



COMUNE DI VICENZA
ASSESSORATO ALLE
ATTIVITÀ CULTURALI



TRIVELLATO
Mercedes-Benz



REGIONE VENETO

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

new conversations



VICENZA

13/24 MAGGIO 2003

From St. Louis to Sun Ra: voyage au bout du blues

i quaderni del jazz 03



From **St. Louis** to **Sun Ra**: voyage au bout du blues



new conversations 2003



Leonard Bernstein (ph. Eugene Cook)

La bellezza della musica

La bellezza della musica è un fatto sostanzialmente indicibile.

Sulla musica si sono riempiti vagoni di libri e si allungheranno chilometri di *files*. Eppure – lo sosteneva anche il grande Leonard Bernstein – chi mai

riuscirà a spiegare compiutamente ed esaurientemente il singolarissimo fenomeno della reazione dell'uomo al linguaggio dei suoni?

Ci possiamo provare (ed è legittimo farlo), ma il mistero che ci pervade ogni volta, all'ascolto di Cavaradossi che canta "E lucevan le stelle", resta impenetrabile.

Come tutti i linguaggi dell'arte, la musica ha vissuto momenti incomparabili, in cui le vette più alte della creatività umana erano intravedibili da tutti: i corali di Bach, le sinfonie di Mozart, le sonate di Beethoven, le arie di Verdi e Puccini. Chiunque poteva toccare il cielo con un dito.

Poi, soprattutto nel secolo appena conclusosi, gli artisti, i poeti, i musicisti hanno ritenuto giusto incamminarsi su strade sempre più ardue e innalzare torri più alte: penso a personaggi pur geniali come Picasso, Joyce, Stravinskij e penso al jazz, una musica nata in America da una costola della nostra cultura europea ma per molti versi rimastaci spesso estranea.

Tuttavia, ciò che del jazz ha senza dubbio e da sempre attirato l'attenzione persino dei più scettici è l'esser una musica capace di possedere sia le caratteristiche del linguaggio difficile e impegnativo sia la comunicatività diretta delle espressioni popolari.

Anche questo è un segreto difficile da raccontare, che gli appassionati amano piuttosto vivere, lasciandosi andare alla bellezza della musica.

Un festoso “work in progress”

Il festival jazz di Vicenza è da tempo un appuntamento quasi familiare: si ha infatti la sensazione che ad attenderlo siano, a Vicenza, persino le persone che normalmente non si occupano di questa

musica, quasi a dar per scontato che a maggio debba arrivare un ospite, magari da lontano, che parli sì un'altra lingua, ma che sappia comunque farsi capire e apprezzare.

Questa sensazione è di anno in anno avvalorata non tanto dai numeri e in tutti i casi dalla positività dei commenti a consuntivo (ciò che oramai si dà pressoché per scontato), ma dall'aumento delle collaborazioni, sempre più qualificate.

Quest'anno, dopo i prologhi al Panic Jazz Club di Marostica e il Grand Gala al Jolly Hotel Tiepolo, apriremo con l'evento Haden-Metheny nato dal rapporto con la Blue Point di Carlo Celadon, ma avremo anche concerti con la Società del Quartetto & Amici della Musica e poi con l'Associazione Spazio & Musica e la Confcommercio, e pure ci saranno collegamenti con le manifestazioni di “Vicenza Serenissima” e con il progetto regionale “Il Veneto e il '900”; infine, organizzeremo seminari e incontri di studio non solo con il Conservatorio Pedrollo, ma pure con l'Associazione Interart, il tutto in un clima di festa che coinvolgerà, ancor più che lo scorso anno, tanti locali della città.

Insomma, queste “New Conversations” hanno sempre più il sapore di un *work in progress*, un *quid* che si va costruendo insieme con tutta una città, tutta una regione, tutto un mondo musicale che vive il piacere di ritrovarsi a Vicenza in questi festosi giorni di maggio.

Essere con il jazz in tempi difficili

Viviamo da tempo in quella che è generalmente definita una congiuntura economica difficile. Se ne è dato la colpa alle Torri Gemelle, poi a Kabul o a Bagdad, ma la verità è molto più complessa, le cause

non così facilmente identificabili e le vie d'uscita non proprio dietro l'angolo.

Così, ciò che resta è, senza dubbio, quell'impalpabile senso di insicurezza che, sovente in questi casi, si tramuta in una certa, non dico diffidenza, ma almeno distanza dalle cose belle, capace di lasciarsi convincere solo dal pragmatismo delle cose utili.

Come dire: perché dovremmo usare il nostro tempo e i nostri denari per essere lì accanto al pianoforte di Randy Weston, o di Paul Bley o di Andràs Schiff, quando già è problematico seguire gli sbalzi delle Rc-auto o addirittura far la spesa?

Ecco, in questo io credo che non si debbano avere dei dubbi: una civiltà come la nostra, con una storia colma di arte, di musica e di cultura, non può e non dovrà mai abdicare di fronte alla bellezza e alla poesia, nemmeno nei suoi giorni meno limpidi.

Io sono davvero felice che, in periodi di "tagli" e di "patti", la Trivellato Mercedes Benz abbia potuto non solo rinnovare il proprio impegno con Vicenza Jazz e in genere con tutta la musica, ma anche ritrovare degli alleati immutati fra le istituzioni vicentine e venete, e così pure conoscere nuovi amici come Carlo Celadon, capaci come noi di credere nel jazz come in una musica a suo modo unica, che ci fa pensare ma, del pari, ci fa star bene, con noi stessi e con gli altri, in modo incommensurabile.

Giovedì 1 MAGGIO

Patricia Barber 4^{tet}

Patricia Barber, piano e voce; Neal Alger, chitarra;
Michael Arnpol, contrabbasso; Erik Montzka, batteria

Panic Jazz Club Marostica - ore 22

Mercoledì 7 MAGGIO

John Abercrombie Trio

John Abercrombie, chitarra;
Dan Wall, organo hammond; Adam Nussbaum, batteria

Panic Jazz Club Marostica - ore 22

Venerdì 9 MAGGIO

Luciano Federighi & Alberto Marsico 4^{tet}

Luciano Federighi, voce; Ettore Martin, sax;
Alberto Marsico, organo hammond; Enzo Carpentieri, batteria

Jolly Hotel Tiepolo - ore 21.³⁰

Sabato 10 MAGGIO

Poesia in festival: readings & music

con la partecipazione di Robert Bonisolo, sax

Teatro Olimpico - ore 21

6

Martedì 13 MAGGIO

Jazz on House Dax Dj

Grottino - ore 20

CHARLIE HADEN & PAT METHENY

Sala Palladio - Fiera - ore 21

Fat Max Dj Set

Crazy Bull - ore 21.³⁰

Mercoledì 14 MAGGIO

Lydian Workshop

Kyle Gregory, tromba; Robert Bonisolo, sax;
Beppe Calamosca, trombone; Michele Calgaro, chitarra;
Riccardo Brazzale, piano conduttore;
Marc Abrams, contrabbasso; Mauro Beggio, batteria
Piergiorgio Piccoli, voce recitante

Panic Jazz Club Marostica - ore 22

Super Lorna

Crazy Bull - ore 21.⁴⁵

Giovedì 15 MAGGIO

The Stompers

Samarcanda - ore 22

Ettore Martin & Silver Friends

Ettore Martin, sax tenore; Francesca Bertazzo Hart, voce; Alberto
Marsico, organo Hammond B3; Enzo Carpentieri, batteria

Jazz Café Trivellato/La Cantinota - ore 22.³⁰

Venerdì 16 MAGGIO

Osteria della Piazzetta - ore 21 Trio Sandro Gibellini

Samarcanda - ore 22 Roberta Rigotto 4^{let}

Jazz Café Trivellato/La Cantinota - ore 22.³⁰ Giovanni Mazzarino 5^{tet}

Giovanni Mazzarino, pianoforte; Francesco Bearzatti, sax;
Fabrizio Bosso, tromba; Stefano Senni, contrabbasso;
Lorenzo Tucci, batteria

Sabato 17 MAGGIO

ore 18.³⁰ - **Nuovo Bar Astra** Tuzza & His Gang

ore 21 - **Tempio di S. Corona** CHERYL PORTER SPIRITUALS

Cheryl Porter, voce; Ashley Keith Davis, piano e organo

RANDY WESTON "Music For Peace"

in collaborazione con "Società del Quartetto e Amici della Musica"

ore 22 - **Shanty** Jazz on House Dax Dj

ore 22.³⁰ - **Jazz Café Trivellato/La Cantinota** Daniela Morena Fantoni & Carlo Atti 5^{let}

Daniela Morena Fantoni, voce; Carlo Atti, sax tenore e flauto;
Andrea Pozza, pianoforte; Lorenzo Conte, contrabbasso;
Valerio Abeni, batteria

7

Domenica 18 MAGGIO

dalle ore 15.³⁰ - **Campo Marzo** Banda Musicale "Città di Vicenza"

Silvio Brothers *concerto del ventennale*

Chicago Columbia College Jazz Ensemble

Scott Hall, direttore

ore 20 - **Grottino** Jazz on House Dax Dj

ore 21 - **Palazzo Chiericati** STEFANO BATTAGLIA & "I MUSICALI AFFETTI"

Stefano Battaglia, pianoforte;

Fabio Missaggia, direttore

in collaborazione con Associazione "Spazio & Musica"

ore 21.³⁰ - **Osteria della Piazzetta** Ensemble Thelonious

ore 22.³⁰ - **Jazz Café Trivellato/La Cantinota** Doctor 3

Danilo Rea, pianoforte;

Enzo Pietropaoli, contrabbasso;

Fabrizio Sfera, batteria

Lunedì 19 MAGGIO

Messa Gospel

Chiesa dei Filippini - ore 18

MARCO FUMO "PIANORAG"

Teatro Olimpico - ore 21

RIVERS, MORAN, WORKMAN TRIO

MARIA PIA DE VITO, JOHN TAYLOR,
RALPH TOWNER + PAOLO FRESU

Chicago Columbia College Jazz Combo
direttore Scott Hall

Jazz Café Trivellato/La Cantinota - ore 23.³⁰

Martedì 20 MAGGIO

Diego Ross 4^{let}

Nuovo Bar Astra - ore 18.³⁰

Pedrollo Winds Orchestra
direttore Pierluigi Destro

Teatro Olimpico - ore 21

ANTONELLO SALIS

PAUL BLEY & ENRICO RAVA

Interart Band + Maynard Ferguson special guest
Gianluca Carollo, Andrea Tofanelli (tp);

Auditorium Canneti - ore 23

Giovanni Bigarella, Roberto Manzin, Moreno Castagna (sax);

Gianmatteo Carollo, Mauro Ottolini (tb); Michele Calgaro,

Francesco Signorini, Federico Malaman, Marco Carlesso, Valerio Galla

Fat Max & The Gamble

Jazz Café Trivellato/La Cantinota - ore 23.³⁰

Fat Max Ferrauto (v); Cristina Mazza (as);

Bruno Marini (k); Frank Moreno (d)

Mercoledì 21 MAGGIO

Git Box 4tet

Nuovo Bar Astra - ore 18.³⁰

THE EDGE "Tribute to Horace Silver"

Auditorium Canneti - ore 21

Robert Bonisolo (ts); Paolo Birro (p); Michele Calgaro (g);

Lorenzo Calgaro (b); Gianni Bertoncini (d)

MAYNARD FERGUSON BIG BOP NOUVEAU

Maynard Ferguson, Patrick Hession, Ernie Hammes (tp);

Reggie Watkins (tb); Charles McNeill, Michael Dubaniewicz (sax);

Harry Miller(p); Joseph Porter(b); Joel Fountain (d)

Paolo Ganz Blues Band

Crazy Bull - ore 21.³⁰

Alt Trio

Bar Pegasus - ore 21.³⁰

Rita Marcotulli & Javier Giroto

Jazz Café Trivellato/La Cantinota - ore 23.³⁰

Giovedì 22 MAGGIO

ore 18.³⁰ - **Nuovo Bar Astra** Sgrenaisade

ore 21 - **Auditorium Canneti** MARKUS STOCKHAUSEN & ENRICO INTRA

SUN RA ARKESTRA diretta da Marshall Allen
Marshall Allen, direzione, sax contralto, flauto; Art Jenkins, voce;
Elson Nascimento, percussioni; Charles Davis, sax tenore;
Bill Davis, contrabbasso; Clifford Barbaro, batteria;
Tyron Hill, trombone; Fred Adams, tromba;
Noel Scott, sax contralto; Reynold Scott, sax baritono, flauto;
Dave Davis, trombone; Dave Hoteb, chitarra

ore 21.³⁰ - **Ristorante Al Giardinetto** Danilo Memoli 4^{tet}

ore 21.³⁰ - **Crazy Bull** Fat Max Dj Set

ore 21.³⁰ - **Nirvana Caffè degli Artisti** Licaones

ore 23.³⁰ - **Jazz Café Trivellato/La Cantinota** Mauro Baldassarre Charlie Chan 4^{tet}
Mauro Baldassarre (as); Michele Calgaro (g);
Lorenzo Calgaro (b); Enzo Carpentieri (d)

Venerdì 23 MAGGIO

ore 17.³⁰ - **Salone degli Zavatteri** Roberto Dani "Instants"
presentazione del nuovo cd (Velut Luna)
coproduzione Vicenza Jazz 2002

ore 18.³⁰ - **Nuovo Bar Astra** Bracco & His Jaguars

ore 21 - **Teatro Olimpico** "Moving Sound Duo"
MARKUS STOCKHAUSEN & TARA BOUMAN

MULGREW MILLER & BARRY HARRIS

JOE LOVANO & KENNY WERNER

ore 21.¹⁵ - **Osteria alla Quercia** Impossibile Banda di Ottoni.

ore 21.³⁰ - **Nirvana** Duo Sella & Ponchirolì

ore 21.⁴⁵ - **Samarcanda** Git Box 4^{tet}

ore 23.³⁰ - **Jazz Café Trivellato/La Cantinota** High Five
Fabrizio Bosso, tromba e flicorno;
Daniele Scannapieco, sax tenore;
Lucia Mannutza, pianoforte;
Piero Cancaglini, contrabbasso;
Lorenzo Tucci, batteria

Sabato 24 MAGGIO

Sauro's Band **Centro Storico** - dalle ore 15.³⁰

GRAMELOT ENSEMBLE **Centro Storico** - ore 17

Simone Guiducci, chitarra; Achille Succi, clarinetti;
Luciano Biondini, fisarmonica; Salvatore Maiore, contrabbasso;
Roberto Dani, batteria

"Moving Sound Duo" **Palazzo Barbaran da Porto** - ore 18
MARCUS STOCKHAUSEN & TARA BOUMAN

Morris & The Magicals **Nuovo Bar Astra** - ore 18.³⁰

"A Night with Dizzy" **Sala Palladio - Fiera** - ore 21
COLUMBIA COLLEGE JAZZ ENSEMBLE

Scott A. Hall, direzione; Michael Oberling, Jeffrey Schweitzer, Brandon
Rizzo, Michael Matrasko, trombe; Christopher Devine, Mark Thomson,
Christopher Roudabush, tromboni; Marcus Ranucci, James Mueller,
Daniel Saura, Angelo Garcia, Garrick Smith, sassofoni; Alexander Burke,
pianoforte; Aaron Krueger, chitarra; Kevin Martinez, contrabbasso;
Brandon Dickert, Justin Boyd, batteria e percussioni

THE REAL TRUMPET SUMMIT

"A night with Dizzy"

Randy Brecker, Jon Faddis, Claudio Roditi,
Terrell Stafford + Mulgrew Miller Trio

Randy Brecker, Jon Faddis, Claudio Roditi,
Terrell Stafford, trombe; Mulgrew Miller, pianoforte;
Derek Hodge, contrabbasso; Rodney Green, batteria

Jazz on House Dax Dj **Shanty** - ore 22

Trapezomantilo **Jazz Café Trivellato/La Cantinota** - ore 23.³⁰

Mauro Negri, clarinetto; Bebo Ferra, chitarra;
Marco Remondini, violoncello; Stefano Bagnoli, batteria

Domenica 25 MAGGIO

Young Swing Band **Auditorium Città di Thiene** - ore 21

Cheryl Porter "for Duke"

Terrell Stafford & Lydian Sound Orchestra

in collaborazione con la **"Primavera Musicale Thienese"**
Comune di Thiene - Asolo Musica

Lunedì 26 MAGGIO

Randy Brecker 5^{tet} **Panic Jazz Club Marostica** - ore 22

Randy Brecker, tromba; George Whitty, tastiere; Adam Rogers, chitarra;
Chris Minh Doky, basso; Clarence Penn, batteria

INCONTRI APERTI AL CONSERVATORIO "PEDROLLO"

Lunedì 19 MAGGIO

[ore 10.³⁰-12.³⁰]

Aula 47 Marco Fumo e Maurizio Franco
"Il pianoforte afroamericano"

Giovedì 22 MAGGIO

[ore 10.³⁰-12.³⁰]

Sala Concerti Ira Gitler e Michele Mannucci
"Dizzy Gillespie: una tromba rivoluzionaria"

[ore 16-18]

Sala Concerti Francesco Martinelli
"Sun Ra: il jazz eliocentrico"

I SEMINARI DI INTERART

Sabato 17 MAGGIO

[ore 15-19] **Scuola di Musica Thelonious**

e

Domenica 18 MAGGIO

Scuola di Musica Thelonious

[ore 11-13 e 14-17]

Scott Hall

«Le dinamiche della musica d'insieme»

11

Martedì 20 MAGGIO

[ore 15-18]

Auditorium Canneti Maynard Ferguson

Venerdì 23 MAGGIO

[ore 15-17.³⁰]

Scuola di Musica Thelonious Joe Lovano

Tgac1x_ /2+00 k_eegm 0..2

NEW CONVERSATIONS - VICENZA JAZZ 2004

á Upgrgle Ksoga dmp Gknpmtgglei



UniCredit Banca

Blue Point *s.r.l.*

Sala Palladio - Fiera - ore 21

Charlie Haden & Pat Metheny

Charlie Haden, contrabbasso

Pat Metheny, chitarre

Un duo raffinato, elegante, attento ad ogni minima sfumatura espressiva: Charlie Haden e Pat Metheny costituiscono una coppia musicale fra le più preziose che si possa immaginare. Insieme, i due illustri musicisti statunitensi hanno registrato nel 1996 l'album *Beyond The Missouri Sky*, pregevole raccolta di brani originali e di temi di musiche da film, fra cui il toccante *main theme* scritto da Ennio Morricone per il premio Oscar Cinema Paradiso di Giuseppe Tornatore, ma soprattutto un appassionante viaggio nella memoria e sentimentale, alla ricerca di emozioni perdute. Successivamente sono seguite rare apparizioni concertistiche (anche insieme alla nota danzatrice e coreografa Carolyn Carlson), alle quali si ascrive il concerto vicentino, un vero e proprio evento che apre l'ottava edizione di "New Conversations – Vicenza Jazz". Ma la proficua collaborazione fra Charlie Haden e Pat Metheny è stata scandita negli anni da altri momenti altamente significativi e da documenti discografici di grande rilievo, soprattutto i due ECM 80/81 del 1980 (nel quale figurano anche i sassofonisti Dewey Redman e Michael Brecker e il batterista Jack DeJohnette) e *Rejoicing* del 1983 (in trio con il compianto batterista Billy Higgins), nonché *Song X* del 1985, a nome dello stesso chitarrista e di Ornette Coleman, uno dei padri del free jazz con il quale il contrabbassista ha lungamente collaborato sin dalla fine degli anni Cinquanta e del quale Metheny è da sempre sincero e profondo estimatore.

13



Ettore Martin Quartet "Silver Friends"

Ettore Martin, sax tenore
Francesca Bertazzo Hart, voce
Alberto Marsico, organo hammond B3
Enzo Carpentieri, batteria

ore 22³⁰ - Jazz Café Trivellato
La Cantinota

In occasione della pubblicazione del suo nuovo CD, Ettore Martin presenta un progetto interamente imperniato sulla sua personale rivisitazione dell'opera di Horace Silver. "Un sentito omag-

gio ad uno dei più grandi architetti musicali della storia del jazz", come dichiara lo stesso sassofonista vicentino. Un viaggio fra il blues, il gospel, i ritmi latini, il bebop, il funk, ingredienti che hanno reso unica e inconfondibile la musica di Silver.



