



COMUNE DI VICENZA
ASSESSORATO ALLE
ATTIVITÀ CULTURALI



TRIVELLATO

Mercedes-Benz

PATRAGONIA
Regione del Veneto



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

new conversations

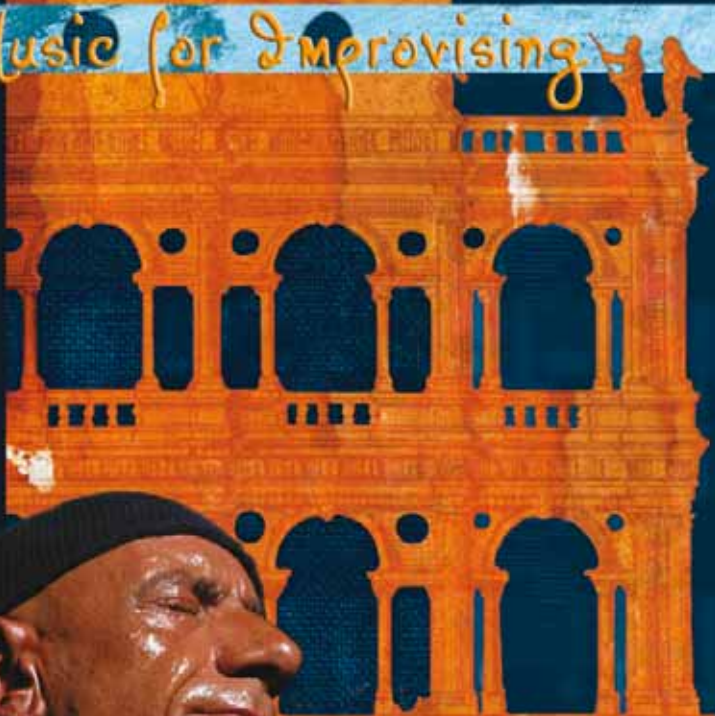


VICENZA

11/22 MAGGIO 2004

Writing Music for Improvising

04
i quaderni del jazz





new conversations 2004

That's
jazz
too

“V
icenza Jazz” giunge quest’anno alla nona edizione, in un sostanziale crescendo di gradimenti. Guardando a ritroso, dal primo festival del ‘96, scorgiamo un cammino lungo e a volte faticoso, ma senza dubbio entusiasmante e pieno di soddisfazioni.

Oggi “Vicenza Jazz” è una realtà così consolidata che il nostro unico rammarico è quello di dover sentirci costantemente alla ricerca di nuove idee, nuovi sviluppi e nuove soluzioni, per migliorare qualcosa che di norma già funziona più che bene.

Così, per questo 2004, d’accordo con Riccardo Brazzale e con il Comune di Vicenza, ma anche con gli altri amici del festival, in primis Matteo Quero e Carlo Celadon, abbiamo cercato di impostare un programma quanto più possibile vario, nel quale ogni giornata potesse attrarre un pubblico sempre diverso. E abbiamo convinto Riccardo a sbizzarrirsi.

Ecco che, dopo il prologo con il gospel dei Take 6, la locandina si aprirà, di volta in volta, agli appassionati della canzone d’autore, poi di Piazzolla e, via via, della musica cubana, della chitarra, del pianoforte, della *black avantgarde*, dell’etno music, persino dei *jazz & poetry happening*.

Insomma, credo che neppure stavolta “Vicenza Jazz” sia venuto meno al suo impegno incrollabile: quello di proporre cose raffinate e importanti ma, non meno, momenti di contagioso divertimento. Certamente a teatro e nei palazzi antichi di questa nostra splendida città, ma anche nelle piazze e, *round midnight*, al tavolo, con una birra e il suono della tromba che ti entrano penetranti nella pelle. Sì, perché anche questo è jazz.

Luca Trivellato

È maggio,
sta arrivando
il jazz

Vicenza è una città che primeggia in molti campi, anche assai diversi fra loro, dalle architetture palladiane alla lavorazione dell'oro, dalla tradizione degli allestimenti teatrali e fino alla preparazione di una pietan-

za particolarissima come il baccalà, che ci riporta poi a tempi gloriosi in cui dalla nostra terra partivano viaggiatori intrepidi.

Eppure, pochi di noi avrebbero probabilmente immaginato che Vicenza avrebbe finito per trovarsi un posto importante fra le città italiane ed europee in cui annualmente si sviluppa un festival jazz fra i più noti.

Stranezze della vita, si dirà. Di fatto, da qualche anno la città attende il suo festival quasi come una faccenda abituale: è maggio, sta arrivando il jazz, e anche chi non sa bene di cosa si tratti, avverte che sta avvenendo qualcosa che può lasciare il segno.

Non vi è dubbio che il jazz sia una musica *sui generis* e senza confini.

Un paio di estati fa, un giovane nostrano, ritrovatosi per motivi più o meno turistici in una chiesa di Atlanta, si sentì chiedere dal reverendo notizie sulla sua città di provenienza. Rispostogli con titubanza il nome di un piccolo centro *near Venezia*, il prete non ebbe esitazione: «I know, Vicenza Jazz!»

Venerdì 23 APRILE

Take 6

Organizzazione: Antonietta Torsello

Teatro Olimpico - ore 21

Giovedì 6 MAGGIO

Michele Calgaro, chitarra; Lorenzo Calgaro, contrabbasso;
Mauro Beggio, batteria

Antica Locanda, Torri di Q.Io - ore 21

Venerdì 7 MAGGIO

Joplin Ragtime Orchestra

Fratelli Trevi Jazz Quintet

Jolly Hotel Tiepolo - ore 21

Antica Trattoria Fioraso - ore 22.³⁰

sabato 8 MAGGIO

Inaugurazione della mostra "E.motions"
immagini jazz di Francesco Dalla Pozza e Massimo Barbot
fino al 29 maggio; orario: 9.15-12.30; 15.30-19.30
chiuso il lunedì mattina e la domenica

libreria Libravit - ore 17.³⁰

Martedì 11 MAGGIO

Ivan Valvassori Trio: "Omaggio a Bill Evans"
Ivan Valvassori, contrabbasso; Alessandro Lucato, piano;
Gianluca Memoli, batteria

Ristorante Zio Zeb - ore 21

4

GIANMARIA TESTA & GABRIELE MIRABASSI
in collaborazione con l'Associazione Culturale Agorà onlus

Teatro Olimpico - ore 21

Mercoledì 12 MAGGIO

serata di musica, poesia e degustazione di vini **"Il rosso e l'amore"**
Lydian Workshop
Kyle Gregory, tromba; Pietro Tonolo, sax; Robert Bonisolo, sax;
Riccardo Brazzale, pianoforte e conduzione;
Michele Calgaro, chitarra; Lorenzo Calgaro, contrabbasso;
Mauro Beggio, batteria; Piergiorgio Piccoli, voce recitante

**Cantina Sociale Beato
Bartolomeo da Breganze** - ore 21

Jazz on House

Il migliore nu-jazz internazionale mixato da Dax Dj

Shanty Café - ore 22

Giovedì 13 MAGGIO

Thelonious Ensemble

Jam sessions con gli allievi della Scuola di musica Thelonious

Nirvana Caffè degli Artisti - ore 21

Michele Polga, sassofono; Beppe Pilotto, contrabbasso;
Oreste Soldano, batteria

Antica Locanda, Torri di Q.Io - ore 21

10° anniversario **"Via Veneto Jazz"**

Fabrizio Bosso Quartet + Robert Bonisolo
Fabrizio Bosso, tromba; Robert Bonisolo, sax tenore; Luca Mannutza,
pianoforte; Luca Bulgarelli, contrabbasso; Lorenzo Tucci, batteria

Jazz Café Trivellato/La Cantinota - ore 22.³⁰

Venerdì 14 MAGGIO

LAMeC - ore 18.³⁰ “Street Jazz”: foto di Attilio Pavin Inaugurazione mostra fino al 23 maggio; orario: 10.30-13, 15-19; chiuso il lunedì

Teatro Astra - ore 21 **TRISTANGO: “Round Piazzolla”**
Massimiliano Pitocco, bandoneon; Marco Tezza, pianoforte;
Daniele Roccato, contrabbasso; Saverio Tasca, vibrafono
in collaborazione con Società del Quartetto e Amici della Musica

Caffè Teatro - ore 22 **Jazz on House** con Dax Dj

Antica trattoria Fioraso - ore 22.³⁰ **Carlo Dal Monte Trio** Carlo Dal Monte, pianoforte;
Nicola Ferrarin, contrabbasso; Giovanni Principe, batteria

Jazz Café Trivellato/La Cantinota - ore 22.³⁰ **Fabrizio Bosso 4^{let}** (10° anniversario “Via Veneto Jazz”)
Fabrizio Bosso, tromba; Luca Mannutza, pianoforte;
Luca Bulgarelli, contrabbasso; Lorenzo Tucci, batteria

Sabato 15 MAGGIO

ore 11 - **Scuola Thelonious** **Imparare il jazz: concerti e seminari**
Seminario sulla poliritmia con Maurizio Franco e Toni Arco

ore 16 - **Auditorium Canneti** allievi Jazz Ensemble Conservatorio “A. Pedrollo” di Vicenza
Daniele Casarotti, tromba; Marco Bressan, sax contralto; Igor Martina, sax tenore; Nicola Tuzzato, sax tenore e soprano; Antonio Carraro, sax baritono e flauto; Paolo Guelfi, fagotto; Corrado Cappelletti, chitarra; Gabriele Boschini, pianoforte; Lara Tonello, pianoforte; Giancarlo Tombesi, contrabbasso; Graziano Colella, batteria

ore 17 “Da Cuba a Harlem: un viaggio alla ricerca dei ritmi neri”
pianisti del Conservatorio “A. Steffani” di Castelfranco Veneto
Giacomo Ferrari, Anna Pittaro, Davide Brolati

ore 18 **Scuola di musica Thelonious Orchestra & Bands**
Gianfranco Barbieri, Alessandro Cogolati, Dario Copiello, Maurizio Esposito, Diego Fantinelli, Massimo Forin, Pasquale Orlando, sassofoni; Luigi Cappelletti, Angelo Fossa, Massimo Fossa, tromba; Gianfranco Rodighiero, trombone; Roberto Bruno, Luca Migliorini, pianoforte; Federico Pilastro, Marco Zancan, contrabbasso; Sergio Gasparella, Alessandro Montanari, Andrea Stella, batteria; Stefano Marini, Giulio Quirici, Michele Todescato, chitarra

LAMeC - ore 19 **Attilio Pavin: “Street Jazz”**
Incontro dell'autore con il pubblico e i circoli fotografici

ore 19 - **Nuovo Bar Astra** **Gitbox Quartet**
Andrea Miotello, chitarra; Beppe Corazza, sassofono;
Federico Valdemarca, contrabbasso; Gigi Dalla Riva, batteria

ore 21 - **Cinema Odeon** Proiezione del film **L'anima di un uomo** di Wim Wenders
con la partecipazione di Frank De Franceschi (guitar unplugged)
in collaborazione con “Vicenza Blues Festival”

ore 22 - **Terrazza Lago** (Lago di Fimon) **Jazz on House** con Dax Dj

ore 22.³⁰ - **Jazz Café Trivellato/La Cantinota** **High Five** (10° anniversario “Via Veneto Jazz”)
Fabrizio Bosso, tromba; Daniele Scannapieco, sax tenore; Luca Mannutza, pianoforte; Pietro Ciancaglini, contrabbasso; Lorenzo Tucci, batteria

Domenica 16 MAGGIO

Coro e Jazz Band di Vicenza: Messa Spiritual

direttore Giuliano Fracasso

Tempio di S. Corona - ore 11.⁴⁵

ABBEY TOWN JAZZ ORCHESTRA

Kyle Gregory, direzione e tromba solista;

Marco Milan, Elena Pitrolo, sax contralto; Guido Zoccolan,

Alberto Busacca, sax tenore; Rossella Torri, sax baritono;

Marco Viginì, Denis Boz, Maurizio Francescato, Matteo

Morassut, tromboni; Luigino Barbuio, Michele Papais,

Gioachino Lorelli, Marco Murgioni, tromba; Flavio Bravin, piano;

Roberto Driusso, contrabbasso; Fabio Bertusso, chitarra;

Damiano Roma, percussioni; Alessandro Truccolo, batteria

Piazza dei Signori - ore 16

CLAUDIO ANGELERI ORCHESTRA TASCABILE

Musiche dalle città invisibili

ispirato al libro *Le città invisibili* di Italo Calvino

Composizioni e arrangiamenti di Claudio Angeleri

Adattamento testuale di Mario Bertasa

Claudio Angeleri, pianoforte; Gabriele Comeglio, sax alto, flauto

in sol; Giulio Visibelli, sax soprano e flauti; Paola Milzani, voce;

Silli Togni, attrice, live electronics; Marco Esposito, basso;

Stefano Bagnoli, batteria

KARIN SCHMIDT & ROSSANO SPORTIELLO:

"Fra classica e jazz"

Karin Schmidt, voce; Rossano Sportiello, pianoforte

Teatro Olimpico - ore 20

6

URI CAINE: "Solitaire"

in collaborazione con le Settimane Musicali al Teatro Olimpico

Michele Calgaro Quartet

Robert Bonisolo, sassofoni; Michele Calgaro, chitarra;

Lorenzo Calgaro, contrabbasso; Mauro Beggio, batteria

Osteria della Piazzetta - ore 21

DAVID MURRAY LATIN BIG BAND

David Murray, sax tenore;

Bacilio Bernardo Marquez Richards, Alexander Brown Cabrera,

Rafael Arquimedes Gavilan Cana, tromba;

Denis Cuni Rodriguez, Heikel Fabian Trimino,

Amaury Perez Rodriguez, trombone;

Irving Luichel Acao Sierra, Orlando Sanchez Soto, sax tenore;

Roman Filiu O'Rey, Ariel Bringuez Ruiz, sax contralto;

Moises Marquez Loyva, sax baritono;

Roberto Julio Carcasses Colon, pianoforte;

Narciso Jorge Reyes Hernandez, contrabbasso;

Oliver Valdes Rey, batteria; Yuniel Sanchez Milanes, tumbadora

Piazza dei Signori - ore 21.³⁰

Danilo Memoli Trio

Danilo Memoli, pianoforte; Luca Pisani, contrabbasso;

Oreste Soldano, batteria

Jazz Café Trivellato/La Cantinota - ore 23.³⁰

Lunedì 17 MAGGIO

ore 21 - **Teatro Olimpico** **LEE KONITZ - BILL FRISELL - MARC JOHNSON**
Lee Konitz, sax contralto; Bill Frisell, chitarra;
Marc Johnson, contrabbasso

JOHN ABERCROMBIE QUARTET

John Abercrombie, chitarra; Mark Feldman, violino;
Marc Johnson, contrabbasso; Joey Baron, batteria

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

Danilo Memoli Trio

Danilo Memoli, pianoforte; Luca Pisani, contrabbasso;
Oreste Soldano, batteria

Martedì 18 MAGGIO

ore 10.³⁰ - **LAMeC** **Attilio Pavin: "Street Jazz"**

"La fotografia e la musica":
incontro dell'autore con gli allievi delle scuole vicentine

ore 18 - **LAMeC**

Francesco Carta & Gianluca Carollo

Francesco Carta, pianoforte; Gianluca Carollo, tromba

ore 21 - **Nirvana Caffè degli Artisti**

Castellani-Signoretti duo

Italian standards - Canzoni d'autore in jazz
Beppe Castellani, sax tenore; Giorgio Signoretti, chitarra

ore 21 - **Ristorante Zio Zeb**

Thelonious Ensemble

Jam sessions con gli allievi della Scuola di musica Thelonious

ore 21 - **Teatro Astra**

29TH STREET SAXOPHONE QUARTET

Bobby Watson, Ed Jackson, sax contralto;
Willie Williams, sax tenore; Jim Hartog, sax baritono

ART ENSEMBLE OF CHICAGO

"Tribute to Malachi Favors and Lester Bowie"
Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, sassofoni;
Famoudou Don Moye, batteria e percussioni;
Jaribu Shahid, contrabbasso;
Corey Wilkes, tromba;
Baba Sissoko, tama, n'goni

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

Danilo Memoli Trio

Danilo Memoli, pianoforte; Luca Pisani, contrabbasso;
Oreste Soldano, batteria

Mercoledì 19 MAGGIO

Attilio Pavin: "Street Jazz" LAMeC - ore 10.³⁰

"La fotografia e la musica":

incontro dell'autore con gli allievi delle scuole vicentine

Francesco Carta pianoforte LAMeC - ore 18

Magic Swing Pegasus Coffee Shop - ore 21

Pipiss Haag & Jean-Marc Sum, chitarre

Jazz Manouche: omaggio a Django Reinhardt

Ian Lawrence Mistrorigo: piano improvisations Teatro Olimpico - ore 21

KENNY WERNER TRIO

Kenny Werner, pianoforte;

Johannes Weidenmueller, contrabbasso; Ari Hoening, batteria

STEFANO BOLLANI & ANTONELLO SALIS

Stefano Bollani, pianoforte; Antonello Salis, pianoforte e fisarmonica

Tribute to Weather Report Jazz Café Trivellato/La Cantinota - ore 23.³⁰

Gigi Sella, sassofono; Francesco Signorini, tastiere;

Stefano Olivato, basso elettrico;

Paolo Prizzon, batteria; Massimo Tuzza, percussioni

8

Giovedì 20 MAGGIO

Ronzani - Carta Duo LAMeC - ore 18

Marco Ronzani, sassofoni; Francesco Carta, pianoforte

The Flying Cats Nuovo Bar Astra - ore 19

Mauro Baldassarre, sassofono; Diego Rossato, chitarra;

Beppe Pilotto, contrabbasso; Riccardo Baggio, batteria

Tony Moretti Trio Nirvana Caffè degli Artisti - ore 21

Marco Ronzani, sassofono; Francesco Carta, pianoforte;

Tony Moretti, contrabbasso

Gianluca Carollo, tromba; Roberto Manzin, sassofono; **Antica Locanda, Torri di Q.Io - ore 21**
Roberto Caon, contrabbasso; Renato Peppoloni, batteria

PIETRO TONOLO - GIL GOLDSTEIN Teatro Olimpico - ore 21
ESSIET ESSIET - JOE CHAMBERS 4^{let}

Pietro Tonolo, sax tenore e soprano; Gil Goldstein, pianoforte e
fisarmonica; Essiet Essiet, contrabbasso; Joe Chambers, batteria

ANOUAR BRAHEM TRIO: "Le pas du chat noir"

Anouar Brahmen, oud; Francois Couturier, pianoforte;

Jean Louis Matinier, fisarmonica

Roberto Magris 4^{let} Jazz Café Trivellato/La Cantinota - ore 23.³⁰

Roberto Magris, pianoforte; Ettore Martin, sax tenore;

Danilo Gallo, contrabbasso; Enzo Carpentieri, batteria

Venerdì 21 MAGGIO

- ore 18 - **LAMeC** **Ronzani-Carta Duo**
Marco Ronzani, sassofoni; Francesco Carta, pianoforte
- ore 18 - **Palazzo Chiericati** **I Musicali Affetti + Doron David Sherwin**
L'antica musica e la moderna pratica.
Musiche della Serenissima nel XVII sec.
in collaborazione con "Spazio & Musica"
- ore 18 - **Libreria Galla 1880** **Il jazz in Italia - Dalle origini alle grandi orchestre (EDT)**
Presentazione del libro di Adriano Mazzeletti
- ore 19 - **Antica Casa della Malvasia** **Magic Swing**
Pipiss Haag & Jean-Marc Sum, chitarre
Jazz Manouche: omaggio a Django Reinhardt
- ore 19 - **Nuovo Bar Astra** **Moris and The Magicals**
Moris Ponzio, voce; Primo Fava, chitarra;
Alberto Bau, contrabbasso; Andrea Ellero, batteria
- ore 21 - **Teatro Olimpico** **OTTAVIA PICCOLO
& ROBERTO BONATI CHAMBER ENSEMBLE**
"Chants des Troubadours"
testi poetici scelti da Vincenzo Mingiardi e Roberto Bonati
Ottavia Piccolo, voce recitante;
Cristina Zavalloni, voce;
Riccardo Luppi, sax soprano;
Mario Arcari, oboe, corno inglese e clarinetto;
Vincenzo Mingiardi, chitarra;
Stefano Battaglia, pianoforte;
Roberto Bonati, contrabbasso;
Fulvio Maras, percussioni
- ANGELA FINOCCHIARO
& PAOLO DAMIANI TRIO**
"Benneide"
Angela Finocchiaro, voce recitante;
Diana Torto, voce;
Achille Succi, clarinetto;
Paolo Damiani, contrabbasso e violoncello
- ore 22 - **Osteria alla Quercia** **D.A.N.C. Jazz 4^{tet}**
David Simonetti, chitarra; Nicola Ferrarin, contrabbasso;
Carlo Dal Monte, pianoforte; Alessandro Montanari, batteria
- ore 22 - **Shanty Café** **Jazz on House**
Il migliore nu-jazz internazionale mixato da Dax Dj
- ore 23.³⁰ - **Jazz Café Trivellato/La Cantinota** **Carla Marciano "Trane's Groove"**
Carla Marciano, sassofoni; Alessandro La Corte, pianoforte;
Aldo Vigorito, contrabbasso; Donato Cimaglia, batteria

Sabato 22 MAGGIO

Bombardieri-Beccalossi Duo

Guido Bombardieri, clarinetto, sax contralto;
Fausto Beccalossi, acordeon

Piazza dei Signori - ore 16

Allievi del Conservatorio "A. Pedrollo"

Musiche del Novecento storico

Palazzo Trissino - ore 17

ORCHESTRA SINFONICA DI SANREMO & ANDREJ GAVRILOV (pianoforte)

