

**Amedeo
Furfaro**

**J
A
Z
Z
NOTES**

CJC

I Quaderni - 6

Amedeo Furfaro

J

A

Z

Z *Notes*

CJC Editore

© CJC 2013

Supplemento a Musica News n. 1/2013

Musica News - Bimestrale del **Centro Jazz Calabria**

Editor: **Francesco Giuseppe Stezzi**

Responsabile: **Amedeo Furfaro**

Direzione e redazione: **C.so Garibaldi, 14 - Cosenza**

Tel. e Fax 039+0984.015376 - Cell. 360.644521

Siti Internet: www.centrojazzcalabria.com

myspace.com/centrojazzcalabria

E-mail: cjc@centrojazzcalabria.com - musicanews@interfree.it

Aut. Trib. di Cosenza n. 529 del 6-10-1992

Foto di copertina a cura dell'Autore

In 4ª di copertina: frontespizio di partitura (Museo Leoncavallo, Montalto Uffugo)

Indice

Premessa	p. 7
Amnesia	p. 11
Brasile	p. 13
Cool	p. 15
Disco	p. 16
Elaborazione	p. 17
Futurismo	p. 18
Graffiti	p. 20
Hollywood	p. 22
Improvvisazione	p. 24
Jazz Band	p. 25
Kerouac	p. 31
Leoncavallo	p. 33
Mezzi di produzione	p. 35
New Orleans	p. 36
Orchestrion	p. 39
Portraits	p. 40
Quattro	p. 115
Retorica musicale	p. 122
Senses	p. 124
Terpandro	p. 133
Urbani	p. 134
Vaughan	p. 136
What a Wonderful World	p. 137
Young	p. 138
Zones	p. 139
Epilogo	p. 140
Note	p. 141

Indice dei nomi	p. 145
Indice di brani e opere	p. 150
Indice dei film	p. 151
Indice dei gruppi	p. 151
Indice delle label	p. 151
Avvertenze	p. 153

Premessa

Avevamo appena editato il volume Versus nel quale Amedeo Furfaro discettava fra l'altro di poesia improvvisata, di creatività, di stile arricchito in Cicerone e Bach, ed ecco una sua nuova opera questa volta in chiave e materia jazzistica.

Si tratta di un sorta di block notes in cui lo stesso ha annotato articoli, saggi, appunti, foto, spartiti, note di sala che testimoniano il suo rapporto con la musica jazz.

Ogni voce del diario è come le pagine di una rivista, da sfogliare o leggere, soffermandosi sugli argomenti che più interessano; varia, assolutamente non monotematica, legata da una visione del jazz coerente e analitica, fra idee e memoria, cronaca e storia, critica e approfondimento che non rinnega la propria cultura classica per cui si ritrovano spesso vicini latino e inglese, diritto e filosofia.

Dunque una saggistica di settore, ma che rifugge dagli specialismi esasperati e che punta al cuore della musica tutta senza distinzione di generi. L'A. offre anche in lettura alcuni propri orientamenti teorici che va sviluppando, oltre a quello storico, quello sensistico e quello stilistico-letterario. Utili, specie per una appropriata musical appreciation jazzistica di cui è fautore, convinto assertore com'è di un approccio globale al jazz, non semplice nicchia per appassionati bensì elemento inserito a pieno titolo nell'arte e nella cultura dell'umanità.

Francesco Stezzi

Editor Cjc

*Il jazz spesso cambia
ma pochi
se ne accorgono.*

Isio Saba

Oblivio totale, o amnesia? Li immagino quasi fosse ora i medici di fronte a quel malato illustre mentre si rialza dal capezzale.

Il nome registrato sulla cartella clinica è Pat Azzara, nato a Filadelfia il 25 agosto del 1944, ma tutti lo conoscono come Pat Martino, chitarrista, un mito del jazz degli anni sessanta e settanta.

Un bianco di origini italiane, dicono calabresi, ma che importanza ha, tanto, negli States, quelli a sud di Napoli, li chiamano spesso siciliani, forse per semplificarsi la vita.

È il 1980. La diagnosi è tremenda, aneurisma cerebrale, di quelle che molte volte non lasciano scampo ma l'intervento in sala operatoria ha scongiurato danni irreparabili. Tranne che per un particolare non irrilevante. Mr. Azzara non ricorda più niente, della sua vita, degli affetti, della chitarra. Tragico vedere quello strumento e non sapere come cavarne fuori suoni, accordi, temi melodici, riff.

Un dramma che si protrae per quattro anni senza una reale prospettiva che riaffiori il passato resettato. Come i nomi le sagome la musica dei colleghi di palco, gente come Jimmy Smith, Jack McDuff, Sonny Stitt, dimenticati come le registrazioni in studio, i concerti su e giù per il mondo da turnista o bandleader, la scrittura compositiva.

Nella sua mente l'archivio dei ricordi è vuoto, assenti i dati immagazzinati, una tabula rasa per "mancanza di interazione dell'attività corticale". Eppure l'ipotesi che si possa trattare solo di amnesia lascia aperta la speranza di superamento del blocco mnemonico.

E lo spiraglio si apre. Nell'84 comincia la riabilitazione, paziente, voluta, con la testardaggine di certi italoamericani, effettuata ascoltando su sua richiesta i vecchi dischi incisi. Potere della musica! Anche con i musicisti.

Incredibilmente Pat, attorniato dagli amici di sempre, comincia a familiarizzare di nuovo con la sei e la dodici corde, riacquista confidenza con le armonie bluesy, le metriche cool, il tocco funky, il fraseggio elettrico del jazz-rock, ritrova l'abilità nel maneggiare fluidamente quello strumento che era stata la sua vita oltre che la sua professione. Martino ripercorre a piccole tappe le tracce della propria esperienza passata, rievocando in flashback immagini lontane, catturando dalla mente stimoli fonologici, uditivi, verbali. Recupera l'influenza della musica indiana, l'influsso di Stockhausen, rimodella lo stile, composito, tecnicamente impareggiabile, inconfondibile. Riformatta l'identità, selettore del rimembrare. Si riprende, con la memoria, il Sé prima smarrito. La convalescenza dura alcuni anni. Poi, nel 1987, la favola vera giunge alla svolta più importante. Esce *The Return*, il disco che segna il suo reingresso nella scena artistica ma soprattutto rappresenta la riconquista delle funzioni mnestiche da una parte, e dall'altra della sua personalità di uomo e di artista. Pat non è più lo smemorato del jazz. È tornato il re della chitarra!

Il leggere una recensione alla ristampa di un suo vecchio ellepì del '70, *Desperado*, della Prestige, segnalato su "Musica Jazz", con il musicista "al culmine della sua fase creativa", fa ancora un certo effetto.

Perché Martino a differenza di altri, ha come connotazione vitale, il "rinascimento" che lo ha restituito, poco più che quarantenne, al suo mondo, al suo pubblico, e cioè a quanti hanno identificato in lui il proprio beniamino condividendone i momenti di crisi superati con successo. Memorie dall'oblio.

Strano mondo sonoro, il Brasile, richiama in mente a volte il carnevale e cioè la festa e l'allegria e talora la saudade dunque la malinconia e la nostalgia.

Perché è un pianeta vario, come lo sono Rio e Bahia, musicalmente ricco al punto da contare, del solo samba, più di trecento tipologie e commistioni (samba-bossa, samba-capoeira etc.), per non parlare di innesti come il jazz-samba.

Diffuso, quest'ultimo, attorno a mezzo secolo fa, con l'uscita del disco *Jazz Samba* di Charlie Byrd e Stan Getz; anche se in effetti la musica brasiliana, quella popolare, ha radici comuni col jazz molto più lontane: intanto l'elemento nero, quello degli schiavi africani, specie in termini di ritmicità sincopata, poi, in qualche modo, quello bianco in prevalenza portoghese escludendo, da questa comunanza fra jazz e samba, l'elemento autoctono degli indios.

C'è pertanto un mix etnomusicale alla base della MPB e c'è una storia parallela e in parte intersecantesi fra Musica Popolare Brasiliana e jazz ben delineata nel volume *The Latin Tinge* di John Storm Roberts (1979). Vi è descritto, per blocchi decennali, l'iter che porta nel secolo scorso tante musiche latino-americana (e brasiliane) a spopolare in nordamerica e in Europa specie quando all'imperante swing si vanno ad affiancare rumba e mambo mentre i dischi di Carmen Miranda fanno capolino alla radio fra quelli di Glenn Miller e Billie Holiday .

Epperò dietro il successo della musica carioca nel conquistare, con la propria bellezza e ritmicità, appassionati in tutto il mondo, ci sono strumentisti e autori sia popolari che di tradizione colta, compositori che metabolizzano ed elaborano il folklore le voci e i suoni di quel continente sconfinato in cui vivono, li ripropongono, in contesti rin-

novati, anche stilisticamente, come con l' invenzione "della bossa-nova".

Ecco allora che "Chega de Saudade" di Jobim e "Girl from Ipanema" da lui scritta con De Moraes diventano hits a livello mondiale, così il vivaio brasileiro inizia a fornire in continuazione campioni, come la propria nazionale di calcio. Arrivano nel vecchio continente i brani di Joao e Astrud Gilberto, Chico Buarque, Louis Bonfa e poi Edu Lobo, Pixinguinha, fino a Guinga mentre si avvicendano nel tempo le note delle chitarre di Laurindo Almeida, Baden Powell, Toquinho e le voci di Elis Regina, Gal Costa, Caetano Veloso, Jorge Ben, Gilberto Gil, Milton Nascimento.

Grandi jazzisti, a partire da Dizzy Gillespie in piena fase bebop, si abbeverano a piene mani dal latin.

Un "pais tropical" capace di assorbire e captare l'attenzione e l'ammirazione di giovani e giovanissimi che, pur ritrovandosi a vivere dall'altra parte dell'Atlantico, ne apprezzano la musica.



Nel jazz moderno il cool è uno stile anzi un filone che parte da Lester Young prosegue per Konitz, Getz, Pepper, Brubeck, Sims, Baker, Miles Davis, Rogers, Mulligan compreso il Modern Jazz Quartet fino a Gil Evans ed a Thornhill ed oltre.

Nel parlato corrente cool può stare per bello, forte, stupendo, e se si è nell'uso colloquiale con diverse estensioni di significato vuol dire che la parola non è invecchiata né è relegata in nicchie specialistiche.

Cerebrale, "freddo", compassato... altrettanto diversi i sinonimi del termine in chiave jazzistica.

C'è che pur rimanendo il vocabolo legato ad un format musicale storicamente individuato pare in grado di riprodursi, rinnovato, senza l'aggiunta di prefissi quali post o neo.

Addirittura lo si ritrova a denotare le produzioni di una "etichetta cool" come la ECM che fa della contemporaneità una delle proprie ragioni d'essere.

Nota Morton Feldman che "importava il suono in sé. E il suono è ignaro di storia". Eppure ogni estetica creativa non dovrebbe isolarsi dalle esperienze precedenti e collaterali, da quelle maturate e in corso. E l'attenzione al suono, che è uno degli elementi tipici del cool, tesa anche alla ricerca di unicità ed originalità, presuppone in qualche modo un superamento dell'esistente (da conoscere) o quantomeno un discostarsi da esso.

Cool si conferma una forma di approccio alla musica che prescinde dal tempo pur essendovi immersa fino al collo.

E che sopravviva nello slang con accezioni positive non è cosa che sorprenda più di tanto.

“Il disco è un mondo”.

Evan Eisenberg

Il disco si presenta come uno degli oggetti-simbolo a cui legare l'immagine sonora di un novecento di avanzamenti tecnologici e di incalzanti contraddizioni, di automazione dei processi lavorativi e conseguente allargamento degli spazi di tempo libero, di diffuse omologazioni e diversità culturali in fermento, di massmedificazione della musica, intermittente playback che scansiona il ritmo della vita quotidiana, scelta autonoma o ascolto plagiato. La musica e la sua rappresentazione oggettuale più diretta, appunto il disco, sono il miglior commento audio per il secolo che si è concluso.

Nel jazz il disco è un po' quello che nel cinema è il fermo-immagine. Consente, per una musica “variabile”, dipendente o indipendente a seconda dei casi, di imprimere note, voci, dialoghi, accordi, climax, atmosfere, chorus, assoli, e quant'altro ruoti attorno al contenuto della registrazione, live o in studio che sia. E forse non è tanto casuale se quello che (si suol dire) sia stato il primo disco, ufficialmente della ODJB, fosse proprio di jazz. Laddove Berliner, già nel 1897, registrava due ragtime. Osserva J.C. Tornior “Il jazz possiede il raro privilegio di essersi sviluppato nello stesso periodo dell'evoluzione dei supporti di diffusione sonora”.

Elaborazione

“Esiste la possibilità di prendere atto, anche per il linguaggio musicale, di un certo livello di semanticità: abbastanza evidente, tutto sommato, per non essere una vera e propria novità ma, proprio a causa di questa evidenza, abbastanza segreto (o meglio “implicito”) da non essere conosciuto in tutta la sua reale portata strutturale”.

Gianmarco Pincioli

Elaborare un discorso musicale, “comporlo”, nell’ambito del linguaggio jazzistico.

Si potrebbe schematizzarne, in proposito, il procedimento mentale attraverso le tre fasi categorizzate da alcuni manuali di stilistica (valide anche per la retorica musicale) peraltro riprese dall’oratoria:

INVENZIONE. Momento primigenio del concepimento dell’atto creativo. Nel jazz l’istanza inventiva è pensiero, idee, scelta.

DISPOSIZIONE. Messa a punto e successione logica, coordinamento e distribuzione dei materiali sonori e strumentistici a disposizione.

ELOCUZIONE. Formulazione/fraseggio del “dire” musicale. Adozione dei più efficaci ed appropriati moduli stilistico-espressivi.

A seguire, si potrebbe parlare di *memoria* (fissazione e memorizzazione dei contenuti) mentre la *pronuntiatio* nel jazz generalmente coincide con la *elocutio*.

Il pianista Uri Caine vede nel jazz il grido di alcuni contro il conformismo¹.

A ben guardare una definizione del genere, e tutto ciò che il futurismo ha comportato in termini di creatività, fantasia, di immagine differenziata, potrebbe essere cucita addosso anche ai futuristi.

E allora, quantomeno per la proprietà transitiva, che rapporto c'è fra jazz e futurismo?

Era stato Anton Giulio Bragaglia a fornirne una personale visione nel volume *Jazz Band* per quanto discutibilmente perchè preoccupato più che altro di allontanare ogni accezione “negroide” dalla musica afroamericana e di proporre l'improponibile autarchia di un jazz e relativo ballo nazionali.

Ma il suo volume offre comunque spunti interessanti se non altro perchè è datato '29² pressappoco quando Cab Calloway intonava in scat sillabe senza senso, parole in libertà alla maniera ... futurista.

A dire il vero le relazioni fra futurismo e musica sono riscontrabili nel Manifesto dei musicisti futuristi del 1910 e nel successivo, di un anno, *Manifesto Tecnico della Musica Futurista* anche questo firmato dal compositore romagnolo Francesco Balilla Pratella.

Si avvicina alla prospettiva ritmico-strumentale jazzistica l'intonarumori di Russolo, antesignano dei moderni rumeurs “concreti”, un coming out, il suo rumorismo, degli strappi in atto ai danni del tessuto linguistico musicale europeo e per quelli successivi di Cage e Varèse.

Libri, manifesti, strumenti ma anche musiche futuriste dello stesso Marinetti (“Macchina tipografica”, “Battaglia di ritmi”) come di “minori” come Armando Muti e Livio Li-viabella.

Ed è guardando alla poetica che riscontriamo più specifiche affinità elettive fra futurismo e jazz.

Pensiamo alla parentela del concetto di *improvvisazione* con l'immaginazione senza fili di Marinetti and band, al concetto di Velocità (bop ante litteram?), alla Distruzione della sintassi (al pari del free), a quello di Istantaneità, così tipico dell'approccio musicale jazzistico. Giorgio Rimondi si è soffermato sul legame fra musica sincopata e novecento letterario³.

E c'è anche chi, come lo psicoanalista e critico cinematografico nonché pianista Piero Bellanova, già marinettiano della fase tarda attorno al '40, ne sottolineò la capacità di liberazione dell'inconscio attraverso la pratica artistica, caratteristica individuata anzitutto nella forma del cinema, coetaneo della psicoanalisi⁴.

Il parallelo jazz-futurismo si regge dunque non solo sul *paroliberismo* bensì soprattutto sulla comune istanza di esteriorizzazione di contenuti alogici e sintetici, svincolati dal passato e dalle tradizioni culturali e artistiche dominanti.

I futuristi se ne sganciarono per celebrare “le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne... orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi... frastuoni delle stazioni e delle ferriere, delle filande, delle tipografie...”).

Come quei jazzisti e quelle avanguardie musicali che cantarono le mille dissonanze della civiltà delle macchine.

Ed oggi, a più di un secolo di distanza dal primo manifesto futurista, continuano con quelle del nuovo millennio.



Le regioni del jazz. E il capitolo di un libro che potrebbe lesser scritto solo a più mani tant'è che ancora neanche è neanche finito, il capitolo. Ma in un primo libro, per ora, terminato, dal titolo *Calabresi d'America storie di musicisti* una prima base di lavoro era stata fatta. In si trattava della Calabria, del suo doppio, un doppio ideale, e transoceanico. In principio fu il grande Harry Warren-Salvatore Guaragna, figlio di emigranti dell'area morano-cassanese, nel cosentino. E fra i grandi solisti ricordavo Sal Nistico, familiari di Soverato. Ipotizzavo poi una band con Chick Corea, Robert Previte, George Garzone e John Patitucci (un appello alla ricongiunzione con la sua Torano era stato pubblicato da chi scrive in prima pagina su "Calabria Ora" il 5 luglio 2010 e poi produttivamente raccolto *in loco*). Fra i grandi vecchi Tony Bennett-Antonio Benedetto è la massima autorità fra i crooner in circolazione mentre una recente scoperta è quella fatta da altri studiosi su Scott Lafaro, il mitico contrabbassista di Bill Evans, roots in Siderno, cittadina attaccata a Roccella!

Chissà, fra i pionieri, se si possa annoverare Mike Pingitore mentre sono sicure le ascendenze calabro-sicule di Al Belletto, sax-clarinettista che suonò fra gli altri con Charlie Parker, come documentato da Franco Panno su "Musica News".

Certo è che una ricerca del genere non ha solo funzioni di tipo anagrafico-musicale. Lo scopo è semmai quello di rintracciare tramite le radici il peso degli eventuali elementi latini del comporre o del fare musica.

Per Warren individuavo matrici italiane nel brano "By The River Saint Marie" mentre di fatto "That's Ammore" sarebbe divenuto nel tempo una sorta di inno degli italo-americani.

Il lato spanish di Corea, origini miste calabro-sicule, è

ben noto mentre molto più difficile sarà isolare tali cellule sonore in jazzisti di terza e quarta generazione. Ne parlavo una volta a cena in un pub di Cosenza vecchia con Joey Calderazzo, dopo un concerto del CJC nel centro storico, il quale mi confermò di non sapere del suo passato più remoto né tantomeno di sentire particolari influssi che pilotassero in qualche modo la propria pratica jazzistica.

