



SIENA JAZZ
ACCADEMIA NAZIONALE DEL JAZZ

CORSI SJU – SIENA JAZZ UNIVERSITY

**Diploma accademico di primo livello:
Batteria e Percussioni jazz**

IL SUONO PRIMA DI TUTTO

*ANALISI ED ESPLORAZIONE DELL'UNIVERSO SONORO DEL JAZZ E
DELLE MUSICHE IMPROVVISATE DA ESSO DERIVATE*

**CANDIDATO: Giuseppe Sardina
MATRICOLA: FSJU000048**

RELATORE: Fabrizio Sferra

CORRELATORE: Stefano Battaglia

Anno Accademico 2014 - 2015

INDICE

ALCUNE PREMESSE:	3
• <i>JAZZ</i>	
• <i>IMPROVVISAZIONE O MUSICA IMPROVVISATA</i>	
• <i>RICERCA CREATIVA</i>	
• <i>SULLE FONTI: IL SUONO MISTIFICATO</i>	
INTRODUZIONE	6
1. IL SUONO	8
2. TIMBRO: ANIMA DEL SUONO	11
3. IL CAMMINO DEL SUONO	14
<i>I. Dal Rinascimento al Tardo Romanticismo</i>	14
• <i>Nascita della musica strumentale e sviluppo della polifonia: Rinascimento, Barocco, Classicismo</i>	
• <i>Berlioz</i>	
• <i>Wagner</i>	
• <i>I post-wagneriani: Mahler e Strauss</i>	
• <i>Debussy, Ravel e la scuola di Rimskij-Korsakov</i>	
<i>II. Il Novecento e le Avanguardie</i>	23
<i>Prima Avanguardia</i>	25
• <i>Schönberg, la scuola di Vienna e l'Espressionismo</i>	
• <i>Stravinskij</i>	
• <i>Bartók</i>	
• <i>Gli americani: Charles Ives e Edgar Varèse</i>	
<i>Seconda Avanguardia</i>	47
4. IL SUONO DEL JAZZ	53
• <i>Eterogeneità sonora</i>	

- *Aggregati timbrici*
- *Il “cosa” europeo, il “come” africano*
- *Improvvisazione*
- *L'improvvisazione nel jazz*
- *Gesto e timbro*
- *I ricercatori timbrici: pittori della musica*

- I. I legni: Sassofonisti e meta-sassofonisti*
- II. Gli ottoni e lo scambio di inflessioni tra strumento e voce*
- III. Pianoforte, contrabbasso, chitarra*
- IV. Batteria e percussioni: generatori timbrici per eccellenza*

- *Free Jazz*
- *Sculture Sonore*

5. INTERVISTE	103
DOMANDE	104
MARCO ARIANO	105
ROBERTO DANI	116
MICHELE RABBIA	123
ALESSIO RICCIO	131
6. CONCLUSIONI	143
BIBLIOGRAFIA, SITOGRAFIA, DISCOGRAFIA	149

ALCUNE PREMESSE

- **JAZZ**

Lungo l'esposizione di questo lavoro utilizzerò molto spesso il ben noto termine "jazz"; ritengo importante precisare che lo adopererò in maniera convenzionale, indicativamente per riferirmi a quella musica nata negli Stati Uniti tra la fine del Diciannovesimo e l'inizio del Ventesimo secolo dalla "fusione" culturale tra il popolo africano impiantato lì in seguito alla diaspora e i colonizzatori europei, sostanzialmente per differenziarla con quella che, sempre per convenzione, chiamerò musica colta o classica europea.

Il motivo di questa premessa è legato al fatto che, come ormai è risaputo, quella che oggi chiamiamo musica jazz nel corso della sua breve esistenza, proprio per la sua intrinseca disposizione a una continua evoluzione e mutazione, ha subito talmente tante metamorfosi, si è talmente tanto espansa e contaminata con culture e musiche di tutto il mondo che musicologi e studiosi non sono a tutt'oggi riusciti a delinearne una definizione netta, univoca, come succede ad esempio con altre correnti o generi musicali dai caratteri inconfondibili tipo barocco, romantico, classico, rock, pop, blues ecc ...io credo che sia proprio questa sua "indefinibilità" il suo tratto distintivo¹.

- **IMPROVVISAZIONE O MUSICA IMPROVVISATA**

Un'altra precisazione riguarda il termine "improvvisazione" o "musica improvvisata". Anche questo è un termine dal significato enormemente controverso e complesso, un concetto che abbraccia tutte le culture musicale del mondo, una pratica estremamente multi-sfaccettata che ricopre all'interno del jazz un'importanza assoluta. Nel nostro caso questo termine verrà adoperato nel corso di questo saggio, sempre convenzionalmente, col significato principale di "improvvisazione totale", pratica derivata in massima parte dal free-jazz degli anni Sessanta, sviluppatasi in seguito in tante direzioni diverse e che, come si evince dalla terminologia, consiste nel produrre della musica, in solo o con più musicisti, senza specificare per nulla o quasi ciò che si suonerà, affidandosi quindi totalmente all'istinto, al gusto, all'esperienza, alle idee, a tutto il background proprio e dei musicisti con cui si suona, dando luogo a questa sorta di alchimia musicale imprevedibile, di salto nel vuoto. Come vedremo, l'improvvisazione rappresenta l' "habitat naturale" dello

¹ Sulla definizione e i caratteri principali del jazz consultare: Stefano Zenni, *I Segreti Del Jazz. Una guida all'ascolto*, cap. 1, *The song is you: vedi alla voce "jazz"*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2012 (1. ed. 2007), pp. 15-24; Arrigo Polillo, *Jazz*, "Introduzione" e cap. 1: "*Le Radici Nel Folklore*", Arnoldo Mondadori Editore, 2009 (1 ed. 1975, nuova ed. aggiornata a cura di Franco Fayenz, 1997), pp. 9-53

sperimentatore timbrico; si può sperimentare e agire timbricamente anche in contesti musicali dove l'improvvisazione è ridotta al minimo ma è molto importante comprendere che il grado di libertà espressiva del "ricercatore timbrico" è direttamente proporzionale allo spazio "improvvisativo" che egli ha a disposizione durante l'esecuzione.

- ***RICERCA CREATIVA***

Accostato all'improvvisazione spesso troveremo il termine "ricerca creativa". Intendo con esso riferirmi ad un ulteriore ampliamento dei propri confini, qualcosa quindi che pone ancora meno limiti dell'improvvisazione totale che è comunque un concetto legato all'esecuzione musicale, sconfinando ad esempio in tutte le altre forme d'arte (pittura, letteratura, teatro ecc.), suonando strumenti non convenzionali (come oggetti "rubati" dalla vita quotidiana destinati a tutt'altro scopo), progettando e costruendo autonomamente strumenti musicali sperimentali, inserendo in generale nelle proprie opere e creazioni qualsiasi cosa si ritenga efficace a soddisfare ed esprimere le proprie idee artistiche, senza porsi nessun limite, correndo, con grande entusiasmo, tutti i "rischi" che un'approccio simile si porta dietro.

- ***SULLE FONTI: IL SUONO MISTIFICATO***

Tutte le ricerche, le analisi, gli approfondimenti e le conseguenti discussioni, i commenti e le conclusioni che da essi sono scaturiti e che costituiscono la base soprattutto dei capitoli riguardanti l'evoluzione del suono nella musica colta europea ("*Il cammino del suono*") e quello sull'aspetto sonoro della musica jazz e i suoi derivati ("*Il suono del jazz*") sono per forza maggiore soggette ad un'inevitabile "mistificazione".

In questa ricerca, tutto il lungo lavoro di ascolti che ho fatto per poter descrivere e parlare del "suono" della musica, ascolti che di conseguenza vengono proposti al lettore come unica strada possibile per una completa comprensione di quanto esposto, è avvenuto inevitabilmente attraverso supporti di riproduzione audio-visiva (per lo più digitali), unici mezzi che ci è dato adoperare oggi per ascoltare musica proveniente dal passato: non esistono oggi magici mezzi che ci consentano il privilegio di ascoltare ad esempio il suono di Charlie Parker durante le *jam session* nella Cinquantaduesima strada o di Davis, Coltrane e Adderley durante la storica registrazione di *Kind of Blue* ecc., ne tanto meno il suono reale del pianoforte di Chopin o delle orchestre di Wagner, considerando soprattutto che questa musica era prodotta proprio da altri strumenti, ad uno stadio evolutivo molto diverso rispetto agli strumenti che si adoperano oggi; il musicista jazz che volesse accostarsi il più possibile alla concezione sonora di un determinato musicista del passato ormai scomparso potrà al massimo avvicinarsi al suono che di questo musicista è

giunto a noi tramite i mezzi di riproduzione o, in rarissimi casi, sfruttando l'opportunità di passare attraverso un altro musicista che a sua volta ha potuto ascoltare quel suono dal vivo e che di questo può dare in qualche modo una, seppur comunque distorta, versione; il direttore d'orchestra che proponesse un determinato repertorio con l'obiettivo di aderire nel modo più coerente possibile a quelli che sembrerebbero essere gli ideali sonori del compositore che questo repertorio l'ha scritto, potrà farlo solo attenendosi ad indicazioni a lui giunte attraverso canali orali e scritti e dell'ascolto (dal vivo o sempre tramite mezzo di riproduzione) di altre orchestre a lui contemporanee, tutti passaggi in più che per forza di cose renderanno il risultato finale solo vicino all'idea di partenza.

Dobbiamo pertanto affidarci per le nostre analisi e i nostri approfondimenti alla "mistificazione" del suono che passa attraverso tutti questi filtri poiché questa è l'unica possibilità che abbiamo, ed è su questa che è basata tutta questa ricerca.

Mi rendo conto che questa precisazione possa sembrare ovvia e superflua ma a forza di riflettere, ragionare e scrivere di "suoni" che in realtà né io né nessun altro ha mai realmente udito ho provato una sorta di senso di imbarazzo e ho sentito l'esigenza di aggiungere a posteriori quest'altra piccola premessa.

La sola musica che oggi possiamo ascoltare col suo suono originale è soltanto quella ascoltata nel momento e nel luogo in cui essa avviene e solamente quella figlia di processi compositivi e linguistici appartenenti all'epoca in cui viviamo.

INTRODUZIONE

Le ragioni che mi hanno spinto a scegliere di trattare questo particolare argomento sono di natura molto profonda. Quella della sperimentazione timbrica, pratica strettamente legata all'improvvisazione, le cui possibilità espressive sono appunto proporzionali al grado di improvvisazione, quindi di "libertà d'azione", che si sceglie di adottare nel luogo dell'esecuzione, è una strada che io personalmente percorro già da molti anni e che ormai con fermezza posso considerare il principale filo conduttore all'interno della mia carriera artistica; ad oggi l'attenzione assoluta a tutto ciò che riguarda il suono allo stato puro, fine a se stesso, sempre coadiuvata da ampissimi spazi improvvisativi, rappresenta il carattere centrale di quasi tutte le formazioni in cui mi muovo; la maggior parte del mio sforzo creativo oggi tende verso questa idea estetica, verso questo linguaggio dove la dimensione strettamente intima e personale risulta essere caratteristica fondamentale del linguaggio stesso. Il motivo per cui amo questo tipo di musica, di filosofia, di poetica se vogliamo, è molto semplice: credo che in nessun'altra musica come quella improvvisata e di ricerca creativa in senso lato ci sia un tale grado di libertà espressiva, libertà espressiva che per un batterista-percussionista si traduce nella stragrande maggioranza dei casi in ricerca timbrica, nel senso dell'utilizzo dei singoli timbri o degli impasti timbrici proprio come un pittore fa coi colori, indagine sul suono, sul rapporto tra suono e silenzio, tra suono e rumore, sui luoghi in cui avviene il suono ecc.

Accostandomi a questo tipo di filosofia, facendomi condurre con fiducia da maestri, musicisti e artisti, colleghi e amici di grande valore, più grandi e più esperti di me, mi sono ritrovato a realizzare in questi anni tantissime *performance* in cui convivevano insieme musica (acustica ed elettronica, da piccoli gruppi a grandi orchestre, totalmente improvvisata oppure scritta ma con ampio spazio improvvisativo, da quella bandistica, sinfonica, rock, jazz ecc. a quella puramente timbrica e rumoristica, ecc.), poesia, teatro, danza, fotografia, proiezioni e installazioni, tutto meravigliosamente amalgamato, convivente in perfetta armonia, catalizzato dall'improvvisazione e dalle idee creative di musicisti e artisti di grande apertura; ho registrato nel 2013 l'album *The Code*, col gruppo "La Matta" (piano e piano preparato, sax alto, contrabbasso, chitarra elettrica con effetti, batteria, percussioni, rumori), un album completamente improvvisato, risultato di idee compositive, "canovacci", linee evocative di riferimento create *ad hoc* durante i giorni di registrazione; nel 2014 *Episteme Of a Dream* col gruppo "Quasimodo" (piano Rhodes con effetti, violino elettrico con effetti, chitarra elettrica con effetti, *live electronic*, sintetizzatori, theremin, batteria, percussioni, rumori) realizzato in modo analogo ma con una centralizzazione assoluta dell'aspetto sonoro e timbrico: in questo disco non compare nulla che sia lontanamente riconducibile ad armonie o sistemi determinati, i riferimenti a precisi metri e pulsazioni sono quasi inesistenti, si fonda dunque sul solo modellamento della materia fonica, sulla pura estetica del suono, acustico, elettronico ed elettro-acustico. Amo gustarmi il buon suono come si fa col buon cibo. Ecco perchè ho deciso di affrontare questo argomento, perchè mi riguarda e mi coinvolge

in prima persona e perché vorrei stimolare qualsiasi musicista si trovasse a leggere queste e le prossime righe ad avvicinarsi a questo tipo di visione della musica e dell'arte.

Oltre a questo motivo di natura strettamente intima ce n'è un altro che mi ha portato in un certo senso ad una bipartizione di questo lavoro: sono sempre stato estremamente affascinato dagli imperscrutabili meccanismi che portano un musicista jazz a plasmare, in parte consapevolmente ma in parte, forse più grande, inconsapevolmente, il proprio suono, la propria voce, che è sua e di nessun altro. Questo principio sta alla base di tutta la musica jazz e di tutti i suoi derivati e rappresenta forse proprio la caratteristica principale che distingue nettamente questa musica da tutte le altre e che, oserei affermare, ha permesso al jazz di porsi da subito come solida alternativa alla musica colta europea che per secoli ha detenuto l'egemonia culturale assoluta in tutto il mondo occidentale. Il suono di un musicista jazz, che sia esso un'icona o un qualsiasi altro musicista che ami suonare questa musica, aderisce al musicista a cui appartiene come un'ombra, per molti aspetti indipendentemente dalla sua volontà, e, come un'impronta digitale, certifica la sua identità; esso si sviluppa e muta col tempo al mutare fisico, psicologico e spirituale del musicista stesso, un po' come avviene con la scrittura, la grafia, cioè qualcosa che fa parte di noi più o meno da sempre, sulla quale noi parzialmente agiamo coscientemente ma che, nell'essenza, rappresenta piuttosto lo specchio della nostra personalità, con tutte le sue innumerevoli sfumature influenzate dagli infiniti fattori esterni ed interni a cui siamo esposti durante tutte le fasi della nostra vita; paradossalmente un giorno, come avviene oggi con la scrittura, qualcuno potrebbe essere condannato per un crimine perché incastrato dal proprio suono.

IL SUONO

Che cos'è il suono? A livello intuitivo, non scientifico, credo che la risposta più chiara, più appropriata che si possa dare a questa domanda sia che il suono è quel “qualcosa” che sentiamo, che percepiamo per mezzo dell'orecchio, dell'udito, proprio come la luce e i colori sono quel “qualcosa” che percepiamo attraverso gli occhi, la vista, e gli odori ciò che percepiamo attraverso l'olfatto. Si sta parlando quindi di qualcosa che avviene a livello puramente sensoriale, qualcosa che viene prima di qualsiasi altro condizionamento o sovrastruttura; è risaputo per esempio che, già nel grembo materno il feto, intorno al secondo mese di gravidanza, inizia a sentire i suoni che provengono dall'esterno, distinguendo la voce dei genitori;

Parlando di musica, tutte le fonti sono univocamente d'accordo sul definire la musica “l'arte di combinare e organizzare i suoni...”, quindi il suono è in sostanza la base imprescindibile di tutta la musica; è indiscutibile che la buona riuscita di qualsiasi opera, creazione, costruzione, produzione ecc. dipenda soprattutto dalla qualità della materia prima con cui essa viene realizzata, ecco, nella musica la materia prima non è altro che il suono.

Ma come si misura la qualità di questa materia, del suono, di cosa è fatto, cosa distingue più di ogni altra cosa un suono da un altro? La risposta è: il timbro.

Per capire cos'è il timbro di un determinato suono e comprendere come esso tra le sue diverse caratteristiche sia la più peculiare, la più caratterizzante, che lo distingue inequivocabilmente da un qualsiasi altro suono, analizziamo la questione da un punto di vista più scientifico.

Confrontando varie fonti, limitatamente allo scopo che ci interessa raggiungere in questa sede, sono giunto alla seguente definizione di suono:

*“ Sensazione acustica determinata dalle onde sonore prodotte dalla vibrazione di un corpo in oscillazione detto fonte o sorgente sonora che, propagandosi nell'aria o in altro mezzo elastico, raggiunge l'apparato uditivo e viene trasmessa al timpano”.*²

Questa vibrazione che viene trasmessa al timpano (membrana timpanica), attraverso complessi processi interni, a sua volta viene “convertita” in informazione per il cervello.³

Oltre a questo si specifica che:

*“ Analizzando l'effetto prodotto da tale meccanismo fisico emerge una partizione di un dato suono in tre componenti ben distinte, dette appunto parametri del suono, e cioè altezza, volume e timbro”.*⁴

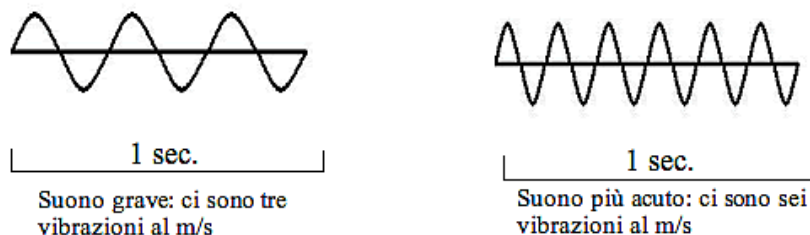
2 Cfr. “Suono” in *Enciclopedia della musica “Le Garzantine”*, Garzanti Libri s.p.a., Milano, 1999 (1 ed. 1983, edizione ampliata e aggiornata 1996, Garzanti Editore s.p.a.), pp. 865-870

3 Cfr. “Percezione del suono”, *ibid.*, pp. 667-672

4 v. nota 1

L'altezza è quella caratteristica che permette di suddividere i suoni in gravi e acuti e dipende dalla frequenza⁵ delle vibrazioni che il corpo elastico emette al minuto secondo: più è alto il numero delle vibrazioni più sarà acuto il suono; più è basso il numero delle vibrazioni più il suono sarà grave⁶.

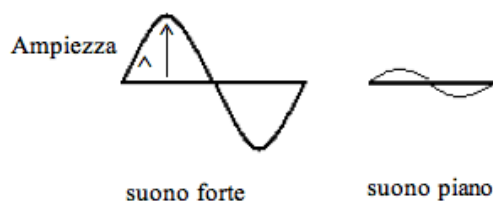
Esempio:⁷



L'unità di misura per la frequenza è l' *hertz* (Hz)⁸ e lo strumento per misurare gli Hertz è il frequenzimetro.

Il volume (o intensità) è quella caratteristica che permette di distinguere i suoni in forti o piani e dipende dall'ampiezza della vibrazione: più è grande l'ampiezza e più sarà forte il suono; più è piccola l'ampiezza e più sarà piano il suono⁹.

Esempio:



L'unità di misura per il volume è il *decibel* (dB).

5 “Ripetizione di eventi analoghi in un intervallo di tempo; in acustica la frequenza definisce il numero di cicli che un segnale compie in un secondo, Un ciclo di un secondo corrisponde a un *hertz* (Hz), l'unità di misura per la frequenza.” Da “*Frequenza*”, in *Enciclopedia della musica*, cit., pp 321-322

6 v. nota 1

7 Questo e il successivo esempio grafico sono presi da: <http://www.esonet.it/modules.php?name=News&file=article&sid=1274> (settembre 2016)

8 v. nota 4

9 v. nota 1

Per misurare il volume di un suono si usa il fonometro¹⁰.

Il timbro è quella particolare qualità del suono che permette di distinguere due suoni con altezza e volume uguali. Il timbro rappresenta dunque quella caratteristica del suono che consente all'ascoltatore di identificare la fonte sonora rendendola distinguibile da ogni altra¹¹.

Il dato più importante, in relazione alle mie precedenti considerazioni sul timbro, emerge proprio in queste ultime informazioni, in quanto si evince che:

“Mentre le altezze sonore e le intensità possono essere «quantificate» e ordinate lungo una scala perché grandezze fisiche oggettive e misurabili rispettivamente con frequenzimetri e fonometri in modo tale da essere definite in base a un'unica dimensione, ciò non può essere realizzato per il timbro che è una grandezza multidimensionale”¹².

Il timbro, proprio perché rappresenta l'essenza del suono, fa parte di quelli che vengono convenzionalmente detti “parametri musicali” che sono per l'appunto: timbro, ritmo, melodia e armonia. Ritengo molto importante evidenziare, anche se potrebbe sembrare ovvio, come il timbro rappresenti, anche in questo caso, il più “importante”, l'unico imprescindibile per produrre qualsiasi tipo di musica: in musica sarebbe impossibile, in senso proprio scientifico, in tutti i casi immaginabili, ottenere ritmi, melodie o armonie in assenza di suono, mentre, al contrario, interi concerti possono essere completamente costituiti di sola “materia timbrica”, pura emissione sonora, totalmente priva di ritmo, melodia o armonie predeterminati, un po' come in pittura si può fare a meno di forme ben definite ma in nessun caso si può fare a meno del colore (anche una tela vergine ha un colore che è il bianco), come avviene ad esempio nella pittura astratta; si potrebbe anzi azzardare che la pittura astratta sta alla pittura come la musica timbrica sta alla musica.

“ [...] il timbro viene prima della “nota”. Il suono indeterminato di un tamburo non ha un'altezza ma possiede un colore ben definito; un pugno sulla tastiera di un pianoforte non produce un accordo determinato ma, di nuovo, una serie di vibrazioni con un certo colore”¹³

10 Cfr. “Decibel” e “Fonometro” in *Enciclopedia della musica*, cit., p. 227 e p. 316

11 v. nota 1

12 Cfr. “timbro” in *Enciclopedia della musica*, cit., pp. 899-900

13 Stefano Zenni, *I segreti del jazz: Una guida all'ascolto*, STAMPA ALTERNATIVA/NUOVI EQUILIBRI, 2012 (1. ed. 2007), p. 25

TIMBRO: ANIMA DEL SUONO

Abbiamo dunque visto che il suono è suddiviso in tre componenti (altezza, volume e timbro) e che tra queste il timbro è la più peculiare, quella che più di tutte le altre ne caratterizza l'identità, ne determina l'unicità e che ci permette quindi di dividere i suoni in "tipi"

Il suono che produce una moneta cascando per terra sarà per chiunque chiaramente distinguibile dal suono prodotto per esempio da una matita di legno che caschi sullo stesso pavimento, più o meno come chiunque potrebbe distinguere il colore verde dal colore rosso; si potrebbe con altrettanta chiarezza, anche se con maggiore difficoltà, distinguere tra loro il taglio di più monete tirandole per terra e ascoltandone il particolare tipo di suono, quindi di timbro, che ognuna di loro genererà impattando col pavimento.

Allo stesso modo tutti saprebbero distinguere per esempio, a parità di altezza, volume e durata un "do" suonato con un pianoforte da uno suonato con un violino, una tromba o qualsiasi altro strumento, proprio come è naturale distinguere immediatamente la voce di qualcuno non appena apre bocca o il verso di un cane o di un gatto.

Da questo si evince che le diversità timbriche presenti in natura sono pressoché infinite in quanto direttamente determinate dalle infinite diversità chimiche e fisiche della fonte sonora e dal diverso tipo di stimolo che la pone in oscillazione, in sostanza, materiale, forma, dimensione e massa dell'oggetto dalla quale vibrazione deriva il suono e dal tipo di stimolo fisico che lo fa vibrare (percussione, sfregamento ecc..) Una moneta ha materiale, forma, dimensioni e massa completamente diversi da una matita e completamente diverso sarà dunque il timbro, il colore del suono, che genereranno lasciandole cadere su un pavimento, un po' come la diversità netta che c'è tra il colore verde e il colore rosso¹⁴. Se facessimo lo stesso esperimento con la medesima moneta e, ad esempio, una forchetta di metallo, troveremmo delle similitudini tra i due suoni dovute alle similitudini esistenti in uno dei quattro parametri chimici e fisici dei due oggetti (il materiale), ma saranno comunque facilmente distinguibili i due suoni per via della diversità degli altri parametri (forma, dimensione e massa), come distinguere il rosso dall'arancione, simili per alcuni aspetti ma sostanzialmente diversi; sarebbe invece meno immediata la distinzione se confrontassimo tra di loro due monete di taglio diverso dato che i due oggetti saranno simili in tutti e quattro i suddetti parametri, come due tonalità dello stesso colore. Tutti questi oggetti genererebbero a loro volta dei suoni radicalmente diversi se, piuttosto di impattare contro una superficie, fossero ad esempio sfregati contro la medesima e cambierebbero nuovamente suono al cambiare della superficie stessa(marmo, pietra, legno, plastica ecc..)

Parlando di strumenti musicali, che, decontestualizzati, altro non sono che dei particolari tipi di oggetti, notiamo per esempio come le corde di un pianoforte

¹⁴ Non è un caso infatti che oltre che nella lingua italiana anche in quella inglese e in quella tedesca il timbro viene definito anche come *colore* del suono: Inglese: *tone-colour*. Tedesco: *Klangfarbe*

percosse da un martelletto generino un suono completamente diverso dalle corde di un violino sfregate da un archetto, o magari dalle stesse corde di pianoforte ma pizzicate piuttosto che sfregate, e così via.

“Cosa distingue la voce di un individuo da quella di un altro? Il timbro, il colore, la grana del suono. Ogni suono musicale è il risultato dell’emissione di una frequenza fondamentale e di un fascio di armonici, ovvero frequenze di intensità più debole. Il colore di un singolo suono – la somma della frequenza fondamentale e degli armonici – dipende dal suo modo di produzione (sfregamento, percussione, ecc.), dall’attacco e dal rilascio (si pensi a quanto sono diversi l’attacco e l’estinzione di una vibrazione prodotta da un violino o da un pianoforte), dal materiale con cui è costruito lo strumento (diversi tipi legno, pelli, metalli ecc.), dalla sua forma, dalle sue dimensioni, e così via. La diversità sonora di una tromba e di un’arpa è frutto di tali variabili”¹⁵.

Queste infinite variabili generano infiniti “tipi” di suono, infiniti timbri scientificamente non misurabili e catalogabili per mezzo di un univoco sistema con precise unità di misura, rappresentano quindi in qualche modo l’ “anima ” del suono, cioè quel “qualcosa” misurabile e catalogabile soltanto tramite il relativissimo e mutevole “filtro” umano, filtro fatto di storia, cultura e coscienza collettiva prima e di individuale e soggettiva sensibilità dopo¹⁶.

In musica tali diversità timbriche, come già detto nel precedente paragrafo, rappresentando la materia prima da plasmare per un musicista (proprio come il marmo, il legno ecc.. lo sono per lo scultore), non sono quindi lasciate al caso ma sono frutto di lunghi e progressivi sviluppi e ricerche attuate nel corso della storia da brillanti musicisti, esperti liutai e artigiani su strumenti che dalla loro invenzione sono stati continuamente cambiati e migliorati nelle loro componenti fisiche, sempre con lo scopo finale di migliorarne, o comunque cambiarne, il suono (oltre che la praticità nell’utilizzo), fino a diventare quello che sono oggi; basti pensare per esempio a quanto sia diverso il suono di un pianoforte come lo conosciamo oggi e quello dei sui “antenati” clavicembalo o spinetta.

Principali obiettivi di questa ricerca sono in definitiva: in primo luogo di analizzare i modi, i metodi, i “segreti” che i musicisti, soprattutto jazzisti e improvvisatori, hanno adoperato, a volte in seguito a ricerche specifiche, a volte casualmente e spontaneamente, per personalizzare il proprio suono sugli strumenti musicali, su questi raffinatissimi “oggetti sonori”, contribuendo spesso all’evoluzione e alla rivoluzione di questi, inventando e scoprendo nuove, inconsuete tecniche di produzione sonora che in seguito si sono affermate e cristallizzate come parte integrante del bagaglio tecnico-espressivo dello strumento stesso, di indagare dunque inizialmente su quali sono stati i processi storico-culturali che hanno portato alla definizione di quello che oggi è considerato un “bel suono” o un “brutto suono”, sull’evoluzione timbrica di alcuni dei più importanti strumenti della tradizione occidentale, in modo particolare della musica jazz e afro-americana, su come un

15 Stefano Zenni, *I segreti del jazz*, cit., p. 25

16 L’unica possibilità di giungere in qualche modo ad una sorta di catalogazione dei timbri deriva dal fatto che i diversi timbri hanno un diversa forma d’onda, quindi trovando questa si potrebbe differenziarli in maniera precisa, ma, essendo in natura infinite anche le forme, ci ritroveremmo, a mio avviso, al punto di partenza.

musicista, un artista del suono, utilizzi e sfrutti queste infinite possibilità sonore per creare la propria arte, sul perché nel jazz, più di ogni altro genere musicale, sia di fondamentale importanza la definizione di un suono personale, unico, su come questa ricerca, spesso ossessiva, del “proprio suono”, alimentata e compenetrata da uno sviluppo sempre più articolato e complesso dell’improvvisazione, abbia dato origine nel giro di un periodo di tempo relativamente breve (circa un secolo) alle più imprevedibili sperimentazioni timbriche su strumenti che per secoli hanno conservato un’unica e chiara identità sonora.

In secondo luogo mi focalizzerò nello specifico sull’evoluzione e sulla ricerca timbrica in senso stretto nella batteria (strumento la cui nascita è strettamente legata proprio al jazz) la quale, oltre a far parte della famiglia delle percussioni che è già di per se la più grande famiglia di strumenti musicali, è anche forse, come vedremo, lo strumento che più di tutti si presta a “esperimenti” timbrici, e quindi sullo stile, le tecniche, la musica, la filosofia di batteristi-percussionisti italiani in piena fase produttiva che hanno aderito profondamente a questo tipo di approccio e di estetica e di alcuni dei batteristi che a mio parere hanno dato un fondamentale contributo allo sviluppo di nuovi modi di suonare e concepire questo strumento, nuovi modi di suonare e concepire la musica in senso lato per i batteristi ma anche per qualsiasi altro musicista o compositore, portando la musica in mondi e universi che tutt’oggi sono ancora da esplorare e scandagliare fino in fondo.

IL CAMMINO DEL SUONO

I. *Dal Rinascimento al Tardo Romanticismo.*

- *Nascita della musica strumentale e sviluppo della polifonia: Rinascimento, Barocco, Classicismo.*

È di fondamentale importanza per comprendere in profondità tutto quello che riguarda l'universo timbrico del jazz e dei suoi numerosissimi derivati, analizzare prima filologicamente quella che è la vastissima eredità timbrica e tecnico-strumentale che il mondo classico europeo, maestoso “genitore” del jazz, gli ha lasciato, e che esso fin da subito, come vedremo nel prossimo capitolo, ha trattato e plasmato secondo criteri espressivi ed estetici completamente nuovi.

Vorrei consigliare al lettore, prima di inoltrarci in questo lungo sentiero, di ascoltare man mano che si procede, le opere che verranno analizzate, al fine di comprendere fino in fondo ciò che le parole da sole non sono in grado di esprimere della poetica, la concezione, la filosofia di questi grandi geni e delle evoluzioni e rivoluzioni “sonore” apportate da questi alla musica come la conosciamo oggi.

Per secoli è stata scritta e suonata musica senza dare per niente rilevanza all'aspetto timbrico.

Questo è legato al fatto che per lavorare sul timbro di una composizione bisogna necessariamente che ci siano più tipologie di timbri a disposizione, quindi in sostanza di strumenti musicali, cosa che non è stata possibile in una musica che per secoli è stata esclusivamente vocale e monodica.

Anche dopo i primi germogli di musica polifonica e l'affermarsi della pratica del canto con accompagnamento strumentale (dal 400 circa), quindi la possibilità di variare la sonorità dell'opera tramite la differenziazione dello strumento d'accompagnamento, le cose non cambiarono praticamente per nulla essendo gli strumenti a disposizione limitati solo al liuto, clavicembalo e organo e ad ogni modo, oltre al fatto che la scelta tra questa a dir poco ristretta gamma di strumenti avveniva casualmente, in base a scelte pratiche (come ad esempio la disponibilità materiale dello strumento al momento dell'esecuzione), il loro ruolo rimase assolutamente di secondo piano, di “sostegno” armonico, rispetto a quello vocale che invece continuava a ricoprire il ruolo principale, cioè quello melodico.

I primissimi, lentissimi passi verso un atteggiamento creativo e di valorizzazione nei confronti dell'aspetto timbrico all'interno delle composizioni devono infatti il loro movimento al sempre maggiore approfondimento della *musica polifonia* vicendevolmente stimolata, non a caso, proprio da un parallelo affinamento e perfezionamento di strumenti cordofoni (viola, violino, violoncello, contrabbasso ma anche arpa, chitarra, mandolino e altri), e a fiato (tromba, cornetta, trombone, flauto)

che verso la fine del '500 vedono i primi importanti sviluppi. In questo periodo nascono le prime solide forme di musica strumentale completamente autonome dai modelli vocali. Sorprendentemente emblematici per le tematiche affrontate in queste pagine risultano essere i generi di musica strumentale nati nel '500 chiamati *ricercare* e *toccata*. Dalla composizione strumentale detta *ricercare* deriva, tra le altre cose, proprio il concetto stesso di “ricerca” delle possibilità timbrico-foniche degli strumenti musicali che, come dicevo, iniziano in questo periodo a migliorare le loro capacità tecnico-espressive, mentre la *toccata*, etimologicamente legata all’idea di “toccare” la tastiera quindi di improvvisare, rappresenta uno dei primissimi casi nella storia della musica occidentale di improvvisazione strumentale con un alto grado di libertà.¹⁷ Possiamo quindi affermare che nel '500 nascono gli antenati della libera improvvisazione e della ricerca timbrica, temi centrali di questo lavoro.

Dalla seconda metà del XVI secolo il sistema di composizione basato sull’intersezione melodica “orizzontale” (*contrappunto, fuga ecc.*) e sulla combinazione “verticale” (armonia) di voci, di suoni aventi distinta individualità detta *polifonia* gettava le basi di quella che sarebbe stata la musica occidentale da lì in poi e, da queste nuove miscele sonore espletate attraverso l’utilizzo di ormai tanti diversi strumenti, assieme ai fattori melodico e armonico affiorava con sempre maggiore rilevanza anche quello timbrico:

“Sotto l’aspetto verticale, ossia della contemporanea emissione di suoni, la *polifonia* è oggetto dell’*armonia*; sotto l’aspetto orizzontale, cioè dello svilupparsi simultaneo nel tempo di più successioni di suoni (dette *voci* o *parti*), la *polifonia* è oggetto del *contrappunto*. La storia della musica occidentale è sostanzialmente il risultato del processo di combinazioni di più suoni simultanei, cioè della *polifonia*. Importante è la *polifonia* anche dal punto di vista timbrico, per l’interazione acustica fra i timbri dei diversi suoni, siano essi prodotti da un solo strumento sia da complessi vocali e strumentali.”¹⁸

Nasce così il *concerto*, antenato dell’orchestra, questo inesauribile “serbatoio” di timbri dal quale, come vedremo, i più grandi compositori di tutti i tempi attinsero, ognuno secondo la propria sensibilità, il proprio gusto e le proprie intuizioni, linfa sonora per le loro opere. Siamo però agli inizi di questo lungo percorso evolutivo, i canoni estetici fondamentali sono e rimarranno ancora per un bel po’ quelli armonici e melodici; fino ai primi dell’Ottocento, sebbene in modo sempre più crescente, l’approfondimento delle sonorità dei diversi gruppi strumentali, l’ampliamento delle compagini orchestrali con l’introduzione di strumenti sempre diversi (come la vastissima varietà di percussioni che come vedremo rappresenteranno per tantissimi grandi compositori uno dei mezzi più efficaci per dare alle proprie opere un carattere timbrico originale e personale), l’esplorazione delle possibilità espressive di un singolo strumento o degli impasti timbrici possibili tra più strumenti, le differenze acustiche scaturite dalle diverse disposizioni nello spazio di questi, rimarranno prerogativa di alcuni geniali pionieri come Claudio Monteverdi (1567-1643), Antonio

17 Cfr. “*ricercare*” e “*toccata*” in *Enciclopedia Della Musica*, cit.

18 Cfr. “*polifonia*”, *Ibid.*

Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Carl Maria von Weber (1786-1826), Felix Mendelssohn (1809-1847).

“Nel '500, la nascente musica strumentale veniva eseguita o da uno strumento polifonico (organo, clavicembalo, liuto) o da un «concerto» di strumenti che, secondo il gusto e le possibilità contingenti, potevano essere della stessa famiglia (ad es. «concerto di viole» formato dalle viole soprano, contralto, tenore e basso) o di famiglie diverse (ad es. due viole e due flauti). È questo il primo raggruppamento organico di strumenti utilizzato per eseguire un'opera. Solo all'inizio del '600, sul frontespizio dell'opera cominciò ad apparire l'indicazione degli strumenti che dovevano eseguirla; ma, per molto tempo ancora, certi aspetti dell'orchestrazione vennero lasciati *ad libitum*. Completamente strumentati sono invece le sinfonie e i ritornelli dell'*Orfeo* di Monteverdi, che impiega un'orchestra di più di 40 elementi suddivisa in *cori* e variamente utilizzati nei diversi brani a seconda degli «affetti» suggeriti dalla situazione drammatica. [...]. In un primo tempo, l'orchestra barocca punta soprattutto su un gioco di volumi sonori e di piani dinamici fra il «tutti» (archi e basso continuo al cembalo) e il «concertino» (due violini e basso); ma presto viene avvertita la necessità di una maggiore individuazione timbrica e si giunge all'orchestra vivaldiana, che non solo sfrutta tutte le possibilità degli archi (pizzicato, sordina, tremolo), ma aggiunge nelle parti soliste una grande varietà di strumenti a fiato. Con Bach, che al timbro di ciascuno strumento lega l'espressione di un particolare momento psicologico, i fiati sono usati anche in funzione di raddoppio di una o più parti degli archi. Nel periodo classico, per l'apporto fondamentale di Haydn e Mozart, l'orchestra si organizza in maniera stabile; al gruppo degli archi, all'oboe, al fagotto, alle trombe, già usati in periodo barocco, si aggiungono i corni (di tradizione tedesca), i clarinetti (introdotti da Rameau) e il flauto traverso. [...]; nel campo della strumentazione operistica Gluck rappresenta un punto di svolta, per la pienezza delle sonorità e il gusto preciso degli amalgami strumentali. [...]. L'orchestra romantica deriva direttamente da quella classica, ma se ne differenzia per un più preciso sfruttamento delle capacità tecniche ed espressive di ogni strumento e per un uso più indipendente degli strumenti a fiato. [...], nell'800 essi [i fiati] vengono chiamati a caratterizzare timbricamente temi e controcanti. Beethoven aumenta l'ambito dei legni con l'aggiunta dell'ottavino e del controfagotto (sinfonie V e IX) e rinforza il gruppo ritmico delle percussioni (sinfonia IX). Con Weber e Mendelssohn alcuni strumenti (clarinetto, corno) assumono una funzione evocativa, diventando tramite di situazioni e immagini tipicamente romantiche. Dopo il 1830 la sezione dei fiati si arricchisce, in aggiunta ai tromboni già introdotti stabilmente nell'orchestra sinfonica ai primi del secolo, anche del basso tuba e occasionalmente di strumenti caratteristici e descrittivi come il corno inglese, la cornetta, il clarinetto basso, sino ad allora limitati alle orchestre teatrali.”¹⁹

- *Berlioz*

Ma è con Hector Berlioz (1803-1869) che con le sue idee avveniristiche sperimentate nelle sue opere e teorizzate nel suo *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* del 1843 si pone come padre assoluto, appunto, dell'orchestrazione moderna, che assistiamo alle prime importanti ricerche sul suono, il timbro, l'acustica ecc.. Come tutti i pionieri Berlioz non fu amato e apprezzato da tutti in vita, ma il suo operato, la sua musica e la sua concezione profetica del suono come imprescindibile carattere fondamentale della musica fu studiata e consacrata subito dopo la sua morte.

19 “Orchestra”, ibidem.