Musiche di Gershwin, Dvorak e Rachmaninov
in collaborazione con "Il Suono dell'Olimpico"

Teatro Olimpico - ore 18

Jazz from the 50's

James Apollo, chitarra e sax

Nuovo Bar Astra - ore 19

Darko Jurkovic Trio

Lorenzo Calgaro, contrabbasso; Mauro Beggio, batteria;
Darko Jurkovic, chitarra

Nirvana Caffè degli Artisti - ore 21

10

OMAR SOSA QUINTET

Omar Sosa, pianoforte; Luis Depestre, sassofono;
José Julio Tomas, basso elettrico; Anga Diaz, percussioni;
Houssaine Kili, guembri, gargabas, voce

Teatro Astra - ore 21

BOBBY PREVITE "BUMP THE RENAISSANCE"

Bobby Previte, batteria; Steve Swallow, basso elettrico;
Marty Ehrlich, sax contralto; Curtis Fowlkes, trombone;
Wayne Horvitz, pianoforte

Kyle Gregory Pasta Boys 4^{tet}

Kyle Gregory, tromba; Paolo Birro, pianoforte;
Stefano Senni, contrabbasso; Valerio Abeni, batteria

Jazz Café Trivellato/La Cantinota - ore 23.³⁰

Domenica 23 MAGGIO

Magic Swing

Pipiss Haag & Jean-Marc Sum, chitarre
Jazz Manouche: omaggio a Django Reinhardt

Antica Casa della Malvasia - ore 21

Thelonious Bands & Orchestra

Osteria della Piazzetta - ore 21

Barbara Casini 4^{tet}

Barbara Casini, voce; Sandro Gibellini, chitarra;
Raffaello Pareti, contrabbasso; Francesco Petreni, batteria

Auditorium di Thiene - ore 21



Vicenza 13-21 maggio 2005
NEW CONVERSATIONS - VICENZA JAZZ 2005

**E un uccello volò
dalla Grande Madre Africa**

***And a Bird flew
from Great Mother Africa***

Blue Point *s.r.l.*

Teatro Olimpico - ore 21

Take 6

organizzazione Antonietta Torsello

La presenza a questo prologo del festival jazz dei Take 6 (ovvero Claude McKnight, Mark Kibble, Mervyn Warren, Alvin Chea, Cedric Dent e David Thomas) è paragonabile all'altro colpaccio messo a segno lo scorso anno dal festival diretto da Riccardo Brazzale, con il chitarrista Pat Metheny. I Take 6 sono nati nel 1980 come gruppo gospel a cappella di un piccolo college nel sud degli Stati Uniti. L'esordio discografico, dopo un adeguato rodaggio e vari assestamenti di formazione, risale al 1988 con l'album *Take 6*, salutato come uno degli eventi musicali dell'anno. Sono quindi seguite altre significative incisioni come *So Much To Say*, *Join the Band*, *Brothers* e *So Cool*. In tutti questi anni il gruppo, il cui stile è un raffinatissimo e spettacolare melange fra gospel, blues, jazz e pop nero, ha collezionato numerosi Grammy Award (l'Oscar della musica), cinque Doves (premio riservato al gospel) e si è imposto più volte nei prestigiosi referendum della rivista *Down Beat*, la bibbia del jazz in America. Impressionante è poi il livello delle collaborazioni intessute dai Take 6 con grossi calibri come Quincy Jones (che li ha coinvolti nel suo capolavoro *Back on the Block*), Ella Fitzgerald, Stevie Wonder, Ray Charles, Al Jarreau, James Taylor, Yellowjackets, Branford Marsalis, solo per fare qualche nome. Significative anche diverse apparizioni cinematografiche: *Do the Right Thing* di Spike Lee, *Boyz in the Hood* di John Singleton e *Dick Tracy* di Warren Betty.

13



Joplin Ragtime Orchestra

ore 21 - Jolly Hotel Tiepolo

Livio Laurenti, percussioni e direzione
 Antonio Kozina, Ilaria Girardi, violino
 Cristina Verità, viola
 Elisa Frausin, violoncello
 Andrea Zullian, contrabbasso
 Tamara Tretjak, flauto, ottavino
 Daniele Furlan, clarinetto
 Flavio Davanzo, tromba
 Erik Zerjal, trombone
 Marko Rupel, tuba
 Beatrice Zonta, pianoforte

14

La Joplin Ragtime Orchestra è una delle pochissime formazioni ad ampio organico che si dedichi alla riproposta del repertorio ragtime del più autorevole dei suoi esponenti, Scott Joplin, e di altri noti compositori dell'epoca.

Soprattutto grazie all'ispirata fantasia di Joplin e pur nella sua semplicità armonica e melodica, il ragtime

ha raggiunto vette di assoluto rilievo con brani come *The Entertainer* e *Maple Leaf Rag*.

Dopo cinquant'anni di oblio, i lavori di Joplin furono riscoperti e riproposti al grande pubblico come colonna sonora del film *La stangata*, nei primi anni '70. Il programma della serata si snoda quindi come un viaggio a ritroso nella musica di intrattenimento americana dal 1899 fino agli anni '20, attraverso autori quali Reese Europe, Blake, Gershwin, Green, De Sylva e, ovviamente, Scott Joplin. Non mancano alcuni esempi di jazz orchestrale, oltre a brani per pianoforte solo e quartetto d'archi.



Teatro Olimpico - ore 21

Gianmaria Testa & Gabriele Mirabassi

Gianmaria Testa, voce e chitarra
Gabriele Mirabassi, clarinetto

Gianmaria Testa è uno dei cantautori italiani oggi più vicini al mondo del jazz. Nato nel 1958 in provincia di

Cuneo e cresciuto in una famiglia di contadini dove tutti cantavano, Testa ha imparato a suonare la chitarra da autodidatta e, appena appresi i primi accordi, ha scritto la sua prima canzone. Nel 1993 e nel 1994, dopo esperienze in gruppi rock, ha vinto il primo premio al Festival di Recanati, dedicato ai nuovi talenti della canzone d'autore. Nel 1995 è uscito il suo primo disco, *Montgolfières*, pubblicato dalla transalpina Label Bleu e seguito da *Extra-Muros*, *Lampo* e da *Il valzer di un giorno*, album che hanno accompagnato il crescente successo del cantautore piemontese anche in patria, dopo la clamorosa affermazione in terra francese. Successo che ha trovato piena conferma con l'omaggio a Fred Buscaglione di *Guarda che luna!*, fortunato concerto-spettacolo messo in scena assieme a Enrico Rava, la Banda Osiris, Stefano Bollani, Enzo Pietropaoli e Piero Pongo. Più recenti sono le collaborazioni con la pianista Rita Marcotulli, con il violoncellista classico Mario Brunello e con il trombettista Paolo Fresu. Nel 2003 è quindi uscito il quinto album di Gianmaria Testa, *Altre latitudini*, nel quale figura - oltre agli stessi Rava, Marcotulli, Brunello, e molti altri musicisti -, il clarinettista Gabriele Mirabassi. Affermatosi a livello internazionale grazie alla sua fantasia di improvvisatore, sottesa da un non comune virtuosismo strumentale, e a collaborazioni con Richard Galliano, Rabih Abou-Khalil e altri, Mirabassi affianca Testa sul palcoscenico del Teatro Olimpico: un incontro fra due linguaggi, quello della canzone e del jazz, che nel caso riescono a convivere in perfetta armonia, in virtù di stimolanti interazioni.

15



(Gianmaria Testa)

Fabrizio Bosso 4^{tet} + Robert Bonisolo "10° anniversario Via Veneto Jazz"

Fabrizio Bosso, tromba
Robert Bonisolo, sax tenore
Luca Mannutza, pianoforte
Luca Bulgarelli, contrabbasso
Lorenzo Tucci, batteria

so, una delle nuove stelle del jazz made in Italy. Special guest il sassofonista di origine canadese Robert Bonisolo, altro solista dal fraseggio fluente e dalla naturale comunicativa.

ore 22³⁰ - Jazz Café Trivellato
La Cantinota

Per la prima delle tre serate dedicate ai dieci anni di "Via Veneto Jazz", una delle più solide realtà discografiche del jazz nazionale, è di scena il rodato quartetto del trombettaista Fabrizio Bos-

16

Venerdì 14 MAGGIO

"Street Jazz"

fotografie di Attilio Pavin

ore 18³⁰ - LAMeC

La mostra presenta una serie di fotografie realizzate dall'autore vicentino tra il 2000 e il

2001. Le opere sono il frutto di una ricerca iniziata negli anni Settanta, volta allo studio dello spazio, colore, movimento e materia, e delle loro trasposizioni in foto. Le suggestive immagini in materiale a sviluppo istantaneo, riprodotte poi in grande formato, sono il cuore di una più ampia indagine dedicata alla fotografia istantanea come strumento in grado di trasformare la realtà.

Il fotografo vicentino costruisce l'immagine imprimendovi gli accostamenti, i contrasti, il ritmo, la velocità, il significato di gesti e movimenti propri del musicista jazz.



Teatro Astra - ore 21

Sospesa quasi magicamente tra la tradizione del tango, il jazz e la musica classica, la musica di Astor Piazzolla

rimane una delle più geniali invenzioni sonore del Novecento. Le composizioni del grande maestro argentino sono ormai entrate di diritto nel repertorio di gruppi e solisti di varia estrazione, sia jazz che classica. L'organico di Tristango si fonda sugli strumenti che costituiscono il nucleo delle formazioni per le quali le musiche di Piazzolla sono state concepite: immancabili il bandoneon, di cui egli è stato peraltro uno dei massimi specialisti e il pianoforte. Il concerto di Tristango prevede l'esecuzione di brani celebri come *Michelangelo '70*, *Oblivion*, *Libertango* e *Adios Nonino*, e il legame col jazz è assicurato da Saverio Tasca.

Tristango: "Round Piazzolla"

Massimiliano Pitocco, bandoneon

Marco Tezza, pianoforte

Daniele Roccato, contrabbasso

Saverio Tasca, vibrafono

Jazz Café Trivellato - ore 22.30
La Cantinota

Fabrizio Bosso è uno dei più prodigiosi talenti che il jazz italiano abbia prodotto negli ultimi decenni. È nato a

Torino, nel 1973, ma ha vissuto lungamente a Bari. Ama il jazz fatto di muscoli e ovviamente di cervello, ma non disdegna incontri con dj e incursioni nella musica leggera. È una delle colonne degli High Five, ma anche alla guida del suo quartetto sa regalare jazz ad alto potenziale energetico e spettacolare.

Fabrizio Bosso 4^{tet}

Fabrizio Bosso, tromba

Luca Mannutza, pianoforte

Luca Bulgarelli, contrabbasso

Lorenzo Tucci, batteria

"L'anima di un uomo" di Wim Wenders

introduce Frank De Franceschi

ore 21 - Cinema Odeon

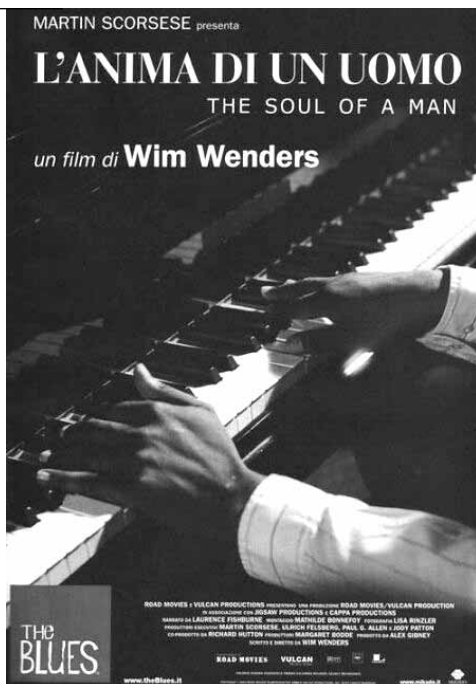
Nasce ancora una volta all'insegna di una collaborazione (nel caso in specie con "Vicenza Blues"), questa serata che

abbina la proiezione del film di Wim Wenders *L'anima di un uomo* agli interventi musicali del chitarrista Frank De Franceschi.

L'universo sterminato, la galassia da cui si può osservare il pianeta Terra, e Voyager, unico segno della civiltà umana nello spazio sconosciuto, sonda spaziale che porta con sé il maggior numero di informazioni possibili sull'uomo compresa la musica blues: queste sono le immagini che fanno da prologo al film di Wenders,

prima opera di un progetto che prevede sette produzioni cinematografiche dedicate al blues. Il regista descrive la vita e la musica di tre dei suoi artisti blues preferiti: Skip James, Blind Willie Johnson e J.B.Lenoir. La pellicola si rivela un documentario didattico, ma dotato di buon ritmo filmico che unisce parti ricostruite, riprese dal vivo e immagini di repertorio. Wenders riesce a rivelare le anime di questi uomini trasmettendo il piacere di sognare la vita degli eroi del blues. Il suo film è un messaggio di rivalsa contro il tempo, che cancella le tracce delle nostre memorie, e la vita che in pochi istanti decide il corso degli eventi.

18



Jazz Café Trivellato
La Cantinota - ore 22.30

High Five

Sono bravi, giovani, di bell'aspetto. Una descrizione degna di una rock band di successo. Invece no: gli High Five, uno dei fiori all'oc-

chiello di "Via Veneto Jazz", percorrono con convinzione la strada maestra del jazz, quella indicata dai grandi dell'Hard Bop come Art Blakey e Horace Silver. Da poco hanno licenziato il secondo album, *Jazz Desire*, che include anche un vecchio successo dei Queen, *Another One Bites the Dust*, riletto ovviamente in una chiave schiettamente jazzistica, e un paio di remix, opera del dj Nicola Conte.

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

19



(High Five Quintet - ph. Soriani)

Messa Spiritual Coro e Jazz Band di Vicenza

Giuliano Fracasso, direttore

no della messa delle 11.45 nel Tempio di S. Corona, ricreando l'atmosfera delle celebrazioni liturgiche di matrice afroamericana. Protagonisti musicali di questo appuntamento sono il Coro e la Jazz Band di Vicenza diretti da Giuliano Fracasso, non nuovo a esperienze del genere avendo in passato diretto i Concerti Sacri di Duke Ellington, con l'Orchestra di Mercer Ellington, una messa scritta da Dave Brubeck e un'analoga composizione di Mary Lou Williams, quest'ultima eseguita in prima a Vicenza nel 2001.

20

Abbey Town Jazz Orchestra

Kyle Gregory, tromba e direzione
Marco Milan, Elena Pitrolo, sax contralto
Guido Zoccolan, Alberto Busacca, sax tenore
Rossella Torri, sax baritono
Marco Vignini, Denis Boz, Maurizio
Francescato, Matteo Morassut, tromboni
Luigino Barbuio, Michele Papais,
Gioachino Lorelli, Marco Murgioni, tromba
Flavio Bravin, piano
Roberto Driusso, contrabbasso
Fabio Bertusso, chitarra
Damiano Roma, percussioni
Alessandro Truccolo, batteria

Vicenza presenta un progetto proprio sulla musica del Duca e del Conte, grazie anche alle indubbie capacità del trombettista americano Kyle Gregory.

ore 11.45 - Tempio di S. Corona

Come da tradizione, anche quest'anno il jazz incontra la musica gospel. E lo fa all'inter-

ore 16 - Piazza dei Signori

L'Abbey Town Jazz Orchestra nasce nel 1998 per volontà di un gruppo di venti giovani musicisti e si indirizza sin da subito verso composizioni per big band, sviluppando un repertorio che spazia dai classici di Duke Ellington e Count Basie a brani contemporanei come quelli del compositore e sassofonista americano Bob Mintzer. A

Piazza dei Signori - ore 16

Di taglio assai particolare è il progetto proposto dall'Orchestra Tascabile di Claudio Angeleri: *Le città invisibili* di Calvino è una raccolta di poemetti in prosa in cui si descrivono cinquantacinque città immaginarie attraverso un viaggio nel fantastico in cui si esplica il rapporto tra luoghi e ambienti, all'interno dei desideri e delle angosce

delle città. Questo racconto intrigante, che dà la possibilità ai lettori di interpretare in vari modi le differenti tracce urbane, viene elaborato attraverso un continuo mascheramento della voce, con una parte recitata filtrata dall'elettronica e una parte cantata a farne da ombra. Nelle composizioni di gruppo in cui si determinano sviluppi collettivi, la scelta si rivolge alle "città degli scambi", mentre per i momenti cameristici Angeleri si rifà ai luoghi che sollecitano un discorso più intimo, legato al vissuto individuale. Le strutture dei

Claudio Angeleri Orchestra Tascabile

"Musiche dalle città invisibili"

ispirato al libro "Le città invisibili" di Italo Calvino
Composizioni e arrangiamenti di Claudio Angeleri
Adattamento testuale di Mario Bertasa

Claudio Angeleri, pianoforte

Gabriele Comeglio, sax alto e flauto in sol

Giulio Visibelli, sax soprano e flauti

Paola Milzani, voce

Silli Togni attrice, live electronics

Marco Esposito, basso

Stefano Bagnoli, batteria

21



(Claudio Angeleri)

brani sono modellate su quelle delle città scelte per gli undici quadri sonori, oppure rispecchiano l'architettura dei luoghi narrati nell'uso di forme e metriche particolari. A garanzia del progetto è il background di Angeleri, da due decenni impegnato in proposte nuove, mai banali.

Karin Schmidt & Rossano Sportiello "Fra classica e jazz"

ore 20 - Teatro Olimpico

Un recital che getta un ponte ideale fra la musica classica e il jazz. Ne sono protagonisti la cantante tedesca Karin Schmidt, che di

recente si è esibita nell'ambito della prestigiosa stagione scaligera, e Rossano Sportiello, profondo conoscitore della tradizione del pianoforte jazz.

In programma medley di brani di George Gershwin (*But Not for Me*, *How Long Has This Been Goin' On* e *'S Wonderful*), di Duke Ellington (*Heaven* e *Prelude to a Kiss*), oltre ad un sentito omaggio all'indimenticata Marlene Dietrich (*Lola* e *Lili Marlene*).



(George Gershwin)



(Karin Schmidt)

Teatro Olimpico - ore 20

Uri Caine: "Solitaire"

Uri Caine, pianoforte

Nato a Filadelfia nel 1956, Uri Caine è una delle figure più rappresentative del pa-

norama jazz contemporaneo, particolarmente conosciuto e apprezzato anche al di là dell'ambito jazzistico per le sue visionarie rivisitazioni di apparentemente intoccabili monumenti della musica classica, da Mahler a Bach, da Schumann a Wagner. Per queste sue prove il pianista e compositore americano ha scelto organici variabili, con presenze inaspettate, in grado di confrontare musicalità diverse, dalla tradizione classica europea all'elettronica, dal klezmer al rock, qualificandosi come uno degli architetti più intelligenti delle musiche d'oggi. In queste esperienze, ma anche nelle altre che l'hanno visto coinvolto nell'arco della sua carriera, Caine rivela anche il suo rapporto enciclopedico con la tradizione jazz, fatto di versatilità, rispetto e profonda conoscenza. Nel 2003 Uri Caine è stato direttore del festival di musica contemporanea della Biennale di Venezia, in occasione del quale ha allestito un programma incentrato soprattutto sulle più interessanti realtà delle avanguardie sonore newyorkesi.

Qui si presenta in versione solistica: il concerto rimanda nel titolo al notevole album di piano solo inciso nel 2000 e prevede anche un'inedita improvvisazione su temi di Mozart, a testimonianza della sua adesione ad un progetto triennale delle "Settimane musicali al Teatro Olimpico" che terminerà nel 2006, in coincidenza con le celebrazioni del 250° anniversario della nascita del compositore salisburghese.

23



David Murray Latin Big Band

ore 21³⁰ - Piazza dei Signori

David Murray, sax tenore
Bacilio Bernardo Marquez Richards, tromba
Alexander Brown Cabrera, tromba
Rafael Arquimedes Gavilan Cana, tromba
Denis Cuni Rodriguez, trombone
Heikel Fabian Trimino, trombone
Amaury Perez Rodriguez, trombone
Irving Luichel Acao Sierra, sax tenore
Orlando Sanchez Soto, sax tenore
Roman Filiu O'Reilly, sax contralto
Ariel Bringuez Ruiz, sax contralto
Moises Marquez Loyva, sax baritono
Roberto Julio Carcasses Colon, pianoforte
Narciso Jorge Reyes Hernandez, contrabbasso
Oliver Valdes Rey, batteria
Yuniel Sanchez Milanes, tumbadora

Nel suo continuo, instancabile inventare nuovi gruppi e progetti, David Murray, uno dei sassofonisti che meglio sintetizza varie scuole tenoristiche, incontra nella circostanza i suoni e i ritmi di Cuba. E lo fa nientemeno che alla guida di una vera e propria Latin Big Band, forte di una nutritissima schiera di musicisti originari dell'isola più musicale del mondo. *Now Is Another Time* (pubblicato dalla canadese Justin Time, etichetta per la quale

Murray incide regolarmente da diverso tempo) è il frutto di questo



incontro ravvicinato a base di mambo, bolero e altri ingredienti tipici della musica cubana, conditi con il più autentico e vitale humus jazzistico, di cui Murray si nutre da sempre a piene mani. «Quando ho iniziato a pensare a questo progetto», dice lo stesso sassofonista americano, «il riferimento più ovvio è stato Dizzy Gillespie. Ma adesso le cose sono diverse dai suoi tempi. Il mio desiderio era quello di coinvolgere le energie di giovani musicisti residenti sia a New York che a Cuba. Negli Stati Uniti molta gente pensa che i musicisti latini suonino jazz con troppi sovracuti. Noi abbiamo provato a togliere questi sovracuti in modo da dare un senso di unità alla musica, non semplicemente operando una fusione fra le due musiche. Io non credo che la mia musica abbia, in generale, una radice precisa. Preferisco pensare che mi porti a scoprire sempre qualcosa di nuovo». E visti gli ottimi esiti discografici, c'è da stare certi che David Murray e la sua straordinaria Latin Big Band sapranno regalare un concerto altamente spettacolare e coinvolgente.

