

NEW CONVERSATIONS

VICENZA

2/10 MAGGIO 2008



COMUNE DI VICENZA

REGIONE DEL VENETO

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

LE ARCHITETTURE DEL JAZZ

i quaderni del jazz



TREDICESIMA EDIZIONE

VICENZA

new conversations 2008

JAZZ
2/10 MAGGIO

**Un anno atipico,
questo 2008.**

**Un'entusiasmante
scommessa**

Per il nostro festival il 2008 è un anno particolare. Quando questo scritto va in stampa, l'amministrazione comunale di Vicenza non ha ancora un sindaco e quindi, men che meno, un assessore alla cultura; nel contempo, il primo amico del festival, Luca Trivellato, si è preso una pausa di riflessione.

Peraltro, quando qualche mese fa questi due vuoti non erano per diversi motivi immaginabili (le stesse elezioni comunali erano sì previste, ma le si immaginava un mese e mezzo dopo), il programma del festival era quasi concluso.

Nel frattempo, veniva inaugurato l'attesissimo Teatro Comunale di Vicenza: un avvenimento per i vicentini di portata storica, comunque di grande significato per l'intera geografia veneta della cultura e dello spettacolo. Un evento che non poteva non portare mutamenti a catena, i primi dei quali si sarebbero potuti far sentire nel successivo bilancio comunale.

Ma Vicenza Jazz ne avrebbe risentito? Certo, ovviamente.

Che fare, dunque? Ci si chiese, fra noi, nel chiuso delle nostre stanze, con qualche corvo alla finestra.

Andremo avanti, fu la risposta. Tireremo un po' la cinghia, come fanno tanti italiani di questi tempi, ma fermare le nostre "New Conversations" avrebbe avuto il significato di riportarci indietro alle pagine ingiallite della memoria. La città, soprattutto, ma anche il più largo territorio provinciale e regionale attendono Vicenza Jazz come uno degli avvenimenti che danno un po' di senso alla quotidianità tante volte sbiadita di questi giorni.

Ce lo dicono, ce lo scrivono, ce lo fanno capire in tanti: i vicentini intendono vivere sul serio la loro città e il festival jazz è probabil-

mente l'occasione più vera che è loro offerta.

Non è solo il fatto di essere a contatto col mondo (coi grandi artisti che sono in città per suonare), quanto di trovare in questa musica - atipica ma coinvolgente anche quando appare tutt'altro che leggera - l'occasione per stare insieme e parlare di qualcosa che non sia del tutto routinario: appunto di musica, di jazz e non jazz, di arte e di libri, di cinema e di spettacolo, di viaggi e di cucina, di politica e di società, e pure, alla bisogna, di amori, di sport e di motori.

Certamente, per il nostro festival la sostanza resta il jazz e la sostanza c'è se vi sono idee e se vi è qualità.

E le idee sono tante e le abbiamo trovate, come sempre, guardandoci attorno e scrutando un po' più in là del nostro naso e delle mura della città: la musica che viene dall'est (dalle coste dell'Adriatico sino a quelle dell'Egeo, del Mar Nero e del Mediterraneo orientale), gli strumenti inusuali al jazz come il violino, gli strani rapporti fra jazz e architettura (quella propriamente detta ma anche quella musicale), le nuove tendenze ma anche le avanguardie storiche.

E la qualità? Inutile chiedere all'oste se il vino è buono: noi non abbiamo dubbi, anche se sappiamo bene che i conti si tirano alla fine. Intanto ciò che è certo è che ce n'è per tutti i gusti, perché questo festival è la prova che il jazz può, molto più di ogni altra musica, accogliere altre musiche, altre idee, altri linguaggi, altri sapori, senza temere di perdere la sua propria identità. Del resto, questa è una musica che muta nel momento stesso in cui si fa: quest'anno stiamo cambiando molto ma la scommessa è che alla fine pochi ne dovranno avere la sensazione, quasi che l'instabilità del cambiamento sia essa stessa un piacevole modo di essere.

Riccardo Brazzale

Venerdì 18 APRILE

Diego Ferrarin Quintet
feat. Luisa Longo e Robert Bonisolo
Luisa Longo (voce); Robert Bonisolo (sax); Diego Ferrarin (chitarra);
Lorenzo Conte (contrabbasso); Tommaso Cappellato (batteria)

Jolly Hotel Tiepolo - ore 21

Mercoledì 23 APRILE

NOA & BAND (prologo)
Noa (voce, percussioni); Gil Dor (chitarre);
Gil Zohar (tastiere); Anat Firestone (basso elettrico);
Jean Paul Zimbris (batteria); Gadi Seri (percussioni)

Teatro Comunale - ore 21

Martedì 29 APRILE

FRANK VIGNOLA QUINTET (prologo)
Vinnie Raniolo (chitarra), Matt Flinner (mandolino);
Pete Coco (basso); Rich Zukor (percussioni);
in collaborazione con il Soave Guitar Festival

Teatro Olimpico - ore 21

Giovedì 1 MAGGIO

Gianluca Carollo "New Project Quartet"
(presentazione cd "Pa We" ed. Caligola)
Gianluca Carollo (tromba filicorno ed effetti); Pietro Pastore (piano
e keyboards); Davide Pezzin (basso e contrabbasso); Davide De
Vito (batteria). Special guest Titti Castrini (fisarmonica)

Jaszbo - ore 22

4

Venerdì 2 MAGGIO

Paolo Birro: "Dedicato a Palladio"
Paolo Birro (pianoforte)

Palazzo Barbaran da Porto - ore 18

Francesca Hart & New Silver Friends
Francesca Hart (voce); Michele Calgaro (chitarra);
Beppe Pilotto (contrabbasso); Enzo Carpentieri (batteria)

Osteria del Tempo Perso - ore 19

Malcontenta session: "Maggio al Palladio"
Dora (voce narrante); Enrico Antonello (tromba e rumori); Gi
Gasparin (chitarra preparata)

Nuovo Bar Astra - ore 19

All'interno una mostra di dipinti e scenografie jazz di Valentina Livecchi

Quintorigo: "Play Mingus"

Teatro Comunale - ore 21

Valentino Bianchi (sax); Andrea Costa (violino); Gionata Costa (violoncello);
Luisa Cottifogli (voce); Stefano Ricci (contrabbasso)

Baba Yoga: "Miles Davis 2008"

Teatro Astra - ore 22

Gianfranco Salvatore (oud, sintetizzatore, voce); Giovanni Falzone (tromba);
Danilo Cherni (tastiere, campionamenti, voce);
Gabriele Coen (sax, clarinetto, duduk); Arnaldo Vacca (percussioni, voce);
Adriano Lo Giudice (basso elettrico); John Arnold (batteria)

Lucio Paggiaro Quartet

Julien - ore 22

Lucio Paggiaro (piano); Maurizio Scomparin (tromba);
Franco Lion (contrabbasso); Paolo Ballardore (batteria)

Sabato 3 MAGGIO

- ore 17 - **Palazzo Trissino, Sala Stucchi** Allievi della classe di fisarmonica del conservatorio
"A. Pedrollo" diretti da Daniele Vendramin
- ore 18 - **Centro storico** Parata Fanfara Tirana
- ore 18 - **Chiesa dei SS. Ambrogio e Bellino** Ensemble Corale "Sintonia Tbilisi"
- ore 19 - **Osteria del Tempo Perso** Thelorchestra, direttore Ettore Martin
- ore 19 - **Nuovo Bar Astra** Davide Peron
Davide Peron (voce e chitarra); Giovanni Forestan (clarinetto basso);
Andrea Ballarin (chitarra); Alessandro Filippi (basso);
Luca Nardon (percussioni)
- ore 19 - **Moplen** Baldassarre-Rossato Duo
Mauro Baldassarre (sax); Diego Rossato (chitarra)
- ore 21 - **Piazza dei Signori** Fanfara Tirana in concerto
Hysni Niko (zela leadvoval);
Fatbardh Capi, Gezim Haxhijaj (sax/clarinetto);
Xhemal Muraj, Gazmor Hallilaj (tromba);
Agim Sako (sax tenore/clarinetto);
Roland Shaqja (sax baritono);
Mark Luca, artan mucollari flicorno baritono;
Luan Ruci (tuba); Kujtim Hoxha (batteria);
Mario Grassi (darbouka)
- ore 22 - **Teatro Astra** Jazz Vicenza Orkestra:
"Dedicato a Sergio Montini"
Michele Polga (sax alto);
Gigi Sella (sax alto e soprano);
Robert Bonisolo (sax tenore e soprano);
Ettore Martin (sax tenore e direzione);
Moreno Castagna (sax baritono);
Gastone Bortoloso (tromba);
Kyle Gregory (tromba e flicorno);
Gianluca Carollo (tromba e flicorno);
Sergio Gonzo (tromba);
Beppe Calamosca (trombone); Mauro Carollo (trombone);
Luca Moresco (trombone); Dario Duso (tuba);
Francesca Hart (voce); Michele Calgaro (chitarra);
Danilo Memoli / Paolo Birro (pianoforte);
Lorenzo Calgaro (contrabbasso);
Gianni Bertoncini / Mauro Beggio (batteria)
- ore 22 - **Julien** Jam Session
- ore 23 - **Bar Poli** The Poli Rhythm Trio & jam
Danilo Memoli (piano); Luca Pisani (contrabbasso);
Oreste Soldano (batteria)

Domenica 4 MAGGIO

Messa con il Coro e Orchestra di Vicenza

direttore Giuliano Fracasso

"We come before you - a jazz mass"

musica di Jan Hellberg

Abbazia di S. Agostino - ore 12

Parata Slide Family

Centro Storico - ore 15.³⁰

Slide Family in concerto

Beppe Calamosca (trombone, fisarmonica);

Mauro Ottolini (trombone, effetti elettronici, tub);

Rudy Migliardi (trombone, tuba, bombardino);

Simone Pederzoli (trombone, effetti elettronici);

Massimo Zanotti (trombone, tuba, bombardino);

Peter Cazzanelli (trombone basso);

Hannes Mock (trombone);

Zeno De Rossi (batteria)

Piazza dei Signori - ore 16

Duo Bonafede - Tonolo

(presentazione cd "Peace", ed. obliqsound)

Pietro Tonolo (sax tenore e soprano);

Luigi Bonafede (pianoforte)

Palazzo Barbaran da Porto - ore 18

Combo Professione Ignota Jazz Alternativo

Andrea Gastaldon (sax);

Giulio Facco (piano);

Filippo Rinaldi (basso);

Marco Quaresimin (contrabbasso);

Joshua Larari (batteria)

Nuovo Bar Astra - ore 19

Nicola Ferrarin Trio

Antonio Gallucci (sax); Alessandro Lucato (piano);

Nicola Ferrarin (contrabbasso)

Moplen - ore 19

MIKE STERN BAND

Mike Stern (chitarra);

Bob Franceschini (sax);

Tom Kennedy (basso);

Dave Weckl (batteria)

Teatro Comunale - ore 21

Terzano Quartet:

"Cole Porter, Billy Strayhorn, Bill Evans"

Lucio Terzano (contrabbasso);

Pietro Tonolo (sax);

Paolo Birro (piano)

Luigi Bonafede (batteria);

Bar Sarte - ore 22

Dan Kinzelman & Ferenc Nemeth Quartet

Dan Kinzelman (sax); Andrea Pozza (piano);

Lorenzo Conte (contrabbasso);

Ferenc Nemeth (batteria)

Jazsbò - ore 22

Lunedì 5 MAGGIO

- ore 18 - **Conservatorio** Conservatorio Statale di Musica "F. Venezzè"
di Rovigo - docente Marco Tamburini
"Omaggio a Kenny Dorham e Miles Davis"
Gabriele Bolcato (tp); Sergio Gonzo (tp); Davide Agnoli (a. sax);
Gabriele Andreotti (t. sax); Glauco Benedetti (tuba);
Giulia Facco (piano); Gianpaolo Pagano (chit);
Mauro Bonaldo (c.basso); Lorenzo Terminelli (batteria)
- ore 19 - **Nuovo Bar Astra** Intrigo
Chicca Andriollo (voce); Oscar Marchioni (organo);
Stefano Pisetta (batteria)
- ore 19 - **Moplen** Giulio Campagnolo Trio
Giulio Campagnolo (piano); Davide Guccione (chitarra);
Alessandro Montino (contrabbasso)
- ore 21 - **Teatro Olimpico** TRIO 3
Oliver Lake (sax contralto, flauto);
Reggie Workman (basso);
Andrew Cyrille (batteria)
- D'ANDREA FIVE
Franco D'Andrea (pianoforte);
Gianluca Petrella (trombone);
Fabrizio Bosso (tromba);
Daniele D'Agaro (clarinetto);
Zeno De Rossi (batteria)
- ore 21 - **Via Rossi Jazz Club Dueville** Paltan Blues Band
Alcide Ronzani (chitarra); Roberto Baga (voce, armonica);
Stefano Ferrio (voce narrante)
- ore 21.³⁰ - **Piccolo Bar** Alessia Obino Trio
Alessia Obino (voce); Claudio Conforto (piano);
Sebastiano Fischetti (contrabbasso)
- ore 21.³⁰ - **Country Club Birracrua** Francesco Pavin Trio
Francesco Pavin (piano); Alberto De Giovanni (basso);
Adriano Ferracin (batteria)
- ore 22 - **Bar Sartea** Alma Swing-jazz
Lino Brotto, Diego Rossato,
Andrea Boschetti (chitarre);
Mattia Martorano (violino);
Beppe Pilotto (contrabbasso)
- ore 22 - **Julien** Pietrobelli-Santagiuliana Quintet
Franco Pietrobelli (piano); Beppe Corazza (sax);
Chiara Santagiuliana (voce); Silvio Miotto (batteria);
Giorgio Pietrobelli (basso)

Martedì 6 MAGGIO

Seminario con Florin Niculescu **Conservatorio** - ore 10.³⁰

Jazz Ensemble del Conservatorio di Vicenza **Palazzo Barbaran da Porto** - ore 18
 diretto da Paolo Birro e Salvatore Maiore:
 "Songs di Kurt Weill"

Thomas Sinigaglia (fisarmonica); Chiara Santagiuliana (canto);
 Giuseppe Corazza (sax); Gianluca Carollo (tromba); Michele
 Zattera, Giulio Quirici, Carlo Bertolotto (chitarra); Aisha Ruggieri,
 Carlo Dal Monte, Paolo Vianello (pianoforte); Federico Valdemarca,
 Pasquale Cosco, Sebastiano Fischetti (contrabbasso); Alessandro
 Fedrigo (basso)

Big Band del Conservatorio di Vicenza
 diretta da Emanuele Pasqualin:

D. Shostakovic, Jazz Suite n.1; K. Weill, Kleine Dreigroschenmusik
 prof. Antonio Carraro, Marina Sartena (flauti);
 prof. Ezio Gavasso, Matteo Gasparotto (clarinetti);
 Anna Righetto, Emma Nicol Pigato (sassofoni);
 Edoardo Brunello, Giacomo Svegliado (fagotti);
 Matteo Costanzi, Paolo Dalla Vecchia (trombe);
 Riccardo Benetti (trombone); Emanuele Piva (tuba);
 Mattia Martorano (violino); Antonio Danese (contrabbasso);
 Francesco Peretti, Alberto Dalla Vecchia (percussioni);
 Thomas Sinigaglia (fisarmonica); Michele Zattera (chitarra);
 Carlo Grendene (pianoforte)

8

The Original Mauro Baldassarre Quartet **Nuovo Bar Astra** - ore 19
 Mauro Baldassarre (sax); Diego Rossato (chitarra);
 Nicola Ferrarin (contrabbasso); Gianluca Memoli (batteria)

Burt Maretti Trio **Moplen** - ore 19

Burt Maretti (chitarra); Maximilian Monelli (basso);
 Gabriel Pontello (tromba)

FLORIN NICULESCU TRIO **Teatro Comunale** - ore 21
 "Omaggio a Stephane Grappelli"

Florin Niculescu (violino);
 Christiane Escoudé (chitarra);
 Fabien Marcoz (contrabbasso)

JEAN-LUC PONTY & WOLFGANG DAUNER
 Jean-Luc Ponty (violino); Wolfgang Dauner (pianoforte)

Gibellini - Tavolazzi - Beggio Trio **Bar Sartea** - ore 22

Sandro Gibellini (chitarra); Ares Tavolazzi (contrabbasso);
 Mauro Beggio (batteria)

Beppe Castellani Trio **Julien** - ore 22

Beppe Castellani (sax); Oscar Zenari (piano);
 Luca Pisani (contrabbasso)

Mercoledì 7 MAGGIO

- ore 18 - **Conservatorio** Conservatorio Statale di Musica "A. Buzzolla" di Adria - docente Bruno Cesselli
Federica Baccaglioni (vocals); Juri Moducci (clarinetto); Marco Strano (sax tenore); Alessandro Dotto (sax baritono); Alessandro Petrillo (chitarra); Pasquale Schiavulli (pianoforte); Cristiano Da Ros (contrabbasso); Andrea Marchioretto (batteria)
- ore 19 - **Nuovo Bar Astra** Oscar Marchioni Trio
Oscar Marchioni (organo); Luca Boscagin (chitarra); Paolo Mappa (batteria)
- ore 19 - **Moplen** Dal Monte-Peruzzi Duo
Carlo Dal Monte (piano); Luca Peruzzi (contrabbasso)
- ore 21 - **Teatro Comunale** COPLAND-OSBY-HEBERT-STEWART QUARTET
Marc Copland (pianoforte); Greg Osby (sax tenore); John Hebert (basso); Bill Stewart (batteria)
- STACEY KENT QUINTET
Stacey Kent (voce); James Tomlinson (sax tenore); Graham Harvey (piano); Matthew Skelton (batteria); David Chamberlain (basso)
- ore 22 - **Bar Sarte** Sing Without Words Quartet
Salvatore Maiore (contrabbasso); Kyle Gregory (tromba); Paolo Birro (piano); Emanuele Maniscalco (batteria)
- ore 22 - **Julien** Davide Minotti Quintet
Davide Minotti (voce); Daniele Calore (sax); Alberto Berlese (piano); Nicola Facci (basso); Luca Lazzari (batteria)

Giovedì 8 MAGGIO

- ore 18 - **Conservatorio** Conservatorio Statale di Musica "Dall'Abaco" di Verona - docente Roberto Rossi
Aya Shimura (violoncello); Maddalena Fasoli (violino); Laura Masotto (violino); Maria Vicentini (viola)
- Conservatorio Statale di Musica "A. Steffani" di Castelfranco Veneto - docente Pietro Tonolo
Alberto Vianello (sax); Luigi Vitale (vibrafono); Andrea Tarozzi (piano); Toni Moretti (contrabbasso)
- ore 19 - **Nuovo Bar Astra** Gypsy Quartet
Diego Rossato (chitarra); Antonio Lallai (chitarra); Mattia Martorano (violino); Nicola Ferrarin (contrabbasso)
- ore 19 - **Moplen** Beppe Corazza Trio
Beppe Corazza (fiati); Thomas Sinigaglia (fisarmonica); Federico Valdemarca (contrabbasso)

Giovedì 8 MAGGIO

RALPH ALESSI & THIS AGAINST THAT Teatro Comunale - ore 21

Ralph Alessi (tromba);
 Andy Milne (piano);
 Drew Gress (contrabbasso);
 Mark Ferber (batteria);
 Ravi Coltrane (sax tenore)

ARIEL & J.C. JONES

Ariel (pianoforte);
 Jean Claude Jones (contrabbasso)

Gallucci - Bertuzzi duo La botte di ferro - ore 21

Antonio Gallucci (alto sax);
 Riccardo Bertuzzi (chitarra)

The Boppers & Fat Max Country Club Birracrua - ore 21.³⁰

Massimo Ferrauto (voce);
 Mauro Baldassarre (sax);
 Diego Rossato (chitarra);
 Nicola Ferrarin (contrabbasso);
 Gianluca Memoli (batteria)

Gigi Ciffarelli Trio Jazsbò - ore 22

Gigi Ciffarelli (chitarra);
 Niccolò Cattaneo (organo hammond);
 Eric Cisbani (batteria)

Silvia Donati & Standard Trio Bar Sartea - ore 22

Silvia Donati (voce);
 Alfonso Santimone (piano);
 Alessandro Fedrigo (basso);
 Gianni Bertoncini (batteria)

Luca Donini Quartet Julien - ore 22

Luca Donini (sax tenore e soprano);
 David Cremoni (chitarra acustica);
 Mario Marcassa (contrabbasso);
 Roger Constant (percussioni e voce)

Marrakesh Express Quartet Nelson Pub - ore 22

Roberto Forestan (pianoforte);
 Giovanni Dal Sasso (sax);
 Davide Compagnin (basso);
 Alan Giacomelli (batteria)

Venerdì 9 MAGGIO

ore 10.³⁰ - **Conservatorio** Seminario di Maurizio Franco

ore 18 - **Palazzo Barbaran da Porto** KEITH B. BROWN "Come un racconto chiamato jazz"
Performance multimediale
con Keith B. Brown (chitarra e voce) e Pino Ninfa (fotografie)

ore 19 - **Osteria del Tempo Perso** Organ Quartet
Gianluca Carollo (tromba filicorno ed effetti); Gianni Bigarella (sax);
Nicola Dalbo (organo); Marco Carlesso (batteria)

ore 19 - **Nuovo Bar Astra** Tavernicoli
Sergio Gonzo (tromba); Luca Grasselli (chitarra); Piero Irlanto (chitarra);
Matteo Raos (chitarra); Peter Neri (percussioni)

ore 19 - **Moplen** Antonio Gallucci Trio
Antonio Gallucci (sax); Riccardo Bertuzzi (chitarra);
Nicola Ferrarin (contrabbasso)

ore 19 - **Alles** Pimazzoni - Speri - Valdemarca Trio
(inaugurazione) Andrea Pimazzoni (sax); Rudy Speri (chitarra);
Federico Valdemarca (contrabbasso)

ore 21 - **Teatro Comunale** RAVA-CATHERINE-DEL FRA-ROMANO:
"Chet Mood"
Enrico Rava (tromba);
Philip Catherine (chitarra);
Riccardo Del Fra (contrabbasso);
Aldo Romano (batteria)

LARRY CORYELL & TRIO
Larry Coryell (chitarra); Mark Egan (basso);
Paul Wertico (batteria); Tracey Piergross (vocals)

ore 21 - **La botte di ferro** Mauro Baldassarre Trio

ore 22 - **Teatro Astra** Jerry Bergonzi Quartet: "Tenor of the Times"
Jerry Bergonzi (sax tenore); Renato Chicco (piano);
Dave Santoro (contrabbasso); Andrea Michelutti (batteria)

ore 22 - **Bar Sartea** Jam in Sartea

ore 22 - **Julien** Sinigaglia-Corazza Quartet
Thomas Sinigaglia (fisarmonica); Beppe Corazza (fiati); Gabriele
Bollato (tromba); Federico Valdemarca (contrabbasso); Massimo
Tuzza (percussioni)

ore 22 - **Osteria alla Quercia** L'Incredibile Banda di Ottoni

Sabato 10 MAGGIO

Seminario di Riccardo Zegna **Conservatorio** - ore 10

Joanna Rimmer & Riccardo Zegna **Palazzo Barbaran da Porto** - ore 18
Joanna Rimmer (voce); Riccardo Zegna (pianoforte)

Parata Kocani Orkestar **Centro storico** - ore 18.³⁰

Ferrarin - Conte - Bianchetti Trio **Osteria del Tempo Perso** - ore 19
Diego Ferrarin (chitarra); Lorenzo Conte (contrabbasso);
Giancarlo Bianchetti (batteria)

Max Ferrauto & The Cozmic Lovers **Nuovo Bar Astra** - ore 19
Max Ferrauto (voce); Giovanni Ferromilone (sax);
Diego Rossato (chitarra); Lorenzo Pignattari (contrabbasso);
Danilo Guarti (batteria)

Dario Copiello Trio **Moplen** - ore 19
Dario Copiello (sax); Francesco Pavin (piano);
Federico Pilastrò (contrabbasso)

Kocani Orkestar in concerto **Piazza dei Signori** - ore 21
Durak Demirov (sax);

Turan Gaberov, Sukri Kadriev (tromba);

Nijazi Alimov (tuba baritono);

Saban Jasarov (tapan-percussione);

Suad Asanov (basso tuba);

Redzai Durmisev, Sukri Zejnelov (tuba baritono);

Dzeladin Demirov (clarinetto); Ajnur Azizov (voce);

Vinko Stefanov (fisarmonica);

Erdzan Juseinov (percussioni)

Giovanni Allevi **Teatro Comunale** - ore 21
Giovanni Allevi (pianoforte)

Bluemama Blues Band **La botte di ferro** - ore 21

Jerry Bergonzi Quartet: "Tenor of the Times" **Teatro Astra** - ore 22

Jerry Bergonzi (sax tenore); Renato Chicco (piano);
Dave Santoro (contrabbasso); Andrea Michelutti (batteria)

Jazz Band del Conservatorio "A. Pedrollo" **Conservatorio** - ore 22
di Vicenza - docente Salvatore Maiore & Final Jam

Chiara Santagiuliana (voce); Gianluca Carollo (tromba);

Giuseppe Corazza (sax e flauto); Silvia Centomo (flauto e pianoforte);

Paolo Vianello, Roberto Bruno, Aisha Ruggieri,

Emmanuel Gardin, Andrea Sorgini, Carlo Dal Monte (pianoforte);

Carlo Bertolotto, Mariano Colombatti, Giulio Quirici,

Michele Zattera (chitarra); Thomas Sinigaglia (fisarmonica);

Alessandro Fedrigo, Pasquale Cosco, Sebastiano Fischetti,

Federico Valdemarca (basso)

Sabato 10 MAGGIO

ore 22 - **Julien** Bianco - Stella - Stanzione
Matteo Bianco (chitarra e voce); Luciano Stella (chitarra e voce);
Maurizio Stanzione (chitarra e voce)

ore 22 - **Nelson Pub** Francesco Pavin Trio
Francesco Pavin (piano); Alberto De Giovanni (basso);
Adriano Ferracin (batteria)

ore 23 - **Bar Poli** The Poli Rhythm Trio & Jam
Danilo Memoli (piano); Luca Pisani (contrabbasso);
Oreste Soldano (batteria)

Domenica 11 MAGGIO

ore 17.³⁰ - **Nuovo Bar Astra** Jam Session

ore 21 - **Auditorium di Thiene** Piano Summit
con Riccardo Zegna, Roberto Jonata e Debora Petrina

PROGRAMMA MOSTRE

dal 23 APRILE al 10 MAGGIO Jazz da vedere
Teatro Comunale mostra fotografica a cura del circolo "Punto focale"

13

dal 2 al 18 MAGGIO Giuseppe Chiari: I colori della musica
Casa del Palladio Casa del Palladio (1-18 maggio)
(corso Palladio, 156)

dal 4 al 18 MAGGIO Suliko/Anasun: Arte dal Caucaso
Chiesa dei SS. Ambrogio e Bellino Rusudan Petviashvili e Sonya Orfalian
(Contra S. Ambrogio, 23)

dal 6 MAGGIO al 2 GIUGNO Pino Ninfa: Africa cristiana
Piazza Biade Chiese copte e religioni in Etiopia
in collaborazione con il Festival Biblico

1-9 maggio 2009
New Conversations Vicenza Jazz
XIV Edizione
"Il jazz che venne dal freddo"

Noa & Band

Noa, voce, percussioni
 Gil Dor, chitarre
 Gil Zohar, tastiere
 Anat Firestone, basso elettrico
 Jean Paul Zimbris, batteria
 Gadi Seri, percussioni

ore 21 - Teatro Comunale

Nata in Israele nel 1969 ma cresciuta negli Stati Uniti, Achinoam Nini, meglio conosciuta come **Noa**, ha fatto dell'incrocio tra jazz, pop, rock e sapori mediorientali il veico-

lo di un dialogo musicale per la pace, adoperandosi sempre a favore del riavvicinamento fra popoli in conflitto.

