per improvvisare.

Una parte del merito della riscoperta e della rivalorizzazione di Piazzolla, così come del tango, si deve soprattutto all'imprevedi-

bile, clamoroso successo che ha portato alla ribalta del jazz internazionale, nella seconda metà degli anni Novanta, il fisarmonicista nizzardo (ma all'occorrenza anche ottimo interprete di bandoneon) Richard Galliano. Ma il tango, anche negli anni immediatamente successivi alla morte di Piazzolla, non è mai veramente passato di moda. Lo testimonia il recente proliferare delle scuole di danza che mettono questo genere di ballo al centro dei loro programmi.

Un altro grande bandoneonista argentino, Dino Saluzzi, ha cercato un approccio più personale alle proprie radici culturali, legate naturalmente al tango, avvicinandosi in maniera molto più decisa che il suo maestro al jazz. Ciò soprattutto a seguito del lavoro svolto nella prima metà degli anni Settanta a fianco del sassofonista Gato Barbieri, suo connazionale, che dopo aver firmato la colonna sonora del film di Bernardo Bertolucci *“Ultimo Tango a Parigi”* ha forse toccato l'apice del suo già largo successo. Saluzzi è oggi il più acclamato virtuoso di bandoneon attivo sulla scena internazionale, ma è soprattutto musicista originale e jazzista di rango, capace di piegare le proprie radici culturali, intrise di tango, naturalmente, al proprio personale credo espressivo. ■



Igor Stravinskij in un disegno eseguito dal figlio Théodore

## L'influenza del jazz sulla musica europea

da André Hodeir

Verso il 1930, nei cosiddetti ambienti d'avanguardia, si dava ormai per certo che il maggior contributo offerto dal jazz fosse quello di avere stimolato la musica europea suggerendole nuovi elementi ritmici, melodici e sonori, non esclusa, forse, anche una lezione di semplicità. Questo concetto avrebbe finito per radicarsi in parecchi cervelli se non fosse stato energicamente combattuto. Con quel suo sfondo di primitivismo, così corrosivo riguardo alla tradizione occidentale, esso pareva fatto apposta per irretire più d'un malato di esotismo. Si cominciava col citare l'influenza della scultura negra su Picasso e di qui era poi tutto un fiorire di argomentazioni intorno al gioco delle analogie e sugli inevitabili vicendevoli rapporti tra arte e arte. Come se ciò non bastasse, la tesi trovava un conforto anche nelle dichiarazioni degli stessi compositori che si erano "ispirati al jazz".

Certo potrà sembrare temeraria l'idea di rimettere in discussione una tesi che reca il sigillo di garanzia d'uno Strawinsky. Alcuni rilievi di ordine cronologico ci invitano tuttavia a scrutare un poco più da vicino una situazione storica intorno alla quale si è, forse, ricamato più del necessario. Una prospettiva di oltre trent'anni ci consente oggi di distinguere con una certa sicurezza quel che vi fu di valido nel periodo di jazz che va dal 1920 al 1925. È sufficiente, del resto, riportarsi alle cronache del tempo per accorgersi come la musica allora comunemente chiamata "jazz" non avesse gran che a spartire con la tradizione di New Orleans. Naturalmente può darsi che taluni artisti europei abbiano attinto alla sorgente originale (poi difatti vedremo come almeno uno non la ignorò total-

mente); come non si può escludere che sotto le svisature inerenti alla compilazione degli spartiti e le ulteriori mortificazioni inflitte dai paladini del jazz "commerciale", questi artisti siano riusciti a racimolare qua e là qualche grano di autentico jazz. Quale uso ne abbiano quindi fatto, e quale sia stata l'importanza di questa applicazione, è ciò che cercheremo di appurare attraverso qualche breve indagine.

Innanzitutto dobbiamo precisare che non tutta la musica occidentale è stata "influenzata" dal jazz. Dei cinque grandi contemporanei di cui si comincia oggi a riconoscere la superiorità, Schoenberg, Berg, Webern, Bartok e Strawinsky, solo quest'ultimo è stato toccato dalla musica venuta da oltre oceano. Se, volendo compilare un elenco di lavori "influenzati", dovessimo procedere con un certo rigore, non resterebbero in gioco che tre musicisti, dai meriti di grado tra loro ben diverso: Strawinsky, Ravel e Milhaud.

Per cominciare, ci dobbiamo chiedere: "Quale jazz hanno conosciuto?" Per quanto concerne Ravel, la risposta non è facile dato che possiamo basarci solo su testimonianza riferita. Non duriamo una gran fatica a immaginarci l'autore del *Dafne* all'agguato del "dernier cri" e preoccupato, dopo avere seguito Debussy e flirtato di sfuggita con Schoenberg, di non lasciarsi scappare la gran novità, non più tanto freschissima del resto, senza averla almeno un poco sfruttata. Gli aneddoti non mancano. Questi ci mostrano Ravel intento ad applaudire con lo stesso entusiasmo tanto Jimmie Noone quanto l'orchestra del Moulin-Rouge. Abbiamo però imparato a non fidarci eccessivamente degli aneddoti.