“Berlioz non riuscì mai ad essere in armonia col suo tempo, e la grandezza della sua personalità artistica fu, in sostanza, una scoperta delle generazioni successive. La sua visione della musica trascende l'intimismo comune a tanti compositori romantici per puntare a un ideale di classicità estremamente consapevole del futuro [...]. Berlioz pensava a una musica-rito, a una musica scenografica realizzata in spazi immensi di fronte a folle gigantesche: aspirazioni che per tutta la vita lo spinsero a mettere su carta idee praticamente irrealizzabili con i mezzi di allora. La ricerca del sorprendente, del non ancora osato, si sviluppa nello stesso materiale musicale da lui usato: l'orchestra. Già con la *Symphonie fantastique* e con il suo seguito, *Lélio ou Le retour à la vie*, melologo per soli coro e orchestra (1831), le novità strumentali e formali mostrano che Berlioz cerca di andare al di là dello stesso modello beethoveniano, di proiettarlo in una dimensione fantasmagorica, utopica, intrisa di intenti descrittivi, nel senso di una musica che sia capace di rappresentare direttamente idee, drammi, conflitti umani. *Harold en Italie* per viola e orchestra (1834), la stupenda «sinfonia drammatica» *Roméo et Juliette* con soli e coro (1839), la *Grande symphonie funèbre et triomphale* (1840), le ouvertures *Le carnaval romain* (1839) e *Le corsaire* (1845), la leggenda drammatica *La damnation de Faust* per soli, coro e orchestra (1846) sono, in campo sinfonico-corale, esempi tipici di questa aspirazione ad arricchire di contenuti e di nuove possibilità timbriche l'orchestra tradizionale (Berlioz fu l'autore del primo trattato moderno di strumentazione, 1843, tradotto in molte lingue e ancora oggi considerato fondamentale). È soprattutto nel teatro musicale che Berlioz realizza in misura adeguata il suo disegno di una totalità sonora, un disegno che anticipa in modo sorprendentemente diretto le condizioni stereofoniche di certa musica odierna. In *Les Troyens* in particolare [...], riesce a esprimere pienamente quella ricchezza di contrasti, quella varietà di situazioni foniche, quell'ampliamento parossistico dei mezzi che fanno di lui un autentico anticipatore, più di qualsiasi altro compositore a lui contemporaneo.”²⁰

Per comprendere al meglio l'importanza che questo profetico compositore rappresento per la successiva concezione “sonora” della musica occidentale vi propongo di seguito un passo molto emblematico di Fabrizio Della Seta:

“La rinnovata attenzione che Berlioz rivolge a timbro e dinamica fa sì che essi divengano parte sostanziale dell'invenzione, [...]. La *Marche de pèlerins* dell'*Harold en Italie* è attraversata dalla ripetizione, che verso la fine si fa quasi ossessiva, di due note, un “si” dell'arpa e dei legni e un “do” naturale dell'arpa e dei corni (l'origine dell'effetto è di nuovo spaziale, in quanto esso vuole suggerire il suono delle campane di un convento vicino). Nel contesto tonale di *Mi maggiore* le due note sono legate da un preciso rapporto sintattico, secondo il quale il Do naturale è un'appoggiatura con forte tensione discendente verso la dominante Si; ma Berlioz le dispone in maniera inconsueta, collocando il Do al grave e il Si all'acuto; in questo modo la spinta attrattiva viene distrutta, i due suoni perdono la loro relazione gerarchica, e si presentano come punti irrelati nello spazio. Inoltre, benché i due suoni risultino sempre correttamente inseriti nel contesto accordale, la continua ripetizione e la fissità del registro fanno sì che essi perdano a poco a poco il loro valore funzionale per tendere alla condizione di *sonorità* assolute, di cui l'altezza è solo una delle caratteristiche fisiche accanto al timbro e all'articolazione dinamica. [...], Berlioz scopre il fascino del suono neo stato primigenio, pre-grammaticale [...]. Con questa intuizione egli anticipa realmente un filone di ricerca che, dalla fine del secolo in avanti, accomunerà l'esperienza di compositori assai distinti fra loro: Mahler [...], Debussy [...], Schönberg, con la sua idea di una *Klangfarbenmelodie* (“melodia di timbri”) e Bartók, un nostalgico della natura che non si stanca di sperimentare modi sempre nuovi di produzione del suono.”²¹

20 “Berlioz Hector”, ibidem

21 Fabrizio Della Seta, *Storia della musica, vol. 9: La nascita del Novecento*, a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT Edizioni di Torino, 1993, pp. 160-61

- *Wagner*

Per Richard Wagner (1813-1883) l'opera di Berlioz sull'orchestrazione e la ricerca timbrica non solo non passò inosservata ma fu assimilata, evoluta e trasformata in una delle principali cifre stilistiche di questo immenso protagonista della musica occidentale. Wagner fece dell'orchestrazione e della specifica scelta timbrica uno dei suoi mezzi più efficaci per il raggiungimento di quella straordinaria, prorompente potenza espressiva tipica delle sue opere; egli ampliò il discorso berlioziano e weberiano scrivendo opere per maestose orchestre mai viste prima, servendosi di organici che superano il centinaio di strumenti, quindi di una gigantesca tavolozza timbrica; da lui in poi si utilizzò il termine "wagneriana" per indicare le orchestre sinfoniche di grosse proporzioni. Oltre a questo, Wagner risulta essere un pioniere anche di quell'allontanamento dal sistema tonale classico che, passando per Debussy, porterà Schönberg al concetto di pantonalità e atonalismo, che come vedremo più avanti nello stesso capitolo, anche trattandosi di scoperte apparentemente riguardanti solo la sfera armonica, rappresentarono al contrario una grande evoluzione anche per quanto riguarda la concezione del suono in senso molto esteso.

In fine vorrei fare un breve riferimento ad un'altra innovazione di cui Wagner fu promotore, che non riguarda il suono in senso stretto ma comunque un'aspetto che in questa ricerca ci interessa da vicino, e cioè il concetto di *Wort-Ton-Drama* o di *Gesamtkunstwerk* (traducibile come "opera d'arte totale"); esso si riferisce ad una forma d'arte completa, totale, che prescindendo da tutte le etichette e i confini che spesso, per nostra natura, ci troviamo ad auto-imporci; il *Wort-Ton-Drama* wagneriano anticipa quello che nella seconda metà del Novecento chiameranno *Happening*, forma di espressione artistica che consiste appunto un "avvenimento" artistico in cui si ritrovano a convivere e a fondersi tutti i tipi d'arte, arrivando a coinvolgere anche il pubblico in questa sorta di meta-teatro, e che rappresenta un po' quello che convenzionalmente io definisco nell'introduzione e in diverse altre pagine di questo saggio come "ricerca creativa".

“ [...] fu proprio con Wagner che l'orchestra subisce un cambiamento radicale, con nuove richieste e scelte musicali ben precise, un vero e proprio sviluppo espressivo e drammatico dello strumentale che raggiunge un punto culmine che nessun altro prima di allora aveva mai ottenuto. L'orchestra diventa il punto focale della rappresentazione [...]. Le qualità che fanno della strumentazione wagneriana uno dei momenti più importanti della storia della tecnica musicale sono il grande accrescimento dell'organico orchestrale melodrammatico e l'introduzione in orchestra di famiglie complete di strumenti [...]. Wagner, inoltre, personalmente indicava non solo gli organici richiesti per le sue opere, ma anche la disposizione che essi dovevano assumere affinché l'acustica potesse essere ottimale. In genere, le orchestre wagneriane contano un centinaio di elementi, tra i quali trenta/trentacinque fiati, percussioni, arpe e sessanta/settanta archi ai quali si aggiungono, molto spesso, anche strumenti di provenienza militar-popolare quali l'oficleide, le tube, l'euphonium, il corno alpino, e addirittura percussioni quali incudini e martelli [...]. Caso unico nella storia, il *Parsifal* è stato composto in funzione delle particolari caratteristiche acustiche del teatro dell'opera di Bayreuth, con l'orchestra completamente coperta

e nascosta alla vista degli spettatori. In questo modo, l'impasto sonoro dato dalla musica e dalle voci è assolutamente originale.”²²

“ Dopo Weber, Wagner è il primo a cogliere in tutta la sua ampiezza la funzione drammatica del timbro e a svilupparla nelle sue conseguenze. In primo luogo egli amplia l'organico dell'orchestra normale, aumentando il numero di legni. Questa nuova tavolozza gli offre un'ampia gamma di possibilità, [...]. Il fatto di disporre di tre strumenti per ogni famiglia di legni (flauti, oboi, clarinetti, fagotti) gli permette di strumentare gli accordi in maniera omogenea, con un evidente distacco dall'orchestra classica [...]. L'arricchimento della tavolozza orchestrale obbedisce al tempo stesso a un imperativo nuovo, che resterà un tratto fondamentale di Wagner: la trasformazione dell'orchestra in quell'amalgama sonoro fluido e avvolgente, in cui strumenti materiali saranno occultati nella fossa «mistica» di Bayreuth. [...].

La conoscenza costruttiva dell'orchestra, che aveva trovato le sue prime manifestazioni nel *Lohengrin*, si sviluppa ancora a partire dalla Tetralogia dell'*Anello del Nibelungo*. L'organico vi è ulteriormente aumentato, anche con l'introduzione di strumenti nuovi, ideati da Wagner stesso, come le celebri «tube wagneriane» che conferiscono una maggiore compattezza al coro degli ottoni oppure introducono una gradazione timbrica fra i corni e le trombe (ad esempio, nel II atto della *Valchiria*). Gli ottoni, che per le loro caratteristiche sonore posseggono un alto potere costruttivo, determinano senza dubbio il colore predominante della Tetralogia; nel *Sigfrido*, l'evocazione della natura si condensa in precisi riferimenti attraverso una sfavillante ricerca timbrica, giungendo [anticipando di circa un secolo le rivoluzionarie ricerche sull'abbattimento del confine tra suono e rumore, che affronteremo più avanti nello stesso capitolo, di protagonisti delle avanguardie novecentesche come Edgar Varese e tutti i suoi “discepoli”, *N.d.a*] sino agli effetti concreti del rumore (il martellamento delle incudini in *fa* e il rombo della macchina del tuono). [...].

“ Se in quest'opera [*Tristano*] l'ambiguità delle funzioni armoniche è il risultato dell'assunzione a sensibile di ciascuno dei dodici gradi cromatici, nei passi modali del *Parsifal* essa è ottenuta mediante la sospensione (o la bivalenza) della funzione di sensibile, con un procedimento che è in qualche modo precorritore di Debussy. In tutta la produzione di Wagner, soprattutto a partire dal *Tristano*, l'ordine tonale tradizionale viene posto sempre più in discussione, sotto la spinta di innovazioni che tendono a superare i limiti del sistema tradizionale. L'ambiguità delle funzioni armoniche giunge a determinare situazioni assai prossime a quella che Schönberg chiamerà pantonalità, ossia alle soglie dell'atonalismo.”²³

- *I post-wagneriani: Mahler e Strauss*

Wagner rompe definitivamente ogni tipo di limitazione d'organico per le grandi orchestre sinfoniche; da Wagner in poi le orchestre si ampliarono sempre di più, e la scelta degli strumenti divenne sempre più libera e frutto esclusivamente di decisioni soggettive del compositore dettate da precise esigenze espressive; tra coloro che per tanti aspetti si possono definire post-wagneriani, che qui ci interessano specificatamente come proscrittori di questa tendenza allo smisurato ampliamento dell'organico orchestrale, sono particolarmente degni di nota Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1864-1949).

22 Dall'articolo *Wagner e la sua orchestra*, di Maria Pellegrino, reperibile all'indirizzo internet: <http://www.positanonews.it/articolo/64132/richard-wagner-e-la-sua-orchestra> (gennaio 2017)

23 Gli ultimi tre estratti sono estrapolati da: *Enciclopedia Della Musica*, “*Wagner Richard*”, cit., pp. 965-969

Questi due grandissimi compositori, ognuno secondo il proprio personalissimo stile che implica fra loro punti di contatto e non, composero le loro opere servendosi, oltre che di intere famiglie di tutti gli strumenti “classici” (archi, ottoni, legni e tastiere), ricoprendo quindi tutte le estensioni possibili, oltre che di un’uso sconsiderato di raddoppi (6 arpe in *Das Klagende Lied* o 10 trombe e 10 corni nella *Sinfonia n. 2* di Mahler tanto per fare un esempio) atti a produrre quella monumentale, esplosiva potenza fonica tipica dell’estetica di questo periodo e in generale ad avere a disposizione uno spettro dinamico il più ampio possibile, oltre che dell’utilizzo a volte di strumenti inusuali per un’orchestra (come il mandolino e la chitarra nelle sinfonie n. 7 e 8 di Mahler), si lasciarono andare ad una pratica che divenne da lì in poi largamente sfruttata da tutti i successivi compositori come il più efficace tra gli strumenti per ottenere effetti timbrici e coloristici di ogni sorta, sto parlando dell’utilizzo smodato e indiscriminato di percussioni, ad altezza determinata e indeterminata, “tipiche” e “atipiche”; questo rappresenta un altro importante passaggio “ponte” verso l’inesorabile processo di emancipazione della percussione (strumento timbrico per eccellenza) a strumento centrale del processo compositivo che vede in *Ionisation* del 1929-31 (primo brano nella storia composto per sole percussioni da Edgar Varèse di cui parleremo più avanti) il suo manifesto; nella fattispecie le orchestre in questione comprendono: oltre a percussioni ormai di largo utilizzo da Beethoven in poi come timpani, tamburi di varie misure e tipologie (come enormi grancasse e rullanti), piatti, triangolo ecc., anche strumenti fino all’XIX secolo poco o per niente utilizzati, di recente invenzione o presi in “prestito” da altre culture e che da lì in poi non mancheranno più tra le file delle grandi orchestre come il *glockenspiel* (Mahler: *Sinfonie n. 2, 3* e altre; Strauss: *Also sprach Zarathustra [Così parlò Zarathustra]* e altre), la neonata celesta (Mahler: *Sinfonie n. 6, 8* e altre; Strauss: *Eine Alpensinfonie [Sinfonia delle Alpi] poema sinfonico, op. 64* e altre) lo xilofono (Mahler: *Sinfonia n. 6*); vari tipi di *gong* e *tam-tam* (Mahler: *Sinfonie n. 2, 3* e altre; Strauss: *Aus Italien [Dall’Italia], fantasia sinfonica in sol maggiore, op. 16* e altre), *nacchere* (Mahler: *Sinfonia n. 5* e *6*), *campanacci* (Mahler: *Sinfonia n. 6*; Strauss: *Sinfonia delle Alpi*) *sonagli* di vario tipo (Mahler: *Sinfonia n. 4*; Strauss: *Don Juan*), *tamburelli* di vario tipo (Mahler: *Sinfonia n. 3*; Strauss: *Symphonia domestica, op. 53*), *raganelle* (Strauss: *Till Eulenspiegels lustige Streiche [I tiri burloni di Till Eulenspiegel]*), e in fine quelli che io definirei atipici o inconsueti perché “effettistici” o creati per altri scopi come la *macchina del vento* (Strauss: *Don Chisciotte* e *Sinfonia delle alpi*) e la *macchina del tuono* (Strauss: *Sinfonia delle alpi*) i cui particolari suoni si evincono dal nome, *campane* di tutte le misure (Mahler: *Sinfonie n. 2, 3* e *7*; Strauss: *Così parlò Zarathustra*), *frusta* (Mahler: *Sinfonie n. 2, 3, 6* e *7*), *incudine* o *martello* (Mahler *Sinfonia n.6*)

- *Debussy, Ravel e la scuola di Rimskij-Korsakov*

Proseguendo nel nostro excursus storico-evolutivo del timbro in musica giungiamo a sviluppi decisamente rivoluzionari con i compositori Claude Debussy (1862-1918) e

Maurice Ravel (1875-1937).

Il tipo di innovazione apportato da Debussy risultò essere cruciale per i successivi sviluppi estetici di autori quali Schönberg, Webern e persino per i cosiddetti post-weberniani o puntillisti:

“ Debussy inventa moduli stilistici nuovi: ad esempio la limpida leggerezza del tessuto sonoro, [...], si tramuta in raffinatissime tecniche di strumentazione, in innovazioni spesso radicali che anticipano soluzioni poi riprese nel Novecento; si può ricordare ad esempio la frantumazione in gruppi solistici [che ricordano molto i *gruppen* di Stockhausen che avrebbe sperimentato più di 50 anni dopo, *N.d.a.*), l'uso accorto di modi d'attacco rari (*frullati, tremoli, suoni armonici*), il potenziamento di strumenti particolari come celesta, arpa, piccole percussioni inconsuete, ma soprattutto il fatto che in molti casi le soluzioni timbriche non sono subordinate a quelle melodiche e armoniche, non servono ad «abbellire» o a evidenziare strutture preesistenti, ma diventano esse stesse elemento primario e luogo centrale dell'invenzione.”

Il modo di comporre debussiano (anche se con un certo rifiuto da parte del compositore stesso) fu associato alla corrente pittorica dell'impressionismo e a quella letteraria del simbolismo per via di un utilizzo estremamente frammentario, atomizzato del suono (altra caratteristica che vedremo portare alle estreme conseguenze dai protagonisti delle avanguardie del Novecento); proprio come i pittori impressionisti diedero preponderante importanza al colore anche Debussy portò la propria attenzione verso il timbro, il “colore” degli strumenti. Il timbro diventa per Debussy l'elemento più importante della composizione, attraverso il quale esprimere impressioni e suggestioni. Le tecniche di strumentazione utilizzate sono molto raffinate e gli strumenti sono spinti agli estremi limiti della loro estensione, i musicisti cercano di rappresentare la natura e comunicare all'ascoltatore le loro "impressioni", ponendo l'accento sul colore e sul timbro dei suoni.

“[...] la musica di Debussy procedeva per «macchie» sonore. Probabilmente da questa metafora della macchia non era lontano il richiamo ai modi pittorici impressionisti i quali usavano il colore come strumento principale di elaborazione del quadro e lo preferivano al disegno lineare”

Ascoltando le opere di Debussy risalta immediatamente una condotta estremamente minimalista che, in netta contrapposizione al linguaggio tardo romantico e Wagneriano che al contrario prediligeva una musica molto densa, strutturata in un discorso organico e molto articolato, preferisce piuttosto una disposizione del suono rarefatta, a chiazze, “pozzanghere” sonore, brevi interventi diradati dai toni morbidi, pacati, lontani dall'irruenza wagneriana; il suono emerge dal silenzio e al silenzio ritorna in questa continua alternanza che dà estrema potenza espressiva ad ogni singolo evento sonoro e al silenzio stesso. Il modo di caratterizzare e scandire la forma di un'opera attraverso temi melodici ben identificabili e reiterati uguali o con variazioni all'interno della stessa (*leitmotiv*) con Debussy scompare quasi del tutto: i temi si riducono a esili linee melodiche, la forma della composizione, già dai contorni sfumati, è scandita da variazioni timbriche e non tematiche; questa innovativa concezione del timbro anticipa, come vedremo più avanti, quella che Schönberg

avrebbe chiamato *Klangfarbenmelodie* (*melodia di timbri*); anche il tempo musicale è concepito in un modo completamente nuovo: le parti, come dicevo, emergono quasi sempre dal silenzio senza dare mai la sensazione di una direzione, di tendenza verso una conclusione precisa, ma si accendono e si spengono quasi per caso per lasciare il posto a quella seguente.

“ In *Prélude a l'après-midi d'un faune*, il cangiare del colore, il succedersi delle intuizioni armonico-timbriche assumono un peso formale decisivo, e le trasformazioni del suono tendono a fondare una logica nuova, che si sostituisce a quella della elaborazione tematica.”²⁴

“ In *La mer* i processi costruttivi della scrittura di Debussy tendono a isolare il singolo frammento, anziché elaborare uno sviluppo tematico. Le immagini sonore sono rapide e brucianti, ardono per così dire in una singola fiammata sonora, come certi versi abbaglianti di Mallarmé. L'articolazione della forma resta legata principalmente al timbro armonico, con accordi raffinati sparsi sulla partitura come macchie di colore, e alla plasticità dei gesti musicali di cui è ricca la musica di Debussy. La musica s'illumina all'improvviso con effetti di sconvolgente bellezza, come l'abbagliante accordo suonato dai violoncelli divisi a quattro, al centro del quadro.”²⁵

In *Nuages* non c'è davvero più traccia di percorsi che conducano da un punto a un altro secondo una logica discorsiva, che «tendano» a un punto d'arrivo o a un culmine. In un tempo musicale che si definisce con un significato nuovo la forma appare costruita, per così dire, con il movimento di superfici sonore dai colori cangianti, dalle mutevoli sfumature timbrico-armoniche. La tripartizione che si coglie anche a un semplice primo ascolto non ha nulla a che vedere né con uno schema esposizione-sviluppo-ripresa né con altri tipi di forme legate alla successione ABA.[...]; Lo svolgimento della prima parte di *Nuages* dovrebbe essere descritto seguendo momento per momento il succedersi delle intuizioni timbriche, delle combinazioni strumentali, delle armonie, il trascolorare delle superfici sonore, il mutare della luce.”²⁶

L'altro grande protagonista francese di quest'epoca fu Maurice Ravel (1875-1937). Ravel, considerato per certi aspetti prosecutore di Debussy, si distinse in realtà per originalità e personalità, anche se, per quello che più ci interessa in questa indagine, l'apporto specifico dato all'evoluzione e alla determinazione di nuovi modi di concepire e trattare la materia sonora non è a mio avviso della stessa proporzione di quello del suo contemporaneo e coregionale.

Ciò nonostante bisogna dire che, col famosissimo *Bolero* (1929) dove con un ritmo ostinato, sempre uguale a se stesso dall'inizio alla fine, viene esposto il medesimo tema diviso in due sezioni, in un crescendo che dal *pianissimo* eseguito da pochissimi strumenti giunge al parossismo fonico di un *fortissimo* eseguito dall'orchestra intera con l'unico elemento di variazione rappresentato dai continui cambi timbrici ad ogni nuova esposizione del tema, ma anche con tutte le altre opere per orchestra:

24 Paolo Petazzi, testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 47 della rivista Amadeus, situato su: http://www.flaminioonline.it/Guide/Debussy/Debussy-Preludefaune.html#_ftn1 – gennaio 2017.

25 Oreste Bossini, testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 14 Novembre 2009, direttore Antonio Pappano; situato in: http://www.flaminioonline.it/Guide/Debussy/Debussy-Mer.html#_ftn1 – gennaio 2017

26 Paolo Petazzi, testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 47 della rivista Amadeus, situato in: http://www.flaminioonline.it/Guide/Debussy/Debussy-Nocturnes.html#_ftn1 - gennaio 2017

Shéhérazade (1903), *Rhapsodie espagnole* (1908), *Pavane pour une infante défunte* (1910), *Daphnis et Chloé, suite per orchestra n. 1* (1911), *Ma mère l'oye* e *Adélaïde ou le langage des fleurs* (1912), *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913), *Le tombeau de Couperin* e *Alborada del gracioso* (1919), *La valse* (1921) e *Chansons madécasses* (1926), Ravel dà il suo non piccolo contributo all'evoluzione dell'orchestrazione moderna e si colloca all'interno di un preciso universo estetico dell'orchestrazione dove il principale comune denominatore è rappresentato proprio da una preponderante azione timbrico-coloristica e che fa capo al russo Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908).

Lo stile d'orchestrazione e strumentazione di Rimskij-Korsakov, in contrapposizione a quello Wagneriano, rappresenta il principio di un percorso estetico rivoluzionario che passando proprio per Debussy e Ravel arriva al tripudio di colori dello Stravinskij russo; egli si può considerare dal punto di vista dell'orchestrazione il "padre spirituale" di questi tre grandissimi compositori:

“ Rimskij-Korsakov costituisce un anello insostituibile di quel rapporto di influssi reciproci che legò l'impressionismo francese e la nascente scuola russa; rapporto che terminerà nell'eclettismo dello Stravinskij parigino, non per nulla allievo anch'egli di Rimskij-Korsakov per la strumentazione. La tecnica orchestrale wagneriana tendeva a sommare i timbri strumentali e subordinarli alla linea melodica, dando ad essa maggiore o minore volume; l'orchestrazione di Rimskij-Korsakov, invece, si evolve verso un indirizzo nuovo, che conduce al frazionamento della massa strumentale in timbri singoli, puri, e alla valorizzazione del colore come elemento costruttivo fondamentale del discorso musicale, spesso prevalente sui valori lineari e di volume, secondo suggestioni vicine all'impressionismo e fortemente anticipatrici di Debussy. Il poema coreografico *Shéhérazade* (1888) e l'ouverture della *Grande Pasqua russa*(1988) rappresentano sotto questo aspetto le migliori riuscite del compositore; l'elaborazione musicale corre sul filo della varietà di effetti timbrici e di una vertiginosa capacità inventiva.”²⁷

Altri importanti esponenti dello stesso periodo sono Erik Satie, Paul Dukas, Frederick Delius, Ralph Vaughan Williams e Arnold Bax, Alexander Skrjabin, Alfredo Casella e Ottorino Respighi²⁸.

II. *Il Novecento e le Avanguardie.*

Si approda così alla lunga stagione che potremmo definire convenzionalmente del modernismo e delle avanguardie, stagione che abbraccia gli ultimi anni dell'Ottocento

27 “ *Rimskij-Korsakov Nikolaj*”, *Enciclopedia della musica*, cit., pp. 749-750

28 Come si noterà, a questo punto della storia il percorso della musica colta europea si interseca con la musica Jazz appena nata, ma, tranne in rari casi come quello di Stravinskij che si ispirò al ragtime come si evince dalle opere *l'Histoire du soldat* o (già dal titolo) dal *Ragtime per undici strumenti* e dal *Piano Rag Music* del 1919, o di Ravel che si fece ispirare da questa nuova musica come si evince dal movimento intitolato *Blues* della sua sonata per violino e pianoforte e dal "clima" del *Concerto per pianoforte per la mano sinistra*, il percorso storico-evolutivo del timbro finora analizzato in questo capitolo prosegue la sua strada filologicamente, continuando quindi a viaggiare parallelamente al Jazz. L'analisi dell'aspetto sonoro del Jazz sarà analizzato in maniera più specifica e approfondita nel prossimo capitolo.

e tutto il Novecento.

Epoca questa di profonda irrequietudine, caratterizzata in ambito artistico da un unico individuabile filo conduttore: una spasmodica esigenza di cambiamento, di rivoluzione, di alternativa ad un mondo ormai ritenuto troppo angusto, stagnante, non adatto ad una completa e genuina espressione della propria interiorità, di rottura degli argini e superamento dei limiti, alla ricerca di sentieri che fossero realmente vergini, mai calpestati prima.

“ Gli ultimi decenni del secolo XIX vedono profilarsi, non soltanto in campo musicale, una ricerca artistica consapevole della problematicità del linguaggio di fronte al venir meno di ogni certezza, di ogni consolidato valore. La consapevolezza di questo atteggiamento critico è l'unico denominatore comune riconoscibile nella complessità e frammentatissima varietà delle esperienze musicali del secolo XX, [...]. Sospensione radicale della tonalità o svuotamento delle sue funzioni, riduzione delle forme e dei vocaboli del passato a fossili pietrificati o loro superamento, ricerca di nuove linfe e di vocaboli “autentici” nel canto popolare o ancora vagheggiamento di lontane radici in una tradizione collocata fuori dalla storia, sono soltanto alcuni dei motivi ispiratori di poetiche musicali novecentesche, e hanno in comune, come si è detto, soltanto l'atteggiamento critico (più o meno radicale), l'impossibilità di ricondursi senza problemi ad una tradizione codificata, e soprattutto la consapevolezza di tale impossibilità.”²⁹

Non è pertanto semplice individuare e isolare da questo “magma” autori ed opere che più di altri abbiano contribuito ad una reale e sostanziale evoluzione timbrica, considerando soprattutto che in questa fase evolutiva della musica, visti gli enormi progressi descritti nel precedente paragrafo, l'esplorazione di tutte le possibilità timbriche offerte dagli strumenti e dalle loro combinazioni e l'utilizzo della pura materia sonora in tutte le sue possibili forme è ormai diventata una della “armi” espressive più potenti di ogni compositore; espressioni come “la concezione timbrica di tale autore” “densità, forza, peculiarità timbrica di tale opera” ecc., o parole come colore, coloristico, colorismo, brillantezza, opacità ecc., sono all'ordine del giorno e le precise scelte timbriche come l'utilizzo di formazioni atipiche, l'indagine sulle possibilità fisiche di uno strumento, l'impiego di strumenti inconsueti, lo studio dell'acustica di un luogo e la disposizione degli strumenti al suo interno, sono ormai parte imprescindibile dell'opera di qualsiasi autore.

Ciò nonostante vi esporrò di seguito un quadro sintetico di quelli che, in base ad approfondite ricerche, accostate ad altrettanto approfonditi ascolti e a interviste rivolte ad esperti di musica del '900, ritengo essere gli autori e le opere che più di altri hanno contribuito ad una più incisiva e determinante evoluzione sonora e ad una sempre maggiore emancipazione del parametro timbrico all'interno di composizioni ed esecuzioni, dalle quali il mondo della musica occidentale colse i frutti nelle epoche successive fino ai giorni nostri; dividerò il periodo in due parti che chiamerò per convenzione Prima e Seconda Avanguardia che occupano rispettivamente la prima e la seconda metà del Ventesimo secolo.

29 Paolo Petazzi, *Storia della musica*, a cura di Mario Baroni, Enrico Fubini, Paolo Petazzi, Piero Santi, Gianfranco Vinay - Giulio Einaudi editore, Torino, 1988, 1995 e 1999, p. 416

Prima Avanguardia.

- *Schönberg, la scuola di Vienna e l'Espressionismo*

Per *scuola di Vienna* o *seconda scuola di Vienna* (con riferimento ad un'implicita *prima scuola di Vienna* formata da Haydn, Mozart e Beethoven) ci si riferisce alla scuola musicale nata dalle rivoluzionarie idee compositive di Arnold Schönberg i cui componenti sono, oltre allo stesso Schönberg, Alban Berg e Anton Webern che di questo furono allievi.

I tre della scuola di Vienna facevano parte del più ampio movimento artistico-culturale dell'*Impressionismo*, delineatosi in Germania tra il primo decennio del '900 e il 1918, e continuato negli anni fra le due guerre, che interessò tutte le arti e generò diverse correnti.

“*La musica non deve ornare, deve essere vera*” dice Schönberg, ed è proprio da questo bisogno di verità intesa come espressione dell'interiorità, del disagio storico-sociale, di ritorno alla primordialità, alla propria essenza istintiva che i tre della scuola di Vienna costruiscono la propria poetica musicale in cui la sperimentazione timbrica gioca un ruolo fondamentale.

Arnold Schönberg (1874 -1951) è oggi universalmente riconosciuto come l'ideatore dell'*atonalità* e della *dodecafonia* (anche se Schönberg rifiutava in principio termini come *atonale* o *atonalità* preferendo parlare di emancipazione della dissonanza, di sospensione della tonalità o di pantonalità). Nelle innovative ricerche armoniche di Schönberg, sempre in virtù di una insopprimibile esigenza di interiorizzazione e di spiritualizzazione, sono implicite delle innovative soluzioni timbriche: nella musica atonale il compositore si allontana definitivamente dagli schemi del sistema tonale, così facendo definisce autonomamente e arbitrariamente le regole per la realizzazione di un'opera, dando molta più rilevanza all'effetto prodotto dai singoli suoni piuttosto che alla loro appartenenza ad uno specifico centro tonale; con questo rivoluzionario tipo di approccio ogni singolo suono o sequenza di suoni (quindi di timbri) acquisisce una sua precisa identità, smette di essere solo un tassello di un'architettura più complessa e diventa egli stesso una “entità espressiva autosufficiente” che il compositore userà e distribuirà all'interno della sua opera secondo le sue personali esigenze espressive; mai come adesso il compositore si ritrova ad avere la possibilità di adoperare, nei modi che ritiene più opportuni ad esprimere sensazioni, sentimenti e stati d'animo, i suoni come colori da disporre nello spazio compositivo come il pittore fa sulla tela³⁰

30 Non è un caso che Schönberg e Kandinskij, principali portavoce degli ideali artistico-filosofici “espressionisti” nei rispettivi campi (diciamo uditivo e visivo), fossero legati da profonda amicizia e stima reciproca e che ci siano quindi degli evidenti parallelismi tra le tecniche utilizzate dai due geniali artisti per perseguire i propri ideali estetici; il più emblematico è proprio quello fra timbro e colore: “...necessità interiore, è questo un concetto che ricorre spesso nell'epistolario tra Schönberg e Kandinskij e nei loro scritti. Il musicista viennese e l'artista russo riconoscevano affinità elettive nelle loro creazioni, e a questo proposito, [...], è forse inevitabile instaurare confronti tra la sconvolta visione dello spazio pittorico del primo astrattismo di Kandinskij (uno spazio privato di

Oltre a questo bisogna evidenziare anche come il grande utilizzo ad esempio di intervalli dissonanti o molto larghi e le drastiche e improvvisate escursioni dinamiche, tipiche di questo nuovo linguaggio, si portino inevitabilmente dietro dei particolari, nuovi effetti timbrici.

Ma molte altre sono le scelte e le ricerche più esplicitamente timbriche del compositore viennese:

1. Utilizzo di grandi o persino gigantesche orchestre sul modello wagneriano comprendenti strumenti di inusuale e raro utilizzo o in alcuni casi, oserei dire, piuttosto bizzarri,³¹ come nel caso dei giovanili poemi sinfonici *Gurrelieder* del 1900-901 (strumentati in due fasi, nel 1901-903 e 1910-11) e *Palleas und Melisande* del 1902-1903 o nei successivi drammi *Erwartung* (Attesa) del 1909 e *Die Gluckliche Hand* (La mano felice) del 1910-13 composti per grandi orchestre comprendenti, oltre ad un già di per se grande numero dei più “ordinari” archi, legni, ottoni e tastiere, cori e voci soliste per ogni estensione, anche strumenti come tromboni contralti, tenor-bassi, bassi e contrabbassi, tube contrabbasso, trombe basse, tube wagneriane, celesta, arpe e percussioni di ogni tipo tra cui, oltre a timpani, casse grandi e piccole, rullanti, piatti, *tam-tam* e *gong*, triangoli, campanelle, *glockenspiel*, xilofono ecc, anche grosse catene di ferro (*Gurrelieder*), martello, tubi di metallo, tamburo basco (*Die Gluckliche Hand*). In particolare si notino le inusitate dimensioni dell’orchestra per l’opera *Gurrelieder*, definite “gigantesche” da Alexander von Zemlinsky, mentore del giovane Schoenberg; l’organico orchestrale comprende circa 150 strumenti e 200 voci:

“La peculiarità più vistosa dei Gurre-Lieder risulta però dalle dimensioni degli organici sinfonico-vocali. I mezzi chiamati a raccolta per realizzare quest’opera superano quantitativamente ogni precedente ed ogni conseguente. La partitura richiede infatti: 5 cantanti solisti (2 tenori, 1 soprano, 1 mezzosoprano o contralto, 1 basso), 1 recitante; 4 complessi corali, di cui un doppio coro misto a otto parti e tre cori virili a 4 parti ognuno; 4 flauti piccoli, 4 flauti grandi, 3 oboi, 2 corni inglesi (eventualmente 5 oboi), 3 clarinetti in *la* oppure in *si bemolle*, 2 clarinetti in *mi bemolle*, 2 clarinetti bassi in *si bemolle* (eventualmente 7 clarinetti in *la*), 3 fagotti, 2 controfagotti; 10 corni (eventualmente 4 tube wagneriane), 6 trombe in *fa*, *si bemolle* e *do*, 1 tromba bassa in *mi bemolle*, 1 trombone contralto, 4 tromboni tenor-bassi, 1 trombone basso in *mi bemolle*, 1 trombone contrabbasso, 1 tuba contrabbasso; 6 timpani, grande cassa rullante, piatti, triangolo, campanelli, cassa piccola, grancassa, xilofono, raganelle, alcune grandi catene, *tam-tam*; 4 arpe, celesta; una massa di strumenti ad arco in molteplici raddoppi. Non esisteva e non esiste in commercio carta da musica stampata sufficientemente grande per permettere la notazione di figure sonore realizzate da tante voci e da tanti strumenti. Schönberg fu obbligato dunque a farsi approntare dei fogli di carta da musica con ben 48 pentagrammi, di un’altezza che supera il mezzo metro”.³²

un «centro» di riferimento) e il vertiginoso stravolgimento dello spazio sonoro che negli stessi anni produce in Schönberg l’abolizione di un centro tonale”. Paolo Petazzi, *Storia della musica*, Einaudi, cit., p. 422

31 Mi riferisco all’impiego di grosse catene di ferro nella maestosa opera dei *Gurrelieder* che descriverò più nel dettaglio in questo paragrafo, o martello e tubi di metallo in *Die Gluckliche Hand*.

32 Roman Vlad, citazione estrapolata dal programma di sala del Concerto dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia

2. L'utilizzo di formazioni atipiche: *Sinfonia da camera op. 9* del 1905-1906 per 15 strumenti (8 legni, 2 corni, 5 archi) o *Sinfonia da camera n.2 op. 38* (2 flauti o ottavino, 2 oboi o corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, archi). Con le sinfonie da camera Schönberg rielabora nuovamente la concezione timbrica in dichiarata contrapposizione al gigantismo orchestrale tardo-romantico a cui si era precedentemente accostato, creando così questa sorta di orchestra da camera con conseguente nuovo carattere timbrico; disse lo stesso Schönberg nel 1948 parlando della *Sinfonia op. 9*: “*Se questa composizione è un vero punto di svolta nella mia evoluzione da questo punto di vista, esso lo è ancor più per il fatto che presenta un primo tentativo di creare un'orchestra da camera*”. Così invece si esprime il musicologo Gioacchino Lanza Tommasi in un testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana al Teatro Olimpico del 30 gennaio 1974: “*Rispetto all'orchestra post-wagneriana dei Gurrelieder, l'uso allucinato della timbrica cameristica annuncia il vicino espressionismo. Gli impasti non sono più vincolati alla preferenza per il suadente, e la polifonia turba le immagini definite della bella strumentazione*”³³.
3. Ma il risultato forse più importante di Schönberg nell'ambito delle sue ricerche dichiaratamente timbriche lo troviamo espresso nei *pezzi per orchestra op. 16* (1909) in cui il compositore viennese mette in pratica il nuovissimo concetto da lui ideato della “*melodia di timbri*” (*Klangfarbenmelodie*) che teorizzò e analizzò più approfonditamente in seguito nel 1911 nel suo celebre *Trattato d'armonia*.

“ [nel Trattato d'armonia] ...oltre che del superamento della tonalità vi si parla, fra l'altro, dell'ipotesi di una “*melodia di timbri*” che si è voluta vedere realizzata nel terzo dei *pezzi per orchestra op. 16*, dove in verità l'invenzione timbrica è determinante: all'inizio lo stesso accordo è intonato da strumenti diversi, e muta soltanto il colore sonoro.”³⁴

“Con il secondo pezzo dei *pezzi per orchestra op. 16 (Cose passate)*, [...], l'interesse di Schönberg si proietta sulla ricerca timbrica, che nell'andamento lirico e meditativo del movimento ha modo di realizzarsi nei settori degli archi e dei legni, oltre che nella presenza fortemente rilevante della celesta. Ma è soprattutto in *Colori (Farben)*, il terzo pezzo in tempo moderato, che l'individuazione timbrica raggiunge il livello più alto di emozione sonora in virtù della conquista di un principio costruttivo nuovo, la *Klangfarbenmelodie* («melodia di timbri»). L'uso di questa tecnica nuova, che poi Schönberg avrebbe analizzato particolareggiatamente nel suo *Trattato d'armonia* (1911), è cosciente non soltanto nella prassi compositiva di questo pezzo, ma anche nelle raccomandazioni al direttore d'orchestra che si trovano in calce alla pagina: «*Non è compito del direttore mettere in risalto singole voci che sembrino (tematicamente) importanti, o attenuare funzioni di suoni che appaiano*”

a Roma del 18 ottobre 1986, situato all'indirizzo internet:

<http://www.flaminioonline.it/Guide/Schoenberg/Schoenberg-Gurrelieder.html> (novembre 2016)

33 Programma di sala situato all'indirizzo: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Schoenberg/Schoenberg-Kammersymphonie9.html> (ottobre 2016)

34 Paolo Petazzi, *Storia della musica*, Einaudi, cit., p. 423

*poco equilibrati. Dove la voce ha da risaltare più delle altre è strumentata corrispondentemente e i suoni non devono essere attenuati. È invece suo compito vigilare affinché ogni strumento suoni esattamente secondo la prescritta gradazione di colorito: esattamente (cioè soggettivamente) in modo corrispondente al suo strumento e non (oggettivamente) subordinandosi alla sonorità dell'insieme». E ancora: «Gli accordi devono mutare con tanta dolcezza, da non far avvertire alcuno stacco quando entrano gli strumenti, di modo che il mutamento risulti solo per effetto del nuovo colore strumentale». La rivoluzionaria novità di *Colori*, se si pensa all'anno in cui fu scritto, è testimoniata dalla impossibilità di dare una completa traduzione sonora della sua concezione musicale (a questo proposito, si ricordi che Mahler si disse una volta incapace di leggere la partitura), tanto essa si libra verso un ideale sonoro sconosciuto quanto perfetto. Ma un discorso completamente a parte meriterebbe la strumentazione di tutta quanta l'*opera 16*, in cui Schönberg lavorò a diversi livelli: da quello della cura degli effetti timbrici, ottenuta con una ricerca che è insieme tecnica ed espressiva (si pensi per esempio all'accordo che chiude il primo pezzo, in cui Schönberg prescrive che i suoni emessi dai tromboni con sordina e dal basso tuba siano «frullati»), alla individualizzazione non soltanto delle diverse sezioni dell'orchestra, ma anche di ogni singolo esecutore, come dimostrano le frequenti suddivisioni di parti che essi hanno nel totale del complesso orchestrale.»³⁵*

4. Per chiudere la lunga serie di importanti “spinte” alla ricerca timbrica di Schönberg vorrei mettere in evidenza l’invenzione di quello che chiamò *Sprechgesang* ovvero “canto parlato”, una tecnica vocale che Schönberg iniziò a sperimentare già dai primi lavori ma che vide pieno compimento solo nel *Pierrot lunaire*, opera del 1912. Così descriveva il suo ideatore questo nuovo approccio al canto:

*“L'esecutore [...] si renda cosciente della differenza tra suono cantato e suono parlato: il suono cantato conserva immutata la sua altezza, mentre il suono parlato dà sì l'altezza della nota, ma la abbandona subito, scendendo o salendo. [...] Non si desidera affatto un parlare realistico-naturalistico. Al contrario, deve essere ben chiara la differenza tra il parlare comune ed un parlato che operi in una forma musicale”*³⁶

Questa innovativa tecnica vocale, che distruggeva quasi i convenzionali canoni della vocalità, in cui avviene una “*sintesi espressiva dei valori del canto e della recitazione (rispetto del ritmo ma possibilità di agire sulle note, calando, crescendo o glissando, secondo varie interpretazioni)*”³⁷ venne usata da Schönberg come ennesimo, efficace mezzo espressivo per esprimere l’inquietudine, il dolore, il delirio e i moti dell’inconscio (siamo negli anni delle teorie di Freud sull’inconscio e le psicopatologie) dei personaggi delle sue opere e dei luoghi onirici e spesso grotteschi, lugubri e inquietanti in cui agiscono; è il caso di *Pierrot*, poeta malinconico, triste e tormentato, ma anche

35 Sergio Sablich, citazione estrapolata dal programma di sala del Concerto del Comune di Empoli, 29 ottobre 1974, situato all’indirizzo: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Schoenberg/Schoenberg-Pezzi16.html> (novembre 2016)

36 Wikipedia – *Sprechgesang*, <https://it.wikipedia.org/wiki/Sprechgesang> (dicembre 2016)

37 “*Sprechgesang*”, *Enciclopedia della musica*, cit., p. 844

della donna, unica protagonista di *Erwartung*, ripresa da sola in una notte fredda e umida, in un bosco spettrale che simboleggia il suo inconscio, nel pieno di un allucinato delirio, nell'attesa del suo uomo che in fine troverà morto.

Alban Berg e Anton Webern per molti aspetti potrebbero essere considerati dei proscrittori del discorso schönberghiano (atonalismo, uso di grandi compagini orchestrali o atipiche formazioni da camera, utilizzo della *Klangfarbenmelodie* e dello *Sprechgesang*, ecc..) più che degli innovatori in senso assoluto.

Tuttavia, dato lo specifico argomento che stiamo trattando, ritengo al contrario di fondamentale importanza analizzare più da vicino lo stile compositivo di Webern la cui concezione sonora rappresentò il principale punto di partenza per tutta la musica de secondo Novecento.

Anton Webern (1883-1945) costruì il suo stile partendo dalle rivoluzionarie tecniche compositive di Schönberg della dodecafonìa e del serialismo, e della *Klangfarbenmelodie*, tecniche che egli portò ad estremi sviluppi: massima frammentazione della materia sonora in isolati elementi timbrici, una vera e propria “vaporizzazione” del suono in componenti che acquistano così un peso, un carattere individuale sempre maggiore;

“ [Nelle opere del 1909] l’ estrema frantumazione e differenziazione timbrica assume un significato poetico ed espressivo della massima suggestione, trasforma ogni suono in un evento, ed anche per questa via l’ estrema concentrazione e rarefazione comincia a definire uno spazio musicale nuovo. [...] [nella *Sinfonia* op. 21] le linee dei canoni [...] si frantumano passando da uno strumento all’ altro (con la massima differenziazione timbrica), si proiettano in diversi registri con intervalli spesso di grande ampiezza, [...]. Esili trame strumentali si frantumano in continue mutazioni timbriche e il soffio lirico weberniano appare, negli esiti più radicali, rarefatto e filtrato in un clima di geometrica astrazione, di cristallina limpidezza.³⁸”

Emblematici esempi di questa concezione dello spazio sonoro weberniano li ritroviamo espressi, in brani dalla breve o brevissima durata (in linea con i *Sei piccoli pezzi per pianoforte* op. 19 di Schönberg), nei *Sei piccoli pezzi* op. 6 per una compagine orchestrale estesa o nelle *Sei Bagatelle* per quartetto d’ archi op. 9 che, in netta, e direi anche provocatoria contrapposizione all’ enorme dilatazione delle durate della musica tardoromantica, hanno una durata talmente breve da essere definiti “aforistici” (Pierre Boulez li paragonò a degli *haiku* giapponesi); essi si accendono e si esauriscono in pochissimi secondi come un fiammifero; dire tutto in brevissimo tempo, valorizzare fino al parossismo l’ attimo, l’ istante, ogni singolo evento sonoro e ogni singolo silenzio.

