SOMMARIO

3 ALLA SCOPERTA DELL'ASIA/Alberto Bazzurro
LEROI JONES SU FRED HOUN: "IL JAZZ NON È MUSICA DEGLI AMERICANI"

5 IL JAZZ E LO STATO/Guido Gazzoli
CINQUEMILA STUDENTI DI SWING/ Anatoly Kroll

7 ALTRI MONDI, ALTRI VOLTI

8 SULLA STORIA DEL JAZZ ITALIANO/ Luca Cerchiari

9 JAZZ MUSICA IN METRÒ

10 SPECIALE ALBERT AYLER/ Riccardo Bianchi

MUSICA OGGI

MUSIC TODAY

ANNO 2 N. 4 L. 3.000
TRIMESTRALE DI MUSICA E SPETTACOLO

IL JAZZ DEGLI ALTRI MONDI

Nato negli Stati Uniti come sintesi di molteplici eredità culturali, il jazz è divenuto nel tempo patrimonio musicale dell'Europa e in seguito anche degli "altri mondi". Ad alcuni paesi che negli ultimi anni hanno contribuito al processo di allineamento ai valori espressi degli Usa e dall'Occidente, Musica Oggi – dopo un seminario scientifico – dedica quattro grandi concerti all'Università Statale di Milano e parte di questo numero.

Alle pagg. 3-7

FRED HOUN

ZBIGNIEW NAMYSLOWSKI

IL SUO MONDO "ALTRO"

SPECIALE

ALBERT AYLER

di RICCARDO BIANCHI

alle pagg. 10-11

UNA INIZIATIVA ATM-CORRIERE DELLA SERA A CURA DI MUSICA OGGI

IL MADE IN ITALY INVADE LA METROPOLITANA DI MILANO
DAL 10 AL 24 DICEMBRE 1987 OLTRE 100 ORE DI MUSICA

JAZZ

MUSICA in METRÒ

IL PROGRAMMA A PAG. 9

GLI "ALTRI" SIAMO ANCHE NOI:
SULLA STORIA DEL JAZZ ITALIANO Un saggio di Luca Cerchiari alle pagg. 8-10

Electa

La memoria delle mostre

Impressionisti e postimpressionisti
dai musei sovietici II
Collezione Thyssen-Bornemisza
Lugano, Villa Favorita
fino al 15 novembre 1987

L'oro di Kiev
Firenze, Palazzo Medici Riccardi
fino al 27 settembre 1987
sponsor ufficiale Electa

Pop Art America Europa
dalla collezione Ludwig
Firenze, Forte di Belvedere
fino al 4 ottobre 1987

Da Dürer a Böcklin
Disegni dalle collezioni di Weimar
Venezia, Museo Correr
fino al 20 settembre 1987

Le collezioni della Galleria Civica
d'Arte Moderna di Torino
1945-1965 Arte italiana e straniera
Promotrice delle Belle Arti
Torino, Parco del Valentino
fino al 18 ottobre

Galileo Chini 1873-1956
Seravezza, Palazzo Mediceo
fino al 20 settembre 1987

Il Ticino nella pittura europea
Il paesaggio da Turner a Klee
Lugano, Museo Cantonale d'Arte
12 settembre - 15 novembre 1987

Шедевры
западноевропейской живописи XIV-XVIII вв.
из собрания Тиссен-Борнемиса
Maestri antichi
dalla Collezione Thyssen-Bornemisza
Mosca, Museo Puškin
3 agosto - 19 settembre 1987
Leningrado, Ermitage
2 ottobre - 24 novembre 1987

Gold and Silver Treasures
from the Thyssen-Bornemisza Collection
Grosse Pointe Shores, Michigan
Edsel and Eleanor Ford House
fino al 17 settembre 1987

Colophon

MUSICA OGGI
Trimestrale di musica e spettacolo
della Associazione Culturale Musica Oggi

Presidente: FRANCO CERRI

Vicepresidente: LUCA CERCHIARI

Segretario: ENRICO INTRA

Comitato dei soci: VALERIO ABENI - CLAUDIO ANGELERI - GIANPAOLO ASCOLESE - GIORGIO AZZOLINI - CARLO BAGNOLI - FRANCO BAGNOLI - STEFANO BAGNOLI - PIERO BASSINI - GIANNI BASSO - STEFANO BATTAGLIA - ALBERTO BAZZURRO - GIANNI BEDORI - DINO BETTI - LUIGI BONAFEDE - GIOVANNI BONANDRINI - ROBERTO BONATI - CARLO BONAZZI - MIRKO BOSCOLO - PAOLO BRIOSCHI - GIULIO CAPIOZZO - ARRIGO CAPPELLETTI - PAOLO CATTANEO - ANDREA CENTAZZO - NICOLAS CERRI - STEFANO CERRI - FRANCESCO CHIARI - RAMBERTO CIAMMARUGHI - GABRIELE COMEGLIO - GILBERTO CUPPINI - PAOLO DALLA PORTA - BRUNO DE FILIPPI - ROBERTO DEL PIANO - ROBERTO DELLA GROTTA - GOFFREDO DI PALMA - CLAUDIO FASOLI - LAURA FEDELE - PAOLO FERRARESI - RICCARDO FIORAVANTI - GIAMPIERO FONTANA - MARCO FUMO - ROBERTA GAMBARINI - TIZIANA GHIGLIONI - SANDRO GIBELLINI - CHRISTIAN GILARDI - HUGO HEREDIA - FABIO JEGHER - PIERO LEVERATTO - GAETANO LIGUORI - BRUNO LONGHI - NATALIA LUPO - RICCARDO LUPPI - GUIDO MANUSARDI - SIMONE MARRUCCI - CHRISTIAN MEYER - DANILO MINOTTI - OTTAVIO MISSONI - GIOVANNI MONTEFORTE - FABIO MORGERA - MASSIMO MORICONI - LALLA MORINI - MAURO NEGRI - SANDRO PASINI - PAOLO PELLEGATTI - MARIO PIACENTINI - GIANCARLO PILLOT - MASSIMO PINTORI - GIANPIERO PRINA - EUGENIO RANDI - MARIO RUSCA - DIEGO RUVIDOTTI - PIETRO SALA - GIANLUIGI SCABBIA - ANTONIO SCARANO - GIANCARLO SCHIAFFINI - ELISA SGORBANI - MASSIMO SGORBANI - ROSA SGORBANI - GIOVANNI STEFANINI - ARES TAVOLAZZI - LUCIO TERZANO - PAOLO TOMELLIERI - TIZIANO TONONI - GIUSTINO TRACANNA - GIANLUIGI TROVESI - MARCO VAGGI - FLAVIA VALLEGA - RICCARDO VIGORE - ATTILIO ZANCHI - FABIO ZEPPETELLA

Anno II, numero 4
Milano, novembre 1987

Direttore Responsabile: LUCA CERCHIARI

Hanno collaborato per i testi: ENRICO INTRA - ALBERTO BAZZURRO - LEROI JONES - GUIDO GAZZOLI - ANATOLY KROLL - RICCARDO BIANCHI

Si ringraziano le società Irec, Fabbri e Cenam per l'autorizzazione a riprodurre i testi di Jones, Gazzoli, Kroll.

Per le fotografie: MIRKO BOSCOLO
Per il design: CLAUDIO REBAUDO
Per la stampa e la fotocomposizione
TIPOGRAFIA CORDANI-Milano
Autorizzazione del Tribunale di Milano
n. 580 del 31 ottobre 1986
Iva assolta a carico dell'editore
Edito da: MUSICA OGGI
Corso Venezia, 7, 20121 Milano
tel. 02/798729
QUESTO NUMERO: LIRE 3.000
I numeri arretrati possono essere richiesti al nostro indirizzo inviando cinque bolli da lire 1.000 per numero

GIAPPONE E CINA IN UN SAGGIO CRITICO E UN INTERVENTO POLEMICO

ALLA SCOPERTA DELL'ASIA

Dopo la fase dell'imitazione e del consumo, il jazz giapponese è approdato alla conquista di una propria autonomia nel panorama internazionale. Vediamone in sintesi storica i protagonisti, accennando anche ai rapporti con il folklore locale e con la musica contemporanea europea

di ALBERTO BAZZURRO

Per anni, nel microcosmo jazzistico, "i giapponesi" non sono stati certo gli artisti del Sol levante abbeveratisi all'idioma musicale del ghetto neroamericano. Il termine serviva piuttosto ad indicare quei "mitici" dischi che, a prezzi non trascurabili, il jazzofilo infilava nel proprio scaffale come alcune fra le chicche più preziose. Poi, piano piano, le cose sono cambiate, e nel nome di quell'ideale di internazionalismo che segna gli ultimi sviluppi della fruizione del jazz, ci si è lanciati al censimento di tutte le forze periferiche e locali.

Anche il Giappone è entrato così a far parte degli interessi del jazzofilo, che ha scoperto in primo luogo come all'ombra del Fuji prolifichi un'attività tanto florida da fare invidia ad ogni altro Paese che non siano gli Stati Uniti. Soltanto a Tokio, per dirne una, sono attivi circa venticinque jazz clubs; il mercato discografico è vitalissimo, e ad un jazzman di prima grandezza può anche capitare di arricchirsi sfruttando la propria immagine per spot pubblicitari (moto e hi-fi, il massimo da queste parti), programmi televisivi et similia.

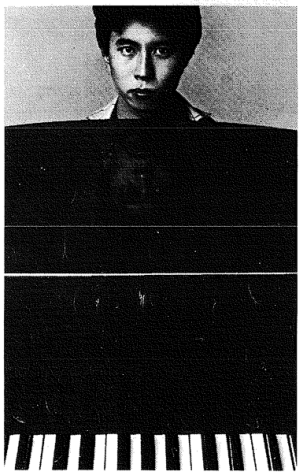
Ciò non significa necessariamente che i fermenti creativi in atto in Giappone tengano dietro, qualitativamente parlando, a una situazione tanto propizia. In tempi recenti si è fatto ad esempio un gran parlare del pianista Makoto Ozone, nativo di Kobe ma trapiantato negli USA (si è diplomato alla Berkelee School di Boston), un miracolo di tecnica ed elasticità interpretativa. Ozone può abbagliare ai primi ascolti, ma alla lunga finisce per mostrare la corda di un'ispirazione rispettosa dei canoni vigenti, epidermica, talora di maniera.

Figlio d'arte (suo padre Minoru è anch'egli pianista jazz), Makoto è stato lanciatò dal vibrafonista Gary Burton, che già aveva inserito nel proprio quartetto, una decina d'anni or sono, il trombettista Tiger Okoshi (vedi *"Times Square"*, ECM 1111). Di Burton, Ozone sembra aver assorbito alla perfezione le coordinate poetiche, in maniera però ovviamente di riporto, e oggi lo si può inserire senza eccessivi patemi in quella flotta di giovani "yuppies" del jazz i cui sommi prototipi rispondono ai nomi di Wynton e Branford Marsalis (anch'essi, curiosamente, figli d'arte).

L'eclettismo, del resto, è probabilmente la peculiarità primaria del jazz nipponico, anche quello che è rimasto a svecchiare all'ombra del Fuji. Nel solco di Charlie Parker, pur con alcuni aggiornamenti, si situa ad esempio il sassofonista Sadao Watanabe, classe 1933, il jazzman più popolare nel suo Paese. Per capire chi sia Watanabe, immaginate un Phil Woods con gli appetiti di un Charlie Mariano (col quale il collega giapponese ha del resto inciso un disco di musica indiana), ed avrete una sintesi assai prossima alla realtà. Watanabe rappresenta infatti la continuità dal be-bop ai giorni nostri, ma spiccato è il suo interesse verso le radici africane del jazz urbano (fenomeno questo assai diffuso in Giappone), mentre non altrettanto marcati appaiono i suoi addentellati col patrimonio musicale autoctono (su cui comunque torneremo).

Ma l'espressione più compiuta dell'eclettismo nipponico, fra i "senatori", è certamente quella del pianista Masahiko Sato, anch'egli di formazione bop, ma capace di frequentare con immutata disinvoltura, a livello progettuale prima ancora che solistico in senso stretto, contesti di ascedenza colta (elettronico-contemporanea) come più convenzionalmente di stile fusion. Quest'ultimo aspetto lo accomuna per più versi col trombettista Terumasa Hino, emigrato a New York nel 1973 al culmine della fama in patria, e qui collaboratore di Jackie McLean e sideman nelle orchestre di Gil Evans e George Russell. Solista di invidiabili risorse tecnico-artigianali, Hino ha in comune con Sato anche qualche collaborazione con uno dei più interessanti (e sottovalutati) jazzmen americani contemporanei, il sopranista e compositore Dave Liebman, in album dagli esiti alquanto diseguali, in favore di Sato (vedi Masahiko Sato, *"All-In-All-Out"*, Open Sky 25 AP 1010, 1979, rispetto a Terumasa Hino, *"The Best"*, Flying Disk VIJ-28011, 1980).

Il caso più clamoroso di un'artista svezzatasi in seno al jazz nipponico e poi affermatasi in America è senza dubbio quello della pianista, ma soprattutto arrangiatrice e band-leader, Toshiko Akiyoshi, nata in Manciuria nel 1929 ma trasferitasi diciassettenne in Giappone. Incoraggiata da Oscar Peterson e Norman Granz, la Akiyoshi lascia il Giappone nel 1956 per studiare alla Berklee School di Boston ed acquisire in fretta, anche grazie ai buoni uffici di un nuovo mecenate, George Wein, una solida reputazione negli States e all'estero. Pianista dal tocco nitido e non privo di sottigliezze, in grado di coniugare il duplice magistero di Bud Powell e Bill Evans, la Akiyoshi collabora nel corso degli anni Sessanta con numerosi leaders di gran classe. Ciò che risulta sopra ogni altra cosa in questo periodo è comunque il sodalizio umano ed artistico col suo primo marito, il già citato Charlie Mariano, col quale Toshiko torna a stabilirsi per brevi periodi, dal 1961 al 1965, in Giappone.



IL PIANISTA GIAPPONESE MAKOTO OZONE

Avviata a partire dal 1972 la carriera orchestrale in coppia col secondo marito (un altro sassofonista e flautista: il sovietico Lew Tabakin), la Akiyoshi condirige per oltre un decennio una big band fortunatissima, ripetutamente votata dalla critica americana come la migliore in assoluto. Tale variazione va forse al di là dei reali meriti di un organico a cui Toshiko sa in ogni caso fornire arrangiamenti e partiture originali formalmente impeccabili e di notevole impatto.

Rimanendo per un attimo sul versante orchestrale, vanno ricordate alcune delle più illustri big-bands attive in Giappone. La prima è certamente il New Herd di Toshiyuki Miyama, che come informa esplicitamente il nome ricalca le orme delle grandi formazioni hermaniane, senza per questo eludere influenze posteriori (quella di Mingus, soprattutto), fino a concepire di quando in quando anche opere ambiziose ed onnivore come l'ampia suite *El Al* (su Union Records GU-5015). Un abilissimo arrangiatore è poi Bingo Miki, che in quella sorta di workshop che è il suo Inner Galaxy ha ospitato negli anni solisti americani del calibro di Ron Carter e Bob Brookmeyer. Il veterano clarinettista Eliji Kitamura, infine, coltiva da quasi quarant'anni il culto per i piccoli gruppi estratti dalle grandi orchestre della Swing Era, da Duke Ellington e Count Basie fino a Benny Goodman, di cui in particolare è devoto seguace sotto il profilo strumentale.