A 17 anni lascia gli Stati Uniti per tornare in Israele, dove compie il servizio militare obbligatorio per due anni. Poco dopo l'incontro fondamentale con il chitarrista e compositore **Gil Dor**. La loro collaborazione getta le basi di quella commistione che è la cifra stilistica della cantante e, grazie anche al fortunato *Noa*, del 1993 - coprodotto da Pat Metheny - la porta al successo internazionale. **Noa** accumula così

una serie di variegata esperienze, dal musical alla televisione alle collaborazioni prestigiose senza frontiere di stile: Sting, Stevie Wonder, Carlos Santana, George Benson, Zucchero, Pino Daniele, Rita Marcotulli, Massimo Ranieri, Miguel Bosé, Al Di Meola, oltre a numerosi artisti sia arabi che palestinesi.

Ma incessante anche il suo impegno civile, che le è valso la nomina di "Ambasciatrice di buona speranza" da parte della FAO.

A Vicenza Jazz presenterà il suo nuovo album *Genes and Jeans*, ancora una volta in compagnia di **Gil Dor**.



Noa

Teatro Olimpico - ore 21

Frank Vignola Quintet

Originario di Long Island (New York), dove è nato nel 1965, **Frank Vignola** ha imbracciato la chitarra all'età di cinque anni ed è oggi uno dei chitarristi acustici più stimati e richiesti. Una tecnica versatile e un senso innato per la musica hanno permesso a

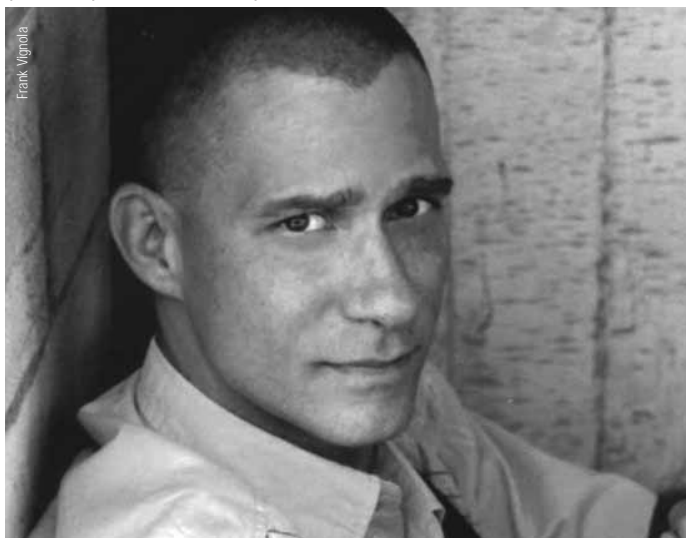
Vignola di imporsi nei generi più diversi, dal jazz moderno allo swing, dalla fusion al rock, dal blues alla musica commerciale. Per rendersi conto della sua abilità a calarsi in ogni contesto dominandolo con grande maestria musicale basta nominare alcuni dei musicisti che lo hanno voluto al proprio fianco sia dal vivo che su disco: Bucky Pizzarelli, Les Paul, Lionel Hampton, Jon Faddis, Frank Wess, Elvin Jones, Queen Latifah, Elton John, Ringo Starr, Madonna, Woody Allen, Manhattan Transfert...

Già all'età di 23 anni **Vignola** affronta il repertorio Manouche, con un progetto che gli porta riconoscimenti e fama internazionale, oltre ad un contratto con la Concord, per la quale realizza quattro dischi.

Con il suo attuale quintetto acustico, **Frank Vignola** è riuscito a creare un'emozionante miscela sonora capace di fondere jazz tradizionale e musica popolare, ma padrone di attingere anche dalle song dei Police, di Frank Zappa, dei Black Sabbath. O di offrire, perché no, rivisitazioni di Bach e Mozart.

Frank Vignola, chitarra
Vinnie Raniolo, chitarra
Matt Flinner, mandolino
Pete Coco, basso
Rich Zukor, percussioni

in collaborazione con il Soave Guitar Festival



Frank Vignola

Quintorigo: "Play Mingus"

Valentino Bianchi, sax
 Andrea Costa, violino
 Gionata Costa, violoncello
 Luisa Cottifogli, voce
 Stefano Ricci, contrabbasso

ore 21 - Teatro Comunale

Un omaggio alla vita e all'opera di uno dei più viscerali geni della musica afro-americana: Charles Mingus (1922-1979). Questo l'intento dei

Quintorigo. Un progetto, il loro, che spazia con disinvoltura tra jazz, classica, rock, punk, funk, blues, visti come elementi che possono benissimo essere miscelati se il fine è creare musica interessante. Fin nella formazione di nota questo atteggiamento, con archi che diventano chitarre elettriche, distorte e violente, per poi tornare alle sonorità originarie, un sax indemoniato ma allo stesso tempo melodico, il contrabbasso che sostiene il tutto con ritmica decisione: questo è il personale sound dei **Quintorigo**, impreziosito dai virtuosismi di una delle voci femminili più interessanti del panorama musicale italiano, quella di **Luisa Cottifogli**.

Quintorigo play Mingus va ben oltre il concerto tributo: la componente musicale, coi più celebri temi mingusiani nell'originale veste conferita loro dagli arrangiamenti per archi, sax e voce, si inserisce in una dimensione teatrale fatta di proiezioni, letture, scenografie, luci e costumi tra il vintage e il postmoderno. Un

insieme che permetterà di apprezzare Mingus, oltre che come musicista, come uomo dalla vita esaltante e inquietante, dolce e brutale. *Quintorigo play Mingus* è un'opera monografica che scolpisce il grande compositore statunitense a tutto tondo, nella sua esperienza artistica ed esistenziale.



Piazza dei Signori - ore 21

Fanfara Tirana

Per descrivere le performance musicali della **Fanfara Tirana** i critici hanno fatto ricorso a tutti i sinonimi dell'esuberanza: "strepitosa", "devastante", "incalzante", "dirompente", "scatenata", "travolgente e trascinante". Insomma,

una potenza contagiosa, quella dell'orchestra albanese, capace di trascinare le platee in un clima festivo, spingendole a cantare e ballare assieme ai musicisti.

Con l'impatto dei suoi ritmi irregolari in 7/8 e 9/8, con i contagiosi 2/4 tipici della musica kossovara, con l'incontenibile mestizia della kaba, il lamento musicale per clarinetto tipico della cultura albanese, la **Fanfara Tirana** è decisamente una delle più esaltanti realtà nel panorama delle fanfare balcaniche. Un linguaggio musicale più articolato, con un ampio ricorso all'improvvisazione, la distingue dalle tipiche fanfare slave. Nel suo repertorio i canti tipici dell'Albania: kaba, gazel e taksim, carichi di vitalità, condotti su impossibili tempi dispari.

La voce di **Niko Zela** si unisce infine all'orchestra in canzoni della polifonia profana e in canti d'amore con ritmi sfrenati e parole di fuoco.

Hysni Niko, zela leadvoval
 Fatbardh Capi, Gezim Haxhiaj, sax/clarinetto
 Xhemal Muraj, Gazmor Halilaj, tromba
 Agim Sako, sax tenore / clarinetto
 Roland Shaqja, sax baritono
 Mark Luca, artan mucollari flicorno baritono
 Luan Ruci, tuba
 Kujtim Hoxha, batteria
 Mario Grassi, darbouka

17



Fanfara Tirana

Slide Family

ore 16 - Piazza dei Signori

Beppe Calamosca, trombone, fisarmonica
 Mauro Ottolini, trombone, effetti elettronici, tuba
 Rudy Migliardi, trombone, tuba, bombardino
 Simone Pederzoli, trombone, effetti elettronici
 Massimo Zanotti, trombone, tuba, bombardino
 Peter Cazzanelli, trombone basso
 Hannes Mock, trombone
 Zeno De Rossi, batteria

Nata da un'idea di **Mau-
 ro Ottolini** e **Beppe
 Calamosca**, la **Slide
 Family** è una forma-
 zione dall'organico così
 insolito (un batterista e ben
 7 trombonisti che si alter-
 nano anche su altri stru-
 menti: tuba, bombardino,

fisarmonica, elettronica) da non avere precedenti a livello mondiale. A distinguere ulteriormente questo già singolare gruppo si aggiungono poi un repertorio davvero unico (con brani originali e classici jazz completamente trasformati nella loro essenza) e una fantasiosa capacità di giocare coi timbri degli strumenti.

Forte dell'esperienza di sette tra i migliori trombonisti italiani, la musica della **Slide Family** va ben oltre la carrellata di assoli per mettere in mostra le virtù dei suoi componenti. Frank Zappa, Carla Bley, Sun Ra e la Brass Fantasy di Lester Bowie sono i loro modelli di riferimento. Aspettiamoci dunque uno spettacolo in cui la memoria sonora delle marching band degli anni Trenta finisce tra le braccia del rock psichedelico di Jimi Hendrix, con in più un pizzico di sonorità kletzmer.

Titolare di uno dei CD più sorprendenti del 2007 (*Slide Family*, Splasc(H) Records), la **Slide Family** è dunque un'esaltante mesco-

lanza di rock,
 jazz, musica
 classica,
 funky, ritmi
 sudamerica-
 ni, folk e
 frammenti
 di pura follia.



Teatro Comunale - ore 21

Mike Stern Band

Nato a Boston nel 1953, **Mike Stern** si è imposto a partire dagli anni Ottanta come uno dei principali chitarristi

Mike Stern, chitarra
Bob Franceschini, sax
Tom Kennedy, basso
Dave Weckl, batteria

della musica moderna, grazie a un eclettismo che gli ha permesso di cavalcare le onde del jazz e del rock in tutte le loro sovrapposizioni. Dopo gli studi al Berklee College l'importante ingaggio - nel 1976 - con Billy Cobham. Poi tre anni fondamentali a fianco di Miles Davis, con cui registra *Man with the Horn*, *Star People* e *We Want Miles*. Nel 1986 arriva il debutto discografico da leader e da allora, tra lavori di jazz e fusion, **Stern** è rimasto sempre un modello imprescindibile per il suo strumento. Sempre circondato da musicisti di primo piano (John Patitucci, Mark Egan, Dave Weckl, Steve Jordan, Jack DeJohnette, Al Foster, Michael e Randy Brecker, Kenny Garrett, Bob Berg...)

Mike Stern ha registrato una lunga serie di dischi per la Atlantic. Da poco passato a una nuova casa discografica, la Heads Up, **Stern** tiene fede al carattere all stars delle sue formazioni: al primo disco per l'etichetta, *Who Let the Cats Out?* (2006), partecipano tra gli altri Anthony Jackson, Roy Hargrove, **Bob Franceschini**, **Dave Weckl** e Gregoire Maret, alcuni dei quali lo accompagnano in occasione della sua apparizione alle New Conversations di Vicenza.



Mike Stern

Trio 3

ore 21 - Teatro Olimpico

Oliver Lake, sax contralto, flauto
 Reggie Workman, basso
 Andrew Cyrille, batteria

Oliver Lake, Reggie Workman e Andrew Cyrille sono tre storici alfieri del jazz di ricerca e open style, per cui non

sorprende il sentirli suonare al di fuori di qualsiasi schema metrico. Eppure *Time Being* (Intakt, 2008) sta lì a dimostrare che il **Trio 3** sa entrare dentro lo swing e i tempi di danza con creatività ed energia. Nato in Arkansas nel 1942, **Oliver Lake** si è imposto grazie al suono penetrante, esplosivo e intriso di blues. Fondamentale la sua partecipazione al World Saxophone .

Reginald "Reggie" Workman (nato nel 1937 a Philadelphia) è uno dei più rinomati contrabbassisti dell'avanguardia storica e dell'hard bop. Basti ricordare le sue registrazioni con Thelonious Monk e i Jazz Messengers di Art Blakey. Nel 1961 entrò nel quartetto di John Coltrane, partecipando a esibizioni e registrazioni di capitale importanza: da *Live at the Village Vanguard* a *Olé Coltrane*.

Andrew Cyrille, originario di Brooklyn (dove è nato nel 1939) è

stato allievo di Philly Joe Jones. Dopo aver suonato con artisti del calibro di Mary Lou Williams, Coleman Hawkins, Illinois Jacquet, Kenny Dorham, Freddie Hubbard, nel 1964 e per undici anni si unisce a Cecil Taylor, affermandosi così come uno dei principali batteristi del jazz d'avanguardia.



Teatro Olimpico - ore 21

D'Andrea Five

Decano dei pianisti jazz italiani, **Franco D'Andrea** non ha mai perso il piacere della ricerca: i gruppi da lui propo-

Franco D'Andrea, pianoforte
Gianluca Petrella, trombone
Fabrizio Bosso, tromba
Daniele D'Agaro, clarinetto
Zeno De Rossi, batteria

sti negli ultimi tempi lo hanno spesso visto alla guida di organici per lo meno insoliti, nei quali il grande impegno intellettuale e tecnico si affianca a una completa fruibilità della musica proposta. Così, dal trio con trombone e tromba (con **Petrella** e **Bosso**) a quello con due contrabbassi sino all'ampio organico degli Eleven, oggi **D'Andrea** si presenta alla testa di un quintetto con tre fiati e senza contrabbasso. Il gruppo **D'Andrea Five** è una moderna dedica alla musica degli Hot Five di Louis Armstrong, per la quale **Franco D'Andrea** si è circondato dei giovani jazzisti italiani che più si sono distinti in ambito internazionale: **Fabrizio Bosso**, **Gianluca Petrella**, **Daniele D'Agaro**.

Nelle parole dello stesso **D'Andrea**: " Sono entrato nel mondo della musica ascoltando Louis Armstrong e per qualche anno il centro della mia vita è stato il jazz tradizionale in tutte le sue forme. Gli Hot Five erano il paradigma. Io ho solo sostituito al banjo una batteria e mi sono posizionato al pianoforte. Poi c'era solo da aggiungere un pizzico di jangle style". Questi sono i **D'Andrea Five**.

21



D'Andrea Five

Florin Niculescu

"Dedicato a Stéphane Grappelli"

Florin Niculescu, violino
Christiane Escoudé, chitarra
Fabien Marcoz, contrabbasso

ore 21 - Teatro Comunale

Esponente di spicco dello stile violinistico di ascendenza Rom sviluppatosi in Francia nella prima metà del Novecento, **Florin Niculescu**

ne incarna alla perfezione la spettacolarità e l'intensità emozionale. Salutato dalla stampa francese come l'erede di Stéphane Grappelli, **Niculescu** dedica oggi un omaggio a questo sommo violinista in occasione del centenario della sua nascita.

Educazione classica, sensibilità gitana e forme jazzistiche si mescolano nello stile di **Niculescu**, dando vita a un discorso musicale seducente e avviluppante, ricco di fioriture melodiche e scresciature armoniche, che non si ferma di certo davanti ai confini prestabiliti dei generi musicali.

Dopo un brillante percorso di studi classici, iniziato a quattro anni sotto la guida del padre e proseguito dai sei anni all' Accademia di Bucarest, **Niculescu** si trasferisce in Francia all'inizio degli anni Novanta. A Parigi subisce il fascino del jazz e inizia una lunga serie di collaborazioni tra cui spiccano quelle con Babik Reinhardt, nel Nuovo Quintetto dell'Hot Club de France, e con Biréli Lagrène, nel suo primo Gipsy Project. Qui è a capo di un trio d'eccezione affiancato dall'altrettanto noto chitarrista **Christian Escoudé** e da **Fabien Marcoz** al contrabbasso.



Florin Niculescu

Teatro Comunale - ore 21

Jean-Luc Ponty e Wolfgang Dauner

Jean-Luc Ponty, violino
Wolfgang Dauner, pianoforte

Più volte i percorsi artistici di **Jean-Luc Ponty** e **Wolfgang Dauner** si sono incrociati. Dapprima all'interno di al-

cuni fra quei gruppi che, negli anni Sessanta, davano battesimo al fenomeno jazz-rock; poi in progetti in comune nel 1996 e nuovamente nel 2006 che ci portano direttamente a questa occasione.

Jean-Luc Ponty, nato in Francia nel 1942, inizia la sua carriera come violinista classico. Fortemente attratto dal jazz, inizia a suonare il sax tenore che lascerà presto per tornare al suo strumento, il violino. La fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta sono un momento cruciale per **Ponty**: le collaborazioni con Frank Zappa, Elton John, John McLaughlin (Mahavishnu Orchestra) lo impongono come il più accreditato e personale violinista dell'emergente fenomeno del jazz-rock.

Wolfgang Dauner, formatosi da autodidatta, muove i primi passi in campo musicale alla fine degli anni Cinquanta. Dopo una prima fascinazione per il jazz di Bill Evans, il suo percorso si sposta verso

la ricerca di nuove sperimentazioni musicali. Dal trio con Eberhard Weber e Fred Braceful del 1963, alle collaborazioni con Chick Corea e **Jean-Luc Ponty**, la musica di **Dauner** subisce una costante evoluzione che sfocia anche, a tratti, in episodi di vera e propria performance avanguardistica.



Jean-Luc Ponty & Wolfgang Dauner

Copland-Osby Hebert-Stewart Quartet

Marc Copland, pianoforte
Greg Osby, sax tenore
John Hebert, basso
Bill Stewart, batteria

ore 21 - Teatro Comunale

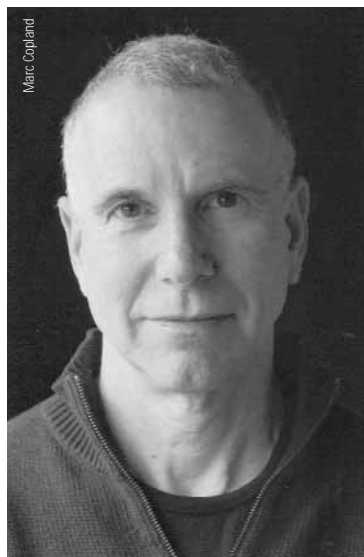
Marc Copland (nato a Philadelphia nel 1948) e **Greg Osby** (nato a St. Louis nel 1960) tornano a suonare assieme, dopo le sortite discografiche di *Round and*

Round (2003) e *Night Call* (2004), entrambi accolti dalla critica come prove di uno dei più interessanti connubi del jazz contemporaneo.

Marc Copland ha iniziato la carriera jazzistica come sassofonista. Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta abbandona le scene per tornare poi alla ribalta come uno dei pianisti più interessanti e lirici in circolazione. Dopo una breve fase da sideman (con Joe Lovano, James Moody, Wallace Roney) inizia una notevole attività come leader, in gruppi all stars e in diversi duetti di lusso (Gary Peacock, Tim Hagans, **Greg Osby**). **Greg Osby**, del pari, è stato tra i sassofonisti che più hanno ridefinito, negli ultimi due decenni, il jazz contemporaneo. Oltre all'attività al fianco di Herbie Hancock, Dizzy Gillespie, Andrew Hill, Jim Hall, Jaki Byard e Jack DeJohnette, **Osby** è stato tra le voci principali del movimento M-Base.

Ad accompagnare **Copland** e **Osby** in questa loro reunion ci saranno il batterista **Bill Stewart**, (già al fianco di Peter Bernstein, Bill Carrothers, Larry Goldings, ma anche Joe Lovano, Pat Metheny e John Scofield) e il giovane talento del contrabbasso **John Herbert** (ha suonato con John Abercrombie, Paul Bley, Andrew Hill, Lee Konitz, David Liebman, Paul Motian, Maria Schneider, Toots Thielemans).

Marc Copland



Teatro Comunale - ore 21

Stacey Kent Quintet

Stacey Kent è nata nel New Jersey ma la sua affermazione come cantante è partita dall'Inghilterra, dove si era trasferita per studi (letteratura comparata a Oxford) che niente avevano a che fare con la musica: un passato davvero insolito per quella che è oggi la cantante jazz più affermata della scena britannica.

Trasferitasi a Londra, in compagnia del sassofonista **Jim Tomlison** - ora suo marito - grazie a un semplice demo i due si trovano catapultati improvvisamente alla ribalta della scena jazz britannica.

Dal suo esordio (*Close Your Eyes*, 1997) la **Kent** ha ampiamente battuto la pista degli standard e del song book americano, spesso ricollocandoli nella loro dimensione di evergreen pre o extra-jazzistici.

Dopo una serie di album, tutti best sellers, per l'etichetta Candid (*The Boy Next Door*, del 2003, è stato disco d'oro), la **Kent** è passata in casa Blue Note. Con *Breakfast on the Morning Tram* (2007)

Stacey Kent affronta alcune chansons francesi e ridona luminosità alle grandi forme della canzone jazz in senso classico. A sentirla cantare, con quel suo stile ammiccante e confidenziale, non meraviglia la quantità di premi che ha ricevuto, tra i quali il British Jazz Award e il BBC Jazz Award come migliore cantante.

Stacey Kent affronta alcune chansons francesi e ridona luminosità alle grandi forme della canzone jazz in senso classico. A sentirla cantare, con quel suo stile ammiccante e confidenziale, non meraviglia la quantità di premi che ha ricevuto, tra i quali il British Jazz Award e il BBC Jazz Award come migliore cantante.

Stacey Kent, voce
James Tomlinson, sax tenore
Graham Harvey, piano
Matthew Skelton, batteria
David Chamberlain, basso

25



Ralph Alessi & This Against That

ore 21 - Teatro Comunale

Ralph Alessi, tromba
Ravi Coltrane, sax tenore
Andy Milne, piano
Drew Gress, contrabbasso
Mark Ferber, batteria

Ralph Alessi è cresciuto nella zona di San Francisco, dove ha fatto le prime esperienze musicali, inclusa la partecipazione alla Liberation Music Orchestra di Charlie Haden.

Trasferitosi a New York, sulla cui scena è attivo dai primi anni Novanta, **Alessi** ha collaborato con i principali innovatori della musica improvvisata degli ultimi due decenni, da Steve Coleman a Uri Caine, Don Byron, Sam Rivers. Non meno significative sono state poi le esperienze del trombettista al fianco di Bobby Previte e Tim Berne.

Alessi è oggi uno dei nomi di spicco del jazz d'avanguardia newyorkese ed ha una visione che mantiene saldi rapporti con la tradizione mainstream. Così è pure nel suo gruppo **This Against That**, al quale partecipa anche uno dei collaboratori più assidui di **Alessi**, **Ravi Coltrane**, secondogenito di Alice e John Coltrane.

