

4-12 MAGGIO 2012
DICIASSETTESIMA EDIZIONE

VICENZA JAZZ

NEW CONVERSATIONS



COMUNE DI VICENZA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

REGIONE DEL VENETO



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



FONDAZIONE

CASSA DI RISPARMIO
DI VERONA VICENZA
BELLUNO E ANCONA



TRIVELLATO

Mercedes-Benz

Alla Fiera dell'Est Sulle rotte di Marco Polo e Thelonious Monk

i quaderni del jazz 12



Alla Fiera dell'Est **Sulle rotte di Marco Polo e Thelonious Monk**

NEW CONVERSATIONS
VICENZA JAZZ

2012

DICIASSETTESIMA EDIZIONE

La maturità di un festival

di Francesca Lazzari*

La XVII edizione di Vicenza Jazz credo possa segnare quasi un punto fermo, nel segno della maturità di un festival che è comunque da tempo nelle aspettative di tanti appassionati, oltre che degli addetti ai lavori ma anche, in generale, di tantissimi vicentini che a questa manifestazione sono affezionati.

Parlo di punto fermo perché, in un momento come l'attuale, dove da anni il mondo musicale e dello spettacolo sembra sempre più ripiegarsi fra le pieghe dello star system, questo festival risponde credendo fermamente ai progetti e alla qualità.

Personalmente ho sempre creduto che un'autentica politica culturale non possa prescindere dalla qualità, se occorre anche a costo di non badare ai meri numeri. In realtà, Vicenza Jazz ha senza dubbio le spalle forti da potersi permettere il lusso di raddoppiare i progetti speciali e le produzioni, e il programma 2012 lo mostra in maniera del tutto evidente.

Questa edizione mi sembra anche, infine, quasi una piccola conclusione dell'arco dell'ultimo quadriennio, da quando cioè ci siamo ritrovati con Riccardo Brazzale, Luca Trivellato e Luca Bertoni per programmare un ciclo che potesse ridare linfa e vitalità a una grande idea nata tanti anni prima; linfa e vitalità che oggi - grazie anche all'apporto del gruppo Aim e di Fondazione Cariverona - siamo felici di poter dire di aver dato.

Per un autentico linguaggio universale

di Luca Trivellato

Gurtu, Mahanthappa, due nomi di straordinari ed affermati musicisti jazz, ma da dove arrivano?

India. Oriente.

Segno straordinario di come la musica abbia anticipato l'economia globale.

Segno che il jazz, nato americano e nero sia ormai l'unica vera "world music"; creatrice di stilemi che possono declinarsi ad ogni latitudine.

Musica che pretende ed ama la contaminazione, musica che non pone barriere di nazionalità o di ceto.

Questa era la matrice che cercavamo diciassette anni fa, quando si iniziò con i primi concerti.

In questi anni il festival ci ha portato in giro per il mondo, ci ha fatto sentire cittadini del mondo, ci ha fatto comprendere che esiste un linguaggio universale che possiamo con immediatezza amare e apprezzare.

Questo era il festival che avevamo sognato, aperto, libero, pieno di energia e di sperimentazione.

Quando ascoltiamo e assistiamo ad un concerto non credo che la musica si depositi solo dentro di noi, credo che si depositi anche sugli alberi, sui muri delle case, che penetri l'essenza stessa di una comunità.

E che modifichi, anche solo impercettibilmente, ma magnificamente la nostra esistenza.

Questa era la nostra speranza, questo è il nostro augurio.

Buona musica città.

Reijseger-Fraanje-Sylla Trio

Ernst Reijseger (violoncello), Mola Sylla (voce, xalam, kalimba),
Harmen Fraanje (pianoforte)

Teatro Olimpico - ore 21

Trilok Gurtu Band

Trilok Gurtu (batteria, percussioni, voce), Andy Suzuki (sax, flauto,
tastiera), Carlo Cantini (violino), Roland Cabezas (chitarra), Johann
Berby (basso el.), Mukti Shri (kathak, danza, voce)

Gallucci-Tondo-Fongaro-Cogo Quartet

Antonio Gallucci (sax), Emanuele Tondo (piano)
Alessandro Fongaro (basso), Massimo Cogo (batteria)

**Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana** - ore 21.30

Marco Tamburini Trio

Marco Tamburini (tromba, live electronics)
Stefano Onorati (pianoforte, sintetizzatore, live electronics)
Stefano Paolini (batteria, elettronica)

ore 22.30

The Jazz Travellers

Pietro Tonolo (sax), Paolo Birro (pianoforte)
Lorenzo Conte (basso), Emanuele Maniscalco (batteria)

T42

Francesca Bertazzo Hart (voce, chitarra), Beppe Pilotto (basso)

Clinto Bistrot - ore 18.30

Traditional Psy Orchestra

Marcello Grandesso (fisarmonica), Marco Penzo (basso)
Marco Papa (chitarra)

Bar Astra - ore 19

Duophonic

Roberta Zampieri (voce), Massimo Lambertini (piano)

Osteria ai Monelli - ore 20

Marrakesh Express

Paola Dalla Vecchia (voce), Roberto Forestan (piano)
Giovanni Dal Sasso (sax), Davide Compagnin (basso el.)
Federico Marino (batteria)

Enoteca Malvasia - ore 21

The orchestra diretta da Ettore Martin

Massimo Fracasso (tromba), Sean Lucariello (tromba)
Luca Bottazzi (sax soprano), Riccardo Vinci (sax contralto)
Pasquale Orlando (sax contralto), Gianfranco Barbieri (sax tenore e soprano)
Giampaolo Bordignon (sax tenore), Marta Pellizzari (sax tenore)
Michele Toffali (sax tenore), Andrea Lanza (sax tenore)
Maurizio Lovison (sax tenore), Tiziano Apolloni (chitarra)
Elia Gamba (piano), Andrea Xausa (basso), Antonio Duliman (batteria)

Ex Bocciodromo Comunale
ore 21.30

Michele Calgaro 4et

Michele Calgaro (chitarra), Robert Bonisolo (sax tenore)
Lorenzo Calgaro (basso), Mauro Beggio (batteria)

Bar Sartea - ore 22

Sabato **5 MAGGIO**

Vie del centro storico - ore 17

Jaipur Kawa Brass Band

Manish Chauhan (tromba), Chand Mohammed Damami (clarinetto)
Hakam Ali (eufonio), Mohammed Shafi (eufonio), Najikali Damami (grancassa)
Siraj Khan (rullante), Govinda (eufonio, fachiro), Supki (danza)

Galla Café - ore 17.30

Stefano Zenni presenta il suo libro

“Storia del Jazz. Una prospettiva globale”

In collaborazione con il Centro artistico musicale Apolloni di Vicenza

Cortile di Palazzo Trissino - ore 18

Modoko

Sergio Gonzo (tromba), Edoardo Brunello (fagotto)
Davide Bettin (voce, synth), Luca Moresco (trombone)
Glauro Benedetti (tuba), Peter Neri (batteria), Giulio Faedo (batteria)

Jelly Rolls Band

Sergio Gonzo (tromba e flicorno), Fiorenzo Martini (tromba)
Marco Ronzani (sax soprano), Bobo Beraldo (sax contralto, clarinetto basso)
Marco Bressan (sax tenore), Luca Moresco (trombone e tuba)
Giovanni Carollo (chitarra elettrica, synth), Giulio Faedo (batteria)
Andrea Miotello (chitarra elettrica, synth)
Federico Valdemarca (contrabbasso, basso elettrico)

Centro Diurno “Proti” - ore 18

Logos Piano Quartet

“Ispirazioni Mahleriane”

dir. Annalisa Petrella

Maria Odorizzi (violino), Marina Nardo (viola)

Annalisa Petrella (violoncello), Paola Guiotto (pianoforte)

Palazzo Cordellina - ore 19

TheLorchestra, dir. Ettore Martin

Inaugurazione di *Round About Monk*

Mostra-ritratto di un genio del nostro tempo
con i quadri di Mariella Scandola.

A cura dell'Associazione Thelonious di Vicenza

**Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana** - ore 19.30

Clemente-Fongaro-Bonucci Trio

Giovanni Clemente (chitarra), Alessandro Fongaro (basso)
Lorenzo Bonucci (batteria)

Piazza dei Signori - ore 21

Elio e le Storie Tese

Elio (voce, flauto)

Rocco Tanica (pianola)

Cesareo (chitarra alto)

Faso (chitarra basso)

Christian Meyer (batteria)

Jantoman (ulteriori pianole)

Paola Folli (voce), Mangoni (artista a sé)

ore 23

Eyot Jazz Quartet

Dejan Ilijic (pianoforte), Sladjan Milenovic (chitarra),
Marko Stojiljkovic (basso el.), Milos Vojvodic (batteria)

Manzo-Chiarella-Privato Trio

Michele Manzo (chitarra), Marco Privato (basso)
Massimo Chiarella (batteria)

Bar Astra - ore 19

Paolo Berto DJazz set

"Prints of Jazz"

Osteria ai Monelli - ore 19.30

Ruggero Robin 4et

Ruggero Robin (chitarra), John Bellavia (piano)
Nicola Sorato (basso el.), Andrea Quinzi (batteria)

Julien - ore 21.45

Domenica **6 MAGGIO**

Coro e Orchestra di Vicenza "Jazz Mass"

dir. Giuliano Fracasso

Chiesa di San Filippo Neri - ore 11

"Bilancio sociale del jazz in Italia"

convegno a cura dell'associazione I-Jazz

Forum Center - ore 15.30

Jaipur Kawa Brass Band

Da Piazza Matteotti - ore 16

Magicaboola

Andrea Lagi, Fabrizio Dell'Omodarme, Mirco Pierini (tromba)
Yuri Nocerino (sax alto), Alessandro Riccucci, Riccardo Filippi
Emanuele Cannatella (sax tenore)

Da Piazza Castello - ore 16

Massimo Gemini, Michele Santinelli (sax baritono)

Leonardo Ricci (sousafono), Riccardo Focacci (rullante)

Matteo Marchi (cassa), Francesco Dell'Omo (percussioni)

Abbey Town Jazz Orchestra

dir. J Kyle Gregory

Cinzia Bertoletti, Francesca Viaro, Ettore Lauritano (voci)

Rossella Torri, Marco Milan (sax alto)

Guido Zoccolan, Mauro Darpin (sax tenore)

Fabio Calzavara (sax baritono)

Mauro Casonato, Norman Tosi, Denis Boz, Alice Gaspardo (tromboni)

Flavio Zanuttini, Mirko Cislino, Luigino Barbuio

Michele Papais, Federico Mansutti (trombe)

Maurizio De Marchi (contrabbasso), Fabio Bravin (piano)

Fabio Bertusso (chitarra), Igor Checchini (batteria)

Cortile di Palazzo Trissino

ore 17.30

Eyot Jazz Quartet

Dejan Ilijic (pianoforte)

Sladjan Milenovic (chitarra)

Marko Stojiljkovic (basso el.)

Milos Vojvodic (batteria)

Panic Jazz Café Trivellato

Basilica Palladiana - ore 17.30

In Sudafrica: Round About Township

Dire poesia: la poetessa Natalia Molebatsi
incontra la fotografia di Pino Ninfa

Con Simone Serafini (basso)

ViArt - ore 18

- Da Piazza Matteotti** - ore 19 Magicaboola
- Teatro Comunale** - ore 21 Una Serata a Oriente del Jazz
Nguyễn Lê "Saiyuki Trio"
Nguyễn Lê (chitarra, elettronica)
Mieko Miyazaki (koto, shamisen, voce)
Prabhu Edouard (tabla, percussioni, voce)
- Rudresh Mahanthappa "Samdhi"
Rudresh Mahanthappa (sax), Nguyễn Lê (chitarra)
Rich Brown (basso el.), Gene Lake (batteria)
- Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana** - ore 21.30 Campagnolo-Todescato-Straforini Trio
Giulio Campagnolo (piano), Michele Todescato (basso)
Remo Straforini (batteria)
- ore 22.30 Curtis Fuller Sextet
Curtis Fuller (trombone), Jim Rotondi (tromba)
Piero Odorici (sax tenore), Rob Bargard pianoforte)
Milan Nicolic (basso), Joris Dudli (batteria)
- Opera Food&Drinks** - ore 16 Take Two
Anna Cavedon (voce), Davide Repele (chitarra)
- Moplen** - ore 19 Tree-0
Max Zagnoni (chitarra), Diego Reghellin (basso el.)
Max Gresele (batteria)
- Bar Astra** - ore 19 Carlo Atti trio
Carlo Atti (sax), Marco Privato (basso), Tommaso Cappellato (batteria)
- Osteria Ai Monelli** - ore 20 Magnetofono
Alan Bedin (voce), Emmanuele Gardin (piano), Marco Penzo (basso)
- Enoteca Malvasia** - ore 21 Cherry Jazz Quintet
Cherry Laxamana (voce), Mauro Baldassarre (sax)
Mauro Facchinetti (chitarra), Federico Pilaastro (basso)
Antonio Flores (batteria)
- Equobar** - ore 21.30 Incredibile Banda degli Ottoni
Paolo Romio (sax contralto), Paolo Soave (sax tenore)
Mauro Lovato (sax baritono), Massimo Filippi (tromba)
Roberto Zoppelletto (chitarra), Andrea Dal Molin (basso)
Walter Fabris (batteria)
- Bar Sartea** - ore 22 Jazz in Chet Quintet
Gabriele Bolcato (tromba) Antonio Gallucci (sax)
Alessandro Lucato (piano), Nicola Ferrarin (basso)
Massimo Cogo (batteria)

Lunedì **7 MAGGIO**

Bonisolò & Calgarò Duo

Robert Bonisolò (sax), Michele Calgarò (chitarra)

Palazzo Cordellina - ore 19

“Microlezioni di Jazz”

Fresu-Rudd-Rea-Martux-Bianchi Quintet

JAZZ SOUNDS, WORDS & IMAGES

Paolo Fresu (tromba, effetti), Roswell Rudd (trombone, voce)

Daniilo Rea (pianoforte), Martux_m (elettronica)

Filippo Bianchi (voce narrante)

testi a cura di Filippo Bianchi, immagini a cura di Pier Paolo Pitacco

video di Filippo Bianchi, realizzazione di Enzo Varriale

(dal libro 101 microlezioni di jazz, 22publishing editore, 2011)

produzione originale I-Jazz 2012

Teatro Comunale - ore 21

Les Manouches Bohemiens

Nicolò Apolloni (chitarra), Federico Zaltron (violino)

Marco Penzo (basso)

Panic Jazz Café Trivellato

Basilica Palladiana - ore 21.30

Moriarty Sextet

ore 22.30

Rosemary Standley alias Rosemary Moriarty (voce, xilofono, kazoo)

Thomas Puéchavy alias Tom Moriarty (armonica, machine à écrire)

Arthur B. Gillette alias Arthur Moriarty (chitarra, pianoforte, percussioni)

Stephan Zimmerli alias Zim Moriarty (basso, chitarra)

8 Charles Carmignac alias Charles Moriarty (dobro, chitarra, xilofono)

Vincent Talpaert, Éric Tafani (batteria e percussioni)

Go-Up Trio

Bar Astra - ore 19

Marco Papa (chitarra), Federico Pozzer (fender rhodes)

Massimo Cogo (batteria)

Duophonic

Julien - ore 21.45

Roberta Zampieri (voce), Massimo Lambertini (piano)

Martedì **8 MAGGIO**

“Corner Brilliance”

Palazzo Cordellina - ore 19

Pietro Tonolo (sax)

Uri Caine & Orchestra del Teatro Olimpico

Teatro Olimpico - ore 21

Beethoven's 33 Diabelli Variations

Uri Caine (pianoforte)

dir. Carlo Tenan

Orchestra del Teatro Olimpico

Stefano Antonello, Andreas Bottaro, Maria Rosa Cannistraci

Francesca Crismani, Nadia Dal Belin, Vinicio Marchiori, Dora Serafin,

Franco Turra, Monica Zampieri, Marie Axelle Orset, Enrica Ronconi (violini),

Mariano Doria, Marina Nardo, Michele Sguotti (viola), Giordano Pegoraro,

Annalisa Petrella (violoncelli), Georgieva Daniela (contrabbasso)

Antonio Vivian (flauto), Michele Antonello (oboe), Francesco Guitto (clarinetto),

Lucio Caucchiolo (fagotto), Enrico Barchetta (corno)

Simone Lonardi (tromba), Zucchi Alessandro (timpani percussioni)

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 21.30 C.F.P. Trio
Federico Pozzer (piano), Alessandro Fongaro (basso)
Massimo Cogo (batteria)

ore 22.30 Tarbaby feat. Oliver Lake
Oliver Lake (sax), Orrin Evans (pianoforte)
Eric Revis (basso), Nasheet Waits (batteria)

Al Barco - ore 18 Cafè Trio
Enzo Carpentieri (batteria), Diego Ferrarin (chitarra)
Pietro Taucher (organo hammond)

Bar Astra - ore 19 Joe Clemente Trio
Joe Clemente (chitarra), Marco Privato (basso)
Lorenzo Bonucci (batteria)

Al Pestello - ore 20.30 Carta-Gregory Duo
Francesco Carta (piano), Kyle Gregory (tromba)

Equobar - ore 21 Copiello-Nisci-Gorgoglione Trio
Dario Copiello (sax tenore), Nicola Nisci (basso el.)
Enzo Gorgoglione (chitarra)

Julien - ore 21.45 Carlo Dal Monte 4et
Carlo Dal Monte (piano), Massimo Salvagnini (sax baritono)
Federico Valdemarca (basso), Paolo Birro (batteria)

Bar Sartea - ore 22 Morris & The Magicals
Morris Ponzio (voce), Lorenzo Pignattari (basso)
Mamo Marcante (batteria), Primo Fava (chitarra)

9

Mercoledì **9 MAGGIO**

Palazzo Cordellina - ore 19 Thelonious Ensemble

Teatro Comunale - ore 21 Stefano Battaglia Trio
Stefano Battaglia (pianoforte)
Salvatore Maiore (basso)
Roberto Dani (batteria)

Ron Carter "Golden Striker Trio"
Ron Carter (basso)
Russell Malone (chitarra)
Donald Vega (pianoforte)

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 21.30 Tondo-Bueloni-Cogo Trio
Emanuele Tondo (piano)
Nicola Bueloni (basso)
Massimo Cogo (batteria)

Tingvall Trio

Martin Tingvall (pianoforte), Omar Rodriguez (basso)
Jurgen Spiegel (batteria)

**Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana** - ore 22.30

Nico Menci Trio

Nico Menci (piano), Lorenzo Conte (basso)
Tommaso Cappellato (batteria)

Bar Astra - ore 19

Soundwaves live

Lisa Bressan (voce), Paolo Bressan (chitarra)
Davide Repele (chitarra)

Osteria Ai Monelli - ore 20

A Bassa Voce

Claudia Valtinoni (voce), Toni Moretti (basso el. & loop station)

Al Pestello - ore 20.30

Guitaricious

Rossana Carraro (voce), Francesco Faldani (chitarra acustica)
Giampaolo Carraro (basso)

Enoteca Malvasia - ore 21

Melos Trio

Francesco Carta (piano), Kyle Gregory (tromba e flicorno)
Lorenzo Sabadini (percussioni)

Opera Food&Drinks - ore 21

Pietro Valente Trio

Pietro Valente (batteria), Alessandro Federigo (basso el.)
Claudio Conforto (piano)

Julien - ore 21.45

Stan Brothers

Francesco Guidolin (sax tenore), Giulio Campagnolo (organo)
Diego Stumpo (batteria)

Bar Sartea - ore 22

Trio Cafè

Pietro Taucher (organo hammond), Diego Ferrarin (chitarra)
Enzo Carpentieri (batteria)

Pullmann Bar - ore 22

Giovedì **10 MAGGIO**

Ettore Martin & Matteo Alfonso Duo

Ettore Martin (sax), Matteo Alfonso (piano)

Palazzo Cordellina - ore 19

Annie Whitehead "Soupsongs: tribute to Robert Wyatt"

Sarah-Jane Morris e Cristina Donà (voce)
Annie Whitehead (trombone, leader)
Brian Hopper (sax tenore), Mark Lockheart (sax tenore e soprano)
Jennifer Maidman (chitarra, voce)
Janette Mason (pianoforte, tastiere), Tim Harries (basso el.)
Liam Genockey (batteria)

Teatro Comunale - ore 21

Pagliaccia-Gallucci-Pozzer Trio

Antonio Gallucci (sax), Federico Pozzer (fender rhodes)
Gioele Pagliaccia (batteria)

**Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana** - ore 21.30

- Panic Jazz Café Trivellato**
Basilica Palladiana - ore 22.30 Antonio Sanchez Quartet
Antonio Sanchez (batteria), Dave Binney (sax),
John Escreet (pianoforte), Matt Brewer (basso)
- Clinto Bistrot** - ore 18.30 Enrico Dal Bosco Trio
Enrico Dal Bosco (sax), Emanuele Tondo (piano)
Nicola Ferrarin (basso)
- Bar Astra** - ore 19 Miss Marple Music Investigations
Alice Testa (voce), Lorenzo Conte (basso)
Marcello Tonolo (pianoforte), Luca Colussi (batteria)
- Osteria ai Monelli** - ore 20 NEROSuBIANCO
Gessica (voce), Manuel (chitarra)
- Al Pestello** - ore 20.30 Melos Project
Paola Zannoni (violoncello), Francesco Carta (piano)
Luca Nardon (percussioni)
- Enoteca Malvasia** - ore 21 Pina Bolla e gli Altri Quattro
Silvia Giroto (voce), Luca Trappolin (chitarra)
Andrea De Munari (percussioni)
Giampaolo Carraro (basso el.), Pina Bolla (... musa ispitatrice!)
- Julien** - ore 21.45 Gitbox 4et
Andrea Miotello (chitarra), Beppe Corazza (sax)
Federico Valdemarca (basso), Marco Carlesso (batteria)
- Pullmann Bar** - ore 22 Carte blanche à Enzo Carpentieri: We Insist!
Laura Copiello (voce), Enrico Terragnoli (chitarre, effetti, podophono)
Danilo Gallo (basso, melodica, carillon, toys)
Enzo Carpentieri (batteria, percussioni, tam tam, ceng ceng, gamelan)
- Bar Sartea** - ore 22 The Climax
Anna Ambrosini (voce), Brian Danieli (chitarra)
Franco Lorusso (basso el.), Lorenzo Carrer (batteria)
- Venerdì 11 MAGGIO
- Vie del centro storico** - ore 17 Mo' Better Band
Fabrizio Leonetti (sax soprano), Alessandro Di Bonaventura
Giulio Filippetti, Massimiliano Santomo (tromba)
Francesco Di Giulio (trombone), Pier Paolo Candeloro
Italo D'Amato (sax baritono), Michele Ginestre (trombone)
Marco Di Giammarco (tuba), Luca Di Giammarco
Sergio Pomante (sax alto), Luigi Di Marco, Riccardo Maggitti (sax tenore)
Silvano Marcozzi, Claudio Bollini, Roberto Di Giammarco (percussioni)
per la Festa del Jazz a cura della Confcommercio di Vicenza
- Palazzo Cordellina** - ore 19 Le canzoni di Monk
Paolo Birro (piano)
con la partecipazione di Franco Costantini (voce recitante)

Fabrizio Bosso Quartet & Orchestra del Teatro Olimpico **Teatro Comunale** - ore 21

Enchantment: l'incantesimo di Nino Rota
dir. Stefano Fonzi

Fabrizio Bosso (tromba), Claudio Filippini (piano)

Rosario Bonaccorso (basso), Lorenzo Tucci (batteria)

Orchestra del Teatro Olimpico

Stefano Antonello, Enrico Balboni, Michele Bettinelli, Maria Rosa
Cannistraci, Nadia Dal Belin, Vinicio Marchiori, Axelle Marie Orset,

Enrica Ronconi, Dora Serafin, Franco Turra, Luisa Zin (violini)

Luca Cacciatordi, Mariano Doria, Daniela Gaidano (viola)

Giordano Pegoraro, Annalisa Petrella, Vanessa Sinigaglia (violoncelli)

Daniela Georgieva (contrabbasso), Antonio Vivian (flauto)

Michele Antonello (oboe), Antonio Graziani, Luigi Marasca (clarinetti)

Lucio Caucchiolo (fagotti), Enrico Barchetta, Alessandro Lando (corni)

Daniele Casarotti, Simone Lonardi (trombe), Cristiano Boschetti (tromboni)

Claudio Marchetti, Alessandro Zucchi (timpani e percussioni)

G.J. Quintet **Panic Jazz Café Trivellato**

Giulio Campagnolo (piano), Luca Moresco (trombone) **Basilica Palladiana** - ore 21.30

Francesco Guidolin (sax tenore), Michele Todescato (basso)

Andrea Bertoncetto (batteria)

Dominic Miller Quartet ore 22.30

Dominic Miller (chitarra), Nicolas Fiszman (basso el.)

