



COMUNE DI VICENZA
ASSESSORATO ALLE
ATTIVITÀ CULTURALI



TRIVELLATO

Mercedes-Benz

PROTEGGERE
Regione del Veneto



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

new conversations



VICENZA

13/20 MAGGIO 2006



Miles & Trane: *indimenticabili quegli anni*



i quaderni del jazz

Miles & Trane: indimenticabili quegli anni

UNDICESIMA EDIZIONE

VICENZA

new conversations 2006



13/20 MAGGIO

Per una nuova età del jazz

Uno sguardo al futuro. Superata la barriera del decennale, mi piace pensare e vedere il jazz festival di Vicenza in prima linea verso nuovi orizzonti, all'inizio di una nuova Età del Jazz. Magari nel segno della

continuità, ma con l'attenzione rivolta a quanto avviene nelle nuove culture emergenti, oltre gli Stati Uniti e l'Europa, in paesi e mondi lontani dove il jazz come la vita stanno conoscendo nuove esplorazioni.

Abbiamo scoperto in questi anni le grandi espressioni musicali del continente africano, ma cosa mai ci offriranno la Mongolia o la Cina fra qualche stagione?

Mi domando se ospiteremo mai una jazz band di Ulan Bator. Ma, certo, se questo avverrà, vorrà dire che il "verbo" si è diffuso, che le nazioni e le culture sono permeabili, che i popoli captano trasversalmente a discapito di ogni chiusura nazionalistica.

In questo senso credo che il jazz possa costituire un formidabile volano, una fonte sicura di nuovi incroci tra culture e tradizioni, sperimentando e dando vita a sempre nuove sonorità, in un nuovo, caleidoscopico *melting pot* colmo di speranze non solo musicali.

A Riccardo il compito di scoprire e proporre al nostro pubblico queste novità. A me e alla Trivellato, spero per molti anni ancora, l'onore e il piacere di legare il nostro nome al jazz festival di Vicenza.

Luca Trivellato

Quegli anni irripetibili

“Indimenticabili quegli anni”. Così recita il sottotitolo del tema scelto quest’anno per l’undicesima edizione del festival e credo anch’io che quel decennio, posto a cavallo fra gli anni ‘50 e ‘60, sia stato caratterizza-

to da una vitalità per molti versi irripetibile.

Al di là del jazz, ben s’intende, e al di qua dell’Atlantico, perché quella voglia di fare, di costruire, d’inventare, di mettersi in gioco, era da noi in Europa forse ancor più evidente che in America.

Solo si pensi al cinema che vede nascere in Francia la *nouvelle vague* con Truffaut e Resnais, negli Stati Uniti il *new american cinema*, in Inghilterra i grandi thriller di Hitchcock, in Svezia i capolavori di Ingmar Bergman, mentre in Italia Fellini scandalizza i benpensanti prima con il suo straordinario affresco romano de *La dolce vita*, poi col visionario *Otto e mezzo*.

Ma è in realtà tutta l’arte, nelle sue forme più diverse, a mostrarsi in un momento di esuberante creatività: dalla letteratura al teatro, dal balletto all’architettura, senza dire di musica, pittura e scultura e senza tentare impossibili elencazioni di innumerevoli esempi.

Era un periodo straordinario perché la guerra pareva finalmente dimenticata e ovunque ci si sentiva proiettati al nuovo, quasi in questo senso autorizzati a rischiare: in Italia in nome del *boom*, in America della “nuova frontiera”.

Quella vitalità ci manca oggi (e non poco) e ci piacerebbe poterla riconquistare, magari come usa fare il jazz, che riparte spesso dal passato e dalla tradizione per rileggere la musica e la vita in modo nuovo.

Enrico Hüllweck

Mercoledì 3 MAGGIO

“Aspettando il festival...”
TOMMY EMMANUEL
in collaborazione con “Soave Guitar Festival”
Teatro Olimpico - ore 21

Venerdì 5 MAGGIO

inaugurazione delle personali di:
Neil Ferber e Phil Morsman - scultura e pittura
Riccardo Schwamenthal e Roberto Polillo - fotografia
FAT MAX & THE KOZMIC LOVERS
Max Ferrauto, voce; Giovanni Ferro Milone, organo-sax;
Lele Sartori, chitarra; Lorenzo Pignattari, contrabbasso;
Danilo Guarti, batteria; Mauro Baldassarre, sax contralto ospite
Jolly Hotel Tiepolo - ore 21

Sabato 6 MAGGIO

Paolo Birro e l'Ensemble del Conservatorio “A. Pedrollo”
Conservatorio aperto - ore 23

Giovedì 11 MAGGIO

De-Vice Acid Jazz Live dj set
Il Borsa - ore 19

Giulio Quirici Quartet
Julien - ore 21.³⁰

ENSEMBLE SCUOLA THELONIOUS
Jazz Café Trivellato/Salone degli Zavatteri - ore 23

4

Venerdì 12 MAGGIO

“Maurizio Camardi, sax & electronics”
inaugurazione della mostra “Il jazz dagli anni '60 a oggi”
a cura di Phocus Agency
Chiesa dei SS. Ambrogio e Bellino - ore 18

Andrea Pimazzoni Trio
Andrea Pimazzoni, sax; Federico Valdemarca, contrabbasso;
Giovanni Principe, batteria
Piccolo Bar Spritz Time Jazz Fest - ore 18

New Jazz and Cool Sound by Alberto Ghisellini
Il Borsa - ore 21

Massimo Forin Quartet
Julien - ore 21.³⁰

Fat Max & The Kozmic Lovers
Max Ferrauto, voce; Giovanni Ferro Milone, organo-sax;
Lele Sartori, chitarra; Lorenzo Pignattari, contrabbasso;
Danilo Guarti, batteria
Bar Castello - ore 21.³⁰

Diego Ferrarin Quartet
presentazione del cd “Let me please introduce myself”
Diego Ferrarin, chitarra; Ettore Martin, sax tenore;
Federico Valdemarca, contrabbasso; Oreste Soldano, batteria
Giomusic Club Centrocultureale - ore 22

PAOLO BIRRO TRIO + JULIAN ARGUELLES
Paolo Birro, piano; Julian Arguelles, sax;
Marco Micheli, basso; Alfred Kramer, batteria
Jazz Café Trivellato/Salone degli Zavatteri - ore 23

Sabato 13 MAGGIO

- Nirvana Caffè degli Artisti** mostra fotografica "Jazz Portraits"
sino al 21 maggio di Nicola Bonetto e Francesco Sovilla
- ore 17 - **Sala Stucchi** Concerto degli allievi del Conservatorio di Vicenza
musiche di Strawinsky
- ore 18 - **Caffè Teatro** Ensemble Thelonious
- ore 18.³⁰ - **Galleria 15** Ivan Valvassori Trio
Alessandro Lucato, piano; Gianluca Memoli, batteria;
Ivan Valvassori, contrabbasso
- ore 19 - **Nuovo Bar Astra** Lhasa Jail Global Ensemble
Edoardo Brunello, sax tenore; Luca Scapellato, chitarra;
Marco Casarotto, contrabbasso; Giovanni Soave, batteria
- ore 19 - **Il Borsa** Be - Bop! Il nuovo modo di ascoltare il jazz
- ore 21 - **Piazza dei Signori** DIANE SCHUUR QUARTET
Diane Schuur, voce e piano; Rod Fleeman, chitarra;
Scott Steed, contrabbasso; Reggie Jackson, batteria
in collaborazione con I.P.A.S.V.I. - Collegio provinciale di Vicenza
- ore 21.³⁰ - **Julien** Lara Tonello Trio
- ore 23 - **Jazz Café Trivellato/Salone degli Zavatteri** MARIA PIA DE VITO
"SONGS FROM THE UNDERGROUND"
Maria De Vito, voce; Julian Mazzariello, piano; Luca
Bulgarelli, contrabbasso; Marcello Di Leonardo, batteria

5

Domenica 14 MAGGIO

- ore 10.¹⁵ - **Tempio di S. Lorenzo** Celebrazione liturgica con esecuzione della
Missa brevis in do magg. K220 di W. A. Mozart
per soli, coro, archi, organo e sax soprano: Gigi Sella
Coro e Orchestra di Vicenza diretti da Giuliano Fracasso
- ore 11.⁴⁵ - **Chiesa SS. Ambrogio e Bellino** Gigi Sella Trio
Anteprima del cd "Elis"
- dalle 16 - **Centro Storico** FUNK OFF
- ore 17.³⁰ - **Nirvana Caffè degli Artisti** "Storia del Jazz dalle origini agli anni '80"
conferenza di Francesco Sovilla
- ore 21 **Mario Zara Trio**
Mario Zara, piano; Giacomo Lampugnani, contrabbasso;
Ivano Maggi, batteria
- ore 18.³⁰ - **Oratorio dei Bocalotti** Ensemble Claviere - concerto cameristico
le sinfonie di W.A. Mozart trascritte da M. Clementi

Domenica 14 MAGGIO

Igi + Polli L.S.D **Il Borsa** - ore 19

HORACIO "EL NEGRO" HERNANDEZ
& ITALUBA **Piazza dei Signori** - ore 21

Horacio Hernandez, batteria; Amik Guerra, tromba;
Ivan Bridon, piano; Daniel Martinez, contrabbasso

Lara Tonello Trio **Julien** - ore 21.³⁰

ANTONIO CIACCA QUARTET & HUGO ALVES **Jazz Café Trivellato/Salone degli Zavatteri** - ore 23

Hugo Alves, tromba; Antonio Ciacca, piano;
Patrick Boman, contrabbasso; Nicola Angelucci, batteria

Lunedì 15 MAGGIO

Swing 42 Trio **Nuovo Bar Astra** - ore 19

Diego Rossato, chitarra; Andrea Carinato, chitarra;
Antonio Lallai, violino

E.J.Q. Electric Jazz Live Concert **Il Borsa** - ore 19

ANDREW HILL QUINTET
CON CHARLES TOLLIVER **Auditorium Canneti** - ore 21

Charles Tolliver, tromba;
Greg Tardy, sax tenore;
Andrew Hill, piano;
John Hebert, contrabbasso;
Eric McPherson, batteria

6

JOHN SURMAN & JOHN TAYLOR

John Surman, sax soprano e baritono, clarinetto basso;
John Taylor, piano, organo

Giulio Quirici Quartet **Julien** - ore 21.³⁰

FRANCO D'ANDREA NEW QUARTET **Jazz Café Trivellato/Salone degli Zavatteri** - ore 23

Franco D'Andrea, piano; Andrea "Ajace" Ayassot, sax alto;
Aldo Mella, contrabbasso; Zeno De Rossi, batteria

Martedì 16 MAGGIO

Massimo Roma Trio **Nuovo Bar Astra** - ore 19

Massimo Roma, piano;
Teo Ederle, contrabbasso;
Beppe Corazza, sax tenore

Alessandro Lucato Trio **Il Borsa** - ore 19

Bossa Nova Messengers **Ristorante La Rua** - ore 21
presentazione del cd "Hard Bossa"

Beppe Castellani, sax tenore; Ennio Righetti, chitarra acustica;
Davide Garattoni, contrabbasso; Roberto Rossi, batteria

Martedì 16 MAGGIO

ore 21 - **Teatro Astra** ROSARIO GIULIANI "KIND OF BLUE"

con Rosario Giuliani, sax contralto;
Enrico Pieranunzi, piano;
Flavio Boltro, tromba;
Emanuele Cisi, sax tenore;
Gianluca Renzi, contrabbasso;
Fabrizio Sfera, batteria

ARCHIE SHEPP QUARTET

con Archie Shepp, sax tenore;
Tom McClung, piano;
Wayne Dockery, contrabbasso;
Steve McCraven, batteria

ore 21.³⁰ - **Julien** Lara Tonellotto Trio

ore 23 - **Jazz Café Trivellato/Salone degli Zavatteri** HIGH FIVE

Fabrizio Bosso, tromba; Daniele Scannapieco, sax tenore;
Luca Mannutza, piano; Pietro Ciancaglioni, contrabbasso;
Lorenzo Tucci, batteria

Mercoledì 17 MAGGIO

ore 18 - **Osteria Miles Davis** Elettroquattro

Federico Callegaro, piano e tastiere; Giancarlo Varricchio, basso elettrico; 7
Lorenzo Carrer, batteria; Beppe Corazza, sax tenore e flauto

ore 18.³⁰ - **Piazza S. Lorenzo** Jazz Ensemble diretto da Paolo Birro
del Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza
in collaborazione con Auser

ore 19 - **Nuovo Bar Astra** Mauro Baldassarre Duo
Mauro Baldassarre, sax; Diego Rossato, chitarra

ore 19 - **Bar Castello** Ensemble della Scuola Thelonious

ore 19 - **Il Borsa** Mo'plen Live Concert

ore 21 - **Teatro Olimpico** NORMA WINSTONE & FRED HERSCH

Norma Winstone, voce;
Fred Hersch, piano

JANIS SIEGEL QUARTET

Janis Siegel, voce; Edsel Gomez, piano; Darek Oles, contrabbasso;
Steve Hass, batteria

ore 21.³⁰ - **Julien** Massimo Forin Quartet

ore 23 - **Jazz Café Trivellato/Salone degli Zavatteri** GIANLUCA PETRELLA "BREAD & TOMATO TRIO"

Gianluca Petrella, trombone; Michele Papadia, organo Hammond;
Fabio Accardi, batteria e percussioni

Giovedì 18 MAGGIO

Maretti - Bonelli duo plus vocal **Café Restaurant dai Nodari** - ore 17.³⁰
Burt Maretti, chitarra;
Maximilian Bonelli, basso elettrico;
Anna Padovan, voce

Caio Chiarini Brazilian Trio **Osteria Miles Davis** - ore 18
Caio Chiarini, chitarra;
Federico Valdemarca, contrabbasso;
Gastolfo Sincopetti, batteria

Coro del Liceo Lioy **Piazza S. Lorenzo** - ore 18.³⁰
dir. Giuliano Fracasso

Dario Copiello Trio **Nuovo Bar Astra** - ore 19
Dario Copiello, sax;
Adriano Ferrarin, batteria;
Nicola Ferrarin, contrabbasso

Antonio Gallucci Trio Live Concert **Il Borsa** - ore 19

8

Standard Jazz Quartet **Nirvana Caffè degli Artisti** - ore 21
Giuliano Perin, piano-vibrafono;
Stefano Bassato, chitarra;
Roberto Facchinetti, batteria;
Giorgio Panagin, contrabbasso

"Una notte con il jazz britannico"
STAN TRACEY *Carte Blanche* **Auditorium Canneti** - ore 21
Stan Tracey, piano;
Evan Parker, sax tenore e soprano;
Louis Moholo, batteria;
Bobby Wellins, sax tenore;
Norma Winstone, voce;
Andrew Cleyndert, contrabbasso;
Clark Tracey, batteria

Giulio Quirici Quartet **Julien** - ore 21.³⁰

DON WELLER QUARTET **Jazz Café Trivellato/Salone degli Zavatteri** - ore 23
Don Weller, sax tenore;
Clark Tracey, batteria;
Andrew Cleyndert, contrabbasso;
Gwilym Simcock, piano

Venerdì 19 MAGGIO

- ore 17.³⁰ - **Café Restaurant dai Nodari** Maretti - Bonelli duo plus sax
Burt Maretti, chitarra; Maximilian Bonelli, basso elettrico;
Giuseppe Armatura, sax tenore
- ore 18 - **Piccolo Bar Spritz Time Jazz Fest** Michele Calgaro - Diego Ferrarin guitar duo
- ore 18 - **Osteria Miles Davis** Dal Monte Trio
Carlo Dal Monte, piano; Anna Bertelè, voce;
Ivan Valvassori, contrabbasso
- ore 18 - **Area Free: Salone degli Zavatteri** KYLE GREGORY & DANNY SZABO
Kyle Gregory, tromba; Danny Szabo, piano
- MAURIZIO CAMARDI QUARTET
Maurizio Camardi, sax; Alfonso Santimone, piano;
Danilo Gallo, contrabbasso; Gianni Bertoncini, batteria
- ore 18.³⁰ - **Wall Street Institute** BOBBY WELLINS SOLO
Bobby Wellins, sax
- ore 19 - **Nuovo Bar Astra** Delirium Tremens
Diego Bolognese, violino; Emanuele Marchi, violino;
Michele Marrini, violoncello; Alessio Trapella, contrabbasso;
Carlo Duò, contrabbasso
- ore 20.³⁰ - **Nelson Osteria Festaiola** Outsider live e presentazione cd "Bitch zebras"
Paolo Mele, poesie; Max Ferrauto, canti; Mauro Baldassarre, sax;
dj Enea, beats & samples
- Fat Max & The Kozmic Lovers
Max Ferrauto, voce; Giovanni Ferro Milone, organo-sax;
Lele Sartori, chitarra; Lorenzo Pignattari, contrabbasso;
Danilo Guarti, batteria
- ore 21 - **Caffè Teatro** Ensemble Thelonious
- ore 21 - **Il Borsa** Rosalia De Souza Live Concert
- ore 21 - **Teatro Olimpico** BRAD MEHLDAU
pianoforte
- ore 21.³⁰ - **Bar Castello** Diego Ferrarin Quartet
Diego Ferrarin, chitarra; Michele Polga, sax;
Oreste Soldano, batteria; Federico Valdemarca, contrabbasso
- ore 22 - **Osteria La Quercia** L'Impossibile Banda di Ottoni
- ore 23 - **Jazz Café Trivellato/Salone degli Zavatteri** STAN TRACEY'S HEXAD
Stan Tracey, piano; Peter King, sax; Don Weller, sax tenore; Guy
Barker, tromba; Andrew Cleyndert, contrabbasso; Clark Tracey, batteria

Sabato 20 MAGGIO

“Musica e sapori”
STAN TRACEY & EVAN PARKER
Stan Tracey, piano;
Evan Parker, sax tenore e soprano
Area Free: Salone degli Zavatteri - dalle 15

ANNETTE PEACOCK SOLO PERFORMANCE
Annette Peacock, voce e piano

STAN TRACEY & LOUIS MOHOLO
Stan Tracey, piano;
Louis Moholo, batteria

Classi di percussioni e musica d'insieme
del Conservatorio “A. Pedrollo” di Vicenza
“Il vibrafono tra il jazz e la musica classica”
Sala Stucchi - ore 17

Ensemble Thelonious **Caffè Teatro** - ore 18

Antonio Gallucci Quartet **Galleria 15** - ore 18.³⁰
Antonio Gallucci, sax;
Ivan Valvassori, contrabbasso;
Sandro Montanari, batteria;
Alessandro Lucato, piano

10
Massimo Tuzza & Dj Eugenio:
“Un viaggio per le terre calde del mondo”
Massimo Tuzza, percussioni;
Eugenio Finetti, dj
Nuovo Bar Astra - ore 19

Francesco Corona Power Trio **Nuova Osteria Festaiola** - ore 21
Francesco Corona, batteria; Lorenzo Frizzera, chitarra;
Andrea Balasso, contrabbasso

PAOLO FRESU **Teatro Olimpico** - ore 21
& **ORCHESTRA JAZZ DELLA SARDEGNA:**
“Porgy and Bess” di George Gershwin
“Birth of the Cool” di Miles Davis

Massimo Forin Quartet **Julien** - ore 21.³⁰

Michele Calgaro e Diego Ferrarin **Circolo Mesa** - ore 21.³⁰
jazz guitar duo

STAN TRACEY'S HEXAD **Jazz Café Trivellato/Salone degli Zavatteri** - ore 23
Stan Tracey, piano;
Peter King, sax;
Don Weller, sax tenore;
Guy Barker, tromba;
Andrew Cleyndert, contrabbasso;
Clark Tracey, batteria

dal 5 al 21 MAGGIO

LAMeC personali di scultura e pittura
e Salone degli Zavatteri Neil Ferber e Phil Morsman

LAMeC retrospettiva di fotografia
Riccardo Schwamenthal e Roberto Polillo
a cura dell'associazione culturale PIM di Lucca

dal 13 al 28 MAGGIO

Chiesa dei SS. Ambrogio e Bellino collettiva di fotografia
"Il jazz dagli anni '60 a oggi"
a cura di Phocus Agency

Domenica 14 MAGGIO

Logge della Basilica Palladiana Seconda fiera del disco e del fumetto
in collaborazione con l'Associazione culturale "Il tritone"



JAZZ SAMBA STRA GETZ CHARLIE BYRD **NEW CONVERSATIONS**
VICENZA JAZZ
dodicesima edizione
12-19 maggio 2007

Il sogno sudamericano



Riscoprire l'Europa dalla parte del jazz

Si diceva un tempo che il jazz vero, il migliore, fosse solo quello americano. Ma se, appunto, tempo fa l'affermazione corrispondeva senza dubbio a realtà, oggi è più che mai lecito chiedersi se questa

verità non sia poi così lapalissiana. E poi: cosa significa jazz vero? E jazz migliore? Un bel dilemma (che non sarà opportuno provare qui e ora a districare).