Ettore Martin

Jazz Café Trivellato
La Cantinota - ore 22.30

Giovanni Mazzarino Quintet

Vincitore del referendum "Top Jazz 2002" del mensile Musica Jazz come "miglior nuovo talento italiano" dell'anno, il pianista siciliano Giovanni Mazzarino ha alle spalle significative collaborazioni internazionali con Tom Harrell, Randy Brecker, Steve Swallow, Lester Bowie e altri ancora. Alla guida del suo quintetto presenta nell'occasione il nuovo CD "The Cyclone", pubblicato dalla Splasc(h).

Giovanni Mazzarino, pianoforte
Francesco Bearzatti, sax
Fabrizio Bosso, tromba
Stefano Senni, contrabbasso
Lorenzo Tucci, batteria



Giovanni Mazzarino

Cheryl Porter Spirituals

Cheryl Porter, voce
Ashley Keith Davis, piano e organo

ore 21 - Tempio di S. Corona

P iù volte applaudita in contesti internazionali, Cheryl Porter ha sviluppato un perso-

nale stile vocale descritto come “una sapiente miscela di elementi tratti da Sarah Vaughan, Dinah Washington e Mahalia Jackson”. Grazie alla sua voce potente e nel contempo ricca di sfumature, una voce sinceramente legata alla più autentica tradizione del blues e del gospel, Cheryl Porter canta come se stesse raccontando delle storie: “ti prende con sé per un viaggio fatto di emozioni...ti rivela l'essenza della sua anima...ti racconta i suoi segreti”, è stato scritto di lei. Tra le sue numerose

collaborazioni, si ricordano quelle con Tito Puente, Dave Brubeck, Paolo Conte, Katia Ricciarelli, i Brecker Brothers, David Crosby e la pop star Mariah Carey.

Originario di Memphis, Tennessee, Ashley Keith Davis è apprezzato come pianista e organista, ma anche come conferenziere, compositore ed insegnante. È Preside della facoltà di studi musicali presso il Christian Ministry Institute di Londra ed ha fondato l'etichetta discografica Kerygma Music Initiative, dedicata esclusivamente alla diffusione e alla valorizzazione della Gospel Music.

In collaborazione con “Società del Quartetto e Amici della Musica” di Vicenza



Cheryl Porter

Tempio di S. Corona - ore 21

Nato a Brooklyn, il 6 aprile del 1926, Randy Weston ha esordito alla fine degli

Randy Weston "Music for Peace"

Randy Weston, pianoforte

anni Quaranta suonando con gruppi di rhythm'n'blues. Come influenze formative cita Count Basie, Nat King Cole, Art Tatum, Duke Ellington, ma soprattutto Thelonious Monk. Weston è infatti fra i pochi pianisti ad aver assimilato e personalizzato l'originalissimo stile monkiano. Negli anni Sessanta, anche in coincidenza con i suoi primi viaggi in Africa, Weston inizierà quindi quell'esplorazione ritmica e sonora che col tempo lo porterà a realizzare opere importanti come Uhuru Africa (1960), Highlife (1963), Blues To Africa (1974) e i più recenti The Spirit Of Our Ancestors (1991) e Khepera (1998). Significativo sarà pure l'incontro con i Master Gnawa Musicians, depositari di una delle più antiche, affascinanti e misteriose tradizioni musicali del Marocco e con i quali il pianista ha inciso due album. Nell'arco della lunga carriera di Weston è stata pure rilevante la collaborazione con l'arrangiatrice e trombonista Melba Liston, responsabile delle magnifiche orchestrazioni

degli stessi Uhuru Africa e Highlife. Del Weston compositore si rammentano soprattutto "Little Niles" e "Hi-Fly", ma il suo songbook è disseminato di innumerevoli altri gioielli.

Il blues, Monk, l'Africa: tutto ciò concorre a fare di Randy Weston uno dei pianisti più profondamente radicati nella cultura afro-americana.



Randy Weston

Daniela Morena Fantoni & Carlo Atti 5^{tet}

Daniela Morena Fantoni, voce
Carlo Atti, sax tenore e flauto
Andrea Pozza, pianoforte
Lorenzo Conte, contrabbasso
Valerio Abeni, batteria

ore 22^{.30} - Jazz Café Trivellato
La Cantinota

Formatasi artisticamente frequentando tra l'altro corsi con Giorgio Gaslini, Mal Waldron e Clifford Jordan, la cantante bresciana Daniele Morena Fantoni nutre una gran-

dissima ammirazione per l'indimenticabile Billie Holiday, alla quale ha dedicato un intero programma concertistico. Il suo quintetto, di schietto stampo hard bop, allinea solisti di vaglia, fra i quali spicca il sassofonista Carlo Atti.



Daniela Morena Fantoni



Carlo Atti

Campo Marzo - dalle ore 15³⁰

Columbia College Jazz Ensemble
Silvio Brothers concerto del ventennale
Banda Musicale di Vicenza

Palazzo Chiericati - ore 21

L' integrazione fra l'improvvisazione e note pagine di musica settecentesca è alla base dell'incontro fra il pianoforte di Stefano Batta-

Stefano Battaglia &
"I Musicali Affetti"

Stefano Battaglia, pianoforte
Fabio Missaggia, direttore

glia e l'ensemble "I Musicali Affetti" diretto da Fabio Missaggia. Musicista animato da un grande rigore espressivo, Battaglia è attivo sulle scene del jazz dalla fine degli anni Ottanta, producendosi in molteplici contesti, dal piano solo al trio, ad organici orchestrali, intessendo fecondi sodalizi con artisti stranieri quali i batteristi Tony Oxley e Pierre Favre e il violinista Dominique Pifarély. Il gruppo I Musicali Affetti è nato dall'idea di Fabio Missaggia di riunire musicisti italiani e stranieri dediti allo studio e all'esecuzione di musica antica con strumenti originali, al fine di realizzare progetti diversi con un occhio di riguardo alla riscoperta e rivalutazione della musica italiana, e veneta in particolare, del Seicento e Settecento. La duttilità di organico permette al gruppo di spaziare da Gabrieli a Mozart: la scelta degli strumenti originali, lo studio delle fonti antiche e la ricerca costante della qualità del suono sono le basi per affrontare la musica antica con la più grande libertà di espressione. Grazie a tutto ciò, insieme al valore dei singoli elementi della formazione, I Musicali Affetti sono considerati uno degli ensemble barocchi italiani più interessanti e sono stati invitati in importanti rassegne concertistiche.

in collaborazione con Associazione "Spazio & Musica"

Doctor 3

Danilo Rea, pianoforte
Enzo Pietropaoli, contrabbasso
Fabrizio Sferra, batteria

ore 22³⁰ - Jazz Café Trivellato
La Cantinota

Costituito nel 1997, Doctor 3 si è subito imposto come una delle migliori formazioni italiane, forte di tre solisti di grande esperienza quali sono i suoi componenti. Il segreto del successo del trio sta nel mirabile equilibrio delle forze in campo, in un magistrale senso dell'interplay e in un ampio repertorio che include anche brani provenienti dal bacino del pop, riletti ovviamente in una squisita, sempre sorprendente e avvincente, chiave jazzistica.



Teatro Olimpico - ore 21

Marco Fumo: "Pianorag"

Marco Fumo, pianoforte

Marco Fumo è considerato uno dei migliori interpreti europei del ragtime e più in generale del repertorio pianistico afro-americano colto del primo Novecento. Nei primi anni Ottanta si è imposto nel panorama concertistico nazionale favorendo la diffusione di pagine ancora poco note presso il pubblico italiano e guadagnandosi anche il plauso di compositori quali Ennio Morricone e Armando Gentilucci, che hanno scritto ragtime appositamente per lui. Fra le dita di

Marco Fumo scorrono quindi autori quali Scott Joplin, Gottschalk, Jelly Roll Morton, James P. Johnson, Bix Beiderbecke, Gershwin, Fats Waller. Tutte le esecuzioni sono contrassegnate dal rispetto filologico dei materiali originari, anche grazie ad attenti studi compiuti accanto a musicologi come Marcello Piras e Riccardo Scivales. Marco Fumo ha tenuto concerti nelle più importanti rassegne italiane, spingendosi sovente oltre confine, producendosi anche sotto la direzione di Nino Rota, Donato Renzetti, Giorgio Gaslini, Enrico intra, Bruno Tommaso, Ennio Morricone e Gunther Schuller.

21



Marco Fumo (ph. Mauro Bassi)

Sam Rivers, Jason Moran & Reggie Workman

Sam Rivers, sax tenore e soprano, flauto
Jason Moran, pianoforte
Reggie Workman, contrabbasso

ore 21 - Teatro Olimpico

Inedito trio che riunisce una delle icone delle jazz degli anni Settanta, uno dei più talentuosi pianisti delle ultime generazioni e uno dei contrab-

bassisti più solidi e creativi dell'intero ciclo storico del jazz.

Ottant'anni il prossimo 25 settembre, Sam Rivers è uno di quei musicisti che ha traghettato il free jazz verso una dimensione espressiva segnata dalla sintesi fra umori diversi. E in questa sua ricerca, che ha conosciuto l'apice creativo con l'ormai storico trio con Dave Holland e Barry Altschul, Rivers è stato avvantaggiato

dalla sua naturale propensione al polistrumentismo, della cui pratica va considerato uno dei massimi interpreti.

Nato a Filadelfia nel 1937, Reggie Workman vanta un curriculum davvero invidiabile: Roy Haynes, Art Blakey, Archie Shepp, John Coltrane, Wayne Shorter, Cecil Taylor, David Murray sono solo alcuni dei grandi solisti presso i quali ha prestato servizio in tanti anni di onorata carriera. Senza contare i gruppi diretti in prima persona, fra cui un quintetto comprendente,

fra gli altri, la vocalist Jeanne Lee e il clarinettista Don Byron.

Nato a Houston il 21 gennaio 1975, Jason Moran possiede un'ampia conoscenza della tradizione del piano jazz e dei suoi sviluppi più avanzati, avendo studiato anche con Jaki Byard, Muhal Richard Abrams e Andrew Hill. La sua entrata dalla porta principale nel panorama jazzistico internazionale si deve al sassofonista Greg Osby, che nel 1997 ha coinvolto Moran nella realizzazione dell'album *Further Ado*. Fra le sue incisioni nelle vesti di leader spicca invece *Black Stars*, nella quale figura lo stesso Sam Rivers.

22



Sam Rivers (ph. Silvio Di Fausto)

Teatro Olimpico - ore 21

“Una voce duttile, luminosa, ricca di temperamento e di sfumature espressive, a proprio agio sia nell’interpretazione dei testi che nelle improvvisazioni

libere da parole, dove dimostra fantasia e spericolata agilità”. Questa descrizione fornita da Giuseppe Segala sulle pagine di Musica Jazz è un ritratto tanto sintetico quanto preciso di Maria Pia De Vito, vocalist ormai apprezzata a livello internazionale, al punto che il suo nome figurava nella categoria “Beyond Artist” dell’edizione 2001 del prestigioso Critics Pool della rivista americana Down Beat, accanto a quelli di Caetano Veloso, Joni Mitchell, Cesaria Evora e Carlos Santana.

Maria Pia De Vito, John Taylor Ralph Towner + Paolo Fresu

Maria Pia De Vito, voce

John Taylor, pianoforte

Ralph Towner, chitarra classica e a 12 corde

Paolo Fresu, tromba

23



Maria Pia De Vito (ph. Raffaella Cavallieri)

A ciò la cantante napoletana è giunta anche grazie a importanti collaborazioni con artisti stranieri, fra cui il pianista inglese John Taylor e il chitarrista americano Ralph Towner, insieme ai quali Maria Pia De Vito ha inciso gli album Verso e Nel Respiro (quest’ultimo realizzato anche con l’apporto del bassista Steve Swallow e del batterista francese Patrice Heral), editi entrambi dalla britannica Provocateur.



Paolo Fresu (ph. Nina Contini Melis)

24

Al collaudato trio si aggiunge ora, quale ospite speciale, il trombettista Paolo Fresu, altro jazzista di casa nostra rinomato all'estero. Da tempo il musicista sardo risiede tra l'altro a Parigi, una delle capitali del jazz nel Vecchio Continente e di conseguenza luogo ideale per tessere nuovi, stimolanti sodalizi artistici. E la disponibilità verso esperienze sempre diverse ha permesso a Fresu di stabilire feconde relazioni anche con il mondo del cinema (sua è la colonna del recente film Il più crudele dei giorni, dedicato alla giornalista Ilaria Alpi), della danza, della poesia, della pittura. Ma al centro della sua versatile personalità rimane tuttavia il jazz, una musica dalle mille sfumature che Fresu è riuscito a far propria con la sensibilità che lo distingue.

Columbia College Jazz Combo

ore 22^{.30} - Jazz Café Trivellato
La Cantinota



Scott Hall

Dall'orchestra del Columbia College di Chicago, vengono ad esibirsi alla Cantinota al-

cuni elementi sempre sotto la guida del trombettista Scott Hall. È un modo per confrontarsi con la riconosciuta professionalità della scuola americana che, a conclusione del festival, darà la possibilità ad un giovane studente italiano, particolarmente meritevole, di frequentare i prestigiosi corsi del College di Chicago.

Teatro Olimpico - ore 21

Antonello Salis

Antonello Salis, pianoforte, fisarmonica

Musicista dalla creatività contagiosa, una vera forza della natura ma anche un autentico poeta, Antonello Salis è attivo sulle scene del jazz sin dai primissimi anni Settanta, cioè da quando esordì nelle vesti di pianista del trio Cadmo, formazione completata da Riccardo Lai al contrabbasso e Mario Paliano alla batteria e poi allargata a quintetto con l'innesto del sax alto di Sandro Satta e del trombone di Danilo Terenzi. Alla fine dello stesso decennio iniziò a praticare la solo performance, riscoprendo parallelamente il suo primo strumento, la fisarmonica. Da allora, proprio per la sua travolgente fantasia, Antonello Salis è stato coinvolto nei contesti più disparati. Al suo attivo ha infatti collaborazioni con Pat Metheny, Lester Bowie e l'Art Ensemble of Chicago al completo, Don Cherry, Billy Cobham, Han Bennink, Nana Vasconcelos, nonché con i connazionali Paolo Fresu, Enrico Rava, Stefano Bollani. Di rilievo un quartetto di fisarmoniche costituito insieme a Gianni Coscia e ai francesi Richard Galliano e Marcel Azzola. Fuori dall'ambito jazzistico il musicista di Villamar (Cagliari) ha collaborato con Pino Daniele, Ornella Vanoni, Vinicio Capossela, Teresa De Sio e altri. Frequenti sono stati anche gli incontri con il mondo del cinema (la colonna sonora del film Racconto d'autunno di Eric Romher, firmata insieme al chitarrista transalpino Gerard Pansanel) e con la danza, lavorando soprattutto con le danzatrici e coreografe Roberta Escamilla Garrison e Teri J. Weikel.

25



Antonello Salis (ph. Mauro Sabbatani)

Paul Bley & Enrico Rava:

"Remembering Chet"

Enrico Rava, tromba, flicorno

Paul Bley, pianoforte

ore 21 - Teatro Olimpico

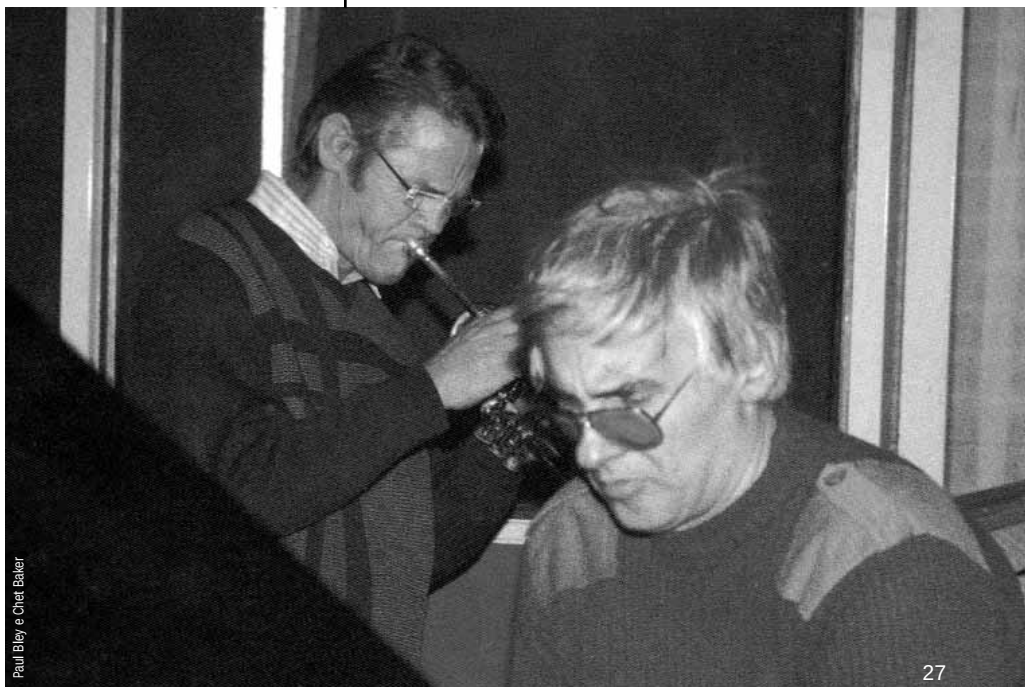
Il più internazionale dei jazzisti di casa nostra e uno dei pianisti più sensibili che il jazz abbia mai prodotto: un incontro nel segno del ricordo di

uno dei più grandi poeti del jazz, l'indimenticato Chet Baker.

Vincitore nel 2002 del danese Jazzpar e nominato nello stesso anno Cavaliere delle Arti e delle Lettere dal Ministro della Cultura francese, Enrico Rava è musicista dal copiosissimo bagaglio di esperienze. Alla fine degli anni Sessanta ha soggiornato negli Stati Uniti, mettendosi in luce nella vivace scena musicale del periodo, e ricordare tutte le collaborazioni collezionate in tanti anni è impresa davvero ardua: bastino per tutti i nomi di Carla Bley, John Abercrombie, Cecil Taylor, Roswell



Enrico Rava



Paul Bley e Chet Baker

Rudd, Dollar Brand/Abdullah Ibrahim, Joe Lovano, Steve Lacy. Invitato nei più prestigiosi festival di tutto il mondo, Rava ha tenuto nel 2001 una serie di concerti a Montreal, due dei quali (il primo con un quintetto diretto insieme a Paolo Fresu e il secondo in duo con Stefano Bollani) sono stati documentati su altrettanti CD dalla francese Label Bleu (un terzo, in quartetto con Ray Anderson, Mark Helias e Pheeroan AkLaff è di prossima pubblicazione).

Anch'egli già gradito ospite del palcoscenico del Teatro Olimpico, Paul Bley ha suonato con Charlie Parker, Charles Mingus, Ornette Coleman, Jimmy Giuffrè, Don Ellis, Sonny Rollins, George Russell. Il pianista canadese è quindi a tutti gli effetti parte attiva dell'aristocrazia del jazz sin dagli anni Cinquanta. E nell'arco della sua brillante carriera ha praticato ambiti stilistici diversi, inclusi il free jazz e la sperimentazione elettronica, imponendosi sempre e ovunque per la purezza del suo tocco. Tra i suoi numerosissimi dischi va ricordato Diane, delizioso duetto inciso nel 1985 a Copenaghen proprio con Chet Baker.

Interart Band + Maynard Ferguson special guest

Gianluca Carollo, tromba
Andrea Tofanelli, tromba
Giovanni Bigarella, sax
Roberto Manzin, sax
Moreno Castagna, sax
Gianmatteo Carollo, trombone
Mauro Ottolini, trombone
Michele Calgaro, chitarra
Francesco Signorini, pianoforte e tastiere
Federico Malaman, contrabbasso
e basso elettrico
Marco Carlesso, batteria
Valerio Galla, percussioni

28

ore 23 - Auditorium Canneti

La Interart Band è nata nel 1999 dall'esigenza di alcuni musicisti vicentini di ritrovarsi per mettere a confronto le proprie esperienze personali. Il sound che ne è derivato, una fresca miscela di jazz, latin e funk, è il punto di incontro fra diversi background accumulati dai singoli componenti in Italia ed all'estero. Maynard Ferguson, ospite d'eccezione, potrà rendere ancor più frizzante la performance dell'orchestra veneta.

Fat Max & The Gamble

Fat Max Ferrauto, voce
Cristina Mazza, sax contralto
Bruno Marini, organo Hammond
Frank Moreno, batteria

ore 23³⁰ - Jazz Café Trivellato
La Cantinota

Formazione che combina il blues con l'energia del funk e la libertà del free jazz. Dice in proposito il suo leader: "Mi piace pensare al gruppo come ad un grande lago alimentato da due grandi fiumi provenienti da terre molto diverse tra loro. Fiumi che lungo il loro percorso, prima di gettarsi nel lago, raccolgono l'acqua di altri piccoli corsi d'acqua". Musica di contaminazione, quindi, ma sempre nel segno di una travolgente negritudine.