Progredendo stilisticamente, incontriamo i solisti vicini all'area del free-jazz. E il primo nome da fare in questo senso è senz'altro quello del pianista Yosuke Yamashita. Nato a Tokio nel 1942, Yamashita coniuga nel proprio mondo espressivo gli echi più diversi: l'irruenza percussiva di un Cecil Taylor, le levigatezze cerebrali della tradizione eurocolta, il proprio patrimonio originario. Elettivamente, Yamashita si sente certamente più vicino all'avanguardia europea "di confine" che non alla grande tradizione afroamericana. Sintomatico è il fatto che, dovendosi scegliere una compagnia nera, il pianista di Tokio abbia optato per tre membri dell'Art Ensemble of Chicago, Joseph Jarman, Malachi Favors e Don Moyé (vedi il disco *"First Time"*, Frasco FS 7029), in grado di supportarne oltre tutto un certo qual gusto per lo sberleffo e la citazione scanzonata. Per il resto, le sue

segue a pag. 4

Dalle note di copertina del primo LP del sassofonista cinese

LEROI JONES SU FRED HOUN

"Il jazz non è musica degli americani"

L'AFRO-ASIAN MUSIC ENSEMBLE

Fred Houn è uno di quei musicisti e compositori di jazz la cui apparizione è la riprova della natura universale di questa musica, le cui origini sono le capanne di schiavi dell'America di origine africana. Ciò è significativo perché Houn è un americano di origini asiatiche (cinesi) e la sua coscienza di questa musica afro-americana, quindi "americana", indica che i presupposti internazionali dell'estetica neroamericana sono autentici. Perché Houn, come altri seri musicisti non neri, convince facilmente ogni ascoltatore serio e imparziale che egli ha capito, e incorporato nella sua propria identità emozionale e filosofica, le storiche passioni che hanno animato i più grandi musicisti di jazz.

Perché il jazz, in quanto musica "americana", parla di una America che ha rinnegato la sua unicità e profondità (in quasi tutte le maniere più disoneste). In maniera unica e profonda, è la musica degli americani esclusi dall'America (ecco perché è così difficile da suonare per gli Americani integrati!). Cosicché esso è "dentro" la società, ma tuttavia parla sempre di meraviglie, di stati emozionali, che sono al di fuori dei parametri formali della società.

Fred Houn è un giovane baritonista, compositore e band-leader, da poco uscito da Harvard, che negli ultimi anni si è inserito nella musica contemporanea, afro-americana, americana e mondiale, chiamata jazz. Quel che la gente deve capire è che contrariamente ai commenti razzisti delle frange borghesi verso gli innovatori neri, il jazz è stato forse la più impressionante spinta di una cultura americana multirazziale. Cosicché non importa la nazionalità di chi suona: se i sentimenti, le interiorizzazioni, l'impegno sono buoni, anche la musica lo sarà!

segue a pag. 4

jazz forum

THE MAGAZINE OF THE INTERNATIONAL JAZZ FEDERATION

With a top international lineup of writers and critics from over 30 countries, JAZZ FORUM is your window on the jazz world, offering a unique perspective you won't find elsewhere. Started in 1965, JAZZ FORUM is the official magazine of the International Jazz Federation. Each issue includes: a country-by-country jazz news roundup, festival reports, indepth features on major jazz headliners, articles on jazz education and trends in the music, book and record reviews, our international photo contest and more.

Over 30,000 copies of JAZZ FORUM are distributed bimonthly in two different language editions (English and Polish).

Annual subscription (six issues):
— surface mail: U.S. $15, £9, or the local equivalent;
— airmail: $20, £12 (Europe); $22, £13.50 (U.S.A. and elsewhere outside Europe); $25, £15.50 (Australia and New Zealand).

Send your order accompanied by International Money Order or check payable to JAZZ FORUM to: IJF, SWEDENBORGSGATAN 1, 116-48 STOCKHOLM, SWEDEN or to IJF, 13 FOUSLER RD., LONDON SW 17 8 UE, ENGLAND.

incisioni migliori lo colgono o in gruppi propri formati da artisti giapponesi, oppure con musicisti europei a lui prossimi sotto il profilo poetico-progettuale.

Fra i connazionali con cui Yamashita si è esibito c'è il percussionista Masahiko Togashi, dal 1969 costretto su una sedia a rotelle a seguito di una coltellata alla schiena. Togashi, incredibilmente, è riuscito a non abbandonare i tamburi, mettendo a punto un personalissimo drum-set tutto manuale, e naturalmente adattandovi uno stile nuovo, più attento ai timbri e ai colori. Anche in lui vivissima è la memoria di tutta la musica asiatica, la sua dolcezza, la rilassatezza, lo spessore spirituale, una certa iteratività, l'esaltazione del silenzio non come contrario del suono bensì come sua irrinunciabile integrazione. È per questo che Togashi è molto amato da un artista come Don Cherry, col quale ha tra l'altro inciso a Parigi un album in trio con Charlie Haden al contrabbasso (*"Session in Paris, vol. 1"*, King Records GP 3206).

Se vogliamo risalire fino alle radici del free-jazz giapponese, dobbiamo comunque recuperare almeno i nomi del polistrumentista Kaoru Abe, sax alto, chitarra e piano, scomparso già da diversi anni, e del chitarrista Masayuki Takayanagi, singolarmente in bilico fra le aggrovigliate improvvisazioni collettive tipiche del free storico e una rarefazione di ascendenza tristaniana. Tra i freemen delle ultime leve, è necessario poi citare quanto meno il trombettista Toshinori Kondo, vicino all'era più radicale dell'avanguardia americana ed europea (ha suonato fra gli altri col nostro Andrea Centazzo). Va comunque sottolineato come parecchi degli uomini del free "made in Japan" abbiano avuto nell'ultimo decennio come trampolino di lancio i festivals "progressivi" del Vecchio Continente, Moers, Donaueschingen e Berlino in testa. Probabilmente tutti gli artisti appena citati, poi, attingono a piene mani dal loro retroterra folklorico, per cui sembra giunto il momento di toccare la questione del recupero della tradizione popolare operato dal jazz nipponico.

Come la maggioranza delle musiche non occidentali, anche quella giapponese è ad impianto modale, con ampi spazi aleatori, dunque particolarmente ricettiva nei confronti del jazz, specie quello degli ultimi venticinque-trent'anni (dopo la svolta "modale" impressa storicamente da Miles Davis con Bill Evans e John Coltrane). La sua scala è di tipo pentatonico. Attraverso cinque suoni successivi con un intervallo globale di quattro toni, sviluppa

UN LP DI SADAO WATANABE

Non c'è dubbio che Beethoven sia musica tedesca e Stravinsky russa: ma nessuno mette in discussione la loro accessibilità internazionale come "alta" arte. Così ora ci sono in tutto il mondo significativi ed abili suonatori di questa musica che in origine era degli schiavi neri. Il segreto meglio custodito negli Stati Uniti è che la cultura americana non è "bianca". Essa è multirazziale e "fondamentale per essa", come scrive Bruce Franklin, "è stata l'esperienza della nazione afro-americana".

Fred ha lavorato con la Superband di Charli Persip e con altri musicisti importanti, il che spiega la sua fluidità a livello strumentale e compositivo. Gli piace anche il suono tradizionale, robusto, dello strumento, à la Harry Carney, a differenza di alcuni recenti praticanti di questo difficile strumento (se si esclude Hamiet Bluett), i quali pensano che il baritono debba suonare come un tenore in sovrappeso.

Un altro importante elemento che si riflette nell'approccio totale di Houn alla musica è stata la sua profonda consapevolezza politica. In verità l'arte e la politica del popolo afro-americano sono state storicamente (e tradizionalmente) democratiche e rivoluzionarie, ad esempio contro la schiavitù, contro il razzismo, contro l'oppressione di una nazione, per ovvie ragioni, in maniera palese o velata. (Le *Sorrow Songs* parlano di scappare dalla schiavitù, non solo del paradiso!)

Houn, comunque, è in prima linea nella sua politica anti-imperialista, come testimoniano perfino i titoli delle sue composizioni. Egli capisce, in definitiva, che ciò che è basilare è il contenuto della sua arte, e che le sue varie forme sono utili e necessarie (qualunque sia l'innovazione) solo in quanto rendono ciò che dice più "potente dal lato artistico" (Mao) e rendono il suo contenuto più profondamente sentito e capito.

Il titolo dell'album, *Tomorrow Is Now!*, che è anche il brano più ampio, è un seguito di significative dichiarazioni musicali e filosofiche (è preso da un poema contemporaneo che dice, in breve, che la rivoluzione dovrebbe essere domani, ma il domani è *adesso!*).

Il suo fiero *Blues For The Freedom Fighters* fa capire chiaramente che Houn vuole trasformazioni estetiche e sociali. In più, la musica *ha swing! ...Now!* procede col suo ritmo *funk* dinamico, trascinante, fornendo una cornice ideale per gli assoli agitati, terragni di Houn. Il *sound* di Houn è profondo ed emozionalmente soddisfacente, come quello dei maestri... il suono dei loro strumenti a fiato, e *quello soltanto*, anche prima che essi, come diceva Pres, "raccontassero la loro storia", ci trascina fino in fondo al sentimento più profondo e commovente della composizione. Le opere di Houn sono una combinazione di blues della tradizione, elementi swinganti della musica col timbro e la complessità strutturale della contemporaneità.

Fred ha lavorato con Archie Shepp, Beaver Harris, Ken McIntyre, Steve McCall, Grachan Moncur III, cosicché si è formato nella vera avanguardia, che è ancora molto, molto "hot", e non come alcuni fuorviati suonatori novellini, i quali pensano, ogni volta che scrivono un pezzo di jazz, di dover dire ai critici che si, conoscono Webern e Cage. Houn sa che è la ricca tradizione della storia politica ed estetica nero-americana ad avere un posto rilevante nella sua espressione, piuttosto che un'Europa di seconda mano.

Il notevole brano di Houn, *A Blk Woman Speaks*, che usa un poema di Sonia Sanchez, indica nuovamente che Fred è conscio di quale sia il "massimo del livello". Poesia e jazz è una tendenza emergente fra i musicisti e i poeti più consapevoli. Houn ha anche lavorato con Steve McCall e me in qualche concerto, e ha sviluppato un senso profondo di come estendere il calore dell'espressione scritta alla musica, così come espandere la profondità musicale alla poesia. Questa è una parte "sceneggiata" della *suite*.

La sezione finale, *History Crying For A Change*, mostra l'impegno di quest'artista progressivo verso la verità e la realtà nella ricerca artistica. L'uso di Houn delle parti vocali nelle sue composizioni straordinarie (*Pretty As A Morning Sunrise* e *We'll Make Tomorrow*) dà un peso drammatico all'insieme artistico e innalza tutti questi lavori ad un altro livello, perfino più soddisfacente sul piano emozionale.

I musicisti con cui Houn lavora, come il titolo del gruppo suggerisce, sono africani e asiatici. Fu Duke Ellington, il grande maestro, che per primo scrisse un'opera come l'*Afro-Asian Ellipse*, che parlava dell'incrociarsi internazionale e storico delle culture mondiali che si può ritrovare in ogni opera d'arte realmente significativa. Ma culture antiche e profonde come quella africana e quella asiatica devono aver incrociato i loro cammini innumerevoli volte. Forse non è ironico, ma solo storicamente prevedibile, che un giovane gruppo di musicisti asiatici ed africani dovesse suonare l'autentico linguaggio della cultura globale, mentre perfino molti di quelli che diventano ricchi e famosi come i custodi della cultura americana continuano a tentare di dirci che è "popolare" e non d'importanza duratura. Ma molto di quel che si spaccia per cultura seria negli Stati Uniti, ai vari Lincoln Centers della nazione, è solo un riflesso del colonialismo del '700, che in un certo senso è europeo per la serietà e americano per il "provincialismo" dello Zio Sam. Erano i padroni ad essere zotici, non gli schiavi (di qualunque nazionalità).

Ganbaro!, di Houn, un'espressione giapponese che indica "lo spirito di perseveranza, determinazione e lotta... dedicato ai giapponesi che lavorano in America", ci dà un altro "riflesso" nazionale all'interno dell'espressione internazionale che il jazz è diventato. Come la filosofia degli stessi schiavi, la musica prenderà qualsiasi cosa a prestito, userà qualsiasi cosa, trasformerà qualsiasi cosa, per dire la sua storia. E al di fuori, con più informazioni sull'interno, che la maggior parte dei "disinseriti" sapranno!

Cosicché la comparsa di questo gruppo multifacciale e multinazionale, composto di giovani emergenti già incredibilmente abili, parla anche, con le sue composizioni storicamente rivoluzionarie (dal punto di vista estetico e sociale), di una coscienza internazionale, inseparabile dal vero contesto di questo pericoloso, contraddittorio mondo contemporaneo, in cui non solo i nostri oppressori sono una presenza internazionale, ma anche gli oppositori sono parimenti internazionali, sia che si tratti di anti-apartheid, liberazione nazionale, diritti dei lavoratori, rivoluzione culturale, o la profonda estetica di chi fa l'arte di un mondo veramente libero. Houn fa arte per il *mondo libero*, anche prima che questo esista veramente fuori della retorica di coloro che lo mantengono non libero. La musica è parte della nuova lingua dell'anti-oppressione, parla di un tragico passato, e con un impegno di amore e di emozione per un futuro dove tutti possiamo parlare la lingua degli altri come compimento della nostra, e in cui vi sia una direzione per lo sviluppo continuo dell'umanità e della sua arte.

Seguite Fred Houn e il suo approccio innovativo rivoluzionario alla musica. Egli sarà uno dei capi più importanti del nuovo mondo.

Leroi Jones

tre "modi" fondamentali: l'hiragioshi (1, 1/2, 2 e 1/2 tono gli intervalli tra i cinque suoni), il kumoi (1/2, 2, 1, 1/2) e l'ivato (1/2, 2, 1/2 e 1). Tutti e tre questi modi prendono spunto dalle più frequenti accordature del koto, strumento a corde che, nelle sue versioni, occupa una posizione centrale nell'evoluzione della musica giapponese attraverso i secoli, più ancora dei vari flauti e tamburi pur così diffusi nel folklore nipponico.

Ritmicamente, la musica popolare giapponese è assai lineare, uniforme. Pressoché immutata fino a poco più di un secolo fa, essa ha poi risentito di infiltrazioni europeizzanti che l'hanno portata ad allinearsi rapidamente su posizioni più universali, anche se sempre cospicuo rimane il numero dei compositori giapponesi "colti" che perseguono una sintesi fra le tecniche occidentali (fino alle più avanzate, dalla dodecafonia alla musica concreta ed elettronica) e gli echi dell'ultramillenaria tradizione musicale.