Jazz Café Trivellato La Cantinota - ore 23.30

da domenica 16
a martedì 18 - ore 23.30
Per tre sere consecutive
Memoli, Pisani e Soldano
sono il *residence trio* del

Danilo Memoli Trio

Danilo Memoli, pianoforte
Luca Pisani, contrabbasso
Oreste Soldano, batteria

Jazz Café Trivellato - La Cantinota. Pronti ad accompagnare il solista di turno che vuole unirsi loro per una estemporanea jam, magari fino alle prime luci dell'alba, ma anche da soli, Memoli e compagni sanno offrire all'ascolto un jazz coinvolgente, nel solco della migliore tradizione di quel piano jazz trio che affonda le radici nel linguaggio bop di Bud Powell.

Danilo Memoli, proprio specialmente come piano bopper, è ben noto nel panorama nazionale del jazz.

“Ricordati
dove hai
parcheggiato.”

(Romano Rizzo, Igino Sambugaro, Paolo Valente e Antonio Buglione)



GENERALI VITA

Ognuno dei 1.500 Agenti Generali
si dedica a te in ogni momento.



GENERALI
Assicurazioni Generali

Teatro Olimpico - ore 21

Un autentico super trio, costituito appositamente per la nona edizione di "New Conversations – Vicenza Jazz", questo formato da Lee Konitz, veterano di mille battaglie jazzistiche e ormai di casa nella città palladiana, da Bill Frisell, uno dei più originali specialisti odierni delle sei corde, già ascoltato al Teatro Olimpico nel 2001 in coppia con il batterista Paul Motian, e da Marc Johnson, contrabbassista fra i più richiesti per la sua solidità ritmica e versatilità espressiva.

Lee Konitz (classe 1927) è uno dei massimi stilisti del sax contralto, passato alla storia come l'anti Charlie Parker per eccellenza, nonché come uno dei pionieri del cool jazz, quale è stato insieme al suo maestro, il geniale Lennie Tristano. Da allora, la fine degli anni Quar-

Lee Konitz - Bill Frisell Marc Johnson

Lee Konitz, sax contralto

Bill Frisell, chitarra

Marc Johnson, contrabbasso



(ph. Roberto Masotti - Archivio Vicenza Jazz)

ta, ha prestato servizio accanto a Stan Kenton, Gil Evans, Miles Davis, condiviso stimolanti avventure con colleghi musicisti di disparata estrazione stilistica e provenienza geografica. È sempre riuscito a lasciare il segno con la sua inconfondibile voce strumentale, così come Bill Frisell, inimitabile poeta della chitarra, e in questo senso degno erede di un mirabile maestro come Jim Hall, benché il musicista di Baltimora si nutra anche di ingredienti sonori diversi dal jazz, inclusa la country music.

Infine, Marc Johnson, entrato negli annali del jazz come l'ultimo contrabbassista di Bill Evans, ma anch'egli capace di vestire i panni del leader, come accaduto anni fa con i Bass Desires, nelle cui file militava lo stesso Frisell. In altre parole, Marc Johnson è l'uomo giusto per fungere da perno alle sofisticate, imprevedibili evoluzioni improvvisative dei due illustri partner.

John Abercrombie 4^{tet}

John Abercrombie, chitarra
Mark Feldman, violino
Marc Johnson, contrabbasso
Joey Baron, batteria

ore 21 - Teatro Olimpico

Indiscusso specialista di primissimo piano della chitarra jazz sin dagli anni Settanta, John Abercrombie è nato nel 1944 a Port Chester, nello

Stato di New York. Dopo aver suonato in band studentesche, ha studiato al Berklee College of Music di Boston, ottenendo la prima scrittura professionale accanto all'organista Johnny "Hammond" Smith. In seguito ha militato in uno dei gruppi seminali del jazz-rock, i Dreams, e nell'orchestra di Gil Evans e quindi suonato con, fra gli altri, Gato Barbieri, Chico Hamilton e il nostro Enrico Rava. Per l'etichetta tedesca ECM, del cui catalogo è uno degli artisti di

punta, Abercrombie ha registrato numerosi dischi importanti come, solo per fare qualche esempio, *Timeless* e *Sargasso Sea* (quest'ultimo in duo con Ralph Towner), e quelli realizzati con Dave Holland e Jack DeJohnette, ovvero il trio Gateway.

Negli anni Ottanta il chitarrista ha costituito un altro trio di grande valore, completato da Marc Johnson al contrabbasso e Peter Erskine alla batteria; più recente è invece l'organ trio con Dan Wall all'hammond e Adam Nussbaum alla batteria.

Anche l'ultima formazione allestita da Abercrombie ha tutte le caratteristiche della "all stars band": oltre all'autorevole leader ne

sono infatti membri il violinista Mark Feldman, lo stesso Marc Johnson e il batterista Joey Baron.

Questo quartetto, dalla particolare configurazione strumentale che ne connota di conseguenza l'ampio spettro espressivo, ha all'attivo due CD, sempre per la ECM: *Cat'n' Mouse* e il nuovissimo *Class Trip*, al centro del tour europeo che include il concerto vicentino.



(Abercrombie, Feldman, Baron, Johnson)

29th Street Saxophone 4^{tet}

Bobby Watson, sax contralto

Ed Jackson, sax contralto

Willie Williams, sax tenore

Jim Hartog, sax baritono

ore 21 - Teatro Astra

Costituito all'inizio degli anni Ottanta, il 29th Street Saxophone Quartet si è subito distinto per la freschezza del suo sound, ben anco-

rato alla tradizione moderna del jazz, ma anche aperto agli influssi del rhythm'n blues e persino dell'hip hop. Nato da un'idea del baritonista Jim Hartog (il gruppo prende il nome dalla strada in cui questi abitava allora) e del contraltista Ed Jackson, ai quali si sono poi aggiunti il tenorista Rich Rothenberg e infine Bobby Watson, uno dei massimi specialisti contemporanei del sax alto, il 29th Street Saxophone Quartet si è ritagliato sin dall'inizio un proprio spazio nel panorama dei jazz combo, anche per via di una naturale verve spettacolare che ne esalta le qualità comunicative. Con all'attivo alcune belle prove discografiche, fra cui *Live e Milano/New York Bridge*, ambedue pubblicati dall'italiana Red Records, il 29th Street Saxophone Quartet è un collettivo che ha una delle sue carte vincenti nella coesione di quattro spiccate individualità, anche adesso che il posto di Rothenberg è stato preso da Willie Williams, altro musicista di provata esperienza.



(29th Street Saxophone Quartet)

Teatro Astra - ore 21

Da 35 anni la sigla Art Ensemble Of Chicago è sinonimo di great black music, felicissima sintesi fra tutte le musiche di matrice afro-americana (jazz, blues, ma anche rock, funk e altro), ponte ideale fra tradizione

e avanguardia, fra suoni dalle mille fogge e una poetica visionaria. Germogliato all'interno della AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) e varato ufficialmente nel 1969, in coincidenza con il volontario esilio dei suoi fondatori a Parigi, l'Art Ensemble of Chicago ha segnato indelebilmente un'epoca, quella del passaggio dal free jazz ad una musica "diversa", pur figlia delle rivoluzioni degli anni Sessanta.

Oggi, benché forzatamente privo di due dei suoi pilastri, il trombettista Lester Bowie e il contrabbassista Malachi Favors, rispettivamente scomparsi nel 1999 e lo scorso 30 gennaio, il gruppo non ha perso nulla dell'avventuroso spirito delle origini, rinnovando ogni volta che sale sul palcoscenico un rituale sonoro dal fortissimo potere evocativo. Accanto al percussionista Don Moye e ai sassofonisti Roscoe Mitchell e Joseph Jarman, ci sono adesso il contrabbassista Jaribu Shahid e il trombettista Corey Wilkes. A completare il quadro, quale special guest, c'è il maliano Baba Sissoko, specialista di strumenti tradizionali a percussione e a corde, già più volte coinvolto nelle file della storica formazione chicagohana.

Art Ensemble of Chicago

"Tribute to Malachi Favors and Lester Bowie"

Roscoe Mitchell, sassofoni

Joseph Jarman, sassofoni

Famoudou Don Moye, batteria, percussioni

Jaribu Shahid, contrabbasso

Corey Wilkes, tromba

Baba Sissoko, tama, n'goni

 31


Kenny Werner Trio

Kenny Werner, pianoforte
Johannes Weidenmueller, contrabbasso
Ari Hoening, batteria

ore 21 - Teatro Olimpico

La serata sarà aperta dal giovane pianista Ian Lawrence Mistrorigo che presenterà un mix in cui affiorano riferimenti tanto al pianismo neo-romantico quanto al mondo new age e quanto, per contrasto, all'energia del free storico degli anni'60.

A seguire, Kenny Werner, nato a Brooklyn il 19 novembre del 1951, pianista di rara eleganza e pregnanza espressiva, dotato di un notevole gusto melodico, di un tocco ora lieve, ora deciso. In altre parole, è uno dei più sensibili interpreti del pianismo jazz contemporaneo di scuola billevansiana. Lo sanno bene tutti coloro che della sua fattiva collaborazione si sono avvalsi nel corso degli anni: Archie Shepp, Bob Brookmeyer, Ron Carter, John Abercrombie, Paul Motian, Toots Thielemans, John Scofield, Lee Konitz, Charlie Haden, Chris Potter, Joe Lovano (con il quale

Werner si è esibito lo scorso anno a "New Conversations - Vicenza Jazz"), oltre ai compagni Mel Lewis, nella cui big band il pianista ha suonato lungamente dal 1984 al 1989, e Joe Henderson. A suo agio, dunque, in molteplici contesti, Werner trova forse nella formula del trio il terreno in cui potersi esprimere con maggiore compiutezza, come dimostra, fra l'altro, il recente album *Beat Degeneration*, registrato nel 2000 in un club parigino insieme al contrabbassista Johannes Weidenmueller e al batterista Ari Hoening, gli stessi affidabili partner con i quali il musicista americano si esibisce nuovamente a Vicenza, stavolta nelle vesti di autorevole leader.



(Kenny Werner)

Teatro Olimpico - ore 21

Stefano Bollani & Antonello Salis

Stefano Bollani e Antonello Salis sono due musicisti com-

plementari: il primo è un talento naturale, dotato di una tecnica prodigiosa, autore e interprete di una musica non immune da un salutare tocco di ironia; l'altro è un'incontenibile forza della natura, ma anche un sensibilissimo poeta, pianista libero da condizionamenti stilistici e fisarmonicista originalissimo.

Assiduo collaboratore di Enrico Rava da diversi anni, Bollani ha al suo attivo frequentazioni musicali fra le più varie, spaziando dal jazz alla canzone e al rock d'autore (Gianmaria Testa, Elio e le Storie Tese, Gino Paoli), sino alla sperimentazione elettroacustica. Ancora più ricco e variegato, anche per questioni anagrafiche, è il curriculum di Antonello Salis: nel suo carnet ci sono, infatti, collaborazioni con Pat Metheny, Lester Bowie e l'Art Ensemble of Chicago, Don Cherry, Billy Cobham, Han Bennink, Nana Vasconcelos. Fuori dall'ambito jazzistico sono da ricordare le collaborazioni con Pino Daniele, Ornella Vanoni, Vinicio Capossela, Teresa De Sio. Frequenti anche gli incontri con il mondo del cinema e con la danza.



33

(Stefano Bollani - ph. Soriani)

Jazz Café Trivellato
La Cantinota - ore 23.30

Tribute to Weather Report

O maggio tutto vicentino a uno dei gruppi che, sull'onda della storica svolta elettrica davisiana, ha traghettato il jazz verso i lidi di una musica dagli ampi orizzonti, pronta a recepire gli influssi del rock come dei mille suoni del mondo.

Gigi Sella, sax
Francesco Signorini, tastiere
Stefano Olivato, basso elettrico
Paolo Prizzon, batteria
Massimo Tuzza, percussioni

Pietro Tonolo - Gil Goldstein Essiet Essiet - Joe Chambers 4^{tet}

Pietro Tonolo, sax tenore e soprano
Gil Goldstein, pianoforte, fisarmonica
Essiet Essiet, contrabbasso
Joe Chambers, batteria

ore 21 - Teatro Olimpico

Un superquartetto eccezionalmente riunito da uno dei più valorosi sassofonisti che il jazz italiano, ed europeo tutto, abbia mai prodotto. Un

musicista di statura internazionale che nell'arco della sua carriera ha ricevuto ampi riconoscimenti da parte di illustri jazzmen d'oltre Atlantico come Gil Evans e il batterista Paul Motian, solo per citare un paio di nomi fra i molti possibili. Pietro Tonolo non ha dunque bisogno di particolari presentazioni e la presenza al suo fianco di titolatissimi musicisti come Gil Goldstein, Essiet Essiet e Joe Chambers è ulteriore dimostrazione di quanto il suo talento abbia oltrepassato i confini nazionali.

La collaborazione fra il musicista veneziano e un batterista del calibro di Joe Chambers (già partner di Eric Dolphy, Freddie Hubbard, Jimmy Giuffrè, Andrew Hill, Wayne Shorter e molti altri ancora, oltre che componente del gruppo di percussionisti M'Boom diretto da Max Roach) risale agli anni Ottanta e si è riproposta più di recente in un trio completato da Ira Coleman prima e da Essiet Essiet poi.

L'incontro con Gil Goldstein risale invece ai tempi della comune militanza nell'orchestra di Gil Evans: successivamente il sassofonista ha coinvolto il pianista e fisarmonicista americano nel suo bell'omaggio a Duke Ellington, presentato a Vicenza nel 1999 e documentato discograficamente dalla francese Label Bleu. Il nuovo progetto di Pietro Tonolo verte su un repertorio costituito da composizioni originali e da canzoni italiane, classici della musica leggera arrangiati e riletti, ovviamente, in una squisita chiave jazzistica.

(Pietro Tonolo - ph. P. Ninfà; arch. Vicenza Jazz)



Teatro Olimpico - ore 21

Le *pas du chat noir* è l'ultimo - fino ad oggi - della fortunata serie di album incisi da Anouar Brahem. Il musicista tunisino, unanimemente ricono-

sciuto come sensibile poeta dell'oud (il liuto arabo), lo ha inciso nel luglio del 2001 con i francesi François Couturier e Jean-Louis Matinier. Ma *Le pas du chat noir* non è solo il titolo di un disco: è un progetto con una sua precisa identità, un'idea di suono che si nutre della tradizione araba, di quella cameristica europea, oltre che naturalmente di una raffinata vena improvvisativa. È anche un incontro fra "colto" e "popolare", fra culture diverse nel segno di un dialogo paritario. Il risultato è rappresentato da un flusso poetico continuo, inarrestabile, che scaturisce da fitti intrecci strumentali. L'impagabile cornice del Teatro Olimpico farà il resto, dando un tocco di magia in più ad una musica davvero senza confini.

Anouar Brahem Trio

"Le pas du chat noir"

Anouar Brahem, oud
François Couturier, pianoforte
Jean-Louis Matinier, fisarmonica



(Anouar Brahem)

35

Jazz Café Trivellato - ore 23.30
La Cantinota

Roberto Magris è un pianista dalle molteplici esperienze, aperto anche alle influenze del funk, dell'hip

hop e del nu jazz. Ma è soprattutto un musicista che ha saputo fondere il linguaggio del jazz, dalla tradizione alle tendenze più innovative, con le proprie radici europee, anzi mitteleuropee. Magris è infatti nativo di Trieste e da questa città di confine è partito per farsi promotore di continui, stimolanti incontri musicali.

Roberto Magris 4^{tet}

Ettore Martin, sax tenore
Roberto Magris, pianoforte
Danilo Gallo, contrabbasso
Enzo Carpentieri, batteria

I Musicali Affetti + Doron David Sherwin L'antica musica e la moderna pratica.

ore 18 - Palazzo Chiericati

Gia ospite della scorsa edizione di "New Conversations - Vicenza Jazz", insieme al pia-

nista Stefano Battaglia, l'ensemble I Musicali Affetti è nato da un'idea di Fabio Missaggia e propone un repertorio proteso soprattutto alla riscoperta e alla rivalutazione della musica italiana, in particolare veneta, del Sei-Settecento.

Solista ospite, nell'occasione, è lo statunitense Doron David Sherwin, uno dei pochissimi specialisti contemporanei di cornetto: con questo raro strumento Sherwin privilegia gli stili di improvvisazione medioevali e rinascimentali. Il concerto è realizzato in collaborazione con il festival di musica antica "Spazio & Musica".

36

"Il jazz in Italia dalle origini alle grandi orchestre" (EDT)

presentazione del libro di Adriano Mazzeletti

ore 18 - Libreria Galla1880

Il più grande sforzo documentario mai concepito per raccontare gli uomini, i luoghi e le vicende

del jazz in Italia. Da quel marzo 1904, quando un gruppo di cantanti e ballerini creoli, presentati come i "Creatori del cake walk", si esibiscono al Teatro Eden di Milano fino alle grandi orchestre degli anni Trenta. Il giornalista e studioso di jazz Adriano Mazzeletti riversa qui decenni di studi e ricerche per comporre un affresco di impressionante varietà e dettaglio; una ricchissima e aggiornata discografia offre il necessario complemento all'indagine storica e traccia un panorama ancora in gran parte inesplorato.



Teatro Olimpico - ore 21

Un viaggio musicale e poetico, ma anche spirituale, alla ricerca delle radici della cultura mediterranea nel suo complesso. Così si configura "Chants des Troubadours", progetto ideato dal contrabbassista Roberto Bonati (con la collaborazione di Vincenzo Mingiardi per la scelta dei testi) e che prevede, in

esclusiva per il festival, l'intervento di una delle più brave e versatili attrici italiane: Ottavia Piccolo. Ex bambina prodigio - esordi in teatro a dieci anni, in *Anna dei miracoli*, per la regia di Luigi Squarzina, e poco dopo debuttò nel cinema ne *Il Gattopardo* di Visconti - Ottavia Piccolo è, nella speciale circostanza, l'interprete ideale di brani che attestano le corrispondenze tra la tradizione araba e quella occidentale dell'amor cortese.

Musicalmente "Chants des Troubadours", nato nel 2000 su commissione del Festival de la Medina di Tunisi, elude la riproposizione filologica delle musiche dei trovatori per ricavare la propria ragion d'essere in un'interpretazione personale ma rispettosa dei materiali originali.

L'organico è costituito da musicisti dall'ampio bagaglio di esperienze. Spicca Cristina Zavalloni, voce dalle mille sfumature, ormai apprezzata a livello internazionale anche grazie a sodalizi con compositori del calibro dell'olandese Louis Andriessen e dell'inglese Michael Nyman.

Ottavia Piccolo & Roberto Bonati Chamber Ensemble "Chants des Troubadours"

Ottavia Piccolo, voce recitante

Cristina Zavalloni, voce

Riccardo Luppi, sax soprano

Mario Arcari, oboe, corno inglese, clarinetto

Vincenzo Mingiardi, chitarra

Stefano Battaglia, pianoforte

Roberto Bonati, contrabbasso

Fulvio Maras, percussioni

Testi poetici scelti da V. Mingiardi e R. Bonati

 37


Ottavia Piccolo, Teatro Olimpico, 1989

Angela Finocchiaro & Paolo Damiani Trio "Benneide"

Angela Finocchiaro, voce recitante
Diana Torto, voce
Achille Succi, clarinetti
Paolo Damiani, contrabbasso, violoncello

ore 21 - Teatro Olimpico

Questo concerto-spettacolo è un omaggio ad uno degli scrittori italiani più amati, anche per la sua graffiante ironia. Naturale che a recitare i testi di Stefano Benni sia un'attrice la cui irresistibile verve comica è

ampiamente apprezzata dal grande pubblico. Di Angela Finocchiaro si ricorda soprattutto il fecondo sodalizio con Maurizio Nichetti, oltre alle significative collaborazioni con altri registi, da Daniele Lucchetti ad Alberto Sordi, da Nanni Loy a Sergio Castellitto. Con Stefano Benni ha lavorato in occasione degli spettacoli *La misteriosa scomparsa della signorina W*, *Pinocchia* e di una prima edizione dello stesso *Benneide*.

Paolo Damiani è uno dei jazzisti italiani con maggiori esperienze internazionali e più versati a commistioni fra il mondo del jazz e la cultura mediterranea, oltre che ad incontri con altre discipline arti-

stiche come la danza e la poesia. Componente sin dalla sua fondazione della Italian Instabile Orchestra, Damiani ha diretto una delle ultime edizioni della francese Orchestre National de Jazz e attualmente guida il gruppo Mediana, oltre al trio con il clarinetista Achille Succi e la vocalist Diana Torto. Con Stefano Benni ha creato *Sconcerto*, lavoro di musica e poesia basato sui testi di *Blues in Sedici*, letti in scena dall'autore.



(Angela Finocchiaro)

Jazz Café Trivellato
La Cantinota - ore 23.30

Carla Marciano "Trane's Groove"

Il suo esordio discografico, *Trane's Groove*, da cui prende il nome il quartetto di cui è autorevole leader, non è passato inosservato. Carla

Marciano è infatti un talento da tenere in debita considerazione. Una delle rarissime sassofoniste apparse in Italia. Ma al di là della notizia di colore, la musicista salernitana ha idee molto chiare e precise, mutate in buona parte dall'universo espressivo di una delle sue guide spirituali, John Coltrane.