PERISKOPI

NON PER VANTARCI.

*Michela Brino
Assistente di volo*

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

Sono soddisfazioni. Perché sono due Diamond Award, assegnati dall'americano On Board Magazine, un Gold Mercury Award e un Overall Award, assegnati da International Flight Catering Association e da International Inflight Food Service Association, che premiano Settimocielo, il nostro programma di servizio a bordo, che curiamo in ogni particolare, dal trattamento ospitale delle nostre assistenti di volo ai menù, ispirati alla cucina mediterranea, ideati da

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

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

Air Dolomiti
Partner of
Lufthansa
LE ALI PER I VOSTRI AFFARI

The Edge

ore 21 - Auditorium Canneti

"Tribute to Horace Silver"

Robert Bonisolo, sax tenore

Paolo Birro, pianoforte

Michele Calgaro, chitarra

Lorenzo Calgaro, contrabbasso

Gianni Bertoncini, batteria

talento italiano", il batterista Gianni Bertoncini e i fratelli Michele e Lorenzo Calgaro, rispettivamente chitarrista e contrabbassista, quasi una all stars del jazz vicentino, rendono omaggio ad Horace Silver, uno dei padri dell'hard bop e del soul jazz, grande composi-

tore (bastino per tutti brani come "Senor Blues", "Opus The Funk" e "The Preacher", considerati dei classici del jazz di tutti i tempi) e altrettanto quotato band leader. Attivamente coinvolti nella importante esperienza della Scuola di Musica Thelonious, realtà didattica fra le più rinomate a livello nazionale, e tutti con alle spalle significative collaborazioni, anche di respiro internazionale, i cinque musicisti sono legati dalla medesima visione del jazz, con le radici ben piantate nella moderna tradizione afro-americana, e da un'assidua frequentazione artistica testimoniata dalla militanza in svariati organici, fra cui la Lydian Sound Orchestra di Riccardo Brazzale.



Paolo Birro

Auditorium Canneti - ore 21

Maynard Ferguson Big Bop Nouveau Band

Maynard Ferguson, direzione, tromba
 Patrick Hession, tromba
 Ernie Hammes, tromba
 Reggie Watkins, trombone
 Charles McNeill, sax tenore
 Michael Dubaniewicz, sassofoni
 Harry Miller, pianoforte
 Joseph Porter, basso
 Joel Fountain, batteria

Beniamino dei seguaci di un certo tipo di jazz che coniuga l'eleganza delle forme con una prorompente energia, Maynard Ferguson viene solitamente ricordato soprattutto come storico componente della celebre orchestra di Stan Kenton, nelle cui file militò fra il 1950 e il 1953, e come esponente di spicco del West Coast Jazz. Trombettista ferratissimo, incline ai sovracuti (un aspetto, questo, del suo stile che non gli ha risparmiato critiche), Ferguson è nato a Verdun, in Canada, il 4 maggio del 1928: la musica la scopre ad appena quattro anni, suonando inizialmente il pianoforte e il violino, e a quindici dirige già un proprio gruppo. Nel 1949 suona dapprima con Jimmy Dorsey e poi con Charlie Barnet. L'incontro con Kenton gli spalancherà quindi le porte della celebrità. Nei suoi gruppi costituiti successivamente, sia di piccole dimensioni che ampi organici, si alterneranno nel corso del tempo forti personalità come Al Cohn, Clark Terry, Clifford Brown, Ray Brown (tutti coinvolti nella Birdland Dream Band), Don Ellis, Joe Zawinul, Chuck Mangione, Eddie Gomez, Peter Erskine. Da anni Ferguson ha trovato nella Big Bop Nouveau Band il veicolo ideale per esprimere appieno il proprio vivace senso musicale: al suo fianco non ci sono più i grandi nomi di un tempo, ma giovani musicisti capaci comunque di assecondare il leader nelle sue spericolate evoluzioni solistiche.

31



Maynard Ferguson

Rita Marcotulli & Javier Girotto

Rita Marcotulli, pianoforte
Javier Girotto, sax soprano e baritono

ore 23³⁰ - Jazz Café Trivellato
La Cantinota

Ancora vivissimo l'eco del successo del suo ultimo album Koinè, creativa fusione fra jazz, world music, canzone d'autore e sperimentazione elettronica, Rita Marcotulli, non da oggi musicista di riconosciuto valore internazionale (da anni collabora stabilmente, tra l'altro, con il sassofonista americano Dewey Redman), si esibisce in coppia con il sassofonista di origine argentina Javier Girotto, leader degli eccellenti Aires Tango. Un sodalizio collaudato, il loro, ma sempre foriero di continue sorprese, sotteso da un dialogo assolutamente paritario.



Rita Marcotulli (ph. Roberto Masotti - archivio Vicenza Jazz)

Auditorium Canneti - ore 21

Markus Stockhausen & Enrico Intra

Uno dei decani del jazz italiano incontra uno dei più interes-

Markus Stockhausen, tromba, flicorno
Enrico Intra, pianoforte e tastiera

santi trombettisti europei. Ad accomunarli è la medesima inclinazione alla sintesi fra l'improvvisazione di natura jazzistica e la cultura musicale del Vecchio Continente.

Classe 1935, il pianista milanese ha iniziato a prodursi in ambito jazzistico nei primi anni Cinquanta, esordendo ufficialmente nel febbraio del 1955 con l'X Quintet. In seguito ha suonato con Gerry Mulligan, Cher Baker, Milt Jackson, Oscar Valdambri, Gil Cuppini e Bruno De Filippi, ma soprattutto con il chitarrista Franco Cerri, insieme al quale ha dato vita ad un felice sodalizio, tuttora in corso, manifestatosi anche sul versante della didattica. Compositore rigoroso, incline a vere e proprie sfide contro gli schemi formali consolidati, Intra mantiene sempre nelle sue opere (fra le quali si rammentano "La Messa d'oggi", "Archetipo" e "Nuova civiltà") stretti legami con l'humus jazzistico, specialmente con il blues.

Figlio del famoso compositore Karlheinz Stockhausen, Markus Stockhausen è cresciuto musicalmente sotto l'influenza del padre, con il quale ha lungamente collaborato. L'interesse per le forme aperte, per l'improvvisazione, lo ha quindi spinto ad avvicinarsi al mondo del jazz. In questo campo si è prodotto in contesti diversi, dal duo alla big band, lasciando sempre il segno grazie ad uno spiccato senso lirico. Co-leader di svariate formazioni (fra cui il trio Aparis e il quartetto Karta), ha anche intessuto proficue collaborazioni con il suonatore di oud Dhafer Youssef, il chitarrista ungherese Ferenc Snétberger e la clarinettista Tara Bouman.

In questa edizione di New Conversations, Markus Stockhausen è in cartellone come *artist in residence*, protagonista anche al Teatro Olimpico e a Palazzo Barbaran da Porto.

Sun Ra Arkestra

ore 21 - Auditorium Canneti

Marshall Allen, direzione, sax contralto, flauto
Art Jenkins, voce
Elson Nascimento, percussioni
Charles Davis, sax tenore
Bill Davis, contrabbasso
Clifford Barbaro, batteria
Tyrone Hill, trombone
Fred Adams, tromba
Noel Scott, sax contralto
Reynold Scott, sax baritono, flauto
Dave Davis, trombone
Dave Hotep, chitarra

34

Sono trascorsi dieci anni esatti dalla scomparsa di Sun Ra e forse mai come ora la sua influenza musicale è palpabile nel mondo del jazz, ma anche ben oltre. A questa grande, singolare figura di tastierista, compositore e band leader stanno infatti guardando da tempo e con sempre maggiore atten-

zione le ultime generazioni di musicisti, di deejay e di alchimisti elettronici. Per tutti loro Sun Ra è stato uno sperimentatore, un poeta visionario, un architetto sonoro, un innovatore. Ed in effetti così è: alla guida delle numerose incarnazioni della sua



Sun Ra Arkestra

Arkestra, non solo una formazione musicale ma una vera e propria comunità di artisti, Herman Blount (con questo nome nacque a Birmingham, Alabama, il 22 maggio del 1914), meglio noto come Sun Ra, in omaggio al “dio sole” della mitologia egiziana, ha lasciato dietro di sé una tale messe di opere discografiche e di felici intuizioni musicali da farlo assurgere al rango di autentica leggenda. Da seguace delle concezioni orchestrali di Fletcher Henderson, con il quale pure occasionalmente collaborò, all'adesione al più forsennato free jazz, di cui fu peraltro uno dei precursori, fino alla riscoperta di una certa tradizione classica del jazz, Sun Ra è stato protagonista di un percorso artistico unico nel suo genere, dallo sviluppo sempre sorprendente e imprevedibile. In questo appassionante viaggio musicale, accompagnato da una personale visione della vita, ha avuto al fianco solisti di indiscutibile valore, fedeli al suo credo. Fra questi, il sassofonista Marshall Allen (Louisville, 25 maggio 1924), nelle cui mani sicure è oggi l'Arkestra, una macchina musicale sempre efficace, scoppietante, travolgente. L'eredità di Sun Ra è dunque lungi dall'andare perduta.

Jazz Café Trivellato
La Cantinota - ore 23.30

O maggio ad uno dei geni del jazz, Charlie Parker. Ad offrirlo è il sassofonista vicentino Mauro Baldassarre, che con la musica di “Bird” è praticamente

cresciuto. Il suo quartetto, che include altri validi musicisti dell'area veneta, propone ovviamente famose composizioni parkeriane, alternate da brani originali di naturale ispirazione boppistica.

Mauro Baldassarre Quartet

“Charlie Chan Project”

Mauro Baldassarre, sax
Michele Calgaro, chitarra
Lorenzo Calgaro, contrabbasso
Enzo Carpentieri, batteria

Joe Lovano & Kenny Werner

Joe Lovano, sax tenore
Kenny Werner, pianoforte

ore 21 - Teatro Olimpico

Da almeno un paio di decenni Joe Lovano è uno dei pilastri del sassofonismo con-

temporaneo. Specialista del sax tenore (ma il suo strumentario subisce sovente un significativo ampliamento ad altri tipi di sax), Lovano si è fatto le ossa negli anni Settanta militando a fianco del tastierista Lonnie Liston Smith e nell'orchestra di Woody Herman (altra significativa esperienza orchestrale sarà quella di poco successiva con il batterista Mel Lewis). Il suo nome è iniziato a circolare con sempre maggiore insistenza dal momento in cui Paul Motian lo ha coinvolto nei propri gruppi, fra cui un trio completa-

to dal chitarrista Bill Frisell e divenuto in breve una delle formazioni simbolo del jazz degli anni Ottanta e Novanta. Attento anche alla progettualità (numerosi sono i suoi dischi a tema, con omaggi anche a Sinatra e Caruso), Lovano, nel cui stile maturo si colgono echi di Coltrane, Rollins ma anche di Ornette Coleman, si avvale da sempre di eccellenti collaboratori. Tra i suoi partner più congeniali e di lunga data c'è il pianista Kenny Werner, accompagnatore sensibile ed elegante, nonché solista di gran classe. Werner ha suonato anche con la Mel Lewis Orchestra, Archie Shepp, John Abercrombie, Joe Henderson, Tom Harrell, Chico Freeman e con il collega di strumento Jaki Byard. Ma è proprio accanto a Lovano che tutte le sue qualità vengono messe in pieno risalto, grazie ad un'intesa che col tempo si è fatta empatica.

36



Joe Lovano (ph. Jimmy Katz)

Teatro Olimpico - ore 21

Barry Harris & Mulgrew Miller

Dopo quello della scorsa edizione con Mal Waldron e Geri Allen,

Barry Harris, pianoforte

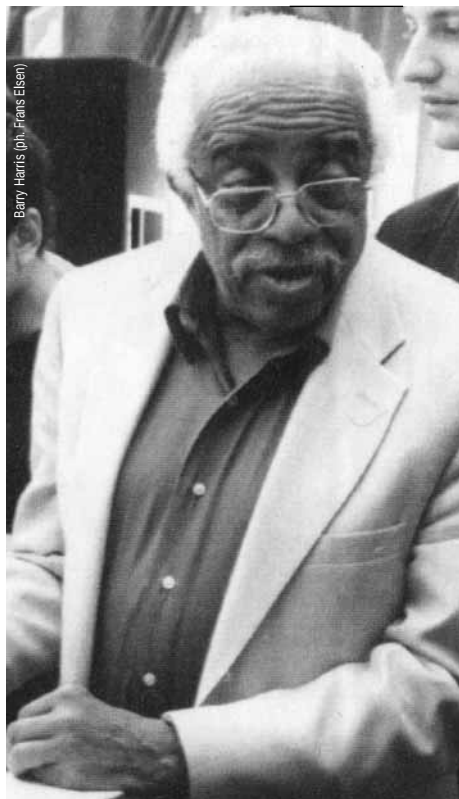
Mulgrew Miller, pianoforte

anche quest'anno "Vicenza Jazz" propone un inedito meeting pianistico. E anche questa volta sono uno di fronte all'altro musicisti di generazione diversa: il veterano di tante battaglie musicali Barry Harris e il più giovane collega Mulgrew Miller.

Nato a Detroit il 15 dicembre del 1929, Barry Harris è uno dei migliori pianisti della sua generazione: stilisticamente figlio di Thelonious Monk e Bud Powell - ma anche Charlie Parker esercitò su di lui una grande influenza -, Harris si è distinto inizialmente suonando al fianco di Max Roach e Cannonball Adderley. Successivamente si è prodotto accanto a Dexter Gordon, Illinois Jacquet, Yusef Lateef, Hank Mobley e Coleman Hawkins. Harris incarna oggi un modo di concepire il piano jazz nel segno di una intramontabile classicità.

Non immune dall'influenza dello stesso Harris, Mulgrew Miller (Greenwood, Mississippi, 13 agosto 1955) riassume nel suo approccio strumentale un po' tutta la storia del pianismo jazz classico e moderno. Già membro dell'orchestra di Mercer Ellington, poi sideman della cantante Betty Carter e quindi affiliato ai leggendari Jazz Messengers di Art Blakey e al gruppo di un altro gigante della batteria, Tony Williams, Mulgrew Miller è dotato di una tecnica smagliante che gli permette appunto di confrontarsi con ambiti e stili diversi. E in questo senso Barry Harris non potrebbe trovare partner pianistico migliore di lui.

37



High Five Quintet

Fabrizio Bosso, tromba e flicorno
Daniele Scannapieco, sax tenore
Lucia Mannutza, pianoforte
Piero Cancaglini, contrabbasso
Lorenzo Tucci, batteria

ore 23³⁰ - Jazz Café Trivellato
La Cantinota

Gli High Five sono una delle formazioni italiane attualmente più in auge. Il quintetto è una sorta di all stars delle

ultime generazioni di jazzisti di casa nostra, con in prima linea il trombettista Fabrizio Bosso e il sassofonista Daniele Scannapieco. Traendo ispirazione dal sound Blue Note degli anni Sessanta, gli High Five producono una musica muscolare, di chiara discendenza hard bop, ma altresì permeata da un marcato senso lirico. Come attesta il fortunato album di debutto Jazz For More..., uscito per la Via Veneto.



High Five Quintet (ph. Soriani)

Palazzo Barbaran - ore 18

Il Moving Sound Duo è uno dei vari progetti che oggi reca il sigillo del tedesco Markus Stockhausen. Al suo fianco c'è la clarinettista olandese Tara Bouman, musicista di estrazione classica con in curriculum importanti collaborazioni con compositori quali Karlheinz Stockhausen,

"Moving Sound Duo" Markus Stockhausen & Tara Bouman

Markus Stockhausen, tromba, flicorno, piccolo trumpet, live electronics

Tara Bouman, clarinetto, clarinetto basso, corno di bassetto



Tara Bouman

Gyorgy Kurtag, Gyorgy Ligeti e numerosi altri.

Il duo con Markus Stockhausen prende le mosse da composizioni dello stesso trombettista aperte alla componente improvvisativa. I due musicisti prediligono esibizioni in particolari spazi architettonici, adatti a mettere in risalto quelle sfumature di cui si nutre la loro musica.

Gramelot Ensemble

Simone Guiducci, chitarra
Achille Succi, clarinetti
Luciano Biondini, fisarmonica
Salvatore Maiore, contrabbasso
Roberto Dani, batteria

chiamati a partecipare musicisti di grande levatura come Maria Pia De Vito, il trombettista Ralph Alessi e il sassofonista Chriss Speed.

ore 17 - Piazzetta Garibaldi

Gramelot Ensemble è il quintetto con cui negli ultimi anni il chitarrista lombardo Simone Guiducci si è posto all'attenzione generale, spesso grazie alla produzione di CD ai quali sono stati

Columbia College Jazz Ensemble

40

Scott A. Hall, direzione
Michael Oberling, Jeffrey Schweitzer,
Brandon Rizzo, Michael Matrasko, trombe
Christopher Devine, Mark Thomson,
Christopher Roudabush, tromboni
Marcus Ranucci, James Mueller, Daniel Saura,
Angelo Garcia, Garrick Smith, sassofoni
Alexander Burke, pianoforte
Aaron Krueger, chitarra
Kevin Martinez, contrabbasso
Brandon Dickert, Justin Boyd, batteria e percussioni

ore 21 - Sala Palladio - Fiera

Orchestra costituita dai migliori allievi del prestigioso Columbia College di Chicago. Da quando è in attività, l'orchestra ha collaborato con solisti del calibro di Jon Faddis, Marcus Belgrave, Vincent Gardner, Scott Robinson e Johnny Frigo, includendo nel proprio repertorio anche pagine impegnative come

la celebre suite "Black, Brown and Beige" di Duke Ellington. A dirigerla è Scott A. Hall, apprezzato anche come trombettista e già assistente, nella direzione del Chicago Jazz Ensemble, del grande arrangiatore e compositore Bill Russo, recentemente scomparso. A Vicenza Hall dirigerà la band chicagoana in alcuni tributi a Dizzy Gillespie e a Horace Silver.

Sala Palladio - Fiera - ore 21

Un omaggio al Dizzy Gillespie solista ma anche al Gillespie compositore e all'artefice della rivoluzione del bebop, non poteva che vedere in campo alcuni dei più esperti e quotati trombettisti attualmente in circolazione.

Con alle spalle esperienze con Lionel Hampton, Gil Evans, Charles Mingus, nella big band di Thad Jones e Mel Lewis, con Oscar Peterson e più di recente come leader della Carnegie Hall Jazz Orchestra, Jon Faddis è colui che fra i quattro trombettisti eccezionalmente riuniti a Vicenza si avvicina stilisticamente di più a Gillespie, anche per via del frequente impiego dei sovracuti, uno dei suoi marchi di fabbrica.

The Real Trumpet Summit

"A Night with Dizzy"

Randy Brecker, tromba

Jon Faddis, tromba

Claudio Roditi, tromba

Terrell Stafford, tromba

Mulgrew Miller, pianoforte

Derek Hodge, contrabbasso

Rodney Green, batteria



Noto soprattutto per il sodalizio con il fratello Michael, che ha portato alla costituzione di uno dei gruppi fusion più popolari in assoluto, Randy Brecker dispone anch'egli di un vasto bagaglio tecnico, grazie al quale si è messo in luce anche in contesti non specificatamente jazzistici.

Originario di Rio De Janeiro, Claudio Roditi deve la sua notorietà proprio all'appartenenza alle più recenti edizioni dell'orchestra di Gillespie. Inconfondibili sono quelle inflessioni latine che innervano il suo stile.

Terrell Stafford è il più giovane dei quattro, ma si tratta ovviamente di un musicista tutt'altro che inesperto: fattosi notare in particolare negli Horizon del sassofonista Bobby Watson, Stafford ha lavorato anche con Herbie Mann, Shirley Scott e Kenny Barron.

A garantire adeguato e impeccabile supporto alle spericolate e escursioni solistiche di Faddis, Brecker, Roditi e Stafford ci pensa il rodato trio di Mulgrew Miller.

Trapezomantilo

Mauro Negri, clarinetto
Bebo Ferra, chitarra
Marco Remondini, violoncello
Stefano Bagnoli, batteria

ore 23³⁰ - Jazz Café Trivellato
La Cantinota

Dopo alcuni anni di inattività, i Trapezomantilo sono tornati di recente a farsi ascoltare con l'album Austi(k)anto (Via Veneto).