Ravi, nato nel 1965, ha raccolto l'eredità del padre, imbracciando il sax tenore. Tra le sue prime esperienze musicali ci sono le collaborazioni con Elvin Jones e Rashied Ali, storici partner di John Coltrane.

Ravi ha trovato la sua dimensione ideale nel jazz creativo newyorkese, collaborando con Steve Coleman e pubblicando dischi per etichette come RCA e Columbia.

Una folta schiera di grandi musicisti lo ha voluto ospite dei propri gruppi: McCoy Tyner, Pharoah Sanders, Carlos Santana, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Chick Corea, John McLaughlin.



Teatro Comunale - ore 21

Ariel & J. C. Jones

Ariel, pianoforte

Jean Claude Jones, contrabbasso

Ariel è nato il 10 ottobre del 1997. Fare i calcoli è facile: al momento della sua esi-

bizione alle New Conversations di Vicenza, nonché prima apparizione in Italia, avrà appena 10 anni. **Ariel** ha cominciato i suoi studi pianistici a cinque anni, proseguendo in rapida successione con violino e composizione (ma si destreggia anche alla chitarra, la batteria e il contrabbasso, tanto per gradire). All'età di sette anni la scoperta del jazz, che avviene fortuitamente cliccando su un link relativo a Earl Hines sul web. Il jazz naturalmente diviene un altro oggetto di studio di **Ariel**, che a otto anni si esibisce già nell'idioma afro-americano.

Nel suo repertorio trovano spazio numerose composizioni classiche, da Frescobaldi a Ligeti, passando per Haydn. Quanto al jazz, lo interessa pressoché tutto l'arsenale stilistico di questa musica, dal be-bop al latino e la sperimentazione. Si esibisce accompagnato da orchestre o gruppi cameristici, compone e improvvisa negli stili più diversi, sia classici che jazz, affrontando senza timore gli standard come la libera espressione del free jazz.

Per il nostro festival sarà al suo fianco il contrabbassista **Jean Claude Jones**, suo insegnante e mentore nell'avventura jazzistica.



Rava-Catherine-Del Fra-Romano

ore 21 - Teatro Comunale

Enrico Rava, tromba
Philip Catherine, chitarra
Riccardo Del Fra, contrabbasso
Aldo Romano, batteria

Il 13 maggio del 1988, in circostanze tragiche e ancora misteriose, moriva ad Amsterdam Chet Baker. A ricordare il poetico trombettista del-

l'Oklahoma nel ventesimo anniversario della scomparsa sarà un quartetto all stars guidato da **Enrico Rava** e formato da musicisti accomunati dall'aver suonato con Chet in varie occasioni. Il chitarrista belga **Philip Catherine** collaborò con Chet Baker, dal 1981 e per tutta la prima metà degli anni Ottanta, in diverse registrazioni discografiche e in concerti in tutta Europa. **Riccardo Del Fra**

fu uno dei contrabbassisti più assidui del trombettista durante il suo ultimo decennio di attività.

Nel caso di **Aldo Romano** il primo incontro con Chet risale al 1963, durante l'angelico e scapestrato primo periodo in Euro-

pa del trombettista. È dei primi anni Sessanta anche la conoscenza tra **Enrico Rava** e Chet, dapprima come fans e poi, dagli anni Settanta, anche come sideman. Ci attende dunque un commovente ricordo del più romantico dei trombettisti, attraverso i brani più lirici ed emozionanti del suo repertorio.

28



Enrico Rava

Teatro Comunale - ore 21

Larry Coryell & Trio

Larry Coryell, chitarra
 Mark Egan, basso
 Paul Wertico, batteria
 Tracey Piergross, vocals

Nato nel 1943 a Galveston (Texas) **Larry Coryell** ha diviso la sua carriera tra il sound elettrico del jazz-rock e la costante attenzione alla chitarra acustica.

Formatosi sui modelli di Tal Farlow e Barney Kessel, nel 1965 **Coryell** si trasferisce a New York, dove continua a sviluppare una tecnica prodigiosa (sostenuta anche da studi classici) che gli permette di salire alla ribalta nazionale nel 1967, quando entra a far parte del quartetto di Gary Burton. Nello stesso periodo collabora con Chico Hamilton, Herbie Mann, ma anche con Charles Mingus, Billy Cobham, Chick Corea, John McLaughlin e numerosi sperimentatori della scena rock.

Nel 1974 **Coryell** fonda gli Eleventh House, affiancato da Randy Brecker, una band di fusion con la quale riscuote un immediato successo. Anche questo induce la Arista Records a offrirgli un contratto per produrre diversi album, uno anche coi Brecker Brothers. Dalla metà degli anni Settanta torna a dedicarsi ampiamente alla chitarra acustica, spesso in compagnia di altri celebri chitarristi, come John Scofield, Philip Catherine, Tal Farlow, John Abercrombie, sino al trio di chitarre che ha formato con John McLaughlin e Paco de Lucia. La sua attività discografica e concertistica non ha poi conosciuto soste sino a oggi.



Larry Coryell

Jerry Bergonzi Quartet "Tenor of the Times"

Jerry Bergonzi, sax tenore
Renato Chicco, piano
Dave Santoro, contrabbasso
Andrea Michelutti, batteria

ore 22 - Teatro Astra

Jerry Bergonzi è riconosciuto, dalla critica e dal pubblico, come uno dei titani che hanno dato continuità alla storia del sax tenore.

Nato a Boston, **Bergonzi**

inizia lo studio del clarinetto all'età di otto anni, per poi passare al sax a dodici anni: già a questo periodo risale il suo interessamento per il jazz. Durante gli anni della high school suona nella band di John La Porta, poi studia al Berklee College e alla Lowell University. A New York, nel 1972, entra in contatto con Dave Brubeck con cui

compie i primi passi sulla scena internazionale, in una delle formazioni più blasonate della scena jazz planetaria. Dopo quel proficuo decennio, costellato di prestigiose collaborazioni (Gil Evans, Eddie Gomez, Miroslav Vitous, Roy Hay-

nes, Charlie Mariano, Dave Holland, Jack DeJonette, Paul Desmond, Gerry Mulligan, Pat Martino...), **Bergonzi** si è dedicato principalmente alla guida delle sue formazioni e alla didattica.

Bergonzi, forse con il solo Joe Lovano, è oggi il musicista che meglio definisce lo *state of the art* del linguaggio jazzistico sul sax tenore: le sue composizioni sono tra le più studiate dai jazzisti di ogni dove, mentre averlo come insegnante è un vero status symbol. A ragione il sassofonista può dunque rappresentare il "Tenor Of The Times".

30



Jerry Bergonzi

Piazza dei Signori - ore 21

Kočani Orkestar

La brass band balcanica, solitamente legata alla cultura gitana, è uno dei fenomeni musicali più dirompenti dell'Europa orientale. La **Kočani Orkestar** è oggi tra le formazioni più celebri nell'esportazione internazionale di questa tradizione bandistica legata all'eredità musicale dell'impero Ottomano. La **Kočani Or-**

Durak Demirov, sax
 Turan Gaberov, tromba
 Sukri Kadriev, tromba
 Nijazi Alimov, tuba baritono
 Saban Jasarov, tapan-percussione
 Suad Asanov, basso tuba
 Redzai Durmisev, tuba baritono
 Sukri Zejnelov, tuba baritono
 Dzeladin Demirov, clarinetto
 Ajnur Azizov, voce
 Vinko Stefanov, fisarmonica
 Erdzan Juseinov, percussioni

kestar interpreta in maniera decisamente originale i brani della propria tradizione, introducendovi anche elementi di modernità. Provenienti dalla città di Kocani (Repubblica di Macedonia), i musicisti gitani dell'Orkestar trasformano ogni esibizione in un happening: una girandola di timbri, colori, tempi dispari di irrefrenabile vitalità che esaltano il ricco mosaico di ritmi e melodie meticce. Temi gitani dei Balcani, ritmi turchi e bulgari ma anche rumba e salsa, con un pizzico di funky costituiscono il loro repertorio. In Italia, la **Kočani** ha collaborato con musicisti di prestigio come Paolo Fresu e Antonello Salis, Lucio Dalla, e Vinicio Capossela. Il più recente album della Kocani, *Alone at my Wedding* (Materiali Sonori), è dedicato a uno dei principali generi della musica popolare balcanica: le danze eseguite nei matrimoni gitani in Macedonia.



Giovanni Allevi

Giovanni Allevi, pianoforte

ore 21 - Teatro Comunale

Giovanni Allevi è un artista moderno e senza etichette. Al di là della sua solida competenza accademica

(due diplomi con il massimo dei voti in composizione e pianoforte, oltre a una laurea con lode in filosofia), **Allevi** ha deciso di fare del pianoforte "un'isola incontaminata da esplorare, dove l'emozione ha il sopravvento sulla tecnica, l'intensità dell'attimo supera l'esperienza".

Così nella musica del pianista e compositore marchigiano (è nato ad Ascoli Piceno il 9 aprile del 1969) convivono sonorità eurocolte ed elementi del jazz, minimalismo americano e pop contemporaneo. Il 'fenomeno' **Allevi** inizia nel 2004 con il primo tour internazionale del pianista: dopo due dischi apprezzati dalla critica ma passati pressochè inosservati al grande pubblico, una serie di concerti fortunati fa sì che il suo successivo album, *No Concept* (2005), venda più di un disco pop. Un brano di questo disco, viene scelto dal regista Spike Lee come colonna sonora per lo spot internazionale di una nota casa automobilistica.

Un'altra tournée internazionale e un altro disco di immenso successo, *Joy* (2006), confermano il momento fortunato dell'artista.

Frutto di questo lungo tour è poi la registrazione dal vivo di *Allevilive* (2007), a tutt'oggi il suo album più recente.



Giovanni Allevi

Palazzo Barbaran da Porto



Palazzo Barbaran da Porto

Contra Porti, 11

Paolo Birro: "Dedicato a Palladio"

Paolo Birro (pianoforte)

Duo Bonafede - Tonolo
(presentazione cd "Peace", ed. obliqsound)

Pietro Tonolo (sax tenore e soprano);

Luigi Bonafede (pianoforte)

**Jazz Ensemble
del Conservatorio di Vicenza**
diretto da Paolo Birro e Salvatore Maiore:

"Songs di Kurt Weill"

Thomas Sinigaglia (fisarmonica); Chiara Santagiuliana (canto);

Giuseppe Corazza (sax); Gianluca Carollo (tromba);

Michele Zattera, Giulio Quirici, Carlo Bertolotto (chitarra);

Aisha Ruggieri, Carlo Dal Monte, Paolo Vianello (pianoforte);

Federico Valdemarca, Pasquale Cosco,

Sebastiano Fischetti (contrabbasso);

Alessandro Fedrigo (basso)

**Big Band
del Conservatorio di Vicenza**

diretta da Emanuele Pasqualin:

D. Shostakovic, Jazz Suite n.1; K. Weill, Kleine Dreigroschenmusik

prof. Antonio Carraro, Marina Sartena (flauti);

prof. Ezio Gavasso, Matteo Gasparotto (clarinetti);

Anna Righetto, Emma Nicol Pigato (sassofoni);

Edoardo Brunello, Giacomo Svegliado (fagotti);

Matteo Costanzi, Paolo Dalla Vecchia (trombe);

Riccardo Benetti (trombone); Emanuele Piva (tuba);

Mattia Martorano (violino); Antonio Danese (contrabbasso);

Francesco Peretti, Alberto Dalla Vecchia (percussioni);

Thomas Sinigaglia (fisarmonica); Michele Zattera (chitarra);

Carlo Grendene (pianoforte)

Keith B. Brown "Come un racconto chiamato jazz"

Performance multimediale

con Keith B. Brown (chitarra e voce) e Pino Ninfa (fotografie)

**Joanna Rimmer
& Riccardo Zegna**

Joanna Rimmer (voce); Riccardo Zegna (pianoforte)

Il programma

venerdì 2 maggio

ore 18

domenica 4 maggio

ore 18

martedì 6 maggio

ore 18

venerdì 9 maggio

ore 18

sabato 10 maggio

ore 18

La sede più adatta per celebrare il quinto centenario della nascita del Palladio a suon di jazz non poteva che essere **Palazzo Barbaran da Porto**. Unica residenza interamente attribuibile all'artista in città, esso è anche la sua opera più controversa. Ciò a causa delle asimmetrie - dovute alle richieste del committente, l'esigente Conte Montano Barbarano - che il Palladio risolve con spregiudicatezza e che ne fanno un capolavoro in bilico tra la grazia e lo sberleffo, nella ridda di citazioni e trovate: quasi, si direbbe, una nota alle musiche di Jelly Roll Morton, di Duke Ellington, di Thelonious Monk!

Anche a questo penserà probabilmente **Paolo Birro**, che apre la rassegna **venerdì 2 maggio** con una performance di piano solo. Un percorso che il pianista aveva cominciato fin dal 1998 con la registrazione del cd *Capo D'Astro* (Velut Luna) e che prosegue ora con il progetto di un nuovo lavoro dal titolo - ad ora - "*Sbàndio*", ispirato ai capolavori di Luigi Meneghello. Da questo materiale **Birro** trarrà parte del programma, arricchito da alcune improvvisazioni libere.

Domenica 4 la rassegna prosegue con il duo **Tonolo-Bonafede**. Sarà l'occasione per presentare il loro ultimo lavoro "*Peace*", edito dalla Obliqsound. Come scrive Steve Swallow nelle note di copertina, i due musicisti incarnano una dialettica che è cruciale nella storia della musica improvvisata: così alla felice estemporaneità di **Luigi Bonafede** al piano (ma anche validissimo batterista: la sera stessa lo troviamo al Sartea in questa veste nel quartetto di Lucio Terzano) si contrappone e si confronta la rigorosa logica costruttiva dei soli in **Pietro Tonolo**, al sax tenore e soprano. Tutte le composizioni sono di **Bonafede** e si situano nel solco profondo di quella tradizione italiana della scrittura jazzistica che trova il suo specifico nell'attenta costruzione delle melodie, sempre cantabili.

Martedì 6 toccherà poi agli allievi confrontarsi con due compositori che, nella prima metà del ventesimo secolo, hanno trovato nel jazz uno stimolo per rinnovare la paludata immagine del compositore "colto" ed hanno allo stesso tempo usato l'immaginario del jazz per descrivere la visione problematica che entrambi, pur con percorsi differenti, avevano della contemporaneità: Kurt Weill e Dimitri Shostakovich. Diretto da **Paolo Birro** e **Salvatore Maiore**, il **Jazz Ensemble del Conservatorio di Vicenza** proporrà infatti, nella prima parte del concerto, una scelta delle song di Weill. La Jazz Suite n° 1 di Shostakovich e la Kleine Dreigroschenmusik, ancora di Weill costituiranno invece il programma della **Big Band del Conservatorio**, diretta da **Emanuele Pasqualin**, nella seconda parte.

36

Venerdì 9 andremo alla ricerca delle radici della musica afroamericana. Il cantante e chitarrista **Keith B. Brown**, originario di Memphis, in Tennessee, è una delle voci più significative della sua generazione, capace di far rivivere il repertorio tradizionale e di attualiz-



Keith B. Brown

zarlo senza mai tradirlo. Ci proporrà un omaggio ad una figura leggendaria qual è quella di Big Bill Broonzy (Scott, Mississippi 1893 - Chicago 1958). Cantante espressivo e graffiante, ma al pari chitarrista brillante, William Lee Broonzy è stato anche uno dei pochi esponenti del blues rurale ad essere riconosciuto internazionalmente ancora in vita (memorabili le sue tournée europee del '51 e '53). A rendere ancor più pregnante e suggestiva l'atmosfera contribuiranno poi le foto di **Pino Ninfa** tratte dal suo libro *Come un racconto chiamato Jazz*, nato live, sulle strade del blues e del jazz - ben 5000 i chilometri percorsi per la sua realizzazione. Foto che verranno proiettate durante l'esibizione di **Brown**, con l'intento di dar vita ad un Progetto Multimediale. Del resto l'incontro di musica e immagini ben si attaglia ad un personaggio come **Keith B. Brown**, che ha anche un piede nel mondo del cinema d'autore. Dapprima interpretando il ruolo di Robert Johnson nel film di Glenn Marzano *Stop Breakin' Down* (1998), ma soprattutto nel successivo *The Soul of a Man* di Martin Scorsese e Wim Wenders, il cantante ha ricevuto l'unanime plauso della critica anche nelle vesti di attore.

Con l'ultimo appuntamento, **sabato 10 maggio**, il duo **Riccardo Zegna-Joanna Rimmer** suggerirà con toni vagamente old fashion la rassegna di Palazzo Barbaran da Porto. **Joanna Rimmer**, inglese di Southport, è stata dapprima giovanissima promessa della danza, poi modella di fama - lavora per l'agenzia Elite - e poi finalmente cantante che si afferma anche in ambito televisivo, coronando un sogno che ella coltivava fin da quando, all'età di 7 anni, scopri in soffitta un disco di Anita O' Day. È soprattutto in Italia che la bella cantante ha trovato una patria musicale, collaborando, fra gli altri, con Stefano Bollani, Paolo Fresu, Pietro Tonolo, Andrea Pozza e **Riccardo Zegna**. Questi è un pianista enciclopedico, che tiene vivi nel suo approccio linguaggi che attraversano tutta la storia del Jazz, dallo stile Stride al pianismo più contemporaneo, senza peraltro scendere mai nel cabaret - pur se una buona dose d'ironia è in lui connaturata.

Bar Sarte

Corso SS. Felice e Fortunato, 362

domenica 4 - ore 22

Terzano Quartet

"Cole Porter, Billy Strayhorn, Bill Evans"

Lucio Terzano (contrabbasso);

Pietro Tonolo (sax);

Paolo Birro (piano)

Luigi Bonafede (batteria);

lunedì 5 - ore 22

Alma Swing-jazz

Lino Brotto, Diego Rossato; Andrea Boschetti (chitarre);

Mattia Martorano (violino); Beppe Pilotto (contrabbasso)

martedì 6 - ore 22

Gibellini - Tavalazzi - Beggio Trio

Sandro Gibellini (chitarra); Ares Tavalazzi (contrabbasso);

Mauro Beggio (batteria)

mercoledì 7 - ore 22

Sing Without Words Quartet

Salvatore Maiore (contrabbasso); Kyle Gregory (tromba);

Paolo Birro (piano); Emanuele Maniscalco (batteria)

giovedì 8 - ore 22

Silvia Donati & Standard Trio

Silvia Donati (voce);

Alfonso Santimone (piano);

Alessandro Fedrigo (basso);

Gianni Bertoncini (batteria)

venerdì 9 - ore 22

Jam in Sarte

Il programma

Per tutta la settimana, da **domenica 4** a **enerdì 9**, sul palco dello storico locale vicentino, si succederanno eventi di qualità.

Domenica 4 maggio tocca al quartetto del contrabbassista milanese **Lucio Terzano** aprire la rassegna; con lui (classe 54, un curriculum poderoso di collaborazioni anche internazionali) ci sarà una line up di tutto rispetto: alla batteria il compagno di ventura **Luigi Bonafede** (pure pianista di vaglia), al sax tenore **Pietro Tonolo** e al piano **Paolo Birro**. Il quartetto ha al suo attivo tre cd dedicati ad altrettanti compositori che hanno lasciato il segno nella storia del jazz, Cole Porter, Billy Strayhorn e Bill Evans che saranno quindi anche i numi tutelari di questa serata.

Tutt'altro registro la sera successiva. **Lunedì 5** sarà infatti la volta degli **Alma**

Swing, quintetto acustico che rivisita il repertorio manouche (così è detto il gypsy jazz che spopolava in Francia sin dall'anteguerra). Il gruppo, che fa idealmente da apripista al concerto di Florin Niculescu della sera dopo al Comunale, è composto da **Lino Brotto**, **Diego Rossato** e **Andrea Boschetti** alle chitarre; **Mattia Martorano** al violino e **Beppe Pilotto** al contrabbasso.

Martedì 6 potremo invece ascoltare un trio rodatissimo e assai scafato come quello composto da **Sandro Gibellini** (chitarra), **Ares Tavolazzi** (contrabbasso) e **Mauro Beggio** (batteria), capace di un modern mainstream già più volte accolto al **Sartea** con grande calore.

Si prosegue **Mercoledì 7** con il quartetto **Sing Without Words**, del contrabbassista **Salvatore Maiore** che ci proporrà un repertorio tratto in gran parte dalla sua ultima fatica discografica, *Notturmo* (uscito per la Splash). Per una musica lirica e persuasiva, **Maiore** è affiancato dall'americano di Verona **Kyle Gregory** alla tromba, **Paolo Birro** al piano ed **Emanuele Maniscalco** (che sostituisce per questa occasione il "titolare" Roberto Dani) alla batteria.

Giovedì 8 sarà poi la volta di **Silvia Donati**, unica vocalist nel cartellone del **Sartea**, accompagnata dallo **Stand Hard Trio**, formato dal batterista **Gianni Bertoncini** con **Alfonso Santimone** al piano e **Alessandro Fedrigo** al basso. Un connubio, questo, riuscito e sempre in evoluzione, per una musica che ripercorre le vie del jazz

con grande modernità, nel segno di un forte impatto emotivo.

Come si confà a ogni rassegna jazz non poteva mancare una **Jam Session** conclusiva, che si terrà infatti **Venerdì 9**, guidata dai musicisti che ruotano intorno alla **Scuola Thelonious** ma aperta a tutti come nella più consolidata tradizione del jazz.



Ares Tavolazzi

JazsBò

via del Progresso, 13 - Sovizzo (vi)

giovedì 1 Maggio - ore 22

Gianluca Carollo
"New Project Quartet"
(presentazione cd "Pa We" ed. Caligola)
Gianluca Carollo (tromba filicorno ed effetti);
Pietro Pastore (piano e keyboards);
Davide Pezzin (basso e contrabbasso);
Davide De Vito (batteria).
Special guest Titti Castrini (fisarmonica)

Domenica 4 - ore 22

Dan Kinzelman
& **Ferenc Nemeth Quartet**
Dan Kinzelman (sax); Andrea Pozza (piano);
Lorenzo Conte (contrabbasso);
Ferenc Nemeth (batteria)

Giovedì 8 - ore 22

Gigi Ciffarelli Trio
Gigi Ciffarelli (chitarra);
Niccolò Cattaneo (organo hammond);
Eric Cisbani (batteria)

Affiancano il trombettista (qui anche al filicorno ed effetti), **Pietro Pastore** (piano e keyboards), **Davide Pezzin** (basso e contrabbasso) e **Davide De Vito** (batteria). Special guest per la serata il fisarmonicista **Titti Castrini**.

Domenica 4 un'eccellente formazione italo-americana sarà su quello stesso palco per proporre un dialogo proficuo tra esperienze jazzistiche affatto diverse. Il giovane sassofonista statunitense **Dan Kinzelman**, da qualche anno trapiantato in Italia, è già di per sé una sintesi dei due mondi. Ma ancor più trasversale il percorso artistico di **Ferenc Nemeth**. Batterista di origine ungherese che, trasferitosi dapprima a Boston e poi a New York, ha assorbito

Il programma

Nella scena dei jazzclub vicentini, il **JazsBò** di Sovizzo propone tre concerti assolutamente degni di nota.

Giovedì 1 Maggio il **New Project 4et** di **Gianluca Carollo** presenterà il cd, in uscita per la Caligola Records, *Pa We*. Il focus del gruppo è l'affrancamento dagli stilemi jazzistici tradizionali e la contaminazione con sonorità altre (dettate specialmente dall'uso dell'elettronica), complice anche la varietà di esperienze musicali che i componenti il gruppo possono vantare anche in campo extrajazz.

to appieno la lezione americana arrivando a collaborare con autentici colossi quali Hancock e Shorter, ma che può facilmente spaziare dal vecchio swing alla Harry Mancini Orchestra al new jazz di Mark Turner.

Andrea Pozza, al piano, è dal canto suo una delle figure di riferimento nel panorama jazzistico nazionale. Il suo pianismo ha profonde radici nel bop, ma le recenti collaborazioni con il quintetto di Rava lo hanno spinto ad ampliare ed aggiornare il suo stile.

Lorenzo Conte (contrabbasso) è un veterano dello strumento che vanta collaborazioni con artisti quali Art Farmer, Dado Moroni,



Gigi Cifarelli

Bobby Durham, Lee Konitz, Pietro Tonolo, per citarne alcuni.

A chiudere la serie, **Giovedì 8**, un trio musicalmente energico qual è quello capeggiato dal chitarrista **Gigi Cifarelli** (autentica colonna del CPM a Milano). Lo affiancano l'organista **Niccolò Cattaneo** e il batterista **Eric Cisbani**. Qui le atmosfere si faranno decisamente più fusion, laddove la formula trio con organo hammond è da sempre sinonimo di groove, con un repertorio che spazia dalle canzoni pop (ovviamente rivisitate) agli standards, passando anche per alcune composizioni originali.