“ Ma gli altri brani [dei *Sei piccoli pezzi* op. 6] distillano da *Farben* e da *Das obligate Rezitativ* (op. 16, n. 3 e 5, Schönberg) uno spazio sonoro incantato, campato su grandi silenzi, dove i singoli eventi sonori, minimali, acquistano un’ inaudita pregnanza. Il primo della raccolta e il sesto

38 Paolo Petazzi, *Storia della musica*, Einaudi, cit., pp. 433-434

propongono infatti, rigorosamente, la *Klangfarbenmelodie*, intesa qui come una segmentazione di una melodia in eventi strumentali timbricamente molto differenziati, anche per l'appartenenza a diverse fasce d'altezza; e gli «eventi» possono consistere di singole note o di «suoni complessi», cioè di accordi privi di valore armonico-sintattico: ad esempio, la prima frase della raccolta nasce da una sequenza di 4 note al flauto, 1 alla tromba, 2 suoni complessi alla celesta, 1 nota al corno, 3 suoni complessi agli archi.”³⁹

“Tra il 1911 e il 1913 si collocano le *Bagatelle* op. 9 per quartetto d'archi. Sono miniature sonore che hanno la durata di pochi secondi l'una; la concentrazione del valore di ogni singolo suono proviene dai silenzi di cui tutto è intriso; la *Klangfarbenmelodie* svela la sua funzione di di totale rigenerazione del discorso musicale: infinita ci appare la mutevolezza dei registri, delle dinamiche, degli attacchi, delle tecniche strumentali; mai pensate ci appaiono le ragioni del coesistere, nella linea del tempo, di queste diversità.”⁴⁰

La principale forza espressiva di questa musica risiede in questa tecnica di immersione di ogni singolo “oggetto sonoro” all'interno del silenzio che, avvolgendolo completamente, ne esalta contorni, colore, luce, densità, forma ecc., come una stella immersa nella galassia la cui luce viene messa in risalto dal buio che la circonda; il primo determinante passo verso una tale concezione dello spazio sonoro destinata a modificare il corso di tutta la musica da quel momento in poi lo dobbiamo a Debussy; Schönberg e Webern, come abbiamo visto, raccolsero la lezione debussyana e l'ampliarono e la personalizzarono secondo principi diversi; in seguito questa continuerà ad evolversi fino alle estreme conseguenze nelle mani di compositori successivi quali Stockhausen, Boulez, Cage, Berio, Maderna, Nono e molti altri; questo appena descritto rappresenta un punto cruciale in questa ricerca: vedremo nel prossimo capitolo come questo modo di gestire e plasmare il suono in relazione al tempo e allo spazio, questo rapporto di somma “collaborazione” tra silenzio e suono sia anche, non a caso, una caratteristica di moltissimi correnti di jazz e di musica improvvisata.

- *Stravinskij*

Igor' Fëdorovič Stravinskij (1882-1971) fu un'altro dei geniali protagonisti della musica del '900; unico è il suo stile, fatto di freschezza e originalità senza precedenti nell'invenzione, di profonda personalità nell'interpretazione e di superba sensibilità nell'adattamento camaleontico - tratto fondamentale che lo contraddistinse lungo tutta la sua lunghissima carriera - al contesto culturale, ma anche storico e sociale, in cui fu immerso nel suo lungo peregrinare.

Analizzando il suo lungo percorso stilistico appare chiara una partizione in tre macro-periodi, molto diversi fra loro, che gli storici convenzionalmente chiamano: periodo russo, periodo neoclassico e periodo dodecafonico.

Come dicevo, grande e di vario genere fu il suo apporto all'evoluzione della musica

39 Guido Salvetti, *Storia della musica, vol 10, La nascita del Novecento*, EDT, cit. p. 193

40 Ibid., p. 195

per come la conosciamo oggi, ma per quanto riguarda il carattere qui di nostro specifico interesse mi limiterò soprattutto ad analizzare alcuni tratti che caratterizzarono lo stile del compositore ripreso nel suo primo periodo, detto russo per motivi che andremo a vedere.

Le opere emblematiche di questa fase sono sicuramente *L'oiseau de feu* (*L'uccello di fuoco*) del 1909-10, *Petruska* (1910-11) e *Le sacre du printemps* (*La sagra della primavera*) del 1911-13; tutte e tre le opere sono state composte per i balletti russi di Sergej Djagilev ed il loro carattere timbrico è stato molto condizionato da questa circostanza, cioè dal fatto di essere state composte in funzione di un balletto che rappresentasse, senza l'ausilio di un testo, precise vicende, nella fattispecie favole e leggende della tradizione popolare russa.

Per prima cosa l'attingere da un repertorio popolare, anche se chiaramente interpretato e rimaneggiato in modo personalissimo, conferisce a queste opere un colore di sottofondo di per se già molto caratteristico; nel *Petruska* in particolare questo aspetto è molto marcato:

“ Questi balletti rappresentano il momento saliente di quel periodo creativo che dall'impiego di fonti popolari russe è stato appunto definito “periodo russo” del compositore. In *Petruska* queste fonti sono particolarmente evidenti [...] in quanto, essendo gli esterni della vicenda ambientati nella Piazza dell'Ammiraglio a Pietroburgo, durante il Carnevale, Stravinskij riprende direttamente certi temi per creare l'atmosfera da fiera che incornicia la vicenda [...], la piazza di Pietroburgo non è una cartolina illustrata ma un centro di vita pulsante.⁴¹”

In secondo luogo, per rispondere a delle particolari esigenze descrittivo-didascaliche, caratteristica fondamentale della musica che accompagna questo tipo di rappresentazione chiamato appunto *balletto sinfonico* proprio per questa strettissima aderenza della musica alla storia narrata⁴², Stravinskij fu fortemente stimolato a tirare fuori da queste composizioni una grandissima varietà di suoni, colori ed effetti timbrici che, in relazione ad altrettante innovative soluzioni ritmiche e ad una spregiudicata “aggressività fonica”, erano funzionali ad esprimere nella maniera più efficace possibile i molteplici stati d'animo dei personaggi rappresentati (rabbia, gioia, tristezza, agitazione, malinconia, paura ecc..) e il contesto in cui agiscono. Anche in questo caso il mezzo fisico col quale tutto ciò era possibile era ancora la grande orchestra sinfonica arricchita con sempre più strumenti a percussione (come il *guiro* e i *crotali* nella *Sagra*).

41 Gianfranco Vinay, *Storia della musica*, Einaudi, cit., p. 436

42 Čajkovskij si può considerare l'ideatore dei primi *balletti sinfonici*, evoluzione dei precedenti *balletti romantici*. Tutti i grandi compositori che scrissero le musiche per i Balletti russi di Diaghilev approfondirono e svilupparono questo stile, Stravinskij tra questi è da considerarsi il più emblematico: “Con i balletti di Čajkovskij (*La bella addormentata nel bosco*, *Il lago dei cigni* e *Schiaccianoci*) il balletto romantico conclude la sua vicenda, esprimendo una concezione drammatico-musicale che contiene in nuce gli elementi vitali del profondo rinnovamento operato da Sergej Diaghilev. In effetti proprio la lezione di Čajkovskij rese disponibile per il balletto, da allora in poi, l'apporto di musicisti di autentico valore quali Stravinskij, De Falla, Debussy ecc. [...]. Si affermò, con i Balletti russi, un balletto cosiddetto sinfonico, in cui la coreografia è ispirata e intimamente legata nel tratto e nelle parti alla musica di un lavoro sinfonico.” - “balletto”, *Enciclopedia della musica*, cit., p. 56

“ L’oiseau de feu lo impose d’un balzo all’attenzione internazionale attestandolo quale legittimo erede di quella tradizione russo-francese che assegna alle metamorfosi timbriche una funzione primaria nell’elaborazione musicale. [...]. Fra le pieghe dell’orchestrazione rutilante già traspare una nuova coscienza creativa che raggiungerà tosto la piena identità stilistica con *Petruska* e *Le sacre du printemps*. ”⁴³

Vorrei far notare come in questo modo iper-descrittivo di fare musica, nel modo didascalico di usare il suono per rappresentare simbolicamente persone, cose, luoghi, ecc. si possano trovare gli embrioni della musica da film o cartone animato, un tipo di musica che muove i suoi primi passi negli stessi anni e che in seguito si sarebbe affermato come un genere con una sua precisa identità.

- *Bartók*

Per la inesauribile creatività, l’unicità dello stile che nasce dalla fusione di un’immenso lavoro di ricerca sulla musica ungherese ed est-europea e la musica colta, da Bach fino ai contemporanei Debussy, Ravel, Stravinskij, Schönberg e Berg, passando per Beethoven, Brahms e Liszt, Béla Bartók (1881-1945) si colloca nella storia della musica colta europea come uno dei più originali ed eclettici autori del ’900, come “alternativa” ai più emblematici compositori della sua epoca (Schönberg e Stravinskij) e ci interessa in modo particolare in quanto, come vedremo, alcune delle sue innovazioni timbriche influirono chiaramente sullo stile e il suono di musicisti e autori del jazz, tema centrale in questo lavoro.

“ Béla Bartók [...], i cui esiti creativi, nonostante affondino profonde radici nella cultura e nel folklore ungherese, non solamente si collocano su un piano internazionale, ma rappresentano un’esperienza creativa così originale e complessa da porsi in alternativa, stilistica e culturale, a quella dei massimi compositori dell’epoca, Schönberg e Stravinskij. ”⁴⁴

La produzione bartokiana comprende opere teatrali, balletti, pantomime, poemi sinfonici e rapsodie, pezzi concertanti, pianistici e corali, musiche da camera varie e quartetti, suite, senza contare le numerosissime raccolte di melodie, canzoni e danze ungheresi, rumene, serbe, croate, slovene, boeme, bulgare e greche. Di seguito proverò ad isolare da questa quanto mai variopinta e poliedrica produzione quelli che sono a mio avviso brani e opere che più di altri hanno inventato e indicato alla storia degli strumenti nuove possibili direzioni timbriche.

Prime fra tutte le composizioni da camera, quelle per quartetto d’archi, spremuti fino al limite massimo delle loro possibilità timbriche (in particolare *Terzo e Quarto Quartetto* del 1927 e 1928, due dei sei quartetti che Bartók compose nel trentennio che va dal 1909 al 1939) e originali formazioni miste (*Musica per archi, celesta e percussioni* del 1936 e *Sonata per due pianoforti e percussioni* del 1937), tutte opere che fanno parte di quel periodo stilistico dell’autore che si potrebbe definire espressionista e post-espressionista.

43 Gianfranco Vinay, *Storia della musica*, Einaudi, cit., p. 436

44 Ibid., p. 444

Nel *Terzo e Quarto Quartetto* Bartók introduce una nuovissima concezione strumentale per questo particolare tipo di formazione ed è proprio l'azione timbrica ad essere chiamata in causa per perseguire gli ideali espressivi del compositore:

“Nel campo della ricerca sonora, Bartók violenta la natura degli strumenti e delle formazioni tradizionali (il quartetto d'archi, appunto) per esplorare possibilità timbriche nuove che lasceranno un segno indelebile nella musica moderna e contemporanea: ora *cluster* e arabeschi evanescenti come bagliori, clangori e fruscii appena percettibili in movimenti lenti di carattere estatico e visionario, ora movimenti di trascinate vitalismo sonoro che aggrediscono con la violenza barbarica di effetti inediti e con la loro frenesia ritmica.”⁴⁵

“In quest'architettura formale di grande coerenza e ricchezza inventiva emerge una varietà espressiva stupefacente del medium quartettistico, attraverso un processo di emancipazione del suono e del timbro, sottolineato dalla gran varietà di colpi d'arco introdotti (col legno, sulla tastiera, a punta d'arco, sul ponticello, pizzicato, martellato) e da effetti particolari quasi al limite del rumore.”⁴⁶

Nella *Musica per archi, celesta e percussione* e nella *Sonata per due pianoforti e percussioni* si inoltra ancora più a fondo in terreni mai esplorati, o per lo meno mai con la sua innovativa concezione timbrica.

Già è implicita in formazioni simili una certa stravaganza sonora, ma è soprattutto nella precisa intenzione di Bartók di affidare alle percussioni un ruolo nuovo, melodico-timbrico e persino armonico-timbrico, facendoli agire cioè in maniera contrappuntistica, affidandogli delle vere e proprie voci che si intersechino con quelle dei pianoforti, oppure viceversa, affidando al pianoforte un ruolo puramente ritmico-timbrico, con accordi iper-percussivi che trovano legittimazione solamente nel puro effetto timbrico, trasformandolo in una sorta di particolare tamburo, o ancora nella studiata disposizione nello spazio degli strumenti (con tanto di grafico allegato alla partitura) atta ad ottenere un preciso effetto acustico che troviamo le più geniali intuizioni timbriche del compositore ungherese, intuizioni che avrebbero in seguito profondamente ispirato musicisti e compositori dell'avanguardia, ma anche musicisti e improvvisatori legati al mondo del jazz che sarebbero arrivati decenni dopo⁴⁷.

“Da annoverare tra le composizioni più significative di Bela Bartók, la *Musica per archi, celesta e percussioni*, accoglie i processi compositivi adottati specialmente nel *Quarto* e nel *Quinto Quartetto per archi*, sviluppando, attraverso la disposizione «stereofonica» della doppia orchestra d'archi (al centro della quale si vogliono collocati i restanti strumenti), il principio della «spazialità» del suono. [...], *il terzo movimento (Adagio)* è la chiave espressiva della composizione; vero studio di timbri è una di quelle musiche notturne nelle quali Bartók sembra registrare le pulsazioni più profonde e segrete del mondo naturale.”⁴⁸

45 *Ibid.*, p. 445

46 Anna Ficarella, dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium parco della Musica, 23 Gennaio 2009, Hagen Quartett, situato all'indirizzo internet: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Bartok/Bartok-Quartetto3.html> (novembre 2016)

47 Mi riferisco al modo percussivo di suonare il pianoforte per ottenere *cluster ed* effetti timbrici che poi, come vedremo più avanti nello stesso capitolo, venne ampliato e approfondito da Henry Cowell

48 Francesco De Grada - citazione estrapolata dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

“Alla base della partitura della *Sonata per due pianoforti e percussioni* si pone il lungo processo di emancipazione delle percussioni, da strumenti idonei ad un sobrio impiego orchestrale, a strumenti dotati di una dignità solistica e di un ruolo autonomo [...]. Si tratta innanzitutto di uno studio della timbrica, e dunque converrà leggere le parole dello stesso autore:

«I sette strumenti a percussione - timpani (3), gran cassa, piatti, gong, tamburo militare, cassa rullante e xilofono - richiedono solo due esecutori, uno dei quali non suona mai lo xilofono, mentre l'altro non suona mai i timpani. Queste due parti di percussioni sono del tutto uguali come importanza a ciascuna delle parti pianistiche. Il timbro degli strumenti a percussione ha varie funzioni: in molti casi dona solamente colore al suono del pianoforte, in altri sottolinea i più importanti accenti; occasionalmente gli strumenti a percussione introducono motivi contrappuntistici contrapponendosi alle parti pianistiche, e spesso i timpani e lo xilofono suonano dei temi, anche come solisti».

Appare chiaro da queste note il fatto che la timbrica è un elemento autonomo e centrale nella partitura. Se si riflette poi che fin dagli esordi il pianoforte di Bartók (vedi l'*Allegro barbaro*, del 1911) si era imposto per l'impiego percussivo della tastiera, e che invece le percussioni sono qui impiegate spesso in funzione melodica, si comprenderà la perfetta integrazione dei quattro esecutori, e il fatto che il loro continuo scambio di ruoli crei degli effetti illusionistici, fin dalle prime battute, in cui si confondono brusii delle percussioni e del pianoforte nel registro grave.”⁴⁹

Non potevano mancare, per quanto riguarda la sperimentazione sonora di Bartók, oltre alle suddette opere più peculiari, delle composizioni per grosse orchestre, come i *Concerti per pianoforte e orchestra N° 1, 2 e 3* (1926, 1930-31 e 1946 [postumo]), *Concerto per violino e orchestra N° 2*, ma anche l'opera *Il castello del principe Barbablù* (1911) e i balletti *Il principe scolpito nel legno* e *Il mandarino meraviglioso* (1914-16 e 1918-19):

“...nel balletto *Il mandarino meraviglioso* la violenza espressionistica con cui è interpretato il truculento soggetto – una celebrazione dell'impulso sessuale – piega il linguaggio bartokiano ad un uso esasperato, parossistico, delle componenti timbriche e ritmiche, con esiti che anticipano le intemperanze sonore di Varèse.”⁵⁰

Oltre all'utilizzo di compagini orchestrali molto grandi, comprendenti strumenti come arpa, celesta, percussioni varie ecc. in linea con i contemporanei Stravinskij e Schönberg, adoperate col proprio, personalissimo estro ritmico-timbrico, si noti un utilizzo oltremodo percussivo del pianoforte, caratteristica peculiare dello stile di questo autore che si colloca nella storia, oltre che come importantissimo compositore, anche come uno dei grandi pianisti insieme a Chopin, Liszt, Prokof'ev e Rachmaninov, che contribuirono in modo sostanziale all'evoluzione di questo strumento; da ascoltare in merito a questo aspetto *L'allegro barbaro*, famoso brano per piano del 1911 che rappresenta un po' il “manifesto” di questo nuovo modo percussivo di suonare il piano, anche questa inconsapevole eredità lasciata ai posteri

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 ottobre 1975, situato all'indirizzo internet:

<http://www.flaminioonline.it/Guide/Bartok/Bartok-Musica114.html> (novembre 2016)

49 Arrigo Quattrocchi – Citazione estrapolata dal programma di sala del concerto dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma, Teatro Olimpico, 23 febbraio 2002 situato all'indirizzo internet:

<http://www.flaminioonline.it/Guide/Bartok/Bartok-Sonata2pf.html> (dicembre 2016)

50 Gianfranco Vinay, *Storia della musica*, Einaudi, cit., p. 446

compresi quelli del mondo del jazz (uno per tutti Cecil Taylor) o la raccolta pianistica dei *Mikrokosmos*, 153 pezzi in ordine di difficoltà che rappresentano, come dice il Vinay, il *Gradus ad Parnassum* del pianismo moderno.

- *Gli americani: Charles Ives e Edgar Varèse*

Abbiamo avuto diversi altri grandi compositori in questa prima metà del Novecento: il tedesco Paul Hindemith, i russi Sergej Prokof'ev e Dmitrij Šostakovič, gli italiani Franco Alfano, Giorgio Ghedini, Luigi Dallapiccola e Goffredo Petrassi ma, seppur con il loro personale carattere sonoro e timbrico, per motivi differenti non rappresentarono vere e proprie “svolte” in questo senso e verranno dunque qui citati di passaggio.

Paul Hindemith (1895-1963) è sicuramente uno dei grandi compositori del '900 ma, in antitesi con la filosofia espressionista che considerava la musica come mezzo per esprimere la propria interiorità, egli intraprese altre direzioni, che per quanto riguarda l'aspetto strettamente timbrico non ci interessano all'interno di questo tracciato filologico:

“I tre lavori (*Mörder, Hoffnung der Frauen* [1919], *Das Nusch-Nuschi* [1920] e *Sancta Susanna* [1921]) solo apparentemente, nella scelta dei testi, legati ad un clima espressionistico, in realtà caratterizzati da un vitalismo ribelle e provocatorio alieno da soluzioni stilistiche radicali. In una direzione decisamente antiespressionistica, nel senso del rifiuto della musica come linguaggio dell'interiorità, sembra muovere il più famoso lavoro strumentale composto da Hindemith all'inizio degli anni Venti, la *Kammermusik n.1 mit Finale 1921 (1921)*, [...]: è «musica da camera» in un significato che non ha nulla a che vedere con problematiche ottocentesche o primonovecentesche, vuol essere «musica come musica» e basta. [...] dopo una iniziale disponibilità ad un certo eclettismo (dove pure si scorge l'inclinazione ad un far musica non problematico) egli approdò alla definizione di una poetica «neobarocca» e oggettivistica, nel nome di un ideale di artigianale concretezza, che si manifestò anche nel suo interesse per la *Gebrauchsmusik*, per la «musica d'uso» rivolta all'intrattenimento dei dilettanti e ad una funzione didattica.”⁵¹

I Russi Prokof'ev (1891-1953) con i balletti *Il buffone* (1915-20), *Il passo d'acciaio* (1925), *Il figliuol prodigo* (1928), *Romeo e Giulietta* (1935-36), *Cenerentola* (1940-44) e l'opera *Guerra e pace* (1941-43) e Šostakovič (1906-1975) con la *Prima sinfonia op. 10* (1925), la *Quarta sinfonia op. 13* (1935-36) e l'opera *Il naso* (1930), nel modo di esplorare creativamente le vastissime possibilità timbriche delle grandi orchestre, arricchiscono con il loro personale contributo il percorso indicato da Rimskij-Korsakov e Čajkovskij e dal primo Stravinskij; mentre, timbricamente personali e interessanti, anche se non incisivi innovatori, sono da citare Franco Alfano (1876-1954) (*Risurrezione* [1904], *Leggenda di Sakuntala* [1921], *Dottor Antonio* [1948]), Giorgio Ghedini (1892-1965) (*Architetture* [1940], *concerto dell'albatro* [1945]), Luigi Dallapiccola (1904-1975) (*Tre laudi* [1936-37], *Volo di notte* [1937-39], *Canti di Prigionia* [1938-41]) e Goffredo Petrassi (1904-2003) (*Coro di morti* [1940-41], *Noche oscura* [1950-51]).

51 Paolo Petazzi, *ibid.*, p. 451

Ma per trovare in questa prima metà del Novecento qualcosa di veramente originale e innovativo nella ricerca timbrica e nell'ampliamento degli orizzonti sonori bisogna volgere la nostra attenzione allo sperimentalismo dilagante nel nuovo continente e analizzare in particolare le opere di due compositori che si distaccano quasi completamente dal modo di comporre e fare musica europeo, muovendosi in direzioni per l'epoca assolutamente non convenzionali: Charles Ives e Edgar Varèse. Charles Edward Ives (1874-1954), per metà compositore e per metà assicuratore di successo, figlio di un eccentrico capobanda, fu una figura assolutamente atipica e spiazzante nella storia della musica del '900. Anche se considerato un "minore" al cospetto dei giganti della sua epoca, fu in realtà un brillante e lungimirante anticipatore di tecniche e linguaggi approfonditi decenni dopo dalle avanguardie e lo rendono timbricamente più interessante di tantissimi altri compositori del Novecento.

“Charles Ives, fondendo le categorie estetiche del trascendentalismo con una spiccata tendenza sperimentale ereditata dal padre – singolare figura di capobanda estroso – e con la variopinta realtà fonica (rurale ed urbana) dell'America di quel periodo, si creò un linguaggio musicale estremamente personale; oltre ad interpretare l'ecllettismo caratteristico della cultura statunitense, anticipò numerose tecniche espressive dell'avanguardia storica e contemporanea (l'atonalità, la poliritmia, la spazialità del suono, l'impiego di organici inusuali, e numerose altre). Ives difese gelosamente la sua libertà espressiva.”⁵²

“...fin dall'inizio fu evidente un gusto per la sperimentazione e per la ricerca, alieno però da ogni sistematicità. L'audacia delle intuizioni e delle novità che caratterizzano il suo linguaggio si rivela indipendente dalle contemporanee ricerche delle avanguardie europee e appare dettata da un avventuroso spirito pionieristico [...]. La spregiudicatezza di Ives comporta l'estraneità ad un purismo stilistico definito in termini di sistematico rigore.”⁵³

Probabilmente perché svincolata dallo storico formalismo europeo dal quale persino i compositori europei più anticonformisti e progressisti furono inesorabilmente condizionati, la musica di Ives risulta essere realmente fresca, originale, diversa. Lo stesso Schönberg fu molto colpito dalla musica di Ives e così si esprimeva in un articolo per una rivista americana: “*C'è un grande uomo che vive in questo paese, un compositore. Egli ha risolto il problema di come restare se stesso e di come continuare a perfezionarsi. Egli risponde alla negligenza del mondo con il suo disprezzo. Non si sente forzato ad accettare né la lode né il biasimo. Il suo nome è Ives*”⁵⁴. Nonostante le profonde esigenze espressive a cui rispondeva, derivate da precisi ideali filosofici (trascendentalismo e misticismo), la musica di Ives risulta essere sempre pervasa da una certa sobrietà, a tratti ludica; quest'ultimo originale aspetto deriva probabilmente dalla doppia vita professionale dell'autore: lontano dall'immagine tipicamente europea del compositore intellettuale chiuso in se stesso e quasi sempre ossessionato per tutta la vita da un'unica cosa, il

52 Gianfranco Vinay, *ibid.*, p. 471

53 “*Ives Charles*”, *Enciclopedia della musica*, cit., p. 419

54 Tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 24 febbraio 1980, situato sul sito internet: http://www.flaminioonline.it/Guide/Ives/Ives-Sinfonia4.html#_ftn2 (dicembre 2016)

compositore/assicuratore Ives da un lato alleggerisce la propria musica dalle implicazioni di un approccio esistenziale del genere e dall'altro l'arricchisce di componenti legate alla vita vissuta in ambienti completamente distanti da quelli artistici. Egli così rispondeva a chi gli chiedesse se soffrisse per la sua doppia identità: *“Le mie esperienze nel mondo degli affari mi hanno mostrato la vita sotto molti aspetti, che altrimenti avrei ignorato... Attraverso gli affari ho conosciuto in pieno la vita. L'esistenza è come un arazzo intessuto tutto di un pezzo. Non si può relegare un'arte in un angolo nella speranza che abbia vitalità, realtà e sostanza. L'arte vera non può conoscere esclusioni. Essa proviene direttamente dal centro dell'esperienza della vita, dalla meditazione sulla vita e infine dalla vita vissuta. Il mio lavoro di musicista mi ha aiutato negli affari, e il mio lavoro come uomo di affari mi è stato d'aiuto per la mia musica”*⁵⁵

All'interno della sua molto vasta produzione sono moltissime le composizioni in cui troviamo innovative sperimentazioni timbriche di vario genere, di cui il compositore si serviva per raggiungere la potentissima carica evocativa a cui mirava, forse la più preponderante caratteristica della poetica ivesiana, di seguito descriverò quelle più emblematiche.

In *The Unanswered Question* (Domanda Senza Risposta) del 1908 il compositore utilizza una formazione atipica composta da quartetto d'archi, tromba e quattro flauti, per evocare simbolicamente, come in una sorta di racconto epico, la condizione dell'uomo, il quale si interroga da sempre su dilemmi esistenziali per i quali è impossibile avere risposte;

“The Unanswered Question è un esempio di una partitura totalmente libera, proiettata in una dimensione sperimentale che anticipa alcuni aspetti tipici del linguaggio di Ives. Pezzo breve, lento, suggerisce un'atmosfera metafisica, un «paesaggio cosmico»; un programma metafisico dettagliato, basato sulla combinazione di tre elementi, affidati rispettivamente ad archi, alla tromba solista e a un quartetto di flauti, che si intrecciano tra loro al di fuori di una metrica regolare e dei tradizionali nessi tonali e formali. La tromba interpreta il ruolo dell'eroe, che si interroga sul senso dell'esistenza, attraverso una breve frase dal carattere interrogativo: *«La tromba intona L'Eterna domanda sull'Esistenza - scrive il compositore in una nota introduttiva - e la ribadisce ogni volta con la medesima intonazione espressiva»*. La domanda monotona della tromba viene ripetuta, tra brevi silenzi, per sei volte senza mai avere una risposta. Solo il quartetto dei flauti, che rappresenta il tentativo vano e pettegolo degli uomini di trovare delle spiegazioni, replica alla tromba, con figure cromatiche scomposte, frammenti senza direzione, dissonanti e fuori sincrono, che mimano grottescamente il motto interrogativo della tromba: *«la ricerca dell'Invisibile risposta intrapresa dai flauti cresce gradualmente in intensità, velocità e volume sonoro, partendo da un “animando” per arrivare a un “con fuoco”*. Non è necessario che questa parte sia suonata nell'esatto numero di battute indicate. Deve essere eseguita in modo da assumere piuttosto un carattere improvvisatorio [...] Coloro che rispondono azzuffandosi man mano che il tempo passa, e dopo un convegno segreto, sembrano intuire la futilità di questa ricerca e cominciano a beffarsi della *Domanda*. I Silenzi sono rappresentati musicalmente dal *Largo molto* degli archi, uno sfondo che attraversa imperturbabile l'intera partitura (*«Gli archi suonano ppp da cima a fondo senza mai cambiare tempo»*), dipanando una serie di accordi consonanti, prolungati, implacabili ma distaccati, Ives suggerì addirittura di collocare gli archi fuori scena, o comunque lontano dagli altri strumenti per

55 Ibid.

rappresentare anche fisicamente la distanza tra la calma imperturbabile del silenzio e l'affannosa, vacua ricerca dei mortali.”⁵⁶

Nel creare una tale atmosfera evocativa, metafisica, la materia puramente sonora ricopre un ruolo centrale: gli effetti dissonanti, acidi, grotteschi dei 4 flauti che sembrano parole pronunciate in una lingua aliena, il quieto, somnesso ma inesorabile tappeto sonoro degli archi produce un effetto timbrico che a tratti sembra ricordare atmosfere da musica elettronica *ante litteram*.

Nei *Three quarter-tone pieces* Ives dà un elegantissimo esempio, con atmosfere espressioniste, delle sue ricerche sulla musica microtonale. Secondo Philippe Lambert, musicologo e studioso della musica di Ives, tante sono le caratteristiche stilistiche tipiche di Ives rintracciabili nei *Three quarter-tone pieces* (serie simmetriche, palindromi, cicli intervallari ecc)⁵⁷ ma è chiaro che qui ci interessa soprattutto il particolarissimo effetto timbrico prodotto da questi tre brani eseguiti con due pianoforti accordati esattamente a un quarto di tono di distanza l'uno dall'altro (anche se originariamente scritti per un solo pianoforte costruito apposta per avere ottave suddivise in 24 quarti di tono invece che 12 semitoni, quindi due tastiere e un solo esecutore)⁵⁸. Ad un orecchio educato al sistema temperato l'effetto che si ha all'ascolto è di molteplici melodie e armonie “stonate” che si intersecano in modo equilibrato con melodie e armonie “ben temperate” creando un'effetto di smarrimento, quasi di “nausea”. L'universo della musica microtonale è vastissimo, considerando anche che, oltre alla ricerca di “evasione” dal sistema temperato largamente approfondita dagli stessi che il sistema temperato l'hanno inventato e cioè gli europei e tutte le altre culture da essi derivate, tutti i sistemi di accordatura antichi occidentali pre-temperamento, le innovazioni tecnologiche e la musica elettronica, esistono anche numerosissime culture oltre a quella occidentale (indiana, indonesiana, giapponese, cinese ecc) che producono da secoli musica basata su sistemi di suddivisione dei suoni in cui intervalli più piccoli del nostro semitono sono da sempre caratteristica fondamentale; tantissimi sono stati, da fine Ottocento in poi, i musicisti, gli studiosi e persino gli scienziati e inventori di strumenti musicali che hanno dedicato gran parte se non tutta la loro attenzione alla musica detta microtonale: il ceco Alois Hába (1893-1973 - compositore e studioso), gli statunitensi (oltre ad Ives) Henry Ward Poole (1825-1890 - inventore e costruttore di strumenti microtonali) Harry Partch (1901-1974 - compositore, studioso e inventore di strumenti microtonali), Joseph Yasser (1893-1981 - musicista, compositore e teorico), i messicani Julián Carrillo (1875-1965 - musicista e teorico), Augusto Novaro (1891-1960 - compositore e teorico musicale) Rafael Adame (1905-1963 - compositore, chitarrista e violoncellista), il russo Ivan Wyschnegradsky (1893-1979 - compositore e teorico microtonale) ma anche gli europei Ferruccio Busoni (1866-

56 Gianluigi Mattiotti, citazione estrapolata dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 8 novembre 2003 – situata all'indirizzo internet: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Ives/Ives-Question50.html> (dicembre 2016)

57 *The music of Charles Ives*, Philip Lambert - Yale University Press, 1997.

58 Cfr. *Toward a Quarter-Tone Syntax: Selected Analyses of Works By Blackwood, Hába, Ives, and Wyschnegradsky*, Myles Skinner - Tesi di dottorato situata all'indirizzo internet: <http://www.tierceron.com/diss/> (dicembre 2016)

1924 – pianista e compositore) e Béla Bartók, e questi solo nella prima metà del Novecento ma andando oltre, soprattutto con l'avvento della musica elettronica (come si vedrà più avanti nello stesso capitolo), i nomi sarebbero molti di più; tutti questi, chi più in maniera teorica e scientifica e chi, come Ives, più in maniera pratica ed empirica, fondavano sostanzialmente le proprie ricerche su ipotesi alternative di suddivisione dell'ottava in parti uguali (17, 19, 22, 24, 31, 36, 48, 60, 72, 96 ecc.);⁵⁹ io ritengo che dietro ognuna di queste scelte di suddivisione, che implicano conseguenti aperture a mondi armonici e melodici molto differenti fra loro, non ci sia altro che una scelta di uno colore, di un timbro, di un'intero spettro cromatico ben preciso: “ *Un musicista microtonale può suonare in un sistema che suddivide l'ottava in 17, 19 o 22 parti uguali. La ragione che lo spinge a fare ciò è che ogni particolare divisione dell'ottava impone l'utilizzo di alcune armonie mentre impedisce l'uso di altre. Ad esempio, la scala a diciannove toni permette di utilizzare molte variazioni armoniche esotiche come quelle che si sentono nella musica medio orientale mentre la scala a 31-tET suona rilassante, "come un arcobaleno"* ”⁶⁰

La suddivisione dell'ottava in 24 parti uguali scelta da Ives per i *Three quarter-tone peaces* e per altri brani come la *Sinfonia n. 4* o la *Universe symphony*, per via della sua simmetria rispetto al sistema temperato di 12 semitoni, è quella che è stata presa più in considerazione e di cui rimane più traccia nella storia (150 circa sono i brani microtonali di questo genere composti da vari autori nella storia) e, non a caso, pare che proprio il padre di Ives, George Ives, fu il primo a ideare e costruire uno strumento, la *quarter-tone machine*, che fosse in grado di suddividere l'ottava in 24 suoni uguali(24 toni equamente temperati)⁶¹.

La *Sinfonia n. 4* è considerata da molti un po' un surrogato di tutte le tecniche compositive ivesiane e quindi anche il suo capolavoro. Al suo interno troviamo ancora i concetti filosofici di *Unanswered questions*, svariate citazioni di brani popolari americani che si propongono e a volte sovrappongono così come scritti e a volte stravolti al limite della riconoscibilità che è un'altra precisa cifra stilistica del compositore, sofisticate poliritmie ecc.

Dal punto di vista timbrico è molto caratteristico tutto ciò che riguarda l'organico e le orchestrazioni; la *Sinfonia n. 4* è scritta per una doppia orchestra, con tanto di doppio direttore; esse si muovono non sempre seguendo la medesima pulsazione, si intersecano e si compenetrano creando in alcuni punti incastri timbrici e ritmici al limite del rumore, pare che una delle ragioni di tale scelta da parte dello stravagante compositore fosse l'evocazione del caos metropolitano delle grandi città americane.

Un'altra caratteristica è la sovrapposizione di più temi (anche fino a 5 diversi), spesso temi bandistici, militari o in generale di brani popolari americani a cui Ives era molto legato, eseguiti contemporaneamente e ognuno nella rispettiva tonalità, creando ancora una volta un effetto di caos controllato e evocando (un po' come nel *Petruska* di Stravinskij) l'effetto di una fiera di paese.

59 Cfr. *Suoni di una terra incognita: il microtonalismo in Nord America (1900-1940)*, Luca Conti – LIM Editore, 2005.

60 Jonathan Glasier e Ivor Darreg, studiosi di microtonalismo.

61 v. nota 41

Originale e stravagante è ovviamente anche la compagine orchestrale e la sua disposizione nello spazio: oltre a tutti i legni, ottoni e archi come in ogni grande orchestra (con l'aggiunta di sax tenore e baritono che non troviamo nelle orchestre europee), troviamo 3 pianoforti, uno in seno all'orchestra suonato a quattro mani, uno solista e uno accordato per quarti di tono;⁶² organo, celesta, arpa, *glockenspiel*, timpani, grancassa, due rullanti, *tom-tom*, tamburo indiano, due *gong*, piatti, triangolo ma anche due campane⁶³, un grosso coro misto che agisce lontano dall'orchestra (anche dietro le quinte); il primo e l'ultimo movimento prevedono anche due piccoli gruppi distinti e separati dall'orchestra, uno fatto di cinque violini una viola e due arpe, l'altro da varie percussioni, e persino l'intervento di un Theremin.

L'ultima opera e, a mio parere, vero capolavoro di Ives, dalla profetica originalità timbrica e ritmica, è la *Universe Symphony* (1911-28), opera incompiuta e testamento di Ives. La profonda complessità di quest'opera "estrema", visionaria, futuristica, che fu l'ossessione di Ives per tutta la sua vita, non permisero al compositore di concluderla nonostante anni di lavoro, e lo spinsero a lasciare ai posteri, supportati dai loro mezzi più avanzati, il testimone della sua realizzazione. La sfida fu raccolta da David Gray e Larry Oustin che in anni molto recenti ne ampliarono e completarono delle parti secondo le loro intuizioni ma soprattutto da Johnny Reinhard che mise in piedi dopo un estenuante lavoro la versione originale di quest'opera così come il suo reale ideatore l'aveva pensata e scritta con meticolosa dovizia di dettagli, e ne condusse la prima solo il 6 giugno 1996 alla Alice Tully Hall, Lincoln Center a New York City.

Per descrivere e approfondire tutte le caratteristiche e particolarissime peculiarità che fanno della *Universe Symphony* una delle opere più originali di tutto il novecento, definita da Reinhard "veramente sconvolgente per la sua originalità", bisognerebbe scrivere un lavoro a parte; io mi limiterò a metterne in evidenza, in maniera comunque sintetica, gli aspetti timbrici più rilevanti e originali.

Già la sezione dei fiati, archi e tastiere non è per niente tipica ma la caratteristica timbrica più esplicita è la presenza di un corpus di percussioni mai visto prima, al cui interno troviamo strumenti a dir poco originali per l'epoca e persino per i giorni nostri:

"Tipicamente un'orchestra sinfonica è un insieme di fiati, ottoni, archi accoppiati che suonano parti doppie, e una compatta unità di percussioni fino a quattro musicisti. La *Universe Symphony* si

62 Anche in questo caso, come nei *Three Quarter-tone pieces*, l'utilizzo di due pianoforti accordati ad un quarto di tono di distanza l'uno dall'altro può essere una soluzione in sostituzione di un unico piano con due tastiere.

63 Abbiamo già trovato l'utilizzo di campane ad esempio in Mahler e Strauss ma in Ives è particolarmente frequente e caratterizzante: *From the Steeples and Mountains* (1901), *Scherzo: All the Way Around and Back* (1907-08), *The General Slocum* (1909-10), *Three Ragtime Dances* (1911), *New England Holidays* (1917-19), *Orchestral Set No. 2 e 3* (1919-21), *Universe Symphony* (1911-28) e diverse altre. L'uso delle campane è sostanzialmente timbrico e funzionale ancora una volta, come è tipico della poetica ivesiana, ad esprimere precise evocazioni: il semplice rimando malinconico ai campanili dei paesi del nord degli Stati Uniti dai quali Ives proveniva e ai quali era molto legato come accade in maniera esplicita già dal titolo in *From the Steeples and Mountains*, brano per una formazione unicamente composta da tromba, trombone e ben quattro serie di campane oppure i larghi rintocchi di campana cadenzati nella *Universe Symphony* con duplice valore di "ancora ritmica" e di religioso, mistico, implacabile suono dall'universo che vive di vita propria.

allontana clamorosamente da questa convenzione. Ives descrisse il pezzo più nei termini di «quadro della Creazione» che non «musica in quanto tale». Questo brano enorme prescrive una moltitudine di nove flauti (ognuno con la sua parte individuale), due oboi, cinque fagotti (due per il raddoppio del controfagotto) e tre clarinetti (uno per il raddoppio del clarinetto basso), ma relativamente pochi archi: solo otto violini, cinque viole, quattro violoncelli, e tre contrabbassi. Solo la sezione degli ottoni riecheggia la tradizione orchestrale romantica (benché allargata): cinque trombe, quattro corni, quattro tromboni e due tube. Le tastiere comprendono pianoforte, organo e celesta. Per la prima rappresentazione della *Universe Symphony*, il 6 giugno 1996, si ebbe bisogno di quattordici percussionisti per suonare le parti indicate sulla partitura, creando un enorme spettro cromatico di percussioni.”⁶⁴

È chiaro ascoltando la *Universe Symphony* che le percussioni ricoprono un ruolo centrale; esse generano questa specie di magma timbrico, mosso e gestito tramite complesse stratificazioni poliritmiche e precise dinamiche interne, che si sviluppa dal silenzio con pochissimi elementi per crescere sempre più di dinamica, intensità e articolazione, nutrendosi dell’aggiunta graduale di tutti gli altri strumenti fino ad arrivare a un climax (circa a metà dell’opera) sul quale si inseriscono i fiati producendo le poche parti armoniche e melodiche in un’opera sostanzialmente timbrico-ritmica. Di seguito la sezione di percussioni con evidenziati gli strumenti più inusuali:

Campana bassa

Grancassa e piatto/ grancassa

Gong basso

Grancassa

Timpani

Triangolo

Gong alto

Tamburo a tronco

Piccolo timpani

Tamburo indiano

Tamburo militare

Due tipi di tubi metallici

Legno secco dal suono acuto

Xilofono medio piccolo

Tubo di terracotta

Blocchi e assi di legno di varie dimensioni e un secchio

Xilofono basso

Tamburello grande

Triangolo piccolo

Blocco di legno

Campana alta

Piatto sospeso

Bicchieri

Cerchi dei tamburi

Sbarrette di acciaio

64 Johnny Reinhard, *Sul tono e sul tempo: Eseguire la Universe Symphony di Charles Ives*

(*Of pitch and time: Delivering Charles Ives' Universe Symphony.*), traduzione di Stefania Sadleir

Dal CD Booklet della *Universe Symphony* – Situato su: <http://stereosociety.com/20/ivesit1.shtml> (dicembre 2016)

Una lastra di marmo

“L’intera opera contiene dieci cicli di percussioni, che aumentano in sequenza con l’aggiunta di un timbro alla volta e che, una volta raggiunto il climax, vengono cancellati simmetricamente per esaurirsi in una singola campana bassa [...]. Sonorità insolite cercate da Ives includono una «macchina per l’intonazione pura», un’arpa accordata in modo alternato, un secchio da far cadere ritmicamente su una scatola di legno, timpani regolati a un quarto di tono, e una indicazione particolare di una «lastra di marmo». Per questa registrazione è stata adattata una chitarra a suonare un accordo basato sulle serie armoniche prolungate. Ci sono alcune attività di esecuzione veramente distintive: l’arpista cambia strumenti per modificare l’accordatura a metà del pezzo, ritornando indietro più tardi. Le grancasse sollevano il *la* ad un *la diesis* di un quarto di tono nel Ciclo II, dove i timpani ad ottavino si abbassano dal *mi* ad un *mi bemolle* di un quarto di tono nel Ciclo III. La lastra di marmo, che crea molta più impressione acustica quando viene amplificata, fornisce un «finale» emozionante alla cadenza improvvisata delle percussioni nel Ciclo VII. [...]. Charles Ives poteva disporre di un’interpretazione microtonale alternativa della notazione della musica e dell’accordatura, un sostituto pieno di attrattive per la semplice scala temperata.