Rhani Krija (percussioni), Mike Lindup (tastiere)

12

Trio Tronic **Bar Astra** - ore 19

Michele Polga (sax), Walter Paoli (batteria), Stefano Senni (basso)

Melos Project **Moplen** - ore 19

Francesco Carta (piano), Gigi Sella (sassofoni)

Luca Nardon (percussioni)

Les Manouches Bohemiens **Osteria ai Monelli** - ore 20

Nicolò Apolloni (chitarra), Federico Zaltron (violino), Marco Penzo (basso)

Ferrarin-Pilotto Duo **Al Pestello** - ore 20.30

Diego Ferrarin (chitarra), Beppe Pilotto (basso)

Citizen Kane Quartet **Equobar** - ore 21

Massimiliano Manetti (voce), Federico Callegaro (piano)

Federico Pilastrò (basso), Stefano Romagna (batteria)

Dario Rodighiero **Russian Pub** - ore 21.30

Dario Rodighiero (voce, piano)

Cillio D.J. set **Julien** - ore 21.45

Paride D'agostini And The Medle **Bar Sarte** - ore 22

Sabrina Turri (voce), Paride D'Agostini (chitarra)

Filippo Rinaldi (basso el.), Davide De Vito (batteria)

Sabato **12 MAGGIO**

Chiostri di S. Corona - dalle 9 alle 17

**Musicoterapia e Professione:
identità, prospettive e riflessioni**

Convegno a cura dell'Associazione Italiana dei professionisti della Musicoterapia e del Centro Studi Musicoterapia Alto Vicentino

Piazza Matteotti - ore 17

The Ukulele Lovers

Federica Baccaglioni, Nicola D'Orazio, Barbara Fortin, Piera Marsilio Tommaso Viola (ukulele e voce), Milena Dolcetto, Andrea Boschetti Vittore Dalla Benetta, Antonella Pasqualini, Marco Barion Sandra Ferrari (ukulele e cori), Vincenzo Malva (basso)

Gallerie di Palazzo Leoni Montanari

Dire poesia:

ore 18

La poetessa **Anna Maria Farabbi** incontra **Rossano Emili**
Rossano Emili (sax baritono e clarinetto), Angelo Lazzeri (chitarra)

Teatro Olimpico - ore 21

Franco D'Andrea Sextet
"Monk e la macchina del tempo"

Franco D'Andrea (piano), Daniele D'Agaro (clarinetto)
Andrea 'Ayace' Ayassot (sax alto), Mauro Ottolini (trombone)
Aldo Mella (basso), Zeno de Rossi (batteria)

Kenny Barron, Mulgrew Miller, Dado Moroni
"3 Monkish Pianos"

Kenny Barron, Mulgrew Miller, Dado Moroni (pianoforte)

13

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 21.30

Zambon-Fongaro-Straforini Trio

Davide Zambon (chitarra), Alessadro Fongaro (basso)
Remo Straforini (batteria)

ore 22.30

Michele Polga meets Fabrizio Bosso

Michele Polga (sax), Fabrizio Bosso (tromba)
Luca Mannutza (pianoforte), Luca Bulgarelli (basso)
Tommaso Cappellato (batteria)

ore 23.30

Final Jam Session

Al Barco - ore 16

D.J. Malaki Acid jazz set

Bar Astra - ore 19

Onorati-Paoli-Senni Trio

Stefano Onorati (piano), Walter Paoli (batteria), Stefano Senni (basso)

Osteria Ai Monelli - ore 20

Marrakesh Express

Paola Dalla Vecchia (voce), Roberto Forestan (piano)
Giovanni Dal Sasso (sax), Davide Compagnin (basso el.)
Federico Marino (batteria)

Enoteca Malvasia - ore 21

Vertical

Filippo Rinaldi (basso el.), Alessando Lupatin (batteria)
Paolo Bortolaso (piano), Nicola Tamiozzo (chitarra)
Antonio Gallucci (sax baritono e contralto), Andrea Gastaldon (sax tenore)

Lorenzo Conte 4et **Julien** - ore 21.45

David Boato (tromba), Matteo Alfonso (piano)
Lorenzo Conte (basso), Emanuele Maniscalco (batteria)

Carte blanche à Enzo Carpentieri: A B C Trio **Pullmann Bar** - ore 22

Robert Bonisolo (sax tenore), Marc Abrams (basso), Enzo Carpentieri (batteria)

Magnetofono Deluxe (David Bowie edition) **Bar Sartea** - ore 22

Alan Bedin (voce), Emanuele Gardin (piano), Marco Penzo (basso)
a seguire Dj D (best soul black funk 60-70)

EPILOGHI

Domenica 13 MAGGIO

Jam session **Panic Jazz Café Trivellato**
Basilica Palladiana - ore 21
ore 22

Miguel Zenon Quartet

Miguel Zenon (alto sax), Luis Perdomo (piano)
Hans Glawischnig (basso), Henry Cole (batteria)

Jazzy Ensemble **Villa Rigoni Da Porto**

Marta Bruni (flauto), Oreste Palmiero (flauto e sax soprano)
Luca Pallaro (chitarra), Elisabetta Bruni (piano)
Antonio Danese (contrabbasso), Graziano Colella (batteria)
Torri di Quartesolo - ore 18

14

Jam Session **Bar Astra** - ore 19

a cura di Mauro Baldassare e Diego Rossato

Lunedì 14 MAGGIO

Jam session **Panic Jazz Café Trivellato**
Basilica Palladiana - ore 21
ore 22

Get The Blessing Quartet

Jake McMurchie (sax), Pete Judge (tromba)
Jim Barr (basso el.), Clive Deamer (batteria)

Martedì 15 MAGGIO

Pettinà-Vallicella-Soldà Trio **Panic Jazz Café Trivellato**
Basilica Palladiana - ore 21

Riccardo Pettinà (piano), Matteo Vallicella (basso), Marco Soldà (batteria)

Giovanni Guidi New Quintet ore 22

Giovanni Guidi (pianoforte), Shane Endsley (tromba)
Dan Kinzelman (sax, clarinetto), Thomas Morgan (basso)
Gerald Cleaver (batteria)

Mercoledì 23 MAGGIO

Pettinà-Vallicella-Soldà Trio **Panic Jazz Café Trivellato**
Basilica Palladiana - ore 21

Riccardo Pettinà (piano), Matteo Vallicella (basso), Marco Soldà (batteria)

Jorma Kaukonen con David Bromberg ore 22

Jorma Kaukonen (voce, chitarra), David Bromberg (voce, chitarra)

ALTRI EVENTI

IL JAZZ IN CONSERVATORIO Conservatorio "A. Pedrollo"-Vicenza

sabato **5 MAGGIO** dalle ore 17
sala concerti

Jazz Ensemble: Omaggio a Thelonious Monk
Ensemble cameristico: Omaggio ad Astor Piazzolla
Musiche di Galliano, Piazzolla, Fischer, Sinigaglia, Sorgini
Luca Braga (primo violino), Thomas Sinigaglia (fisarmonica)
Giacomo Susani (chitarra), Cristiano Lui (bandoneon)
Andrea Sorgini, Thomas Sinigaglia (arrangiamenti musicali)

martedì **8 MAGGIO** ore 18
sala concerti

Il martedì al conservatorio
Duo pianistico Aleck Carratta-Fiore Favaro:
Brahms, Ravel e Gershwin

venerdì **11 MAGGIO** ore 11

"L'avanguardia musicale di Thelonious Monk"
Seminario con Maurizio Franco

sabato **12 MAGGIO** ore 11

"Aree Intervallari"
Seminario con Franco D'Andrea
(in coll. con le ed. Volontè&Co)

sala concerti - ore 17

Jazz Ensemble

dal **10** al **13 MAGGIO**

Masterclass di Teatro-Danza Classico Bharatanatyam
con la danzatrice Priyadarsini Govind 15

MOSTRE

ViArt (Palazzo del Monte di Pietà)
dal **4** al **13 MAGGIO**

La voce della musica
strumenti musicali, fonografi, grammofoni
radio, precinema e altro
A cura del Museo Tibaldo di Trissino - Vicenza

dal **4** al **13 MAGGIO**

In Sudafrica: Round About Township
Mostra fotografica di Pino Ninfa

Palazzo Cordellina
dal **5** al **15 MAGGIO**

Round About Monk
Mostra-ritratto di un genio del nostro tempo
con i quadri di Mariella Scandola
A cura dell'Associazione Thelonious di Vicenza

Inaugurazione
sabato **5 MAGGIO** - ore 19

con Thelorchestra
dir. Ettore Martin

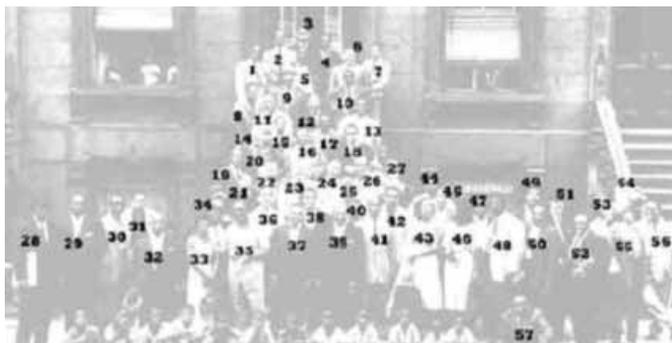
New Conversations Vicenza Jazz - XVIII edizione
"Nel fuoco dei Mari dell'Ovest"
dal **10** al **18** maggio 2013



art.wallpaper.net

Agosto 1958: 57 artisti jazz ad Harlem. Foto: Art Kane © Art Kane Estate.

- 1 Hilton Jefferson
- 2 Benny Golson
- 3 Art Farmer
- 4 Wilbur Ware
- 5 Art Blakey
- 6 Chubby Jackson
- 7 Johnny Griffin
- 8 Dicky Wells
- 9 Buck Clayton
- 10 Taft Jordan
- 11 Zutty Singleton
- 12 Red Allen
- 13 Tyree Glenn
- 14 Miff Mole
- 15 Sonny Greer
- 16 Jay C. Higginbotham
- 17 Jimmy Jones
- 18 Charles Mingus
- 19 Jo Jones
- 20 Gene Krupa
- 21 Max Kaminsky
- 22 George Wettling
- 23 Bud Freeman
- 24 Pee Wee Russell
- 25 Ernie Wilkins
- 26 Buster Bailey



- 27 Osie Johnson
 - 28 Gigi Gyrce
 - 29 Hank Jones
 - 30 Eddie Locke
 - 31 Horace Silver
 - 32 Luckey Roberts
 - 33 Maxine Sullivan
 - 34 Jimmy Rushing
 - 35 Joe Thomas
 - 36 Scoville Browne
 - 37 Stuff Smith
- 38 Bill Crump
 - 39 Coleman Hawkins
 - 40 Rudy Powell
 - 41 Oscar Pettiford
 - 42 Sahib Shihab
 - 43 Marian McPartland
 - 44 Sonny Rollins
 - 45 Lawrence Brown
 - 46 Mary Lou Williams
 - 47 Emmett Berry
 - 48 Thelonious Monk
- 49 Vic Dickenson
 - 50 Milt Hinton
 - 51 Lester Young
 - 52 Rex Stewart
 - 53 J.C. Heard
 - 54 Gerry Mulligan
 - 55 Roy Eldridge
 - 56 Dizzy Gillespie
 - 57 Count Basie

La favola del Jazz

di Riccardo Brazzale

Che bella storia, quella del jazz. Con un nome senza un perché, tanti padri incerti, madri forti e affettuose ma prese dal sudore e dai pensieri del tirare avanti. Nato per le strade e nei postriboli, dall'incrocio di uomini e donne venuti a galla nel random del melting pot, nei crocivia di culture sparse e ritrovate, nel mistero della musica, unico linguaggio che sa unire senza il rischio delle traduzioni che tradiscono.

Musica di sintesi, si dice, un fiore che sboccia dall'incontro-scontro fra chi veniva da terre lontanissime l'una dall'altra, l'Africa e l'Europa costrette a convivere in America. Charles Mingus, però, era un tipo meno poetico e avrebbe titolato la sua autobiografia "Beneath the underdog", peggio di un cane bastardo. Perché la verità è che il jazz è stato per tanto tempo la colonna sonora di una lunga, perigliosissima marcia verso la libertà, prima di un popolo, quello degli afroamericani, poi di tante minoranze etniche (con gli italoamericani in prima fila) che cercavano nella musica l'arma non cuntendente del riscatto.

Sono passati centocinquan'anni da quando una ragazza, tornata a casa immalinconita, scriveva nel suo diario "I came home with the blues". Ne dovevano trascorrere altri cinquanta prima che un blues diventasse quello che sarebbe stato per sempre, stampato per la prima volta su carta da musica, col titolo di "Memphis Blues" di William Christopher Handy. Cinque anni dopo ancora, cinque musicisti che avevano pensato di lasciare New Orléans, l'allora capitale di quella strana musica che cominciava a chiamarsi con un nome strano, incidevano un disco che sarebbe divenuto pietra miliare: un brano, "Livery Stable Blues" è subi-

to un hit mondiale, il gruppo che lo suona, in poco tempo, un'autentica celebrità. Si chiama "Original Dixieland Jass Band," ancora con la doppia esse ed è una band di bianchi; il leader è il trombettista, Nick La Rocca, e i suoi genitori vengono da Salaparuta in provincia di Trapani.

Non è probabilmente il jazz più vero, quello dell'ODJB, ma emana un'energia incredibile, contagiosa a dir poco. Sì, anche i bianchi sanno fare il jazz, ma da quelle parti c'è già un tipetto scaltro che di lì a poco darà una svolta e definirà il punto di non ritorno. È Louis Armstrong, l'autentico eroe di quegli anni, gli anni dell'Età del Jazz, come avrebbe detto Scott Fitzgerald: ogni nota suonata da Armstrong emana swing, si muove, non si sa come scriverla sul pentagramma. In "Manhattan" Woody Allen elenca alcune cose per cui val la pena di vivere. Fra le altre, vi sono due titoli di musica: il secondo movimento della *Jupiter* di Mozart e "Potato Head Blues" di Armstrong.

Potato di Armstrong è un inno alla gioia ma il jazz viene anche dal blues, come peraltro dalle canzoni, dalle marce, dalle quadriglie, dai ragtime, dai canti di lavoro e dai balli scatenati, dagli spiritual e pure dall'habanera dei Caraibi e da tanto altro ancora. Ma viene pur sempre dalla malinconia del blues.

Billie Holiday canta "Strange fruit" pensando a quegli uomini che pendevano impiccati dagli alberi; Duke Ellington titola "Black Brown and Beige" una suite che ci ricorda quanta strada ancora dovranno fare i suoi simili, prima di sognare di esser eletti presidenti degli Stati Uniti. Ed era il 1938 quando Benny Goodman portava per la prima volta il jazz dentro a un teatro per farlo suonare, cosa inaudita, da bianchi e neri insieme.

Musica negletta, di un popolo e di gente negletta, eppure musica di tutti, davvero di tutti, dell'altezzoso dio nero Miles Davis, cui tutto si perdona pur di riascoltare quelle due note di poesia che aprono il solo di "So What," e di un santo subito come John Coltrane che copriva i mali del mondo con le sue coltri di suoni; e poi di tanti artisti maledetti, per i quali Charlie Parker non è mai morto, ma anche di anime che vivono in un mondo a parte come

Thelonious Monk, che fanno dei silenzi e dei dubbi e degli errori il loro sistema di vita. E non meno di zingari della Camargue, scugnizzi vesuviani, boscaioli scandinavi, pescatori del Gange, che hanno investito i loro pochi talenti in una musica capace di abbattere barriere e aprire i cuori.

La Risoluzione 39 dell'Unesco ricorda che «il jazz è uno strumento di sviluppo e crescita del dialogo interculturale volto alla tolleranza e alla comprensione reciproca» e per questo ha proclamato il 30 aprile Giornata Internazionale del Jazz. Per i nipoti di quei musicisti che entravano sui palcoscenici dalla porta di servizio riservata ai coloured è una conquista inimmaginabile. Ma la favola del jazz sarà totalmente compiuta quando ci dimenticheremo anche di quella tolleranza che un po' sa di cristiana sopportazione e questa nostra musica sarà unicamente volta alla comprensione e al dialogo. Allora sì che questa bella storia avrà il sapore della favola a lieto fine.



Reijseger-Fraanje-Sylla Trio

ore 21 - Teatro Olimpico

Ernst Reijseger (nato nel 1954) vantava ormai una carriera ultraventennale quando re-

registrò il disco in solo *Colla Parte* (Winter & Winter, 1998): fu l'inizio di una lunga e proficua collaborazione con l'etichetta tedesca, i cui risultati hanno decisamente contribuito a dare notevole visibilità internazionale a **Reijseger**. In bilico tra jazz d'avanguardia e musica contemporanea, il violoncellista olandese riesce ad avvincente l'ascoltatore con le sinuose linee del suo strumento e con sonorità di arcana bellezza.

Le collaborazioni principali di **Reijseger** la dicono lunga sul suo approccio futurista alla musica: Derek Bailey, Michael Moore, Gerry Hemingway, Misha Mengelberg e l'ICP Orchestra. Numerosi i trii di cui ha fatto parte, dall'Amsterdam String Trio all'Arcado String Trio. Ma probabilmente quello più memorabile rimane il Trio Clusone con Moore e Han Bennink.

L'apertura stilistica di **Reijseger** gli ha permesso di suonare in con-

testi trasversali, con artisti classici (come Yo-Yo Ma) o più legati alle musiche etniche (come Trilok Gurtu e **Mola Sylla**). Si è dedicato spesso anche alla musica per il cinema, realizzando tra l'altro colonne sonore anche per due film di Werner Herzog.



Reijseger-Fraanje-Sylla

Teatro Olimpico - ore 21

Trilok Gurtu Band

A **Trilok Gurtu** bastano le tabla per portarvi in giro per il mondo con il suo vorticare di ritmi. Se poi gli concedete un intero set di percussioni, allora vi farà allibire con il suo travolgente virtuosismo. Nato a Bombay nel 1951, **Gurtu** ha sviluppato la più incredibile tecnica percussiva e l'ha poi condivisa con artisti di ogni provenienza geografica ed estrazione stilistica. Il suo esuberante colorismo ritmico è un vero marchio di fabbrica nelle situazioni musicali più vicine alla sua formazione indiana. La musica di **Gurtu** è un punto di incontro tra cultura orientale e occidentale: la world music pare l'habitat più naturale per il percussionista, che comunque non si tira indietro davanti al jazz, il rock, il pop. Fu John McLaughlin a metterne per primo in risalto il talento. Poi, arrivarono innumerevoli altri artisti desiderosi di incrociare i propri assolo coi *beat* poliritmici di **Gurtu**: Don Cherry, Jan Garbarek, Joe Zawinul, Pat Metheny, Ralph Towner, Andy Summers dei Police, Larry Coryell, Gilberto Gil... Gurtu vanta anche diverse collaborazioni con celebri cantanti italiani: Ivano Fossati, Marina Rei e, recentemente, Adriano Celentano.

21



Trilok Gurtu (ph. J. I. Raappan)



Marco Tamburini Trio

Marco Tamburini Trio

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 22.30

Il trio di **Marco Tamburini** esplora le molteplici possibilità di contaminazione tra il linguaggio jaz-

zistico e un repertorio che fagocita la world music, il pop internazionale, la musica colta contemporanea. Ma l'elemento più caratterizzante è l'ampio utilizzo dell'elettronica. Per **Tamburini** è un vero balzo fuori dalla sua identità più nota, quella di trombettista nel solco della tradizione hard-bop. Ma le sue abituali frequentazioni in ambito pop e classico ci hanno insegnato quanto sappia essere versatile. Al suo fianco, in questa inusuale formazione priva di basso, troviamo il pianista **Stefano Onorati** e il batterista **Stefano Paolini**. Il trio si esibisce spesso anche affiancato da un quartetto d'archi, situazione che esalta la componente colta e contemporanea della musica.



Paolo Birro

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 22.30

Questa formazione trae la sua forza dalla passione per la più genuina tradizione jazzistica.

Paolo Birro e **Pietro Tonolo** suonano in duo da diversi anni; la loro collaborazione è documentata dai dischi *Simbiosi* (Splasc(h), 1995) e *Autunno* (Egea, 2001). Con **Lorenzo Conte**, **Birro** ha avuto modo di accompagnare importanti jazzisti italiani e stranieri suonando, fra l'altro, nel CD *Spring Jazz Trio* con Eliot Zigmund e nei due CD realizzati dal gruppo Jazz Breakers. Completa il quartetto **Emanuele Maniscalco**, musicista di indubbio talento sia nel ruolo di pianista che, come in questo caso, di batterista. Il repertorio dei Jazz Travellers comprende brani originali e la rivisitazione di alcuni standard.

Centro storico - dalle 16

Uno dei momenti più attesi del Festival è la sfilata di street band che imperversano per le vie del centro, tanto che quest'anno si è deciso di raddoppiare addirittura la proposta con cinque diverse formazioni che si esibiranno nei pomeriggi di saba-

to 5 e domenica 6 maggio. Ad aprire la parata sarà in entrambi i casi la **Jaipur Kawa Brass Band**, formazione che viene dal Rajasthan e che, intorno al suo direttore **Hamed Khan** raccoglie i migliori musicisti della "Terra dei Re". La loro esibizione si caratterizza per l'esotica concezione ritmica e la spettacolarità delle coreografie. Sabato li affiancheranno, nel cortile di Palazzo Trissino, due agguerrite formazioni locali: i **ModOko** del trombettista **Sergio Gonzo** e la **Jelly Roll Band** del sassofonista **Marco Ronzani**.

Domenica lo stesso spazio ospiterà poi la **Abbey Town Jazz Orchestra** diretta da **Kyle Gregory**, mentre da Piazza Castello partiranno, in due diversi momenti, le incursioni sonore della **Magicaboola Brass Band**.

Un'ulteriore gradita appendice ci sarà l'11 maggio con il concerto itinerante della **Mo' Better Band**, nata da un'idea del sassofonista **Fabrizio Legnetti** nel 2003 in quel di Teramo. Un appuntamento, questo, offerto dalla Confcommercio di Vicenza.

Jaipur Kawa Brass Band

Modoko

Jelly Rolls Band

Magicaboola

Abbey Town Jazz Orchestra

Mo' Better Band

Jaipur Kawa Brass Band



Elio e le Storie Tese

ore 21 - Piazza dei Signori

Da anni detengono lo scettro nazionale del rock dai risvolti demenziali e il titolo del-

l'attuale tour di **Elio e le Storie Tese** non viene meno alla loro fama: "Enlarge Your Penis". La scaletta del concerto, inizialmente avvolta da mistero, si è poi rivelata nel corso delle date teatrali: gli Elio al gran completo rispolverano un'abbondanza di classici del loro repertorio, risalendo indietro sino agli anni Novanta. Anche i dissacratori si concedono quindi un po' di nostalgia. Ma vengono eseguite anche alcune canzoni inedite, presumibilmente destinate a figurare nel prossimo disco della band: una di queste è, appunto,



Elio e le Storie Tese (ph. S. Caporilli)

Enlarge Your Penis.

La storia di **Elio e Storie Tese** è quella di una lunghissima gavetta milanese, iniziata nel 1980. Per anni rimangono, come si dice, una band di culto, ovvero un gruppo dalle enormi potenzialità che si conquista un forte seguito locale, mentre la formazione va incontro a vari cambiamenti d'organico.

Il primo disco (*Elio Samaga Hukapan Kariyana Turu*) arriva solo nel 1989 ed è un immediato successo. Da lì, la vicenda delle **Storie Tese** procede, tra dischi e tour, come una inarrestabile ascesa nel mondo del rock italiano. Tra una stravaganza e l'altra (l'esecuzione *live* per 12 ore della canzone *Ti Amo*, la collaborazione con Rocco Siffredi e via folleggiando), tra testi a dir poco ironici e musiche di impeccabile fattura, **Elio e le Storie Tese** sono oggi il simbolo di un modo di fare musica superbamente iconoclasta.

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 23

Eyot Jazz Quartet

Avreste mai pensato che i Nirvana potessero essere il riferimen-

to estetico per una jazz band? I serbi **Eyot** vi dimostreranno che è possibile. Gli ingredienti sono eterogenei, dal pianismo soffuso del leader **Dejan Ilijic** agli ipnotismi microtonali del chitarrista **Sladjan Milenovic** alle metamorfosi ritmiche escogitate da **Marko Stojiljkovic** e **Milos Vojvodic**. Quella degli **Eyot** è anche una fusione di oriente e occidente, oltre che di antico e moderno. Con una musica che esprime emozioni estreme come la storia recente del loro paese, gli **Eyot** si sono fatti notare all'Umbria Jazz Balkanic Windows del 2009, proseguendo fino alla MIDEM Festival OFF Competition di quest'anno.



La poetessa **Natalia Molebatsi**
incontra la fotografia di **Pino Ninfa**
in *Sudafrica:*
Round About Township

con **Simone Serafini** (basso)

Natalia Molebatsi

26



La giovane poetessa sudafricana **Natalia Molebatsi** da anni dà voce alla contraddizione che il suo paese vive, lacerato com'è tra un ancestrale anelito tribale e la propensione al cosmopolitismo delle nuove generazioni. Le sue letture sono spesso accompagnate da un commento sonoro affidato anche questa volta al basso di **Simone Serafini**. Letture e musica che vanno poi a dialogare con le foto di **Pino Ninfa**, più volte ospite del festival per essere uno dei maggiori commentatori visivi degli eventi jazzistici del nostro paese, ma che qui troviamo in veste di appassionato reporter di storie africane.

Teatro Comunale - ore 21

È un incrocio di culture orientali il trio formato da **Nguyễn Lê**, **Mieko Miyazaki** e **Prabhu**

Edouard. Si sovrappongono qui la tradizione vietnamita (di **Lê**), quella giapponese (di **Miyazaki**) e quella indù (di **Edouard**). Terreno comune ai tre artisti, che permette a ognuno di loro di parlare nella propria lingua musicale riuscendo a integrarla con quella dei compagni di palcoscenico, è il rapporto tra cultura tradizionale e modernità. "Saiyuki" in giapponese è il "Viaggio verso l'Ovest": una specie di dichiarazione poetica, una rotta tracciata per il movimento della musica del trio, che nel suo percorso di avvicinamento agli stili occidentali seguirà rotte mai prevedibili.

Nguyễn Lê, nato a Parigi da genitori vietnamiti, ha dimostrato nel corso della sua carriera numerosi interessi stilistici, dal jazz mainstream a quello più contemporaneo, dal rock alle musiche etniche. Nel 1996, con il progetto "Tales from Việt-Nam", **Lê** si è conquistato una duratura affermazione sulla scena internazionale. Tra le sue innumerevoli collaborazioni, spiccano, tra le altre, quelle con Johnny Griffin, Carla Bley, Gil Evans, Quincy Jones, Trilok Gurtu, Paolo Fresu, Randy Brecker, Toots Thielemans.

Nguyễn Lê "Saiyuki Trio" "Una serata a Oriente del Jazz"

27



Nguyễn Lê Saiyuki Trio

Rudresh Mahanthappa "Samdhi" "Una serata a Oriente del Jazz"

C' è un bel via vai geografico nella biografia dell'altosassofonista **Rudresh Mahan-**

thappa. Nato nel 1971 a Trieste (dove i genitori indiani si trovavano momentaneamente per lavoro), è cresciuto in Colorado, ha studiato tra Chicago e Boston e ora se ne sta a New York. Qui è tra le figure più additate quando si vuol sapere da che parte potrebbe andare il jazz nel prossimo futuro, al pari di un altro figlio di immigrati indiani come lui appena entrato nella piena maturità artistica: Vijay Iyer, col quale peraltro suona sia in duo che in varie altre formazioni. Con Mahanthappa ha preso ulteriormente slancio la

"nuova onda" del jazz statunitense, quella che trasporta la ricchezza delle tradizioni musicali asiatiche nel calderone ribollente della cultura afro-americana. Come leader, Mahanthappa ha dato vita a numerosi gruppi, e negli ultimi anni ha fatto man bassa di premi (*Down-Beat*, Associazione dei Giornalisti Jazz Americani) oltre che di recensioni superlative. Ma molto importante è anche il suo lavoro al fianco di musicisti quali Joe Lovano, Dave Liebman, Greg Osby, Jack DeJohnette.

28

Rudresh Mahanthappa



Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 22.30

Curtis Fuller Sextet

Curtis Fuller è nato a Detroit nel 1934. Durante il servizio milita-

re suona con Cannonball Adderley e Junior Mance. Tornato a casa, inizia a lavorare con il quintetto di Yusef Lateef. Nel 1957 mentre è a New York per registrare con Lateef, la voce del talento di Curtis si diffonde rapidamente. All'età di 22 anni registra per la Prestige il suo primo album da leader.

Alfred Lion, della Blue Note, lo ascoltò suonare con Miles Davis alla fine degli anni Cinquanta e lo scritturò come collaboratore per incisioni di Sonny Clark e John Coltrane (*Blue Train*) e per quattro dischi da leader. Negli anni successivi fece altre apparizioni al servizio di Bud Powell, Jimmy

Smith, Wayne Shorter, Lee Morgan e Joe Henderson. Fuller è l'unico trombonista ad aver inciso dischi con Coltrane, Powell e Smith. È stato anche il primo trombonista del Jazztet di Art Farmer e Benny Golson, per poi diventare (dal '61 al '65) il 'sesto uomo' dei Jazz Messengers di Art Blakey. Negli anni Settanta ha suonato con Dizzy Gillespie e Count Basie e nuovamente con Blakey e Golson. Da allora ha continuato la carriera da leader, rimanendo una figura fondamentale del trombonismo hard-bop.