Una mail informativa ad Eliane Elias su una suggestiva quanto vaga ipotesi di studio raccolta per caso finora non ha avuto riscontro. Sarà dovere di chi scrive tenere informato il lettore sugli sviluppi ahimè sempre più sfocati della ricerca.

Le regioni del jazz? Siamo ancora ai capitoli iniziali di una materia marginalmente bianca della musica neroamericana. Ma la storia della musica è anche quella di quelle lontane periferie da cui partirono gli antenati, su navi che solcavano l'Atlantico facendo su e giù fra due continenti, il vecchio e il nuovo; emigrati con valige di cartone, cariche di pane insaccati cipolla e spezie a cui Sal Nistico, una sera dell'89 a Perugia a Umbria Jazz, faceva gustoso riferimento, associando a quei bagagli il sapore della terra dei suoi.

Come Proust e la madeleine!



*Sal
Nistico*

Hollywood

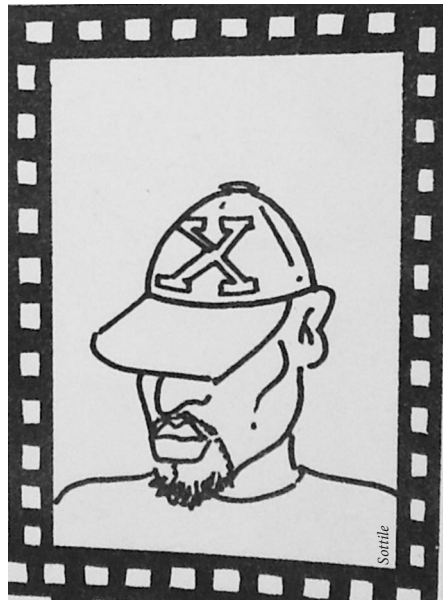
Riflettori puntati, librariamente parlando, sui Blacks di Hollywood nel tascabile di James Robert Parish *Today's Black Hollywood* (Pennacle Books. New York. 1995). Non è la prima volta che si analizza la componente nera nel mondo dello spettacolo. Ricordiamo, tanto per fare un esempio calzante, il volume *Blacks in American Film and Television* di Donald Bogle (Fireside. 1988). Nel caso in questione, alcune superficialità nella trattazione non stimolerebbero il recensore più di tanto.

Purtuttavia il volumetto è un utile “parade” su quello che è lo star sistem neroamericano di Hollywood ed è, nel contempo, una cartina di tornasole grazie alla quale contarvi le presenze musicali e le assenze per stabilire “chi sale e chi scende” nel mondo della celluloida a livello di artisti di colore. Mancano, ed è la prima cosa che risalta ai nostri occhi, i musicisti di jazz: segno, evidentemente, dello scarso rapporto che la categoria ha con la Mecca del cinema. Anche a Hollywood il pop regna sovrano. Rappresenta in qualche modo l’area il regista jazzofilo Spike Lee figlio del contrabbassista Bill (cosa peraltro relegata in un angolo della relativa nota biografica) nonché autore di pellicole ormai cult quali *Mo Better Blues*. C’è il regista nero di tendenza John Singleton, anch’egli oggetto di resoconto nel volumetto. La categoria degli attori è rappresentata fra gli altri da Denzel Washington, il protagonista di *Mo Better Blues* e da Whoopi Goldberg, incontenibile interprete del film *Sister Act*, pellicola densa di riferimenti alla musica gospel. La presenza di Spike Lee è quella più significativa per la nostra prospettiva in quanto uomo di cinema che ha saputo stabilire con il jazz un rapporto non meramente celebrativo o decorativo, liberandolo dai clichès nei quali troppe volte era rimasto ingabbiato, legandolo alla realtà

urbana, a storie private, al mondo dello spettacolo, rendendolo strumento di comunicazione forte in un panorama fatto di indifferenze e razzismi latenti, frontalità a comunità etniche e diffuso spirito di gruppo, comicità di parola e crudo slang quotidiano. La sensibilità alla musica nera di Lee ed alle sue possibilità espressive trova riscontro nel volumetto di Parish nel ricordo della folgorazione avuta ascoltando la prima volta “Innervision” di Stevie Wonder, fino ai Public Enemy ed al rap più spinto. Avrebbe meritato un che di riferimento anche il Coltrane mito muto di *Mo Better Blues*.

Ma tant'è. Il punto da sottolineare è che, fatte le dovute eccezioni, a Hollywood il jazz pare fosse più di casa negli anni della Swing Era.

Salvo smentite.



Improvvisazione

All'improvviso. Un'improvvisata. Essere improvvisati. Improvvisamente.

Di certo il linguaggio comune è ondivago con questo termine dalle implicazioni musicali ben spiccate..

Dove spesso è accaduto che l'improvvisazione venisse confusa con l'anarchia.

E che la paura dell'“ignoto” si trasformasse nel terrore verso i suoni in “autonomia”.

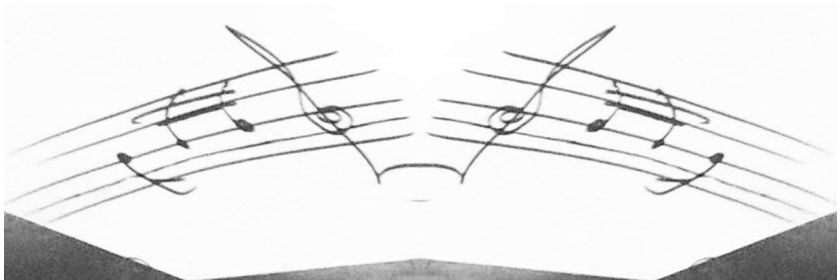
L'arte dell'improvvisazione ha in realtà radici remote.

Nelle culture popolari, intanto.

Nelle musiche tradizionali quali l'indiano, il flamenco.

E così nella cosiddetta musica classica, il barocco in primis fino a Chopin e altri. Arte e technè. L'improvvisazione è un approccio per il quale non basta essere specialisti della materia nel senso di possedere le necessarie abilità strumentistiche, linguistiche, ideative idonee nel “comporre all'improvviso”.

Occorre senso poetico, capacità di produrre idee, concetti in note, canalizzando fonti espressive interiori, culturali, identitarie, assorbendone esterne, ambientali, situazionali.



Jazz band

Come le note musicali, anche le parole viaggiano. Solcano gli oceani migrando in altre aree geo-linguistiche a «nidificare» esiti lessicali, a contagiare ed a restare contagiate dalle parlate, in un interscambio che nessun dizionario può fissare *una tantum*.

Sulle ali della musica che esso evoca, il termine jazz faceva, col diffondersi dei mass-media, il giro del mondo: dall'America all'Europa, dall'Italia alla... Calabria, portatovio da emigranti rientrati, in genere temporaneamente, nella sede di provenienza o da viaggiatori in possesso dei primi dischi incisi da jazzisti.

Cosicché, in una regione già linguisticamente fertilizzata da grecismi, latinismi, francesismi, ispanismi etc., nuove trasfusioni di nomenclatura si andavano ad aggiungere ai dialetti preesistenti, con rare mediazioni della madrelingua.

Si ritrovava, dialettizzato, persino il termine jazz. Con la variante rispetto al significato originario del vocabolo, che per *gezz* si intendeva, in ambienti locali di musicofili, lo strumento musicale della batteria.

Insomma, da sinonimo di un tipo di musica più o meno individuata, espressione della comunità nera residente negli Stati Uniti d'America, esso sfumava i connotati semantici iniziali assumendo, tutt'al più, quello di musica ritmica, percussiva, caratterizzata, appunto, dalla trascinate cadenza imposta all'esecuzione musicale dai drums. Fin qui il percorso linguistico. E quello musicale? Aveva, il linguaggio sonoro, analoga intensità e velocità di circolazione della parola?

Quanti dischi, dei milioni venduti in tutto il mondo da Witheman e dagli altri interpreti degli anni '20, si posarono su fonografi calabresi?

E, comunque, al di là della possibilità o meno di ascoltare quel tipo di musica, c'erano le premesse, nel Sud, per fruire, o addirittura produrre del jazz?

Non potendo risalire a quegli anni sulla scorta di testimonianze, né procedere per induzione, è opportuno rinvenire, per dare una risposta ai quesiti posti, dei supporti storico-documentali che comprovino, almeno, la conoscenza e l'uso del termine (e la eventuale produzione di musica, visto il doppio canale linguistico-musicale con cui si vanno svolgendo queste notazioni), magari limitando il raggio di osservazione a Cosenza, una città sulla quale il regime fascista aveva concentrato grossi sforzi di modernizzazione, per scoprirvi aspetti della storia delle attività musicali, riconducibili al gusto musicale proveniente, in tal caso, dall'America, verso cui l'ondata migratoria, anche dal cosentino, era stata notevole.

Una prima interessante scoperta la si ritrova su un periodico bruzio del '23.

Si tratta della seguente nota di cronaca: "Domenica 8 corrente, ha avuto luogo nelle eleganti sale del Casino di Società, il secondo thè dansant (...). Le danze, animate da una riuscitissima **jazz-band**, si protrassero con molto brio e vivacità fino a tarde ore".

La notizia ci torna utile come *primum* temporale dal quale far decorrere una data alle nostre osservazioni. Certo, c'è da andar cauti col dire che il jazz era presente a Cosenza sin dagli anni '20. Nè, tantomeno, è il caso di parlare di produzione musicale per la quale una adeguata preparazione tecnico strumentale era indispensabile; ma impensabile, e non solo a Cosenza, per carenza di specifiche traduzioni musicali.

Vero è che il regime fascista non aveva ancora avuto il tempo di mettere a punto il suo programma autarchico di politica musicale basato sulla valorizzazione dell'autocrazia e sulla lotta alle infiltrazioni esterne e che Franco Casavola poteva liberamente difendere il Jazz-Band nel manifesto dell'11 dicembre 1924 su *La musica futurista* per «la individualità del canto dei suoi strumenti» e «la persistenza dei suoi ritmi».

Resta il sospetto che, con quella definizione, l'articolista avesse voluto riferirsi, come da menzionato gergo, alla semplice presenza della batteria fra la strumentazione.

Sfogliando i periodici calabresi del '27, vi rinveniamo augurali echi di stampa riservati alla nascita di Romano Mussolini.

Chi avrebbe potuto immaginare allora che proprio il figlio del Duce sarebbe divenuto un jazzman di valore, apprezzato interprete di «musica negroide, musica di selvaggi»?

Il materiale per il nostro tentativo microstoriografico scarseggia in modo impressionante. C'è, su «Cronaca di Calabria» del 20 dicembre 1928, l'annuncio di uno sfarzosso spettacolo su *Broadway* al Teatro Comunale di Cosenza. Mancano, peraltro, notizie certe sull'allestimento.

La stampa, inquadrata o imbavagliata, cala a poco a poco il velo su quegli scampoli di cronaca attorno ai quali stavamo cercando di ricucire il nostro resoconto paleojazzistico da una Cosenza in camicia nera che si andava attrezzando di infrastrutture per diventare, nella zona nuova, città di servizi e capoluogo a tutti gli effetti.

Vari giornali, si diceva, sono protesi, nelle cronache d'arte, ad esaltare il teatro ambulante dei carri di Tespi drammatici e lirici, più capaci, questi ultimi, di presa sulle masse e, di «andare verso il popolo»; ad amplificare la propaganda del folklorismo dei gruppi in costume; a dare incoraggiante risalto all'attività delle filodrammatiche; a informare dei «sabati teatrali» per la prosa e la lirica e degli spettacoli e concerti dell'Estate Musicale.

Il jazz in quanto appendice musicale del «paese dei dollari», fuoriesce da tali operazioni di consenso nazionalistico.

Quando, nel 1936, Louis Armstrong, in tournée in Europa e «dirottato» da un gruppo di jazzofili al Teatro Chiarella di Torino, il fatto, perpetrato in barba ai gerarchi, diventa storico.

Intanto, nella Cosenza in cui «i caffè sono frequentati anche oggi ma per ammirare quelli che Ciardullo chiama “basinetti” delle girls del jazz, col pretesto di ascoltare la musica», sembra essere superata la fase di preistoria jazzistica.

Non avendo disponibilità di filmati sonori o nastri registrati anche qui è impossibile stabilire il tipo di musica che intonavano le prime formazioni che al jazz si richiamavano.

Ci serviamo di qualche testimonianza «orale» (come si fa con la musica popolare; d'altra parte, ci troviamo di fronte a fenomeni musicali di radici anch'esse popolari).

Una delle prime formazioni di cui si ha memoria è la «GulPaDe» costituita, per diletto, da stimati professionisti.

Essi, viaggiando e documentandosi sulle novità musicali provenienti dalla plutocratica America, si convertono al verbo jazzistico. Verso la fine degli anni '30, opera in città l'orchestra di Mario Rizzo Corallo, un musicista non calabrese che morirà sul palco, suonando.

Sicuramente, la loro, era musica funzionale al ballo ed all'intrattenimento danzante, sensibile alla moda delle big bands nordamericane.

Finita la guerra, come è noto, gli effetti culturali dello sbarco americano in Italia, perdurano; ed investono in pieno il mondo della musica.

«In particolar modo dal dopoguerra, ma anche da prima, il mito americano ricorre in tutte le sue forme, nei più diversi campi. alla radice c'è l'immagine del "nuovo mondo", del progresso, del capitalismo avanzato, del benessere e della libertà individuale, tutte componenti del mito che l'America ha abilmente propagandato come pubblicità di se stessa. Ma se Vittorini e Pavese cercavano nella letteratura americana un alter ego giovane e vitalistico, ingenuamente e realisticamente simbolico, da contrapporre al vecchio ceppo europeo in disfacimento (i cui intellettuali si dimostravano incapaci a vivere insieme ai tempi) e se nel cinema americano (da *Greed* di von Stroheim a *Nashville* di Altman) si intravede la vera faccia di un'arte che sembrava essere stata inventata appositamente per rappresentare le nuove strutture della società contemporanea, allo stesso tempo bisogna rilevare come la musica costituisca un caso

tutto particolare, malgrado i contenuti del mito si intreccino costantemente tra di loro (la grande società capitalistica, le cui macroscopiche contraddizioni riescono immancabilmente a essere spettacolarizzate e a essere offerte come prototipo di libero e incessante scambio tra gruppi sociali – in America, come è noto, si preferisce non usare il termine ‘classe’ – in lotta fra di loro, al limite, ma pur sempre in un contesto di invidiabile e possibilistica libertà, secondo lo slogan per il quale chiunque in America, se ne ha le capacità, può ottenere ciò che vuole)».

Il mito degli USA si diffonde dunque capillarmente in tutte le province attraverso i mille canali aperti dai potenti media del cinema e della radio.

Il linguaggio musicale americano si offre ad una diffusione ancora più massificante rispetto a quella del periodo compreso fra i due conflitti mondiali.

A Cosenza, intanto, cominciano ad operare gruppi che inseriscono nella denominazione il termine jazz.

È il caso della New Orleans Jazz Band, costituita attorno al 1947 ed attiva per tutti gli anni ‘50.

Nel repertorio, la presenza «americana» era cospicua ed era rappresentata da vari standards unitamente a brani leggeri di maggior presa sul pubblico. Altro nucleo di musicisti da segnalare è quello messo insieme da Enrico Colluto, uno strumentista trasferitosi a Cosenza da Montecassino; ed ancora la Mocambo, diretta, dal ‘55 al ‘61, da Armando Cimino.

I maggiori problemi di tali formazioni sono le scarse opportunità di effettuare jam session e di confrontarsi con altri jazzisti, cosa utile specie per quegli esecutori di provenienza bandistica aventi necessità di familiarizzare con il nuovo verbo.

Sono limiti quelli di non poter esercitare professionalmente l’attività di musicista per mancanza di opportunità di lavoro ed, inoltre, per la «diversità» di un jazz ancora escluso dai circuiti del concertismo tradizionale.

Eppur si muove qualcosa, in quegli anni, nel senso di

una valutazione culturale del jazz.

Nasce, nel '57, un primo sodalizio di amici del jazz.

Si tengono, negli anni a seguire, rassegne concertistiche.

E cosa molto importante, la città esprime dei jazzisti.

Ma torniamo a chiederci: fu, quello dei primi gruppi cosentini, vero jazz? O essi furono solo gli importatori, in terra bruzia, del tempo sincopato? Eppoi, bastava inserire in repertorio "Pennsylvania 6-5000" per poter parlare di jazz band?

La risposta è caduta nello spazio di una "breve" di novant'anni fa.



No, Kerouac non c'è. E nemmeno Ginsberg. Nè tantomeno Burroughs. Eppure l'antologia di letteratura anglo-americana che mi ritrovo a consultare è datata 1962, peraltro si tratta di un'edizione riveduta e aggiornata ma della beat generation non c'è traccia. La parte americana arriva fino a Hemingway, Steinbeck, Frost e meno male che c'è Lee Masters. Forse i '50 erano ancora recenti per inserirne alcuni fra i protagonisti letterari? In effetti i ritardi della manualistica, specie quella ad uso scolastico, nel recepire le novità del tempo coevo sono ricorrenti. Andrebbe calcolata in proposito la velocità di "inclusione" per il nostro Pasolini per esempio. Per Kerouac e soci, almeno analizzando l'indice di tale volume, sembrerebbe profilarsi una svista, o una rimozione da pregiudizio, e magari quella vicinanza con il jazz non avrà giovato più di tanto allo sdoganamento. Ipotesi, certo. Forse la logica a monte di tutto ciò è che si aspetta che la temperie si plachi, per vedere, ad acque chete, cosa resta sul fondo. E capire la reale portata delle (eventuali) innovazioni. Sul versante jazz l'innamoramento con il mondo beat è risaputo e in genere attenzionato da critici cronisti e discografici. Kerouac prediligeva Ellington e Berlin e fra gli standards "Embraceable You" e "Last Night" nella versione di Sinatra. Ginsberg, come Ferlinghetti e Corso adorava Basie, Parker e Monk.

Quella musica dall'incredibile "battere" era paradigma per la scrittura spontanea dei poeti che "eseguivano" testi bop nei locali di New York, San Francisco, Los Angeles. Era la generazione dei John Fante, Neal Cassady, Denise Levertov che ancora oggi conserva il proprio fascino così come non lo ha perso il "combinato disposto" beat/bebop della scrittura creativa degli holy barbarians.

Marche Yankeeé

No. 13302. Piano seul
No. 13291. Petit Orchestre
Salon-Orchestre avec Piano



Propriété des Editeurs pour tous pays
Tous droits réservés
MILAN
CARISCH & SÖHNEN
Leipzig & Firenze
London, W. Drexelkopf & Co. et al.

COPYRIGHT 1913

par

R. Leoncavallo

El'opera va ... le varie esperienze discografiche e concertistiche di accostamento, da parte di jazzisti, all'opera lirica non devono far pensare ad una attenzione unilaterale della musica neroamericana nei confronti del mondo del belcanto.

In Italia, culla del melodramma, quantomeno singolare è l'attenzione che, a vario titolo, hanno nutrito per la musica del Nuovo Mondo alcuni operisti di scuola verista. È noto che Puccini, dopo aver assistito, durante un soggiorno in U.S.A., a una messinscena della commedia di Belasco, *The Girl of the Golden West*, vi si era ispirato per il progetto dell'opera *La Fanciulla del West* (1909). Una partitura, caratterizzata da un inedito linguaggio armonico intessuto da scale e sincopi ardite per l'epoca, con impasti meglio adatti a ottenere il colore a livello orchestrale del primitivo ambiente dei cercatori d'oro che sarebbe stato reso "vero" dalla presenza di autentiche *western songs* di melodie su di esse modellate.