Ha molta più importanza ciò che ci dice Strawinsky nella *Cronaca della mia vita*. "Bisogna proprio (?) che io vi segnali", egli scrive, "un'opera da me composta subito dopo aver portato a termine la partitura del *Soldat* e che, sebbene di proporzioni modeste, è molto significativa riguardo ai pruriti che il jazz allora mi metteva addosso. Mi avevano spedito, su mia richiesta, una intera catasta di questa musica...". Strawinsky, molto probabilmente, aveva avuto occasione di ascoltare dei *ragtimes* (ma suonati da chi? e in

quale circostanza?) e di qui la sua curiosità e il suo desiderio di controllarne il testo. Dobbiamo dunque arguire che fu solo attraverso l'interpretazione degli spartiti che egli approfondì quella sua, prima occasionale conoscenza? L'ipotesi, che è più che verosimile, spiegherebbe assai bene il perché di certi errori dei quali occorrerà che teniamo conto. Se la si prende per buona, si dovrà pur anche riconoscere l'inadeguatezza di un simile mezzo di studio nei confronti di un fenomeno musicale che è, anche quando non sembra, sempre recalcitrante alle briglie della trascrizione.

Dei tre musicisti citati, è senza dubbio Milhaud quello che ebbe più diretti contatti col jazz. La sua produzione, assai cospicua, ci rivela in che modo un compositore europeo degli anni intorno al 1920 poteva sentire e assimilare questa musica. Non sarà male ricordare, ancora una volta, come per l'europeo la parola "jazz" evocasse indifferentemente sia il piccolo complesso negro sia la grossa formazione bianca alla Paul Whiteman, non escluse quelle orchestre di fantasisti combinate a base di clacson, di ragnelle, di sirene, di fischietti da capostazione, e chi più ne ha più ne metta. Fu, a quanto pare, un'orchestra bianca di genere molto *stylé* la prima ad esser conosciuta da Milhaud. Anzi è stato proprio lui stesso a indicarci, quale responsabile del suo "primo contatto" col jazz, "l'orchestra Billy Arnold venuta da New York". Fu dunque la pimpante "novità" dei ritmi e dei timbri impiegati da Billy Arnold a conquistare Milhaud? Non c'è dubbio. Ed è altrettanto indubbio che, nei suoi panni, molti colleghi suoi contemporanei avrebbero reagito esattamente come lui. "Mi venne allora l'idea", racconterà più tardi, "di utilizzare questi ritmi e questi timbri in un lavoro di musica da camera; ma prima occorreva che io penetrassi più intimamente i segreti di questa nuova forma musicale, la cui tecnica mi procurava ancora un senso d'angoscia". L'occasione doveva presentarglisi nel 1922, col suo primo viaggio negli Stati Uniti. Dopo avere ascoltato all'Hotel Brunswick di Boston "un eccellente jazz" (*sic*), ecco l'autore de *L'Homme et son désir* imbattersi, visitando Harlem, in "una musica totalmente diversa" da quella che già conosceva: "...le linee melodiche

scandite dalla percussione (*sic*) si accavallavano nel contrappunto in una affannosa ridda di ritmi spezzati, contorti". Questa descrizione, per lo meno pittoresca ci fa sospettare che Milhaud si sia trovato, di colpo, alla presenza di un jazz autentico. Di contro, allorchè passa ad illustrarci alcuni spettacoli dove "i ballerini erano accompagnati da un flauto, da un clarino, da due trombe, da un trombone, da una complicata batteria tutta disposta intorno a un solo strumentista, da un pianoforte e da un quintetto ad archi", egli si riferisce evidentemente a teatri di operetta o di rivista: ambienti nei quali (e la stessa combinazione degli strumenti ce lo dimostra) il jazz era di casa non più di quanto sia di casa oggi alle Folies-Bergère; anche se è vero che dei buoni *jazzmen* furono talvolta aggregati (come Louis Armstrong al teatro Vendôme di Chicago) all'orchestra di fossa. È pertanto a un modello del genere che dovette ispirarsi Milhaud per la *Creation du Monde*. "Questa opera", egli farà poi notare, "mi offrì finalmente la possibilità di servirmi degli elementi di jazz da me raccolti e studiati con tanta cura. Formai un'orchestra, come quelle di Harlem, di diciassette solisti, e ricorsi allo stile jazz senza riserve, mischiandovi elementi d'ispirazione classica".