TERUMASA HINO

Tale prassi è stata adottata anche da alcuni jazzisti. Uno specialista del flauto di bambù della tradizione classica, lo shakuhachi, è Hozan Yamamoto, autore, in un album dal titolo emblematico (*"Eternal Echoes"*, Philips FS 7031), di uno dei più alti tributi, da parte di un musicista contemporaneo di respiro jazzistico, al patrimonio folklorico del suo Paese. Un po' come nelle opere del già citato percussionista Masahiko Togashi, nella migliore produzione di Yamamoto si evidenzia la linea poetico-esistenzialista propria degli insegnamenti Zen. La pianista Yoko Sumiya ha invece dedicato al capostipite dei testi letterari giapponesi, il *Sei Shonagon* (XII secolo), un suadente album dal titolo omonimo (su etichetta Three Blind Mice, TBM 4001). IL contrabbassista e violoncellista Keiki Midorikawa, ancora, ha inciso un disco in completa solitudine, *"Outfit"* (Trio PA 7133), in cui dimostra come anche con strumenti di tradizione occidentale possa darsi un'originale rilettura del prorio retroterra. In maniera meno efficace e tuttavia degna di menzione, infine, il collega Nabuyoshi Ino, utilizzando il contrabbasso e il sintetizzatore, accosta un impressionismo tipicamente nippolico alle trame espressionistiche della tromba del chicagoano Lester Bowie (*"Duet"*, Paddle Wheel K28P 6367).

Alberto Bazzurro

Una panoramica sull'Europa dell'Est

IL JAZZ E LO STATO

A partire dagli anni Cinquanta – in particolare dalla morte di Stalin – il jazz gode nei paesi dell'Europa orientale di grandi attenzioni da parte degli Enti Pubblici. Ma a rendere interessante la situazione di questa musica in Polonia come in Ungheria, in Romania come in Bulgaria, sono anche e soprattutto gli artisti che si sono impegnati a fonderne i tratti americani con il ricco patrimonio popolare dei rispettivi paesi

di GUIDO GAZZOLI

In tempi di libera circolazione delle idee, di ricchezza di informazioni a ogni livello, di fitti scambi culturali tra un Paese e l'altro, riesce difficile giustificare la scarsa cognizione che ancora si ha di un fenomeno di autentica rilevanza qual è quello del jazz dei Paesi dell'Est europeo. L'insufficiente conoscenza di una realtà culturale o sociale produce molto spesso il luogo comune, che è la peggior forma di giudizio possibile, dettata com'è dalla presunzione e dalla pigrizia. Qualche contatto non superficiale con gli ambienti musicali dei Paesi del "socialismo reale" offrirà invece un quadro sorprendente: quello di un interesse culturale per il jazz, di un attivismo organizzativo, di un seguito di pubblico che ha pochi paragoni nell'Europa Occidentale. Festivals e concerti, gran numero di jazz-clubs, frequenti programmazioni radio e televisive, nonché la regolare attività nei Conservatori garantiscono alla musica afro-americana una vitalità e un consenso ben lontani da quell'immagine di sottosviluppo ancor oggi alimentata da molti cultori di cose jazzistiche in Occidente. Alla base dell'affermazione del jazz nei Paesi dell'Est vi sono diversi fattori che vanno dalla tradizione musicale, onorata con serietà e impegno, al diverso rapporto esistente tra il musicista, la casa discografica e il fruitore di musica. In Occidente, la musica è prevalentemente un prodotto di consumo, e la politica delle grandi compagnie discografiche è finalizzata esclusivamente al prodotto, obiettivo cui spesso viene sacrificata l'autonomia creativa dell'artista (le case discografiche indipendenti rappresentano un'eccezione ma sono note le difficoltà che incontrano). Visto che è la casa discografica, attraverso vari canali (concerti, radio, tv e stampa) a portare il musicista a contatto con l'ascoltatore, è facile capire come a farne le spese sia essenzialmente la cultura musicale, già alquanto sacrificata nei programmi dell'istruzione obbligatoria.

Nei Paesi dell'Europa Orientale la situazione è molto diversa. Innanzi tutto l'educazione musicale viene tenuta in grande considerazione fin dai primi anni di studio: se poi alla fine degli anni preliminari il giovane vuole continuare nell'apprendimento, pur dedicandosi ad altri studi, allora può farlo iscrivendosi ad una scuola di musica che gli fornisce tutti i mezzi per continuare ad applicarsi.

Quanto al rapporto tra l'artista, la casa discografica e il pubblico, la situazione sta in questi termini: le case discografiche sono statali e vengono create come mezzo di diffusione culturale, quindi il musicista è posto nella condizione di estrinsecare la propria creatività senza condizionamenti di carattere mercantile.

Ecco come il jazz, considerato da sempre un genere difficilmente commerciabile, viene qui trattato alla pari delle "altre" musiche: non solo ne è stimolata la conoscenza storica ma viene svolta anche opera di incoraggiamento e di valorizzazione nei riguardi dei musicisti nazionali (come non avviene spesso in Occidente, tranne che nei Paesi nordici).

Continuando in questa sommaria analisi è necessario porre l'accento anche sulla posizione del jazz nei confronti delle istituzioni musicali. Ben difficilmente il jazz trova lo spazio che meriterebbe negli ambienti musicali "ufficiali"

segue a pag. 6

ZBIGNIEW NAMYSLOWSKI, IL MAGGIORE JAZZISTA POLACCO

CINQUEMILA STUDENTI DI SWING

Un affermato compositore illustra la sorprendente realtà didattica del jazz in Urss, e il modo in cui i musicisti sovietici hanno saputo fondere la tradizione americana con la propria musica

di ANATOLY KROLL

Il jazz è un fenomeno musicale del ventesimo secolo e noi dobbiamo ringraziare gli americani per questo miracolo musicale. Ho detto proprio miracolo: si tratta di un grande regalo fatto all'umanità. Ma chi avrebbe potuto dire che il jazz, genere musicale esportato dagli Stati Uniti, avrebbe occupato un posto così importante nella cultura di tanti altri Paesi?

E quanto è accaduto nel mio, l'Unione Sovietica. E questo perché siamo riusciti a risolvere il problema della sintesi del jazz con il folklore. Il folklore, in un certo senso, avvicina il jazz a ogni persona del suo Paese.

Per quanti non conoscono l'Urss, ricordo che è formata da 15 repubbliche. Ognuna possiede il proprio linguaggio musicale, i propri ritmi. Ancora di più, forse. Per chi non se ne intende, il Caucaso è una sola cosa. Ma non è esatto: il Caucaso è la Georgia, l'Azerbaidjan e altre etnie meno importanti. A questo proposito, vorrei raccontare un piccolo aneddoto. Quando Benny Goodman venne in tournée in Unione Sovietica, ebbe l'occasione di ascoltare, a Tachkent, una serie di strumenti tipicamente nazionali, che lo entusiasmarono. Arrivò al punto da affermare che la musica di un certo Ouzbek era già del buon jazz. Facciamo un altro esempio. La Lituania e l'Estonia sono Paesi Baltici. Ma sono Paesi molto differenti, popolati da etnie diverse per lingua, intonazioni e caratteristiche razziali. Non vorrei dilungarmi a livello teorico in una analisi dei ritmi musicali tipici di ogni etnia sovietica, ma piuttosto sottolineare che è proprio questa diversità a permettere all'Urss di dar vita a una propria dimensione jazzistica "nazionale". Non dico nulla di nuovo quando affermo che il folklore sta alla base di molte forme musicali. Il fenomeno è facilmente osservabile nel campo della musica classica. Il jazz non fa eccezione. Negli Stati Uniti i tentativi di esplorazione di nuove fonti ritmiche sono stati numerosi. Così si spiega l'apparizione dei ritmi afro-cubani adottati da Miles Davis, Gil Evans e, più tardi, Chick Corea. L'ineguagliabile John Coltrane si è ispirato alla musica indiana quando ha iniziato a impiegare le scale pentatoniche.

Durante l'ultimo festival del jazz, a Mosca, abbiamo ascoltato molte opere jazzistiche interessanti interpretate da gruppi e orchestre di differenti repubbliche dell'Urss. Queste opere erano originali perché, pur utilizzando i mezzi del jazz contemporaneo, si servivano anche dei motivi tradizionali dei loro Paesi di origine, utilizzando strumenti tipicamente nazionali. È soprattutto in Georgia, in Armenia, nel Kazakstan che si registra un meraviglioso lavoro di sintesi fra il folklore e il jazz. Poco tempo fa, a Bakou, capitale dell'Azerbaidjan, Vagiv Mustapha Zadei, dovendo celebrare la tragica scomparsa di un famoso pianista, ha saputo realizzare una musica di perfetta sintesi fra elementi nazionali e folklore.

Questo non significa che in Urss non si suoni del jazz europeo o americano. Da noi è come negli altri Paesi. Il jazz, oggi, in Russia, ha molti amici. Ogni anno vi si svolgono molti festival, tra cui quello principale a Mosca. I musicisti di jazz sono ben pagati, sulla stessa base di quelli di musica classica. Dal 1976, molti professionisti lavorano nelle big-bands. Senza contare le innumerevoli orchestre che, alla radio e alla televisione, suonano musiche vicine al jazz. Le orchestre jazz russe partecipano regolarmente ai festival nel resto del mondo. La televisione contribuisce attivamente alla popolarizzazione di questa musica attraverso una trasmissione intitolata *Panorama del jazz*; così anche la radio, con programmi dedicati all'improvvisazione o alla diffusione dei dischi dei maestri quali Miles Davis o Charlie Parker. L'Unione dei compositori professionisti manifesta un interesse costante per il jazz. A tal proposito, ha istituito una apposita commissione, presieduta da un eminente compositore, Youri Saoulski, e della quale io stesso faccio parte.

A proposito della didattica jazzistica in Unione Sovietica. Da quasi quindici anni esiste, per decisione del Consiglio dei Ministri, l'insegnamento del jazz. Attualmente, in trentadue Conservatori regionali e in due Conservatori nazionali è operante un Dipartimento di jazz. L'insegnamento del jazz, in Urss, si attua più in generale a quattro livelli:

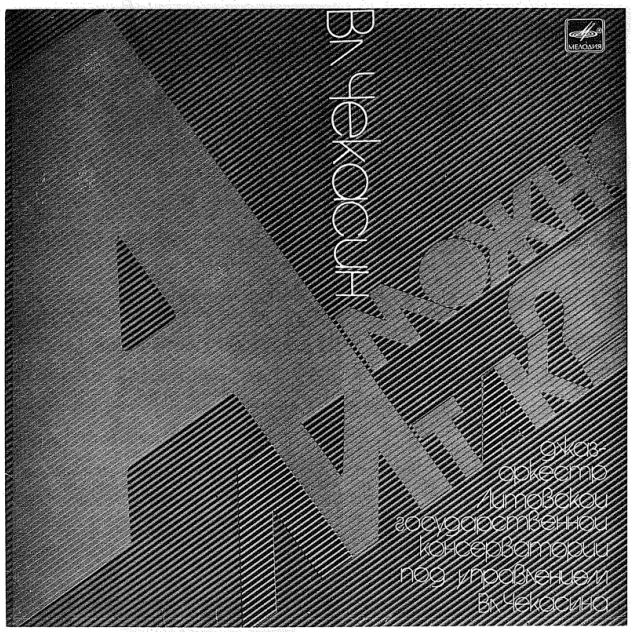
1) La scuola per bambini da 6 a 10 anni (scuola elementare). Abbiamo aperto qualche scuola sperimentale specializzata nel jazz;
2) Gli istituti di insegnamento musicale, nei quali la durata degli studi è di quattro o cinque anni;
3) Il Conservatorio nazionale, il livello più elevato, dove la durata degli studi oscilla dai quattro ai cinque anni;
4) Lo studente che ha passato con successo tutte queste prove può accedere a un livello superiore, in cui peraltro il jazz non sempre è contemplato.

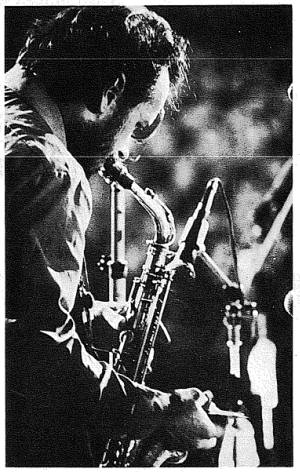
Come ho detto, il jazz non va oltre il Conservatorio, ma è già una vittoria l'esser riusciti a vincere un certo scetticismo che riguardava il valore estetico di questa musica. Il centro di insegnamento più importanti per il jazz in Urss è l'Istituto di studi musicali di Mosca, dove lavoro come professore incaricato. Nel nostro Istituto, i migliori concertisti di Mosca decidono i programmi pedagogici. Gli allievi sono 450, di cui 200 tra i 14 e i 18 anni e 200 che seguono corsi per corrispondenza. 50 allievi seguono i corsi serali.

In tutta l'Urss, gli studenti di jazz sono circa 5.000. A ognuno è assicurato un lavoro alla fine degli studi. Come ovunque in Urss, gli studi sono gratuiti e ogni studente percepisce una borsa. Mettiamo loro a disposizione gli strumenti musicali necessari, e chi vuole può essere alloggiato in un pensionato. Abbiamo sei orchestre più una big-band formata dai professori dell'Istituto. Abbiamo infine capito che per fare del jazz è necessaria una salute perfetta; gli studenti praticano gli sport due volte la settimana.

dell'Occidente, in particolare nei Conservatori. Ciò non avviene nell'Est, dove viceversa gode di un'ottima reputazione: in quasi ogni Conservatorio c'è una cattedra di jazz ed i vari Ministeri della Cultura si preoccupano di aiutare i giovani musicisti che si dedicano a questo genere, organizzando tour all'estero e partecipazioni a seminari negli USA. C'è poi da considerare il rapporto che il jazz ha con il sistema sociale: se da noi l'interesse per questa musica è quasi sempre stato, almeno fino a qualche anno fa, di tipo estetico-tecnico, tralasciando di approfondire le cause anche sociali che ne hanno provocato i cambiamenti e la conseguente evoluzione, all'Est c'è sempre stata una sensibilità maggiore al riguardo, al punto da trovare una sorta di identificazione tra i propri problemi politico-sociali e quelli delle minoranze etniche negli USA.

L'ostracismo decretato al jazz nei Paesi socialisti durante il periodo staliniano (ed in alcuni Paesi anche dopo) non ha fatto altro che innescare un atteggiamento di sfida che è continuato anche dopo il riconoscimento ufficiale del jazz e la sua uscita dai circuiti "underground": basti pensare, a sostegno di questa tesi, che il primo gruppo europeo ad operare nel "free jazz", quindi in un'aura implicitamente contrassegnata da accenti protestatari, è stato il quintetto Stanko-Muniak, che è polacco.





VLADIMIR CHEKASIN, SASSOFONISTA E COMPOSITORE SOVIETICO

Come si è già avuto modo di accennare in precedenza, le istituzioni aiutano i musicisti in varie maniere, considerandoli alla pari degli altri lavoratori e regolarizzandone persino la posizione retributiva (ognuno di essi ha diritto ad un certo numero minimo di concerti, è assistito sanitariamente e, a carriera terminata, riceve pure la pensione). Il posto conquistato dal jazz nei programmi dell'istruzione musicale ha altresì permesso un contatto diretto tra il jazzista e gli altri musicisti, favorendo il reciproco scambio di influenze e addirittura, in taluni casi, il connubio dei due linguaggi diversi.