Carla Marciano, sax contralto e soprano
Alessandro La Corte, pianoforte
Aldo Vigorito, contrabbasso
Donato Cimaglia, batteria

39



Bombardieri-Beccalossi Duo

Guido Bombardieri, clarinetto e sax soprano
Fausto Beccalossi, acordeon

ore 16 - Piazza dei Signori

L'idea di suonare in duo è nata a Guido Bombardieri e Fausto Beccalossi dopo essersi trovati più volte a dialogare

musicalmente in diversi ensemble.

Spinti dal desiderio di approfondire l'intesa musicale e di cercare un maggior interplay, i due giovani musicisti mettono in scena una performance tesa e briosa, nella quale possono sfruttare al meglio le affinità sonore tra i rispettivi strumenti, creando intriganti atmosfere. Il repertorio offre brani arrangiati appositamente per il duo. Si spazia dai grandi tanghi argentini al folk e a motivi ben noti al pubblico tra cui alcuni standard jazz.

Orchestra Sinfonica di Sanremo

direttore Fabiano Monica
pianoforte solista Andrej Gavrilov

ore 18 - Teatro Olimpico

È un appuntamento che segna la rinnovata collaborazione tra "Il suono dell'Olimpico", tradizionale rasse-

gna sinfonica primaverile promossa dall'Associazione Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza, e "Vicenza Jazz". L'Orchestra Sinfonica di Sanremo, diretta da Fabiano Monica, con Andrej Gavrilov al pianoforte, interpreterà infatti le *I Got Rhythm Variations* per pianoforte e orchestra di George Gershwin, compositore che più di altri fuse elementi jazzistici con il linguaggio della musica colta europea. Di stampo più eminentemente classico il resto del programma, composto dal *Terzo concerto per pianoforte e orchestra* di Rachmaninov, e dalla *Sinfonia n. 9* di Dvorak.

Teatro Astra - ore 21

Omar Sosa 5^{tet}

Le sue trascinati performance sono ormai da tempo applaudite sia nel circuito concertistico del jazz che della world music. Ciò grazie ad

Luis Depestre, sax
Omar Sosa, pianoforte
Jose Julio Tomas, basso elettrico
Anga Diaz, percussioni
Houssaine Kili, guembri, gargabas, voce

una musica che è un concentrato di ritmi e di suoni che hanno le proprie origini in Africa e che hanno messo salde radici nell'isola dalla quale egli proviene, Cuba. Ma la musica di Omar Sosa, pianista dalla tecnica scintillante, non è né africana, né cubana: è una sintesi di tanti stili, portata a felice compimento da un talento prodigioso, cui si accompagna un profondo senso di spiritualità. Nato a Camagüey, il 10 aprile del 1965, Omar Sosa ha compiuto approfonditi studi musicali prima nella sua città e poi a l'Avana, iniziando la propria vicenda artistica nel 1986, con un gruppo denominato Tributo. Nel 1988 ha prodotto l'album *Arteporetica* del cantante Vincente Feliu e nel 1990 ha costituito insieme alla vocalist Xiomara Laugart il gruppo XL Talla Extra, ospite nel 1992 della cerimonia conclusiva dell'esposizione mondiale di Siviglia. In seguito, Sosa ha vissuto in Ecuador, dove ha formato il gruppo di matrice jazz-fusion Entrenoz; insieme a musicisti ecuadoriani e africani ha dato vita anche a Koral Y Esmeralda. Nel 1995 si è quindi trasferito a San Francisco, dove ha dato avvio alla sua carriera solistica.

Omar Sosa ha registrato sino ad oggi numerosi dischi nelle vesti di leader, fra cui *Prietos* (2001), *Sentir* (2002), eletto miglior album dell'anno di Afro-Caribbean Jazz dalla Jazz Journalists Association di New York.

41



(Omar Sosa)

Bobby Previte

"Bump the Reinaissance"

Bobby Previte, batteria
Steve Swallow, basso elettrico
Marty Ehrlich, sax contralto
Curtis Fowlkes, trombone
Wayne Horvitz, pianoforte

ore 21 - Teatro Astra

Personalità di spicco della downtown scene newyorkese, il batterista Bobby Previte ha alle spalle importanti collaborazioni con John Zorn, Tim Berne e altri musicisti ai quali è

accomunato da una innata predisposizione verso una musica che è il punto di incontro tra rigore formale e una pronunciata libertà improvvisativa. Un'attitudine che si riflette inevitabilmente nel gruppo Bump the Renaissance, il cui impatto corale affiora con forza e determinazione sia su disco che, soprattutto, dal vivo. Dice in proposito Previte: «Ho amato fin dall'inizio il sound di que-

sta band e in poco tempo è diventato evidente che potesse avere una vita propria, raggiungendo la maturità grazie all'interpretazione del materiale originale in modi sempre diversi. Come compositore mi sento pienamente appagato da Bump the Renaissance, perché con questo gruppo riesco a esprimere continuamente delle cose nuove.» L'attuale formazione del quintetto, la stessa che si ascolta nel recente album *Counterclockwise*, vede



(Bobby Previte)

accanto al leader altre figure significative della scena newyorke-
se, quali il sassofonista Marty Ehrlich, il trombonista Curtis
Fowlkes (ex componente dei Lounge Lizards di John Lurie e dei
Jazz Passengers) e il pianista Wayne Horvitz (altro assiduo partner
di John Zorn, nonché ideatore in proprio di vari, interessantissimi
progetti). A completare l'eccellente organico c'è il bassista elettri-
co Steve Swallow, storico collaboratore, fra gli altri, di Jimmy
Giuffrè e oggi compagno nella vita e nell'arte di Carla Bley.

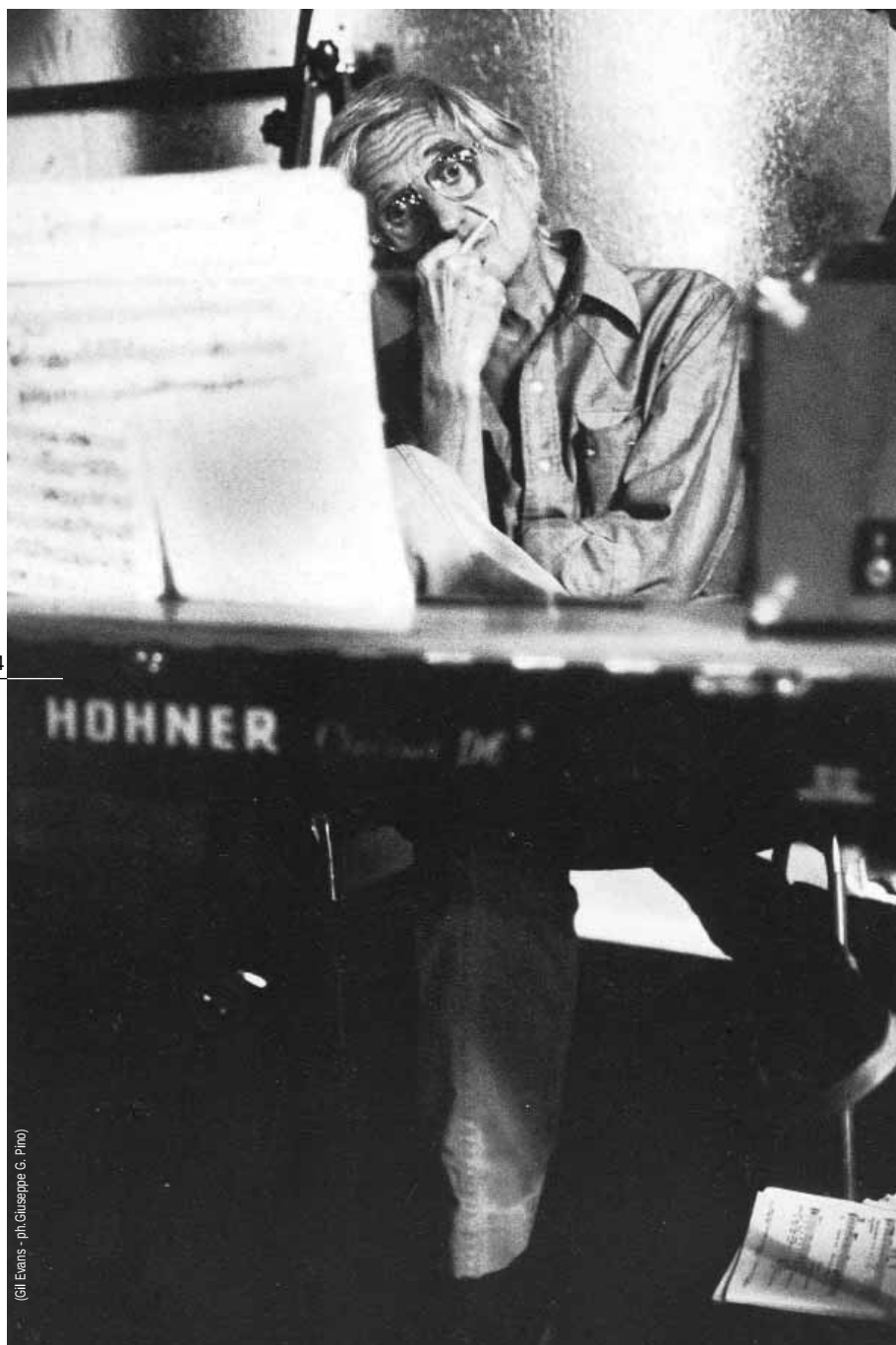
Jazz Café Trivellato
La Cantinota - ore 23³⁰

Kyle Grgeory è "l'ame-
ricano di Verona":
così lo chiamano gli
amici musicisti italia-
ni. Arrivato nel nostro
Paese nel 1998, dopo aver
studiato tromba classica e
jazz al College of Music di
Boston e nelle Università
dell'Indiana e del Nord
Colorado, Gregory si è subi-
to inserito nel circuito jazz-
stico di casa nostra, accolto
come si conviene a un musi-
cista dotato del suo talento.
Ha collezionato collaborazio-
ni con J.J. Johnson, Bob
Mintzer e la cantante Diane
Reeves.

Kyle Gregory "Pasta Boys 4^{tet}"

Kyle Gregory, tromba
Paolo Birro, pianoforte
Stefano Senni, contrabbasso
Valerio Abeni, batteria

43

Scrivere o improvvisare, magnifico dilemma

di Riccardo Brazzale

Quanto è importante la scrittura in una musica come il jazz, a tutti nota per il ruolo fondamentale che in essa

svolge la pratica improvvisativa?

La nona edizione di New Conversations - Vicenza Jazz prova a porre la questione con una serie di concerti che spaziano in lungo e in largo fra stili e tendenze, a ennesima dimostrazione di quanto questo genere musicale sia per antonomasia largo e capiente, quasi eccessivamente sconfinato, tanto da farci periodicamente chiedere «Cos'è jazz?».

Non vi è dubbio che, fra le musiche colte - le espressioni musicali cioè che tendono intrinsecamente a uno sviluppo di linguaggio anche intellettualmente complesso - il jazz è quella che assegna un ruolo meno decisivo alla scrittura.

È ben noto che il jazz si sia sviluppato in un luogo (il sud degli Stati Uniti), in una società (il melting-pot di etnie per lo più di origine africano-americana) e in un momento storico (gli inizi del XX secolo) in cui la cultura musicale non potesse che poggiare sostanzialmente sulla pratica orale.

Ma è però altrettanto chiaro che, senza il progressivo allargamento della pratica compositiva scritta, il jazz non sarebbe stato quello che è.

Questo non significa che nel jazz non siano potuti continuare ad esistere brani di musica completamente improvvisati (con tutto ciò che comunque si sottintende, ovvero una memoria di conoscenze, scritte e non). Del pari, tuttavia, se certe improvvisazioni – a differenza di altre - sono state fissate su disco e nella memoria come imprescindibili per la storia di questa musica e di tutta la musica del-

l'ultimo secolo, il merito è anche della parte scritta che vi era a monte o a cornice.

Il peso specifico della scrittura, della composizione propriamente detta o dell'arrangiamento (che spesso nel jazz diviene ri-composizione), varia da stile a stile e, parallelamente, da organico a organico, con quasi ovvia preponderanza laddove le formazioni strumentali vanno oltre, diciamo, il quintetto con due fiati per giungere alle medium e alle big band.

Va da sé che la scrittura dovette avere un ruolo maggiore nella Swing Era, dove dominavano le big band, rispetto al periodo Bop, nel quale imperavano i piccoli gruppi. Eppure ciò non toglie che, nella ventura di certe orchestre, si è infine giunti a concludere che l'eccessiva presenza compositiva andava a scapito di altre peculiarità espressive e dunque, complessivamente, della bellezza della musica.

L'orchestra di Count Basie (di cui quest'anno si ricorda il centenario della nascita e il ventennale della morte), seconda per importanza nella storia del jazz, probabilmente, solo a quella di Ellington, conobbe il periodo di massimo splendore alla fine degli anni Trenta e primi Quaranta, quando i suoi musicisti eseguivano ben poco del poco che era scritto sulla carta da musica, e molto, piuttosto, di ciò che era nelle loro teste, frutto di apprendimenti e accordi orali.

Il trombettista Harry Edison raccontò a Leonard Feather che quando, nel '38, entrò nell'orchestra di Basie, pose a un certo punto una domanda che gli sembrava quasi esistenziale: «Ehi, Basie, dov'è la musica?», per sentirsi rispondere: «Ma cosa ti prende? Stai suonando, sì o no?». Ed Harrison: «Sì, ma vorrei sapere cosa sto suonando. Alla fine del pezzo non so che nota debbo suonare». E Basie: «Se stasera suonerai una nota che ti sembra giusta, allora risuonala domani».

Detta così, e solo così, sembrerebbe che Basie fosse un naïf. In realtà certi suoi gioiellini (per esempio, la versione di *Topsy* incisa nel 1960 per la casa Roulette) non possono fare a meno di un arrangiamento che sia eseguito alla perfezione.

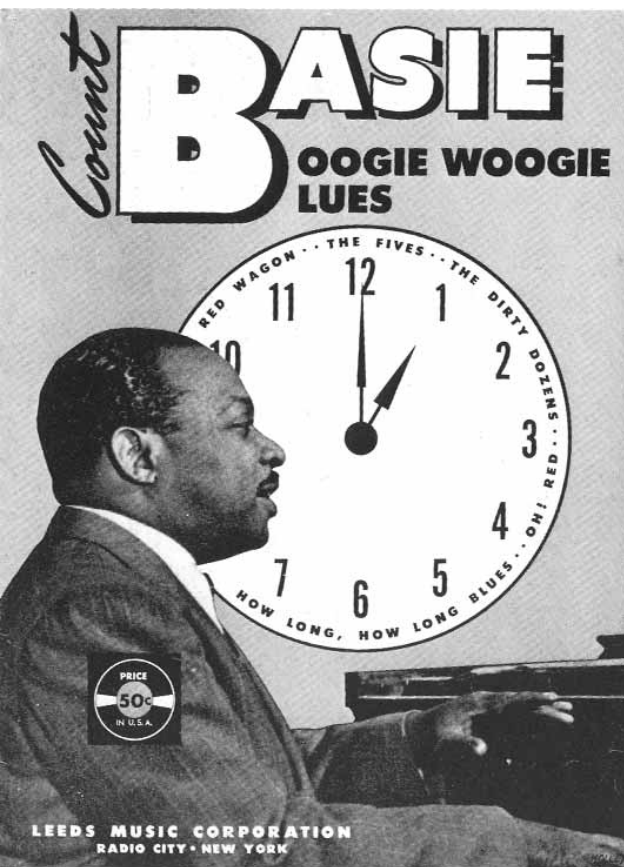
Di stile in stile. I capolavori nati nella seconda metà degli anni '50

dalla collaborazione fra il solismo di Miles Davis e gli arrangiamenti di Gil Evans, trovano un peso del tutto irrinunciabile nel fatto compositivo: certe soluzioni sono da ritenersi possibili solo con una precisa lettura di quanto scritto. Anzi, all'ascolto degli storici dischi, in alcuni casi si apprezzerrebbe un'attenzione esecutiva ancor maggiore.

D'altra parte, i memorabili live allo Sweet Basil degli anni '80 rispondono a una logica opposta, con gli arrangiamenti di Evans che tornano ad essere come i vecchi head arrangements di Basie: riff a chiamata, idee che in progress si convertono in musica, spunti inat-

tesi che diventano felice realtà o magari anche, talvolta, si sostanziano in soluzioni trascurabili ma che, a quel punto, fanno inevitabilmente parte del gioco.

Ma torniamo agli anni '50, quando Charles Mingus, il maestro dell'arrangiamento non scritto, insuperabile organizzatore di suoni che, come Ellington suo maestro ideale, sapeva trarre – potremmo dire maieuticamente – il meglio dai suoi musicisti con il solo esempio diretto, per giungere ad alcuni dei suoi più conclamati capolavori (pen-



siamo ad *Ah Um* o a *The Black Saint and the Sinner Lady*) doveva affidarsi in grandissima parte alla sua, per altro inimitabile, scrittura.

Del tutto a parte è il caso di Thelonious Monk, un misterioso per natura. Le sue composizioni sono così articolate eppure semplici, precise nelle scelte sia particolari che di campo, che reinterpretarle è a tutt'oggi un problema.

Molto più che in altri compositori, in Monk si avverte che certe soluzioni non possono essere che quelle e che se si decide di cambiarne una sola nota, significa che di fatto si rischia di imprimere una svolta al brano. Tutto ciò sembrerebbe fare a pugni con certe risposte che Monk dava a gente come Coltrane, sentenze simili a quella rivolta da Basie a Harrison: «Che nota devi suonare? Una qualsiasi... Un do diesis o naturale? Sì, uno dei due».

Ma allora, quanta importanza ha la scrittura nel jazz?

Ne ha molta e probabilmente ne avrà ancor di più, pur sempre, certamente, nel flusso dei corsi e dei ricorsi.

Il Bop era nato, fra gli altri motivi, anche per l'insopprimibile anelito alla libertà negata dagli arrangiamenti inscatolati del periodo swing; così, qualche anno dopo, nel modale e nel free i musicisti avrebbero cercato la libertà perdutasi nuovamente fra gli ingorghi di strutture armoniche molto complesse (e Coltrane è un caso a suo modo perfetto per spiegare il dibattito interiore di un musicista che muove, soprattutto nella seconda parte della sua vita, alla ricerca di un qualcosa che non ritrova più nelle trame compositive).

Certamente il jazz, a differenza della musica che affonda le sue radici in Europa, dovrà continuare a cercare la sua identità in questo mutevole rapporto, ma così pieno di linfa, fra composizione scritta e composizione estemporanea.

Non darà mai grandi frutti un'improvvisazione che è tale a prescindere da un'idea tematica più o meno strutturata. Non può avere grande senso musicale un'improvvisazione che potesse essere trapiantata pari pari da un brano all'altro (nella convinzione, però, che analogo ragionamento può esser fatto per tante musiche scritte, in ambito non solo jazzistico).

George Russell, a tutti noto come teorico, orchestratore e compositore, ha forse finito per lasciare il suo massimo apporto alla storia del jazz con le incisioni in sestetto del '60-61, in cui maggior spazio è lasciato ai solisti e meno alla scrittura, a riprova che questa musica ha nel suo stesso dna l'eterno rimettersi in discussione.

Ellington – qui appositamente last ma ovviamente not least - fu un maestro unico non solo nello scrivere, ma pure nel cercare sempre nuovi equilibri fra espressività del compositore (nel suo caso, sua stessa e di Billy Strayhorn) e creatività del performer (i suoi personalissimi solisti, sfilati in circa cinquant'anni di avventure musicali, dai primi classici degli anni '20 alle suites degli inizi dei '70 – e pensiamo alla “New Orleans” e alla “Afro-Eurasian” - passando per gli anni belli di Jimmy Blanton e Ben Webster).

Con Ellington abbiamo avuto i migliori esempi di jazz totalmente scritto, ma pure gli infiniti assoli di Paul Gonsalves, le vaghezze dei raffinati timbri impressionistici ma anche i colori sanguigni del jungle style, i riferimenti all'arte colta ma anche lo sguardo mai stanco ai mille panorami del mondo.

A Vicenza, in questo 2004, vedremo e sentiremo mille musiche a contatto fra loro, pronte - dal solo sfiorarsi - a far sbocciare nuovi fiori. La canzone italiana e il tango argentino, gli echi dei Caraibi e quelli delle diverse sponde del Mediterraneo, i nuovi suoni dell'elettronica e quelli antichi della parola recitata, il tutto nell'eterno rinnovarsi di un incontro con una tradizione, scritta e orale, documentata dai dischi o solo dalla memoria, formatasi oramai da oltre un secolo.