La ricerca di colore, dato saliente già nella *Carmen* di Bizet (1875), avrebbe portato il Puccini oltreoceanico a immaginare un minstrel intonare una canzone ad apertura del sipario di *La Fanciulla* ed a mescolare, qua e là, rigidi accenni di ragtime ad un dinamico "allegro brutale".

E se Mascagni viveva un rapporto combattuto verso questa musica pur dopo esser stato spettatore di una performance del jazzista Sesto Carlini, è documentato a parte il "contatto" fra i due eclettici Berlin e Leoncavallo. Su quest'ultimo, in effetti, il discorso sarebbe più articolato.

Si viveva allora una fase di diffusa apertura delle arti in direzione delle culture "altre" europee e le altre culture extraeuropee. Si pensi in pittura a Picasso, a Gauguin ... In musica a Delius, autore di "Appalachia", a Dvořák,

che componeva la *Sinfonia n. 9 Dal Nuovo Mondo*, eseguita nel 1893 alla Carnegie Hall, a Debussy, in “Golliwogg’s Cakewalk” dall’opera pianistica per bambini *Children Corner* (1908), a Hindemith (“Suite 1922” per pianoforte) e Stravinskij (“Ragtime per 11 strumenti, *Ebony concerto*”), Ravel (“*Minstrel*”, “*Five o’clock Foxtrot*”), Šostakovič (“*Tahiti Trot*”), Antheil (“*A jazz Symphony*”), eppoi Poulenc (il rag-mazurca “*Les biches*” con scansioni ritmiche jazz). Di Leoncavallo non risultano prese di posizione a favore del jazz alla Casella.

Ma esiste un aspetto, nella sua produzione musicale, americano (lo stesso Dvořák aveva scritto in “*Quartetto per archi op. 96 Americano*”): una “*Marcia Yankee*”, del 1912, edita inizialmente nel 1906 con il sintomatico titolo di “*W l’America*” dedicata a T. Roosevelt. Sono pagine pianistiche, ispirate al genere esotico in voga a quel tempo. Ma l’asse Gottschalk-Bizet avrà pur prodotto un qualche effetto fra i veristi di casa nostra! Vicino a un Enrico Caruso che faceva la spola con l’America come Toscanini, primo direttore di “*Pagliacci*”, il compositore subì evidentemente il fascino del mito americano fors’anche attraverso le testimonianze di artisti giramondo. Lo stesso soggiorno in Francia era valso a fargli assorbire lo spirito di apertura verso nuove frontiere e paesaggi sonori. E una compiaciuta dedica di Berlin, riportata in quarta di copertina su questo volume, ne è ulteriore riprova.

Mezzi di produzione

Mezzi di produzione?

Secondo la visione marxiana classica di un'economia industriale ne rappresentavano la struttura base.

La cosa pare superata oggi che la finanza, (già) sovrastruttura, può decidere destini di imprese e stati con semplici movimenti virtuali di risorse e flussi invisibili di capitali. Situazione inversa, dunque, dall'economia industriale classica a quelle finanziarie dell'attualità capitalistica.

Secondo Marx altro elemento sovrastrutturale del capitalismo era la cultura di cui la musica fa parte.

*

Prelevando e adattando quel tipo di lessico alla nostra prospettiva, si potrebbe effettuare un altro capovolgimento di ruoli e ridefinire la musica, jazz nella fattispecie, struttura, per quanto immateriale essa sia.

I relativi mezzi di "produzione", per quanto in gran parte materiali (edizioni discografiche, spot, postproduzione, staff concerti e relativi apparati tecnici etc.) li connoteremo sovrastrutturali o meglio parastrutturali una volta posta la Musica al centro di un Sistema basato su un prodotto artistico (immateriale) che veicola il proprio messaggio verso un mercato di utenti-referenti-fruitori, il pubblico dei concerti, la platea degli ascoltatori dei dischi, dei frequentatori dei festival etc..

Andrebbe anche avviato un ragionamento su possibili linee di economia della cultura musicale e jazzistica vista la situazione in fieri dovuta ai venti della crisi che imperverano e modificano un panorama che poteva apparire fino a qualche tempo fa abbastanza stabile e consolidato.

C'è da fare soprattutto i conti con un mondo basato sulla spettacolarità, l'intrattenimento, l'estetizzazione, in cui è lo stesso modo di fare arte che è mutato. Il jazz del nuovo millennio oltre a prodursi deve sapere riprodursi nella consapevolezza che "bello non è il piacevole, il grazioso, ma è senso. L'arte è senso" (Fiorani)

New Orleans

Affondata New Orleans, la città del jazz, avevano titolato, con grande risalto alla Madre Urbana di tutte le stagioni della musica afroamericana, al suo tempio urbano più accreditato, divenuto una sorta di ara funebre, dopo il passaggio tragico dell'uragano.

Ci si interrogava sull'accaduto, si contabilizzava quanto si fosse disperso, per recriminare su cosa non si fosse fatto e su quanto si sarebbe potuto fare, si pensava ad un recupero del possibile, ad una ricostruzione ipotizzabile.

Un disastro annunciato, quello di una "ville" scarsamente difesa dai prevedibili sconvolgimenti della natura a lei più vicina.

L'impressione era che quell'America sapesse più aggredire che difendersi, che facesse della sdrammatizzazione di un certo tipo di allarmi un atteggiamento politico diffuso, per sopravvalutarne altri più lontani, come i fronti di guerra aperti in varie parti del mondo.

Ma ciò che sorprende, agli occhi di un europeo, era come non si fosse presa coscienza fino in fondo, almeno in quel caso, dell'importanza di quel territorio urbano, del suo essere patrimonio, prima e dopo l'esodo da Storyville nel '17, storico e culturale di tutti, dell'America e dell'umanità, di come il suo tessuto connettivo socio culturale andasse tutelato ad ogni costo.

Lì, ed è questa un'altra impressione, i sedimenti di un glorioso e recente passato erano stati evidentemente più che altro un'occasione turistica per le migliaia di visitatori passati ogni attraverso l'aeroporto Louis Armstrong.

La tragedia della Louisiana, della città più francese, culla del melting pot musicale a inizio '900, perché cerniera dell'importazione di schiavi neri deportati dall'Africa dal sudamerica verso il nord, doveva poter capitalizzare

l'attenzione che i megafoni mediatici le avevano offerto durante l'emergenza.

Facendo ben sperare che si sviluppassero finalmente propositi di un rispetto attivo e non contemplativo di testimonianze di quelle origini multiculturali, al di là della gestione dell'immediato.

Non si poteva e non si può, con quelle tracce visibili lasciate dalla storia, per quanto ancora giovane, ragionare col *laisser faire laisser passer*.

Andavano, con il senno del prima, in qualche modo sistemati per tempo argini forti in grado alla furia delle acque sospinte dal vento sul golfo del Nuovo Messico.

A difesa di una città-simbolo, per la musica anzitutto immaginata già allorchè la "rete" non esisteva e ci si "connetteva" in ascolto o su cameo's ai suoni e alle immagini che provenivano da New Orleans, "culla" di uno stile omonimo, in contrappunto con il dixieland dei musicisti bianchi.

E battezzava gli aurei '20 in Jazz Age riprendendone lo spirito nel secondo '900 con la nouvelle Orleans.

La città-mito dei musicisti era anche la città del dialogo fra i linguaggi, incrocio di culture, intreccio comunque di contraddizioni.

Così vicina ai giacimenti di petrolio eppure così "ricca" di ghetti e poveri.

Impietosamente i riflettori dei media, puntati sul suo *statu morenti*, avevano svelato al mondo quest'altra faccia dell'America. Ma quanto sarebbe durata la rappresentazione ?

Le majors televisive e discografiche hanno altri interessi (in senso economico) da coltivare nella sconfinata platea mondiale di fruitori.

Seguono l'onda, si potrebbe dire con macabra metafora, in un mondo in cui è il possesso dei mezzi di produzione ... comunicativa la chiave di volta del sistema dei mass media.

E allora le immagini di quella che pareva la Pompei d'America, la Venezia sonora e nera sommersa dalle acque dell'oceano, e dai venti tempestosi offesa ancora oggi dall'uragano Isaac, quanto sarebbero rimaste nell'immaginario collettivo? E when the saints, quando accadrà che i santi marceranno verso New Orleans, potranno ancora riconoscerla?

Che la gestione di Obama riconsegna la casa della Jazz Art come un non-museo è il nostro augurio; e che in generale l'uomo finalmente si attivi per non rimanere pedina immobile della scacchiera del destino, ma sia in grado di giocare le proprie mosse con convinzione per tentare di vincere la sorte, è un auspicio o meglio una speranza.



Orchestrion

Un'orchestra invisibile, come un ensemble di folletti e spiritelli. Luci che si spengono a intermittenza in sincronia con le note eseguite. Un presepe sonoro vivente azionato da sistemi meccanici e pneumatici. Sul palco è un unico direttore a guidarla. Imbraccia chitarre classiche, elettriche, acustico-elettrificate, creazioni liutistiche a più corde.

Ma non si tratta di pirotecnie hi tech. C'è semmai un senso retrò nell'armamentario alle spalle di Pat Metheny.

Il suo Orchestrion Tour approdato all'Auditorium-Parco della Musica potrebbe apparire una contraddizione in termini se non fosse che il "laboratorio" del progettista "solista" stesse lì a dimostrare come sia possibile che l'Uno, solitario come tutti i numeri primi, possa diventare, nella ricerca e sperimentazione musicale, numero multiplo e come una solo performance si possa a sua volta trasformare in *Solorchestra*.

Ciò grazie all'applicazione, conservatrice e rivoluzionaria al tempo stesso, del principio del pianoforte a rullo di fine '800, esteso anche ad altri strumenti, incluse le percussioni.

A sovrastare, nel concerto, è la dimensione acustica ed elettroacustica, il suono analogico in rivincita sul digitale, perfetto, meno ruvido di naturalezza.

Se il jazz è invenzione, gioco, Metheny vi si cala nell'accezione più letterale del termine. Interpreta e reinterpreta un repertorio, il suo, che, superata la folgorante sorpresa iniziale, accompagna lo spettatore negli spazi d'ascolto rivelati ai più sin dagli anni '70.

Dopo due ore e passa il pubblico ribolle. Ma lo stregone chiude quegli strani alambicchi. Il rito è finito.

*“La foto è là, pronta
per un libro, per
un giornale e per
il piacere di chi la
guarda”*

Jean-Pierre Leloir



Sono foto di musicisti, ma non solo. “Ritraggono”, nel nostro caso, ambienti e situazioni partecipate che in parte si è concorso a determinare, a costruire, a determinare.

Perché, è vero, di jazz dal vivo ci si alimenta, se si è appassionati. Ma è diverso il rapporto se si fa parte del gruppo dei promotori che intendono con il loro attivismo militante soddisfare istanze di appassionati e di fatto colmare eventuali lacune di programmazione nell’area di riferimento. Il che consente di vivere lo spettacolo da dietro le quinte, a diretto contatto con gli artisti.

In realtà, oltre ai preparativi, c’è il before e l’afterhours che avvicina agli “attori” della scena musicale di quell’occasione.

Si stabilisce un rapporto molto spesso di franchezza, cordialità, complicità che non ti saresti mai aspettato a leggere i rider delle agenzie.

Le immagini, a partire da quelle del concerto, sono solo istanti di un evento che dura diverse ore, e non rappresentano che un segmento di un insieme di cose da gestire, amministrare, orientare e di problemi da risolvere: la batteria che non va, il microfono saltato, l'hotel non di gradimento, il menu poco vegetariano, i ritardi nei collegamenti, le riprese non autorizzate, il pubblico che scalpita o che ritarda, i biglietti omaggio del politico o del suo parente, l'accredito dell'ultima ora, l'agibilità e altro burocraticume; capita, ma si cerca di evitarlo, che il concerto rischi di sfuggirti dalla vista pressato come sei dalle incombenze.

Poi recuperi e se funziona allora ti rendi conto che forse è valsa la pena quello spenderti, che è poi un voler comunicare un'apertura al sociale tramite una scelta, quella data proposta artistica che ti ritrovi sul palco, che il momento dello scatto fotografico, tuo, o meno, non conta, fissa, stabilizza.

Fatto è che quel momento, "trattenuto", simboleggia un fare musica, e rimane a documentare "the death of the moment" (Avedon).

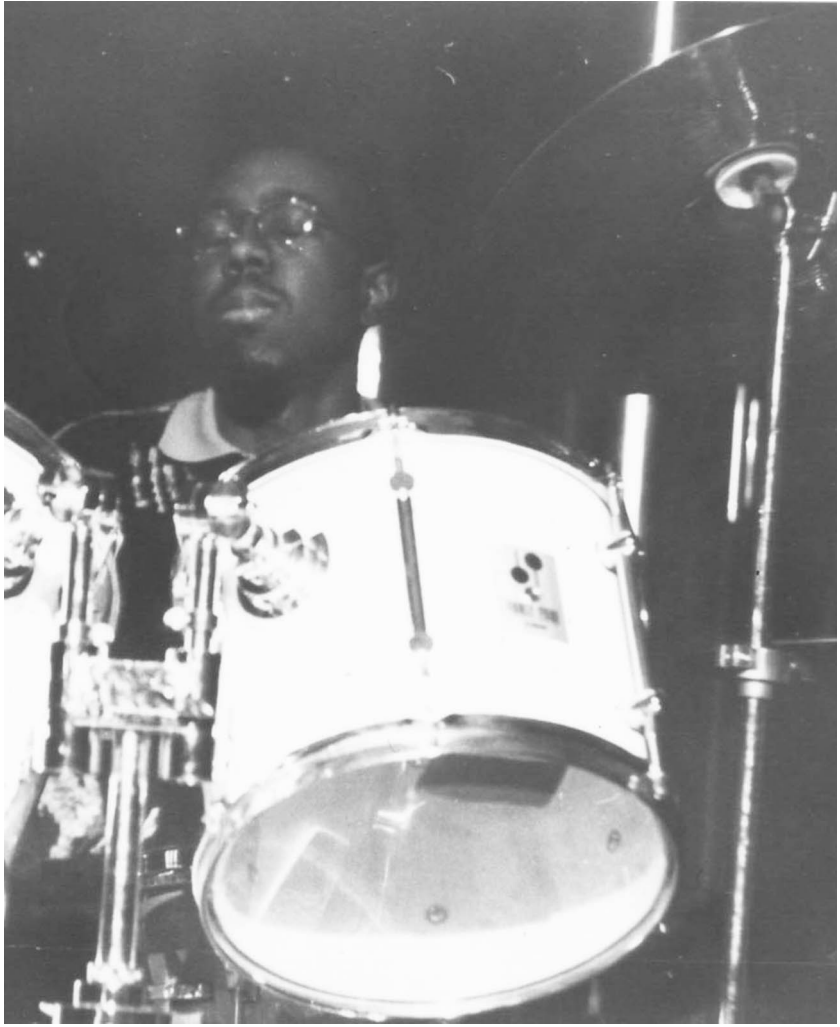
Ma un attimo di performance, anche se è un movimento scomposto, una smorfia del volto, senza suono reale, epperò forse immaginato, rievocato, di rimandi, può diventare, picture, quadri (fotografie) di un "esposizione" (le righe che state leggendo) che colorano di *visivo* quanto si è annotato sulla messinscena del jazz, per immagini che ne compongono frammenti di immaginario dell'ultimo decennio di fine secolo scorso.