Dove vive il jazz.
L'inevitabile
unione di fatto
tra jazz
e spazio fisico

di Libero Farnè

1. Jazz e architettura.

Nella contrastata storia del "secolo breve" si potrebbero trovare significativi esempi di un riuscito connubio fra architettura e musica colta. Si pensi per esempio a un singolare personaggio come Iannis Xenakis, architetto e compositore: anche se di fatto egli ha svolto le due attività per lo più separatamente, una matrice matematica e un razionalismo dal volto umano hanno improntato sia la sua collaborazione ai progetti di Le Corbusier negli anni Quaranta e Cinquanta, sia la sua cospicua produzione musicale nei decenni successivi. Molti lavori di Karlheinz Stockhausen, invece, sono stati caratterizzati dalla ricerca di effetti multifonici, in un preciso rapporto con lo spazio della rappresentazione musicale e con il pubblico: ciò è stato particolarmente evidente in *Mantra*, concepito nel 1970 per l'auditorium sferico del padiglione tedesco all'Expo di Osaka.

Per quanto riguarda le nuove esperienze di architettura teatrale, basti ricordare, nella Germania della ricostruzione postbellica, l'Auditorium della Filarmonica di Berlino, costruito alla fine degli anni Cinquanta. Uno studio sulla diffusione e ricezione acustica della musica sinfonica spinse Hans Sharoun a progettare per il pubblico audaci balconate, aggettanti a ventaglio. Se non apparisse una contraddizione in termini, potremmo definire la sua fantasiosa articolazione dello spazio, interno ed esterno, come una declinazione in chiave funzionale delle visionarie utopie dell'architettura espressionista tedesca, le cui invenzioni, circa quarant'anni prima, furono più disegnate e teorizzate che costruite.

In ambito jazzistico non mi risulta che nel corso del Novecento si siano verificati casi rilevanti di un rapporto specifico, intenzionale ed efficace, fra musica e architettura (intesa come disciplina, con la A maiuscola). È molto probabile tuttavia che da parte delle numerose istituzioni soprattutto americane (università, fondazioni, associazioni...) siano state pensate nuove costruzioni, o ristrutturazioni, da destinare in via prevalente al jazz. Con l'ingresso nel ventunesimo secolo, invece, bisogna registrare la realizzazione di almeno un paio di soluzioni architettoniche ideate appositamente per le rappresentazioni jazzistiche: la nuova sede del Bimhuis ad Amsterdam e la Casa del Jazz a Roma, entrambe fortemente volute dalle rispettive amministrazioni comunali.

Quando, nella seconda metà degli anni Trenta, l'architetto Cesare Pascoletti, allievo di quel Marcello Piacentini che allora imperava nella Roma mussoliniana, progettò Villa Osio (su incarico di Arturo Osio, uno dei fondatori della Banca del Lavoro) non poteva certo immaginare che un giorno il suo edificio avrebbe ospitato un'istituzione pubblica esclusivamente finalizzata alla valorizzazione del jazz. Come non poteva prevedere che prima, negli anni Ottanta-Novanta, sarebbe passato nelle mani di Enrico Nicoletti, boss della banda della Magliana, che avrebbe apportato alcune pesanti modifiche, per esempio aggiungendo delle aperture improprie nelle facciate principali. Una volta confiscato il bene nel 1996, a tempo di record, fra la fine del 2001 ed il 21 aprile 2005 (data di inaugurazione della Casa del Jazz), il Comune ha proceduto alla nuova destinazione d'uso, alla progettazione, all'appalto e alla realizzazione dei lavori di ristrutturazione.

In particolare la fase di ideazione del servizio da ospitare si è basata su un fervido lavoro collegiale. «I contatti furono molti e intensi - afferma a tale proposito l'architetto Guido Ingraio, progettista dell'intervento - anche per la mancanza di analoghi modelli di riferimento. Il mondo dei jazzisti romani partecipò attivamente alla definizione del "prototipo", con una modalità di tipo quasi assembleare. Ricordo il contributo appassionato e costante di Stefano Di Battista, Danilo Rea e Roberto Gatto. Per quanto attiene le solu-

zioni tecnologiche e il suono, ebbe un ruolo apprezzabile Pasquale Minieri. Furono coinvolti nella definizione del modello anche importanti organizzatori dell'offerta jazzistica capitolina... La regia e la sintesi di questa composita partecipazione venne affidata, oltre che al sottoscritto, all'esperienza di Luciano Linzi, delegato a tale compito dal sindaco Veltroni». Quel Linzi che è tuttora il direttore artistico dell'istituzione.

Soprattutto per quanto riguarda il parco e le facciate della villa, il progetto di Ingrao ha teso a recuperare gli eleganti canoni stilistici e architettonici proposti originariamente da Pascoletti. All'interno, invece, il nuovo uso pubblico e le nuove funzioni (in primo luogo l'auditorium multifunzionale di 150 posti) hanno reso necessaria una radicale ristrutturazione, suffragata da un adeguato studio sull'assetto distributivo, sull'impiantistica e le attrezzature.

Non molto diverse sono state le procedure che hanno portato alla realizzazione (in questo caso un nuovo edificio e non una ristrutturazione) della nuova sede del Bimhuis ad Amsterdam. Nel 1997 il Comune incaricò lo studio di architettura danese 3xNielsen di progettare, in un'area portuale direttamente affacciata sull'acqua, una struttura che accogliesse due istituzioni musicali collaterali: il Muziekgebouw ed il Bimhuis. L'edificio che ne è risultato, costato 52 milioni di euro, tutti a carico del Comune, presenta una linea architettonica che sembra aver decisamente superato i canoni del postmoderno per proporre piuttosto un articolato neo-razionalismo. Materiali leggeri, un vasto piano terra aperto e ampie vetrate al piano superiore permettono una compenetrazione, anche visiva, fra esterno ed interno. Nel 2005 si è giunti all'inaugurazione delle due istituzioni: nel febbraio il nuovo Bimhuis, il cui auditorium contiene al massimo 370 persone, e in giugno il Muziekgebouw, suddiviso in due diverse sale, una di 735 posti e l'altra di 100.

2. La relazione fra jazz, pubblico e spazio fisico

I due casi esposti costituiscono esempi tanto rari e anomali di una precisa relazione fra jazz e architettura, da non essere rappresentativi di una realtà diffusa, ma piuttosto la risultanza di felici contin-

genze storiche, economiche e culturali. Se però al termine "architettura" diamo il senso più generale e onnicomprensivo di configurazione fisica, nonché di connotazione sociale, degli spazi in cui si svolgono le attività umane, e fra queste la produzione di jazz, allora il panorama delle considerazioni possibili si amplia a dismisura.

Nella sua storia ormai centenaria il jazz ha stabilito sempre uno strettissimo rapporto con i differenti spazi che l'hanno ospitato e con i diversi pubblici ai quali si è di volta in volta rivolto. Anzi, proprio da quel rapporto simbiotico ha trovato i motivi della propria funzione sociale, della propria ragione d'essere, ha ricevuto gli stimoli per sopravvivere ed evolversi in forme ed espressioni fortemente caratterizzate. Significative a tale proposito furono le varie circostanze che favorirono il proliferare del jazz nella New Orleans d'inizio Novecento. Come pure, la straordinaria concentrazione di musicisti a New York, nel corso di vari decenni, si spiega con l'ampia offerta di occasioni e spazi, ufficiali o alternativi, in cui poter comunicare, apprendere, sperimentare, esibirsi e incidere.

Analogamente, le capienti sale da ballo degli anni Trenta, le università, i club o i loft di varie città statunitensi, le caves parigine o i pub londinesi, i teatri, le chiese, le piazze, i palasport, i centri sociali autogestiti... hanno rappresentato di volta in volta i contenitori più congrui (o, se si vuole, le matrici fisiche) di stili e messaggi jazzistici sempre diversi, anche se fra loro strettamente intrecciati. In altre parole, la diaspora che ha portato il jazz da New Orleans ai più remoti angoli del mondo, a contatto con le più disparate culture e pronto a dialogare con esse, può essere vista come una progressiva invasione di (o una ospitalità da parte di) spazi sempre diversi. In definitiva, senza il *trait d'union*, più o meno complice e funzionale, dello spazio fisico, fra il musicista e il pubblico non potrebbe scaturire alcuna relazione. Per di più, la musica afroamericana, lungi dall'essere un linguaggio formale e accademico, non può fare a meno di rivolgersi a un preciso destinatario, di entrare in sintonia con esso e di vivere del suo partecipato consenso; anzi delle aspettative e della mentalità del suo pubblico il jazz è l'espressio-

ne diretta. Si pensi per esempio alle masse tumultuose, festose e danzanti a cui si indirizzavano le esuberanti orchestre dell'epoca swing nelle lussuose ballroom, o al contrario, in tutt'altro tipo di locali, al pubblico numericamente irrisorio, compassato e un po' accigliato di certa sperimentazione radicale più o meno recente. Risulta quindi evidente che non si può parlare di un luogo e di un pubblico ottimali in assoluto, ma piuttosto di un rapporto giusto, coerente, fra una specifica espressione jazzistica, il suo spazio ideale e un suo pubblico, il più omogeneo possibile. Si può cioè individuare di volta in volta una sorta di equazione, di corrispondenza identitaria fra queste tre componenti, anche se a volte tale corrispondenza può venire disattesa dai fatti.

Con riferimento all'ultimo quarantennio e alla condizione europea, in particolare a quella italiana, per constatare quanto sia variato nel tempo il modo di fruire il jazz vale la pena di rievocare la forte espansione del pubblico giovanile nella prima metà degli anni Settanta. La generazione della contestazione sessantottina prendeva in considerazione il jazz soprattutto in funzione dei suoi significati politici di protesta, lo vedeva perfino come un bene comune da ottenere di diritto, alla stregua di un servizio della collettività: ecco allora i frequenti "sfondamenti" per entrare gratuitamente ai concerti.

Di conseguenza non si ascoltava con senso critico tutto il jazz, ma solo quello che, rivestendo certi connotati, era in grado di costituire l'eccitante colonna sonora di un rito di aggregazione, di un raduno, non privo di disomogeneità al suo interno, ma indubbiamente carico di grande vivacità, di valori problematici e di partecipazione. Il ruolo di emblemi di questo movimento toccò, in seno al jazz, a protagonisti quali Sam Rivers, Archie Shepp, Gato Barbieri, McCoy Tyner, perfino Sun Ra e anche Mingus, tornato alla ribalta internazionale a capo di un nuovo gruppo. Un successo analogo ottennero ovviamente gli artefici del jazz elettrico, in primo luogo Miles Davis e i suoi numerosi discepoli; in misura forse minore si prestò orecchio agli esponenti dell'avanguardia di Chicago.

Queste imponenti concentrazioni di pubblico giovanile trovarono la loro naturale ambientazione nei palazzi dello sport, capienti ma dall'acustica pessima, o nelle piazze: penso per esempio a piazza IV novembre di Perugia nelle prime edizioni di Umbria Jazz, gremita di una folla variegata e vociante. Né si mancò di utilizzare stadi e parchi.

L'enorme differenza fra la situazione appena ricordata e quella a cui siamo abituati ad assistere negli ultimi decenni non sta tanto nel fatto quantitativo (come Umbria Jazz tuttora insegna, l'affluenza di migliaia di persone si riscontra anche oggi, in occasione di eventi particolarmente spettacolari) e nemmeno nell'aspetto tecnologico (la qualità dell'amplificazione ora è nettamente migliorata rispetto ad allora), bensì nella sostanziale diversità fra le modalità di ascolto. Oggi alla componente socio-aggregativa, al senso di appartenenza a un gruppo sociale si è sostituita la prevalenza di un pubblico pacato ed "educato", forse più disincantato. Sicuramente un pubblico che, salvo rare eccezioni, è anagraficamente molto più anziano e che non si permetterebbe mai di criticare il costo del biglietto. Il che comporta un tipo di ascolto più neutrale, forse più critico ma anche meno partecipe, un po' appiattito, incapace di contestazioni o di esaltazioni, anche quando sarebbero opportune. A queste mutate condizioni della fruizione corrispondono ovviamente proposte musicali differenti, anch'esse più "educate", tese cioè a una attenta, consapevole strutturazione formale, facendo prevalere un decantato progetto mentale, una dimensione cameristica, rispetto alla diretta e viscerale espressione di sentimenti ed emozioni. Senza parlare delle diverse forme di revival, del persistere delle diafane ricerche dell'improvvisazione radicale, delle più svariate contaminazioni con varie espressioni della musica etnica, con l'elettronica o con la musica colta. In definitiva, l'attuale atteggiamento del pubblico e gli esiti della recente ricerca musicale non sono che lo specchio dei tempi, l'espressione di più generali mutamenti socio-culturali. Non è facile individuare in modo univoco i palcoscenici, gli spazi fisici di questa situazione in fieri, che sembrano presentarsi amorfi, indifferenziati, intercambiabili. È la fun-

zione che di volta in volta definisce il contenitore, non l'inverso.

Fra le capitali europee che, sempre a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, hanno maggiormente contribuito alla creatività jazzistica, Londra dispiegava una rete articolata e imponente di spazi in cui fare musica, a volte in zone urbanistiche marginali e in edifici fatiscenti. Club e pub, teatri di ogni dimensione, associazioni e centri culturali, locali underground e spesso autogestiti costituivano un vero e proprio sistema che favoriva la mobilità del pubblico e la circolazione delle idee, accogliendo le sperimentazioni di musicisti di diverse provenienze, fra cui spiccava la comunità degli espatriati sudafricani.

All'esempio dei pub di Londra e delle caves parigine, più che al modello dei jazz club statunitensi, è da ricondurre la proliferazione delle osterie che ospitano jazz, verificatasi nelle città italiane a cominciare dagli anni Ottanta. Indubbiamente un fenomeno disomogeneo, mutevole da città a città e da una stagione all'altra, che si differenzia dal precedente storico, forse più sofisticato e mondano, di certi locali notturni degli anni Cinquanta e Sessanta. Da un punto di vista qualitativo, l'offerta e il consumo jazzistico in osterie, birrerie e altri locali simili si presentano molto diversificate. Solo in rari casi, in presenza di una programmazione attuata con continuità e coerenza, essi riescono a qualificarsi come luoghi deputati al jazz, favorendo un caldo rapporto comunicativo fra i musicisti, prevalentemente giovani emergenti, e il pubblico degli avventori. Un'indubbia influenza rivestono, in questi casi, la conformazione e la dimensione raccolta degli spazi, dall'acustica non sempre perfetta, ma capaci di stimolare la creatività dei jazzisti e il confronto fra di loro.

Un'altra componente da prendere in considerazione, determinante nella relazione fra musica, spettatori e spazio fisico, è l'atteggiamento di quei jazzisti che pongono una particolare attenzione agli aspetti comunicativi della loro performance. Da un lato essi sembrano possedere un sesto senso nel captare il grado di ricet-

tività di un pubblico più o meno eterogeneo, dall'altro sono capaci di utilizzare lo stesso contenitore del concerto come elemento integrante dell'espressione musicale. In tutto questo non si può fare a meno di riconoscere l'influenza, diretta o indiretta, dell'happening, vale a dire di quella circoscritta ricerca teatrale, sviluppatasi esclusivamente a New York in un breve arco di anni (1958-1962 circa), tesa al coinvolgimento del pubblico e dello spazio scenico con tecniche molto dirette e semplici.

Viene spontaneo ricordare a tale riguardo le interazioni con il contesto dell'esibizione (ambiente e oggetti) attuate da Han Bennink soprattutto nei decenni passati. In questo caso specifico il forte carattere ironico e umoristico, la fantasia e la sfrenata gestualità non hanno mai contraddetto un'intrinseca qualità musicale, anzi l'hanno sempre avvalorata dandole quasi la dimensione di un evento dadaista, concreto e surreale allo stesso tempo. Resta il dubbio se nelle incursioni del percussionista olandese subentrasse un intento dissacratorio nei confronti di certe austere istituzioni dello spettacolo, o se al contrario si trattasse solo di un amorevole e complice atto provocatorio, con fini di estrosa comunicazione. Su un piano diversamente poetico, anche le solo performance dell'indimenticabile Steve Lacy, personaggio di casa nel nostro Paese, musicista aperto a svariati interessi culturali, rappresentavano spesso una progressiva presa di contatto con la sede del concerto. Si configurava così un itinerario alla ricerca di anfratti fisici, di risonanze o di opacità acustiche, di suggerimenti da parte dell'ambiente, nel tentativo di impostare un equilibrio con esso e riuscire ad articolare un'improvvisazione in sintonia con la specifica atmosfera del luogo.

A tale proposito si potrebbero menzionare numerosi altri esempi pertinenti, soprattutto se si risale a manifestazioni tipiche di trenta anni orsono: dai camuffamenti tribali e rituali dell'Art Ensemble of Chicago, al deambulare vociante, colorato e altrettanto rituale delle orchestre di Sun Ra, dalle invasioni di piazze o spazi più articolati da parte degli Urban Sax, che prevedevano una precisa regia alla ricerca di un effetto multifonico, alla estroversione funamboli-

ca, attenta alle reazioni del pubblico, di uno strumentista virtuoso come Ernst Reijseger. Venendo alla più stretta attualità non si può fare a meno di citare le apparizioni della Shibusu Shirazu, larga formazione giapponese che propone un mirato gusto per l'eccesso e il kitsch, dal frastornante, coinvolgente impatto sonoro, e ancor più visivo.

3. Il jazz negli spazi storico-monumentali

Già nelle considerazioni fin qui esposte serpeggiava un tema di notevole importanza, che ora è il caso di approfondire. Nella sua diffusione internazionale la musica afroamericana si è trovata ben presto ad avere contatti con l'Europa, vale a dire con una serie di nazioni di antica tradizione, dove molto spesso (è il caso soprattutto dell'Italia) ha incontrato il suo pubblico in luoghi storico-monumentali fortemente caratterizzati, di un fascino ineludibile e con un proprio glorioso passato. La casistica di questo tipo di ambientazione, all'aperto o al chiuso, è piuttosto ampia: dai millenari, petrosi e avvolgenti teatri greci e romani, al palladiano Teatro Olimpico di Vicenza, primo teatro coperto del mondo, dalle navate del vasto Duomo di Orvieto a raccolte sedi museali, dai solidi arengari o castelli medioevali a giardini e corti rinascimentali, da una serie infinita di teatri sette-ottocenteschi, alle coeve sale affrescate e stuccate di palazzi nobiliari...

In occasione dei festival estivi, numerose cittadine lungo tutta la penisola, per lo più medio-piccole, allestiscono in angoli focali del centro storico le necessarie strutture provvisorie (il palco metallico, le casse acustiche, le sedie mobili...), che, per contrasto, mettono in risalto il contesto monumentale. Tutt'intorno i palazzi, le rocche, le chiese, sapientemente illuminati, costituiscono delle quinte naturali e suggestive, un catino più o meno adatto ad una corretta espansione del suono. In certi casi, inoltre, i musicisti e gli spettatori non sono del tutto isolati dal contesto cittadino (dai negozi, dai bar, dal traffico...) e con esso, nel bene e nel male, devono imparare a convivere.

Constatato che per motivi oggettivi è una peculiarità tipicamente italiana quella di ospitare il jazz in sedi storiche di pregio monumentale, ci si potrebbe domandare come i musicisti da un lato e il pubblico dall'altro recepiscono e vivano questo rapporto con il patrimonio architettonico e artistico che li circonda. Indubbiamente alcuni musicisti americani sono sensibili nei confronti della nostra cultura umanistica che conoscono ed ammirano sinceramente, a volte avvertendo un senso di inferiorità, in quanto cresciuti in una nazione di cultura più giovane e di tipo pragmatico. Il loro atteggiamento in presenza di sedi concertistiche particolarmente ammirevoli è pertanto rispettoso e tutt'altro che indifferente. Penso, ad esempio, a un personaggio come Bill Dixon che in gioventù ha fatto studi artistici e che, dagli anni Cinquanta a oggi, ha sviluppato la sua attività in vari ambiti estetici, sempre con acuta sensibilità. In più d'una occasione Dixon mi ha rivelato il suo interesse a suonare in Italia in luoghi carichi di storia e di arte.

Nella maggior parte dei casi, tuttavia, mi pare che non si possa parlare di una particolare ricettività dei jazzmen nei confronti degli ambienti storici. Essi si limitano per lo più a riproporre la propria musica, in maniera più o meno convinta, condizionati dal rapporto con gli organizzatori, con l'amplificazione, col pubblico, piuttosto che dalle peculiarità artistiche della sede concertistica. Non dobbiamo dimenticare che durante i faticosi tour il rapporto dei jazzmen con le città ospitanti è spesso troppo veloce e superficiale per poter essere stimolante: un incontro talmente fuggevole da non permettere loro di entrare in contatto con la cultura locale.

Per quanto riguarda una buona parte degli appassionati italiani, di diverse generazioni, bisogna considerare che è stata proprio una reazione al tipo di formazione ricevuta, al proprio background culturale, intriso di schemi letterari e accademici, a generare, negli anni giovanili, l'approccio al jazz. Avvicinarsi alla musica afroamericana ha significato abbracciare una cultura "altra", per contrapporsi alla cultura dei padri e ridimensionare l'ingombrante retaggio della storia. Ciò si è verificato in alcuni momenti storici più che in altri: sicuramente negli euforici anni della ricostruzione postbellica,

come nel problematico periodo della contestazione giovanile. Probabilmente molto meno in quest'ultimo ventennio. In teoria è quindi pensabile che certi jazzfan, più di altri, colgano uno stridente contrasto fra questo tipo di musica, energica espressione della contemporaneità, e l'occasionale contenitore architettonico, statica e preziosa testimonianza del passato. A tale proposito, ricorro alla mia esperienza personale, rievocando un paio di situazioni significative che rimangono impresse come flash indelebili nella mia memoria.

La sera del 24 marzo 1969 ascoltai il gruppo di Cannonball Adderley (comprendente il fratello Nat e un efficace Zawinul) alla Sala Bossi del Conservatorio G.B. Martini di Bologna, vale a dire in una delle istituzioni consacrate della musica classica, le cui pareti erano tappezzate da decine e decine di ritratti di musicisti dei secoli passati. L'estrovertita musica del contraltista, le sue cadenzate e coinvolgenti introduzioni verbali e ancor più la partecipazione entusiasta di Mary Lou Williams, che sedeva alle mie spalle in compagnia di un giovane di colore, mi fecero comprendere all'istante e a fondo l'essenza del soul jazz, la sua natura *in the tradition*, immediatamente comunicativa nei confronti di una comunità di adepti. Il contrasto con l'austera e aulica atmosfera della sala contribuì senza alcun dubbio a rafforzare questa mia percezione dei caratteri del jazz di Cannonball.

Altra suggestione indimenticabile è quella avuta la sera del 24 luglio 1972 all'Arena di Verona, gremita di un pubblico eterogeneo, accolto da ogni parte d'Italia per assistere a un evento unico, una sfilata di stelle del jazz di differenti scuole: Ella Fitzgerald, Phil Woods con la European Rhythm Machine, l'orchestra di Maynard Ferguson, il gruppo di Max Roach, infine il redivivo Charles Mingus. La netta impressione che potei trarre da una simile esperienza (all'interno di quel mitico monumento, da sempre deputato all'opera lirica), fu quella di partecipare a un rito collettivo, pieno di calore e di ordine, propiziato da una musica multiforme che dentro di sé racchiudeva diverse anime. Sensazione che, con alcune varianti, da lì a poco avrei incontrato più volte nel corso degli anni

Settanta, in occasione di quei raduni di Umbria Jazz, o di altri festival emergenti, sui quali mi sono già soffermato in precedenza.

Merita qualche considerazione specifica, infine, la collocazione, pluridecennale e di solito rivelatasi funzionale, di concerti jazz nei teatri storici sette-ottocenteschi, concentrati in gran numero nell'Italia centro-settentrionale. La loro acustica perfetta e la conformazione ellittica si sono dimostrate ideali anche per le esigenze sceniche e sonore di molti lavori di musica contemporanea: in primis di Karlheinz Stockhausen e di Heiner Goebbels. Tornando al jazz, quando si ricorre a queste ambientazioni è indispensabile calibrare adeguatamente l'amplificazione per evitare una fastidiosa sovraesposizione sonora (problema che in questi ultimi anni sembra definitivamente risolto, salvo rare, inspiegabili eccezioni). In relazione all'inserimento del jazz negli straordinari teatri storici "all'italiana", mi tornano alla memoria alcuni eclatanti esempi di rapporto anomalo.

La sera del 3 ottobre 1969, nel prestigioso Teatro Comunale di Bologna, opera di Antonio Galli Bibiena, il quartetto di Wolfgang Dauner aprì l'undicesima edizione del pionieristico Festival del jazz felsineo con una sorta di happening che prevedeva una serie di azioni-aggressioni nei confronti delle porte laterali del palcoscenico, dei microfoni, degli strumenti, del pubblico... La carica dissacratoria e provocatoria, che caratterizzò quella performance un po' greve e di dubbio gusto, era rivolta probabilmente proprio al contesto paludato del concerto: teatro, organizzatori e pubblico. Un approccio ben diverso dal tono di volta in volta festoso, surreale, ironico o autoironico dei già citati Bennink e Reijseger o di tanti altri improvvisatori.