Per poter suonare tali pezzi, i musicisti degli strumenti a fiato di legno devono sviluppare e imparare diversi tipi di diteggiature o «impugnature», per ottenere risultati accurati. I musicisti degli ottoni devono compiere aggiustamenti di imboccatura e trovare dei modi per variare la lunghezza dei tubi dei propri strumenti. Ovviamente gli archi possono adeguarsi più facilmente. L’accordatura del pianoforte e dell’organo in questa registrazione utilizzano lo stesso modello di accordatura, come anche la prima arpa.”⁶⁵

Ci vogliono dai 3 ai 5 direttori per dirigere e dare anche solo degli attacchi in quest’opera e ovviamente anche la disposizione degli strumenti è iper-studiata per ottenere precisi effetti acustici e spaziali, risulta addirittura da alcuni scritti che Ives originariamente avesse pensato alla distribuzione dei diversi gruppi orchestrali su un’intera vallata, chi su delle collinette e chi sul fondo della vallata, la stessa vallata dalla quale trasse ispirazione per iniziare a scrivere quest’opera maestosa.

Quella della ricerca timbrica, come abbiamo più volte sottolineato, è solo una delle tante direzioni che Ives intraprese e approfondì all’interno della sua vasta produzione fortemente connotata da ricerca e sperimentazione, ma il compositore che in assoluto più di tutti nella prima metà del Novecento (e oltre) basò esplicitamente tutta la sua filosofia e produzione artistica sulla ricerca timbrica in senso totale, tralasciando quasi del tutto gli altri parametri musicali in virtù di una vera e propria emancipazione e centralizzazione del suono, fu Edgar Varèse.

Edgar Varèse (1883-1965) dopo una prima formazione in Europa tra Francia, Italia e Germania, si trasferisce negli Stati Uniti dove viene accolto con grande entusiasmo e nel giro di pochissimo tempo diventa il più importante esponente del frenetico sperimentalismo che caratterizza la musica americana di quell’epoca, in dichiarata opposizione al formalismo e all’accademismo imperante in Europa; non a caso la prima opera di rilievo del compositore (quelle precedenti vennero ripudiate e eliminate fisicamente dallo stesso autore) fu proprio intitolata *Amériques* (1918-22). Ascoltando quest’opera insieme ad *Arcana* (1925-27) per grandi organici orchestrali e *Offranders* (1921) per soprano e piccola orchestra, troviamo miscelati elementi

65 Ibid.

tardoromantici, impressionistici, stravinskiani e debussyani insieme ai primi germogli di quella straordinaria originalità che caratterizzò il più maturo stile varesiano delle opere successive, come la drastica riduzione dei temi a brevissime frasi melodiche in virtù di una sempre più massiccia rilevanza e valorizzazione dei singoli timbri e degli impasti timbrici fini a se stessi, coadiuvata dall'azione di un vastissimo e variopinto corpus di percussioni.

“Il più importante fra tutti [gli sperimentatori americani] è però Edgar Varèse, compositore di origine francese che, trasferitosi a New York nel 1915, perseguì nelle sue opere l'abbattimento tra suono e rumore. Non nel senso del bruitismo futuristico italiano (Balilla Pratella, Luigi Russolo) che nell'ambito dello stesso movimento futurista rappresentò un'esperienza marginale e artisticamente irrilevante; nel segno invece della lucida e razionale creazione di un universo sonoro in cui i timbri di strumenti dal suono determinato o indeterminato sono cellule germinali di un processo di aggregazione quasi-materica del suono. È emblematico del fascino esercitato dal Nuovo Continente su un compositore insofferente degli accademismi che si opponevano alla diffusione della musica moderna, il titolo del primo lavoro concepito negli Stati Uniti con cui inizia l'individuazione del suo stile ed il catalogo delle sue opere: *Amériques*. Già questa prima composizione del periodo americano, dalle dimensioni orchestrali molto vaste e dall'astensione di un poema sinfonico, contiene, oltre a riferimenti stravinskiani, debussyani e tardoromantici, molti elementi del cosmo varesiano: la riduzione delle presenze tematiche a motti aforistici, l'impiego di impasti timbrici crudi, di sonorità spesso violente, la finissima trina percussiva che borda l'intero lavoro, il gusto per i glissandi eseguiti dagli strumenti tradizionali e dalla sirena”⁶⁶

“Il primo lavoro pervenutoci è *Amériques* [...], sullo sfondo di residui tardo-impressionistici e stravinskiani, già si colgono alcuni elementi basilari del suo stile: l'asciuttezza timbrica, l'uso estensivo di glissando, la riduzione quasi a grado zero delle figure musicali e dei motivi, il fitto brulicare delle percussioni, un'intrinseca tendenza a dissolvere la distinzione fra suono e rumore”⁶⁷

Nella prima versione di questo brano erano previsti ben 13 percussionisti, ognuno con il loro preciso set percussivo-rumoristico; tra queste percussioni troviamo, oltre a *glockenspiel*, xilofono, vari tipi di *gong*, timpani, tamburi e grancasse di varie misure ecc., anche una frusta, un strumento detto “ruggito di leone” (*lion's roar*) che riproduce un effetto simile ad un ruggito ed è costituito sostanzialmente da un tamburo con una sola pelle al centro della quale è fissata l'estremità di una corda (lunga circa un metro) che frizionata con le mani fa vibrare la pelle riproducendo questo suono caratteristico tipo “boato” (una sorta di grossa *cuíca* brasiliana), una macchina che ricrea l'effetto sonoro del vento (*wind machine* – già utilizzata da Strauss), tamburello, nacchere, raganelle e sonagli di vario tipo, *slapstik* (piccole assi di legno che battute di piatto l'una contro l'altra riproducono un effetto simile ad una frusta) e soprattutto una sirena⁶⁸. La sirena ha un ruolo molto importante in questa e in altre opere di Varèse, qualcuno definisce persino *Amériques* come “una sorta di poema per sirena e orchestra”⁶⁹; la sirena da un lato sortisce l'effetto di una provocazione, una sorta di “intrusione inopportuna” all'interno dell'opera e

66 Gianfranco Vinay, *Storia della musica*, Einaudi, cit., pp. 478-79

67 “Varèse Edgar”, *Enciclopedia della musica*, cit., p. 930

68 Cfr. <https://en.wikipedia.org/wiki/Amériques>

69 Cfr. “Varèse Edgar”, *Enciclopedia della musica*, cit., p. 930

rappresenta, insieme ad altri effetti timbrico-rumoristici sopra citati, i suoni delle grandi metropoli americane⁷⁰, ma dall'altro rappresenta i primi esperimenti di Varèse di equilibrio fra suono e rumore e, ammiccando alla musica microtonale (essendo caratteristica della sirena questa specie di continuo glissando), i primi passi verso la musica elettronica.

Sulla scia di *Amériques* si trova *Arcana* (1925-27); anch'esso sorta di poema sinfonico per grande orchestra, sempre più lontano dallo stile dei maestri europei, dilaniato, sfaldato e reso non riconducibile a qualsivoglia struttura classica da una sempre più prepotente invasività sonora.

“Con *Arcana* Varèse ritorna alla grande orchestra sinfonica. [...]. Scomparsa ogni traccia di chiaroscuri debussyani, l'orchestra è divenuta un serbatoio di impasti timbrici incandescenti; il mobilissimo intreccio di piani sonori raggiunge momenti di parossismo fonico per poi assottigliarsi a poche voci strumentali e tendere ad un nuovo climax”⁷¹

“L'itinerario varesiano di questo primo periodo creativo è una lucida e progressiva conquista di un nuovo spazio musicale in cui il suono, svincolato dalle funzioni tradizionali, vive una sua vita autonoma ed indipendente, diventando la cellula germinale di un processo di aggregazione cui partecipano i timbri dei vari strumenti: un processo di «cristallizzazione», come lo definì Varèse traendo l'analogia dal mondo fisico-scientifico a lui particolarmente caro.”⁷²

Le successive evoluzioni di Varèse nel perfezionamento di questa rivoluzionaria concezione musicale (e filosofica) da lui ideata, dove armonia e melodia si dissolvono nel nulla per lasciare spazio ad una totale “egemonia timbrica”, emergono facilmente ascoltando *Hyperprism* e *Octandre* del 1923 e *Intégrales* del 1925.

Hyperprism, nella sua incisiva brevità, rappresenta un po' il manifesto del definitivo distacco di Varèse dal mondo europeo: l'opera scritta per un organico di sole percussioni ad altezza indeterminata e fiati, dichiara guerra alla melodia universalmente concepita nel mondo occidentale fino a quel momento; gli strumenti a percussione, per la prima volta nella storia, si emancipano totalmente dal loro ruolo prevalentemente ritmico, dinamico e contrappuntistico per diventare a tutti gli effetti voci principali al pari di fiati e archi, mentre, per un processo inverso, i fiati si trasformano da strumenti lirici per eccellenza a puri generatori timbrici.

Con *Octandre* il compositore ripropone gli stessi modelli di *Hyperprism* ma con la sostanziale differenza dell'assenza di percussioni; l'opera è scritta per 7 fiati e un contrabbasso che assolvono sempre funzioni timbrico-ritmiche.

Intégrales è un'opera poco più estesa, al suo interno troviamo le medesime modalità espressive dei due sopracitati, si notino però cellule melodiche leggermente più estese. Anche in queste opere sono previste, ovviamente, percussioni particolari,

70 Vorrei evidenziare come la riproduzione idealistica dei rumori della città (di natura chiaramente timbrica) che abbiamo visto in Ives e ancora più esplicitamente in Varèse fu in seguito riproposta in varie forme da altri artisti, anche nel mondo del jazz; uno degli esempi più espliciti lo troviamo nella versione di *A foggy day* di Charles Mingus che si trova in *Pithecanthropus Erectus*, Atlantic Records, 1956.

71 Gianfranco Vinay, *Storia della musica, vol. 11: Il Novecento nell'europa orientale e negli Stati Uniti*, E.D.T, cit., p. 104.

72 Ibid., p. 103

ormai cifra stilistica dell'autore, quali, *lion's roar*, *wood-block*, frusta, nacchere, vari tipi di sonagli, sirena e anche un'incudine.

“Con *Hyperprism* Varèse compie il passo definitivo verso la propria identità stilistica ed espressiva. Senza più alcun residuo di influssi esterni, i caratteri fondamentali del suo linguaggio musicale assumono piena evidenza in una partitura concisa ed essenziale nei suoi nessi strutturali: la preferenza (quasi esclusiva) accordata ai fiati e alla percussione, che ripartiscono lo spazio sonoro in due zone intersecantisi in un mobilissimo intreccio di comparizioni e sparizioni di singoli strumenti o gruppi strumentali, cui sono affidate cellule ritmico-melodiche elementari; la ripetizione della nota in diverse varianti ritmiche con l'eventuale *aggiunzione* di appoggiature cromatiche; gli intervalli di seconda, settima, nona, che creano frizioni acustiche e battimenti fra i suoni. In assenza di sviluppo melodico, il ritmo e il timbro diventano valori assoluti, in un continuo spostamento di piani sonori, in un avvicendamento di aggregazioni strumentali sempre diverse, donde il titolo allusivo alla composizione prismatica. [...], *Octandre*, [...], trasporta ad una dimensione sonora priva di strumenti a percussione, circoscritta ai fiati (più un contrabbasso), gli stilemi evidenziati in *Hyperprism*. In assenza della percussione, la dialettica ritmica è creata unicamente dai fiati che, mutando continuamente aggregazioni timbriche, lasciano spazio ad ogni strumento di ritagliarsi un episodio solistico. Nuovamente le presenze tematiche si riducono alla ripetizione della stessa nota eventualmente preceduta da appoggiature superiori o inferiori, ed a disegni atonali. [...]. *Intégrales* è forse il lavoro più perfetto di questa terna di composizioni cameristiche di Varèse. [...], nella grande varietà di combinazioni timbriche, realizza pienamente quella sorta di caleidoscopico scontro e incontro di piani e masse sonore con cui Varèse intendeva creare un equivalente sonoro della proiezione di una figura su un solido rotante, aprendo alla musica una dimensione spaziale.”⁷³

Come abbiamo visto, l'utilizzo delle percussioni, in particolare quelle ad altezza indeterminata, è predominante in queste opere (20 percussioni diverse in *Amériques*, 16 in *Hyperprism*, 17 in *Intégrales*) e rappresenta la peculiarità stilistica più evidente di questo primo periodo creativo del compositore franco-americano; non è un caso infatti che l'opera più emblematica di questo periodo sia *Ionisation* (1930-31), primo caso nella storia di brano composto per sole percussioni, pietra miliare nel percorso evolutivo nell'universo delle percussioni occidentali; esso comprende 41 percussioni: 3 grancasse (media, grande, molto grande), 3 tamburi militari, 2 rullanti, *tarole* (una sorta di piccolo rullante), 2 bongos, tamburello, 2 cembali, 3 tam-tam, gong, 2 incudini, 2 triangoli, sonagli, campanaccio, campane tubolari, celesta, pianoforte (usato esclusivamente per produrre *cluster* al registro grave), 3 *temple-block* (*wood-block* tipicamente orientali), clave, *maracas*, nacchere, fruste, *güiro* (una percussione tipica dei Caraibi), sirene alte e basse, *lion's roar*. In questo brano Varèse esclude del tutto, a priori, il parametro armonico-melodico dal processo compositivo e affida la totalità del potere espressivo all'aspetto timbrico-ritmico, un approccio tanto rivoluzionario e antipode rispetto a quello utilizzato per secoli nel mondo occidentale che ancora oggi crea non poche difficoltà ad ascoltatori impreparati.

Dello stesso periodo sono *Ecuatorial* (1933-34) e *Density 21,5* (1936). Di *Ecuatorial*, composto per piccola orchestra, va evidenziata a livello timbrico la presenza di un coro (basso) e del Theremin, strumento che rappresenta un ulteriore passo avanti verso la musica elettronica dopo la sirena, mentre è molto interessante *Density 21,5*,

73 Ibid., pp. 103-104

scritto per flauto solo, per via delle esplorazione di tutta la gamma espressiva di questo strumento: oltre alle tante possibilità come aerofono, troviamo anche una delle prime testimonianze di utilizzo di uno strumento aerofono come idiofono, producendo attraverso la percussione delle chiavi il caratteristico effetto timbrico, effetto largamente utilizzato in seguito anche nel mondo del jazz.

Le ultime due opere di Varèse di cui parlerò sono *Déserts* (1950-54) e *Poèm életronique* (1957-58).

Déserts è una summa di tutto il lungo lavoro di ricerca sul suono, sul timbro, sull'acustica dello spazio e tutto quello che abbiamo visto nelle opere analizzate fino ad ora unito all'innovazione assoluta della "musica concreta". Per musica concreta (che Varèse chiama "suono organizzato") si intende quel particolare modo di comporre musica ideato nel 1948 dal compositore Pierre Schaeffer: essa si contrappone, secondo Schaeffer, alla musica astratta, cioè derivata da elaborati sistemi teorici e sovrastrutture ideati dall'uomo (armonia, contrappunto, ritmo, notazione, strumenti creati *ad hoc* ecc..) per filtrare, forzare e piegare al proprio volere i suoni che sono già presenti in natura indipendentemente dall'azione umana; in poche parole la musica concreta si occupa di "cogliere" come dei frutti i suoni della vita di tutti i giorni (dai suoni del bosco a quelli della città, da quelli di un ambiente domestico a quelli di una fabbrica, e così via) per poi, grazie alle innovazioni tecnologiche come il magnetofono (registratore a nastro) che nascevano in quell'epoca, modificarli in vari modi e utilizzarli come tasselli per comporre musica⁷⁴; questa innovazione è considerata come la prima vera impronta di musica elettronica della storia e *Déserts* è ritenuta essere una delle primissime composizioni (per alcuni proprio il primo capolavoro) ad utilizzare questo nuovissimo metodo.

Chiudiamo questo breve catalogo di opere di questo geniale innovatore con il *Poèm életronique*, unica sua opera totalmente elettronica

"*Déserts* è il capolavoro di Varèse. Vi confluiscono e si decantano esperienze creative maturate nel corso di trent'anni di ricerche e di attività compositiva. In nessun altro lavoro i piani sonori si intersecano con tanta frequenza e la dinamica è trattata con tanta fluidità. Fra le improvvise esplosioni dei fiati, gli altrettanto improvvisi assottigliamenti dei piani sonori, e il crepitio delle percussioni, si realizza una continua e sfumatissima variazione dinamica della densità sonora [...]. La parte strumentale è interpolata da tre episodi di "suono organizzato" elaborato elettronicamente ed emesso stereofonicamente: due mondi sonori sono posti a confronto come abitanti di diversi pianeti che si osservano incuriositi. [...] il *Poèm életronique* fonde insieme suoni sintetici e suoni naturali tra cui la voce, elaborati elettronicamente su nastro magnetico."⁷⁵

Come ho anticipato all'inizio di questo paragrafo, tanti altri furono i "figli" del dilagante sperimentalismo americano di questa prima metà del Novecento che, se pur in maniera decisamente meno organica e influente in senso assoluto di Ives e Varese, diedero il loro importante contributo al progredire di una sempre più ampia concezione del mondo sonoro in musica.

George Antheil (1900-1959), famoso per il suo *Ballet mécanique* che, nella versione

74 Cfr. "concreta, musica", *Enciclopedia della musica*, cit., p. 187

75 Ibid., p. 112

eseguita alla Carnegie Hall nel 1927 con un organico di 16 pianoforti, incudini, clacson e persino un motore d'aeroplano, suscitò non poco scalpore; Harry Partch, ricordato soprattutto come inventore e modificatore di strumenti musicali dotato di grandissima creatività, fonda un particolare modo di armonizzazione del parlato con l'accompagnamento di strumenti di sua invenzione che esulano dal sistema temperato (fino ad una divisione dell'ottava in 43 parti), come, solo per citarne alcuni, le *cloud-chamber bowls* (campane fabbricate con damigiane di pyrex divise a metà); vari strumenti a corde "adattati", derivati dalla trasformazione di strumenti tradizionali in cui però l'ottava è divisa in microtoni, oppure viene loro aggiunto un gran numero di corde (viola "adattata" con 31 microtoni, *kithara* a 72 corde ecc.); *marimbe* variamente elaborate (tipo la *marimba eroica*, amplificata elettronicamente) e molti altri.

Ma, tra questi, Henry Cowell (1897-1965) è di sicuro colui che ci ha regalato il contributo maggiore, con le sue coraggiose e a dir poco innovative sperimentazioni timbriche sul pianoforte, atte a produrre, attraverso nuovi approcci tecnici, effetti sonori mai presi in considerazione e destinati a restare da quel momento in poi parte integrante del bagaglio timbrico di questo strumento. Per rendersi conto dell'eco che le innovazioni di Cowell ebbero sui suoi successori basti pensare per esempio a grandi pianisti del jazz come Thelonius Monk e Cecyl Taylor che fecero di queste una delle loro principali cifre stilistiche, ma anche a Keith Jarrett, Chick Corea, John Taylor e tantissimi altri che le utilizzarono e le utilizzano largamente e praticamente a qualsiasi pianista moderno che se ne serve abitualmente.

"Cowell, tra il 1912 e il 1930, introdusse tecniche esecutive che saranno alla base del pianismo d'avanguardia: *cluster* di note – aggregati sonori formati dalla sovrapposizione di seconde maggiori o minori, in *The Tides of Manaunaun* (1911) e *Tiger* (1928) – eseguiti con l'avambraccio, con il pugno o con la mano piatta, secondo l'ampiezza; manipolazione diretta delle corde del pianoforte in diverse combinazioni: in *Aeolian Harp* (1923) una mano preme i tasti senza suonarli e l'altra manipola le corde; *The Banshee* (1925) richiede due esecutori dei quali, uno tiene premuto il pedale del pianoforte, mentre l'altro manipola le corde in vari modi; in *Sinister Resonance* (1930) il suono è prodotto mediante la percussione dei tasti con una mano, mentre l'altra manipola le corde alterando il timbro."⁷⁶

Seconda Avanguardia

A questo punto del nostro percorso filologico, che ripercorre passo dopo passo le tappe più importanti che hanno permesso all'aspetto musicale puramente sonoro e timbrico di ricoprire un ruolo via via sempre più centrale nell'evoluzione del linguaggio e dello stile di tutte le più importanti opere di musica colta europea, ci troviamo ad affrontare un "sovraccarico" di informazioni dovuto al fatto che ormai, per molteplici fattori di natura non solo artistica ma anche culturale e sociale,

76 Ibid., p. 102

l'attenzione totale all'aspetto sonoro, quindi alla qualità, il tipo, il colore, la densità, l'organizzazione spazio-temporale di ogni singolo evento sonoro, è diventata l'unica preoccupazione dei compositori di questo periodo; il linguaggio musicale e gli schemi compositivi fondati nel Seicento, evolutisi nel Settecento e consolidatisi nell'Ottocento sono stati messi in discussione nella prima metà del Novecento e totalmente sovvertiti, annientati, in questa seconda metà; armonia e melodia, come delle creature primordiali, si sono estinte lasciando il predominio assoluto al timbro, supportato dal suo più vecchio alleato, il ritmo, anch'esso completamente trasformato e "ri-concepito". A parte un filone di musica neoclassica, considerata solo un'anacronistico "rimasticamento" di qualcosa che è stato già fatto e rifatto oltre che un opportunistico ammiccamento ai gusti standardizzati di una massa dalle esigenze poco profonde, in questo periodo storico, paradossalmente, l'unico baluardo della musica tonale, anche se trattata attraverso un linguaggio completamente diverso da quello della colta europea, rimane custodito proprio dalla musica jazz.

Quello che voglio dire è che, se fino adesso mi sono mosso al setaccio, spesso molto difficoltoso, delle opere, alla ricerca di sostanziali componenti puramente sonore da isolare e contestualizzare in un più ampio quadro linguistico-evolutivo, adesso dovrei parlare praticamente di tutto quello che è stato scritto e suonato in questo periodo.

Ovviamente non lo farò, considerando che, oltre ad essere un lavoro che richiederebbe decisamente maggiore spazio, oltre a ritenere in generale la cosa superflua ai fini di questa ricerca, c'è da dire soprattutto che in questa fase storica il jazz non solo è già nato e si è sviluppato in molteplici direzioni, ma in molti casi, che sono poi proprio quelli che mi interessano maggiormente portare in rilievo in questa ricerca e che approfondiremo nel prossimo capitolo, esso si interseca, si fonde, si meschia proprio alla musica contemporanea di derivazione colta attraverso il comune denominatore dell'improvvisazione, quindi se mi spingessi ora ad un'analisi troppo approfondita esulerei inopportuno dall'iniziale obiettivo di questo capitolo di descrivere ciò che è successo prima del jazz e non durante.

Ciò nonostante, ai fini di rendere più chiare alcune cose che affronteremo più avanti, ma anche per dare un più esauriente e rispettoso epilogo al nostro *excursus*, di seguito delinearò sinteticamente quelli che sono i tratti fondamentali di questo, più che mai sfaccettato e astratto, magma culturale e filosofico prima ancora che artistico.

In un clima di forte disillusione post-bellica, l'unica strada soddisfacente all'ambiente artistico-culturale occidentale parve quella del totale rifiuto senza mezzi termini di tutto il passato; per l'ambiente musicale, in assonanza con tutti gli altri linguaggi artistici, ciò si manifestò con un radicalismo senza precedenti, un radicalismo fine a se stesso, che rifiuta non solo gli stilemi e gli idiomi classici e quelli della cosiddetta prima avanguardia o avanguardia storica ma anche tutto ciò che veniva creato il "giorno prima"; sostanzialmente il filo conduttore che lega tutti gli autori di questo periodo è proprio il rifiuto di qualsivoglia stile o idioma comune, che sia esso vecchio o nuovo, esterno o interno.

Per dare una direzione filologica a tutto ciò bisogna parlare di quella che fu chiamata

nuova musica o, in riferimento alla concezione di Webern dell'iper-frammentazione del suono e dello stravolgimento dello spazio sonoro che abbiamo visto, *musica postweberniana*.

Caratteristiche tecnico-formali di questo stile compositivo che fu ribattezzato “*puntillismo*” o “*serialità integrale*” fu l'attitudine ad applicare le serie dodecafoniche originariamente nate in riferimento alle 12 altezze della scala temperata, a tutti gli altri parametri musicali quali timbri, durate, dinamiche, attacchi ecc., con l'effetto di una sempre maggiore “atomizzazione” del suono, il tutto costruito con un rigore tale che più si procedeva e più si sfociava in un approccio puramente matematico, scientifico, dove l'intromissione di sentimenti e stati d'animo viene radicalmente esclusa; centro nevralgico di questa nuova musica, a tal punto da essere in seguito definita una vera e propria scuola, fu Darmstadt, luogo in cui dal 1946 si svolsero dei corsi estivi atti all'insegnamento e alla propaganda di questa nuova estetica ai quali presero parte, prima come allievi e poi come maestri, tutti i più grandi compositori di questo periodo.

“ [Nuova musica indica] le correnti dell'avanguardia europea degli anni '50, in particolare quelle che fecero capo alla cosiddetta scuola di Darmstadt. Pur nella diversità di impostazione (che si sarebbe rivelata più nettamente negli sviluppi successivi), elementi comuni di quelle correnti erano il riferimento alla lezione di Webern e al suo impiego «rigoroso» del serialismo come punto di partenza di ogni nuova ricerca musicale (di qui la definizione di *musica postweberniana*, equivalente di Nuova musica), la concezione strutturalistica del linguaggio musicale e l'idea della composizione come costruzione razionale di nuove realtà sonore al di là delle abitudini percettive e delle normali convenzioni espressive.”⁷⁷

“ Si parlò allora di «puntillismo» con riferimento all'effetto disgregante, dissociativo della serialità integrale. Le singole note erano trattate come «punti» isolati, in assoluta libertà e indipendenza: invece di aggregarsi in configurazione suggerite in qualche misura da una logica tradizionale venivano organizzate con criteri seriali tenendo conto soltanto della pura fisicità dei loro «parametri», definendo una serie di altezze, una di timbri, una di durate, ecc. e sottoponendo così ogni aspetto della composizione ad un controllo ferreo, che poteva cancellare qualsiasi residuo di discorsività tradizionale, di riflesso condizionato della memoria, di rapporto con la storia.”⁷⁸

Tanti furono i compositori che in modi diversi si accostarono a questo nuovo approccio in cui, ripeto, l'aspetto timbrico e sonoro fa da padrone, ma fra tutti emergono con particolare rilevanza Oliver Messiaen (1908-1992) con le sue *Mode de valeurs et d'intensités* (1948) e *Etudes de rythme* (1951), Pierre Boulez (1925-2016) con opere come *Livre pour quatuor* (1948-49) o il primo libro delle *Structures* per due pianoforti (1951-52), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) con *Kreuzspiel* (1951). Questo nuovo *modus* compositivo fu coadiuvato da una sempre più veloce evoluzione dei mezzi elettronici che permettevano al compositore di disporre di un'infinita gamma di suoni “nuovi” e allo stato puro, privi di armonici, di combinarli secondo complicatissime scansioni ritmiche impossibili da riprodurre acusticamente anche per

⁷⁷ “Nuova Musica”, *Enciclopedia della musica*, cit., p. 608

⁷⁸ Mario Baroni, *Storia della musica*, Einaudi, cit., p. 486

il più virtuoso dei musicisti, oltre che la possibilità di registrare tramite microfoni e registratori a nastro ogni evento sonoro proveniente dall'esterno, fosse esso prodotto da strumenti musicali o voci umane o da qualsiasi oggetto fosse ritenuto avere un suono adatto ai propri scopi (una per tutte, tra le tantissime composizioni realizzate in questo periodo con questi metodi, è *La fabbrica illuminata* del 1964 di Luigi Nono); assistiamo infatti alla nascita dei primi studi di musica elettronica a Colonia, (1951) specializzato soprattutto nella manipolazione di suoni prodotti elettronicamente, il Groupe de Recherche de Musique Concrète di Parigi (1948) che si occupa per l'appunto di musica "concreta"⁷⁹ e lo Studio di Fonologia musicale Rai di Milano (1954) fondato da Bruno Maderna e Luciano Berio.

Tutta questa iper-razionalizzazione musicale era destinata però allo sfaldamento, all'implosione; dopo un'allontanamento dalla serialità integrale attraverso ulteriori nuovi esperimenti come le "composizioni per gruppi" di Stockhausen (*Klavierstück I* e *Kontra-Punkte* del 1952-53, *Gesang der Jünglinge* e *Zeitmasse* del 1955-56, *Gruppen* per tre orchestre del 1955-57)⁸⁰, si assistette ad un graduale spezzarsi di una corda ormai oltremodo tesa in direzione di un astrattismo troppo paradossale da poter essere organizzato tramite la predeterminazione e la razionalizzazione, si sentì quindi la forte esigenza di affidare piccole o grandi parti all'interno dell'opera al caso, all'indeterminazione, all'interpretazione più o meno libera dell'esecutore (novità senza precedenti nel mondo musicale europeo): in primo luogo nacquero diversi nuovi sistemi di notazione come ad esempio le cosiddette *partiture grafiche* in grado di esprimere concetti e azioni musicali astratti impossibili da esprimere coi tradizionali sistemi di notazione musicale; queste *partiture grafiche*, fatte proprio di disegni e forme arbitrariamente create dal compositore, furono il primo passo verso un sempre più ampio intervento libero dell'esecutore sulla forma finale dell'esecuzione poiché esse necessitavano di un alto grado di interpretazione da parte di questo; da lì nacquero le prime forme di improvvisazione, prima parziali e poi sempre più aperte, chiamate *alea*, che come si evince dal significato della parola latina ("gioco di dadi", in senso figurato "rischio" "sorte incerta") consistevano proprio in esecuzioni musicali con una componente, più o meno grande, di indeterminatezza, di casualità.

In Europa, ancora con Boulez e Stockhausen, questa nuova direzione fu affrontata con più "cautela", per tanto una certa parte dell'opera era sempre sotto il controllo del compositore, mentre l'americano John Cage si spinse da subito ad improvvisazioni totali, partendo magari da indicazioni verbali, *input* evocativi o partiture grafiche dal carattere fortemente interpretativo. Si ricordi Cage, tra le altre cose, anche per l'invenzione del pianoforte preparato, rivoluzionario sistema sulla scia delle precedenti ricerche di Cowell sull'esplorazione timbrica di questo strumento [si ascolti, fra le altre, il lungo ciclo di *Sonatas and Interludes* (1946-48)]; con questo sistema che implica l'intromissione all'interno del piano forte, fra le corde, di vari tipi di oggetti (viti, gomme, pezzi di legno ecc.) Cage non solo stravolse l'approccio al

79 v. nota 58

80 Cfr. Mario Baroni, *Storia della musica*, Einaudi, cit., pp. 488-89

pianoforte moderno ma creò un precedente che portò di lì a poco all'estensione della pratica della "preparazione" a tanti altri strumenti (chitarra, contrabbasso e cordofoni in generale ma anche batterie e percussioni), con il conseguente stravolgimento e ampliamento delle risorse timbriche di questi, lasciate totalmente aperte alla creatività individuale.

“Nella ricerca di Stockhausen il superamento della fase «puntillistica» fu costituito dal passaggio alla «composizione per gruppi». [...]. La riflessione critica sulla serialità integrale si manifestò in Stockhausen (e contemporaneamente, in modo diverso, in Boulez) anche nella sperimentazione di un certo grado di indeterminazione: [...], questa esperienza appare frutto di una ricerca coerente, del superamento della serialità integrale, del bisogno di creare percorsi temporali aperti e discontinui. La via dell'indeterminazione parziale della così detta «alea controllata» ha un significato diverso dalle operazioni di Cage. In Stockhausen la prima esperienza in questo ambito è il *Klavierstück XI* (1956), che lascia all'interprete una libertà senza precedenti nella tradizione musicale europea. [...]. Per vie diverse Boulez [...] era approdato anch'egli ad un certo grado di indeterminazione, di apertura all'alea nella *Terza Sonata* per pianoforte del 1955-57. Negli anni precedenti Boulez aveva teorizzato l'uscita dal rigore seriale proponendo «una dialettica che si instauri tra un'organizzazione globale e una struttura momentanea sottomessa al libero arbitrio...Rivendichiamo per la musica il diritto alla parentesi e al corsivo». La dialettica e il diritto di cui parla Boulez si trovano realizzate in una delle sue partiture più famose, *Le Marteau sans maître* del 1953-54.”⁸¹

Per concludere vi esporrò di seguito una lista di altri importanti autori oltre ai già citati (con una certa predominanza degli italiani che in questo periodo si distinsero per personalità e diversificazione) che, ognuno in modo personale, si servirono di tutte o di alcune delle suddette tecniche compositive per creare le propria musica, con alcune opere di riferimento:

Gli italiani Giacomo Manzoni [1932 – *La sentenza* (1960), *Atomtod* (1965), *Ombre (alla memoria di Che Guevara)* (1968), *Parole da Beckett* (1970-71), *Per Massimiliano Robespierre* (1975), *Masse* (1977), *Modulor* (1979), *Ode* (1982)], Sylvano Bussotti [1931 – *Pièces de chair II* (1958-60), *The rara requiem* (1969-70)], Franco Donatoni [1927-2000 – *Per orchestra* (1962), *Puppenspiel II* (1966), *Etwas ruhiger im Ausdruck* (1967), *Voci* (1972-73), *Duo pour Bruno* (1974-75)], Aldo Clementi [1925-2011 – *Informels* (1961-63), *Variante A e Variante B*, *Concerti per piano e 7 strumenti* (1970), per piano, 24 strumenti e carillons (1975), e per altri organici], Luigi Nono [1924-1990 – *Intolleranza 1960* (1960), *La fabbrica illuminata* (1964), *Al gran sole carico d'amore* (1975), *Fragmente-Stillem an Diotima* (1979), *Prometeo* (1984)], Bruno Maderna [1920-1973 – *Quadrivium* (1969), *Grande Aulodia* (1970), *Ausstrahlung* (1971), *Biogramma e Aura* (1972)], Luciano Berio [1925-2003 – *Differèces* (1959), *Visage* (1961), *Epifonie* (1961-63), *Sinfonia* (1968-69), *Opera* (1969-70), *Coro* (1975-76), *Il ritorno degli Snovidenia* (1976)], Camillo Togni [1922-1993 – *Some Other Where* (1977), *Blaubart* (1972-77)], Giacinto Scelsi [1905-1988 – *Quattro illustrazioni sulla metamorfosi di Visnù* per pianoforte (1953), *Quattro pezzi per orchestra* (1959), *Ho*, cinque melodie per per soprano solo (1960), *Konx-om-pax* (1969), *Pfhat* (1974), *Krishna e Rada* (1986), ma anche fra gli italiani

81 Ibid., pp. 489-90

il compositore e ricercatore Franco Evangelisti (1926-1980) con il suo “Gruppo d’improvvisazione Nuova Consonanza”; il greco Iannis Xenachis [1922-2001 – *Metastasis* (1953-54), *Keqrops* (1986)]; l’argentino Mauricio Kagel [1931-2008 – *Transición II* (1958-59)], *Match* (1964)]; l’americano Morton Feldman [1926-1987 – *Projections* (1951), *Estensions* e *Intersections* (1953), *Out of Last Pieces* (1961), *Vertical Thoughts* (1963), *Rothko Chapel* (1971), *Neither* (1976)]; l’ungherese György Ligeti [1923-2006 – *Atmospères* (1961), *Aventures* (1962), *Nouvelle aventures* (1962-65), *Lontano* (1967),]; il polacco Krzysztof Penderecki [1933 – *Anaklasis* (1960), *Threni per le vittime di Hiroshima* (1961)] e tanti altri, da tutta europa, soprattutto dopo gli anni 70.⁸²

Si ferma momentaneamente qua il lungo cammino del suono nella musica colta europea e occidentale, che dalla timida nascita nel ’500 ha saputo far carriera nei secoli successivi, ricoprendo un ruolo via via sempre più importante, fino ad imporsi come unico e assoluto punto di riferimento nella musica de ’900; vedremo nel prossimo capitolo come questo ha a che fare con la musica jazz e improvvisata, argomento centrale di questa indagine.

82 Consultare sulla musica d’avanguardia del secondo Novecento, oltre alla già citata *Storia della musica*, Einaudi, anche: Andrea Lanza, *Storia della musica, vol. 12: Il secondo Novecento*, EDT, cit.

IL SUONO DEL JAZZ

Il jazz, si sa, è il risultato dell'incontro avvenuto negli Stati Uniti di due antichissime culture tra loro estremamente diverse, quella europea e quella africana.

Estremamente diversi sono ovviamente anche gli universi musicali di queste due culture: la musica europea è fondamentalmente “colta”, nel senso di musica che richiede un approccio fortemente intellettuale, razionale, che implica avanzate considerazioni strutturali e teoriche collocabili in una tradizione musicale scritta, che trovi senso di esistere in se stessa e in nient'altro e che dunque sia fatta da “artisti” in senso assoluto, cioè uomini che dedichino ad essa la maggior parte della loro esistenza; quella africana è fondamentalmente “tradizionale” o “folklorica”, cioè primordiale, dettata da istinto e irrazionalità, tramandata oralmente a partire da momenti molto remoti e non ben localizzabili nella storia, legata collateralmente ad altri aspetti della vita quotidiana (religione, ritualità, eventi mondani, espressione di sentimenti e stati d'animo, ecc.) e che proprio per questo il più delle volte è praticata da musicisti non professionisti e autodidatti, che si occupano di essa solo in alcuni (anche se molto importanti) momenti della loro vita. Da un punto di vista filosofico si potrebbe dire che lo spirito della musica colta europea sia essenzialmente apollineo mentre quello della musica tradizionale africana essenzialmente dionisiaco.

Dall'accoppiamento di questi universi musicali così distanti e opposti fu generato il jazz, un terzo universo che, come avviene con i figli, conservò tratti “genetici” simili ad entrambi i “genitori” ma con una sua personalità sostanzialmente unica e ben definita.

Tantissimi grandi compositori europei (Bartók, Kodály, Debussy, Ravel e molti altri) si accostarono e si fecero ispirare e condizionare in misure variabili da musiche tradizionali provenienti dall'europa orientale, dal Medio Oriente, dal Mediterraneo ecc., ma la diaspora del popolo africano fu un evento di proporzioni talmente grandi che non favorì semplicemente l'avvicinamento di due culture ma causò un vero e proprio innesto di una nell'altra, uno scambio reciproco di geni, qualcosa di unico nella storia.

Oggi è ormai noto come nella “ricetta” del DNA del jazz i geni ritmici provengano dalla millenaria scuola africana⁸³, fondata su complessi sistemi poliritmici e polimetrici, oltre che su un'azione ritmica propulsiva e ossessiva e su un modo particolare, diverso da quello occidentale, di “stare sul tempo”, quindi proprio di interpretare e gestire una pulsazione costante e regolare.

È risaputo anche come il sistema armonico-melodico di questa musica derivi invece per la maggior parte dall'armonia tonale europea (basti pensare al grandissimo repertorio di *songs* americane da cui hanno attinto jazzisti di ogni epoca) ma anche, non dimentichiamolo, dal più primordiale sistema armonico africano da cui deriva il blues⁸⁴, filo conduttore della maggior parte della musica jazz.

83 Si fa riferimento in modo particolare all'Africa occidentale.

84 Sull'armonia africana, sull'intonazione blues e sulle aree d'altezza flessibile consultare: Zenni, *I Segreti del Jazz*.

“[...] dall’Africa viene il ritmo, dall’Europa l’armonia. Distinzione chiara e netta che ha il privilegio di un’immediata verificabilità: a qualsiasi orecchio è evidente che la sintassi armonica del jazz inerisce in massima parte alle regole dell’armonia tonale europea; d’altra parte le canzoni americane, vero serbatoio del repertorio jazz, si fondano sulla sintassi tonale degli accordi occidentali. Viceversa sembra altrettanto indiscutibile che i ritmi del jazz abbiano una complessità, un’articolazione, una spinta squisitamente “africane”⁸⁵

“ [il jazz] è il risultato di una commistione attuata negli Stati Uniti nel corso di tre secoli delle tradizioni musicali dell’Europa e dell’Africa occidentale, e i suoi ingredienti predominanti sono un’armonia di origine europea, una melodia euro-africana e un ritmo africano.”⁸⁶

Ma quali sono invece le caratteristiche e le origini del suono del jazz?

Dare una risposta chiara e netta a questa domanda non è altrettanto semplice come per gli altri parametri musicali sopra descritti.

Di seguito proverò ad inoltrarmi dentro la fitta selva sonora del jazz, musica controversa e enigmatica, alla ricerca degli aspetti puramente sonori e timbrici più peculiari che la rendono unica e inconfondibile all’ascolto prima ancora di averne identificato stile, forma, armonia, melodia ecc.; quello che farò una volta individuati e isolati questi aspetti sarà di provare, con l’aiuto di chi ha fatto dello studio del jazz una ragione di vita e dell’umilissima, ma lunga e sincera, passione per questa musica di chi vi sta parlando, a trarre delle coerenti conclusioni sui fattori storici e culturali che li determinarono.

- *Eterogeneità sonora*

Tempo fa, passeggiando per strada, la mia attenzione cadde su una musica lontana proveniente da una finestra aperta; capì all’istante che si trattava di jazz; troppo lontano perché ne potessi cogliere melodia, giro armonico, linguaggio, ma abbastanza vicino da capire attraverso il suono che quello era jazz; persino lo strumento, per quanto sono quasi sicuro si trattasse di una tromba, poteva essere equivocato.

Questa “parabola” ci dice che il suono del jazz esiste e si distingue da tutti gli altri.

Anche focalizzandoci solo, come dicevo, sull’aspetto puramente sonoro e tralasciando quindi tutto ciò che riguarda lo stile, il linguaggio ecc. che ovviamente già di per se caratterizza fortemente la musica jazz, mi sembra piuttosto netta la differenza che emerge accostando il suono dei trombettisti Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Roy Eldrige, Dizzy Gillespie, Clifford Brown, Lee Morgan, Freddie Hubbard, Miles Davis, Chet Baker, Kenny Wheeler a quello di un trombettista classico che esegua ad esempio un tema solistico, o il suono del clarinetto di Sidney

cit., cap. 2.2: “L’intonazione blues” e cap. 5.5: “Altri sistemi armonici”, pp. 38-43 e pp. 101-107 e Arrigo Polillo, *Jazz*, cap. 1: “Le Radici Nel Folklore”, Arnoldo Mondadori Editore, 2009 (1 ed. 1975, nuova ed. aggiornata a cura di Franco Fayenz 1997), pp. 21-53, dove tra l’altro è consigliata un’ampia e più specifica bibliografia sull’argomento.

85 Zenni, *I Segreti del Jazz*, cit., p 70

86 Marshall Stearns, *The story of jazz*, Oxford University Press, New York 1956. Ed. italiana: *Storia del jazz*, Edizioni Librarie Italiane, Milano 1957.