Abbiamo visto finora che cosa rappresenta il jazz nei Paesi dell'Est e come venga favorita la sua diffusione. Cerchiamo ora di comprenderne anche lo sviluppo storico, ripercorrendo il suo cammino, che è poi simile a quello avvenuto nei Paesi Occidentali. È ormai risaputo che il jazz venne importato in Europa più come curiosità esotica, come novità spettacolare, che non come espressione musicale. Da questo punto di vista i Paesi dell'Est non fanno eccezione. Anche se ufficialmente si deve registrare l'entrata della musica afro-americana nel 1925 con la tournée in Cecoslovacchia dell'orcestra di Sam Wooding, bisogna attendere il dopoguerra per notare i primi movimenti jazzistici degni di nota. C'è però da rilevare che, sempre in Cecoslovacchia, operavano piccoli gruppi e orchestre di appassionati, quasi tutti di origine ebrea, già prima dell'inizio del conflitto: vanno ricordati i "Czech Grammo Club Combo" che, anche se non potevano essere definiti jazzisti al cento per cento, nel 1936 incisero due titoli con il pianista Joe Turner. In Polonia, tra i pionieri del jazz va citato il pianista Stefan Bucholz che, con uno stile molto simile a quello di Fats Waller, si esibiva regolarmente in un cabaret di Varsavia negli anni trenta.

L'arrivo della guerra spegne definitivamente quei pochi fermenti che erano sbocciati nell'Est: il jazz è "arte inferiore" perché nata da una razza inferiore, quindi deve essere cancellato ad ogni costo. L'origine ebrea di quasi tutti i musicisti fa sì che, alla fine delle ostilità, la scena del jazz si presenti quanto mai deserta. Drammatico è il caso dei "Ghetto Swingers", una band costituita in prevalenza di musicisti cecoslovacchi che venne allestita dai nazisti nel campo di concentramento di Theresienstadt, a pochi chilometri da Praga. Questo luogo era considerato un lager "modello" e quindi regolarmente prescelto per le ispezioni della Croce Rossa: i "Ghetto Swingers" erano costretti ad esibirsi ogni qualvolta avvenivano tali visite ufficiali, onde dimostrare che i prigionieri non se la passavano poi tanto male... Pochi mesi prima della fine del conflitto, l'orchestra venne spedita ad Auschwitz ed i suoi componenti trovarono la morte nelle camere a gas.

La spartizione di Yalta segna lo smembramento dell'Europa in due blocchi: con la sola eccezione della Jugoslavia, tutto l'Est Europeo gravita sotto l'influenza sovietica, Paese non propriamente aperto nei confronti della musica afro-americana: Stalin la osteggia, come tutta l'arte moderna, non finalizzata all'esaltazione del modello socialista, e ne vieta l'ascolto e la diffusione. Però il seme ha ormai attecchito e i protagonisti del jazz portano avanti la loro opera con stratagemmi abbastanza simili a quelli che si riscontrarono in Italia durante il fascismo. La nazione guida di tutto il movimento jazz diventa la Polonia, che manterrà questo ruolo fino ai giorni nostri. Sotto l'etichetta di musica moderna, il jazz viene suonato dappertutto, specie nei clubs studenteschi dell'Ymca, da grandi orchestre. Vita dura hanno viceversa i piccoli complessi, che nella maggior parte dei casi sono costretti ad esibirsi in case private, con notevole rischio.

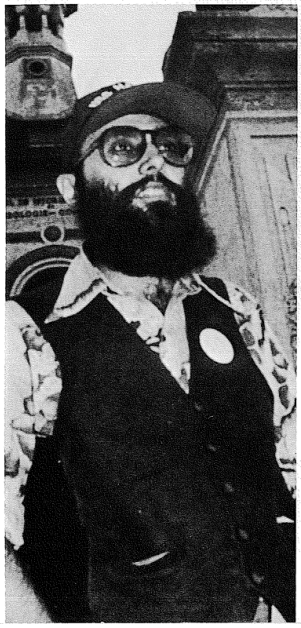
Gli anni cinquanta segnano un incremento notevole della musica jazz, anche in quei Paesi dove essa non aveva avuto alcuna possibilità di sviluppo, come l'URSS, la Romania, la Bulgaria e l'Ungheria. Gli appassionati hanno modo di tenersi informati ascoltando l'emittente "Voice of America", da dove l'ormai leggendario disc-jockey Willis Conover trasmette regolarmente programmi di jazz. Ma è con la morte di Stalin, nel 1953, che, svincolato quasi totalmente da ogni pregiudizio "ideologico", il jazz può vivere e svilupparsi liberamente. In quell'anno, a Varsavia, viene organizzato il primo vero e proprio festival del jazz, mentre le radio cominciano ad includere il jazz nei loro programmi. Le agenzie di spettacolo di Stato iniziano ad organizzare concerti jazz, ma è soprattutto dagli ambienti studenteschi che questa musica riceve la spinta maggiore. Si formano gruppi che diverranno ben presto popolari, come i Rithmus 47 in Cecoslovacchia, i Melomani in Polonia, la Jazz Band di Eddie Rosner in URSS.

Anche all'Est scoppia il conflitto tra tradizionalisti e modernisti, provocando vivaci dissidi all'interno delle varie "bands" che spesso si vedono costrette a dividere il loro programma musicale in due tempi per dare ai musicisti una maggiore libertà espressiva. Approssimativamente tra il 1955 e il 1958, si tengono i primi seminari sul jazz, come sempre ad opera degli studenti. Nel frattempo, i primi segni di distensione tra gli USA e l'URSS aprono la strada alle tournée del Dipartimento di Stato Americano. Arrivano Louis Armstrong, Dave Brubeck e dopo di loro tutti i migliori jazzisti statunitensi, consentendo finalmente agli appassionati d'oltre cortina di ascoltare dal vivo i grandi del jazz.

Negli anni sessanta, il jazz appare ormai come un fenomeno uniformemente assimilato in tutti i Paesi socialisti. Il panorama musicale è quanto mai vario e interessante e non è difficile imbattersi in strumentisti di ottimo livello. Le varie correnti jazzistiche sono ben rappresentate e, a differenza di molti Paesi dove è ancora viva la spaccatura tra cultori del passato e sostenitori della modernità, qui non sembra esserci posto per settarismi di sorta.

Abbiamo già accennato ai rapporti tra il jazz e le altre musiche in questi Paesi. Questo fatto è molto importante per capire come si è arrivati alla definizione di un linguaggio musicale nuovo, frutto dell'incontro del jazz con la musica contemporanea e con la musica folkloristica. Il punto di avvio è stata la sostanziale parificazione tra il jazzista e gli altri musicisti, che ha portato il primo ad uscire dal ghetto in cui si era confinato e ad iniziare un dialogo con gli esponenti di altre culture musicali. Questo gli ha permesso di accedere ad un patrimonio musicale vastissimo (come ad esempio quello rappresentato dalla tradizione folklorica) senza tuttavia perdere né modificare la propria identità.

HARRY TAVITIAN



1960: in un Jazz Club di Cracovia si esibisce un quartetto composto da musicisti polacchi: Tomasz Stanko alla tromba, Janusz Muniak al sax-tenore, Janusz Stefanski alla batteria e Bronislav Suchanek al contrabbasso. Suonano free-jazz, la musica di tutte le libertà che sta sconvolgendo il mondo jazzistico americano, la "New thing" ancora sconosciuta in Europa. Essi fanno parte di una cerchia di musicisti che da anni, partendo dagli insegnamenti di Lennie Tristano, cercano di allargare sempre più i confini tecnico-strutturali del jazz: lo sbocco nel "free" è la logica conseguenza della loro ricerca. A questo nucleo si riferiscono anche i pianisti Adam Makowicz e Andrzey Trzaskowski, i sassofonisti Zbigniew Namyslowski, Wlodzimierz Nahorny e Zbigniew Seifert, nonché il loro caposcuola: il pianista Krzystof Komeda.

Nato a Poznam, Krzystof Trzcinski (Komeda è un nome d'arte) iniziò a studiare musica all'età di otto anni. Successivamente, giunto al termine degli studi musicali, decise di dedicarsi alla medicina: esercitò la professione di medico ma non abbandonò mai la musica, interessandosi sempre più profondamente al jazz. Dopo aver militato nei più famosi gruppi polacchi, ne fondò uno proprio con il preciso intento di dare vita a un jazz intellettuale, strettamente imparentato con la musica d'avanguardia. Pian piano, il quartetto iniziale diventò un vero e proprio "laboratorio" a cui contribuirono tutti i musicisti sopra citati. La musica che ne uscì, proprio per la sua originalità, non è facilmente definibile: le radici sono quelle del linguaggio tristaniano, sviluppato coerentemente, ma su questa base si innesta il retaggio culturale slavo, sia colto (da Chopin a Mussorgski a Bartok) che popolare, rielaborato molto liberamente. Il grande merito di questa scuola è quello di aver proposto per prima un jazz di marca europea e non di ricalco americano. Komeda divenne famoso in tutto il mondo per le colonne sonore dei film di Polanski, con cui il musicista polacco collaborò fino alla sua morte, sopravvenuta nel 1979. Dalla sua scuola, oltre che i migliori musicisti polacchi che si sarebbero affermati sulla scena internazionale negli anni settanta, uscì anche qualcosa di musicalmente nuovo che aprì le porte all'europeizzazione del jazz. D'ora in poi molti musicisti, prima nei Paesi dell'Est poi in Occidente, scopriranno di avere un retroterra culturale e di poterlo convogliare nel linguaggio jazzistico. Il connubio con la musica dotta del Novecento è ancor oggi in fase di sviluppo, specie nella Germania Orientale e in Ungheria, mentre nei restanti Paesi il fenomeno si è alquanto attenuato.

I principali esponenti di questo filone sono da considerarsi, fra i tedeschi, il Synopsis Quartet, il quartetto del sassofonista Ludwig Ernst Petrowski ed il trio di Friedhem Schonfeld, gli ungheresi Bela Szakcsi Lakatos, pianista, e Antal Lakatos, sassofonista, il trio del pianista russo Vyacheslav Ganelin, il flautista cecoslovacco Jiri Stivin, il trombettista polacco Tomasz Stanko.

Il progressivo spegnersi della vampata "free" negli Stati Uniti ed il ritorno a certi elementi della tradizione spingono molti musicisti a dirigersi verso altri generi di ricerca. La ricchezza del patrimonio musicale nazionale è uno stimolo alla sua esplorazione. Lo sviluppo di questa tendenza si avverte un po' in tutti i Paesi, ma specialmente in Polonia, Bulgaria, Romania e Jugoslavia, e domina la scena degli anni settanta per arrivare oggi, come era d'altronde logico prevedere, ad esaurire la sua spinta. Tra i protagonisti di questa corrente vanno menzionati i sassofonisti polacchi Zbigniew Namyslowski e Janusz Muniak con i rispettivi quartetti, e i bulgari Simeno Shtherev e Vasselin Nikolov, ambedue sassofonisti, lo jugoslavo Bosko Petrovic, vibrafonista, il contrabbassista rumeno Johnny Raducanu e il pianista russo Mustafa Zade.

Verso l'ultima parte degli anni settanta, e soprattutto con l'ultima generazione di musicisti, sono apparsi alla ribalta ottimi strumentisti che però hanno preso parte di

segue a pag. 7

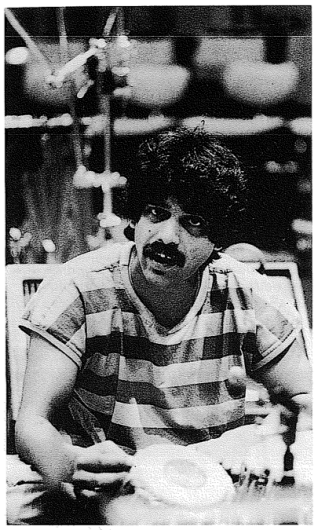
Il jazz degli altri mondi

CINQUE PROTAGONISTI DEI NOSTRI CONCERTI

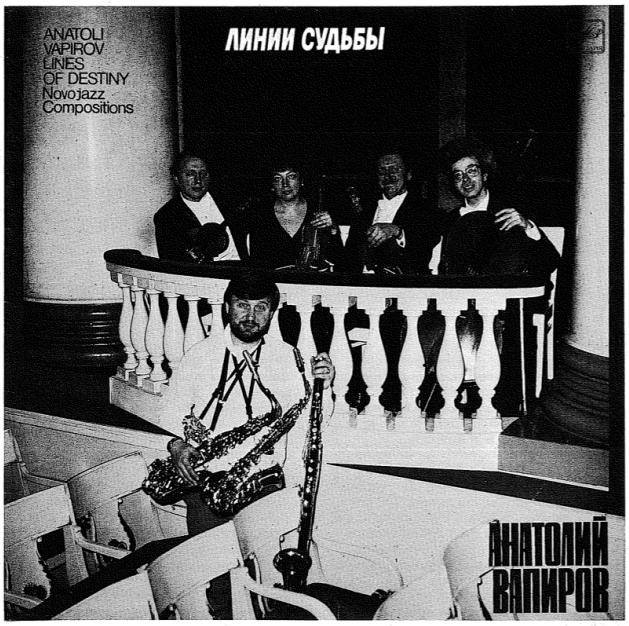
ALTRI MONDI, ALTRI VOLTI

quella originalità che li aveva contraddistinti per oltre un ventennio: la fuga verso gli Stati Uniti, non certo per ragioni musicali, dei migliori talenti (i polacchi Michael Urbaniak, Zbigniew Namyslowski, Bronislav Suchanek, Adam Makowicz; gli ungheresi Attila Zoller e Gabor Szabo, ambedue chitarristi; i cecoslovacchi Miroslav Vitous, bassista, e Jan Hammer, pianista; il bulgaro Milcho Leviev, pianista pure lui, tanto per fare alcuni nomi) ha impoverito notevolmente il panorama, anche se molti della "vecchia guardia" hanno resistito al richiamo degli USA. Attualmente la situazione del jazzista d'oltre cortina non è molto differente, in termini musicali, da quella degli esponenti di altri Paesi, che è di disorientamento e di attesa che qualcosa di nuovo avvenga in una musica a cui ha saputo contribuire più di ogni altro europeo.

Guido Gazzoli



Nell'ordine: il chitarrista argentino Tomas Gubitsch (con Osvaldo Calo), il pianista greco Sakis Papadimitriou, il percussionista indiano Trilok Gurtu e Stephen Horenstein sassofonista, autore e leader del gruppo israeliano Saxophone Research. In alto a destra un LP del sassofonista sovietico Anatoly Vapirov



DOWN TOWN

Restaurant

Ambiente raffinato ed elegante in Galleria, nel cuore di Milano, a due passi dal Duomo.
Il menù, presentato da graziose hostesses, presenta una varietà di raffinati cibi.
L'Angus Beef of Aberdeen è la specialità del **Down Town:** la carne di questo manzo è considerata una delle più pregiate del mondo.

10 p.m. *è lo "speciale" menù* dalle 22 alle 24

SpaghettiBar
orario continuato dalle 11.30 alle 24

Alla sera **Guido Manusardi** al pianoforte

This elegant and polished restaurant is situated in the heart of Milan, near the Duomo.
The menu, presented by graceful hostesses, has a variety of refined dishes.
The **Down Town** speciality in the Angus Beef of Aberdeen, which is considered the best beef in the world.

10 p.m. *is the "special" menu* from 10 p.m. to 12 p.m.