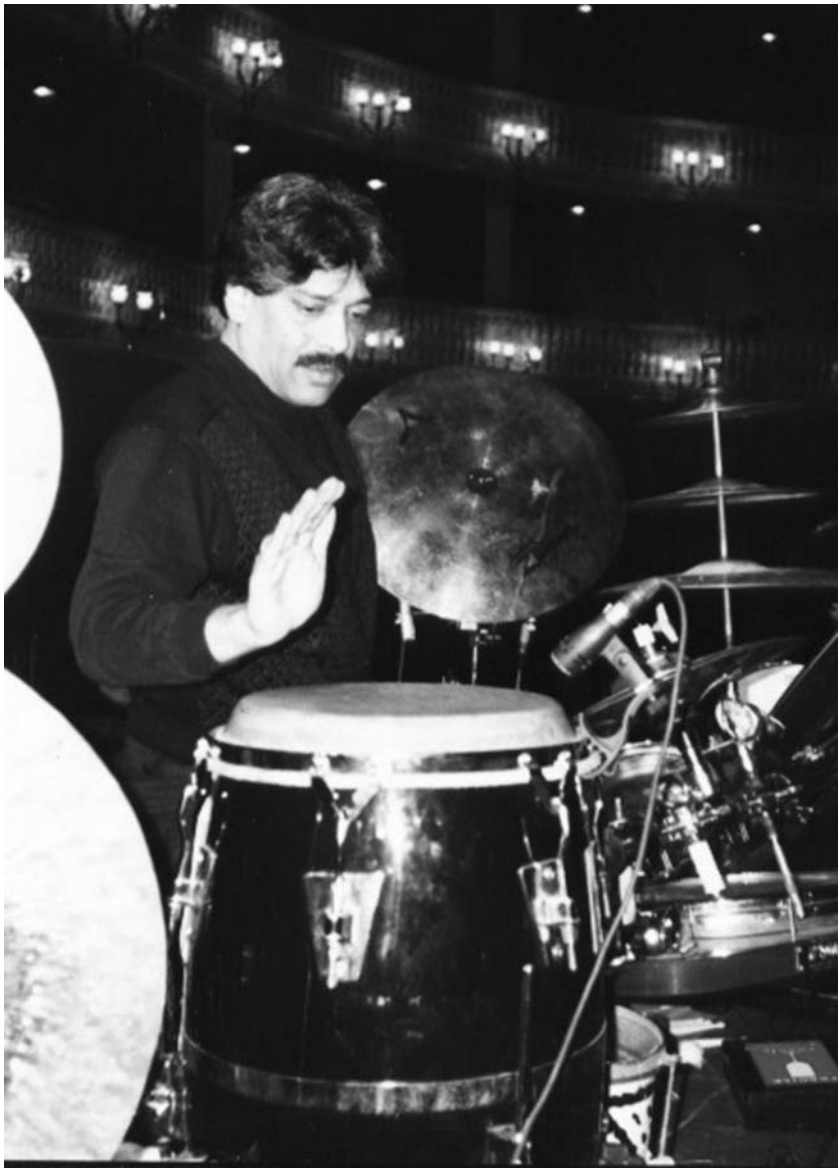
Lester Bowie



Mike Stern



Marvin "Smitty" Smith



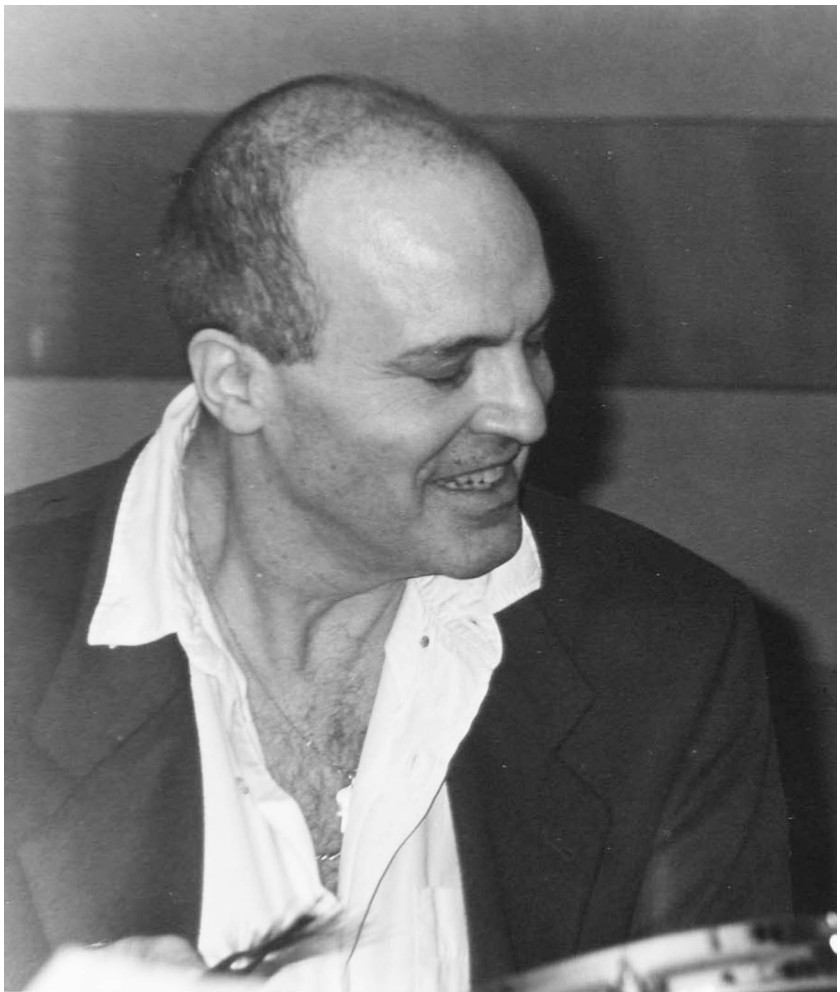
Trilok Gurtu



Claudio Fasoli e Mick Goodrick



Scott Henderson



Aldo Romano



Noa e Gil Dor



Nnenna Freelon



Harvie Swartz



George Garzone



Willy Murphy



Trudy Lynn



Don Moye



Dewey Redman



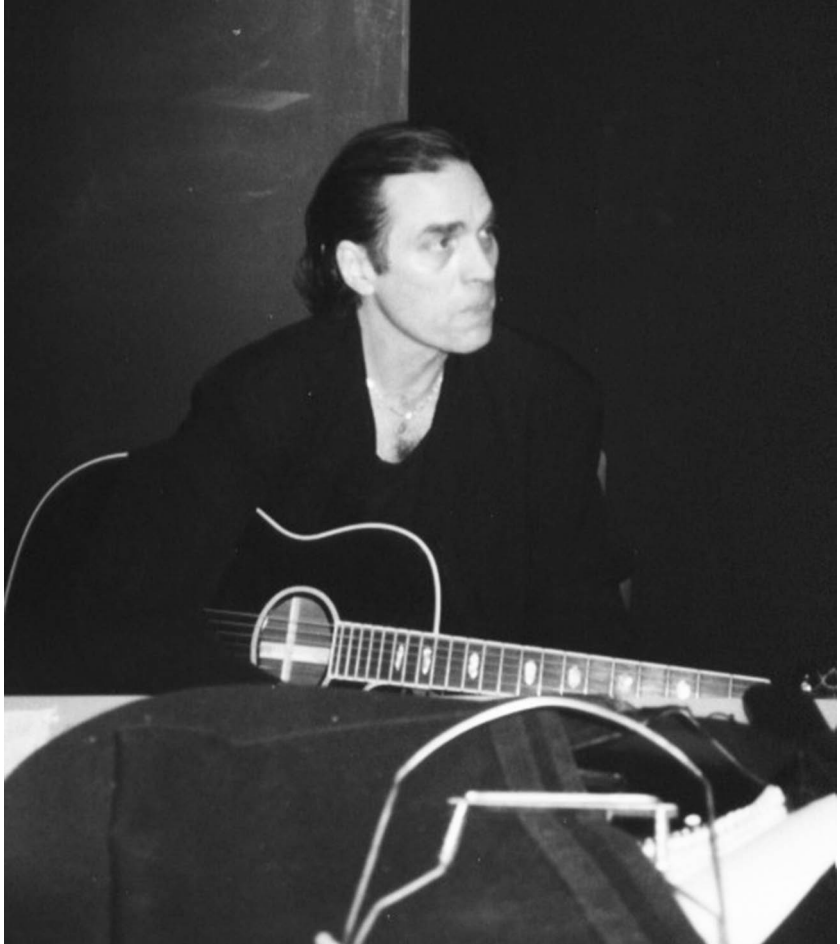
Diane Schuur



Joan Cartwright



Robert Fripp



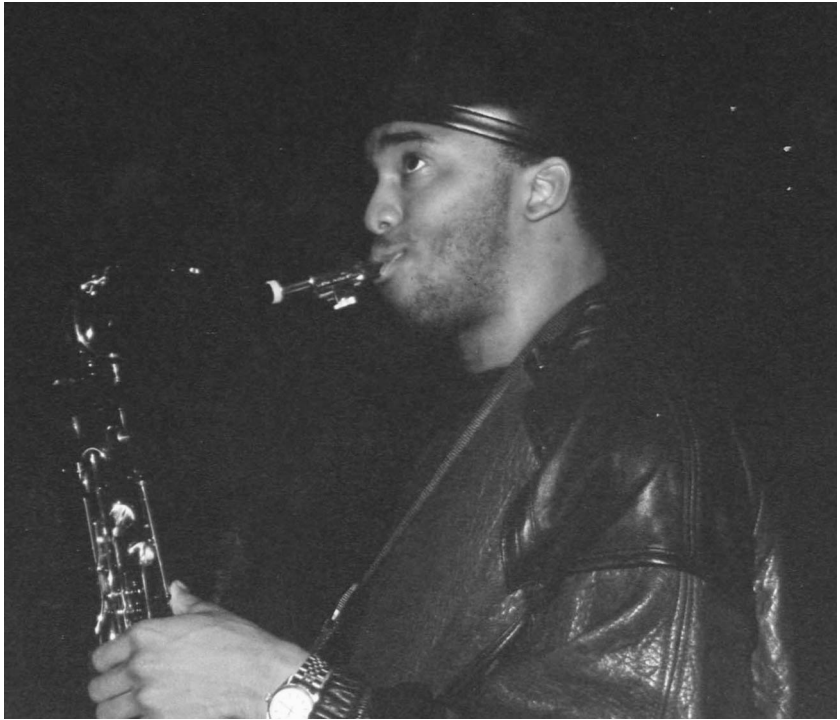
Eric Andersen



Frank Lacy



John McLaughlin



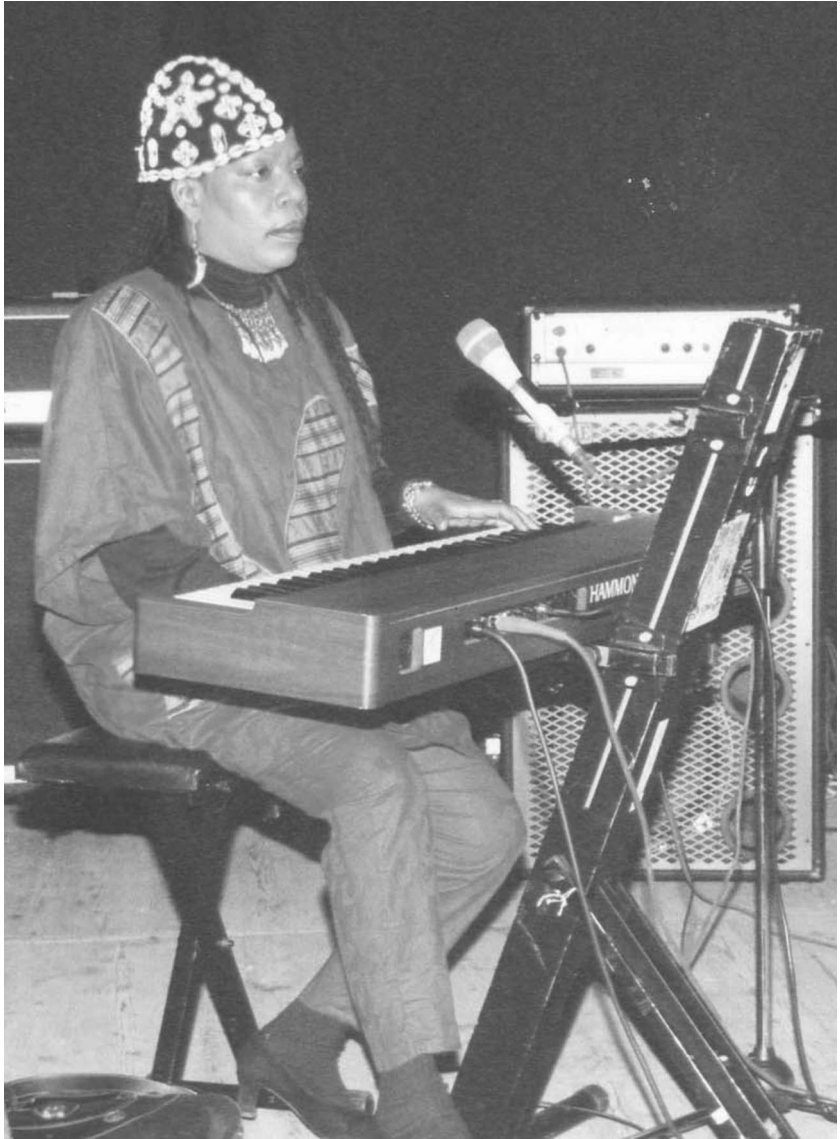
James Carter



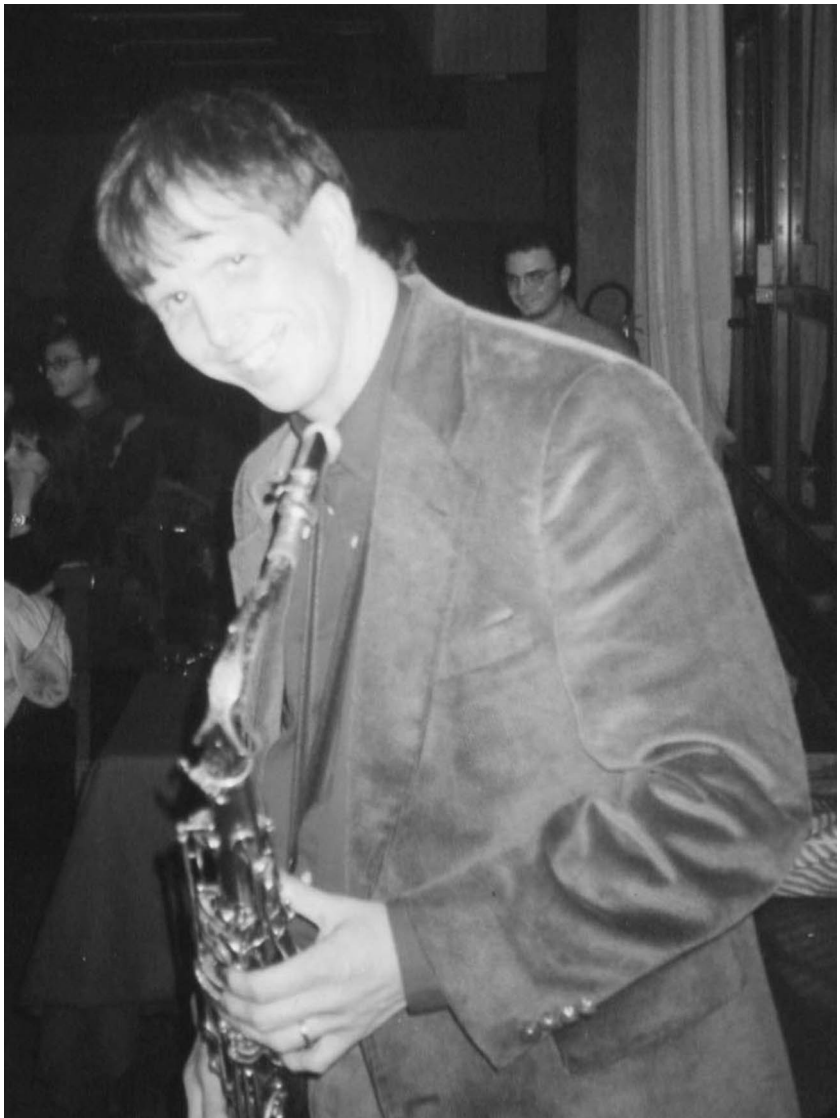
Irio De Paula



Kelvin Bell



Amina Myers



Dick Oatts



David Massengill



Rudy Linka

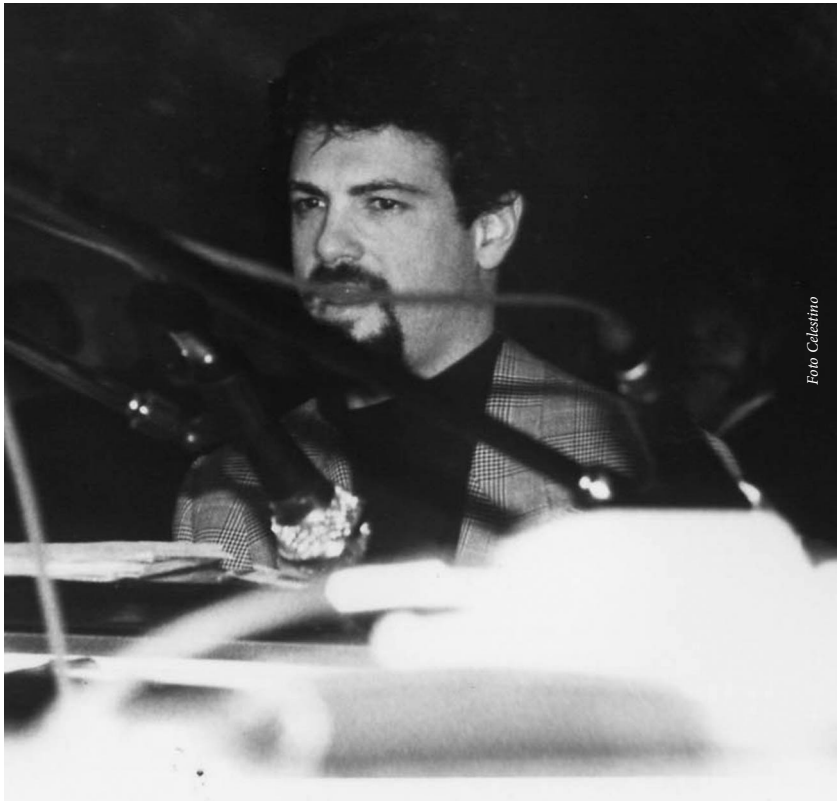


Foto Celestino

Pete Malinverni



M. e S. Zafri



Karl Potter



Chicago Beau



Al Di Meola



Bob Malone



Kenny Wheeler



Ruth Gerson



Francesco Suppa, Enrico Granafei e Nicola Puglielli



Giorgio Gaslini presiede il Comitato Regionale AMJ



Danny Gottlieb



Gianpaolo Ascolese



Enzo Pietropaoli



Tullio De Piscopo



Gianni Lenoci



Gianni Basso



Angelo Adamo



Nuccio Intrieri



Paola Arnesano



Guido Di Leone



Ettore Fioravanti



Roberto Ottaviano



Gegè Telesforo



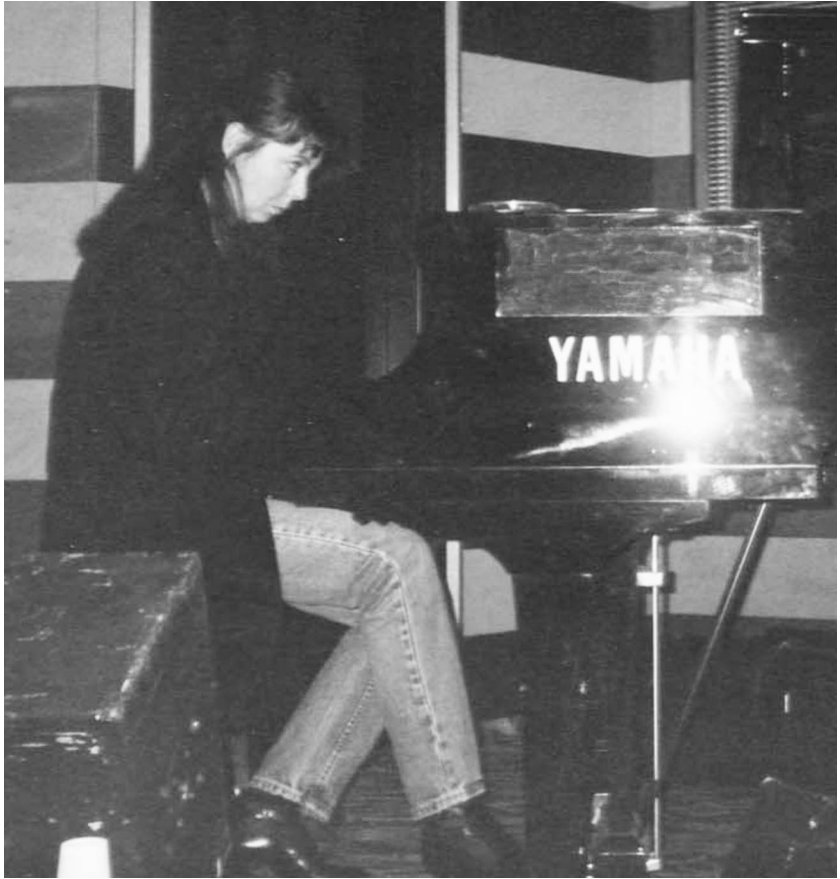
Fabrizio Sferra



Stefano D'Anna



Daniele Sepe



Rita Marcotulli



Massimo Moriconi



Maurizio Giammarco



Marco Fumo



Pietro Condorelli e Silvano Montanelli



Stefano Sabatini



Marco Sannini



Vittorino Curci



Ada Montellanico



Carlo Actis Dato



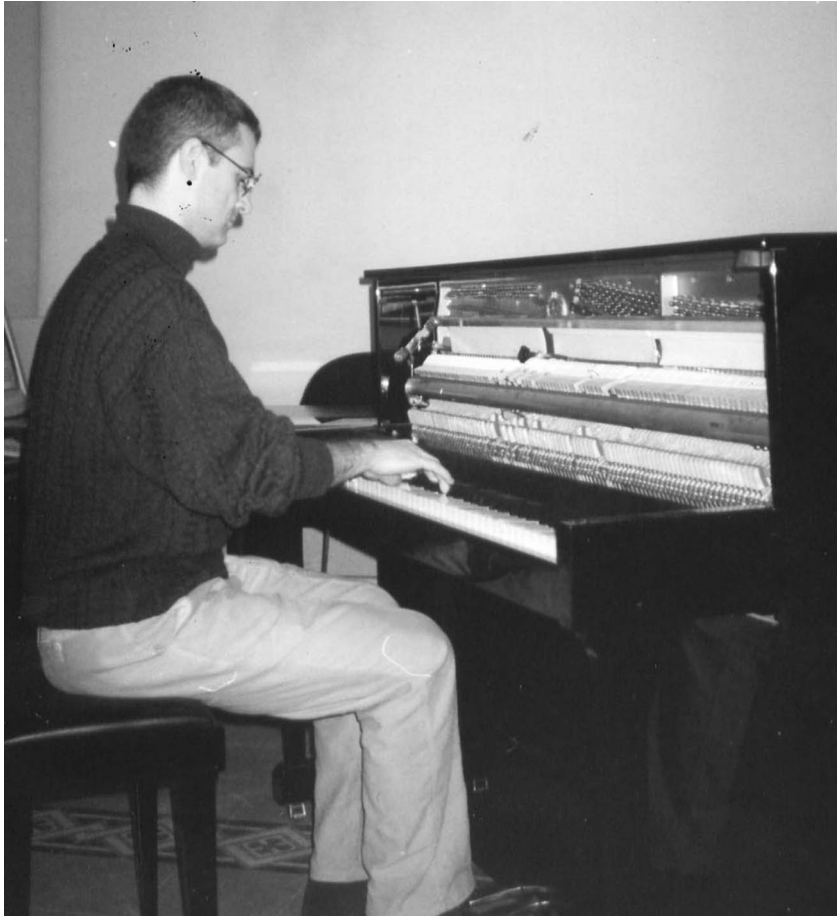
Revolver



Nucy Guerra



Bingham Blues Band



Nico Morelli



Paolo Fresu



Amato Jazz Trio



Paolo Innarella



Tiziana Ghiglioni



Stefano Bollani

Quattro eventi jazz visti dalla tribuna stampa. Eccoli scelti, con difficoltà, fra le ventennali frequentazioni di festival, convegni, concorsi, concerti.