La collocazione in un teatro storico si può rivelare talvolta inopportuna, o comunque problematica, soprattutto per alcune forme jazzistiche nate e sviluppatasi in specifici ambienti socio-culturali. Penso ad esempio al movimento MBase, sorto a Brooklyn negli anni Ottanta in una logica di quartiere metropolitano e con finalità di promozione culturale nei confronti dei giovani di colore. Tali

esperienze musicali, che in patria trovano come palcoscenico naturale piazze, laboratori, scuole, centri sociali, discoteche, quando vengono proposte in tournée europee raramente vengono ospitate in spazi adeguati. A tale proposito si può ricordare, in un concerto pomeridiano di Verona Jazz '93, la coesistenza del tutto fallimentare verificatasi fra il Teatro Filarmonico (progettato da Francesco Bibiena) e il gruppo di Greg Osby, comprendente alcuni scatenati rappers.

Un esempio di singolare ricontestualizzazione del rapporto jazz-teatro storico, inizialmente disorientante, ma in definitiva efficace, è quello che fu attuato nella primavera del 1996 all'interno del Progetto Jazz del sistema teatrale cremonese. Anche in previsione di una ridotta affluenza di spettatori, in occasione di alcuni concerti tenuti al Teatro Ponchielli di Cremona (del Dave Douglas String Group, del settemto di Bobby Previte...), il pubblico venne fatto sedere nel retropalco; la sala con i palchi flebilmente illuminati faceva pertanto da sfondo alle spalle dei musicisti. Il risultato non fu solo un effetto suggestivo di ribaltamento della logica scenografica, ma soprattutto quello di rompere il tradizionale diaframma fisico fra platea e palcoscenico, rendendo più diretto e coinvolgente il rapporto fra audience e performer.

A cominciare dagli anni Novanta, Vicenza Jazz ci ha dato l'opportunità di ascoltare questa musica all'interno del Teatro Olimpico, capolavoro unico dell'architettura rinascimentale. La programmazione dei concerti è stata opportunamente oculata, prediligendo formazioni ridotte, performance in acustico o con l'amplificazione ridotta al minimo indispensabile, ed espressioni stilistiche dai colori tenui. Non a caso Paolo Fresu vi è di casa con la sua tromba poetica, mentre tanti altri protagonisti del festival, dal forte impatto acustico e dall'estroverta esuberanza comunicativa (indipendentemente dal valore artistico) nel corso degli anni sono stati dirottati al Teatro Astra, all'Auditorium Canneti o alla Sala Palladio della Fiera. Al Teatro Olimpico è quindi giustamente prevalsa una dimensione cameristica; tuttavia personalmente (a conferma che l'impressione è sempre soggettiva, condizionata da varie componenti) spes-

so ho trovato la musica inesorabilmente sovrastata dalla straordinaria eleganza e ricchezza della scenografia di Palladio e Scamozzi. A volte ho colto estraneità, se non proprio contrapposizione, fra i due linguaggi estetici e con estrema fatica ho cercato di valutare oggettivamente la musica, astraendomi dalla percezione visiva. In felici occasioni, al contrario, l'improvvisazione jazzistica e l'apparato scenico mi sono sembrati dialogare, convivere amabilmente: penso in particolare a quel concerto dell'edizione 1998, in cui le distillate note del gran coda di John Lewis (non a caso il più classicheggiante dei pianisti jazz) si sono librate, quasi ad accarezzare le statue e le modanature del fondale.

Una correlazione intrecciata e problematica quindi, a volte perfino conflittuale, quella fra jazz di diverse tendenze, i luoghi in cui esso viene rappresentato e il pubblico che vi assiste. D'altra parte tutte le considerazioni qui esposte risultano forse valide per il passato, dal momento che esse si basano sulla nostra esperienza acquisi-



ta, mentre il panorama degli ultimi anni si presenta estremamente vasto e variegato in quanto lo stesso jazz spinge la sua ricerca in più direzioni contemporaneamente, esaltando la sua naturale propensione alla contaminazione con altre culture e arricchendosi di sempre nuove possibilità tecnologiche. Assistiamo quindi a una sovrapposizione fra diversi generi musicali, a uno scambio di esperienze fra gli stessi operatori; il che comporta un ampliamento dei modi di comunicazione e degli spazi coinvolti, nonché una benefica osmosi fra i pubblici interessati.

Ciò potrebbe spingere di fatto a due reazioni psicologiche contrapposte: da un lato quella disorientante della perdita d'identità e di confini certi, col rischio di favorire per reazione il riemergere di quel conservatorismo che predilige rifugiarsi in forme di revival; dall'altro, se si è consapevoli della necessità di un inarrestabile processo di evoluzione e lo si accetta, quella di una continua rifondazione culturale, sorretta da una consapevolezza autocritica ma anche da una vitale esuberanza creativa. ■



Kocani Orkestar (ph. Michele Corleone)



Le bande di ottoni e il jazz dalle coste dell'Adriatico all'Asia Minore

di Francesco Martinelli

Fu Filippo Buonaccorsi, umanista di San Gimignano entrato a servizio dei re polacchi, a introdurre nelle lingue

europee nel 1490 la parola "Balcani": essa era usata dai locali per designare il massiccio montuoso che attraversa la Bulgaria e che era fino ad allora indicato dai colti europei con il termine latino di Haemus. Nei secoli successivi il termine è entrato nell'uso geografico in senso lato per indicare l'intera penisola mentre "balcanizzazione" è poi diventato nel linguaggio politico un sinonimo vagamente dispregiativo di frammentazione e instabilità. Fu dall'area dei Balcani infatti che arrivò la scintilla che fece scoppiare la I Guerra Mondiale, e la fragile struttura federativa costruita nella Jugoslavia di Tito, puntellata dalle contrapposte forze dei due blocchi ideologici che si fronteggiavano in Europa, è catastroficamente crollata dopo il 1989, causando una infinita quantità di tragedie e lutti oltre che un riassetto geopolitico che sembra ben lontano dall'essere concluso.

Sono di questi giorni infatti le notizie e le immagini della dichiarazione di indipendenza del Kosovo, che porta a oltre quindici gli stati dell'area balcanica: forse qualcuno avrà notato tra la folla festante gruppi musicali basati su corti strumenti conici ad ancia doppia e grandi tamburi percossi su tutte e due le pelli con mazze diverse. Si trattava del classico "davul-zurna" duo, caratteristico di tutte le regioni influenzate dall'impero ottomano e originato nella cultura sciamanica dell'Asia centrale da cui le popolazioni turchiche sono arrivate in Europa.

Come sempre nei momenti di crisi, queste presenze hanno un potente valore simbolico: in questo caso riaffermano la natura del

Kosovo come stato a maggioranza mussulmana, che rivendica la continuità di una presenza religiosa, politica e culturale che risale al XIV secolo. Ben prima della conquista di Costantinopoli, infatti, gli Ottomani si espansero solidamente nei Balcani, e tante discussioni odierne sulla natura dell'Europa sembrano volerne cancellare a colpi di accetta il complesso passato.

Per chi non avesse più messo mano alla geografia che ha studiato a scuola, ricordiamo che i Balcani sono geograficamente la terza grande penisola dell'Europa del Sud, accanto a quella iberica e quella italiana; definite le due più occidentali da precise caratteristiche orografiche, il confine settentrionale di questa più orientale è invece più difficile da identificare e ha dato luogo a varie ipotesi e configurazioni, la più estesa delle quali traccia una linea ideale da Trieste a Odessa - nomi dal grande peso simbolico nella cultura europea. Questa penisola ha visto l'alternarsi delle grandi civiltà della storia europea - greca, romana, bizantina, ottomana e austro-ungarica - insieme all'affermarsi di identità nazionali a partire dall'anno 1000, come nel caso della Bulgaria: identità basate sulla unità linguistica e sulla adesione maggioritaria a una delle grandi chiese cristiane (Cattolica e Ortodossa) o all'Islam.

Accanto a queste identità nazionali, due identità transnazionali ne hanno segnato la storia: quella dei Rom - zingari, gitani, e tante altre denominazioni locali spesso legate alla attività musicale, come i lautari della Romania - e quella ebraica, sia di denominazione sefardita che askenazita: da Salonicco a Zagabria una presenza oggi affievolita, ma culturalmente determinante.

La frammentazione politica - e la stessa composizione della popolazione dei singoli stati - riflette questa stratificazione e non può essere ridotta a unità forzata, pena l'insorgere di tendenze alla pulizia etnica, ultima e tragica quella contro i mussulmani di Sebreonica sotto gli occhi di una inerte Europa - una ferita ancora lontana dall'essere rimarginata.

Come spesso accade, è in campo musicale che questa ricchezza si esprime più liberamente grazie alla relativa minore importanza delle barriere linguistiche e alla porosità di quelle culturali; dopo alcune

fortunate operazioni in ambito cinematografico come la colonna sonora di *Underground* di Emil Kusturica, i Balcani sono diventati in questi ultimi anni sinonimo di una musica che aggiunge ai ritmi dispari e sincopati l'eccitante, esplosivo volume sonoro di una banda di ottoni, in una atmosfera ben diversa da quella militaresca o da parata con cui essa è associata nei suoi usi formali in Europa o America.

È interessante risalire all'origine di questo organico strumentale, esso stesso influenzato dai rapporti tra stati europei e impero ottomano: è infatti solo a partire dal XVIII secolo che i gruppi militari - prima basati su strumenti ad ancia singola o doppia - adottano la combinazione ottoni/percussioni che caratterizzava la musica dei Giannizzeri, il corpo scelto dell'impero ottomano. Per la efficacia militare i Giannizzeri avevano destato grande impressione, ed essa sembrava basata sull'ispirazione fornita dalle loro bande musicali, di una potenza e varietà sconosciute in Europa. Polonia, Russia, Austria e Francia adottarono via via bande ispirate al modello dei giannizzeri, acquisendo non solo strumenti ma anche musicisti che il sultano era lieto di inviare in dono come segno di prestigio e influenza: nell'impero ottomano la dimensione della banda che accompagnava un dignitario o un generale era rigidamente determinata dalla sua importanza e la musica mehter, quella dei giannizzeri, è solo l'ultima incarnazione di questo fenomeno. Grancassa, timpano e triangolo sono tutti retaggi di questa influenza, come il bastone cui sono attaccati vari metallofoni che suonano per scuotimento, o le pelli di leopardo e di tigre ancor oggi visibili sui tamburi bassi di certe bande militari, in memoria degli esotici percussionisti mori che spesso suonavano questi strumenti. A partire dall'inizio dell'Ottocento le bande militari vengono allargate per maggiore espressività e per l'esecuzione di veri e propri concerti all'aperto con strumenti dell'orchestra sinfonica - flauti, corni di bassetto e clarinetti, oboi e fagotti; in questa forma divennero popolari in tutta l'Europa occidentale come versione popolare della musica che si eseguiva nei teatri e segnatamente dell'opera. Il jazz affonda molte delle sue radici culturali, al di là e al di qua dell'Oceano, in questa

tradizione, a partire da quella famiglia siciliana dei La Rocca, per tradizione trombettisti di banda, da cui a New Orleans nascerà Nick La Rocca, presente nella prima orchestra che registra su disco negli USA dandosi il titolo di "jazz band". Nei Balcani questa tradizione, nelle piazze delle città ma anche anche per le fiere di paese, soppianta quella del duo davul-zurna, che sembra scomparire quando, intorno al 1880, al dominio ottomano si sostituisce in molte zone quello austro-ungarico.

A seguito di questa epocale trasformazione socio-politica, molte aree dei Balcani videro emergere all'inizio del Ventesimo secolo una forma di nostalgia musicale basata su canzoni sentimentali composte su melodie e ritmi dalla evidente influenza greco-turca, in opposizione alla musica corale e polifonica di influenza austro-ungarica o slava. Suonata in taverne e night club, questa musica nostalgica fu ben presto adottata da gruppi musicali, spesso formati da musicisti delle minoranze etniche, che fondevano l'esperienza "colta" delle orchestre guidate da musicisti provenienti dal centro-europa con la radicata influenza delle bande militari ottomane; questi gruppi semiprofessionali suonavano in uno stile eclettico, combinando strumenti tradizionali ed europei, arrangiamenti di marce classiche con melodie folk, e allietando matrimoni e fiere di paese oltre che i trattenimenti nei locali cittadini: un quartetto base con clarinetto, tromba o tuba, contrabbasso e percussioni era già popolare all'inizio del secolo e divenne sempre più comune, con variazioni regionali o ispirate dal repertorio, come l'aggiunta di un flauto pastorale (kaval) o di uno strumento urbano (fisarmonica). La scena musicale balcanica acquistava un carattere sempre più sincretico e internazionale, con una prassi esecutiva che metteva in evidenza il carattere virtuosistico, improvvisativo, della musica e una eterofonia – se non una vera polifonia – nata dalla combinazione delle ornamentazioni e variazioni improvvisate sulla base di un accentuato carattere ritmico di base, uno stile chiamato in molte zone chalga (dal turco çalgi, con ampio spettro di significati legati alla musica, particolarmente di popolazioni non mussulmane).

Nelle città degli anni Venti e Trenta in Bulgaria, Serbia e Macedonia

la popolazione cosmopolita forniva occasioni di lavoro a queste orchestre, e la diffusione di radio e fonografo aiutava la disseminazione della musica assieme alla sua modernizzazione. Tipici agenti di questa disseminazione erano i musicisti delle due principali minoranze etniche, i Rom e gli ebrei, che sia pure operando in ambienti sociali del tutto differenti avevano caratteristiche in comune, come un articolato network di rapporti internazionali che ne facilitava la mobilità e l'acquisizione di nuovo repertorio.

In Bulgaria, nazione che possiamo assumere tra le più significative dell'intera area, tra i gruppi più popolari si trovavano quindi quartetti che suonavano un repertorio misto con strumenti tradizionali, assumendo una diversa identità e adottando strumenti europei: l'Ugarchinska Folk Group, creato nel 1939 con un organico formato da kaval, gayda, tambura, gadulka, tapan e gadulka cello suonava con il nome di Tsvyatko Blagoev usando invece clarinetto, tromba,



trombone, violino, fisarmonica e tamburo. Lo stato comunista procedette a una totale istituzionalizzazione di tutte le attività musicali, organizzando una enorme quantità di gruppi musicali (censiti in oltre 20.000 nel 1987) in un repertorio i cui testi celebravano i fasti politici del regime usando spesso forme pre-esistenti e adattandole in opere di grande formato per orchestre sinfoniche. Mentre veniva definita e stabilita una forma istituzionalizzata di musica folk che doveva rapidamente scomparire negli anni Novanta con la fine del sostegno statale, cresceva, a partire dagli anni Settanta, una nuova forma di folk urbano: quello delle orchestre da matrimonio. Aggiungendo strumenti moderni come chitarra elettrica e batteria alle formazioni delle orchestre cittadine della prima metà del secolo, questi gruppi mescolavano le influenze del jazz e del rock con una ulteriore estensione del repertorio in direzione della musica turca, con la popolarizzazione del kyuchek (köçek in turco): una forma di danza assai vivace in 9/8 con scuotimenti delle anche e del ventre. Significativamente il musicista guida di questo movimento appartiene alla minoranza turca: Ivo Papazov (Ibrahim Hapasov) fondò la sua band nel 1974 e incontrò un enorme successo malgrado la proibizione governativa degli anni Ottanta, dovuta al tentativo del premier Zhikov di eliminare ogni traccia di cultura turca, che stimolò invece la circolazione di cassette copiate clandestinamente. Incapace di fermare il fenomeno, lo stato bulgaro cominciò a incorporare la musica delle bande da matrimonio alla radio e nella produzione discografica, con tentativi spesso più banali degli originali di Papasov e dei suoi seguaci, che nel frattempo traevano beneficio dalla esplosione della world music e collaboravano con musicisti di jazz e rock a livello internazionale.

Sul versante più propriamente jazzistico, non si può parlare di jazz, ottoni e Balcani senza citare Duko Gojkovi, il trombettista serbo (la sua città natale si trova oggi in Bosnia) che dopo aver esordito in forme jazzistiche più classiche - dalle orchestre dixieland della sua adolescenza attraverso la big band di Radio Belgrado fino all'ingaggio da parte di Maynard Ferguson - incise nel 1964 il suo *Swinging Macedonia* con brani originali ispirati dalla musica dei Balcani: un

album molto influente e giustamente considerato il manifesto del jazz balcanico, da cui hanno preso spunto innumerevoli musicisti. Gojkovi continua a collaborare con più giovani esponenti del genere, segnatamente il sassofonista romeno Nicholas Simion la cui attività, come quella di Gojkovi, non è peraltro affatto limitata a quest'ambito espressivo.

Dall'altra parte dell'Atlantico, sia negli USA che in molti stati dell'America Latina, l'emigrazione per ragioni politiche, etniche e sociali di musicisti di questa regione – e segnatamente delle minoranze etniche, in particolare ebraiche – favorisce la nascita di forme ibride ed esotiche, tra cui il klezmer americano. Ma la storia della emigrazione Rom in America è ancora tutta da scrivere, e per esempio non mi sorprenderebbe che un chitarrista argentino da molti paragonato a Django, Oscar Aleman - nome già significativo - ne possa essere un prodotto.

Rispetto però ai gruppi strumentali caratterizzati da strumenti diffusi nei Balcani come violino, clarinetto e fisarmonica, la banda di ottoni ha una sua specificità, e sembra essersi sviluppata in aree rurali e villaggi in cui i gruppi cittadini arrivavano di rado, svolgendo una molteplicità di funzioni (religiose, civili e celebrative). Dove questa tradizione si è radicata spesso sono stati ancora i musicisti Rom ad approfittarne, con la loro tipica flessibilità e tendenza al multistrumentismo (non è raro ancor oggi vedere clarinettisti che suonano anche la tromba, come i turchi Senlendirici, padre e figlio).

È questo il tratto distintivo che unisce, al di là delle particolarità stilistiche regionali, le brass band che hanno impressionato le platee di tutto il mondo partendo da piccoli centri dei Balcani: la Fanfare Ciocarlia della Romania - di Zece Prajini nella parte orientale dello stato - nella cui musica le influenze orientaleggianti incontrano in maniera esplicita le modalità musicali del jazz o addirittura del rock; la Kocani Orkestar, che prende il nome da una città non lontana da Skopje, che ha inciso con Fresu e Salis ed è presente - forse senza aver autorizzato l'uso della propria musica - nella colonna sonora di *Borat*, è macedone come la Maleshevski Melos, che ricrea spesso l'atmosfera della celebrazione religiosa, mentre la Boban Markovic

Orkestar, dalla cittadina di Vladicin Han in Serbia, è stata ripetutamente vincitrice di quello che da oltre quarant'anni è il più importante appuntamento per le orchestre di ottoni serbe, il concorso/festival di Gucha, recentemente celebrato sia dal film omonimo sia da una eccellente compilation di registrazioni dal vivo, *Golden Brass Summit: Fanfares en Délire*. Molti di questi gruppi, fondati o guidati da trombettisti, hanno un sound basato sugli ottoni, ma spesso presentano altri strumenti e gli stessi trombettisti – con una modalità di nuovo analoga a quello che è tradizionalmente avvenuto nel jazz, da Armstrong a Baker – si esibiscono come cantanti, con uno stile vocale che ne rispecchia l'inventiva strumentale. Le loro composizioni spesso prevedono un preludio a tempo libero, improvvisato dal solista sopra un bordone: struttura tipica della musica ottomana in cui è chiamata taksim, mentre l'analoga funzione nel klezmer viene spesso svolta dalla rumena doina a tempo lento: questo alternarsi di atmosfere gioiose e melanconiche, e anzi la presenza di una vena nostalgica anche nei brani più sfrenati, è certamente uno dei motivi di attrazione di questa musica e un altro punto di contatto con l'estetica afroamericana, in cui il blues non è solo triste, ma rappresenta anche la reazione a uno stato d'animo di tristezza.

Questi gruppi fanno parte di un tessuto diffuso a livello mondiale che comprende le orchestre messicane, quelle del Rajahstan indiano - un'altra area di musicisti Rom - e le bande militari africane con i loro derivati come la Gangbe Brass Band del Benin; si tratta naturalmente anche di una tradizione centrale nella nascita del jazz a New Orleans, oggi aggiornata da gruppi come la Dirty Dozens Brass Band.

Essi condividono un approccio che non rispetta i tradizionali limiti in cui questo tipo di ensemble si esprime nella musica europea: linee di basso ispirate al jazz e al funk, fraseggi esplosivi, vocalizzazioni, uso degli intervalli non temperati e degli armonici di cui gli ottoni sono ricchi. Tutto il jazz post-1959 è stato affascinato dall'uso di elementi derivati dalle tradizioni musicali a base modale e di ritmi che esplicitano la tensione tra tempi pari e dispari in cui possono esse-

re scomposti tempi sincopati e swing: se ne trovano numerosi esempi nel jazz contemporaneo, a partire dai brani per orchestra d'ottoni di Anthony Braxton - la *Composition 55* del 1976 come i più recenti gruppi di sette trombe o le cento tube riunite nel 2006 - e poi la *Brass Fantasy* di Lester Bowie, oltre che certe sonorità dei gruppi di Henry Threadgill basate sull'impasto timbrico di tuba e oud.

Questa particolare tradizione - dopo quelle del flamenco, della musica indiana e di varie musiche africane - è filtrata nella musica americana in maniera più aperta attraverso la riscoperta e la rivalutazione del klezmer, avvenuta prima da parte di ricercatori e musicologi e poi grazie all'opera di John Zorn e dei musicisti della sua cerchia; oggi la musica balcanica sembra essere tornata prepotentemente sulla scena e in questi ultimi anni, seguendo la strada aperta da Dave Douglas, musicisti come Brad Shepik - che faceva parte del Tiny Bell Trio con Douglas ed è poi entrato sia nel Paradox Trio che nel quartetto Pachora, oltre a guidare gruppi a suo nome - e Frank London dei Klezematics, segnatamente con la sua Brotherhood of Brass, hanno con maggior determinazione individuato nella musica per ottoni dei Balcani una importante fonte di ispirazione, mentre da San Francisco (Brass Menagerie) a New York (Balkan Beat Box, Hazmat Modine) una nuova generazione di musicisti combina la musica balcanica addirittura con il rap e l'elettronica.

In territori più vicini a noi, versioni contemporanee del repertorio bandistico dei riti della Passione sono state realizzate da gruppi come Banda Ionica, mentre musicisti di recente immigrazione come il fisarmonicista Admir Shkurtaj, macedone, hanno collaborato produttivamente con jazzisti pugliesi da Pino Minafra a Cesare Dell'Anna e Opa Cupa, esperienze cui sembra essersi ispirata la Municipale Balcanica di Terlizzi dal recente successo internazionale - un altro ampio cerchio di influenze culturali che si chiude sulle coste del Mediterraneo. ■



Big Bill Broonzy. Le stagioni del Bluesman

di Luciano Federighi

La torrida asprezza e la crudele e arrogante estroversione di Charley Patton; il penetrante, diabolicamente onirico lirismo del falsetto di Nehemiah "Skip" James; l'inquietante e feroce tormento di Robert Johnson; la dolente intensità di Blind Lemon Jefferson. Il canto, per gli uomini della prima maturità del blues meridionale, specie quelli che agivano nell'area del Delta del Mississippi e nel Texas orientale, era espressione libera e di forte presenza emotiva, segnata da un rapporto spesso assai flessibile quanto intuitivo con la chitarra e da una dinamica e vagabonda integrazione con la fantasia dei testi, con il loro articolarsi fluido e all'apparenza estemporaneo. Nelle metropoli del Settentrione, il parallelo evolversi dell'idioma a più stretto contatto con le compagnie discografiche e con il circuito dello spettacolo portò invece il blues a cercare delle formule e delle strutture più chiuse, sovente standardizzate, mentre il canto - quello di Tampa Red a Chicago, quello di Leroy Carr a Indianapolis - si faceva più marcatamente stilizzato, giocato su una tensione emozionale più sottile, compressa, e su una gamma espressiva in una certa misura più prevedibile.

Uomo del Sud profondo, Big Bill Broonzy emerse e si affermò entro i ranghi del primo blues cittadino di Chicago. Artista popolare, dotato al contempo di una rara immaginazione creativa e di una personalità duttile ed eclettica, seppe filtrare e modulare con un'eloquenza tutta sua, con una verve contagiosa, elementi caratteristici dell'uno e dell'altro mondo. «Nella sua voce - ha scritto Paul Oliver, il grande storico inglese del blues - era possibile cogliere una qualità che ricordava gli holler dei campi e un'autorità che suggeriva l'abitante della città». Anche grazie a questa sua polivalenza

espressiva, Big Bill mantenne sempre una suggestiva ricchezza di interprete all'interno di una musica cangiante e tutt'altro che priva di aspirazioni commerciali. E quando, verso il tramonto della carriera, effettuò una sorta di dietrofront artistico trasformandosi in un cantante dalla vibrante maschera folk per compiacere un nuovo pubblico bianco - americano e poi europeo - che ignorava i suoi trascorsi di bluesman urbano, l'abile ma a suo modo naturale operazione di travestimento musicale non avvenne affatto a scapito della coerenza e profondità interpretativa. La voce di Big Bill continuava a palpitare, a comunicare.