SpaghettiBar
from 11.30 a.m. to 12 p.m. non stop

In the evening, **Guido Manusardi** plays the piano

Motta GALLERIA DI P.ZZA DUOMO MILANO
TEL. 80.01.48 - 86.69.07

Duke Ellington:
"per me non esistono confini per il jazz, e neppure il colore"

SULLA STORIA DEL JAZZ ITALIANO

Dopo le epoche della supremazia e della crisi della musica italiana nel mondo, nel nostro Paese ha preso forma una corrente jazzistica che – pur tra alcune incomprensioni – si afferma oggi fra le più brillanti del panorama mondiale. Ne riassumiamo qui le vicende, legate allo sviluppo dell'industria culturale, tentando di capire se esiste una specificità "italiana" nel jazz

di LUCA CERCHIARI

"Jazz americano, jazz europeo e così via. Per me non esistono confini per il jazz e neppure colore. Bianco, nero, giallo. Se un musicista sa suonare, se conosce l'armonia e si esprime con swing, fa del jazz. E lo fa in Africa, in Russia o in America".

Pochi indovinerebbero Duke Ellington come autore di questa affermazione. Il principio dell'universalità del jazz, venuto imponendosi negli ultimi decenni del nostro secolo, trovava all'epoca della maturità del celebre compositore detrattori altrettanto convinti nel Vecchio e nel Nuovo Mondo. Tale pregiudizio ("il jazz è musica dei negri americani"), seppur temperato dall'evoluzione storica, ha un riscontro ancor oggi nelle polemiche di cui è oggetto – alla fine degli anni Ottanta – il jazz italiano.

Nato e sviluppatosi perlopiù ad opera di musicisti bianchi di origine europea e negri di antenati africani (le venti tribù accuratamente descritte da Janheinz Jahn in *Muntu. Umrisse der afrikanischen Kultur*, Düsseldorf, 1958), il jazz, nonostante che il primo documento discografico della sua storia sia dovuto a un trombettista originario di Napoli, Nick La Rocca, deve i maggiori impulsi agli esponenti di colore, tra cui Duke Ellington. Una cosa è tuttavia riconoscere il predominio di una matrice etnico-culturale in un arco storico ben definito; altra cosa è negare autonomia di sviluppo e capacità di maturazione estetica delle sue espressioni parallele e derivate.

Consideriamo il paragone sempre fecondo musica-lingua. A tutti appare evidente come le lingue neolatine abbiano saputo esprimere trasformazioni significative dell'originale impianto fonetico e grammaticale, della sintassi e del vocabolario "classico". La comune matrice latina ha dato vita a espressioni uguali e diverse. Mutuando dalla sfera linguistica tale modello e applicandolo alla musica, il problema di una identificazione del "jazz italiano" e della propria storia può non solo trovare una più precisa legittimità, ma anche rivelarci aspetti sorprendenti.

Torniamo all'iniziale affermazione di Ellington. Da un lato essa sottolinea l'importanza, nel jazz, dell'organizzazione simultanea delle altezze. Dall'altre essa non preclude che i jazzisti bianchi (o gialli) dimostrino familiarità con il parametro più tipicamente "afro" di questo genere musicale. In che misura possiamo ritenere attuale, e applicabile al caso del jazz italiano, l'opinione del compositore di colore?

La musica, dal Rinascimento all'epoca barocca, *è per molti versi l'Italia*. L'affermazione della moderna semiografia di Guido D'Arezzo, dopo il predominio secolare della notazione neumatica propria del canto gregoriano, apre un'epoca destinata a irradiare internazionalmente e per sempre la terminologia tecnica italiana("andante", "fortissimo", "staccato") e a promuovere a punto di riferimento i generi e le forme della produzione artistica della penisola. Il teatro musicale, sviluppando le indicazioni di Claudio Monteverdi, viene affermandosi nei secoli successivi come novità sul piano dello spettacolo e come forma capace di rovesciare i termini tradizionali del rapporto parola-suono. "Nell'aria di scuola napoletana – osserva Massimo Mila – troviamo perfettamente consolidata l'egemonia della musica". La produzione strumentale, grazie anche ai progressi delle tecniche costruttive, vede impegnate generazioni di virtuosi (Niccolò Paganini) e di autori (Antonio Vivaldi) a elaborare un'organizzazione sonora sempre più complessa e raffinata sugli strumenti a corda e a fiato. Sulla base di questi precedenti, l'Ottocento assimila le varie forme ad una concezione estetica "nazionale". Nella produzione operistica e nel virtuosismo strumentale, come già nella tradizione popolare della canzone monodica narrativa, prende forma un'idea individuale e individualistica del suono e della sua organizzazione illuminata dalla fantasia, dal nitore e dalla brillantezza della singola voce, destinata a prender corpo e assurgere a simbolo nelle figure del tenore e della soprano. Ancor oggi, il successo mondiale di Luciano Pavarotti e di Katia Ricciarelli conferma che il tenore e la soprano, per una parte del mondo, *sono* la musica italiana. Quando la storiografia jazzistica afferma che l'opera e l'operetta italiana fanno da vivo sottofondo al processo genetico del jazz a New Orleans, che Louis Armstrong crebbe al suono della voce di Enrico Caruso e forse modellò il suo fraseggio o certa ispirazione melodica dalle romanze ottocentesche (come su un altro piano accadde in Brasile, dove negli stessi anni la canzone napoletana divenne il principale referente per il nascente *samba-cançao*), essa apre il discorso sui possibili rapporti fra due generi in apparenza estranei.

Il capitolo sulle eventuali influenze della musica italiana sul jazz è però tutto da scrivere. Maggiori spunti di discussione può invece offrire, allo stato attuale della ricerca, l'analisi della maturazione di una *via italiana* al jazz. Ricordata l'importanza del contributo di oriundi italiani al jazz tradizionale, classico e moderno (al proposito, oltre a La Rocca, vanno citati almeno i nomi del chitarrista Eddie Lang, nome d'arte di Salvatore Massaro, del violinista Joe Venuti, nato a Lecco, del celebre pianista e compositore Lennie Tristano, del clarinettista Buddy De Franco e del tastierista Chick Corea), la storia del jazz in Italia può venir affrontata tenendo conto del parallelismo musica-lingua (cui si è accennato) così come della specificità "ottocentesca" della musica italiana. Il contributo dato dal nostro Paese alla musica del secolo successivo è significativo, ma sarà opportuno accennarne limitatamente ad alcuni musicisti più vicine alle problematiche "d'avanguardia".

La storia del jazz italiano è stata narrata, per l'arco di tempo 1917-1945, da Adriano Mazzoletti. Ne *Il jazz in Italia. Dalle origini al dopoguerra* (Roma-Bari 1983) l'autore, peraltro incapace di qualsiasi approccio critico e teoretico, annota in modo estremamente documentato la cronaca dell'epoca. Cronaca rosa nei suoi risvolti "mitici" sull'immagine che dell'America l'Europa si fece nei primi vent'anni del secolo, nera per come le ideologie totalitarie riuscirono a ribaltarla nei vent'anni successivi. Arturo Agazzi, in arte Mirador, batterista, ballerino e organizzatore esperto dei locali londinesi e protagonista di quelli milanesi, è il primo eroe eponimo del sogno europeo del charleston e del fox-trot. Dal volume di Mazzoletti si desume l'attitudine, da parte dei jazzmen italiani dell'epoca, a parlare in modo ossequiente e limitativo la lingua musicale di riferimento, se non ancora a balbettarla. "Il ballerino Mirador – racconta il pioniere Mario Amadei – aveva portato giù (da Londra, n.d.r.) la batteria. Allora nessuno sapeva suonarla" (op. cit., pag. 48).

In costante oscillazione, come il referente americano, fra stile "puro" (prima lo si sarebbe definito *straight*, quindi *hot*) e compromissioni con il gusto per l'evasione e l'intrattenimento, raramente il jazz italiano riesce ad esprimere, in questo periodo pionieristico, personalità di spicco. Fa eccezione, negli anni Trenta, quella di Kramer Gorni (1911), affermatosi invertendo l'ordine di nome e cognome. Fisarmonicista di brillante preparazione tecnica e musicista di ampie competenze generali (nei decenni a venire diverrà il più affermato direttore dell'orchestra leggera della televisione), Gorni Kramer sembra possedere una dose di humour che presto lo distingue dalla impacciata seriosità di gran parte dei colleghi. In *China Boy* del 3 aprile 1939 (disco Fonit 8356) non si apprezza solo – in un contesto stilistico chiaramente debitore dell'estetica di Fats Waller "e dei suoi ritmi" – la concezione melodica moderna, quasi prossima al bop, della fisarmonica del leader, autore di un incisivo chorus solistico. La spiritosa denominazione dell'ensemble di Kramer (i "Three Niggers Of Broadway" sono gli italianissimi Enzo Ceragioli al pianoforte, Cosimo Di Ceglie alla chitarra e Aldo Rossi al sax alto e clarinetto) è indice di un mutato atteggiamento nei confronti della tradizione musicale di riferimento.

Per l'Italia, come per gli altri paesi europei coinvolti dalle ideologie nazifasciste, il jazz ha d'altra parte in questi anni rappresentato uno spiraglio di luce e un'alternativa liberatoria all'ottusità mista a provincialismo delle direttive di "politica culturale" dei ministeri competenti. Bandita ogni espressione culturale e linguistica che in qualche modo fosse apparentabile alle "odiate demoplutocrazie anglo-americane", il governo fascista, in un'Italia ancora in gran parte contadina e solo parzialmente controllabile sul piano del gusto e delle tradizioni storiche ed espressive, ritenne di conseguenza di dover espungere il jazz dal piccolo universo mediologico e spettacolare allora operante. La cosa avvenne più sul piano formale che nella sostanza dei fatti. Non bastò censurare la dizione originale delle canzoni di provenienza americana, trasformando grottescamente i titoli *On The Sunny Side Of The Street* o *St. Louis Blues* in *Sul versante aprico della strada* o *Le tristezze di San Luigi*. Le orchestre di musica leggera, compresa quella radiofonica, le case discografiche e i locali continuavano a programmare sotto spoglie più o meno mentite il jazz "hot" (lo stile Swing, diremmo oggi) e così il teatro musicale leggero, anche nella variante radiofonica detta "rivista". *Signorina jazz* di Fiorita e Papanti, trasmessa dall'Eiar il 6 luglio 1934, ha per motivo conduttore la canzone *Viva il jazz*: Viva il jazz che ti sa inebriare / che ti fa sperar e sognar / Viva il jazz che ti sa donare / mille sensazioni con il suo frastuon/. L'ultimo verso indica un atteggiamento – da parte degli autori – oscillante fra rimprovero e fascinazione: lo stesso che contrappone la famiglia Mussolini, nella quale il figlio Romano, divenuto giovanissimo un buon pianista jazz, si oppose clamorosamente agli strali "antinegroidi" del più noto genitore. Stupisce constatare come una parte della critica jazz italiana abbia contribuito a tener vivo, nei decenni successivi, un pregiudizio uguale e opposto, emarginando i solisti italiani rispetto ai colleghi "negroidi". La cosa è tanto più sorprendente, in termini ideologici, se si constata come simile atteggiamento sia da attribuire ad osservatori sedicenti "progressisti".

Questa zona della critica, e, di riflesso, dell'organizzazione concertistica ed editoriale, negli anni Settanta ha dato vita a una lettura e a una valutazione di parte del jazz italiano contraria a quanto esso tendeva a evidenziare. Ideologicamente schierato a fianco dei movimenti di liberazione, il jazz italiano degli anni Settanta – salvo significative eccezioni – ha finito per dimostrarsi tanto più succubo e meno liberato dal referente americano quanto più, a parole, ne prendeva le distanze (o meglio prendeva le distanze dalla realtà decadente e deteriore di alcuni aspetti della vita culturale e politica americana). Il festival "Nuove tendenze del jazz italiano", promosso dal Movimento Studentesco presso l'Aula Magna dell'Università Statale di Milano nel novembre 1976, fu un simbolo di tale contraddizione. La maggior parte dei gruppi invitati (ricordiamo il trio di Gaetano Liguori, il quartetto di Mario Schiano, l'Omci di Toni Rusconi, oltre ad altre figure minori) si limitò a proporre versioni nemmeno brillanti delle poetiche free di Ornette Coleman, Cecil Taylor, Archie Shepp ed Albert Ayler. Tuttavia, sia pur episodicamente, in quella occasione emersero anche proposte creative maggiormente vicine a una (pur sempre difficile) definizione di jazz italiano.

Mi riferisco a quei gruppi o solisti che tentavano di contemperare l'essenza americana del jazz (la pronuncia, i timbri, la pulsazione ritmica, la libertà di improvvisare su un giro armonico prestabilito) con un recupero di elementi tematici propri della tradizione musicale classica o popolare. Tendenza peraltro comune a certe "vie nazionali" ad alcuni fenomeni tipicamente americani (ricordiamo, fra gli altri, il film western e il musical).

La seconda guerra mondiale coincide con la svolta stilistica e funzionale più radicale della vicenda del jazz. La nascita del be-bop di Charlie Parker, giunto in Italia sui dischi a 78 giri quasi contemporaneamente al cool-jazz di Lee Konitz, si accompagna a una ridefinizione altrettanto radicale degli equilibri politici e culturali fra Vecchio e Nuovo Mondo. Proprio il jazz e gli stili confinanti diventano il simbolo di un ribaltamento di valori fra tradizione europea e novità americana. Prima della guerra 1939-1945, per la musica colta e popolare americana il modello era l'Europa. Quasi una tappa obbligata, per il compositore o l'interprete colto, il soggiorno di perfezionamento, soprattutto a Parigi, e il riferimento alla produzione concertistica e sinfonica centro-europea. Altrettanto forte – in ambito popolare – il radicamento nella danza tradizione della forma-canzone austro-francese o anglosassone e delle danze dominanti (valzer, polka, mazurca). Il Piano Marshall e il Patto Atlantico hanno dato il via a un'americanizzazione del gusto europeo le cui prime avvisaglie furono i segni di una cultura diversa importati dalle truppe statunitensi d'invasione sbarcate nel Mare del Nord e nel Mediterraneo. Di questi segni, i giovani mass-media (radio, disco, cinema, televisione) sono poi stati il veicolo principale.

La cosiddetta Ricostruzione (1946-1954) vede quindi maturare in modo decisivo il jazz in Italia. L'indubbia crescita qualitativa e quantitativa (stimata dal ricercatore Arrigo Zoli del 150% rispetto agli anni precedenti) dei nostri musicisti è a sua volta il riflesso dello sviluppo dell'industria culturale nazionale, dei suoi apparati di produzione e distribuzione in ambito

segue a pag. 9

AZZOLINI, DE FILIPPI, INTRA, BIONDA, CAZZOLA

JAZZ

MUSICA in METRO'

SU INIZIATIVA DELL'ATM E DEL CORRIERE DELLA SERA, CON LA DIREZIONE ARTISTICA DI MUSICA OGGI, 75 CONCERTI GRATUITI (IN 5 STAZIONI DELLA METROPOLITANA DI MILANO) DEDICATI AL JAZZ ITALIANO. OGNI GIORNO, ORE 18-19,30, DAL 10 AL 24 DICEMBRE 1987.