Certo è che, da qualche decennio, i musicisti americani di jazz trovano da lavorare molto più in Europa che negli stati Uniti, e che quando vengono da noi a esprimere la loro arte trovano spesso dei colleghi preparati e agguerriti con cui misurarsi, senza troppo avvertire patemi da nostalgia. Con questo non si intende dire che fare del jazz a Milano o a Berlino trovi sostanziale equivalenza nel farlo a New York. Non è assolutamente così perché, appena si è là, si percepisce subito che quello è l'ambiente giusto, quello madrelingua. E tuttavia la sensazione è anche un'altra: che quella percezione di aderenza al jazz doc lo si abbia in America all'interno delle cerchie, dei circoli, delle conventicole, ma che non vi sia assolutamente una cultura jazzistica diffusa.

Anzi, se ne discuteva con amici americani, è più facile trovare qui da noi gente comune che conosca la musica di Miles Davis e John Coltrane, molto più che nell'Indiana o in Colorado.

Questa diffusione di una cultura jazzistica di base (per quanto ristretta, perché si tratta pur sempre di una musica colta del XX secolo), ha prodotto - in numero crescente dagli anni Settanta - musicisti e musica di prim'ordine, sulle prime sin troppo ossequiosa dei dettami dei maestri d'oltreoceano, poi persino quasi eccessivamente lontana dalle radici comuni, tanto che, a volte con non poco difficoltà, la cosiddetta "musica improvvisata europea"

è stata fatta rientrare sotto il cappello del jazz.

Di fatto, prima in Inghilterra (con l'enclave sudafricano), poi nel cuore dell'Europa fra Germania e Francia, quindi su in Olanda e nei paesi scandinavi e, *last but not least*, lungo la nostra penisola e le isole, il jazz ha sviluppato una professionalità e soprattutto delle identità assolutamente alte.

Questo panorama composito, fatto di nomi ben precisi, progetti, titoli di dischi in certi casi da ritenersi oramai storici, anche per moltissimi appassionati, è terreno sconosciuto.

Prendiamo il jazz inglese. Quanto sono davvero a conoscenza dell'opera e del valore di Stan Tracey? Figuriamoci poi di Don Weller e Peter King.

Il festival jazz di Vicenza s'incarica dunque di far conoscere, accanto ai grandi americani che hanno fatto e vanno facendo la storia del jazz, accanto agli italiani che contribuiscono a farla, i musicisti e la musica del jazz europeo, secondo un percorso che quest'anno parte dal Regno Unito ma che continuerà l'anno prossimo in Austria e Germania, per approdare poi in Olanda e, via via, in tutto il continente, da est a ovest, da nord a sud.

L'edizione di quest'anno non rinuncia ovviamente a certi suoi progetti come la riproposizione di ben tre capolavori discografici di Miles Davis, non rinuncia a una giovane star del pianoforte come Mehldau e a un vecchio leone come Shepp e non rinuncia neppure alla vecchia passione di recuperare personaggi non pienamente stimati come Charles Tolliver.

Ma ci pare che questa pesca a piene mani nel jazz inglese possa costituire davvero una novità da seguire, per molti versi imperdibile.

Riccardo Brazzale

VICENZA 13-20 MAGGIO 2006

14



Miles & Trane:

NEW CONVERSATIONS-VICENZA JAZZ 2006

indimenticabili quegli anni

Teatro Olimpico - ore 21

Australiano di nascita, Tommy Emmanuel è uno dei più apprezzati chitarristi acustici attualmente attivi sulle

scene internazionali. Influenzato inizialmente da Chet Atkins, divenuto in seguito uno dei suoi più sinceri estimatori, Tommy Emmanuel ha via via collezionato importanti riconoscimenti e collaborazioni con insigni colleghi di strumento come Eric Clapton, Hank Marvin, Joe Walsh e lo stesso Chet Atkins. Ha inciso uno dei suoi più recenti cd, "Only", per la Favored Nations, l'etichetta discografica di Steve Vai. Nello stile di Tommy Emmanuel si colgono echi jazzistici, del blues e della country music, ma soprattutto si rileva la predilezione per delicate atmosfere che sono il terreno ideale per mettere in risalto eccellenti qualità tecniche ed espressive.

"Aspettando il festival..."

Tommy Emmanuel

in collaborazione con "Soave Guitar Festival"

Tommy Emmanuel, chitarra



Jolly Hotel Tiepolo - ore 21

Il quintetto presenta un repertorio che spazia da standard a brani originali con sonorità che si collocano a metà strada tra blues e jazz. Ferrauto ha all'attivo una decina di

cd di impronta blues, con incursioni nella sperimentazione. In questa occasione è affiancato da validi solisti di estrazione blues, fusion e rock, dal sound particolarmente accattivante.

Fat Max & the Kozmic Lovers

Max Ferrauto, voce

Giovanni Ferro Milone, organo e sax

Lele Sartori, chitarra

Lorenzo Pignattari, basso

Daniilo Guarti, batteria

Mauro Baldassarre, sax contralto ospite

Ensemble Scuola Thelonious

ore 23 - Jazz Café Trivellato
Il Panic agli Zavatteri

La nutrita programmazione del "Jazz Café Trivellato" viene significativamente inaugurata dall'Ensemble della

Scuola di Musica Thelonious, consolidata realtà del panorama musicale vicentino, dove insegnano e si sono formati jazzmen tra i più apprezzati della scena italiana. L'Ensemble propone in anteprima una serie di brani tratti dal prossimo cd del chitarrista Michele Calgaro, dedicato non a caso al nome tutelare dell'istituto stesso, Thelonious Monk.

16

Paolo Birro Trio + Julian Arguelles

ore 23 - Jazz Café Trivellato
Il Panic agli Zavatteri

Julian Arguelles, sax tenore e soprano
Paolo Birro, pianoforte
Marco Micheli, contrabbasso
Alfred Kramer, batteria

Il musicista vicentino è non da ora uno dei più raffinati pianisti del panorama jazzistico nazionale, apprezzato anche

da jazzmen statunitensi come Lee Konitz, Steve Grossman e Johnny Griffin, solo per fare qualche nome. Adesso Paolo Birro, coadiuvato dai suoi due abituali partner, incontra uno dei sassofonisti inglesi più in vista degli ultimi decenni. Attivo sin dalla metà degli anni Ottanta, mettendosi inizialmente in luce come componente dei Loose Tubes, Julian Arguelles ha infatti avuto modo di farsi valere, oltre che come leader, come collaboratore di Carla Bley, Django Bates, Kenny Wheeler e di Mike Gibbs.

Piazza dei Signori - ore 21

Diane Schuur Quartet

in collaborazione con I.P.A.S.V.I. - collegio prov. di Vicenza

Da molti indicata come la vera first lady dell'odierno firmamento vocale jazzistico, vincitrice di due Grammy Award e del non meno

significativo Ella Fitzgerald Award, Diane Schuur è dotata di una voce tanto potente quanto flessibile, che le permette di spaziare in scioltezza dal jazz vero e proprio al blues, dal gospel alla musica latina, fino al pop più sofisticato. La cantante - ma è anche un'ottima pianista - deve la sua consacrazione al festival di Monterey, dove si fece notare nel 1979. Da allora la sua carriera è stata costellata da continui successi e riconoscimenti.

Entrata a metà degli anni Ottanta nella scuderia GRP, ha registrato per questa etichetta numerosi album, fra cui quello inciso nel 1987 con la Count Basie Orchestra diretta da Frank Foster. Passata poi per breve tempo alla Atlantic,

Diane Schuur, voce e pianoforte

Rod Fleeman, chitarra

Scott Steed, contrabbasso

Reggie Jackson, batteria



Diane Schuur è quindi approdata alla Concord, per la quale sono usciti vari dischi, fra i quali "Friends for Schuur" (forte di numerosi ospiti del calibro di Ray Charles, Herbie Hancock, Stevie Wonder e Dave Grusin), "Swinging for Schuur", con la partecipazione del trombettista Maynard Ferguson e della sua Big Bop Nouveau Band, e "Midnight", comprendente un paio di duetti con Brian McKnight. Efficacissima entertainer, Diane Schuur è stata talvolta accusata dai critici più severi di eccessive concessioni all'easy listening. Ma anche quando ha sconfinato nel pop, lo ha fatto con una classe e un'eleganza innate, degne di una cantante che ha saputo far proprie le lezioni di Sarah Vaughan e Frank Sinatra.

Maria Pia De Vito "Songs from the Underground"

Maria Pia De Vito, voce
Julian Mazzariello, pianoforte
Luca Bulgarelli, contrabbasso
Marcello Di Leonardo, batteria

ore 23 - Jazz Café Trivellato
Il Panic agli Zavatteri

Maria Pia De Vito è una delle più belle, duttili voci del jazz europeo, capace di affrontare con pari pregnanza espressiva il più trafficato degli standard come la più raffinata delle pop song, ma anche di addentrarsi nella sperimentazione più audace. "Songs from the Underground" è il più recente progetto varato dalla versatile vocalist napoletana. Un gruppo formato da musicisti con i quali Maria Pia De Vito ha avuto modo di collaborare nel recente passato in altri contesti e il cui repertorio include sia composizioni originali che brani altrui. Tra questi ultimi, ci sono *Hallelujah* di Leonard Cohen, *Why* di Annie Lennox e *Chinese Café* di Joni Mitchell, alla quale Maria Pia De Vito ha dedicato il suo album più recente, "So Right".

Tempio S. Lorenzo - ore 10¹⁵

Anche quest'anno il Coro e l'Orchestra di Vicenza accompagneranno la celebrazione liturgica della prima domenica di "Vicenza Jazz". Il repertorio è un omaggio al 250°

compleanno di Mozart, con l'esecuzione testuale di una Missa Brevis ma "ornata" dalle improvvisazioni delle ancelle di Gigi Sella, il sassofonista vicentino più volte fra i protagonisti del festival.

Chiesa dei SS. Ambrogio e Bellino - ore 11⁴⁵

Circondato dalle foto di Phocus Agency, Gigi Sella, in trio con Massimo Zemolin (chitarra) e Luca Nardon (percussioni), presenta in anteprima il nuovo cd.

Celebrazione liturgica con esecuzione della
Missa brevis in do magg. K.220
di **W. A. Mozart** per soli, coro, archi, organo
e sax soprano: **Gigi Sella**

Coro e Orchestra di Vicenza

diretti da Giuliano Fracasso

Gigi Sella Trio
anteprima del cd "Elis"

19

Piazze del Centro Storico - dalle 16

Funk Off

I Funk Off sono un'autentica marching band, ovvero un gruppo di musicisti che si esibisce per le strade, così come si faceva una volta e si fa tuttora a New Orleans. Ma i Funk Off non vengono dalla Louisiana: sono toscani, di Vicchio, città natale di Giotto nonché culla di una delle più fiorenti tradizioni bandistiche italiane. La formazione suona il *fonchi*, così come lo chiamano loro, detto anche "Funk made in Vicchio", una formidabile miscela di funk, jazz e molto altro ancora. Il risultato è davvero travolgente.



Horacio "El Negro" Hernandez & Italuba

Amik Guerra, tromba

Ivan Bridon, pianoforte

Daniel Martinez, basso elettrico

Horacio "El Negro" Hernandez, batteria

ore 21 - Piazza dei Signori

Strumentista dalla tecnica sfavillante e dalla dirompente carica comunicativa, profondo conoscitore sia delle concezioni ritmiche afro-cubane che di quelle più propriamente jazzistiche,

Horacio "El Negro" Hernandez è nato all'Avana nel 1963, in una famiglia radicata nella tradizione della musica cubana, ma anche attenta all'influenza del jazz. Dopo aver studiato con i migliori insegnanti, ha iniziato l'attività professionistica lavorando con i principali protagonisti della scena musicale cubana degli anni Ottanta: Nicolas Reynoso, Paquito D'Rivera, Lucia Hurgo, Arturo Sandoval e German Velazco. Nel 1980 si è unito al pianista e compositore Gonzalo Rubalcaba, al cui fianco ha suonato per dieci anni. Nel



1993, dopo aver vissuto per qualche tempo a Roma, Horacio "El Negro" Hernandez ha preso la via di New York: da qui le collaborazioni con la United Nations Orchestra di Dizzy Gillespie, con Michel Camilo, Tito Puente e Roy Hargrove, seguite da quelle con McCoy Tyner, Carlos Santana, John Patitucci, Kip Hanrahan e tanti altri. Italuba è l'ultima creazione di Horacio, un compatto quartetto che fa propri i tipici ingredienti del più scoppiettante latin jazz, proponendo una miscela musicale di grande efficacia anche sotto il profilo spettacolare.

Jazz Café Trivellato
Il Panic agli Zavatteri - ore 23

Nato nel 1969 in Germania, da genitori pugliesi, Antonio Ciacca si è diplomato al Conservatorio di Bologna e ha perfezionato i propri studi jazzistici con

Steve Grossman, Barry Harys e Jaki Byard. Avviata la carriera musicale nella seconda metà degli anni Novanta, Ciacca ha fatto strada sfruttando numerose opportunità di suonare con illustri jazzmen d'oltre oceano: Steve Lacy, Benny Golson, Art Farmer, Johnny Griffin, lo stesso Steve Grossman, David Murray, Bob Mintzer, Wynton Marsalis e tanti altri. In questo quadro di esperienze con jazzisti stranieri si inserisce il sodalizio con il portoghese Hugo Alves, trombettista già distintosi in contesti orchestrali quali l'Orchestra de Jazz de Matosinhos, la Louis Armstrong Homage Big Band e la Lagos Jazz Orchestra. Militando in queste compagini, Hugo Alves ha avuto modo di collaborare con Bob Berg, Conrad Herwig, Carla Bley e altri.

Antonio Ciacca Quartet con Hugo Alves

Hugo Alves, tromba
Antonio Ciacca, pianoforte
Patrick Boman, contrabbasso
Nicola Angelucci, batteria

Andrew Hill Quintet featuring Charles Tolliver

Charles Tolliver, tromba
Greg Tardy, sax tenore, clarinetti
Andrew Hill, pianoforte
John Hebert, contrabbasso
Eric McPherson, batteria

ore 21 - Auditorium Canneti

Nato nel 1937 a Chicago da genitori di origini haitiane, Andrew Hill sta conoscendo dall'avvento del terzo millennio uno dei periodi più fecondi della sua lunga carriera artistica: il suo album

"Dusk", pubblicato dalla Palmetto nel 2000 rompendo un decennale silenzio discografico, ha vinto il referendum dei critici di Down Beat come miglior disco dell'anno. Nel 2003 lo stesso pianista è stato insignito a Copenaghen del Jazzpar, sorta di Nobel del jazz. Risultati di prestigio che hanno accompagnato la ritrovata felicità di vena creativa da parte di un musicista il cui nome è da lungo tempo impresso nella storia del jazz. Protagonista negli anni Sessanta di una serie di eccellenti incisioni per la Blue Note (avvalendosi di partner della levatura di Joe Henderson, Eric Dolphy, Sam Rivers, Kenny Dorham, Freddie Hubbard, Lee Morgan, Bobby Hutcherson, Richard Davis, Roy Haynes, Elvin Jones), Andrew Hill è un autentico innovatore del jazz, pur nel rispetto delle radici culturali e della moderna tradizione di questo linguaggio. Sia come pianista che

come compositore è sempre sfuggito alle facili classificazioni di stile, mostrando una coerenza espressiva cui non è mai venuto meno. Il nuovo quintetto di Hill vede la significativa presenza del trombettista Charles Tolliver, solista di vaglia che partecipò ad un vecchio disco del pianista ("Dance with Death" del 1968) e che si ascolta anche nel nuovo, bellissimo album "Time Lines". Album che, tra l'altro, sancisce il ritorno di Andrew Hill sotto la gloriosa bandiera della Blue Note.



Auditorium Canneti - ore 21

John Surman & John Taylor

John Surman, sax soprano e baritono, clarinetto basso
John Taylor, pianoforte, organo

Da oltre quarant'anni sono tra le colonne portanti del jazz britannico: i loro percorsi

artistici si sono sviluppati parallelamente ma anche intrecciandosi di frequente e sempre con ottimi risultati. Nato nel 1944 a Tavistock, nel Devon, John Surman ha compiuto le prime importanti esperienze accanto a Mike Westbrook nei primi anni Sessanta e nell'arco dello stesso decennio ha anche collaborato

con Mike Gibbs, Graham Collier, John McLaughlin e Chris McGregor, prima di dare vita al fortunato sodalizio con gli americani Barre Phillips e Stu Martin. Di due anni più anziano, originario di Manchester, John Taylor si è messo in luce proprio in uno dei primi gruppi del sassofonista, partecipando all'incisione di uno dei primi album dello stesso Surman, "How Many Clouds Can You See?", e, in seguito, ad altri lavori significativi quali l'orchestrato "Tales of the Algonquin" e "Morning Glory". Per diverso tempo, poi, i due



John hanno vissuto vite artistiche separate, Surman concentrandosi in prevalenza sui suoi lavori solitari, Taylor coltivando l'etereo sound del trio Azimuth, fino all'incontro ravvicinato avvenuto nel luglio 1992 in occasione dell'incisione di "Ambleside Days", album che ritrae i due musicisti in un dialogo alla pari di grande spessore espressivo. Altri dischi si sono succeduti, sempre a nome del sassofonista (tra cui "Proverbs and Songs", con Taylor all'organo), ma "Ambleside Days" resta lì a testimoniare una delle più belle prove sia dell'uno che dell'altro John, due musicisti che sanno bene cosa vuol dire suonare e ascoltarsi a vicenda.

Franco D'Andrea New Quartet

Franco D'Andrea, pianoforte
 Andrea "Ajace" Ayassot, sax alto
 Aldo Mella, contrabbasso
 Zeno De Rossi, batteria

ore 23 - Jazz Café Trivellato
 Il Panic agli Zavatteri

S in dagli anni Sessanta Franco D'Andrea è protagonista di un percorso artistico che lo ha portato a confrontarsi con ambiti stilistici dif-

ferenti, dal free al jazz elettrico, per approdare ad una personale, rigorosa sintesi espressiva che tiene conto dei vari sviluppi del jazz e dei contatti di questa musica con la tradizione africana e con la musica europea. Nel corso della sua carriera ha collaborato con innumerevoli colleghi del Vecchio e Nuovo Continente, da Gato Barbieri a Lee Konitz, da Steve Lacy a Dexter Gordon, da Enrico Rava a Stefano Bollani. Negli ultimi anni D'Andrea ha scelto di concentrarsi esclusivamente su propri progetti, tra i quali spicca il New Quartet, gruppo che ben riflette le concezioni musicali dell'autorevole leader.

Teatro Astra - ore 21

Rosario Giuliani Sextet "A Tribute to Kind of Blue"

Flavio Boltro, tromba
Rosario Giuliani, sax contralto
Emanuele Cisi, sax tenore
Enrico Pieranunzi, pianoforte
Gianluca Renzi, contrabbasso
Fabrizio Sferra, batteria

A rendere il primo di una serie di significativi omaggi all'arte di Miles Davis, che caratterizzano la XI edizione di "New Conversations - Vicenza Jazz", è il sassofonista Rosario Giuliani che nella speciale circostanza riprende i brani di uno dei massimi capolavori del jazz. "Kind of Blue" rappresenta anche uno dei vertici espressivi della fruttuosa collaborazione tra Davis e John Coltrane. E per affrontare un impegno di tale portata, il musicista di Terracina, virtuoso del sax contralto e tra i più valorosi esponenti delle ultime generazioni di jazzisti italiani, ha allestito una compagine di primissimo ordine, forte di due solisti di caratura internazionale quali il pianista Enrico Pieranunzi e il trombettista Flavio Boltro. L'organico è completato da altri musicisti di provata esperienza come il sassofonista tenore Emanuele Cisi, il giovane contrabbassista Gianluca Renzi e il batterista Fabrizio Sferra, componente dei pluridecorati Doctor 3. Una formazione, dunque, ben assortita e di sicuro impatto comunicativo che promette di infondere a caposaldi della letteratura jazzistica come *All Blues* e *So What* quel tocco di personalità che contraddistingue ogni jazzista di razza.