Accanto a due dei fondatori del quartetto, il clarinettista Mauro Negri e il violoncellista Marco Remondini, ci sono ora altri due versatili musicisti quali il chitarrista Bebo Ferra e il batterista Stefano Bagnoli. Fra atmosfere cameristiche ed altre ritmicamente più corpose, Trapezomantilo crea una musica che mescola abilmente stili, suoni, colori, grazie all'originalità della propria configurazione strumentale.

*in collaborazione con la "Primavera Musicale Thienese"
Comune di Thiene - Asolo Musica*

Audit. Città di Thiene - ore 21

È una serata dedicata al genio di Duke Ellington, il più grande compositore dell'intera storia del jazz. Dopo l'apertura lasciata ai

giovani della Young Swing Band, formatisi alla scuola di Santino Crivellotto, sarà la voce della chicagoana Cheryl Porter a cimentarsi con alcuni dei gioielli del Duca, assieme alla chitarra di Michele Calgaro.

Ma, lungo la serata, il più compiuto omaggio al Duca sarà dato dalla Lydian Sound Orchestra diretta da Riccardo Brazzale che, dopo un lungo anno passato in compagnia di Monk (culminato nella collaborazione con la EBBB di Paul Motian e documentato dall'ultimo cd "Monk at Town Hall & More"), torna al primo amore. Al Duca, Brazzale e la Lydian hanno già dedicato un cd qualche anno fa, "Timon of Athens Suite", ma anche vari progetti, come la rilettura del Secodo Concerto Sacro e, in varie versioni, la celebre suite "Such Sweet Thunder" che viene qui riproposta nelle sue pagine migliori con un ospite speciale.

Si tratta del giovane, talentuoso americano Terrell Stafford, già presente alle New Conversations nella notte infuocata in omaggio a Dizzy Gillespie, e ora pronto a far sentire tutta la sua maestria nell'uso della sordina wah-wah, tipica dello stile "jungle", comunque peculiare del migliore sound di Ellington.

La Lydian Sound Orchestra si presenta nella sua formazione stabile, con Pietro Tonolo, Robert Bonisolo e Rossano Emili ai sax (fra soprano, contralto, tenore e baritono, oltre che clarinetti), Kyle Gregory (tromba, flicorno e trombino), Roberto Rossi (trombone), Dario Duso (tuba), Michele Calgaro (chitarra), Paolo Birro (pianoforte), Marc Abrams (contrabbasso) e Mauro Beggio (batteria); Riccardo Brazzale ne è il conduttore-arrangiatore.

Cheryl Porter for Duke Terrel Stafford meets Lydian Sound Orchestra

Opening act: Young Swing Band



Viaggio al termine del blues?

di Riccardo Brazzale

A chi chiedesse cos'è il blues, il musicista di jazz risponderebbe abbastanza tranquillamente che si

tratta di una piccola forma musicale di dodici battute, divisibile in tre archi di quattro misure ciascuno, a loro volta riconducibili tonalmente alla regione della tonica (il primo), della sottodominante (il secondo) e della dominante (il terzo). Salvo, poi, aggiungere che le plurime varianti, talvolta anche complesse (non solo sotto il profilo armonico - e talvolta formale - ma anche ritmico-melodico nell'atto dello sviluppo improvvisato), ne hanno fatto spesso una gabbia solo apparentemente angusta e, piuttosto, capace di liberare forze creative sulla carta impensabili.

In realtà, quasi tutti sanno che il blues è qualcosa di più che una mera questione formale, tanto che a chiunque verrebbe da dire che il blues è primariamente una sensazione, un sentimento intimo, un particolare stato d'animo, come fu per quella ragazza nera che nel suo diario del 1862 scriveva «I came home with the blues», giusto per raccogliere in una parola tutta la sua malinconia e la sua tristezza.

Non erano passati molti anni da quando Baudelaire aveva aperto la poesia alla modernità dando la parola allo *spleen* e intanto dall'altra parte del mondo una ragazzetta, parimenti (se pur per diversissimi motivi) disgustata dalla vita, manifestava il suo blues.

Il blues diventava così la finestra di un piccolo mondo (personale ma anche collettivo: quello dell'universo afroamericano) che si affacciava all'esterno per tirar fuori ogni propria remora, ogni tedio e ogni disgusto, ogni disprezzo ma anche ogni speranza.

Come faceva tutto questo a tramutarsi in musica? Intanto - prima

che con la forma delle dodici battute - con una strana inflessione (vocale e, quasi una conseguenza, nella pronuncia strumentale), dovuta alla cromosomica ancestralità africana (e dunque anomala per le teorie del temperamento equabile euro-colto occidentale), tanto da far sì che le note s'incuneassero fra la serenità del modo maggiore e la tristezza del minore, per dar vita a un inedito sapore d'agrodolce. Questo sentore ambivalente si sarebbe accresciuto sulla sponda di uno *spleen* sempre più multiforme specie nei riferimenti del testo (dalle leggende popolari alla quotidianità personale, dalla sfera spirituale a quella sessuale e persino triviale, dalla pensosità filosofica allo humour molto ruspante) grazie anche a una scala musicale ancora una volta resa inimitabile da una piccola nota che univa le ataviche pentatoniche al moderno cromatismo: la scala blues e la sua quinta diminuita.

A traghettare il blues di là del Mississippi, sulla sponda del villaggio globale, ci pensarono le conquiste del mondo moderno: il mercato del disco e delle edizioni a stampa. Quando nel 1917 uscì il primo disco della storia (non solo del jazz, ma in assoluto), l'Original Dixieland Jass Band suonava il suo "Livery Stable Blues", ma già da qualche anno erano apparsi gli spartiti dei primi blues di un compositore-editore, William Christopher Handy; si chiamavano "Memphis blues" (1912) e "St. Louis Blues" (1914).

Da allora, lungo l'accidentata via del jazz che da Bessie Smith porta a Ornette Coleman, passando per "West End Blues" di Armstrong, "Black & Tan Fantasy" di Duke Ellington, "In the Mood" secondo Glenn Miller, "Misterioso" di Monk, "Blues for Alice" di Parker, "Requiem" di Lennie Tristano, "All Blues" di Miles, "Blues March" di Golson, "Blue Seven" di Rollins, "Goodbye Pork Pie Hat" di Mingus, "Israel" di John Carisi, "Mister P.C." di Coltrane, "Blues Ra" dell'ineffabile Sun o "Footprints" di Shorter, da allora, appunto, cosa e quanto è cambiato del blues?

Molto, per certi versi, ma anche pochissimo, se si vuole.

È cambiato molto sotto l'aspetto armonico e, in vari casi, anche sotto l'aspetto formale.

La prima e più lampante caratteristica armonica del blues è il cicli-

co ed esclusivo ricorso ad accordi che l'armonia classica europea definirebbe "di movimento": i cosiddetti accordi di settima di dominante, costruiti su una scala che in sé rimanderebbe ad altro accordo; non ospitando i classici accordi "di stasi", il blues non può trovare pace, se non - come dire - per convenzione, quasi nell'attesa di un altro blues.

Quando in "Blues for Alice" Charlie Parker rinuncia sin dalla prima battuta all'uso dell'accordo di settima di dominante, il grande Bird tratta il blues come una forma-canzone e non, appunto, come una forma-blues, rinunciando di fatto anche a servirsi della scala blues, quella strana serie di sei note formata dai cinque suoni della pentatonica minore (la, do, re, mi, sol) con l'aggiunta intermedia del mi bemolle. Parker è stato uno degli artisti più bluesy della storia del jazz e non aveva bisogno della forma-blues per dirlo al mondo: con lui si avverte il blues anche nella forma non-blues ma, quasi paradossalmente, si rischia di sentirlo di meno proprio dove il nostro orecchio vorrebbe appoggiarvisi ad occhi chiusi. Con Parker apprendiamo che tutto il mondo (musicale) può essere blues ma che può anche non esserlo se esso rimanda troppo esplicitamente alla ragazza che, nel 1862, tornava a casa immalinconita a morte.

È per questo distacco tutto musicale tout-court di Parker e dei primi boppers, che i nuovi (hard) boppers tornano alle origini: "Blues and Roots" predica Charles Mingus, blues e radici.

Ma il jazz (per sua fortuna, altrimenti sarebbe morto sul nascere) aveva perso da tempo la patente di musica folclorica per tentare lo spotalizio con l'arte e, per quanto volesse tornare alle radici, il jazz-blues non si è mai inaridito, perché continuamente spinto a rinnovarsi, cercando appigli nel fuori da sé. Lo aveva capito Bessie Smith quando nel '25 incontra Armstrong in studio di registrazione ma certamente lo ha ben chiaro Mingus quando, nel suo "Goodbye" al cappellaccio di Lester Young, dà un esempio inarrivabile della possibile fusione tra il pathos della vecchia scala blues e l'elaborazione razionale dell'armonia eurocolta: ci avevano provato anche Gershwin ne "L'americano a Parigi" o Darius Milhaud nella "Création du monde", ma in questi casi era difficile che il pathos doves-

se prevalere sullo stupore perché il linguaggio complessivo non era quello autoctono dei madrelingua.

Invece, Thelonious Monk (che in materia era ben ferrato: bastano e avanzano “Blue Monk” e “Straight, No Chaser”) col suo “Misterioso” si avvicina alla materia come se si trattasse di uno studio per l’infanzia di Schumann: eppure la malinconia tracima da ogni lato, tanto che neppure l’autore stesso voleva – dopo l’enunciazione tematica – incamminarsi sullo sviluppo improvvisato, preferendo riproporre all’infinito la linea delle prime dodici misure, appena - alla sua maniera - con qualche piccolissima, ma essenziale variante.

Esattamente al polo opposto, Lennie Tristano (richiamatosi al blues arcaico, con una cadenza introduttiva senza tempo, quasi a folate di gregoriano *in rubato*) suona il “Requiem” in morte di Charlie Parker prendendo a improvvisare sul blues, senza un tema dato (se non quello extramusicale, della scomparsa dello sfortunato amico, musicista incomparabile), e imponendosi di smettere solo per inazione (e lasciando in verità l’arduo compito alla manopola dello “sfumando” *ad libitum* a posteriori).

Dunque, poco è cambiato nel blues - a prescindere dal numero delle battute e dal rapporto fra tonica, dominante e sottodominante e poi dal circolo delle quinte - se quella manciata di note riesce ancor oggi a intristirci e parimenti a farci accettare tutto e il contrario di tutto, proprio perché, nella sua semplicità, fin dal nascere essa ha saputo accogliere insieme il minore e il maggiore, il dolore e la gioia, il dramma e la speranza.

Non è più blues nella sostanza ciò che magari potrebbe esserlo nella forma (prendiamo lo Shorter di “Juju” o di “Adam’s Apple” o dello stesso “Witch Hunt”), ma resta blues magari una semplice scaletta che sa portarti la testa dove vuole lei (prendiamo Gene Hackman che suona il sax da dilettante ne “La conversazione” di Coppola).

Quando il blues cessasse totalmente di essere quel suo indicibile *spleen* che ne ha da sempre forgiato il temperamento, allora il blues sarebbe davvero alla fine del suo viaggio.

Ma allora forse neppure il jazz sarebbe più se stesso. ■

Sun Ra: il jazz eliocentrico

di Francesco Martinelli

Il 30 maggio 2003 fanno 10 anni che Sun Ra ha lasciato il pianeta. Era arrivato col nome di Herman

Blount nella città di Birmingham, Alabama, il 22 maggio del 1914. Ra ha lasciato una controversa e molteplice eredità. Nei suoi sessant'anni da bandleader ha creato un proprio stile esecutivo-organizzativo e uno spesso book di composizioni; pioniere della autoproduzione discografica, Ra ha lasciato un ampio corpus di registrazioni, che continuano a colpire la fantasia degli ascoltatori grazie anche alle ristampe più o meno ufficiali. Alcuni dei musicisti della sua orchestra, che gli sono stati al fianco per decenni, lo reinterpretano creativamente, insieme ai molti giovani che sono stati toccati direttamente dalla sua lezione.

La sua carriera l'ha portato, da una iniziale collaborazione con Fletcher Henderson, a esercitare poi una grande influenza sugli uomini del free jazz; esperto pianista di blues e boogie, è stato allo stesso tempo uno dei primi e più acuti utilizzatori degli strumenti elettronici.

A diciotto anni era già in grado di svolgere attività professionale nella sua città: era anzi molto ricercato per lo straordinario talento che gli permetteva di trascrivere a orecchio i brani dalla radio, senza aspettare che uscissero i dischi o le partiture. Nel 1933 trascrive ad esempio l'arrangiamento di "Yeah Man", appena pubblicato dall'orchestra di Fletcher Henderson: il brano resterà nel repertorio di tutte le sue orchestre lungo l'intero arco della sua carriera. Dalla metà degli anni '30 guida la sua propria orchestra, che si esibisce nell'intensa attività sociale delle fratellanze afroamericane, mentre studia alla Alabama A&M University di

Huntsville, dove si concentra sulla musica, ma divora libri di storia e filosofia. Nell'ottobre del 1942 studi e carriera vengono interrotti bruscamente dalla convocazione per il servizio militare, cui egli risponde, cosa inaudita per l'epoca, dichiarandosi obiettore di coscienza. Sonny finisce in prigione e poi in un campo di lavoro; dopo cinque mesi viene congedato per motivi di salute, ma la sua fama di personaggio "strano" viene aggravata dalle voci che lo definiscono disertore. Forse anche per questo abbandona Birmingham e la sua famiglia, con cui praticamente non avrà più rapporti: si trasferisce a Nashville, dove nel 1946 lo troviamo come direttore musicale dell'orchestra che accompagna il cantante Wynonie Harris. Sono le sue prime incisioni: il pianismo di "Dig This Boogie" ci restituisce un musicista profondamente radicato nel blues. Spostandosi di ingaggio in ingaggio arriva a Chicago, la metropoli che svolge un ruolo di snodo decisivo nella storia dell'A-

merica nera tra il Sud agricolo e il Nord industriale. A Chicago ben presto la sua fama si sparge tra i musicisti e ottiene un ottimo lavoro al Club De Lisa, un locale in cui si esibiscono le migliori orchestre di passaggio in revues con cantanti, ballerini e comici. Tra i musicisti che passano dal De Lisa vi è



(ph. Piotr Klosek)

anche il suo idolo Fletcher Henderson, con cui ha l'occasione di collaborare. Il breve momento d'oro di Henderson è ormai lontano, e il grande bandleader lascia volentieri spazio al giovane pianista e arrangiatore.

È a Chicago che ricomincia a pensare di creare una propria orchestra; non ha mai smesso di studiare armonia, di approfondire le tecniche della musica occidentale e di seguire l'impetuoso sviluppo delle innovazioni tecniche: è tra i primi a possedere e usare un magnetofono e una tastiera elettronica.

In quel periodo incide con i *Dukes of Swing*, la formazione del bassista nero Eugene Wright che diventerà poi celebre nel quartetto di Brubeck; Gene Wright dice che la sua cultura gli ricordava John Lewis; il bebop non lo interessa, malgrado Junior Mance racconti di averlo sentito suonare il piano in una perfetta assimilazione dello stile di Bud Powell.

Per suo conto conduce esperimenti vari, tra l'altro invitando a casa sua, nel 1948, il violinista Stuff Smith a suonare in duo e registrando. Uno dei brani uscirà molti anni dopo su Saturn: si tratta di "Deep Purple", che stranamente compare anche nella sua ultima seduta di registrazione del 1992, con Billy Bang al violino ("Tribute to Stuff Smith, Black Saint"). Una simmetria troppo perfetta per essere casuale. Nello stesso periodo suona con Coleman Hawkins che racconterà alla baronessa Nica de Koenigswarter di aver trovato troppo difficili da suonare, per l'unica volta nella sua carriera, gli arrangiamenti di Ra.

Con il batterista Tommy "Bugs" Hunter, nella città del vizio di Calumet City, accompagna gli spettacoli di strip tease, suonando dietro a una tenda perché i neri non erano ammessi a vedere le spogliarelliste di pelle bianca. Fa il direttore musicale per l'orchestra di Red Saunders (i suoi arrangiamenti compaiono in alcune registrazioni con LaVern Baker e Joe Williams). Ma in questo periodo studia intensamente la Bibbia, ricercandone una interpretazione cabalistica, e la mitologia egiziana. Circa 120 libri della biblioteca di Sun Ra sono stati catalogati: accanto a dizionari di moltissime lingue e varie edizioni di Bibbia, Corano e altri testi

sacri egiziani o buddisti, trova spazio una raccolta di volumi dedicati alla interpretazione dei simboli, alla storia delle civiltà africane, alle varie scuole di misticismo e al progresso tecnologico. Una approfondita analisi del retroterra filosofico di Sun Ra e dell'intera corrente mistica afroamericana, che assumerà esplicitamente molta importanza a partire dagli anni '60, ma che è presente nell'intera storia del jazz, è contenuta in *Blutopia Visions of the Future and Revisions of the Past in the Work of Sun Ra, Duke Ellington and Anthony Braxton* di Graham Lock (Duke, 1999)

Dal punto di vista bibliografico, sono da segnalare anche due libri monografici: l'insostituibile guida discografica *The Earthly Recordings of Sun Ra*, pubblicata da Cadence, che comprende anche centinaia di nastri dal vivo che circolano tra i collezionisti; e la bellissima biografia di John Szwed, *Space is the Place* (Pantheon) particolarmente preziosa per l'approfondita ricerca sulla biografia di Ra negli anni formativi di Birmingham. L'impatto visivo delle performance dell'Arkestra è almeno in parte restituito nei due film dedicati a Sun Ra, "A Joyful Noise", intervista-concerto di Robert Mugge, del 1980, e il poliziesco-fantascientifico "Space is the Place".

Nel 1950 riunisce finalmente un proprio gruppo: lo *Space Trio*, con Pat Patrick all'alto e al baritono, mentre alla batteria si alternano Tommy Hunter e Robert Barry. Nel 1952 si dichiara ufficialmente cittadino di Saturno, e il 20 ottobre cambia il suo nome in Le Sony'r Ra; nel 1954 allo Space Trio si aggiunge John Gilmore, proveniente dalla orchestra di Earl Hines. Il gruppo cresce rapidamente, arriva anche Julian Priestler al trombone, e lavora regolarmente al Budland, nei sotterranei dell'Hotel Pershing, dove musicisti come Ahmad Jamal vengono ad ascoltarlo incuriositi.

È in questo periodo che compone e arrangia inconsueti brani in stile doo-wop, oggi riediti sull'imperdibile integrale in due cd dei *Saturn singles*: i "Cosmic Rays" nel ricchissimo arrangiamento di Dreamin' del 1955 negoziano con una qualche difficoltà la difficile e insolita modulazione, evidenziata da cambiamenti nella ritmica, che sottolinea le parole "For there is a world where things aren't what they seem" (Perché c'è un mondo dove le cose non

sono quelle che sembrano).

Nel 1956 l'orchestra incide i primi dischi, usciti su Saturn, etichetta da lui stesso fondata con l'aiuto di Alton Abraham, e sulla indipendente Transition. La musica mostra una decisa influenza dell'hard-bop (Saturn) ma con aperture in direzione della politonalità, della modalità e della poliritmia; altri brani sembrano ispirarsi alla musica gospel, o al genere "exotica" allora molto in voga ("The Kingdom of Not", "El Is a Sound of Joy").

I *Saturn* erano autoprodotti con il minimo dei mezzi: vinile riciclato, decorati e distribuiti a mano, tirature da 75 a 500 copie. Per fortuna esiste un'ottima serie di ristampe dalla Evidence di Philadelphia, che ha reso disponibili i primi *Saturn* in eccellenti e ben curate edizioni: Supersonic Jazz, del 1957, e Jazz in Silhouette, 1958. Contrasti e complicazioni hanno poi interrotto il programma di ristampe, e chi fosse interessato alla musica di Ra sarà bene che se le procuri prima dell'uscita di catalogo.

Altri elementi essenziali entrano nella band: James Spaulding e Marshall Allen all'alto e al flauto, Ronnie Boykins al basso che riesce finalmente a seguire le idee ritmiche di Ra, il trombettista Hobart Dotson, che sarà poi chiamato da Charles Mingus e Lionel Hampton. Alle atmosfere swing e hard-bop cominciano ad aggiungersi quelle africane ("Ancient Ethiopia") con ampie sezioni percussive, e brani dalle tonalità raffinate, ispirati dalla lezione di Tadd Dameron, come "Images".