Il programma a fianco

		DUOMO	GARIBALDI	LORETO	P.TA VENEZIA	S. AGOSTINO
giovedì	10	Milano Jazz Gang	Touch Jazz con Giulia Fasolino	Ambrosia Brass Band of Milano	Guido Manusardi Trio	Marotti-Martino Quartetto
venerdì	11	Giorgio Azzolini Quartetto	Milano Jazz Gang	Touch Jazz con Giulia Fasolino	Marotti-Martino Quartetto	Guido Manusardi Trio
sabato	12	Mario Rusca Trio	Giorgio Azzolini Quartetto	Milano Jazz Gang	Touch Jazz con Giulia Fasolino	Marotti-Martino Quartetto
domenica	13	Gianni Basso Quartetto	Mario Rusca Trio	Giorgio Azzolini Quartetto	Milano Jazz Gang	Touch Jazz con Giulia Fasolino
lunedì	14	Gaetano Liguori Ensemble	Laura Fedele Quintetto con Paola Franzini	Gianni Basso Quartetto	Mario Rusca Trio	Giorgio Azzolini Quartetto
martedì	15	Carlo Bagnoli Quintetto	Gaetano Liguori Ensemble	Laura Fedele Quintetto con Paola Franzini	Gianni Basso Quartetto	Mario Rusca Trio
mercoledì	16	Renato Sellani Trio con Bruno De Filippi	Carlo Bagnoli Quintetto	Gaetano Liguori Ensemble	Laura Fedele Quintetto con Paola Franzini	Gianni Basso Quartetto
giovedì	17	Tiziana Ghiglioni Quartetto	Renato Sellani Trio + Bruno De Filippi	Carlo Bagnoli Quintetto	Gaetano Liguori Ensemble	Laura Fedele Quintetto con Paola Franzini
venerdì	18	Bovisa New Orleans Jazz Band	Cerri-Intra Quartetto	Tiziana Ghiglioni Quartetto	Renato Sellani + Bruno De Filippi	Carlo Bagnoli Quintetto
sabato	19	Bruno Longhi Quartetto	Bovisa New Orleans Jazz Band	Cerri-Intra Quartetto	Tiziana Ghiglioni Quartetto	Renato Sellani + Bruno De Filippi
domenica	20	Gianni Bedori Quartetto	Bruno Longhi Quartetto	Bovisa New Orleans Jazz Band	Cesare Poggi Modern Ragtime Trio	Tiziana Ghiglioni Quartetto
lunedì	21	Italian Vocal Ensemble	Gianni Bedori Quartetto	Bruno Longhi Quartetto	Bovisa New Orleans Jazz Band	Cesare Poggi Modern Ragtime Trio
martedì	22	Francesca Oliveri con il Trio di Luigi Bonafede	Riverboat Of Ticinum Jazz Band	Italian Vocal Ensemble	Gianni Bedori Quartetto	Bruno Longhi Quartetto
mercoledì	23	Ambrosia Brass Band of Milano	Concerto di Spirituals Coro Francesca Oliveri	Riverboat Of Ticinum Jazz Band	Italian Vocal Ensemble	Gianni Bedori Quartetto
giovedì	24	Cerri-Intra Quartetto	Ambrosia Brass Band of Milano	Francesca Oliveri + Luigi Bonafede	Riverboat Of Ticinum Jazz Band	Italian Vocal Ensemble

musicale, e dei rapporti di questa con il contesto internazionale. L'iniziativa privata, negli anni della Ricostruzione, assolve a una funzione assai più rilevante di quella pubblica, che a fatica – in campo radiofonico – tenta di lasciarsi alle spalle i regolamenti e le strutture dell'Eiar fascista. La ristretta ma preparata intellighenzia attiva in campo critico e organizzativo (ispirata da Giancarlo Testoni e Arrigo Polillo, rispettivamente Direttore e Redattore Capo della rivista mensile *Musica Jazz*, nata nel 1945) promuove una prima seria riflessione estetica e storiografica e cerca di convincere – anche attraverso l'attività giornalistica – l'ambiente dello spettacolo e le case discografiche a dar spazio ai più validi jazzisti italiani, oltre che al jazz più in generale.

Il chitarrista Franco Cerri (1926) è la figura maggiormente rappresentativa del periodo della Ricostruzione. Già attivo alla radio negli anni di guerra, si segnala come strumentista melodicamente ispirato, come autore spiritoso (i titoli spesso a doppio senso dei suoi brani), armonicamente raffinato, e come musicista poco incline a rinunciare al feeling e allo swing jazzistici anche in contesti "leggeri" (le partecipazioni, fra il 1945 e il 1954, alle orchestre di Gorni Kramer e Renato Carosone). La sua attività, oltre che in campo concertistico e discografico, prosegue anche in veste di presentatore di programmi radiofonici e televisivi, di autore di un fortunato metodo per chitarra scritto con Mario Gangi (Milano 1982) e, dal 1985, come dirigente della Associazione Musica Oggi, impegnata su tutti i fronti della promozione culturale del jazz.

Il nome di Renato Carosone – pianista e direttore d'orchestra – riconduce il discorso al problema della ricerca di identità del jazz italiano, della sua possibile "emancipazione". Riferito più a un atteggiamento generale che al jazz (*/Tu vuoi fare l'americano/*), un verso di una sua celebre canzone, cui dà anche il titolo, precede l'ammonimento a ritornare alla realtà quotidiana, assai meno sognante e gratificante (*/Ma sei nato in Italy/*). Il sogno dell'emancipazione del jazz italiano procede inversamente: la definizione della sua "euroamericanità" si esplica a diversi livelli. Quale di questi livelli, a distanza di trent'anni dal loro primo manifestarsi, vanti maggiori titoli sul piano estetico, storico e ideologico, è oggetto di valutazioni critiche a loro volta soggette al mutare del gusto e del quadro sociale che lo determina (cfr. Gillo Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, Milano 1958).

La formazione musicale del jazzista italiano avviene generalmente in Conservatorio (o Scuola corrispondente) o privatamente, da autodidatta. Questa è comune a gran parte dei jazzmen americani, quella a non pochi solisti e autori europei e a diversi personaggi del jazz contemporaneo e dei primordi. Lo studio sistematico della tradizione musicale europea comporta quasi automaticamente, in chi lo pratica, l'applicazione di alcuni suoi valori formali e di qualcosa della sua teoria compositiva. Anche il jazzista, che può ritenersi tale prima o dopo il curriculum scolastico accademico, per quanto possa considerare "neutra" la teoria e la prassi musicale eurocolta, finisce inevitabilmente per farvi riferimento in uno o più aspetti (sonorità, timbro, pronuncia, gusto melodico, senso ritmico, senso armonico, teoria delle forme, contrappunto, arrangiamento, orchestrazione, e così via). La teoria jazzistica, d'altra parte, si nutre abbondantemente dei princìpi di quella eurocolta, oltre che dell'eredità musicale africana. Il jazzista autodidatta tende magari inconsciamente a rimuoverli, ma essi – come si dice – "escono dalla finestra per rientrare dalla porta".

Consapevole o inconsapevole (in genere proprio a seconda che il jazzista abbia seguito il primo o il secondo "piano di studi") una via italiana al jazz può darsi principalmente proprio facendo riferimento alle radici europee della musica, colta o popolare. La via inconsapevole – come vedremo meglio in seguito – ha sussunto nelle singole poetiche l'eredità dell'Ottocento musicale italiano; quella consapevole i fermenti artistici del secolo successivo. Un primo esempio a sostegno di questa impostazione teorica ci è dato dalla figura di Giorgio Gaslini (1929). Pianista, autore, direttore d'orchestra e figura propulsiva di un modo nuovo e interdisciplinare di vivere l'esperienza jazzistica, Gaslini si è formato nel Conservatorio milanese durante gli anni della Ricostruzione, ma dopo aver sperimentato il jazz anche a livello professionale.

Al suo debutto importante in un festival del jazz (Sanremo 1957) il compositore presenta *Tempo e relazione*, per ottetto, di gusto cameristico e di scrittura inedita. Il brano tenta di conciliare, per la prima volta in Europa, tecnica seriale e linguaggio jazzistico. L'accoglienza del pubblico e della critica è contraddittoria, ma il consenso prevale sulle opinioni negative, e Gaslini riesce in seguito a inciderlo su disco (La voce del padrone 7E-PQ 581) e a destare la curiosità di un regista cinematografico del valore di Michelangelo Antonioni, per il quale realizza la colonna sonora del film *La notte* (1960). La rivista *Musica Jazz* ospita nel numero 3 del 1958 un intervento dell'autore. "Non c'è nessun motivo per cui un musicista contemporaneo europeo non possa dire con voce colta e anche con voce jazzistica la sua parola (o la parola che lo implica). Ci sarà forse chi rovinerà ancora una volta questa possibilità di inserzione del jazz nella musica contemporanea con un uso intellettualistico, compiaciuto, dei mezzi (roba da puri spiriti). Ma, a parte ciò, non si tema per le sorti del jazz: se resiste alla prova, conferma, di fronte alla violenza della cultura musicale contemporanea, di essere un linguaggio sempre nuovo e carico di possibilità, un linguaggio che non viene a patti, un modo originario e sempre imprevedibile di porsi nelle mani dell'artefice moderno" (pag. 17).

L'approccio consapevole di Gaslini, destinato a prender forma sistematicamente con la sua produzione, convive negli stessi anni (anche nella stessa edizione del festival di Sanremo) con la maturazione dell'approccio inconsapevole. Tra i solisti italiani più apprezzati della rassegna troviamo il gruppo di Gianni Basso (1931) e Oscar Valdambrini (1924), sassofonista tenore e trombettista. Basso e altri musicisti del suo entourage vengono così descritti, non senza accenni polemici, da Gaslini: "Negli anni della mia assenza dalla scena jazzistica si era affermata una dimensione italiana che aveva a che fare con il cool-jazz e con i gruppi di questa corrente di transizione che io non amavo" (in Adriano Bassi, *Giorgio Gaslini*, Milano, 1986, pag. 58).

Più o meno volontariamente, Gaslini sottolinea comunque il carattere italiano – non solo in senso geografico – del gruppo di colleghi, destinati a incontrare successo di pubblico e a ottenere spazi interessanti alla radio e anche nei programmi della neonata televisione. Basso, che per vent'anni ne è stato un dipendente come sassofonista dell'orchestra di musica leggera a Milano, incarna per molti aspetti la figura del jazzista "inconsapevole". Sul termine c'è da intendersi meglio.

"L'inconsapevolezza" non riguarda il mancato controllo sull'elaborato linguistico-musicale (in àmbito jazzistico, il rapporto fra testo di riferimento e variazione o improvvisazione), quanto la percezione del senso e delle modificazioni di senso che un musicista è in grado di attuare. Il ristretto novero dei grandi riformatori o, ancor più scarsi, dei rivoluzionari della vicenda estetica, raramente difetta di questo attributo, la consapevolezza che quanto sta realizzando incide più o meno profondamente sulla sfera del senso. La modificazione o anche il "rogo" di un'estetica procedono dalla chiara percezione dei limiti della sua "legislazione" e dei contenuti di quella che si è intenzionati a introdurre. Jelly Roll Morton, Duke Ellington, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, George Russell, Charles Mingus, Eric Dolphy, Anthony Braxton, James Newton, per limitarci ad alcuni significativi protagonisti della civiltà musicale afro-americana, dimostrano nei loro scritti o nelle interviste cui sono stati sottoposti una chiara consapevolezza della questione. Minor chiarezza sulla sfera del senso va invece attribuita, salvo eccezioni, ai jazzisti più inclini alla dimensione improvvisativa che a quella compositiva, e culturalmente più vicini, come formazione, alla tradizione orale extra-urbana o anche della piccola città che non a quella "colta" della metropoli, espressione di un preciso livello socio-culturale. Per questa categoria di jazzisti di origine non metropolitana ma poi di stanza e attività in ambito metropolitano, è il caso di parlare di attitudine "inconsapevole". Nel loro solismo, aggiornato agli ultimi dettami della propria esistenza, c'è spazio per gli echi della cultura di provenienza, come per un parlante di lingua italiana c'è il modo di ricorrere, nell'interazione verbale, a espressioni di origine dialettale o "antiche". Il jazzista italiano, in questo senso, è tanto più originale quanto più riesce a fondere la lingua (musicale) americana di riferimento con le espressioni storiche di origine italiana, che sia consapevole o meno di farlo. E a realizzare il progetto con una capacità sintetica che eviti la *third stream music*, come fu storicamente definita, dove l'integrazione fra livelli linguistici differenti rimane nelle intenzioni, perché i livelli, nell'opera, sono invece chiaramente distinti, non amalgamati.

Per Gianni Basso come per i sassofonisti coevi o successivi, specialisti di sax tenore, soprano o contralto (citiamo almeno Eraldo Volonté, 1918, Gianni Bedori, 1930, Carlo Bagnoli, 1933, Maurizio Giammarco, 1952, Larry Nocella, 1950, Massimo Urbani, 1957), così come per trombettisti come Valdambrini, Sergio Fanni (1930), Enrico Rava (1939), Nunzio Rotondo (1924) l'approccio italiano alla dimensione jazzistica si caratterizza non solo a livello sintagmatico, cioè fraseologico, con citazioni consapevoli o più spesso inconsapevoli dell'Ottocento musicale italiano, ma anche in senso fonetico e prosodico, attraverso la curata bellezza del suono, della sonorità strumentale. Non è un caso che siano soprattutto gli strumenti a fiato, per tradizione i più adatti a riprodurre il canto dell'uomo, a caratterizzare la "italianità" del significante jazzistico.

Per i sassofonisti Claudio Fasoli (1939), Gianluigi Trovesi (1944) e Eugenio

segue a pag. 10

MADE IN ITALY ANNI OTTANTA: IL PIANISTA FRANCO D'ANDREA

Colombo (1953) l'originalità del contributo va piuttosto ricercata nel progetto compositivo e nel voluto recupero di motivi della tradizione folklorica (cfr. Trovesi - *"Baghèt"*, Dischi della Quercia Q28008, 1978; Colombo, in Virtuosi di Cave, *"I virtuosi di Cave"* Red Record Vpa 131). Partito dal modello del Wayne Shorter anni Sessanta (portavoce di un jazz armonicamente "ambiguo", timbricamente ricco di chiaroscuri, dal clima "implicito", che fa ampio uso di scale lidie), Claudio Fasoli è pervenuto alla definizione di una poetica profondamente europea, antitetica al gusto contemporaneo per la filologia degli stili americani anni Quaranta e Cinquanta. Ne sono elementi portanti la voluta asimmetria formale, attuata con ripetuti cambiamenti di ritmo, la ricerca di soluzioni timbriche inedite (come i due contrabbassi impiegati nel disco *"For Once"*, Spalsc(h) H 126, 1987) e, a livello di senso, una lucida visione decadente, caratterizzata dal predominio del grigio, della "nebbia", su visioni "bianche" o "nere", cioè esplicite, della struttura e della comunicazione musicali. Trovesi e Colombo, da parte loro, hanno elaborato un codice solistico in cui tecniche eurocolte, jazzistiche e popolari si fondono mirabilmente nella sonorità, nel fraseggio e nelle forme compositive. Analogamente, sostituendo l'ambito popolare con quello del linguaggio musicale elettronico, agisce il trombonista Giancarlo Schiaffini (1942), la cui opera matura è documentata in dischi come *"Well Actually"* (Splasc(h) H 117, 1987), realizzato in duo con la cantante Tiziana Ghiglioni.