Curtis Fuller (ph. A. Canteri)

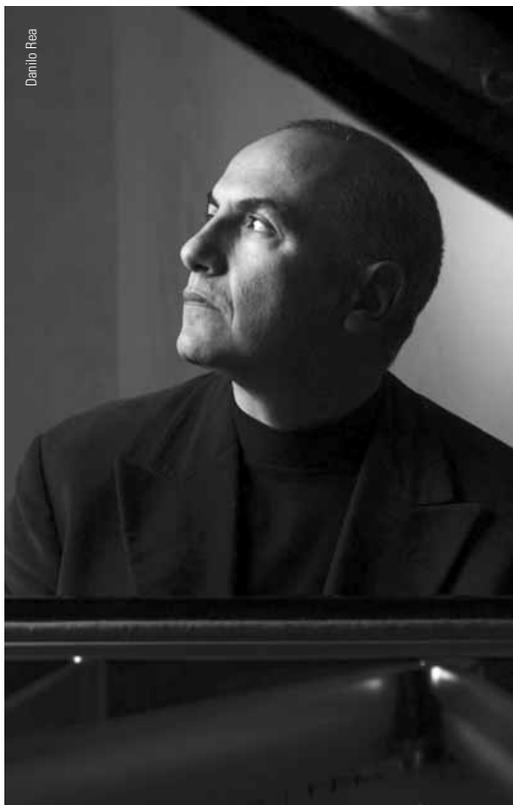
Fresu-Rudd-Rea Martux-Bianchi Quintet "Microlezioni di Jazz"

ore 21 - Teatro Comunale

Una all star internazionale, multidisciplinare, multimediale: riunendo su uno stesso pal-

coscenico i Fantastici Quattro (**Paolo Fresu, Roswell Rudd, Danilo Rea, Martux_m**) tutto può accadere. Aspettiamoci dunque che escano scintille imprevedibili dall'alchemica vicinanza della tromba incantatrice di **Fresu**, del lirismo a fior di pelle di **Rea**, delle "zampate" di un'icona della musica libera come **Rudd** e dei remix istantanei del guru dell'elettronica **Martux_m**.

Ma poi, per rimanere nei termini di una fantasy fumettistica che ben si adatta a questo spettacolo, fatto di sovrapposizioni tra musica *live*, proiezioni e recitazione, arriva un quinto supereroe: **Filippo Bianchi**. È dal suo recente libro *101 Microlezioni di jazz* che tutto prende origine. **Bianchi**, celebre giornalista e organizzatore musicale, ha raccolto aforismi e pillole di acume jazzistico captate dalla voce di musicisti e di altre grandi personalità del mondo dell'arte. Attorno a questi frammenti di sapienza musicale si crea la trama sonora e visiva del concerto, che fluirà tra ritmi liberi o swinganti, moltiplicando l'esperienza sensoriale con un gioco di contrapposizioni espressive tra ciò che si vede e ciò che si ascolta.



Danilo Rea

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 22.30

Moriarty Sextet

In Francia sono un fenomeno ma, nonostante questo loro transalpino successo, tracciare una vera biografia dei **Moriarty** è impossibile, dato l'alone di mistero di cui la band si circonda, per non dire delle bizzarre informazioni messe in giro dagli stessi musicisti.

Quel che è certo è che dietro il loro look romantico e zingaresco i **Moriarty** celano un'anima musicale caleidoscopica che assorbe e riflette i colori del folk, del country, del blues, il tutto insaporito da un tocco di dark e cabaret. Come in ogni band che si rispetti, i primi tempi sono stati all'insegna di significativi mutamenti d'organico: formatisi negli anni Novanta come otetto, i **Moriarty** sono ora un quintetto in cui convivono artisti francesi, svizzeri e statunitensi.



Moriarty Sextet (ph. G. Murakoshi)

Uri Caine & Orchestra del Teatro Olimpico "Beethoven's 33 Diabelli Variations"

ore 21 - Teatro Olimpico

Se Beethoven, con un vero gioco di prestigio, estrapolò dal temino musicale di Diabelli

quel colossale monumento pianistico che sono le *33 Variazioni op. 120*, **Uri Caine** da par suo, e con lo spirito pienamente postmoderno che contraddistingue le sue sempre più numerose e celebri rivisitazioni dei classici della musica europea, infila lo spartito beethoveniano dentro il cilindro magico e lo estrae alquanto trasformato, a partire dall'aggiunta dell'orchestra. Ironia e libertà nei confronti dei materiali di partenza appartengono a **Caine** come, prima di lui, a Beethoven. Solo che il pianista di Philadelphia ha a disposizione quasi due secoli in più di stili musicali e così può infarcire le sue Diabelli, che ora sono un vero concerto per pianoforte, di spunti jazz d'ogni risma: free, boogie, stride, blues.





Con questa sua vasta opera, affidata al disco nel 2003 (*Winter & Winter*), **Caine** si conferma jazzista tra i più enciclopedici che sia dato ascoltare, nonché uno dei musicisti che hanno maggiormente ridefinito il vocabolario jazzistico, portandolo a confronto con il polistilismo tipico delle avventure estetiche postmoderne.

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 22.30

Tarbaby feat. Oliver Lake

33

Dietro l'enigmatico nome **Tarbaby** si celano tre pesi massimi del

jazz afro-americano, musicisti dall'instimabile talento nonché compositori di particolare interesse: il pianista **Orrin Evans**, il bassista **Eric Revis** e **Nasheet Waits**, batterista e leader del trio. Con i **Tarbaby** i ritmi swinganti entrano in contatto con i più contemporanei suoni dei quartieri neri di New York: dall'hip hop al funk. Brani di feroce aggressività ritmica si alternano a standard eseguiti *straight-ahead*, velocità supersoniche lasciano

spazio a passaggi di sognante lirismo. Quel che non viene mai meno è il senso di eccitante dinamismo. Assieme ai **Tarbaby** ci sarà **Oliver Lake**, nel ruolo di *guest* che più abitualmente viene ricoperto da Stacey Dillard. **Lake**, assunto a jazzistica gloria come membro del World Saxophone Quartet, è un solista le cui linee imprevedibili sono arricchite da un suono esplosivo e intriso di blues.



Stefano Battaglia Trio

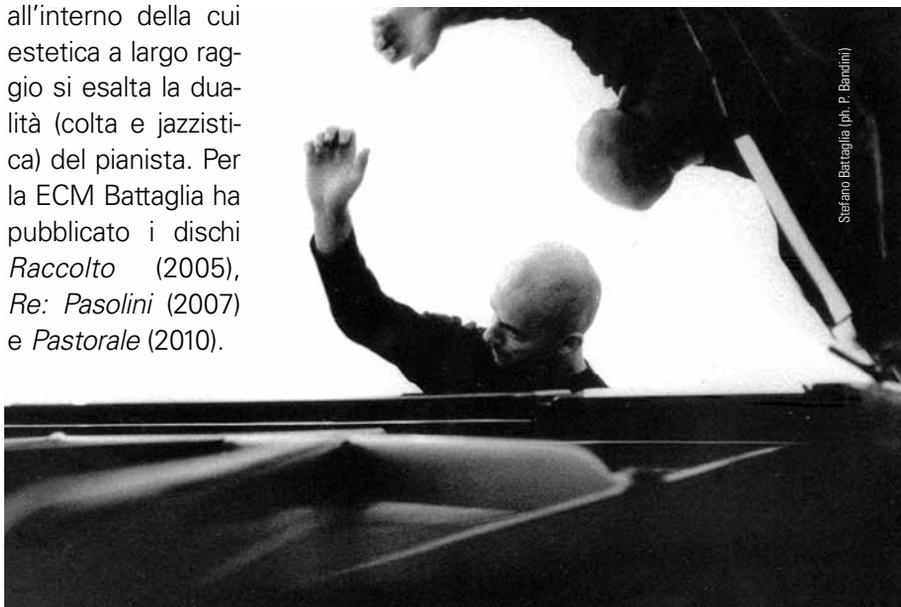
ore 21 - Teatro Comunale

Nato a Milano nel 1965, **Stefano Battaglia** intraprende gli studi pianistici all'età di sette

anni. Dopo essersi diplomato con il massimo dei voti, inizia un'intensa attività di concertista classico che lo porta a esibirsi in tutti i paesi europei, sia come solista che come ospite di orchestre. Parallelamente, dal 1979, incomincia ad appassionarsi all'improvvisazione e alle numerose espressioni della musica jazz.

Dal 1984 a oggi ha pubblicato più di sessanta dischi (la metà dei quali come leader e dieci per solo piano), ricevendo diversi riconoscimenti tra i quali il Top Jazz come miglior nuovo talento. Ha particolarmente approfondito alcune situazioni musicali, come la performance in solitudine e il dialogo con gli strumenti a percussione: ne sono importante testimonianza le lunghe collaborazioni in duo con i percussionisti Pierre Favre, Tony Oxley e Michele Rabbia.

Dal 2004 Battaglia è legato alla casa discografica tedesca ECM, all'interno della cui estetica a largo raggio si esalta la dualità (colta e jazzistica) del pianista. Per la ECM Battaglia ha pubblicato i dischi *Raccolto* (2005), *Re: Pasolini* (2007) e *Pastorale* (2010).



Teatro Comunale - ore 21

Ron Carter e Russell Malone



Ron Carter "Golden Striker Trio"

“L a quintessenza della classe e l'eleganza”. Presentare **Ron Carter** è sin troppo

facile: semplicemente, siamo di fronte a uno dei massimi bassisti della storia del jazz moderno. Nato nel 1937, Carter si formò come violoncellista classico, ma nel 1959 si convertì al contrabbasso jazz a causa delle pressioni razziali dell'ambiente filarmonico. Solo quattro anni più tardi entrò nel quintetto di Miles Davis. Incalcolabile il numero delle sue registrazioni: con Wes Montgomery, Aretha Franklin, Sonny Rollins, McCoy Tyner... Da leader **Carter** ha manifestato una predilezione per i piccoli gruppi, nei quali il contrabbasso può assurgere al ruolo di protagonista in situazioni espressive raffinate e cameristiche. Ne è un perfetto esempio il **Golden Striker Trio**, che ha ormai quasi un decennio di storia alle spalle, con un organico rimasto a lungo stabile. Il nome del trio rimanda a un jazz attento alla forma ma anche aperto ai contributi di ogni membro del gruppo.

35

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 22.30

Tingvall Trio

G iunto con il recente *Vägen* al quarto album, il **Tingvall Trio** del pianista svedese **Martin Tingvall** si è particolarmente affermato in Germania, e ora sta conquistando la scena festivaliera continentale. Il repertorio del gruppo è orientato in senso marcatamente melodico, con brani dal suono fresco e personale: indiscutibilmente jazz nei fondamentali ritmici e armonici, conserva comunque una immediatezza di ascolto decisamente pop.



Annie Whitehead "Soupsongs: tribute to Robert Wyatt"

"**S**oupsongs" è una lunga carrellata all'interno delle canzoni dell'ex leader

dei Soft Machine Robert Wyatt, ideato dalla trombonista inglese **Annie Whitehead** (Oldham, 1955). Questo progetto ha ormai una lunga storia alle spalle: ha esordito sulle scene inglesi nel 1999, per girare poi nei più importanti festival internazionali. Da allora la formazione è in parte cambiata: assai significativa è stata l'aggiunta della voce di **Cristina Donà**, che fa parte della band dal 2004. La cantante italiana col suo personale rock d'autore ha ormai conquistato il pubblico internazionale.

Annie Whitehead si è formata come jazzista, ma una volta arrivata a Londra, alla fine degli anni Settanta, si è dedicata anche alla fusion, il blues, il progressive rock, il reggae, collaborando tra gli altri con Joan Armatrading, Chris Rea, Bill Wyman, Elvis Costello, Robert Wyatt, i Communards e Bananarama.

La **Whitehead** ha inoltre suonato sia nella Brotherhood of Breath di Chris McGregor che negli Spirits Rejoice di Louis Moholo. Al di fuori dei confini inglesi, la si è ascoltata anche assieme a James Blood Ulmer, Abdullah Ibrahim e il World Trombone Quartet con Ray Anderson. Per questo progetto si giova dell'apporto di un'autentica star come **Sarah Jane Morris**.

36



Annie Whitehead (ph. Lc. Depertis)

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 22.30

Antonio Sanchez Quartet

Chissà perché, citando **Antonio Sanchez**, si pensa subito a Pat Metheny. La parteci-

pazione al gruppo del celeberrimo chitarrista ha certo contribuito molto all'affermazione planetaria del batterista originario di Città del Messico (dove è nato nel 1971), ma di certo la storia artistica di **Sanchez** non si esaurisce in questo sodalizio. Intanto il suo esordio nel jet set jazzistico fu niente meno che con la United Nation Orchestra di Dizzy Gillespie, nella quale fu convocato grazie alla segnalazione del pianista Danilo Perez, che di Sanchez era insegnante al Conservatorio Nazionale del Messico. Era il 1997 e nello stesso anno Perez prese comunque **Sanchez** anche per il proprio gruppo. Da allora nomi del calibro di Chick Corea, Gary Burton, Charlie Haden, Dee Dee Bridgewater, Dianne Reeves e Toots Thielmans si sono accaparrati la collaborazione di **Sanchez**, che da qualche tempo ha iniziato anche una sua attività da leader, con gruppi la cui composizione è una sintesi dello stato dell'arte del jazz della East Coast statunitense, pur con influenze latine.

37



Antonio Sanchez



ore 21 - Teatro Olimpico

Fabrizio Bosso Quartet & Orchestra del Teatro Olimpico

Enchantment: l'incantesimo di Nino Rota

Fabrizio Bosso è da anni il trombettista italiano in maggiore ascesa, e la sua corsa

al successo non sembra minimamente arrestarsi. Dopo molto jazz in contesti standard, soprattutto in quartetto e quintetto ma spesso anche in duo (con Antonello Salis, Luciano Biondini, Irio De Paula) e molte comparse sui palchi e i dischi del pop nazionale (da Cammariere a Gualazzi, passando per Mario Biondi e Nicola Conte), Bosso giunge alla prova del jazz sinfonico: il sogno (confessato) di ogni solista.

“Enchantment” è una lunga suite che ripercorre in maniera impetuosa le più significative composizioni per film di Nino Rota, da *La dolce vita* al *Padrino*, dal *Gattopardo* a *Otto e mezzo* e molte altre, con una ritmica jazz e un'orchestra classica con archi, fiati e percussioni.

Bosso ha trasportato le musiche di Rota all'interno del proprio universo espressivo, dando loro una credibile traduzione jazzistica. La registrazione discografica della suite è stata realizzata addirittura con la partecipazione della London Symphony Orchestra, mentre gli arrangiamenti orchestrali, nonché l'unica composizione originale del progetto, sono firmati da **Stefano Fonzi**, che cura anche la direzione.

38



Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 22.30

Dominic Miller Quartet

Argentino (è nato a Buenos Aires nel 1960) ma dalla formazione ampiamente anglosasso-

ne, dato che dall'età di dieci anni è cresciuto tra Stati Uniti e Inghilterra, **Dominic Miller** è un chitarrista dalle risorse eccezionali, sia con lo strumento elettrico che con le chitarre acustiche. **Miller** è noto per la sua collaborazione con Sting: dal 1990 a oggi ha preso parte a tutti i dischi e i tour del celeberrimo cantante. Non si tratta di una semplice 'prestazione d'opera': Miller è il vero braccio destro di Sting, nonché la mente creativa dietro a molti brani di successo scritti a quattro mani. Numerose altre star del pop e del rock si sono avvalse delle chitarre di **Miller**: da Phil Collins a Bryan Adams, Tina Turner, Rod Stewart, Peter Gabriel e gruppi come i Chieftains e i Level 42. **Miller** ha anche una intensa attività da leader, sia alla guida di gruppi che in solitudine.





Anna Maria Farabbi incontra Rossano Emili e Angelo Lazzeri

Gallerie di Palazzo
Leoni Montanari - ore 18

La cifra stilistica della poetessa perugina **Anna Maria Farabbi** è quella viscerale e tellurica di chi ha fatto della propria femminilità esasperata lo specchio attraverso cui rileggere le proprie esperienze di vita. Nel 1995 ha ricevuto il Premio Montale. La sua voce trova un contraltare sonoro nella musica di **Rossano Emili**, al sax baritono, e di **Angelo Lazzeri**, alla chitarra elettrica, entrambi suoi conterranei.

Franco D'Andrea Sextet

ore 21 - Teatro Olimpico

40

"Monk e la macchina del tempo"



Franco D'Andrea (ph. P. Nintia)

Franco D'Andrea dimostra di essere entrato in una luminosa fase della sua carriera in cui

ogni situazione strumentale ha raggiunto il punto di più perfetta cristallizzazione: dalle stupefacenti performance del collaudato quartetto, all'innovativa proposta in trio con i fiati di **Ottolini** e **D'Agaro**, sino alla dimensione più raccolta del piano solo. Sono queste le basi da cui prende forma un evento straordinario: la fusione di due delle formazioni più blasonate del jazz nazionale, il quartetto e il trio di **D'Andrea**, in un solo gruppo che affronta le musiche di uno dei compositori prediletti dal pianista meranese, Thelonious Monk. **D'Andrea** esegue Monk come un esploratore che avanza in una terra sconosciuta, procedendo lungo percorsi enigmatici sino a risolvere il fascino misterioso delle più importanti pagine musicali del jazz del Novecento.

Teatro Olimpico - ore 21

Kenny Barron Mulgrew Miller Dado Moroni "3 Monkish Pianos"

Tre pesi massimi del pianismo jazz internazionale, già tra loro legati da precedenti

collaborazioni, alle prese con le musiche di Thelonious Monk, il più "esoterico" di tutti i pianisti emersi dall'era bop.

Kenny Barron (1943) è uno dei più apprezzati pianisti *mainstream* in circolazione. Della sua luminosa carriera bisogna ricordare gli esordi al fianco di Dizzy Gillespie, Lee Morgan e Freddie Hubbard, nonché la meravigliosa e proficua collaborazione al fianco di Stan Getz, di cui **Barron** fu il pianista preferito.

Mulgrew Miller (1955) a soli vent'anni entrò a fare parte della mitica Duke Ellington Orchestra, sotto la direzione di Mercer Ellington. Ha poi suonato con giganti quali Betty Carter, Woody Shaw, i Jazz Messengers di Art Blakey e dal 1985 ha sviluppato una brillante carriera da leader.

Dado Moroni (1962) è uno dei jazzisti italiani più apprezzati al di là dell'Atlantico, per la profonda comprensione del linguaggio afro-americano e la sfavillante tecnica solistica. A mettere assieme i suoi ingaggi internazionali si compone un'enciclopedia del jazz moderno: Dizzy Gillespie, Chet Baker, Roy Hargrove, Wynton Marsalis, Clark Terry, Freddie Hubbard, Ron Carter, Ray Brown...



Kenny Barron (ph. A. Carter)

Michele Polga meets Fabrizio Bosso

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 22.30

Quella di **Michele Polga** è musica senza concessioni narrative o descrittive: è hard bop

allo stato puro e personalmente revisionato, suonato con voce imponente e sicura in ogni *nuance*, appoggiato sull'efficacia di una serie di composizioni originali di lirica e muscolare astrazione e di alcuni standard portati alle estreme conseguenze musicali. Il tutto sostenuto da un gruppo che col genere ci va a colazione. L'assetto dei brani fa molto Blue Note, mentre l'intesa tra i fiati, con il leader affiancato dalla tromba di **Fabrizio Bosso**, qui in un contesto assolutamente congeniale alle sue risorse espressive, raggiunge apici di virtuosismo a corpo libero. **Polga** è indubbiamente tra i migliori solisti-compositori dell'ultima generazione; si tratta solo di far entrare questo dato di fatto nella consapevolezza nazionalepopolare.



EPILOGHI

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 21

Miguel Zenon Quartet

Mentre continua ad affermarsi sulla scena internazionale come alfiere del mainstream dell'area newyorkese, **Miguel Zenón** sottolinea sempre più il legame con la sua terra d'origine, Porto Rico, piuttosto che con quella d'emigrazione. In anni recenti tra un derivato del bop e l'altro, **Zenón** ha messo a segno una serie di affondi nella musica popolare dello stato caraibico, dal *jibaro* alla *plena* sino alla canzone portoricana: un viaggio *way down home* nel quale si fa abitualmente accompagnare da ritmiche sfavillanti. Dal contralto di **Zenón** ci si aspetta tecnica inossidabile e acume intellettuale, mentre un senso di abbandono alla *rêverie* emerge dalle sue esplorazioni portoricane. L'elemento musicale latino si incunea nelle armonie jazzistiche con tale naturalezza che pare confondersi con esse.



Miguel Zenón

Lunedì 14 MAGGIO

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 21

Get The Blessing Quartet

I pesi massimi del jazz rock inglese: i **Get The Blessing**. Qualcuno, non sapendo più come classificarli, li ha etichettati alla voce 'punk jazz'. Ma la cosa è riduttiva perché il quartetto di Bristol possiede l'imprevedibilità, e l'*appeal*, di una colonna sonora morriconiana. Attivi da oltre dieci anni, i **Get The Blessing** hanno fatto dei contrasti più estremi la loro parola d'ordine. Le musiche dell'ultimo album *OCDC*, sovrappongono melodie all'unisono dall'aspetto espansivo e giocoso a ritmi in cui abbondano i riff martellanti. Non da ultimo, i **Get The Blessing** si fanno notare per un look tra ortodossia e ribellione: camicia bianca e abito grigio scuro sono la loro divisa ufficiale, ma nei videoclip e nei servizi fotografici nascondono la testa dentro sacchetti di carta colorata.

Martedì 15 MAGGIO



Giovanni Guidi (ph. R. Crimi)

Giovanni Guidi New Quintet

EPILOGHI

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 21

Nato a Foligno nel 1985, **Giovanni Guidi** si sta imponendo come una delle figure più dina-

miche del jazz italiano. La partecipazione ai gruppi di Enrico Rava a partire dal 2004, offrono a **Guidi** un'enorme visibilità. La sicurezza con la quale domina la scena, e la tastiera, gli permette di proseguire con altre collaborazioni di rilievo (Mauro Negri, Lello Pareti, la Cosmic Band) e di presentarsi alla guida di sue formazioni. Anche per queste il successo è subitaneo: la Unknown Rebel Band e il quintetto internazionale sono le sue formazioni più notevoli. Entrambe mettono in risalto la personalità di **Guidi** sia come autore che come pianista dal gusto attuale.

44

Mercoledì 23 MAGGIO

Jorma Kaukonen con David Bromberg

Panic Jazz Café Trivellato
Basilica Palladiana - ore 21

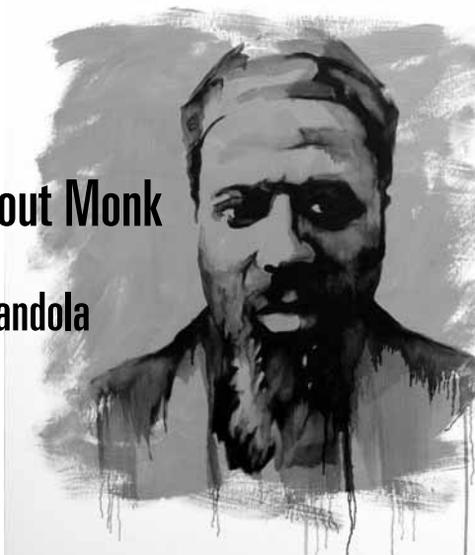
I nomi di **Jorma Kaukonen** e **David Bromberg** sono quelli di due

protagonisti assoluti della scena folk blues statunitense. Troviamo **Kaukonen** nelle registrazioni di esordio di Janis Joplin, ma lo si ricorda per la partecipazione allo storico gruppo dei Jefferson Airplane e al più longevo - e anche più congeniale - gruppo degli Hot Tuna. Lo stile chitarristico di **Kaukonen** è fin dagli inizi caratterizzato dal fingerstyle blues e country che sono alla base del folk americano. La carriera di **David Bromberg** è invece legata a nomi quali quelli di Bob Dylan, Eagles, Ringo Starr, Willy Nelson e Carly Simon. Il suo stile è caratterizzato da un linguaggio che recupera anche le radici folk della tradizione.

Palazzo Cordellina

Round About Monk

Mostra di Mariella Scandola

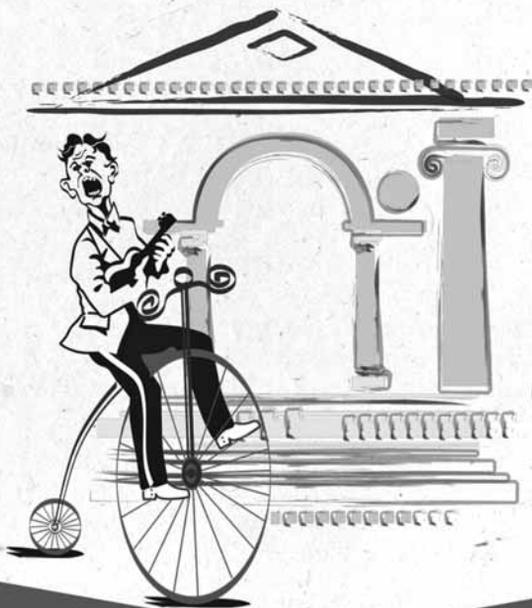


La Scuola di musica Thelonious dedica un evento al suo nome tutelare attraverso una personale di pittura di **Mariella Scandola**. Questo tributo alla musica jazz, e soprattutto alla figura e all'arte di Monk, viene usato da **Mariella** come strumento di investigazione e rappresentazione dell'anima e dell'animo umano. In particolare, la complessa personalità di Thelonious viene vissuta e interpretata con passionalità e coinvolgimento dalla pittrice, che dimostra di "sentire" le problematiche esistenziali del "genius of modern music". Le diverse tecniche, così come le diverse angolazioni interpretative dei ritratti, restituiscono le atmosfere umane e musicali, mischiando il "fisico" all'arte in un unicum indissolubile che chiamiamo vita.

Mariella Scandola lavora da tempo nel campo dell'immagine soprattutto come pittrice, spaziando anche nei territori della grafica, della scultura e della fotografia. Numerosi sono i riconoscimenti nazionali e internazionali riscossi in Europa (Arte Fiera di Salisburgo, 2002) e oltreoceano (personale alla Jones Gallery Academy Mall University, Houston '99) oltre che in Italia (Sala Brunelleschi, Firenze, e sale logge inferiori Basilica Palladiana, Vicenza).

La mostra ha anche un cotè musicale di alto profilo. Per l'inaugurazione, alle 19 di sabato 5 maggio, si esibirà la **Thelorchestra**, diretta da **Ettore Martin**. Sempre alle 19 gli altri eventi: il duo formato da **Robert Bonisolo** (sax) e **Michele Calgaro** il lunedì successivo e, il martedì, una solo performance del sassofonista **Pietro Tonolo** intitolata "Corner Brilliance" (dal titolo del suo cd appena uscito). Mercoledì si prosegue con il **Thelonious Ensemble** e giovedì con il duo **Ettore Martin** (sax) e **Matteo Alfonso** (piano). Per finire, il pianista **Paolo Birro** ci proporrà venerdì "Le Canzoni di Monk", con la voce recitante dell'attore emiliano **Franco Costantini**.