25



Archie Shepp Quartet

Archie Shepp, sax tenore e soprano, voce
Tom McClung, pianoforte
Wayne Dockery, contrabbasso
Steve McCraven, batteria

ore 21 - Teatro Astra

Il vecchio leone del free continua a ruggire, in memoria di antiche, furiose battaglie: Archie Shepp è uno dei simboli di quella tumultuosa e vivacissima stagione creativa

e le sue numerose incisioni degli anni Sessanta sono tra i più intensi documenti sonori del periodo. Dischi come "Four for Trane", sentito omaggio a John Coltrane quando questi era ancora in vita, "Fire Music", "Mama Too Tight", "The Way Ahead" e "Blase", solo per ricordare i più importanti, racchiudono una musica che era anche un urlo di libertà lanciato contro tutto e tutti. E non vanno neppure dimenticate le cruciali collaborazioni con



altri santoni della "new thing" come Cecil Taylor, Bill Dixon e l'audacissimo Coltrane di "Ascension". Mito a parte, Shepp è uno dei sassofonisti che più di altri ha saputo sintetizzare la storia del suo strumento, nel segno del connubio fra tradizione e contemporaneità, recuperando anche i più veraci profumi del blues. Da anni si cimenta anche al sax soprano e come appassionato vocalist, ma la sua specialità resta il tenore, dal quale trae tuttora una sonorità personalissima, inimitabile, che l'incedere del tempo non è riuscito a scalfire. Così come è rimasto immutato il suo modo di rapportarsi al pubblico, di dialogare con partner musicali che lo assecondano nel suo viaggio tra la cultura del popolo afroamericano di ieri e di oggi. Insomma, nella musica di Archie Shepp storia e attualità del jazz sono inscindibili.

Jazz Café Trivellato
Il Panic agli Zavatteri - ore 23

High Five

Gli High Five rappresentano una delle realtà più solide dell'attuale felice stagione del jazz italiano. Il segreto del loro successo sta in una musica che

affonda le proprie radici nella più sanguigna scuola hard bop, quella di indimenticati e indimenticabili maestri come Art Blakey e Horace Silver. Sotto la guida di due giovani ma ormai più che esperti musicisti quali il trombettista Fabrizio Bosso e il sassofonista Daniele Scannapieco, gli High Five percorrono la strada maestra del jazz con tale convinzione e determinazione da evitare la mera operazione di ricalco storico e stilistico. Merito anche di una sezione ritmica scalpitante che fornisce ai due fiati un supporto impeccabile e nel contempo dinamico.

Fabrizio Bosso, tromba
Daniele Scannapieco, sax tenore
Luca Mannutza, pianoforte
Pietro Ciancaglini, contrabbasso
Lorenzo Tucci, batteria

Norma Winstone & Fred Hersch

ore 21 - Teatro Olimpico

Norma Winstone, voce
Fred Hersch, pianoforte

Un duo voce-pianoforte è sempre fonte di grandi emozioni e il duo formato da Norma Winstone e Fred

Hersch di emozioni ne assicura parecchie. Inglese lei, statunitense lui, la cantante e il pianista vantano un collaudato sodalizio già testimoniato a livello discografico dall'album "Songs and Lullabies". Norma Winstone è poi una delle dieci voci femminili che Hersch ha voluto con sé in occasione della realizzazione del suo "Two Hands, Ten Voices", quasi un manifesto del forte interesse che il pianista di Cincinnati nutre nei confronti della vocalità

femminile. Tra le sue principali collaborazioni spiccano, infatti, anche quelle con Janis Siegel dei Manhattan Transfer e con il soprano Dawn Upshaw. Ma la carriera di Hersch si è snodata anche in altre direzioni, sempre nel solco di una musica di gran classe, come dimostrano l'incontro con le sei corde di Bill Frisell ("Songs We Know") e gli ispirati omaggi a Thelonious Monk, a Billy Strayhorn e ad autori di immortali standard come Johnny Mandel e la premiata ditta Rodgers & Hammerstein.

Compartecipe, assieme a Kenny Wheeler e John Taylor, del trio Azimuth sin dalla sua costituzione, Norma Winstone rappresenta un punto di riferimento obbligato nell'ambito della vocalità jazzistica europea. La sua voce è un

vero e proprio strumento in grado di involarsi verso i territori della sperimentazione, come di affrontare con personalità il più famoso degli standard. Segno di una versatilità non comune, accompagnata da un'altra fondamentale qualità che si chiama sensibilità.

28



Teatro Olimpico - ore 21

Janis Siegel Quartet

Janis Siegel, voce
 Edsel Gomez, pianoforte
 Darek Oles, contrabbasso
 Steve Hass, batteria

È una delle magnifiche, inconfondibili voci dei Manhattan Transfer, il gruppo vocale più famoso e premiato al mondo. Janis Siegel, il cui palmares è ricolmo di nove Grammy Award e ben diciassette nominations, fa parte del celebre quartetto sin dalla prima ora e le sue performance hanno segnato molti dei momenti salienti della vita artistica della formazione statunitense: *Operator*, *Chanson D'Amour*, *Twilight Zone*, *Birdland* (per il cui arrangiamento Janis Siegel si è portata a casa un Grammy), *Ray's Rockhouse*, *Sassy*, *Spice of Life* e *Mystery* sono solo alcune delle innumerevoli canzoni nelle quali la voce di Janis Siegel primeggia. E cinque degli arrangiamenti del memorabile album "Vocalese" sono suoi. Insomma, senza di lei i Manhattan Transfer non sarebbero i Manhattan Transfer. Ma come accade a chiunque possieda uno straordinario talento, anche Janis Siegel ha sentito, a un certo punto, l'esigenza di esprimersi per proprio conto. Da qui la personale carriera solistica avviata dalla cantante nel 1982 con l'album "Expe-



riments In White", al quale sono seguite altre incisioni, da "At Home" (1987) ai tre dischi realizzati in collaborazione con il pianista Fred Hersch, "Short Stories" (1989), "Slow Hot Wind" (1995) e "The Tender Trap" (1999). Nel 2002 è poi avvenuto il debutto in casa Telarc, con "I Wish You Love": per questo prestigioso marchio discografico Janis Siegel ha inciso anche i successivi "Friday Night Special" (2003), "Sketches of Broadway" (2004) e il nuovissimo "A Thousand Beautiful Things", disco nel quale si ascoltano una manciata di belle canzoni che rimandano al mondo del pop più intelligente e raffinato, dalla stessa title track, che reca il sigillo dell'inglese Annie Lennox, a *Hidden Place* di Bjork, da *Caramel* di Suzanne Vega a *Love* di Paul Simon.

Gianluca Petrella "Bread & Tomato Trio"

Gianluca Petrella, trombone, effetti
Michele Papadia, organo Hammond
Fabio Accardi, batteria e percussioni

Jazz, Gianluca Petrella è una delle più belle realtà del jazz non solo di casa nostra. Strumentista dalla tecnica prodigiosa, improvvisatore di grande fantasia, Petrella alterna ormai da tempo l'attività di sideman (è, tra l'altro, componente stabile del pluridecorato quintetto di Enrico Rava) a quella di leader di proprie formazioni. Il Bread & Tomato Trio rappresenta il lato più spettacolare e al tempo stesso sperimentale della musica del trombonista pugliese: il trio agisce sullo sfondo di composizioni originali e poggiano su trascinanti groove, entrando ed uscendo di continuo dai territori tipici dell'improvvisazione.

ore 23 - Jazz Café Trivellato
Il Panic agli Zavatteri

Elto miglior musicista italiano dell'anno, a pari merito con un veterano come Franco D'Andrea, nel "Top Jazz 2005" del mensile Musica

Auditorium Canneti - ore 21

Gia ospite nel 2002 di "New Conversations - Vicenza Jazz", Stan Tracey è quest'anno al centro di un articolato omaggio che precede di qualche mese i festeggiamenti per l'ottantesimo compleanno dello stesso musicista inglese. Nato a Londra il 26 dicembre del 1926, Stan Tracey è una delle personalità di maggior spicco del jazz d'oltre Manica, nonché uno dei più originali pianisti europei. Nell'arco della sua lunga carriera ha suonato con illustri jazzmen statunitensi della statura di Zoot Sims, Ben Webster e Sonny Rollins, oltre che con numerosi musicisti connazionali, ad iniziare da un'altra icona del jazz britannico quale il sassofonista Ronnie Scott. Personalità versatile, in grado di distinguersi in contesti stilistici diversissimi tra loro, dal mainstream all'avanguardia

Una notte con il jazz britannico Stan Tracey "carte blanche" con Evan Parker, Louis Moholo, Bobby Wellins, Norma Winstone

Stan Tracey, pianoforte
Evan Parker, sax tenore e soprano
Louis Moholo, batteria
Bobby Wellins, sax tenore
Norma Winstone, voce
Andrew Cleynert, contrabbasso
Clark Tracey, batteria

31



più avventurosa, leader di gruppi sia di piccole che di ampie dimensioni, Stan Tracey conosce dunque ogni segreto del jazz ed è perciò ammirato da colleghi musicisti dell'una e dell'altra sponda dell'oceano. Il primo appuntamento che Vicenza Jazz dedica al pianista londinese è una "carta bianca" nel corso della quale Tracey si ascolterà in molteplici contesti, dal piano solo a duetti, a formazioni più ampie, trovando di volta in volta al proprio fianco altri importanti esponenti del British Jazz: i sassofonisti Bobby Wellins, altro veterano del jazz inglese che con Tracey vanta una longeva e assidua collaborazione, e Evan Parker, la vocalist Norma Winstone e il batterista di origine sudafricana Louis Moholo.

Don Weller Quartet featuring Gwilym Simcock

Don Weller, sax tenore
Gwilym Simcock, pianoforte
Andrew Cleyndert, contrabbasso
Clark Tracey, batteria

ore 23 - Jazz Café Trivellato
Il Panic agli Zavatteri

Da anni tra i più preziosi collaboratori di Stan Tracey, Don Weller ha iniziato a suonare il clarinetto da piccolo e a 15 anni si è prodotto come solista sulle note del *Concerto per clarinetto* di Mozart. Negli anni Settanta ha compiuto esperienze con il gruppo di jazz rock Major Surgey e con Harry Beckett e avviato la partnership con il pianista londinese. Successivamente ha suonato nell'orchestra di Gil Evans e costituito una propria big band, un quartetto acustico (comprendente il contrabbassista Andrew Cleyndert) e il Don Weller Electric Jazz Octet. Tra i componenti dell'attuale quartetto del sassofonista di Croydon, spicca il pianista Gwilym Simcock, considerato uno dei più brillanti esponenti delle ultime generazioni di jazzisti britannici.

Area Free:
Salone degli Zavatteri - ore 18

Kyle Gregory & Danny Szabo

Kyle Gregory è "l'americano di Verona": così lo chiamano gli amici musicisti italia-

Kyle Gregory, tromba
Danny Szabo, pianoforte

ni. Arrivato nel nostro Paese nel 1998, dopo aver studiato tromba classica e jazz alla Berklee School of Music e nelle Università dell'Indiana e del Nord Colorado, Gregory si è subito inserito nel circuito jazzistico di casa nostra, accolto come si conviene a un musicista dotato del suo talento. Oltre a tenere seminari internazionali, è attivo come solista e direttore nelle orchestre jazz della scena americana e europea. Ha collaborato con noti artisti di jazz e pop internazionale fra cui Paul Motian, J.J. Johnson, Bob Mintzer e la cantante Diane Reeves. Danny Szabo, nato in Ungheria e formatosi sia in Europa che in America, è un versatile pianista e compositore. Abituato a suonare in formazioni di diverso tipo, dai combo alle big band, Szabo è particolarmente attivo in trio e in solo, come dimostrano i recenti lavori. Ha collaborato con Maria Schneider, Joe Lovano, George Russell e Kurt Rosenwinkel.

 33

Area Free:
Salone degli Zavatteri - ore 18

Maurizio Camardi Quartet

Il concerto è incentrato su un repertorio di composizioni scelte al di fuori dei confini abituali del jazz tradizionale. I brani

Maurizio Camardi, sassofoni
Alfonso Santimone, pianoforte
Danilo Gallo, contrabbasso
Gianni Bertoncini, batteria

presentati, tratti dall'ultimo cd di Maurizio Camardi, "Impronte", privilegiano sonorità aperte, dedicando grande attenzione alla dinamica, alla melodia e ai colori dei singoli strumenti. L'originalità nello sviluppo di parti scritte e improvvisate, consente alla musica di suscitare una grande varietà di emozioni.

Brad Mehldau

pianoforte
solo performance

ore 21 - Teatro Olimpico

È l'ultima vera star del pianoforte jazz, ultimo rampollo di quella genia di pianisti che ha in Bill Evans e Paul

Bley i capostipiti e in Keith Jarrett, Herbie Hancock e Chick Corea gli esponenti più acclamati. Nato a Jacksonville, in Florida, nel 1970, Brad Mehldau è assuro nel giro di poco tempo, dopo il suo trasferimento a New York verso la fine degli anni Ottanta, ai massimi vertici della scena musicale internazionale. Dal 1995, anno della costituzione del suo trio con il contrabbassista Larry Grenadier e il batterista Jorge Rossy (attualmente sostituito da Jeff Ballard), Mehldau ha licenziato una nutrita serie di album che ne hanno messo pienamente in luce l'eccezionale talento. In curriculum ha anche importanti collaborazioni con Lee Konitz, Charlie

Haden, Wayne Shorter, John Scofield e Charles Lloyd, oltre che con altri giovani leoni della sua generazione come il sassofonista Joshua Redman e il chitarrista Kurt Rosenwinkel. Mehldau ha coltivato in questi anni anche il delicato ma fertile terreno del piano solo, come attestano i due album "Elegiac Cycle" del 1999 e "Live in Tokyo" del 2004. Ed è proprio nella veste di performer solitario che Mehldau si propone di nuovo al pubblico di "New Conversations - Vicenza Jazz" e del Teatro Olimpico, a distanza di quattro anni dall'applauditissimo concerto in trio. Occasione ideale per apprezzare ancor di più l'eleganza di tocco di un musicista nel cui bagaglio espressivo convivono riferimenti alla tradizione pianistica del jazz come al concertismo classico europeo.



Jazz Café Trivellato
Il Panic agli Zavatteri - ore 23

Stan Tracey's Hexad

L'abituale sestetto di Stan Tracey conclude la programmazione del "Trivellato Jazz Cafè", esibendosi nelle ultime due serate, di cui il leggendario pianista londinese è ospite di

Guy Barker, tromba
Peter King, sax contralto
Don Weller, sax tenore
Stan Tracey, pianoforte
Andrew Cleyndert, contrabbasso
Clark Tracey, batteria

riguardo. Classe 1926, attivo musicalmente sin dagli anni Cinquanta, Tracey ha scritto pagine fondamentali del jazz britannico ed europeo tutto, facendosi apprezzare anche da numerosi jazzisti statunitensi, ad iniziare da Sonny Rollins. L'Hexad Sextet comprende musicisti di comprovato valore, dal trombettista Guy Barker, che vanta anche collaborazioni con una pop star come Sting, ai due sassofonisti Peter King e Don Weller, assidui partner dello stesso pianista, ai due ritmi, il contrabbassista Andrew Cleyndert e il batterista Clark Tracey, figlio del leader.

(Don Weller, Guy Barker, Peter King)



“Musica e sapori” Stan Tracey & Evan Parker

Stan Tracey, pianoforte
Evan Parker, sax tenore e soprano

dalle 15 - Area Free:
Salone degli Zavatteri

Evan Parker è uno dei guru dell'improvvisazione radicale europea. Sassofonista tenore e soprano di grande origina-

lità, anche in virtù dell'uso intensivo che fa delle tecniche di respirazione circolare, Evan Parker ha partecipato nella metà degli anni Sessanta alle prime esperienze collettive di libera improvvisazione in terra britannica tenute al Little Theatre Club di Londra dallo Spontaneous Music Ensemble. In seguito ha formato la Music Improvisation Company assieme al chitarrista Derek Bailey, altro santone della free music, e collaborato con gli olandesi Misha

Mengelberg e Han Bennink, con i tedeschi Manfred Schoof, Peter Brotzmann e Alex Von Schlippenbach, oltre che con i connazionali Barry Guy e Paul Lytton, con i quali ha costituito un longevo trio tuttora in piena attività. Specialista della solo performance, ma anche coinvolto in ampi organici come la London Jazz Composers Orchestra, la Globe Unity e i Brotherhood of Breath, Evan Parker ha anche suonato con uomini delle avanguardie americane quali Cecil Taylor, Paul Bley, Steve Lacy e Anthony Braxton. Dal 1995 guida l'Electro-Acoustic Ensemble, nel quale l'improvvisazione viene abbinata all'elettronica con esiti di estremo interesse. Il duo Evan Parker-Stan Tracey ha all'attivo due album, "Suspensions and Anticipations" (2003) e "Crevulations" (2004), testimoni di quanto un dialogo fuori dagli schemi possa abbattere apparenti distanze stilistiche.



Area Free:
Salone degli Zavatteri - dalle 15

Da musa del free jazz, quando era amica di Albert Ayler e moglie del contrabbassista Gary Peacock, a sperimentatrice di sonorità elettroniche con Paul Bley, infine ad autrice e interprete di canzoni dai rivestimenti diversi, prossimi ora al jazz, ora al rock o persino alla musica da camera: Annette Peacock ha compiuto disparate esperienze musicali cercando ogni volta di evitare i luoghi comuni. E ci è riuscita sempre. L'album più recente, "An Acrobat's Heart", è una seducente raccolta di brani per voce, pianoforte e quartetto d'archi. Nel vasto e articolato programma di "New Conversations - Vicenza Jazz 2006" la sua è una presenza da annoverare sicuramente tra le più interessanti e intriganti.

Annette Peacock
voce e pianoforte



Area Free:
Salone degli Zavatteri - dalle 15

Louis Moholo è uno degli esponenti di spicco - l'unico ancora in vita - della nutrita

pattuglia di jazzisti sudafricani che nella metà degli anni Sessanta si diresse forzatamente verso l'Europa, per sfuggire al regime dell'Apartheid, trovando in Gran Bretagna la propria patria adottiva, nonché un ambiente musicale accogliente. Con i connazionali Dudu Pukwana, Mongezi Feza, Johnny Dyani, Harry Miller e Chris McGregor, il batterista di Cape Town ha condiviso importanti esperienze musicali, nel segno del connubio tra il più avanzato linguaggio del jazz e la cantabilità melodica della tradizione del Paese di origine.