Pressoché coetaneo di altri giganti del Meridione nero come Blind Lemon Jefferson e Bessie Smith, William Lee Conley Broonzy nacque il 26 giugno 1893 nel cuore del Delta, la fertile regione dello Stato del Mississippi circoscritta tra le anse del grande fiume omonimo e il suo affluente Yazoo: nel villaggio fluviale di Scott, contea di Bolivar, poche miglia a nord della più popolosa Greenville. Era uno dei diciassette figli di Frank e Mittie Broonzy, nati ancora in schiavitù nell'area di Baton Rouge. I Broonzy si trasferirono oltre il fiume, a Pine Bluff, nell'Arkansas, quando William aveva solamente tre anni (sarebbero poi tornati a Scott). Agricoltori, la loro era un'esistenza povera, dura, e il futuro bluesman dovette cominciare bambino a lavorare nei campi - e, come racconta nella fantasiosa autobiografia *Big Bill Blues*, a fare da babysitter per una facoltosa famiglia bianca. Anche la musica, comunque, entrò presto nella sua vita. Istruito da uno zio, certo Jerry Belcher, William si dedicò al violino, al rustico fiddle (il suo primo strumento aveva la cassa di risonanza ricavata da una scatola per sigari), e riuscì col tempo a conquistarsi una piccola fama locale suonando nelle chiese e quindi facendo ballare con un ruspante repertorio di old time songs i frequentatori di feste e picnic (bianchi e neri, ma ovviamente segregati) insieme all'amico Louie Carter, chitarrista.

Divenuto adulto, fu predicatore, ancora agricoltore, minatore. Si sposò una prima volta nel 1915, si arruolò nell'esercito un paio d'anni più tardi, e tra il 1919 e il 1920 tornò a concentrarsi sulla

musica, suonando abbastanza regolarmente nelle taverne di Little Rock, la capitale dell'Arkansas. L'irrequietezza della sua way of life era evidentemente il riflesso di un profondo desiderio di cambiamento e affermazione, di un'esigenza di riscatto: e come moltissimi neri della sua generazione anche Broonzy guardava al Nord e alle sue metropoli industriali come ad una sorta di terra promessa. A Chicago, meta principale dell'emigrazione dal Mid e Deep South, Big Bill giunse nei primissimi anni Venti, trovandovi lavoro nelle ferrovie: oltre che formidabile centro dell'industria alimentare (con i più vasti macelli d'America, clinicamente descritti da Upton Sinclair nel romanzo naturalista *The Jungle*) e di quella dell'acciaio, la Windy City era il nodo ferroviario più imponente degli stati Uniti. E fu proprio a Chicago, tutto sembra indicare, che l'ormai trentenne cantante approfondì la sua conoscenza della forma del blues. Il suo mentore fu Papa Charlie Jackson, un estroso banjoista e cantante originario di New Orleans, dallo stile cordiale e verace e dalla spumeggiante vis comica, che prima di stabilirsi nel West Side di Chicago si era fatto le ossa nei baracconi itineranti del vaudeville nero. Jackson, oltre a familiarizzarlo a fondo con il blues, gli insegnò a suonare la chitarra, strumento più flessibile e ormai più popolare del violino, e più adatto - nella dialettica blues - ad assumere il ruolo fondamentale di "seconda voce". Papa Charlie e Big Bill, intorno al 1924, formarono un duo che trovò ingaggi occasionali in night club o nei cosiddetti *rent parties*, le feste date in appartamenti del South e West Side per raccogliere le somme necessarie a pagare l'affitto.

Nell'arco di qualche anno, Big Bill Broonzy riuscì a conquistarsi una posizione di discreto rilievo sulla scena del blues chicagiano. Mentre la disponibilità e generosità del suo carattere lo rendevano estremamente popolare nella comunità dei musicisti, la sua versatilità di strumentista e cantante, la sua forza comunicativa e anche certo peculiare gusto mimetico, la capacità di orecchiare con intelligenza (il chitarrista "rag" Blind Blake, proveniente dal sud-est degli Stati Uniti, e l'inventivo e melodico Lonnie Johnson divennero presto per lui modelli da assorbire e poi interpretare), gli

accattivarono le simpatie del pubblico. Tra il 1927 e il 1928 Big Bill iniziò, seppure relativamente in sordina, quella che sarebbe stata una delle più prolifiche carriere discografiche di tutti i tempi nel settore della musica popolare afroamericana, tanto come leader che come sideman. Il primo *78 giri*, pubblicato dalla Paramount, presentava *House Rent Stomp*, celebrazione del clima esuberante e danzante dei citati *rent parties*, e il *signature tune* *Big Bill Blues*, entrambi duetti con l'oscuro chitarrista John Thomas. Un secondo disco, inciso nell'ottobre del 1928 con lo stesso Thomas, accoppiava *Starvation Blues* e *Down in the Basement*, e rivelava un cantante dal piglio caratteristicamente forte e virile (con certo intercalare un po' agretto a screziare la timbrica scura) per quanto ancora poco mobile nel fraseggio. Più tardi, nella sua pittoresca autobiografia, Broonzy avrebbe così ricordato quelle ancora pionieristiche e improvvisate sedute di registrazione: «Mi fecero mettere la testa in una specie di corno, e io dovevo tirare fuori la testa dal corno per leggere il testo e infilarcela di nuovo per cantare. Quanto a John Thomas, lo piazzarono su un piedistallo alto due piedi e continuarono a dirci di suonare come se fossimo stati a casa o a un party, e di rilassarci, mentre insistevano a darci da bere del pessimo whiskey di contrabbando - e io finii per ubriacarmi».

Spesso celandosi dietro uno pseudonimo ("Sammy Sampson", "Big Bill Johnson" - più avanti anche "Natchez", dalla storica cittadina del Mississippi, o "Chicago Bill"), Broonzy intensificò la sua attività in studio a partire dal 1930, incidendo su Banner, Gennett, di nuovo Paramount. Come per un altro grande maestro del blues urbano, Leroy Carr, il pianista e blues balladeur di *How Long e Blues before Sunrise*, anche per lui l'avvento della Depressione ebbe ripercussioni relativamente marginali, a dimostrazione di una popolarità che andava consolidandosi, attraverso la scelta di un linguaggio ben radicato nella cultura del ghetto. Nel pur sofferente mercato dei *race records* la sua presenza si faceva, oltre che massiccia, tipicamente differenziata. Il Big Bill chitarrista dalla tecnica matura e scintillante, capace di preziosi giochi di dinamica, di sorprendenti chiaroscuri, di eleganti sottolineature e sfumature armo-

niche, si faceva apprezzare in veloci e a loro modo complessi brani strumentali di sapore *rag* come *Pig Meat Strut* (in duo con un'altra chitarra, quella di Frank Brasswell). Il Big Bill esuberante e gioviale intrattenitore, depositario di una comicità popolaresca e a tratti grassoccia (ma non offensiva), animava le prove di piccoli complessi di cui facevano parte il pianista Georgia Tom (il Thomas A. Dorsey più tardi noto come fertilissimo, influente e ispirato autore di moderni inni, geniale propagandista del gospel moderno) e la sciantosa texana Victoria Spivey, gruppi denominati Hokum Boys, Famous Hokum Boys e altre varianti: dal loro repertorio emergevano versi piccanti e allusivi (il carattere "hokum", appunto, crudamente scherzoso) e ritornelli orecchiabili e scattanti.

Quanto al Broonzy più intenso bluesman, lo si poteva godere in prestazioni solitarie, come una nuova, scorrevole versione di *Big Bill Blues* in cui la voce si tendeva verso l'alto raggiungendo una tonalità timbrica inconfondibile, di un colore bruno luminoso e cangiante, legandosi eloquentemente alle oscillazioni emotive del testo (una strofa è memorabile: «Mi chiedo come stia succedendo, Papa Bill non riceve più posta / L'ufficio postale forse è andato a fuoco, o devono aver schiaffato il postino in galera»); come il metaforico *Bull Cow Blues* e, sempre nel 1932, il pulsante *Mr. Conductor Man*, un nitido, classico blues dal tema ferroviario-amoroso, cantato a robuste frasi staccate, con lampi di un chiarore pungente a suggerire la malinconia della partenza, del distacco. Già erano evidenti, nella vocalità di Big Bill, quella bella distensione lirica, quell'apparente facilità, quell'assenza di ogni forzatura o sforzo espressivi che si accompagnano a una limpida e naturale presenza interpretativa: l'attenzione estrema per il portato poetico, certa tangibile soavità, certo calore e certa vitalità affermativa nel porgere il verso, il tentativo spesso felice di chiarificare e arrotondare l'enunciazione, gli davano inoltre una sua unicità nel panorama del blues prebellico maschile, spianando in qualche misura la strada per bluesmen di generazioni successive come B.B. King, Junior Parker o Bobby Bland.

Attraverso gli anni Trenta, il ruolo che Broonzy assume sulla scena

blues di Chicago, e non solo di Chicago, è sempre più quello del catalizzatore: ormai trascorso il periodo delle cantanti cosiddette "classiche", da Lucille Hegamin a Ma Rainey e Bessie Smith, il pubblico nero guarda alla veracità e all'eloquenza lirica di bluesmen urbani come Big Bill, il compassato Leroy Carr (e, dopo la sua morte prematura, il suo prolifico epigono Bumble Bee Slim), come l'acre e bizzarro Peetie Wheatstraw, l'arguto demonio di St. Louis. A Big Bill giova certamente l'ingresso nell'entourage di Lester Melrose, astuto e lungimirante produttore dell'etichetta Bluebird, emanazione della Victor per il mercato colored e hillbilly e presto dominatrice dei jukebox nelle taverne del ghetto: i dischi Bluebird si vengono segnalando per una loro sonorità marcata e riconoscibile, urbana quanto intrisa di sapori sudisti e legata in buona parte a un serrato interscambio tra chitarra e pianoforte e a un beat un po' monotono e tuttavia accattivante e incitante alla danza. Il bluesman già ultraquarantenne, caro a Melrose anche per il suo istinto di talent scout (è lui che gli indica la presenza nel Delta del terragno e intenso Tommy McClennan), registra per la Bluebird diversi titoli significativi, tra cui *Milk Cow Blues*, *The Southern Blues*, *Keep Your Hands Off Her*, tra il marzo del 1934 e l'ottobre dell'anno successivo. E anche mentre le prove da leader proseguono su ARC, Vocalion, Okeh, Big Bill continua a registrare a lungo per la Bluebird in qualità di accompagnatore di altri popolari artisti blues, come Washboard Sam e gli armonicisti Jazz Gillum e John Lee "Sonny Boy" Williamson (il fantasioso e pugnace storyteller giunto dal Tennessee), spesso stimolandoli a performances rimarchevoli con la dialettica sottile e vivace del suo gioco strumentale. Una sua partner importante, in club, è anche la singolare Memphis Minnie, della quale Broonzy apprezzava la grinta e la versatilità: Minnie suona la chitarra «come un uomo», scriverà in *Big Bill Blues*, e «la fa piangere, gemere, parlare e fischiare il blues».

La produzione discografica di Big Bill Broonzy in questo periodo centrale della sua carriera è talmente ampia da scivolare, qua e là, nella routine, nella formula ripetitiva. E tuttavia i suoi molteplici talenti permettevano di tenere desto l'interesse musicale di ogni

prestazione. L'integrazione tra la sua chitarra e il pianoforte dei numerosi, eccellenti ivory ticklers che si succedevano al suo fianco - il misterioso Black Bob tra il 1934 e il 1937, gli splendidi Joshua Altheimer e Blind John Davis (i suoi preferiti) fino al 1940, quindi Memphis Slim e Horace Malcolm - trovava una naturale grazia ed eloquenza. Il suo canto vantava adesso tutta quella "franca autorità" di cui parla Paul Oliver: baritono palpabile e risonante, sorprende per la sua elasticità, per la capacità di misurare il tocco e modulare gli attacchi, di fraseggiare con bella sapienza ritmica e con profonda percezione della dinamica, ora aggredendo le note, ora ammorbidendo la tensione. L'eccitante lavoro cromatico, l'uso ben contrastato dei colori, delle luci, degli accenti, erano costantemente al servizio di una visione drammatica (e non di rado comico-drammatica) tutt'altro che elementare. Big Bill raccontava, e raccontava con intensità, a volte con passione, modellando parole e versi in immagini e storie dalle forme piene, vive, e toccando la fantasia di un pubblico che era profondamente legato alla grande tradizione (tutta sudista) dello storytelling orale.

L'invenzione e l'immediatezza espressiva dei testi erano in effetti determinanti per il successo di un cantante di blues, come determinante (e lo aveva già dimostrato, in particolare, Bessie Smith) era la sua abilità nel proiettarli con nitidezza, con convinzione. Big Bill Broonzy come pochi altri sapeva sfruttare il linguaggio tradizionale del blues e le sue forme più caratteristiche (la strofa AAB o quella, sempre in dodici misure, che si risolve in un ritornello, quella articolata in otto battute musicali, la ballata di sapore bluesy) per creare quadretti di bella e talvolta originale icasticità rappresentativa, in cui l'uditorio nero poteva riconoscersi e trovare motivi di catarsi e divertimento, oltre a spunti di riflessione. Il suo songbook di questi anni è un ricco, vario compendio delle tematiche del blues. Frequente, ad esempio, è il richiamo ad una *wanderlust* che segna nel profondo la vita afroamericana nella prima parte del secolo, tra grandi emigrazioni interne, ansia di cambiamento, desiderio di affermazione. In *Southern Blues*, notevole prova Bluebird del 1935, l'immagine delle linee ferroviarie che si incrociano ha una

sua semplice, pacata incisività: sembra riflettere, attraverso le sue connotazioni sentimentali, l'urgenza pura del movimento, della partenza a tutti i costi. Una urgenza che si fa divorante nel celebre *Key to the Highway*, destinato a entrare nel repertorio di innumerevoli voci postbelliche, con il senso di frenetica velocità che vibra sin dai versi introduttivi («Ho una chiave per la strada maestra, sono prenotato, pronto per partire / Me ne andrò qui correndo, non c'è tempo per camminare»); mentre si accompagna a una tersa fantasia erotica in *Sweet Honey Bee*, registrato durante la stessa felicissima session Okeh del 2 maggio 1941, con Horace Malcolm e Washboard Sam, che dà altri piccoli classici quali *When I Been Drinking e Shine On, Shine On*, a sua volta un singolare bozzetto di fuga, morte, speranza.

La conflittualità amorosa trova preziose espressioni in *Too Many Drivers* (un'incisione del 1939 con Altheimer, il bassista Ransom Knowling, il clarinettista Odell Rand) e nella sua calzante metafora automobilistica; nell'immaginoso e fortunato *Louise Louise* («Hai i modi di un serpente a sonagli nelle sue spire...»), nel rabbioso *You Do Me Any Old Way*, nel sarcastico *My Last Goodbye to You*, nel notissimo, esilarante *I'm Gonna Move to the Outskirts of Town* («Ho intenzione di andarmene nei sobborghi della città, perché non mi va che qualcuno ti gironzoli sempre intorno...»), "pescato" nel repertorio di Casey Bill Weldon e registrato nel 1942 per la Okeh con gli Chicago Five, un complessino ampliato in senso jazzistico, con tromba e sax contralto. Riemerge anche l'antica esperienza di minatore, trasformata in versi di una brutale vividezza quotidiana e d'una abrasiva e crudele ironia in *Looking Up at Down*, del 1940; mentre il ricordo dell'asprezza del lavoro nei campi prende forma in *Plough Hand Blues*, dello stesso anno, e si dilata in un'interessante dimensione tra cronachistica e onirica in *Goin' Back to My Plow*, inciso in quartetto con Memphis Slim nel 1941. Nella stessa occasione nasce anche uno dei più gustosi esempi di personificazione dei blues intesi come spiriti affliggenti, demonio della malinconia. È l'intima quanto acida "conversazione con i blues", *Conversation with the Blues*: «Allora, blues, perché non lasciate

Big Bill Broonzy



Bill Big Broonzy

che il povero Bill prenda fiato? / Perché non mi aiutate a vivere, invece di cercare sempre di rompermi il collo?».

Quasi immancabilmente presente per sfumare, per dissacrare, per riscattare certe situazioni troppo convenzionali e per dare spesso alla poesia, il sense of humor di Big Bill Broonzy si manifesta con prepotente vividezza e immaginazione in *Just a Dream*, immortalato una prima volta il 5 febbraio del 1939 per la Vocalion, con Joshua Altheimer al piano e Fred Williams alla batteria. Il tema, come anticipa il titolo, è quello del sogno infranto. Broonzy si proietta via via - fantasticando - nella Casa Bianca, in paradiso, in una famiglia numerosa e felice, per poi tratteggiare, con misurata ironia, la propria reale condizione di nullatenente: «Sognavo di giocare alla lotteria e di puntare sui cavalli / Sognavo di vincere tanti soldi che non sapevo più cosa farmene / Ma era un sogno, soltanto un sogno che avevo nella mente / E quando mi sono svegliato, Signore, non ho trovato neanche un penny». La stessa session produsse anche un brano, profondamente diverso, che rivela certi grezzi tratti da filosofo e moralista della personalità di Broonzy. *Preaching the Blues* è tuttavia un sermone sull'ipocrisia di peccatori e adulteri che sa ancora venare di umorismo la veemenza della sua minaccia: «Gli uomini vanno in chiesa soltanto per nascondere le loro sporchie, e le donne ci vanno per sfoggiare le loro sottane / Ma c'è un giorno in arrivo, e può essere per te / Quando Gabriele suonerà la tromba, fratello, cosa mai potrai fare? / Sarà bene che t'inginocchi, fratello, e preghi giorno e notte / Adesso puoi anche spassartela con le donne sposate, ma in questo modo puoi benissimo finire all'inferno».

Sul declinare degli anni Trenta, grazie all'entusiasmo e ai buoni uffici di John Hammond, la fama di Big Bill Broonzy varca i suoi naturali confini razziali. Il cantante appare al pubblico della Carnegie Hall nel corso degli epocali concerti "From Spirituals to Swing" (*Done Got Wise* e *Louise, Louise*, registrati nel dicembre 1938 in compagnia del pianista boogie woogie Albert Ammons e del contrabbassista basiano Walter Page, verranno poi pubblicati dalla Vanguard) e vi appare in sostituzione dello scomparso Robert

Johnson, come rappresentante di quel blues rurale che nel suo caso assumeva una connotazione vaga, mitizzata. Lui, olimpicamente, si assoggetta volentieri al nuovo ruolo. Negli anni immediatamente successivi lavorerà più volte nei locali à la page del Greenwich Village, in particolare al Cafe Society e al Village Vanguard, rivaleggiando con gli eclettici songsters Joshua White e Leadbelly con conquistarsi la simpatia del pubblico bianco "liberal", ansioso di scoprire artisti neri "incontaminati", dal linguaggio (in apparenza) scheitantemente folk. Nel frattempo, in realtà, Big Bill rimane ancora legato alla musica popolare nera come viene sentita e fruita in quel periodo dalla sua gente. Nella prima parte degli anni Quaranta Broonzy è di frequente l'accompagnatore di lusso della talentuosa cantante Lil Green (come molti, mississippiana di nascita e chicagiana di adozione), tanto in studio di registrazione, sempre per la Bluebird, che in tournée attraverso il Midwest e il Meridione. Scrive diversi pezzi del repertorio della giovane e corpulenta diva (non i maggiori hit, però, che sono i classici *Romance in the Dark*, *Knockin' Myself Out* e *Why Don't You Do Right*, l'ombroso e suggestivo blues in minore di cui fu Peggy Lee, con l'orchestra di Benny Goodman, a incidere la celebre cover bianca), e con il respiro fluido e il bilanciamento di colori della sua chitarra tiene ben desta la componente bluesy dello stile di Lil, intriso di gospel e già prossimo a quello che presto sarà conosciuto con il nome di Rhythm & Blues. A Chicago, inoltre, Broonzy guida e sostiene un buon numero di giovani musicisti di blues appena giunti sull'onda di un nuovo, massiccio flusso migratorio dal Profondo Sud, e dall'area del Delta in particolare: i chitarristi Homesick James, Muddy Waters, J.B. Lenoir, l'armonicista Little Walter.

Tuttavia sarà proprio l'emergere di questa nuova generazione di bluesmen pugnaci e sanguigni, dagli strumenti fortemente amplificati e dal canto sferzante e a tinte spesso crude, a sottrarre a poco a poco spazio alla musica più misurata e filigranata di Broonzy sulla scena di Chicago: la metropoli nera sembrava esigere adesso dal blues più violenza, più dissonanza, una tensione più brutale.

Nella seconda metà degli anni Quaranta Big Bill registra con relativamente minor frequenza. L'inverno del 1945 lo trova assieme all'eccellente pianista Big Maceo Merriweather, per la Columbia (un titolo è lo spiritoso "Partnership Woman", un piccolo best seller), e anche con lo splendido Don Byas, per la Hub, in un intrigante connubio di blues e jazz. Nel dicembre del 1946, alla testa di una band di R&B, realizza ancora per la Columbia un potente 78 giri che accoppia *Old Man Blues* a quell'*I Can Fix It* che lo vede reinventarsi *shouter*, con un agro e gridato falsetto che pare quasi anticipare il Ray Charles di ispirazione più gospelizzante. Di lì a breve torna a incontrarsi con Memphis Slim, in particolare nel tetro *Saturday Evening Blues*, che si sviluppa sul tipico accordo natura tempestosa-animo disperato. Seguono poche altre session Columbia, Mercury, Victor (ancora come spalla di Sonny Boy Williamson), poi, intorno al 1950, Big Bill sembra ritirarsi dalla musica attiva, accettando volentieri un incarico di custode all'università statale dell'Iowa.

È un ritiro molto temporaneo. Nell'arco di pochi mesi l'interesse si rinnova intorno al suo personaggio nell'ambito del folk revival. Smaliziato dalla precedente esperienza newyorkese, Big Bill sa bene come destreggiarsi. Al pubblico bianco si presenta in solitudine con la sua chitarra (altre volte, attraverso il nuovo decennio, gli saranno accanto altri musicisti folk, bianchi e neri, come Pete Seeger o Sonny Terry e Brownie McGhee), la sua bella figura imponente accompagnandosi a maniere cordiali, discorsive, al gusto per raccontare (e inventare, sempre con humor e bonaria furbizia) tra un brano e l'altro. E il repertorio si amplia e acquista diversi equilibri: ai suoi blues classici si alternano work songs e ballate tradizionali come *John Henry* (apprese da dischi e spartiti piuttosto che recuperate dalla memoria), gospel songs come *This Train*, anche canzoni pop come *The Glory of Love* (più tardi mirabilmente tradotta in linguaggio soul da Otis Redding) e sue composizioni come l'arguto e orecchiabile *Black Brown and White*, in cui la tematica razziale viene affrontata in arguta chiave di slogan, per rispondere alle attese di una mentalità bianca progressista. È,

in breve, un artista distinto da quello conosciuto per decenni dal pubblico afroamericano. Molti dei suoi nuovi fans (e persino critici acuti e solitamente accorti come Whitney Balliett del "New Yorker") ignorano il percorso reale della sua biografia e della sua carriera e amano vedere in lui il saggio bluesman rurale emerso come per magia da un oscuro passato di contadino: e Broonzy stesso sembra divertirsi a rinfocolare il mito.

Sin dal 1951 il suo palcoscenico di allarga, raggiungendo l'Inghilterra, l'Europa continentale, il Sud America, l'Australia. E la sua discografia si dilata e frantuma di conseguenza. Nell'autunno di quell'anno il "nuovo" Big Bill lascia ricche testimonianze per la Vogue e la Jazz Society, a Parigi, e per la Melodisc, a Londra. L'inverno seguente vengono registrati alcuni concerti alla parigina Salle Pleyel e ad Anversa, spesso in duo con Blind John Davis, che saranno poi pubblicati su Vogue e Black & Blue. E tra il 1955 e il 1956 appaiono altre session belghe - danesi (al Montmartre di Copenaghen), olandesi, francesi, milanesi (per la Ricordi). Dalla collaborazione con un autore belga, Yannick Bruynoghe, nasce inoltre il colorito, aneddótico e talora inaffidabile libro autobiografico, *Big Bill Blues*, che l'editore Cassell stampa a Londra nel 1955. In America, intanto, propagandano la sua nuova immagine svariati album Mercury, Folkways, Verve. Soltanto una pregevole session dell'aprile 1953 per la chicogoana Chess, con tanto di chitarra amplificata, presenta ancora il bluesman urbano che - accanto a Washboard Sam e ad una scabra ritmica - dà vita a *Romance without Finance*, a *Jacqueline*, all'irresistibile *Diggin' My Potatoes*.