CALDOGNO UKULELE MEETING



19-22
JULY
2012

VILLA CALDOGNO
CALDOGNO (VI)
ITALY

**JAMES HILL
AND ANNE DAVISON**

AND

WINN' BOYS, UKULELE UFF & LONESOME DAVE,
THE UKEBOX, BETTYS BOYS, UKULELEZAZA,
PAUL MOORE, VERONICA SBERGIA & FRIENDS,
MAX DE BERNARDI & DARIO POLERANI, JONTOM,
ADRIANO BONO & LA MINIMA ORCHESTRA, TIN
PAN ALLEY HOT JAZZ TRIO, UKULOLLO & SARA,
BLUEDEAN CARCIONE, HONKY TONK SCHOOL

CONCERTI, WORKSHOPS, FIERA STRUMENTI

★★ VENITE A CONOSCERE I TITOLARI DEI MAGGIORI BRAND DI UKULELE ★★



Il vento dell'Est

Considerazioni

sul rapporto fra Jazz e musiche orientali

di Enzo Capua

Ad alcuni potrà sembrar curioso, o quantomeno di difficile comprensione, ma il rapporto fra il Jazz e le musiche provenienti dall'Est ha vissuto, e vive tuttora, una gestazione lunga, affannosa, ma decisamente proficua. Lo si può facilmente paragonare a un matrimonio che all'inizio a tutti pareva impossibile e che invece nel tempo si è dimostrato più solido e duraturo di tante passioni intense ma fugaci. È inutile negare, del resto, che comunque si tratta di una *liaison dangereuse*, una relazione pericolosa sempre sul bilico della rottura o – ancor peggio – del compromesso basato sull'insoddisfazione reciproca. Ma il fuoco è sempre lì presente e cova anche sotto quelle che molti hanno spesso definito ceneri di un'unione isterica, a volte folle. Innanzitutto c'è da prendere in considerazione un fatto non secondario: definire le caratteristiche, l'anima se vogliamo, di queste espressioni musicali è un'impresa ardua, quasi impossibile. Da una parte abbiamo una musica, il Jazz, che è nata già come un miscuglio di vari ingredienti, ma sotto l'egida della cultura proveniente dall'Africa; dall'altra abbiamo invece un universo composito e ramificato, talmente variegato da non poter essere circoscritto in maniera soddisfacente. Trovare degli elementi comuni, infatti, fra certe musiche arabe e la giapponese o coreana, può lasciare il tempo che trova. Quindi nel dire Est dobbiamo sempre stare attenti e specificare, non essere superficiali e raffazzonati. Non è questa la sede, e non basterebbe un corso universitario, per definire le affinità fra il canto di un muezzin, una melodia spagnola o una canzone napoletana, che peraltro sono numerose; né perdersi in disquisizioni sulle compatibilità fra scale doriche o ioniche e

raga indiani, sul perché il tempo, il ritmo, è diviso in una maniera nelle culture slave e in un'altra a Shangai o a Kuala Lumpur. Sarebbe utile, peraltro, individuare il *terreno* piuttosto che l'elemento comune sul quale un linguaggio musicale può trovare spazio e agio per affondare con decisione le proprie radici. E qui potremmo dover fronteggiare una sfida più che un abbraccio, e il terreno diventare un campo di battaglia per la supremazia della personalità. Una delle caratteristiche chiave del Jazz è il cosiddetto *swing*, che di per sé è così difficile da definire che fra gli addetti ai lavori si dice che un musicista ha *swing* o non ce l'ha e basta. Chi vuol capire capisca. Eppure, cosa strana, anche chi poco sa di Jazz percepisce ad intuito lo *swing*. Lo sente dentro, o sul piedino che batte, come qualcuno afferma. Ma non basta: ci sono altre caratteristiche prioritarie nel Jazz. L'accento, il ritmo o l'improvvisazione, che molti dicono sia il suo marchio di fabbrica (così come lo *swing*) ma la storia di questa musica in fondo ci ha insegnato che non è del tutto vero. Ci sono le eccezioni. E queste confermano almeno una regola essenziale: che le regole nel Jazz sono fatte per essere distrutte, o almeno scomposte e rimescolate. Pena la fine di questa musica, che invece vive proprio del cambiamento continuo e della sua ardua codificazione. Mettiamoci ora nei panni di un musicista o di un appassionato di Jazz di Singapore: subisce il fascino di questa musica, riesce a percepirla il significato, se è bravo ne riproduce la struttura, la interpreta, ci si applica dunque a fondo, però alla fine non riesce a conquistarla, ad abbracciarla totalmente. E naturalmente, all'inverso, può succedere lo stesso a un jazzista di Detroit nel cercare di impadronirsi fino in fondo dei segreti della musica malese o del Gamelan dell'isola di Bali. Dunque, se mettiamo sullo stesso palco a suonare assieme – come è già successo tante volte – un suonatore di sitar indiano e un sassofonista americano, il rischio di scadere nell'incomprensione e nella frustrazione totale è notevolissimo, mentre la strada verso l'opera d'arte struggente è erta e difficile, ma se raggiunta può davvero entusiasmare. Allora dov'è questo terreno comune? Sta proprio nella lotta, nello scontro caratteriale. Una contesa che

può portare dritti dritti all'inferno o in un amalgama prezioso. Lo sforzo di capirsi comunque risiede perversamente giù in fondo, sotto sotto quel "braccio di ferro" delle personalità, come sul serio avviene in tante coppie. Per tanti anni abbiamo assistito a battaglie, scontri e infine incontri felici e infelici fra Oriente e Jazz, ma nella maggior parte dei casi – quelli ben riusciti s'intende – è stato un musicista occidentale ad avvicinarsi con rispetto e attenzione alle culture provenienti dall'Est. Basti citare John Coltrane, Yusef Lateef, Don Cherry e John McLaughlin. E son venute fuori delle opere meravigliose. Facciamo qualche titolo a beneficio di chi voglia avventurarsi in questi meandri passando sul tappeto rosso: "The Dreamer" di Lateef, "Live at Village Vanguard" di Coltrane, "Relativity Suite" di Don Cherry, "My Goal's Beyond" di McLaughlin. Capolavori. Ma ce ne sono tanti altri, che non è il caso di star qui a menzionare. Dall'altro *coté* invece, è arrivato ben poco, fino a qualche anno fa. Agli inizi degli anni ottanta – giusto per dare una vaga connotazione temporale – alcuni musicisti dell'Est, soprattutto arabi e indiani, hanno intrapreso dei sentieri ben tracciati con risultati a volte sorprendenti. Cosa è successo? È accaduto che il Jazz, forma d'arte onnivora e curiosa, ha ceduto, come un amante che ha perso ogni ritrosia, di fronte alle lusinghe di certi suonatori, che col richiamo irresistibile dell'improvvisazione – e il Jazz, si sa, a tutto può resistere fuorché all'improvvisazione – lo hanno condotto sul proprio terreno assorbendone alcuni tratti, ma soprattutto permeandolo dei propri. Il braccio di ferro in questi casi si è piegato verso Oriente. È il caso di citare un paio di grandi suonatori di *oud*, il liuto di origine araba dal suono insinuante e avvolgente: Rabih Abou-Khalil e Anouar Brahem; quindi un paio di straordinari percussionisti indiani: Zakir Hussain e Trilok Gurtu, il chitarrista vietnamita Nguyễn Lê e in tempi più recenti due musicisti di discendenza indiana: il pianista Vijay Iyer, nato negli Stati Uniti, e il sassofonista Rudresh Mahanthappa, anche lui residente negli Stati Uniti ma nato a Trieste. Ce ne sarebbero tanti altri, è vero, ma è giusto fare solo qualche nome per puntare l'indice su un fatto importante: in questi casi è la sensibi-

lità musicale a vincere sulla struttura o lo stile. In pratica questa nuova ondata di musicisti è stata capace di avvolgere in sé il linguaggio jazzistico senza tralasciare alcunché delle proprie radici culturali. La battaglia è stata da loro vinta con l'arma più convincente: la forza della personalità. Gli spettatori vicentini del festival hanno la fortunata occasione di vedere in azione alcuni di questi maestri portati dal vento dell'Est: Trilok Gurtu, Nguyễn Lê, Rudresh Mahanthappa e la Jaipur Kawa Brass Band, che in modo affascinante riprende la cultura delle brass band di New Orleans trascinandola per le vie del mondo attraverso la fervida tradizione del Rajasthan, la regione dell'India dalla quale questi musicisti provengono. All'amabile pubblico di Vicenza mi permetto, però, di dare un consiglio: di liberarsi mentalmente dell'etichetta "World Music", una definizione inopinata che riguarda la musica proviente da varie parti del mondo e che, francamente, vuol dire tutto come non vuol dire niente. Eppure tante volte questo termine è stato usato anche per alcuni dei musicisti che ho appena citato. La musica appartiene *comunque* al mondo, perché è espressione della cultura e dell'arte degli esseri umani. Ed è anzi l'unico vero linguaggio unificante che ha il potere di far comprendere in sublime sintonia un arabo che canta la disperazione per un amore perduto, un suonatore di tablas indiano rapito dall'estasi per una divinità e un trombettista cresciuto sulle strade di Harlem. È questo il percorso da seguire per vedere un nuovo futuro nel Jazz? È possibile. Del resto tante volte ci è sembrato che prendesse una direzione per poi smentirsi in poco tempo. Di una cosa comunque saremmo sempre sicuri: che la sorpresa su questo terreno è perennemente dietro l'angolo. Allora le battaglie e le intese sublimi trovano il loro vero significato. ■

Coltrane e l'India

di Aldo Gianolio

La continua, indefessa, esclusiva ricerca di modi inediti di costruire il *suo jazz* (che più diventava *suo* più tendeva, almeno nelle intenzioni, a universalizzarsi), ricerca sostenuta da profondi studi teorici e da una pratica incessante, quasi maniacale, sullo strumento, aveva portato John Coltrane a interessarsi vivamente e profondamente a mondi musicali "altri", da cui attingeva continuamente nuova linfa.

Fa da spartiacque a due pratiche in un certo senso antitetiche, il biennio 1959-1960: sino a quel periodo, Coltrane aveva portato alle estreme conseguenze il modo di improvvisare "bop" basato su cambi di numerosi accordi (con *Giant Steps*, 5 maggio 1959, punto d'arrivo); e sempre in quel periodo era cominciato il modo di improvvisare su pedali di un solo accordo (o due ripetuti) usando i *modi*, ovvero scale, cioè una successione di note a cui sono legate altre successioni, consentendo una grande libertà all'improvvisazione (*My Favorite Things*, 21 ottobre 1960, è il punto di partenza).

"Per diversi anni, sino all'epoca di *Giant Steps*", ha detto lo stesso Coltrane, "la mia preoccupazione maggiore erano stati gli accordi, mentre subito dopo è cominciato per me il periodo modale. Se ne suona molta di musica modale nel mondo. In Africa per esempio, essa ha un rilievo straordinario, ma verso qualunque altro paese si indirizzi lo sguardo – alla Spagna, alla Scozia, all'India o alla Cina – è sempre questo tipo di musica che si impone all'attenzione. Esiste dunque una base comune nella musica del mondo. Ed è questo aspetto universale della musica che mi interessa e attira, fungendo da traguardo" [*Clouzet e Delorme*, "Entretien avec

John Coltrane", in *Les cahiers du jazz*, 1963]

Così, se negli anni fra il 1954 (quando aveva cominciato, ancora acerbo, a frequentare la scena musicale di New York) e il 1959, era arrivato a perfezionare assolo torrenziali e ubriacanti per i quali fu inventato – dal critico Ira Gitler – il termine *sheets of sound*, ("lennzuola di suono"), portando alle estreme conseguenze la tecnica dell'improvvisazione su molti accordi e su modulazioni lontane con la conclusiva messa in pratica della teoria del circolo delle quinte, quelli immediatamente a seguire lo videro lavorare alla messa a punto di una improvvisazione basata su un unico centro tonale con l'uso della tecnica modale nelle sue varie accezioni.

Ancora non conosceva la musica classica indiana, se non accidentalmente e superficialmente, quindi si era avvicinato alla tecnica modale per "sentieri interni" ai confini del jazz: soprattutto prese spunto dall'opera teorica di George Russell, il *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, pubblicato in prima edizione nel 1953 (con Russell avrebbe anche lavorato per la registrazione dell'album "New York, N. Y." – Decca – dove prese un assolo magistralmente torrenziale in *Manhattan* il 12 settembre 1958); poi gli fu maestro Miles Davis, nel cui gruppo era ritornato, che lo indusse a lavorare sui *modi*, con lui registrando nel febbraio e marzo 1958 "Milestones" (Columbia), ma soprattutto, nel marzo e nell'aprile del 1959, quel "Kind Of Blue" (Columbia) considerato l'album modello del jazz modale.

A proprio nome, tre sono i brani principali in cui Coltrane anticipa stilemi appartenenti alla musica indiana, senza ancora conoscerla. "Da allora, dalla registrazione di *My Favorite Things*, io avrei ascoltato e riascoltato sempre più musica indiana e avrei cercato di usare qualcuno dei suoi metodi in qualcuna delle cose che stavo facendo; ma a quel tempo era in me solo nel subconscio" [intervista audio di De Ruyter dell'11 novembre 1961, citata in Lewis Porter, "John Coltrane", 1998].

Già in *While My Lady Sleeps*, in quintetto, del 31 maggio 1957 ("Coltrane", Prestige) Coltrane esegue scale esoticamente orientalesgianti su un lungo pedale in cui si risolve lo sviluppo delle

parti improvvisate.

Poi proprio nell'album "*Giant Steps*" (Atlantic), contenente il brano omonimo, Coltrane opera su entrambi gli opposti, dal massimo movimento di *Giant Steps*, *Spiral* e *Countdown*, alla stasi armonica di *Naima* (2 dicembre 1959), costruito su accordi sospesi sopra due pedali di dominante (prima Mib e poi Sib) usati in un *ostinato* che ricorda il *drone* tipico indiano [Bill Cole "John Coltrane", 1976]. Infine *My Favorite Things* (21 ottobre 1960) nell'album omonimo (Atlantic), il primo a proprio nome (è col quartetto con McCoy Tyner, Steve Davis ed Elvin Jones) dopo aver lasciato definitivamente il gruppo di Miles Davis. Il brano è scioccante e conturbante al tempo medesimo: qui Coltrane si presenta per la prima volta col sax soprano, con cui stravolge, in una esecuzione di quasi quattordici minuti (ma in successive registrazioni effettuate dal vivo e poi pubblicate in disco la durata sarebbe stata molto



maggiore), la canzoncina che funge da tema, un grazioso valzerino di Rodgers e Hart; con una improvvisazione modale in cui inframmezza saltuariamente la ripetizione dello stesso tema, lo trasforma in una travolgente danza impazzita e ipnotica. Coltrane è drastico: elimina tutti gli accordi di passaggio sostituendoli con una semplice figura di basso ripetitiva di dominante, su cui il piano reitera, alternando modo maggiore e minore, due accordi dondolanti sempre uguali (variando anche la forma, con l'esclusione del *b* dallo schema originario *a a a' b*).

L'album "*My Favorite Things*" ebbe un inaspettato grande successo, contribuendo come e se non più di "*Kind Of Blue*" a diffondere l'utilizzo della tecnica modale nel jazz, che Coltrane da canto suo avrebbe continuato a perfezionare sino alla fine dei suoi giorni in modo del tutto personale (personale perché uniformò sempre le nuove scoperte, anche se radicali, alle proprie pregresse conoscenze, che non eliminava del tutto, ma faceva interagire con le novità per arrivare a una nuova sintesi, a un idioletto in continuo divenire: per esempio non abbandonò mai definitivamente, anche nel pieno della sua ubriacatura modale, l'uso delle modulazioni per terze, proprie della applicazione della teoria del circolo delle quinte, che aveva messo a punto ai tempi di *Giant Steps*; e non applicò la tecnica modale pedissequamente, ma l'interpretò, per poi in seguito svincolarsene: per esempio, in *Acknowledgement* (9 dicembre 1964), la prima parte di "*A Love Supreme*" (Impulse), opera di Coltrane riconosciuta come punto di arrivo del suo periodo modale, la cellula del tema viene ripetuta in varie tonalità completamente slegate da quella di base, dimostrando ancora di prendere i modi solo come base di massima).

Del resto proprio perchè nel mondo la tecnica modale era diffusa un po' dappertutto e in maniera diversa, Coltrane si era preso la briga di studiarne le differenze, alla ricerca di un minimo comune denominatore *semplificativo* che potesse indirizzarlo verso una soluzione *universale*, da sempre il suo fine ultimo: così si avvicinò alla musica modale suonata non solo in India, ma anche in Africa, in Spagna, in Cina e nell'America del Sud, componendo ed ese-

guendo brani come *Liberia, Africa, Dahomey Dance, Afro Blue, Olè, Brasilia e India*.

Lo avevano avvicinato in particolare alla musica indiana le letture religiose e filosofiche, soprattutto degli scritti di Ramakrishnan, Paramahansa Yogananda, Mohandas Gandhi e Krishnamurti. Si era messo a praticare yoga e meditazione con regolarità e al principio del 1961 cominciò ad ascoltare i dischi di Ravi Shankar, virtuoso suonatore di *sitar* e uno dei grandi interpreti della musica classica dell'India del Nord, quella chiamata *indostana* (che si differenzia dalla musica classica dell'India del Sud, chiamata *carnatica*, per essere più romantica e meno barocca, enfatizzando le qualità strumentali piuttosto che quelle vocali e avendo esecuzioni più brevi).

Coltrane rimase impressionato da Shankar, in generale, dall'indubbio fascino e intensità della musica, nel particolare dai *pattern* pentatonici e dai microtoni usati nelle divagazioni melodiche del *sitar*, oltre che dalla loro combinazione con i ritmi dei tamburi solisti (le *tabla*) e con il background tonale costruito dal bordone del *tanpura*.

Se Shankar aveva galvanizzato Coltrane (da allora uno dei massimi desideri del sassofonista era di poter suonare con il maestro sitarista), non si può dire viceversa che Coltrane avesse entusiasmato Shankar. Venuto a conoscenza che *il celebre jazzista John Coltrane* considerava lui e la musica indiana come modelli e importanti ammaestramenti, incuriosito volle ascoltare il jazz del sassofonista, che all'inizio non gli piacque. "La sua perplessità era naturale: Trane si ispirava all'Oriente, parlava di pace e fratellanza, ma non raggiungeva quella purezza e quella serenità che avrebbe dovuto riconoscere come la forma più alta di saggezza. Per Shankar in Coltrane c'erano ancora troppa violenza, troppe scorie terrene, troppa corporeità. In una parola troppa Africa." [Marcello Piras, "John Coltrane", 1993].

L'onda di materia squassata e incandescente che Coltrane riversava sugli ascoltatori avrebbe lasciato in seguito spazio a momenti più meditativi e spirituali senz'altro anche per l'influenza della

cultura indiana, ma senza mai rinunciare, contemporaneamente, alle sue espressioni veementi e terrene: l'anima asiatica non soppiantò, ma andò a coesistere con l'anima africana, che anzi ebbe una recrudescenza disperata (*"The Olatunji Concert: The Last Live Recording"*, Impulse, del 23 aprile 1967, due mesi e mezzo prima di morire).

Coltrane e Shankar si incontrarono la prima volta nel dicembre 1961, quando il sassofonista afro-americano era andato ad assistere a un concerto del sitarista indiano che aveva appena cominciato una *tournee* negli Stati Uniti, proseguita poi sino a quasi tutto il 1962. Diventarono amici, con Shankar che alla fine cambiò opinione sul valore dell'opera del compagno; si sentivano spesso, si scambiavano opinioni non solo musicali, ogni tanto si incontravano: nel 1964 Coltrane prese anche delle vere e proprie lezioni (la stima e l'affetto reciproci erano grandi: Coltrane chiamò il suo

secondo figlio, avuto dalla seconda moglie Alice McLoad, proprio *Ravi*).

Schematizzando all'osso, la musica classica indiana *indostana* (rappresentata al meglio appunto dalle performance di Ravi Shankar) è formata da un *ostinato* (*drone*) suonato in genere dal *tanpura* (o *tambura*, un liuto a quattro, cinque o sei corde suonate libere, che fornisce il caratteristico suono circolare che funge da bordone, intonato su tonica e dominante, a volte anche sottodominante). Sopra il *drone*, che statico e ripetitivo rimane nello stesso centro tonale per tutta la durata del pezzo, si svi-



luppano le linee musicali degli strumenti melodici (nel caso di Shankar il *sitar*) che si basano su determinati *raga*, cioè innumerevoli scale modali *teoricamente possibili* (diversi in ascesa rispetto alla discesa, contrariamente ai *modi* occidentali) e che si sviluppano da alcuni (dieci) *raga* di base. Agli strumenti melodici si uniscono quelli a percussione (le *tabla*), sia con funzione di accompagnamento che di improvvisazione, interagendo reciprocamente in maniera intensa ed esclusiva (come spesso il sassofono di Trane si sarebbe trovato a duettare alla pari in frenetici andamenti con la batteria di Elvin Jones).

I *raga* si sviluppano entro cicli ritmici chiamati *tala*, misurati su un numero specificamente dato di battiti (praticamente dei *beat*), chiamati *matra*, che possono essere, per ogni ciclo, da 3 a 16 (i più consueti 3, 5, 7 e 10) e che possono ripetersi di continuo o diversamente abbinarsi formando lunghe sequenze metriche dispari e sghembe (anch'esse da ripetersi circolarmente) e pure variare di velocità nell'esecuzione.

Ogni lungo brano musicale si sviluppa in quattro diverse sezioni, chiamate *alap*, *jor*, *gat* e *jhala*.

L'*alap* è una introduzione libera con tempo libero suonata senza accompagnamento ritmico ma con l'uso del *drone*: vi si individua il *raga* scelto per essere eseguito e sviluppato in seguito, raggiungendo le sue prime note per tentativi e semmai poi riprese e ripetute dagli altri solisti (una cosa simile succederà in *Ascension* del 28 giugno 1965, Impulse, con le tre note d'apertura – Sib, Reb, Mib – proposte dal solo Coltrane per essere riprese immantinente dopo da tutti gli altri strumentisti in libero contrappunto: quelle tre note, in questo modo, si intersecano, si scontrano e si sovrappongono dando origine a un centro gravitazionale in Si bemolle minore da cui partiranno le scale modali).

Dopo questo lento e introspettivo inizio, i musicisti (ancora senza l'accompagnamento delle *tabla*) passano allo *jor*, dove viene elaborato il tema base del *raga* cercando di sviscerarne il *mood* pertinente.

Nel *gat*, il *raga* scelto viene fissato definitivamente e sviluppato

nelle sue innumerevoli implicazioni ed esplicazioni, prima a tempo lento, poi sempre più veloce. Qui entrano anche le percussioni (*tabla*) con il proprio ciclo ritmico (*tala*) che definisce il tempo (Coltrane in *Nature Boy* – del 18 febbraio 1965 in “*The John Coltrane Quartet Plays*” e del 28 marzo in “*The New Wave In Jazz*”, entrambi Impulse – userà proprio questo schema: dapprima il metro è libero, poi la sezione ritmica comincia un marcato 10/4 a cui seguono gli altri strumenti).

L’accelerazione graduale del ritmo nel *gat* culmina nello *jhala*, il movimento finale, in cui il *raga* raggiunge il climax.

Coltrane dalla musica classica indiana assimila alcune idee-forza, ma non in maniera pedissequamente scolastica, bensì eterodossa e creativa. Riduce i temi e gli arrangiamenti all’essenziale; dilata l’improvvisazione fino a diverse decine di minuti; perfeziona una concezione circolare di intendere lo sviluppo dell’improvvisazione ispirata (oltre che al *ring shout* africano) al *tala*, la cui circolarità informa i suoi assolo convulsi e frenetici (e anche il lavoro fitto a ragnatela di Elvin Jones); adotta i *raga* (cioè le scale modali) e impara il sistema per farne germinare altri da quelli di partenza, cercando di usarli badando anche al loro intrinseco significato, al loro *mood*, all’emozione che dovrebbero suscitare (è il concetto indiano chiamato *rasa*). A riprova di questo suo tentativo, sono stati trovati (da Carl Grubbs) dei fogli musicali scritti a mano da Coltrane in cui a determinate scale da lui segnate sul pentagramma conferisce dei precisi significati, tipo “*night, power an majesty*”, “*morning, sad*”, “*evening night, praise*”, “*evening, gay*”, “*night, melancholy*” [Lewis Porter, “John Coltrane”, 1998].

Ma Coltrane estrapola dalla musica *indostana* anche specifici e mirati stilemi. “Sto ascoltando sempre più musica indiana”, aveva detto nel 1961 al giornalista Ashley Kahn, “e sto adattando i loro metodi in qualcuna delle cose che sto facendo. Ho voluto, per esempio, che il mio gruppo potesse suonare il *drone*, e per fare questo ho dovuto usare due contrabbassi” [Ashley Khan, “A Love Supreme: The Story of John Coltrane’s Signature Album”, 2002]. Infatti in diversi brani Coltrane avrebbe cercato di introdurre spe-

cificatamente un bordone imitando il doppio suono della *tanpura* con due contrabbassi suonati simultaneamente, uno perlopiù fermo appunto sulla stessa nota di tonica, l'altro libero di variare, però mantenendosi sul centro tonale dato (ma anche con un solo contrabbasso, usato, come la *tanpura*, con la corda grave pizzicata libera, a mo' di bordone). Già in *Naima* del 1959 c'era stato l'uso di un *ostinato* eseguito col contrabbasso, ma era un uso inconsapevole, da parte di Coltrane, dell'esistenza del *drone* indiano. Invece in seguito volle rifarsi esplicitamente all'*ostinato* creato dalle *tanpura*, come nei brani: *India* (3 novembre 1961, in "*Impressions*", e altre tre versioni pubblicate in "*The Complete 1961 Village Vanguard Recordings*," entrambi Impulse), *After The Rain* (29 aprile 1963, in "*Impressions*," Impulse), *Psalm* (9 dicembre 1964, in "*A Love Supreme*," Impulse), e *Chim Chim Cheree* (17 maggio 1965, in "*The John Coltrane Quartet Plays*," Impulse).

Delle quattro sezioni principali in cui si sviluppa la musica classica dell'India del Nord sembra interessare Coltrane principalmente la prima, l'*alap* (intesa anche come *alap* più *jur* insieme), e a questa dare maggiore spazio ed enfasi.