Stan Tracey & Louis Moholo

Stan Tracey, pianoforte
Louis Moholo, batteria

Paolo Fresu & Orchestra Jazz della Sardegna "Birth of the Cool" di Miles Davis

Paolo Fresu, tromba
Salvatore Moraccini, trombone
Gavino Mele, corno
Tomaso Azara, tuba
Massimo Carboni, sax contralto
Marco Maiore, sax baritono
Giovanni Agostino Frassetto, pianoforte
Paolo Spanu, contrabbasso
Gianni Filindeu, batteria

38

"Porgy and Bess" di George Gershwin

Paolo Fresu, tromba solista
Giovanni Agostino Frassetto, direttore
Orchestra Jazz della Sardegna
Aldo Nicolichia e Caterina Solinas, flauti
Angelo Vargiu e Teodoro Ruzzettu, clarinetti
Dante Casu, clarinetto basso
Massimo Carboni, sax contralto
Mike Appelbaum, Francesco Lento,
Luca Uras, Pietro Pilo, trombe
Gavino Mele, Roberto Chelo, Roberto Mura, corni
Mario Corvini, Emiliano Desole,
Guido Murgia, tromboni
Maurizio Ligas, trombone basso
Tomaso Azara, tuba
Alessandro Zolo, contrabbasso
Luca Piana, batteria

Uno dei jazzisti italiani più apprezzati a livello internazionale torna sul palcoscenico del Teatro Olimpico rendendo omaggio al suo principale modello stilistico, Miles Davis. Affine all'illustre collega di strumento per sensibilità poetica, e per questo annoverabile tra i più degni eredi di Davis, Paolo Fresu chiude la XI edizione di "New Conversations - Vicenza Jazz" rileggendo due dei dischi fondamentali dell'arte davisiana, "Birth of the Cool" e "Porgy and Bess". Il primo è il manifesto estetico di quella raffinata e colta corrente stilistica passata appunto alla storia come cool jazz: Fresu riprenderà i brani di quello storico album alla guida di un ensemble di nove elementi che rispetta il particolare organico strumentale originario. "Porgy and Bess" è, invece, uno dei lavori orche-

strali che recano il sigillo di Gil Evans, il quale offrì il suo contributo anche a "Birth of the Cool" nelle vesti di arrangiatore e compositore. La gershwiniana "Porgy and Bess" è la pagina più famosa scaturita dalla preziosa collaborazione tra Davis e Evans: Fresu vi si è già cimentato più volte, anche sotto l'autorevole direzione di Gunther Schuller. Coadiuvato dall'Orchestra Jazz della Sardegna, diretta da Giovanni Agostino Frassetto, la ripropone dopo averla già incisa su disco con la stessa formazione isolana e averne dato una personale interpretazione con l'album "Kind of Porgy and Bess". E se si tiene conto della precedente esperienza vicentina del trombettista sardo con Maria Schneider sulle note di "Sketches of Spain", la scelta



39

di far concludere a Paolo Fresu un festival dedicato a Davis non poteva che essere la più logica e naturale.

Jazz Café Trivellato
Il Panic agli Zavatteri - ore 23

Stan Tracey's Hexad Sextet

L'Hexad di Tracey chiude degnamente il programma del Jazz Café Trivellato rimettendo in mostra, oltre alle doti compositive e improvvisative del leader, i

Guy Barker, tromba
Peter King, sax contralto
Don Weller, sax tenore
Stan Tracey, pianoforte
Andrew Cleyndert, contrabbasso
Clark Tracey, batteria

solisti del gruppo, dal trombettista Guy Barker ai due storici sassofonisti Peter King e Don Weller, entrambi veri e propri pilastri del jazz inglese.

Personali di scultura e pittura Neil Ferber e Phil Morsman

LAMeC e
Salone degli Zavatteri

I lavori astratti di Neil Ferber sono stati esposti in numerosi musei e gallerie del Regno Unito. Nato nel Galles,

dove avviene la sua formazione artistica, Ferber si stabilisce in seguito a Bongate Mill, Appleby, dove fonda un laboratorio d'arte e una galleria. Dal 1989 è il promotore dell'Appleby Jazz Festival che si svolge all'aperto nei pressi di Bongate Mill.

Presente a numerose esposizioni personali e collettive nel Regno Unito, Phil Morsman ha recentemente ricevuto commissioni di suoi lavori per il Cumberland Infirmary, la Newcastle University e per il centro conferenze di Amman in Giordania. Nei suoi quadri astratti Morsman esprime ed evoca una varietà di stati d'animo e di emozioni, usando un vocabolario di forme semplici, come ovali, triangoli, punti e linee. Il processo del dipingere è, per l'artista, in continua evoluzione fino a che l'opera si concretizza, assumendo una propria autonomia di forme vibranti.



LAMeC

Due tra i più importanti fotografi italiani specializzati nel campo del jazz presentano una serie di immagini scattate tra gli anni

Cinquanta e gli anni Settanta. Passano così in rassegna quaranta intensi ritratti di Louis Armstrong, Duke Ellington, Thelonious Monk, Ornette Coleman, Stan Getz, Bill Evans, Jim Hall, Art Blakey, Elvin Jones, di un Keith Jarett agli inizi di carriera e di tante altre personalità che con la loro musica hanno scritto indimenticabili pagine di storia del jazz.

Retrospektiva di fotografia Riccardo Schwamenthal e Roberto Polillo

a cura dell'associazione culturale PIM di Lucca

41



Louis Armstrong - foto A. Polillo

Collettiva di fotografia "Il jazz dagli anni '60 a oggi"

a cura di Phocus Agency

Chiesa dei SS. Ambrogio e Bellino

La mostra nasce dall'incontro di un gruppo di fotografi italiani riuniti attorno alla Phocus Agency (Pietro Bandini, Stefano Bazza, Roberto

Cifarelli, Luca D'Agostino, Nicola Dell'Olio, Giordano Minora, Agnese Piantoni, Luciano Rossetti, Carlo Verri) e due tra i maggiori fotografi europei di jazz, Gorm Valentin e Jan Persson, i cui obiettivi hanno immortalato illustri jazzmen d'oltre oceano di passaggio nel Vecchio Continente. Nella mostra c'è, quindi, un po' tutta la storia del jazz, evocata da scatti che ritraggono Duke Ellington, John Coltrane, Miles Davis, Charles Mingus, David S. Ware, ma anche gli italiani Paolo Fresu, Enrico Rava e Stefano Bollani.



Logge della
Basilica Palladiana

Finalmente per i collezionisti vicentini si riavvicina la possibilità di segnare nel calendario delle manifestazioni un appuntamento nella propria città. La mu-

sica è cultura che accomuna infatti il collezionista alla ricerca di rari ed introvabili vinili, ma anche semplici amanti del buon ascolto che si accontentano di supporti più "moderni" come il CD o il DVD. L'attesa per questo appuntamento è alta anche da parte degli espositori, che apprezzavano la splendida cornice della città e la grande affluenza di pubblico, e non ultima la possibilità di incontrare nuovi espositori per scambiare il proprio materiale.

Seconda Fiera del disco e del fumetto

in collaborazione con l'Associazione culturale "Il tritone"





La nascita della tradizione contemporanea del jazz 1955-1965: un decennio cruciale

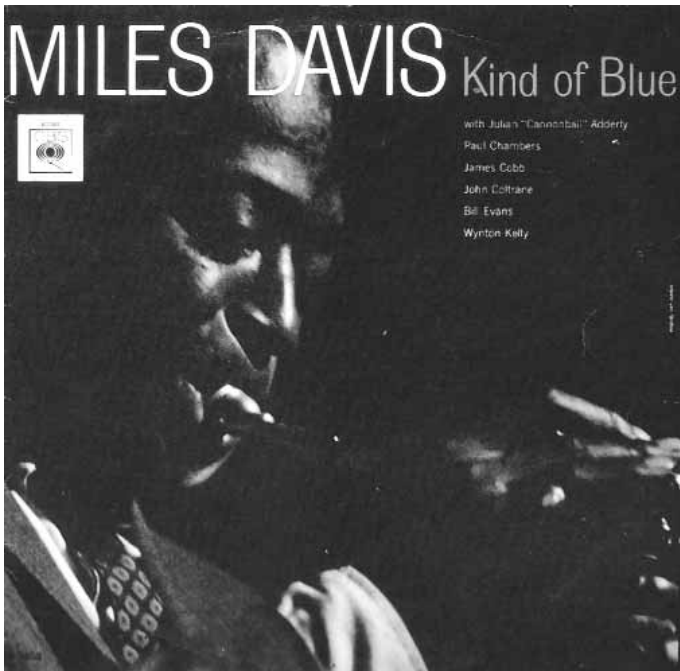
di Maurizio Franco

Un punto cruciale, e problematico, nella lettura del percorso storico del jazz è quello legato al proliferare di etichette che suddividono questo genere musicale in un reticolo di tendenze, di stili e di poetiche considerati generalmente in opposizione tra loro, oppure correlati secondo una logica evoluzionistica. Questa impostazione, ancora prevalente nella storiografia ufficiale e, soprattutto, nella pubblicistica divulgativa o legata alla cronaca, rende complessa una lettura trasversale del fenomeno jazz poiché è fondata su conflitti linguistici spesso più superficiali che reali. È il caso del decennio che convenzionalmente si fa cominciare dalla metà degli anni '50, che visto in quell'ottica è tra i meno uniformi poiché vi convivono molteplici linee espressive che, ad una superficiale analisi, si pongono apparentemente in contrasto tra loro. Non a caso, proprio in quegli anni si assiste ad una proliferazione di termini identificativi delle varie tendenze, che frantumano l'immagine stessa del jazz in una miriade di classificazioni: hard-bop, soul jazz, free jazz, modal jazz diventano così etichette di riferimento dai contorni confusi, distinte in modo generico, spesso anche fuorvianti. Etichette che si fermano alle differenze esteriori, senza andare in profondità, alla ricerca delle analogie interiori, quelle che permettono di comprendere come, in quell'epoca, si manifestassero esigenze di cambiamento legate a problematiche comuni alle quali vennero date risposte poetiche ovviamente diverse, ma non in netta opposizione tra loro. Invece, ancora oggi si insiste a dipingere questo decennio cruciale trascurando alcuni elementi fondamentali tra cui, per esempio, la contemporanea presenza sulla scena degli anni '50 di quasi tutti i musicisti che hanno contribuito

al più alto livello alla storia del jazz. Una posizione tipicamente occidentale, questa, tanto che già uno storico dell'arte quale Kubler sottolineava, qualche decennio fa, la ritrosia degli storici in generale a prendere in considerazione le compresenze stilistiche esistenti in tutte le epoche. Infatti, per fare un solo esempio, analizzando quel periodo non si trattano quasi mai le produzioni coeve di Louis Armstrong e Duke Ellington, considerati alfieri di altre epoche anche se erano ancora in piena attività e realizzavano progetti originali di alto livello; né si affronta in profondità la musica proposta in quegli anni da Coleman Hawkins, che dalla seconda metà degli anni '50 vivrà una fase di mutamento e sviluppo, contrassegnata da pagine importanti. Oppure si trascura Dizzy Gillespie poiché si fa coincidere il suo mondo espressivo con quello del jazz degli anni '40, senza badare al fatto che negli anni '50 era forse al culmine della sua creatività, così come lo erano altre figure storiche dei precedenti decenni. Poi, il quadro generale non avrebbe dovuto prescindere dalle proposte del jazz dell'area californiana, dalle concezioni di un gruppo quale il Modern Jazz Quartet, dalle conseguenze stilistiche della scuola di Tristano, viste come proposte contrastanti e non come premesse ad un più ampio discorso. Sottovalutato è anche il mondo musicale di Sonny Rollins, mentre viene frainteso quello di Charles Mingus e si riflette poco sulla enorme influenza esercitata da Thelonious Monk. In realtà, il jazz dei secondi anni '50 non prescindeva affatto da queste figure, soltanto faticava a collocarle nelle etichette predisposte, gonfiando semmai a dismisura il contenitore dell'hard-bop, che diventava sempre più generico. E poi, non dimentichiamo che grazie alla citata compresenza, tutte le varie proposte dell'epoca avevano modo di incontrarsi nella ridotta area geografica rappresentata dalla città di New York. Se vogliamo entrare nel merito del nuovo tipo di pensiero musicale maturato nel periodo, cioè di quel modo di fare musica che rappresenta oggi la "tradizione contemporanea", quella di riferimento per i musicisti del duemila, più che dividere i musicisti in maniera rigida e stilisticamente impermeabile, sarebbe meglio cercare di comprendere complessivamente le ragioni dei diversi modi di agire, vale a dire

delle poetiche individuali che stanno alla radice dell'esigenza del mutamento linguistico, del cambio di prospettiva della musica. A livello generale e sul piano strettamente musicale, dopo aver assimilato il cambio di scena conseguente all'avvento del bebop, musicisti, critici e appassionati stavano trovando nuove figure di riferimento da affiancare o con cui sostituire i grandi maestri storici. Il panorama del jazz dalla metà degli anni '50 sino all'incontro con il rock si appresenta così, per la molteplicità delle proposte unite dalla comune esigenza di sostituzione o trasformazione delle vecchie strutture, con quello degli anni '20. Per comprendere quali sono le concezioni che si fanno strada occorre fare una premessa sul precedente quarto di secolo di storia jazzistica; dalla fine degli anni '20 e sino all'avvento del bebop, fatte salve le peculiarità linguistiche dei principali compositori e arrangiatori, il percorso della musica afroamericana si era principalmente compiuto attraverso la creazione di improvvisazioni basate sulle strutture del song e del blues, vale a dire sulle forme definite chorus, con le componenti armoniche e ritmiche in costante modificazione sino al raggiungimento di schemi che, con la piena modernità degli anni '40, si affermeranno come punti di riferimento per le nuove generazioni. Intorno alla metà degli anni '50, proprio quegli schemi armonici, formali, ritmici, con i conseguenti equilibri nell'interplay di gruppo, non rispondevano più alle esigenze delle nuove generazioni di musicisti; già con Tristano, il Modern Jazz Quartet, la Tuba Band e il quartetto di Mulligan, per citare alcune delle principali formazioni post-bebop, erano infatti stati posti sul tappeto elementi originali dal punto di vista timbrico, strutturale, della gestione del ritmo, che avevano inciso sulla trama del collettivo. Proprio la necessità di un nuovo tipo di interplay, in grado di portare a differenti formulazioni nel ruolo dei vari strumenti, si configura quindi come uno degli elementi chiave per comprendere le comuni strategie applicate a poetiche espressive anche molto diverse tra loro, messe in atto dai musicisti affermatosi intorno alla seconda metà del decennio. Interplay che tenderà a venire concepito come motore di una più serrata conversazione tra i musicisti, in grado di incidere sulla tipologia del fraseggio

nella creazione estetica, il cui approdo più avventuroso sarà l'improvvisazione collettiva. Questo nuovo modo di pensare il rapporto tra i musicisti all'interno dei gruppi aveva però bisogno di un diverso modo di strutturare la musica, il che portò ad evitare le forme tradizionali oppure a trasformarle radicalmente dall'interno attraverso l'adozione di peculiari concezioni ritmiche, quali l'uso di pedali e lo sviluppo di cicli ritmici che superavano l'idea di "misura", presente nella rigorosa quadratura ritmica tipica della musica occidentale. Anche l'armonia, che non a caso nel jazz svolge pure una funzione pulsiva di tipo ritmico, fu messa in discussione in quanto con le sue progressioni poteva vincolare le nuove idee melodiche, il libero dispiegarsi del canto degli strumenti, oltre che cristallizzare la posizione di alcuni strumenti ad una collocazione storicamente determinata. Il timbro tornò poi ad assumere un ruolo creativo simile a quello rivestito nel jazz più arcaico, però molto più radicale e affine all'uso del colore nella pittura astratta (cioè quale elemento signifi-



cante "in sé"), quindi inteso come possibilità espressiva persino svincolata da una precisa collocazione melodica e in grado di portare il suono al centro della composizione, determinandone la forma stessa. Un'altra tendenza del periodo, principalmente legata al mondo africano americano, fu il recupero esplicito delle modalità del blues arcaico e del gospel, oltre ad una rinnovata attenzione per tutte le radici della musica nera in America. Non mancava poi uno sguardo significativo e ampio alle culture musicali extraeuropee, in un contesto nel quale fiorirono pure relazioni interpersonali tra musicisti anche molto differenti tra loro sul piano stilistico grazie allo sviluppo, nell'area newyorchese, di innumerevoli possibilità di incontro umano e artistico. Non a caso negli anni '60 si assisterà anche alla nascita di forme di associazionismo che avranno alterne fortune, ma almeno in un caso attraverseranno i decenni giungendo sino a noi, come nel caso della AACM di Chicago. Con un simile quadro generale è molto più facile comprendere come i jazzisti, attraverso le loro personali poetiche, trovarono maniere differenti per risolvere problemi comuni e, nel loro complesso, tutti quanti operarono sui parametri e nelle linee indicate, trovando però diverse modalità d'azione; in sostanza, le differenze esteriori non devono frenarci nella ricerca di analogie e relazioni in grado di farci comprendere il periodo nel suo complesso. Un aspetto centrale, che accomuna quasi tutte le esperienze in quanto agisce nella trama interna della forma, è l'idea modale, che non identifica uno stile, bensì rappresenta una trasformazione della componente armonica e melodica. Ambiguo sin dal nome, poiché il termine "modale" assume connotazioni non direttamente legate al suo significato originario, identificativo delle musiche extraeuropee non basate sull'armonia come fondamento della composizione, ma su scale melodiche e modi ritmici che hanno un valore espressivo riconosciuto e si pongono alla base di un brano musicale quali elementi costitutivi primari, come avviene in India ed in Africa. Non a caso, nel jazz la tonalità viene ripensata in maniera diversa rispetto all'Europa, come si può facilmente dedurre leggendo il trattato teorico scritto dal compositore e direttore d'orchestra afroamericano

George Russell, cioè il *Lydian Chromatic Concept for Tonal Improvisation*, nel quale si trova una sintesi tra procedure modali e tonalità. Poi, musicisti quali Charles Mingus, Bud Powell e Duke Ellington avevano utilizzato ampiamente pedali armonici e ritmici ben prima della metà degli anni '50, così come aveva fatto il pianista Bud Powell nel fondamentale *Un Poco Loco* del 1951, mentre un altro pianista: Bill Evans, nel corso del 1958 incise un pezzo quale *Peace Peace*, basato su un *vamp* sempre uguale e in grado di stimolare una serie di accadimenti timbrici e melodici. La storiografia jazz assegnerà poi all'album di Miles Davis "Kind of Blue" il discutibile ruolo di antesignano della linea modale. Nel jazz, come scrivevamo, il termine assume però una valenza diversa rispetto al suo significato nella più generale teoria della musica, identificando o composizioni basate su uno o due accordi (e conseguenti tonalità) oppure su costruzioni melodiche orizzontali, derivate da scale o melodie ben definite (come nel blues) o realizzate sopra pedali e ostinati di vario genere. Diffusa a macchia d'olio, questa maniera di organizzare la musica interesserà in maniera differente tutte le diverse correnti del periodo, configurandosi come una nuova dimensione della composizione scritta e istantanea portatrice di molteplici conseguenze, tra cui la possibilità, per i musicisti che la adotteranno, di staccarsi dalla fraseologia del jazz precedente e di modificare il senso delle strutture tradizionali o, addirittura, di abbandonarle, trovando anche un nuovo tipo di interplay svincolato ritmicamente dall'incedere armonico delle battute, dal tempo forte e debole. Questo aspetto libera la musica dal vincolo delle stanghette di misura, sia in maniera assoluta (come avviene quando si suona su un centro tonale), sia relativamente alla parte di una composizione pensata in questo modo, il che produce un diverso tipo di dialogo interno alla musica, basato su ritmi che possono diventare impliciti nel beat e fondarsi, come nelle musiche extraeuropee, su cicli che assomigliano a vere e proprie improvvisazioni, lasciando generalmente al contrabbasso il ruolo di baricentro ritmico, di piedestallo su cui far poggiare la musica. Si comprende meglio, in questo modo, il ruolo di batteristi come Elvin Jones e Tony Williams, di

contrabbassisti come Ron Carter e Jimmy Garrison, oppure l'uso dell'armonia coloristica e non funzionale in molte pagine di Herbie Hancock o l'indebolimento della tonalità in McCoy Tyner e Bill Evans. Inoltre, si fa strada un'idea di improvvisazione basata su accadimenti sonori, su picchi espressivi che rappresentano l'incessante gioco tra equilibrio e disequilibrio della musica. Miles Davis fu un maestro di questa linea, così come Wayne Shorter e Joe Henderson e tanti altri musicisti che, ancora oggi, vengono talvolta inseriti genericamente nella linea hard-bop. A proposito di questo stile, esso viene spesso visto come estrema trasformazione del bebop, almeno nelle esperienze dei Jazz Messengers di Art Blakey e Horace Silver o nel quintetto di Max Roach e Clifford Brown, che presentavano organici tratti dalla tradizione moderna ed una strategia del fare musica analoga a quella dei boppers, costituita da improvvisazioni accompagnate, basate su un preciso giro armonico, che, a livello superficiale, possono sembrare copie di quelle dei maestri degli anni '40. In realtà, l'hard-bop appartiene a pieno titolo alle nuove tendenze, sia per l'adesione progressiva a formule tonali-modalità che incisero anche sul rinnovamento radicale nel repertorio utilizzato dai musicisti, sia per lo sviluppo degli aspetti poliritmici e per l'evoluzione in chiave moderna delle sezioni ritmiche, oltre ad evidenziare un interesse non comune verso il recupero delle matrici blues e gospel. Al tempo stesso, John Coltrane proietterà nello spazio sonoro più aperto un'idea melodica nella quale il collegamento di scale e modi melodici risponderà, anche nelle pagine più espressionistiche, ad una scientifica, logica elaborazione di materiali tonali utilizzati in senso modale. Per la ricchezza del tratto, per gli aspetti spirituali che contraddistinguono il suo percorso, oltre che per lo sguardo aperto sulle diverse procedure dell'epoca, Coltrane si porrà così come una delle figure di riferimento di quegli anni. Come pure Miles Davis, maestro nella creazione estemporanea pensata per "accadimenti sonori" e capace di sviluppare un radicale e avventuroso interplay all'interno del quintetto storico degli anni '60, nel quale l'improvvisazione collettiva di tutti i componenti del gruppo sarà tra le più audaci e avventurose dell'intera storia del jazz.