Quattro anni più tardi, Darius Milhaud si trova di nuovo a passare dagli Stati Uniti. Durante la sua prima visita, interrogato dai giornalisti a proposito della musica americana, egli aveva affermato che il jazz ne costituiva il frutto più interessante. (Faremo notare, così di sfuggita, che a quell'epoca non ancora gli si era rivelato il jazz negro.) Ma ora è il 1926, e il suo atteggiamento è completamente cambiato. "Convocai di nuovo i giornalisti americani", così lui stesso narra, "per fargli sapere che il jazz non mi interessava più". Quale la causa di un così rapido raffreddamento? Il jazz medesimo, forse? No: tutto dipendeva "dagli snob, dai bianchi malati di esotismo". Non sembra quasi che ciò nasca dal dispetto di sapere che, dopo di lui, altri "turisti della musica negra" l'avevano "esplorata nelle sue più intime pieghe"? (Opinione, tra l'altro, decisamente eccessiva). Ma c'è qualcosa di più grave: dato che era sbarcato negli Stati Uniti con idee preconcepite, non

avrebbe fatto meglio a evitare queste impennate sul jazz, e proprio nel momento della sua più prodigiosa evoluzione? Il compositore francese non sentirà neppure la curiosità di documentarsi su un tizio, tale Louis Armstrong, di cui si va cominciando, nonostante tutto, a parlare insistentemente. L'anno successivo Darius Milhaud pubblica un volume d'estetica musicale intitolato *Studi*. La famosa influenza del jazz non è per lo più di un vago ricordo: "L'influenza del jazz è ormai tramontata, come un benefico temporale che ci fa ritrovare, dopo, un cielo più limpido, un clima più stabile", egli commenta. "Lo spirito classico a poco a poco rinasce, a rimpiazzare gli orgasmi mozzati dalla sincope". Milhaud non disdegna peraltro di gettare uno sguardo intenerito su questa musica, che conserva, dice, "una straordinaria varietà d'espressione". E aggiunge: "Naturalmente, per giudicarlo, bisogna avere a che fare con un *jazzband* serio (*sic*), formato di musicisti solidi (?) e che usino orchestrazioni di indiscutibile valore, sul genere di quelle di Irving Berlin". Tanto per che il lettore sappia di che cosa si tratta, precisiamo che Irving Berlin è quell'analfabeta integrale (non sapeva neppure, a quanto risulta, leggere in chiave di violino) la cui imperitura memoria è assicurata dai capolavori recanti il titolo di *A fella with an umbrella* e *Alexander's ragtime band*.

Un ultimo scrupolo sfiora Darius Milhaud, allorché scrive: "Troviamo, accanto al jazz, anche un altro tipo di musica, che sebbene derivi dalla stessa fonte ha preso, in seno all'ambiente negro, uno sviluppo completamente diverso". Ma nessuno più si fida ormai a questo punto, del senso di valutazione del nostro autore, già essendosi imbattuti, nella pagina precedente, in questa sbalorditiva dichiarazione (scritta diversi anni dopo l'esperienza di Harlem): "Nel 1920-21 bastava andare al bar Gaya, in via Duphot, e ascoltare Jean Wiener al piano, e Vance Lowry al sassofono e alla chitarra, per avere il ritorno di una musica jazz presentata in una forma assolutamente *completa, purissima, vergine*". Vance Lowry è stato per noi, uomini della generazione successiva, uno di quei genii leggendari che peraltro abbondano nella preistoria del jazz. In compenso, in più d'una occasione, ci è capi-

tato di sentire Jean Wiener che penosamente cercava, da solo o in compagnia del suo *partner* Clement Doucet, di "fare del jazz" alla maniera sua: personalissima, ahimè, non c'è che dire.

Eccoci dunque illuminati riguardo alla spensieratezza (stavamo per scrivere la sordità) di un compositore che trovatosi di fronte a tre musiche *sostanzialmente differenti* non è riuscito a evitare una confusione che altri, meno musicisti di lui, dovevano felicemente superare qualche anno dopo.

Le dichiarazioni di Darius Milhaud, quelle, più rare, di Strawinsky, e l'atteggiamento stesso di Ravel dimostrano piuttosto chiaramente che nessuno di essi riuscì mai a cogliere l'intimo significato del jazz. Certi errori di interpretazione e di giudizio non si spiegano, specie negli ultimi due, che innegabilmente furono grandi musicisti, se non col fatto di avere frequentato troppo poco il jazz autentico. Ciò che contava nel jazz edizione 1923, oggi lo sappiamo, era King Oliver; con la sua orchestra e con i suoi discepoli, quasi tutta gente di New Orleans che era venuta a trapiantarsi a Chicago.