L'intero *Psalm* (*cit.*), presentato in metro libero su, come già detto, un bordone di basso, è reminiscente dell'*alap* proprio per la tendenza a ritornare continuamente alla singola nota di partenza. *Song Of Praise* (17 maggio 1965, in "*The John Coltrane Quartet Plays*," Impulse) pure è presentato come un ampio *alap* a metro libero dove Jimmy Garrison usa estensivamente il pedale, a volte alternandolo con linee melodiche mosse, per dare l'idea del *drone*. In *Wise One* (27 aprile 1964, in "*Crescent*", Impulse), "Coltrane usa una tecnica d'improvvisazione in gran parte simile a come viene usata dai solisti indostani: nel primo e secondo *chorus* esegue una scala ascendente a larghi intervalli creando un feeling che assomiglia all'apertura di un *alap*" [Ingrid Monson, "*Freedom Sounds*", 2007]. Anche in *Love* (sia la prima versione del 2 settembre in "*The First Meditations*", Impulse, che in quella più contenuta e pacata del 23 novembre 1965 in "*Meditations*", Impulse) Trane procede più o meno come un improvvisatore indiano effettua la cosiddetta "pre-

sentazione" di un *raga*, ripetendo un frammento melodico percorrendolo continuamente in ascesa e discesa.

Per il rapporto e la derivazione di Coltrane con la musica classica indiana le due opere più importanti sono probabilmente *India* e *Om*, per differenti motivi.

India (cit.) è paradigmatico per la summa di stilemi derivanti dalla musica *indostana* concentrati nella stessa unità: c'è il tema derivato da un antico canto vedico (che non viene presentato immediatamente, in apertura, ma dopo una adeguata preparazione improvvisata), c'è l'*ostinato* del pedale ispirato al *drone* con due contrabbassi (a Reggie Workman s'è aggiunto Jimmy Garrison, che poi lo sostituirà definitivamente nel quartetto): il centro tonale è in Sol (l'accordo nella sua estensione è un Sol sus 4/7), la sca-



la misolidia. Il pianoforte di McCoy Tyner non interviene quasi per nulla, dando spazio ai virtuosismi orientaleggianti e ai sovracuti del sax soprano di Coltrane che, ancora maggiormente rispetto a *My Favorite Things*, si avvicina al suono nasale con venature melanconiche, un misto fra il suono dell'oboe e a quello della tromba con sordina, proprio dello *shenai*, tipico strumento a fiato indiano con due ance doppie.

Om (primo ottobre 1965, in "*Om*", Impulse) è invece importante per i riferimenti culturali con l'India, non certo per la musica espressa (29 minuti divisi in due parti), rimasta sempre all'opposto di quella auspicata da Shankar: qui è ancora irruente, arrabbiata, roca, drammatica, sviluppandosi fra dissonanze e cacofonie violente (con l'apporto dell'infuriato sassofono di Pharoah Sanders e il sostegno nuovamente di due contrabbassi, Garrison e Donald Garrett, del piano di Tyner e della batteria di Jones, oltre che del flauto con funzioni eminentemente coloristiche di Joe Brazil). Questi riferimenti culturali partono certo dal titolo: *Om* è il suono e la vibrazione dell'Universo; e del resto molti nomi delle ultime composizioni di Coltrane si riferiscono alla religiosità e alla spiritualità indiana evocando concetti indù o buddisti: *A Love Supreme, Ascension, Selflessness, Meditations*; infatti "Trane è diventato un *teosofista* del jazz; e anche da questo punto di vista, oltre che da quello musicale, ha avuto molta influenza sui jazzisti a venire" [Nat Hentoff, "Jazz Is", 1976].

E dal titolo questi riferimenti culturali arrivano sino all'ispirazione fondamentale dell'opera, che è mistica, e all'atmosfera religiosa di devozione al creato inserita in essa. Di fatto la sventagliata ritmata e battente, disperata e prorompente, tutta fisica e materia che Trane esplica con ansia, dolore e fatica, contrasta con il testo recitato insieme da tutti i componenti del gruppo all'inizio e alla fine della lunga performance, che declamano come in preghiera: "*I, the oblation and I the flame into which it is offered. I am the sire of the world and this world's mother and grandsire. I am he who awards to each the fruit of his action. I make all things clean. I am Om - OM - OM - OM!*", corrispondente ai versi sedici e diciassette

sette del nono discorso del *Bhagavad-Gita*, il classico poema dell'Induismo, i passi in cui Krishna, che ha rivelato essere l'incarnazione del dio Vishnu, spiega come la sua essenza divina permea di sé tutte le cose dell'Universo.

È evidente come Coltrane voglia sempre più operare sincreticamente verso le varie forme musicali etniche (e ascetiche) del mondo, nella fattispecie soprattutto quelle africane e indiane. Nel tentativo di un'opera di sintesi, non riesce però a unire gli opposti come vorrebbe: il Coltrane africano, quello che cade in *trance* in improvvisazioni furiose, sembra non collimare con il Coltrane asiatico, quello sereno e malinconico alla ricerca della sublime purezza. Rimane il fatto, fondamentale, di come Coltrane ricerchi una musica che rompa i confini del jazz usuale per arrivare ad esprimere l'unità di tutte le cose. Per arrivare a questo si concentra sull'*espansione dell'intensità* di questa sua musica (sia che prevalga l'elaborazione asiatica o quella africana) anche per poter arrivare (e questa può essere intesa come una riflessione delle teorie indù) ad *espandere la coscienza dell'ascoltatore* in una specie di trascendente esperienza comune.

Di più: egli pensa anche di recuperare, della musica, il suo potere mistico, come appare in tante varietà di storie indiane: "Mi piacerebbe scoprire il metodo per cui, con una particolare musica, se io voglio che piova, piove veramente; e se un mio amico è malato, mi piacerebbe suonare una particolare canzone che abbia il potere di farlo guarire; e se questo mio amico è economicamente fallito, mi piacerebbe, suonando un altro pezzo, che immediatamente riceva tutto il denaro di cui ha bisogno" [*Jean Clouzet e Michel Delorme, "Entretien avec John Coltrane" in Les chaires du Jazz n. 8, 1963*]. L'ultima produzione di Coltrane, quella delle session di febbraio e marzo 1967, con il gruppo formato da Alice Coltrane, Pharoah Sanders, Jimmy Garrison e Rashied Ali, quella degli album (sempre Impulse) "*Expression*" (comprendente i capolavori *Offering, To Be –* dove Coltrane è al flauto e Sanders al piccolo –, *Ogunde* ed *Expression*), "*Stellar Regions*" e "*Instellar Space*", è quanto di più autentico, profondo, elegante e serenamente drammatico abbia

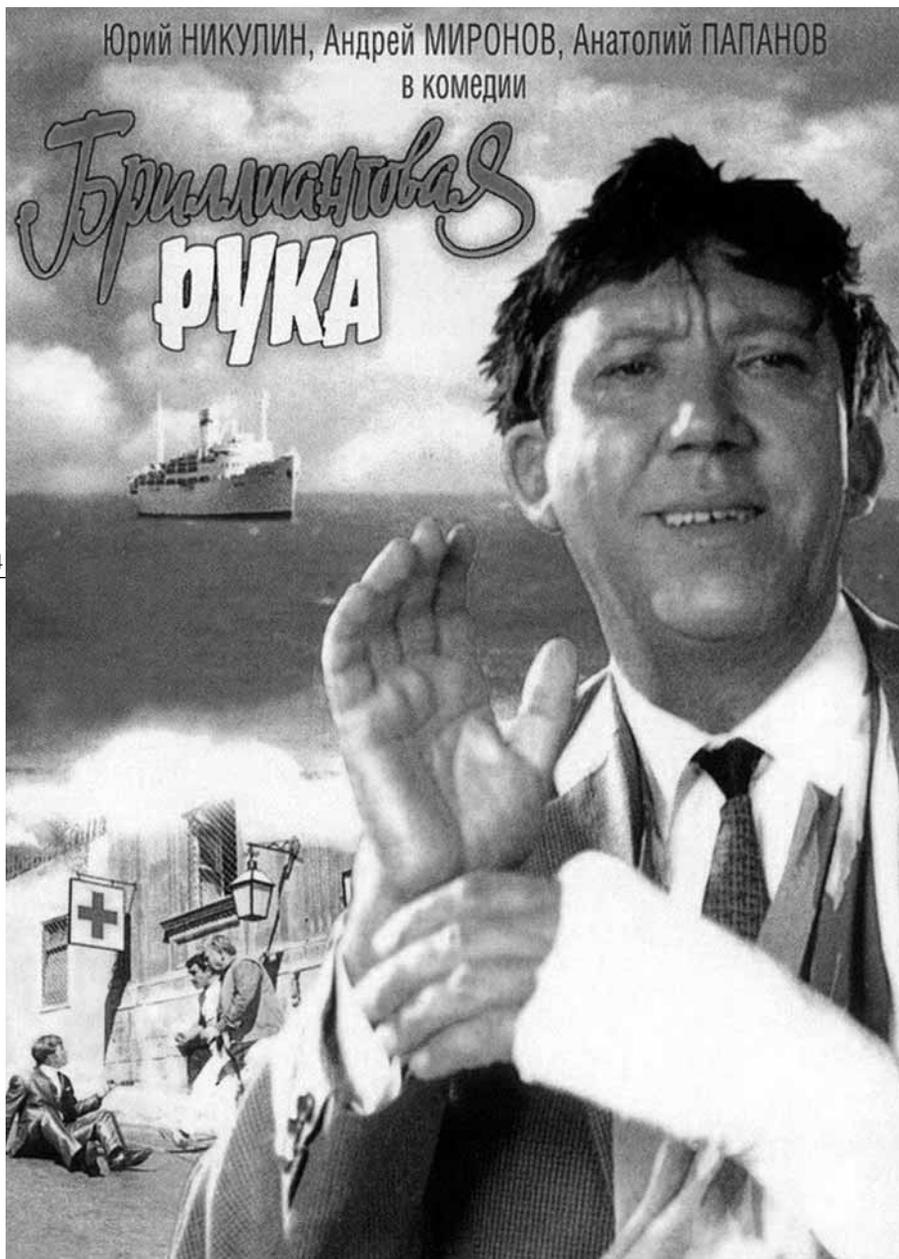
prodotto la musica americana in assoluto. In essi il sistema modale è sempre meno esclusivo, diversamente combinato con altri urgenti stilemi tecnico-espressivi, facendo diventare difficile individuare anche il centro tonale, che indubbiamente c'è, ma è come se non ci fosse, o forse non c'è, ma è come se ci fosse, seppur sfumato e indefinito. Coltrane, assoluto e coerente nel modo di un Cecil Taylor, equilibrato e pulsante nel modo di un Ornette Coleman, teso e abbagliante nel modo di un Don Cherry, procede come in un incantamento su un territorio argilloso senza punti fissi, senza strade principali e nemmeno sentieri secondari, arrivando a momenti concitati ma con, alla base del proprio animo, una apparente ritrovata serenità, o forse meglio una disperata rassegnazione, che può apparire come melanconica serenità. È la vertigine di una angoscia rassegnata che vuole fare perdere dimensione all'arte, per conferirne invece alla vita, che sentiva ormai sfuggirgli. Aveva deciso, all'inizio del 1966, di prendersi sei mesi sabbatici per studiare esclusivamente proprio la musica classica indiana, rinunciando a tutti gli impegni concertistici e di registrazione, per studiare con Ravi Shankar a Los Angeles, nella sua scuola; ma non fece in tempo perché morì poco prima, il 17 luglio 1967, a quarant'anni. ■



McCoy Tyner (L'azz D'ossition)

Юрий НИКУЛИН, Андрей МИРОНОВ, Анатолий ПАПАНОВ
в комедии

Бриллиантовая рука



Jazz in Russia

di Francesco Martinelli

Nel marzo del 1917 a New York iniziava la rivoluzione musicale del secolo, con l'incisione del primo disco di jazz. Nell'ottobre di quello stesso anno dall'altra parte del mondo – a Mosca e San Pietroburgo – con la presa del potere da parte della fazione rivoluzionaria dei bolscevichi iniziava la storia della Russia sovietica.

Ma già il *ragtime* e i *minstrel show* avevano affascinato il pubblico delle metropoli della Russia imperiale: dopo il 1903 le bande militari mettono in repertorio l'“Alexander's Ragtime Band” di Irving Berlin – che dopotutto era nato con il nome di Israel Baline in Bielorussia nel 1888 – mentre il diffondersi della tecnologia fonografica permette la diffusione capillare delle nuove musiche da ballo americane. Nel 1902 a Riga, in Lettonia, viene aperta la prima fabbrica di dischi destinata al mercato russo e nel 1910 nasce la Metropol Record, che poi si trasformerà nella etichetta di stato Melodya. Del precoce interesse della Russia per le musiche sincopate si avverte l'eco in diverse composizioni di Igor Stravinsky scritte tra il 1918 e il 1919: “*L'Histoire du soldat*”, “*Ragtime per undici strumenti*” e “*Piano Rag Music*”. Come nel resto d'Europa il jazz diventò popolare tra gli intellettuali dopo la sua esplosione alla fine degli anni Dieci grazie alle registrazioni e ai concerti della Original Dixieland Jazz Band. E nella Russia ancora in transizione degli anni Venti sembrava esserci spazio non solo per l'arte d'avanguardia, ma anche per la sua funzione sociale rivoluzionaria. Il multiforme talento di Valentin Parnakh, appena tornato da Parigi, pubblicò nel 1922 sulla rivista *Zrelishche* (Spettacolo) un articolo intitolato “La nuova arte eccentrica”: vi si trova la parola “jazz” usata in Russa

per la prima volta in questa forma; precedentemente veniva scritta "yatztz." Egli scrisse: "I nostri tempi hanno portato inaspettati sentimenti, movimenti e suoni. Ci aspettiamo una musica che non suoni familiare alle nostre orecchie. Ora in America è emerso un tipo di orchestra destinata a creare confusione: la "jazz-band". Nello stesso anno Parnakh creava un gruppo dal laborioso nome di "Pervyj v RSFSR ekscentriceskij orkestr djaz-band Valentina Parnacha" ossia "Prima Jazz-band Orchestra Eccentrica della RSFSR (Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa)" che dette il suo primo concerto il 1° ottobre alla Casa del Teatro e della Stampa di Mosca. In origine si trattava di un sestetto con trombone, piano, banjo, batteria, e un sacco di attrezzi rumorosi come tubi musicali, percussioni di legno, nacchere, fischietti eccetera. Parnakh fu un pioniere della teatralizzazione dell'orchestra; ai suoi artisti assegnava non solo parti musicali ma anche da recitare. Lui leggeva i suoi testi sull'arte eccentrica, e la band forniva lo sfondo musicale. Non sono state finora trovate registrazioni di questa prima fase del jazz sovietico, ed è possibile che non ne esistano; la maggior parte della musica dell'orchestra sembra essere stata di natura rumoristica. All'epoca erano infatti di moda le orchestre "di materiali produttivi" per cui ad esempio l'orchestra dei metalmeccanici suonava pezzi di acciaio, blocchi e lastre di ferro, e così via. Parnakh venne attaccato come imitatore dei futuristi italiani, e la sua musica bollata come frastuono. Un critico scrisse: "il jazz deve essere fermato prima che sia troppo tardi". Era già troppo tardi: il gruppo crebbe di numero e diventò talmente popolare da partecipare nel 1923 a una parata del Primo Maggio. La stampa annotò con fierezza che "per la prima volta nel mondo una jazz band ha preso parte a una festa nazionale, cosa che non era mai avvenuta neppure all'Ovest".

I primi musicisti americani di jazz vero e proprio ad esibirsi in Russia furono nel 1926 i Jazz Kings del batterista Benny Payton, invitati ufficialmente dall'Ente di stato per i concerti. Del gruppo fa parte Sidney Bechet al clarinetto. Il gruppo si esibì a lungo a Mosca, Kharkov, Odessa e Kiev, insieme alla cantante nera Corret-

ty Arley Teets, già residente in Russia. Nello stesso anno l'Orchestra di Sam Wooding, basata a Londra ma composta di musicisti afroamericani, portava in tour in Russia la rivista musicale Chocolate Kiddies, con la cantante Adelaide Hall e Tommy Ladnier alla tromba.

La grande popolarità del jazz stimola il commissario del popolo per la cultura, Anatoli Lunacharsky, a inviare Leopold Teplitsky, che era stato uno dei primi pianisti russi di ragtime, nella città natale di Wooding, Filadelfia. Lo scopo della missione era attingere informazioni di prima mano e poi organizzare formazioni jazz in URSS. Teplitsky conobbe Irving Berlin e fu ispirato dal jazz sinfonico di George Gershwin e Paul Whiteman. Scrive Wiernicki: "Whiteman era riuscito a trovare un compromesso fra il jazz e la musica ballabile, quella degli anni Venti e Trenta che verrà poi chiamata *sweet music* eseguita fedelmente in Russia sotto il nome di *sinfonjazz*. Ed è esattamente questo compromesso che Teplitsky fa proprio in uno stile che segnerà il passo di quasi tutto il jazz sovietico degli anni Trenta".

Tornato in Unione Sovietica dopo un anno, il pianista organizzò sotto gli auspici del governo una band di quattordici elementi, la Prima Jazz Band Concertante, che debuttò nell'aprile 1927. Il recital fu presentato dal musicista e compositore Joseph Schillinger, che sarebbe in seguito emigrato negli Stati Uniti dove il suo trattato, *A System Of Musical Composition*, avrebbe influenzato sia gli arrangiatori dell'era dello swing che i musicisti degli anni Quaranta e Cinquanta. Teplitsky restò tuttavia un pianista classico innamorato del ragtime, e il suo concetto organizzativo era troppo rigido per produrre buoni risultati in campo jazzistico. La Jazz Mobile Concertante del chitarrista Boris Krupyshev esegue invece degli autentici blues e compone il primo brano jazz sovietico, significativamente intitolato *Jazz March*. Oltre alla musica di Stravinsky, a segnalare la popolarità del jazz arriva l'opera jazz di Ernst Krenek, *Johnny Spielt Auf*, rappresentata nel 1928 a Leningrado.

In tutta la storia del jazz russo si ricontra la concorrenza tra le due grandi città, ed è a Leningrado che emergono già negli anni Venti

jazzisti di valore, come Georgi Landsberg, fondatore del gruppo Jazz Kapella comprendente il pianista Nikolai Minkh. A Mosca viene invece fondato il settetto Ama (Associazione degli autori moscoviti) Jazz, guidato da Alexander Tsfasman. La radio di Mosca celebra i suoi primi sei anni di trasmissioni con una esibizione di questo gruppo, che è anche il primo a incidere quattro 78 giri di autentico jazz, nel 1928. Tsfasman è praticamente l'iniziatore effettivo del jazz russo: le sue apparizioni al cinema, l'organizzazione delle prime jam session aperte, diffusero la sua influenza a tutti i livelli, tanto che fu il primo musicista di jazz russo a essere apprezzato anche dalla stampa americana. La sua passione per gli USA lo mise più volte nei guai, ma questo non gli impedì di sfidare il regi-



me con gesti plateali, come quando negli anni Trenta prima ingaggiò un ballerino nero e poi sposò una vibrafonista americana, Gertrude Grandel, poi espulsa dal regime. Tsfasman ha continuato fino alla morte a suonare la musica che amava.

Negli anni Venti inizia anche la carriera straordinaria di Leonid Utesov, musicista nato a Odessa, di origini ebraiche (vero nome Lazar Weissbein) che attraversa fino agli anni Settanta il mondo dello spettacolo sovietico. Dopo una breve carriera circense Utesov si stabilisce a Leningrado dove organizza una jazz band insieme al compositore Isaak Dunayevsky, e si esibisce come ballerino, cantante e attore, eseguendo un repertorio che andava da canzoni popolari russe a brani ballabili americani. Negli anni Trenta, grazie anche al contatto diretto con il jazz durante una tournée nelle capitali europee nel 1928, Utesov suona regolarmente il suo "Tea-Jazz" (jazz teatrale) alla Casa della Cultura di Leningrado, e si esibisce nei principali teatri della città. La sua popolarità si accresce enormemente grazie al successo del film musicale "Vesyolye rebyata" ("L'allegria combriccola") con l'attrice Lyubov Orlova, del regista Grigori Alexandrov, ex-attore per Eisenstein: ancora nel 1994 una canzone del film fa da tema principale per "Il sole ingannatore" di Nikita Mikhalkov. Nel corso della resistenza contro i Nazisti Utesov si esibisce su tutto il fronte per tenere alto il morale delle truppe, e il 9 maggio 1945 si esibisce nelle celebrazioni della vittoria alla piazza Sverdlov di Mosca. Ha scritto Richard Stites: "Utesov aveva meno talento musicale ma era più popolare di Tsfasman. La sua cultura di ebreo di Odessa, la sua esperienza al circo e in teatro gli conferivano una singolare comicità, e il suo personaggio sul palco ricordava più Ted Lewis che i leader delle big band americane di jazz".

L'avvio della produzione discografica del jazz russo del 1928, con un paradosso tipicamente russo, segna anche una chiusura improvvisa. Con la fine della Nuova Politica Economica (NEP) di Lenin, aperta alle iniziative private e individuali, il clima ideologico cambia radicalmente e quell'anno l'Associazione russa dei musicisti proletari (Rapm) avvia attacchi sistematici contro tutto quello

che non rientra nella concezione estetica ortodossa di quello loro definivano il marxismo-leninismo. La musica afroamericana viene attaccata frontalmente sulla *Pravda* dallo scrittore Maksim Gorky. “Sulla musica dei grassi” si intitola l’articolo, scritto dall’esilio dorato di Sorrento, in cui egli sembra soprattutto di cattivo umore per i lavori in corso nella sua villa: “L’asciutto battere di un martello idiota penetra l’assoluto silenzio. Uno, due, tre, dieci, venti colpi, e poi un selvaggio fischio, un rumore come se una palla di fango cadesse nell’acqua limpida, e poi un gracchio che urla e squittisce come un maiale metallico, il verso di un asino o il gracciare amoroso di una rana mostruosa. Il caos offensivo di questa follia si combina in un ritmo pulsante. Basta ascoltare questo urlerio per pochi minuti per immaginare involontariamente un’orchestra di pazzi sessualmente eccitati condotti da una creatura simile a uno stallone che li dirige agitando un gigantesco organo sessuale”. Esagerato nei toni proprio per rientrare nelle grazie dei dirigenti sovietici, che sospetavano lo scrittore fosse un dissidente, l’articolo resta come una spada di Damocle sospeso sul jazz sovietico fino al 1989. Sottolinea Wiernicki: “questa scomunica diventerà poi la bandiera da agitare in ogni occasione. E per decenni: ogni qualvolta farà comodo”. A causa di questo attacco viene sciolta anche l’Ama Jazz e nel 1930 la voce “jazz” viene cancellata dalla nuova edizione della popolare Piccola Enciclopedia Sovietica.

Ma una cosa era criticare il jazz, un’altra trovare qualcosa che fosse altrettanto popolare, dato che le popolazioni metropolitane in pochi anni erano diventate, come in tutta Europa, appassionate di jazz. La musica di propaganda della RAPM suonava noiosa e dogmatica proprio per l’abolizione di elementi quali la sincopazione ritmica e gli accordi diminuiti, così nel 1930 la rivista “Raboci i teatr” pubblicò un articolo in cui postulava la possibilità di un jazz sovietico. Inizia qui una permanente contraddizione tra teoria e pratica, tra ideologia e gusto del pubblico, che caratterizza tutto il percorso del jazz sovietico. Nel frattempo il nemico ideologico principale – il partito nazionalsocialista tedesco – va al potere per la prima volta in Thuringia e nel 1930 decreta in pratica la proibizione del jazz. Emer-

ge così un ulteriore paradosso ideologico: proibendo il jazz i comunisti si trovavano alleati in campo culturale del loro nemico politico. I sostenitori del "jazz proletario" vengono ispirati dagli scritti di Michael Gold (russo emigrato in USA) e Charles Smith, vicino al Partito Comunista degli USA, secondo cui il jazz era frutto della cultura di due classi oppresse, i neri e gli ebrei, e che poteva stimolare la coscienza di classe. Simili argomenti vengono adottati anche in URSS e favoriscono il nuovo capovolgimento ideologico del 1932 quando il Comitato Centrale del PCUS adotta la teoria del realismo socialista, definendo il jazz arte popolare, e rimettendolo in libera circolazione: addirittura cominciano a essere reperibili canzoni americane e partiture di Duke Ellington: sono i brevi anni di quello che è stato definito il "jazz rosso".

A rimarcare il senso ideologico assegnato alla musica nel 1932 il compositore Genrich Terpilovsky con l'Orchestra Jazz Giovanile di Leningrado esegue alla radio un ciclo di brani ispirati al blues su versi del poeta Langston Hughes. Anche uno dei più autorevoli compositori sovietici dell'epoca, Dimitri Shostakovic, tributa un omaggio alla musica afroamericana con la sua *Suite ballabile per il jazz*.

In questo clima si affermano orchestre da ballo, come la All-Union Radio Jazz Orchestra di Alexander Varlamov e quella di Yakov Skomorovsky mentre a Mosca riemerge l'indomito Tsfasman. Non ci sono tournée di gruppi americani, ma il gruppo tedesco-ebraico dei Weintraub Syncopators, accolti come vittime del nazismo, suonano nel 1935 a Leningrado e a Mosca.

Solo quattro anni dopo ecco l'ennesimo dietrofront. Nel 1936 esplose una feroce polemica tra le *Izvestiia* che attaccano il jazz e la *Pravda* che lo difende. In una effimera vittoria del campo jazzistico vengono espulsi i redattori delle *Izvestiia*, ma la rigidità ideologica si prende la rivincita con la costituzione voluta da Stalin nel 1936 e con le "purghe" degli anni 1936-38. Finiscono deportati ai lavori forzati molti artisti e intellettuali, tra cui pionieri del jazz come Parnakh e Treblisky e Landsberg, la cantante Vera Dneprova. Secondo Wiernicki «dal profondo e lacerante dibattito sul jazz scaturì-

sce la necessità di trasformarlo pian piano in uno strumento a servizio del regime, utile a celebrarne i fasti e i trionfi (...) così che passo dopo passo il jazz si trasformi nella canzone di massa a ritmo di marcia, ogni tanto sincopata». Alla fine del 1937 anche il compositore e direttore d'orchestra olandese Karel Mengelberg abbandona l'URSS con il piccolo Misha, nato a Kiev due anni prima. Nel 1938 viene presentata l'orchestra jazz statale (Gosdjaz), tragicamente simile alla Deutschen Tanz und Unterhaltungsorchester (DTU) avviata dai nazisti nel 1941. Proposta l'anno prima dal mensile Musica Sovietica, la Gosdjaz dà il suo primo concerto al Bolscioi il 6 novembre del 1938 ma non incontra il favore del pubblico, a giudicare da recensioni come questa: «L'irritazione del pubblico cresceva via via che al posto dei tanghi l'orchestra eseguiva arrangiamenti dei preludi di Rachmaninov, ma quando si arrivò all'esecuzione di "Tirana" di Viktor Knushevitsky [direttore dell'orchestra] la musica venne sommersa da urla, grida, fischi e versacci». L'orchestra viene affidata a personaggi con vera esperienza jazz, e nasce così il *pesennyj dzaz*, jazz cantabile, suonato sotto la guida di Utesov e Varlamov dalla Orchestra Jazz di Stato e dalle orchestre radiofoniche.