Sonny Rollins si mosse invece all'interno di una peculiare concezione sonora, volta a recuperare il sound tipico del sax tenore, quello del registro medio grave, e in questo senso lavorò intorno al suono come pochi altri musicisti dell'epoca, e al tempo stesso mise a punto un fraseggio di carattere tematico, utilizzando le melodie dei brani che eseguiva come punto di riferimento per le proprie improvvisazioni. Inoltre, fu uno dei pionieri nel determinare un ruolo più paritario tra sassofono, basso e batteria nell'organico del trio, come dimostrano le fondamentali registrazioni dal vivo nel club newyorchese Village Vanguard, del novembre del 1957. Sul piano dell'interplay, si affermerà una nuova concezione, centrata sul dialogo e sull'improvvisazione collettiva, anche all'interno dei trii del pianista Bill Evans, antesignani di un uso dell'organico che farà scuola, in cui la dimensione ritmica e la ricerca del suono sono fattori importanti. Interplay, suono e svincolo dalle strutture armoniche tradizionali, accompagnano in maniera poeticamente differente anche l'operare di Ornette Coleman, il principale esponente insieme a Cecil Taylor di quella corrente chiamata arbitrariamente con il termine nonsense di free jazz. Nonsense perché in realtà è ben lontana dalla logica aleatoria della musica europea, legandosi invece in maniera originale alla tradizione, anzi prendendo spunti dall'espressività del passato per organizzare nuove maniere di fare musica. Coleman fonda la sua poetica su una visione musicalmente più radicale di quella degli altri musicisti del periodo, cerca un suono in grado di superare i limiti del sistema temperato e propone una modalità improvvisativa basata sull'associazione di cellule tematiche, nelle quali la coerenza del discorso, spesso (ma non sempre) svincolato da strutture chiuse, si ritrova proprio nella logica concatenazione di frasi che trovano il loro senso globale al termine del processo creativo. Questa idea di processo creativo è simile al concetto di informale mutuato dalle arti visive, molto più efficace per spiegare le tendenze radicali del periodo: per esempio, il lavoro sul suono di Archie Shepp era da graffitista, quello di Albert Ayler giungeva a concrezioni materiche di struggente lirismo, ma entrambi si muovevano nell'ambito di quel lavoro di variazione e appropriazione

melodica che rientra pienamente nella tradizione africana americana. Naturalmente, il controllo dei materiali imponeva che per una libertà raggiunta generalmente si dovesse trovare un criterio ordinatore; per Coleman era il processo espressivo basato sul beat esplicito (e su un coinvolgente swing), sulla chiarezza melodica e lirica, sul controllo dei tempi di esecuzione. Taylor, in maniera quasi costruttivista, usava invece un rigoroso beat implicito per lanciarsi in un costante e fenomenologico sviluppo di cellule tematico - ritmiche che, senza la contabilità di Coleman, si intrecciano in un costante (e a volte sorprendentemente simmetrico sul piano dei periodi ritmici) gioco di varianti. Alla cantabilità colemaniana farà riferimento Don Cherry nelle sue opere anni '60 incise per Blue Note, mentre accanto a queste poetiche si formerà una tendenza sempre più iconoclasta nei confronti della forma e dell'ordine, che porterà alla trasformazione delle idee dell'informale in veri propri rituali sonori, o a ricerche sonore di assoluta, minimalistica essenzialità. A questo articolato quadro occorre unire i capolavori di artisti vecchi e nuovi legati maggiormente a stili provenienti dalla precedente storia del jazz, e poi la corrente del cosiddetto soul jazz, che appartiene al periodo e va finalmente riconosciuta come una delle prime esperienze veramente "elettriche" della storia jazzistica. Infine, non si possono trascurare le figure di Charles Mingus e Thelonious Monk. Il primo per l'uso globale dei materiali vecchi e nuovi a sua disposizione, riuniti in un superiore livello di pianificazione sonora nel quale improvvisazione e scrittura convivono nella maniera più ampia. Il secondo perché la sua figura, storicamente collocata all'interno del movimento bebop, di cui il pianista e compositore afroamericano fu un ispiratore, ma non certo un esponente, entrava in gioco in maniera molto più influente rispetto agli anni '40. Monk riproponeva infatti nell'ambito del jazz moderno l'uso del piano nella musica afroamericana degli anni '20, stilizzando lo stride o le figure dei bassi mutate dal boogie-woogie, basandosi su di una variazione indiscutibilmente tematica e ritmica nella quale l'armonia diventava elemento per niente vincolante, almeno rispetto alle sue funzioni tradizionali. Idee tangenti con quelle del periodo (nel quale, tra

l'altro, raggiunse una vasta popolarità e quindi una maggiore influenza), quindi in grado di diventare un autentico punto di riferimento per il mondo musicale afroamericano, probabilmente più determinante di quanto non lo fosse stato al tempo del bebop. Si comprende allora il motivo per cui giovani musicisti come il sassofonista Steve Lacy si dedicarono allo studio e all'interpretazione della sua musica, mentre uno dei musicisti più radicali del periodo, il pianista Cecil Taylor, evidenzierà chiaramente il suo debito verso il grande maestro. Naturalmente il quadro tracciato è tutt'altro che esaustivo, non affronta le dinamiche sociali e politiche dell'epoca e cita solo pochi musicisti (quelli considerati dei punti di riferimento precisi), ma pone sul tappeto le questioni di fondo, quelle che ci permettono di comprendere il perché degli sviluppi successivi del jazz e l'importanza capitale di quelle poetiche nel formare, complessivamente, la tradizione contemporanea del jazz, quella che la maggior parte dei musicisti tiene ancora in conto come modello espressivo su cui riflettere e dal quale imparare. In sostanza, abbiamo cercato di evidenziare i processi creativi grazie ai quali si possono comprendere le ragioni artistiche che animarono il pensiero dei musicisti di un periodo straordinariamente fecondo nel quadro dell'intero '900 musicale. ■

**Workin', Steamin',
Cookin', Relaxin':
il quintetto di Davis
degli anni '50
nelle riflessioni
di Claudio Fasoli**

a cura di Maurizio Franco

Alla metà degli anni '50, Miles Davis costituì un quintetto giustamente diventato "storico", del quale face-

vano parte il sassofonista John Coltrane, il pianista Red Garland, il contrabbassista Paul Chambers e il batterista Philly Joe Jones. Con questi partner, il trombettista realizzò una serie di album che, ancora oggi, rappresentano un corpus di incisioni importanti nella storia jazzistica e sono titolati: *Workin', Steamin', Cookin', Relaxin'*. - Cosa può affascinare, in questi dischi declinati al gerundio, un musicista del terzo millennio?

55

«Il fascino di un repertorio di tradizione trattato con eleganza e imprevedibilità, in cui la musica presenta una precisa idea sonora e di gestione di gruppo e del dettaglio, oltre che una innovazione del linguaggio. L'eleganza nasce dal relax, che poi è la caratteristica fondamentale di quella proposta, e rappresenta la personalizzazione in questa chiave della lezione del nascente Hard-Bop. L'imprevedibilità consiste nella sapiente gestione dei dettagli, come per esempio la scelta di iniziare un disco per quintetto, quale *Cookin'*, suonando una ballad in quartetto, e con la tromba sordinata, che per l'epoca era un fatto inusuale. Come lo era proseguire con un pezzo: *Blues by Five*, dal tema esposto, all'inizio ed alla fine, dal pianoforte e con la tromba ed il sax tenore che vi partecipano solo come solisti. Un'altra modalità inconsueta per quel periodo, restando ancora al medesimo disco inciso nel 1956, era l'idea di proporre una medley di due brani senza dividerli tra loro con un interludio, evidenziando quindi una diversa qualità organizzativa rispetto alla moda del tempo. Un atteggiamento analogo di diversità, applicato

al piano delle sonorità, lo troviamo anche in "Relaxin'", dove per esempio, in cinque brani su sei, Davis usa la sordina harmon.»

- Paragonandole alle precedenti incisioni di Miles Davis con Sonny Rollins, trovi che questi album presentano veramente delle marcate diversità?

«Sì, perché con Rollins c'era l'incontro di Davis con un grande solista ed una sezione ritmica invitata per l'occasione, mentre nel nuovo quintetto Miles pensava invece alla musica all'interno di un proprio specifico gruppo, in cui tra l'altro era significativa la forte presenza di musicisti giovani provenienti da Philadelphia. Il nuovo quintetto fu quindi un gruppo a cui Davis riuscì a conferire una precisa identità e con il quale trovò una ben definita direzione espressiva.»

- A proposito del gruppo, mi sembra importante evidenziare la novità delle dinamiche ritmiche createsi grazie al tandem costituito dal contrabbasso di Paul Chambers e dalla batteria di Philly Joe Jones.

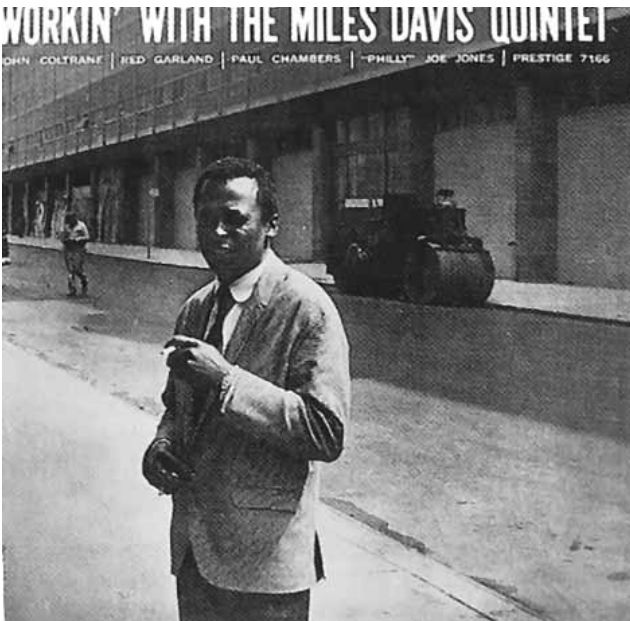
«Il rapporto ritmico, ma anche coloristico e dinamico, tra Chambers e Joe Jones fu legato a precisi equilibri sonori, come l'uso del basso in due e delle spazzole nei momenti di maggior lirismo di Davis, oppure il liberatorio *walkin' bass* in quattro, più la batteria sul piatto *ride*, durante le volate solistiche del sassofono. A proposito delle dinamiche ritmiche, non va dimenticato l'accompagnamento, sempre in anticipo sul levare, del pianoforte di Garland, realizzabile grazie alla solidità fornita da un basso e da una batteria che stavano insieme sul tempo.»

- Come paragoneresti, anche se in parte hai già risposto, questo quintetto ai Jazz Messengers ed al quintetto di Brown e Roach, che pure erano portatori di elementi innovativi sul piano ritmico e anche di aggiornamento del repertorio?

«lo trovo che il quintetto di Davis sia diversissimo dai due che hai menzionato, tutto sommato simili tra loro; anzi, proprio per differenziarsi da quei modelli, Davis decise di fare qualcosa di più sottile, meno fragoroso, più intimamente sofisticato e di maggior spessore dinamico poiché si apriva ai colori tenui. Per esempio, scegliere successioni di brani quali *Salt Peanuts*, *Something I Dreamed Last Night*, *Diane*, *Well You Needn't* e *When I Fall in Love* determina una perfetta alternanza di climax espressivi che variano tra un torrido espressionismo e situazioni rarefatte, quasi magico-incantatorie. Inoltre, come già dicevo, viene spesso evitata l'idea dell'esposizione a due voci e la canonica catena di assolo con tromba, sassofono, pianoforte e ritmica.»

- Dal punto di vista del rapporto tra il quintetto anni '50 e quello anni '60, che analogie e differenze emergono maggiormente?

«Discograficamente parlando, è tutto un altro mondo, da ogni punto di vista. Nel quintetto anni '60 troviamo una visione ritmica



completamente diversa e la gestione del gruppo risponde ad altri equilibri, con uno sviluppo dell'interplay legato quasi all'improvvisazione collettiva. È un ambito armonico e strutturale differente, così come lo è il repertorio, basato tutto su composizioni originali e non sulla grande tradizione del *songbook* della musica americana. In sostanza, non sono due quintetti paragonabili tra loro e presentano elementi speculari; nel primo Davis sembra dire: guardate quante cose nuove si possono fare utilizzando un materiale vecchio, o già esistente. Nel secondo afferma il contrario e ci suggerisce di ascoltare il legame con la tradizione pur in presenza di materiale e concezioni nuove. Infatti, con il gruppo degli anni '60 i temi sono esposti dalla tromba e dal tenore, all'unisono od armonizzati, seguendo uno schema di tipo tradizionale.»

- In sostanza, Davis evidenzia come, nel jazz in generale, il rapporto con la tradizione è imprescindibile e quindi elementi vecchi e nuovi si mescolano in maniera sempre differente.

«Diciamo che evidenzia come si possa rivivere la tradizione senza farsi omologare dai suoi schemi, e questo è l'unico punto di contatto tra i due quintetti. Non a caso il repertorio eseguito dal vivo dal secondo era quasi completamente diverso da quello dei dischi e recuperava, in forma nuova, proprio il corpus degli evergreen e degli standard.»

- Quali sono, a tuo avviso, le caratteristiche musicali dei componenti del quintetto anni '50?

«Per quanto concerne Davis, evidentemente aveva maturato la consapevolezza di non essere Dizzy Gillespie, comprendendo a fondo l'importanza del suo personale suono e dell'originalità del suo linguaggio. Tra l'altro fu forse la prima volta in cui lo si ascolta così parentoriamente sicuro del suo suono. John Coltrane, coetaneo del trombettista, viene spesso considerato, in quel periodo, in una fase di apprendistato, mentre a mio avviso rivela già una piena maturità

di tratto, anch'essa caratterizzata da un suono personale, da un sapiente uso delle pause e da un fraseggio che pur ricordando Dexter Gordon ne è totalmente affrancato e gestisce moduli legati al bop trattandoli in maniera originale. Red Garland, in quel gruppo, si affermò come caposcuola di uno stile pianistico a cui nessuno diede realmente un seguito e che si distinse per il suono specialissimo dei suoi voicing e l'anticipo sul levare degli accordi. Paul Chambers faceva parte del non ampio gruppo di bassisti immediatamente riconoscibili, dalla cavata stabile e di straordinario relax, con linee di basso che, a distanza di cinquant'anni, rivelano ancora un'assoluta attualità. Infine, Philly Joe Jones, con la peculiare accordatura della batteria, le personali figurazioni e lo straordinario gusto per il colore, per l'uso timbrico dello strumento, aveva anche una concezione del tempo perfettamente compatibile con quella di Paul Chambers.»

- Nella globale vicenda artistica di Davis, come si inquadra questo gruppo?

«Quei dischi segnarono la definitiva affermazione di Davis nella scena jazzistica, non solo come solista ma anche come leader di un proprio gruppo. Malgrado tutte le qualità indicate, è comunque paradossale che chi recensì i quattro album non fu in grado di coglierne gli elementi innovativi e mise quelle incisioni nel generico calderone delle inutili *blowin' sessions*. Infine, vorrei sottolineare che la grande lezione di Davis, come si evince anche da quelle pagine, rimane sempre legata al concetto di "suonare meno", togliere note invece di aggiungerle.» ■



Blindfold Test: Miles Davis

di Leonard Feather

Miles Davis è insolitamente selettivo nelle sue abitudini d'ascolto. Questo atteggiamento non dovrebbe

essere interpretato come segnale di una qualsivoglia misantropia. Il giorno dell'intervista era assolutamente di buon umore; è soltanto successo che, per lo più, i dischi selezionati non gli hanno fatto una grande impressione.

Clark Terry, per esempio, è un vecchio amico e un idolo di Davis e la Duke Ellington Orchestra è stata sempre nella lista dei preferiti di Davis.

Davis non tende sistematicamente alla disapprovazione, come possono confermare i suoi precedenti Blindfold Test (DB, 21 settembre 1955 e 7 agosto 1958).

Il pezzo di Cecil Taylor è stato ascoltato dopo che stavamo discutendo di artisti che hanno impressionato i critici e io gli dissi che mi sarebbe piaciuto fargli ascoltare un esempio. A parte questo, a Davis non è stata data nessuna informazione sui dischi scelti.

I DISCHI

1. Les McCann-Jazz Crusaders. *All Blues* (Pacific Jaz). Wayne Henderson, trombone; Wilton Felder, sax tenore; Joe Sample, piano; Les McCann, piano elettrico; Miles Davis, compositore.

Che cosa è mai questo? Non è niente. Non sanno cosa fare con il pezzo – o lo suoni bluesy o lo suoni sulla scala. Non ti metti a

suonare note col bemolle. Non l'ho scritto per suonarlo con i bemolle – sai, le terze minori. O ci suoni contro un intero accordo, oppure..., ma non cercare di suonarlo come suoneresti... *Walkin' the Dog*. Capisci cosa voglio dire?

Quel trombonista.... – il trombone non lo si deve suonare così. Siamo nel 1964, non nel 1924. Forse se avesse suonato il pianista, sarebbe successo qualcosa.

Punteggio? E che punteggio vuoi che dia?

2. Clark Terry. *Cielito Lindo* (da "3 in Jazz", RCA Victor). Clark Terry, tromba; Hank Jones, piano; Kenny Burrell, chitarra.

Clark Terry, giusto? Sai, mi è sempre piaciuto Clark. Ma questo è un disco scadente. Perché fanno dischi così? Con la chitarra tra i piedi e quel povero _____ pianista. Non fa nulla per la sezione ritmica – non senti che butta lì alla rinfusa? Bastavano un bassista e Terry.

È musica_____, capisci. Le case discografiche fanno troppi dischi scadenti, amico.

3. Rod Levitt. *Ah! Spain* (da "Dynamic Sound Patterns", Riverside). Rod Levitt, trombone e composizione, John Beal, basso.

C'era una bella idea, ma non ne hanno fatto nulla. Il bassista però era un _____. Cosa stanno cercando di fare? Copiare Gil? Non c'è quel feeling spagnolo – non si muove. Si muovono per triadi, ma mancano tutti quegli accordi – e non ho mai sentito una cosa spagnola che avesse una figura così.

È _____ vecchia, amico. Sembra la TV band di Steve Allen. Dagli qualche stella, solo per il bassista.

4. Duke Ellington. *Caravan* (da "Money Jungle", United Artists). Duke Ellington, piano; Charlie Mingus, basso; Max Roach, batteria.

E cosa dovrei dire? È ridicolo. Lo vedi il modo con cui ____ la musica? È un matrimonio sbagliato. Non riescono a integrarsi a vicenda. Max e Mingus possono suonare assieme, da soli. Mingus è un bassista in gamba e Max è un batterista in gamba. Ma Duke non riesce a suonare con loro, e loro non riescono a suonare con Duke.

Ora, come puoi dare il voto a una cosa del genere? Le case discografiche dovrebbero essere prese a calci nel _____. Qualcuno dovrebbe prendere un picchetto e picchettare le case discografiche.

5. Sonny Rollins. *You Are My Lucky Star* (da "3 in Jazz", RCA Victor). Don Cherry, tromba; Sonny Rollins, sax tenore; Henry Grimes, basso; Billy Higgins, batteria.

Ma perché devono finirla così? Don Cherry mi piace, Sonny mi piace, e l'idea del pezzo è bella. Anche il ritmo. Non me ne importa granché dell'assolo del bassista. Cinque stelle è ottimo? Questo è solo buono, niente di più. Dagliene tre.