Il riferimento consapevole al patrimonio etnomusicale italiano, assimilato al linguaggio jazzistico, è un fenomeno tipico degli anni Settanta. Oltre ai nomi citati, vanno aggiunti quelli di Claudio Lo Cascio (1934), Guido Manusardi (1935), Antonello Salis (1950), tutti pianisti, e del contrabbassista Marcello Melis (1939); lo stesso Gaslini se ne fa per un breve periodo promotore. Il canto popolare regionale diventa oggetto di elaborazioni e improvvisazioni così come, nel jazz americano, quello di origine anglo-irlandese (l'esempio più noto da rammentare è *Greensleeves*). Le aree geografiche privilegiate sono quella mediterranea, sarda in particolare, oltre che siciliana, e quella padana. A possibili rapporti fra jazz e cultura mediterranea verrà dedicato, a partire dai primi anni Ottanta, il festival di Roccella Jonica (Calabria), promosso dall'Istituto per lo sviluppo del Mezzogiorno, attivo anche nella produzione discografica.

Gli anni Ottanta, dopo un decennio particolarmente ricco di novità, di fermenti e di contraddizioni, permettono qualche bilancio complessivo sul jazz in Italia dagli anni della Ricostruzione. Questa musica, nelle sue espressioni originali e derivate, è passata dalla fase dell'emarginazione e dell'incomprensione a quella del più ampio riconoscimento culturale. Pur se ancora in attesa di un compiuto inquadramento giuridico, le attività jazzistiche si presentano oggi varie e articolate, sia sotto il profilo concertistico, sia dal punto di vista editoriale e informativo, sia dal punto di vista divulgativo. L'organizzazione concertistica e la produzione discografica hanno raggiunto standards internazionali (le etichette Soul Note e Black Saint di Giovanni Bonandrini sono state più volte premiate dal referendum mondiale della rivista americana *Down Beat*); discreta sotto il profilo qualitativo e ampia dal punto di vista quantitativo è l'informazione giornalistica e radiofonica; ancora *in fieri* la ricerca storico-musicologica, pur con qualche significativa eccezione, e in rapido progresso la didattica, pur se non ancora inquadrata istituzionalmente. Gli anni Novanta attendono questi indispensabili aggiornamenti, sia in direzione di una razionalizzazione e di un efficace collegamento della attività concertistica, sia soprattutto nel senso di una riforma statale che promuova il jazz, come le altre forme della musica contemporanea, a oggetto di ricerca e divulgazione scientifica. Lo sviluppo di un'editoria di settore avverrà di conseguenza, ma già, sia pure timidamente, appare avviato.

Gli anni Novanta daranno naturalmente altre risposte in merito agli sviluppi estetici del jazz italiano, e vedranno aumentare rapidamente la sua diffusione all'estero. Tra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta quasi duecento solisti hanno dato vita al movimento jazzistico nazionale. Pochi, naturalmente, passeranno alla storia; di molti si ricorderà, sia pur concisamente, l'importante contributo poetico ed esistenziale, l'impegno disinteressato a divulgare le forme e gli stili del jazz americano o anche a cercare una propria strada al di fuori degli schemi consueti. Ricordati in tal senso Lino Patruno (1935), attivo promotore del jazz tradizionale e classico, ed Enrico Intra, affermatosi nei primi anni Cinquanta come brillante pianista e poi rivelatosi compositore e direttore d'orchestra attento a tematiche sociali e ai rapporti del jazz con la Scuola di Vienna e gli autori europei successivi, un elenco comunque incompleto non può dimenticare Cicci Santucci (1939), Flavio Boltro (1958) e Paolo Fresu (1960) fra i trombettisti, Rudi Migliardi (1946), Dino Piana (1930) e Marcello Rosa (1935) fra i trombonisti, Giancarlo Barigozzi (1930), Glauco Masetti (1922), Roberto Ottaviano (1957) fra i sassofonisti, Luigi Bonafede (1954), Franco D'Andrea (1941), Dado Moroni (1962), Enrico Pieranunzi (1949), Mario Rusca (1937), Renato Sellani (1927), Armando Trovajoli (1917) tra i pianisti, Enzo Randisi (1935) fra i vibrafonisti, Giorgio Azzolini (1928), Bruno Tommaso (1946), Giovanni Tommaso (1941) fra i contrabbassisti, Bruno Biriaco (1949), Gianni Cazzola (1938), Gil Cuppini (1924), Tullio De Piscopo (1946), Roberto Gatto (1958) fra i batteristi.

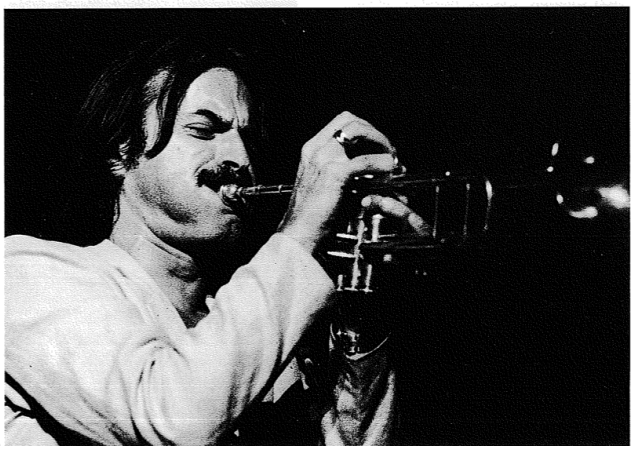
Gaetano Liguori (pianista, 1950) e Andrea Centazzo (1948, percussionista) hanno operato, come autori, cercando una sintesi fra linguaggio jazzistico contemporaneo ed eurocolto.

Altri hanno sviluppato, con accenti personali, la via maestra del jazz americano. Grazie ad alcuni di loro (Franco D'Andrea, Enrico Pieranunzi, Renato Sellani, i due Tommaso) il jazz italiano, oggi, convalida ancora l'iniziale affermazione di Duke Ellington.

Luca Cerchiari

Questo saggio è stato commissionato dal Mathildenhöhe di Darmstadt per la pubblicazione in un catalogo sul jazz di tutto il mondo, a cura Ekkehard Jost, prevista per il maggio 1988.

IL TROMBETTISTA ENRICO RAVA



Riflessioni critiche sul poeta nero del free

SPECIALE

ALBERT AYLER

Scomparso nel 1970, il sassofonista tenore va ricordato per l'originale definizione di un'estetica jazzistica "altra". In essa il rumore e le nuove tecniche di impiego dello strumento vengono teorizzate con lucidità, ma riflettono altresì un vissuto che l'autore del saggio definisce "off-limits"

di RICCARDO BIANCHI

Nella grande produzione di saggi sulla storia della musica afroamericana è difficile trovare scritti dedicati ad Albert Ayler. In genere egli viene fatto rientrare nel periodo definito free-jazz (così come un musicista come Tadd Dameron rientra nel bop). Ma mentre Archie Shepp vi ha, come prosecutore, una importanza pari a quella di Cecil Taylor e Ornette Coleman come iniziatori, Ayler invece è sempre in ombra. Le implicazioni che la sua musica sottende sono poco approfondite e la constatazione di una sua accentuata originalità e personalità va di pari passo all'incapacità sia di analizzarlo sia di rilevarne la reale importanza di maestro e di ispiratore.

L'unico libro di impostazione analitico-musicale che dedichi un completo ed interessante capitolo ad Ayler è *Free Jazz* di Ekkehard Jost, al quale devo l'impostazione di questo saggio. Fra le varie tematiche affrontate in tale opera e qui fatte mie ve ne sono tre che vorrei riassumere, cominciando con quella della notazione o della "trascrivibilità" della musica. Nella tradizione della musica colta il rapporto fra scrittura e suono non solo è stato sempre in primo piano, ma ha avuto negli ultimi trent'anni sviluppi ed elaborazioni di grande ricchezza grafica, che hanno sottolineato un'acquisita autonomia del segno stampato.

A questo proposito è interessante ricordare che agli inizi degli anni Sessanta, in uno scritto intitolato "Musik und Graphik" apparso in "Darmstadter Beitrage zur neuen musik" (Mainz 1960), Karlheinz Stockhausen individuava cinque tendenze di base nell'impostazione del rapporto di mutua reciprocità fra suono e scrittura:
I) scrittura d'azione: descrizione delle azioni da compiere per produrre il suono;
II) scrittura di progetto: progetto cifrato con la possibilità di essere svincolato dalla realizzazione;
III) musica da leggere: senza realizzazione sonora;
IV) musica solo da udire: pratica di tipo improvvisativo;
V) gradi intermedi di musica da leggere e da vedere.

Il free-jazz, in questa suddivisione, farebbe quindi parte della musica solo da udire, senonché è invalsa la pratica di fissare e notare a posteriori l'improvvisazione musicale in virtù della potenzialità che essa ha di poter assurgere a volte a vera e propria composizione istantanea. Bisogna aggiungere però che in una musica come il free-jazz, e nel jazz in generale, il "sapere" viene tramandato non attraverso la partitura ma attraverso il disco, il concerto o il rapporto di vicinanza con i maestri; ciò a causa dei suoi connotati musicali fortemente legati alla prassi (sono vari gli esempi che si possono suggerire di grandi musicisti formatisi sulle incisioni dei loro predecessori: uno per tutti, l'"allievo" Charlie Parker ed il maestro Lester Young).

Il disco quindi sta all'orecchio del jazzista come la partitura all'occhio del musicista classico (e questa affermazione è valida anche negli anni Ottanta, nonostante l'iperproduzione di manuali, saggi e trascrizioni).

Nondimeno ho altrove trascritto sia la maggior parte dei temi (anche se la prassi ayleriana spesso li trasfigura totalmente), sia alcuni meccanismi melodico-fraseologici ricorrenti che sarebbero diventati nella storia i moduli del lessico ayleriano.

Nonostante che l'abbassamento della semantica dell'intervallo in Ayler e la ricchezza coloristica del suo fraseggio mi spingessero verso una notazione ideografica basata su un'analogia fra segno grafico e suono, ho però sempre mantenuto il pentagramma, dal momento che il lessico ayleriano è fondamentalmente un lessico tonale deviato nella atonalità. Le radici ayleriane, infatti, sono saldamente radicate nel blues quanto quelle di Cecil Taylor.

Uno dei jazzisti italiani sulle contraddizioni dello scenario musicale di oggi

MUSICA INDUSTRIALE

Per MUSICA INDUSTRIALE s'intende una vasta produzione di musica preconfezionata ed eterogenea che si avvale dei più disparati mezzi di comunicazione per la sua diffusione. Mezzi di comunicazione che per la loro potenza strumentale e la loro capacità di persuasione sono in grado di determinare il mercato musicale, pilotando, oltre alle scelte "artistiche", anche il loro conseguente consumo.

Musica industriale, quindi, come fabbrica dell'immagine e del mito.

Questi prodotti musicali, soprattutto legati a fenomeni di costume, hanno poco a che vedere con l'arte musicale e, salvo qualche eccezione, il livello dei contenuti è spesso di scarso rilievo e fine a se stesso. D'altronde, anche se per una buona parte dei fruitori e dei consumatori questa musica può sembrare piacevole, il suo valore musicale va comunque rapportato alla capacità di ricettività strettamente legata all'educazione musicale ed al livello culturale di ognuno di noi.

La musica industriale è un'espressione pseudo-artistica che utilizza diversi materiali sonori e vocalità di tutti i tempi in un tentativo di sintesi (operazione interessante che auspichiamo) ma quasi sempre preordinata in modo artificioso.

Una confezione musicale spesso senza prospettive e con scarsa progettazione, se non quella di soddisfare solo una fascia di pubblico non sempre attrezzato culturalmente a ricevere i messaggi più evoluti dell'arte musicale da cui questa produzione utilizza solo alcuni "episodi-musicali" in modo casuale.

Un insieme di materiali sonori per la confezione di un prodotto facile da consumare che stimola sentimenti legati ad un romanticismo rosa-storico-nostalgico-personale.

Un saccheggio estrapolato dal macrocosmo musicale e dal jazz, che tuttavia, in alcune produzioni, può assumere, per l'ascoltatore indifeso culturalmente, anche dei valori. Valori comunque legati più al costume musicale che a valori estetici dell'arte musicale in sé.

Comunque sia, questo tipo di musica nasce e si sviluppa all'interno di un ambiente musicale che, per forza di cose, viene mantenuto e livellato al basso nei contenuti, per la funzione che questo tipo di prodotto ha e deve avere.

Una produzione legata al mercato dell'effimero, voluta, provocata e sostenuta dall'industria che, per ovvie ragioni, deve perseguire una filosofia "mercificante", strettamente legata allo sfruttamento commerciale, a scopo di lucro, di *ogni* tipo di musica.

Un prodotto dunque che per ragioni di mercato deve (ed è costretto a) comunicare messaggi e stereotipi confezionati per materiali musicali e suoni ripetitivi, facili, e di immediata ricettività.

L'esempio tipico è il Rock. Il Rock comprende tutto e niente. Il Rock può essere una cosa stupenda, ma più in là del Rock non porta. Forse il Rock fa parte di un fenomeno sociale più ampio: la domanda di musica, di *tutti* i tipi di musica, da Beethoven al Jazz.

Il Rock come segnale di nuovi bisogni di massa? Probabilmente.

Comunque, in questo panorama, una cosa è certa: l'urgenza e la necessità di proposte per una nuova politica culturale, in cui la didattica musicale possa essere inserita di diritto e ufficializzata nei programmi ministeriali della scuola italiana.

Questa precarietà dell'insegnamento della musica nelle scuole e l'oggettiva situazione di una società che stenta ad organizzarsi culturalmente sono soprattutto le cause della mancanza di difese critiche, da parte di tutti noi, che hanno dato il via e spianato il terreno al martellamento operato dai mezzi di comunicazione, con il conseguente consumo di questi prodotti musicali alienanti.

Enrico Intra

ENERGIA E ENERGETISMO

La seconda tematica ricorrente in questo lavoro rimanda proprio a Taylor: si tratta del problema dell'energia in musica, quella stessa energia che viene utilizzata da questi due musicisti per deviare dalla tonalità.

Per arrivare ad un discorso sull'energia in Ayler sento il bisogno di fare alcune distinzioni. Purtroppo il termine energia soffre ancora della mancanza di elaborazioni concettuali appropriate: l'energia non fa parte del linguaggio ordinario sulla musica. Al tempo stesso è chiaro che una qualche forma di energia deve stare alla base del far musica, al limite per far risuonare appena lo strumento utilizzato; e qui siamo già in pieno nel campo dell'energia fisica. Per restringere il campo del discorso istituirò una prima differenza fra l'uso dell'energia nell'interprete da una parte e nell'improvvisatore nell'altra. Partendo da questa differenza ci si accorge che l'interprete deve suonare qualcosa di esterno da sé cercando di introiettarlo e farlo suo, mentre per l'improvvisatore è vero il contrario: egli suona qualcosa di molto intimo, cercando di estroiettarlo il più possibile: egli suona se stesso per gli altri. Quindi il suo suonare coinvolge in sé la prima persona (sotto l'aspetto dell'organizzazione temporale, della forma comunicativa, della scelta poetica) in una maniera che lo pone come soggetto del far musica.