L'invasione dell'URSS da parte della Germania nazista e l'alleanza con gli USA hanno l'effetto di un nuovo terremoto nel jazz sovietico: il jazz diventa la musica degli Alleati e della resistenza. A causa della guerra arriva anche il trombettista tedesco di origini ebraiche Eddie Rosner, fuggito prima in Polonia e poi in Russia, dove dà un grande contributo al movimento jazzistico guidando prima una sua orchestra swing e poi la Jazz Band di Stato della Repubblica Bielorussa, palestra formativa di una nuova generazione di jazzisti. Le sue versioni di "Ochi Chornye" (Occhi Neri) e "Caravan" hanno grande successo e con i loro profumi tzigani o caucasici costituiscono esempi di jazz "etnico" ante litteram. ("Ochy Chorny", considerato un classico del repertorio zingaro, è in realtà stato composto da Florian Herman nel 1884 sulla base del poema ucraino di Yevgeni Grebyonka del 1843). Negli anni di guerra Alexander Tsfasman dirige l'orchestra del Radiokomitet (1939-46), mentre gli

stessi ensemble militari inseriscono brani di jazz nel loro repertorio: l'Ensemble di ballo e canto della Marina Militare (poi Orchestra della Radio di Leningrado) consolida la popolarità del jazz in Estonia, dove già esiste una buona tradizione jazzistica grazie alla vicinanza con la Finlandia: a Tallinn, come a Baku e in molte capitali delle repubbliche, si creano Hot Club sul modello francese ed europeo. Di tutte le orchestre dell'era dello swing sovietico, la più duratura è stata quella di Oleg Lundstrem – fondata, specifica il sito ufficiale con orgoglio, un anno prima di quella di Count Basie – e ancora attiva sotto la guida di Boris Frumkin dopo la scomparsa del fondatore nel 2005; celebri le sue esibizioni tra il 1935 e il 1947 in Cina, dove Lundstrem era nato, dato che il padre, di origine svedese, lavorava nella costruzione delle ferrovie.

La situazione cambiò radicalmente con l'inizio della Guerra Fredda, tornando quasi alla chiusura precedente alla guerra. Ha scritto Cyril Moskow: "L'America ha attraversato un recording ban di due anni, quando il sindacato musicisti dichiarò uno sciopero a oltranza contro l'avidità delle case discografiche. Nel mio paese i dischi di jazz sono stati banditi per due volte, e ciascuna per quasi dieci anni (1928–1937 e 1946–1956). Queste proibizioni non avevano niente a che fare con i sindacati ma derivavano dal fatto che il nostro governo per un decennio criticava il jazz come "musica del nemico" e per un altro lo sosteneva come 'cultura proletaria progressista'".

Nell'agosto del 1946 infatti il Comitato Centrale del Partito comunista vara una nuova politica culturale affidata all'inflessibile Andrei Zhdanov. Nel gennaio 1948 si bolla come "antisovietica" gran parte della musica del Novecento, da Stravinskij e Schoenberg al jazz e al tango. Nel 1949 viene ordinato ai sassofonisti di consegnare i loro strumenti, come fossero delle armi, per sostituirli con i violoncelli, mentre ai trombettisti viene vietato l'uso della sordina; in generale i brani da eseguire in pubblico devono essere preventivamente approvati dall'autorità, il termine *dzaz* (jazz) viene abolito e perfino Utesov, malgrado sia un favorito personale di Stalin, cade in disgrazia per aver eseguito brani americani. Victor Gorodinskij, critico musicale della Komsomolskaja Pravda, scrive che

anche negli USA il jazz è solo musica della borghesia e non del popolo, riprendendo l'articolo di Gorky e condannando ogni forma di jazz: "La bastardizzazione del jazz, i vari 'sweet', 'hot', 'swing', 'Boogie-Woogie', 'Bebop' sono solo standard differenti di uno stesso stile, non generi diversi come i teorici del jazz assumono senza dimostrazione. Non si può parlare di stile del jazz, perchè manca della necessaria originalità creativa e validità artistica".

Malgrado questa condanna radicale negli anni Cinquanta il movimento jazzistico russo si divide, come in Francia, tra tradizionalisti e giovani sostenitori del bebop, che diventa popolare grazie alle trasmissioni radiofoniche curate da Willis Conover sulla Voice of America. È alla musica promossa da Conover, il bop, il cool e l'hard bop, John Coltrane e Roland Kirk, Bill Evans e Oscar Peterson, che si ispirano le figure guida del jazz moscovita della metà degli anni Cinquanta, riunite nel gruppo degli Eight. Tra essi il contrabbassista Igor Berukshtis, il trombettista Boris Zelchenko, il trombonista Konstantin Bakholdin, il sax alto Georgi Garanian, il sax tenore Alexei Zubov e il pianista Borys Rychov.

Ancora prima della morte di Stalin nel 1953, Leonid Utesov forte della sua popolarità si espone pubblicamente con un articolo a difesa del jazz e per la riabilitazione del sassofono, sostenuto da interventi analoghi di Isaac Dunaevsky, Tsfasman, Lundstrem e Minkh. Secondo Starr quella che irrompe è "una nuova generazione di sovietici delle città che portò nuovi ideali, valori e gusti; i membri di questa generazione erano accomunati dal bisogno di una cultura autenticamente popolare e ritenevano il jazz come un loro linguaggio personale e presto produrranno nuovi jazzisti e nuovo pubblico." Con la parola "stiliagi", si identificano i teddy-boys sovietici, i giovani che vestivano all'americana, usavano un loro gergo, amavano il jazz, trafficavano al mercato nero, bazzicavano i ristoranti degli hotel. La loro subcultura si opponeva a quella ufficiale, e aveva il culto del proibito: i dischi di jazz americani vengono copiati su lastre radiografiche usate usando vecchi registratori a disco, dell'era precedente alla introduzione del nastro magnetico, dando vita a quella che viene chiamata *roentgenizdat* o "musica

delle ossa" (per una galleria di questi dischi con mp3 da ascoltare, vedere il sito <http://bujhm.livejournal.com/381660.html>). I freni del regime si allentano e nel 1955 a Mosca una compagnia americana esegue *Porgy & Bess*.

Con la destalinizzazione e il XX Congresso del PCUS del 1956 cessano le persecuzioni ma non gli attacchi della stampa ufficiale, con le relative limitazioni dell'attività. Eddie Rozner e Oleg Lundstrem

riprendono a suonare in pubblico a Mosca, e nascono nuove orchestre tra cui quelle di Iosif Vainstein (a Lenigrado, oggi San Pietroburgo) e di Vadim Ludvikovsky (a Mosca) oltre alla Orchestra di Varietà di Riga. Grazie dallo sviluppo delle grandi orchestre emerge una nuova leva di arrangiatori, compositori e solisti, personaggi come David Goloshekin, Nikolai Levinovsky, Vyacheslav Ganelin, Alexei Kozlov e

"La musica delle Ossa": dischi copiati su lastre radiografiche usate.

Nikolai Gromin, grazie ai quali si formarono piccoli gruppi ispirati al jazz americano post-1945 in tutte le sue forme. "Dal 1960 l'Estonia in particolare – spiega Fredrick Starr – si afferma come una specie di West Coast in opposizione alle inclinazioni hard-bop delle due maggiori città russe".

Louis Armstrong, malgrado gli sforzi di George Avakian, non si esibì



mai in URSS: il ministro della cultura Ekaterina Furtseva dichiarò che sarebbe stato "troppo popolare" e quando finalmente il tour organizzato dal Dipartimento di Stato avrebbe dovuto avere luogo lo stesso Armstrong lo annullò per protesta contro i fatti di Little Rock nell'Arkansas, quelli che ispirarono anche le *Fables of Faubus* di Mingus. Nel 1958 tuttavia Louis inviò qualche frase in russo ai suoi fan sulle onde di Radio Liberty, e accompagnò alla tromba la registrazione del grande successo russo del 1957 "*Five Minutes*". Il Festival mondiale della gioventù e degli studenti del 1957 segna l'inizio della liberalizzazione e l'avvio del jazz contemporaneo in Russia: gli artisti partecipanti hanno un enorme impatto sulla musica in URSS, specialmente la big band del pianista e compositore

Benny Goodman improvvisa per i giovani ascoltatori nella Piazza Rossa di Mosca, 1962.
(Courtesy of the Irving S. Gilmore Music Library, Benny Goodman Papers, Yale University)



francese Michel Legrand e il sestetto polacco di Krzysztof Komeda. Nel 1960 apre il primo jazz club a Mosca, e nel 1962 ha luogo il primo Jazz Festival della città. Lo stesso anno l'orchestra di Benny Goodman arriva invece ad esibirsi nel palasport dell'Esercito Sovietico, ma il clima era assolutamente sfavorevole dato che si era nel pieno dello scandalo U2 (un aereo spia era stato abbattuto nello spazio aereo sovietico, e il pilota catturato). Solo un pugno di appassionati di jazz riuscì però a entrare perchè il KGB temendo provocazioni assegnò i biglietti ad alcune migliaia di operai membri del partito ed ideologicamente sicuri. Il pubblico si annoiò terribilmente come del resto lo stesso premier Nikita Khrutchev che se ne andò alla fine del primo tempo. Il concerto fu però registrato e pubblicato su vinile dalla RCA come evento storico.

Proliferano gruppi jazz da Baku a Riga e perfino a Novosibirsk, in un guazzabuglio di stili che vanno dal Dixieland revival e al cool. A Mosca emergono i trombettisti German Lukianov e Konstantin Nosov e a Leningrado i sassofonisti Gennadi Golstein e Roman Kunsman. È di nuovo un film, come negli anni Trenta, a rilanciare la popolarità del jazz: "Brilliantovaya ruka" (Il braccio di diamante), del 1968, con la sua colonna sonora satirica di Aleksandr Zatsepin interpretata dal famoso attore e clown Yuri Nikulin. In un limbo tra ufficialità e trasgressione si sviluppa, con poco o nullo accesso ai mezzi di comunicazione di massa, un underground jazzistico che copre l'immenso territorio dell'Unione e utilizza i classici strumenti del dissenso: il Gruppo dei Ricercatori di jazz tradusse e fece circolare (ciclostilati!) ben trentacinque volumi, per un totale di 7000 pagine, scelti tra testi occidentali di storia e critica del jazz.

Una generazione di ascoltatori e musicisti che si affaccia alle scene a cavallo tra anni Sessanta e Settanta va alla ricerca di qualcosa che vada oltre le formule standardizzate e l'isteria di massa del rock e scopre le possibilità creative dell'improvvisazione. All'epoca la Melodya (unica etichetta sovietica) stampava regolarmente antologie di Armstrong, Ellington, Fitzgerald o Bechet (senza pagare naturalmente i diritti, dato che non riconosceva la proprietà privata) ma erano i suoni – contrabbandati su cassette illegali – della fusion

della Mahavishnu Orchestra e dei Weather Report, dei primi impressionistici album della ECM e dei provocatori Anthony Braxton ed Art Ensemble of Chicago a colpire la fantasia dei nuovi appassionati. L'evento che simboleggia questo passato è il festival del Jazz di Tallinn, fondato nel 1959, che nelle sue edizioni più memorabili, alla fine degli anni Sessanta, malgrado il clima di totale incertezza che avvolge l'effettivo svolgimento della manifestazione ospita non solo band provenienti da tutto il territorio dell'Unione ma importanti gruppi stranieri come quelli di Arne Domnerus e Zbigniew e soprattutto il quartetto di Charles Lloyd con Keith Jarrett e Jack DeJohnette, la cui performance fu poi pubblicata dalla Atlantic. Lloyd e il suo gruppo arrivano semiclandestinemente in treno e per giorni non si sa se potranno effettivamente suonare; d'altronde la tradizione musicale estone è talmente forte che l'indipendenza viene conquistata senza spargimento di sangue in quella che è stata definita la rivoluzione cantante. Le tensioni con la Cina e poi l'invasione della Cecoslovacchia segnano l'inizio di una fase di rigida chiusura ideologica, con chiusure dei jazz club e dei festival; negli anni successivi decine dei migliori jazzisti abbandonano l'URSS, tra essi Igor Berukshtis e il trombettista Valeri Ponomarev, destinato a diventare membro dei Jazz Messengers di Art Blakey. Secondo Alex Kan da parte dei giovani degli anni Sessanta "l'interesse verso il jazz era più spirituale che puramente musicale, ed era naturalmente rinfocolato dall'oppressione ancora esercitata sulla musica. Oppressione che si attenuò molto a metà del decennio, con l'arrivo del rock; anzi il Komsomol additò il jazz come alternativa al rock, la cui carica di ribellione era (specie in quel periodo) molto più forte di quella del jazz." Il musicista Sergey Letov ha notato come il jazz convenzionale degli anni Settanta, di scuola bop e hard bop si irrigidì in una sorta di isolamento, senza contatti con il rock, mentre i protagonisti della nuova musica, a cominciare dal sax tenore Anatoly Vapirov e dal pianista Sergey Kuryokhin, operarono in una terra di nessuno tra musica contemporanea, rock d'avanguardia e musica improvvisata. Nel 1977 la Melodya pubblica inaspettatamente il disco d'esordio

del Ganelin Trio, "*Con Anima*". Per quanto pubblicato ufficialmente resta difficilissimo da trovare, le poche copie stampate spariscono in un batter d'occhio, e strane versioni su vinile senza etichetta e con copertina grigia cominciano a circolare, forse prodotte abusivamente all'interno della stessa casa editrice ufficiale. In quel periodo la rivista polacca *Jazz Forum* la cui circolazione era ammessa nel blocco orientale era una delle principali fonti di informazione sul jazz occidentale, ed è importante nel far circolare l'informazione all'interno della stessa Russia, tra Mosca e Leningrado. In quest'ultima città il tradizionalista Kvadrat Jazz Club è l'involontaria culla della musica sperimentale, grazie alla presenza del sassofonista Anatoli Vapirov; dal Kvadrat il collezionista e critico Efim Barban dirama i suoi bollettini clandestini – samizdat – sul jazz d'avanguardia. La cultura underground – quella rifiutata dallo stato con la sua arte "ufficiale" fa del jazz di ricerca una bandiera. Oltre ai samizdat, riviste e libri copiati con carta carbone a mano, circolano i magizdat, copie su nastro di canzoni sovversive e di protesta. Vilnius, capitale della Lituania, stato con una tradizione jazzistica abbastanza povera, dà tuttavia i natali al Ganelin Trio, e con questo si assicura un posto nella mappa jazzistica. Novosibirsk, in piena Siberia, può vantare il campus di Akademgorodok, ed è lì che nella primavera del 1978 viene organizzato da Sergey Belichenko, ginecologo e batterista autodidatta, il primo New Jazz Symposium. Al festival Autumn Rhythms nel novembre 1978 a Leningrado si esibiscono sia Ganelin, Tarasov e Chekasin che gli Arkhangelsk, oltre allo stesso Vapirov con al piano Sergey Kuryokhin.

Se Leningrado è la culla dell'avanguardia, Mosca, per la vicinanza e l'attrazione dei centri dell'apparato, del potere e del denaro, è il bastione di musicisti "tradizionalisti" che suonano le versioni del jazz ormai considerate "sicure" dal regime, incidendo dischi, suonando alla TV e alla radio. Ispirati da Barban, i giovani di Leningrado abbandonano il Kvadrat, e creano il Circolo di Musica Contemporanea presso la casa della cultura Lensovieta: il nome viene astutamente scelto in modo ambiguo per depistare la sospettosa burocrazia. Al CMC il trombettista Slava Gayvoronsky sperimenta in

duo con il bassista diciottenne Vladimir Volkov, Vapirov crea le sue più importanti suite, Kuryokhin suona in solo e organizza diversi gruppi dai quali poi evolverà il suo spettacolo Popular Mechanics; dalle altre città arrivano Sergey Letov e Valentina Ponomareva (Mosca), Vlad Makarov (Smolensk), Chekasin e i suoi giovani lituani Petras Vysnauskas, Vytautas Labutis e Oleg Molokoedov (Vilnius). Nell'aprile del 1980 il CMC organizza il suo primo festival primaverile. Poeti e scrittori vanno sul palco insieme ai musicisti, pittori "non-ufficiali" espongono le loro tele nel foyer e realizzano gli sfondi per il palco. Musicisti del rock sperimentale entrano in contatto con gli improvvisatori: Valentina Ponomareva canta con Kuryokhin e Chekasin ma anche con gli Aquarium, i cui musicisti fanno parte degli show di Popular Mechanics. Compositori contemporanei come Edison Denisov, marginalizzato dalla Associazione dei Compositori come d'altra parte Schnittke e la Gubaidullina, fa eseguire per la prima volta le sue opere complete al CMC. Articoli sul nuovo jazz russo escono grazie ad Alexander Kan su Jazz Forum, Coda e Cadence; dall'estero arrivano, a volte semi-clandestinamente, Jan Garbarek, Elton Dean, il ROVA Saxophone Quartet e Oliver Lake. L'avvio da parte di Leo Feigin della sua etichetta a Londra – con il nastro del trio Ganelin registrato di nascosto il 22 aprile 1979 a Berlino Est che sarà il primo album di jazz sovietico d'avanguardia diffuso fuori del paese, aprendo processi anche rischiosi per i jazzisti d'Oltrecortina e i per loro corrieri – completa l'opera di conoscenza in Occidente. Analoghe manifestazioni e circoli sorgono a Krasnoyarsk in Siberia, Riga sul Baltico, Apatity oltre il Circolo Polare Artico vicino a Murmansk e Odessa sul Mar Nero. Arkhangelsk, un'altra città del remoto Nord, dà il suo nome a una delle band più influenti grazie all'impegno del sassofonista Vladimir Resitsky che organizza anche l'Arkhangelsk Jazz Festival. Leo Feigin ha detto giustamente che Resitsky, scomparso all'inizio degli anni Novanta, riusciva a trasformare questa città artica per tre giorni in una vera New Orleans.

Negli anni Ottanta si afferma una estetica post-moderna, che tuttavia non è ancora definita con tale nome; alla improvvisazione

libera si sostituiscono strutture compositive elaborate con materiali provenienti dalla musica commerciale e dalle culture popolari. I musicisti che rimangono legati alla pura improvvisazione libera come il cellista Vlad Makarov di Smolensk, gli Homo Liber di Novosibirsk, e Sergey Letov almeno per tutti gli anni Ottanta sono in minoranza; alcuni improvvisatori come Vapirov passano a comporre lavori su larga scala, in cui la *third stream* si affianca a Mahler e Berg usando quartetti d'archi, orchestre da camera e cori classici. Anche Gayvoronsky e Ganelin si dedicano sempre di più alla composizione, ma gli esempi più interessanti sono quelli decisamente post-moderni: Chekasin e Kuryokhin. L'idea di un jazz teatrale risale alle origini del jazz russo, e venne ripreso dal Ganelin trio nel 1976 con la performance "*Far Musica a Casa*" in cui i musicisti arrivavano sul palco in pigiama e suonavano stando comodamente a letto. Kuryokhin raggiunse certamente i risultati migliori,



con il suo carisma e il suo irresistibile fascino. Negli show dei Popular Mechanics non c'era nessuna regolarità né predeterminazione, ma il grande umorismo, la quantità di materiale usato in maniera paradossalmente sbagliata e la continua critica alla cultura ufficiale e di massa davano vita a spettacoli quasi sempre riusciti. L'elemento letterario e teatrale, tradizionalmente importante nella cultura russa, si sposava con le suggestioni della Factory di Warhol, del movimento Fluxus, e della teatralità afroamericana dell'Arkestra e dell'Art Ensemble. Orkestrion, un trio di Volgograd, fu creato non da un musicista ma dal poeta Sergey Karsavin, e la loro provocatoria fusione di parole e suoni ritraeva in modo simbolico la loro città, in cui i simboli dedicati dalla propaganda sovietica alla vittoria di Stalingrad coesistevano con misere borgate afflitte da crimine e violenza. TriO – un gruppo di fiati con Sergey Letov ai sax, Arkady Shilkloper al corno, e Arkady Kirichenko alla tuba – nacque con un approccio analogamente grottesco. Può forse sorprendere il pubblico occidentale l'intensità del legame tra vita politica e culturale, politica e intrattenimento, ma bisogna ricordare le parole di Alexander Kan al convegno che nel 1990 fu dedicato al nuovo jazz sovietico dal'Europa Festival Jazz di Noci: "A causa del sistema in cui abbiamo sempre vissuto non ci siamo potuti permettere il lusso (che voi in Occidente potete avere) di considerare l'arte come semplice intrattenimento. Per noi è molto di più".

Le parole di moda in tutto il mondo erano Gorbachev, glasnost e perestroika, e Kuryokhin, Chekasin, TrioO e Orkestrion suonavano in tutti i festival europei dedicati al nuovo jazz.

Negli anni Ottanta, ha scritto Barban, il jazz in Unione Sovietica ha cambiato volto, da valvola di sfogo individuale divenendo istanza estetica, mentre il suo ruolo libertario e antipuritano è stato ereditato dal rock. Le tre sorgenti della «nuova onda» sono l'avanguardia russa degli anni Venti, la musica etnica dei molti popoli sovietici e il free jazz postcoltraniano. "È esattamente così" conferma Tarasov "In quello che noi facciamo ci sono dei collegamenti estetici con le culture precedenti e per questo la nostra musica si può definire polistilistica".

La nuova onda si spegne prima della fine del secolo. Nel 1996 muore Sergey Kuryokhin, a 42 anni. Il trio Ganelin si scioglie dieci anni prima, quando Ganelin emigra in Israele nel 1987.

Alex Kan ha riflettuto sul mancato impatto del Ganelin Trio in Occidente, almeno rispetto al suo valore musicale. "Erano tre russi dalla parte sbagliata degli anni Sessanta. Eravamo a oltre dieci anni da quel buco nel muro che avrebbe dato vita non solo a una nuova Berlino ma a un nuovo ordine politico mondiale. È giusto dire che un trio analogo, nato a New York, sarebbe stato canonizzato per innovazioni strutturali in musica di quel livello? L'America è dominata da uno spirito irrefrenabile di materialismo e dall'indifferenza alla poesia delle cose, e allo stesso tempo fa alcune meglio di chiunque altro. Ma la musica del trio Ganelin poteva nascere solo all'interno dell'ombra dei Soviet. Il Trio è lontano anni luce dalla politica ma essa gli dà inevitabilmente la sua forma. Spesso criticati come un decennio senza personalità, forse i Settanta avevano come maggior pregio la loro indefinibile certezza. Si sapeva chi era il nemico, o ci si divertiva a immaginarne uno. Quando finalmente cadde il Muro di Berlino era troppo tardi per il Ganelin Trio. La loro architettura interna era già collassata con la fuga a Occidente, in Israele, del pianista Slava Ganelin nel 1987. Ogni possibilità del Trio di influenzare la storia della musica, jazz o no, fu impedita dalla situazione politica."

Negli anni Novanta si afferma un altro movimento estetico, non altrettanto radicale ma forse più forte e duraturo. Una sorta di jazz etnico da camera, reso possibile dal fatto che era venuta a mancare la pressione dell'establishment ufficiale verso l'uso del folk come contrappeso alle influenze decadenti dell'Ovest, e ispirato dalle opere di Garbarek e Surman. I progetti comuni di Arkhangelsk con l'Ensemble di Dmitry Pokrovsky e soprattutto le poche e sottovalutate registrazioni dei Dearly Departed di Roman Dubinnikov sono tra i risultati più significativi della fase iniziale di questo movimento. Anche i musicisti delle repubbliche indipendenti della ex-URSS cercano di creare inflessioni jazzistiche nazionali. Tra essi senza dubbio la più interessante è la fusione di mugham e jazz da



parte del pianista azero Vagif Mustafa Zadeh, che purtroppo scompare giovanissimo nel 1978 prima che la sua musica possa avere un impatto in Occidente. Sua figlia, la pianista e cantante Aziza Mustafa Zadeh, esordisce nel 1989 a Zurigo in un festival dedicato al Soviet Avant-Jazz ma svilupperà una carriera americana nel genere smooth jazz. Un'altra cantante dell'esotico Oriente – Sainkho Namtchylak – rimane molto più coerente a un approccio radicale, incidendo con figure guida della libera improvvisazione come Peter Kowald, Ned Rothenberg e Evan Parker. La Namtchylak è originaria di Tuva, una minuscola repubblica Buddista della Siberia orientale, la cui tradizione di canto armonico ha riscosso uno straordinario successo all'Ovest dopo il 1990. Oltre a Sainkho due gruppi di Tuva, gli Huun Huur Tu e gli Yat-Kha si esibiscono regolarmente in Europa e negli USA.

Paragonabile al successo dei gruppi di Tuva è quello del pianista Misha Alperin. Di origini ebraiche, nato al confine tra Moldavia e Ucraina, immerso nella cultura di una musica tradizionale ben viva e dalle radici molto profonde, Alperin assorbe influenze e profumi ebraici, romeni, ucraini, ungheresi e tzigani. I suoi primi dischi per la ECM, con il cornista Arkady Shilkloper, non realizzano appieno le sue possibilità per un certo inerte impressionismo. È con l'arrivo del cantante e fiatista Sergey Starostin, una vera forza della natura, e la fondazione del Moscow Art Trio, che la musica prende vita. Starostin, ricercatore specialista del folk russo con vaste esperienze sia nel rock che nella musica improvvisata diventa una delle figure centrali della nuova musica russa anche dopo il suo trasferimento in Norvegia, da dove organizza progetti di grande respiro che vedono insieme al Moscow Art Trio gli Huun-Huur-Tu e il coro femminile bulgaro Angelita. Anche Alperin si è trasferito all'Ovest, in Germania. Slava Gayvoronsky in duo con la fisarmonicista Evelyn Petrova continua la sua ricerca di una sintesi tra la composizione contemporanea e la tradizione russa che aveva avviato con il ciclo Russian Songs insieme a Volkov, che a sua volta ha creato il proprio Trio e suona nell'ensemble globale Vershki Da Koreshki (La vera vita delle piante) con musicisti russi, olandesi, senegalesi e di

Tuva; la Leo Records continua ad essere la più importante fonte di documentazione su questa musica.

Tra le figure maggiormente in vista del jazz russo di oggi è certamente Igor Butman, sassofonista ma anche promoter e presentatore di programmi TV, recentemente insignito dal presidente Medvedev del titolo di Artista del popolo russo. Con molti altri della sua generazione e di quelle successive condivide un percorso che dopo gli esordi nella big band di Lundstrem e la militanza nel gruppo Allegro l'ha portato a studiare negli USA dove si è poi esibito con alcuni tra i più celebri musicisti americani, tra cui Gary Burton e soprattutto Grover Washington. Nel 2000 nasce il sito web jazz.ru, che oggi è distribuito anche come rivista cartacea, e che con le sue pagine in inglese costituisce la principale fonte di informazione sull'attualità del jazz in Russia.