Bechet, Johnny Dodds, Pee Wee Russell, Benny Goodman, Tony Scott, Buddy DeFranco o Jimmy Giuffre a quello ad esempio di un clarinettista classico che esegua i concerti per clarinetto e orchestra di Mozart o Weber, o ancora quello del piano-solo di Jelly Roll Morton, Art Tatum, Oscar Peterson, Bill Evans o Keith Jarrett a quello del pianista classico che esegua Chopin, Liszt, Debussy, Bartók; sono altrettanto evidenti le differenze sonore (quindi, ripeto, al di fuori di stile e linguaggio) che intercorrono tra una sezione d'ottoni di un'orchestra sinfonica che esegua Wagner, Mahler, Stravinskij, Schönberg, Varèse e le *big band* di Fletcher Henderson, Benny Goodman, Duke Ellington, Count Basie o Stan Kenton.

Quello che emerge dall'analisi dell'aspetto sonoro del jazz, dalle sue origini ad oggi, la principale caratteristica, la sua più evidente peculiarità, sembra consistere proprio nell'assenza di un'unica e univoca concezione sonora, in assoluto favore del suono individuale, personale, di ogni singolo musicista e di conseguenza di ogni singola formazione di musicisti, dal duo all'orchestra, in netta contrapposizione con la concezione sonora della musica colta europea che per secoli - con varianti legate al contesto storico e artistico in cui veniva composta ed eseguita - si è sempre mossa verso un'idea di suono unica, uniforme, pura, uguale per tutti.

“È questo il punto di partenza di qualsiasi musicista jazz: il timbro strumentale. La definizione di un colore originale è la sua prima preoccupazione. Non gli interessano la “pulizia” e la “correttezza” del suono, quanto individuare e raggiungere una *voce* personale, un'impronta timbrica che lo individui in modo inequivocabile. Il suono diventa la certificazione d'identità e originalità. Questo è un punto chiave dell'estetica afroamericana. Riconosciamo in un attimo John Coltrane, Louis Armstrong, Bud Powell, Benny Goodman dal loro suono, e distinguiamo al volo Coleman Hawkins e Lester Young anche se imboccano lo stesso strumento, il sax tenore. Ascoltando i due sax tenori Dexter Gordon e Wardell Gray duettare in *The Chase* si può anche non sapere chi sia l'uno e chi sia l'altro, ma è molto facile percepire la differenza tra i due, anche attraverso l'attacco: Gordon, il primo, esibisce un suono più pieno, aggressivo e spavaldo; Gray è leggero, meno spinto, quasi pallido.”⁸⁷

“Ciò che soprattutto conta, nel jazz, è dunque lo stile individuale (di strumentista e di musicista in senso lato) del solista improvvisatore, che si riconosce attraverso una serie di particolarità, che vanno dalla qualità della voce strumentale al modo di pronunciare e vibrare e note, di attaccare, di svolgere e risolvere le frasi, alla peculiare concezione armonica e ritmica, e così via.”⁸⁸

Ecco qui il carattere fondamentale che stavamo cercando, il carattere che sta alla base dell'estetica sonora del jazz, il principio della personalizzazione del suono: pur suonando lo stesso strumento, con uno stile ed un linguaggio simile per molti aspetti, sarebbe impossibile, o quanto meno molto difficile, confondere ad esempio il suono di Clifford Brown con quello del Miles Davis (degli anni 50), quello di Philly Joe Jones con quello di Elvin Jones, quello di John Coltrane con quello di Sonny Rollins (ascoltate in particolare come esempio esplicito di quest'ultimo paragone il brano *Tenor Madness* del 1956 per la Columbia Records, tratto dall'album omonimo

87 Zenni, *I Segreti de Jazz*, cit., p. 26

88 Polillo, *Jazz*, cit., p. 12

a nome di Rollins, in cui i due tenor-sassofonisti si “sfidano” scambiandosi i soli in un gioco di botta e risposta sull’armonia di un blues e col quale quindi si ha la possibilità di mettere a confronto i due suoni in maniera diretta e immediata).

Il principio della personalizzazione del suono è talmente intrinseco e radicato nella musica jazz che ogni musicista che si accosti ad essa anche solo superficialmente ne sarà condizionato suo malgrado.

Chiameremo questo principio, insieme con Stefano Zenni, principio di *eterogeneità sonora*, in antitesi col principio di *omogeneità sonora* della musica colta europea.

“Dietro la personalizzazione del suono agisce un principio estetico: *l’eterogeneità sonora*.

Nella musica colta occidentale si è imposto dal xv secolo un ideale di *omogeneità sonora*, in cui si privilegia il suono “puro” della voce o dello strumento, evitando quelle sonorità estranee che disturbano la percezione delle note: un trombettista classico punta a emettere un timbro incarnato in una altezza (un “do”, per esempio) da cui è escluso qualsiasi altro fattore di disturbo. Anche della sonorità di gruppo, come un coro o le sezioni d’archi delle orchestre, si apprezza anzitutto l’omogeneità di colore.

Per converso nelle musiche afroamericane domina un principio di *eterogeneità sonora*, secondo il quale la bellezza nasce dalla mescolanza di sonorità diverse: i suoni che secondo l’estetica classica vanno evitati, nell’estetica eterogenea diventano elementi strutturali.⁸⁹“

Ma facciamo attenzione ad una cosa: la costruzione del proprio suono, della propria voce, che rende per forza di cose la sonorità di questa musica così caratteristica e variopinta, viene adottata e perseguita dal musicista jazz di tutte le epoche prima ancora che per “volere” per “potere”; cioè il musicista jazz studia e suona il proprio strumento sapendo che “può” farlo col proprio suono, anzi questa “libertà” rappresenta proprio, anche se potrebbe sembrare paradossale, una sorta di obbligo, di *conditio sine qua non* della musica jazz; basta semplicemente questa “possibilità” che questa musica concede naturalmente, a dare luogo fin da subito alla costruzione, al modellamento inconsapevole del proprio suono che - come un tassello di un puzzle, unico nella forma, nel colore, nelle dimensioni ecc. - si andrà a collocare all’interno di questo universo sonoro a cui tutti i musicisti che ne fanno parte danno il loro personale contributo.

Quindi, qualsiasi gesto, qualsiasi azione creativa o intellettuale-musicale che un musicista jazz, sia esso un gigante di questa musica o un perfetto sconosciuto, attui attraverso il proprio strumento è inevitabilmente filtrata da questa libertà, da questo “diritto/dovere”, questa rassicurante mancanza di una “censura” sonora come quella dettata dal sistema musicale e culturale della musica colta; egli dunque, anche quando non si dedicasse in maniera diretta, intenzionale, all’aspetto puramente sonoro e concentrasse quindi le sue energie creative poniamo su l’aspetto ritmico, su quello melodico, su quello armonico o su tutti e tre, si ritroverebbe comunque a plasmare indirettamente il proprio suono, esattamente come indirettamente e inconsapevolmente si plasma il proprio carattere nel compiere quotidianamente gesti, azioni, nel fare esperienze e così via.

89 Zenni, *I Segreti del Jazz*, cit., p. 26

Max Roach, probabilmente, tirando molto le pelli dei suoi tamburi nella ricerca di un attacco più netto e una maggiore definizione del suono con l'obiettivo principale di mettere in risalto l'aspetto melodico del drum-set, generò quasi "per caso" il suo inconfondibile suono che da allora si portò sempre dietro; lo stesso si potrebbe dire di Elvin Jones che, ricordato da tutti soprattutto per la ricerca di una iperframmentazione ritmica e poliritmica e da un'energia prorompente e primordiale, abbia costruito quello che è forse il suono di batteria più riconoscibile della storia del jazz; oppure Charlie Parker, che nella ricerca di nuove soluzioni melodico-armoniche, sia nella composizione che nell'improvvisazione, plasmò un suono mai sentito prima di allora, destinato ad essere il suono di sax contralto più emulato nella storia del jazz; questo solo per citare tre esempi emblematici di come nel jazz il suono si modelli e cambi semplicemente suonando e di come queste "imprevedibili" mutazioni creino un ulteriore variabile all'interno del proprio mondo sonoro e, di riflesso, di quello dei musicisti con cui si suona.

"Come la personalità e la voce, il timbro strumentale cambia (o può cambiare, n.d.a.) nel tempo: c'è una grande differenza tra il suono squillante e pieno dell'Armstrong giovane di *Struttin' with Some Barbecue* (1927) e quello dorato e vibrante del maturo *Blue, Turning Grey Over You* (1955)"⁹⁰

È da questa libertà di fondo, questa "possibilità" (derivata da fattori che tra poco andremo a vedere) che ha origine la *seconda fase* della costruzione del proprio suono per un musicista jazz, e cioè quella conscia, quella della ricerca consapevole, razionale, metodica, paziente di un timbro particolare, unico, che sia "mio" come sono miei la mia voce, il mio sguardo, il mio odore; la ricerca di un suono personale estesa al massimo porta alla pratica che si usa chiamare "ricerca" o "sperimentazione timbrica", un vero e proprio tipo di musica, o meglio, un modo di fare musica, figlio e al contempo padre della musica improvvisata⁹¹; questa pratica (la ricerca timbrica) consiste nell'esplorazione, spesso ludica, delle risorse timbriche del proprio strumento, con l'obiettivo di giungere a soluzioni timbriche sempre nuove, inusuali, originali, inedite o di approfondirne alcune già ben note o portate alla luce da altri musicisti/ricercatori timbrici.

"L'eterogeneità sonora non è altro che un arricchimento del timbro, un lavorare sui colori possibili dello strumento"⁹²

Prima di andare avanti, per ribadire nuovamente quanto la chiave di volta del suono della musica jazz sia la pratica della personalizzazione e ricerca del proprio suono e quindi la valorizzazione assoluta del singolo musicista, vorrei invitare il lettore ad una riflessione su un dato di fatto che ritengo essere estremamente indicativo: provate a cercare all'interno degli innumerevoli trattati sulla storia della musica colta europea la parola *musicista*; questa parola, paradossalmente, nonostante l'etimologia sia

90 Ibid., p. 26

91 Cfr. "premessa numero 2" a pag. 3

92 Zenni, *I Segreti del Jazz*, cit., p. 27

analoga a quella della parola *musica*, non compare quasi mai all'interno di queste opere dettagliate; il protagonista indiscusso della musica colta europea è il compositore, questo onnisciente architetto della musica che si serve di - alcuni straordinari, altri bravi e altri meno bravi - artigiani e operai della musica, i musicisti, o meglio ancora *strumentisti* o *orchestrali*. Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Bartòk, Debussy, solo per citarne alcuni, pare siano stati tutti degli straordinari musicisti, ma di certo oggi non sono ricordati e menzionati per le loro doti sullo strumento, e non a caso quando un grande compositore viene ricordato anche come virtuoso strumentista lo strumento in questione è quasi sempre il pianoforte. Viceversa, l'unica fauna che abita il giardino del jazz è quella dei musicisti, più che altro perché la figura del compositore e quella del musicista combaciano, fusi in un'unica entità, sia nel senso di compositore estemporaneo, definizione sinonimo di improvvisatore, sia nel senso più classico del termine, cioè di colui che scrive a priori la musica. Sono tantissimi i musicisti di estrazione classica che in una seconda fase della propria carriera/vita musicale decidono di avvicinarsi alla musica jazz proprio per via delle maggiori opportunità creative che questo mondo musicale offre loro. Non bisogna considerare questa mia ultima precisazione, fatta anche con una leggera ironia, superficiale o in qualche modo persino faziosa o polemica, ma solo come un efficace strumento per comprendere meglio come il jazz si sia posto con la sua "poliarchia" nel senso di valorizzazione assoluta di tutte le individualità, in alternativa alla musica colta europea, governata invece dall'"oligarchia";

"[...], nel jazz la figura del creatore della musica e quella del suo esecutore si fondono e si identificano nella figura del solista che improvvisa, [...]. Da questa filosofia di fondo [la creazione di uno stile individuale] è derivato, come conseguenza necessaria, un inesauribile moltiplicarsi di stili strumentali e compositivi, che interagiscono fra loro in tanti modi, [...]. Assieme agli stili si sono moltiplicati, ovviamente, i creatori di musica, che nel jazz - arte individualistica e corale a un tempo, democratica quanto altre mai - sono innumerevoli."⁹³

- *Aggregati timbrici*

Vedremo adesso come la personalizzazione, anzi la "personificazione" del suono individuale fino ad ora descritta si rifletta, con risultati prevedibili, sul suono di gruppo.

Le tipologie di formazioni strumentali nel jazz, dal duo fino ad arrivare all'orchestra, da quelle più semplici a quelle più sperimentali, ovviamente sono state sondate tutte. Ma ci sono dei più tipici "aggregati timbrici", delle formazioni più caratteristiche di altre che per diverse ragioni si sono fatte spazio tra tutte e si sono imposte come custodi del sound di questa musica e che rappresentarono e tuttora rappresentano un solido modello per tantissimi stili di jazz diversi.

Prendiamo ad esempio i quartetti, quintetti e sestetti dell'era del *bop*, del *cool*, dell'*hard bop* e del *free jazz*.

Non mi interessa qui analizzare le differenze tra il sound aggressivo, violento e

93 Polillo, *Jazz*, cit., pp. 11-12

percussivo (sostanzialmente “nero”) del *bop*, dell’*hard bop* e che ritroviamo estremizzato nel *free*, che si differenzia da quello morbido, ovattato, cristallino (sostanzialmente “bianco”) del *cool* derivati da idee estetiche di fondo molto diverse, e nemmeno - per il fatto che lo farò in maniera più approfondita quando parlerò di improvvisazione – analizzare come nel *free jazz*, più che in ogni altro stile di jazz, l’aspetto timbrico, un po’ come nella musica d’avanguardia europea, rappresenti un carattere centrale; piuttosto mi interessava discutere sui colori scaturiti dagli impasti timbrici di tromba e sax alto, tromba e sax tenore, sax alto e sax tenore e, anche se meno frequenti, di altri comprendenti trombone, flauto, clarinetti, sax baritono, chitarra, vibrafono, tutto sempre amalgamato alla “sezione ritmica”, ovvero il trio formato da batteria, basso e pianoforte, base ritmico-armonica (e timbrica) imprescindibile in questi gruppi.

Ciò che vorrei porre in evidenza prendendo come esempio le più comuni formazioni del jazz sono le vistose, sostanziali diversità sonore esistenti fra loro, derivate direttamente dalle diverse “unicità timbriche” dei musicisti che le compongono.

Sono migliaia i dischi incisi nel trentennio 40-60 con queste formazioni⁹⁴, ma non è facile trovare tra questi delle vere e proprie formazioni stabili per via della “promiscuità” tipica di questo periodo che vedeva mischiarsi insieme in formazioni continuamente cangianti i migliori musicisti dell’epoca; tra le formazioni del *bop* spiccano ad esempio i quartetti di Charlie Parker con sezioni ritmiche variabili (tra i più importanti Max Roach, Art Blakey, Roy Haynes, alla batteria, Bud Powell, Thelonius Monk, John Lewis, Al Haigh, Hank Jones, Red Garland al piano e Oscar Pettiford, Ray Brown, Charles Mingus al basso) dei quali abbiamo delle testimonianze registrate, o i quintetti con Dizzy Gillespie o Miles Davis; oppure le svariate formazioni che vedono Thelonius Monk come leader, insieme a musicisti quali Sonny Rollins, John Coltrane, Johnny Griffin, Kenny Dohram, Clark Terry e tanti altri, con la ritmica affidata sempre a Roach, Blakey, Haynes, Heath, Pettiford ecc.; da ricordare anche l’apporto sonoro che dette ad alcune di queste formazioni la chitarra di Charlie Christian, padre della chitarra jazz, durante le celeberrime *jam session* nella cinquantaduesima strada di New York, di cui purtroppo si hanno ben poche testimonianze registrate.

Nel periodo del *cool*, tra i gruppi più emblematici, detentori di questo particolare sound, ricordiamo le diverse formazioni, dal trio al sestetto, del pianista Lennie Tristano, formate dai musicisti Billy Bauer alla chitarra, Lee Konitz al sax alto, Warne Marsh al sax tenore e diverse sezioni ritmiche; il Dave Brubeck Quartet (Paul Desmond al sax alto, Eugene Wright al basso, Joe Morello alla batteria); il Modern Jazz Quartet (John Lewis al piano, Percy Heath al basso, Milt Jackson al vibrafono,

94 Sulla storia, l’estetica, il linguaggio, i protagonisti e le formazioni storiche del trentennio 1940-1960 (*bop-cool-hard bop-free jazz*), ma anche dei periodi precedenti e successivi, consiglio di consultare quattro tra i tantissimi testi scritti in merito:

1. Arrigo Polillo, *Jazz*, cit.
2. Joachim Ernst Berendt, *Il libro del jazz. Dal Ragtime al Rock*, (*Das Jazzbuch – Von Rag bis Rock*), Adolfo Garzanti Editore, 1979
3. Gunther Schuller, *Il Jazz*, Edizioni EDT
4. Tad, Gioia, *Storia del Jazz*, 1997, EDT Edizioni Di Torino

Kenny Clark alla batteria), il quartetto di Jerry Mulligan e Chet Baker ma anche le diverse formazioni con le quali Baker suonò e incise decine di dischi con musicisti quali Stan Getz, Zoot Sims, George Coleman, Jimmy Giuffre, Russ Freeman e tanti altri e praticamente tutte le formazioni dove compaiono i suddetti musicisti. Un caso a parte rappresentano le formazioni del chitarrista Wes Montgomery dal sound pastoso e avvolgente più che altro prodotto dalle mani e dallo strumento di questo singolare musicista.

Nell'era dell'*hard bop* la promiscuità aumenta, quindi vediamo suonare ed incidere fianco a fianco (soprattutto per la Blue Note Records, la storica etichetta simbolo di questo periodo) musicisti come Lee Morgan, Freddie Hubbard, Kenny Dorham, Donald Byrd, Woody Shaw, Booker Little alla tromba; Wayne Shorter, Sonny Rollins, John Coltrane, Benny Golson, Joe Henderson, Johnny Griffin, Hank Mobley, George Coleman, Frank Mitchell, Bennie Maupin al sax tenore; Jackie Mclean, Cannonball Adderley, Eric Dolphy, Phil Woods, James Spaulding, Clarence Sharpe al sax alto; Horace Silver, Cedar Walton, Harbie Hancock, Sonny Clark, Hank Jones, Bobby Timmons, Wynton Kelly, John Hicks, Barry Harris al piano; Elvin Jones, Roy Haynes, Art Blakey, Billy Higgins, Art Taylor, Ed Blackwell, Jimmy Cobb, Jack DeJohnette, Albert Heath, Louis Hayes, Charlie Persip alla batteria; Reggie Workman, Ron Carter, Doug Watkins, Wilbur Ware, Bob Cranshaw, Art Davis, Percy Heath, Jimmy Merrit, Jimmy Garrison, Steve Davis, Victor Sproles al contrabbasso; ma anche, seppur più raramente, J.J. Jonson e Curtis Fuller al trombone, Pepper Adams al baritono, Grant Green, George Benson alla chitarra, i già citati Eric Dolphy e Bennie Maupin o Billy Harper e Bobbi Humphrey al flauto (Dolphy anche al clarinetto basso) e Milt Jackson e Bobby Hutcherson al vibrafono.

Le formazioni del *free jazz* sono in grandissima parte costituite dagli stessi musicisti dell'*hard bop* ma con la direzione e la “catalizzazione” dei personaggi che questa musica l'hanno inventata e ne hanno tracciato le principali caratteristiche linguistiche, parlo di Ornette Coleman, Don Cherry, Cecil Taylor, Sun Ra, ma anche di quelli come Roscoe Mitchell, John Coltrane, Albert Ayler, Milford Graves, Archie Shepp, Pharoah Sanders, Roswell Rudd, Charlie Haden, Scott LaFaro (dei batteristi più tipicamente *free jazz* ne parleremo più avanti) e tanti altri che la svilupparono secondo il loro personale punto di vista.

Al di fuori di queste “orge” di musicisti, dei gruppi si distinsero per solidità e “monogamia”, con un conseguente sviluppo di una più netta e precisa identità timbrica: oltre ai già citati Modern Jazz Quartet (*Django*, 1956, Prestige Records), Dave Brubeck Quartet (*Time Out*, 1959, Columbia Records), anche il quintetto di Clifford Brown (Max Roach alla batteria, Harold Land o Sonny Rollins al sax tenore, Richie Powell al piano, George Morrow al basso), primo e secondo quintetto di Miles Davis (John Coltrane al sax tenore, Red Garland al piano, Paul Chambers al basso, Philly Joe Jones alla batteria nel primo e Wayne Shorter al sax tenore, Herbie Hancock al piano, Ron Carter al basso, Tony Williams alla batteria nel secondo), il quartetto di John Coltrane (McCoy Tyner al piano, Steve Davis o Jimmy Garrison al basso e Elvin Jones alla batteria, *My Favorite Things*, 1961, Atlantic Records) il

quartetto di Ornette Coleman e Don Cherry con diverse ritmiche (senza piano), ma anche lo storico sodalizio quasi esclusivo del duo ritmico-timbrico Mingus-Richmond, solo per citare alcuni tra i più celebri.

Un'altro tipo di formazione tra le più caratteristiche della musica jazz che occupa un posto a parte è il *piano trio*, inteso come pianoforte, contrabbasso e batteria.

Quando si dice trio, nel jazz, quasi sempre si fa riferimento ad un piano trio e potrei scommettere che le prime due parole che verrebbero in mente ad un amante del jazz a cui si parlasse di trio sarebbero Bill Evans.

La concezione del *piano trio* che Bill Evans esplorò negli anni Sessanta, molto diversa da tutti i precedenti trii con piano che in realtà risultavano essere piuttosto un duo d'accompagnamento più un piano solista⁹⁵, non solo ampliò gli orizzonti della pratica improvvisativa trasformando ed emancipando quella che fino a quel momento era considerata una "sezione ritmica", legata ancora al ruolo storico dell'antenata *second line*, sorta di motore del gruppo funzionale alla creazione e al mantenimento costante e ossessivo di una base ritmico-armonica solida sulla quale il "temista" o solista di turno potesse in tutta agiatezza improvvisare e costruire il proprio discorso, in un organismo a se stante dall'inedita forza espressiva dovuta ad un sistema, che prese il nome di *interplay*, basato su un rapporto di "parità", di "cooperazione" e di dialogo tra tutti i componenti del gruppo, ma generò anche un *sound* inedito dovuto proprio ad una ricerca improvvisativa in senso ampio, quindi anche sonoro e timbrico; questa estetica sonora la ritroveremo in seguito in altre formazioni storiche come il trio di Keith Jarrett o quello di Brad Mehldau solo per fare due esempi.

Un'altra tipologia di trio molto comune anche se meno frequente del *piano trio* e quella *piano-less* (senza piano) caratterizzato per l'appunto da un suono molto asciutto, netto, legnoso, per via dell'assenza armonica del pianoforte e che vede nel disco *Freedom Suite* (1958 – Riverside Records), a opera del trio formato da Sonny Rollins, Oscar Pettiford e Max Roach, il suo manifesto; altri due celebri esempi caratteristici di questo tipo di formazione, quindi di *sound*, sono il trio di Joe Henderson con Rufus Reid al basso e Al Foster alla batteria (*The State of the Tenor, Vols. 1 & 2* – 1986, Blue Note Records, e *The standard Joe* – 1992, Red Records) e il *Fly Trio* composto da Mark Turner al sax tenore, Larry Grenadier al basso e Jeff Ballard alla batteria (*Fly* – 2004, Savoy Records); oggi questo tipo di formazione è molto comune soprattutto tra i musicisti della scena newyorkese.

Ognuno di questi "tipi" di formazione, i quartetti, quintetti e sestetti del *bop*, del *cool*, dell'*hard bop* e del *free*, i *piano trio* o i trii *piano-less*, e molti altri che lascerò approfondire al lettore, si porta dietro un preciso tipo di *sound* con delle precise caratteristiche estetiche, ma, a differenza delle formazioni di musica colta, anche se inevitabilmente accomunati da similitudini sonore dovute alla presenza in campo degli stessi strumenti e all'utilizzo dello stesso linguaggio, i loro suoni, come dicevo,

95 Si ascoltino ad esempio le incisioni in trio con diverse ritmiche di pianisti come Bud Powell nei dischi *The amazing Bud Powell vol 2 e 3*, 1954 e 1958, Blue Note Records, quelle di Monk come *Thelonius Monk Trio*, 1952-54, Prestige Records, *Thelonius Monk Plays Duke Ellington*, 1955 e *The Unique Thelonius Monk*, 1956, Riverside Records, e molti altri, o il trio di Sonny Clark con Paul Chambers e Philly Joe Jones nei dischi *Sonny Clark Trio* e *The art of the trio*, incisi nel 1957-58 per la Blue Note Records di cui il secondo pubblicato nel 1980.

si differenziano moltissimo, per via delle diverse individualità timbriche che le compongono.

Prendiamo ad esempio due dei quintetti più rappresentativi della storia del jazz, quello di Clifford Brown e Max Roach e quello di Miles Davis (il primo); questi gruppi, pur avendo suonato, inciso e agito negli stessi anni (diciamo tra il 1953 e il 1958), pur essendo formati dai medesimi strumenti, pur essendo accomunati da linguaggio, stile e repertorio caratteristici di quel periodo (quello dell'*hard bop*), e pur registrando a volte per la stessa etichetta (quindi presumibilmente negli stessi studi, con le stesse modalità, gli stessi microfoni ecc.), presentano due identità sonore assolutamente diverse; se ascoltate i dischi del quintetto di Brown (*Clifford Brown & Max Roach, Study in Brown, Clifford Brown & Max Roach At Basin Street* rispettivamente del 1954, 1955 e 1956, Emarcy Records e *Sonny Rollins Plus 4*, 1956, Prestige Records) e li mettete a confronto con quelli del quintetto di Davis (*Cookin' Relaxin', Workin', Steamin', with the Miles Davis Quintet* del 1956, Prestige Records e *'Round About Midnight* del 1957, Columbia Records) vi renderete conto di ciò di cui parlo: la sensazione che io personalmente avverto ascoltando i due gruppi è simile a quella di quando osservo due quadri di due diversi artisti che operano nello stesso periodo, quindi affini per alcuni aspetti esteriori, ma completamente diversi nella loro essenza più intima e profonda; questo è il suono nel jazz, l'essenza.

Differenze sonore sostanziali emergono anche all'interno dello stesso gruppo cambiando uno o più elementi di questo: il gruppo di Brown cambiò molto il proprio suono quando ad Harold Land (*Clifford Brown & Max Roach - Study in Brown*) subentrò Sonny Rollins (*Clifford Brown & Max Roach At Basin Street - Sonny Rollins Plus 4*); il primo trio di Bill Evans che vede al contrabbasso Scott LaFaro e alla batteria Paul Motian (*Portrait in Jazz*, 1959, *Exploration*, *Sunday at the Village Vanguard*, *Waltz for Debby*, 1961, tutti per la Riverside Records) ha un suono estremamente diverso da quello ad esempio formato da Eddie Gomez al basso e Shelly Manne alla batteria (*A Simple Matter of Conviction* – 1967, Verve Records) e, sempre con Gomez al basso, variò sensibilmente altre volte al variare del batterista: Philly Joe Jones (*California Here I Come* – 1967 [pubblicato nel 1982], Verve Records), Jack DeJohnette (*Bill Evans at the Montreux Jazz Festival* – 1968, Verve Records), Marty Morell (*Jazzhouse* – 1969 [pubblicato nel 1980], Milestone Records), Eliot Zigmund (*You Must Believe in Spring* – 1977 [pubblicato nel 1980], Warner Bros. Records); lo stesso vale per il trio di Mehlman che variò molto il suono del gruppo originale formato da Larry Grenadier al basso e Jorge Rossy alla batteria (*The art of the trio I, II, III, IV, V* – 1996-2000, Warner Bros. Records, ecc.) quando entrò nel gruppo al posto di Rossy il batterista Jeff Ballard (*Day Is Done, Where Do You Start*, 2005 e 2012, Nonesuch Label, ecc.); pensate anche a quanto abissale sia la differenza sonora tra il primo e il secondo quintetto di Davis, a quanti anni luce di distanza intercorrano tra il suono prodotto dalla sezione ritmica Gardland-Chambers-Joe Jones e da quella Hancock-Carter-Williams pur operando a pochissimi anni di distanza o ancora alle profonde differenze timbriche esistenti tra tutte le svariate formazioni pensate e dirette Charles Mingus pur mantenendo molti degli stessi

musicisti.

Un ultimo esplicito esempio di come le diverse “unicità” sonore dei singoli unite insieme formino delle “unicità” di gruppo, sono le *big band*, le orchestre del jazz.

Prendiamo le due orchestre forse più celebri della storia del jazz e più esemplari per la loro profonda diversità sonora, quella di Duke Ellington e quella di Count Basie.

Queste due orchestre sono state formate negli anni da alcuni dei migliori musicisti della storia del jazz, ognuno, neanche a dirlo, col proprio personalissimo suono; i prestigiosi compositori e direttori di queste due tremende macchine da suono si servivano di questi musicisti, quindi di questi timbri unici, come colori per creare il loro inconfondibile sound.

Considerate solo che il “Duca” scriveva le parti appositamente per i musicisti che le avrebbero suonate e cambiava gli arrangiamenti al cambiare dei musicisti; pare che, non a caso, sulle parti scritte da Ellington destinate ai suddetti musicisti ci fosse scritto il loro nome proprio, quindi non sax tenore, sax alto, sax baritono, tromba ecc., ma Ben (Webster), Johnny (Hodges), Harry (Carney), Bubber (Miley) ecc.; una cosa che per il mondo classico rasenta l’utopia; basta ascoltare i dischi di Mingus, senza bisogno di conferme scritte in un libro, per comprendere che questo tipo di approccio “personalizzato” della scrittura e dell’arrangiamento fosse da esso largamente adoperato (non è un segreto infatti che, guarda caso, Ellington fosse stato l’ “eroe” più amato da Mingus)⁹⁶

“Il principio dell’individualità timbrica si estende anche ai gruppi e alle formazioni orchestrali. Una delle funzioni del leader e dell’arrangiatore di un’orchestra consiste proprio nel definire il *sound* caratteristico per mezzo delle scelte di repertorio, dei solisti e del tipo di scrittura: non si tratta delle sottigliezze che distinguono le orchestre sinfoniche, ma di differenze timbriche macroscopiche, di grande rilievo, che certificano l’identità dell’ensemble. L’identità timbrica si ottiene attraverso due strade. La prima passa attraverso la scelta di musicisti dal timbro fortemente personale che, sommati in un insieme, producono un colore originale: non una semplice somma di vibrazioni, ma la sintesi nuova e inimitabile delle voci dei singoli. Questo è il motivo per cui, al più immediato livello fonico, le orchestre di Count Basie e Duke Ellington sono sempre immediatamente distinguibili: ad esempio nel 1940 la sezione di sax di Basie comprendeva il sax alto Earl Warren, i due tenori Lester Young e Buddy Tate e il sax baritono Jack Washington; in quella ellingtoniana c’erano Otto Hardwick e Jonny Hodges al sax alto, Barney Bigard e Ben Webster al sax tenore (il primo soprattutto al clarinetto), Harry Carney al baritono. La somma delle sonorità di questi grandi musicisti crea l’immediata, palpabile differenza sonora delle due compagini. La seconda strada passa per la scrittura destinata a quei musicisti. [...], lo sforzo di compositori e arrangiatori è proprio quello di esaltare attraverso la scrittura le qualità timbriche dei musicisti a disposizione, prescindendo da regole astratte di armonia e orchestrazione. Ad esempio è noto che Ellington e il suo braccio destro Billy Stryhorn affidavano al sax baritono di Herry Carney note dissonanti

96 L’elenco di questi musicisti e di queste formazioni è da considerarsi ovviamente parziale; lo scopo era quello di spigare e mettere in evidenza come l’eterogeneità sonora, principale caratteristica del suono del jazz, si estendesse anche al suono di gruppo, e dare al lettore un prospetto generale di alcuni dei più emblematici protagonisti di questa musica suddividendoli per epoca, stile e corrente, affinché avesse tramite questo la possibilità di constatare autonomamente ciò di cui parlo; pertanto non ho ritenuto strettamente necessario includere all’interno di questo sintetico *excursus* le formazioni storiche antecedenti agli anni 30, come ad esempio la *Creol Jazz Band* di King Oliver o gli *Hot Fives* e *Hot Sevens* di Louis Armstrong o tutte quelle dagli settanta in poi (tranne qualche eccezione esemplificativa) e indicare piuttosto dei testi in cui questi argomenti vengono trattati con grande dovizia di informazioni e dettagli.

dell'accordo in registri non ortodossi o stabilivano regole peculiari per il sax tenore di Paul Gonsalves. La combinazione di vibrazioni armoniche produce colori inconsueti fondati sulle caratteristiche timbriche dei musicisti: non a caso gli arrangiamenti vengono spesso modificati quando cambiano gli esecutori.”⁹⁷

Dopo gli anni 60, con un sempre maggiore avanzamento dei mezzi tecnologici, la ricerca e la personalizzazione del suono si estese tale e quale ai nuovi strumenti elettronici come chitarre e bassi elettrici, tastiere, sintetizzatori ed effetti per voce e strumenti acustici di tutti i tipi; fu un dispiegamento di un vero e proprio universo timbrico *ex novo*.

Ciò ovviamente generò nuovi generi come il *jazz-rock* o *jazz-fusion* con le loro conseguenti nuove formazioni con suoni e impasti timbrici originali, totalmente diversi da quelli provenienti da strumenti solamente acustici che abbiamo visto fin ora; tra queste ricordiamo quelle dette per l'appunto *elettriche* dell'onnipresente Davis dei dischi *In a Silent Way* del 1969 e del doppio album *Bitches Brew* del 1970, entrambi per la Columbia Records, che vedono, oltre a diversi musicisti già citati in vesti però completamente nuove, anche tanti giovani musicisti quali Chick Corea, Joe Zawinul, John McLaughlin destinati a divenire delle icone di questi generi, alle prese con raffinati strumenti elettrici di vario genere come il *piano rhodes* (Fender) il cui suono si può considerare simbolo assoluto di quest'epoca, e chitarre elettriche con tutta una vasta gamma di effetti “a pedale” che prendevano piede in quegli anni; un'altra formazione storica nata qualche anno dopo da un “distaccamento” del gruppo di Miles furono i Weather Report: con essi assistiamo ad una vera e propria celebrazione della musica elettroacustica, come si evince già dal titolo dell'album *I Sing the Body Electric* del 1972 sempre per la Columbia; comparvero con esso i primi sintetizzatori, i primi esperimenti di effetti di distorsione e mutazione elettronica del suono acustico applicabili a qualsiasi strumento per mezzo di microfoni (come accade ad esempio per il sax soprano di Wayne Shorter) e soprattutto avvenne l'emancipazione nel jazz del basso elettrico per mano del geniale Jaco Pastorius; ricordiamo anche gli album *Black Market* del 1976, Columbia Records, e *8:30* del 1979, CBC Records; un altro gruppo simbolo di quest'epoca sono gli Steps Ahead (*Step by Step*, 1980, NYC Records e *Steps Ahead*, 1983, Elektra Records).

Per concludere vorrei evidenziare come questo approccio al suono, quello della ricerca, volontaria o involontaria, del proprio suono come certificazione d'identità del musicista, rappresenti uno dei tratti fondamentali anche dell'estetica di generi musicali apparentemente lontani dal jazz ma che in realtà dal jazz sono chiaramente derivati, come il *rock* (propriamente detto) in tutte le sue varianti (*rock-blues*, *hard-rock*, *rock psichedelico*, *prog-rock* ecc.), il *pop*, il *Rhythm and Blues*, il *Soul*, il *Funk*, ecc.; pensate ad esempio al suono iper-caratteristico dei gruppi di James Brown o a come sia unico e inimitabile il suono della chitarra di Jimi Hendrix e come risulti assolutamente differente se accostato a quelli, altrettanto unici e inimitabili, di altri

97 Zenni, *I Segreti del Jazz*, cit., p. 35

grandi chitarristi del *rock* anni 60 e 70 come Jimmy Page, Eric Clapton, Jeff Beck, Ritchie Blackmore ecc., e a come valga lo stesso confrontando i suoni dei batteristi John Bonham, Ian Paice o Bill Bufford solo per fare tre esempi, e come anche in questo caso risulti profondamente diverso tra loro il carattere sonoro dei gruppi in cui questi musicisti militavano come Led Zeppelin, Deep Purple, Genesis, King Crimson ecc.

Si potrebbe andare avanti a lungo su questa linea fino a giungere ai giorni nostri ma mi fermerò qua, dato che l'interesse principale di questa "navigazione" attraverso i suoni e gli "aggregati timbrici" del jazz era quello di capire quali fossero i principi di fondo e le "regole" principali che governano la manipolazione della materia sonora in questa musica piuttosto che un catalogo dettagliato di tutti i gruppi che richiederebbe di certo un maggiore e più approfondito spazio.

- *Il "cosa" europeo, il "come" africano*

Nella ricetta di cui si parlava all'inizio, per quanto riguarda la componente timbrico-sonora del jazz, l'Europa ha messo in pentola il "cosa", gli ingredienti, mentre l'Africa il "come", le modalità di cottura; la pratica del plasmare e ricalcare il proprio suono su se stessi secondo un processo spontaneo e naturale è un'eredità che la musica jazz ha raccolto dalla musica africana mentre dall'Europa proviene la materia prima da plasmare: tutti gli strumenti più tipici del jazz, quindi tutti gli ottoni, tutta la famiglia dei sassofoni (anche se poco utilizzata nella musica europea), clarinetti, flauti, pianoforte, contrabbasso e batteria (che smembrata nelle sue componenti altro non è che un insieme di tamburi e piatti di vari tipi e varie dimensioni) provengono dalla tradizione europea, in particolare quella bandistica; anche le chitarre e i pianoforti elettrici che ampliarono molto il bagaglio timbrico del jazz e che di questo divennero parte integrante a partire dagli anni 50, sono in fondo evoluzioni dei rispettivi antenati chitarra o liuto e strumenti a tastiera in genere; insieme agli strumenti, nel pacchetto che il jazz ha ereditato dall'europa, ci troviamo anche le "istruzioni per l'uso", le tecniche (più o meno evolute) per suonarli, intonarli e inserirli nel sistema temperato; lo stesso sistema temperato e il sistema tonale da esso derivato è da considerarsi in parte eredità timbrica oltre che armonica: abbiamo visto nel precedente capitolo come diversi tipi di intonazione (microtonalismo) implicino diversi tipi di mondi sonori, di colori, di spettri cromatici, quindi è chiaro che la musica jazz, che in grandissima parte è ricalcata sul sistema temperato e tonale europeo, debba ad esso la precisa base cromatica (nel senso di coloristica), lo scheletro su cui costruire il suono, diciamo che le dodici note della scala temperata sono un po' gli oggetti, i veicoli timbrici attraverso i quali il jazzista si esprime.

Mentre il modo di trattare e adoperare tutto questo materiale, esplorando in modo libero e personale tutte le (potenzialmente infinite) possibilità timbrico-espressive degli strumenti, divergendo quasi totalmente dalle "leggi" estetico-sonore della musica colta europea, muovendosi piuttosto verso gli ideali di eterogeneità sonora

che abbiamo visto, quindi la personalizzazione del suono, la “carta bianca” sonora offerta dalla musica jazz, provengono dal mondo africano.

Durante la schiavitù, agli schiavi del nord degli Stati Uniti fu proibito di suonare i propri strumenti tradizionali, così quando furono finalmente liberati ed ebbero di nuovo la possibilità di esprimersi liberamente tramite la musica dovettero adattare il loro modo di suonare agli unici strumenti a loro disposizione, quelli occidentali, soprattutto quelli bandistici.

Questa ricerca timbrica “imposta” in un certo senso dal caso, dal contesto socio-culturale in cui si trovarono immersi gli afroamericani una volta liberi, rappresenta un punto chiave dell’approccio del musicista jazz al proprio strumento, approccio che in qualche modo, a mio parere, è rimasto invariato in tutte le più importanti correnti di jazz fino ai giorni nostri, dal *ragtime* al *free jazz*, all’improvvisazione totale.

“In Nord America gli schiavi e gli ex schiavi non ebbero la possibilità di conservare gli strumenti delle proprie culture d’origine; quando nell’Ottocento presero a confrontarsi con gli strumenti di origine europea, soprattutto quelli della banda, riemersero dalla memoria collettiva tecniche e approcci appartenenti alle culture africane, a cui quegli strumenti furono piegati⁹⁸.”

I risultati di questa manipolazione, di questa forzatura applicata agli strumenti occidentali, atta all’inseguimento di un’idea di suono africana, si vedono sia in maniera più sottile, subdola, nella ricerca timbrica del jazzista sul proprio strumento che abbiamo visto essere uno dei cardini fondamentali del linguaggio del jazz (e che approfondiremo ancora tra poco), ma anche in maniera diciamo più esplicita da come certi strumenti della tradizione europea che per secoli hanno conservato una loro precisa identità timbrica e strutturale siano stati trasformati e reinventati per essere adattati ad altri fini estetici.

È in questo contesto che nacquero ad esempio i primi *drumset*, dall’esigenza di assemblare un’intera sezione ritmica, la *second line* delle *marching band* di New Orleans, in un unico strumento che potesse essere suonato da un unico percussionista; questo nuovo strumento - che divenne immediatamente indispensabile nel jazz – oltre a costringere il percussionista (che poi venne chiamato *drummer*, batterista) alla scomoda novità di dover suonare degli strumenti (cassa prima e *hit-hat* dopo) attraverso dei pedali, essendo composto da tamburi, piatti e accessori vari posizionati nello spazio in modi inconsueti, implicò anche l’utilizzo di tecniche e movimenti corporei nuovi per suonarlo e, data la stretta correlazione esistente tra movimento e suono (che vedremo meglio tra poco), da questi derivò anche un nuovo tipo di sound che divenne subito così caratteristico da bastare da solo a “fare” il jazz; oggi sappiamo quanto questo strumento che mosse i suoi primi passi a fine Ottocento insieme al jazz abbia condizionato il suono di praticamente tutta la musica moderna occidentale.

Un’altro strumento che da solo basta a “fare” il jazz è il contrabbasso: durante i primi

98 Ibid, p. 27

anni del '900 venne ridefinito dai primi jazzisti il suono del contrabbasso che per esigenze ritmico-armoniche, in sostituzione al molto meno incisivo basso tuba, prese ad essere pizzicato con una veemenza e con un approccio tale (perché potesse sentirsi fra altri strumenti dalla forza dinamica nettamente superiore) da risultare timbricamente trasfigurato rispetto all'idea di suono (molto più lirico anche perché sostanzialmente suonato con l'archetto) che di questo strumento si aveva nella musica colta europea dalla quale proveniva; dai primi esperimenti di questo tipo il contrabbasso (o basso) percorse una bella strada verso l'emancipazione: prima con lo sviluppo della tecnica del *walking bass* grazie alla quale divenne imprescindibile perno ritmico-armonico della sezione ritmica (quindi anche dell'intera formazione) e anche, come dicevo, talmente caratteristico da incarnare simbolicamente da solo tutto il sound del jazz, e poi con la "promozione" a strumento solistico di grande forza espressiva.