Un campionario ridotto, a quadrifoglio, che è anche uno sguardo sull'aspetto più spettacolistico di una economia culturale/musicale dove il jazz assume il valore di una realtà articolata e complessa, in cui convergono vari fattori e in cui, a volte, la logica del business fa a pugni con le ragioni della musica e dei musicisti.

Un festival: Antibes (1989)

La città vive il festival jazz senza traumi.

Pochi i saccopelisti, inesistenti gli spazi per la roulottes, molti i turisti di fascia medio-alta allocati nelle strutture ricettive che, da centro fino alla vitale Juan Le Pin si articolano, in una diversificata gamma di possibilità di svago e riposo.

A differenza di Cannes, colorata di celluloidi, Antibes, nella seconda quindicina di luglio, si intinge, e in modo indelebile, nel jazz.

E il jazz, vecchia talpa, sceglie la notte per venire alla luce e mostrarsi al suo popolo nelle versioni libere, creative oppure ortodosse e meno come r&b, fusion, salsa, rock.

Sono trent'anni che il jazz si affaccia sul lungomare e declama le sue note, servendosi degli strumenti di artisti di calibro stellare.

Assente Ella Fitzgerald, la parte del veterano stavolta è toccata a Ray Charles che era presente nell'edizione del '61, quando la più antica rassegna jazzistica europea emetteva i primi vagiti.

Il trentennio d'età di Jazz a Juan è unico e raro in Europa.

Nella hit parade dei concerti visti quest'anno sarei tentato di assegnare la palma d'oro per la migliore interpretazione al Trio di John Mc Laughlin.

Ma sarebbe solo uno dei riconoscimenti da tributare ai protagonisti della rassegna più a la page della Costa Azzurra.

Proprio Ray Charles, la sera del suo concerto (5.000 spettatori paganti) ne ha ottenuto uno, la Croce di Cavaliere della Legion D'Onore, per espressa volontà del Ministro degli Esteri, poco prima del suo duetto con Dee Dee Bridgewater, in una performance breve quanto apprezzata.

Attorno al Cavalier "Genius" si sono esibiti altri "mostri sacri" come "le syntetheswinger" Joe Zawinul, il sassofonista " lirico" David Sanborn , l'"equilibrista delle corde vocali" Al Jarrow, Marian Petrescu, un Oscar Peterson bianco, ventenne e romeno, il "colosso" del sassofono Sonny Rollins e il ricordato Mc Laughlin, con Kai Eckard al basso e il magico Trilok Gurtu alla batteria e percussioni, lo strepitoso quartetto di Jack DeJohnette, Herbie Hancock, Dave Holland e Pat Metheny, il sestetto di Stan Getz, "Duos" con Martial Solal, Michel Portal, Didier Lockwood, Toots Thielemans, Daniel Humair, Jean Francois Jenny-Clark, poi Claude Bolling, Michael Brecker in quartetto e Tony Williams in Quintetto, la Gil Evans Orchestra, tutta gente che ha già occupato di diritto un posto nelle enciclopedie jazzistiche.

La consueta apertura alle culture musicali "esotiche" era dei cubani Irakere e degli africani del Toure Kunda mentre la rappresentanza sudamericana è stata fitta nella United Nation Big Band messa assieme da Dizzy Gillespie, una sorta di comunità pan-americana della musica jazz, e dal più "popolare" Jorge Ben.

Ben stagionato il rock messo in mostra da Chuck Berry; sempre piacevoli, la stessa sera i Blood, Sweat and Tears.

Alcuni di tali concerti avrei potuto rivederli in Italia.

Ma, a parte la unicità ed irripetibilità di un festival jazz, non sarebbe stata la stessa cosa per motivi di "cornice".

Perché il pino gigantesco che sovrasta ogni sera il palcoscenico della Pinede Gold è elemento scenografico importante nella sequenza dei concerti.

E perché ciò che ruota attorno a “Jazz a Juan” è, a suo modo, contenuto oltre che contenente: i fotografi, la stampa, il pubblico assiepato mentre fuori, nei locali notturni, i giovani, seduto in spazi stretti, paiono intrecciati come le chitarre di una scultura di Arman, al Museo di Picasso in Antibes.

Un convegno: Noci (1995)

Notti magiche a Noci, subito dopo i mondiali di calcio, per gli Europei dell’Avanguardia Jazzisitica.

Anche, quest’anno, e per la seconda volta, si è tenuto l’*Europa Jazz Festival* nella ridente (e sonante) cittadina dell’entroterra barese quasi a riprova del fatto che certe iniziative di esplorazione e ricerca musicale hanno respiro anche nei centri minori. Iniziative che rifuggono dalla mera organizzazione di passerelle per grandi *stars* e dal predisporre vetrine di lusso per i *mass media*. Che hanno intenti di discussione e approfondimento.

E una vera e propria messa a punto teorica su un tema monografico - *New Music from Russia* - è stata effettuata, in parallelo allo svolgimento del Festival, da relazioni e interventi bell’ambito di un convegno che ha registrato la partecipazione, fra i relatori, dell’esule russo Leo Feigin, della Leo Records di Londra, del musicologo Marcello Piras e del critico di Leningrado Alexander Kahn.

Mentre l’intervento di Feigin ha avuto il carattere di testimonianza della propria esperienza di esule e produttore discografico, Kahn ha ricostruito, per linee generali, la storia del hazz nell’Unione Sovietica, sin dai primi tentativi di imitazione americana, negli anni ‘20, quando le autorità vedevano con favore il fenomeno jazzistico in quanto espressione culturale di un popolo di oppressi, per divenire, negli anni ‘40 e ‘50, ostilmente avverse al jazz ed ai suoi strumenti “decadenti”, come il sax.

Poi la svolta ribelle fra fine anni '50 e inizio '60, la tolleranza delle autorità verso il jazz nel decennio successivo fino ai formidabili anni '80, era della *glasnost*.

Insomma, una storia parallela a quelle, americentriche, raccontate in tanti manuali di storia del jazz, difficile da inquadrare in comparti temporali e in categorie concettuali o stilistiche chiuse, per la indubbia complessità e la specificità degli elementi che la compongono.

Un concorso: BargaJazz (1998)

Strane a sentirsi, le prove dell'orchestra di Barga Jazz dal "Ciocco", a Castelvechio Pascoli, a poche decine di metri dalla casa che fu del poeta del fanciullino. Qui l'itinerario pascoliano si intreccia, ora son diversi anno, con le rotte dell'estate jazzistica italiana, per il concorso di BargaJazz che si tiene in quel singolare raccordo fra paesaggio, storia ed arte che ha nell'antico borgo barghigiano il proprio centro culturale.

E qui la musica, il jazz, pare sposarsi con naturalezza con la poesia come linguaggio che sperimenta, guardando in avanti, e recupera all'indietro le proprie tradizioni.

È il caso di questa edizione di BargaJazz che punta a risciprire come la "latinitas" jazzistica persista nell'immaginario delle nuove generazioni di compositori, arrangiatori, solisti.

Una "Koinè", quella latina, madre di tante lingue, che, nel tema assegnato ai concorrenti per lo sviluppo musicale "Da Gillespie a Piazzolla" ha di fatto spaziato dalla saudade di Chico Buarque de Hollanda e Gismonti alla ritmicità di Garcia e ai climi orchestrali di Don Apiatzu e Xavier Cugat ricreati da Bruno Tommaso e dalla orchestra di BargaJazz.

Tanta anima melodica ha pervaso gli spettatori del Cinema Roma fino all'ultima serata che ha registrato la premiazione di Cesare Grossi per il miglior arrangiamento e di Claudio Allifranchini per la composizione originale più votata.

Ma ciò che covava di più è parso il ritmo, nelle svaria-

te forme latine, con più scontate preferenze per il nuevo tango di Piazzolla e il samba. Al di là dei responsi della giuria sui concorrenti composta fra gli altri dal veterano Giuseppe Barazzetta e dal francese Didier Pennequin di “France & Press” concordiamo con Giancarlo Rizzardi, direttore artistico, che l’orchestra ha rappresentato, con i suoi solisti Rossi, Grossi, Tamburini, Alinari, ecc. la più entusiasmante creatura del Concorso, anche quando si è travestita da “Orquesta tipica”, tesa a produrre suoni provenienti da mondi vicini e lontani al tempo stesso.

Poesia e musica, cultura e natura micro e macroscopica, si offrono in questa parte della Valle del Serchio. Il jazz, qui, è giusto che assuma una dimensione più spirituale e discreta che spettacolistica e roboante. Musica altamente concettuale, il jazz solo apparentemente è primigenio ed “istintivo”, non “fanciullino” bensì crogiolo di metafore segrete e simboli occulti, pronta ad esaltarsi e a ripiegarsi in decadenti mormorii con umorale variabilità. Come il clima di questo fine agosto in una Toscana coperta di “stracci di nubi chiare”.

Un concerto: Edimburgo (2008)

Esauritosi, fra il 27 luglio e il 3 agosto, il Jazz and Blues Festival, Edimburgo offre il ventaglio degli altri suoi Festival in un agosto brulicante come sempre di spettacoli con la musica neroamericana comunque in mostra. Intanto campeggia sul catalogo delle National Galleries of Scotland la foto di un Louis Armstrong immortalato nel ‘35 da Anton Bruhel su “Vanity Fair”.

Una bella soddisfazione per il vecchio Satchmo, assurgere a immagine simbolo del novecento ed essere esposta assieme a 150 ritratti del famoso magazine presso la Scottish National Portrait Gallery. Altre notazioni sul taccuino vengono dal Festival Fringe, con Filomena Campus che ha inscenato all’Assembly, *Misterioso: A Journey Into The Silence Of Thelonious Monk*, impegnata performance sul genio e la vita di Monk. Una produzione in cui attori e mu-

sicisti, interpreti dei due livelli, teatro e jazz, si intersecano nell'evocare l'icona del pianista (di) "Misterioso" con sullo sfondo il maccartismo.

Un lavoro formato export in cui suoni e recitativo (i testi sono di Stefano Benni), video digitali e movimenti in scena sembrano pennellati per un festival di frontiera qual è il Fringe.

E che si affiancano alla firma di Dario Fo, rappresentato anche quest'anno come da consuetudine, nel rinfoltire i colori azzurri in questa olimpiade dello spettacolo che dal 1947 imperversa nella capitale scozzese.

Altri appunti, fra i tanti possibili, riguardano la particolare salute del musical e del canto jazz presso le nuove generazioni.

Da segnalare in proposito, sempre all'interno del Fringe, l'interessante collettivo The Oxford Gargoyles che alla Adam House ha presentato *Jazz A Cappella*, un viaggio vocale dallo swing al bop fino a Nina Simone e Bobby McFerrin.

I 12 (6 più 6) vocalist, alle prese con un mirato repertorio di standard, da "Sing Sing Sing" a "Take Five", e hits più recenti, si sono rivelati un assieme compatto in grado altresì di alternarsi con scioltezza negli spazi di assolo programmati.

Il clima che si respira è da musical e ad esso luci e quadri di scena si ispirano nel segno di una tendenziale teatralizzazione del tutto sia pure con scarna scenografia.

Il pensiero va ai "Manhattan" ma è anche vero che si azzardano passi in avanti a livello di arrangiamenti senza sfiorare in eccessi né scadere in ossequi di troppo alla tradizione.

È il pomeriggio di una giornata uggiosa, come di norma da queste parti, mentre fuori impazzano i variopinti ospiti dell'InvAsian Festival, jazzbands e bluesmen, cornamuse e teatranti in costume di scena per attirare pubblico alle venues, nella vertiginosa improvised comedie per le strade della gotica Old Town.



Il quartetto Metheny, Hancock, Holland, DeJohnette ad Antibes (1989)

Retorica Musicale

Ispirarsi a schemi dei tradizionali manuali di stilistica e retorica ed applicarli alla lettura del jazz, in quanto linguaggio?

Perché no? Specie se risulta una forma di ausilio in una categorizzazione dei musicisti che fuoriesca dai parametri consueti e che sia altresì utile a delinearne ulteriormente le modalità artistico-espressive, al di fuori di eventuali, e negativi, “artifici”.

Prendiamo ad esempio la tripartizione, tipica delle dottrine classiche, in tre possibili generi di stile.

Il primo, *genus subtile* (*tenue/summissum*), assume a modello purezza, eleganza, chiarezza e nitore armonico, caratteristiche che furono tipiche di Cicerone o del Virgilio nelle *Egloghe*.

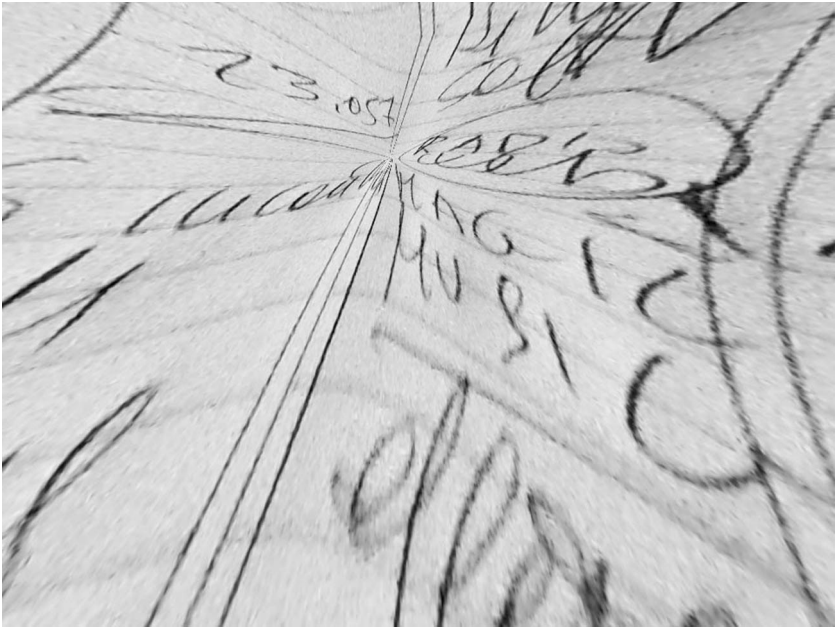
È quanto si potrebbe attribuire a musicisti quali Bill Evans, Joe Morello, Wes Montgomery, Chet Baker. Ovviamente se ne può dibattere finché si vuole perché è tutto opinabile ma è un modo differente di inquadrare grandi virtuosi della musica afroamericana, visti appunto sotto una diversa luce prospettica (il cool è *subtile?*).

Il *genus medium* (*moderatum*) punta a procurar piacere utilizzando elementi di ornamento e di maggiore ricercatezza; vi potrebbero rientrare, con un po' di fantasia, Petrucciani, Brubeck, Krupa.

Il *genus sublime* (*gravis/robustum*), è quello che genera passione o tensione (in poesia è tipico di epica e tragedia) e fa pensare, a chi scrive, a Rollins, per l'improvvisazione ininterrotta “a cascata” e a Blakey, per la veemenza, ma il pathos porta con la mente al coinvolgimento emotivo ipnotico determinato da un Coltrane o alle suggestioni di una suite di Jarrett.

Tipico, nei tre *genera elocutionis*, ma diversificato, il linguaggio figurato. Si pensi a figure retoriche come perifrasi

e allitterazione, ironia ed iperbole, paradosso e onomatopea, enfasi e amplificazione e retorico/musicali pure come la *repetitio* (anafora) e l'interruzione (*abruptio*), la discesa (*catabasi*) e la ellissi spalmate e mescolate con parsimonia o generosità a seconda dei tre ricordati tipi di espressione. Senza dimenticare invenzione e sincope, quest'ultima, ovviamente, propria della musica sincopata per definizione.



“Nulla è nell’intelletto che non fu già nei sensi”

John Locke (Saggio sull’intelletto umano, II)

“Le prime facoltà che si formano e si perfezionano in noi sono i sensi, che dovrebbero quindi esser coltivati per i primi e che invece o si dimenticano o si trascurano del tutto. Esercitare i sensi non vuol dire soltanto usarli , ma imparare a giudicare bene attraverso di essi, imparare, per così dire, a sentire, perché non sappiamo né toccare né vedere né udire che nel modo in cui abbiamo imparato”.

Jean-Jacques Rousseau (Emilio, II)

1. Hearing

It is our hearing that constitutes our first means to communicate (after having rejected sounding materials not useful to listening or for emotional effects) and to define the forms of music – and jazz music-, maybe in a better way than so many other definitions, which were made “on purpose”, but now have been overwhelmed by musical acts and facts.

Jazz would seem like an easily recognizable sound to the ear. But that cannot be sufficient. It is certain that jazz music has ethnic roots, for it is an Afro-American music, consisting of oral components and rhythmicalcorporeal gestures.

Jazz has inherited syncretically the chorus structure and the counterpoint’s rhythm from its Big Mother Africa, with the “*tempo forte*” now weakened and the “*tempi deboli*” democratically recognised as “*forti*”¹. There is a mix in which European and Spanish implants have been joined together.

It is possible to recognize all these features from the

very beginning of jazz history – but looking back at the last century, from the acoustics of marching bands to the technology of cyber sounds, from rag to rap, from the big orchestras of the swing era to the combos of bebop until now – its development has been impetuous and rhythmical, with cyclical recurrences of stylistic shifts, through the decades, at least this is what is described in many jazz history manuals².