Tra i musicisti di origine russa operanti fuori dal paese segnaliamo il bassista Yuri Goloubev, dalla rigorosa formazione classica che lo porta a entrare in una delle migliori orchestre russe, i Solisti di Mosca diretti da Yuri Bashmet prima di dedicarsi al jazz e trasferirsi in Italia dove ha suonato con i maggiori musicisti del nostro paese e insegna contrabbasso al Conservatorio di Trento. Dalla intonazione e facilità tecnica impressionante, Goloubev è ricercatissimo come accompagnatore ma i suoi progetti personali, di cui fanno parte i migliori solisti del jazz europeo da Arguelles a Falzone, mettono in evidenza un pensiero musicale e una concezione compositiva personali e originali. Praticamente coetaneo è il pianista Simon Nabatov, nato a Mosca ma emigrato da piccolo a New York con la famiglia; affermatosi al fianco di musicisti dell'area più sperimentale come Ray Anderson e Marty Ehrlich, si trasferisce poi in Europa dove oggi principalmente risiede esplorando anche i propri legami con la cultura russa, con progetti ispirati ad opere letterarie di Bulgakov e Brodsky oltre che suonando dal vivo con Shilkloper, Starostin e la Petrova nel gruppo sarcasticamente battezzato "The Russians Are Coming", dimostrazione della vitalità delle idee della New Thing sovietica. ■

LA TROMBA DI ARMSTRONG* **di Yevgeny Yevtushenko**

Suona il grande Satchmo madido di sudore
Un Niagara salato scorre dalla sua fronte
Ma quando la tromba sale fino alle nuvole
Ruggisce e grugnisce
Per tutto il mondo suona al modo che ama
Ci viene rubato dalla morte
Ma fu prima rubato avanti di nascere
Dalla sua dolce Africa.
Vendetta segreta per le catene dei suoi padri
La sua musica ci rende tutti schiavi come piccoli indifesi.
Il bianco dei suoi grandi occhi lampeggia di dolore
mentre la sua tromba urla intorno al globo
questo bambino di un orfanotrofio
nella città di New Orleans.
Il grande Satchmo suona madido di sudore
Le sue narici fumano come due armi da fuoco.
Trentadue riflettori bianchi nella sua bocca,
Ma il suo sudore è naturale
quanto quello di uno splendido poderoso ippopotamo
Che esce sbuffando da un fiume africano.
Pesta con il tacco le lettere dei suoi fan,
E si asciuga la cascata dalla fronte,
butta fazzoletto dopo fazzoletto
Nel ventre aperto del piano.
E di nuovo al microfono
premendo sul palco finché si spezzi,
Ciascun fazzoletto bagnato è pesante
come la corona dell'arte.
E l'arte non è certo una posa,
quando fatica non ha paura del sudore.
Non è il fascino fatto di chiacchiere
Ma pieno del movimento di oggetti pesanti

La fatica tragica del suonatore di tromba
la cui musica straccia i polmoni
Anche l'arte viene venduta e barattata
La sua natura è un'altra.
Il poeta e il grande jazzista allo stesso modo
Come fratelli tagliano i loro doni agli altri dalla loro stessa anima.
Grande Satchmo, arriverai in Paradiso?
Chissà!
Ma se ci arrivi – suona!
Let the good times roll, ancora una volta!
Scuoti quel noioso stato di angioletti.
Così che non ci sarà più rimorso all'inferno
Così la morte rallegrerà noi peccatori.
Arcangelo Gabriele,
Passa la tromba al musicista più bravo
A Louis!

(* letto nel corso della visita del poeta a New Orleans nel 1987)



DISCOGRAFIA CONSIGLIATA

AA VV: "The Liberty of Jazz" (SoLyd Records)
Alexander Tsfasmann and His Jazz Orchestra: Sounds of Jazz, RCD
"Jazz Anthology - Eddie Rosner Jazz Orchestra" Kvarro Disk, 2000
Trio Ganelin: "Catalogue: Live in East Germany" (Leo)
Trio Ganelin: "Ancora Da Capo" (Leo)
Moscow Composers Orchestra "Kharms-10 Incidents" Long Arms Records 2005
Sainkho Namtchylak "Letters" Leo 1992
Sergei Kuryokhin "Divine Madness" (4 Cd) Leo
Vladimir Volkov "Russian Songs" [Gayvoronsky] (Melodia) 1990
Moscow Art Trio "Live In Karlsruhe" (Boheme Music) 1998
Vershki Da Koreshki Group "Gombu Zor" (VeDaKi Records)1999
Simon Nabatov Quintet "The Master and Margarita" Leo 2001
Yuri Goloubev Trio/Quartet "Titanic For A Bike" Caligola, 2011

FILMOGRAFIA

"L'Allegria combriccola / Tutto il mondo ride" (1934), di Grigori Aleksandrov,
con musiche di Isaac Dunaevsky
"Noi del jazz", di Karene Shakhanazarov (1983), biografia di Leonid Utesov.
"Taxi Blues", di Pavel Lungin (1990), con musica di Vladimir Chekasin.
"East Side Story", di Dana Ranga (1997), documentario sui jazzisti sovietici.

BIBLIOGRAFIA

Alexey Batashev: Soviet Jazz. Valentin Parnakh, The Grandfather of
Russian Jazz?: Jazz Forum, #8 (1970), p. 58-61
Alexey Batashev: Soviet Jazz. Jazz Capella, in: Jazz Forum, #10 (1970), p. 82
Alexey Batashev: U.S.S.R. Jazz in the '70s, in: Jazz Forum, #46 (1977), p.
46-48
Frederick S. Starr: Red and Hot: the Fate of Jazz in the Soviet Union.
Limelight, New York. 1983. 2 ed. 1994.
Leo Feigin: From Leningrad, with Love. New Sound from Behind the Iron
Curtain, in: The Wire, #7 (Summer 1984), p. 9-12
Leo Feigin (ed.): Russian Jazz, New Identity. Quartet, London 1985
A. Ivansky: Siberian Cool, in: Jazz Forum, #95 (1985), p. 23
Richard Stites: Russian Popular Culture: Entertainment and Society since
1900. Cambridge U. Press, 1992.
Greg Gaut: Soviet Jazz. Transforming American Music, in: Reginald T.

- Buckner & Steven Weiland: *Jazz in Mind. Essays on the History and Meanings of Jazz*. Wayne State University Press, Detroit 1991.
- Krzysztof Wiernicki, *Dal divertimento dei nobili alla propaganda - Storia del jazz in Russia*, ESI 1991
- AA. VV., *New Music from Russia*, Atti del convegno di Noci 1990, a cura di Aldo Bagnoni e Marcello Piras, Noci 1992
- Wendell Logan: *The Development of Jazz in the Former Soviet Union. An Interview with Victor Lebedev*, in: *Black Music Research Journal*, 12/2 (Fall 1992), p. 227-232
- William Minor: *Unzipped souls: a jazz journey through the Soviet Union*. Temple University Press, Philadelphia, 1995
- Luigi Onori: *Il jazz in Russia*, *Musica Jazz*, 54/11 (Nov.1998), p. 36-50
- Steve Kulak: *The Ganelin Trio, an appreciation*, *Perfect Sound Forever online magazine*, 1999. <http://www.furious.com/Perfect/ganelin trio.html>
- Mike Zwerin, "A Jazz Man Comes of Age" [Simon Nabatov], *International Herald Tribune*, Nov. 1999
- Alexander Kan, *The Golden years of Soviet jazz, A Brief History Of New Improvised Music in Russia*, note di copertina per il box *Leo Records*, London, 2001
- Irina Novikova: *Black Music, White Freedom. Times and Spaces of Jazz Countercultures in the USSR*, in: Heike Raphael-Hernandez (ed.): *Blackening Europe. The African-American Presence*, Routledge, New York 2004
- Penny M. von Eschen: "Getting the Soviets to Swing" in *Satchmo Blows Up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2004
- Mike Zwerin: "Jazz in Siberia. Left-Handed Times" in *The Parisian Jazz Chronicles. An Improvisational Memoir*, Yale University Press New Haven 2005
- Martin Lücke: *Verfemt, verehrt, verboten, Jazz im Stalinismus zwischen Repression und Freiheit*, in *Osteuropa* 11/2005; trad. inglese *Vilified, Venerated, Forbidden: Jazz in the Stalinist Era*, a cura di Anita Ip, in *Music & Politics*, University of California in Santa Barbara, Vol. I, N. 2, Estate 2007
- Maxim Matushevich: *Journeys of Hope: African Diaspora and the Soviet Society*, *African Diaspora* 1 (2008), pp. 53-85
- Cyril Moshkow, *Somewhere Over Nine Minutes A post-conference addendum on jazz in Russia*, *Jazz Notes*, 18/4 (Winter 2008), p. 4
- Gertrud Pickhan & Rüdiger Ritter (eds.): *Jazz Behind the Iron Curtain*, Peter Lang, Frankfurt/Main 2010.

NH Wake Up
HOTELS To a Better World



NH VICENZA

Viale San Lazzaro, 110
36100 Vicenza
Tel. 0444 954011
www.nh-hotels.it

Scegli **NH Vicenza** per il tuo prossimo soggiorno! Una splendida struttura moderna ed elegante dove lavoro e relax vivono in perfetta armonia. Concepita per gli amanti della comodità e per l'uomo d'affari.



www.nh-hotels.it



Thelonious Monk e le avanguardie del jazz anni '50

di Maurizio Franco

Il trentennale della morte di Thelonious Monk, avvenuta a sessantacinque anni il 17 febbraio del 1982, offre l'occasione per una nuova riflessione sull'arte di una delle più originali personalità della scena musicale africana americana, un artista la cui musica, talvolta fraintesa e spesso male eseguita, ha lasciato un segno profondo nella storia del jazz. Non a caso, la ricorrenza della sua scomparsa viene ricordata ogni decennio, quindi in misura ben maggiore di quanto accade per molti altri grandi protagonisti del percorso jazzistico. Anche questi quaderni gli hanno dedicato, nel 2002, uno speciale, sul quale scrissi un intervento principalmente legato al suo pianismo, collocandolo all'interno della grande tradizione africana americana e sottolineando quanto la sua presunta carenza tecnica (il pianista francese Martial Solal sostiene addirittura che sia una tecnica rudimentale) fosse tale solo se paragonata all'uso europeo dello strumento, ma era invece perfettamente in linea con una delle correnti principali del pianismo jazzistico, anzi, in quell'ambito si trattava addirittura di una tecnica da virtuoso, costruita in anni di paziente e duro lavoro. Questo luogo comune, come del resto tanti altri, si è sedimentato nel tempo contribuendo alla costruzione dell'immaginario collettivo formatosi intorno alla sua figura. Un'altra abusata pattern critica è quella che lo considera uno dei padri fondatori del Bebop, cioè di uno stile specifico dal quale lo dividono la prassi pianistica e la tipologia espressiva. Indubbiamente, negli anni di affermazione del nuovo linguaggio Monk ha probabilmente esercitato un'influenza indiretta su artisti quali Parker e Gillespie, ma non dimentichiamo che questi due grandi

maestri del jazz degli anni '40 hanno quasi sempre preferito, e non certo casualmente, ricorrere a pianisti diversi da lui. Al di là di questi luoghi comuni, occorre però sottolineare che nell'ultimo decennio sono fioriti nuovi studi, pubblicati su riviste o in libri aggiornati, che hanno affrontato il pianeta Monk in maniera diversa rispetto al passato. Proprio nel 2002, Robin D.G. Kelley, autore di un monumentale volume sul pianista e compositore afroamericano, in un lungo saggio su *Black Music Research Journal* proponeva già, e con arguzia, una tesi originale, del tutto fuori dal coro, ponendo l'accento sull'importanza della musica monkiana per le linee jazzistiche maturate a metà degli anni '50, in un periodo nel quale il jazz si stava trasformando in senso contemporaneo e cercava di trovare alternative proprio alle procedure del Bebop. Questo scritto riprende quella linea di studi, affrontando il rapporto tra Monk e la nuova scena musicale che stava definendosi in quel particolare momento storico, tra l'altro interpretato spesso dalla storiografia jazzistica in maniera poco dialettica. Prima di inquadrare il contesto a cui ci riferiamo, occorre però sottolineare che Monk fu, in primo luogo, un artista trasversale, il cui linguaggio non era stilisticamente inquadrabile in una precisa tendenza. Nella sua poetica troviamo infatti mescolate tecniche espressive e stilemi strumentali provenienti da diverse epoche del jazz, riuniti però in modo organico da un pensiero coerente. Per questo motivo, l'analisi delle sue opere presuppone innanzitutto la conoscenza dell'intera storia della musica di derivazione africana americana dalle origini agli anni '60, possibilmente aggiornata alla più ampia e dettagliata visione maturata negli ultimi vent'anni grazie agli studi di più recente fattura. In sostanza, per poter comprendere a fondo Monk occorre andare ben al di là della impostazione tradizionale, da un lato viziata da troppa vicinanza temporale ai periodi storici esaminati per poter realmente comprendere il lascito monkiano, dall'altra frutto di considerazioni non sempre provenienti da un'analisi realizzata in maniera scientifica. In sostanza, bisogna approcciarsi a Monk e al suo linguaggio tenendo presente l'estetica del jazz e le sue principali caratteristiche, ovvero la

sua specificità di musica audiotattile. Il punto focale di questo intervento riguarda però il ruolo assunto dal pianista e compositore afroamericano in un periodo tra i più creativi e articolati dell'intera storia del jazz, nel quale si sono poste le fondamenta di molte delle prassi linguistiche odierne; è il momento in cui si affermano quelle linee e tendenze che verranno a definire una "tradizione contemporanea" della musica di derivazione africana americana, intendendo con ciò un insieme di modalità espressive in grado di cambiare la prospettiva linguistica del jazz ponendo, nel corso del tempo, i fondamenti dell'odierno modo di pensare la musica tra gli strumentisti più specificamente legati ai modelli americani. Questo rinnovamento generale della prassi musicale, che rispondeva alle esigenze emerse tra i musicisti dell'epoca, soprattutto fra quelli più giovani, si configura come un momento centrale nella storia jazzistica, ma ancora oggi è considerato in maniera settoriale e risente delle obsolete categorie storiografiche maturate soprattutto negli anni '60 e '70. Per comprendere quanto importante fu il ruolo di Monk in quegli anni, nei quali la sua influenza è stata di gran lunga più rilevante che non nel periodo dell'affermazione del bebop, occorre quindi utilizzare una nuova ottica nell'analisi di quella fase cruciale per il cammino del jazz. Il cambio di scena, che modificherà rapidamente il volto della musica, avverrà alla metà del decennio, quando si manifesterà in maniera forte la necessità di uscire dalle gabbie armoniche del bebop per trovare un nuovo modo di suonare insieme, cioè realizzare un più ampio interplay e cambiare le tipologie improvvisative, sviluppando nuove logiche espressive. Da lì in avanti si assisterà a un processo di trasformazione del modo di vivere la musica, basato su un nuovo sentire collettivo che coinvolse le giovani generazioni di musicisti in maniera ampia e in diverse maniere, ma pur sempre globalmente. La differente prospettiva prenderà il via da una serie di fattori che agiranno, seppure con peso differente, all'interno delle molteplici poetiche maturate in quegli anni, in buona parte diventate punti di riferimento per i jazzisti del futuro. Se proviamo a superare le ristrette categorie stilistiche che sogliono dividere la

scena in Hard Bop, Soul Jazz, Free Jazz, Jazz modale, dove soprattutto gli ultimi due termini sono oggettivamente privi di un significato preciso (il primo perché rappresenta un autentico *non-sense* terminologico, il secondo in quanto tratta di una procedura che ha attraversato più o meno tutte le poetiche sorte in quegli anni), scopriremo che esisteva una generale volontà di trovare nuove strade operando in svariati aspetti del linguaggio. Più che alle diversità, occorre perciò guardare ciò che unisce gli artisti affermatasi in quel periodo, quindi analizzare il mondo di Monk in rapporto alle generali linee di comportamento tenute dai jazzisti del tempo. Tra queste, in primo luogo ci fu lo scardinamento dei ruoli tradizionali degli strumenti all'interno dei gruppi, conseguenza dell'apertura delle forme *chorus* in una direzione funzionale per lo sviluppo di un più ampio dialogo tra i musicisti. Soprattutto, venne messa in discussione l'armonia, con la sua rigida periodizzazione, la cui rilevanza si estendeva anche alla componente ritmica e per questo la scelta di centri tonali, vamp di due accordi oppure pedali come base per la costruzione dei brani, indeboliva l'idea di tonalità e fu il volano per trovare nuovi assetti poetici sia nell'ambito di quello che viene chiamato Hard Bop, sia nelle tendenze più radicali. Queste nuove pratiche consentirono di liberare il contrabbasso e la batteria, ma anche il pianoforte, dal dover sostenere la struttura in maniera vincolante. Prevalse quindi l'uso di cicli ritmici, dove il beat diventava implicito consentendo a batteristi e bassisti di dialogare costantemente con gli altri strumentisti in un contetso nel quale vennero elaborate nuove tipologie improvvisative. Per esempio, una delle reali conseguenze del modalismo armonico sarà proprio la possibilità di superare la logica del gioco a domanda e risposta come elemento equilibratore delle improvvisazioni, così come le frasi legate tra loro da una forte consequenzialità narrativa. Eppure, sorprendentemente, molta manualistica sostiene che con l'avvento della modalità il jazzista divenne più melodico e lineare, quando invece successe esattamente il contrario ed emersero accadimenti fraseologici portatori di costruzioni improvvisative disarticolate e per nulla con-

sequenziali, mentre il ritmo si strutturava in trame complesse, in cui un beat mentale condiviso da tutti i musicisti sostituiva la pulsazione costante ed esplicitata tipica del jazz precedente. Un altro cambiamento fu il recupero esplicito di elementi della grande tradizione africana americana: espressività blues, feeling gospel, ma anche le pratiche neworleansiane fondate sulla prevalenza del collettivo e l'uso coloristico ed espressivo del suono. Questo ultimo elemento diventerà centrale, dando vita a una vera e propria astrazione sonora, nella quale il sound, svincolato dalla melodia, assumerà la dimensione di *suono-colore*, dal valore semantico equivalente a quello del colore nella pittura informale o astratta. Si formerà in quel contesto l'idea di cellula tematica, l'attenzione alla variazione melodica intesa come uno dei principali riferimenti per le pratiche improvvisative, nelle quali emergeranno svariate idee e procedure che spazieranno dal tematismo tonale di Sonny Rollins alle *thematic chains associations* di Ornette Coleman, per giungere alle cellule meloritmiche di Cecil Taylor. Una rivoluzione copernicana, in cui le esigenze generali dei musicisti daranno vita a poetiche molteplici, che nel loro insieme saranno generatrici di sviluppi linguistici più ampi di quelli maturati nel periodo del bebop. Qual era, allora, intorno alla metà degli anni '50, il ruolo di Monk? Perché il suo modo di suonare si rivelava ben più influente rispetto all'epoca del bebop, quando la sua posizione era defilata e il suo modo di approcciarsi al pianoforte poco apprezzato? Una possibile risposta è che, sicuramente, dopo gli album incisi per Blue Note nella seconda metà degli anni '40, la popolarità di Monk cominciò a crescere e nella prima parte del successivo decennio la sua musica si affermò in maniera netta nella scena jazzistica, complice anche il suo crescente accreditamento storiografico quale figura centrale nella nascita del bebop. In sostanza, quando le nuove concezioni linguistiche cominciarono a emergere, il pianista era già diventato un prim'attore, un musicista conosciuto, che finalmente vantava una discografia da cui tutti potevano attingere per ascoltarlo. Non dimentichiamoci che nella fase di gestazione dello stile definito da Parker e Gillespie, di Monk non

esistevano incisioni, a eccezione dei due brani realizzati a nome di Coleman Hawkins nel 1944 e aspramente criticati da molti musicisti. Tranne gli artisti della cerchia del Minton's, dove fu di casa dal 1939, non erano certo molti i jazzisti che lo conoscevano e quindi l'originalità della sua musica non poteva diventare, se non indirettamente, un punto di riferimento generale. Quando emersero le nuove idee artistiche che trasformeranno in senso contemporaneo il mondo del jazz, il pianista era invece al centro della generale attenzione e perciò in grado di influenzare in maniera ben più significativa, rispetto al passato, i giovani musicisti che stavano modificando la scena jazzistica. Monk era diventato una personalità nota e riconosciuta, considerata di grande importanza per le idee che proponeva ed era dunque pronto all'appuntamento con la storia, consapevole che la sua arte fosse finalmente stata raggiunta dai tempi, diventando tangente con quello che la circondava. Questa constatazione ci fa comprendere quanto egli fosse all'avanguardia già nel periodo bebop, nel quale le sue idee non potevano ancora venire comprese fino in fondo. In relazione ai già indicati fattori che agiranno come motori nel cambiamento del linguaggio avvenuto negli anni '50 e '60, Monk si rivelava particolarmente avanzato nella concezione ritmica e in quella melodico-tematica, nella trasversalità del suo modo di pensare la musica e suonare lo strumento, nell'idea timbrica e anche, per quanto concerne il parametro armonico, sufficientemente libero dalle restrizioni derivate dalle progressioni e dai *voicing* maturati negli anni '40. Solo nella gestione dei suoi gruppi prevedeva una relazionalità, un interplay, basato su ruoli tradizionali, ma perché era funzionale alla sua logica compositiva e al controllo generale della musica necessario per mantenere l'identità dei brani. Per il resto, quel mondo poliritmicamente ricco e complesso suscitava attenzione, così come la libertà armonica della sua musica, il suono e l'uso insieme antico e moderno della tastiera del pianoforte. Certamente Monk utilizzava armonie concepite nell'epoca Bebop, ma con *voicing* anomali, a volte stranianti, nei quali poteva utilizzare frequentemente bicordi dissonanti oppure omettere note

fondamentali per definire la qualità di un accordo, aprendo l'armonia a una polifunzionalità che, in realtà, indeboliva il determinismo tonale a favore delle varianti ritmiche, melodiche e timbriche. Il motivo di tanta originalità trovava dunque riscontro nel fatto che non era l'armonia a sorreggere le trame della musica, bensì la creazione degli accordi diventava derivativa e conseguente rispetto alle scelte effettuate negli altri già citati parametri. Per fare questo, recuperava esperienze del jazz più arcaico e della musica afroamericana degli anni '20, come per esempio i bicordi dissonanti, ma coloristicamente efficaci, derivati dal pianismo boogie-woogie, le note basse che non accompagnavano la melodia, ma si intrecciavano a essa in una concezione orchestrale mutuata da quello Stride Piano che sarà sempre la base del suo uso dello strumento (nel quale era quindi del tutto estraneo il metodo bebop). In un periodo nel quale il passato del jazz e della musica afroamericana ritornavano in auge, configurandosi come uno dei fattori della tradizione necessari per lo sviluppo di nuove idee (pensiamo al blues arcaico nella musica di Ornette Coleman o al gospel per il soul jazz), Monk non poteva che esercitare una grande attrazione verso i musicisti che erano alla ricerca di strade originali e differenti da quelle del passato. Uno di questi fu Cecil Taylor, artista rilevante nelle tendenze più legate alla logica dell'informale, del processo espressivo pensato come sostituto dell'idea di chorus. La sua musica, basata su nuclei tematici e su un uso totale della tastiera, nella quale le due mani si intrecciano dando vita a una piccola e percussiva orchestra, aveva inserito diverse composizioni di Monk nei repertori che eseguiva nei suoi album d'esordio, datati 1955 e 1956, cosicché l'influenza esercitata su questo gigante del pianoforte fu diretta e Taylor fece della conoscenza del suo linguaggio uno dei cardini per la costruzione del proprio, iper percussivo e di grande complessità ritmica. A livello più generale, anche la componente timbrica della musica monkiana si rivelò perfettamente in linea con le tendenze dell'epoca, rivolte al recupero e sviluppo dell'idea del suono inteso nel suo valore semantico, cioè il *suono-colore*, svincolato dalla sua incarnazione melo-

dica, libero di esprimersi compiutamente come pura idea timbrica. Sebbene in Monk il colorismo sonoro fosse sempre legato alle melodie, ai temi, esso conferiva comunque un valore nuovo alle frasi, definendosi come elemento determinante per la realizzazione dei suoi brani che, se suonati in modo tradizionale, cioè senza la sua peculiare tecnica strumentistica, diventano irriconoscibili e privi di forza. Dal punto di vista compositivo e improvvisativo, occorre rilevare che a Monk interessava la dimensione ritmica e timbrica dei temi, concepiti in modo essenziale in quanto privi di ogni fronzolo ornamentale, cosicché il suo fraseggio potesse svilupparsi intorno alla loro costante ridefinizione attraverso un processo di ricostruzione distribuito su tutti i chorus. Anche sotto questo aspetto, Monk anticipava le tendenze di una fase artistica nella quale proprio l'orpello, la fioritura dei pezzi legata a formule fraseologiche decorative, tendeva a scomparire a favore di un linguaggio di maggiore sostanza. Non a caso, il pianista pensava che il miglior modo per suonare le sue composizioni fosse quello di lavorare intorno agli aspetti ritmico-melodici e non, come purtroppo viene quasi sempre fatto ancora oggi, interpretando il tema e poi suonando genericamente sul giro armonico sottostante, cioè secondo la prassi consolidatasi con il bebop. È un altro esempio della lontananza del maestro dalle prassi jazzistiche degli anni '40 a favore di un linguaggio decisamente più moderno, che offriva chiavi espressive differenti da quelle del passato ed era in grado di interessare i giovani musicisti, come per esempio Steve Lacy. Il grande soprano diventerà il maggior esecutore della musica monkiana, incidendo innumerevoli album a lui dedicati che formano una catena cominciata nel 1958 con *Reflections / Steve Lacy Plays The Music Of Thelonious Monk*, il primo disco della storia del jazz costituito solo di composizioni monkiane. L'idea dello sviluppo tematico interessò molto il sassofonista, che la fece diventare un fulcro della sua poetica, un elemento cardine del suo linguaggio, anche se non fu l'unico musicista a guardare con attenzione a questo aspetto del mondo monkiano. Sonny Rollins, un caposcuola della cosiddetta improvvisazione tematica, nella quale

brandelli dei temi interpretati diventano dei perni, delle guide per l'invenzione improvvisata, si mosse decisamente in questa direzione proprio intorno alla seconda meta degli anni '50, contestualmente alla sua collaborazione con Monk. Consapevole o inconscia, la linea del pianista deve in qualche maniera essere stata uno stimolo o un semplice esempio per sviluppare quella strategia improvvisativa che è parte integrante della sua poetica. Tra l'altro, il sassofonista non abbandonerà l'universo tonale, non sposerà mai il modalismo armonico, come del resto l'armonia monkiana non approderà mai ai lidi modalistici, ma in effetti la subalternità di questo parametro a quello melodico, ritmico e timbrico gli consentiva di non dover sottostare rigidamente ai periodi del ritmo armonico maturati nei decenni precedenti; dello spazio sonoro che consente l'armonia modale, semplicemente Monk non sapeva cosa farsene, così come, fatte le dovute proporzioni, a Beethoven (secondo l'opinione di Alfredo Casella) non sarebbe servito a nulla il cromatismo wagneriano per sviluppare la forza drammatica e le tensioni della sua musica. In Monk, l'armonia si presenta già ambigua e quindi sufficientemente aperta per suggerire soluzioni audaci, liberando i musicisti dalla rigidità delle cadenze prestabilite, del periodare classico del jazz moderno. Un concetto che si evidenzia nelle sue composizioni, alcune delle quali sono costruite soltanto su una serie di cellule tematiche o di input meloritmici dalla forte identità, pensati per essere sviluppati nel corso della performance secondo una prassi che, nel più generale mondo del jazz, si affermerà soprattutto a partire dagli anni '60. Una siffatta concezione generava quindi un'armonia polivalente proprio perché essa diventava una conseguenza delle trame ritmiche, melodiche e timbriche della musica. Questa armonia aperta ha certamente accelerato la ricerca di John Coltrane, che proprio nel periodo in cui si è trovato al fianco di Monk (tra il 1957 e il 1958) ha maturato l'idea degli *sheets of sound*, nei quali sovrapponeva diversi arpeggi sullo stesso accordo suonando a velocità doppia o tripla rispetto al tempo base (che generalmente era un *medium*), aprendo le porte alla sua musica

degli anni successivi. Coltrane, Rollins, Taylor, Lacy sono solo alcuni esempi di come l'arte di Monk venisse apprezzata e compresa in quel cruciale momento della storia jazzistica e, pur restando se stessa, dimostrasse un'affinità con il mondo musicale che la circondava certamente molto maggiore rispetto a quanto avvenuto nell'era del bebop. Così, nel mirabile equilibrio tra elementi della tradizione e concezioni modernissime, si manifestava pienamente la poetica di Monk, che in quegli anni avvertiva probabilmente la generale spinta creativa e di cambiamento proveniente dal mondo musicale circostante. Cosa pensasse realmente dei nuovi musicisti, non si può realmente sapere, in quanto la sua musica si è sempre autoalimentata, ma un fatto è evidente: nella seconda metà degli anni '50 era un musicista creativo e pieno di energia, con molte idee e tanta voglia di comporre. Se analizziamo il suo catalogo, ci accorgiamo che delle circa settanta composizioni da lui scritte, più di venti risalgono al quinquennio che va dal 1954 al 1959; tra esse, ci sono brani quali *Blue Monk*, *Jackie-Ing*, *Work*, *We See*, *Pannonica*, *Crepuscule With Nellie*, *Functional*, *Brilliant Corners*, cioè capolavori tra i più conosciuti del suo repertorio. Artista d'avanguardia con i piedi nella tradizione, musicista originale e impossibile da inquadrare stilisticamente, Monk ha visto estendersi l'influenza della sua musica soprattutto quando i musicisti hanno cominciato a sviluppare delle poetiche di avanguardia nelle quali, però, non si perdeva il legame con la tradizione più arcaica del jazz e della musica di ascendenza africana americana. Per questo la sua posizione nella storia jazzistica deve essere rivista, spostando la sua reale influenza dal periodo del bebop a quello che ha visto nascere le pratiche contemporanee del linguaggio del jazz. ■

Per una iconoclastia del piano trio

di Francesco Màndica

Ho recentemente iniziato a pensare alla formula del piano trio, specificatamente riguardo il pianoforte, in maniera biologica, organica. Come, cioè, di un universo che respiri già – a priori – nel legno, nell’acustica stessa degli strumenti. Il piano trio allora mi piace pensarlo ravvicinato, con i musicisti stretti fra loro stessi e i legni, le pelli, le corde. Questa prossimità è dunque organica, materica, biologica e solo in ultimo musicale.