Il *banjo*, strumento ideato dagli afroamericani a metà dell'Ottocento come mutazione della chitarra europea che offriva un suono troppo esile e discreto per soddisfare le esigenze ritmiche e percussive richieste, che non a caso pare assomigliare molto a certi strumenti del Sudan (liuto sudanese)⁹⁹ e del Senigambia (*bania* o *banjar*), non ebbe, col senno di poi, un così determinante ruolo nella storia del sound del jazz in tutte le epoche successive alla sua invenzione come invece ebbero la batteria e il contrabbasso, ma occupa incontestabilmente un posto d'onore nella sfera timbrica del jazz dei primi trent'anni e oggi viene utilizzato per molti generi di musica folk americana e irlandese.

Quello della manipolazione timbrica dello strumento, più che una pratica a se stante, rappresenta piuttosto una conseguenza di un più ampio e complesso modo di concepire e fare musica che il jazz ha ereditato dal mondo africano: l'improvvisazione.

- *Improvvisazione*

Come accenno nelle premesse a questa ricerca, quello dell'improvvisazione è uno degli argomenti più controversi e complessi a cui si siano dedicati musicisti, musicologi, studiosi della musica e dell'arte in genere, antropologi, sociologi, storici, psicologi ecc. di tutte le epoche senza mai giungere a conclusioni univoche e definitive, quindi non sarò di certo io a svelare i misteri dell'improvvisazione ma farò alcune considerazioni personali.

È molto probabile che l'ineffabilità di questo fenomeno, così sconveniente, così antipatica all'uomo che riesce a sentirsi a proprio agio solo quando può dare un nome, una logica interna ed esterna, un senso, una spiegazione a tutto, derivi dal fatto che l'improvvisazione musicale (e artistica e creativa in generale) abbia a che fare con la natura umana stessa, essenziale, primordiale e ancestrale e come tale impossibile da cogliere nella sua sostanza. La musica e l'arte, per quanto presuntuosamente l'umanità ritenga essere qualcosa di legato ad imperscrutabili

⁹⁹ Cfr. "banjo", *Enciclopedia della musica*, cit., p. 60

sistemi e universi divini e ultraterreni, non sono altro che cose fatte dall'uomo per l'uomo e quindi nell'uomo ne va ricercata la natura: la vita di tutti gli uomini di tutte le epoche, a prescindere da sovrastrutture e pregiudizi di natura religiosa, sociale, etnica, morale, etica o filosofica create (ancora una volta) dall'uomo stesso, è governata da una sorta di improvvisazione perenne, questo eterno equilibrio tra istinto e razionalità, tra il cosiddetto libero arbitrio e la casualità, tra abbandono e intervento, tra apollineo e dionisiaco; è sempre stato e sempre sarà impossibile comprendere la natura di questo equilibrio, fondamentalmente perché non c'è proprio nulla da comprendere, è così e basta. Questa "improvvisazione" intrinseca in ognuno di noi, che accompagna tutte le azioni nel corso della nostra esistenza e che chiamerei appunto "improvvisazione esistenziale", non è poi, a mio parere, troppo diversa da quella che un musicista, alla ricerca di precisi risultati estetici e formali necessari all'arte, applica alle sue creazioni, e come tale sarà ugualmente impossibile (e inutile) una sua completa comprensione.

Questo è il mio personale punto di vista filosofico in merito all'improvvisazione in musica e in arte.

Ad ogni modo, invocando il suddetto, invadente bisogno di razionalizzazione che stabilisce la mia natura umana, si può dire che in musica esistano tanti "tipi" di improvvisazione, o meglio, tanti modi diversi di creare musica per mezzo dell'improvvisazione, legati agli antichi e antichissimi universi culturali di tutto il mondo, ognuno con le proprie regole interne, con le proprie peculiarità, con la propria filosofia, con i propri legami con sistemi e mondi extra-musicali.¹⁰⁰

La componente che più di tutte viene chiamata in causa come discriminante per stabilire il carattere, la forza, la concretezza di un'improvvisazione o persino se una certa esecuzione musicale possa essere definita improvvisata o meno, è il grado di libertà che l'esecutore ha a disposizione durante l'esecuzione, cioè quanto la sua improvvisazione sia condizionata, delimitata, da regole (dette e non dette), sistemi precostituiti (come quello armonico, melodico, ritmico ecc.), indicazioni di qualsiasi tipo, ecc., tutti fattori che dovrebbero aiutarci a capire se quello che stiamo ascoltando sia parzialmente, totalmente o per niente improvvisato. Ad esempio sappiamo che il jazz più classico, quello a cui si pensa oggi quando si pronuncia la parola jazz, è "parzialmente" improvvisato poiché la caratteristica parte improvvisata di questa musica si manifesta come un discorso melodico costruito estemporaneamente su una precisa progressione armonica e una struttura che si ripete sempre uguale con pulsazione e metro regolari (per questo molti si riferiscono a questo tipo di approccio tipico del jazz con il termine *estemporizzazione*); oppure abbiamo visto nel precedente capitolo come l'alea, il tipo di improvvisazione nata nella seconda metà del Novecento dalle avanguardie europee (e non) implichi delle componenti, più o meno estese e più o meno rigide, di determinazione, volute e

100 Darek Bailey prova a offrire nel suo libro *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, ed. italiana: *Improvvisazione. Sua Natura e Pratica in Musica*, curato da Arnold I. Davidson, tradotto da Francesco Martinelli, EDIZIONI ETS, 2010, un catalogo di moltissimi tipi di improvvisazione provenienti da diverse culture del mondo attraverso interviste a musicisti esponenti di queste.

imposte da un compositore che lascia così più o meno libertà all'esecutore materiale; oppure ricordiamo ancora le improvvisazioni per organo, tra le più antiche testimonianze di improvvisazione nella musica colta europea, le quali venivano (e vengono tuttora) costruite a partire da ferree regole armonico-formali. D'altro canto esiste anche la cosiddetta improvvisazione libera - derivata soprattutto dal *free jazz* e poi sviluppatasi in diverse direzioni - durante la quale uno o più musicisti si ritrovano a suonare qualcosa che nessuno, loro per primi, sa che forma avrà, da dove inizierà e dove giungerà, quanto durerà, se avrà una pulsazione regolare o no ecc., tutto riportato alle scelte arbitrarie ed estemporanee dei musicisti coinvolti.

Oltre al grado di "regolamentazione" delle improvvisazioni che è inversamente proporzionale al grado di libertà lasciata all'esecutore e dal quale dovrebbe dipendere la "purezza" dell'improvvisazione stessa, ci sono anche le componenti che Bailey¹⁰¹ nel suo libro chiama *idiomatiche*, cioè quelle componenti che costituirebbero per l'appunto uno specifico, iper-codificato, idioma, un linguaggio comune che, a prescindere dal grado di libertà che si ha all'interno di un'improvvisazione, conferirebbe a questa "prevedibilità" e quindi la compromissione di quella "tensione" che musicisti e ascoltatori cercano (o dovrebbero cercare) all'interno di un'improvvisazione. Il processo di "idiomizzazione" è un processo subdolo poiché qualsiasi cosa che oggi risulti essere realmente originale e personale, persino sorprendente, domani verrà sicuramente riprodotta, quindi assorbita, "fagocitata" da un determinato idioma che andrà ad arricchire un ben noto linguaggio ed essere resa così meno interessante, più scontata; anche nell'improvvisazione totale, quindi completamente priva di sistemi precostituiti, predeterminazione, canovacci, linee guida ecc., assolutamente scaturita dall'abbandono dei musicisti che la praticano a puro istinto e arbitrarietà, non è difficile trovare delle componenti che riconducano ad un linguaggio, ad un idioma, a qualcosa che è già stato fatto ed è stato fatto in quel modo; per quanto un improvvisatore si abbandoni all'ignoto, all'istinto, sforzandosi di non pensare a niente ma di agire e basta, il risultato sarà sempre e comunque filtrato dalla sua esperienza, dalle sue conoscenze e capacità tecniche, da ciò che ha ascoltato e suonato da quando è nato, ecc., si ritorna così all'ineffabile equilibrio tra controllato e incontrollato, razionale e istintivo, volontà e casualità, prevedibilità e imprevedibilità.

In tutta questa ingarbugliata faccenda dell'improvvisazione, che più si cerca di imbrigliare e teorizzare e più diventa ingarbugliata, soggetta ad un totale relativismo, credo che l'unica costante consista nel fatto che un musicista che si dedichi con piacere, sincerità, rispetto, intelligenza e amore alla pratica dell'improvvisazione, sia essa totale, parziale, idiomatica, controllata ecc., potrà (e dovrà), più che in altre musiche sostanzialmente scritte nella loro totalità, mostrare se stesso, mettere in luce e affermare la propria identità, la propria personalità, se non di individuo in senso assoluto, quanto meno di musicista e di artista.

- *L'improvvisazione nel jazz*

101 Ibid.

Parlando di espressione e manifestazione della propria individualità e della propria interiorità, l'improvvisazione di matrice jazzistica è sicuramente una delle più funzionali a questo scopo.

Leggendo le testimonianze di studiosi, antropologi e etnomusicologi che hanno avuto la possibilità di osservare e studiare da vicino la sub-cultura afroamericana in tutte le sue fasi, dalla schiavitù nei campi di lavoro al difficoltoso processo di emancipazione e integrazione all'interno della società occidentale, si capisce come la particolare libertà espressiva tipica dell'improvvisazione jazzistica affondi le proprie radici nella musica tradizionale africana, musica in cui l'affermazione e l'esteriorizzazione di se stessi attraverso il canto e il suono rappresenta un carattere centrale.

I canti a cui si allude sono quelli che per decenni si sono sentiti echeggiare nelle piantagioni e negli svariati posti (soprattutto nel Sud degli Stati Uniti) in cui gli africani impiantati in America svolgevano il loro lavoro; questi canti, denominati *calls*, *cries*, *work songs* e *spirituals* avendo ognuno delle precise caratteristiche, servivano soprattutto a scopi funzionali (comunicazione, accompagnamento al lavoro ecc.); mentre il principale mezzo espressivo che gli schiavi finalmente liberi utilizzarono per esternare attraverso il canto il proprio disagio e la propria miseria fu il *blues* (in tutte le sue fasi evolutive). Leggendo alcune testimonianze saltano subito all'attenzione diverse caratteristiche di questi canti che si possono riscontrare nelle pratiche jazzistiche che abbiamo analizzato fin ora: la struttura antifonale, quindi di dialogo tra un cantante protagonista (che improvvisa) e un coro, ricorda molto da vicino il caratteristico rapporto che c'è nel jazz ad esempio tra il solista e la ritmica o altri musicisti del gruppo in generale, o anche la strutturazione dei soli in un continuo dialogo interno di domande e risposte micro-melodiche; oppure il fatto che il cantante solista decidesse arbitrariamente il tema del canto e che su questo improvvisasse liberamente esprimendo il proprio stato d'animo del momento specifico in cui stava cantando e affermando la propria identità attraverso il modo di cantare e usare la voce.

“ I canti che risuonavano nelle piantagioni di cotone, di canna da zucchero, di granturco, sulle banchine dei porti fluviali e più in generale nei luoghi di lavoro del Sud, negli anni della schiavitù e anche in epoca più recente, sono certamente, nel folklore negro-americano, quelli più funzionali. Fra questi erano i *calls*. «C'erano – scrive Harold Courlander – *calls* che servivano a comunicare messaggi d'ogni genere: per chiamare la gente fuori dai campi, per invitarla ad andare a lavoro, per attirare l'attenzione di una ragazza che passava a distanza, per segnalare l'arrivo dei cani da caccia, o più semplicemente per far notare la propria presenza. Ce n'erano altri, più precisamente definiti *cries*, che erano più semplicemente una manifestazione espressiva, la vocalizzazione di qualche emozione, potevano essere pieni di esuberanza o di malinconia; [...]. I *calls* – la cui origine è chiaramente africana - [...], raramente avevano un tema ben definito o una struttura musicale abbastanza rigida. Erano quasi sempre di forma libera, e potevano essere, e di fatto erano, personalizzati dal cantore, che così facendo si comportava come un cantante di blues o un primitivo cantante di jazz. [...]. Come in molti canti negri anche nel *work song* il ruolo del protagonista è riservato a un cantante guida, che racconta la storia del gruppo, il quale può accompagnare la sua voce all'unisono, o all'ottava, o in falsetto, oppure, come accade più frequentemente, rispondergli in

coro, secondo diversi schemi. Spesso il leader è un abile improvvisatore, che può inventare lì per lì il suo canto cogliendo lo spunto da qualche avvenimento del momento.»¹⁰²

“Fu però il blues, canto squisitamente individuale, a giocare un ruolo fondamentale nell’evoluzione della musica afro-americana e più specificatamente nel jazz. [...]. In verità, nel blues, più ancora che in altri folk songs negri, sono evidenti alcune caratteristiche costanti della prima musica afro-americana, a cominciare dalla struttura antifonale, a ritornelli, e dalla libertà d’invenzione riservata – entro un certo schema, su una determinata base armonica e ritmica – al cantante, che costituiscono i presupposti della musica jazz. Non per nulla si può dire che il jazz sia nato quando si iniziarono a suonare, oltre che a cantare, i blues.”¹⁰³

Nel cantore africano che si esprime improvvisando nel modo che ritiene più opportuno, necessariamente e imprevedibilmente condizionato dalla sua personalità, dallo stato d’animo del periodo in cui vive e del momento preciso in cui canta, dal messaggio che intende comunicare, dal rapporto col coro che ricopre un po’ il ruolo di collaboratore musicale e un po’ di “pubblico” ascoltatore, mi sembra di vedere il jazzista che suona il proprio strumento (voce compresa) improvvisando, col suono e con le modalità che ritiene più opportune a raggiungere i suoi scopi espressivi, inevitabilmente condizionato dalle medesime variabili del suo antenato africano, quindi in *primis* la sua specifica personalità, il suo modo unico di fare qualsiasi cosa quindi anche di suonare, e poi lo stato d’animo, il rapporto e il confronto con i musicisti con cui suona e con il pubblico per cui suona, coloro ai quali racconta la sua storia.

E a proposito di pubblico vorrei spendere qualche parola sul rapporto del jazzista col suo pubblico, molto indicativo per capire meglio i principi interni che caratterizzano il processo improvvisativo nella musica jazz.

Il concetto di pubblico esiste probabilmente da quando esiste il concetto di arte, poiché un’espressione artistica di qualsiasi genere esiste in funzione di un “qualcuno” che ne possa godere e che possa arricchirsi attraverso questa essendo, credo, la comunicazione il fine stesso dell’arte; ma senza spingerci troppo dentro questo spinoso argomento che avrebbe più di un elemento di complessità e che richiederebbe un’analisi più approfondita, mi limiterò a sottolineare il fatto che - nella maggior parte dei casi nella storia – il pubblico svolge sempre un ruolo di passivo fruitore dell’arte; nel caso specifico di rappresentazione musicale o teatrale, esso è separato dagli artisti da un muro immaginario e il tipo di complicità che si può instaurare tra le due categorie (artista-pubblico) sarà al massimo di natura sottilmente e intimamente psicologica. Nel jazz invece, per via della suddetta discendenza dalla musica africana fatta di continuo scambio tra individuo e coro, tra singolarità e collettività, il pubblico, volente o nolente, costituisce parte integrante della performance e può (anche se non sempre) condizionare non poco lo svolgimento dell’improvvisazione. Questo non avviene durante i concerti nei teatri - tipi di eventi che il jazz ha ereditato dalla cultura europea e in cui la barriera tra pubblico e artista è premeditatamente

102 Polillo, *Jazz*, cit., pp. 22-24. La citazione interna e invece tratta da: Harold Courlander, *Negro folk music U.S.A.*, Columbia University Press, New York-Londra, 1963.

103 Ibidem, pp. 36-37

eretta - o durante i troppo dispersivi, grossi festival all'aperto figli di una (non sempre ma molto spesso) superficiale diffusione e mercificazione musicale di massa, ma avviene prima di tutto nelle sale da ballo degli anni 30 dove lo scambio di energia avveniva nel più primordiale dei modi, tra i musicisti e i danzatori, in questa frenesia e euforia di gruppo in cui riecheggiavano certi riti mistico-religiosi africani con danza e musica, ma soprattutto in ambienti tipici dove, non a caso, il jazz si è maggiormente evoluto e sviluppato, e cioè i club, i locali o le case private, come – solo per fare un esempio - i club della storica Cinquantaduesima strada di New York che negli anni 30 e 40 hanno visto nascere e svilupparsi il *bebop* e alcuni dei più grandi protagonisti della storia del jazz, o le case private dove si svolgevano (e tuttora si svolgono) gli *house concert*, quindi sostanzialmente luoghi di dimensioni ridotte, adatti alla spontanea formazione di atmosfere intime e raccolte, dove la barriera tra musicisti e pubblico scompare quasi del tutto favorendo così un interscambio osmotico di energia tra le due parti. Ancora oggi i *jazz club* disseminati in tutte le parti del mondo rappresentano le case, i mausolei del jazz, luoghi dove il jazzista, più che in qualsiasi altro posto, si sente più a suo agio e nelle condizioni ideali per esprimersi.

“Il musicista jazz, o più precisamente il solista improvvisatore che ne rappresenta la tipica incarnazione, intrattiene un rapporto molto stretto col suo pubblico, il quale vive insieme a lui l'emozionante avventura dell'invenzione musicale, gioendo insieme con lui di questa o di quella trovata, per l'arguzia di una citazione, per una soluzione particolarmente felice o inattesa, concorrendo persino, in qualche misura, a determinare lo svolgimento dell'opera-esecuzione, stimolando con le sue reazioni l'estro di chi gli offre la sua musica, o, al contrario, deprimendolo, contrastandolo.

La solidarietà che si stabilisce fra il *jazzman* e chi lo ascolta, e l'influenza che questi può esercitare sulla creazione musicale *in fieri* sono facilitate dal frequente ricorso a schemi strofici e armonici familiari [...], e poi dalla struttura fondamentalmente antifonale del jazz, le cui radici devono essere ricercate nelle concezioni africane dell'espressione musicale e che esige un interlocutore, seppur muto, e in fine e soprattutto dalla coincidenza del tempo musicale – inteso come durata – con quello psico-fisiologico di chi produce musica (oltre che di chi ne fruisce).”¹⁰⁴

“All'inizio di *c*, non appena Davis lascia uno spazio vuoto Hancock ne approfitta per infilare una figura di commento (1:22), cosa che porta a un sottile dialogo tra i due, culminante in un lungo, interminabile acuto della tromba. Davis lo chiude con due note secche e nervose (1:46-1:52), che Hancock subito riecheggia con formidabile tempismo (1:52). Il *gesto* di quella nota acuta, l'intensità vocale e fisica di cui è carica, è talmente sollecitante che, non appena Davis si ferma, qualcuno dalla platea risponde con un urlo altrettanto lungo. Il dialogo sfonda la sfera dei musicisti per invadere quella del pubblico, che diventa parte attiva dell'esecuzione.”¹⁰⁵

104 Ibid, p. 12

105 Zenni, *I Segreti del Jazz*, cit., p 60. Questa descrizione è un'estratto dell'analisi che Zenni fa di un'assolo di tromba (che poi in realtà risulta essere quasi collettivo) di Davis durante l'esecuzione live di *Stella by Starlight* col celeberrimo secondo quintetto (George Coleman al sax tenore) alla Philharmonic Hall di New York il 12 febbraio 1964, analisi funzionale ,a livello esemplificativo, a comprendere i processi di comunicazione e scambio che avvengono durante le improvvisazioni jazz, scambio interno tra solista e resto del gruppo (come cantore e coro) ed esterno tra gruppo e pubblico. L'analisi è scritta da Zenni con tanto di minutaggio tra parentesi accanto alla descrizione degli eventi più significativi del solo per chi volesse seguirla passo passo ascoltando direttamente il brano in questione.

Oltre all'espressione e all'affermazione di se stessi nel jazz si è sempre più venuta creando un'altra potente esigenza figlia dell'improvvisazione e che solo tramite l'improvvisazione poteva essere soddisfatta, esigenza che probabilmente, in questo caso, il jazzista/improvvisatore ha ereditato più da *modus* e approcci europei piuttosto che africani, sto parlando della costante ricerca del nuovo, questa sorta di mania dell'improvvisatore che lo spinge sempre alla ricerca – rischiosa e coraggiosa poiché non sempre fruttuosa - di territori inesplorati, che possano stimolare il suo estro, qualcosa che tenga viva e che non faccia raggrinzire e appassire la sua creatività, il più efficace e raro dei fertilizzanti che si può trovare solamente all'interno del misterioso mondo dell'improvvisazione; per quanto riguarda quest'aspetto, la ricerca del "sempre nuovo" è qualcosa che è più favorita e legittimata tanto più l'improvvisazione sarà libera da regole e schemi precostituiti. Un'ormai celebre frase di Steve Lacy presa da un'intervista fattagli da Darek Bailey per il suo libro sull'improvvisazione risulta estremamente emblematica e chiarificatrice su questo punto, un pensiero di Lacy che sono sicuro tutti gli improvvisatori del mondo sarebbero pronti a condividere:

*“Sono attratto dall'improvvisazione per via di qualcosa che, a mio avviso, ha grande importanza. Si tratta di freschezza, di una qualità particolare, che si può ottenere solo improvvisando; qualcosa che sfugge alla scrittura. Ha qualcosa a che fare con l'idea di “limite” (the edge). Stare sempre sul confine con l'ignoto, pronti al salto. Quello, a mio avviso, è il posto della musica: sul limite tra il noto e l'ignoto, ed è verso l'ignoto che bisogna spingerla, sempre, altrimenti è la sua morte, e la nostra...”*¹⁰⁶

È in un tale contesto, governato da tali concezioni filosofico-artistiche, in questo modo – che abbiamo visto provenire dalla cultura africana – di adoperare la musica come virtuoso strumento di affermazione della propria identità – o nell'attitudine di andare sistematicamente alla ricerca dell'ignoto – probabilmente figlia della tipica curiosità europea - tutti fini che vengono perseguiti servendosi della privilegiata libertà d'azione che solamente l'improvvisazione, midollo spinale della musica jazz, può dare - che la ricerca, la formazione, la definizione e il nutrimento del proprio suono personale trova terreno fertile, l'*habitat* naturale dove muoversi spensierato e l'*humus* per crescere rigoglioso.

Sono tanti gli strumenti di cui il jazzista si serve per costruire la propria improvvisazione, per raccontare la propria storia “a modo suo”: il modo personale di “stare sul tempo” ad esempio suonando leggermente “indietro” o leggermente “avanti” rispetto al *bit* di riferimento senza però accelerare o decelerare veramente ma solo girandoci attorno (Chet Baker ad esempio è ricordato per il modo di suonare estremamente “indietro” sul tempo), o anche dilatando e contraendo delle frasi melodiche creando un effetto disorientante (Sonny Rollins è un maestro di questi tipi di “giochi” ritmici); anticipare di una battuta l'inizio di una frase melodica destinata all'accordo seguente della successione armonica di riferimento (tecnica sperimentata originariamente da Charlie Parker); l'utilizzo di quelli che vengono chiamati *licks* o

106 Dall'intervista a Steve Lacy situata in: Darek Bailey, *Improvvisazione*, cit., p. 94

patterns, cioè delle “frasi fatte”, frammenti ritmico-melodici di estensione variabile generatisi spontaneamente all’interno dei milioni di assolo di alcuni dei più grandi jazzisti della storia, pian piano diventate di dominio pubblico e finite poi in una sorta di enorme vocabolario orale e che – per l’appunto come vocaboli di una lingua - l’improvvisatore utilizza e lega insieme secondo il proprio gusto e l’ispirazione del momento per formare il suo discorso (John Coltrane, solo per fare un esempio, è uno dei più citati generatori e utilizzatori di *patterns*); l’inserimento nel discorso di *citazioni*, cioè frammenti melodici, anche questi di estensione variabile, “rubati” da altri temi di canzoni e brani celeberrimi per essere inseriti, la dove l’armonia lo permette, nel proprio solo in modo spesso ludico e ammiccante (Horace Silver e ancora Rollins sono famosi per aver fatto della *citazione* una delle loro cifre stilistiche), oppure la cosiddetta improvvisazione *tematica* che consiste nello sviluppare il proprio solo partendo da variazioni del *tema*, cioè il motivo scritto e sempre uguale (anche se ovviamente interpretabile) che nella pratica jazzistica più classica funge da apertura e chiusura di un brano (esempi emblematici di tale approccio li troviamo nella musica di Louis Armstrong e Thelonius Monk); Queste sono solo alcune delle possibilità che il jazzista ha per plasmare il proprio linguaggio personale, il proprio stile, e per creare all’interno dei suoi soli il tipico “respiro” fatto di continuo e alternato accumulo e rilascio di tensione che sta alla base della sua sopravvivenza di artista; data però la specifica direzione intrapresa in questa ricerca, mi occuperò in maniera più approfondita di quella che forse è l’arma più efficace, la più tagliente, che un musicista jazz possiede per determinare il suo stile, parlo ovviamente del suono e della ricerca timbrica.

- *Gesto e Timbro*

Il grafico seguente è estratto dal capitolo dedicato all’improvvisazione nel jazz all’interno del libro di Zenni (*I Segreti del Jazz*) - a cui ci siamo finora accostati in cerca di legittimazione - ed espone in maniera schematica quello che abbiamo appena descritto, nel tentativo di gettare un po’ di luce sui “misteriosi” processi che stanno dietro un’improvvisazione jazz.

Lo schema mostra molto chiaramente (sulla parte sinistra) quelli che sono i materiali, gli oggetti a disposizione dell’improvvisatore jazz e (sulla parte destra) i modi e le tecniche per utilizzarli, per combinarli in maniera organica. Si noti come, guarda caso, il primo tra i materiali da plasmare sia proprio quello puramente fonico, timbrico.

Materiale	Organizzazione
Produzione sonora (controllo microritmico e inflessivo)	Gestuale: schemi psico-motori
Materiali ipercodificati <ul style="list-style-type: none"> • dal sistema (arpeggi, scale, gesti) • dallo stile • dall'autore (<i>licks</i>) • dal repertorio (citazioni) • dalla convenzione (segnali) 	Formulare: posizione del discorso melodico o armonico
Materiali motivici <ul style="list-style-type: none"> • Motivi tematici • Motivi d'invenzione 	Motivica: articolazione e variazione dei motivi <ul style="list-style-type: none"> • Elaborazione tematica • Catena motivica

Fig. 4.1 Materiali e forme di organizzazione dell'improvvisazione jazz

Una volta Adam Nussbaum, grande batterista statunitense col quale ho avuto il piacere di studiare, mi disse: “il suono è movimento”.

Movimento corporeo e suono non sono derivati l'uno dall'altro ma sono proprio la stessa cosa; non è difficile capire questa verità fondamentale osservando lo stesso Nussbaum in azione sul proprio strumento: egli pare danzare su piatti e tamburi, una danza elegante che produce per forza di cose un suono elegante, ma soprattutto, personale. Parlando di batteristi storici, raffinati danzatori sui tamburi, vi invito ad osservare durante il processo creativo - solo per fare degli esempi di esponenti di stili diversi presi da periodi storici diversi nel cui modo di suonare emerge più esplicitamente il rapporto suono/movimento – Buddy Rich, Gene Krupa, Max Roach, Art Blakey, Billy Hart, Philly Joe Jones, Elvin Jones, Roy Haynes, Billy Higgins, Tony Williams, Jak DeJohnette, Paul Motian, Billy Cobham, Steve Gadd, Tony Oxley, Han Bennink, Bill Stewart, Eric Harland, ma anche nel rock, John Bonham, Dave Grohl o Terry Bozzio.

Su altri strumenti - rispetto alle più ampie e ariose “danze” sul *drumset* – il movimento si assottiglia e diventa *gesto*: pensate ai *gesti* sonori di John Coltrane, Eric Dolphy, Ornette Coleman, Alber Ayler, Roscoe Mitchell, Charles Lloyd, Peter Brötzmann e praticamente tutti i sassofonisti del *free jazz* e dell'improvvisazione libera con i loro *sovracuti*, *sforzati*, *vibrati*, squarci e strappi di suono ecc., di trombettisti quali Clifford Brown, Lee Morgan, Freddie Hubbard, Arturo Sandoval ecc. con i loro acuti così potenti da far quasi esplodere la testa, di McCoy Tyner, Cecil Taylor, Keith Jarrett e tanti altri con la loro percussività, i loro *cluster* e il loro tocco sui tasti, ecc., tutti risultati sonori partoriti da *gesti* psico-fisici, più o meno espliciti, atti a governare e piegare lo strumento – nostro tramite con la musica, sorta di prolungamento del proprio corpo e della propria anima - al nostro volere.

Il *movimento* o *gesto* musicale come origine del suono è un principio assiomatico valido anche nella musica colta, ma mentre, come abbiamo visto, i musicisti di matrice colta si muovono alla ricerca di un'omogeneità sonora per avvicinarsi il più possibile alle precise direttive estetiche imposte dal compositore e produrranno

quindi movimenti e *gesti* omogenei, al contrario, nel jazz, per via della matrice africana che - come in tutte le musiche tradizionali e folkloriche - ha una predominante natura fisica e corporea, il movimento/suono o gesto/suono è fortemente individuale e personalizzato.

Prima ancora di qualsiasi sistema fatto di altezze, successione di suoni verticali, successione di suoni orizzontali, pulsazioni regolari, ritmi, metri, annotazione, tecniche iper-codificate ecc., esistono i gesti puri, questi “oggetti sonori”, questi colori, questi tasselli che il musicista improvvisatore, governato come abbiamo visto da impulsi razionali e istintivi al contempo, colloca nello spazio e nel tempo secondo i suoi personali *target* e le sue personali esigenze espressive: prendiamo ad esempio un *rullo* in *crescendo* sul rullante, un *gesto* sonoro; son famosi i *rulli* di cui Art Blakey si serviva per enfatizzare ad esempio il lancio di una determinata sezione di un brano o il cambio di un solista (il tutto su pulsazione regolare); Han Bennink utilizza lo stesso identico *gesto* - con sfumature timbriche diverse poiché prodotto da un altro musicista - in punti arbitrari all’interno di uno spazio sonoro aperto, senza pulsazione se non quella interna e incalcolabile del musicista stesso; un *cluster* suonato da un pianista su una precisa linea melodica o su un determinato basso o accordo, produrrà un certo effetto, lo stesso identico *cluster*, lo stesso *gesto*, suonato in un contesto libero, senza nessun riferimento ritmico-armonico, produrrà un altro effetto; e ancora, un *glissando* su un pianoforte, largamente adoperato dai pianisti soul, blues, rhythm’n’blues, rock’n’roll, ecc. come *gesto* finale, l’ultima parola alla fine di un brano; lo stesso viene “copiato e incollato” da Cecil Taylor in giro per le sue mirabolanti, corporali e mistiche improvvisazioni. In questo l’improvvisatore si avvicina molto alla concezione dello spazio sonoro di compositori come Debussy, Schönberg, Webern, i cosiddetti post-weberniani e i compositori della seconda avanguardia europea, con la differenza sostanziale che la musica di questi compositori è totalmente razionalizzata e filtrata dal mezzo della scrittura mentre quella improvvisata è frutto di impalpabili, fugaci processi estemporanei: le improvvisazioni di un dato musicista saranno sempre differenti le une dalle altre perché fortemente condizionate dal differente momento, l’istante preciso in cui queste avvengono, mentre la musica scritta è fissata e cristallizzata in un ideale astratto di perfezione sempre uguale a se stesso e che si concretizza nella partitura; non è un caso che la deriva più “estrema” che prese la musica d’avanguardia europea sia stata rappresentata proprio dalle composizioni aleatorie.

“C’è un livello puramente fonico, di produzione sonora, che è essenziale, pertinente e rilevante nel jazz, [...]. È la produzione sonora come gesto personalizzato, l’inflessione timbrica e la microarticolazione ritmica prodotta dall’impulso somatico del musicista: soffio nel sax ed esce il *mio suono*, con la *mia* inflessione. Appare ovvio che la forma più immediata di corrispondenza discorsiva è la gestualità, che traduce l’impulso fonico in un gesto simbolico, codificato dai nostri sistemi psico-corporei: ad esempio una nota acuta e sforzata, un salto discendente, un suono tenuto a lungo, un rapido glissando, un gruppo di note ribattute. La produzione sonora si traduce, attraverso il gesto simbolico, in significato espressivo. [...]. Nell’improvvisazione jazz il solista spesso suona passaggi che articolano tensioni e distensioni somatiche. Si pensi agli spigolosi *cluster*

di Cecil Taylor, alla lava incandescente del sassofono di Albert Ayler, alle esplorazioni foniche di Roscoe Mitchell, ma anche a certi accordi taglienti di Thelonius Monk, ai sovracuti imperiosi della tromba di Roy Eldridge, alle dolci curve melodiche dell'ultimo Lester Young. Tali gesti – particolare cruciale – *sono indipendenti dal sistema linguistico*. Che si tratti dell'armonia tradizionale, di polifonia collettiva o di rumorismo *free*, un salto ascendente è appunto un gesto, come può esserlo una nota lunga, una scala velocissima, ecc.

Dunque, nella nostra tabella, la produzione sonora (a sinistra) nella sua forma basilare va connessa al singolo gesto (a destra), ma in realtà può ricoprire anche altre funzioni nell'organizzazione del discorso (tutta la colonna di destra). Ad esempio il gesto può essere parte di un'organizzazione formulare, con le sue regole di posizionamento nelle frasi: si pensi ai sovracuti che Albert Ayler raggiunge in genere dopo le prime frasi di un assolo, o le note starnazzanti dei sax tenori rhythm'n'blues reiterate per segnare il punto culminante, come fa Arnett Cobb in *Flying Home* di Lionel Hampton. Il gesto può essere anche soggetto a un'elaborazione motivica, come accade nella musica di Cecil Taylor, che spesso varia, riduce o espande in sequenza certi *cluster*, o ancora nell'ultimo Coltrane, che accostava vere e proprie aree gestuali – ad esempio prima bruschi salti di registro poi mulinelli di note ecc. - esposte, variate e quindi abbandonate. Individuando la dimensione originaria della materia fonica e della sua proiezione gestuale siamo anche in grado di comprendere la musica di certi improvvisatori radicali europei, come Derek Bailey o Peter Brötzman, che cercano di azzerare qualsiasi memoria convenzionale in nome di un'istintività pura. In realtà questi musicisti trasformano l'esplorazione fonica dello strumento in un discorso dotato di senso: spesso il free jazz europeo più criptico è un limpido, avvincente universo di discorsi gestuali.¹⁰⁷

Zenni parla di *gesti* ma anche della loro personalizzazione; è proprio su questi *gesti* infatti che ricade l'attenzione dei ricercatori timbrici a cui abbiamo accennato; il *gesto* fonico – che ha già di per se un suo carattere, una sua identità naturale – nelle mani dell'improvvisatore/ricercatore timbrico diventa il materiale grezzo, la materia prima da plasmare, forgiare e affilare attraverso la mola della personalizzazione.

- *I ricercatori timbrici: pittori della musica*

Di ricercatori timbrici nella musica jazz, come abbiamo visto, ce n'è di diversi tipi, da chi semplicemente, con naturalezza, quasi involontariamente, modella il proprio suono pur dedicandosi sostanzialmente e più esplicitamente ad altri aspetti e parametri musicali (ritmici, armonici, melodici, formali ecc.), a chi investe gran parte della propria energia creativa sull'aspetto timbrico pur muovendosi all'interno di stili e generi fortemente idiomati, fortemente vincolati quindi da sistemi di base precostituiti (tonale, modale, *swing*, *bop*, *cool*, *rock* ecc.) e chi invece fa della manipolazione timbrica unico punto di riferimento del proprio stile e della propria espletazione creativa.

A quest'ultima categoria appartengono ad esempio i musicisti del *free jazz*, sia nelle prime fasi in cui si era sempre ancorati ad una pulsazione ritmica regolare e stilisticamente inquadrata (*swing*, *walking bass*) ma svincolati da precisi sistemi armonico-melodici¹⁰⁸, con un effetto di emancipazione e valorizzazione delle singole

107 Ibid., pp. 53-54

108 Negli anni della nascita del *free jazz* Ornette Coleman - considerato il padre fondatore di questo stile – coniò il termine *armolodia*, un nuovo approccio alla musica, affine filosoficamente al sistema dodecafonico europeo anche

note simile a quello ottenuto – con la differenza di un’iper-razionalizzazione – col sistema dodecafonico e seriale della musica moderna e d’avanguardia europea che abbiamo analizzato nel capitolo precedente, e sia quello delle fasi successive in cui, escludendo oltre a quello armonico-melodico anche il parametro ritmico in senso classico - cioè di riferimento ad una pulsazione regolare - in favore di una ritmica iper-frammentata, definibile convenzionalmente con i termini di “aperta” o “senza tempo”, si ottenne una ancora maggiore, direi totale, centralizzazione dell’aspetto genuinamente fonico e timbrico.

Fanno parte della grande famiglia dei ricercatori timbrici “radicali” anche tutti quei musicisti europei che presero la lezione del *free* – musica esplicitamente legata ad un’estetica sonora sostanzialmente “nera”, afroamericana - e l’ampliarono ulteriormente, arricchendola con sonorità e concezioni dello spazio sonoro tipicamente europee.

Anche in questo caso sarebbe impossibile fare un’elenco completo dei musicisti che, in un modo o nell’altro, si sono dedicati alla ricerca timbrica, ma esporrò e descriverò a titolo esemplificativo alcuni dei più notevoli e caratteristici casi di cosa si intende per ricerca timbrica e cosa per ricercatore timbrico, affinché possano essere meglio compresi i risultati pratici dell’applicazione dei principi, sostanzialmente filosofici, che abbiamo affrontato finora.

I. I legni: Sassofonisti e meta-sassofonisti

Tra tutti gli strumenti che il jazz ha ereditato dalla musica europea il sassofono¹⁰⁹ è di sicuro quello che più di tutti deve a questa musica la sua più completa affermazione ed evoluzione, tanto da rappresentarne oggi un po’ lo strumento emblema. Oltre a questo, il sassofono è uno di quegli strumenti che meglio di altri si è prestato a “indagini” e sperimentazioni timbriche.

Ci sono dei sassofonisti che si sono distinti - piuttosto che come figure di ricercatori timbrici in senso stretto – più che altro per una fortissima identità sonora,

se – a differenza di questo – applicato ad improvvisazioni libere, che nasce dell’esigenza e dalla precisa volontà di svincolarsi dal sistema tonale europeo. Se si ascoltano i dischi di Coleman di questo periodo come *Something Else* e *Tomorrow Is The Questions: The New Music of Ornette Coleman* (1958-59, Contemporary Records) o *The Shape of Jazz to Come* e *This is Our Music* (1959-60, Atlantic Records) si noterà che sax e tromba (Coleman e Cherry) costruiscono delle melodie che non hanno nessuna legittimazione armonica di tipo tonale o modale classico (non a caso la maggior parte dei dischi di Coleman di questo periodo sono registrati in quartetto senza pianoforte), ma trovano legittimazione in se stesse come nel sistema dodecafonico; lo stesso vale per le linee di basso che, seppure conservano il tipico andamento e il tipico sapore del *walking bass*, non va quasi mai (armonicamente) in nessuna direzione, ma piuttosto ricopre un ruolo ritmico-timbrico incentrato sullo *swing* e su una costruzione melodica autosufficiente. È chiaro come con approcci simili emerga più netta che mai la componente puramente timbrica e sonora.

109 Parlo di sax (soprattutto contralto e tenore) come strumento più importante nel jazz nella categoria dei legni, ma nelle parole che seguono, in merito ai ruoli dei protagonisti, al sono di questi e ad alcune tecniche sonore impiegate – pur parlando convenzionalmente di sassofonisti - mi riferisco tacitamente anche a clarinettisti (in particolare, essendo questi più strettamente “imparentati” coi sassofonisti) e flautisti; nell’elenco che segue infatti sono citati anche alcuni storici esponenti e importanti esecutori di questi strumenti che nel jazz, storicamente, risultano essere molto meno frequentati rispetto ai cugini sassofoni.

riconoscibile, personalissima, grazie alla quale - chi in maniera determinante e chi in maniera meno incisiva - si sono imposti come custodi di quella che si potrebbe considerare un'idea comune e condivisa di suono jazz - nei limiti di quello che questi aggettivi possano significare accostati alla parola jazz – come capostipiti quindi di scuole sonore alle quali si sono ispirati, direttamente e indirettamente, musicisti di tutte le epoche. Nella lista che segue (come sempre parziale) ci sono in realtà alcuni che, oltre ad essere passati alla storia come dei capiscuola del suono (e non solo), si sono distinti anche per essere stati dei ricercatori timbrici in senso più stretto e che quindi ricompariranno di nuovo in seguito: Coleman Hawkins (considerato il padre del sassofono jazz), Ben Webster, Lester Young, Dexter Gordon, John Coltrane, Sonny Rollins, Benny Golson, Jonny Griffin, Stan Getz, Warne Marsh, Wardel Gray, Wayne Shorter, Joe Henderson, Hank Mobley, George Coleman, Jan Garbarek, Joe Lovano, Mark Turner tra i tenori; Charlie Parker, Sonny Stitt, Johnny Hodges, Cannonball Adderley, Eric Dolphy, Ornette Coleman, Paul Desmond, Lee Konitz, Jackie McLean, Charlie Mariano, Steve Coleman, Massimo Urbani tra i contralti; Gerry Mulligan, Serge Chaloff, Pepper Adams tra i baritoni; Sidney Bechet, ancora Coltrane, ancora Shorter, Steve Lacy, Dave Liebman tra i soprani; Johnny Dodds, ancora Bechet, Pee Wee Russel, Benny Goodman, Jimmy Dorsey, Tony Scott, Jimmy Giuffre, ancora Dolphy, Benny Maupin, Don Byron, e gli italiani Gianluigi Trovesi, Achille Succi, Gabriele Mirabassi, Mauro Negri, Mirco Mariottini, Francesco Bearzatti tra i clarinetti; Roland Kirk, James Moody, ancora Dave Liebman, ancora Benny Maupin, ancora Eric Dolphy, Hermeto Pascoal, Nicola Stilo al flauto.

Abbiamo detto che il lavoro sul proprio suono nell'estetica del jazz è fondamentale, ma ci sono dei musicisti (come Parker, Coltrane, Rollins, Gordon, ecc.) il cui carattere sonoro è talmente potente da imporsi, se non come regola, per lo meno come ispirazione e punto di partenza per la determinazione del proprio; tra questi un caso particolarmente eccezionale è quello di Lester Young, che oltre ad essere stato fonte di ispirazione per una lunga serie di grandi sassofonisti che vennero dopo di lui (Stan Getz, Warne Marsh, Dexter Gordon, Lee Konitz, ecc.), condizionò il *sound* e l'approccio allo strumento anche di tanti altri grandi musicisti non sassofonisti e persino quello di un'intera corrente stilistica, quella del *cool* e del *west coast jazz*.