6. Stan Getz-Joao Gilberto. *Desafinado* (da "Getz-Gilberto", Verve) Stan Getz, sax tenore; Joao Gilberto, voce.

Gilberto e Stan Getz hanno fatto un album assieme? Stan suona bene qui. Mi piace Gilberto, mentre in assoluto la bossa nova non mi fa particolarmente impazzire. Mi piace il samba. E mi piace Stan perché ha un sacco di pazienza, il modo in cui suona quelle melodie...altri non riescono a cavarci nulla da una canzone, ma lui sì. Il che significa avere tanta immaginazione, che lui ha, e che molta gente non ha.

Gilberto invece canterebbe bene anche l'elenco del telefono! A

questo do cinque stelle.

7. Eric Dolphy. *Mary Ann* (da "Far Cry", New Jazz). Booker Little, tromba; Eric Dolphy, musiche, sax alto; Jaki Byard, piano.

Questo dev'essere Dolphy – nessun altro potrebbe suonare così male! La prossima volta che lo vedo gli pesto un piede. Scrivilo. Penso che sia ridicolo. È un povero_____.

L.F.: "Down Beat" non pubblicherà queste frasi.

M.D.: allora mettici i puntini, ecco! La composizione è brutta. Il pianista la incasina, mettendosi di traverso, e non si riesce a sentire dove dovrebbero cadere gli accenti.

È un disco scadente, ed è un altro errore della casa discografica. Non mi piace il suono del trombettista che non fa nulla. Il flusso va bene se lo suoni in quel modo, come Freddie Hubbard o Lee Morgan; ma devi metterci dentro qualcosa e devi avere la sezione ritmica con te; non puoi continuare a suonare tutte crome.

Il pianista è scarso. Quando suoni devi *pensare*; ci si deve aiutare l'un con l'altro – non puoi suonare solo per te stesso. Devi suonare con chiunque stia suonando con te. Se sto suonando con Basie, cercherò di aiutarlo in quel che sta facendo – quel feeling particolare.

8. Cecil Taylor, *Lena* (da "Live at the Cafe Montmartre", Fantasy). Jimmy Lyons, sax alto; Cecil Taylor, piano.

Toglilo! Quello è un povero _____. In primo luogo sento dei cliché parkeriani...che non c'entrano proprio. Questo è ciò che apprezzano i critici? Dovrebbero smetterla: se non c'è niente da ascoltare, potrebbero almeno dirlo. Prendere qualcosa del genere

e dire che è un gran disco perché non c'è nient'altro da ascoltare è come uscire e andare con una prostituta.

L.F. Lui dice di essere stato influenzato da Duke Ellington.

M.D: Non me ne _____! Dev'essere Cecil Taylor, giusto? Non mi interessa da chi è ispirato. Quel _____ non è niente. In primo luogo non ha....., sai, il tocco sul piano. Non ha il tocco che fa funzionare il suono.

Posso dire che sia influenzato da Duke, ma usare il pedale del forte e fare una volata mi sembrano cose sorpassate. E quando il sassofonista si mette là e suona senza suono... Ecco il motivo per cui non compro dischi. ■

Dall'isolazionismo al successo del pop inglese

di Francesco Martinelli

La battuta caustica di Mike Zwerin, secondo cui i jazzisti inglesi sono famosi per il fatto di essere noti

solo in Inghilterra e sconosciuti da tutte le altre parti, contiene un fondo di verità. Non è certo un caso che i due jazzisti britannici più celebri Dave Holland e John McLaughlin per raggiungere il successo siano dovuti praticamente diventare americani, tanto che qualche ascoltatore non avvertito ne misconosce la nazionalità.

Il jazz e le sue versioni ridotte a musica da ballo sincopata, di moda nell'età del jazz diventa molto presto popolare a Londra, tanto è vero che la Original Dixieland Jazz Band il gruppo che per primo usò su un disco la parola "jazz" nel proprio nome, nel 1917 fu invitata a suonare e incidere a Londra già nel 1919 e lo stesso anno Sidney Bechet si esibiva a Buckingham Palace. Successivamente sono musicisti del calibro di Benny Carter e Coleman Hawkins a lavorare non solo come solisti ospiti, ma anche come arrangiatori e compositori, elevando il livello delle orchestre di Londra che diventa centro di attrazione per i jazzisti di tutta Europa. La tragedia della seconda guerra mondiale, che paralizza lo sviluppo del jazz europeo dopo il 1939, porta tuttavia la popolazione inglese a diretto contatto con molti eccellenti musicisti presenti tra le truppe americane stazionate in Gran Bretagna, o là inviati a risollevare il morale dei soldati: a pochi giorni dalla conclusione della guerra, un incidente aereo in uno di questi tour metterà fine alla carriera del più popolare bandleader dello stile swing: Glenn Miller. Nel caso della musica, la tradizionale forza dei sindacati inglesi, le trade union, ha in questa fase un effetto regressivo e non progressivo. Frintendendone infatti la natura, e dimostrando un carente senso

delle proporzioni, il sindacato musicisti stipula un accordo secondo cui i jazzmen americani sono ammessi a suonare in Inghilterra solo se c'è una completa reciprocità solo cioè se un egual numero di jazzisti inglesi è invitato a suonare in Inghilterra. Ora, con il dovuto rispetto, in quel momento il jazz era un bene di cui l'America aveva una produzione praticamente esclusiva e non era facile trovare impresari o proprietari di jazz club che al posto di Benny Goodman o Art Tatum scritturassero i loro epigoni inglesi. Questo accordo ha una serie di effetti paradossali: Ellington e Armstrong possono esibirsi nel Regno Unito solo se non sono presentati come jazzisti, e quindi nell'ambito della rivista o del teatro; d'altra parte, il movimento jazzistico inglese resta praticamente isolato non solo da quello americano, ma anche da quello europeo che subito, a partire dal 1945, comincia ad invitare musicisti americani e ad evolvere di conseguenza. In Francia si sviluppa intanto una seconda "Querelle des Anciens et des Modernes" che contrappone Panassié e i suoi protetti Sidney Bechet e soprattutto Mezz Mezzrow a Delaunay e Vian. Questi ultimi appoggiano i musicisti che hanno abbracciato il bebop di Charlie Parker e le colte sperimentazioni di Miles. In Gran Bretagna restano popolari gli stili arcaici di jazz e blues, e da questo radicamento si sviluppano stili musicali assai semplici come lo *skiffle* e tutte quelle forme derivate dal blues da cui via via si svilupperanno gli Animals, gli Yardbirds, Eric Clapton, Ginger Baker, Keith Emerson, Van Morrison e gli stessi Rolling Stones. Dopo l'invasione degli USA da parte del pop inglese, che fa saltare tutti gli accordi sindacali di "reciprocità", all'inizio degli anni '60 saranno questi musicisti, appena sbarcati, a chiedere notizie di Muddy Waters e B. B. King, facendo riscoprire al pubblico e al mercato americano musicisti esponenti di uno stile in quel momento del tutto marginale. La storia è acutamente raccontata in uno degli otto film dedicati al blues nella serie promossa da Martin Scorsese, *Red White and Blues* diretto da Mike Figgis, in cui la vicenda umana è intrigante quanto quella musicale è irrilevante. E l'effetto, per così dire, non si è fermato agli anni '60: pensiamo ai ragazzi che hanno sentito per la prima volta Gil Evans

e Brandford Marsalis grazie a Sting, un altro che ha avuto la fortuna di non essere abbastanza bravo per diventare un vero bassista di jazz.

Jazz nel West End: Ronnie Scott e Stan Tracey

Charlie Watts, con la sua simpatica modestia, racconta una storia parzialmente diversa: di avere iniziato a suonare la batteria affascinato dai batteristi di jazz che si esibivano nei leggendari club londinesi come il Flamingo; diventato famoso, in più occasioni, con la big band e in quintetto, Watts ha tributato un omaggio sincero a Charlie Parker e al jazz, invitando la crema del jazz inglese in tutte le sue accezioni stilistiche. Una minoranza di musicisti e ascoltatori, concentrata soprattutto nel West End londinese, era infatti affascinata dalle forme di jazz più moderno, quelle che tuttavia avevano vita stentata prese nella morsa tra il purismo dei "fichi ammuffiti", come erano chiamati gli appassionati di jazz tradizionale e il commercialismo delle varie forme di spettacolo in cui il jazz è ridotto a musica d'uso, come il teatro musicale e la canzone "confidenziale" da night. I primi jazz club in cui si suona bop nascono a Londra nel 1947/48, anche se già in tempo di guerra (1941) i musicisti hot si riunivano sotto le bombe al Feldman's in Oxford Street. È il batterista Laurie Morgan a tornare da New York con i 78 giri di Charlie Parker e il Club Eleven diventa il quartier generale del nuovo jazz; ma la vita è grama, tanto che Victor Feldman emigra in USA, Jimmy Deuchar lavora più in Germania che in Gran Bretagna, e Johnny Dankworth smorza gli ardori bop del suo settetto per creare una più palatabile big band. Restano i Jazz Couriers del tenorista Ronnie Scott e soprattutto del multistrumentista Tubby Hayes (il talento più puro del bebop inglese, scomparso prematuramente a 38 anni nel 1973), a diffondere il verbo della nuova musica a quella data non più così attuale, però. Si deve all'iniziativa di un gruppo di musicisti stanchi di dividersi tra orchestre da ballo e jam session, la creazione, nel 1959, del primo vero jazz club inglese, il Ronnie Scott's, che prende il nome dal sassofonista alla

cui temeraria tenacia condivisa dal socio Peter King, omonimo dell'altista si deve la longevità del locale, passato attraverso innumerevoli e drammatiche crisi, ma rimasto per oltre quarant'anni un'istituzione del jazz internazionale. Il club inglese svolgerà una funzione storica nella scena musicale cittadina anche ben al di là dei confini stilistici con cui comunemente è associato: l'hard bop e soprattutto il cool; il musicista ideale di Ronnie, che aveva preso il sax per imitare Coleman Hawkins, era infatti Zoot Sims, ma sia Rahsaan Roland Kirk che Charles Mingus a Londra per la colonna sonora del film *All Night Long* vengono invitati al Ronnie Scott's per storici concerti.

Dal 1960 al 1968 il pianista ufficiale del locale è Stan Tracey, coetaneo del fondatore del club; i due avevano visitato insieme gli USA negli anni '50 e la scelta di Tracey come *house pianist* testimonia dell'intelligenza musicale di Scott. Tracey si dimostra infatti un musicista di grande personalità, che anche quando accompagna personaggi del calibro di Zoot Sims, Sonny Rollins e Ben Webster, non rinuncia al proprio stile originale, causando a volte qualche frizione con le star. Tracey, che aveva iniziato suonando la fisarmonica e si è dedicato anche al vibrafono, ha uno stile influenzato prima di tutto da Thelonious Monk e Duke Ellington: tagliente, spesso percussivo, armonicamente assai ardito. La creazione di un trio stabile al Ronnie Scott's gli diede la possibilità di sviluppare il proprio talento di compositore e nel 1964 creò il proprio quartetto con Bobby Wellins al tenore, registrando nel 1965 una suite ispirata al ciclo *Under Milk Wood* del poeta Dylan Thomas: una delle opere fondanti del jazz europeo. In seguito il pianista compone altre suite principalmente di ispirazione letteraria: *Alice in Jazzland* (1966), *Seven Ages of Man* (1969). Visto che dopo l'iniziale interesse le major del disco non sembravano orientate a pubblicare opere originali, nel 1975 Tracey crea la sua propria etichetta, Steam, su cui esce *Genesis* (1987). Alcune delle sue composizioni per big band sono state riedite in Cd dalla Blue Note. Tracey ha scritto la musica (salvo la canzone dei titoli, che è di Burt Bacharach) per il film *Alfie* (1966); ha inciso con Joe Harriott e bril-

lantemente riarrangiato una serie di composizioni di Ellington (per il disco *We Love You Madly* del 1968). Negli anni '70 ha collaborato con molti degli improvvisatori inglesi più avanzati: Keith Tippett, Alan Skidmore, Mike Osborne, John Surman e, nel gruppo Tentacles, con Trevor Watts, John Stevens, Evan Parker, Louis Moholo, sempre mantenendo il proprio stile originale che continua a manifestarsi anche nei propri gruppi ottetto, sestetto, quartetto - dei quali spesso fa parte il figlio Clark, batterista. Con Moholo ha recentemente inciso in duo per la Ogun, mentre il suo duo con Evan Parker, documentato in due dischi della psi, è stato tra i gruppi del jazz inglese maggiormente acclamati degli ultimi anni. In *Suspension and Anticipations* Parker suona infatti il tenore e si confronta con la ricchezza delle idee armoniche e ritmiche di Tracey che di tanto in tanto accenna anche a riff di stile *swing* o *stride*, generando un dialogo di grande interesse e dai risultati mai scontati.

Da Haendel alle Big Band:
John Surman, John Taylor, Norma Winstone

Un altro film, *Grazie Signora Thatcher*, pur non avendo a che fare con il jazz, racconta di un'altra componente importante del jazz inglese, la popolarità della musica per ottoni e delle bande, spesso di altissimo livello musicale, in cui si sono fatti le ossa dozzine di sassofonisti, trombettisti e trombonisti inglesi. Una tradizione collegata da una parte all'importanza degli ottoni nella musica classica inglese si pensi alle celeberrime fanfare reali di Haendel e dall'altra di nuovo all'unionismo e alla funzione aggregativa ed educativa di queste bande.

Compositori classici inglesi come Delius e Britten, meno famosi dei loro contemporanei francesi, hanno tuttavia avuto una grande influenza sul jazz moderno e su Ellington per la raffinatezza dei loro arrangiamenti, e la confluenza di queste tradizioni con il jazz ha prodotto un tratto caratteristico del jazz inglese, l'altissimo livello qualitativo delle big band e l'emergere di musicisti che, in modo

diverso, trattano l'orchestra come proprio principale strumento: Mike Westbrook, Graham Collier, Mike Gibbs, John Warren, Kenny Wheeler, canadese trapiantato in Inghilterra cui John Dankworth dette la prima occasione da arrangiatore/compositore dopo anni di gavetta nella fila delle trombe, e poi John Surman. La London Jazz Composers' Orchestra di Barry Guy e la Brotherhood of Breath di Chris McGregor sono due esperienze parallele, ma maggiormente centrate sull'improvvisazione.

Prima di suonare il baritono e il soprano, John Surman ha studiato il clarinetto nella banda di Tavistock, sua città natale, ed è stato, ancora giovanissimo, scoperto da Mike Westbrook nei suoi laboratori jazzistici per ragazzi. Perfezionando i suoi studi a Londra, Surman continua a lavorare con Westbrook, con cui incide fino al 1975 (*Citadel/Room 315*); la sua "esplosione" internazionale arriva con la vittoria del premio come miglior solista al festival jazz di Montreux del 1968: lo stile dominante sul baritono in quel momento è quello di Gerry Mulligan, e nessuno riesce a trasferire il lin-



guaggio coltraniano sullo strumento più grave, di cui peraltro Surman controlla magistralmente i sovracuti. Da allora la sua poderosa voce ha dato contributi decisivi a stili assai diversi: il dixieland di Humphrey Lyttelton, il bop di Ronnie Scott, il free jazz con influenze africane di Chris McGregor, lo swing di Maynard Ferguson e della Clarke-Boland Big Band, le raffinate composizioni di Graham Collier, i primi esperimenti fusion di John McLaughlin. The Trio, il gruppo che crea insieme a Barre Phillips e Stu Martin tra il 1969 e il 1972, è uno dei gruppi che ha maggiore influenza nel jazz europeo insieme allo straordinario SOS, trio di soli sax, che lo vede insieme a Mike Osborne e Alan Skidmore tra il 1973 e il 1975. Surman ha lavorato con la celebre coreografa Carolyn Carlson ed ha sviluppato collaborazioni particolarmente significative con la cantante svedese Karin Krog, il batterista Jack DeJohnette e, recentemente, il virtuoso di oud Anouar Brahem. Oltre che suggestivi concerti e album in solo in cui usa con misura e gusto gli strumenti elettronici, a partire da "Westering Home" del 1972, Surman ha ideato una serie di progetti orchestrali, tra cui il Brass Project - undici elementi con i quali dimostra non solo la sua profonda conoscenza delle tradizioni classiche, folk e bandistiche della musica inglese, ma anche la sua originalità come compositore e arrangiatore - e "Proverbs and Songs", una suite su testi biblici in cui Surman è accompagnato all'organo da John Taylor. E proprio Taylor può essere considerato l'erede di Tracey per la sua collaborazione con Ronnie Scott negli anni '70 ("Serious Gold", 1977) e per aver di frequente accompagnato famosi jazzisti americani ospiti del club. Ma la carriera di Taylor, nato a Manchester nel 1942, si è svolta in un contesto diverso che gli ha consentito di sviluppare con maggiore libertà un linguaggio personale in cui mettere a frutto la sua lunga gavetta come accompagnatore di cantanti e come pianista in orchestre da ballo. Dopo aver lavorato con i maggiori solisti e compositori del jazz inglese - Alan Skidmore, John Surman ("How Many Clouds Can You See?", 1969; "Morning Glory", 1973), Graham Collier, Harry Beckett, Mike Gibbs, John Dankworth ("Full Circle", 1972) e Cleo Laine, ha lavorato soprat-

tutto con Norma Winstone di cui è stato anche il marito. Il sestetto che ha guidato negli anni '70 comprendeva Kenny Wheeler; con il trombettista canadese e la Winstone Taylor ha creato il trio Azimuth, le cui incisioni per l'ECM sono ancora incredibilmente trascurate in rapporto alla loro straordinaria originalità. La collaborazione con Wheeler, documentata al meglio dalla ECM ("Double, Double You", 1983; "Music for Large and Small Ensembles", 1990) è ancora frequente per Taylor che tuttavia, dalla fine degli anni '80, lavora principalmente come leader: l'italiana CAM ne ha meritoriamente documentato l'attività con due eccellenti cd in solo, "Songs & Variations" e "Angel of the Presence".

Norma Winstone, come il Trio Azimuth, deve ancora ricevere un adeguato riconoscimento per il suo contributo alla vocalità jazzistica. Cresciuta professionalmente nel circuito dei pub londinesi, dopo avere studiato il piano e l'organo ha approfondito nell'orchestra del batterista Ted Humphrey le possibilità di cantare in uno stile influenzato più da Dophy e Coltrane che da Sinatra e dalla Fitzgerald, i suoi primi modelli. Quando Michael Garrick la scelse per rimpiazzare un sassofonista nel suo sestetto, questo lavoro arrivò a maturazione, dando vita a una presenza vocale completamente inserita nel tessuto orchestrale del gruppo grazie alla precisione dell'intonazione e alla capacità di fraseggiare come uno strumento a fiato: l'effetto è particolarmente evidente nelle collaborazioni con Wheeler e Taylor, dal trio alla grande orchestra. Oltre alla partecipazione allo storico gruppo Vocal Summit insieme a Jay Clayton, Urszula Dudziak, e Michelle Hendricks (figlia di Jon), la Winstone ha guidato diversi gruppi cui hanno preso parte, tra gli altri, John Parricelli, Paul Clarvis, Chris Laurence. Accanto all'uso strumentale della voce, la Winstone continua a fornire incisive interpretazioni degli standard e delle canzoni jazz; in questo contesto si è cimentata brillantemente come paroliere, aggiungendo testi a brani strumentali di Ralph Towner, Egberto Gismonti e Steve Swallow. È interessante notare l'ampiezza di collaborazioni che i tre del trio Azimuth, insieme o separatamente, hanno avuto con musicisti italiani come Claudio Fasoli, Glauco Venier, Paolo Damiani.