Nel 1960 una lunga seduta di registrazione fornisce materiale per una serie di Lp della Saturn ("Fate in a Pleasant Mood", "We Travel the Spaceways", "Rocket Number 9", "Angels and Demons at Play"). Comprendono standard (*Body and Soul, But Not for Me*), blues (*Big City Blues*) e brani di ispirazione orientale (*Tiny Pyramids, Kingdom of Thunder*). "Rocket Number Nine Take Off For Planet Venus" è un brano armonicamente statico, che oscilla fra due centri tonali alla maniera di "Flamenco Sketches" di Davis, e in cui Gilmore sembra anticipare Coltrane.

Un club di Montreal invita nel 1961, chissà come mai, l'Arkestra: il gestore si aspetta un gruppo rock, e licenzia l'orchestra dopo

due sere. Pat Patrick e Tommy Hunter trovano alloggi di fortuna a New York, dove la band inizia un secondo periodo della sua esistenza vivendo in comunità e continuando a provare in continuazione senza praticamente ingaggi: i musicisti per sopravvivere mettono insieme quello che guadagnano come session men. Il repertorio comincia a includere i brani di Fletcher Henderson e gli “space chants” intonati da tutta l'orchestra in parata tra il pubblico: *Interplanetary Music, We Travel the Spaceways, Rocket Number Nine Take Off for Planet Venus*.

La ridotta Arkestra di quel periodo si ascolta su un disco Savoy (“Futuristic Sound/We Are The Future”): è capace di erigere una muraglia percussiva che ricorda l'Art Ensemble, anche per l'uso di strumentini intonati in scale non temperate. In “Atlantis”, registrato dal vivo al Center for African Culture del percussionista Olatunji, Ra utilizza in maniera estesa i sintetizzatori; in “My Brother The Wind vol. II” si ascolta la prima volta la vocalist June Tyson; “The Magic City” è una lunga suite che comprende esplorazioni free e passaggi delicatamente arrangiati con delicati impasti di archi e fiati. Il massimo dello sperimentalismo Ra lo raggiunge con “Strange Strings”, in cui ai musicisti dell'Arkestra vengono fatti suonare sculture sonore, lamiere, biwa cinesi e bandura ucraini oltre che mandolini e ukulele creando un magma sonoro cui dà forma in diretta la direzione di Sun Ra sostenuta da Boykins al basso e Clifford Jarvis alla batteria.

In “When Angels Speak of Love”, del 1963, Ra compie estreme ricerche sul suono, con Marshall Allen all'oboe modificato che esplode suoni acuti nella “camera di risonanza” creata da Tommy Hunter reimmettendo l'uscita di un Ampex nel suo ingresso; muscolari improvvisazioni pianistiche che richiamano Cecil Taylor; brani poliritmici con assoli free contrastati dal ritmo di marcia della percussione, come succederà in Braxton, ed estese improvvisazioni collettive.

Nel 1964 viene invitato ad esibirsi alla rassegna “The October Revolution in Jazz” organizzata da Bill Dixon, e successivamente a far parte della Jazz Composers' Guild con Bley, Giuffrè, Taylor,

Lacy, Graves, Rudd e Taylor oltre allo stesso Dixon. Nell'ambito delle attività della Guild, l'Arkestra si esibisce con Marion Brown e Pharoah Sanders come solisti ospiti. Malgrado la associazione si scioglia ben presto per insanabili contrasti di personalità, ha effetti positivi in termini di spazio sui media, e dà luogo alla creazione di un catalogo discografico dedicato al jazz d'avanguardia: il giovane avvocato Bernard Stollman, la cui etichetta ESP era nata per produrre corsi di esperanto, si entusiasma ai concerti e decide di pubblicare una serie di dischi dei musicisti che ha ascoltato. Sono i dischi della Esp che fanno conoscere Ra a livello internazionale; riascoltandoli ora non hanno perso niente della loro pregnanza musicale. Memorabili i passaggi in trio di tastiere, sax e basso archettato di *Nothing Is*; le improvvisazioni guidate, che si dispongono su un tempo swing o che si interrompono bruscamente per mettere in evidenza uno specifico dialogo; i contrasti timbrici inediti per una orchestra jazz, come il trio di tromboni e l'ottavino con la celesta o il clavioline. "Heliocentric World" è illustrato in copertina da una antica stampa tedesca del periodo in cui venne proposta la centralità del Sole e non della Terra; nella galleria di scienziati che si trova sotto lo schema del sistema solare, tra Leonardo, Copernico, Galileo e Tycho Brahe sono inseriti Pitagora e Sun Ra, come a stabilire il posto del musicista afroamericano in un lignaggio iniziato dal filosofo greco che studiò in Egitto e che mise la musica alla base della sua interpretazione dell'Universo. La fine degli anni '60 segna un altro punto di svolta. Malgrado la fama raggiunta presso il pubblico di intellettuali del Village, la sopravvivenza a New York è diventata impossibile, e Ra trasferisce la sua comune in un edificio di proprietà della famiglia di Marshall Allen, nel quartiere di Germantown a Philadelphia. È da questo centro che irraderà la sua attività negli ultimi vent'anni di carriera, cercando un radicamento locale anche con iniziative davvero inconsuete per un musicista, come l'apertura di un negozio di alimentari. Nel 1969 viene per la prima volta a suonare in Europa, contribuendo a suo modo a quell'esodo che vede presenti nel vecchio continente i Chicagoani della generazione più giovane: Brax-

ton, Smith, Jenkins, i componenti dell'Art Ensemble di Chicago. Le etichette europee Byg e Shandar pubblicano Lp a suo nome, e in particolare quelli della Byg presentano significativi nastri dal vivo scelti da Ra tra le sue registrazioni di New York: vi si ascolta il Moog, sintetizzatore appena uscito e basato su una nuova concezione, di cui Ra possiede uno dei prototipi. L'uso del glissando sul sintetizzatore sembra ispirargli arrangiamenti che sfruttano microtoni e battimenti. Una nuova visibilità gli viene data dalla Impulse! con cui inizia a pubblicare una fortunata serie di dischi, tra cui "Astro Black" e "Space is the Place"; il rapporto si interrompe improvvisamente quando la MCA incorpora la piccola etichetta di Bob Thiele e alcuni dei titoli vedono la luce solo su cd, ancora su Evidence. I solisti dell'orchestra hanno raggiunto la piena maturazione e, accanto a un Gilmore che si dimostra a suo agio in tutte le atmosfere, si segnalano Allen, Boykins, Davis oltre che Eloë Omoe al clarinetto basso.

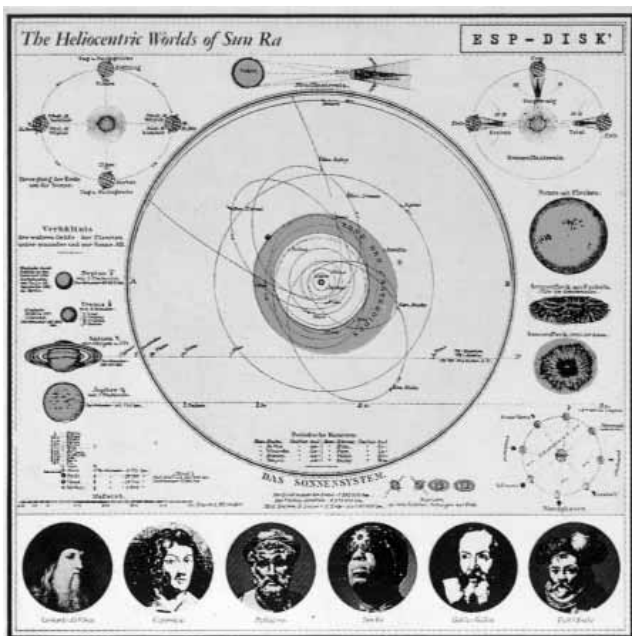
La produzione discografica della Saturn rallenta, arrivando a pubblicare circa settanta titoli, mentre cresce quantitativamente la produzione in Europa: l'italiana Horo pubblica tre doppi Lp che presentano registrazioni dal vivo: l'Arkestra a New York, con omaggi ai prediletti Henderson e Dameron, e una rara esibizione in quartetto, con Gilmore, Michael Ray alla tromba e Luqman Ali alla batteria. Lo stupefacente "Lanquidity", originariamente uscito per la Philly Jazz, prefigura la musica ambient o trance, ed è oggi uno dei più "campionati" dai dj, sempre alla ricerca di "groove" originali. Eddie Gale vi figura alla tromba insieme a Michael Ray, due chitarre elettriche, e lo stesso Ra si ascolta a lungo al Fender Rhodes.

Titoli registrati dal vivo nei festival europei escono su Inner City (Montreux), Mps (Berlino), Hat Art (Willisau) mentre un'altra etichetta italiana, la Black Saint, mette finalmente a disposizione dell'Arkestra uno studio: ne risultano tre memorabili titoli ("Hours After, Reflections in Blue" e soprattutto "Mayan Temples"). Anche i due titoli pubblicati dalla A&M, "Blue Delight" e "Purple Night", sono rappresentativi della tarda maturità di Sun Ra. A partire dall'83 l'etichetta inglese Leo pubblica una bella selezione di

concerti dal vivo e alcuni progetti speciali: di particolare interesse quello dedicato ai temi dei film di Disney, *Pleiades*, con l'orchestra d'archi. Negli anni '90, tuttavia, il declino fisico del leader comincia a farsi sentire; Gilmore si ammala e poi scompare, e gli ultimi dischi su Enja e in sestetto dal vivo al Village Vanguard su Rounder sono senza mordente.

Dopo un periodo un po' confuso, in cui varie formazioni si contendono la rappresentanza dell'eredità di Sun Ra, è Marshall Allen che si afferma come interprete più conseguente e autentico della sua musica. La carriera di Allen si è svolta all'ombra del maestro, e si è sempre saputo poco di lui, ma il sassofonista del Kentucky e attuale leader dell'Arkestra è un personaggio di grande spessore. Allen compie 79 anni in questi giorni, essendo nato a Louisville il 25 maggio del 1924. Dopo aver compiuto il servizio militare in Europa durante la seconda guerra mondiale, sceglie di restare a Parigi fino al 1952 per continuare gli studi al Conservatorio grazie all'aiuto finanziario del governo americano per gli ex-soldati. In

quel periodo suona con molti dei musicisti americani che si erano trasferiti in Europa, tra cui Kenny Clarke, ma le uniche tracce discografiche sono in alcune incisioni con James Moody realizzate a Zurigo e a Vienna tra il 1949 e il 1950. Tornato negli USA, non pensa di abbracciare la carriera musicale e svolge vari lavori fino a quando sente per caso un brano di Sun Ra in un sampler della Transition. Contatta subito il leader, e dal 1957



entra a far parte stabile dell'Arkestra: ne sarà un membro per quasi quarant'anni prima di diventarne il leader nel 1995 alla morte di John Gilmore.

Molti dei più importanti membri dell'Arkestra hanno collaborato con altri leader e gruppi: particolarmente importanti le uscite di John Gilmore in compagnia di Blakey, Pete La Roca, Elmo Hope, Paul Bley e Dizzy Reece, il ruolo di direttore musicale svolto da Pat Patrick per Mongo Santamaria, mentre la singolare personalità di Michael Ray si alterna tra l'Arkestra e *Kool and The Gang*, per cui ha scritto alcuni hit. Le partecipazioni di Allen a registrazioni al di fuori dell'Arkestra sono assai rare: memorabile il suo ruolo in "Barrage" di Paul Bley, e il suo sax può essere ascoltato anche in "Drums! Drums! Drums!" di Babatunde Olatunji. L'altosassofonista è oggi senza dubbio il musicista vivente che più intimamente conosce le idee di Sun Ra, il quale gli ha affidato le sue partiture - tra cui moltissime composizioni che non solo non sono mai state registrate, ma nemmeno eseguite in pubblico; il suo stile solistico si è evoluto dall'hard bop delle prime incisioni in una personalità complessa: i suoi assoli possono richiamare la morbida dolcezza di Carter e Hodges per esplodere poi improvvisamente in infuocate colonne di sovracuti degni di Ayler e Coltrane; Ra l'ha spinto ad allargare il suo arsenale strumentale all'oboe, flauto e ottavino, oltre che a strumenti elettronici come l'EVI e a flauti etnici modificati. Accanto a lui siedono in orchestra musicisti del calibro di Noel Scott, che ha preso degnamente il posto di Gilmore al tenore; il trombettista Fred Adams, leader di un suo gruppo dedicato alle molte e diverse tradizioni della musica afroamericana di Philadelphia; Tyrone Hill, trombonista noto per aver arrangiato brani per il gruppo soul MFSB; Charles Ellerbee, chitarrista che ha collaborato tra l'altro con Ornette Coleman; Luqman Ali alla batteria e Art Jenkins alle "space voices", protagonisti di alcune memorabili incisioni dell'Arkestra. Compositore di alcuni dei brani che l'Arkestra ha oggi in repertorio, Allen la guida con quell'equilibrio tra relax e attenzione al dettaglio che è il segno distintivo dei grandi bandleader. ■

Una vita con Dizzy

di Ira Gitler *

(traduzione di Loretta Simoni)

La prima volta che parlai con Dizzy Gillespie fu nel febbraio 1946 allo Spotlight, nella Cinquantaduesima strada. Era appena ritornato dalla California dove aveva lavorato con Charlie Parker al club di Billy Berg, a Hollywood. Parker era rimasto laggiù e Dizzy lo aveva sostituito con il baritonista Leo Parker, nessuna parentela con Bird. Il resto del gruppo era composto da Milt Jackson, Al Haig, Ray Brown e Stan Levey, tutti esibitisi con lui nella West Coast. Quando Dizzy uscì dal palco alla fine di un set, gli chiesi quando aveva intenzione di fare un'altra registrazione. «Abbiamo registrato oggi», fu la sua succinta risposta. Effettivamente quella era la seduta che aveva dato origine alle quattro facciate pubblicate come parte dell'album "New 52nd Street Jazz". J.C. Heard era al posto di Levey; il tenore di Don Byas rimpiazzava il baritono di Parker, con l'aggiunta di Bill De Arango alla chitarra.

Non era inusuale che io e Dizzy conversassimo. I musicisti de "La strada" erano cordiali e disponibili. "La strada" si estendeva per soli due isolati, dalla Settima alla Quinta. Era come un set teatrale e bastava bazzicarci qualche volta per diventare di casa, parte dell'ambiente. Parlare a Gillespie, tuttavia, era un'emozione speciale per un teenager quale ero io a quel tempo. Dopo tutto, era uno dei miei nuovi eroi, che mi coinvolgeva davvero con una musica a quel tempo di grande attualità. Il mio primissimo pezzo sul jazz venne pubblicato nell'edizione del primo aprile del giornale della mia High School, "The Columbia News", e conteneva una recensione sulla band di Diz allo Spotlight.

Da pre-adolescente ero ben preparato su Louis Armstrong. Non

solo era una presenza alla radio, ma lo avevo visto anche al cinema. D'altro canto, non conoscevo bene il suo meraviglioso modo di suonare con gli *Hot Fives* e fu solo nei primi anni '60 che mi addentrai veramente nell'intera sua opera. Tra la fine degli anni '30 e l'inizio dei '40 mi concentravo su Buck Clayton, Harry "Sweets" Edison, Dud Bascomb (solo che a quel tempo pensavo fosse Erskine Hawkins), Charlie Shavers, Cootie Williams, Snooky Young, Paul Webster, Sam Massenberg (Savoy Sultans), Johnny Austin (Jan Savitt), Harry James, Ziggy Elman, Cootie Williams e Roy Eldridge. Quanto a Dizzy, sono sicuro di averlo sentito perché mio fratello collezionava i dischi di Cab Calloway, ma non lo conoscevo in modo specifico.

Penso di essermi reso conto per la prima volta di stare ascoltando Diz in occasione di uno show radiofonico condotto da un certo Alan Courtney su "WOV". Solitamente venivano trasmessi brani su disco, ma una sera alla settimana si dedicava un'ora a un gruppo che si esibiva dal vivo in studio. Doveva essere il quintetto che Gillespie e Oscar Pettiford guidavano nella Cinquantaduesima Strada nel 1944, la prima bebop band organizzata che suonava nella Strada. Non abituato al suo stile, come ero, pensavo che stesse suonando note sbagliate. La seconda volta, nel 1945, quando cominciai ad ascoltare il programma di Symphony Sid su WHOM e sentii le registrazioni Guild e Manor di Diz, ebbi una reazione assolutamente positiva sia a Gillespie che a Charlie Parker.

In un angolo del nostro soggiorno, collocato dentro a un bel mobile, c'era un combinato di radio e cambiadischi. Nel dicembre del 1945 acquistai "Groovin' High", lo misi sul piatto del giradischi e continuai a farlo suonare (col pilota automatico, per così dire), dilettrandomi in particolare con la coda drammaticamente bella di Diz da cui veniva "If You Could See Me Now" di Tadd Dameron. Quando acquistai il Manor con "Bebop" e "Salted Peanuts" (lo stesso di "Salt Peanuts" ma senza la parte cantata), feci la stessa cosa, sedendomi sul copritermosifone di legno all'estremità del soggiorno, guardando fisso fuori dalla finestra il fiume Hudson mentre le complesse circonvoluzioni e l'intrinseco potere ritmico degli assoli

di Gillespie si stampavano indelebilmente nella mia memoria.

“I Can’t Get Started”, dalla stessa seduta, condusse nel mondo di Dizzy alcune persone sino a quel momento riluttanti ad entrarvi, perché faceva sentire il suo stile in una canzone loro familiare. La coda che scrisse per *Started* divenne successivamente la sua introduzione a “Round Midnight”.

L’incisione Manor venne realizzata il 9 gennaio 1945. Alla fine del mese egli apparve per la Guild con la band di Boyd Raeburn nella sua composizione “A Night in Tunisia”. Per combinazione si esibiva con Raeburn al celebre Apollo Theatre nella Centoventicinquesima Strada. La serata del mercoledì, che l’Apollo dedicava solitamente ai dilettanti, veniva trasmessa in diretta dalla WMCA. A metà del programma i dilettanti lasciavano il posto, per un brano, alla star della settimana. Gillespie eseguì “A Night in Tunisia” con Raeburn e fu la prima volta che mi ricordo di aver sentito questo classico.

Nel settembre del ’46 lasciai New York per l’Università del Missouri, a Columbia, una piccola cittadina situata tra St. Louis e Kansas City. C’erano due negozi che vendevano dischi di jazz e li frequentavo quasi ogni giorno in quell’autunno, in cerca dell’album “New 52nd Street Jazz”. Ero un fanatico del bebop, al punto da farmi crescere un pizzetto come quello di Dizzy e provare a convertire al partito di Gillespie chiunque fosse minimamente interessato al jazz.

Un trombettista dell’Università, Doug Elder, che si credeva un musicista e un esperto di jazz, liquidò lo stile di Dizzy come niente più di una serie di “gruppetti”, di abbellimenti barocchi. Provai a dirgli che le sue ragioni erano semplicistiche e false. Controbattè dicendo che il bebop era solo una moda passeggera e che Dizzy, logoratosi le labbra per via di quel suo modo di suonare, sarebbe caduto nel dimenticatoio nel giro di qualche anno. A distanza di quarant’anni si può dire che si sia leggermente sbagliato.

Naturalmente, negli anni ’40, c’erano anche persone molto più importanti che disapprovavano Dizzy e il bebop. Molti critici musicali che lo avevano attaccato divennero poi produttori e realizza-

rono dischi con Diz, J.J. Johnson, Miles Davis, Sonny Stitt e altri boppers che avevano denigrato a chiare lettere.

Negli anni '50, quando Gillespie sciolse la sua big band e formò il piccolo gruppo che registrò "Oo Shoo-be Do Be" per la nuova etichetta Dee Gee, che lui stesso aveva creato con Dave Usher, fu oggetto di nuove critiche: era diventato commerciale; non suonava più; faceva il buffone e suonava le congas più della tromba. Questo accadeva in un momento in cui i detrattori del bop ne gridavano a gran voce la morte. La scomparsa di Charlie Parker, nel 1955, fu considerata un altro segnale della fine di un'epoca. Una cosa ridicola, perché il "cool" jazz non era altro che *cool bop* e le band funky di Blakey e Silver erano popolate da boppers come Kenny Dorham, Hank Mobley, eccetera. Inoltre, nella grande tradizione bop era apparso l'eccellente quintetto di Miles Davis e Max Roach (con Clifford Brown).