Jazz è una parola grande, quasi eccessivamente, si diceva all'inizio. Si inventano quotidianamente etichette e sottomultipli per trovarvi capanna. Ma, al di là della vacuità della parole, è la musica che resta. Chi ama il jazz sa capire a naso, e ad occhi chiusi, dove stanno i confini e se al di fuori di essi vi sono terre amiche. Chi, pur essendone estraneo, ne è istintivamente attirato, si lasci guidare dalla storia e se ne fidi: Ellington, Basie, Mingus, Monk, Jelly Roll Morton, Gil Evans fanno parte della storia del jazz. Della storia delle cose belle che fanno parte di noi. ■

La composizione e la storia del jazz

di Maurizio Franco

La storia della composizione jazz, e quindi dei compositori in senso stretto, è un argomento poco

affrontato negli studi in materia e ancor meno considerato nell'ambito della pubblicistica di impronta divulgativa e giornalistica. L'analisi delle strutture e la loro incidenza sul linguaggio, oppure il rapporto tra particolari stilemi compositivi e improvvisazione, sono infatti assolutamente marginali nell'ambito della storiografia del jazz e hanno scarso peso nella definizione dell'immagine di questa musica, nonostante la piena consapevolezza di tali problematiche consentirebbe di rivedere profondamente l'idea stessa di jazz e comprendere meglio la sua essenza. Tra i responsabili di questo stato di cose ci sono *Cornet Chop Suey* del 1926, *Potato Head Blues* del 1927, *West End Blues* dell'anno successivo, cioè tre titoli legati all'arte di Louis Armstrong che si configurano come altrettante pietre miliari nella nascita di una concezione del jazz basata sull'idea di solista accompagnato. Si tratta ovviamente di un'estrema schematizzazione, ma riflette una verità: nella seconda metà degli anni '20, il jazz si staccava progressivamente dalle polifonie del New Orleans Style e del Dixieland, cioè da un modo di pensare la musica come fatto più collettivo che solistico, per assumere i tratti di un'arte nella quale, almeno dal punto di vista del fruitore, contava sempre più il singolo protagonista. In questo processo, Louis Armstrong rappresentava il sole che illumina la strada del cambiamento, contribuendo allo sviluppo di un'idea del jazz il cui approdo finale sarà il bebop. Cioè il momento culminante dell'improvvisazione solistica, quindi dell'individualismo all'interno di una musica che però non ha mai perso la sua natura di linguaggio lega-

to all'interplay, al gioco relazionale tra i musicisti, anche in presenza di una figura predominante: il solista improvvisatore. Proprio dalla nuova ricezione del jazz determinata dall'affermazione di quest'ultimo come fulcro dell'esecuzione e dal crescente sviluppo dell'improvvisazione, nasce la visione del jazz inteso come musica individualistica, basata su singoli protagonisti, dove l'improvvisazione diventa l'aspetto creativo predominante e la scrittura, al massimo, la sua ancella. Da questa concezione si sviluppa anche la profonda frattura, tuttora non sanata, tra appassionati, critici e musicisti legati agli stili più arcaici del jazz e quelli che invece hanno sposato la poetica della modernità, soprattutto di quella maturata nel corso degli anni '40. Una situazione grazie alla quale si spiega probabilmente la frettolosa liquidazione di tutto il jazz pre-bebop, avvenuta dopo l'affermazione del modo di suonare determinato in particolare da Parker e dalla quale si sono salvati soltanto alcuni musicisti imprescindibili; soprattutto solisti, con l'eccezione di Morton e di Ellington, quest'ultimo, però, spesso considerato quasi un personaggio a sé, al di fuori del reale linguaggio jazzistico. Un atteggiamento critico e ricettivo che ha determinato conseguenze molteplici, quanto importanti, nella visione storica dell'esperienza jazzistica, come ad esempio la scissione in due parti della sua storia e la conseguente, non fondata sul piano strettamente musicale, esagerata considerazione del bop quale fenomeno di totale rottura con il jazz precedente. Inoltre, persino nella definizione di questo momento comunque fondamentale nel percorso del jazz, si è assistito all'appiattimento degli stilemi boppistici al solo lessico parkeriano, perché questo era coerente con l'idea dell'assoluto predominio del solista che si stava costruendo. Un fatto che ha avuto come ulteriore conseguenza lo svilimento delle molteplici articolazioni di questa tendenza a favore di una, ed una sola, idea espressiva. Un'impostazione che ha generato una visione critica in cui ha finito per prevalere, come elemento chiave del giudizio estetico, la costante ricerca di un nuovo legato all'originalità del fraseggio del singolo musicista. Un atteggiamento dal quale la pubblicistica jazz non si è ancora completamente staccata, con il risultato che l'at-

tenzione di critica e di pubblico si è raramente concentrata sui meccanismi collettivi del fare musica a favore di un ascolto unidirezionale, tutto rivolto alla figura del solista di turno. Si è parzialmente staccato da questo modello l'ascolto della free music e di tutti quegli stili basati sull'improvvisazione collettiva, ma esso ha avuto scarso impatto per la definizione di una nuova immagine del jazz e non ha portato cambiamenti di alcun genere per quanto riguarda il peso della composizione; anzi, ha accentuato semmai proprio l'importanza degli aspetti di relazione determinati dall'espressione estemporanea. In sostanza, si è elevato il processo creativo improvvisato a divinità, oggetto di culto intorno al quale costruire una retorica del jazz e trovare la chiave di lettura della sua intera storia, giungendo addirittura ad inventare una tradizione e ad applicarla anche ad epoche in cui il jazz si sviluppava partendo da altri parametri espressivi. Per esempio, l'esasperazione sulla presunta improvvisazione collettiva nel Dixieland, ormai smentita in molti suoi aspetti dagli studi più recenti, oppure il disinteresse verso le strutture utilizzate dai musicisti e il loro impatto sullo sviluppo e le modificazioni del linguaggio, con il risultato di considerare solo le forme song e quella blues quali materiali utilizzati dai jazzisti e quasi sempre solo come veicoli per l'improvvisazione, non per le qualità intrinseche della scrittura. Le conseguenze di questo modo di pensare sono principalmente legate ad una lettura della storia del jazz fatta attraverso pochi e a volte fuorvianti parametri, al punto che per assurdo si potrebbe considerare quale elemento portante della sua estetica l'improvvisazione su un giro armonico; criterio in fondo generatore anche del suo contrario, cioè la ricerca di libertà dai vincoli tonali, dalle griglie di accordi, maturata nella seconda metà degli anni '50 e alla base della definizione di un nuovo universo espressivo, costruito su parametri alternativi rispetto al precedente. Tale limitata prospettiva di analisi si scontra con una ben diversa realtà, che affrontata nel suo complesso potrebbe determinare un cambio significativo nel disegno del cammino della lingua jazz, la cui morfologia non può più essere configurata, oggi, come una linea spezzata in vari tronconi impermeabili tra di loro. Spesso sono infatti le

tipologie compositive e il gioco relazionale tra i musicisti che da queste in buona parte deriva, a determinare una ben più complessa articolazione del percorso linguistico, un legame più profondo tra i musicisti. Pensiamo ad esempio all'avvento, nella seconda metà degli anni '50, di concezioni di carattere modale all'interno dell'armonia tonale, le cui implicazioni sembrano, in quasi tutte le analisi in materia, fermarsi alla superficie, cioè ai soli aspetti legati alla costruzione del singolo assolo, quando invece l'uso di pedali, di semplici centri tonali di riferimento, di un uso delle scale considerate come perno del pensiero melodico, determinò una nuova gestione dello spazio sonoro e quindi dell'interplay e della costruzione del ritmo, favorendo il cambiamento nel modo di suonare e segnando la nascita della tradizione contemporanea anche e soprattutto attraverso lo sviluppo di una nuova dimensione ritmica e strutturale. Infine, un altro aspetto trascurato, oppure affrontato solo a livello generale, è quello cruciale del rapporto tra pagina scritta ed espressione estemporanea, che comporta una riflessione sull'uso dei materiali utilizzati, quindi sulla tipologia delle composizioni e il loro riflesso sul processo improvvisativo. Una problematica che aiuterebbe a trovare gli intrecci tra il passato (inteso come tradizione) e il presente del jazz, che ha interessato tutte le sue modificazioni stilistiche fornendo prospettive di analisi assolutamente originali e diverse da quelle del passato. Per



esempio, emergerebbe in maniera chiara l'uso differente della scrittura rispetto alla musica occidentale europea e, finalmente, verrebbe a cadere quella logora analogia tra il cammino compiuto dal jazz in cento anni e quello percorso dalla musica eurocolta in mille. Anche limitandoci ad alcuni autori esemplari, si può comprendere quanto sia diffusa la mentalità di considerare le composizioni come una palestra di invenzioni su giri di accordi, con il risultato di appiattire i repertori considerando i brani soprattutto per le loro progressioni armoniche, poiché nel jazz (almeno sino alla fine degli anni '50) queste si riducono a pochi stilemi. Sotto il profilo storico, dall'affermazione della forme chorus sino alle nuove idee che matureranno intorno agli anni '60, il ruolo del compositore verrà considerato sempre meno importante e le dinamiche, le architetture melodiche, gli aspetti timbrici presenti nella scrittura raramente verranno valorizzati. Persino le composizioni prettamente jazzistiche saranno trattate come materiali grezzi, al pari delle canzoni popular entrate a far parte del repertorio dei musicisti quali brani d'uso da trasformare anche completamente, a volte con intelligenza, più spesso attraverso un uso generico e svilente della loro stessa natura. I grandi artisti sono però sempre stati consapevoli del rapporto tra scrittura e improvvisazione, e lo dimostrano musicisti quali, per esempio, Charlie Parker e Lennie Tristano, certo tra i più profondi e spericolati improvvisatori della storia del jazz: il secondo, a volte eliminava l'esposizione del tema all'inizio e alla fine dell'esecuzione, lasciando scorrere l'improvvisazione senza soluzione di continuità, rinunciando a rendere riconoscibile un brano attraverso l'uso di un tema-pretesto svuotato di ogni contenuto. Il primo scriveva temi tratti da patterns del suo fraseggio per determinare un clima espressivo e collegare l'idea della parte scritta a quella della creazione improvvisata. L'importanza della conoscenza delle modalità compositive di un brano, delle sue caratteristiche espressive, del contesto storico culturale da cui proviene, è quindi un fatto imprescindibile, che va ben oltre la familiarità con un giro di accordi o una forma chorus. Pensiamo ad esempio all'ellingtoniano *Mood Indigo*, in cui la melodia ha senso e prende corpo nell'impasto timbrico tra tromba e

trombone sordinati e clarinetto, per comprendere che senza la consapevolezza di questi aspetti non è possibile interpretarlo ed eventualmente ricrearlo in maniera coerente rispetto alle sue peculiarità. Il fatto che si tratti di Ellington, compositore per eccellenza del mondo jazzistico, non rappresenta però un'eccezione, in quanto l'intera storia del jazz è attraversata da figure di autori di prim'ordine. Alla sottovalutazione dei compositori di jazz ha pesato anche il prevalente utilizzo di forme brevi, comprendenti l'idea di chorus, e non di ampie strutture, anche se le prime sono in realtà funzionali all'estetica di un'arte della performance quale il jazz, alla quale sono necessarie forme agili da padroneggiare ed elastiche rispetto alla loro configurazione globale (principalmente per questo motivo anche molte opere ad ampio respiro sono costituite da catene di forme brevi). Consideriamo come modelli le composizioni di Thelonious Monk, per citare un altro compositore di valore assoluto; esse sono contenute in forme semplici, a volte si basano addirittura su dei riffs, e non presentano armonie particolarmente complesse. Sono le implicazioni ritmiche, melodiche, timbriche, relazionali, e quindi armoniche, oltre al senso della storia che le pervade, a costituire il nucleo portante della loro bellezza, e se vengono trascurate a favore di un utilizzo convenzionale di queste pagine, quasi fossero semplici materiali di partenza anziché composizioni studiate accuratamente in ogni dettaglio, la genericità dell'esecuzione e della creazione estemporanea le distrugge completamente. Infatti Monk è tra gli autori peggio eseguiti della storia del jazz, e la sua opera viene esaltata solo da chi, attraverso uno studio profondo della sua musica, riesce a trovare strategie improvvisative coerenti con il pensiero del compositore, in grado di produrre una feconda dialettica tra autore e performer, come nel caso di Steve Lacy e Chick Corea, non a caso grandiosi interpreti dell'arte monkiana. Anche nel caso di Ornette Coleman, spesso dipinto come un'iconoclasta maestro dell'informale, gli aspetti compositivi sono un presupposto importante, troppo spesso ignorato, nonostante Coleman stesso si consideri in primo luogo un compositore. Analizzati in partitura, i suoi brani si presentano particolarmente difficili, evidenzia-

no differenti metodologie di composizione e in teoria dovrebbero fornire gli elementi chiave per l'improvvisazione. Queste considerazioni non devono comunque provocare la reazione opposta, suscitare l'idea di un jazz arte della scrittura, ma servire come spunti di riflessione per comprendere quanto nel jazz gli aspetti estemporanei si intrecciano con quelli analitici, l'oralità con la scrittura, secondo elementi tipici delle musiche definite recentemente da Vincenzo Caporaletti con l'innovativo e illuminante termine di audio-tattili; e come la scrittura sia al tempo stesso descrittiva di un processo, ma anche definita, semplice spunto quanto vincolante trama, concepita per rispondere a esigenze diverse da quelle dell'esatta esecuzione delle note, poiché il jazz pone sul tappeto una concezione della musica che la notazione occidentale non può rappresentare totalmente, risultando inadeguata a coprire l'intero parametro timbrico e ritmico, a prevedere gli equilibri relazionali che i musicisti troveranno nel corso della performance. Possiamo però chiederci come sarebbe stata letta la storia del jazz se il ruolo dei compositori (e tra questi occorre annoverare anche gli arrangiatori), quindi quello della pagina scritta, non fosse stato considerato secondario, bensì inserito armoniosamente nel corpus del suo percorso stilistico. Forse la lingua jazz sarebbe stata meglio compresa nel suo complesso, recepita come un corpus più unitario, e magari parecchie generalizzazioni e luoghi comuni non sarebbero sorti, diventando ostacoli alla formazione di un nuovo pensiero critico e storico. Probabilmente una simile lettura avrebbe funzionato anche come antidoto nei confronti di quell'ansiosa ricerca del nuovo messia dell'improvvisazione, del solista capace di fare schiere di proseliti, così diffusa nell'ambito del giornalismo musicale, favorendo invece un ascolto più ragionato, profondo della musica, considerata in tutti i suoi meccanismi creativi; quelli del pensiero che nasce a tavolino e quelli dell'espressione estemporanea. In fondo, proprio il rapporto tra composizione scritta e composizione istantanea, o addirittura la ricerca di una scrittura che favorisca l'improvvisazione, l'espressione individuale, è una costante dell'intera storia del jazz. ■

Il compositore sul taxi

di Stefano Zenni

Al solo nominarla, la parola “compositore” ci evoca immediatamente la figura di un uomo (quasi mai una donna, ma questa è un'altra storia) assorto su un tavolo, concentrato, che nel silenzio della solitudine coglie l'ispirazione che immortalerà su un foglio di carta da musica. Lontano dal tumulto della vita, ignaro degli affanni del quotidiano, il compositore si nutre di un complesso progetto intellettuale che lo assorbe completamente. La creazione musicale, affidata ad un solista o un'orchestra, avviene ad altrettanta distanza da lui: l'autore sarà in platea, o non ci sarà affatto quando, secoli dopo, quel lavoro consegnato alle stampe gli sarà sopravvissuto quale testimonianza perenne del suo genio.

Se pensiamo invece all'improvvisatore jazz subito si materializza l'immagine di un musicista (anche qui, di solito un uomo) sudato, aggrappato al suo strumento, mentre si danna per tirare fuori il suono dell'anima in mezzo ad un pubblico che lo incalza, gli respira addosso, lo pressa fisicamente per strappargli la musica del qui e ora, del vissuto immediato, del miracolo dell'improvvisazione che si volatilizza nell'attimo della sua creazione.

Invece il compositore jazz non sappiamo bene come figurarcelo: non riusciamo a immaginare Billy Strayhorn o Charles Mingus, Duke Ellington o George Russell, Jelly Roll Morton o John Lewis, chiusi in uno studio a immaginare architetture swing. Se si esclude qualche foto pubblicitaria, le foto ce li mostrano sempre alle prove, a stretto contatto con i loro musicisti, o vicini al proprio strumento: magari anche con la matita e la carta da musica, ma senza l'aura del genio solitario che crea nella sua torre d'avorio. In

una bella foto del 1940 pubblicata solo di recente, si vede l'arrangiatore Chappie Willett mentre sforna una partitura per l'orchestra di Louis Armstrong: l'immagine – Willett alla scrivania concentrato a scrivere con le maniche rimboccate – trasuda velocità di realizzazione ed è il simbolo di un lavoro che sempre fare i conti con i tempi dell'industria dello spettacolo.

In verità è proprio questa l'immagine del compositore jazz: qualcuno che scrive con lo scopo di una esecuzione ravvicinata, che crea con dei musicisti in testa, che realizza le idee in funzione di artisti che hanno il loro stile, che compone senza mai ignorare la destinazione dell'opera. Il compositore jazz sa risolvere la contraddizione tra progettualità e improvvisazione, tra la coerenza del progetto e la libertà dei solisti, tra la forza centrifuga del collettivo e quella centripeta del singolo. E per fare questo deve vivere dentro la musica, immergersi nella realtà del suo gruppo, pensare e scrivere per esso, come facevano Duke Ellington, Jelly Roll Morton, John Lewis, Charles Mingus, Don Redman, Gil Evans.



(Orchestra of Fletcher Henderson nel 1924 - ph.Duncan P. Sneath)

Proprio questa completa immersione nel fare musica rende quasi superflua la distinzione tra arrangiatore e compositore. Prendiamo Don Redman, multistrumentista (sax alto, clarinetto, oboe) che aveva una solida preparazione compositiva classica: tra i 24 e i 25 anni (cioè alla metà degli anni Venti) partiva da uno *stock arrangement* acquistato in un negozio di musica, mutava l'ordine delle sezioni di cui era composto, ne eliminava alcune, ne scriveva di nuove; poi adattava la strumentazione all'orchestra di Fletcher Henderson, quindi "apriva" delle zone per far emergere dei solisti improvvisatori, come Louis Armstrong. E così ha "inventato" la scrittura per big band. Questo è comporre o arrangiare? In realtà arrangiare è ri-comporre, come dimostra tutta l'opera di Gil Evans, che poteva partire da una semplice canzone e trasformarla in un pulviscolo ritmico e timbrico governato dalle leggi dettate estemporaneamente dal leader.

Arrangiare, comporre: attività che vanno dalla semplice ideazione di una struttura-cornice all'elaborazione di architetture complesse. Di solito si sottovaluta l'estremo più semplice, visto che ormai anche il più sprovveduto degli studenti riesce a comporre un tema e un giro armonico su cui improvvisare. Ma anche questa fase non è così elementare come si pensa. Il problema è di personalità, "intonazione", coerenza stilistica: prendiamo i temi di Charlie Parker. Di regola vengono considerati spunti per l'improvvisazione, melodie in cui certi tratti del suo solismo si trovano per così dire "congelati" sulla carta. Ma ascoltateli attentamente: siamo davvero sicuri che i suoi temi somiglino ai suoi assolo? O non è piuttosto vero che essi sono complementari alle improvvisazioni? A ben vedere, i temi di Parker sono vere composizioni perché sono integrati in un'idea unitaria di esecuzione, lo stile del tema e quello dell'assolo sono come due facce diverse della stessa personalità, e il tema è stato consapevolmente pensato per non suonare come un doppione "concentrato" dell'improvvisazione.

È questo che li distingue dalle migliaia di originals tutti uguali e dimenticabili. E dire che a Parker è capitato di scrivere alcuni suoi temi in taxi... Anche questa è composizione jazz. ■

!!
Impulse!

MINGUS

THE BLACK SAINT AND THE SINNER LADY

FROM A POEM: "Touch my beloved's thought while her world's affluence crumbles at my feet."



Charles Mingus: la dissonante intensità

di Ekkehard Jost

All'inizio degli anni '60 la ricerca di nuove tecniche e mezzi espressivi venne perseguita con un vigore guardato con diffidenza da parte di critici e appassionati - per non parlare dei musicisti delle vecchie generazioni; altri erano a dir poco allarmati e non andavano tanto per il sottile nelle loro osservazioni. In mezzo a questo scompiglio si ergeva, solido come una roccia, il bassista e compositore Charles Mingus, con un'idea artistica i cui tratti salienti erano già stati elaborati a metà degli anni '50, anticipando allo stesso tempo alcuni elementi basilari da cui più tardi dovevano concretizzarsi alcune varietà del free jazz. Contrariamente a Coltrane, la cui evoluzione fu una graduale progressione stilistica che, con il passare del tempo, lo portò sempre più lontano dal punto di partenza (e perciò quando si parla del suo stile bisogna anche citare dei riferimenti temporali), Mingus raccolse elementi da vaste aree musicali e li fuse in un tutto le cui caratteristiche restano valide anche a prescindere dal periodo.

Mingus trasse le sue prime e più decisive influenze musicali dai brani gospel delle assemblee ecclesiastiche nere di Watts, un bassofondo di Los Angeles dove trascorse gran parte della sua giovinezza. Gli schemi di domanda e risposta degli inni cantati nelle *Holiness Churches*, e in particolare i loro temi fortemente emozionali, sono sempre stati uno dei fondamenti della musica di Mingus, conferendo a volte un'intensità che ha reso gli esiti neo-gospel del cosiddetto soul jazz niente di più che accessori di moda.

Per Mingus la seconda e non meno decisiva esperienza fu l'orchestra di Duke Ellington che egli sentì per la prima volta alla radio

all'età di otto anni. Ne fu ancor più affascinato quando assistette a un concerto di Ellington: «Quando sentì per la prima volta Duke in persona, quasi saltai fuori dalla balconata. Uno dei suoi pezzi mi eccitò a tal punto che mi misi a strillare» (da Hentoff 1961).

Ellington e la musica gospel, e più tardi il blues, rappresentano le più importanti fonti d'influenza sull'ispirazione musicale di Mingus, ma non sono le sole. Agli inizi Mingus sentiva una forte affinità per i compositori impressionisti europei come Debussy e Ravel. Ma soprattutto ebbe concrete esperienze in quasi tutte le aree del jazz. Lavorando come sideman di musicisti diversi tra loro, come Kid Ory, Louis Armstrong, Lionel Hampton, Red Norvo, Art Tatum e Charlie Parker, familiarizzò profondamente con un vasto spettro di stili. In effetti, la domanda ricorrente è se altri musicisti abbiano mai avuto un così ampio accesso diretto a tanti tipi diversi di jazz.