Nessuno dei nostri grandi compositori, ci potete scommettere, ha avuto mai occasione di imbattersi in uno di questi musicisti. Con chi hanno avuto a che fare, allora? È presumibile che essi abbiano conosciuto il jazz nel suo aspetto più dimesso, prendendo per manifestazioni tipiche dell'animo negro ciò che era soltanto merce dozzinale. Probabilmente sono stati devianti dalle contraffazioni commerciali. E dev'essere accaduto così anche per Milhaud, per quanto, come abbiamo visto, gli fosse stata offerta l'occasione di conoscere dei prodotti più genuini. Ciò che veramente stupisce è come abbia potuto Ravel, sia pure per poco tempo, interessarsi a così evidenti cianfrusaglie.

Strawinsky e Milhaud non si limitarono, con le loro dichiarazioni, a sottolineare l'interesse artistico del jazz (o di ciò che scambiarono per jazz), ma dimostrarono anche una gran voglia di sperimentare certi, per loro inediti, elementi stilistici, adattandoli alla loro musica: come del resto confermano alcune loro opere. Il *ragtime* della *Histoire du Soldat*, il *Ragtime* per undici strumenti e il *Piano-*

*Rag-Music* di Strawinsky, aprono la strada. Poi vien dietro Milhaud, con la *Creation du Monde*. Ravel chiude l'avanzata con il *fox-trot* de *L'Enfant et les sortilèges* e con i suoi due *Concerti* per pianoforte. È a queste pagine, le più rappresentative di quella che è stata chiamata, in termini abbastanza arditamente, "l'età del jazz" in Europa, che noi limiteremo il nostro esame. Cercheremo di scoprire ciò che i tre compositori hanno saputo ricavare dagli elementi del jazz autentico, e ciò che invece deriva loro dal jazz commerciale. Ci sforzeremo quindi di stabilire in che modo, e fino a che punto, ognuno dei tre sia riuscito a farne tesoro.

Che cosa poteva offrire al musicista europeo, dal punto di vista melodico, il jazz dei primi due periodi? Decisamente nulla più di quanto quest'ultimo avesse a sua volta desunto dal folclore negro-americano: vale a dire la scala del *blues*. Ed effettivamente, in questo senso, l'influenza è palese. In qualcuna delle opere da noi scelte, si trovano vari notevoli spunti melodici tratti dal linguaggio del *blues* e dello *spiritual*. (...)

Dal punto di vista del ritmo, il jazz avrebbe potuto, forse, fruttare di più. Non possiamo, tuttavia, affermarlo con matematica sicurezza. I nostri autori hanno fatto larghissimo uso della sincope (che non fu inventata dal jazz, ma solo trasformata) e delle varie combinazioni ritmiche su di essa impennate. Vi hanno forse trovato, rispetto alla metrica normale e all'accentazione classica, un senso di liberazione? Chissà. Le innovazioni presentate dal *Sacre du Printemps*, in altro senso ragguardevoli, avevano del resto già fornito una risposta a tali quesiti.

Maurice Ravel adottò i criteri ritmici del jazz solo in modo assai elementare. Nulla delle sue opere autorizza a farsi un'illusione diversa in questo senso. Non si capisce per quale aberrazione certi critici abbiano potuto usare la parola jazz dissertando sugli accenti sdruciolati

del *Concerto per la mano sinistra*, dato che siamo qui, sicuramente, molto più vicini al folclore delle Antille.

Nella *Création du Monde* il ritmo del jazz gode di maggior comprensione. Già nella scelta del metro si avverte lo scrupolo di comporre rispettando lo spirito del jazz. Salvo due o tre cambiamenti di battuta, d'altronde brevissimi, l'opera si attiene tutta quanta al 2/2, qualunque sia la specie di tempo adottata. A partire dalle prime battute del Preludio, compaiono le formule sincopate. Inizialmente non hanno alcun carattere jazzistico. Solo con la Fuga sarà possibile intravedere quei segni di filiazione che sarebbe stato del tutto inutile cercare nel pezzo precedente. Il soggetto della Fuga è ritmicamente piuttosto rigido; non molto più rigido, tuttavia, di quanto non lo fossero le formule care ai *jazzmen* degli anni 1920-25. Affidato a un buon arrangiatore di jazz, esso potrebbe anche venir "swingato", nonostante che la conformazione del passaggio d'inizio, che è poi il principale, non paia decisamente la più adatta a facilitare lo *swing*.

Espresso ritmicamente, questo tratto corrisponde a una serie di tre ottavi raggruppati in anacrusi e seguiti da un quarto accentato sul movimento forte. Parecchi punti del soggetto si valgono di questo ritmo. Il contro-soggetto mette in rilievo per mezzo di accenti la parte debole del movimento: e quindi, per contrasto, il movimento stesso. Tutti questi ritmi sono in conflitto tra loro, oppure qualche volta coincidono. L'impressione di disordine che ne deriva è stata certamente voluta. L'autore non sembra essere stato tuttavia perfettamente padrone delle forze che andava scatenando. (...)