Organizzazione e indipendenza: Evan Parker

Il sindacato inglese abbandona alla fine degli anni '50 l'atteggiamento protezionistico e i rapporti con il mondo musicale americano si fanno più agevoli anche perché il livello dei musicisti britannici si è elevato, fino a portare alcuni nomi basti pensare a George Shearing a livelli di popolarità pari a quelli dei loro colleghi americani. E a quel punto l'influenza sindacale insieme a quella di analoghi collettivi musicali operanti sia negli USA che in Europa comincia a diventare positiva, sia per la coerenza con cui difende i jazzmen insieme a tutti gli altri membri del sindacato, sia perché, ispirandosi alle strutture autogestite, i musicisti inglesi d'avanguardia danno vita alla Musicians' Coop dalla quale nasce il London Musicians' Collective, una realtà che ormai riunisce la terza o quarta generazione di musicisti e che è oggi al centro di interessantissime attività non solo nella organizzazione di concerti, ma anche nel campo radiofonico e di internet. Le prime attività della Musicians' Coop nascono grazie anche al sostegno di Ronnie Scott che stima questi musicisti alla ricerca di qualcosa di nuovo come era lui negli anni '40 il che non vuol necessariamente dire che è disposto ad ascoltare la loro musica. Alla nuova leva Ronnie offre via via la serata morta del lunedì, un piccolo spazio sopra il club (il Ronnie Scott's Upstairs) e soprattutto, per qualche mese, l'uso gratuito della vecchia sede in Gerrard Street, di cui, quando l'attività del club si è già trasferita nei nuovi locali, deve ancora pagare l'affitto fino alla scadenza. L' Old Place diventa uno dei crogioli in cui si fonde il nuovo jazz inglese degli anni '60 insieme al Little Theatre, un piccolo spazio al quinto piano di un edificio del West End in cui John Stevens trasporta faticosamente la propria batteria per organizzare delle sedute aperte di improvvisazione che hanno luogo dopo lo spettacolo teatrale. È un periodo chiave della musica in Europa, e Londra ne è al centro; in un'atmosfera i cui confini tra i generi sembrano saltare, il jazz si mescola con il folk, Yoko Ono suona in jam con Ornette Coleman (McCartney ha recentemente dichiarato che nel gruppo l'unico appassionato di

Sun Ra era Lennon), e un gruppo di giovani musicisti usciti non dal conservatorio ma dalle Art School, attenti al lavoro del gruppo di improvvisazione elettronica AMM, inventa per il proprio gruppo un nome psichedelico combinando quelli di due bluesmen Pink Anderson e Eddie Floyd. I Soft Machine, dal canto loro, individuano una strada originale per la fusione di alcune modalità jazzistiche con la strumentazione e l'energia del rock, guidati dalla sicura ispirazione del batterista Robert Wyatt e beneficiando per un certo periodo del contributo decisivo del sassofonista Elton Dean, recentemente scomparso: due musicisti che per tutta la loro carriera rimarranno centrali nel jazz inglese. I Nucleus di Ian Carr sono l'altro gruppo di maggiore influenza nel jazz-rock inglese: Carr proviene dal quintetto acustico di ispirazione davisiana che aveva con Don Rendell e Michel Garrick, e svolgerà un'intensa parallela attività di saggista, a partire da quel *Music Outside* del 1973 che rappresenta la prima ricognizione del jazz inglese contemporaneo.

In questa atmosfera carica di energia il gruppo più temerario è proprio quello che abbandona ogni convenzione melodica, ritmica e armonica aprendo le porte all'improvvisazione collettiva e totale, in una forma più radicale rispetto al free jazz e piuttosto vicina alla "Seconda scuola di Chicago", il gruppo raccolto attorno alla AACM di Richard Abrams e Rafael Garrett: Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Anthony Braxton, Leo Smith. Intorno alla figura carismatica di John Stevens si riuniscono Paul Rutherford, Trevor Watts, Evan Parker, Kenny Wheeler; da Sheffield arrivano, con idee analoghe, Tony Oxley e Derek Bailey, successivamente Paul Lytton e Barry Guy entrano a far parte stabile dell'ambiente. Albert Ayler e John Cage, la musica dei pigmei e Anton Webern, la natura della musica e dell'improvvisazione, ispirano le più avanzate sperimentazioni oltre che i più accesi dibattiti, ed è grazie a questo gruppo di musicisti che la Gran Bretagna entra a far parte di quel movimento del jazz europeo che si riunisce prima intorno al Festival di Baden Baden, per poi radicarsi a Berlino, Amsterdam, Parigi, Helsinki ed estendersi negli ultimi anni verso il Mediterraneo. Di tutto questo gruppo, i risultati forse più completi e duraturi li ha

ottenuti il sassofonista soprano e tenore Evan Parker: con la fondazione dell'etichetta Incus e la pubblicazione del suo primo storico Lp "Topography of the Lungs" egli iscrive la libera improvvisazione inglese nella mappa della musica mondiale e inizia a costruire una serie di rapporti che porteranno alla creazione di due tra i più longevi gruppi del nuovo jazz europeo: il suo trio con Barry Guy e Paul Lytton, e il quartetto di Alexander von Schlippenbach con Kowald e Lovens, poi ridotto anch'esso a trio. Il suo stile solistico al soprano ha aperto una nuova area musicale in cui la potenza emotiva dello stile degli anni finali di John Coltrane incontra il rigore di Johann Sebastian Bach; il suo progetto Electroacoustic Ensemble significativamente approdato nel catalogo ECM ne dimostra la capacità di integrare le nuove tecnologie in ambito improvvisativo, e le sue collaborazioni con il duo Spring Heel Jack, l'apertura e la flessibilità. La sua nuova etichetta, PSI, ripubblica introvabili registrazioni su vinile della Incus e nuovi Cd non solo di Evan, ma anche dei musicisti a lui più vicini, tra cui Kenny Wheeler e Gerd Dudek.

Jamaica, India, Sud Africa a Londra: Louis Moholo

Londra, prima delle altre capitali europee, conosce l'immigrazione "di ritorno" dalle colonie e dai paesi del Commonwealth, che si estende dalla Giamaica fino all'India passando per il Sudafrica; l'immigrazione è funzionale alla fornitura di forza lavoro a basso costo, ma porta a Londra anche molti musicisti che danno vita a una scena jazzistica piccola, ma di altissima qualità, e caratterizzata da personalità assai originali: primo fra tutti l'altista Joe Harriott, senza dubbio cronologicamente il secondo importante contributo originale dell'Europa al jazz dopo Django Reinhardt. Harriott sperimenta con una sua personale estensione del vocabolario bebop, indipendentemente da Ornette Coleman e praticamente nello stesso periodo dell'altista texano, ma la sua personalità è tormentata e la sua carriera ne soffre; le sue registrazioni migliori restano a testimoniare un grandissimo improvvisatore e un'intuizione precisa della direzione in cui la musica sarebbe andata. Tra le altre cose

Harriott prende parte agli esperimenti di fusione tra jazz e musica indiana ideati da John Mayer, un contributo originale e indipendente a una linea che Coltrane imporrà al mondo jazzistico e che poi sarà resa popolare proprio da George Harrison e John McLaughlin tra gli altri.

Musicisti dal Sud Africa, ancora all'epoca in regime di violento apartheid, erano giunti già a Londra per lavorare in vari spettacoli di danza e musicali, ma l'impatto più grande sul jazz inglese si ebbe con l'arrivo delle Blue Notes di Chris McGregor: questo pianista bianco, figlio di missionari, innamorato di Ellington e della musica sudafricana, aveva organizzato la sua prima orchestra nel 1963 per il Festival Nazionale di Jazz del Sud Africa, ma la vita di un'orchestra mista di bianchi e neri era impossibile, e l'anno successivo i sei musicisti principali del gruppo Chris McGregor, Mongezi Feza, Dudu Pukwana, Nick Moyake, Johnny Dyani e Louis Moholo emigrarono definitivamente in Europa, fissando la loro residenza a Londra nell'ambito dell'esistente comunità di compatrioti. Oltre che lavorare con le Blue Notes, Chris McGregor ben presto tornò all'idea della big band, facendo tesoro della vitalità di un ambiente ispirato da Coleman e da Coltrane oltre che da Harriott. Di nuovo Ronnie Scott, il cui appoggio era stato decisivo per ottenere i permessi di soggiorno e organizzare la residenza degli esuli sudafricani, dette l'occasione di esibirsi a "McGregor and Friends", come si chiamava la prima orchestra del 1968, di cui facevano parte John Surman e Dave Holland. La seconda versione della band, creata nel 1970 con il nome di Brotherhood of Breath, era sempre centrata sui talenti delle Blue Notes (Moholo, Pukwana, Feza) ma con l'altro sudafricano Harry Miller al basso, Harry Beckett e Marc Charig alle trombe, Nick Evans e Malcom Griffiths ai tromboni, Evan Parker, Alan Skidmore e Mike Osborne ai sax. A Londra, prima che a Parigi o Amsterdam, la musica del mondo era già presente, e il fatto che la World Music sia nata in Inghilterra come etichetta commerciale non è certo casuale. Purtroppo la tragedia, come ha scritto Val Wilmer, circondava la Brotherhood. Nel 1975 ci sarebbe stata la seconda di una serie di

morti premature nel gruppo di musicisti sudafricani esuli in Europa, con la scomparsa di Mongezi Feza in dicembre. (Nick Moyake era tornato in Sud Africa dove era morto nel 1969). La causa della morte fu data come polmonite, ma le circostanze e l'atteggiamento delle autorità inglesi trasformarono una malattia curabile in una situazione mortale. Dudu Pukwana, Johnny Dyani, Harry Miller e lo stesso Chris McGregor sono scomparsi uno dopo l'altro, e l'eredità dei sudafricani che tanto hanno dato al jazz inglese ed europeo vive in Louis Moholo, l'unico sopravvissuto del gruppo originale. Insieme a Evan Parker e Steve Beresford Moholo ha creato nel 1992 la Dedication Orchestra, i cui due Cd presentano arrangiamenti contemporanei di brani suonati dalle Blue Note e dalla Brotherhood, firmati da musicisti che hanno collaborato con loro o che furono semplicemente cambiati dalla loro musica: tra gli altri Kenny Wheeler, Keith Tippett, Radu Malfatti, Django Bates, Mike Westbrook. Oltre a collaborare con Pukwana, Elton Dean, Keith Tippett, Louis Moholo ha registrato con i propri gruppi album memorabili, a partire da quello "Spirits Rejoice" che è stato appena ripubblicato in Cd. Ha fatto inoltre parte di gruppi chiave del jazz inglese ed europeo, come i trii dei sassofonisti Mike Osborne e Peter Brötzmann, in cui era affiancato al basso da Harry Miller. Particolarmente significativi per capire la sua concezione percussiva, fortemente melodica e imbevuta della sapienza ritmica sudafricana, sono i suoi duetti con i pianisti: Cecil Taylor, Keith Tippett, e Irène Schweizer. In particolare con la pianista svizzera, che entrò in contatto con il gruppo dei sudafricani durante il loro ingaggio a Zurigo ancora prima di arrivare a Londra, Moholo ha sviluppato negli anni una collaborazione intensa e significativa in diversi contesti. La londinese Ogun, fondata da Harry Miller insieme alla moglie Hazel, è l'etichetta che maggiormente si è dedicata alla documentazione della musica degli esuli sudafricani, mentre recentemente l'americana Cuneiform ha pubblicato inedite e preziose registrazioni radiofoniche della Brotherhood e degli Isipingo di Harry Miller. ■

**Victor Young,
prolifico
songwriter**

di Luciano Federighi

Nell'estate del 1975 uno dei più raffinati e armonicamente immaginifici tra i pianisti di matrice bop, Bill Evans, e il più accorato e sanguigno tra i crooner postbellici, Tony Bennett, si incontrarono negli studi californiani della Fantasy per quello che rimane uno degli album memorabili della stagione postmoderna del jazz e del grande pop americano. Nel loro intimo eppure dinamico tête-à-tête, in un suggestivo, finissimo equilibrio di eleganza pianistica e robusta grazia vocale, Evans e Bennett toccavano profumati sempreverdi come *The Touch of Your Lips* di Ray Noble, nuovi standard come *The Days of Wine and Roses* di Henry Mancini e Johnny Mercer e un originale jazzistico come il *Waltz for Debby* dello stesso pianista. Ma l'episodio più struggente, l'esemplare sintesi tra le rispettive, straordinarie qualità interpretative, il jazzman e il divo la realizzavano su un'ariosa ballad cinematografica del 1950, *My Foolish Heart*, che recava la firma di Victor Young, un compositore che al pari di loro (il jerseyiano Evans aveva radici russo-ortodosse, Bennett è figlio della grande New York italoamericana) e di tanti altri prestigiosi protagonisti dello scenario musicale tra Broadway, Tin Pan Alley, Hollywood, tra vaudeville e jazz, aveva luminosamente rappresentato il melting pot etnoculturale delle metropoli statunitensi della prima metà del Novecento.

Già cantato da giganti come Billy Eckstine (sua fu la versione vocale di maggior successo di *My Foolish Heart*, che seguì l'uscita dell'omonimo film di Mark Robson, un melodramma basato su una storia di J.D. Salinger), Nat King Cole, Dick Haymes, Margaret Whiting e la giovane Carmen McRae, la canzone di Victor Young trovava nella grana densa e palpabile del caldo strumento di Tony Bennett il per-

fetto complemento al suo largo, sottilmente ansioso respiro romantico. Quest'ultimo, levato su un terso tessuto armonico dai movimenti incantatori tra maggiore e minore, è capace di stimolare insieme la fantasia e il controllo (da superbo accompagnatore) di Bill Evans, e spostare – con quei crescendo delicatamente febbrili, quel senso palpitante di stupore, di meravigliato abbandono emotivo – la gentile magia notturna delle parole di Ned Washington, il loro vibrante mettere in guardia dell'esistenza di una linea sottile, quasi invisibile tra "love and fascination". Bennett distillava, personalizzandola, la pura, sinuosa vitalità melodica di Young, qui nel pieno della maturità creativa: dalla sua espressione più icastica, nelle quattro brevi frasi e nelle otto misure del verso introduttivo, caratterizzate da un velo di cautela e candore («I'm reluctant to start...»), a quella più ardente e gentilmente impetuosa del lungo portamento che attraversa il segmento conclusivo («For this time it isn't fascination or a dream that will fade and fall apart...») della fluida struttura ABAC di *My Foolish Heart*.

Creatura della folta e vitale comunità polacca della "second city", Chicago, dove nacque il 9 agosto del 1900, Victor Young è stato con Jerome Kern e Victor Herbert e con i suoi coetanei Vernon Duke e Frederick Loewe, uno dei songwriter che meglio hanno saputo integrare educazione musicale europea e sensibilità espressiva americana. Orfano di madre e abbandonato dal padre William, tenore in un'importante compagnia d'opera, Victor passò da un nonno, a Varsavia, il secondo decennio del secolo, continuando sia al conservatorio che privatamente gli studi di violino (iniziati a quattro anni) ed entrando successivamente – ancora adolescente -, nella filarmonica della capitale. A Chicago rientrò nel 1920 e dopo un immediato ingaggio nella Chicago Symphony e un periodo trascorso a Los Angeles nella Million Dollar Symphony Orchestra, presto cominciò a cogliere la seduzione (anche monetaria) di uno scenario musicale americano in pieno ed eccitante divenire. In questo spumeggiante pot-pourri di popular song, fox-trot e jazz, con echi ancora vividi dal Vecchio Mondo, il suo genio melodico avrebbe finito per trovare piena e articolata realizzazione, tra Tin Pan Alley, studio di incisione,

radio e cinematografo: come cesellatore di motivi di straordinaria eleganza e scultorea orecchiabilità (e completi *scores* hollywoodiani di variegata ariosità) oltre che come brillante e influente direttore d'orchestra e prezioso collaboratore di alcune tra le più grandi voci jazz e pop.

Per qualche tempo, a Chicago, Victor Young fu responsabile delle band che accompagnavano i film muti della catena di cinema Balaban & Katz. Quindi, nel 1926, cementò il suo rapporto con la musica da ballo unendosi come violinista e arrangiatore all'orchestra "sweet" del pianista Ted Fio Rito (lui stesso pregevole compositore: *Toot Toot Tootsie*, *Goodbye* e *When Lights Are Low* erano state tra le canzoni più intriganti e durevoli dei primi anni Venti) e di lì a breve ai Californians del batterista Ben Pollack. Alla band di Pollack, fucina di talenti jazzistici chicogoani, Young prestò il suo fiddle nella registrazione RCA Victor (a Chicago) di *'Deed I Do*. Si tratta di un tema asciutto e swingante di Walter Hirsch e Fred Rose (e futuro cavallo di battaglia di Lena Horne, Ella Fitzgerald e Peggy Lee), che in qualche misura ispirò la prima composizione di successo di Young, *Sweet Sue, Just You*. Il tema AABA, dallo snello ma sinuoso melodismo ritmico, raccolto nello spazio di un'ottava, si apriva deliziosamente in un *bridge* dal sognante aplomb, segno di una originale immaginazione armonica che – a dispetto della semplicità della canzone - sembrava già rifiutare ogni cliché e ogni soluzione scontata. Il pezzo fu una hit per lo stesso Pollack, nel 1928, con un testo del "vaudevillian" Will J. Harris cantato da Franklyn Baur, e trovò la sua veste ideale pochi anni più tardi combinandosi alla gentile giocosità vocale dei Mills Brothers e a quella ghignante e visionaria di Louis Armstrong.

Nel 1929 Young – molto attivo anche in radio e come produttore di spettacoli di varietà sulle scene del vaudeville -, consolidò il suo ruolo nel panorama discografico dirigendo la prestigiosa Jean Goldkette Orchestra nella fortunata incisione Victor di *Tip Toe through the Tulips*, un sorridente e profumatamente assonantico motivetto firmato da Joe Burke e Al Dubin. Fu in particolare il lento arrangiamento di *Star Dust* per Isham Jones, altra formidabile figura di band-

leader e songwriter originario del Midwest (suoi, tra gli altri, i classici *It Had to Be You*, *I'll See You in My Dreams*, *The One I Love Belongs to Somebody Else*), a illuminare l'inventiva e il gusto pittorico del polacco di Chicago, ormai trasferitosi a New York. La canzone di Hoagy Carmichael, che nel popolarissimo disco "Brunswick", del 1930, Young decorava con un romantico assolo di violino, scopriva grazie a lui la sua definitiva forma di ballad, insieme languida e visionaria, avviandosi a divenire uno dei due o tre maggiori standard del repertorio nordamericano.

Nominato direttore musicale della *house band* della Brunswick, animata da numerosi grandi jazzmen dell'epoca (da Eddie Lang ai fratelli Dorsey, da Joe Venuti a Red Norvo), Victor Young creò, in un fit-tissimo calendario di registrazioni, il sound vibrante e cangiante, quanto riconoscibile, che insieme sembrava accompagnare ed esorcizzare il clima della Depressione: un'irresistibile combinazione di ritmi da ballo e colori broadwayiani, con chiaroscurali e seducenti intrecci di ottoni ed archi, ora vigorosi ora composti, sapientemente frenati; danzanti sottolineature di pianoforte e xilofono e peculiari, riecheggianti accentazioni sui piatti. Incisivi interventi solistici, come nello spumeggiante *Rise'n'Shine*, nel bizzoso *Riddle Me This*, nell'ombroso, esotizzante *Take Me in Your Arms* (cantato dal "Crosby nero", Harlan Lattimore) o nel brano febbrilmente jazzy di sua composizione *Sleep (Come On and Take Me)*: esempi eccellenti di una musica commerciale pienamente riscattata da costante disciplina, frequenti lampi di immaginazione e scampoli di swing. Spesso, qui, erano crooner di studio come Smith Ballew o Dick Robertson, dallo stile relativamente anonimo, ad affrontare il chorus vocale. Ma Young sviluppò in quel periodo anche un rapporto particolarmente intenso e fruttuoso con voci di grande individualità artistica: soprattutto Bing Crosby e la sottile e sensuale "Southern belle" dell'Oklahoma, Lee Wiley, i cui colori sobri, tra velati e ambrati, venivano integrati alla perfezione dal malinconico quanto dinamico disegno orchestrale, in una canzone di amore perduto come *Let's Call It a Day* e dal gustoso, prosciugato swing per archi e tromba, in un ammiccante e colloquiale duetto *boy-girl* con Billy Hughes come

You're an Old Smoothie. Crosby, come rivelano piccoli capolavori del 1931 (*I Apologize*, *Star Dust*, un *Dancing in the Dark* che danza febbrile tra ombre cupe e vaghi pallori), appariva confortato e stimolato dagli arrangiamenti di Young che dava una mobile corallità alle sezioni, creando suggestivi echi e risposte al baritono del crooner di Tacoma e sviluppando tensione tanto dai suoi abbandoni più solenni (Bing era interprete già personalissimo, ma ancora in una fase di ricerca della definitiva immagine stilistica), quanto dai suoi momenti più informali o – occasionalmente – incompiuti. Il conforto che Victor e certi suoi orchestrali (Eddie Lang, Joe Venuti) portavano a Bing era tale che il cantante, nel corso dello stesso 1931, li volle al suo fianco nelle trasmissioni CBS che inaugurarono la sua lunghissima carriera radiofonica.