“Il timbro originale di uno strumentista può toccare così profondamente l'immaginazione di altri musicisti da spingerli a imitarlo per condividerne la filosofia espressiva: il colore strumentale diventa il segno di appartenenza a un ideale musicale. Forse l'impatto più profondo sul jazz lo ha avuto il sax tenore di Lester Young, lieve, leggero, aereo, vagamente femminile, agile e sinuoso, come si ascolta ad esempio in *You Can Depend on Me* di Count Basie (1:19). Lontano dalla possente virilità retorica di un Coleman Hawkins, influenzò una schiera di sax tenori più giovani, come Stan Getz, Zoot Sims, Warne Marsh, oltre a Dexter Gordon e Wardell Gray. Ognuno di questi musicisti ha a sua volta personalizzato quel suono, individuando un accento personale che li ha resi riconoscibili all'interno di quella scuola. Quell'ideale timbrico, portato su altre ance divenne il modello del sax contralto di Lee Konitz, dei baritonisti Gerry Mulligan, Serge Chaloff, e Lars Gullin, del clarinettista Jimmy Giuffre. L'influenza di Young travalicò i singoli strumenti, arrivando a determinare il *sound* dell'intera sezione sassofoni di un'orchestra, il cosiddetto “Secondo gregge” di Woody Herman: il brano *Four Brothers*, scritto da Giuffre per Herman, è la proiezione del suono

di Young su scala orchestrale. L'intera filosofia del nonetto di Miles Davis del 1948-50 poi conosciuto sotto l'etichetta *Birth of the Cool* poggia su una concezione timbrica riconducibile a Lester Young. Tra il 1948 e il 1955 il *sound* di Lester Young era diventato il modello estetico dominante, l'ideale sonoro di un'intera stagione – quella del *cool jazz* e del cosiddetto *West Coast Jazz* – a cui aderirono innumerevoli strumentisti, arrangiatori, compositori. Nulla di simile può essere documentato per altre epoche della storia della musica.”¹¹⁰

Mentre tra i sassofonisti che appartengono alla categoria degli sperimentatori timbrici in senso stretto ricordiamo: Roland Kirk, John Coltrane, Ornette Coleman, Albert Ayler, Pharoah Sanders, Eric Dolphy, Roscoe Mitchell, Anthony Braxton, Charles Lloyd, Steve Lacy, Evan Parker, Peter Brötzmann, Eugenio Colombo, Gato Barbieri, Jan Garbarek, Louis Sclavis, John Surman, Tim Berne, John Zorn e molti altri che approfondirono (e approfondiscono) diverse tecniche per produrre tutta una lunga serie di puri effetti timbrici, di colori possibili su questo strumento, tecniche come la produzione di suoni detti *armonici* o *multifonici*, di *sovracuti*, quella di parlare e cantare dentro lo strumento e suonare contemporaneamente, di suonare due o tre strumenti contemporaneamente, di suonare solamente il bocchino estratto dallo corpo dello strumento oppure al contrario di suonare lo strumento senza bocchino (quindi soffiando direttamente dentro il tubo), di utilizzare il suono prodotto dal solo soffio (senza produzione di note), di adoperare lo strumento come un idiofono attraverso la percussione delle chiavi o percuotendone il corpo stesso con vari oggetti, respirazione circolare ecc.

“[...] su un sassofono si possono esaltare certi armonici per produrre un suono grezzo, aspro, oppure per emettere più note contemporaneamente. Già negli anni Venti Jimmy Dorsey esplorava gli effetti degli armonici sul sax contralto nel suo scatenato assolo in *That's No Bargain* di Red Nichols: i suoni multipli arricchiscono le note basse tra 0:59 e 1:06. Negli anni Cinquanta i sax tenori di scuola *rhythm'n'blues* si erano specializzati nella distorsione aggressiva delle note più basse: l'assolo di Arnett Cobb in *Flying Home* di Lionel Hampton anticipa alcuni tratti di quello stile, che ebbe una vasta influenza su John Coltrane e Ornette Coleman. Nei primi anni Sessanta il vibrato melodrammatico e il fraseggio velocissimo di Albert Ayler hanno aperto al sax una nuova dimensione timbrica, dando la sensazione di un urlo liquefatto, una deformazione espressionista destinata ad influenzare lo stesso Coltrane e non pochi maestri dell'improvvisazione europea, come il tedesco Peter Brötzmann. I sassofonisti della scuola di Chicago come Joseph Jarman, Roscoe Mitchell e Anthony Braxton hanno invece “raffreddato” la lezione di Ayler, asciugando quelle colate di suono in un poetico catalogo di borbottii, fischi, raucedini e afasie quasi beckettiane.

L'esploratore più sistematico e impressionante dell'universo degli armonici sul sassofono è senza dubbio il soprano inglese Evan Parker: nelle performance in completa solitudine la respirazione circolare, le alterazioni di diteggiatura e il lavoro di imboccatura sostengono lunghi, veloci mulinelli che generano un caleidoscopio di armonici, prodotti con tagliente precisione fino alla soglia dell'udibilità: la mutevolezza, la densità, lo spessore, l'altezza, la consistenza e il ritmo in questo tappeto di armonici fanno sorgere dallo strumento monodico l'illusione di una magica, ipnotica molteplicità di voci.

Altri sassofonisti invece lavorano per sottrazione, estinguendo le note fino a lasciare solo il soffio [...]. Il soffiato è diventato addirittura il tratto distintivo di Ben Webster: in *Come Rain or Come Shine* ascoltiamo la fusione di suono e soffio: organismo unico da cui nasce un gioco drammatico e

110 Zenni, *I Segreti del Jazz*, cit., p. 26

ironico intorno all'esistenza di ogni singola nota, al suo tentativo di imporsi sul «rumore» o soccombere ad esso, svanendo nel flusso indistinto dell'aria. In casi come questi trascuriamo la melodia e ci avvince il destino timbrico di ogni singola nota.

Non è detto che il soffio debba sempre prevalere: può anche sostenere la nota in modo costante. Negli ultimi anni di vita Lester Young incorporò nel suo timbro un soffiato uniforme, regolare (*This Year's Kisses*) che circonfonde le note di una delicata aura luminosa. Anche nel sax alto di Paul Desmond - si ascolti *Audrey* con Dave Brubeck - la grana soffiata del suono rimane sempre di spessore costante: il suono viaggia come in una sorta di cristallo infrangibile, che solo nel registro acuto lascia trapelare qualche crepa. I sassofonisti della scuola di Chicago emersi alla fine degli anni Sessanta, in particolare Roscoe Mitchell e Anthony Braxton, hanno tracciato una mappa complessa, articolata, immaginosa e visionaria delle possibilità strutturali, discorsive, sintattiche ed espressive del soffio.¹¹¹

“L'identità timbrica di uno strumento può essere ampliata fino a coinvolgere i dispositivi meccanici preposti al suo funzionamento. Ad esempio sul sassofono si possono enfatizzare gli attacchi con dei colpi di lingua (*slap tongue*), con cui si rende più percussivo il suono delle note e l'attacco ritmico; una tecnica piuttosto comune negli anni Venti, è poi caduta in disuso per riemergere negli anni Sessanta come bagaglio dei sassofonisti più sperimentali. Si possono anche suonare le chiavi dello strumento senza emettere alcun suono, come fa spesso Eugenio Colombo, trasformando il sax in uno strumento a percussione, oppure combinandole con gli schiocchi dello *slap tongue*, o ancora si può percuotere il corpo del sax o della tromba con oggetti estranei, ad esempio la fede al dito del musicista, con un secco effetto tintinnante. Si può anche far suonare il proprio corpo: Jimmy Giuffrè costruisce il solitario *So Low* intorno al clarinetto, al soffio nello strumento e al battito del suo piede che porta il tempo.¹¹²”

Ancora qualcosa verrà aggiunto su altri effetti timbrici prodotti tramite questi strumenti nel prossimo paragrafo.

II. *Gli ottoni e lo scambio di inflessioni tra strumento e voce*

Un altro strumento principe del jazz è la tromba. Sebbene questo strumento - a differenza del sassofono - ricoprì già nella musica colta ruoli molto importanti, fu comunque, anche questo, uno strumento che trovò col jazz la sua massima espressività.

L'espressività a cui mi riferisco è sostanzialmente legata ai nuovi, macroscopici orizzonti timbrici che questo strumento conquistò attraverso le pratiche finora analizzate, esclusivamente jazzistiche, a cui fu sottoposto dal momento in cui cadde nelle mani degli afroamericani: già nella musica colta, in particolare nelle orchestre sinfoniche, soprattutto nel Novecento, questo strumento ebbe modo di produrre varie tipologie di timbri, anche tramite l'utilizzo di sordine, ma niente è nemmeno lontanamente paragonabile alla gamma di suoni, timbri ed effetti che musicisti come King Oliver, Louis Armstrong, Bubber Miley, Don Cherry e tanti altri tirarono fuori da questo strumento. Anche in questo caso - seppur in maniera meno netta rispetto a quello dei sassofoni - si possono individuare, tra gli innumerevoli protagonisti di questo strumento, due principali categorie: coloro che si distinsero soprattutto (fra le

111 Ibid., pp. 27-28

112 Ibid., p. 34

altre cose) per una fortissima identità timbrica e che contribuirono quindi, in proporzioni variabili, alla nascita e allo sviluppo di un'ideale estetico-sonoro comune, e chi, oltre a questo, si contraddistinse per una più approfondita ed esplicita ricerca timbrica.

Alla prima categoria appartengono indiscriminatamente, ognuno in rapporto allo stile a cui aderì e al contesto storico-culturale in cui visse, trombettisti di tutte le epoche. Nel complesso, all'interno di questo lungo e variopinto elenco, si potrebbero individuare due principali estetiche sonore, quella *nera* e quella *bianca*.

I già citati King Oliver e Louis Armstrong, assieme a Buddy Bolden e Bunk Jonson¹¹³, rappresentano i padri fondatori della tromba jazz dal suono *nero*, suono che troviamo espresso in una linea temporale-filologica che unisce gli stili *hot jazz-swing-bop-hard bop-free*. L'*hot jazz* è il primo stile di jazz per gruppo (insieme al *dixieland* che più che altro rappresentò più un'imitazione, una sorta di alternativa *bianca* alla musica *nera*), risale ai primi vent'anni del Novecento ed è il risultato di quello che accadde quando le *marching band* di New Orleans iniziarono ad esibirsi da fermi e in contesti diversi (tra cui gli studi di registrazione visto che sono giunte a noi diverse testimonianze sonore di quell'epoca); il suo *sound*, grezzo e corposo, è caratterizzato da un forte utilizzo del *vibrato* - peculiarità timbrica simbolo di quegli anni, riscontrabile ad esempio anche nei clarinetti (Sidney Bechet, Johnny Dodds) - da frequenti glissandi (che richiamano la micro-intonazione blues) e da note acute e potenti; consiglio vivamente di ascoltare, per capire il tipo di *sound* a cui mi riferisco, tutte le registrazioni pervenuteci degli *Hot Five* e *Hot Seven* di Armstrong e della *Creole Jazz Band* di King Oliver: in nessun altro stile di jazz successivo si è più potuto ascoltare un suono così primordiale, fresco, spontaneo, ingenuo, vergine, prima di essere "intellettualizzato" dalle seguenti evoluzioni. Il *sound hot* fu metabolizzato ed esasperato, parallelamente ad un'evoluzione (o comunque una mutazione) del linguaggio di cui non ci interessa parlare qua, nell'era dello *swing*, del *be-bop* e dell'*hard bop* per mano di trombettisti come Roy Eldridge, Bubber Miley, Cootie Williams, Clark Terry, Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Clifford Brown, Lee Morgan, Donald Byrd, Kenny Dorham, Art Farmer, Freddie Hubbard, Booker Little tra i più celebri; nell'epoca del *free jazz* i trombettisti continuarono a suonare influenzati da questo suono *nero, hot*, ma - stimolati e condizionati dalla forte tendenza alla ricerca implicita in questo nuovo linguaggio - si spinsero sempre più verso altre direzioni sonore, verso una vera e propria sperimentazione timbrica che ci porterebbe alla seconda categoria - quella dei ricercatori timbrici - che vedremo tra poco.

Il filone dei trombettisti dal *sound bianco* è decisamente meno esteso, ma non per questo meno caratteristico. A renderlo *bianco* non è, ovviamente, solo il colore della pelle della maggior parte dei trombettisti da cui fu accolto, ma anche il tipo di suono, morbido, avvolgente, delicato, privo di vibrato, influenzato da canoni estetici più

113 Questi musicisti, come anche Bix Biederbecke che citerò tra poco, in verità nascono come cornettisti, la tromba si impose come sostituzione definitiva alla cornetta (salvo rarissime eccezioni come quella di Nat Adderley, Don Cherry, Lester Bowie e pochissimi altri che in alcuni dischi degli anni 50 e 60 suonano la cornetta) solo dalla fine degli anni 20 circa in poi.

europei che africani; esso fu inaugurato da Bix Beiderbecke negli anni 20, raccolto e sviluppato da Miles Davis (anche se nero!)¹¹⁴ alla fine dei 40 (*Birth of the Cool*) e sostanzialmente, dagli anni 50, abbracciato e trasformato in un vero e proprio “stile di vita” da Chet Baker.

L'estetica sonora di cui si sta parlando, adesso riferita alla tromba, è la stessa di cui abbiamo parlato poc'anzi nel descrivere l'influenza della concezione sonora di Lester Young sul suono del *cool jazz*; di questa, tra i trombettisti, Baker rappresenta il maestro assoluto, il profeta che la diffuse a livello globale attraverso innumerevoli concerti e incisioni in giro per il mondo; si potrebbe dire che questa estetica sonora è in esso incarnata. Questo particolare *sound*, unito ad un fraseggio molto melodico, estremamente limpido, efficace, romantico, ha fatto sì che Chet (al di fuori di implicazioni legate ad una vita privata travagliata e ad una forzata costruzione della sua immagine pubblica da parte del mondo mediatico) rappresentasse oggi forse, insieme a Davis, la figura più emblematica del jazz (quello più classico per intenderci).

Come dicevo, parlando di tromba – ma anche di trombone, suo fratello maggiore - la distinzione tra chi si guadagnò un posto d'onore nell'universo sonoro del jazz “solamente” tramite la donazione a questo di una voce unica e fortemente caratteristica e chi lo fece attraverso dichiarate esplorazioni e invenzioni timbriche è molto sottile; gran parte dei trombettisti ricordati per le qualità del proprio *sound* e del proprio stile furono anche grandi “giocolieri” timbrici.

Ma come si manifesta nella pratica la ricerca timbrica sugli ottoni? Tramite l'utilizzo di precise tecniche di labbra e di emissione dell'aria, ma soprattutto per mezzo di una vastissima gamma di sordine (*plunger, cup, wah-wah, Harmon, straight, ecc.*) e di combinazioni tra loro che stravolgono e trasformano il timbro originale dello strumento.

Anche in questo caso, mezzi fisici come la sordina e tecnici come il controllo e la gestione del corpo, esistono soltanto come strumenti al servizio di un preciso principio estetico di fondo - ancora una volta - ereditato dalla cultura africana e mai nemmeno intravisto in quella europea: l'imitazione strumentale della voce umana, o meglio, l'interscambio timbrico tra voce e strumenti musicali.

114 Il ruolo di Davis nella storia del jazz, si sa, è quanto mai particolare e controverso; egli si fece fautore e guida di alcune delle più grandi rivoluzioni del mondo (musicale e non) del jazz; per questo rappresenta un caso assolutamente unico. Per quello che ci riguarda in questo specifico ambito, cioè il suono “bianco” del *cool*, in contrapposizione a quello “nero” che abbiamo visto, bisogna dire che egli si colloca esattamente nel mezzo: Miles, dopo una fase giovanile in cui si trovò ad affiancare delle “palle di fuoco” sonore come Parker e Gillespie, iniziò a suonare - molto probabilmente per il suo naturale istinto di ricerca del nuovo, del diverso, che ha governato l'intera carriera di questo geniale personaggio della storia della musica, e di conseguenza tutta l'evoluzione del jazz stesso - prima ancora che si parlasse di *cool*, tirò fuori questo nuovo modo di suonare la tromba, unendo il fraseggio iper-articolato (anche se mitigato anche quello) tipicamente *nero, Hot, bop*, a una sonorità più morbida e vellutata tipica di un approccio sonoro più europeo che africano. Davis si portò dietro quel suono per tutti gli anni 50 (pensate al suo suono con la sordina *harmon*, uno dei suoni più emblematici del jazz di quegli anni) e parte dei 60, per poi abbandonarlo nuovamente per nuove frontiere timbriche.

“Molte delle pratiche di trasformazione del suono strumentale obbediscono a un altro principio estetico: lo scambio di inflessioni tra strumento e voce. Il primo tende a imitare la seconda e viceversa, una condotta riconducibile alle strutture linguistiche africane. Ad esempio alcune lingue della grande famiglia Niger-Congo, parlate in Africa centrale, occidentale e in molte parti dell’Africa meridionale, sono lingue tonali, «in cui l’altezza contribuisce a distinguere le parole e le categorie grammaticali» (AA.VV. 2007). Le sillabe vengono articolate a vari livelli d’altezza (di solito due o tre: grave, medio o acuto), per cui la diversa intonazione determina un diverso significato delle parole. È quanto accade nelle lingue Bantu, o nelle lingue Gur, Kru, Kwa, Mande dell’Africa occidentale. Tra le culture che adoperano questi idiomi si possono rintracciare i cosiddetti «tamburi parlanti», i quali non comunicano significati attraverso il ritmo ma riproducono l’intonazione variabile di un lessico di base, articolato secondo una sintassi elementare. Gli Yoruba, [...], imitano il linguaggio per mezzo di tamburi a pressione *dundun*, mentre gli Ashanti, di lingua Twi, usano i tamburi detti *atumpani* e *fontomfron*: questi strumenti sono in grado di inviare messaggi fino a 32 chilometri di distanza. Inoltre in molte culture africane sia i repertori vocali sia quelli strumentali sono assemblati a partire dalle medesime tecniche compositive, [...]. Dunque lingua, ritmo e intonazione musicale sono strettamente connesse. [...]. Tutti condividiamo l’esperienza basilare delle vocali: mutando la conformazione del cavo orale esaltiamo armonici diversi ottenendo così i suoni vocalici. Questa tecnica vocale può essere trasferita su uno strumento a fiato, una condotta che sembra del tutto ignota alla cultura occidentale ma che deve essere stata diffusa in Africa.”¹¹⁵

Il disegno di fianco è una stampa del XVII secolo tratta dal diario di un viaggiatore italiano in Africa e raffigura un musicista che imbecca uno strumento molto simile ad una tromba, intento a modularne il suono attraverso l’apertura e la chiusura della campana per mezzo della mano e ci dimostra, semplicemente, come le tecniche di modulazione del suono di una tromba jazz provengano da antiche pratiche musicali africane.



III. 2.1 Da G. Merolla da Sorrento, *Breve e succinta relazione del viaggio nel regno del Congo nell’Africa meridionale*, Napoli, 1692, riprodotta in Bassani (1978).

115 Zenni, *I Segreti del Jazz*, cit., p. 29

“[Nella stampa] si nota in basso a sinistra un suonatore africano di corno che suona aprendo e chiudendo con la mano la campana: non è difficile immaginare il risultante effetto *wah-wah*. Lo strumento diventa un vero prolungamento dell’identità vocale: questo è un’altro dei modi in cui nelle musiche afroamericane il suono strumentale si radichi nella persona.¹¹⁶”

Questa pratica africana dell’imitazione e compenetrazione tra voce e strumento – complementariamente al già analizzato sistema antifonale e corale dei canti africani dal quale deriva il rapporto di dialogo e interscambio interno, tra musicisti stessi, ed esterno, tra musicisti e pubblico, durante l’avvenimento musicale – si può facilmente riscontrare nel jazz quando, ad esempio, ascoltando un esperto improvvisatore durante l’atto creativo, si ha la netta sensazione che questo stia raccontando una storia o spiegando qualcosa, coi suoi sottili giochi interni di domande e risposte, di esposizione e “argomentazione” di un’idea, di micro inflessioni espressive ecc.; oppure, ancor meglio, quando ascoltando un’improvvisazione, a prescindere dal tipo, dallo stile e dal linguaggio a cui aderisce (quella tra solista e ritmica in tutte le sue forme ed epoche, tra solista e *background* orchestrali, quella “democratica” dell’*interplay*, quella collettiva in stile *New Orleans*, quella collettiva in stile *free jazz* o in forma di improvvisazione totale moderna ecc.) ci sembra di trovarci di fronte a delle persone che conversano. Pensate anche come, al contrario, le tecniche dello *scat* o della *vocalizzazione* (nella sua accezione moderna) consistano in sostanza nel trasformare l’apparato vocale (corde vocali, cavo orale, ecc.) in uno strumento e utilizzarlo come tale.

Ma, nel jazz, i risultati più tangibili e timbricamente più caratteristici dell’applicazione di questo principio si riscontrano sugli ottoni, fino a raggiungere in alcuni casi una specie di grottesca antropomorfizzazione dello strumento: è piuttosto inquietante ascoltare come il solo di King Oliver in *Deepper Mouth Blues* del 1927 o l’esposizione del tema di Joe Nanton (trombone) in *Work Song* (dalla suite *Black, Brown and Beige* di Ellington) del 1943 siano sorprendentemente simili a delle voci umane.

Il catalogo di sussurri, bisbigli, pianti, lamenti, gorgoglii e ringhi (*growl*), vocalizzazioni e riproduzioni di parole (*wah-wah*, *ya-ya*, *ha*, *hu*, ecc.) è lungo e variopinto, come lungo e variopinto è quello dei musicisti virtuosi di queste tecniche (King Oliver, Louis Armstrong, Bubber Miley, Cootie Williams, Joe Nanton, ecc.).

Esistono altri effetti possibili sulla tromba sperimentati in epoche più moderne, come quello “flautato” prodotto suonando direttamente dentro lo strumento senza bocchino con una particolare tecnica (ascoltare i dischi del gruppo Superilent dove il trombettista Arve Henriksen utilizza questa e altri tipi di tecniche miscelate ad un utilizzo mistico dell’elettronica) oppure effetti “rumoristici” di vario genere.

“La tecnica africana del *wah wah* [in riferimento alla figura precedente] è riemersa secoli dopo tra i

116 Stampa e commento sono estrapolati da: Stefano Zanni, *I Segreti del Jazz*, cit., pp. 29-30

suonatori di ottoni di New Orleans, dove, oltre alle comuni sordine, venivano usati gli oggetti più disparati: Joe “King” Oliver si affidava a un bicchiere, ma il mezzo più diffuso era uno stura lavandini, diventato poi una sordina di fabbricazione industriale chiamata *plunger*. Oliver era un maestro riconosciuto di diversi tipi di sordine, e ci ha lasciato alcune memorabili testimonianze su disco. Il famoso assolo di *Deeper Mouth Blues* è un esempio straordinario di maestria con la *plunger*. Il timbro morbido e le sottili varianti di apertura della campana conferiscono grande intensità al fraseggio; l’apertura determina anche l’incisività ritmica di ogni frase, mentre legato e staccato si bilanciano in una perfetta fusione di timbro, altezza e ritmo. Nei dischi della Creole Jazz Band tra il 1923 e il 1924 si possono ascoltare Oliver e il suo pupillo Louis Armstrong suonare le cornette con la sordina *straight* in *Snake Rag*, nonché la *harmon* in *Steengaree Blues*. In *Sugar Blues* del 1931 Oliver registra uno dei primi esempi su disco di «tromba parlante», un effetto teatrale reso allora popolare dal trombettista Clyde McCoy.

Oliver influenzò un’intera generazione di trombettisti: Paul Mares e Johnny Dunn, George Mitchell e Natty Dominique. Ma è stato il giovane James «Bubber» Miley, solista dell’orchestra di Duke Ellington, a lasciare le testimonianze più strabilianti. Miley prima chiudeva la campana con una *straight*, per ottenere un suono nasale, poi modulava le vocali con una *plunger*, arricchendo il fraseggio con tocchi di *growl*. Il *growl* è la trasposizione strumentale di un altro effetto vocale, il ringhio. Si ottiene cantando nello strumento e gorgogliando con la gola, con un rapido movimento della lingua (come per pronunciare una “r”). Miley usa il *growl* con grande originalità in diversi dischi di Ellington: uno dei gesti più tipici è la nota «urlata» a 1:13 di *Black and Tan Fantasy*.

Il *growl* non è un effetto tipico dei trombettisti: nel celebre *Summertime* del 1939 Sidney Bechet vi ricorre mentre cita il *Miserere* dal *Trovatore* di Verdi, trasformando l’aria italiana in una cadenza visceralmente blues (0:55). Pee Wee Russell distorceva il suono immacolato del clarinetto in deformità grottesche (si ascolti tutto l’assolo di *The Eel* di Eddie Condon, da 0,57); Benny Goodman aveva invece ereditato il *growl* dalla tradizione clarinettistica ebraica (*Basin Street Blues* dei Charleston Chasers, da 1:10). Le frasi più caustiche di Roy Eldrige esibivano il *growl* a tromba aperta (*This Year’s Kisses* di Lester Young a 5:48), tecnica poi ripresa da Phil Woods sul sax alto. Sul sax tenore il *growl* esalta la virile aggressività dello strumento, come aveva già compreso Coleman Hawkins; poi negli anni Sessanta Gato Barbieri ne ha fatto un marchio personale, in continuità con i sassofoni del rhythm’n’blues. Proiettato sul registro acuto del sax, il *growl* si trasforma in un vero e proprio urlo, che John Coltrane emetteva come un grido trattenuto[...]. Comunque gli strumenti d’elezione del *growl* rimangono gli ottoni. [...]. Attraverso queste tecniche il timbro articola la sintassi dell’assolo, come quello conclusivo di *Black and Tan Fantasy* in cui Miley stabilì un paradigma delle possibilità vocali della tromba. L’assolo inizia con un *sib*, acuto che crea un’enorme tensione non solo per l’interminabile durata (quattro misure), ma perché la tromba è *chiusa*: si accumula così un’energia fonica che sfocia nel successivo caleidoscopio di *blue notes*, tutte modellate sulle vocali dell’inglese, compresi quei suoni che noi percepiamo come intermedi tra la “a” e la “e”. [...].

La natura profondamente vibratile, timbrica, coloristica del *jungle style* – come veniva definito lo stile del primo Ellington – trova la sua massima espressione in Joe “Tricky Sam” Nanton, l’uomo che trasferì le tecniche di Miley sul trombone. Rimasto ineguagliato per potenza e intensità, Nanton era puro timbro, e la scelta delle sue note era semplice, persino elementare: il pilastro del suo discorso era il colore. Sviluppò nuove tecniche per vocalizzare *uh, ah, eh*, ma inventò anche un inedito *ya ya* diventato un inimitabile tratto distintivo. Nell’esposizione del tema di *Work Song*, dalla suite *Black, Brown e Beige* di Ellington (versione dal vivo), Nanton tocca un vertice assoluto di mimesi vocale, arricchita da tocchi di *growl*, che lo porta alle soglie di una perturbante antropomorfizzazione dello strumento. Oltre agli effetti *wah wah*, le sordine consentono una vasta gamma di trasformazioni del suono: dal timbro chiuso e ovattato della *cup* a quello petulante della *Harmon*. Quest’ultima ha un pirolo estraibile: aprendo e chiudendo con la mano il foro rimasto aperto si ottiene un effetto *wah wah* più nasale e lamentoso, quello usato da Oliver in *Mistreatin’*

Man Blues dietro la voce di Sara Martin. All'inizio della carriera Miles Davis non disdegnava la *straight* – che si ascolta in *Solar* o in vari dischi con Charlie Parker, tre cui *Embraceable You* – ma dalla metà degli anni 50 adottò la *Harmon* senza piolo, il cui suono ronzante, amplificato dal microfono, è divenuto poi un suo vero e proprio marchio di fabbrica (*If Were a Bell*).

Ellington ha proiettato gli effetti *wah wah* su tutta la sezione ottoni, con un impressionante effetto corale: all'inizio di *Echos of the Jungle* gli ottoni “cantano” come il coro di una comunità gospel.” In orchestra sono possibili raffinati giochi timbrici anche con le *cup* o le *derby* (varianti delle *cup* a forma di cappello), o mescolando tali sonorità con le *Harmon*, come l'inizio di *Shiny Stockings* di Count Basie e *Munlight Serenade* di Glen Miller.”¹¹⁷

Come abbiamo detto, quello tra strumento e voce non è una strada a senso unico ma un interscambio di inflessioni, così, oltre a ritrovare alcune tecniche di cui abbiamo parlato (quella del *growl* in particolare) anche sulla voce - perché in effetti dalla voce provengono - troviamo anche alcune tecniche tipicamente strumentali applicate alla voce come quelle già citate dello *scat* e della *vocalizzazione*.

La tecnica del *growl* passa per la gola e per la bocca prima di liberarsi dentro lo strumento, quindi viene praticata anche semplicemente cantando da musicisti poliedrici come Armstrong che di questa tecnica – con grandissima probabilità proveniente dall'Africa – rappresenta l'esempio per antonomasia.

La tecnica dello *scat* consiste nella produzione solistica di articolate linee ritmico-melodiche, quasi sempre molto veloci e virtuosistiche, prodotte attraverso il veicolo di alcune sillabe (labiali, dentali, palatali) particolarmente adatte allo scopo perché dotate di un attacco più netto che favorisce una più precisa scansione ritmica: la voce diventa uno strumento melodico con un forte attacco come potrebbe essere una tromba. Per *vocalizzazione* (con accezione moderna e non in riferimento ai *vocalizzi* ad esempio dei canti gregoriani, anche se il principio è molto simile) invece si intende un po' la tecnica vocale complementare allo *scat*: mentre nello *scat* la voce si serve di sillabe onomatopoeiche dal potente attacco, finalizzate per lo più a risultati ritmici serrati, aggressivi, taglienti e il più delle volte frenetici, la *vocalizzazione*, al contrario, si serve di vocali – quindi lettere dai contorni sfumati, morbidi – per la produzione di melodie liriche e ariose, lontane dall'effetto ritmico-propulsivo dello *scat*: si potrebbe dire che, con la *vocalizzazione*, la voce emula strumenti melodici con attitudini più liriche, più morbide, come potrebbero essere un sax tenore o un flauto. Esempi emblematici dello *scat* sono Armstrong e Cab Calloway tra i pionieri (e Gene Green, musicista di poco rilievo nella storia ma che detiene il merito di aver lasciato la prima traccia registrata di canto *scat* con il suo *King Of The Bungaloos* del 1911), oppure nel *bop* Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Joe Carroll, James Moody e in epoche più recenti Bobby McFerrin; oggi tutti i cantanti moderni, ognuno col proprio stile e con le proprie soluzioni timbriche, si servono di tecniche di *vocalizzazione* e sempre meno dello *scat*, ormai considerato obsoleto; vi consiglio, giusto per fare un buono esempio di come attraverso questa tecnica una voce possa trasformarsi in uno strumento melodico che suona temi e improvvisazioni al pari di qualsiasi altro, senza il filtro di un testo ma solo con l'emissione di note modulate

117 Ibid., 29-32

tramite il cavo orale, di ascoltare la cantante inglese Norma Winstone in dischi come *Music for Large and Small Ensemble* di Kenny Wheeler (ECM Records, 1990).

Oltre questi, gli effetti puramente timbrici e “rumoristici” esplorati dalla voce umana all’interno della pratiche improvvisative di derivazione jazzistica sono tantissimi altri, molti derivati anche dalla musica novecentesca europea.

“L’estetica musicale africana ha mutato nel profondo molti aspetti del Novecento, e la diffusione della voce arrochita è forse il caso più esemplare. La voce di Louis Armstrong rappresenta il prototipo del *sound* roco e sporco, anche se in gioventù Satchmo esibiva una bella voce di tenore (*Star Dust*) a cui è riuscito a tornare anche decenni dopo (nel toccante *That’s for Me*). All’inizio Armstrong arrochiva coscientemente la voce, come in vari punti di *Lawd, You Made the Night Too Long*, finché le corde vocali non si rovinarono, dandogli in cambio quel timbro inconfondibile della maturità. Peraltro la sua voce si collocava in una tradizione di arrochimento che doveva essere ben radicata nella cultura afroamericana, se la sentiamo già in *King of the Bungaloos* del 1911 (2:11), affrontata con scioltezza dal cantante (bianco) di vaudeville Gene Green. Probabilmente proveniva dal trattamento della voce maschile nel blues rurale, come testimoniano alcune registrazioni di Charley Patton (ad esempio in vari punti di *Mississippi Bo Weevil Blues* e *Pony Blues*, in conclusione delle frasi a 1:16 e 1:26). [...]. La vocalità del jazz si muove sullo stesso piano dell’intonazione strumentale. Impegnato sempre più in un repertorio di canzoni, Armstrong nei primi anni Trenta iniziò a distorcere il suono delle parole: svuotato di senso, il testo diventa una riserva di timbri malleabili. In *I Gotta Right to Sing the Blues* lo sentiamo stringere tra i denti le sillabe del titolo e poi sprofondare nella parola «river», in un vertiginoso gioco di luci e ombre; con esiti ancora più estremi, in *Lazy River* il testo di Hoagy Carmichael è ridotto a un’incomprensibile poltiglia sonora, pura materia fonica. Accade anche che strumento e voce si scambino i ruoli, come Bubber Miley e Adelaide Hall in *Creol Love Call* di Duke Ellington, con un effetto ironico e inquietante. Invece in *I Gotta Right to Sing the Blues* Louis Armstrong, dall’alto del suo genio naturale, fa tutto da solo: canta il testo come uno strumentista, ma quando passa alla tromba suona un assolo sensazionale modellato sul timbro, lo spessore e il volume di un soprano lirico.

Il maggior punto di contatto fra il mondo vocale e strumentale è il canto *scat*, ovvero il fraseggio che usa sillabe senza senso a posto del testo. La testimonianza più antica che conosciamo è il già citato *King of the Bungaloos* di Gene Green, inciso nel 1911. Forse di origine più remota, lo *scat* è stato divulgato negli anni 20 da Louis Armstrong grazie al successo di *Heebie Jeebies*. Come un musicista Banda-Linda, Armstrong ricorreva alle stesse tecniche improvvisative sia per la tromba sia per il canto *scat*. In *Hoter Than That* i due assolo condividono lo stesso materiale melodico ma si distinguono per il diverso approccio ritmico: lineare, legato, fluido quello della tromba; imprevedibile, franto, poliritmico quello della voce. Sulla scia di Armstrong altri cantanti jazz – Ella Fitzgerald e Dizzy Gillespie, Babs Gonzales e John Hendricks – hanno percorso una strada personale nello *scat*. Ciò che li distingue, al di là del gusto melodico, è la scelta delle sillabe, determinata dal tipo di fraseggio: Armstrong, che giocava sulla distorsione dei suoni, prediligeva le consonanti sonore, la Fitzgerald e i Boppers, che puntavano al dinamismo, optavano per labiali e palatali. [...]. La simbiosi tra vocalità e strumento culmina nel cantare dentro lo strumento. Abbiamo visto che si tratta di un intervento necessario per ottenere gli effetti “giungla” di Miley e Nanton, ma in questi casi la voce non è percepibile. Lo diventa invece quando Roland Kirk canta nel flauto, ottenendo quel timbro originalissimo – e ampiamente imitato nei generi più disparati – nel quale si percepisce una doppia linea, quella della voce e quella dello strumento, a distanza di ottava. [...]. Oggi James Newton segue la lezione di Kirk apportandovi una più ampia gamma di armonici, proiettati con una sovrachiana intensità sonora.

Anche alcuni sassofonisti hanno occasionalmente cantato nello strumento, ad esempio Dewey Redman, per ottenere un suono più duro, rigido e ringhioso; sul soprano Anthony Braxton emette

solo la voce attraverso l'ancia [...], altri musicisti come l'italiano Eugenio Colombo o il francese Louis Sclavis, tolgono in bocchino dallo strumento e cantano direttamente nel tubo sonoro, modificando le altezze con le chiavi: ne sortisce un lontano, suggestivo canto rituale. Per i trombonisti il canto nello strumento è la strada obbligata per raggiungere effetti accordali: negli anni Settanta il tedesco Albert Mangelsdorff e l'inglese Paul Rutherford hanno sviluppato una raffinata tecnica per suonare accordi fino a tre suoni.”¹¹⁸

III. Pianoforte, contrabbasso, chitarra.

Lavorare sulla personalizzazione del suono e sulla ricerca timbrica col contrabbasso, la chitarra e il pianoforte non è altrettanto diretto come lo è per gli strumenti che abbiamo visto finora; ciò è dovuto al fatto che mentre gli ottoni e i legni sono, come abbiamo visto, per le loro specifiche caratteristiche di produzione sonora, in relazione diretta e simbiotica col corpo umano che li pone in azione, (quindi relazione diretta con labbra, bocca, gola, corde vocali ecc.) fino a diventare veri e propri prolungamenti di questo, al contrario, strumenti come il contrabbasso, la chitarra e il pianoforte, hanno delle caratteristiche strutturali che pongono degli ostacoli fisici in più tra il pensiero musicale e il suo reale espletamento: soffiare in uno strumento e produrre immediatamente un suono non è come premere un tasto che attiverà un complicato meccanismo che azionerà un martelletto che a sua volta percuoterà la corda che produrrà il suono che avevo in mente (oltre il fatto che non si può agire sull'intonazione di un pianoforte, per lo meno non durante l'esecuzione); questo, anche se non allo stesso modo, vale anche per gli altri due strumenti in questione: contrabbasso e chitarra possono avere per lo meno un contatto diretto con le corde – quindi un passaggio intermedio in meno tra l'idea di un suono e la sua effettiva produzione – offrono quindi delle possibilità in più per un lavoro diretto sul suono come quella di lavorare sulla microintonazione tramite *glissando* o *benning*,¹¹⁹ ma possiedono altri svantaggi dal punto di vista timbrico-fonico, come un troppo limitato *range* dinamico (soprattutto per la chitarra) o la scarsa elasticità e variabilità d'*attacco* (soprattutto per il contrabbasso), e altri piccoli “freni” espressivi che strumenti come il sax o la tromba non hanno.

Ciononostante, anche con questi strumenti, in modi diversi e attraverso varie tecniche ed evoluzioni, si è potuto raggiungere degli enormi traguardi per quanto riguarda suono ed esplorazione timbrica.

Nonostante il contrabbasso ancora oggi ricompra nella maggior parte dei casi il ruolo che ha sempre ricoperto nella storia dalla sua nascita, e cioè quello ritmico-armonico o quello melodico-solistico nel jazz dalla fine degli anni Quaranta in poi, non pochi sono stati in realtà gli ampliamenti timbrici da cui questo strumento è stato travolto

118 Ibid., pp. 33-34

119 Tecnica tipicamente chitarristica che consiste nello spingere verso l'alto una corda immediatamente dopo averla pizzicata modulandone così per un momento l'intonazione creando quell'effetto di contrasto tra il sistema temperato e i brevi passaggi “stonati”, quell'effetto timbrico-armonico – altra peculiare eredità del mondo africano – a cui viene attribuito il merito di creare in un brano l'atmosfera *blues*. Su questa altra importante caratteristica sonora del jazz, musica che, come si sa e come abbiamo visto, deriva dal blues, non mi soffermerò ma vi esorto e confrontare la bibliografia alla nota 2 di questo stesso capitolo.

passando attraverso le pratiche improvvisative che abbiamo visto finora: in primo luogo - partendo dalle diverse tecniche di produzione sonora che erano già state sperimentate nella musica colta europea (soprattutto nel Novecento) riguardanti l'utilizzo di *pizzicato* e archetto - con la musica jazz questo strumento acquisì una nuova concezione sonora dovuta ad un *pizzicato* decisamente più grezzo e potente nato, come abbiamo già accennato, per soddisfare esigenze non strettamente legate al timbro ma piuttosto alla dinamica e alla propulsione ritmica; in secondo luogo, con la musica improvvisata si sono sviluppate diverse altre tecniche, come quella dello *slap*, largamente utilizzata dai contrabbassisti *free jazz*, o un'altra che permette di riprodurre tramite l'archetto un suono simile ad un flauto, della quale, ad esempio, il contrabbassista svedese Anders Jormin ha fatto una delle sue cifre stilistiche identificative¹²⁰, oppure altre "non ortodosse" come l'azione sulle corde o sul corpo stesso dello strumento tramite sfregamento di mani, unghie, plectro, stracci e altro o tramite percussione sempre con mani e unghie o con vari tipi di battenti quali bacchette, spazzole, mallets ecc., o ancora di "preparazione" per mezzo dell'inserimento fra le corde di vari oggetti che ne alterano il timbro (fogli di carta o di alluminio, piccole mollette, bastoncini di legno ecc.)

Per la chitarra, a parte gli interessantissimi ma molto poco frequenti esperimenti di preparazione, modificazione e trasformazione dello strumento¹²¹, la "svolta" timbrica avviene con l'avvento del *pick-up*, questa specie di piccolo microfono applicato alle corde che permise a questo strumento dalle limitatissime capacità dinamiche, timbriche ed espressive di essere prima di tutto amplificato elettronicamente e raggiungere quindi un controllo e un estensione dinamica ineguagliabili e poi di ampliare spropositatamente la sua tavolozza timbrica attraverso le infinite possibilità di manipolazione dei suoni prodotti elettronicamente, frutto di tecnologie inesistenti prima degli anni Cinquanta; ricordiamo ad esempio alcuni effetti che derivano chiaramente dalla trasposizione elettronica di tecniche per voce e strumenti a fiato che abbiamo visto prima, come il *wah wah* o i diversissimi tipi di *distorsioni* elettroniche che ricordano molto la distorsione acustica della voce e degli strumenti tramite la tecnica del *growl*, oppure altri nati specificatamente per chitarra elettrica come, tra i più comuni, il *vibrato*, il *tremolo*, il *delay*, il *reverb*, per arrivare alle avanzatissime frontiere dei giorni nostri in cui il suono di una chitarra elettrica (e di qualsiasi strumento amplificato elettronicamente) si può far passare attraverso un computer e, per mezzo di programmi costruiti appositamente, può essere completamente alterato, trasformato, manipolato, disgregato e ricostruito in modi così diversi che ancora devono essere approfonditi ed esplorati a fondo.¹²²

Sul pianoforte invece, le possibilità di costruzione del suono si muovono per tre strade: la prima è quella che passa per le diverse modalità di approccio tecnico,

120 Questa tecnica di cui Jormin è maestro si ritrova praticamente in tutti i dischi del trio di Bobo Stenson per l'ECM (*Serenity, Goodbye, Cantando e Indicum*), in *Alone* in solo (Dragon Records, 1991) e in altri.

121 Guardare ad esempio le chitarre ideate, preparate e suonate nei modi più disparati da Paolo Angeli durante i suoi concerti che si muovono tra timbri, colori e rumori.

122 Ascoltare ad esempio quello che riesce a fare il chitarrista norvegese Eivind Aarset tramite le sue chitarre elettriche, il computer e i programmi di manipolazione del suono elettronico o elettroacustico.

esplicitate nella pratica con le svariate tecniche pianistiche - ereditate dal mondo europeo o sviluppate col jazz – e che consistono nel cosiddetto “tocco”, cioè tutto il complesso di movimenti e gesti fisici che un pianista sviluppa e affina durante la sua crescita tecnica e artistica e che – mediante le complesse meccaniche di questo strumento fatte di tasti, leve, pedali, sordine ecc. - si traducono in suono durante l’atto creativo.