Per quanto il *Ragtime* per undici strumenti scritto diversi anni prima della *Création*, la composizione di Strawinsky dimostra un senso jazzistico nettamente più sviluppato. Le formule impiegate dal compositore russo tendono a una scioltezza ritmica che le apparenta in certo qual modo ai *riffs* dei *jazzmen*. Si tratta forse di un prodotto del suo estro? È molto più probabile che esse derivino da un adattamento, piuttosto geniale, bisogna convenirne, di elementi preesistenti. (...)

“ Chi di noi, ascoltando della musica jazz ”, scriverà, “ non ha provato un senso di divertimento prossimo alla vertigine quando solo-strumentista o un ballerino, pur ostinandosi a marcare accenti irregolari, non riuscivano a distrarre il proprio orecchio dalla giusta metrica scandita dagli strumenti a percussione? ” .

Di questa stabilità e di questa indicazione del metro assiduamente espresse dalle pulsazioni del jazz, nel *Ragtime* per undici strumenti non si ritrova, certo, nient'altro che un'eco sbiadita. A tratti però gli spartiti del contrabbasso e della batteria paiono alludere, sotto la scrittura tradizionale, a un *beat* propriamente jazzistico. Saremmo dunque molto vicini a certe partiture di jazz, peraltro di epoca posteriore. L'opera di Darius Milhaud invece non dà mai, neppure un attimo, questa impressione. Il fatto è che l'autore della *Création* ha voluto mettere troppa carne al fuoco, quanto a ritmi di jazz. Introducendovi anche un certo tipo di poliritmia, egli ha finito col distruggere le stesse basi su cui si poggiava. La batteria esercita, nella Fuga, un “pedale” ritmico che spezzetta il periodo di quattro battute in quattro 3/4 più un 4/4. Può anche darsi ne risulti un effetto divertente; ma dov'è andata a finire quella famosa stabilità di percussione, puranche sottintesa, che è la vita, il ritmo del jazz?

E qui tocchiamo il fondo del problema. I ritmi del jazz, in se molto semplicisti, non assumono quel potere di “vertigine” cui allude Strawinsky, se non quando vengono messi a contrasto con un *beat* incessante. Con l'eliminare la pulsazione di base, i nostri autori hanno ucciso quel principio d'attrazione fuori del quale non può verificarsi il fenomeno dello swing. Come accade per l'elemento positivo della corrente elettrica, che quando è privato del suo contrario, l'elemento negativo, non ha più alcun potere, così è per il ritmo sincopato, che se lo si separa dal suo prezioso coefficiente perde le sue virtù dionisiache, e diventa una cosa insignificante. Per non aver capito questo, i nostri autori non han ricavato dal jazz altro che un'infima parte della sua sostanza. Sia dal punto di vista estetico sia da quello tecnico, le opere, o i frammenti di opere indicati in questo breve saggio debbono perciò

essere considerati alla stregua di veri e propri fallimenti. Anche qualora fossero stati perfettamente ideati in astratto, quei lavori sarebbero rimasti egualmente, rispetto alle intenzioni, bloccati a metà strada. Nella pratica, infatti, si frappone, tra il creatore e l'ascoltatore, quell'indispensabile intermediario che è l'interprete. Ora chiunque abbia raggiunto una certa familiarità col jazz sa benissimo che anche i ritmi meglio congegnati restano senza significato se non sono eseguiti con swing: così come d'altronde non basta un timbro, o una serie di timbri stereotipati, a tradurre in pratica la "sensibilità sonora" del jazz, ma occorre ricostituirla via via, sul filo della frase. Né lo swing, né il vario e variabile assortimento delle risorse sonore, possono essere adeguatamente fissati sulla carta. Se si riconosce la virtù propriamente creatrice di questi due elementi, bisognerà in più bene ammettere che nessuna opera di jazz compiutamente esiste prima della sua esecuzione.

Partiture di musica jazz tuttavia esistono. Si tratta però, salvo eccezioni, di lavori di circostanza, in genere composti ad uso di determinata orchestra e ad opera di un musicista che già conosce bene, in partenza, le caratteristiche tecniche e stilistiche della gente per cui lavora.