Poi emerse Dizzy, come un colosso, e ricreò una big band con l'aiuto del giovane arrangiatore Quincy Jones. La sezione trombe fu organizzata sul modello Gillespie, con le campane degli strumenti all'insù e poi - quando al Birdland si leggevano le parti - abbassate e puntate direttamente verso il pubblico per un migliore ascolto. Quincy era in quella sezione con Joe Gordon, che suonava l'assolo in "A Night in Tunisia" (Diz è un leader magnanimo); i sax comprendevano Phil Woods all'alto e Billy Mitchell al tenore. La band andò in tournée per il Dipartimento di Stato nel Medio Oriente, in Jugoslavia e Grecia e, in un secondo momento, in America Latina. Una formazione successiva di questa band, che si sciolse nel gennaio 1958, presentava il teenager Lee Morgan (che ereditò l'assolo di "Tunisia"); Benny Golson al tenore e Wynton Kelly al pianoforte.

A parte qualche "reunion band" e qualche evento speciale, Dizzy ha diretto solo piccoli gruppi, il che è un peccato, considerato quanto egli si trovi a suo agio di fronte a un'orchestra. Questo non significa che non abbia capeggiato qualche importante combo. Quelli con il suo socio di lungo corso James Moody alle ance e al flauto furono particolarmente gratificanti. Non solo i due si inten-

devano alla perfezione, ma la loro giocosa amicizia aggiungeva un tocco in più.

Gillespie non è solo un trombettista maestoso, è una personalità, un intrattenitore che per istruire il suo pubblico utilizza diversi talenti. Tutti con un tratto in comune: il “timing”.

Il senso del ritmo di Dizzy si manifesta in tutto ciò che fa: quando suona la tromba, quando canta, danza, racconta una storia e, ultimo ma non meno importante, quando scuote un tamburello battendolo contro diverse parti del suo corpo alla ricerca del livello fondamentale della pulsazione.

Mentre scrivo, Diz si sta avvicinando ai 70 anni⁽¹⁾. Ogni tanto sento qualche commento negativo su di lui. Qualcuno chiama e dice: «Un mio amico ha sentito Dizzy l'altra notte; era fiacco, non ha più lo smalto di prima.» In una particolare occasione, mi accadde di essere allo stesso concerto, il debutto dell'American Jazz Orchestra alla Cooper Union di New York il 12 maggio dello scorso anno. Parte del programma consisteva in un tributo alle big band di Gillespie, con alcuni arrangiamenti speciali di Slide Hampton. Mentre Jon Faddis stava facendo un assolo, da dietro le quinte uscì Diz. Non volle rubare le luci della ribalta al suo degno pupillo, ma suonò da un lato del palco, mettendo in mostra il suo complesso senso armonico, trovando incredibili sfumature nelle più piccole fessure degli accordi e giustapponendo i profili ritmici delle sue linee contro il *beat*, come solo lui sa fare. Nel jazz, una delle cose più eccitanti accade quando Gillespie rimane in attesa e poi rincorre, con un paio di passaggi in staccato, seguiti da moti ascendenti rapidissimi ma perfettamente articolati.

Non si può pretendere che, alla sua età, sia ogni volta al massimo della forma; ma questo gigante, questo teorico del jazz moderno, insegnando a molti con il pianoforte, esprimendosi vividamente attraverso la sua tromba o cantando una linea con lo *scat*, continua a darci lezioni ogni volta che sale sul palco. Viva Diz! ■

⁽¹⁾ I festeggiamenti per i settant'anni vissero un prologo entusiasmante a Bassano del Grappa, nel settembre 1987, su iniziativa di Lilian Terry (n.d.t.).

P.S.: All'inizio del 1992, cinque anni dopo aver scritto questo articolo, Dizzy venne festeggiato al club Blue Note di New York in quello che fu definito il Giubileo di Diamante (avrebbe compiuto 75 anni quell'ottobre). Una parte delle iniziative prevedeva collaborazioni con una schiera di *all stars* della tromba, giovani e vecchi, per una settimana, e con un'analogo *all stars* di sassofonisti la settimana successiva. Dizzy respingeva le incursioni dell'età contro le sue forze fisiche. Era la vecchia volpe capace di richiamare alla mente la sua acuta conoscenza armonica e uno sviluppatissimo senso ritmico, per mostrarsi ancora una volta all'altezza della situazione. Dizzy Gillespie è stato un talento musicale immortale che continua a ispirarci.

- * Da un articolo pubblicato nella rubrica mensile "New York Talk" del periodico inglese "Jazz Express" (numero del giugno 1987).

Massey Hall Concert, Toronto: il più famoso concerto del jazz moderno. Da sinistra: Bud Powell, Charles Mingus, Max Roach, Dizzy Gillespie e Charlie Parker.



(ph. P. S. Duncan - archivio Berendi)

Dizzy Gillespie la rivoluzione come continuità

di Michele Mannucci

Nella sua vita, dal 1917 al 1993, John Birks Gillespie detto Dizzy ha portato tre contributi alla musica degli

Stati Uniti: il senso dello spettacolo che veniva dalla tradizione africano-americana dell'Ottocento; i ritmi afrocubani, anche per il loro consapevole esplicito legame con la cultura africana; il jazz moderno, o bebop. Non da solo, certo, sebbene fosse un artista dotato di uno straordinario carisma e della capacità di attrarre completamente l'attenzione dei suoi spettatori-ascoltatori. È stato uno strepitoso esecutore, o meglio un grande performer in ogni senso, un compositore nel senso proprio della parola, un insegnante. Un insegnante che oltre all'usuale trasmissione delle conoscenze tipica del jazz, da musicista a musicista nel corso di collaborazioni e concerti, alla metà degli anni Cinquanta ha partecipato alla creazione della Lonox School of Jazz ideata da John Lewis, quella alla quale si iscrissero anche Ornette Coleman e Don Cherry.

Restando a quanto ci tramandano le registrazioni discografiche, abbiamo almeno una sua registrazione a cappella, in cui esegue da solo alla tromba "The Star Spangled Banner", conosciamo i suoi duetti con Oscar Peterson al pianoforte, con Max Roach alla batteria, con la pianista Marian McPartland assieme alla quale suona anche lui il pianoforte. Possiamo riascoltarlo in trio senza pianoforte con contrabbasso e batteria (Mitchell e Ruff), in quartetto, quintetto e sestetto, possiamo seguire l'intera evoluzione della sua concezione del jazz moderno per orchestra, realizzata con il contributo di arrangiatori eccellenti.

Ci restano anche, nell'arco di quarant'anni, alcune prove di bop accompagnato da orchestre sinfoniche. Il disco non restituisce sempre la qualità di quei lavori, in cui la complicazione ritmica e il lirismo possono sfruttare la tenerezza e la forza di una grande formazione di archi e fiati, ma quando suonò a Torino negli anni Ottanta con gli arrangiamenti di Tom McIntosh risultò all'ascolto diretto nell'Auditorium della Rai uno splendore, perché l'orchestra aveva scatto e varietà timbrica impeccabili nel sostenere i voli e l'immaginazione della tromba. E già negli anni Cinquanta quella tromba aveva profittato degli archi per distendersi in sonorità e articolazioni più ampiamente sfumate, soffuse e morbide, di quanto non fossero nell'usuale contesto del quintetto o della big band con ottoni e percussioni. La big band, la vera orchestra jazz, prevede la frammentazione delle parti, una suddivisione e un incrocio che tengano conto del timbro e della sonorità di ciascun elemento per costruire l'insieme. L'orchestra di impianto sinfonico europeo non è mai stata forse intesa come un presunto innalzamento di stato sociale dai pochi sommi solisti africano-americani che hanno cercato di usarla, bensì ha rappresentato una possibilità di trovare un ambito diverso, in cui per una volta, una volta ogni tanto, si potesse improvvisare senza dovere intersecare linee e suoni altrui. Charles Parker non ha avuto tempo per offrirsi molti esperimenti che andassero oltre l'impianto organizzativo della musica che aveva inventato, Gillespie sì. E proprio questi esiti, da molti spesso considerati minori perché privi della spettacolarità semplice, quella fatta dell'abilità solistica esaltante, che troppi chiedono al jazz possono invece offrire ancora deliziose sorprese nell'opera di Dizzy Gillespie.

In musica per raddoppiare la velocità si dimezza il tempo. Tra il 1941 e il 1945 nella musica africano-americana c'è stata una rivoluzione, che in parte è consistita nel raddoppio della velocità. Alcuni dei musicisti che la organizzarono dimezzarono il proprio tempo: Charles Parker, Fats Navarro, Charlie Christian. Altri invece seppero rallentare, fino a fermarsi (tacere, anche, in musica): Thelonious Monk, che infatti si fatica a mettere tra i cosiddetti boppers proprio

per questo. E ciò nella vita, che per tanti si dimezzò e tacque. John Birks Gillespie invece partecipò all'invenzione della musica rapida e piena, ma non alla diminuzione del tempo di vita e riempi questa. Una vita lunga nel jazz espone a molteplici problemi di lettura sia dal punto di vista dell'estetica sia da quello del gradimento. Se cioè si debbano creare di continuo nuovi capolavori che abbiano nella originalità dell'impianto e del suono la caratteristica più evidente, o se si possa fare della magnifica musica restando fedeli alle prime scelte stilistiche. E ancora, se si possano fare degli esperimenti. Ora, Dizzy Gillespie non ha fatto sempre la stessa musica. Non è diventato importante con il modern jazz o bebop: quando ha partecipato alla creazione del nuovo stile era già un musicista di estremo interesse, perché stava modificando poco a poco lo stile precedente, o gli stili precedenti, suonando per di più in modo personale, originale. Non ha attraversato il primo jazz, però ha frequentato, già nella scuola elementare, quanto lo precedeva, lo spettacolo minstrel. Prima di incontrare Charlie Parker aveva suonato nella splendida orchestra di Cab Calloway e collaborato con Chu Berry, Benny Carter, Ben Webster, Coleman Hawkins, Don Byas, Herschel Evans. Tutti solisti dalla personalità esecutiva e stilistica estremamente spiccata, già in orchestre in cui queste passavano al servizio dell'insieme. Lui aveva preso ispirazione dal giovane trombettista Roy Eldridge che, transcendendo Louis Armstrong, aveva studiato pianoforte. Al momento dell'incontro con Parker aveva potuto scegliere come fare la nuova musica, studiandola anche al pianoforte, niente di istintivo. Aveva lo stesso approccio di Coleman Hawkins, di Don Redman, di Thelonious Monk. Era un musicista colto. In più, nell'orchestra di Calloway, aveva incontrato il collega cubano Mario Bauza e aveva potuto studiare con lui i ritmi complessi che dall'Africa attraverso i Caraibi avevano originato il primo jazz, via Jelly Roll Morton. E questo gli permetteva una serie assai vasta di nuove possibilità ritmiche.

Il bop consisteva nel prendere standard tunes, melodie già entrate nel repertorio basate su una forma canzone estremamente

duttile, e costruirne di nuove aggiungendo altre concatenazioni di accordi e creando una nuova struttura di accenti ritmici, di divisione del tempo.

Poi vennero i nuovi pezzi immaginati apposta, nel caso di Parker basati su una struttura blues. Quella musica richiedeva nuove idee e nuove tecniche al pianoforte, al contrabbasso, alla batteria. L'armonia era studiata, composta, perché bisognava trovare accordi che non bloccassero la continuazione dell'improvvisazione, ma la liberassero, offrendo ogni volta una o più possibilità di uscita verso una nuova linea melodica. Qui sta la magia delle composizioni di Gillespie. Una delle più strepitose, "Manteca", era stata creata nella prima parte dal suo formidabile percussionista cubano Luciano "Chano" Pozo y Gonzales (un altro da cui aveva imparato tanto), ma il segreto, oltre che nell'enfasi della complessità metrica, sta nella parte di mezzo, estremamente produttiva, scritta da Gillespie. Tanto che nel 1954 può essere trasformata nella suite per big band *Afro*, sviluppata in quattro movimenti.

Parker tendeva a dominare solisticamente, come per altro già Louis Armstrong prima o Sonny Rollins oggi, il piccolo gruppo che costruiva i suoi sfondi. Gillespie ha sempre cercato di suddividere sia le formazioni minime sia le orchestre in una molteplicità di individui musicalmente diversi per creare una musica fatta di elementi in continuo movimento, come Monk oppure Ornette Coleman. È da un'orchestra costruita in maniera da avere la più vasta varietà ritmica divisa in forti personalità di timbro e fraseggio e tale da originare quindi il Modern Jazz (Bop) Quartet che vengono il quartetto di Ornette Coleman, l'Arkestra di Sun Ra e il Roscoe Mitchell Art Quartet, poi of Chicago. Sarà, in fondo, Lester Bowie il vero erede di Dizzy, colui che non lo imita ma ne immagina il futuro e altri scherzi, altre vertigini. E per altri aspetti Charlie Haden, la cui Liberation Music Orchestra ha molti punti in comune con le big band di Gillespie, dalla fascinazione ritmica che tiene dell'Africa e della penisola Iberica alla melodia fascinosa per l'impianto metrico variabile e la passione dei significati. Addirittura gli inserti vocali, anche puri elementi di musica con-

creta, vengono da Gillespie, se ricordiamo l'uso inaudito della lingua yoruba, sacra per di più, che Pozo immise in "Cubano Be, Cubano Bop" e che tornano nell'unico album realizzato da Dizzy per la Impulse! (registrazione dal vivo in un club che è ora di valutare per quel che merita strutturalmente e poeticamente, non certo semplice *divertissement* con intollerabili lungaggini per il jazzofilo mediocre). Anche il ricupero della pratica dello scat, inizialmente suggerita da Armstrong, si deve a Gillespie che non solo utilizzò la sillabazione ritmico-melodica fin dai primi esempi di bebop, ma insegnò anche questa curiosa tecnica che si apparenta a forme di musica concreta per l'uso della parola non significativa come suono puro, a Ella Fitzgerald, rivoluzionando le tecniche di canto africano-americane col riportarle ai loro esordii folk. Pur apparendo in scena spesso giocherellone e buffo, mentre per altro si trattava di assai attenta applicazione di alcune qualità dello spettacolo comico africano-americano che da sempre nascondeva la propria serietà, Gillespie partecipò anche ad alcune esperienze di politica economica, quella che tocca più a fondo il cuore degli Stati Uniti. Nel 1951 fondò con l'amico Dave Usher la casa discografica indipendente Dee Gee Records e nel 1953 uno dei suoi dischi capitali uscì per la Debut, l'etichetta di Charles Mingus. Si poteva rinunciare, almeno per un poco, anche alla migliore riproduzione del suono, pur di potere proporre la musica come la si voleva. Questo può far riflettere sul fatto che, dopo gli anni dell'affermazione, Gillespie fosse apparso a molti, e ancora appaia, autore di musiche di minore impegno, coraggio, importanza. La perfezione raggiunta dalle sue orchestre, per le quali ebbe sempre la capacità di impiegare gli arrangiatori giusti, oltre che di abilità fuori dell'ordinario, e solisti di notevole personalità, gli ha permesso di mantenere una qualità costante nelle lunghe tournées anche mondiali che in alcune occasioni gli è stato concesso di condurre e di costruire dischi che mantengono ancora oggi la qualità del disco come tale, non testimonianza ma prodotto musicale. La testimonianza la troveremo dopo, e non necessariamente. Comunque, come si è accennato più sopra, ha anche saputo per-

mettersela. Magari permettendo al giovane John Coltrane di registrare al suo fianco e per la propria etichetta. Attorno al 1961, 1962 Gillespie ha affrontato temi davvero non leggeri. Con Lalo Schiffrin ha realizzato ad esempio una suite per big band musicalmente piuttosto impegnativa e assai attraente, che è però soprattutto una riflessione storica e quindi politica di profondo interesse, "The New Continent", che guarda con atteggiamento profondamente critico alla conquista (la prima, dall'Europa, la seconda, dagli Stati Uniti) dell'America, in particolare del centro e del sud. Lo fa con una titolazione non reticente e con una musica anche aggressiva, anch'essa mai in disparte.

Quando ricostruì un'orchestra alla fine degli anni Sessanta, fu una meraviglia di attualità sonora che si ripropose anche vent'anni dopo. Capace di partecipare negli anni Cinquanta ai grandi concerti di solisti inventati da Norman Granz col nome di "Jazz at the Philharmonic" e poi di tornare in simili contesti negli anni Settanta ai festival di Montreux, Dizzy Gillespie ha inaugurato i Settanta con una curiosa operazione prodotta da George Wein: sotto la denominazione di "Giants of Jazz" - con Sonny Stitt, Kai Winding, Thelonious Monk, Al McKibbin e Art Blakey - Dizzy riportò il bebop tale e quale nelle grandi sale da concerto e nei teatri.

Scomparsi Ayler e Coltrane, quando Miles Davis aveva rinnovato il proprio ambiente musicale e il nuovo jazz elaborato a Chicago stava facendosi conoscere anche negli Stati Uniti, Gillespie riproponeva la propria rivoluzione come continuità. Era riuscito a pochi, Armstrong, Hawkins, Ellington, Mingus, Monk, senza che ciò sembrasse revival o archeologia. Trent'anni dopo uno dei grandi cambiamenti, si poteva ascoltare dal vivo quel jazz moderno senza che perdesse fascino.

Nel 1972 Dizzy suonò in concerto anche con Charles Mingus. Poi vennero concerti da protagonista accanto ad altri protagonisti, compreso un duetto sublime con Oscar Peterson che al pianoforte aveva ripreso le sue stesse qualità virtuosistiche espressive. Vengono in genere sottovalutati oltre misura gli anni '80. Ma è il caso riportarvi un poco di attenzione. Ad esempio accoglie

nelle proprie formazioni Sam Rivers che aveva ottenuto un notevole successo come torrenziale e profondo costruttore di poderosi vortici sonori affidati al sassofono tenore, al flauto e, gillespianamente, al pianoforte. Come ogni buon musicista, anche eccelso, Rivers mantiene sonorità e fraseggio a lui propri, ma certo rinuncia a fare la propria musica per eseguire quella di Dizzy. Una cosa che tanto pubblico del jazz, anche quello che ne scrive ancora fatica a comprendere. Ma non si fa capire bene nemmeno Gillespie, quando registra nel 1984 due dischi in cui accoglie e sperimenta sonorità pacatamente elettriche e in uno di questi si trova accanto al fratello minore e ad alcuni altri collaboratori del suo massimo concorrente, Wynton Marsalis. La mossa è splendida: mentre Marsalis cerca di ritrovare lo splendore dei tempi di

Louis Armstrong, Dizzy sparglia e invita il suo entourage a osare un diverso Gillespie. D'altra parte sostiene il più simile, nello stesso periodo collabora spesso con Jon Faddis che tanto, marsalisticamente troppo, gli somiglia. Chi lo avrebbe voluto fedele a se stesso non ha poi forse notato abbastanza la meraviglia della registrazione della prova condotta accanto a Max Roach a Parigi nel marzo 1989. Loro due soli, ancora una volta la tromba a



prendere le parti del pianoforte e del contrabbasso, parti che per altro anche il batterista melodico sostiene. Una prova stupefacente, tanto ben congegnata che forse la perfezione ottenuta osando a ogni istante ha finito per mettere in ombra se stessa e l'avventura in ogni senso intesa. Qui, come nel di poco seguente concerto costruito sempre a Parigi per ricordare Parker con tanti colleghi d'un tempo per altro frequentati a lungo, sono ancora il tempo e il metro a definire la musica. Nello stesso anno rinasce una big band davvero notevole, in cui tornano i musicisti cubani, quelli di adesso, quelli del dopo salsa. Dopo un concerto organizzato nel '77 a Cuba in memoria di Chano Pozo, ora scopre al mondo il talento di Gonzalo Rubalcaba, in orchestra ospita il giovane pianista venezuelano Danilo Perez, il trombonista assai versato nei ritmi afrolatini Steve Turre, il sassofonista Paquito D'Rivera che aveva imposto la grandezza *salsa pop* di Irakere. Non erano tempi di *Buena Vista Social Club*, e gli europei soprattutto lo presero per un riposo.