Eppure se quella immagine "folk" ci appare oggi storicamente contraffatta, la qualità interpretativa di gran parte delle prestazioni di Big Bill rimane elevatissima. Le incisioni Vogue, ad esempio, aldilà di qualche occasionale distrazione tecnica, di qualche difetto di concentrazione, di poche scorie e lungaggini, sono esemplari. La dinamica del canto, l'inseguirsi del sottovoce e del grido - quel grido che si apre ad arco, ora limpido, brunito, ora leggermente sporco - il vibrante dialogare tra voce e chitarra, costellato di pause e di ritardi e di scarti di tono e di colore, danno una rara tensione a

prove come *Backwater Blues* (il vecchio cavallo di battaglia di Bessie Smith, toccante evocazione di uno scenario meridionale alluvionato), a cui Broonzy conferisce un pathos sordo ma profondo, o *Lonesome Road*, tutto immerso nella fosca tristezza di un vagabondare senza meta e senza riparo, dipinto con bella partecipazione. Notevoli sono anche *In the Evening*, omaggio a Leroy Carr, con la voce che si arrampica su un corposo falsetto, il brioso *What I Used to Do*, in cui al tema della rivalsa sentimentale ben si accompagna il vigore lacerante degli "I" che introducono ciascuna strofa, e *Kind Hearted Woman*, luminoso, volitivo, e di una ironia gustosamente macabra: «La mia ragazza ha detto che mi darà tutti i soldi che riesco a fare / Ha detto: Bill, ti comprerò una bara, bello mio, e una fossa per mettercela dentro».

Whitney Balliett, ascoltando la sua versione dell'antico *Trouble in Mind*, il chiaroscurale blues in otto misure firmato da Richard M. Jones ed emerso dalla Chicago degli anni Venti, descrive minuziosamente l'intenso lavoro vocale che ne ravviva la prima, celebre strofa: «Cantando su un tempo lentissimo, Broonzy enuncia il verso iniziale quasi come se fosse una digressione, comprimendo elegantemente tutte le sillabe in una battuta circa, con una vaga enfasi sulla parola "mind". Poi, all'improvviso, grida lo "yes" che apre il verso seguente, sostenendolo sin quasi al limite della sopportazione su una nota sola, per ben due misure, finché non ti dà la sensazione di essere fisicamente sospinto all'indietro. Interrompe il grido altrettanto bruscamente di come è cominciato (non usava quasi vibrato, Broonzy) e si abbandona lungo il resto del verso in una maniera rapida e lamentosa, sempre più struggente. La sua voce continua a calare sino all'ultimo verso, che viene gridato in modo tale che l'enfasi fa impennare le parole "back door", e quindi si allenta. L'effetto complessivo dato dalla strofa è quello di una serie di colpi di martello lenti, ponderati, appena irregolari». Nel 1957 Big Bill compie la sua ultima tournée europea. RegISTRAZIONI effettuate allora al Dancing Slipper Ballroom di Nottingham lo trovano sempre in grado di muoversi con vivacità e arguzia attraverso lo studiato mélange del suo repertorio, penetrando i valori

lirici di ciascun brano e rispettandone individualità e proporzioni. Sul blues, in particolare, è spesso incantevole, grazie a quel caratteristico, inconfondibile alternarsi di forte e di piano, di vocali aperte, sparate, e di frasi velate, quasi sussurrate, che fungono magistralmente da anticlimax, mentre la chitarra traccia una parca cornice di commenti sparsi. Godibilissimo, tra gli altri, è *Labour Man*, un pigro e dondolante "talking blues" che con le sue piccanti, fulminanti storielle di animali umanizzati si richiama al mondo poetico dei *toasts*, delle filastrocche popolari da taverna o da *pool room* neroamericana.

Al ritorno dall'Europa, una lunghissima seduta di registrazione Verve, divisa tra conversazione e canto, si rivelerà il suo affascinante testamento artistico. Aggredito dal cancro, Big Bill viene sottoposto a diverse operazioni ai polmoni, ma inutilmente: muore il 15 agosto del 1958, a Chicago, su un'ambulanza che lo sta conducendo al Billings Hospital. La gente del blues non lo dimentica. Pochi mesi più tardi il nuovo re del blues chicogoano, Muddy Waters, incide un album in sua memoria, interpretando alcune gemme del suo repertorio vastissimo, da *Just a Dream* al divertente *Mopper's Blues*; altri - da Memphis Slim allo *shouter* Eddie "Cleanhead" Vinson, da Billy Boy Arnold a Joe Williams, il grande baritono jazz - continuano a cantare i suoi versi più suggestivi, esprimendo con la vitalità, lo humor, lo spessore drammatico delle loro voci il senso profondo del suo insegnamento. ■

Duke Ellington



L'architettura della libertà. Riflessioni sulle "forme" del jazz

di Maurizio Franco

Le forme rappresentano l'architettura della musica, il disegno entro il quale essa viene creata (composta a tavolino o realizzata nella performance poco importa), e in fondo determinano le modalità stesse della sua realizzazione. Possono essere legate ad un genere specifico o presentare caratteristiche utilizzabili in ambiti anche differenti, ma sempre si fondono con la "sostanza" del fatto musicale. Al contrario di quanto avviene in altre musiche "colte", nel jazz un vecchio e ormai logoro modo di considerare questa musica ha curiosamente portato a una sottovalutazione degli aspetti formali, considerati un'entità trascurabile. Infatti, non hanno mai trovato spazio adeguato nelle trattazioni sul suo linguaggio, e meno ancora sono serviti per leggerne la storia, alla quale sembrano appartenere come semplici, e a volte ingombranti, accessori. Anzi, sino a pochi decenni fa la maggior parte degli ascoltatori e dei critici guardava con sospetto, spesso stigmatizzandole, le opere formalmente troppo complesse e comunque non inquadrabili nello schema ampiamente accettato, cioè quella che considera centrale solo la figura del solista improvvisatore, con buona pace per gli aspetti relazionali e il senso collettivo che animano l'estetica di questa musica. Ne sa qualcosa Duke Ellington, periodicamente oggetto di accese, quanto superficiali, critiche e ne sanno qualcosa anche le altre figure di arrangiatori e compositori che, grazie a questo modo (il più diffuso) di raccontare il jazz, sono assolutamente poste in secondo piano rispetto ai "solisti", spesso elencati e analizzati in numero impressionante, anche quando assolutamente secondari. E, con essi, viene messa in un angolo pure l'idea che attraverso le forme si possa magari capire meglio il lin-

guaggio jazzistico, paradossalmente anche (o principalmente) quello solistico legato alla creazione estemporanea. Così, quando si scrive, si parla o si insegna il jazz, si citano sempre e comunque due forme: il blues e il song, la forma canzone. Eppure, il percorso jazzistico ci rivela che le canzoni e i blues non hanno rappresentato l'unica scelta possibile per i musicisti, e quindi la storia ci insegna che nel suo cammino (inteso globalmente, dalle origini alla contemporaneità) si sono presentate molteplici tipologie formali, considerabili come una risposta e anche una soluzione ai problemi e alle esigenze concrete degli artisti e alle tensioni espressive di un'epoca. In questo senso, le forme diventano parte delle problematiche relative alla creazione artistica, nutrendosi delle concezioni più generali del periodo storico in cui si affermano e assumendo valenze di carattere extramusicale e simbolico. Come, del resto, in tutta la musica occidentale, perciò non sarebbe logico pensare che il jazz debba fare eccezione, presentando solo un paio di modelli formali, peraltro poco o nulla considerati nel delinearne il profilo storico. Per colmare la lacuna, non basta però realizzare semplicemente un quadro minuzioso delle strutture utilizzate nella storia del jazz o analizzare i brani più eseguiti; occorre invece riflettere sul significato generale assunto dalle forme, sulle conseguenze del loro uso, proponendo una chiave di lettura più complessa ed esaustiva, condizione indispensabile per uscire da uno schema di pensiero generalizzato, nel quale prevale sopra ogni altra considerazione il "mito" dell'improvvisazione considerata "in astratto" o, al massimo, come esercizio creativo sopra moduli armonici. La prima questione da risolvere è dunque quella di individuare "quali" forme sono state, nel corso del tempo, le più congeniali per realizzare l'architettura della libertà indicata nel titolo. O, meglio, l'architettura della creazione estemporanea vista nei suoi principali aspetti, cioè gli elementi strutturali di volta in volta più funzionali per le modalità espressive di una musica come il jazz che vive nella performance (sia essa realizzata in studio o sopra un palcoscenico). Infatti, sarebbe altrettanto riduttivo, in una musica audiotattile quale il jazz, sostituire il feticcio dell'improvvisazione con quello della composizione,

e perciò è necessario vedere sempre le relazioni tra i due aspetti, la dialettica che regola i loro rapporti. Non si tratta quindi, lo ripeto, di fare un elenco delle molteplici e articolate forme che, nel corso del tempo, sono state utilizzate nel jazz e nelle quali si trova una insospettata ricchezza di schemi, comprese le procedure imitative o suite polimorfe, bensì di cogliere i nessi tra gli aspetti compositivi e la realtà concreta in cui sono venuti a manifestarsi, cioè la performance, e la loro centralità nell'ambito dei cambiamenti stilistici. Il jazz, scrivevamo, è una musica "audiotattile" (nel senso assegnatogli da Vincenzo Caporaletti) e per questo motivo risponde a logiche che non sono presenti nella cultura visiva (cioè quella che sottende la pagina scritta) e nemmeno in quella orale (dove il sapere viene tramandato senza l'ausilio di un codice scritto), ma contempla elementi di entrambi i campi appena citati per riunirli all'interno di un contesto nel quale la relazione tra i musicisti e gli elementi di personalità timbrica e ritmica giocano un ruolo determinante. Nel jazz, si sa, il suono non è comunitario, ma personale, è la voce interiore, l'anima del musicista e per questo non si può comprimere in una partitura, e lo stesso vale per la dimensione ritmica, per il modo di sentire e articolare il "tempo musicale" che deriva dall'emissione del suono. Questo fatto implica la "contestualizzazione" della pagina scritta, anche di quella interamente scritta, nell'ambito audiotattile della performance, nella quale assume valenze descrittive piuttosto che prescrittive. Ciò non implica l'inutilità della composizione, ma una sua ridefinizione lontana dai canoni della musica interamente "visiva" e, per questo motivo, chi propugna una filologia esecutiva per l'esecuzione di brani jazz di epoche passate (analogamente a quanto avviene nella musica "antica") è, ad avviso di chi scrive, fuori dalla categoria estetica di questa musica. Le prassi del passato vanno conosciute e comprese, ma per riuscire a proiettarle efficacemente nella contemporaneità, in un processo di "tradimento" e "fedeltà" che è parte integrante del pensiero jazzistico. Per esempio, la grandezza e l'efficacia delle composizioni di Duke Ellington risiede proprio nella capacità dell'autore di contestualizzare il pensiero compositivo nell'ambito di un'orchestra fatta

di uomini, non di strumenti. Lo stesso concetto di creazione estemporanea si articola in "estemporizzazione", cioè ricomposizione personale di un brano che resta in parte riconoscibile, e vera e propria improvvisazione, cioè invenzione ex-novo portata all'interno di una composizione; proprio intorno al rapporto tra questi due concetti, a cui si aggiunge il gioco relazionale tra i musicisti che prende il nome di interplay, si contemplan le diverse possibilità creative nell'ambito del jazz. In quest'ottica, risulta evidente il peso e la configurazione assunta dalle diverse forme e dalla scrittura, dove per "forma" si deve intendere sia lo scheletro esterno dei brani, la loro articolazione generale, sia le parti interne, cioè la "testura" generale, per cui forme analoghe possono in realtà essere molto diverse tra loro e rispondere a esigenze addirittura alternative. In questo contesto, ben più ampio di quanto si possa pensare, si gioca dunque il ruolo dell'architettura formale nel jazz. Prendiamo per esempio le forme prevalenti negli stili temporalmente più lontani da noi, cioè quelle legate al periodo pre-moderno, che arriva sino alla seconda metà degli anni '20. Si tratta di strutture quasi sempre derivate dal ragtime e dalla sua logica politematica, cioè da un pensiero compositivo organizzato per sezioni all'interno delle quali si muove una polifonia mai improvvisata, bensì estemporizzata e accuratamente pianificata. La presenza di un gioco contrappuntistico a più voci, di sezioni che si succedono in maniera incalzante, senza ritorni e con continue varianti, impediva ogni discorso di reale improvvisazione. Al massimo si poteva trovare, nell'inserimento di break e di stop time break (cioè momenti in cui si sospende l'enunciazione del tempo o la si suddivide per strappi posti alla fine di una o due misure), uno spazio maggiore per la creazione individuale. Queste forme implicavano un pensiero esecutivo in cui la pagina andava al massimo variata, determinando in maniera precisa anche le linee dell'interplay. In sostanza, i musicisti personalizzavano suono e ritmo, creando un ensemble compatto, ma dai ruoli rigorosamente rispettati, e trovavano nelle qualità dell'estemporizzazione, della variazione del materiale di partenza, gli ambiti della propria creatività. Queste forme avevano però, in una delle sezioni

(quella che nel ragtime era la C, cioè il cosiddetto trio), la possibilità di espandersi in maniera diversa contenendo il seme del futuro modo di organizzare il jazz. Cioè di venire intese come forme circolari, tecnicamente "a chorus", intendendo con questo termine quelle strutture narrative basate su moduli ritmico-armonici che venivano ripetuti tante volte quanto erano le esigenze del solista. Un esempio illuminante lo troviamo in Jelly Roll Morton, in King Porter Stomp del 1923, dove la sezione C viene trattata come una forma chorus, oppure nella stessa sezione: la C, in *Weather Bird*, il duetto inciso da Louis Armstrong e Earl Hines nel 1928. Il blues e il song saranno i due schemi principali di questa nuova idea formale e diventeranno egemoni a partire dalla fine degli anni '20, e non solo per ragioni commerciali (l'affermazione della radio e del musical, i nuovi gusti del pubblico), come sarebbe semplicistico pensare, ma in quanto veicoli ideali per la nuova concezione del jazz, basata sull'improvvisazione, o sull'assolo più o meno estemporizzato. La nuova linea agirà anche sull'interplay, ponendo in rilievo una



voce solista sostenuta da un gruppo che, al posto della polifonia, proponeva dei precisi incastri tra gli strumenti, in un'ottica di compattezza e linearità. Concezione che Louis Armstrong contribuì a portare alla piena affermazione, soprattutto dopo aver inciso nel 1927 *Potato Head Blues*, costruito in forma bitematica imperfetta - in cui il secondo tema è la strofa, eseguita una sola volta - con il tema principale in forma song, e non certo blues, come asserito nel titolo per puri motivi commerciali. Il brano propone quello che si può probabilmente definire come il primo esempio di compiuta improvvisazione su una struttura ritmico armonica di 32 misure, in forma ABAC. È questa infatti la forma song più arcaica, probabilmente derivata da una delle più diffuse tipologie di strains, le sezioni del ragtime (una sezione di sedici misure, divisa in due parti e ripetuta una seconda volta con una variazione nella parte finale); forma che però verrà sovrastata quantitativamente, sin dagli anni '30, da quella concepita come AABA, prevalente nel musical. Da quel mondo giungevano molti dei song che costituiranno il primo corpus del nuovo repertorio jazz, cioè quegli evergreen capaci di ispirare anche i brani scritti dai jazzisti stessi. Le forme "chorus", così concepite, costituiscono ancora oggi l'ambito più ampio nel quale si realizza la creazione jazzistica e sino alla metà degli anni '50 sono state raramente sostituite da altre maniere di strutturare la musica. Ovviamente, si deve intendere questo discorso a livello generale, cioè di incidenza delle forme in relazione alle più generali dinamiche del linguaggio jazzistico, allo sviluppo degli stili, non certo quale indagine esaustiva delle tipologie formali, poiché nel jazz esiste un percorso compositivo che vive nell'opera di alcuni specifici autori (dal citato Ellington a George Russell, da John Lewis a Gil Evans, da Charles Mingus a Anthony Braxton, per fare soltanto alcuni nomi) e si intreccia con le istanze linguistiche dei diversi periodi della storia jazzistica. Tornando alle forme song, esse sono spesso divisibili, al loro interno, in periodi melodici e armonici che determinano la configurazione stessa dell'interplay, poiché la forma vista nella sua interezza determina la necessità di "far sentire" i diversi periodi e quindi assegna un ruolo preciso ai vari strumenti. Quando poi i jazzisti

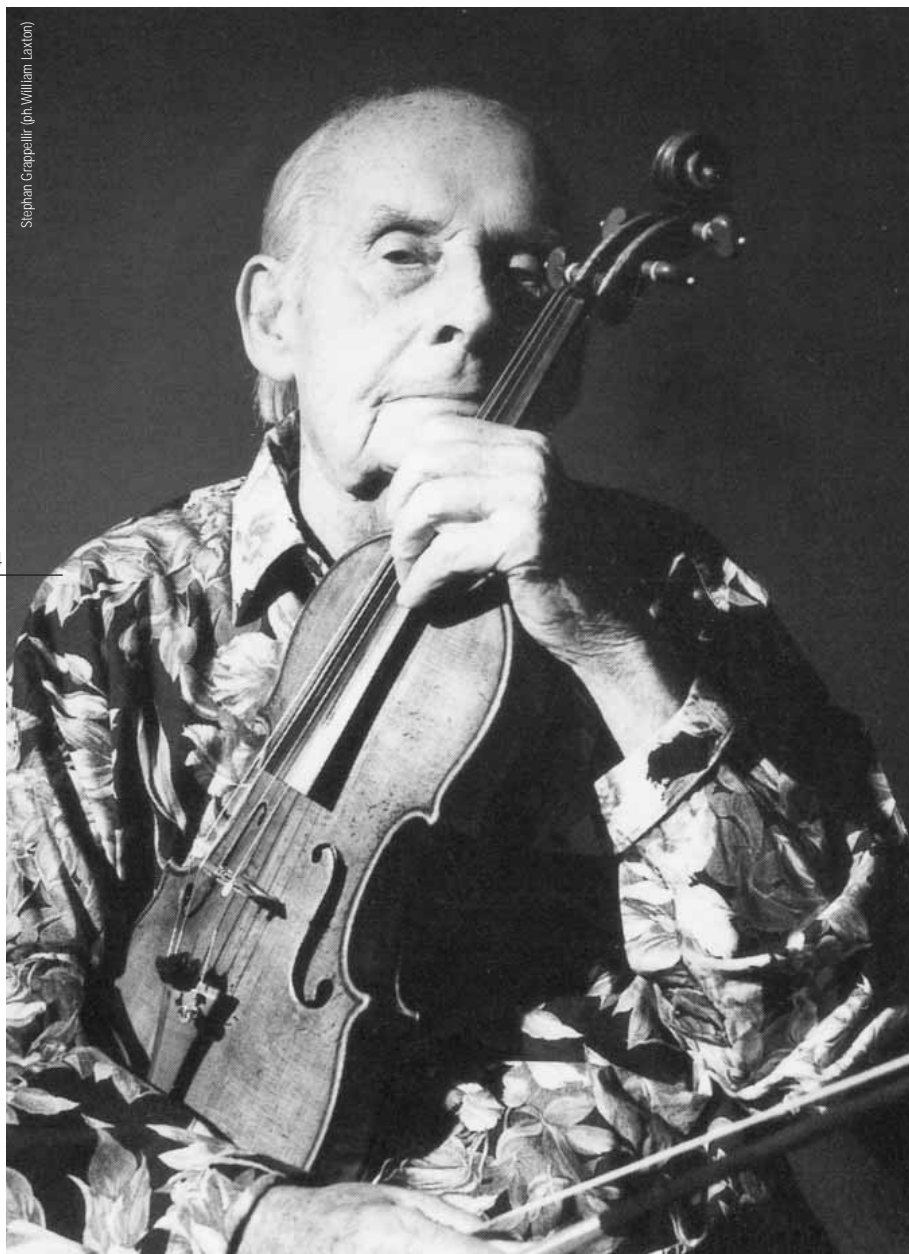
avvertiranno la necessità di modificare il modo di relazionarsi tra loro, uscendo in maniera parziale o, anche più radicalmente, dai ruoli storici assegnati ai loro strumenti, le vecchie forme dovranno essere ripensate. Così avvenne nella seconda metà degli anni '50 e in tutto il successivo decennio, dando vita a nuove configurazioni armoniche, ritmiche, melodiche, a modelli di improvvisazione (individuale e collettiva) che scardinarono dall'interno la logica delle forme chorus. Per esempio, modalizzando l'armonia, cioè evitando le progressioni consuete a favore di un lavoro sui centri tonali, sui pedali, sui *vamp* di un paio di accordi, che alla mobilità ritmica della vecchia armonia sostituivano una staticità tale da imporre differenti linee espressive e consentire un nuovo tipo di interplay; soprattutto, modificavano la logica delle composizioni suddivise in tanti micro periodi. In tal senso, si cominceranno a usare cicli ritmici sostitutivi della periodizzazione basata sull'accentuazione dei diver-



John Coltrane

si tempi della misura, a sviluppare in maniera ampia l'improvvisazione collettiva, a concepire nuove concezioni improvvisative. Evitando i periodi ritmico-armonici, si giungerà ad "aprire" le forme, sia in maniera apparente che reale, dando l'impressione dell'assenza di circolarità tipica della struttura a chorus e proiettando quindi la musica in una dimensione lineare. Pensiamo a Ornette Coleman, John Coltrane, Miles Davis, Wayne Shorter, al loro modo di organizzare l'architettura delle composizioni e a come concepivano le improvvisazioni, non più basate sui citati periodi ritmico-armonici, bensì su associazioni di catene tematiche, su collegamenti arditi tra scale differenti, su accadimenti fraseologici basati su forme non più concepibili in maniera "circolare" proprio per la texture interna, quindi non riconducibili al loro senso originario, anche se apparentemente simili a quelle utilizzate per decenni dai jazzisti delle epoche precedenti. Non solo, ma questo processo determinerà anche la sostituzione delle forme intese in senso compiuto, cioè con una più o meno forte architettura interna, con altri metodi di controllo del materiale, di costruzione di un terreno comune di lavoro. Per esempio, la musica verrà organizzata in cellule tematico-ritmiche, in nuclei melodici da utilizzare come elementi di base per l'improvvisazione, cioè in qualcosa di estremamente piccolo che richiede, però, una consapevolezza profonda dei suoi possibili sviluppi. Naturalmente, accanto a questo minimalismo formale sono sorte anche altre modalità di pianificazione della musica, alla base di molte delle articolate procedure contemporanee. Tra i maestri di un nuovo rapporto tra creazione estemporanea e composizione c'è stato Charles Mingus che ha recuperato le complesse forme multitematiche del jazz pre-moderno, assolutamente chiuse nella loro struttura, utilizzandole come se fossero forme chorus che, nella loro interezza, dovevano rappresentare il percorso sul quale il solista principale avrebbe improvvisato. Un aspetto di assoluta originalità, al quale hanno guardato molti autori del jazz di oggi, a cui occorre aggiungere un'altra procedura inizialmente tipica soprattutto del mondo di Mingus: il cosiddetto chorus esteso, vale a dire l'apertura di uno spazio libero, sia esso cadenza o percorso indeterminato,

all'interno di una struttura precisa. Una specie di "finestra" aperta "dentro" la forma, che offre uno spazio di intervento decisamente libero e imprevedibile, per poi richiudersi nuovamente nella struttura originaria. Ci sono poi forme legate ai procedimenti seriali mutuati dalla musica euro colta, altre legate a procedure assolutamente originali (pensiamo a Braxton ed al suo universo linguistico), e tutte hanno avuto una reale incidenza sul più generale linguaggio del jazz, determinandone sviluppi e mutazioni dei quali i musicisti stessi non sono sempre stati consapevoli. E questo per l'abitudine, anche tra i didatti, di non ragionare sul senso che assume la forma, sul suo significato in relazione all'improvvisazione, sul ruolo che ha rivestito e riveste nella storia e nell'attualità del jazz. Ovviamente, in questo intervento non si è voluto fare un'analisi generale su tutte le forme usate dai jazzisti, o sulle qualità dei vari compositori; l'obiettivo era invece quello di effettuare, a volo d'angelo, una ricognizione sulla relazione tra mutamenti stilistici e utilizzo di forme adeguate a contenerli. Argomento, questo, che riguarda il corpus centrale del cammino del jazz, la parte più conosciuta (e forse anche canonica) di questa musica, quello che contribuisce a formare la sua immagine e a divulgarla attraverso la didattica. Se leggiamo la storia della musica occidentale nella sua globalità, ci accorgiamo che grandi mutamenti socio culturali hanno portato a profondi cambiamenti nella sua estetica e alla conseguente adozione di nuovi modi di "organizzare il suono" dai quali sono nate le fondamenta, lo scheletro, l'intelaiatura delle nuove idee musicali. Fuori da ogni retorica legata alla "improvvisazione" concepita come una libertà assoluta, le forme nel jazz non sono dei semplici pretesti per dare un po' di ordine alla fantasia, ma rivestono un ruolo centrale nell'indirizzarla e nel determinare il tipo di relazione (di interplay) possibile all'interno di un gruppo. Per questo occorre conoscerle e sapere quali sono le più congeniali alla propria poetica. ■



Il violino nel jazz

di Gigi Sabelli

Se oggi la presenza del violino nel jazz si identifica in un'articolata realtà di generi e stili che fa riferimento a un'autentica schiera di vecchi e nuovi talenti, i primi utilizzi del più piccolo degli strumenti ad arco nel jazz vanno ricercati facendo luce tra le vie di un'intricata e piuttosto umbratile area geografica e stilistica che risale a più di cento anni fa. In effetti i primi ricorsi nella musica afroamericana al violino si rintracciano in diversi contesti di cui non è semplice tirare le fila in modo unitario. Tuttavia non va dimenticato che, nei primi decenni del Novecento, la storia musicale popolare statunitense indica una presenza significativa di specialisti dello strumento. Il riferimento va al tradizionale ambito "bianco" ma anche al mondo meticcio del nascente jazz. Per esempio, ampia documentazione se ne può facilmente individuare nella tradizione folklorica alle origini del bluegrass, o nelle più diverse formazioni dedite alla reinterpretazione di culture musicali popolari di diretta derivazione irlandese, mitteleuropea o ebraica. Ed è allora anche per un tipico fenomeno di osmosi culturale che il nostro strumento si ritrova nei primi decenni del secolo tra le mani di suonatori di *coon songs* e nei gruppi vicini alla tradizione dei *minstrel show* o del vaudeville. Per fare un esempio chiaro a tutti basta notare che è pressoché immancabile la presenza del violinista (Leroy Parker o George Bell) nelle foto in posa delle formazioni guidate da Mamie Smith nei primissimi anni Venti del secolo scorso. In un ipotetico (ma non esauriente) elenco di pionieri non si possono dimenticare comunque Jimmy Palao, direttore della Creole Band di Freddie Keppard, e George Morrow, autentico fenomeno dello strumen-

to, originario di Denver. La presenza di violinisti è ben documentata anche tra i musicisti di ragtime. Un esempio per tutti è quello del virtuoso Volly De Faut che suonò moltissimo con Jelly Roll Morton. Anche per quel che riguarda i primi bluesman, i nomi di specialisti del piccolo strumento ad arco non mancano. Il più delle volte però si tratta di personaggi che facevano egregiamente il loro lavoro di secondo piano (come Leroy Parker) o di strimpellatori e polistrumentisti che pur suonando si improvvisarono anche violinisti (come Lonnie Johnson). Musicisti che in qualche caso si erano messi a usare l'archetto per esigenze di scena e con strumenti fabbricati in casa con materiali rudimentali. L'affermazione definitiva del violino e della sua dignità in questi contesti raramente fa riferimento a un'autentica vedette. Parlando di vero e proprio jazz, la presenza degli archi nelle centinaia di orchestre in attività a partire dagli anni Venti è significativa, e vale la pena di ricordare come molti direttori e arrangiatori dell'epoca, a partire da Erskine Tate, fossero proprio violinisti; tuttavia l'elevazione definitiva del violino al rango delle altre voci nelle epoche primordiali fu spesso limitata da due ordini di problemi: l'appartenenza nell'immaginario musicale a una cultura estranea e lontana e il suono troppo esile rispetto a quello degli ottoni.