Le dichiarazioni di un Duke Ellington dimostrano chiaramente che il compositore non trascura mai, finché il suo lavoro è in gestazione, di mantenere contatti con gli orchestrali. Costui può infatti "servirsi dell'orchestra" solo nella misura in cui conosce le proprietà musicali degli uomini che la compongono. Scrivere un arrangiamento *cool* per una formazione del tipo del Lionel Hampton 1946, sarebbe ad esempio una cosa inutile, altrettanto che ordinare una manovra di cavalleria a un reparto di fantaccini. Peraltro è proprio ad absurdità di questo genere che si rivolgono i tentativi dei compositori europei. "Utilizzare", così come intenderebbe Darius Milhaud, "questi ritmi e questi timbri" (del jazz), significa presupporre che esistano interpreti capaci di riprodurre gli uni e di imbroggiare gli altri. C'è qui una doppia impossibilità di fatto. Per quanto abile tecnico, per quanto fine musicista possa

essere, nessun interprete educato alla scuola classica può farsi grandi illusioni a questo proposito. Per assimilare il linguaggio del jazz sarebbe necessario frequentare molto a lungo questa musica. Ma quale strumentista "sinfonico", quale concertista, quale specialista di musica da camera dispone del tempo che occorre per maturare validamente questa esperienza? L'insuccesso delle orchestre cosiddette di *jazz sinfonico*, dove i musicisti, provenienti per lo più dalle varie "accademie", "filarmioniche" o "stabili", fanno terribili sforzi per suonare "alla maniera dei jazzisti", è chiaramente indicativo. E non è affatto indispensabile ricordare i vibrato abnormi, spropositati, i glissando inopportuni, le sincopi troppo precipitose che costituiscono il bilancio di queste ibride avventure. Ora ci chiediamo: si sono mai preoccupati Milhaud, Ravel, Strawinsky, di fare eseguire i loro lavori da gente specializzata in musica jazz? (...)

Adattare il linguaggio jazz alla musica europea non sarebbe possibile che a due condizioni: prima di tutto bisognerebbe che l'interprete fosse in grado eseguire con un minimo di *swing* i ritmi propostigli dal compositore; in secondo luogo il compositore dovrebbe dal canto suo conoscere la "sensibilità sonora" dell'esecutore, e quindi far di tutto per adattare la propria musica a quella sensibilità, così come si comporta un commediografo quando scrive una parte ad uso di un determinato attore. Ma questi due precetti sono appena accennati, che subito se ne vede l'assurdità.

Che sostanziale differenza vi sarebbe, infatti, tra la "musica classica" così ottenuta e questa "musica jazz" composta? Nessuna. Ci troveremmo di fronte a una musica jazz autentica a un punto tale che sarebbe assolutamente inutile, per le ragioni già viste, ricercarne gli interpreti fuori del campo jazzistico.

Un vero e proprio scambio tra la musica europea e il jazz appare insomma impossibile. Una di queste due arti presta degli elementi all'altra, ma tali prestiti avvengono solo in un senso: è il jazz, infatti, che può nutrirsi delle acquisizioni europee; mentre la tradizione occidentale non riesce né a masticare né a digerire i frutti del jazz. Si ha un bel riempire di pistoni le trombe, e far scivolare

le *coulisses* dei tromboni, e caricare i *portamenti* del clarinetto, e moltiplicare gli accessori della batteria, e spezzare bruscamente le figurazioni ritmiche: tutto ciò ha un effetto solo pittoresco e immediato; ma quanto al resto, quanto a fare del buon jazz voglio dire, lunga è la strada. Che cos'è un suono *wa-wa* staccato dalla sua naturale cornice? Che cos'è la blue note senza l'inflessione? Che cos'è una sincope senza lo swing? Simili all'animale della favola che tentava di bere la luna, Strawinsky, Ravel e Milhaud si sono arrabattati alle prese con dei riflessi. Le opere che han cercato di ricavare una sostanza da questa arrischiata metamorfosi, presentano il bilancio negativo comune di tutte le vane imprese. ■

da *Uomini e problemi del jazz* di André Hodeir

Piccola Biblioteca Longanesi (1980)

# JOLLY HOTEL

---

## TIEPOLO

### Centro Congressi

*...Il luogo ideale per meeting, convention,  
corsi di formazione ed incontri di lavoro...*



**Albergo ufficiale e sponsor tecnico**  
*New Conversation Vicenza Jazz 2002*

**Jolly Hotel Tiepolo**  
V.le San Lazzaro, 110 – 36100 Vicenza  
Tel 0444.954011 - Fax 0444.966111  
e.mail: vicenza\_tiepolo@jollyhotels.it  
[www.jollyhotels.it](http://www.jollyhotels.it)

## Biglietti/Tickets:

### Teatro Olimpico

Gradinata intero/Tiers full price:	Euro 21,00
Gradinata ridotto/Tiers reduced price:	Euro 18,00
Platea intero/Stalls full price:	Euro 15,00
Platea ridotto/Stalls reduced price:	Euro 13,00

### Sala Palladio, Fiera di Vicenza

Intero/Full price:	Euro 18,00
Ridotto/Reduced price:	Euro 13,00

### Auditorium Canneti

Intero/Full price:	Euro 13,00
Ridotto/Reduced price:	Euro 8,00

### Palazzo Chiericati - Museo Civico

Euro 5,00

### Oratorio di S. Nicola

Ingresso libero su presentazione di invito disponibile da giovedì 23 all'Ufficio Informazioni e Accoglienza Turistica di piazza Matteotti  
Admission with vouchers available from Thursday, 23<sup>rd</sup> at the Tourist Information Office in piazza Matteotti.