Accostarsi con attenzione alla musica e alla vita di Dizzy Gillespie, vita raccontata tra l'altro nel bel libro autobiografico *To Be or not... To Bop* scritto con la collaborazione del romanziere e saggista Al Fraser, aiuta a capire meglio il jazz. Come ad esempio non ci si debba fermare alla consacrazione degli esordi, come l'apparente leggerezza in questa cultura vada scavata per scoprirne le profondità spesso volontariamente nascoste a chi non ne fa parte, come sia il caso di non svalutare a priori sperimentazioni e commistioni apparente extravaganti, come l'età matura di un musicista non rappresenti per forza una consuetudine acquisita da apprezzarsi eventualmente solo dal punto di vista dello spettacolo o della possibilità di accostarsi a una malandata leggenda, come si debba accettare che tutto cambi e insieme che quello che viene dopo non sia necessariamente né migliore né peggiore di quanto precede o succede. Mettiamola così: l'opera di John Birks Dizzy ("pazzereellone" e insieme anche "vertiginoso") è un ottimo trattato di estetica africano-americana. Vale per lui come per tanti quanto disse Cecil Taylor: Billie Holiday non ha mai fatto un brutto disco. ■

Horace Silver il grande predicatore sanguigno

di Ira Gitler

(traduzione di Loretta Simoni)

Nonostante sia assolutamente adatto a interpretare *standard* e abbia scritto alcune magnifiche *ballad* - la sua *Peace* ne è una dimostrazione -, Horace Silver è soprattutto famoso per le sue musiche sanguigne o, come diceva il suo produttore Alfred Lion, "liturgiche". Di seguito sono riportati alcuni estratti da varie note di copertina che ho scritto negli anni '50 per gli album Blue Note di Silver. In alcuni casi i dischi sono indicati specificamente.

73

A un intervistatore che gli poneva domande sul suo gruppo, Horace rispose: «Possiamo andare a ritroso e raggiungere quell'approccio *bluesy* grezzo e vecchio stile, da bar, con il sapore del *backbeat*». Si riferiva, naturalmente, a *The Preacher*, un gospel-swing tirato e viscerale, che nella linea melodica ricordava in qualche modo *I've Been Working On The Railroad*⁽¹⁾. Conformemente al titolo, tutti "predicano" nei loro assoli.

Nelle sue composizioni, Horace abbraccia la filosofia del "funk". In *Safari*, di atmosfera nordafricana e orientale, cita "It don't mean a thing if it ain't got that swing" di Duke Ellington e professa in tutto e per tutto quella dottrina, specialmente nella sua *summa* - *Opus De Funk*. Qui il sentimento sanguigno dell'idioma blues che permea la sua scrittura e il suo modo di suonare viene messo in bottiglia come se fosse una soluzione non diluita. (...)

Sister Sadie parla di una donna del profondo sud. Silver racconta che Coltrane, sentendo il gruppo suonarla a Filadelfia, gli disse: «Qual è il titolo di quel brano "amen"⁽²⁾ che stai suonando?»

Blowing The Blues Away

Quando Horace Silver suona, non solo esprime il suo spiccato talento, immediatamente riconoscibile, ma nel modo in cui scrive per il suo gruppo e lo guida, ribadisce nuovamente la sua personalità unica. In tempi di conformismo musicale, in cui molti gruppi sono impegnati solo a “trovare un certo suono”, spesso attraverso stratagemmi, il quintetto di Silver ha affermato la propria identità senza l'aiuto di falsi espedienti musicali.

Horace non scrive semplicemente inizi e conclusioni che i solisti devono riempire; fa crescere le sue composizioni introducendo interludi e variazioni sui temi d'apertura; le sue ballad sono potenti eppure tenere: ecco in parte spiegato perché il gruppo di Silver non dipinge in monocromia.

E poi c'è lo spirito della band, quello emblematico soprattutto nei brani su tempi veloci. «Questo gruppo è pieno di ardore e questo è ciò che voglio», parole, queste, pronunciate dal leader Silver, uno dei più impetuosi musicisti jazz. Giovanotto educato e sinceramente affabile che si veste con moderna accuratezza, Horace diventa un demone trasudante quando riversa la sua anima musicale sul pianoforte. Mi ricordo che Cannonball Adderley, appena arrivato a New York, commentò così la sua apparizione fuori scena: «Come si può essere così fico e suonare così funky?»

A proposito di tutte le recenti chiacchiere su “soul” e “funk”, è interessante notare come in Horace Silver, uno che di “soul” e “funk” ne possiede in gran quantità, queste siano sempre state doti naturali e mai il risultato di uno sforzo deliberato.

Per costruire un'armonia di sensazioni in un gruppo si deve disporre di musicisti che hanno veramente voglia di suonare, ma la scintilla deve venire dal leader. Horace possiede un inesauribile entusiasmo che agisce come potente forza unificante. Riferendosi al livello della performance del gruppo, dice: «Qualche sera siamo al massimo, qualche sera no... ma nessuno si adagia mai». Questo *esprit de corps* dà al quintetto vitalità e forza impetuosa. (...)

Se questo album non riesce a scacciarvi la malinconia, dubito che l'abbiate mai avuta.⁽³⁾

Doing the Thing (da *At the Village Gate*)

Il Gate, situato in Bleecker Street, una strada nel Greenwich Village che si diparte da Thompson Street, si raggiunge scendendo una rampa di scale di ferro che un po' ricorda le scale d'emergenza. Effettivamente quaggiù c'è del fuoco sotto forma di intrattenimento eccitante. Il capo fuochista è quel demonio barbuto, grassoccio e benevolo che risponde al nome di Art D'Lugoff. Art e suo fratello hanno preso un seminterrato vuoto del vecchio Mills Hotel e lo hanno trasformato in uno dei nightclub più diversificati del mondo. Dal 1958, di qui è passato il meglio della musica jazz e folk, strumentale e vocale. È un grande scantinato (capienza di 450 persone), ma un'efficace illuminazione, sia sul palco che tra i tavoli, crea un senso d'intimità maggiore di quanto si potrebbe immaginare. La cucina è semplice ma sostanziosa: manzo sotto sale e sandwich con pastrami⁽⁴⁾ sono la specialità della casa.

Tutto ciò ci riporta a Horace Silver o, più precisamente, a Horace Silver at the Village Gate. Ora, Silver, ha realizzato una serie di bei dischi per la Blue Note, ma questa è la prima volta che il suo gruppo ha registrato sotto contratto. Tra le molte qualità di Horace, notevole è la sua capacità di comunicare profondamente e direttamente con il suo pubblico. Forse questa dote non è altro che l'effetto complessivo di tutti i suoi tratti migliori. Qualunque cosa sia, lui è capace di infiammare i

75

Horace Silver (ph. Giuseppe Pino - archivio Berardi)



suoi ascoltatori fino a uno stadio di potente eccitazione. L'applauso che saluta la conclusione di Filthy Mc Nasty non è affatto meccanico. Il pubblico è davvero sbalordito e vuole comunicarlo al gruppo. Attraverso la magia dell'apparecchiatura portatile di Rudy Van Gelder, lo spirito dell'intero set vi viene trasmesso intatto. (...)

Nel settembre 1956 Horace Silver passò dai *Messengers* di Art Blakey a un proprio gruppo. Da allora ha capeggiato il quintetto con crescente successo. L'attuale formazione è stata assieme più a lungo della maggior parte dei combo attivi nel jazz contemporaneo. Nel 1958 si unirono Cook, Mitchell e Taylor; nel settembre 1959 Brooks. Si tratta di un record eccellente se si considera che questo è un campo in cui molti gruppi assomigliano a hotel per clienti di passaggio. Ciò spiega perché questi cinque uomini vadano così splendidamente d'accordo e producano un jazz *groove* secondo a nessuno. E se ognuna delle cinque parti di questo gruppo è importante, il loro leader è il punto focale. Il suo spirito inestinguibile, incarnato dal suo accompagnamento pressante e percussivo così come dall'ostinato, impetuoso schema dei suoi assoli, è la fiamma pilota di un bruciatore che è una delle più efficaci unità di cottura del jazz. Arrostitisce, lessa, frigge, cuoce al vapore e persino alla griglia con la salsa piccante. Al Village Gate si "brucia" tutto, all'infuori del pastrami e del manzo sotto sale. Quando è il momento di "fare la cosa", Horace Silver e il suo gruppo sanno davvero come comportarsi. ■

- (1) La struttura dell'accordo deriva tuttavia da *Show Me the Way To Go Home* (n.d.a.)
- (2) Coltrane si riferiva a un pezzo gospel, di atmosfera liturgica (n.d.t.)
- (3) Qui l'autore si riferisce al titolo dell'album *Blowin' the Blues Away* in cui la parola "blues" è intesa non tanto in senso musicale, quanto nel significato di "malinconia". "Blowin' the Blues Away" significa quindi "Scacciare la malinconia" (n.d.t.)
- (4) Carne di manzo speziata e affumicata (n.d.t.)

L'influenza della musica europea sul jazz

da Max Harrison*

Il jazz, così come si è venuto configurando sino ad oggi, è il frutto di un incrocio casuale tra due sistemi

musicali assai diversi. Questo incontro non aveva certo in sé i germi di un futuro promettente: la tradizione musicale africana degli schiavi negri entrò senz'altro in fase di decadenza non appena essi vennero trapiantati in terra americana, mentre d'altro canto tutta la musica che essi potevano aver udito dai padroni bianchi non era certo quanto di meglio offrisse la tradizione europea.

Sino a ieri, si può dire, la più decisiva componente europea del linguaggio jazzistico è stata l'armonia, e ad essa risalgono i moduli melodici che nascono e si sviluppano dagli accordi; inoltre, nonostante si sia tanto vantato l'eccezionale senso del ritmo dei musicisti jazz, va detto che l'apporto europeo comprendeva anche l'impostazione ritmica, la quale è di gran lunga più semplice di quella che si riscontra nella musica di molti altri paesi del mondo. E, a parte il tamburo, la chitarra e il banjo, anche gli strumenti del jazz sono europei. Tuttavia il primissimo jazz è caratterizzato da una assoluta originalità non nei "materiali" musicali, bensì nel "modo" di usarli. Spesso le sequenze armoniche più convenzionali e le forme melodiche più trite acquistavano nuovo sapore grazie alle alterazioni microtonali introdotte dai suonatori jazz. Solitamente in queste alterazioni si è voluto vedere una sopravvivenza della pratica musicale dell'Africa Occidentale: certo è, comunque, che esse non sono minimamente presenti nel tessuto armonico dei cantanti del jazz delle origini, e ancor meno nel cromatismo del jazz più maturo. C'è sempre stata

questa tensione tra l'armonia (e l'accordatura basata sul temperamento equabile - la divisione europea dell'ottava in 12 gradi semitonali uguali) e gli altri elementi del jazz. Se gli strumenti europei contribuirono a plasmare le forme concrete della musica jazz, nella tecnica esecutiva del jazz ci fu sempre una naturale e imprescindibile autonomia. Tale autonomia si è venuta accentuando negli ultimi anni; ma quello che è stato definito "trattamento del suono" non si è mai veramente avvicinato agli ideali europei. Più innanzi ci si soffermerà ad analizzare che cosa possano indicare questi fenomeni.

L'armonia, e il genere di elaborazione melodica e ritmica che ne deriva, hanno comunque determinato vari aspetti dell'evoluzione del jazz sino a tempi molto recenti.

Come nella musica europea, anche nel jazz il lessico accordale aumentò, la dissonanza si impose in misura sempre crescente e la varietà ritmica si arricchì. Tutto questo accadde molto rapidamente. Nel giro di pochi decenni i jazzisti s'impadronirono, si può dire, del linguaggio armonico che per la tradizione europea rappresentava un patrimonio di secoli d'esperienza. Una simile fretta significava che l'armonia del jazz, oltre a non essere origi-

nale, era per molti aspetti unilaterale e che la sua apparente ricercatezza non aveva una sua corrispondente autenticità. Una volta impadronitisi del segreto dell'armonia, i musicisti jazz furono in grado di ampliare il proprio lessico musicale sino ai confini dell'atonalità senza



Duke Ellington (ph. Hans Hartheim)

dover ricorrere ad aiuti dall'esterno. Tuttavia senza un ben orientato studio dei capolavori europei essi probabilmente non sarebbero mai stati in grado di saper usare l'armonia su vasta scala per comporre opere di grande respiro. In Europa, dalla fine dell'era del contrappunto (1750 circa) e sino all'avvento del sistema seriale (1920 circa), la forma era stata una funzione dell'armonia. Il problema del jazz era che il fatto di disporre d'un ricco lessico armonico non significava necessariamente saper costruire forme musicali di ampio respiro. Alcuni musicisti jazz, com'è naturale, erano coscienti di questa limitazione, pur non afferrandone tutta la portata effettiva. *Creole Rhapsody* fu il primo di una serie di tentativi di Duke Ellington di comporre opere di più vasto respiro destinate a complessi jazz; eppure soltanto in pochi casi si ebbero dei risultati apprezzabili, soprattutto in *Crescendo e Diminuendo in Blue*, in *The Happy-Go-Lucky Local* e in *Tone-Parallel to Harlem*. Più convincenti appaiono certe composizioni di John Lewis per il "Modern Jazz Quartet", come, ad esempio, *Concorde*, *Versailles* e *Three Windows*, ove vengono abilmente adattate le tecniche del contrappunto del Settecento europeo. Il fatto che i brillanti risultati conseguiti da Lewis fossero frutto di una impostazione orizzontale, cioè contrappuntistica, può avere rilievo ai fini della teoria del compositore George Russel, secondo cui il jazz fondamentalmente è sempre stato una musica a scrittura orizzontale, basata sulla modalità e non sull'armonia. Forse il fatto che i musicisti jazz non si siano mai cimentati con le funzioni strutturali di ampio respiro dell'armonia non dipendeva semplicemente da un problema di formazione culturale. Può darsi infatti che per il jazz l'armonia e la prospettiva musicale che da essa deriva non siano mai stati altro che un fattore secondario, o comunque non essenziale.

Ad ogni modo il jazz giunse sino agli anni Cinquanta con un patrimonio di risorse armoniche (e non soltanto armoniche), ma senza aver conseguito un'autentica dimensione strutturale. In pratica si può dire che tutto il jazz, dal più semplice al più com-

plesso, era basato sulla ripetizione di schemi a ritornelli di trentadue o dodici battute; ma questo girotondo senza fine stava diventando sovraccarico da un punto di vista armonico. Negli anni Cinquanta, con l'opera di musicisti come Cecil Taylor, il crescente cromatismo del jazz sfociò nell'atonalità e perciò alla fine di ogni possibilità armonica: parve quindi che il jazz avesse ormai assorbito dall'Europa tutto quanto poteva assorbire. E poiché evidentemente non poteva attingere all'altro patrimonio musicale da cui discendeva – ossia alla musica dell'Africa Occidentale, ormai dimenticata e già divenuta estranea – sembrò che il jazz fosse giunto alla fine del suo cammino. O per lo meno, dal momento che aveva assimilato tanto dall'esterno, era tutt'altro che certo che fosse in grado di vivere delle proprie risorse interiori.

A questo punto quattro erano le strade che si aprivano al jazz. Innanzitutto non è da escludere che i negri - cui risale la paternità di tutto il grande jazz -, a mano a mano che riusciranno a strappare alla società dei bianchi d'America un maggior grado di integrazione, debbano perdere parte delle loro caratteristiche specifiche e possano non sentir più bisogno o desiderio di cimentarsi in un'arte tipicamente di minoranza qual è il jazz, che ancor oggi i negri associano al doloroso passato della loro razza: qualora le circostanze mutassero, anche se i negri dovessero continuare in una loro tradizione musicale, è probabile che questa possa scivolare in un'amorfa ed edulcorata manipolazione artigianale qual è quella di Quincy Jones, tanto per fare un esempio. Comunque sta di fatto che se anche l'integrazione completa della società americana un giorno si realizzerà, quel giorno è purtroppo ancora lontano; e prima d'allora molte sono le cose che possono accadere nel mondo del jazz. Inoltre l'arte è sempre il frutto di personalità eccezionali, non di masse; e perciò non è il caso di indulgere a un eccessivo pessimismo sul futuro del jazz.

Come seconda ipotesi, può darsi che il jazz, non trovando aperture ricche di sviluppi nuovi, si debba ripiegare su se stesso e

spegnersi in formule smorte e superate, come accadde alla musica inglese tra Purcell ed Elgar. Se così fosse, non vivrebbe che del suo passato, sia dal punto di vista tecnico che da quello estetico. Ed è proprio quello che sembra voler desiderare quel certo tipo di pubblico che si oppone automaticamente ad ogni nuova evoluzione del jazz. La musica senza pretese di novità ha trovato una inesauribile riserva cui attingere nella cosiddetta mainstream revival (rinascenza del jazz dalle origini), che si verificò alla fine degli anni Cinquanta, e anche, sebbene in misura minore, nella New Orleans Revival che si ebbe tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta. Ma finché questo genere di musica non si identificherà con tutto il jazz, non pare che ci sia ancora motivo di allarme. Esiste un costante favore di un certo pubblico per questo tipo di jazz conservatore perché la sua fedeltà a idee ormai accettate non dà fastidio a nessuno e anche perché vi sono sempre degli artisti di secondo piano disposti a stare al gioco e a dare al pubblico quello che esso chiede loro. La terza possibilità, naturalmente, nasce dalla considerazione dell'influenza che continua a esercitare sul jazz la musica europea nella sua fase post-armonica. Le soluzioni, elaborate dai più sinceri ed espliciti musicisti europei dall'inizio del secolo, quando si trovarono di fronte all'esaurimento dell'armonia funzionale, potranno venire applicate al jazz, ora che esso si trova in una situazione analoga? In concreto, ci si riferisce alle innovazioni di Schönberg e Debussy. La tecnica seriale introdotta da Schönberg parrebbe assolutamente inadatta a una musica d'improvvisazione qual è il jazz. Eppure si è prodotto - e non una, ma più volte, e senza per questo sacrificare la improvvisazione - del jazz basato sulla più rigida tecnica dei dodici suoni. I risultati più notevoli sono quelli ottenuti da David Mack, un musicista inglese, in *Ralph 'O Mead, Cameo, Johnnie 'O Door, Chiquita Moderne e Tonette* registrati nel long playing "New Directions"; un gruppo capeggiato dal compositore americano John Benson Brooks ha continuato per vari anni a improvvisare della musica jazz atonale su di una serie di cui sono state fatte circolare delle registra-

zioni su nastro magnetico, ma non delle incisioni su disco e i jazzisti cecoslovacchi Jaromir Hnilicka e Pavel Blatny applicano costantemente i principi del sistema seriale alla loro produzione jazz. Tutto ciò appare meno strano se ci si rende conto che il jazz, una volta raggiunto il fondo d'una intensa esperienza armonica, ha bisogno di nuovi metodi che siano capaci di dare coesione musicale, e che siano orizzontali e verticali. Com'era già accaduto per la musica europea, anche nel jazz la tecnica delle dodici note fu preceduta da un uso piuttosto ampio e autonomo di espedienti quasi seriali da parte di Don Ellis (*Improvisational Suite No.1, Tragedy, Imitation*), di John Carisi (*Moon Taj, Angkor Watt*), di Miles Davis (*All Blues*) e altri. Siamo ancora ben lungi da una completa assimilazione del sistema dodecafonico ma forse l'aspetto non armonico di tale sistema ha più affinità di quanto si possa credere con la vera natura del jazz.

In effetti, dato che la serialità potrebbe condurre a un vasto rinnovamento del linguaggio musicale del jazz, e poiché apre uno sbocco di notevole importanza per il suo progresso spirituale, il jazz può attingere a essa ottenendone un frutto maggiore di quello ottenuto in passato dall'armonia. Alcune composizioni, come *Abstraction* del post-weberiano Gunther Schuller, e, più a livello di tentativo, *Three on a Row* di Shorty Rogers, danno già indicazioni precise di tali possibilità. Un jazz "puro" basato sul sistema seriale sarebbe musica tradizionale, in quanto costituirebbe un filone continuo con la musica europea. Ma può anche darsi che la tecnica dei dodici suoni sappia avviare un dialogo vitale con altri elementi del jazz: e questa possibilità ci porta a quella che è la terza via aperta al jazz.

Quarta, nell'ordine, è l'ampia prospettiva offerta dalla produzione jazzistica di Ornette Coleman. Coleman ha cominciato a imporsi all'attenzione generale verso la fine degli anni Cinquanta, giusto quando negli ambienti più d'avanguardia si era ormai imposta la necessità d'un rinnovamento su vari piani.

La musica di Coleman in se stessa costituisce non solo uno sganciamento dalle influenze europee, ma anche l'inizio di un

nuovo jazz visto come genere musicale veramente autonomo. Da Coleman in poi è evidente che il jazz forgia delle tecniche autenticamente sue e tutte nuove, che è alla ricerca d'un atteggiamento più intimamente suo per quanto riguarda la forma, e che elabora principi estetici suoi propri.