Il piano trio viene celebrato come il meccanismo più raffinato e significativo del jazz, come il contributo più alto della cultura improvvisativa al novecento musicale, e oltre. La forza iconoclasta del pianismo di Bud Powell, lo straniato portfolio monkiano, le cattedrali armoniche di Bill Evans, sono le ben note evidenze della storia del jazz. Ma bisogna ricercare proprio nella dinamica dei tre strumenti e nella loro vicinanza prossemica con il mondo della musica classica la sensualità – ormai del tutto storicizzata – di questa formula. E non solo nei suoi protagonisti.

L’origine del piano trio è solidamente radicata nel contesto eurocolto. Il trio per pianoforte classico, a cui solitamente si aggiunge in partitura la presenza di un violino e di un violoncello, nasce come istanza proto romantica di dare una forma più cameristica alla Sonata barocca. Punto nevralgico questo del repertorio, che il jazz ha saputo modulare proprio da questa istanza lirica e melodica: Haydn è il grande innovatore e Beethoven l’allievo che tornerà ancor più la forma del trio, dove gli strumenti a corda sono sostanzialmente gregari, soprattutto il violoncello, soggiogato dalle linee di basso della mano sinistra in tastiera.

Già dagli anni settanta del XVIII secolo il trio acquisisce una forma

compatta, una scansione dei tempi piuttosto rigida (prima tre, poi in pieno romanticismo diventano quattro) con una esposizione del tema e successive cadenze e con un movimento di chiusura generalmente danzabile, un rondò o un minuetto. Sonata e piano trio sono indissolubilmente uniti fino a tutto l'ottocento: è un dibattito vivacissimo quello che vede protagonisti Brahms, Listz, Wagner rispetto ai propri predecessori. La Sonata per trio diventa terreno di ricerca dove la rigida scansione settecentesca, tutta giocata su tema e sulle sue concatenate variazioni, lascia il posto al "poema tonale" dell'ottocento, già letterario, denso di significati metamusicali e gravido di quelle innovazioni armoniche che tanto hanno a che vedere con il jazz: l'alterazione diventa pratica comune, siamo alle origini dei voicings, le piramidi di accordi rivoltati e aumentati che avrebbero cambiato per sempre anche le melodie più semplici, anche quelle del repertorio popolare americano (gli *standards*) palinsesto della contemporaneità jazzistica.

Aldilà di queste notazioni tecniche è indubbio che un certo piano trio jazzistico risenta fortemente, anche solo per consonanza "ideologica", di queste radici romantiche. Penso a Keith Jarrett e Brad Mehldau, e prima di loro John Lewis e Cecil Taylor figure che emulano anche solo nel portamento un certo *grandioso* wagneriano, una fascinazione tutta "Sturm und Drang" per l'interpretazione, per quel medium espressivo che attraverso la tastiera ripositiona il nostro ascolto di un brano conosciuto enfatizzando o smussando o variando alcuni fenotipi musicali: è la grande lezione del jazz quella del reinterprete.

Dunque il piano trio moderno, come noi lo conosciamo, è l'incontro fra stilemi sostanzialmente classici che cortocircuitano grazie ad un repertorio piuttosto leggero e condivisibile e alla presenza di uno strumento così fortemente anticlassico come la batteria. Non è stato subito amore a prima vista: la prima generazione di innovatori del trio jazzistico non ne contemplò l'uso. Nat King Cole (mai abbastanza celebrato come strumentista), Art Tatum, il primo Oscar Peterson in qualche modo erano ancora fortemente debitori di quella forma cameristica del trio per sonate: è la chitarra in

un primo momento e non la batteria a fornire la propulsione ritmica e un sostegno armonico per i soli del pianoforte. Ma la rivoluzione del be bop, che è rivoluzione di costume prima di tutto, impone una rottura e allora la batteria entra prepotentemente in scena, scalza le sei corde ritenute troppo "borghesi" e legate a un intrattenimento da piano bar, per un pubblico bianco. Si cita spesso Ahmad Jamal fra i precursori della forma contemporanea del trio jazz: anch'egli iniziò con un *drumless* trio (con Ray Crawford alla chitarra) e soltanto in pieni anni cinquanta iniziò a rimodellare lo spazio timbrico e dinamico del gruppo con l'uso della batteria, sganciandosi dall'irruento e geniale machismo pianistico di Bud Powell e dalle eccentriche polisemie monkiane. Per Bud e Monk il trio è sostanzialmente un corollario e spesso la ritmica è relegata nel limbo del mero accompagnamento. Non fraintendetemi, ci sono pagine esaltanti della letteratura monkiana e powelliana che son pietre angolari per il sistema trio, ma se da una parte l'innovazione propulsiva della batteria costituiva di per se fibrillazione rivoluzionaria, il ruolo della ritmica assomigliava – per traslato – al ruolo defilato di violino e violoncello del trio beethoveniano. È Bill Evans, il più europeo dei jazzisti di quella generazione a sparigliare le carte: la ritmica assume una propria dignità anche grazie a una serie di incredibili virtuosi che Evans ha scelto accanto a se. Il repertorio cambia (il pianista passava con agilità dal vedutismo di Chaaturjan ai musicarelli), le strutture si fanno più articolate, le progressioni e i rivolti assumono lussureggianti forme di opulenza, il passaggio stretto fra tradizione colta e retaggio popolare si fonde nel linguaggio evansiano e diventa uno specimen dal quale non si tornerà più indietro.

Il trio nella sua forma 2.0, quello dell'oggi, raccoglie la sfida dinamica e timbrica del trio evansiano, recupera la componente romantica di coesione plastica ma di fatto si trova a interpretare un repertorio del tutto diverso, anche oggi fortemente improntato alla riabilitazione jazz di temi pop: è il celeberrimo caso di Mehlau che rimastica i Radiohead o delle più o meno graffianti interpretazioni di Ethan Iverson, di Yaron Herman, di Marcin Wasilewski. ■



Una prospettiva su Monk

di Stefano Zenni

L'universo compositivo monkiano coincide punto per punto con la sua prospettiva pianistica. Molti dei trat-

ti in apparenza più eccentrici appartengono a una robusta tradizione esecutiva: il tocco risonante, la dissonanza a esaltare la percussione, la concezione totale della tastiera, discendono da quel filone stilistico che dal *fast shout* e dallo *stride piano* di James P. Johnson passa per il Duke Ellington più aggressivo. Anche se qui e lì debitore dell'Art Tatum più fiorito (in quelle scale esatonali discendenti), Monk suona come fosse una sorta di variante astratta di Johnson e Ellington. Basta confrontare una sua qualsiasi pagina con *The Clothed Woman* di Ellington o certi passaggi della mano destra di *Carolina Balmoral* di Johnson per cogliere la diretta assimilazione di quegli stilemi: anzi, in *Functional* e in varie altre occasioni Monk ha desiderato rendere esplicita la derivazione, ad esempio accennando movenze *stride*.

La dissonanza monkiana conserva il carattere giocoso e danzante dello *stride* ma il contesto è più spoglio. Le concrezioni armoniche emergono dal silenzio, risuonano in simultanea note tradizionalmente incompatibili, come la terza maggiore e la quarta giusta o la settima minore e la settima maggiore, magari distribuite su intervalli spigolosi, ad esempio ponendo la settima minore e maggiore a distanza di nona minore. Questi *voicing* sono inseparabili dal registro e dal tipo di tocco prescelto, cosicché l'effetto globale della musica di Monk è questione di materia sonora non di armonia, di vibrazione coloristica non di sintassi, anche se le successioni di accordi conservano in massima parte – ma non sempre – la classica funzionalità discorsiva. Partendo dalla lezione dei

pianisti di boogie woogie, Monk si esprime attraverso il principio blues dell'area di altezza variabile: un sistema che contempla note dall'intonazione mobile, che oscillano dentro una certa area d'altezza, come è possibile fare con la voce, la chitarra ma non certo con il pianoforte. E che invece Monk estende all'intero dominio armonico della tastiera, con vibranti risultati fonici.

In totale controtendenza con le scelte dei boppers, Monk è stato un improvvisatore tematico, anzi il primo nel suo genere. Il solismo jazz, così come è stato plasmato da Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Lester Young, Roy Eldridge, Charlie Parker, funziona come l'invenzione di una melodia originale su una serie di accordi dati. Con Monk irrompe una modalità improvvisativa del tutto nuova: l'assolo è costruito principalmente non con materiale d'invenzione ma con frammenti del tema, ricomposti, scambiati, permutati e distribuiti in un discorso apparentemente sconnesso, in cui questi aggregati tematici galleggiano come relitti tra lunghi silenzi inesplicabili. Sotto le dita risonanti del pianista la nuova sintassi tematica si carica di visionaria enigmaticità. Questo tipo di improvvisazione è rimasto minoritario, ma ha conquistato alcuni dei giganti del settore che con Monk hanno suonato, come Sonny Rollins e Steve Lacy, o che sono maturati a partire dalle sue folgoranti scelte stilistiche, come Randy Weston o Cecil Taylor.

Il tematismo pervade anche l'accompagnamento pianistico. Nei dischi Blue Note della fine degli anni Quaranta Monk incide i suoi brani con formazioni molto diverse, dal trio al sestetto, incluso un curioso quartetto con Milton Jackson al vibrafono. In tutti questi gruppi l'accompagnamento non è che un altro modo per far circolare il tema e proporlo sotto una luce mutevole. Così le idee compositive saturano ogni aspetto dell'improvvisazione. Un processo che tocca il vertice in *Misterioso*, uno dei blues più sconcertanti di Monk, costituito nient'altro che da una serie di seste che salgono e scendono, da cui derivano tutte le figure melodiche e di accompagnamento: una sfida, radicale nella sua semplicità infantile, a tutte le convenzioni del blues.

In tre casi Monk ha deciso di scrivere composizioni su cui non è

consentito improvvisare: *Crepuscle with Nellie*, *Monk's Mood* e *Introspection*, universi autosufficienti, in cui ogni nota e ogni dettaglio sono cesellati dalla composizione in senso più restrittivo. Ma a parte queste eccezioni, i temi di Monk conservano una completa autonomia strutturale e al tempo stesso costituiscono il materiale con cui improvvisare, energia potenziale da sviscerare. Eppure Monk ha anche lasciato i solisti liberi di allontanarsene: nei gruppi di Monk spesso il tema segna il punto di partenza da abbandonare verso fraseggi più liberi, una scelta centrifuga che bilancia il peso tematico del pianista. Infatti a partire dalla metà degli anni Cinquanta Monk ha organizzato i suoi gruppi con un assetto all'epoca raro, quello del quartetto con sax tenore (solo Stan Getz lo aveva adottato), scegliendo solisti che improvvisano in puro stile bop come Sonny Rollins, Johnny Griffin, John Coltrane e, con più asciuttezza, Charlie Rouse negli anni Sessanta. La musica dei quartetti di Monk ruota intorno a due o tre polarità: il pianista-compositore, incardinato ai profili del tema, emana una forza centripeta, sia che improvvisi sia che accompagni; il sassofonista, con le improvvisazioni faconde, abbondanti, perfino logorroiche, genera un'energia centrifuga che, quando Monk decide di astenersi anche dall'accompagnamento, si libera in uno spazio armonico aperto. Le lunghe, anomale assenze del pianoforte durante gli assoli del sassofono aprono il vuoto sotto un attivismo tendente al tutto pieno, così da liberare nel solista la fantasia tematica (Rollins) o la ricerca armonica (Coltrane), mentre la sezione ritmica tiene il gruppo in equilibrio su uno swing elastico e frastagliato, con una forte componente interattiva della batteria (Art Blakey, Max Roach, Roy Haynes, Frankie Dunlop sono stati i motori di questa musica). Forte di questa lezione Sonny Rollins nel 1957 immagina il suo trio senza pianoforte, in cui il sassofono si fa carico del lavoro tematico e del gioco di pieni e vuoti; ed è a partire da questa lezione che Coltrane fonderà il suo storico quartetto. ■

Robert Wyatt: A Philosopher Now and Zen

by Jennifer Maidman

Someone once said that writing about music is like dancing about architecture, an impossible or even stupid thing to do. No wonder then that I feel some trepidation in writing about Robert Wyatt, a musician and writer who it's been my joy and privilege to know and to work with from time to time. Many Western musicians and artists have been drawn to philosophies or religions associated with the East but Robert as far as I'm aware, has not been one of them. Unlike many of his contemporaries he appears to have little to say publicly on the subject. It is interesting then that some aspects of his work appear to resonate so strongly with perennial Oriental ideas. Consider the following line from Robert's song 'Free Will and Testament': "What kind of spider understands arachnophobia?"

This kind of paradoxical, seemingly irrational question could easily pass for a Zen Buddhist Koan, the most well known example of which is "What is the sound of one hand clapping," attributed to the great 18th century Japanese Zen Master Hakuin Ekaku. Zen conundrums use language layfully with the aim of arresting the intellect and opening the mind to the true nature of itself and of reality. Much of 'Free Will' seems to be just such a pondering of the imponderable: "Be in the air but not be air be in the nowhere" Robert sings, using the kind of 'word-play' he loves and which is frequently found in his work.

The idea of 'non-sense', something which transcends the merely rational, also has an important role in Zen. The lyrics of Robert's

Robert Wyatt: A Philosopher Now and Zen

di Jennifer Maidman

Qualcuno una volta ha detto che scrivere di musica è come danzare sulle note dell'architettura, una cosa impossibile se non addirittura inutile da fare. Non c'è da stupirsi che provi una certa ansia nello scrivere di Robert Wyatt, musicista e scrittore che ho avuto il piacere e la gioia di conoscere e con il quale è stato un vero privilegio collaborare.

Molti artisti occidentali sono stati attratti dalle filosofie e religioni dell'Est, ma Robert, per quel che mi risulta, non è tra questi. A differenza di altri suoi contemporanei, pare che abbia poco da dire pubblicamente in merito. È interessante, tuttavia, notare come nella sua opera, ci sia un forte eco di idee orientali.

Ad esempio, nella canzone *Free Will and Testament*, Robert scrive: "Quale specie di ragno ha sentito parlare dell'aracnofobia?"

Questo tipo di domanda assurda e apparentemente irrazionale potrebbe facilmente passare per un *koan* zen del buddismo, il cui esempio più noto è il seguente: "Qual è il suono di una mano che applaude?" attribuito al giapponese Hakuin Ekaku, il grande maestro zen del 18° secolo. Gli enigma zen usano il linguaggio in maniera giocosa, tale da interessare l'intelletto e da aprire la mente alla sua vera natura e alla realtà. Nella canzone *Free Will*, sembra che si voglia ponderare l'imponderabile: "*Be in the air but not be air be in the nowhere*" canta Robert, usando il tipo di "gioco di parole" che ama particolarmente e che è spesso frequente nel suo repertorio.

L'idea del "*non-sense*" qualcosa che trascende appena il razionale, ha anche un ruolo importante nella filosofia zen. Le parole della

track *Alifib/Alife* (its title another play on words), the first line of which is 'No nit not, nit no not, nit nit folly bololey' might easily be dismissed as mere nonsense. In fact, though the words defy logical explanation, in context they become deeply laden with meaning and emotion. Although Robert himself has not explicitly linked his work with Oriental philosophies, the more one looks, the more the resonances are there to be discovered. It is almost as if he has been quietly cultivating his own personal, idiosyncratic and very English variety of Zen.

Lao Tzu, originator of the Tao in the 6th century B.C. and one of the greatest Oriental philosophers of all time, said this: "Life is a series of natural and spontaneous changes. Don't resist them – that only creates sorrow. Let reality be reality. Let things flow naturally forward in whatever way they like".

112

Lao Tzu's words could be a blueprint for the way Robert's musical life has evolved over the years and in fact Robert has spoken of his desire to embrace a similar philosophy: "Those nations of artists, finding their own individualism, and kind of standing against the world: to me that's the ultimate nightmare. I want to get lost and diffused in the world".

How paradoxical that someone who apparently desires a kind of self-dissolution should turn out to be one of the most unique, enduring and truly individual artists of our time. ■

(January 2012)

canzone Alifib/Alife (che di per sé è un altro gioco di parole), il primo rigo della canzone dice: *"No nit not, nit no not, nit nit folly bololey"* potrebbe essere dimessa come puro nonsenso. In realtà, resistendo ad una spiegazione logica, viste nel contesto esse diventano profondamente cariche di significato e di emozione. Sebbene Robert stesso non avesse esplicitamente collegato la sua opera alle filosofie orientali, più si osserva la sua opera e più si scoprono risonanze orientali. Sembra quasi che egli abbia coltivato segretamente una propria varietà di zen, stravagante e molto inglese.

Lao Tsu, fondatore del *Tao* nel 6° secolo a.c. e uno dei più importanti filosofi orientali di sempre, ha detto: *"La vita è una serie di cambiamenti naturali e spontanei. Non opponete resistenza, che produrrebbe solamente dolore. Lasciate in pace la realtà. Lasciate che le cose scorrano naturalmente."*

Le parole di Lao Tsu sembrano tracciare una linea della vita musicale di Robert e di come essa si sia sviluppata nel corso degli anni e in effetti Robert ha espresso il desiderio di abbracciare una filosofia simile: *"Quella miriade di artisti, che trova il proprio individualismo e si scaglia contro il mondo: per me è un incubo totale. Voglio perdermi e diffondermi nel mondo."*

È paradossale come una persona che evidentemente desidera un tipo di dispersione di se' stessa, si rivelerà un artista tra i più unici, tenaci e davvero singolari dei nostri tempi. ■

Gennaio 2012



Mercedes-Benz
TRIVELLATO

1922-2012

90
ANNI

www.trivellato.it

COMUNE DI VICENZA



sindaco

Achille Variati

assessore alla cultura
e alla progettazione e innovazione del territorio

Francesca Lazzari

NEW CONVERSATIONS VICENZA JAZZ 2012



direzione artistica

riccardo brazzale

ufficio festival
direttore settore cultura e turismo

palazzo del territorio; levà degli angeli, 11 - vicenza

loretta simoni

tel.

0444 221541 - 0444 222101

fax

0444 222155

e-mail

info@vicenzajazz.org

http

www.vicenzajazz.org

coordinamento generale

marianna fabrello

allestimenti e logistica

carlo gentilin

mattia bertolini

ida beggiato

amministrazione

annalisa mosele

segreteria

eleonora toscano

franca maran

comunicazione e promozione

carlotta trombin

patrizia lorigiola

giulia rampon

trivellato mercedes benz - vicenza	in coproduzione
aim gruppo - vicenza	
panic jazz club - marostica	enti pubblici in concorso
regione veneto	
ministero per i beni e le attività culturali	
fondazione cassa di risparmio di verona belluno e ancona	sponsor istituzionali
confcommercio vicenza	
aquila corde armoniche	sponsor privati
panta rhei , vicenza	collaborazioni
fondazione teatro comunale città di vicenza	
conservatorio di musica "a. pedrollo" , vicenza	
associazione coro e orchestra di vicenza	
istituto musicale veneto città di thiene	
centro studi musicoterapia alto vicentino	
associazione orchestra del teatro olimpico	
i-jazz - firenze	
biblioteca civica bertoliana - vicenza	
scuola di musica thelonious - vicenza	
gallerie di palazzo leoni montanari - vicenza	
viart - vicenza	
centro artistico musicale apolloni - altavilla vic.	
il giornale di vicenza	media partner
il pianoforte - verona	pianoforti e strumenti musicali
musical box - verona	
hollywood service - malo (vi)	allestimenti e servizi tecnici
la mezzanota - montecchio maggiore	
andrea bogoni pubblicità - vicenza	visual display
segnobit pubblicità - creazzo	ideazione grafica
bolognino comunicazione - vicenza	editoria
graziano ramina - dueville (vi)	stampa
cto - vicenza	fotografo ufficiale
<i>pino ninfa</i>	ufficio stampa
<i>daniele cecchini</i>	
<i>diego ferrarin</i>	

hotel ufficiale
responsabile accoglienza
staff accoglienza

hotel nh vicenza
giancarlo mastrotto
angela piovene
daniel donà
marco pinaffo
mirco parolin
giancarlo zanetti

responsabile di palcoscenico

panic jazz club

luca berton (direttore artistico)
anna mascotto
antonio cardella

catering

opera food & drinks, vicenza
martino events, vicenza

panta rhei

gianfranco spigolon
elisabetta reginato
guglielmo buonsanti
naica zamberlan

ristorante ufficiale

trattoria ponte delle bele - contrà ponte delle bele, 5

i locali del jazz

al barco via dalla scola 255
panic jazz caffè trivellato basilica palladiana, piazza dei signori
equobar via medici 91
enoteca malvasia contra' delle morette 1
ex bocciodromo via rossi 198
pullman bar viale giuriolo 17
pestello contra' s. stefano 3
bar sartea corso ss felice e fortunato 362
moplen piazza biade 15
julien music-drink-food via ca' bianca 13
clinto bistrot viale trento 74
nuovo bar astra contra' barche 14
opera food & drinks piazza matteotti
osteria i monelli contra' ponte s. paolo 13
russian pub viale mazzini 267

coordinamento club

diego ferrarin

Comune di Vicenza - Assessorato alla Cultura

Palazzo del Territorio, Levà degli Angeli, 11 Vicenza

Ufficio Festival:

Tel. 0444 221541 - 0444 222101

Fax 0444 222155

info@vicenzajazz.org

www.vicenzajazz.org

PREVENDITE

Biglietteria del Teatro Comunale Città di Vicenza, viale Mazzini 39
dal martedì al sabato: 15.30-18.30
martedì e giovedì anche 10.30-13.00
on line al sito:

Sportelli della Banca Popolare di Vicenza

Giorno dello spettacolo: alla biglietteria del teatro da un'ora prima
dell'inizio della rappresentazione (senza diritto di prevendita)

tel. 0444 324442

fax 0444 236336

www.tcvì.it

BIGLIETTI

Concerti al Teatro Olimpico

intero: euro 25,00 + d.p.

ridotto*: euro 20,00 + d.p.

Concerti al Teatro Comunale

intero: euro 20,00 + d.p.

ridotto*: euro 15,00 + d.p.

ABBONAMENTI

Abbonamento a tutti i concerti al Teatro Olimpico

intero: euro 75,00

ridotto*: euro 60,00

Abbonamento a tutti i concerti al Teatro Comunale

intero: euro 60,00

ridotto*: euro 45,00

Abbonamento a tutti gli spettacoli (Teatro Comunale + Teatro Olimpico)

intero: euro 120,00

ridotto*: euro 94,00

118

Ridotto valido per i

giovani fino ai 30 anni, over 60, associazioni culturali musicali
Touring Club Italiano, dipendenti Comune di Vicenza, dipendenti AIM

INGRESSO LIBERO

Concerti Panic Jazz Café Trivellato

(escluso l'epilogo del 23 maggio: 20,00 euro)

Concerto di Elio e le Storie Tese

(5 maggio, piazza dei Signori)

**Concerti alle Gallerie di Palazzo Leoni Montanari
ViArt, Palazzo Cordellina, nelle chiese
e al Conservatorio "A. Pedrollo"
Laddove non diversamente specificato**

- 2 **La maturità di un festival**
di Francesca Lazzari
- 3 **Per un autentico linguaggio universale**
di Luca Trivellato
- 4 **Programma generale**
- 17 **La favola del Jazz**
di Riccardo Brazzale
- 20 **Le schede sui protagonisti**
a cura di Daniele Cecchini e Diego Ferrarin
- 47 **Il vento dell'Est: Considerazioni sul rapporto
fra Jazz e musiche orientali**
di Enzo Capua
- 51 **Coltrane e l'India**
di Aldo Gianolio
- 65 **Jazz in Russia**
di Francesco Martinelli
- 93 **Thelonious Monk e le avanguardie del jazz anni '50**
di Maurizio Franco
- 103 **Per una iconoclastia del piano trio**
di Francesco Mándica
- 107 **Una prospettiva su Monk**
di Stefano Zenni
- 111 **Robert Wyatt: A Philosopher Now and Zen**
di Jennifer Maidman



INTESA SINDIOLO