### Jazz Café Trivellato - La Cantinota

Euro 10,00

**BOX OFFICE: SCS** c/o Teatro Olimpico - E-mail: [scsculturaespettacolo@interfree.it](mailto:scsculturaespettacolo@interfree.it)

Stradella del Teatro Olimpico (tel. 0444.222801 - fax 0444.222808)

Riduzioni: militari e giovani fino ai 25 anni, Carta 60, Cral e associazioni culturali (tessera personale anno in corso)

**BOX OFFICE:** Sportelli **CARIVERONA BANCA** Spa

Prevendita biglietti / Tickets advance sale: dal 9 aprile/from April 9 dal lunedì al venerdì

Monday to Friday. Orario/Opening hours: 8.30-13.20, 14.35-16.05

## PUNTI VENDITA COLLEGATI A CARIVERONA:

BOX OFFICE	..... Via del Pontiere, 27/a - Verona
VERONA POINT	..... Via Cristofoli, 22 - Verona
VALPANTENA VIAGGI	..... Piazza Bra, 20 - Verona
MONTEBALDO VIAGGI	..... Via della Libertà, 10 - Garda (VR)
ALTREVIE	..... Via XX settembre, 17 - Verona
PORTOBELLO VIAGGI	..... Piazzetta Beccherie, 3 - Lazise (VR)
LIMTOURS	..... Via Comboni, 42 - Limone sul Garda (BS)
FABRETTO VIAGGI	..... Corso Porta Nuova, 11/F - Verona
FS VERONA	..... Biglietteria Stazione di Verona
FS PADOVA	..... Biglietteria Stazione di Padova

## CARIVERONA CONNECTED SALE POINTS:

FS BOLZANO	..... Biglietteria Stazione di Bolzano
FS MILANO	..... Biglietteria Stazione di Milano
HPT VIAGGI	..... Lungadige Rubele, 36/38 - Verona
LAGOTOURIST	..... Piazza della Chiesa, 20 - Garda (VR)
AMON VIAGGI	..... Viale delle Terme, 145 - Abano Terme (PD)
CREATIVE TOURS	..... Piazza Bertarelli, 1 - Milano
TEATRO E VIAGGI	..... C.so Porta Romana, 65 - Milano
CIT VIAGGI	..... Piazza Bra, 2 - Verona
BENACUS TRAVEL	..... Viale Rovereto, 47/49
SERVICE	..... Riva del Garda (TN)

L'assegnazione dei posti numerati agli sportelli Cariverona Banca Spa avverrà secondo il criterio del miglior posto disponibile al momento della prenotazione/Assigned seating at Cariverona Banca Spa and at the connected sale points is based on preconceived schemes. Choice of seating is not available.



V I A R T E

---

**Complemento di tempo.  
Libero**

91

V I A R T E

ReportsOffice  
of the Arts

A G E N Z I A  
**OgniPratica** s.r.l.



*enrico hüllweck*

*mario bagnara*



*riccardo brazzale*

*viarte di matteo quero*

**sounds from the world** di *mario guidi*

palazzo del territorio - levà degli angeli, 11 - 36100 vicenza  
0444-222101-222115-222133-222125  
0444-222155  
stampacultura@comune.vicenza.it  
www.comune.vicenza.it

*bruno lucatello*

*loretta simoni*

*giordano giordani*

*carlo gentilin, patrizia lorigiola*

*annalisa mosele, giovanna rinaldi*

*margherita bonetto, sabrina cecchetto, eleonora toscano*

*roberto valentino*

## COMUNE DI VICENZA

sindaco / mayor

ASSESSORATO ALLE ATTIVITÀ CULTURALI  
department of cultural services  
assessore / councillor

## NEW CONVERSATIONS VICENZA JAZZ 2002

direzione artistica / artistic direction

coordinamento organizzativo  
organizational coordination

consulenza artistica / artistic adviser

ufficio festival / festival office  
tel.  
fax  
e-mail  
http

direttore / general manager

relazioni esterne / public relations  
ass. direzione artistica / ass. artistic direction  
ass. segreteria artistica / ass. artistic secretariat  
allestimenti / logistics  
amministrazione / administration  
segreteria / secretariat

ufficio stampa / press office

sponsor ufficiali / official sponsors

**trivellato mercedes benz** - vicenza  
**ministero per i beni e le attività culturali**  
**regione veneto**  
**provincia di vicenza**  
**ente fiera di vicenza**  
**lufthansa**  
**air dolomiti**  
**veneto banca**  
**a.i.m.**  
**ognipratca**  
**avit**  
**jolly hotel tiepolo**  
**confcommercio** - vicenza centro storico