Another fact to be underlined is the way resources are used, for example, “the prevalence of improvisation compared to composition, of execution (“modus”) compared to notation (“material”), because of the relationship between the topic and the development, considering that the strength of the theme is not so relevant for the development and completed work”³.

It is important this role of the person working with all that is described above (while also listening to oneself).

From another point of view, the one of enjoyment, a special kind of listening with an adequate level of attention is recommended.

If one wants to understand the innovators’ expressive mode, it is necessary to experience and store information in the aural memory, and by doing so it is possible to realize one’s definition of jazz.

To train listening skills through “ear training” (or through “musical appreciation” – up to higher levels of appreciation) it is better if audiovisual analysis is used, in order to retrieve information already stored in the memory’s files, and store the characteristics obtained from impressions, or -just to make it clear- to memorize.

From a musical point of view, a trained ear can “understand the music by paying attention to the mechanism of composition, to the basic notes of the chords and scales, to the notes in a different key and in what way they are used, what kind of chord we are listening to and how it relates to the following chord”⁴.

Once the “rhythmical emotional” level (Adorno) is over-

come, jazz should be considered from its historical background: for example, starting with the earliest, the habanera, ragtime, blues through to that extraordinary anthology of jazz literature, which are the standards.

Despite the name, we are not talking about standardization, because jazz is not a sort of mass musical culture. Setting standards for raw material, which in a sense is like a dough, differs from time to time. This is very convenient for a teaching approach and for a dialogue between different musicians in order to find a common ground as an occasion to express one's artistic personality: a sort of anchorage for the audience in a sea of recordings.

2. Aesthetic taste

Hearing is a perceptive function, which is propaedeutic to *learning*, either to play music, as a hobby, or as an exercise to develop one's creativity (someone even recommends jazz for creative leadership courses), or as an artistic job simply or as an educational profession within an academy, conservatory and university.

And it is a crucial moment for *communication* between the disseminator and the recipient of the jazz message.

This is the reason why it is important to learn the rudiments of the vocabulary. It is a *langue* with subcodes, stylistic labels, idioms and slang, with different rules and uses, which define its basics.

As every language, jazz has a pattern of signs, with its own vocabulary, expressions, syntax, mental and musical formulas (blues is one such archetypal form).

And there are many such streams and schools of thought, both collective and individual forms. In this way, the more changeable musical language has been codified. Many voices in various ways and dialects accumulate into the language, at different historical moments and geographical areas, through oral and written transmissions, experiences, teachings, learning and watching.

Beyond the inflections of recurrent expressions in jazz phrasing, pauses and silences, whether anticipated or delayed, rhythms and “shorthand” notations are important. At the same time jazz is an *expression of art*, one of the most important of the 20th century. In order to *value* jazz as an art, one has to assimilate its essential aesthetic features, to develop sensibilities of aesthetic taste and to adopt degrees of preferences for certain instruments, for example, the trumpet, sax, piano or something else; for certain musicians, like Jarrett, Marsalis or maybe Coltrane; for different genres, like Dixieland or Nouvelle Orleans, gypsy swing or jazz samba, fusion or radical “free-expression”; for various line-ups, like Corea’s electric trio, *piano-less* quartets like Chet Baker’s, Gerry Mulligan’s, or orchestras with a heavy rhythm and percussion section as in the mambo era as Chico o’ Farrill or with string instruments as in Paul White-man’s - corresponding to the logics of selection between the various options in the field - in order to construct and offer a given type of sound, performance and artistic language. It is also important to be able to value and identify the “latest words” in the musical material.

In such a perspective, jazz possesses “particular signs” so “capricious” that it can work in various aesthetic territories, both cross- and multi-cultural, of a conventional or counter-cultural kind, following a certain style or the contrary, which accommodates a crooner like Frank Sinatra and free improvisation à la Ornette Coleman, the *mood* of Ellington and the harmonic music of Glenn Miller Orchestra, the inner realism of Monk and those theatrical and scenic elements displayed by Kuryokin, with his baroque and minimalistic core, appalachian and scottish dances, depending on the ethno-musical belonging. And the record labels, such ECM and Blue Note and Tzadik, with their special identities and being a metaphor of a sub-style. And also that amazing ability to welcome other kinds of music, such as New Orleans from the beginnings of the 1900’s, a cradle of a culturally and historically fixed phenomenon

(as the result of migrations in the Americas).

The first *scat* of Louis Armstrong and Cab Calloway has been associated more times to futurism, to free words, but can bring to mind also the machine “noisemaker” made by Russolo, the Italian Futurist, as a forerunner of some concrete ideas of many percussionists in the modern creative field⁵. There are also connections between be-bop and beat, for example, in the common practice of the *cut-up*. The attention paid today to new technology recalls in some way the periods of great cultural and artistic innovations. After all, music is still participating in a general evolution of a artistic and cultural panorama, which includes the theatre, literature, poetry, visual and figurative art and cinema, with which it shares the dimension of movement. It is this *spirit* of a 360 degree *exploration*, of a true and real aesthetic *spirit*, which is one of its more manifest and specific characteristics.

3. Seeing/ Writing and reading

In jazz there is a *visual* aspect, because of the representations of colours, images, photos and even brochures, posters, sleeves of records and films, etc.

But the act of *gazing*, apart from reading (articles, magazines and books) and writing (from a journalistic, critical and historical point of view), is related also to the musical terminology and to signs of its language on paper.

A score represents the objectification of music, its *visualization*. It is an identikit of one or more parts of the composition with a tempo, as a frozen image so that the *eyes* can see it and connect it to the brain. This is the case with European music, conceived and written by a composer and then performed and interpreted in successive instances, with given roles and procedures within a system of differentiated functions.

It is not the same as in the universe of folkloristic music, where the roles of the subject and oral history remain

characteristic elements. However, jazz has always had in its writing a more useful opportunity at the level of composition, harmonization and re-elaboration to seek any organic solution whatever.

At the same time, writing and reading scores provided a meeting place for jazz musicians and other kinds of musicians. Classical musicians got the chance to perform jazz repertoires, especially of a classical-symphonic kind, as much of the black American music, for example Gershwin, who performed music beside *lied* and arias (opera). But for its part, jazz has also adopted- for its own use - such models from musical comedy and opera.

From a superficial glance at the phrasebook of jazz, it is possible to notice that many terms come from the publications and canonical texts of musical theory and practice. Melody, harmony and rhythm are still basic principles. And the same has to be said for chords and scales, because they are interconnected and central to the development of the musical discourse of jazz⁶. They are technical-musical aspects, one could say, but only up to a certain point.

Every solo, as a narrative outburst or virtuoso performance of the artist (whether it be rock, blues or jazzrock), must have the possibility of attaining such a palette of expressive energies in order to externalize the inner motives. It also needs naturally to keep to the principal melodic idea, to the relative harmonic fabric and the rhythmic division (in this respect, the bass lines are very important, considering tempo and progression), conferring, if appropriate, the right swing or that syncopated rhythmic line, so typical of jazz.

4. Touch/Skill

It is said that a jazz musician must be able to play in every key, sharp and flat included, and to improvise on any theme, without hesitation, uncertainty nor “abandonment of style”. We are referring to *skill*, about the *touching*

of the instrument, the necessary *téchne* of taking possession of an instrument and appreciating its role and sound, which is the *savoir faire* useful to express one's *creativity*.

But this *manual* ability is also a logical-conceptual basis for the "unitary" pathway of a jazz musician, from a creative thinking to the act of playing classical tonal jazz, modern tonal, modal and free jazz.

Jerry Coker writes about six basic patterns in the repertoire of a modern jazz musician: Bebop (e "A Night in Tunisia" by Gillespie), Modal ("So What" by Miles Davis), Blues ("Blue Monk"), Ballad ("Autumn Leaves" by Kosma or "All of You" by Porter or "Wave" by Jobim), Contemporary ("Speak No Evil" by Shorter) and Free form ("Ghost" by Ayler or "A Song for Che" by Haden)⁷.

Even the type of harmony, whether it be simple, medium or complex, is a kind of choice which will have consequences for the way the music is played, The theme's choice is not hard-and-fast. Blues can be bop, and even a ballad can take different forms.

As an example, we can take "Laura" by Raksin and Mercer. This song has been recorded by many bands: the Erroll Garner Trio, the Harry James Orchestra, the quartets of Don Byas, Gerry Mulligan and Sidney Bechet, Oscar Peterson with Ray Brown, and even Charlie Parker⁸. It is amazing the way arrangements and orchestrations can change in times and with musical poetics (it is the same for tones and harmonic scales, sounds and atmospheres, interplay and successions of the choruses, tempo changes and "solos", bass-lines and rhythms).

Interplay is very common in the choice of repertoire.

Rock music, which is derived from the blues-boogie tradition, has used improvisation and other structures from jazz. Many rock icons, like Jimi Hendrix and Frank Zappa, gave performances in a jazz idiom.

Pop music, with hits of a particular force and poetry, like "Time after Time" by Cindy Lauper and "Norwegian Wood" by the Beatles; and with its song-writing genre.

The same happened also in other kinds of popular music of the 20th century, like the jazz-rock of the 70's, or ten years before with the jazz-samba.

And it is important to remember Astor Piazzolla's revolutionary approach to the tango. Classical music has gone from an archetype to experimentation by the Modern Jazz Quartet in the 50's, which also included the "swinging Bach". But even the experimentation of the "Third Stream" made clear the importance of classical music to jazz and vice versa.

5. Smell/Creative instinct

Improvisation, the basic ingredient in jazz, is the *instinct* of "instant composition", and - apart from its phrasing and technique - the basis of creative *intuition* through acquired skills, tools, emotions and the *smell* of the moment so as to construct a new musical sense⁹.

Improvisation implies a "sense" of uncertainty and a risk of temporal and spatial instability. "Wandering" between dissonances and recovering lost memories enables an attainment of the thrill of poetry. Wandering through the grey area of sound makes it possible to make a discovery, as Parker and Gillespie (sailors of the sonic sphere) did, when they rediscovered black America.

It is time to destroy the myth of improvisation as being free of patterns. The cliché that has been moulded through the decades of our collective imagination is that it is based on moods, spontaneous and invented on the spur of the moment. But the "freedom" of jazz has been - and still is - "conditioned". It is not limited simply by the patterns of *variation*, which accompany the exposition of a given *theme*, but has de-constructed dimensions which presuppose logical and structured components.

Still jazz performances depend on the personal touch, derived from improvisation. This is the moment when the *gnosis auton* of jazz is transmitted through the artist/ per-

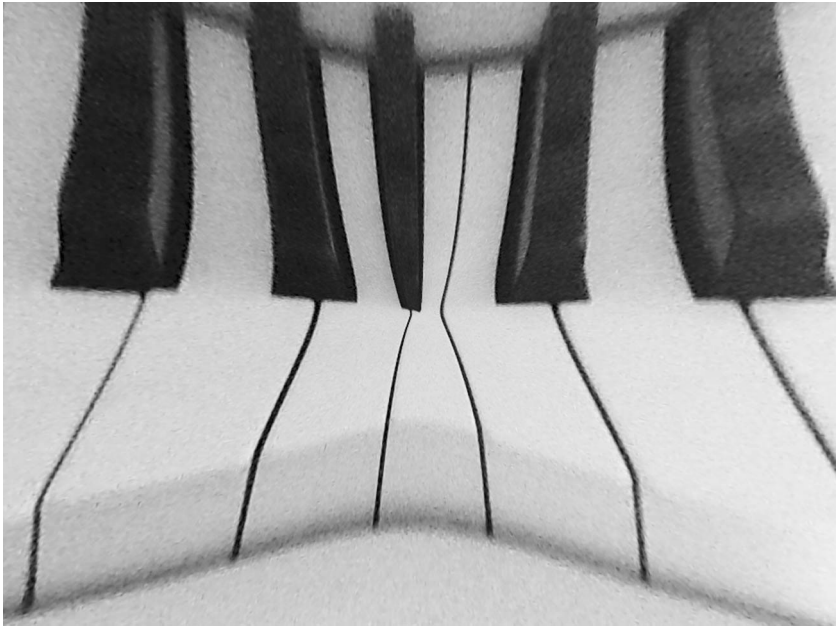
former's "voice" and is played unpremeditatedly so as to liberate the spirit of inspiration. In so doing, the talent is in action and what is just in the creative field becomes real.

So far, we have approached jazz through five possible senses.

First of all, the ear through which to listen; secondly taste, which is the result of learning; thirdly, *seeing*, which is a function of *reading* and *writing* about jazz; fourthly, touch, as the skill to play and gain the acquaintance of the instrument; and finally, the capacity to understand ideas (potential and originality) - originating from unexpressed creativity, -by using one's *artistic flair* through *smell* or the *creative instinct*.

But maybe this is a sixth sense!

(transl. Cristiana Lauri)



Terpandro

Ma il free jazz era veramente musica senza freni? La leggenda, intanto, che il jazz fosse “sregolatezza” è stata sfrondata di veridicità.

C'è un elemento normativo, una componente nomica, nella musica tutta.

Esiste addirittura un filone di studi, che è quello della *law and music*, che si propone di utilizzare le categorie concettuali e metodologiche musicali applicandole al diritto.

Ma ciò che, a proposito del nomos, si vuole qui rilevare, è che l'arte musicale che accompagnava i misteri dei canti dionisiaci si basava sul nomos antico che è alla radice del linguaggio musicale.

Se guardiamo all'etimo della parola nomos, nella musica greca antica, essa dà un'idea di ordine-ordinamento del proprio sistema di regole e pratiche, ritualità ed usi, comportamenti e consuetudini.

Per gli antichi greci nomos stava per modello, legge, legge melodica che definisce la composizione musicale antica, la quale è legge universale poiché ripropone il modello dell'armonia celeste, musica intesa come ordine razionale, matematico secondo Pitagora.

Nella musica greca della tradizione antica l'ascoltatore, peraltro, era direttamente coinvolto nella fruizione come lo era da testo, danza, religione, società, partecipava del rito collettivo, da iniziato.

Il padre della musica greca fu Terpandro, vissuto nel VII a.C., il primo a comporre dei nomoi come l'eolio, (l'a-eolian mode è stato oggetto di ampi studi nel mondo del jazz) anche il dorico gli venne attribuito... C'è un ponte ideale, allora, che ci ricollega a lui e al suo nomos-canto o nomos-diritto laddove nomos, appunto, sta per norma ordinatrice.

C'ero anch'io sul palco, la sera del 20 maggio del 1990, con Massimo Urbani, nella formazione dei Jazzart, in un concerto al Teatro Italia a Cosenza.

Charlie Parker, il musicista a cui aveva sempre fatto riferimento fino a diventarne una sorta di reincarnazione musicale, era vissuto pressochè come lui, 35 anni.

Urbani è stato definito “il maestro della sorpresa”, per la sua capacità di andare controcorrente, di sorprendere per le sue eccezionali capacità improvvisative sugli standard.

Ma questo artista tutto “genio e sregolatezza”, raccontato da Carola De Scipio nel libro *Vita Morte e Musica di Massimo Urbani*, è stato soprattutto un talento naturale, capace di inserirsi in qualunque situazione – aveva partecipato anche a tournée degli Area con Demetrio Stratos - per un tipo di duttilità che difficilmente si ritrova fra i jazzisti di pelle bianca.

Se ne erano accorti già nel 1973 Mario Schiano e poco più tardi Giorgio Gaslini che lo aveva voluto nel suo quartetto. Così come l'americano Sonny Stitt ed ancora il trombettista Enrico Rava.

La sua discografia, come la sua biografia, è la prova di quanto intensa e molteplice sia stata la sua attività artistica.

I segni del malessere esistenziale di Massimo, del suo disagio di vivere erano già forti, lo si sentiva dal suono struggente del suo contralto, quella sera.

Ma quel suono, per me che dietro di lui imbracciavo un contrabbasso e per la batteria di Ermanno Del Trono, era un traino melodico e ritmico fortissimo che indicava con sicurezza il tracciato musicale da seguire.

Sembrava Charlie Parker. Era stato “Bird”, volando via da questa terra, ad infondergli il proprio spirito, andan-

dolo ad aspettare in paradiso tre anni dopo per suonare insieme agli angeli “Stella by Starlight”, l’ultimo bis di quel concerto indimenticabile.



100

Waltz for Sarah A. FURTADO

STRUTTURA

LINE $\frac{3}{4}$

- A 16 bars (12+4)
- A⁺ 16 bars (12+4)
- B 16 bars
- A 16 bars

What a Wonderful World

La storicizzazione della cultura afroamericana è un processo in corso.

L'operazione passa attraverso diversi filoni. Che è quello letterario dell'*Harlem Renaissance* (Johnson, Hughes, Toomer) della rivolta anche politica (da Baldwin a Malcom X) fino alla musica di Leroy Jones e alla rivoluzione del free jazz (Coleman) dopo il bop (Parker, Gillespie) il cool nero (Miles Davis) il misticismo di Coltrane fino al cinema indipendente (su tutti Spike Lee) e agli story-tellers più accreditati (Ralph Ellison, Toni Morrison).

La Black Culture si muove sui rivoli diversificati di un unico torrente in piena. Ma all'origine, alla fonte, si è sempre più certi debba situarsi il ruolo di Louis Armstrong.

Perché Satchmo non è stato solo "il jazz" ma un cavallo di Troia dei neroamericani per superare le barriere culturali dell'apartheid in anni in cui gli steccati erano incolmabili. Armstrong lo fece con la sua arte, il suo sorriso, la sua voce, la sua cornetta. Si insinuò dolcemente fra gli yankees portando con sé gli altri musicisti, non più etnia, ma artefici e protagonisti nella costruzione della musica americana del 900.

Armstrong, dunque, non un "sambo" bensì punta dell'ariete che spezza lo steccato nel mondo dello spettacolo e del broadcasting bianco. Basti pensare che ancora nel '27 il film *The Jazz Singer* di Crosland ha un protagonista bianco con la faccia dipinta di nero. Un ruolo rivoluzionario esercitato attraverso una strategia che si potrebbe definire del "pifferaio di Storyville" l'affabulatore che ipnotizza con la polifonia inebriante della propria jazz band tutti coloro che gli vengono a tiro d'orecchio.

Storia che ancora oggi dura, persino nelle giovani generazioni, che ne acquistano i cd della romantica "What A Wonderful World". Anche nei supermercati.

Victor Young, “superbo orchestratore” secondo Alec Wilder, è coautore di “Beatiful Love”, uno dei miei standard preferiti specie nella versione di Jim Hall e Michel Petrucciani.

Coniugano, i due musicisti, strumenti talora conflittuali, che assieme scorrono fluidamente e ne interpretano appieno l'*humus* ispirativo.

Ma è il brano che ha una struttura che si presta a pedali e armonizzazioni come materiale magmatico dolce, plastilina sonora da modulare con note lego ri-componibili.

Ciò che colpisce di più è il senso di mestizia che lo percorre, con aperture e ritorni al climax di partenza, che la tonalità minore non fa che anticipare. Il resto è dato dalla sequenza della linea melodica, inanellantesi su accordi essenziali, ripetibili all'infinito, che le possibilità anche ritmiche rendono diversi fra scale e arpeggi, anticipi e ritardi, sia nella forma (arche)tipica del trio che del piano solo che in qualunque altro assetto d'insieme strumentale.