Lee e Bing furono anche tra gli interpreti più assidui (e, in qualche caso, anche marginali collaboratori lirici) del Victor Young songwriter che nei primi anni Trenta si scopri avere una vena particolarmente ricca. Il che smentisce l'ingenerosa osservazione di Alec Wilder, nel suo mirabile *American Popular Song*, secondo cui «la produzione di qualità dello chigoano rimane troppo scarna per fare di lui uno dei grandi artigiani della canzone». Con Ned Washington come paroliere principale (nato nel 1901 a Scranton, Pennsylvania, Ned aveva un dono poetico e affabulatorio, sperimentato come "emcee" sui palcoscenici del vaudeville), Young impose allora una firma prevalente di balladeur, pur non disdegnando qualche "swinger" come *What Was the Human Thing to Do?* (parole, in questo caso, di Sammy Fain), che ben si adattava alla incalzante scansione delle neorleaniane Boswell Sisters. Registrato da Crosby con un suadente accompagnamento d'organo, *Can't We Talk It Over?* – un successo dell'inverno 1932 – esemplificava nella chiave più domestica l'ispirazione melodica del compositore sin dall'orecchiabile attacco cromatico discendente, che introduce con persuasiva colloquialità la richiesta di un chiarimento sentimentale. Tra gli altri hit di Bing firmati in quell'anno da Young-Washington (e Crosby), *Waltzing in a Dream* aveva un tono romantico più soavemente ombroso, *Love Me Tonight* cresceva in un rapimento gentilmente marziale, sposando

magia notturna e carpe diem, e *I Don't Stand a Ghost of a Chance with You*, destinato ad affermarsi come grande standard, recava nella plastica combinazione di melodia e testo un vulnerabile carattere "torchy", rischiarato nella sognante apertura nell'inciso, che dieci anni più tardi la stessa Lee Wiley – con una combo di Billy Butterfield e Eddie Condon – avrebbe incarnato con disarmante tenerezza.

La cantante dell'Oklahoma, nel periodo Brunswick, aveva già legato il suo nome (anche come liricista) a *Got the South in My Soul*, misto tipicamente youngiano di grazia e solennità struggenti, con immagini di nostalgico desiderio del Sud («Let me lie there on that levee») sposate a frasi in minore dalla robusta modulazione bluesy. Accompagnata dai Serenaders di Young, in un policromo e ben con-

STELLA BY STARLIGHT - VICTOR YOUNG

408. MILES DAVIS - "M4 FULLY VALENTINE" "Miles in Concert"

trastato quadro strumentale, aveva inoltre fatto sua la malinconica e metafisica *torchiness* di *Leave These Reminders for You*. E nella cornice della Casa Loma Orchestra, nell'inverno del 1934, aveva reso credibile il messaggio di *A Hundred Years from Today* («Why crave a penthouse that's fit for a queen? / You're nearer heaven on Mother Earth's green»), in una luce colloquiale in cui si bilanciano serenità e tristezza. Canzone particolarmente rappresentativa degli umori lirici e musicali degli anni Trenta, come ha sottolineato Alec Wiler, *A Hundred Years* ebbe un'altra interprete mirabile in Ethel Waters, per riaffiorare poi – sempre incantevole - nel Frank Sinatra degli anni del tramonto. Ol' Blue Eyes, nell'ultimo periodo Columbia, ha superbamente affrontato anche *Love Me*, allargandone la melodia sinuosa e trovandole *undertones* di fremente vulnerabilità, in contrasto con il ruspante relax romantico che al song aveva dato Jack Teagarden nella session del 1933 condotta dalla stesso Young e comprendente lo stesso *A Hundred Years* (iniziato su un pigro e gustoso *verse*) e l'umbratile, bellissimo *Blue River*, nel cui tessuto armonico in blue si coglieva un gusto in parte affine a quello del singolare *Beautiful Love*, scritto nel 1931 con Haven Gillespie e il veterano Egbert Van Alstyne e lanciato dall'orchestra del "Re dei valzer", Wayne King. Via via adottato da grandi pianisti (Tatum, Tyner, lo stesso Bill Evans) e da voci (la balcanica Helen Merrill, l'abruzzese Mario Lanza) che sentivano vicino il suo arcano respiro ebraico, esteuropeo, *Beautiful Love* avrebbe conosciuto la versione definitiva a inizio anni Novanta con la sobria e assorta combinazione (euroamericana, in effetti) tra l'armonica di Toots Thielemans e la voce castana di Shirley Horn. Certo colore misterioso di questa insolita ballad si conservava in due canzoni del 1932 realizzate con il paroliere Sam M. Lewis: *Lawd, You Made the Night Too Long*, la cui tonalità di preghiera, tra accorata e tetra, veniva variamente recepita da Crosby, da Satchmo e da Connie Boswell (e poi irresistibilmente parodiata in chiave sartoriale dal celebre comico Milton Berle come *Sam, You Made the Pants Too Long*), e il sempreverde *Street of Dreams*, con il suo *verse* dalle notturne tonalità oppiacee e il chorus che si rischiarava in un sogno dalla lieve e inquieta sensualità. I due crooner rivali, Bing e Russ Columbo,

ne dettero allora versioni che marciavano con una specie di gravità plastica e soave, mentre in epoche successive le letture di Sinatra, Peggy Lee, Sarah Vaughan, Jimmy Scott, Chet Baker avrebbero fatto emergere le emozioni e le sommesse tensioni nella filigrana di testo e melodia.

Nel denso repertorio di questi anni spiccavano anche *The Old Man of the Mountain* (testo di Billy Hill, songwriter pseudo-country), che swingava scuro, bizzarro e *folksy* per Lee Wiley, le Boswell e i Mills Brothers, e *Love Is the Thing*, lanciato da Ethel Waters e più tardi definito con gentile e contagiosa melodiosità da Nat King Cole. Poi, mentre Victor Young trasferiva ruolo e orchestra alla Decca (il suo rivale, lì, sarebbe stato un altro immaginifico compositore, arrangiatore e leader, Gordon Jenkins, che a Victor rimproverava un certo deprecabile nepotismo nella scelta dei musicisti) e aggiungeva al songbook gemme minori come *Falling in Love with You* (parole di Gus Kahn, toccante interpretazione di Armstrong) e *There's Frost on the Moon* (parole ingegnose di Fred Ahlert: «There's frost on the moon and snow on the ground / But with you around there's swing in my heart»), adatte al clima della nuova Era dello Swing, Hollywood lo reclutava, quasi monopolizzando il suo talento. Dagli esordi nel 1937, con commedie musicali come *Artists and Models*, con Jack Benny e un'apparizione di Armstrong, e western come *Wells Fargo*, con lo specialista Joel McCrea, sino alla prematura scomparsa avvenuta nel 1956, Young firmò le colonne sonore di circa duecento pellicole, mostrando – pur nella impossibile frenesia del ritmo di lavoro impostogli dagli studios – una straordinaria capacità di commentare le immagini ed evocare atmosfere attraverso la ricchezza e varietà dei suoi spunti melodici e lo spessore delle tinte orchestrali. Per ben ventidue volte, tra *scores* e canzoni, fu nominato per un Oscar (anche se una sola volta risultò vincitore, nel 1951, per la musica del melodramma di William Dieterle *September Affair*): tra le prime, felici occasioni furono le colonne sonore di due veicoli per il giovane William Holden, il dramma pugilistico *Golden Boy* (1939) e l'epico *Arizona* (1940), particolarmente pregevole, quest'ultimo, per l'intelligente e divertente cangiare di clima descrittivo: dal pigro commen-

to in pura chiave western sulla scena iniziale dell'arrivo di una carovana a Tucson, al fosco e ansiogeno annuncio dell'assalto dei che-rookee; dalle continue, romantiche citazioni e variazioni dell'antico *Jeannie with the Light Brown Hair* di Stephen Foster, al vivace e giocoso *breakdown* sui titoli di coda.

Young dette un contributo formidabile alla cinematografia degli anni Quaranta e primi Cinquanta. Lasciò la sua impronta originale in classici come lo hemingwaiano *For Whom the Bell Tolls* (1943), come *The Palm Beach Story* (1942) di Preston Sturges, *Rio Grande* (1959) e *The Quiet Man* (1952) di John Ford, *The Greatest Show on Earth* (1952) di Cecil B. DeMille, *Shane* (1953) di George Stevens, *The Country Girl* (1954) con Bing Crosby e Grace Kelly. Vesti musicalmente la comicità straordinaria di Bob Hope in commedie come *The Road to Morocco* (le canzoni, qui, erano però di Jimmy Van Heusen e Johnny Burke), *Caught in the Draft*, *The Paleface*, *My Favorite Spy* e *The Lemon Drop Kid*. Esercitò a fondo il suo senso drammatico in film noir memorabili come *The Glass Key*, *The Night Has a Thousand Eyes*, *So Evil My Love*, *The Big Clock*, *The File on Thelma Jordan* e *Gun Crazy*, l'aspro e sessualmente esplosivo racconto di rapina e predestinazione diretto da Joseph H. Lewis nel 1949 per la United Artists, dal quale affiorò un nuovo song rimarchevole liricizzato da Ned Washington, *Mad About You*, con il suo cautamente febbrile trasporto romantico e la sua autentica aura "noir" (Sinatra e la chicagiana Audrey Morris ne sono poi stati gli interpreti definitivi). Nello stesso periodo, fuori dall'ambito cinematografico, il compositore collaborò con Washington per altri due titoli registrati dalla matu-
ra Lee Wiley - il delizioso, finemente arguto *A Woman's Intuition* e il succinto e naturalmente swingante *Anytime, Anyday, Anywhere* - e con Jack D. Elliot per un *Weaver of Dreams* insieme languoroso e robusto, di cui si impadronirono Nat King Cole e Billy Eckstine. Ma la gran parte delle canzoni di Young dell'epoca bellica e postbellica (e senz'altro tutte quelle di più vasta risonanza) emersero dal suo lavoro hollywoodiano.

The Uninvited, un thriller gotico del 1944 diretto da Lewis Allen, produsse il tema memorabile che, ancora con un testo di Ned

Washington, divenne come *Stella by Starlight* proprietà di voci a tutto tondo: i grandi baritoni afroamericani (Eckstine, Johnny Hartman, Arthur Prysock), e poi Sinatra, Sarah Vaughan, Rosemary Clooney, che seppero illuminarne il senso di meraviglia, la fluente quanto corposa melodosità puntualmente riflessa in versi come «the murmur of a brook at eventide». L'anno seguente *Love Letters*, un altro melodramma dalle venature gotiche per la regia di William Dieterle, regalò il prezioso *title song* che avrebbe continuato a vivere nelle hit parade dell'epoca del soul e del rock grazie a Kitty Lester e ad Elvis Presley. La sua magnetica semplicità, specchiata dalle parole di Edward Heyman, fu inizialmente esaltata dal caldo crooning di Dick Haymes, uno degli artisti Decca di cui Victor Young curò nel dopoguerra le registrazioni. *Golden Earrings*, nel 1947, offrì a Marlene Dietrich la canzone omonima (con un testo di Jay Livingston e Ray Evans) che recuperava quell'atmosfera *dark* e *moody* cara al compositore. Dal kolossal biblico di DeMille, *Samson and Delilah*, emerse nel 1949, il tema di *Delilah* poi sviluppato da tanti solisti di jazz moderno, da Clifford Brown a Wes Montgomery, mentre – dopo l'apparizione di *My Foolish Heart* – fu un dramma bellico di modesto successo, *One Minute to Zero*, con Robert Mitchum, a rappresentare il trampolino di lancio di un nuovo capolavoro della maturità del songwriter, *When I Fall in Love*: una riflessione romantica, insieme misurata e struggente, il cui caldo intimismo e la cui combinazione di icasticità e invenzione melodica furono rese esemplarmente da Doris Day (suo l'hit, nel 1952) e da Nat King Cole. Il paroliere, qui, era nuovamente Edward Heyman, mentre in *Johnny Guitar* - il tema brumoso e dilatato dell'omonimo, stravagante western di Nicholas Ray del 1954 -, i versi che carezzavano l'ansiosa melodia folk di Young e ne sottolineavano i delicati sussulti erano firmati da Peggy Lee. Allora star della Decca, la bionda cantante e liricista del North Dakota aveva già incontrato il compositore in *Where Can I Go without You*, il cui quieto e luminoso percorso melodico era ricalcato da versi venati di *ennui* e costellati di gustose citazioni geografiche: nel disco erano le Singing Strings di Young, la sua compatta, influente formazione d'archi degli anni Cinquanta, a incorniciare

con sobrietà la voce rilassata e bluesy, al contempo vulnerabile e seducente di Peggy.

Colorata e spumeggiante, piena di humor e puntuale nei richiami ai vari luoghi e personaggi del film, la colonna sonora di *Around the World in Eighty Days* (1956), spettacolare stravaganza verniana di Michael Anderson, mostrava ancora tutta la fantasia e disciplina creativa del geniale chicogiano. Il tema principale, il lento valzer *Around the World*, con un testo di Harold Adamson che vagabondava da County Down a New York, dalla Gay Paree a London Town, conservava la grazia evocativa e l'ingegnosa vitalità melodica delle pagine migliori del suo songbook. Nell'ottobre del 1956 Bing Crosby ne registrò una versione pensosa, dalla matura e musicalissima eloquenza. Fu una sorta di tributo anticipato al vecchio amico e collaboratore: poche settimane più tardi, l'11 novembre, Victor Young morì in seguito a un attacco di cuore, nella sua abitazione californiana di Palm Springs. La sua versione orchestrale di *Around the World*, accompagnata sul lato b da quella di Bing, raggiunse le posizioni alte della hit parade americana nella primavera successiva, mentre nuove pellicole corredate dai suoi scores - *The Vagabond King*, *The Brave One*, *The Proud and the Profane*, e ancora *Run of the Arrow* e *China Gate* di Sam Fuller, il secondo con Nat King Cole in un raro ruolo drammatico – continuavano a uscire dagli studi Paramount e 20th Century Fox, ultime testimonianze di una prolificità creativa prodigiosa. ■



TRIVELLATO®

concessionaria esclusiva
Mercedes-Benz

COMUNE DI VICENZA



sindaco

enrico hullweck

NEW CONVERSATIONS VICENZA JAZZ 2006



direzione artistica

riccardo brazzale

91

ufficio festival

assessorato alle attività culturali

palazzo del territorio - levà degli angeli, 11 - 36100 vicenza

tel.

0444-222122-222116

fax

0444-222155

e-mail

infocultura@comune.vicenza.it

http

www.comune.vicenza.it

coord. generale e relazioni internazionali

loretta simoni

segreteria di produzione

marianna giollo

allestimenti

margherita bonetto, carlo gentilin, ezio zonta

segreteria di promozione

patrizia lorigiola

amministrazione

annalisa mosele

segreteria generale

francesca gaianigo, luisa mercurio, eleonora toscano

coordinamento tecnico

trivellato mercedes benz

ufficio stampa

roberto valentino

trivellato mercedes benz - vicenza
ministero per i beni e le attività culturali
regione veneto
fiera di vicenza
jolly hotel tiepolo
aim

associazione culturale panic jazz
confcommercio vicenza
conservatorio "a. pedrollo" di vicenza
scuola di musica "thelonious" di vicenza
istituto musicale veneto "città di thiene"
associazione culturale "il tritone"
i.p.a.s.v.i. - collegio provinciale di vicenza

jacolino - vicenza
musical box - verona
pega sound - malo (vi)
dna studio - mestrino (pd)
graziano ramina - dueville (vi)
pino ninfa
cooperativa tipografica operai - vicenza

jolly hotel tiepolo - vicenza

hotel castello - vicenza
hotel de la ville - vicenza
hotel due mori - vicenza
hotel ariane - thiene

paola bettella
massimo marcante
giancarlo mastrotto
valentina musmeci
veronica musmeci
angela piovene
massimiliano sani
giancarlo zanetti

main sponsor in coproduzione
enti pubblici in concorso

sponsor ufficiali

collaborazioni

strumenti musicali

servizi tecnici

progetto grafico
fotografo ufficiale
stampa

hotel ufficiale

altri hotel

staff tecnico e accoglienza artisti

ristoranti ufficiali

ristorante le muse - jolly hotel tiepolo – viale s. lazzaro, 110
trattoria ponte delle bele - contrà ponte delle bele, 5

i luoghi del festival

teatro olimpico - piazza matteotti
teatro astra - contrà barche, 53
auditorium canneti - levà degli angeli, 11
lamec - piazza dei signori
jolly hotel tiepolo - viale s. lazzaro, 110
chiesa dei ss. ambrogio e bellino - C.à S. Ambrogio, 23
palazzo trissino, sala stucchi - corso palladio 98
conservatorio "a. pedrollo" - contrà s. domenico
tempio di s. lorenzo - piazza s. lorenzo
oratorio dei boccalotti - piazzetta s. pietro
wall street institute - viale dal verme, 135

93

jazz clubs

jazz café trivellato / salone degli zavatteri - piazza dei signori
il borsa - piazza dei signori
bar castello - piazzale de gasperi, 4
café restaurant dai nodari - c.trà dò rode, 20
caffè teatro - piazza matteotti
circolo mesa - via p. ceccato, 46 (alte di montecchio m.)
galleria 15 - piazza biade
giomusic club centroculturale - via dell'edilizia, 60
julien - via j. cabianca, 13
nelson osteria festaiola - via saviabona, 4
nirvana caffè degli artisti - piazza matteotti, 8
nuovo bar astra - contrà barche
osteria la quercia - via s. rocco, 25 (arcugnano)
osteria miles davis - str. di polegge, 114
piccolo bar - via arzignano
ristorante la rua - contrà s. pietro, 26

		intero	ridotto	rid. gruppi
..... Euro	21,00	16,00	-----	
..... Euro	21,00	16,00	13,00	
..... Euro	25,00	20,00	15,00	
..... Euro	16,00	12,00	10,00	
..... Euro	16,00	12,00	10,00	
..... Euro	12,00	8,00	5,00	
..... Euro	5,00			

BIGLIETTI

Teatro Olimpico
3 maggio
17 e 20 maggio
19 maggio

Teatro Astra
16 maggio

Auditorium Canneti (posto numerato)
15 maggio
18 maggio

LAMeC - area free
 (posto unico, acquisto in loco)
20 maggio

Oratorio dei Boccacotti
14 maggio

94

ingresso libero con invito da ritirare all'ufficio informazioni turistiche (piazza matteotti) da giovedì 11 maggio

ABBONAMENTO

Abbonamento per i 6 concerti delle 21 dal 15 al 20 maggio.:

.....Euro 85,00 65,00

diritto di prevendita di euro 1,5 sui biglietti e di euro 2,5 sugli abbonamenti

Tranne che per l'acquisto diretto al botteghino del Teatro Olimpico, sul prezzo del biglietto l'operatore applicherà una commissione di vendita.

RIDUZIONI

Militari, giovani fino a 25 anni, Carta 60, Cral e associazioni culturali (ne usufruiscono solo coloro che sono regolarmente iscritti ai Cral e alle associazioni culturali).

Gruppi di almeno 10 persone con richiesta su carta intestata.

BOX OFFICE

Botteghino del Teatro Olimpico
 orario: 9 – 16.45
 chiuso il lunedì

CALL CENTER 199 112 112

orario: 8 - 20 dal lunedì al venerdì
 8 - 15 il sabato
www.vivaticket.it

	I saluti	
2	di Luca Trivellato	
3	di Enrico Hüllweck	
4	Programma generale	
12	Riscoprire l'Europa dalla parte del jazz	
	di Riccardo Brazzale	
15	Le schede sui protagonisti	
	a cura di Roberto Valentino	
45	La nascita della tradizione contemporanea del jazz	
	di Maurizio Franco	
55	Il quintetto di Davis degli anni '50	
	nelle riflessioni di Claudio Fasoli	
	di Maurizio Franco	
61	Blindfold Test: Miles Davis	
	di Leonard Feather	
66	Dall'isolazionismo al successo del pop inglese	
	di Francesco Martinelli	
79	Victor Young, prolifico songwriter	
	di Luciano Federighi	