Per motivi che saranno chiari più avanti, è forse meglio per prima cosa analizzare quello che si può ben definire l'aspetto puramente musicale dell'influenza di Omette Coleman. Riconoscendo che il jazz non poteva più trarre nessun beneficio né dall'armonia europea né dagli altri aspetti del discorso musicale a essa connesso, Coleman fece di necessità virtù e respinse non solo la ripetizione di schemi a ritornello ma addirittura l'abitudine jazzistica d'improvvisare melodie sulla base di accordi. Anche dopo questa sua decisione, capita comunque spesso di intravedere nel fraseggio di Coleman una sottintesa struttura armonica ma si può affermare senza tema di smentita che in pezzi come *Congeniality*, *RP.D.D.* e *Cross Breeding* l'armonia ha ben scarso rilievo nel processo d'organizzazione musicale, che essa non domina né guida e se questo è vero per Coleman lo è ancora di più per quasi tutti i giovani musicisti che hanno risentito della sua influenza. Coleman abbandonò anche la scrittura tonale che aveva adottato il temperamento equabile e che usava esclusivamente due modi (frutto dell'armonia e dalla necessità da essa creata di intervalli fissi), e se si tiene presente quanto detto più sopra, ossia che per il jazz l'armonia è un elemento secondario - dato che la sua vera natura sarebbe piuttosto quella di musica basata su una struttura orizzontale - si vedrà bene che le innovazioni di Coleman non furono così negative come potrebbe sembrare a prima vista, ma che anzi furono inevitabili. E così pure le alterazioni tonali (o microtonali), con intervalli inferiori al semitono, che caratterizzano il nuovo jazz più ancora del primo jazz, potrebbero dopotutto essere non un retaggio africano, bensì una conferma che il temperamento equabile non apparteneva all'essenza del jazz più di quanto non vi appartenesse l'armonia. E forse a questo il jazz una volta tanto

è in vantaggio sulla musica europea. Stravinski, a chi gli chiedeva quali elementi musicali fossero ancora suscettibili di un'evoluzione e di un impiego radicali, ha risposto: «Io mi azzarderei a predire che l'intervallo costituirà la maggiore differenza tra la "musica del futuro" e la nostra»⁽¹⁾.

In *The Ark e in Clergyman's Dream* l'improvvisazione di Coleman fa uso di quella che si potrebbe definire modalità libera, con un ampio e serrato sviluppo di elementi sia sul piano melodico sia su quello ritmico. In ciò lo aiuta la sua eccezionale capacità inventiva le sue linee melodiche (sciolte, naturalmente, dalle pastoie dell'armonia, dalla ripetizione di ritornelli e dal fra-seggio convenzionale) hanno una grande libertà, e, nonostante la loro apparente stranezza, una potenza espressiva di raro vigore. Molti, sentendo Coleman, hanno l'impressione di trovarvi dei paralleli con la musica orientale, ma per discutere con un minimo di chiarezza questo fatto - e anche un altro aspetto della sua influenza - bisogna prima ritornare all'Europa.

Come si è già osservato, dall'abbandono dell'armonia funzionale scaturirono due grandi metodi di costruzione: il sistema seriale di Schönberg e la rivoluzione di Debussy, il quale considera ogni accordo come un'entità a se stante, priva di qualsiasi rapporto intrinseco con gli altri. L'assenza di una gerarchia di successione e concatenazione non è tuttavia assenza di ordine e di logica: queste vengono raggiunte in maniera nuova, soprattutto con il ricorso a tecniche medievali che hanno sapore decisamente orientale, e con il rinnovamento del materiale e della sensibilità timbrica. Tutto questo ebbe una grande influenza sulla musica europea.

Il primo a capire pienamente le conseguenze dell'atteggiamento timbrico debussiano del materiale sonoro fu il già negletto Edgar Varèse. Per quanto nuovi fossero i procedimenti debussiani, il materiale musicale a cui egli attingeva era pur sempre quello dettato dalla tradizione europea. Ma nel rifiuto debussiano della successione armonica, e nel suo interesse per quelle che un tempo si sarebbero definite "tecniche esotiche", Varèse

vide la fine della stilizzazione musicale convenzionale e della rigida demarcazione tra suoni musicali e suoni non musicali. Quest'ultimo punto è in realtà molto meno stravagante di quanto potrebbe sembrare. L'uso di suoni non musicali risale a prima della "Battaglia di Wellington" di Beethoven, per non parlare dei numerosi esempi più recenti. Ci sono i "suoni della natura" (temi naturali) delle sinfonie di Mahler; le "grosse catene di ferro" richieste dalla partitura originale dei *Gurrelieder* di Schönberg; oppure la musica dell'americano Henry Cowell, che impiega tone-clusters (grappoli di note) prodotti sonando con il pugno e l'avambraccio, pizzicati nelle corde, e altri espedienti.

Tutti questi elementi - l'orientalismo, l'uso di suoni non musicali (benché non necessariamente anti-musicali) - sono presenti nell'opera di compositori come l'americano John Cage. Cage e altri considerano ogni suono - sia esso musicale o meno - come completo in se stesso, non suscettibile di evoluzione (e questa, si badi bene, è una estensione delle idee di Debussy di cui si è già parlato). Nella musica di questi compositori non c'è melodia, né armonia, e neppure ritmo nel senso europeo; e in essa la discontinuità del discorso musicale introdotta e sostenuta non solo da Debussy ma anche da Stravinski e Schönberg raggiunge un livello massimo. I suoni sono collegati tra loro in quanto coesistono nello spazio, e talvolta il loro distribuirsi nel tempo dipende dal caso. E spesso è proprio qui che riemerge la presenza dell'Oriente. Così la durata e la natura dei suoni di pianoforte che formano la *Music of Changes* di Cage, sono governati dall'*I-Ching*, un antico gioco cinese con cui si ottengono combinazioni di numeri con il lancio di monetine. Il caso (o indeterminazione, come viene definito) è un elemento di importanza fondamentale per l'interpretazione delle opere di molti giovani compositori europei quali Stockhausen, Pousseur, Nilsson e altri. Tutti questi fattori sono chiari sintomi dello stadio cui è giunta la musica dell'Occidente, e se n'è parlato solo per dare un quadro generale della situazione: perciò non è necessario soffermarsi oltre sull'argomento. Quel che interessa al nostro

scopo è osservare che, grazie all'influenza di Ornette Coleman, proprio questi settori della musica vengono ora esplorati dai compositori jazz. Si può infatti pensare a Coleman come a un Debussy del jazz, ossia come colui che ha liberato il jazz dalle pastoie dell'armonia e ha introdotto una nuova sensibilità timbrica, sciolta da regole sia armoniche sia contrappuntistiche. I musicisti delle generazioni più giovani hanno reagito un po' come Varèse, ossia hanno visto nel jazz di Coleman la fine dei modi espressivi e convenzionalizzati e la via per giungere a una gamma sonora molto più ampia.

Anche senza l'esempio di Coleman, parte di tutto questo era già implicito nella natura stessa del jazz più di quanto non lo fosse nella natura della musica europea: il che costituisce un'ulteriore prova di come il jazz appartenga soltanto parzialmente al mondo culturale dell'Occidente. Inoltre si ricordi che nell'improvvisazione collettiva dei jazzisti è sempre stata presente una forte componente accidentale, di pura casualità, che è del tutto assente dalla musica classica europea. Nel jazz armonico era raro trovare un uso effettivo dei suoni non musicali; ma era però frequente che tale uso fosse implicito e sottinteso.

Accanto agli evidenti effetti di *Tiger Rag* e di *Barnyard Blues* della "Original Dixieland Jazz Band" vanno collocate le sottili onomatopее di certi pezzi di Duke Ellington ispirati ai treni come, ad esempio, *Daybreak Express* e *Lightnin'* oppure composizioni come *Six-Wheel Chaser* e *Honky Tonk Train Blues* del pianista Meade Lux Lewis. Ancora più trasparenti i brontolii ringhiosi degli ottoni di Bubber Miley, Joe Nanton e altri membri dell'orchestra di Ellington, i cui strumenti giungevano a delle distorsioni timbriche tali da portare più vicino al puro rumore di quanto si fosse mai verificato nella tradizione europea degli strumenti a fiato. E, com'era prevedibile, questa tendenza giunge al massimo nel free jazz posteriore a Coleman. Il long playing *Explosion*, inciso dal Trio di Bob James, ogni tanto ricorda Cowell o Varèse; ma in realtà rappresenta una ricetta del tutto autonoma sulle mete ancora aperte al pianoforte e agli stru-



Ornette Coleman (archivio Melody Maker)

menti a percussione, sulla viva improvvisazione in quanto opposta ai nastri preregistrati, e sui suoni musicali mescolati ai suoni non musicali. In qualche caso questo jazz non partiva affatto dai rapporti fra note, bensì dalle intrinseche qualità sonore degli stessi strumenti (ossia da quel che Varèse chiamerebbe la loro "densità"). Le registrazioni del "Milford Graves Percussion Ensemble",

sono un tipico esempio di ciò, e - insieme alla produzione del Trio di Bob James e a varie altre, come, ad esempio, il long playing *Oltre*, dell'italiano Giorgio Gaslini - rappresentano il corrispondente jazzistico delle opere di decisa avanguardia, tipo *Galaxies* di Henry Brant, che esplorano le inaspettate capacità degli strumenti mantenendo ben scarsi rapporti con la struttura. La musica per complessi formati da una vasta gamma di ottoni e strumenti a percussione registrata da Sun Ra è un'ennesima illustrazione del valore dato dai jazzisti al timbro come elemento a se stante. Quanto agli strumenti europei ancora in uso nel jazz, le esecuzioni di musicisti come Byron Allen e Roswell Rudd dimostrano che negli ultimi anni il jazz è riuscito a impadronirsi di essi come non mai.

Comunque questi paralleli tra il jazz più recente e la musica europea parrebbero voler smentire l'affermazione secondo cui la produzione di Coleman segnerebbe l'inizio del jazz in quanto entità a se stante. E inoltre si badi che accanto alle somiglianze specifiche già analizzate ve ne sono altre più generali. Se si ascolta, poniamo, un blues di Bessie Smith e poi un pezzo suo-

nato da Albert Ayler al sax tenore, e se si contrappone un quartetto per archi di Haydn a una composizione di Cage per "piano preparato", in entrambi i casi sembra di trovarsi di fronte a un analogo processo di graduale disumanizzazione della musica; l'analogia tecnica ed estetica tra i due paralleli consiste in un identico distacco dalla tradizione occidentale. Tuttavia è di fondamentale importanza osservare le differenze, le quali, benché meno evidenti delle analogie, sono assai più significative di esse. Se il jazz "si stacca dall'Occidente", lo fa senz'altro per reazione contro le tecniche musicali europee che hanno ostacolato in modo così massiccio il suo sviluppo iniziale. Le improvvisazioni di certi sassofonisti free posteriori a Coleman possono ricordare la musica orientale per la loro estrema mobilità, ma sono tuttora assai più semplici di certa musica indiana (tanto per fare un esempio) sia dal punto di vista melodico sia, e ancor di più, dal punto di vista ritmico. Inoltre il jazz non ha ancora introdotto espedienti decisamente orientali - quali sono i raga e i tala usati da Cage e da altri - mentre sino ad oggi ha impiegato elementi europei, come l'armonia. In realtà il nuovo jazz non è orientale: è semplicemente meno europeo, insomma, è più se stesso. Oggi sia il jazz sia la musica europea tengono un analogo atteggiamento orientale, o per lo meno non occidentale, nei confronti del tempo e quindi della forma. Però, mentre per la musica europea si tratta piuttosto di una novità, nel caso del jazz questi sviluppi, come pure gli altri elementi non occidentali di cui si è detto, sono sempre stati impliciti e latenti. Non ha senso criticare l'eccessiva lunghezza di opere come *Durations* di Morton Feldman o *Chasin' the Train* di John Coltrane, nelle quali non sussiste affatto la preoccupazione di rispettare il tradizionale concetto di tempo musicale né le forme chiuse; ma altrettanto si potrebbe dire a proposito di una composizione di jazz delle origini, come *Harmonica Stomp* di Sonny Terry, che avrebbe potuto benissimo continuare o essere più breve senza per questo mutare sostanzialmente. È il caso di ripetere che il nuovo jazz, ben lungi dal seguire ancora la tradizione musicale europea, l'ha

sorpassata di molto nell'uso di suoni di altezza variabile. E nonostante l'assenza di determinazione in Stockhausen e in altri, nella musica europea non c'è ancora nulla che possa stare a pari con l'improvvisazione collettiva o simultanea del jazz.

Come s'è detto all'inizio, il jazz precedente a Coleman era un ibrido, e proprio da questa sua natura ibrida derivano gran parte delle sue caratteristiche meno positive. Nonostante tutto quanto si è affermato, il jazz era una musica semplice e conservatrice. Ma ora, benché con una certa riluttanza da parte sua, è stato trascinato in pieno XX secolo; e sia tecnicamente sia esteticamente è cambiato più adesso, nel giro di pochi anni, di quanto non fosse cambiato in tutta la sua storia precedente. E forse si può aggiungere che è arrivato vicino a quella che è la sua autentica potenzialità di sviluppo. Può darsi che in futuro, anziché sentire soltanto una nuova versione dell'ibrido jazz originale, si possa sentire una vera sintesi di tutti gli elementi esaminati in questa breve analisi. Le qualità essenziali di Brahms e di Wagner - che un tempo sembravano rappresentare due direzioni divergenti e inconciliabili della musica ottocentesca - si sono fuse nell'opera di Schönberg e hanno dato vita al sistema seriale, una delle più importanti evoluzioni tecniche che annoveri la musica europea, dopo la tonalità; mentre in Boulez il mondo sonoro di Debussy viene disciplinato dal serialismo schönbergiano (o weberniano). Forse il jazz di domani sarà un dialogo di questo tipo, in cui un uso del suono, di una libertà senza precedenti, verrà plasmato e raffinato da un sistema seriale che si adatti a esso. Se così dovesse accadere, è probabile che le esplicite importazioni formali di oggi, di apparente influsso orientale, debbano rivelarsi temporanee, poiché il jazz, se riuscirà finalmente a liberarsi dalla zavorra degli imprevisti europei, dovrà plasmarsi delle forme sue proprie interamente nuove. ■

⁽¹⁾ Tratto da «Colloqui con Strawinsky», di Craft-Strawinsky, Einaudi, Torino, 1977

* La musica moderna, vol. III - © F.lli Fabbri Editori, Milano, 1967



TRIVELLATO®

concessionaria esclusiva
Mercedes-Benz

COMUNE DI VICENZA



sindaco / mayor

enrico hüllweck

ASSESSORATO ALLE ATTIVITÀ CULTURALI
department of cultural services
assessore / councillor

mario bagnara

NEW CONVERSATIONS VICENZA JAZZ 2003



direzione artistica / artistic direction

riccardo brazzale

consulenza artistica / artistic adviser

sounds from the world di *mario guidi*

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

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

direttore / general manager

bruno lucatello

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

loretta simoni

valentina viola

carlo gentilin, patrizia lorigiola

annalisa mosele, giovanna rinaldi

margherita bonetto, sabrina cecchetto, eleonora toscano

coordinamento organizzativo
organizational coordination

art '91

ufficio stampa / press office

roberto valentino - jazzval@tin.it

trivellato mercedes benz - vicenza
ministero per i beni e le attività culturali
regione veneto
assessorato per i giovani e l'istruzione
assessorato alle attività economiche
e alla rivitalizzazione del centro storico
società del quartetto e amici della musica
associazione spazio & musica
ente fiera di vicenza
air dolomiti
veneto banca
unicredit banca
ognipratca
jolly hotel tiepolo
blue point srl
società del quartetto e amici della musica
associazione spazio e musica
confcommercio - vicenza centro storico

jacolino - vicenza
pega-sound - malo (vi)

centro musica - vicenza

graziano ramina - dueville

francesco dalla pozza
(colorfoto artigiana) - vicenza

tipografia peretti - quinto vicentino (vi)

jolly hotel tiepolo - vicenza

Scuola Thelonious, Conservatorio Pedrollo,
Interart, Ca' S. Bastian

sponsor ufficiali / official sponsors

pianoforti e strumenti musicali
 pianos and musical instruments

servizi tecnici / technical services

progetto grafico / graphic project

fotografie / photos

stampa / print

hotel ufficiale / official hotel

luoghi di studio / workshop venues

ristoranti ufficiali / official restaurants
& jazz club

ristorante le muse-jolly hotel tiepolo
la cantinota - str. del garofolino, 12
la rua osteria con cucina - contrà s. Pietro, 26
trattoria ponte delle bele - contrà p.d. bele, 5
nirvana caffè degli artisti - p. matteotti, 9
nuovo bar astra - contrà barche
bar pegasus - piazza matteotti, 35
bar grottino - piazza delle erbe
crazy bull - via trieste, 25
samarcanda - strada marosticana, 24
shanty bar - via giuriolo
osteria della piazzetta a valmarana - altavilla
osteria alla quercia - s. rocco di arcugnano
ristorante il giardinetto - cavazzale
panic jazz club di marostica - piazza scacchi

art '91

paola bettella
britta dorst
flora garelli
mirco maistro
massimo marcante
giancarlo mastrotto
lorenzo pignatari
angela piovene
matteo quero
maria thomas
massimo tuzza
sonia valente
giancarlo zanetti



columbia college of chicago

Per informazioni e prevendite
relative al concerto del 17 maggio
Info and box office for the concert of 17th May

Per informazioni e prevendite
relative agli altri concerti (dall'8 aprile)
Info and box office for the other concerts (from 8th April)

L'assegnazione dei posti numerati agli sportelli

Unicredit Banca e ai punti vendita collegati avverrà secondo il
criterio del miglior posto disponibile al momento della prenotazione
*Assigned seating at Unicredit Banca and connected sale points is
based on preconceived schemes: choice of seating is not available.*

Società del Quartetto e Amici della Musica di Vicenza

Via Arzignano, 1 - tel. 0444-511.799;
e-mail: info@admvi.it,
aperto dal lunedì al venerdì, dalle 14.30
alle 16.30
open Monday to Friday, 14.30-16.30

S.C.S. - Società Cultura e Spettacolo

(e-mail: scsculturaespettacolo@interfree.it)
botteghino del Teatro Olimpico
(tel. 0444-222801; fax 222808)
aperto dalle 11 alle 13.30
e dalle 14 alle 16.30
(chiuso il lunedì, eccetto nei giorni di
spettacolo)

Teatro Olimpico box office

(tel. 0444-222801; fax 222808)
*open 11-13.30 and 14-16.30 (closed on
Mondays, except on performance days)*

Sportelli Unicredit Banca

(numero verde 800.32.32.85) aperti dal
lunedì al venerdì, dalle 8.30 alle 13.20
e dalle 14.35 alle 16.05
*Unicredit Banca (toll free number
800.32.32.85), open Monday to Friday,
8.30-13.20 and 14.35-16.05*



BIGLIETTI / TICKETS

Teatro Olimpico:

gradinata intero/ <i>tiers full price</i>	Euro	21,00
gradinata ridotto/ <i>tiers reduced price</i>	Euro	18,00
platea intero/ <i>stalls full price</i>	Euro	15,00
platea ridotto/ <i>stalls reduced price</i>	Euro	13,00

Sala Palladio Fiera

Concerto del 13.5.	 da Euro 35,00	a 45,00
Concerto del 13.5.	 from Euro 35,00	to 45,00
Concerto del 24.5.		
intero/ <i>full price</i>	Euro	18,00
ridotto/ <i>reduced price</i>	Euro	13,00

Auditorium Canneti

(non numerato/*non numbered*)

intero/ <i>full price</i>	Euro	13,00
ridotto/ <i>reduced price</i>	Euro	8,00

Palazzo Chiericati

e Palazzo Barbaran Da Porto

(non numerato/ <i>non numbered</i>)	Euro	8,00
---	------	------

Tempio di S. Corona

(non numerato/*non numbered*)

intero/ <i>full price</i>	Euro	20,00
ridotto Carta 60		
<i>reduced for people over 60</i>	Euro	15,00

Auditorium Città di Thiene

intero/ <i>full price</i>	Euro	10,00
ridotto/ <i>reduced price</i>	Euro	8,00

(info: 0445.804744)

I saluti	
di Enrico Hüllweck	3
di Mario Bagnara	4
di Luca Trivellato	5
Programma generale	6
Le schede sui protagonisti	13
a cura di Roberto Valentino	
Viaggio al termine del blues?	45
di Riccardo Brazzale	
Sun Ra: il jazz eliocentrico	49
di Francesco Martinelli	
Una vita con Dizzy	59
di Ira Gitler	
Dizzy Gillespie, la rivoluzione come continuità	65
di Michele Mannucci	
Horace Silver, il grande predicatore sanguigno	73
di Ira Gitler	
L'influenza della musica europea sul jazz	77
da Max Harrison	