La diversità di queste influenze ha forgiato uno stile che mette insieme elementi disparati come il suono d'insieme dell'orchestra di Ellington e l'improvvisazione collettiva delle band di New Orleans, gli schemi di domanda e risposta della musica gospel e i fraseggi bebop, certe sonorità di stampo impressionistico e i ritmi del folklore ispano-messicano.

A dispetto del proprio eclettismo, Mingus ha creato un idioma personale inconfondibile, non semplicemente un guazzabuglio stilistico: il tutto è sempre più della somma delle sue parti. Il merito va principalmente alla forza della sua personalità; la sua "intensità dissonante" (se così la si può chiamare) può avergli procurato un sacco di guai e di incomprensioni fuori dall'ambiente musicale, ma ha anche conferito alla sua musica un'individualità unica. Ed è l'eclettismo di Mingus ad aver esercitato un'influenza decisiva sui giovani musicisti della generazione successiva che – consciamente o meno – riprendono a loro modo i suoi prestiti dalle epoche passate del jazz, dal folklore e dalla musica colta occidentale.

Come bassista, Mingus è fra i grandi virtuosi. Questa constatazione può essere venuta meno con il passare del tempo e l'avvento di una nuova generazione di bassisti per i quali – a giudicare dal loro valore – nulla sembra impossibile. Ma comunque è bene rievocare l'effetto che l'intensità del suo stile esecutivo ebbe sugli ascoltatori durante gli anni '50: «Dà sempre l'impressione di far fare allo strumento cose impossibili» (Balliett 1963, p. 169). Tuttavia, ciò che rese Mingus diverso dai bassisti degli anni '50 fu non tanto la sua perfetta padronanza tecnica, ma principalmente il modo in cui egli seppe porre quella tecnica al servizio della sua idea complessiva di musica.

Al tempo, la segnalata virtù di un bassista era suonare quattro beat per battuta con precisione, anche con il tempo più veloce. I soli (abbastanza rari) erano di regola niente più che linee di *walking bass* senza l'ensemble o – all'estremo opposto – dimostrazioni tecniche di virtuosismo che spesso non avevano niente a che fare con il contesto musicale. Mingus procedette esonerando in parte lo strumento dalla funzione di tenere il tempo, a favore di linee ritmicamente indipendenti che correvano in maniera contrappuntistica rispetto alla melodia, linee che erano sia di base che autonome fra le altre.

(...) Oltre a dare al basso una posizione autonoma nell'ensemble, Mingus introdusse una serie di innovazioni tecniche. Queste, tuttavia, non sono usate tanto in sé e per sé, come orecchiabili soluzioni solistiche; al contrario, funzionano sempre come parti integrate della struttura musicale complessiva. Egli sviluppò, per esempio, insistenti *tremoli pizzicati* per accrescere la tensione; questi danno l'impressione di suoni prolungati che crescono e diminuiscono. Attraverso l'articolazione e il fraseggio, egli fa “parlare” il basso come già nel dialogo con Dolphy in *What Love*. E nelle sue reminiscenze dell'atmosfera turbolenta in una città messicana di frontiera (*Tijuana Moods*), suona schemi chitarristici ispirati al flamenco molto prima che il bassista Jimmy Garrison scate-

nasse gli entusiasmi con i suoi assoli di “basso flamenco” nel quartetto di Coltrane.

Solo in parte i contemporanei di Mingus assimilarono le sue innovazioni tecniche o si unirono alle iniziative per liberare il basso da un ruolo subalterno. Non c'era molto spazio per lo stile esecutivo di Mingus nell'idea ritmica dell'hard bop. I migliori bassisti della fine degli anni '50 – Paul Chambers, Sam Jones, Doug Watkins, per esempio – tendevano più verso Ray Brown che verso Mingus. Solo più tardi i bassisti del new jazz come Charlie Haden, Scott La Faro, Steve Swallow e altri, abbracciarono le novità mingusiane, sviluppandole sino a incontrare le esigenze ritmiche nel free jazz.

Il ruolo di Mingus come pioniere del free jazz non è affatto limitato al suo lavoro di bassista. Nella musica degli anni '60 egli fu molto più importante come compositore e soprattutto come leader dei suoi “jazz workshops”, come eloquentemente chiamava i suoi gruppi. La sua predilezione per Ellington si esprime non solo nella tessitura sonora delle sue composizioni e nelle intense interpretazioni di alcuni brani del Duca, ma ancor di più nel modo in cui egli realizza le proprie idee musicali con i suoi gruppi. Come Ellington, Mingus conduce i suoi musicisti direttamente nel processo della composizione; non compone *per loro*, ma *con loro*. Non fornisce una partitura definita, ma abbozza per loro – solitamente al pianoforte – la cornice musicale ed emozionale di un brano. Ciò nonostante, siamo davanti a qualcosa di più di un “arrangiamento guida”, così come avviene in una jam session o in sessioni informali di registrazione, dove vengono forniti solo gli elementi basilari, l'ordine degli assoli, i riff, i finali, ecc. Mentre suggerisce ai componenti del suo workshop un certo modo di interpretare il brano, mentre mostra le scale o le progressioni degli accordi, Mingus dà anche ai suoi musicisti la libertà di dare il proprio contributo non soltanto negli assoli – che saranno in ogni caso individuali -, ma (cosa più importante) nel suono collettivo d'assieme. Si genera così un processo di feedback in cui le reazioni dei

musicisti e le idee del bandleader hanno quasi la stessa importanza. Gran parte di ciò che accade nella musica non viene programmato in anticipo, nascendo al contrario da spontanee interazioni dentro il gruppo. Dice Mingus: «Tra il momento iniziale, in cui si parte tutti assieme, sino a quello finale, in cui si arriva tutti assieme, i musicisti possono cambiare la composizione, se vogliono. Mentre suonano, mettono dentro se stessi, mettono dentro le loro sensazioni» (da Hentoff, note di copertina dell'LP Atl. 1377).

La collaborazione tra Mingus e il suo batterista Dannie Richmond è un aspetto importante di questo processo. Assieme dal 1957, sono stati uno dei team più longevi nella storia del jazz e Richmond ha sviluppato nel corso degli anni un'empatia quasi sonnambulistica con le intenzioni del suo leader. Con il sostegno di Richmond, Mingus guida il modo di suonare del suo gruppo, governa le progressioni dinamiche, introduce improvvisi cambi di tempo, impone un continuo accelerando o altera il metro e il ritmo. Naturalmente ai musicisti si chiede molto più che eseguire gli arrangiamenti e fare qualche giro di assolo. Jimmy Knepper, un trombonista che ha lavorato per alcuni anni con Mingus, dice: «Ci vuole un po' prima di entrare nello spirito di alcune sue composizioni...Ma una volta imparate, una volta che *si sente* come dovrebbero essere suonate, vengono fuori facilmente. Mingus si aspetta risultati in tempi rapidi, però capisce i problemi dei musicisti. Non ti impone le sue idee, bensì vuole interpretazioni individuali» (da Wilson 1966, p. 71). Come afferma Dannie Richmond: «Mingus ed io ci tastiamo il polso a vicenda mentre ce ne andiamo...Per spiegarmi meglio, troviamo un beat che è nell'aria e quando lo vogliamo ce lo prendiamo» (da Hentoff, AM 6082). Il paragone può sembrare un po' mistico, ma coglie nel segno. Parte della tensione e del fascino della musica di Mingus risiedono senza dubbio in questa "sensazione", in questa reazione intuitiva, in un momento in cui la libera improvvisazione di gruppo e le variazioni di metro non erano affatto così comuni come oggi.

Tra le principali qualità di Mingus come bandleader va ricordata la sua capacità di scegliere per i suoi “jazz workshops” musicisti che potevano soddisfare le sue esigenze, che potevano seguire sia le sue colleriche esplosioni musicali che le sue liriche interpretazioni di ballad, che conoscevano lo spirito delle improvvisazioni collettive di New Orleans così come il suono dell’orchestra di Ellington. Alcuni di questi musicisti entrarono nel workshop di Mingus come principianti e se ne andarono da maestri, con una propria identità musicale e con la capacità di raggiungere un più alto livello di disciplina in uno scenario apparentemente caotico. «Mi immagino che se posso lavorare con questo tipo [Mingus], posso lavorare con chiunque», afferma l’altosassofonista Charles McPherson (da Hentoff, AM 6082) e diversi altri musicisti come Roland Kirk, John Handy III, Ted Curson e Clifford Jordan confermano quella affermazione con il loro linguaggio musicale.

Le forti interazioni tra Mingus e i musicisti dei suoi gruppi ebbero un considerevole effetto, poiché i tratti distintivi della sua musica cambiavano a seconda di chi suonava. Tolta l’essenza, perso quel particolare sapore mingusiano, diverse componenti stilistiche della musica venivano messe in evidenza a vari livelli in varie fasi. Le collaborazioni con musicisti inclini alla sperimentazione come Teddy Charles, John La Porta e Teo Macero produssero risultati - condizionati dal background musicale di quei musicisti – che risentono di influenze europee. D’altra parte, quando con il gruppo suonano musicisti come Roland Kirk o Booker Ervin, vengono alla ribalta le origini blues della musica di Mingus. Anche le dimensioni dell’ensemble erano fortemente correlate ai mezzi espressivi: in una band di 22 elementi, come quella con cui Mingus registrava l’LP *Pre-Bird*, l’improvvisazione collettiva non era naturalmente praticabile tanto quanto in un quintetto o in un quartetto.

Probabilmente i due risultati più importanti raggiunti da Mingus come pioniere del free jazz sono il trattamento della forma e del tempo e l’approccio all’improvvisazione collettiva. Le composizio-

ni mingusiane e ciò che si sviluppa da esse attraverso la collaborazione dei musicisti, sono difficilmente compatibili con le strutture formali in voga alla fine degli anni '50 e all'inizio degli anni '60. Questo accade non tanto con l'allontanamento dai comuni schemi di misure – Mingus continua ad usare forme con 16 e 32 misure e blues da 12 misure – quanto piuttosto con l'abbandono della formula convenzionale “tema-improvvisazione-tema”.

A differenza di Coltrane, che seguendo il principio dell'improvvisazione modale prescindeva dagli schemi per giungere a una sorta di forma indeterminata, Mingus accetta i vecchi modelli formali, ma li modifica riempiendoli di nuovi contenuti. I suoi pezzi sono sempre qualcosa di più dei brani dell'hard bop, anche se a volte sono uguali nella forma e si riesce difficilmente a distinguerli per numero di misure e progressioni di accordi. Molto spesso i suoi brani hanno la caratteristica di suites, la loro ricchezza di umori contrastanti richiama alla memoria i capolavori del “padre della composizione jazz”, Jelly Roll Morton, per il quale Mingus nutriva grande ammirazione. Talvolta Mingus sovrappone le melodie di due canzoni popolari per creare strutture polifoniche contrastanti che mascherano felicemente la banalità degli originali. In altri casi modifica gli standard così profondamente che persino un ascoltatore familiare con i rimodellamenti melodici e armonici del be bop⁽¹⁾ sarebbe in difficoltà nel riconoscere qual è il modello. Le radici tematiche del titolo mingusiano *All the Things You Could Be by Now If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother* si deducono più facilmente dal gioco di parole che dalla musica stessa.

I mezzi usati da Mingus per espandere gli assiomi formali del jazz, per ottenere dei contrasti, per costruire e ridurre la tensione, sono molteplici e differenti. Il suo metodo più ovvio di espansione formale è la giustapposizione di diversi temi contrastanti che, di per sé, danno varietà alla struttura musicale e stabiliscono perciò vari livelli emozionali. Le potenzialità del lavoro multi-tematico sono particolarmente evidenti in composizioni programmatiche come

Reincarnation of a Lovebird (dedicata a Charlie Parker), *New York Sketchbook* e *Passions of a Women Loved*, quest'ultima concepita come un balletto jazz. Ma anche brani monotematici e persino blues di 12 misure, in cui sono definiti solamente la tonalità e pochi modelli ritmici, riflettono le idee formali di Mingus. Trattando l'orchestrazione del suo ensemble in modo molto variabile, egli crea brani in cui due chorus non sono mai uguali. Soprattutto in formazioni ampie, come quella che registrò *Black Saint and Sinner Lady*, si susseguono fasi con le orchestrazioni più disparate, producendo – attraverso la modifica del colore del suono e delle dinamiche – unità formali che significano molto di più che un semplice cambio da un solista al successivo. Ma Mingus e il suo gruppo raggiungono un suono variabile anche in quartetto; sembrano seguire d'istinto le leggi delle combinazioni, passando fra serie che cambiano spontaneamente. In *Folk-Forms No. 1*, per esempio, i duetti – la tromba e l'alto (non accompagnati!), la tromba e il basso, o l'alto e la batteria – sono inseriti tra gli interventi d'insieme, creando così gradazioni timbriche e dinamiche sempre diverse.

Un altro mezzo di differenziazione formale nella musica di Mingus è il trattamento del tempo, del metro e del ritmo. Difficile trovare un brano in cui il tempo dell'inizio sia mantenuto sino alla fine. Il cambiamento è spesso limitato a un doppio-tempo che sfocia in un'andatura tranquilla (tranquilla per Mingus, cioè); tutto ciò è eseguito non solo dal batterista – come avveniva a quel tempo – ma anche dal bassista, producendo così un effetto ancor più incalzante. Altrettanto spesso, tuttavia, Mingus spinge avanti il tempo con un accelerando, per poi rallentarlo improvvisamente subito dopo un rullo di Dannie Richmond. Continue accelerazioni di fino a quattro volte il tempo originale (da 56 a 288 in *Black Saint and Sinner Lady*) non sono affatto rare.

Mingus spesso combina i cambiamenti di tempo con un'alterazione del ritmo di base e talvolta anche del metro. Nella sua variazione metrica è spesso soddisfatto di transizioni dal 4/4 al 3/4 (per

esempio *Los Mariachis* in *Tijuana Moods*), o della sovrapposizione di 3 e 4 beat (*Fables of Faubus*). La strutturazione ritmica dei suoi brani è tuttavia molto più creativa, raggiungendo a volte una varietà che corrisponde alla varietà delle colorazioni strumentali. Nel brano blues *Prayer for Passive Resistance*, ad esempio, ci sono chorus contrastanti con un beat continuo, un andamento terzinato, stop-time e ritmi shuffle. In *Tijuana Moods* modelli latino-americani si alternano a ritmi jazz; e in *Black Saint and Sinner Lady* cadenze pianistiche ritmicamente free, di gusto tardo-romantico, sono seguite da una ballad d'ispirazione ellingtoniana su un ritmo continuo, mentre più avanti un duetto tra sassofono alto e chitarra (di nuovo ritmicamente free) conduce al ritmo di una marcia spagnola.

Mingus portò i suoi musicisti direttamente nel processo della creazione collettiva spontanea soprattutto attraverso il principio dell'improvvisazione collettiva: la pura vita e il respiro del jazz del passato. Il levigato suono orchestrale delle swing band l'aveva dissimulata e l'enfasi sull'assolo individuale eseguito da "star" l'aveva spinta completamente fuori scena fino a farla diventare un pezzo da museo per le band revival dei veterani del jazz e per i loro giovani emuli. Negli anni '50, i tentativi di far rivivere l'improvvisazione collettiva iniziati per lo più da musicisti bianchi come Gerry Mulligan e dal duo di sax tenori Al Cohn-Zoot Sims, si fermavano solitamente all'introduzione di un dialogo improvvisato tra due fiati prima dell'ultimo tema di un brano. Inoltre erano troppo occasionali per sortire effetti di vasta portata. Più in là si spinsero alcuni esperimenti da parte dei musicisti cool capeggiati dal pianista Lenny Tristano: *Intuition* (1949) di Tristano è basata esclusivamente sull'improvvisazione di gruppo, ma è orientata non tanto alle pratiche del jazz, quanto piuttosto alle tecniche contrappuntistiche della musica barocca europea. Inoltre si trattava di qualcosa di talmente oltre il confine musicale del jazz degli anni '40 e '50 da rimanere un'eccezione, anche entro il ristretto perimetro del cool jazz.

Le improvvisazioni collettive dei workshop di Mingus hanno molto della grezza vitalità del jazz dei primordi e molto poco della monotona levigatezza del cool jazz. Come nel jazz di New Orleans esse spesso formano il vertice emozionale di un pezzo. Fasi musicali di per sé orientate verso il culmine emozionale attraverso continue accelerazioni del tempo e intensificazioni delle dinamiche, sono sottolineate ancor più dalle strutture polifoniche di un'improvvisazione collettiva. Le improvvisazioni di gruppo, in particolare dei grandi ensemble di Mingus, possiedono una densità di suono e una spinta rimaste a lungo assenti dal jazz e destinate a non riapparire fino alle improvvisazioni di gruppo del free jazz. Il passo dall'improvvisazione collettiva su ritmi messicani dei tre fiati in *Ysabell's Table Dance*, registrata nel 1957, a *Eternal Rhythm* di Don Cherry, undici anni dopo, è molto più breve di quanto il tempo trascorso possa far credere.

Nei brani di Mingus la transizione dalle sezioni arrangiate agli interventi improvvisati d'insieme è spesso fluida. Occasionalmente vengono fissati dei modelli ritmici che riappaiono di continuo come *ostinato* nei chorus collettivi; spostati, posti uno contro l'altro, danno alla musica una qualità caparbia e penetrante. In altri brani un tema trascritto può essere eseguito contro parti d'accompagnamento improvvisate che, nella loro costruzione ritmica e melodica indipendente, sono qualcosa di più di un semplice background o "tappeto sonoro" per il solista. Accanto a tale improvvisazione "semi collettiva" – il suo parallelo di New Orleans è il contrasto tra la tromba che esegue il tema e il clarinetto e trombone che suonano attorno ad esso – Mingus raggiunge (meno frequentemente, in verità) una sorta di improvvisazione collettiva totale che include non solo i fiati, ma l'intero gruppo. La registrazione in quartetto del 1960 di *Folk Forms No. 1* contiene lunghe sequenze in cui i ruoli tradizionali della sezione ritmica e i solisti sono messi da parte in modo sconosciuto persino al primo Ornette Coleman, a quel tempo esponente di punta del free jazz.

Nelle improvvisazioni di gruppo di *Folk Forms* si sente raramente un beat continuo e quasi nessuna base armonica. Nessun accompagnamento, nessun assolo. L'atmosfera generale di questa musica è febbrile, irrequieta ma non caotica. Nonostante ogni parte sia alla pari con tutte le altre, essa si adatta al resto, formando un tutto la cui stringatezza deriva non tanto da qualche regola, quanto piuttosto da un accordo istintivo tra i musicisti. I quali, nel gruppo di Mingus, «si tastano il polso a vicenda», per citare Dannie Richmond. Le parti suonate sono autonome ma non indipendenti; vi sono delle pause come in una conversazione, e le esclamazioni di un musicista sono confermate da un altro (si noti ad esempio come in *Folk Forms* certe idee di Mingus siano raccolte da Eric Dolphy e subito dopo da Ted Curson). Un'altra fonte di ordine sull'orlo del caos è rappresentata dalla struttura entro la quale Mingus sperimenta: *Folk Forms* è basato su un blues di 12 misure. È tipico di Mingus l'impegno a creare una sintesi del passato e del futuro, costruendo le proprie innovazioni su una delle fondamenta più solide del jazz. ■

Ekkehard Jost: Free Jazz (pp. 35-43)

© 1975 by Universal Edition A.G., Wien /UE 26654

(traduzione di Loretta Simoni)

⁽¹⁾ Nel 1967 Frank Tirro coniò per questa pratica l'appropriato termine di "silent theme tradition", "tradizione del tema silenzioso".