pianoforti e strumenti musicali  
 pianos and musical instruments

**jacolino** - vicenza  
**pega-sound** - malo (vi)

progetto grafico / graphic project

**graziano ramina** - dueville

stampa / print

**tipografia peretti** - quinto vicentino (vi)

hotel ufficiale / official hotel

**jolly hotel tiepolo** - vicenza

ristoranti ufficiali / official restaurants  
 & jazz club

**ristorante le muse-jolly hotel tiepolo**  
**la cantinota** - str. del garofolino, 12  
**zì teresa** - contrà s. antonio, 1  
**trattoria ponte delle bele** - contrà p.d. bele, 5  
**nirvana caffè degli artisti** - p. matteotti, 9  
**antica casa della malvasia** - contrà morette, 5  
**nuovo bar astra** - contrà barche  
**bar borsa** - piazza dei signori, 26  
**osteria della piazzetta a valmarana** - altavilla  
**panic jazz club di marostica** - piazza scacchi

**LA CARITÀ A VICENZA:  
i luoghi e le immagini**

mostra di dipinti  
del XVI, XVII e XVIII secolo  
del patrimonio artistico IPAB  
orario: 10.30-19.00; chiuso il lunedì  
biglietti: Euro 4,00/2,00  
ingresso libero per possessori di carta 60  
info: tel. 0444.323.681

Basilica Palladiana  
(Piazza dei Signori)  
fino al 14 luglio

**OTELLO DE MARIA:  
un maestro  
della pittura del Novecento**  
*Pittura, grafica, ceramica*

orario: 10.30-13/15-19; chiuso il lunedì

Basilica Palladiana  
(Piazza dei Signori)  
dal 19 maggio al 28 luglio

94

**CARLO MATTIOLI:  
una collezione**

orario: 10.30-13 / 15-19; chiuso il lunedì  
ingresso: Euro 3,00  
gratuito fino ai 25 anni  
e per i possessori di Carta 60.

LAMeC  
(Piazza dei Signori)  
dal 12 maggio al 4 agosto

**BUCI SOPELSA: dal 2000  
personale di pittura**

orario: 15-19; chiuso il lunedì  
ingresso libero

Chiesa dei Santi  
Ambrogio e Bellino  
(Contra S. Ambrogio, 23)  
dal 17 maggio al 16 giugno

info:

Otello De Maria, Carlo Mattioli, Buci Sopelsa  
Assessorato alle Attività Culturali - tel. 0444.222114

NON PER VANTARCI.



*Michela Brino  
Assistente di volo*

## Assegnati a Air Dolomiti quattro premi internazionali per la qualità del servizio a bordo. In un solo mese.

Sono soddisfazioni. Perché sono due grandi chef; dall'Happy Hours alle mille attenzioni pensate per trasformare anche un viaggio di lavoro in un momento di relax. Che comincia già a terra, con l'efficienza e la comodità del "Customer Service", vero filo diretto fra compagnia e passeggero in fatto di prenotazioni, informazioni, dettagli, variazioni di orari o tariffe, e con tutti gli altri servizi ideati per rendere altrettanto comodi i momenti che precedono e seguono il volo. Forse è per questo che siamo diventati, in

pochi anni, un leader fra le compagnie aeree regionali europee e facciamo parte di Star Alliance, network mondiale delle più importanti compagnie aeree, attraverso il quale portiamo i nostri passeggeri in tutto il mondo. Sia detto senza vantarci.

**Air Dolomiti**  
 member of  
**Lufthansa**  
 LE ALI PER I VOSTRI AFFARI

	I saluti	
	di Mario Bagnara	3
	di Matteo Quero	4
	di Luca Trivellato	5
	Programma generale	6
An upside-down world	di Riccardo Brazzale	10
	Venerdì 17 maggio	13
	Sabato 18 maggio	15
	Domenica 19 maggio	16
	Lunedì 20 maggio	20
	Martedì 21 maggio	21
	Mercoledì 22 maggio	24
	Giovedì 23 maggio	27
	Venerdì 24 maggio	31
	Sabato 25 maggio	34
Monk lives! Guardando Monk ...	di Maurizio Franco	39
Around «Round Midnight»	di Claudio Sessa	45
Thelonious Monk alla Town Hall	di Mitchell Feldman	59
Elogia per Thelonious	di Ira Gitler	65
Sulle fortune del tango	di Claudio Donà	71
L'influenza del jazz sulla musica europea	da A. Hodeir	77

tutti i testi redazionali, pubblicati in questo volume, sono stati scritti da roberto valentino per l'assessorato alle attività culturali del comune di vicenza



finito di stampare nel mese di maggio 2002  
dalla tipografia peretti - quinto vicentino  
per conto di **agorà onlus** - dueville

**edizioni AGORÀ**  
waystation@goldnet.it