Per l'interprete invece il soggetto è la pagina scritta; questo vuol dire che se c'è l'energia in lui, al limite è stata istituita, disposta e scritta dal compositore, mentre l'energia dell'improvvisatore è la sua, è quella che decide di agire, mostrare e mettere in campo in tempo reale.

Questa prima differenza mi porta a concludere che l'energia nel primo caso è più un mezzo per ottenere qualcosa (per esempio che lo strumento risuoni), mentre nello "spettacolo del sé", nel secondo caso, l'energia ha una funzione più presente, poiché sostiene le funzioni di persuasione e di retorica di cui un messaggio così soggettivo ha bisogno.

L'improvvisatore coinvolge nella musica tutta la propria individualità, la propria storia, le proprie conoscenze, in una parola la propria persona e non solo la sua intellettualità e la sua capacità tecnica come l'interprete. Tutto ciò ha bisogno di maggior energia per essere comunicato.

La seconda distinzione può essere questa: l'energia dell'improvvisatore ha due aspetti, uno mentale e uno fisico, che nell'atto del suonare si fondono insieme. L'energia mentale del far musica è la concentrazione. Essa può controllare l'energia fisica, farla fluire liberamente oppure autocondensarsi in punti di forza o in nuclei di densità musicale.

È qui che si distingue il vero improvvisatore energetico dal musicista che "si fa vivere" dall'energia, che viene agito dall'energia invece che esplicarla: dall'esistenza della concentrazione, cioè dalla supervisione mentale dell'energia fisica; l'energia mentale, invece di cristallizzarsi, accetta di farsi partecipe di questo flusso.

Se esiste una supervisione mentale non si può però dire che la fisicità sia affievolita e contenuta: anzi, senza di essa, l'energia fisica non riuscirebbe ad ottenere le vette di assoluta sollecitazione corporale che raggiunge con Cecil Taylor.

L'energia fisica quindi non può nulla senza l'energia mentale, che la coordina e la regola in forme, anche quando la lascia fluire indeterminatamente nel tempo.

L'energia mentale può erogare energia fisica e poi osservarla, incanalarla, accrescerla o interromperla: non esiste quindi energia fisica senza energia mentale.

Essendomi avvicinato a ciò che può voler dire energia in Ayler, volevo stabilire l'ultima differenza distinguendo il suonare con energia dal *suonare l'energia* cioè "agire l'energia"; in altre parole, fra energia in senso lato ed energetismo o cultura dell'energia. L'energia in senso lato è quella forza che ogni musicista improvvisatore deve avere per poter comunicare la sua musica. Quando comunemente si dice che un musicista suona con energia si intende che la sua musica è comunicata con energia ma comunque l'accento è posto sulla musica quale oggetto più evidente della comunicazione. L'energetismo invece ha come primo soggetto l'energia in sé e non il suono che essa produce.

Taylor e Ayler hanno insegnato che l'energetismo controllato mentalmente, quindi l'energetismo cosciente, applicato allo strumento, aiuta a rompere lo strato delle proprie abitudini culturali ad andare oltre il livello della coscienza quotidiana delle reazioni musicali accumulate negli anni di apprendistato (per inciso Taylor è diplomato al Conservatorio e Ayler alla Adams High School of Music), per arrivare ad attingere ad un nucleo duro di energia pura, primordiale, che è il nocciolo delle proprie potenzialità espressive.

Assistere ad un concerto di Taylor o Ayler è come assistere ad un'esplosione dove gli elementi chimici solitamente ordinati in legami stabili cozzano e urtano fra di loro ritornando al disordine primigenio di atomi allo stato puro, di caos e magma preistorico, di forze preculturali.

Analizzerò quindi come Ayler utilizza l'energia fisica per superare la tonalità e l'energia mentale per dare rigore, ordine e musicalità alla destruttività del suo approccio.

IL RITMO

La terza ed ultima problematica che l'analisi su Ayler e la sua musica pone è il ruolo della batteria nel free-jazz e il rapporto fra melos e ritmo in questa musica. Nato come musica da ballo, il jazz in settanta anni di storia ha subito una evoluzione sorprendente anche dal punto di vista ritmico. La batteria ha incominciato all'inizio del secolo con una scansione ritmica fissa su un battito ogni quarto, con la sonorità bassa e pesante della grancassa, per lievitare durante i decenni della sua maturazione, fino a raggiungere un ritmo tenuto sui piatti che, passando per il "son continu" di Kenny Clarke, arriva all'alone sonoro omnicomprensivo della poliritmia di Elvin Jones.

La storia della batteria ha avuto il suo momento di "azzeramento" dell'unità ritmica con Sunny Murray, batterista di Taylor e Ayler durante tutti gli anni Sessanta.

Murray rappresenta il batterista "aritmico" per eccellenza. Il suo accompagnamento si basa su aloni di minor o maggior spessore creati utilizzando i piatti oppure con trilli o rullate sul rullante o gli altri tom. L'uso continuo del trillo crea una grande massa di suono informe distribuito in fasce timbriche all'interno delle quali lavora il solista creando e ricreando libere sequenze melodiche. La veloce unità temporale della scansione del trillo si pone come inglobante virtualmente tutte le scansioni meno veloci in una dimensione pan-ritmica che sta a significare la compresenza di tutti i ritmi; una specie di ritmo bianco, così come il rumore bianco è la fusione di tutte le frequenze.

L'assenza di ritmo fisso significa per Ayler la possibilità di creare unità melodiche slegate dalla quadratura metrica e liberamente inserite in un flusso da costellare con accenti, frasi dislocate, cambi di registro e altri elementi che si modellano e si concatenano seguendo leggi dettate più dalla coerenza interna del discorso che da una coerenza nata dalla struttura.

Slegati dalla pronuncia ritmica fissa, melos e ritmo si costituiscono in suono puro e in ritmo allo stato libero. I due parametri, storicamente divisi, tendono a toccarsi nella creazione di fasce e spessori, di colori, timbri e ritmi. Melos ritmico e ritmo melodico si confondono così come la tradizionale divisione in strumenti di accompagnamento e non, nella creazione di ritmi timbrici e di timbri ritmici.

Ma qui siamo già in un discorso utopico avviato dai vari rapporti Ayler/Murray o Taylor/Murray, Coltrane/Jones o Coltrane/Ali, e sviluppato ai giorni nostri con Petrowsky/Sommer, per esempio. E anche se il rapporto melos e ritmo liberi nel free jazz è iniziato all'insegna di contenuti extra-musicali, la strada aperta da Ayler sarà di insegnamento per gli improvvisatori che ricercheranno con l'energia e la libertà che l'hanno contraddistinta.

UNA NUOVA VOCE

È in questo momento che si opera la trasformazione: la musica così forzata, distorta, diventa voce, vocalità pura, grido, come un lungo glissato che non discretizza più il continuum sonoro in toni e semitoni ma recupera la totalità espressiva del linguaggio; alla stessa maniera il gesto forzato, amplificato sullo strumento, diventa teatro musicale e tutto il fraseggio si teatralizza cercando nel teatro un veicolo espressivo la cui gamma più estesa possa farsi carico di una forza comunicativa troppo grande per essere contenuta in un vestito musicale così stretto, e troppo passionale per poter essere sublimata da una capacità astrattiva forse troppo ridotta. Ricca di questi connotati, l'arte musicale ayleriana sfugge alla riproduzione. Ayler non può essere trascritto, imparato e riprodotto tecnicamente, ma può essere solo rivissuto, perché troppo estraneo all'elemento musicale astratto (anche questo comunque non è più vero perché la capacità di razionalizzare le passioni sempre più tipica della nostra epoca può simulare ed evocare ogni giorno più perfettamente e tecnicamente qualsiasi tipo di sentimento, dalla pazzia musicale e non all'orgasmo).

Il magma espressivo ayleriano naturalmente brucia e distrugge la musica in senso tradizionale travalicandone i più misurati confini. Difficile però che vi sia distruzione totale; è meglio parlare di destrutturazione invece che di distruzione perché come nelle persone e nella natura così anche in musica sembra valere la legge "nulla si crea nulla si distrugge", nel senso che tutto si trasforma, si ridefinisce, si destruttura e si ristruttura.

UN VISSUTO "OFF-LIMITS"

Nel suo periodo formativo Ayler era chiamato "the little Bird" (il piccolo Parker) per la capacità che aveva avuto di far sua una scuola musicale ben precisa ed ortodossa come quelle boppistica e quindi di rientrare in una serie di insegnamenti e regole standard con cui operare sulla materia musicale. In un periodo della sua vita quindi Ayler ha potuto godere dell'ortodossia più pura e del piacere che deriva dalla sua celebrazione. Dai pochi dati biografici a disposizione, sembra sia stato il periodo militare (tre anni in Francia) ad operare un cambiamento nella sua poetica, cambiamento che ha premuto sui limiti espressivi dell'impostazione boppistica; è a questo periodo che Ayler si riferisce quando dice "ho vissuto di più di quello che posso esprimere in termini bop".

Comunque, a qualunque periodo si riferisca questa frase, essa suona chiarificatrice della chiave con la quale leggere Ayler: la sua musica è espressione del suo vissuto e della carica simbolica ed affettiva delle sue esperienze. La conclusione più banale è che ad una musica siffatta corrisponda un vissuto traumatico.

Vi sono vissuti "off limits" intendendo per off limits qualcosa che sta al di là dell'abituale percezione dei confini della propria persona ma che al tempo stesso ne fa parte storicamente o simbolicamente, anche se la sua accettazione integrazione è problematica. Questa zona pericolosa al di là del limite abituale e quotidiano intacca la compattezza della percezione del sé e può essere quindi altamente distruttiva come altamente costruttiva dipendentemente da come vengono gestiti ed elaborati mentalmente i vissuti. Quando non viene integrato, questo vissuto trasgressivamente fuori dai limiti genera una espressione off limits oltre la soglia di "ascoltabilità" musicale, dove la musica non è più musica, dove gli opposti si toccano, dove regna la fascinazione del proibito, "un peu comme femme laide mais pleine de charme" come definiva la musica ayleriana un critico francese.

Racconta Steve Lacy che quando si ascoltò per la prima volta Ayler il problema era: è seria o ridicola questa musica? La sua espressività infatti è talmente carica da andare oltre la musica, fino ad un punto dove le emozioni contrarie sono le due facce di una sola medaglia, dove il pianto o il grido di dolore all'eccesso non producono compassione ma riso di imbarazzo e di distacco e dove la risata e lo scherzo eccessivi non producono piacere, ma paura od orrore.

Queste zone o frange della personalità e dell'espressione che la traduce sono in genere terra di nessuno, perché abitualmente non sono frequentate in musica ma sono evitate oppure sublimate in onore ad una maggior "normalità".

Ecco che Ayler le assume come il reale ed unico campo d'azione espressiva, in una spinta idealistica di riunificazione panica delle zone fuori limite.

Capitano a proposito alcune osservazioni di Alberto Asor Rosa sull'avanguardia come "assoluto nell'arte, come riunificazione sintetica e sperimentale del disgregato e del particolare"; e ancora: "Il lavoro artistico si pone il compito di rimodellare a partire dalla propria ormai irrimediabile e cosciente parzialità la totalità sociale almeno per ciò che riguarda le sue componenti umane". "L'avanguardia ripropone il problema del rapporto fra arte e vita".

Ecco che la perduta compattezza di Ayler si ribella all'atomizzazione dell'esistenza; ma invece di ritornare nella tonalità dell'esperienza precedente abbraccia completamente il nuovo campo di esperienze. E se esse sono state anche "off-limits", la loro espressione dovrà essere sempre e completamente off limits per l'innata coerenza dell'impostazione ayleriana.

È su questo punto che si fonda la sua poetica: i codici nuovi, "altri". diventano il sistema centrale e non più frange periferiche; Ayler assume la sua musica nella pienezza della sua diversità. E con questa forza di assumere la brutalità del caso e le forze dell'esistenza Ayler individua nell'energia la costante chiave di lettura e mediazione col reale; l'energia forza e rompe la musica come i vissuti forzano e rompono lo status quo del bagaglio delle esperienze. A tutta l'energia introiettata deve corrispondere l'espulsione di tale energia; l'ideologizzazione dell'approccio energetico fa il resto. Ecco che l'energia sta ad Ayler come il cannocchiale sta a Galileo. Ayler si avventura nel mondo dei suoni filtrando e leggendo tutto attraverso questa chiave; l'energia diventa una costante lente di ingrandimento per avvicinarsi alle cose, diventa il suo metro di misura. Questa, come ogni ideologizzazione, ha i suoi eccessi e i suoi difetti, ma ha anche la capacità di leggere in profondità. In generale poi è l'ideologizzazione di una certa impostazione a favorire la scoperta di nuove verità; l'ideologia è necessaria per una lettura del reale.

In Ayler quindi l'energia forza il normale assetto musicale superandone le convenzioni culturali, travalicandone il grado di istituzionalizzazione ed arrivando al nocciolo dell'espressione con la sua massima potenzialità. Ayler non media con la musica ma punta direttamente al suono, irrompendo fra gli spazi e le righe del pentagramma con una forza musicale inusuale che non c'era mai stata prima: le sue note sono sempre forzate, i suoi registri sono al limite, i confini abituali della musica gli stanno stretti. La sua è una ricerca di quella vocalità che sottende la musica, di una verità originaria, di matrice espressiva, che solo a posteriori è stata vestita di musica così come il grido dell'infante viene convertito in parola ed idee.

IL CONTRASTO

Questi elementi vengono assemblati in maniera nuova secondo un principio che informa di sé quasi tutte le scelte musicali: il contrasto. Contrasto fra il tema piano e cantabile dello spiritual e il brandello tematico stravolto e ridotto all'osso; contrasto fra l'ordinata marcia militare e il traumatico improvviso scoppio del tutti in fortissimo; contrasto fra la coerenza fraseologica centripeta e l'energia destrutturante centrifuga come le due forze all'interno dell'improvvisazione ayleriana. Contrasti che denotano la frattura aperta e la non raggiunta integrazione e fusione dei diversi elementi ayleriani sia musicali che vitali e sociali. In questo Ayler è sicuramente l'alfiere più autentico del suo travagliato periodo storico. In Ayler infatti si instaura un rapporto di odio-amore, di nostalgia-rigetto per la tradizione e per il proprio passato, in una ambivalenza di ritorno al conosciuto e di assunzione del nuovo che denotano la difficile convivenza di questi due aspetti, salvata solo dalla tendenza alla coerenza di Ayler. Il ritorno alle marce, agli spiritual e alle marce militari da una parte esorcizza non lontani fantasmi e dall'altra rappresenta la difficoltà del recupero e della riconquista della perduta integrità e semplicità.

CONCLUSIONE

Inserita nella storia della musica jazz nel suo complesso, l'esperienza di Ayler:

1) è stata un esempio di integrità musicale, eleggendo la diversità a sistema centrale e non periferico;
2) ha aperto la soglia di ascolto al rumore, avvicinando il suono al rumore senza soluzione di continuità;
3) ha dato senso e significato al rumore in sé; ha creato un *suono del rumore* e fondato un vocabolario di suoni-rumori;
4) ha creato una tecnica e dei codici sassofonistici mai esistiti prima;
5) ricollegandosi al modello tayloriano, ha proposto e sviluppato una coerente impostazione di energetismo cosciente applicato in musica.

Riccardo Bianchi