(Eric Dolphy - ph.R. Pottio)



Il creatore
come interprete
irrispettoso:
Eric Dolphy

di Michele Mannucci

Eric Allan Dolphy è morto a Berlino il 29 giugno 1964. Aveva 36 anni, era nato a Los Angeles il 20 giugno 1928:

sei anni dopo Mingus, tre dopo Davis, due dopo Coltrane. Due anni prima di Ornette Coleman. Tra il 1960 e il 1964 Dolphy ha partecipato a molti momenti importanti nella storia della musica del Novecento, soprattutto in quella parte che si chiama jazz. Fu protagonista del jazz dopo il moderno, della musica africano-americana che cercava di diventare più grande dopo i sublimi piccoli capolavori, incontrò i tentativi di fondersi con la musica contemporanea di origine europea e contemporaneamente di esprimere valori e speranze di origine nera americana. Poiché collaborò genialmente con i maggiori nuovi compositori, si distinse per la propria voce solitaria. Una voce come poche altre caratterizzata, e diversamente: al flauto, al sassofono contralto, al clarinetto basso. Una voce che arricchiva il paziente o torrenziale lavoro di tessitura formale, armonica, timbrica e ritmica degli altri traversandolo all'improvviso diagonalmente o a zig zag. Una sorpresa che avevamo imparato ad aspettare, ad accogliere con un brivido che si riempiva di senso. L'improvvisatore che all'improvviso contribuiva alla composizione, il compositore che a lungo compose frammenti per costruire nuove improvvisazioni. Tutte le volte che si cerca di tirare le somme sul perché e sul come un'opera musicale faccia presa sull'attenzione di un ascoltatore, si parla del sistema di attese. La preparazione con la crescita della curiosità e la soddisfazione con il disvelamento di quel che stava per arrivare. Tensione e distensione. Nella cultura musicale africano-americana Charlie Parker sorprese per la velocità con cui costruiva

l'ascesa guizzante verso una sorpresa, talvolta intercalandola con alcune citazioni, e per alcuni passaggi che spesso allontanavano la prevedibile soluzione. Un procedimento che tra i musicisti che si imposero sul suo esempio raccolse Sonny Rollins. Ornette Coleman invece rese via via meno prevedibile ciò che sarebbe seguito a un accordo dato, lasciando l'intero pezzo eseguito nella continua instabilità di esiti sempre diversi perché non resi necessari da una concatenazione armonica tonale. D'altra parte Coltrane, soprattutto scegliendo la maggiore semplicità armonica del sistema modale, limitò in fondo la sorpresa alla durata delle ripetizioni e della crescita emozionale in attesa di una risoluzione, anche nel senso armonico. Eric Dolphy, nella maturità di uno stile che per quanto ne sappiamo già era quasi compiuta agli esordi, pur mantenendosi all'interno del sistema tonale come Parker e allargandolo come Coleman senza per ciò superarlo, ma quasi, e aderendo perfettamente alla musica di Coltrane quando richiesto proprio per contrasto, riuscì a creare brevi lavori musicali, che lo sviluppo della tecnica discografica permise poi di ampliare, in cui la sorpresa, proprio perché molte cose erano comunque prevedibili, era continua. Non era tanto cosa avrebbe fatto che ci si attendeva con ansia compiaciuta, o con crescente nervosismo nel caso degli incapaci d'ascolto della musica, ma quando. Era la disposizione degli eventi nel corso dell'esecuzione, o della composizione più o meno estemporanea. Gillespie e Parker avevano cambiato la musica modificando la disposizione degli accenti, e per certi aspetti a questo si era attenuto Coleman. Seppure su tempi enormemente dilatati, e quindi meno riconoscibile, era invece una parte del senso della musica di Coltrane. Con lui e poi con Mingus, per l'ampiezza delle loro composizioni/esecuzioni, Dolphy svelava che non era la sorpresa a fondare il suo lavoro, ma la capacità di farne poi continuamente qualcosa, creare un equilibrio splendido lasciando sempre un esito incerto e l'attenzione dell'ascoltatore massimamente sollecitata. Nuovamente reinventando il ritmo. Ascoltate i tre pezzi di Kurt Weill arrangiati proprio all'inizio del 1964 da Mike Zwerin, e quasi certamente anche da John Lewis, per il Sextet dell'Orchestra U.S.A. Sono molto 'terza corrente', anche trop-

po, ma sono anche una parte della ricerca di Dolphy nell'ambito della musica contemporanea europea, che sentiva proprio come contemporanea e in effetti lo era, contigua da tempo ormai al jazz, e che conosceva come pochi altri colleghi. C'è la gentilezza del suono di base del Modern Jazz Quartet, senza la volatilità di Lewis che qui suona o l'affondo blues di Jackson che qui non c'è. Dolphy arriva all'improvviso e guizza, intorno alla melodia esposta con grazia in maniera assai tradizionale. Non turba l'eleganza dell'esposizione della piccola orchestra molto "cool", la ricrea. Esplode con brevi acute improvvisazioni accanto e attraverso la linea principale, scompiglia l'andamento delicato e fragile, ma non lo spezza. Aggiunge grazia, aggiunge eleganza, aggiunge anche fragilità, quelle della poetica di un africano-americano. Così, forse, era nato quello che chiamiamo jazz. Eric Dolphy divenne noto dopo la morte di Parker, nel 1958. Morì nel 1964 dopo avere lavorato con Max Roach che veniva dal tempo di Parker ed era cambiato, con Charles Mingus che aveva cominciato a cambiare l'idea di composizione jazz, con John Coltrane, con Ornette Coleman in due lavori fondanti del nuovo jazz, Free Jazz e Jazz Abstractions. Collaborò anche con altri, segnando il capolavoro e non solo di Oliver Nelson, partecipando a un capolavoro di Andrew Hill, contribuendo a un lavoro capitale di Gil Evans, splendendo in lavori assai significativi di Abbey Lincoln, Freddie Hubbard, Booker Little. Iniziando in un tempo che fu troppo breve alcuni futuri importanti musicisti europei all'arte dell'improvvisazione creativa. Un solo musicista aveva suonato qualcosa di simile, Ernie Henry, un solo musicista gli fu simile e in modo assai diverso, Rashaan Roland Kirk. Stilisticamente, quindi, era estremamente vicino al sassofonista rivoluzionario del jazz, Charles Parker, e dedicò un brano alla madre di questi e a lui stesso. Non si limitava però a suonare soltanto il contralto come Parker; utilizzava anche il flauto e il clarinetto basso. Era quindi, come Kirk, un polistrumentista. Una pratica che divenne più frequentata dopo la sua scomparsa. Anzi no. Prima che lui si occupasse di musica, prima anche che lui nascesse c'era già, quando il jazz ancora era collettivo. Alcuni dei maestri del jazz allora suonavano più strumenti, Don Redman ad esempio, un

grande arrangiatore, come fu Dolfy, e le prime sezioni di sassofoni delle orchestre di Fletcher Henderson e di Duke Ellington che facevano una musica in cui al solista era lasciato spazio e insieme lo si sollecitava come elemento di un collettivo strepitoso. E con quei tre strumenti Dolfy realizzò alcune opere senza accompagnamento, per uno strumento solo. O con un solo contrabbasso accanto, piccole meraviglie di concentrazione inventiva. Abbiamo, purtroppo, una memoria e una immagine di Eric Dolfy solo discografica. Anche i pochi dischi registrati in concerto con piccoli gruppi da lui diretti, di scarsa diffusione, non sono entrati davvero nella costruzione della sua immagine. E poi, certe registrazioni di concerti di Charles Mingus per la statura compositiva del contrabbassista e per quella di compositore istantaneo di Dolfy e altre con John Coltrane appaiono più come opere discografiche compiute che semplici restituzioni di serate musicali. L'identità tra l'idea e la sua realizzazione, in musica. Correggiamo allora ancora una volta l'angolatura e il fuoco della nostra attenzione: l'immagine di Dolfy è quella di un artista capace di valorizzare nella musica africano-americana la componente compositiva a lei propria, singola e collettiva insieme, riproducibile e insieme volatile. Non ha avuto forse il tempo di mettere a punto un proprio concept album. Non si tratta di cose percentualmente importanti nella cultura musicale africano-americana, però Dolfy ci ha girato intorno. Forse alcuni suoi long-playing lo sono, ad esempio quelli prodotti da Alan Douglas, o il quasi definitivo *Out to Lunch*. E poi, si sa, lo furono alcuni lavori firmati con altri. Già con Chico Hamilton, anche se versione della suite dedicata a Duke Ellington in cui c'è anche lui, Dolfy, ha avuto una vicenda commerciale piuttosto complessa, ricomparendo sul mercato solo quattro anni fa. Forse tutti i lavori firmati con altri, come se ogni musicista che ha avuto la fortuna e l'intelligenza di chiamarlo con sé avesse saputo sfruttare della sua presenza per mettere a punto piccoli o grandi capolavori, album che sono non solo testimonianza di un'opera ma opera, multiplo, essi stessi. Tutti con lui? Non tutto, ma se escludiamo un paio di lavori di Miles Davis con Gil Evans e con Coltrane, *Freedom Suite* di Rollins, *We Insist! Freedom Now Suite* di Max Roach, alla quale

però si avvicinò con dischi simili (di Abbey Lincoln, dello stesso Roach) e le prime cose di Cecil Taylor che scelse la non espressività di Steve Lacy e l'iperespressività di Archie Shepp, entrambe duttili, negli altri c'è lui. E non solo in potenti esempi di pensiero nero americano; nei due giorni seguenti la registrazione della suite di Roach lui era impegnato a registrare (e forse prima quindi a provare) due album di John Lewis mescolando bianco e nero: Gunther Schuller e Benny Golson, Jimmy Giuffrè e Connie Kay, Herb Pomeroy e Jim Hall. È che la volatilità di Dolphy ha permesso di costruire lavori di estrema densità, una qualità che sembra essere appartenuta al jazz solo in quel periodo, per essere accolta alla sua morte dai musicisti più avvertiti di Chicago. Una densità particolare, creata da un suono collettivo scuro e incisivo, che il tipo di ripresa sonora della Impulse! accentuava, prendendolo da sonorità precedenti delle Prestige e New Jazz o dal suono inventato da Charles Mingus. Ecco, un suono che partiva dal contrabbasso o dalla cassa a pedale, il suono di Mingus o di Richard Davis, il suono di Chico Hamilton o di Max Roach, suoni che si proiettavano direttamente nella soluzione escogitata da Dolphy per essere anche un legno oltre che un'ancia, il clarinetto basso. Per capire cosa fosse il suono pensato da Gunther Schuller nei lavori che comprendevano Dolphy, ne conosciamo sia realizzati in sala d'incisione sia registrati in concerto, bisogna andare a sentire dei dischi. Non stupitevi, molto suono del jazz deriva da quanto i musicisti ascoltavano sul giradischi, e qui vanno cercati dei Long Playing nordamericani della fine degli anni Cinquanta, dei primi anni Sessanta. Dischi della Columbia con incisioni di Schönberg, Stravinskij, Varèse: quel suono lì. Sappiamo che Parker cercò di studiare con Edgar Varèse, che Dolphy andò da Varèse per concordare una esecuzione di *Density 21,5* per flauto. Parker avrebbe voluto forse diventare compositore diverso, con possibilità diverse. Dolphy, per quanto ne possiamo capire dalla carriera troppo breve, non sembrava voler diventare compositore, o almeno non compositore che lasci ad altri il compito dell'esecuzione. Era forse un interprete ideale, dove nella musica di tradizione europea "classica" interprete è colui che usa la propria personalità allo scopo di chiarire e insieme

meglio restituire un'opera, e nel jazz è chi in quell'opera sa mettere la propria musica come parte un poco più importante del tutto. Già lo si sentiva in *Feather* di Hale Smith, e così nelle suite di Charles Mingus. Un valore intermedio è quella interpretazione di lavori di Duke Ellington tardivamente e fortunatamente riscoperta che incise con Chico Hamilton, dove era sorprendente tanto nel tema ellingtoniano quanto nella rielaborazione hamiltoniana, così che il mercato ebbe un'altra edizione, senza di lui. Interprete e autore insieme, certo, ma non - fino a quando possiamo sapere - solo autore. Eric Dolphy sembrava dialogare anche nei sensazionali pezzi che eseguiva per il solo proprio strumento. E sembrava essere solo anche quando, quattro giorni dopo l'album *Out There*, suonò con il Latin Jazz Quintet, che non dà fastidio, fa da sfondo ai suoi assoli puri e leggeri. Grumi di ricorsi: quei due album del 15 e 19 agosto 1960, e poi i due giorni decisivi, 20 e 21 dicembre 1960. Nel primo di questi ultimi due la partecipazione al lavoro di Gunther Schuller, anche con Ornette Coleman, nel manifesto della cosiddetta "Third Stream" *Jazz Abstractions*, nel secondo la prima registrazione dell'Eric Dolphy - Booker Little Quintet, *Far Cry*, e poche ore dopo la titolarità di uno dei due quartetti che registrarono *Free Jazz* di Coleman. Dove è evidente il miracolo di un fraseggio, fatto di scelte armoniche assai aperte e di rapidissime variazioni ritmiche su un contagioso materiale melodico, che mantiene le proprie assai ricche e definite caratteristiche riuscendo nel contempo a apparire perfettamente inserito nelle vaste rielaborazioni di temi complessi proposte da Schuller e da John Lewis, nel primo confronto con la voce idealmente complementare di Little, nella sfida pirotecnica con Coleman alla ricerca di una nuova via del jazz. E se poi si guarda cosa ci fu in mezzo, ebbero tra agosto e dicembre furono dischi con un'orchestra di Lewis, una big band di Eddie Lockjaw Davis con arrangiamenti di Oliver Nelson e Ernie Wilkins, il Jazz Workshop di Mingus in due capolavori travolgenti, le registrazioni della Jazz Artists' Guild nata al controfestival di Newport pochi mesi prima. George Russell, Max Roach, John Coltrane sarebbero venuti poco dopo, Gil Evans e Andrew Hill più tardi. Fateci caso, si tratta di musicisti di livello anche eccelso, di

progetti che proprio in quel periodo cambiavano la storia della musica, di realizzazioni che restano nella memoria e che ebbero al momento una importanza formidabile. Che fosse una musica densa lo abbiamo già detto, era musica assai pensata che si poneva in contrasto con quella levigata e scorrevole di altri, per lo più bianchi, e insieme si staccava dalla ricerca melodica più esplicita e dalla semplicità formale delle varie tipologie di rielaborazione del blues che convivevano: rhythm and blues, rock and roll, soul jazz, blues elettrico, popular music. E Dolphy aveva il dono, o aveva saputo costruirsi la scelta, di saper contemporaneamente suonare in parallelo e in contrasto con i suoi colleghi maggiori, all'interno del medesimo brano. Duettava talvolta con la voce principale, popolare con Coleman, astratto e magico con Coltrane, teatrale e paradossale con Mingus, lieve e amicale con Little; poi all'improvviso si opponeva a ciascuno di loro esaltando l'individualità delle proprie voci e così facendolo con le loro. Beati coloro che lo scelsero, splendido lui quando sceglieva. Dolphy è morto quando l'opera discografica *Out to Lunch*, quella con tra le altre cose l'omaggio al massimo flautista dell'avanguardia europea e americana Severino Gazzelloni, già annunciava qualcosa di nuovo. Oliver Lake e David Murray ne hanno ripreso numerosi insegnamenti, Andrew White anche, che suonava con Julius Hemphill. A ben vedere anche Hemphill, e un poco James Carter che con Hemphill e White ha lavorato. E allora perché non Hamiet Bluiett, ovvero tutto il World Saxophone Quartet in quanto estensione di alcune parti della poetica di Dolphy? E James Newton, che come Lake gli ha dedicato esplicitamente alcune riletture e la propria carriera di flautista e compositore e improvvisatore. Oltre a riportare alla luce alcune sue registrazioni nelle quali, come Gil Evans e Coltrane, si accostava alla musica indiana classica. Newton che su disco ha eseguito al flauto solo pezzi che Dolphy eseguiva con altri strumenti, che in concerto suonava però Gazzelloni. C'è ancora una cosa da dire. Molti conosceranno la lapidaria affermazione di Mingus: «Era un santo»; per tutti fu un uomo non solo estremamente intelligente colto e curioso, ma gentile, disponibile, buono insomma. Non si usa più e nemmeno allora si usava. La sua arte nasceva anche da quello. ■



(Art Ensemble of Chicago - photo. AEO)

Una vita con l'Art Ensemble of Chicago

di Isio Saba*

L'INIZIO: ANNI '60. Sono datate 18 e 19 maggio 1967 le prime registrazioni dell'Art Ensemble fatte a

Chicago dal fonico Terry Martin, nello scantinato di Pete Bishop e prodotte da Chuck Nessa. Nell'agosto dello stesso anno, l'Art Ensemble registrò altri brani al Sound Studios e ancora a settembre e a novembre furono effettuate altre registrazioni nello scantinato di Lester Bowie.

Un cofanetto di 5 CD, pubblicato nel 1993 dalla Nessa, raccoglie tutte queste prime registrazioni, prove comprese, dell'Art Ensemble, che in quel momento era composta da Roscoe Mitchell, Lester Bowie, Joseph Jarman e Malachi Favors. La copertina del cofanetto riporta: «Roscoe Mitchell pubblicizzò il suo gruppo come Art Ensemble per un concerto di mezzanotte, all'Harper Theater, sabato 3 Dicembre 1966. Questo nome venne usato per i concerti fino al giugno 1969, quando il quartetto di Roscoe Mitchell, Lester Bowie, Joseph Jarman e Malachi Favors, fu pubblicizzato (da un promoter in Francia) come Art Ensemble of Chicago».

Alle registrazioni del 1967/68, oltre al quartetto, parteciparono anche Thurman Baker, Robert Crowder, Charles Clark e Phillip Wilson, che alla fine degli anni '60 era spesso il batterista del gruppo. All'inizio del 1969, Lester Bowie convinse i suoi amici e partner a prendere in considerazione il trasferimento a Parigi, dove il panorama musicale e jazzistico era effervescente, finanziando il viaggio via mare che li porterà fino a Le Havre con un pulmino carico di strumenti. Durante la permanenza a Parigi dell'Art Ensemble of Chicago, dalla primavera del 1969 alla primavera del 1971, avverrà l'incontro con Don Moye; il suo inserimento nel gruppo sarà gra-

duale, a partire dal gennaio del 1970.

La stagione di residenza in Francia porterà loro tanti concerti e numerose registrazioni importanti, un enorme appartamento in comune a Parigi - Saint Leu la Foret - e molte soddisfazioni musicali, professionali ed economiche. L'incantesimo francese s'incrina per qualche problema dovuto a un incauto programma radiofonico di Radio Luxembourg, che li dipinge come "rivoluzionari", vicini alle Black Panthers, con conseguenti controlli serrati della polizia su eventuali coinvolgimenti politici e della finanza sui concerti e sullo stato economico del gruppo. Il temporaneo sequestro degli strumenti e numerosi passaggi nei commissariati di polizia non li impaurì più di tanto; decisero comunque che era ora di cambiare aria e nell'estate del 1970 l'AEoC sarà in tour in lungo e largo per l'Europa, prima di maturare l'idea del ritorno in patria, che si concretizzerà l'11 aprile 1971. Lester, Roscoe, Malachi, Joseph, Don e le loro famiglie con l'enorme quantità di strumenti, percussioni e masserizie, stipati in quattro pulmini, prenderanno la Raffaello da Genova e con la nave italiana (credo nel suo ultimo viaggio verso gli Stati Uniti) torneranno alle rispettive case a Chicago, St. Louis e New York. Un ritorno da emigrati che si sono realizzati, con alle spalle grandi esperienze, un inserimento nel mercato discografico internazionale e nel circuito dei concerti europei di prestigio: la notorietà nel mondo del jazz.

LA PRIMA VOLTA IN ITALIA: 1974. Il mio percorso e l'inserimento nel mondo della musica, del jazz, della "Great Black Music", per molti versi parte proprio dall'incontro con Lester Bowie prima, poi con l'Art Ensemble of Chicago e con quelli dell'AACM (Associazione per lo Sviluppo dei Musicisti Creativi).

È il marzo del 1974, vado a Bergamo al Festival Jazz come fotografo e giornalista (non troppo competente in entrambe le materie) per conto di Super Sound, un settimanale musicale di rock, folk e jazz, sul quale scrivono soprattutto volenterosi appassionati che non si aspettano di esser pagati, ma solo di andare gratis ai concerti e di ricevere qualche disco in regalo. A Bergamo, con Marcello

Piras, cerchiamo di intervistare “quelli di Chicago”, e Don Moye - avvantaggiato dai suoi trascorsi romani alla fine degli anni '60 - parlando di Roma, del cibo e della vita notturna della capitale, si prende gioco di noi. Comunque, al mio esordio come “inviato”, produco una foto dell'Art Ensemble of Chicago per la copertina della rivista; forse il mio punto di partenza come fotografo.

Fui affascinato, sconvolto, trascinato dalla teatralità della loro musica e da come le loro improvvisazioni mi stimolavano ad essere un fotografo creativo. L'AEoC, in quella breve tournée del marzo 1974, lasciò un segno indelebile, controverso per i puristi del jazz, sia nel pubblico che nella critica, entusiasta per i fautori delle “avanguardie”. Nel luglio del 1974, al Festival Jazz di Pescara, il secondo incontro in Italia con l'Art Ensemble of Chicago. In quel concerto era ospite Muhal Richard Abrams, pianista e fondatore dell'AACM. Il gruppo dei “chicagoani” richiamò tantissimo pubblico: oltre a sentirli nel loro concerto/happening, che fece tanto discutere, fui disorientato dalla loro successiva partecipazione, nel Club del Festival, ad una jam-session alle prese con gli “standard”, un'operazione inimmaginabile in quel periodo sia per i puristi sia per i creativi del jazz, divisi da un muro.

L'INCONTRO CON LESTER. Agosto 1977. Lester Bowie è a Roma da qualche giorno; mi chiama Mario Luzzi (giornalista e programmatore radiofonico di jazz) e mi chiede di ospitarlo a casa mia. Lester era di ritorno da un viaggio in Africa, ospite di Fela Kuti, con il quale per qualche mese aveva collaborato musicalmente (concerti e incisioni); i problemi che Fela aveva con il governo locale gli avevano imposto un rientro anticipato. Il trombettista del Maryland era di fatto in transito a Roma, in attesa di un bonifico da Chicago per pagare l'hotel e un volo per il ritorno a casa. Alla fine degli anni '70, un bonifico impiegava anche un mese prima d'arrivare... Se poi non avevi un conto in banca, per uno straniero - per giunta nero - era veramente difficile. In attesa dei soldi, Lester lasciò in pegno i suoi bagagli all'hotel e si trasferì a casa mia con la tromba, una maglietta, una camicia ed il camice bianco (che era la sua divisa in

scena), spingendomi a cercare per lui qualche concerto che gli permettesse almeno di non pesare sulle mie spalle. L'occasione di un primo concerto si presentò dopo un paio di settimane al Festival Jazz d'Agrigento, grazie all'invito di Ignazio Garsia; ad accompagnare Lester il Trio Cadmo (Antonello Salis, Riccardo Lay e Mario Paliano), tre giovani musicisti sardi trasferitisi a Roma e gli unici disponibili in quel frangente. Le fresche influenze ritmiche dell'afrobeat di Lester s'incontrarono con l'improvvisazione e con le diverse tendenze dei sardi, in piena fase evolutiva e di maturazione.