Come in tutte le ballad che si rispettino? Sì, ma c'è un quid in più, come in “When I fall In Love”, altro segreto compositivo... younghiano.

“Antiquam exquirite matrem”
(Ricercate l’antica madre)

Virgilio

Il problema del jazz europeo appare per certi versi di perdita del padre, di ricerca quasi freudiano-musicale della madre, direi un problema di adozioni. Marcello Piras ha individuato in proposito una frattura fra la cultura geomusicale africana e quella asiatica.

Io mi chiedo se, mutuando il termine di “zolle” dalla scienza geologica, come esistono le zolle che spingono verso l’Asia l’area del Mediterraneo, esista allo stesso tempo una sorta di “zona franca”, che potrebbe essere appunto il Mediterraneo, nella quale si assommano i caratteri dell’una e dell’altra cultura e che quindi si possa ipotizzare che questa abbia una sua autonomia culturale, non riscontrabile soltanto a livello delle varie culture popolari, folkloristiche, dei paesi riveraschi. E se sia ipotizzabile che esista un Mediterraneo che non è né africano, né asiatico e che, nello stesso tempo, possa diventare per il jazz una sorta di cerniera tra le due grosse aree, un ponte sul mare di mezzo tra le culture musicali.

P.S. Arte dromofobica, il jazz.

Fugge dalla zona afroamericana quando accoglie apporti di altre musiche e discipline e si estende su ampi territori del mondo.

Centripeta-centrifuga: antitesi applicabile ad un’arte disponibile ognidove. E forse è proprio il mondo, mediterraneo compreso, lo spazio vitale del jazz.

Epilogo

È una testimonianza, non un'autobiografia, questa fila di scritti in sequenza alfabetica con al centro il jazz visto, da chi scrive, in diverse fasi e secondo differenti angolature di un'esperienza personale.

Sono grappoli di storia, clusters di pensieri su stili, linguaggio, memoria, sensi, sistema del jazz anche nei rapporti trasversali con altre arti (cinema) e generi musicali (opera, pop) o fra musicisti di genere lontani fra loro.

Il jazz è il solco entro cui mi sono mosso molto, impiegando energie, dedicando studio, rivestendo più ruoli anche in palcoscenico e in sala d'incisione, recensendo dischi, assistendo a concerti e festival, promuovendoli per colmare vuoti, fare proselitismo, "animare" il palinsesto spettacoli della città.

Mi autodefinivo "musicologo disorganico" per il semplice motivo che mi sono occupato di altra musica e di musica "altra" oltre che di spettacolo e di cultura.

Tutto ciò mi ha portato a un approccio forse atipico nel guardare alla musica afroamericana, nel presupposto che spesso anche il critico possa "creare" interpretazioni, in un certo senso, magari facendo ricorso persino al latino per categorizzare e valutare, od al sensismo filosofico per denotarne aspetti sensoriali.

Ecco, allora un primo tracciato, incompleto, parziale ma in qualche modo conseguenziale, in forma alfabetica, di una serie di "voci" che ho nel tempo annotato nel pensare di jazz e dintorni.

Forse, appunto, più in là, in una fase ulteriore di accumulo di notizie, contatti, visioni, ascolti, sensazioni, emozioni, la visione sarà di maggiore insieme e sistematicità.

Procediamo intanto ancora per gradi, da qualche parte arriveremo.

Note

A. Cfr. “Calabria Ora”, 25 gen. 2011;

B. Estratto da nota di sala a concerto CJC di Stefania Tallini e Gioia Persichetti, “Atlantica Saudade”, Cosenza, Teatro Rendano, 8 dic. 2011.

C. In passato, negli anni '40, la parola era utilizzata dagli hipster per indicare chi non aveva rapporti con la legge. Poi il gergo gli assegnò una connotazione positiva, a volte esclamativa;

Il riferimento agli hipster è in E. Bevilacqua, “Beat & bebop”, Torino, Einaudi, 1999.

D. La frase di J.C. Tornior è tratta da Le Disque, in “Le Cahiers du Jazz”, n.ro speciale, Parigi, P.U.F., 1997; su Eisemberg cfr, “L’angelo con il fonografo”, Torino Instar 1997; Cfr. “La riproduzione sonora”, Cosenza, CJC, 2002.

E. La frase di Gianmarco Pincirolì è tratta da “Le strutture del jazz”, Musica Jazz”, agosto-settembre 1984;

sulla stilistica e sul comporre cfr. fra i manuali ad es. U. Panozzo, “Studio e arte del dire”, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 215. In particolare, quella inventiva, secondo Pincirolì, è una delle specificità più tipiche della musica jazz. L’autore formula, a monte del proprio ragionamento l’ipotesi di base che ogni brano musicale sia un testo. Dopo che prova “ad esercitare su di esso un’operazione solitamente destinata al testo verbale” nell’individuare le unità funzionali della narratività e, in generale, per definire il livello di semanticità della musica jazz attraverso una specifica sintassi.

F. ¹ cfr. C. Sessa, *Le età del jazz. I contemporanei*, Il Saggiatore;

² edito da Corbaccio a Milano cfr. Sull’epoca A. Mazzoletti, *Il jazz in Italia*. Edt. 2004.;

³ cfr. *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Bruno Mondadori. Si veda più in generale altresì D. Lombardi - C. Piccardi, “Rumori futuristi. Studi e immagini sulla musica dei futuristi”, Vallecchi;

⁴ Nel Manifesto del 1909 Marinetti invita ad “uscire dalla saggezza” per affrontare l’“Assurdo” e abbandonarsi alla “pazzia” (...) veramente singolare l’invenzione delle Parole in libertà, caposaldo della letteratura futurista, che non sono altro che una versione letteraria delle “libere associazioni” della psicoanalisi cfr. P. Bellanova, *Prefazione a G. Giuliani, Le strisce interiori*, Bulzoni. Cfr. anche di A. Furfaro, “Piero Bellanova psicoanalisi e pianoforte”, Musica News, nov. dic. 2005.

Cfr. “Redazione Unical”, Rende, n 1/2009.

G. Cfr il citato volume, edito da Periferia nel 1992.

H. Cfr. “Musica News”, 1994.

I. Il tema dell'improvvisazione nella storia della musica era già trattato dall'A. nel volume “Versus. Artisti Contro” (CJC) v. pp. 17 e 23.

J. Cfr. rivista “Periferia”, n. 31, Cosenza, 1988. Una curiosità: uno dei componenti della GulPaDe figurava un giovane Lugi Gullo (acronimo Gul) poi insigne penalista.

K. Si ritiene di non riportare il titolo del volume in questione in quanto utilizzato come semplice spunto per l'argomentazione.

L. Cfr. abstract da “Pagliacci. Un delitto in musica”, Periferia, Cosenza, 2006. Sulla posizione di Mascagni verso il jazz cfr. A. Mazzoletti “Il jazz in Italia dalle origini alle grandi orchestre”, Torino, EDT, 2004, pp. 119-120.

Afferma John F. Szwed in “Jazz”, Torino, EDT, 2009, che compositori successivi sono entrati in contatto con questa musica in diversi momenti e hanno usato quello che li aveva colpiti di più citando fra gli altri Satie, Berg, Milhaud.

M. cfr. A. F., “Rumorem Fuge. La società dello spettacolo secondo Eleonora Fiorani”, “Nuova Redazione Unical”, Rende ott/dic. 2011.

N. Cfr. “Redazione Unical”, n.1/2013.

O. Cfr. “Pensiamo Mediterraneo”, Montalto U., marzo 2010.

P. La frase di Jean-Pierre Leloir è tratta da “Jazz et photographie, Revue d'esthétique”, Paris, Ed. Place, n. 19/1991; Immagini tratte dall'archivio fotografico di “Musica News” ora confluite nella Fonoteca relative a concerti promossi dal Centro Jazz Calabria nel corso degli anni '90.

Q. Cfr. rispettivamente “La Sila” (1989,1998,1995), e “Redazione Unical (2008).

R. Il riferimento al “grande rétor” Rollins è in S. Zenni, “Storia del jazz. Una prospettiva globale”. Viterbo, Nuovi Equilibri, 2012, p. 387.

S. * Versione in inglese del saggio “I sensi del jazz. Improvvisazioni sul tema”, in “Breve introduzione alla storia della musica afroamericana”, II, Jazz e comunicazione, curato da Guido Michelone (Milano, ISU, 2006), a cui si rinvia per una eventuale lettura del testo in italiano.

¹Gunther Schuller, “Il jazz classico”, Milano, Mondadori, 1979. Chorus is “the melodic part with the same length of the topic; it is based on the same harmonies and constitutes the metric unity of a jazz form.” The number of chorus used in the soloist's improvisations is changeable, and depends on the circumstances; cf Christian Bethune, “Glossaire”, in Revue d'Esthétique, Paris, ed Place, no 19/1991.

². For example, “Jazz Handbook” by Barry McRae, UK, Longman, 1987, where there are some chapters called – The Pre-Twenties, The Twenties, The Thirties, The Forties, The Fifties, The Sixties, The Seventies and Eighties.

³. Giorgio Adamo, “Nota Etnomusicologica” in “Jazz e cultura mediterranea”, ISMEZ-Gangemi, 1985. It was Diego Carpitella who defined jazz as a “way to deal with every form of music material.”

⁴. Pietro Condorelli, “Ritmica e improvvisazione jazz”, Cosenza, CJC Editore, 1996.

⁵. Many jazz players worked in symbiosis with the “spirit of the time”, particularly right after the golden age of the legendary 20’s, when they felt the crisis that was followed by the New Deal, as witnessed by the swing-era with its big dance bands, and the patriotic V discs of the war and post-war period (exception to the musicians’ strike in the USA), while bebop was preparing for the first modern jazz movement.

Bebop’s revolution was followed by the cool of the 50’s and then by hard bop; then in the 60’s and 70’s, during the acute social crises, a new avant-garde movement manifested itself, the free form, in which the conflicts between the black community and the white establishment were expressed. In those years, black communities became aware of their own background.

That was the last big explosion of protests and demands of the last century on a musical level, which led to a long process of theoretical, technical and historiographical work. And after that, the African, even in music, was no longer the good savage, as depicted in so much Eurocentric literature, but was seen as bearer of cultural and secular experiences, also beyond the same musical area.

⁶. Chords—major and minor, sharp and flat, augmented and suspended, diminished and semi-diminished- are marked by the norms of the abbreviations: A (la), B (si), C (do), D (re), E (mi), F (fa) and G (sol). It is possible to practice harmonic techniques as: overlapping on chords or even the inversion of chord’s notes.

Regarding the importance of scales, it must be remembered that George Russell focused his research on a scale called Lydian (a major scale with an augmented fourth degree). Other scales are the Dorian mode (a minor scale with an augmented sixth), the Phrygian mode (a minor scale where the second is lowered), the Mixolydian mode (the same but with a lowered seventh), also the Aeolian mode (which is a natural minor scale) and the Locrian mode (which may be characterised by a minor scale, with diminished second and fifth, while the harmonic

minor scale has the sixth and seventh lowered in the ascending form and minor - pure in the descending form.

⁷. cf. the volume "Listening to Jazz". See also "Improvising Jazz" by Jerry Coker, Prentice-Hall, and also the Italian edition, Padova, Ed. Franco Muzzio, 1982, under the title "Improvvisazione jazz".

⁸. The order of soloists and groups is taken from the CD "Serenade to Laura" in the series Jazz Collection, supplemented in the 2005 French periodical of "Jazz Magazine".

⁹. From a theoretical point of view, the English guitarist, Derek Bailey, divides improvisation into two forms, idiomatic (which refers to the minutet of the 18th century, flamenco and Indian raga) and the non-idiomatic (non-related to any specific form of idiomatic music and therefore "free"). Cf "L'improvvisazione. Sua natura e pratica in musica" Arcana, an Italian translation of "Improvisation, its nature and practice in music", Moorland, 1980. But more practically there are vertical and horizontal improvisations. As it is, there is no chance to improvise completely freely; also in jazz it is difficult to get by without some sort of "programme", although there are possibilities to "simulate", which has been treated more in depth by André Hodeir in a special issue of "Les Cahiers du Jazz", 2000.

¹⁰. Nino De Rose, "Tecnica dell'improvvisazione jazzistica", Milano, Melodi, 1979. See also "Armonia e fraseggio jazz", 1988, by the same author and publisher. TRANSLATOR'S NOTE (Cristiana Lauri)

T. Abstract da relazione a convegno musicologico "Musica Fede Legalità", Laino Borgo, 1 settembre 2012.

U. A documentazione del concerto esiste un filmato presso la Biblioteca-Fonoteca del Centro Jazz Calabria. Dei JazzArt si segnala l'album Etropolis (Musica News) con la presenza confermata nel gruppo di Angelo Adamo all'armonica mentre al pianoforte era Piero Cusato.

V. Composizione dell'Autore scritta per la scomparsa di Sarah Vaughan avvenuta il 3/4/1990.

W. Estratto in parte dall' articolo "Il mito di Armstrong rivive nelle letture di Rino Amato", "Calabria Ora", 7.7.2010 .

Y. "Beautiful Love", composta da Young (1900-1956) con Wayne King ed Erbert van Alstyne, con testi di Haven Gillespie, presentato dall'orchestra dello stesso King nel '31, è incastonato in "Crimini e Mifatti" di Woody Allen (1989). Young è anche autore di "When I Fall In Love", su liriche di Heyman; su Wilder, "American Popular Song. The Great Innovators" 1900-1950, 1972 Oxford University Press, p. 464.

Z. Abstract da intervento in Atti Convegno "La musica di ricerca in Europa alle soglie degli anni novanta", promosso da Vittorino Curci e Pino Minafra, a cura di Aldo Bagnoni e Marcello Piras, Noci, Hic et Nunc, 1989.

Indice dei nomi

- Actis Dato, C. 105
Adamo, A. 86, 143
Adamo, G. 142
Adorno, T. 125
Alinari, V. 119
Alliffranchini, C. 119
Almeida, L. 14
Altman, R. 28
Allen, W. 144
Amato, R. 144
Andersen, E. 60
Anthèil, G. 34
Apiatzu, D. 118
Arman 117
Arnesano, P. 88
Armstrong, L. 27, 36, 119,
128, 137, 144
Ascolese, G. 81
Avedon, R. 41
Ayler, A. 130
Azzara, P. v. Martino P.
- Bach, J.S. 131
Bagnoni, A. 144
Bailey, D. 143
Baldwin, J. 137
Baker, C. 15, 122, 127
Barazzetta, G. 119
Basie, C. 31
Basso, G. 85
Battaglia, S. 106
Bechet, S. 130
Bell, K. 65
Bellanova, P. 19, 141
Belletto, A. 20
Belasco, D. 33
Benedetto, A. v. Bennett, T.
Ben, J. 14, 116
- Bennett, T. 20
Benni, S. 120
Berg, A. 142
Berlin, I. 33, 34
Berliner, E. 16
Berry, C. 116
Bethune, C. 142
Bizet, G. 33, 34
Blakey, A. 122
Bogle, D. 22
Bollani, S. 114
Bolling, C. 116
Bonfa, L. 14
Bowie, L. 42
Bragaglia, A.G. 18
Breckner, M. 116
Bridgewater, D.D. 116
Brown, R. 130
Brubeck, D. 15
Bruhel, A. 119
Buarque, C. 18, 118
Burroughs, W. 31
Byas, D. 130
Byrd, C. 13
- Cage, J. 18
Caine, U. 18
Calderazzo, J. 21
Calloway, C. 18, 128
Campus, F. 120
Carlini, S. 33
Carpitella, D. 142
Carter, J. 63
Cartwright, J. 58
Caruso, E. 34
Casavola, F. 27
Casella, E. 34
Cassady, N. 32

Charles, R. 116
 Chopin, F. 24
 Ciardullo 28
 Cicerone 122
 Cimino, A. 29
 Chicago, B. 73
 Coleman, O. 127, 137
 Colluto, E. 29
 Coltrane, J. 23, 122, 127, 137
 Coker, Je. 130, 143
 Condorelli, P. 100, 142
 Corea, C. 20, 21, 127
 Corso, G. 31
 Costa, G. 14
 Crosland, A. 137
 Cugat, X. 118
 Curci, V. 103, 144
 Cusato, P. 144

 D'Anna, S., 486
 Davis, M. 15, 130, 137
 Debussy, C. 34
 DeJonhette, J. 116, 121
 Delius, F. 33
 Del Trono, E. 134
 De Moraes, V. 14
 De Paula, I., 64
 De Piscopo, T. 83
 De Rose, N. 143
 De Scipio, C. 134
 Di Leone, G.
 Di Meola, A. 74
 Dor, G. 49
 Dvorak, A. 33

 Eckard, K. 116
 Elias, E. 21
 Ellington, D. 31, 127
 Ellison, R. 137
 Evans, B. 20, 122

 Evans, G. 15, 116

 Fante, J. 31
 Fasoli, C. 46
 Feigin, L. 117
 Feldman, M. 15
 Ferlinghetti, L. 31
 Fiorani, E. 142
 Fioravanti, E., 90
 Fitzgerald, E. 115
 Fo, D. 120
 Freelon, N. 50
 Fresu, P. 110
 Fripp, R. 59
 Frost, R. 31
 Fumo, M. 99

 Garcia, C. 119
 Garner, E. 130
 Garzone, G. 20, 52
 Gaslini, G. 79, 134
 Gauguin, P. 33
 Gershwin, G. 128, 129
 Gerson, R. 77
 Getz, S. 13, 15, 116
 Ghiglioni, T. 113
 Giammarco, M. 98
 Gil, G. 14
 Gilberto, A. 14
 Gilberto, J. 14
 Gillespie, D. 14, 116, 118, 130,
 131, 137
 Ginsberg, A. 31
 Gismonti, E. 118
 Goldberg, W. 22
 Goodrick, M. 46
 Gottlieb, D. 80
 Gottschalk, L. M. 34
 Granafei, E. 78
 Grossi, M. 119

Guaragna S. v. Warren H.
 Guinga 14
 Gullo, L. 141
 Guerra, N. 107
 Gurtu, T. 45, 116

 Haden, C. 130
 Hale, T. 4
 Hall, J. 138
 Hancock, H. 116, 121
 Hemingway, E. 31
 Hendrix, J. 130
 Henderson, S. 47
 Heyman 144
 Hodeir, A. 143
 Holiday, B. 13
 Holland, D. 116, 121
 Hughes, L. 137
 Humair, D. 116

 Innarella, P. 112
 Intrieri, N. 87

 James, H. 130
 Jarrett, K. 122, 127
 Jarrow, A. 116
 Jenny-Clark, J.F. 116
 Jobim, C. 14,130
 Johnson. J.W. 137
 Jones, L. 137

 Kahn, A. 117
 Kerouac, J. 31
 King, W. 144
 Konitz, L. 15
 Kosma, J. 130
 Krupa, G. 122
 Kuryokin, S. 127

 Lacy, F. 61

 Lafaro, S. 20
 Lauper, C. 130
 Lauri, C. 131, 144
 Lee, B. 22
 Lee, S. 22, 23
 Leoncavallo, R. 33, 34
 Lenoci, G. 84
 Linka, R. 69
 Liviabella, L. 18
 Lobo, E. 14
 Locke, J. 124
 Lockwood, D. 116
 Lombardi, D. 141
 Lynn, T. 54