La storia del violino in questo contesto cambia in modo radicale e diviene molto più decifrabile alla luce di due nomi che tra gli anni Venti e Trenta affermano in modo definitivo e imprescindibile lo strumento ad arco nel jazz: Joe Venuti e Stephane Grappelli. Non a caso due musicisti nati in Europa. Se Venuti (nato vicino a Lecco nel 1903 e morto a Seattle nel 1978) legò il proprio nome all'epoca di Chicago e al suo celebre duo col chitarrista Salvatore Massaro, detto Eddie Lang, ancora più significativa risulta la figura di Grappelli di cui quest'anno ricorre il centenario della nascita. Nato a Parigi il 26 gennaio del 1908, e morto nella stessa città il 1° dicembre 1997, Grappelli visse quasi tutta la vita in Francia dove, non solo fu tra i primissimi jazzisti europei ad assumere una rilevanza internazionale, ma soprattutto divenne un protagonista di quella che si può considerare la prima declinazione europea del

verbo jazz. Proprio queste caratteristiche ne fanno probabilmente la figura principale attorno a cui ruota tutta la storia del violino nel jazz, di cui a ragione viene ritenuto un assoluto pioniere. Nel suo stile convivevano in effetti l'immane lezione classica con una capacità di swingare poderosa, oltre a una sintassi molto nitida, coraggiosa e animata da una vibrante urgenza. Tutti elementi che rimarranno fino alla fine della parabola artistica di Grappelli e che lo portarono, nella prima parte della sua vita, a proclamare il suo strumento come voce ben distinta e principale, con una propria autonomia e dignità espressiva nell'ambito del jazz degli anni Trenta. Il discrimine e il caposaldo della sua vita si può probabilmente identificare nel suo incontro con Django Reinhardt che risale al 1934. La conseguente nascita del leggendario Quintette du Hot Club de France segnò l'inizio di un sodalizio artistico strepitoso, serrato nell'unicità stilistica del jazz manouche tra swing prebellico, tradizione francese e richiami gitani, che negli anni anche più recenti è diventata oggetto di grande ammirazione e di epocali revival. Allo scoppio del secondo conflitto mondiale in Europa, la formazione si trovava in Inghilterra, ed è qui che Grappelli decise di stabilirsi diventando un'autentico personaggio del circuito jazzistico londinese fino al '46, anno in cui tornò a Parigi per riunirsi assieme a Django in una seconda edizione, meno fortunata, del Quintette. A partire dagli anni Cinquanta, la popolarità di Grappelli andò crescendo in modo esponenziale grazie a una quantità di tournée mondiali che non lo lasciarono mai inattivo e a un numero incalcolabile di collaborazioni con jazzisti non solo legati alla tradizione. Tra i tanti vanno ricordati Duke Ellington, Earl Hines e Coleman Hawkins ma anche McCoy Tyner, Gary Burton, Michel Petrucciani o gli innumerevoli jazzisti francesi con cui Grappelli ricostituì o cercò di riproporre le sembianze del Quintette. Dimostrando un'apertura mentale non da poco, nel 1976 l'arzillo sessantottenne arrivò a lavorare in studio con i Pink Floyd per le registrazioni di "Wish You Were Here".

Gli eredi più diretti e riconoscibili di Grappelli, in quanto capostipite europeo, si possono individuare soprattutto nel "fenomeno"

Jean Luc Ponty, interprete per violino di memorabili pagine di hard bop e poi e del jazz-rock, ma anche, e forse soprattutto, nel cinquantaduenne Didier Lockwood il franco scozzese che con Grappelli collaborò nei primi anni Ottanta. In particolare il primo avrebbe sviluppato il suo talento nelle strepitose formazioni di Frank Zappa (indimenticabile il suo contributo a dischi come "Hot Rats" e "Overnite Sensation") tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, e poi con la Mahavishnu, la celebre band di John McLaughlin (dove fu successivamente sostituito da Jerry Goodman) che, seguendo la moda dell'Oriente e della "scoperta" dell'India, portò poi alla fama internazionale un altro talento come L. Shankar. Rimanendo nell'ambito europeo, non si possono dimenticare il danese Svend Asmussen detto "The fiddling viking", collaboratore di alcune leggende del jazz e protagonista negli anni Sessanta di memorabili "violin summit"; da non dimenticare il polacco Zbigniew Seifert e Michal Urbaniak (quest'ultimo registrando anche con Miles Davis), musicisti che hanno sviluppato l'eredità afro-americana in ambito rock e anche al di fuori dei confini di una definizione prettamente jazzistica. Decisamente più ramificato è l'albero genealogico statunitense del violino nel jazz a partire dal terzo decennio del secolo scorso. Il filo conduttore direttamente derivato dalla primordiale eredità nera e creola si può incarnare in tre figure chiave: Eddie South, musicista dalla tecnica notevolissima, che nel 1937 collaborò con Reinhardt, ingaggiando tra l'altro una celebre "battaglia violinistica" con Grappelli; Stuff Smith, attivo sulla 52^a strada negli anni Trenta, tra i primi ad amplificare lo strumento e identificabile per una comunicativa e una sorta di "aggressività" inconfondibile; Ray Nance, polistrumentista in forza all'orchestra di Duke Ellington. In un certo senso si può dire che questi furono i progenitori diretti della fortuna che lo strumento avrebbe avuto nel free-jazz con Leroy Jenkins, Billy Bang e Ornette Coleman. In qualche modo una diretta emanazione di quel coacervo è anche un personaggio trasversale come "Sugar Cane" Harris, anche lui collaboratore di Zappa (lo si ascolta in una paio di alcuni interventi funambolici

anche in "Hot Rats") e di Robert Wyatt, che ebbe come batterista in un disco dal vivo purtroppo da tempo irrimediabile ("Got The Blues", MPS 1971). Negli ultimi vent'anni il violino ha acquisito un proprio spazio importante nel panorama del jazz e si potrebbero indicare diverse e articolate presenze significative legate ai più disparati filoni. Forse il nome più celebre è quello di Regina Carter, portabandiera di una certa neo modernità. Tra i più "trasversali" c'è "il" violinista di New York per eccellenza Mark Feldman e l'intrigante Jenny Scheinman o, tra i chicagoani, "Savoir Faire" Williams. Costituisce un capitolo a sé stante la realtà dei gruppi d'archi in ambito jazzistico, tra cui va ricordato soprattutto il caso paradigmatico del californiano Turtle Island String Quartet e, più lateralmente rispetto ad un ambito prettamente jazzistico il Masada String Trio, il Kronos o il Balanescu Quartet. Dal rumeno Florin Nicolescu agli italiani Emanuele Parrini e Stefano Pastor, passando per il norvegese Ola Kvernberg, e per l'eclettica genialità della ceca Iva Bittova, è ancora una volta in Europa che la nutrita e innumerevole schiera di nomi si aggiorna annualmente lungo un ormai ciclopico e sempre meno esauribile ambito di significato della parola "jazz". ■



Franco D'Andrea.
Profumo
di swing

di Francesco Carta*

Introduzione

Ci sono persone che nascono con il proprio destino già scritto, altre invece che devono inseguirlo per tutta la vita, con il rischio di non agguantarli mai.

Esistenze illuminate da un raggio di luce, piccolo o grande che sia, che le guiderà sempre: le prenderà per mano ancora in tenera età, le aiuterà nella giovinezza, le sosterrà nell'età matura. Creature fortunate, "condannate" a un destino chiaro, forte, sicuro, senza indugi.

Altre esistenze perdute nel buio della notte, alla ricerca di qualcosa, sempre inquiete, mai contente, senza una meta, senza uno scopo.

O forse tutti hanno il "proprio destino", ma allora non è facile scoprirlo, capirlo e perseguirlo con tenacia e determinazione. Quanti Mozart ci saranno stati nella storia dell'uomo, quanti Leonardo, quanti Michelangelo che non sapevano di esserlo o, più che altro, che non hanno potuto esprimere le proprie capacità. Certo, il genio ha di solito una tale spinta e un tale desiderio d'emergere che difficilmente si riesce a soffocarlo, ma forse anche la genialità ha vari modi di uscire allo scoperto, di presentarsi e spesso ha bisogno di un terreno fertile, di una preparazione, di un'attenzione particolari. Quante persone hanno delle doti ma non sanno di averle perché nessuno ha insegnato loro a vederle e a credere in esse. Non è facile capire d'aver avuto un dono unico e, ancor più, è difficile credere in esso anche dopo averlo intravisto e percepito nel profondo dell'animo.

Esistenze fortunate, dotate di una "vocazione": la più grande delle

fortune che un uomo possa immaginare d'avere.

Il destino, poi, si presenta nei modi più diversi e nelle forme più disparate: può regalare un "talento" alla persona giusta, ma può anche regalarlo a una persona che non sa cosa farsene, anche se conscia del regalo ricevuto. Oppure lo elargisce a qualcuno che non ha la possibilità di coltivarlo, o lo dà a un altro che ha tanti talenti e non sa quale scegliere. Sembra che ci sia uno strano gioco alle spalle, qualcuno che si diverte a rendere le cose complicate...: ma forse no, è solamente il caso della vita che ci offre la possibilità di guardare veramente in profondità dentro noi stessi e di vedere chi siamo, cosa abbiamo in noi, cosa vogliamo fare, dove vogliamo andare.

Il destino si diverte a combinare degli intrecci singolari, a volte bizzarri, a volte molto originali. Può capitare, ad esempio, che in Italia, nel bel mezzo delle Alpi, in Alto Adige, a Merano, cada da non si sa dove un piccolo seme con dentro un fortissimo concentrato di spirito nero-americano, una dose di razionalità, disciplina e rigore austro-tedeschi e una vena di sana follia italiana per generare una creatura dalla personalità unica e inconfondibile.

Il mondo musicale di Franco D'Andrea

E' importante ricordare che la preparazione musicale di Franco D'Andrea è avvenuta completamente senza l'aiuto d'alcun insegnante. Egli ha studiato la tromba, il sax soprano, il clarinetto, il contrabbasso e il pianoforte sempre in assoluta solitudine. Essere autodidatti implica avere un grande talento innato, ma significa allo stesso tempo non correre il rischio di venire influenzati dalle idee e dalle spinte di un insegnante, rimanendo così veramente immuni da qualsiasi informazione esterna alla propria sensibilità e alle proprie naturali inclinazioni. Nel caso di Franco la chiave della sua grande originalità va ricercata innanzitutto in questo aspetto: egli ha cercato e trovato da solo gli accordi al pianoforte, ha capito da solo come funziona l'armonia, ha trascritto a orecchio i temi dei brani, le improvvisazioni di validi jazzisti e, nel tempo, ha ordi-

nato, codificato, studiato e assimilato tutti i parametri della musica. Solamente con una grande volontà, una grande tenacia, una grande capacità di analisi e, soprattutto, un grande talento si può riuscire in questa impresa. L'incredibile capacità di Franco di andare in fondo alle cose l'ha portato a diventare il musicista che conosciamo e, contemporaneamente, la sua maturazione artistica ha fatto lievitare il suo innato talento d'analizzatore e osservatore musicale. Ecco così che in lui non troviamo solamente un valido pianista, ma un artista completo che spazia dal pianoforte alla composizione, dallo studio della musica e dei musicisti alla stesura di saggi, dall'insegnamento all'elaborazione di nuovi trattati e metodi didattici.

La musica di Franco D'Andrea deriva da molteplici fattori e da influenze accumulate nel periodo giovanile di studio e negli anni della maturazione. A grandi linee si può asserire che siano tre gli elementi che stanno alla base del suo universo di suoni: lo swing, la musica seriale, la musica africana. Sono indubbiamente tre aspetti lontani tra loro, ma in Franco si sono miracolosamente fusi per formarne l'originale cifra stilistica. Tramite lo swing egli ha percorso tutta la storia del jazz, passando dal traditional al free; dal serialismo ha ereditato il modo di trattare la musica partendo dagli intervalli; dalla musica africana ha preso la concezione poliritmica. Ognuno di questi tre parametri rimanda poi ad altre considerazioni: lo swing si sviluppa in quell'intenso periodo d'evoluzione della musica afroamericana, intorno agli anni venti, che vede l'affermarsi dello stride piano, del blues classico e, in genere, del jazz tradizionale, tutte musiche che hanno avuto un grande peso nella musica di Franco; la musica seriale conduce anche alla musica dodecafonica, atonale o politonale dove l'armonia classica viene cancellata e vengono create nuove soluzioni e nuove sonorità; la musica africana porta alla grande libertà nel trattare il ritmo, dove gli strumenti sono liberi di muoversi, di creare forti tensioni e contrasti ritmici e inoltre invita a un uso coloristico ed effettistico degli strumenti musicali.

Tutte queste influenze sono maturate nell'arco di circa vent'anni, partendo dai tempi di Merano in cui nacque l'amore per il jazz tradizionale, passando per il periodo di Roma e al lavoro con il "Modern Art Trio" sulla musica seriale e arrivando agli anni di Milano con l'approfondimento della musica africana e l'esperienza diretta in Africa.

Quando Franco vive a Merano suona il jazz tradizionale e ascolta in modo particolare Sidney Bechet, Barney Bigard, Bix Beiderbecke, Louis Armstrong e il grande pianista Earl Hines. La cosa che lo attrae e lo fa letteralmente impazzire è lo swing che scaturisce dalla musica di questi favolosi musicisti: egli sente che non potrà mai rinunciare a questo particolare e unico modo di intendere il ritmo e di pronunciare una frase musicale. Tutta la sua produzione sarà sempre imbevuta di swing, anche nei momenti più astratti e vicini al free-jazz.

Conclusioni

Volendo riassumere e schematizzare le principali influenze di Franco e i pianisti che egli ha più ascoltato e amato, dobbiamo iniziare da quello che è, forse in assoluto, il più vicino alla sua sensibilità: Thelonious Monk. Un altro grande pianista che ha dato molto al nostro, anche in termini di suono pianistico, è senz'altro Herbie Hancock, soprattutto quello del famoso gruppo di Davis dei primi anni sessanta. In Hancock, poi, scopriamo l'influenza di altri pianisti, altrettanto amati da Franco, quali: Bud Powell, Bill Evans (il cui tocco è avvertibile nelle prime incisioni di Franco), il primo McCoy Tyner (soprattutto per il notevole uso delle quarte), Wynton Kelly. Mentre dietro a Monk scorgiamo lo spettro dei grandi pianisti degli anni venti e, in particolare, di James P. Johnson. Un altro mostro sacro che ha sicuramente influenzato l'arte di Franco è Lennie Tristano: possiamo notare la sua diretta influenza soprattutto nei lavori di piano solo, dove si può sentire l'eco di storiche incisioni tristaniane quali "Line up", "Requiem", "Turkish mambo", "C minor complex" e molte altre.

In Franco confluiscono, quindi, molteplici aspetti: il pianismo degli anni venti e in particolar modo lo stride, poi Monk, Lennie Tristano, Bill Evans, McCoy Tyner, Wynton Kelly, Herbie Hancock, il free-jazz, Cecil Taylor, Charles Mingus, il serialismo, la musica africana. Questo strano insieme di cose eterogenee ha potuto fondersi grazie alla magia del jazz e alla sua capacità di far convivere sotto lo stesso tetto entità apparentemente molto lontane.

Nel jazz, Franco ha trovato una musica in grado di superare i limiti della musica europea e della musica africana, giungendo a un punto d'incontro e a una riuscita contaminazione tra di esse.

Il jazz è diventato la più importante musica del novecento: quella che meglio di altre è riuscita a superare i confini tra le razze e le culture e a progredire, migliorarsi e rinnovarsi nel corso del tempo.

Per Franco, il jazz rappresenta la proiezione della società ideale, dove all'interno di un'elastica struttura di regole viene salvato e valorizzato l'individuo. ■

* Estratti da:

FRANCESCO CARTA, *Franco D'Andrea - Profumo di swing* (Edizioni Siena Jazz)



Agenzia Generale di Vicenza Centro

Corso Andrea Palladio, 40

Tel. 0444 542 188

e-mail: vicenzacentro@agenzie.generalitaly.it

Rappresentanti Procuratori:

Igino Sambugaro

Andrea Ammassari

Paolo Valente

Carlo Enrico Zanchettin



GENERALI
Assicurazioni Generali

COMUNE DI VICENZA



REGIONE DEL VENETO

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

NEW CONVERSATIONS
VICENZA JAZZ 2008



direzione artistica

riccardo brazzale

ufficio festival

assessorato alle attività culturali
palazzo del territorio - levà degli angeli, 11 - vicenza

tel.

0444 222101 - 0444 221541 - 0444 222122

fax

0444 222155

e-mail

vicenzajazz@comune.vicenza.it

http

www.comune.vicenza.it

www.myspace.com/vicenzajazz

coordinamento di produzione

elena gecchelin

allestimenti e logistica

margherita bonetto

carlo gentilin

diego belvedere

amministrazione

annalisa mosele

segreteria

eleonora toscano

patrizia lorigiola

luisa mercurio

valeria marangon

relazioni internazionali

loretta simoni

ufficio stampa

daniele cecchini, diego ferrarin

aim	sponsor ufficiali
assicurazioni generali	
nh jolly hotel tiepolo	
fondazione teatro comunale città di vicenza	collaborazioni
confcommercio vicenza	
conservatorio "a. pedrollo", vicenza	
scuola di musica "thelonious", vicenza	
istituto musicale veneto "città di thiene"	
comitato per le celebrazioni palladiane	
c.i.s.a. "a. palladio"	
radio company	media partner
jacolino - vicenza	strumenti musicali
musical box - verona	
dna studio - mestrino (pd)	servizi tecnici
pega sound - malo (vi)	
manaly - vicenza	allestimenti
graziano ramina - dueville (vi)	progetto grafico
francesco dalla pozza	fotografo ufficiale
c.t.o. - vicenza	stampa
nh jolly hotel tiepolo - vicenza	hotel ufficiale
hotel due mori - vicenza	altri hotel
hotel da porto - vicenza	
bbvicenza - vicenza	
<i>giancarlo mastrotto</i>	responsabile accoglienza
<i>barbara toffanin</i>	staff accoglienza
<i>loris manzardo</i>	
<i>giancarlo zanetti</i>	responsabile di palcoscenico
<i>mirco parolin</i>	autisti
<i>angelo santuliana</i>	
autoservizi eva - grignano di zocco (vi)	trasporti

ristorante ufficiale	trattoria ponte delle bele - contrà ponte delle bele, 5
altri ristoranti	ristorante le muse - nh jolly hotel tiepolo - viale s. lazzaro, 110 dai nodari - contrà do rode, 20
luoghi del festival	teatro comunale - viale mazzini, 39 teatro olimpico - piazza matteotti teatro astra - contrà barche, 53 palazzo barbaran da porto - contrà porti, 11 conservatorio "a. pedrollo" - contrà san domenico, 33 jolly hotel tiepolo - viale s. lazzaro, 110 casa cogollo detta del palladio - corso palladio, 165 chiesa dei ss. ambrogio e bellino - contrà s. ambrogio, 23
jazz club	sartea - corso ss. felice e fortunato, 362 jazsbò - via del progresso, 13 (sovizzo) julien - via j. cabianca, 13 moplen - piazza biade, 15 nelson pub - strada di saviabona, 4 nuovo bar astra - contrà barche, 14 osteria del tempo perso - contrà paolo lioy, 36 piccolo bar - via arzignano, 9 bar poli - via torino, 12 (creazzo) osteria alla quercia - via s. rocco, 25 (arcugnano) la buca del pedrollo - contrà s. domenico, 33 botte di ferro - viale astichello, 71 birrificio birracrua - strada vicinale monte della crocetta, 6 via rossi jazz club - via rossi, 16 (dueville)
coordinamento club	<i>diego ferrarin</i>

	intero	ridotto	rid. gruppi
..... Euro	22,00	18,00	
..... Euro	22,00	18,00	
..... Euro	5,00		

BIGLIETTI

Teatro Comunale
Teatro Olimpico

Palazzo Barbaran da Porto

ABBONAMENTO

Palazzo Barbaran da Porto: per i 5 concerti Euro 15,00

Teatro Comunale e Olimpico: promozione sull'acquisto di 7 biglietti con 2 in omaggio

diritto di prevendita: euro 1,50 / 2,50

RIDUZIONI

Militari, giovani fino ai 25 anni, Carta 60, abbonati stagione Teatro Comunale (su presentazione della tessera di abbonamento personale), Touring Club; Cral e associazioni culturali (ne usufruiscono solo coloro che sono regolarmente iscritti), gruppi di almeno 10 persone con richiesta su carta intestata

110

INFO E PREVENDITE



tel. 0444 320217; 346 1405630; fax 0444 230037

lunedì, 15.00-18.00

dal martedì al venerdì, 10-13; 15-18

info@pantarheivicenza.com

BOTTEGHINO DEL TEATRO OLIMPICO

tel. 0444 222801

dal martedì al sabato, 10-13; 13.30-16

TEATRO COMUNALE

tel. 0444 324442

dal martedì al sabato, 16.30-19.30

GREEN TICKET www.greenticket.it

CALL CENTER 899 500 055

FILIALI DELLA BANCA POPOLARE DI VICENZA

Si ringrazia per la preziosa collaborazione tutta l'Amministrazione Comunale di Vicenza e, in particolar modo, il personale dei settori Provveditorato e Stamperia Comunale, Servizio delle Entrate, Sviluppo Economico, Ragioneria Generale, dell'Ufficio Stampa e dell'Ufficio di Staff del Sindaco.

- 2 Un anno atipico, questo 2008.
Un'entusiasmante scommessa
di Riccardo Brazzale
- 4 Programma generale
- 14 Le schede sui protagonisti
a cura di Daniele Cecchini e Diego Ferrarin
- 43 Dove vive il jazz. L'inevitabile unione di fatto
tra jazz e spazio fisico
di Libero Farnè
- 59 Le bande di ottoni e il jazz
dalle coste dell'Adriatico all'Asia Minore
di Francesco Martinelli
- 69 Big Bill Broonzy. Le stagioni del Bluesman
di Luciano Federighi
- 85 L'architettura della libertà.
Riflessioni sulle "forme" del jazz
di Maurizio Franco
- 95 Il violino nel jazz
di Gigi Sabelli
- 101 Franco D'Andrea. Profumo di swing
di Francesco Carta

finito di stampare nel mese di aprile 2008
dalla cooperativa tipografica degli operai - vi
per la collana "I quaderni del jazz"