Non appena si sparse la voce che Lester era in città, arrivarono diverse proposte per altri concerti e qualche invito a cena: di lì l'incontro con Tommaso Vittorini, Maurizio Giammarco, Roberto Della Grotta, Patrizia Scascitelli, Roberto Gatto, Massimo Urbani, Mario Schiano e tanti altri ancora. Andammo in Sardegna a casa di mia madre, divenne uno di famiglia: qualche concerto, tante bevute, il rapporto con persone di poche parole e di grande ospitalità, elementi che toccavano nel profondo la sensibilità di Lester; lì compose *Sardinia Amore... full of lonely people*. Seguirono concerti a Livorno, a Roma, e ancora a Modena con Salis, Rava, Lacy, ed altri che non ricordo. Concerti che servirono a pagare l'hotel e riavere le valige di Lester, a permettergli di andare ad Amsterdam e di rimandare ancora il ritorno a casa. Era in corso la separazione con Fontella Bass, e Lester cercava casa a New York; questo spiegava anche il suo peregrinare. Insieme eravamo due orsi, avevamo l'abitudine di non parlare granché, ma ci capivamo subito, uniti dalla voglia di essere concreti; la nostra divenne un'amicizia profonda tale da far decidere a Lester che sarei sempre stato io il suo punto di riferimento per i concerti in Italia. Inizia così la mia carriera di manager, anche se continuavo a preferire la fotografia.

LA SECONDA VOLTA IN ITALIA: 1978. Una serie di concerti da me organizzati in Italia (maggio 1978), ruotanti intorno ad un Festival di due giorni al cinema Araldo di Roma, stabilizzò definitivamente il mio rapporto con l'AEoC e mi stimolò a crescere come organizzatore, anche se allora svolgevo tutt'altra professione per vivere.

Proprio in quei dolci giorni primaverili, l'Art Ensemble si fermò qualche giorno a Roma e la vita scorreva tra Piazza Pasquino e Piazza Farnese, momenti documentati da tante foto di quotidianità.

Una di queste foto è diventata storica, grazie alla copertina di *Nice Guys* il primo loro disco con l'ECM: il gruppo è seduto intorno ad un tavolino del Bar Pasquino a fare colazione, lo stesso bar dove con Lester, nell'estate precedente, avevamo passato tante serate a fare progetti.

IL PERIODO ECM: 1979-'84. Proprio durante questo tour del maggio 1978, a Ludwigsburg, viene registrato il CD *Nice Guys*, il primo di una serie per l'ECM, quello della maturità dell'Art Ensemble of Chicago. L'uscita del disco sarà del 1979; ne seguirà un lungo tour europeo organizzato dall'ufficio promozione della casa discografica. La rivista musicale *Rolling Stone* lo definirà il miglior album dell'anno. Ero a New York per la registrazione di *Full Force*, ma le mie fotografie della session (1979) non furono repute interessanti, almeno per lo stile grafico dell'ECM; in compenso una mia foto fu utilizzata per i manifesti del tour del 1980. *Full Force* venne dichiarato miglior disco dell'anno da *Down Beat*, *Melody Maker* e *Stereo Review*; ricevette il Grand Prix Diamant a Montreux e il relativo tour fu assai lungo e ricordato da tutti per la gran mole di strumenti e di casse rigide al seguito, che per essere trasportate richiedevano davvero tutte le forze. Sempre per la casa discografica tedesca, vennero pubblicati, nel 1982, *Urban Bushmen* e, nel 1984, *The Third Decade*; ogni volta numerosi concerti accompagnavano i progetti. Senza particolari scossoni e senza molti rimpianti da parte di entrambi, il rapporto con la prestigiosa etichetta di Eicher e l'AEoC si esauriva. Saltuari rapporti dell'ECM con Lester Bowie, hanno prodotto altre importanti registrazioni, sempre nei primi anni '80 e Roscoe Mitchell & The Note Factory ritornerà con loro nel 1997 per *Nine To Get Ready*. Nel 2003 è uscito un CD dell'Art Ensemble of Chicago, registrato in trio, dopo la prematura morte di Lester e a lui dedicato.

GLI ALTRI GRUPPI. Il lavoro dei gruppi dei singoli componenti si svilupperà notevolmente durante gli anni '80; in particolare Lester Bowie sarà occupato con i *From the Roots to the Source*, insieme alla ex-moglie Fontella Bass, con i *Leaders*, con il *New York Organ Ensemble*, ma specialmente con la *Brass Fantasy*, e questo farà diminuire in maniera consistente il lavoro e le produzioni dell'AEoC. Moye e Jarman, saranno insieme a Don Pullen nel *Magic Triangle*, e Mitchell sarà impegnato in diversi lavori musicali per approdare negli anni '90 a *The Note Factory*.

IL PERIODO DIW: dal 1987-92. La DIW è un'etichetta discografica giapponese che a partire dal 1987 produrrà una serie di lavori del gruppo di Chicago. *The Dreaming of the Masters*, con la rivisitazione particolare delle musiche di Hendrix, Redding, Fela Kuti e Bob Marley, è il primo lavoro per i giapponesi e segna un cambiamento di rotta nella produzione dell'AEoC, e ciò non solo perché dal disco-long-playing si sta passando al CD. Cambiamento evidenziato ancora di più nel CD successivo, *Art Ensemble of Soweto*, con l'inserimento del gruppo vocale dei Sudafricani Amabutho Male Chorus; il connubio sarà interessante soprattutto nella dinamica concertistica poiché le performance dal vivo avevano svolgimenti diversi e producevano suggestioni maggiori di quelle di un progetto realizzato in studio. Gli Art Ensemble e Amabutho saranno in tour in Europa diverse volte tra il 1990 ed il 1991, talvolta con la presenza della *Brass Fantasy* (Berlino, Bruxelles, Parigi, Madrid) e con la risposta molto forte di un pubblico sempre entusiasta.

America-South Africa è il disco successivo con gli Amabutho ed esce nel 1992, anche se la data di registrazione è la stessa del primo CD. Sempre all'inizio degli anni '90 per la Diw escono *Live at the 6th Tokyo Music Joy* con l'AEoC assieme alla *Brass Fantasy* e un progetto con Cecil Taylor dal titolo *Thelonious Sphere Monk*. Tutti lavori che mostrano uno spirito nuovo nell'AEoC e l'apertura a certe contaminazioni specialmente nelle operazioni discografiche. Il capitolo con l'etichetta discografica giapponese si chiude con *The Alternate Express* e con *The Dreaming of the Masters Suite* (un

omaggio a Coltrane): probabilmente i due Cd che ci riportano all'Art Ensemble of Chicago più tipica, quella maggiormente concentrata su interplay ed improvvisazione, armi tra le migliori del gruppo.

IL DISTACCO DI JARMAN. Le personalità di Roscoe, Lester, Malachi, Joseph e Don erano tanto musicalmente complementari, quanto non lo erano di carattere nella vita privata. Comunque, con grande rispetto, quando le opinioni li mettevano in contrasto tra loro, hanno sempre trovato i compromessi necessari: il gruppo come circolo chiuso che non lascia intravedere dall'esterno le contrarietà e le diversità. Visto da fuori, l'allontanamento dal gruppo di Joseph Jarman poteva sembrare un distacco dovuto a problemi relazionali, ma in realtà, il suo volersi interamente dedicare alle proprie pratiche religiose lo autoescludeva di fatto dagli impegni e da quei coinvolgimenti musicali che non potevano contemplare il part-time. Era il 1994 quando l'AEoC si riduceva a quartetto.

JAMAICA. Un paio d'anni di rallentamento servono a ricaricare le batterie dei quattro moschettieri di Chicago. L'incontro con un produttore di acque minerali e succhi di frutta, che ha voluto dare alla sua compagnia il nome Odwalla (brano di Mitchell dal disco *Baptizum* che sin dagli esordi è stato utilizzato come sigla di chiusura dei concerti dell'AEoC), fa nascere un nuovo progetto. Il gruppo deve preparare una serie di "gjnle" per la promozione dei succhi, assieme a dei brani che richiamino alla natura, per un CD che sarà distribuito nei supermarket. Per fare questo lavoro il gruppo si trasferisce per circa due mesi, a cavallo tra dicembre 1995 e gennaio 1996, in ritiro a Villa Ti Amo vicino alla Laguna Blu, a Porto Antonio un angolo meraviglioso e poco turistico della Jamaica. Il gruppo è veramente ispirato e produce del materiale ottimo nello studio di registrazione di Ocho Rios, una terrazza all'aperto nel mezzo di una foresta tropicale. Ho passato il capodanno con loro ed ho documentato alcuni momenti della registrazione e delle giornate passate in quell'angolo di paradiso. *Coming Home Jamaica* diventerà alla fine del 1996 un CD della Birdology/Warner, poichè diversi incon-

venienti indussero il produttore a non portare a termine il progetto promozionale originario. Questo CD rilancerà l'immagine del gruppo, un po' offuscata dopo la fine del rapporto con la DIW. L'Art Ensemble sarà considerata "miglior gruppo acustico dell'anno" dai critici jazz della prestigiosa rivista Down Beat. La presenza dell'AEoC nel mercato dei concerti ha continuato ad essere costante, nonostante i numerosi impegni dei singoli componenti in altri progetti.

L'ADDIO DI LESTER. Ricordo bene quel 1999. A marzo ci siamo incontrati a Chicago dove era venuto per partecipare al concerto e alla registrazione del CD per l'incontro tra il Meta Quartet (Salis, Lay, Satta e Sferra) e il Chicago Jazz Ensemble, l'orchestra diretta da Bill Russo. A fine maggio c'eravamo rivisti in Portogallo per un favoloso concerto della Brass Fantasy al Festival Jazz di Matosinhos, l'ultimo prima del manifestarsi del male che lo costrinse a più approfonditi accertamenti e alla conseguente assenza nel tour di giugno/luglio dell'AEoC. L'amico sassofonista Ari Brown, talvolta ospite nei gruppi di Moye, sostituì Lester in quei pochi e tristi concerti: l'assenza del suo camice bianco era incolmabile, sia nello spirito che nella musica. Un'estate in apprensione in attesa del tour autunnale con la Brass Fantasy: Lester mi confidò che c'erano poche speranze, che lui non s'arrendeva e che comunque non avrebbe atteso quel momento seduto a casa, ma con la tromba in mano durante un concerto. Infatti, dopo due tormentatissimi concerti a Cagliari alla fine d'ottobre e qualche altro in Francia, a Londra Lester fu costretto a lasciare la direzione della Brass e a fare l'ultimo ritorno a casa in aereo. Alle sue onoranze funebri alla St. Peter Church di New York erano presenti e suonarono tanti musicisti; l'Art Ensemble of Chicago partecipò in quartetto con Joseph Jarman, per questa prima "reunion" in omaggio all'amico prematuramente scomparso.

IL RITORNO DI JARMAN, LA "REUNION". *Urban Magic*, registrato dal vivo a Laroche sur Yon in Francia (04/06/97) e pubblicato

da Musica Jazz in allegato alla rivista nel marzo 2003, chiude forse - a meno che non ci siano pubblicazioni postume - il capitolo del quartetto di Chicago con Lester Bowie. I concerti e le incisioni di Don Moye con i suoi Sun Percussion Summit, con l'inserimento di Baba Sissoko e dei "Bad Guys" di Roscoe Mitchell & The Note Factory, sono serviti a dare continuità, a partire dal 2000, al lavoro fatto con gli amici di Chicago. La mancanza di Lester si è rivelata quasi incolmabile nello spirito e nella musica dell'Art Ensemble, ... ma Lester ci aveva insegnato a non mollare, ad andare avanti!

Per questo motivo ho sempre creduto nel ritorno di Joseph, nella necessità che i tempi maturassero naturalmente, che la musica rientrasse e trovasse il giusto spazio nella sua spiritualità e nella sua vita di tutti i giorni. Dopo l'*Art Ensemble of Afrika* del 2000 e alcuni tributi a Lester, fatti dal trio in Italia con la partecipazione di diversi ospiti, arriva il momento della "reunion". Infatti, avevo spinto per mesi, prima di arrivare a convincere Roscoe che il momento era maturo per richiamare Joseph, poichè diverse richieste di concerti ci stimolavano a non considerare l'AEoC senza Lester un capitolo chiuso. Organizzando i concerti del gennaio 2003, ci siamo convinti che era necessario documentare lo storico momento del ritorno, dopo dieci anni, di Joseph Jarman. A questa Reunion ha partecipato, come ospite Baba Sissoko, un amico musicalmente partecipe allo sviluppo dei frequenti momenti percussivi del quartetto di Chicago: l'anima e le radici africane a cui Roscoe, Joseph, Malachi, e Don pagano volentieri un costante tributo.

Personalmente sono contento che questo momento sia maturato a Roma, quasi a chiudere un cerchio aperto con Lester allora, al quale oggi dedico questo lavoro fatto con i suoi amici migliori. ■

* Il presente testo è stato accluso al booklet del CD *Reunion*, registrato dal vivo il 22 gennaio 2003, a Roma, nello Studio A del Centro RAI di Produzione Radiofonica, e pubblicato da Around Jazz/Il Manifesto. E' stato dunque scritto prima della scomparsa di Malachi Favors, avvenuta il 30 gennaio 2004: il concerto di Vicenza è dedicato alla memoria del grande contrabbassista e di Lester Bowie.



TRIVELLATO®

concessionaria esclusiva
Mercedes-Benz

COMUNE DI VICENZA



sindaco / mayor

enrico hüllweck

NEW CONVERSATIONS VICENZA JAZZ 2004



direzione artistica / artistic direction

riccardo brazzale

ASSESSORATO ALLE ATTIVITÀ CULTURALI cultural services

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

palazzo del territorio - levà degli angeli, 11 - 36100 vicenza
0444-222101-222133-222114
0444-222155
stampacultura@comune.vicenza.it
www.comune.vicenza.it/olimpico/newconv.htm

direttore del dipartimento / general manager
direttore di settore / sector manager

giorgio lotto
luigi carollo

coord. generale / gen. coordination
ass. direzione artistica / ass. artistic direction
ass. segreteria artistica / ass. artistic secretariat
allestimenti / logistics
amministrazione / administration
segreteria / secretariat

loretta simoni
marianna giollo
carlo gentilin, patrizia lorigiola, luciana zanella
annalisa mosele
margherita bonetto, sabrina cecchetto, eleonora toscano

coordinamento tecnico
technical coordination

trivellato mercedes benz - ognipratca

ufficio stampa / press office
consulenza artistica / artistic adviser

roberto valentino - jazzval@tin.it
mario guidi, carlo celadon

trivellato mercedes benz - vicenza
 ministero per i beni e le attività culturali
 regione veneto
 fiera di vicenza
 veneto banca
 assicurazioni generali
 blue point srl
 aim
 jolly hotel tiepolo

sponsor ufficiali / official sponsors

antonietta torsello
 associazione agorà onlus
 associazione spazio & musica
 conservatorio "a. pedrollo" di vicenza
 conservatorio "a. steffani" di castelfranco
 ognipratice
 orchestra del teatro olimpico di vicenza
 scuola di musica thelonious
 settimane musicali al teatro olimpico
 società del quartetto e amici della musica
 società generale di mutuo soccorso
 vicenza blues festival

collaborazioni / collaborations

radio RVA

radio ufficiale del festival / official radio

jacolino - vicenza
 pega-sound - malo (vi)
 le soprano - brembate sopra (bg)

pianoforti e strumenti musicali
 pianos and musical instruments

centro musica - vicenza

servizi tecnici / technical services

graziano ramina - dueville

progetto grafico / graphic project

pino ninfa
 francesco dalla pozza - colorfoto artigiana
 attilio pavin

fotografie / photos

tipografia cto - vicenza

stampa / print

jolly hotel tiepolo - vicenza

hotel ufficiale / official hotel

ristoranti ufficiali / official restaurants

ristorante le muse - jolly hotel tiepolo – viale s. lazzaro, 110
trattoria ponte delle bele - contrà ponte delle bele, 5
la rua osteria con cucina - contrà s. piëtro, 26
da porto hotel & residence - viale del sole

i luoghi del festival / festival venues

teatro olimpico - piazza matteotti
teatro astra - contrà barche, 53
auditorium canneti - levà degli angeli, 11
lamec - piazza dei signori
libreria galla 1880 - corso palladio, 11
libreria libravit - contrà do rode, 29
palazzo trissino - corso palladio, 98
palazzo chiericati - piazza matteotti
cinema odeon - corso palladio, 186
scuola thelonious - s.s. padana v/verona, 115
tempio di s. corona - contrà s. corona
auditorium di thiene - via del prete - thiene

jazz clubs

jazz café trivellato / la cantinota - str. del garofolino, 12
antica casa della malvasia - contrà delle morette, 5
antica trattoria fioraso - viale s. agostino, 325
caffè teatro - corso palladio, 187
nirvana caffè degli artisti - piazza matteotti, 9
nuovo bar astra - contrà barche
pegasus coffee shop - piazza matteotti, 35
ristorante zio zeb - via vaccari, 63
shanty café - via giuriolo
antica locanda - via roma, 136 - torri di quartesolo
cantina soc. beato bartolomeo da breganze - via roma, 100 - breganze
osteria della piazzetta - via XXV aprile, 4 - valmarana di altavilla
osteria alla quercia - via s. rocco, 25 - s. rocco di arcugnano
terrazza lago - lago di fimon - arcugnano

93

staff ogniipratca

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

Per informazioni e prevendite
relative al concerto del 14 maggio al Teatro Astra
Info and box office for the concert of 14th May
posto non numeratointero Euro 20,00
.....ridotto over 60 Euro 15,00
.....ridotto under 25 Euro 5,00

Per informazioni e prevendite
relative al concerto del 16 maggio al Teatro Olimpico
Info and box office for the concert of 16th May
posto numeratogradinata Euro 20,00
.....platea Euro 15,00

Per informazioni e prevendite
relative agli altri concerti
Info and box office for the other concerts

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 9 alle 13
open Monday to Friday, 9-13

Associazione Settimane Musicali

contrà S. Pietro, 67
tel. 0444-302425; 347.4925005;
e-mail: settmus@olimpico.vicenza.it
aperto dal lunedì al venerdì,
ore 9.30-12.30 / 15.30-18.30
open Monday to Friday, 9.30-12.30/15.30-18.30

S.C.S. - Società Cultura e Spettacolo

(e-mail: scsculturaespettacolo@interfree.it)
botteghino del Teatro Olimpico
(tel. 0444-222801; fax 222808)
aperto/open: 9.30 - 14.30
(chiuso domenica e lunedì, eccetto nei
giorni di spettacolo /closed on Sundays
and 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*



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.*

BIGLIETTI / TICKETS

Teatro Olimpico - 11 maggio

l'incasso sarà devoluto a "Casa Speranza"

posto unico non numerato /non numbered		
.....	Euro	15,00

Teatro Olimpico- 17-19-20-21 maggio

gradinata intero/tiers full price

posto numerato		
.....	Euro	21,00

gradinata ridotto/tiers reduced price

.....	Euro	18,00
-------	------	-------

platea intero/stalls full price

.....	Euro	15,00
-------	------	-------

platea ridotto/stalls reduced price ...

.....	Euro	13,00
-------	------	-------

Teatro Astra - 18-22 maggio

intero/full price

posto unico non numerato /non numbered		
.....	Euro	15,00

ridotto/reduced price

.....	Euro	13,00
-------	------	-------

Palazzo Chiericati - 21 maggio

(non numerato /non numbered)

.....	Euro	8,00
-------	------	------

Jazz Cafè Trivellato/La Cantinota

dal 13 al 15 maggio

.....	Euro	10,00
-------	------	-------

dal 16 al 18 maggio

.....	ingresso libero	
-------	-----------------	--

dal 19 al 22 maggio

.....	Euro	5,00
-------	------	------

Cantina Sociale

Beato Bartolomeo da Breganze

(info: 349.3546031; 338.9068060)

ingresso su prenotazione/reservation required		
.....	Euro	15,00

Auditorium di Thiene

intero/full price

.....	Euro	10,00
-------	------	-------

ridotto/reduced price

.....	Euro	8,00
-------	------	------

(info: 0445.804745)

ABBONAMENTO / SEASON TICKET

per 6 concerti, di cui 4 al Teatro Olimpico (posti numerati) e 2 al Teatro Astra (non numerati).

Al botteghino verranno consegnati l'abbonamento per i 4 concerti al Teatro Olimpico del 17, 19, 20 e 21 maggio e 2 biglietti omaggio per i 2 concerti al Teatro Astra del 18 e 22 maggio / for the Teatro Olimpico and Teatro Astra concerts.

gradinata	Euro	72,00
-----------------	------	-------

platea	Euro	52,00
--------------	------	-------

prezzi comprensivi del diritto di prevendita/advance sale fee included

I saluti	2
di Luca Trivellato	
di Enrico Hüllweck	3
Programma generale	4
Le schede sui protagonisti	13
a cura di Roberto Valentino	
Scrivere o improvvisare, magnifico dilemma	45
di Riccardo Brazzale	
La composizione e la storia del jazz	50
di Maurizio Franco	
Il compositore sul taxi	57
di Stefano Zenni	
Charles Mingus: la dissonante intensità	61
di Ekkehard Jost	
Il creatore come interprete irrispettoso: Eric Dolphy	73
di Michele Mannucci	
Una vita con l'Art Ensemble of Chicago	81
di Isio Saba	

aim
vicenza
idee per vivere meglio



GENERALI
Assicurazioni Generali



FIERA DI VICENZA



VENETO BANCA

JOLLY HOTEL
TIEPOLO

Blue Point s.r.l.

P.E.G.A.
SOUND SERVICE
di Gaetano Peron - Malo

JACOLINO
pianoforti e strumenti musicali Vicenza

Ristorante
"Ponte delle Beie"
Vicenza - tel. 0444.320647