 Malcom X, 137
 Malinverni, P. 70
 Malone, B. 75
 Marinetti, F.T. 18, 19, 141
 Marcotulli, R. 96
 Martino, P. 11, 12
 Marsalis, W. 127
 Mascagni, P. 33, 141
 Marx, K. 35
 Massengill, D. 68
 Masters, E.L. 31
 Mazzoletti, A. 141
 McDuff, J. 11
 McFerrin, B. 120
 McLaughlin, J. 62, 115, 116
 Mc Rae, B. 142
 Mercer, J. 130
 Metastasio, P. 31
 Metheny, P. 39, 116, 121
 Michelone, G. 142
 Milhaud, D. 142
 Miller, G. 13, 127
 Minafra, P. 144
 Miranda, C. 13
 Morelli, N. 109

Moriconi, M. 97
 Monk, T. 31, 120, 127, 130
 Montanelli, S. 100
 Montellanico, A. 104
 Morrison, T. 137
 Moye, D. 55
 Mulligan, G. 15, 127
 Murphie, W. 53
 Mussolini, R. 27
 Muti, A. 18
 Myers, A. 66

 Nascimento, M. 14
 Nistico, S. 20, 21
 Noa 49

 Oatts, D. 67
 Obama, B. 38
 O' Farrill C. 127
 Ottaviano, R. 91

 Panozzo, U. 141
 Parish, J.R. 22,23
 Parker, C. 20, 31, 130, 131,
 134, 137
 Pascoli, G. 118
 Pasolini, P.P., 31
 Patitucci, J. 20
 Pavese, C. 28
 Pennequin, D. 119
 Pepper, A. 15
 Persichetti, G. 141
 Peterson, O. 116, 130
 Petrescu, M. 116
 Petrucciani, M. 138
 Piazzolla, A. 118, 131
 Picasso, P. 33, 117
 Piccardi, C. 141
 Pietropaoli, E. 82
 Pincioli, G. 17, 141

 Pingitore, M. 20
 Piras, M. 35, 117, 144
 Pitagora 133
 Pixinguinha 14
 Porter, C. 130
 Portal, M. 116
 Potter, K. 72
 Poulenc, F. 34
 Powell, Ba. 14
 Previte, R. 20
 Proust, M. 21
 Puccini, G. 33
 Puglielli, N. 78

 Rakdin, D. 130
 Rava, E. 134
 Ravel, M. 34
 Redman, D. 56
 Regina, E. 14
 Rimondi, G.19
 Rizzardi, G. 119
 Rizzo-Corallo, M. 28
 Roberts, J. 13
 Rogers, S. 15
 Rollins, S.116, 122, 142
 Romano, A. 48
 Roosevelt, T. 34
 Rossi, R. 119
 Rousseau, J.J. 124
 Russel, G. 143
 Russolo, 18, 28

 Saba, I. 9
 Sabatini, S. 101
 Sanborn, D. 116
 Sannini, M. 102
 Satie, E. 142
 Schiano, M.134
 Schuller, G. 142
 Schuur, D. 57

Sepe, D. 95
Sessa, C. 141
Sferra, F. 93
Shorter, W. 130
Simone, N. 120
Sinatra, F. 31, 127
Singleton, J. 22
Sostakovic, D. 34
Smith, J. 11
Smith "Smitti", M. 44
Steinbeck, J. 31
Stern, M. 43
Stitt, S. 11, 134
Stockausen, K. 12
Storm Roberts, J. 13
Stratos, D. 134
Stravinskij, I. 34
Suppa, F. 78
Swartz, H. 51
Szweez, J. F. 141

Tallini, S. 141
Tamburini, M. 199
Telesforo, G. 92
Terpandro 133
Thielemans, T. 116
Thornill, C. 15
Tommaso, B. 118
Toomer, J. 137
Toquinho 14
Tornior, J.C. 16
Toscanini, A. 34

Urbani, M. 134

Van Alstyne, E. 144
Varèse, E. 18
Vaughan, S. 136, 144
Veloso, C. 14
Virgilio 122, 139

Vittorini, E. 28
Von Stroheim, E. 28

Warren, H. 20
Washington, D. 22
Wheeler, K. 76
Whiteman, P. 25, 127
Wilder, A. 138, 144
Williams, T. 116
Wonder, S. 23

Young, V. 138, 144

Zappa, F. 130
Zafri, M. 71
Zafri, S. 71
Zanchi, A. 113
Zawinul, J. 11
Zenni, S. 142

Indice di brani e opere

A Jazz Symphony 33

All Of You 130

A night in Tunisia 130

Appalachia 33

A Song For Che 130

Autumn Leaves 130

Battaglia di ritmi 18

Beautiful Love 138

Blue Monk 130

Bye The River Sainte Marie 20

Carmen 33

Chega De Saudade 14

Children Corner 33

Five o' clock fox trot 34

Girl From Ipanema 14

Ghost 130

Gollywoogs Cakewalk 34

Innervision 23

La Fanciulla Del West 33

Laura 130, 143

Macchina tipografica 18

Marcia Yankee 34

Misterioso 120

Mo Better Blues 22, 23

Norvegian Wood 130

Pagliacci 34, 141

Pennsylvania 6-5000 30

Quartetto per archi op. 96 34

Ragtime per 11 strumenti 34

Sinfonia Dal Nuovo Mondo 33

Sing Sing Sing 120

So What 130

Speak No Evil 130

Stella By Starlight 135

Suite 1922 34

Tahiti Trot 34

Take Five 120

Time After Time 130

That's Ammore 20

Waltz For Sarah 136

What A Wonderful World 137

Wave 130

When I Fall In Love 138, 144

Indice dei film

Crimini e Misfatti 144
Greed 28
Misterioso: A Journey Into The
Silence Of Thelonious Monk
119, 120
Mo better blues 22, 23
Nashville 28
Sister Act 22
The Jazz Singer 137

Indice delle Label

Blue Note 127
ECM 15, 127
Leo Rec. 117
Prestige 12
Tzadik 127

Indice dei Gruppi Musicali

Amato Jazz Trio 111
Beatles, 130
Binghillo Blues Band 108
GulPaDe 28
Irakere 116
JazzArt 134
Manhattan Transfer 120
Mocambo 29, 30
Modern Jazz Quartet 15
New Orleans Jazz Band 29
Public Enemy 23
Revolver 80
The Oxford Gargoyles 120
Toure Kunda 116
United Nations Big Band 116

Avvertenza

Saggi e articoli contenuti nel volume sono sia inediti che editi.

Per quanto riguarda questi ultimi nel ringraziare le testate da cui sono tratti, indicate nelle rispettive note si è ritenuto di pubblicarli anche in quanto il più delle volte non ristampati o comunque di difficile reperibilità

Per quanto concerne le foto riportate qualora qualcuna fosse stata conferita alla Fototeca CJC da terzi senza indicazione dell'autore sulla stessa, l'Editore si dice disposto alle precisazioni del caso in sede di eventuale ristampa. Per l'anno di riferimento di ogni singola foto si può consultare la scheda concerti CJC posta a seguire.

Nella foto del gruppo Revolver figura anche Emanuela Furfaro, giornalista e socia CJC.

Nel gruppo AMJ figura con Gaslini fra gli altri il compianto pianista Piero Cusato.

Il saggio "Senses" è riportato in inglese a seguito di alcune specifiche richieste pervenute all'indirizzo dell'Autore.

Si ringraziano altresì per l'occasione Cristiana Lauri, Franco Pascale, Guido Michelone, Alex Sottile, Angelo Celestino, Plinio Latino Furfaro.

CENTRO JAZZ CALABRIA

CONCERTI RILEVANTI

- 1991: Enrico Granafel Duo; Nicola Pisani Trio; Paolo Fresu e Tanit.
- 1992: Maurizio Giammarco Quartet; Ettore Fioravanti Trio; Roberto Ottaviano - Stefano Battaglia; Francesco D'Errico Quartet; Marvin "Smitty" Smith-Harvie Swartz-George Garzone N.Intrieri; Pete Mallinverni Quintet; Giorgio Gaslini; Bruno Tommaso-Pino Minafra Quartet ; Nicola Pugliesi Trio; On The Road Jazz Band.
- 1993: D'Anna-Pietropaoli-Sferza Trio; Mick Goodrick-Claudio Fasoli-Aldo Romano Trio; Robert Fripp String Quintet; Scott Henderson-Gary Willis-Tribal Tech; Paul Mc Candleless Trio; Sonora Art Quartet; Amato Jazz Trio; Stefano Sabatini Quartet feat Stefano Di Battista; Karl Potter-Italian Em Samba; Herbie Goins And The SoulTimers; Tullio De Piscopo - Gianni Basso Quartet.
- 1994: Mike Stern Trio feat Danny Gottlieb Alain Caron; Kenny Wheeler Quartet; Dewey Redman-Rita Marcotulli-Cameron Brown-Leon Parker; California Guitar Trio; John Mc Laughlin "The Free Spirits" feat Dennis Chambers-Joey de Francesco; Vittorino Curci Quartet; Umberto Petrin- C. Caruso Duo; Giammarco -Lanzetta Duo; Tierra Arsa; Noa & Gil Dor; Tiziana Ghiglioni-Attilio Zampalà Group; Lisa Manosperti Quartet; Daniela Pinto-Lisa Mattered Duo; Dick Oatts Quartet; Piero Cusato-Francesco Stezzi Duo; American Songs- Brazilian Sounds.
- 1995: "E.Floravanti quartet; Irio De Paula duet; Ninenna Freelon quartet; New York Organ Ensemble con Lester Bowie, Don Moye, Amina Myers, James Carter, Kelvin Bell, Frank Lacy; Riccardo Biseo- Giovanna Marinuzzi Duo; Francesco D'Errico movie band; Art Ensemble of Soccavo con Daniela Sepe; Marco Fumo; Gianni Lenoci Group; Brazilian Soud; Joan Carwtwig Duo; Eric Andersen Sods; Montanelli Duo, M&S. Zafri; Trudy Lynn Band; Mauro Rosini Quintet "La Strada".
- 1996: Brutium Jazz Ensemble; Joey Calderazzo Quartet; Luigi De Gregori Duo; Trilok Gurtu & Crazy Solids; G.Lenci; Brazilian Sound; On The Road Jazz Band; Willy Murphy Band; N. Pugliesi Solo; P.Condorelli-S.Montanelli Duo; Eric Andersen Solo; Thin Freaks.
- 1997: Kirk Lightsey-Don Moye Trio; Rudy Linka Trio; Pinto Armonium Trio; Gegè Telesforo Band; Sonderezzazione "Pucinella"; Dirk Hamilton; Ruth Gerson Quartet; Terry Lee Hale; R.Fassi, Cinzia Spata Duo; S.Montanelli; Bill Smith Quintet.
- 1998: Bill Elgart Trio; Bob Malone; David Massengil; Paolo Fresu Quintet; Vittorino Curci Duo; Stefano Dolani.
- 1999: Nico Morelli; Trio Linka-Hubbard-Veenstra; Luciano Troja; Blue sky; Jazz dance; Alexander - Linka - Voglio Trio.
- 2000: Ada Montellanico Quartetto; Nico Morelli Trio; Chicago Beau and his house Rockers; Diane Schuur and her Trio; Amato Jazz Trio.
- 2001: Duo Aiello-Marino; Simone Zanchini: tango; Al Di Meola World Siphonia; Revolver; Nucci Guerra Duo;
- 2002: Salvatore Bonafede; Ess; John Arnold 4et con Riccardo Fassi; Stanislao Giacomantonio.
- 2003: MOB Musical Opus Band (rap from Naples); Cinzia Erano; Floriana La Rocca; Lynne Arriale; Duo Piacanici- Piraino; Lisa Treble e David Massengill.
- 2004: Paul Gheremia; Art ensemble of Chicago; Davide Santorsola Trio; Umberto Napoletano quartetto; Joe Grushecky; Sesto Senso; Luciana Martire duo; E. Furfaro trio; S. Montanelli trio; Stanislao Giacomantonio trio
- 2005: Alex De Grassi, Tabulez, Manada Trio, Nicola Mingo Trio,
- 2006: Fabio Falsetta Carlo Actis Dato Overtrio, Livio Minafra, Bingham Blues Band
- 2007: Marcus Yardelli, Solis String Quartet, Preston Reed, Karen Tweed, Francesco Villani Trio, Umberto Napolitano, Buende (Lenoci-Mazzarano)
- 2008: L'Aura, Lilly Neill, Baba Sissoko , Livio Minafra Duo, Admir Skurtaj trio,
- 2009: Duo Luca Aquino feat. F. Villani, Rosellina Guzzo trio, Guido Schiraldi trio feat Sanjay
- 2010: Larry Franco Group, Locasciulli duo, Luigi Grechi De Gregori duo
- 2011: Sergio Cammariere, Mimmo Locasciulli, Edly Olivieri e Fawn Tolson, Nuevo Tango Ensemble, Stefania Tallini e Gioia Persichetti.

Principali SPAZI SPETTACOLO

Stagione concertistica : CJC, Teatri Rendano Italia Morelli, Casa Culture, Castello Svevo, pza XV Marzo, p.ta Toscano, c.so Telesio (Cosenza)

Festival Accademia del jazz : Anfiteatro – Cams – Auditorium, PTU UNICAL

Vari concerti presso: T.Garden, Museo Civico, H. Executive Rende, Anfiteatro Altomonte

Location diverse in provincia e regione (Tropea, Castiglione, Cariati, S.Fili etc)

NUOVE COLLANE

FOLKLORICA

AA.VV. *Folkote Calabria*

TEATRICA

Amedeo Furfaro,
I teatri di Cosenza
Federica Montanelli,
I Giganti e Pirandello

BIBLIOTECA-FONETICA

Eleonora Amendola,
... No solo cuentos...

HISTORICA

Rosaria Amendola, *Scuola e
cultura a Cosenza
tra ottocento e novecento*

POETICA

P. Bellanova,
Ascoltare le stelle
S. Palazzo,
Il meme è un seme
S. Palazzo,
Francesco Leonetti
M. Morrone,
Ombra di luce
AUDIOLIBRI

S. Palazzo, *Il silenzio*
SCUOLA

S. Palazzo, *Cara prof.*
Diari di classe

POCKET

C. Lauri, *Shangrilharmony*

NOVITÀ QUADERNI

A. Furfaro, *Versus*



CENTRO JAZZ CALABRIA
Accademia di Comunicazione Creativa

Corso Garibaldi n. 14
87100 COSENZA
Tel. 0984. 015376
mobile 360644 521- 3391210391

www.centrojazzcalabria.com

e-mail cjc@centrojazzcalabria.com - musicanews@interfree.it

produzioni discografiche

IL SUONO GLOBALE



Artista/Gruppo:
JAZZART group
Titolo: **'ETNOPOLIS'**
Anno: 1991
Supporto: LP (Vinile)
Codice: LP9201

ACCADEMIA DEL JAZZ



Artista/Gruppo: Vari
Titolo: **WARRENIANA**
Anno: 1993
Supporto: CD
Codice: CDA 0693

BIBLIOTECA FONOTECA CLASSICS



Artista/Gruppo:
JAZZART group
Titolo: **'ETNOPOLIS'**
Anno: 2005
Supporto: CD
Codice: CJC-CL001

BIBLIOTECA FONOTECA

Nuove Produzioni



Artista/Gruppo:
**Amedeo Furfaro
Vari**
Titolo: **ELEGIA**
Anno: 2004
Supporto: CD
Codice: CJC001



Artista/Gruppo:
Antonella Barbarossa
Titolo:
Fabio Falsetta
Titolo:
Vision de l'Amen (1945)
Anno: 2005
Supporto: CD
Codice: CJC-6



Artista/Gruppo:
Fabio Falsetta
Titolo:
Won Sin Lee
Titolo:
Palmea puer Mi
Titolo:
Olivier Messiaen
Titolo:
Tre sonetti del Petrarca
Titolo:
Franz Liszt
Anno: 2007
Supporto: CD
Codice: CJC008



Artista/Gruppo:
Fabio Falsetta
Titolo:
SereEnsemble Chamber
Titolo:
Orchestra
Titolo:
MOZART
Titolo:
Klavierkonzerte
Titolo:
N° 12, K.414 - N° 13, K.415
Anno: 2006
Supporto: CD
Codice: CJC - 7



Artista/Gruppo:
Angela Lancieri
Titolo:
Angela's dream
Anno: 2008
Supporto: CD
Codice: CJC 009



Artista/Gruppo: **Stanislao Giacomantonio**
Titolo: **SUMERI: Nibiru, Anu, Enki, Alalu.**
Anno: 2005
Supporto: Cofanetto 4 CD
Codice: CJC-2 / CJC-3 / CJC-4 / CJC-5

BIBLIOTECA VIDEOTECA

DVD



Titolo: **Anima Rerum**
Regia: **Simona Cres**
Anno: 2008
Supporto: DVD
Codice: CJC DVD 001

Centro Jazz Calabria
Accademia di comunicazione creativa
Supplementi Musica News
Direttore responsabile: **Amedeo Furfaro**

-Edizioni musica news
-Formazione superiore
-Accademia del jazz
-Sistema bibliotecario:
-Archivio discografico
-Biblioteca - fonoteca

EDIZIONI CJC: LE COLLANE

I QUADERNI DI MUSICA

- 1) Dizionario dei musicisti Calabresi:
- 2) Jazz in Regia di *A. Furfaro*
- 3) Gruppi Musicali a Cosenza *E. Furfaro*
- 4) Dieci anni di Musica News (1992-2002)

BIBLIOTECA-FONOTECA:

- 1) Armando Muti.
Tradizioni popolari nel cosentino
A. Furfaro

MUSICA NEWS TESTI

- 1) Tecnologie innovative
P. Cusato
- 2) Armonia e Composizione Jazz
B. Luise
- 3) Arrangiamenti e Composizione Jazz
B. Luise
- 4) Ritmica e Improvvisazione Jazz
P. Condorelli
- 5) Analisi delle Forme
N. Puglielli
- 6) Piccoli Gruppi
N. Puglielli
- 7) Storia dell'Orchestra Jazz. Lineamenti
A. Furfaro
- 8) Big Band e Eserc. d'Orchestra
P. Condorelli
- 9) Arrangiamenti Jazz *F. Stezzi*
- 10) L'educazione musicale in età precoce:
una verifica sull'applicazione del metodo Suzuki
L. Martire
- 11) Tavole pratiche di teoria musicale
F. Stezzi

BIBLIOTECA-

- 1) Oraltà Scrittura Digitale
Segno e senso nella comunicazione

CATALOGHI

Discocinema
Jazznifest
Eurofonografica
Discostory
Ellingtonia
La Saga dei V discs
Le sfere del sacro
Il testo nel contesto. Verdi e il suo tempo nei libretti d'epoca
Tesorì Musicali

VARIA

- OGM Organismi Geneticamente Modificati
- Bossede

MEDIA STUDIES

- 1) Archivi sonori in Calabria
L. Martire
- 2) Media e Giubileo
F. Stezzi e L. Martire
- 3) La riproduzione sonora
A. Furfaro

NOVITA'

Editoria e diritto d'autore. Analogico e digitale di *F. Stezzi*

COEDIZIONI

Nicola Misasi tra le righe *C. Misasi*

Finito di stampare
nel mese di aprile 2013
Universal Book - Rende