Il secondo – strettamente legato al primo – ha a che fare con le precise e personali scelte armonico-melodiche – contestualizzate secondo stile, linguaggio ecc. - dell’esecutore, che consistono nella scelta, nella collocazione nello spazio, nella combinazione e soprattutto negli impasti, nel posizionamento verticale – che in gergo jazzistico è detto *voicing* – delle 88 altezze e delle rispettive identità timbriche che queste si portano dietro, a sua disposizione; in questi approcci, diciamo più “classici”, si sono distinti nella storia, per la raffinatezza e la complessità del suono, grandi pianisti come Bill Evans, Keith Jarrett, Chick Corea, Herbie Hancock, Paul Bley, Brad Mehldau, Kenny Barron, John Taylor, Bobo Stenson, Stefano Battaglia e molti altri. La terza via è quella della ricerca timbrica vera e propria, proveniente dallo sviluppo di tutte quelle tecniche “non ortodosse” della manipolazione e percussione diretta delle corde e del corpo stesso dello strumento, della percussione dei tasti in tutte le sue forme, quindi, da quella iper-ritmica e propulsiva, a quella timbrico-armonica del *cluster* che può coinvolgere da due a venti o trenta note a distanza di semitono l’una dall’altra suonate contemporaneamente, ideate e sperimentate per la prima volta da Henry Cowell o quella della preparazione dello strumento inventata da John Cage che consiste nell’intromissione di oggetti di vario tipo (fogli di carta, viti di varie forme e dimensioni, pezzi di gomma, di legno, plastica, di sughero ecc.) sopra o fra le corde. Queste ultime tecniche che nella musica d’avanguardia europea erano estremamente pensate, ordinate e razionalizzate, nella musica jazz e improvvisata si trasformano (quasi sempre) in atti arbitrari e istintivi, come sempre frutto di espressione individuale, e possono essere parte di un’improvvisazione come avviene ad esempio quando il pianista sardo Antonello Salisi durante l’esecuzione di un blues prende a posizionare dentro la cassa armonica dello strumento tutto quello che gli passa per le mani o a percuotere la tastiera con pugni e gomiti tra una strofa e l’altra, oppure diventare parte fondamentale dello stile di un musicista come nel caso di pianisti come Thelonius Monk e Cecil Taylor per i quali, in modi diversi, la percussione della tastiera e la produzione di *cluster* rappresentano una delle loro più caratterizzanti impronte stilistiche. Oltre ai già citati, la lista di pianisti che in tutte le fasi storiche del jazz si sono serviti e si servono, variabilmente e ognuno col proprio personalissimo stile, di tecniche simili sarebbe interminabile, considerando anche che oggi tecniche come queste fanno parte ormai del bagaglio espressivo praticamente di ogni pianista moderno; ricorderò ad ogni modo alcuni dei più storicamente importanti che si sono distinti per un uso più metodico di tali pratiche: Paul Bley, Keith Jarrett, Jaki Byard, McCoy Tyner, John Taylor, Misha Mengelberg, Stefano Battaglia, Alessandro Giachero, John Wolf Brennan, Alexander von Schlippenbach e molti altri.

“Il timbro è dunque una questione verticale, di sommatoria degli armonici. È su questa verticalità che giocano i musicisti alle prese con strumenti più difficili da personalizzare, come il pianoforte. Sulla tastiera il tocco, l’articolazione, l’uso del pedale hanno rilevanti effetti coloristici, ma il mezzo più incisivo, in combinazione con le altre modalità, è il cosiddetto *voicing*, ovvero la disposizione delle note sullo strumento. [...]. Giacché organizza personalmente le combinazioni di note, un pianista jazz concepisce tocco, armonia e colore fusi in un unico gesto. È un procedimento opposto a quello dell’interprete classico, che ricerca il tocco più adeguato per rendere le armonie in partitura. Nel jazz invece domina una concezione olistica in cui non è possibile scindere la disposizione degli accordi, l’immaginazione timbrica e il tocco sullo strumento: il mondo percussivo e risonante di Monk o le vibrazioni tattili e sensuali di Bill Evans sono lì a dimostrarlo. La sintassi armonica del jazz è anzitutto un flusso di colori, e solo in seconda istanza una concatenazione accordale: anche in un contesto tonale, le connessioni di accordi non seguono le regole dell’armonia classica ma sono pensate, in senso impressionista, come modulazioni di timbri. La narrazione timbrica è evidente nei lavori orchestrali di Duke Ellington e Gil Evans. Ellington, lo abbiamo già accennato, scrive in funzione dei propri grandi solisti, cosa che gli consente di immaginare e creare universi sonori singolari e inclassificabili, come quelli di *Ko-Ko*, *The Mystery Song*, *Sepia Panorama*, *Dusk*, *Mood Indigo* [...], solo per citare qualche titolo.”¹²³

“Gli armonici possono essere manipolati sul pianoforte anche in modo più diretto che con il tocco o il *voicing*. Alex von Schlippenbach, Stefano Battaglia, John Wolf Brennan e altri pianisti di formazione europea lavorano spesso sulla “preparazione” dello strumento, pizzicando o fermando le corde con le dita, appoggiando sulla cordiera fogli di carta, manipolandola o addirittura gettandovi dentro oggetti vari. Le tecniche derivano chiaramente dal metodo del pianoforte preparato di John Cage, ma nel jazz gli interventi sullo strumento sono meno pianificati e rispondono a esigenze pragmatiche tutto sommato circoscritte.

L’avvento degli strumenti elettrici ha soddisfatto la medesima esigenza: non a caso l’elettrificazione è stata salutata con particolare entusiasmo da pianisti, chitarristi e bassisti, i cui strumenti, almeno nei ruoli jazzistici, hanno un minore margine di personalizzazione timbrica. Si spiega così il successo del distorsore *wah wah* a pedale per chitarra, che agisce alla stregua delle sordine o del *growl* (Miroslav Vitous, quando militava nei Weather Report, applicò il *wah wah* addirittura al contrabbasso con l’arco). In quegli anni il piano Fender divenne uno strumento ubiquo e diversi tastieristi lo elaboravano con dei filtri per aggiungere potenza e impatto al già suggestivo *sound* liquido: Chick Corea durante la militanza nel gruppo di Miles Davis del 1969-70 vi applicava un modulatore di frequenze, mentre Joe Zawinul nel *Live in Tokyo* dei Weather Report ricorse persino a un distorsore per chitarra.”¹²⁴

- *Batteria e percussioni: generatori timbrici per eccellenza.*

Tutto un’altro discorso va fatto per la batteria e le percussioni.

Questi strumenti hanno il privilegio di essere naturalmente predisposti ad un’infinita manipolazione timbrica. Questo è dovuto ad alcuni fattori di base, strettamente legati gli uni agli altri: innanzitutto la percussione, in tutte le sue decine di migliaia, potenzialmente infinite forme possibili e immaginabili, è lo strumento che più di qualsiasi altro è legato per via diretta all’universo interiore e primordiale dell’uomo. L’abbiamo già detto: non esiste ritmo (ripetizione dello stesso suono nel tempo), melodia (ripetizione di due o più suoni nel tempo) o armonia (sequenza di due o più

123 Zenni, *I Segreti del Jazz*, cit., p. 36

124 Ibid., p. 37

suoni emessi simultaneamente) in assenza di suono; è come dire che (nel mondo fisico) non esiste niente in assenza di materia; Stefano Battaglia col quale ho avuto il piacere di studiare musica e improvvisazione è solito elencare i quattro parametri musicali nel seguente “*ordine di apparizione sulla terra*”: timbro, ritmo, melodia e armonia. Non c’è dato sapere con certezza quali siano state le prime manifestazioni di produzione sonora volontaria da parte dell’uomo ma è legittimo e logico pensare che si sia trattato di qualcosa che avesse a che fare con la pura emissione timbrica, e di sicuro la percussione reciproca di due tra gli infiniti oggetti presenti in natura (corpo umano compreso) sia stata una di queste. Un’altra sarà stata l’utilizzo della voce, ma comunque ben distante da un concetto di melodia legato a stadi di evoluzione decisamente più avanzati. Credo sia altrettanto legittimo pensare che tra i primi strumenti costruiti ci siano stati degli strumenti a percussione, intesi non come strumenti ritmici ma come strumenti timbrici, considerando anche l’immediatezza tecnica di produzione sonora offerta da una percussione: non credo che esista qualcosa di più naturale e immediato che colpire un oggetto con la mano o con un’altro oggetto; può sembrare banale, ma nella mia esperienza di insegnante di musica ho riscontrato che il 100/100 dei bambini, in età compresa diciamo tra gli 0 e i 4/5 anni, sono irresistibilmente attratti dai tamburi, o comunque dal percuotere qualsiasi cosa con le mani, proprio per questa piacevolissima sensazione che si ha nel produrre dei suoni con tanta immediatezza e semplicità.

Io non credo che le percussioni d’oggi, in tutte le loro forme, siano poi troppo diverse dai primi esperimenti di creazione di oggetti pensati a questo scopo, e credo anche che allo stesso modo - se non esclusivamente quanto meno in grandissima parte - il piacere che si ha oggi nel percuotere ad esempio un tamburo non sia poi così diverso da quello ancestrale di colpire un oggetto qualsiasi per il puro gusto di produrre un suono, un timbro.

Ecco, per questo suo forte legame con gli istinti più profondi, legati sostanzialmente al puro suono, che un percussionista è inconsciamente spinto ad una naturale, ancestrale, ludica ricerca timbrica.

Parlando invece di varietà timbrica, come è risaputo, la famiglia delle percussioni è di gran lunga più grande e colorita di ogni altra famiglia di strumenti.

Altro fattore che rende la percussione per sua stessa natura strumento timbrico per eccellenza è che la stragrande maggioranza di questi strumenti non sono intonati quindi, ad un percussionista, alleggerito da ogni “responsabilità” melodica e armonica, non rimane che preoccuparsi esclusivamente di timbro e ritmo, e in assenza anche di quest’ultimo, quindi di pulsazione regolare - come avviene molto spesso nella musica improvvisata di derivazione jazzistica - di timbro e basta. L’assenza di vincoli armonici e melodici, oltre a liberare il percussionista da sistemi che, per quanto ampi, sono pur sempre limitati e limitanti, gli permette di affidare una buona parte del proprio suono alla casualità, una componente sempre verde che nemmeno lui stesso può (o vuole) prevedere e che gli garantirà infinita varietà e freschezza timbrica.

È in questo mondo che “sguazza” il batterista/percussionista, un mondo dove la

ricerca timbrica non è una scelta facoltativa ma un'imprescindibile condizione di partenza, naturale e necessaria; pensate a come, in un contesto espressivamente "liberale" come abbiamo visto essere quello del jazz, si possa "divertire" uno batterista che scelga invece di assecondare e godere avidamente di questa particolare (e privilegiata) condizione.

Fatta questa premessa vediamo di capire meglio in cosa consiste la ricerca timbrica per un batterista.

Anche per questa categoria di musicisti jazz e improvvisatori (i batteristi) è valida una basilare suddivisione in due macro-gruppi ideali: quello dei batteristi dalla potente identità timbrica, che hanno influenzato e indicato la direzione sonora da seguire, ma che sostanzialmente hanno dedicato le loro attenzioni creative principalmente ad altri aspetti della musica rispetto a quelli puramente fonici, e quelli che invece hanno scandito la propria carriera artistica in fasi timbriche.

Molti dei principali protagonisti appartenenti alla prima categoria li abbiamo già incontrati più volte strada facendo e abbiamo già messo in luce, in un modo o nell'altro, le loro principali caratteristiche sonore; sto parlando di *drummer* come Buddy Rich, Gene Krupa, Max Roach, Art Blakey, Elvin Jones, Roy Haynes, Philly Joe Jones, Billy Higgins, Jack DeJohnette, Tony Williams, Jon Christensen, Paul Motian, Bill Stewart e moltissimi altri, padri fondatori di un universo timbrico-ritmico che ha fatto e fa da sfondo e da collante di tutta l'impalcatura sonora della musica jazz.

Sarebbe decisamente più semplice e opportuno analizzare lo stile, le tecniche, il linguaggio ecc. di questi grandi musicisti ma, parlando qui di suono, ritengo più coerente ai fini della nostra ricerca – piuttosto che provare a spiegare con parole, formule e metafore qualcosa di sostanzialmente astratto e indefinibile - consigliare a chi legge di assaporare e godere – coi tempi adeguati - del suono di questi attraverso l'ascolto delle decine di dischi (e non solo) che ho precedentemente menzionato con dovizia di dettagli, all'interno dei quali questo è custodito.

Mi soffermerò invece di più sui ricercatori timbrici in senso stretto, sia perché è di nostro più specifico interesse in questa indagine e sia per preparare il terreno per affrontare i prossimi capitoli in cui ho voluto offrire al lettore, nella maniera più diretta possibile - attraverso precise domande che ho loro personalmente rivolto – la storia, l'esperienza, lo stile, l'approccio, le tecniche, la concezione, la filosofia di quattro raffinati, speciali batteristi/percussionisti italiani, pittori del suono che della ricerca timbrica (e della ricerca creativa in senso lato) hanno fatto il centro assoluto della loro espressione artistica.

- *Free Jazz*

La sperimentazione timbrica libera su tamburi e piatti, e in seguito su infiniti altri oggetti aggiuntivi ad un set basilare fatto di cassa, rullante, *hit-hat*, *tom*, timpano e piatti vari (generalmente *ride*), nasce storicamente dalla rivoluzione del *free jazz*.

A differenza degli strumenti, cosiddetti solisti, che abbiamo visto avere avuto un larghissimo margine di sperimentazione timbrica anche all'interno di un sistema con una libertà d'azione parziale come quello del jazz dalle origini fino agli anni sessanta, (quello che da molti viene considerato il “vero” jazz), la batteria (ma anche il contrabbasso, e la chitarra prima della rivoluzione elettrica che abbiamo visto) fu relegata come sappiamo ad un ruolo puramente d'accompagnamento, quindi con pochissime possibilità di ampliamenti e indagini sonore: il massimo del lavoro diretto sul timbro che un *drummer* potesse fare all'interno di questo linguaggio era quello di agire sull'accordatura, cambiare i battenti (sostanzialmente bacchette, spazzole, *mallets* e raramente mani), decidere che piatti usare (al massimo, credo dagli anni 50, con dei chiodi), tutt'al più usare il rullante senza cordiera per avere un suono più “africano”, apponendo magari sulla pelle una mano al fine di stopparla e giocare con i due suoni (aperto e chiuso), e poco altro.

Il primo passo verso una certa emancipazione, verso nuovi orizzonti espressivi, per questo strumento fu quello “melodico” che - anche tenendo conto delle evoluzioni a livello timbrico che di riflesso si portò dietro - consistette più che altro in un forte sviluppo del linguaggio solistico passante per soluzioni sostanzialmente ritmico-melodiche e non prettamente timbriche.

Ma è col *free jazz* che avvenne la rivoluzione: si inizia a suonare in un modo che in seguito venne definito “senza tempo” e cioè senza appoggiarsi né a metro né a pulsazione regolare (oltre che ad armonia, per lo meno non tonale), ma seguendo una sorta di incalcolabile ritmo interiore¹²⁵: il batterista, libero dalle “catene” della pulsazione e dal ruolo di “accompagnatore”, inizia a lavorare e a focalizzare la propria attenzione in modo più diretto (probabilmente all'inizio senza nemmeno accorgersene) sul suono.

Oltre a questo, bisogna comprendere e non prendere alla leggera le conseguenze della parola “free”: tralasciando implicazioni sociali e politiche, la *libertà* esplicitamente dichiarata da questa parola è reale e significa “carta bianca”, via libera alla sperimentazione, e non quella di Ives, Varèse, Boulez, Stockhausen ecc., iper-razionale, apollinea, ma a quella, appunto, “free”, improvvisata, personale, dionisiaca¹²⁶.

Questa libertà senza precedenti dette una spinta decisiva allo sviluppo di diversi stili e concezioni poetiche molto differenti tra loro, come le cosiddette scuole di New York (Ornette Coleman, Don Cherry, Cecil Taylor, John Coltrane, Albert Ayler, Archie Shepp, Sun Ra, Pharoah Sanders e altri) e di Chicago (Roscoe Mitchel, Lester Bowie e gli Art Ensemble of Chicago, Muhal Richard Abrams, Anthony Braxton, Henry Threadgill, George Lewis e tutti i membri della AACM [*Association for the Advancement of Creative Musicians*]), e quella che si sviluppò in Europa (soprattutto del nord), che si distinse per un forte legame con concezioni sonore e approcci

125 Parlo di una fase del *free* successiva a quella definita *post-bop* in cui la ritmica, anche se senza un centro armonico e molto spesso senza un metro, era comunque ancora vincolata da una pulsazione regolare, di solito uno *fast swing* spericolato; è molto probabile che questo ritmo *swing fast* ad un certo punto si “ruppe” e sfociò in questo modo caratteristico del *free jazz* di stare ritmicamente “liberi nello spazio” che vedremo meglio tra poco.

126 Le improvvisazioni *free* assumono spesso il carattere di un rito mistico di catartica liberazione.

derivati dalla musica di matrice colta, soprattutto quella detta d'avanguardia di cui l'Europa in quello stesso periodo ne era uno dei principali centri nevralgici¹²⁷.

Dal punto di vista della percussione mi interessa soprattutto evidenziare le differenze esistenti tra la concezione timbrica dei batteristi americani del versante newyorkese e quella dei batteristi/percussionisti europei.

Per prima cosa i batteristi *free*, sia quelli di derivazione *hard bop*, appartenenti alla prima fase del *free* che infatti fu chiamata anche *post-bop*, come Billy Higgins, Ed Blackwell, Pettie La Rocca o lo stesso Elvin Jones, e sia quelli protagonisti del periodo successivo del *free* newyorkese fra i quali Rashied Ali, Andrew Cyrille, Sunny Murray, Milford Graves e altri, si servono di una tavolozza limitata al "classico" *set* di batteria prima descritto (cassa, rullante, *tom*, timpano, *hit-hat* e piatti); questo dipende, lo ripetiamo, da una discendenza diretta e filologica dal jazz "nero" classico (*hot – bop – hard bop*) che identificava del *drum-set* classico tutto il proprio mondo percussivo; una peculiarità che accomuna il *free* newyorkese e quello chicagoano è l'utilizzo in diverse formazioni e contesti di alcuni tamburi "etnici", sonagli e altri oggetti percussivi e rumoristici funzionali ad una sorta di richiamo al mondo tradizionale e rituale africano ma anche di altre tradizioni non occidentali¹²⁸

La ricerca timbrica di questi batteristi avviene quindi all'interno di una cornice stilistica circoscritta ed è concentrata sulla ricerca di colori possibili sul *set* tradizionale e non sull'ampliamento di questo, e si manifesta all'atto pratico nella creazione e nel mantenimento di un flusso timbrico-ritmico fluido, omogeneo ma al contempo iper-frammentato, un inesorabile magma incandescente, luminoso, dal quale affiorano ed esplodono imprevedibilmente bolle sonore per essere riassorbite un attimo dopo e riproporsi nuovamente in questo continuo ribollire dinamico che fa da terreno ideale all'improvvisazione collettiva, tipica di questo stile, dalla quale emergono le urla di protesta del "pastore", la voce del sax o della tromba, tagliente e inferocita; da questo modo di suonare viene fuori una concezione dello spazio sonoro come di un recipiente da riempire di così tanta energia da farci annegare dentro

127 L'altro centro nevralgico della musica d'avanguardia di matrice colta era proprio l'America (ricordiamo John Cage, Morton Feldman, Steve Reich o i precedenti Charles Ives, Henry Cowell, Edgar Varèse, solo per citare alcuni tra i più importanti); non è un caso infatti che certi musicisti dell'area di Chicago come Roscoe Mitchell e (in particolare) Anthony Braxton crearono e approfondirono un linguaggio molto vicino a quello europeo, più razionale, metodico, spesso delicato (Braxton fu molto condizionato a livello sonoro non solo dai "neri" Coltrane e Dolphy, ma anche dai "bianchi" Desmond e Marsh), che non disdegnava un utilizzo rarefatto, weberniano, della materia fonica, oltre che di aggregati timbrici atipici e persino cameristici, molto diverso da quello impulsivo, violento, "nero", legato filologicamente al linguaggio e alle formazioni del jazz più classico dei colleghi newyorkesi; Braxton si è ispirato molto anche a compositori europei come Stockhausen, basti pensare alle famose partiture grafiche ideate da lui con questo personalissimo "alfabeto" di disegni che fu poi di ispirazione per tanti altri musicisti improvvisatori e compositori.

128 Qualcuno infatti vede in questa musica gli embrioni di quella che in seguito fu definita *world music*. Si ascoltino ad esempio praticamente tutti i dischi degli Art Ensemble Of Chicago in cui, non solo il batterista Don Moye, ma anche tutto il resto del gruppo utilizza un certo numero di sonagli e percussioni di vario genere, o il disco *Interstellar Space* di Coltrane (registrato nel 1967 e pubblicato nel 1974 per la Impulse Records) in duo con Rashied Ali dove, come una specie di sfondo sonoro continuo, di *mantra*, agiscono insistenti dei sonagli, o i dischi del quartetto americano di Keith Jarrett (Dewey Redman al sax, Paul Motian alla batteria e Charlie Haden al basso) in cui l'intero gruppo si presta ad un polistrumentismo continuo al cui interno spiccano svariati tipi di percussioni e sonagli di vario genere che conferiscono al gruppo un *sound* estremamente variopinto, a tratti mistico, a tratti carnevalesco, spaziando dal *free* al *gospel* alla musica mediorientale.

l'ascoltatore; per capire meglio di cosa parlo consiglio di ascoltare: *Spiritual Unity* (1965, Esp-disk Records) di Albert Ayler con Sunny Murray alla batteria e Gary Peacock al basso, e, sempre con la stessa formazione ma con l'aggiunta di Don Cherry alla cornetta, *The Hilversum Session* (1964, Esp-disk Records), *Interstellar Space* di John Coltrane in duo con Rashied Ali alla batteria (1974, Impulse Records) e *3D Family* di David Murray (1980, Hat Hut Label) con Andrew Cyrille alla batteria, solo per citare qualche nome rappresentativo.

I batteristi improvvisatori europei si fecero inizialmente ispirare da questo modo di suonare (ascoltare ad esempio l'album *Machine Gun* a nome di Peter Brötzmann, pubblicato nel 1968 per la Bro Label, con Han Bennink alla batteria: disco generato da un'unica seduta di improvvisazione totale, caratterizzato da un livello di violenza fonica difficilmente eguagliato), ma successivamente, come si diceva, il loro stile si fece sempre più condizionare dagli influssi della musica colta europea, con particolare attenzione al mondo delle avanguardie che in quegli stessi anni si muoveva parallelamente al jazz.

A livello pratico, questi influssi di cui si è fatta più volte menzione, consistono – non a caso - in quelle che nel capitolo dedicato all'universo sonoro della musica colta europea sono risultati essere le due principali caratteristiche estetico-sonore di quell'universo, quindi come sempre il “cosa”, la materia prima oggettiva, e il “come”, il modo di usare questa materia sonora per costruire la musica: da un lato l'aspetto più strettamente timbrico, quindi l'esplorazione delle potenzialità timbrico-espressive dei singoli strumenti¹²⁹, la sperimentazione che avveniva all'interno di questi “laboratori” che erano le grandi orchestre e i piccoli gruppi da camera (proporzionalmente al periodo storico-evolutivo) di tutti i possibili impasti timbrici, il sempre più diffuso e sistematico ampliamento del corpus percussivo all'interno delle orchestre sinfoniche che da Wagner a Stockhausen passando per Schönberg, Ives e Varèse ha visto, oltre a un'arricchimento di strumenti a percussione di ogni genere [convenzionali (timpani, casse, tamburi e rullanti vari, piatti, *glockenspiel*, celesta, xilofono, ecc.), non convenzionali (incudini, martelli, catene e tubi di ferro, campane di ogni grandezza, fruste, bicchieri di vetro, assi di legno, lastre di marmo, macchine del vento, macchine del tuono, *lion roar*, sirene, tutti quelli elettronici, ecc.), provenienti da altre culture (*gong*, *tam-tam*, tamburi baschi, tamburi e piatti cinesi, *wood-block* e *temple-block* di ogni misura, ecc.), rumoristici (raganelle, sonagli, nacchere, *slap-stick*, ecc.) e tanti altri], anche proprio una centralizzazione sempre maggiore della percussione che vede in Varèse il suo profeta e negli avanguardisti successivi i discepoli e persecutori.

Dall'altro lato abbiamo l'aspetto che ha a che fare con la concezione sonora in senso più ampio, estetico e filosofico, la parte compositiva, l'organizzazione di tutti questi suoni, la concezione e la gestione dello spazio sonoro, quindi ad esempio le “nuvole sonore”, i chiaroscuri e la valorizzazione del silenzio debussyani, la dodecafonia che

¹²⁹ Si ricordi il *ricercare*, primo tipo di musica strumentale nato nella prima metà del XVI secolo, che allude proprio alla ricerca timbrica su uno strumento e che sancisce simbolicamente l'inizio di questa pratica.

caricò di valore assoluto ogni singolo suono o la *klangfarbenmelodie* di Schönberg, le incursioni foniche e la definitiva rottura della barriera tra suono e rumore di Varèse, l'atomizzazione del suono di Webern, il serialismo integrale di Boulez, Stockhausen e tanti altri, la messa in discussione dell'acustica coll'avvento dell'elettronica, e tanto altro di cui nella musica afroamericana non si è mai o quasi mai parlato e che invece ebbe un peso decisivo sugli improvvisatori europei.

- *Sculture sonore*

La pratica dell'espansione del ventaglio timbrico-percussivo attraverso l'utilizzo di percussioni sempre più atipiche, prese da altre culture, da contesti non musicali e della vita quotidiana, della costruzione *ad hoc* di strumenti artigianali, della preparazione o dell'utilizzo atipico di quelli già esistenti, ecc. ereditata dalla musica classica venne accolta dall'improvvisatore europeo e trasferita sul *drumset* americano; il batterista jazz e il percussionista europeo si fusero in un'unica figura; gli esperimenti timbrici che il percussionista europeo applicava ed eseguiva secondo le direttive e gli schemi organizzativi del compositore, il batterista/percussionista improvvisatore li adopera, li esplora, li gestisce e li indaga arbitrariamente, secondo il proprio gusto personale, e lo fa estemporaneamente durante l'atto improvvisativo.

Questo portò ad una graduale metamorfosi del *drum-set* classico, il quale venne sempre più arricchito, gonfiato, ingigantito, nutrito da strumenti di ogni genere, da oggetti di ogni forma e materiale, auto-costruiti o rubati alla vita quotidiana, ma anche dall'introduzione di decine di tipi di battenti diversi, fabbricati industrialmente o – anche in questo caso – estrapolati arbitrariamente dai contesti extra-musicali più disparati, col risultato di una totale trasfigurazione fisica, estetica e soprattutto timbrica della batteria come era conosciuta fino a quel momento, che portò a sua volta a nuovi approcci, nuove tecniche, nuovi gesti, nuove concezioni sonore scaturite dall'interazione di tutti questi elementi.

La fusione in un unico strumento di tutte queste percussioni divise in pelli, metalli, legni e altri materiali di diversi colori, forme e dimensioni, distribuiti nello spazio in modo casuale in virtù di esigenze pratiche o scelte artistiche, trasformarono i *drum-set* comuni in delle vere e proprie opere d'arte visiva: con i mezzi mediatici che abbiamo oggi a disposizione non è difficile andare a vedere coi propri occhi che razza di suggestive *sculture sonore* sono riusciti a scolpire - spinti dalla primaria esigenza di una ricerca e personalizzazione timbrica - batteristi/percussionisti come Tony Oxley, Han Bennink, Jon Christensen, Pierre Favre, Daniel Humair, Gunther Sommer, Paul Lytton, Paul Lovens, Roger Turner e tanti altri; guardate ad esempio le foto allegate dei *set* dei musicisti che ho intervistato, in particolare quelli di Alessio Riccio (rinominati dal loro creatore *metallanguage unit*) e di Roberto Dani e ditemi se non starebbero bene in un museo d'arte contemporanea.

Ovviamente la costruzione, l'organizzazione, la scelta degli strumenti, le modalità di utilizzo e di interazione di tutti questi elementi sono a discrezione assoluta del batterista/percussionista che improvvisa e che afferma così la propria identità, la

propria personalità attraverso il proprio suono, secondo le medesime pratiche – di derivazione africana – di espressione individuale e personalizzazione del suono di tutti i jazzisti che abbiamo analizzato finora.

Il modo di trattare questa materia sonora, di dargli la forma più funzionale ai fini della sua stessa valorizzazione, di organizzare i suoni nello spazio compositivo dei grandi compositori occidentali si riflesse nella musica improvvisata, totale o parziale, dei musicisti europei (in particolare nordeuropei) di derivazione jazzistica, quindi batteristi/percussionisti compresi, nella straordinaria, insuperabile sensibilità e capacità di gestire il rapporto silenzio/sonno: ogni suono è posto in risalto, è celebrato dal silenzio che lo circonda e può manifestarsi ed essere goduto in tutta la sua essenza solo emergendo da esso; tanto più un gesto sonoro sarà in un rapporto equilibrato col silenzio che lo circonda tanto più questo gesto sarà esaltato e apprezzato.

Lo stesso vale ovviamente anche nel caso in cui il protagonista sia il silenzio: il silenzio esiste e viene posto in risalto dai suoni che lo precedono e da quelli che lo seguono.

Michele Rabbia, come vedremo nell'intervista che segue, collabora da tempo con diversi musicisti norvegesi e dichiara di aver imparato da loro l'arte di "suonare il silenzio":

“sto collaborando molto con diversi musicisti norvegesi che tendono a “togliere” e mi stanno insegnando a suonare il silenzio, nessuno come loro sa suonare il silenzio.”

Quindi i musicisti norvegesi “tolgono”, al contrario di quello che fanno i musicisti del *free jazz* (soprattutto quello newyorkese) che al contrario riempiono e saturano. Secondo Rabbia che in questi ultimi anni ha avuto la possibilità di conoscere meglio la Norvegia, tale differenza proviene anche dal contrasto che c'è tra il caos, il trambusto newyorkese e la pace, la calma e il silenzio norvegese (teoria a mio avviso molto interessante)

Per capire meglio questo concetto vi propongo una metafora: poniamo che il silenzio sia una stanza completamente buia, e i suoni fossero delle luci, ognuna con le proprie caratteristiche di colore, intensità, ecc. Accendere una di queste luci nel buio assoluto della stanza sarebbe un po' come produrre un suono nel bel mezzo del silenzio assoluto: sia la luce sia il suono verrebbero esaltati in tutte le loro caratteristiche e sfumature differenti e sarebbero percepiti rispettivamente da occhio o orecchio con molta più potenza e incisività rispetto a se si accendesse la stessa luce o si emettesse lo stesso suono in mezzo ad altre luci e ad altri suoni. L'esaltazione di una luce è direttamente proporzionale alla quantità di buio che la circonda; suono e silenzio stanno in rapporti identici.

Lo stesso vale, secondo la proprietà commutativa, per il buio e il silenzio le cui densità sono direttamente proporzionali rispettivamente alla quantità di luce e di suono che li circondano.

Ovviamente questa è una metafora che ci fa capire meglio il concetto, ma è ovvio che l'arte di combinare e organizzare i suoni (cioè la musica) è cosa ben più complessa. Questo tipo di approccio, che si traduce in una precisa estetica sonora, la possiamo riscontrare in musiche e stili di jazz europeo di diverso tipo; diciamo che possiamo anche in questo caso identificare una prima fase, ancora legata a delle strutture a un linguaggio più jazzistico (tantissimi musicisti europei come Bobo Stenson, Jan Garbarek, Tony Oxley, Han Bennink e molti altri, suonarono tantissimo jazz nella prima fase della loro carriera con musicisti americani che spesso suonavano in europa come George Russel, Sonny Rollins, Lee Konitz, Joe Henderson, Stan Getz, Eric Dolphy) quindi con una pulsazione regolare e una sequenza armonica tonale o modale sulla quale costruire i soli, e una seconda fase, che arriva fino ai giorni nostri, completamente emancipata e originale, legata al jazz solo dalla pratica dell'improvvisazione; tra queste due fasi principali ovviamente troviamo anche delle fasi di transizione dai contorni meno definiti.

Ascoltate ad esempio per quanto riguarda il jazz europeo di prima generazione i dischi del quartetto di Keith Jarrett con Jan Garbarek al sax, Palle Danielson al contrabbasso e Jon Christensen alla batteria (*Belonging* e *Personal Mountains* del 1974 e *My Song* del 1977, ECM); questi dischi sono a mio parere delle pietre miliari, a loro interno si trovano in realtà brani molto diversi tra loro, un po' come se ognuno di loro fosse un embrione di generi e stili che si sarebbero sviluppati in seguito (ascoltare in particolare i brani *Blossom* e *Oasis* per rendersi conto della concezione dello spazio sonoro di cui parlo, pieno di spazi e flussi sonori che si muovono come onde); i dischi del trio di Bobo Stenson per la ECM, con Anders Jormin al basso e Jon Christensen alla batteria (*Reflection* 1993, *War Orphans* 1997, *Serenity* 1999, *Goodbye* [con Paul Motian alla batteria] 2005,); i dischi del trio di Peter Erskine con John Taylor al piano e Palle Danielson al basso (*You Never Know* 1993, *As It Is* 1996, *Juni* 1999, ECM); i dischi del quartetto di Tomasz Stanko con Bobo Stenson al piano, Anders Jormin al basso e Tony Oxley alla batteria (*Mitka Joanna* 1994, *Leosia* 1997, ECM) o con i polacchi Marcin Wasilewski al piano, Slawomir Kurkiewicz al basso e Michal Miskiewicz alla batteria (*Soul of Things* 2002, *Suspended Night* 2004, *Lontano* 2006, sempre ECM); anche questi ultimi sono album che stano un po' tra le due fasi, ma ad ogni modo rappresentano un esempio emblematico del *sound* europeo; consiglio in fine di ascoltare l'album *Madar* di Jan Garbarek con Anouar Brahem al' *oud* e Ustad Shaukat Hussain alle *tabla* (1992, ECM), un disco dal sapore fortemente mistico a cui sono molto legato, che ho ascoltato milioni di volte e che ritengo ideale per comprendere nella pratica in cosa si traduce questo rapporto silenzio/suono.

Tra quelli più moderni, che si differenziano molto da questi appena citati, a parte nello stile più moderno, anche per il suono, fortemente caratterizzato da un massiccio utilizzo - ormai divenuto caratteristica immancabile di tutta la musica nordeuropea contemporanea - dell'elettronica, quindi ormai lontani anni luce dal jazz, ascoltare i dischi di artisti quali Arve Henriksen (trombettista e compositore, membro del gruppo norvegese Supersilent, noto proprio per le atmosfere sonore che creano e per il lavoro

di manipolazione sonora attraverso l'elettronica; Henriksen, che ho già citato quando ho parlato di ottoni, è noto anche per una certa ricerca timbrica sulla tromba, in particolare per un suono "flautato", uno dei suoi marchi di fabbrica); Eivind Aarset, chitarrista che ha dedicato la maggior parte della sua carriera alla ricerca timbrica-elettronica (Michele Rabbia lo cita nell'intervista proprio come un maestro assoluto della manipolazione del suono per vie elettroniche); Christian Wallumrød (pianista, compositore, improvvisatore norvegese considerato uno dei maggiori esponenti della scena musicale contemporanea norvegese); Jon Balke (pianista, compositore norvegese molto conosciuto per la sua Magnetic North Orchestra); questi sono solo alcuni dei più importanti.

Parlando di batteristi farò tre nomi rappresentativi: Tony Oxley, Jon Christensen e Paul Motian. Di Oxley vorrei dire che viene considerato da molti il padre spirituale dei batteristi/percussionisti improvvisatori europei; Roberto Dani si esprime così:

“ Tony Oxley: a mio avviso il più grande innovatore della percussione del secondo novecento la cui concezione rimane ancora incompresa.”

Rabbia invece, parlando di Oxley come di un pioniere assoluto che ha reinventato il modo di suonare la batteria dice:

“Tony Oxley ha inventato un set che non esisteva, fatto a posta per lui, che richiedeva una gestualità completamente diversa, e richiedeva il fatto di eliminare il gesto del batterista, che è una cosa di una difficoltà enorme.”

Vi invito ad ascoltare i dischi con Oxley che ho già citato prima (Tomasz Stanko Quartet), anche ad esempio i dischi in duo con Cecil Taylor come *Leaf Palm Hand* del 1988 per la FMP Label, o quelli con Stefano Battaglia in duo (*Explore*, 1990, Splash Records) e in trio con Paolino Dalla Porta al basso (*Sulphur*, 1995, Splash Records)

Christensen invece è un pioniere del modo di suonare libero nello spazio di cui abbiamo parlato e lo si può ascoltare nei già citati dischi del Quartetto europeo di Keith Jarrett, quelli del trio di Bobo Stenson, e in una lunghissima serie di altre incisioni fatte con alcuni dei più importanti musicisti del mondo del jazz americano ed europeo.

Paul Motian rappresenta un po' un caso a parte. Motian non era europeo, anzi è rimasto molto legato fino alla fine alla tradizione del jazz americano fatta di *swing*, *standard* e composizioni di grandi autori del jazz di tutti i tempi come Monk, Mingus e altri, e ha sempre suonato dei *set* convenzionali. Ad ogni modo Motian, artista dalla poliedrica personalità, si distinse anche come originale e raffinato compositore e per essere stato un maestro di un certo tipo di *drumming* che ha fatto scuola, con uno stile estremamente attento al suono e al timbro, molto vicino a quello di cui abbiamo appena parlato. Consiglio di ascoltare tutto quello che ha fatto Paul Motian, ma in particolare tutti i dischi registrati con la sua Electric Bebop Band in tutte le sue

diverse versioni con musicisti sempre diversi e trio con Bill Frisell alla chitarra e Joe Lovano al sax, due gruppi governati dalla raffinatissima, originalissima concezione estetica dove la cura del suono gioca il ruolo principale.

Adesso finalmente posso passare la parola a dei batteristi/percussionisti che possono narrarci in prima persona, senza filtri o passaggi intermedi, la propria avventura artistica, la propria concezione sonora, il proprio approccio allo strumento e all'improvvisazione: Marco Ariano, Roberto Dani, Michele Rabbia e Alessio Riccio.

INTERVISTE

Di seguito le domande che ho posto, esattamente così come le vedete, ai quattro musicisti, Marco Ariano, Roberto Dani, Michele Rabbia e Alessio Riccio, scultori del suono, che per una loro specifica direzione artistica, fatta appunto di improvvisazione, ricerca timbrica, manipolazione della materia sonora, amore per la ricerca creativa in senso lato e per la collaborazione/fusione tra le diverse forme d'arte ecc, ho deciso di intervistare, per conoscere e approfondire in primo luogo qualcosa del loro personale universo artistico, cosa molto interessante dalla quale si possono trarre già di per sé diversi importanti stimoli, e in secondo luogo per continuare la mia indagine scoprendo qualcosa del mondo dei batteristi/percussioni improvvisatori e ricercatori timbrici per via diretta, attraverso il pensiero e la musica di chi questo mondo lo ama, lo respira e lo esplora da una vita e al quale ha dedicato non poco lavoro e sacrificio, spinti dall'unico motore della passione, e non solamente in maniera indiretta tramite la lettura e la ricerca di fonti bibliografiche e discografiche; inoltre, l'obiettivo era proprio quello di sottoporli alle medesime domande affinché affiorasse qualcosa che fosse condiviso da tutti loro, qualcosa che potesse per questo essere considerato vero e "sacrosanto", che potesse "svelare" alcuni dei principi estetici e intellettuali che agiscono dietro questo modo di fare musica e che potessero quindi avere delle applicazioni pratiche e dare un contributo ad una reale crescita artistica di musicisti (batteristi e non) meno "navigati" (me stesso in *primis*) dei suddetti che si trovassero a leggere questa ricerca.

La cosa si è svolta in due fasi:

- 1) Risposta alle domande per iscritto, quindi in seguito ad una più lunga e ponderata riflessione, soprattutto su alcune domande che, come mi disse Roberto Dani, ti chiedono di riassumere una carriera intera
- 2) Analisi attenta delle risposte che mi ha portato ad isolare i punti di mio più preciso interesse per poter sottoporre gli stessi ad una seconda intervista, questa volta "a quattr'occhi" in forma più colloquiale.

Per vari imprevisti Michele Rabbia non ha potuto rispondere per iscritto alle suddette domande quindi le sue risposte sono il risultato di una lunga intervista orale e colloquiale, e per questo motivo è esposta attraverso un'alternanza di mie considerazioni in terza persona che riportano il pensiero del musicista e di frasi trascritte, in corsivo e tra virgolette, esattamente come lui le ha dette.

Tutte le interviste sono precedute da una breve biografia dell'artista e seguite da alcune foto che ritraggono sia i loro strumenti presi a parte e sia loro stessi.

L'idea delle foto era quella di mostrare, per un'eventuale analisi, i loro *set* personali (visto che in questa musica gli strumenti che suonati imprescindibili dall'artista e dalla musica stessa) e anche di mostrare come questi particolari strumenti, come ho già detto, possano essere anche assaporati da un punto di vista puramente estetico-visivo, come delle vere e proprie sculture.

DOMANDE

1. Parlami del tuo percorso musicale, della tua concezione di improvvisazione, di come e quando è nato il tuo amore per la musica improvvisata e la ricerca in senso lato descrivendomi i passaggi chiave che ti hanno portato alla tua attuale identità artistica, quindi, parlami dei tuoi ultimi lavori e delle tue ultime ricerche attraverso le quali si manifesta questa identità.
2. Chi sono e sono stati i tuoi artisti di riferimento, le tue muse, i tuoi “eroi” e chi i tuoi maestri e mentori?
3. Cos’è per te la ricerca timbrica, che ruolo ha avuto nella tua formazione artistica e che ruolo occupa oggi nei tuoi lavori?
4. Descrivimi il o i tuoi set, come si è sviluppata la tua “tavolozza timbrica” e come sei approdato al/ai set che suoni oggi.
In particolare mi interessava sapere se la tua esplorazione, la tua espansione sonora, sia stata maggiormente frutto di ricerca solitaria in “intimità” col proprio strumento o di intuizioni, prove ed esperimenti “azzardati” estemporaneamente durante esibizioni, concerti, spettacoli live e registrazioni, quindi dettati dall’atmosfera, dall’energia del momento, dell’istante, dagli stimoli provenienti dai musicisti con i quali suonavi.
5. Pensi che musicisti, intenditori e appassionati di musica siano prevenuti nei confronti della musica detta “sperimentale”, “di ricerca”, “d’avanguardia”? Se sì perché secondo te?
6. Credi che sia importante un iniziale percorso canonico, tradizionale per intenderci, accademico e non, prima di avvicinarsi per esempio all’improvvisazione totale o più in generale alla musica sperimentale e di ricerca, oppure improvvisazione e ricerca possono anche essere un punto di partenza? Che consiglio daresti quindi ad un giovane musicista che dimostri interesse verso questa musica, che volesse intraprendere o che abbia già mosso i primi passi in quella direzione e, al contrario, che consiglio daresti ad un giovane musicista che invece, per ignoranza o per volontà, non la prenda per niente in considerazione?
7. Credi che si dedichi abbastanza spazio oggi nei conservatori e nelle accademie italiane ed europee all’improvvisazione e alla ricerca creativa?

MARCO ARIANO

Chi è Marco Ariano?

Marco Ariano (Roma 1961)

Batterista/percussionista, sperimentatore sonoro, compositore di musica improvvisata, artista intermediale.

Si è formato nell'ambiente delle avanguardie artistiche della Roma della seconda metà degli anni Settanta.

Ha articolato un percorso di studio e di ricerca ai margini di arte e filosofia ed ha attraversato Jazz, musiche etniche e sperimentazione contemporanea. Il suo approccio decostruttivo lo ha condotto ad una prassi percussionistico-performativa del tutto peculiare centrata sull'improvvisazione. Nella "sua scrittura" si trovano spesso elementi scenico-video-poetici oltre che musicali.

Il suo lavoro si è svolto in gran parte in modo appartato e fuori dalle logiche di mercato.

Tra i suoi lavori intermediali: *idiomidiofoni* , 1999; *La Vacuità Splendente*, 2000; *Sentire Offerente*, 2002; *Linea che separa offrendo*, 2004; *n frammenti limbici*, 2005; *Diaspore Diafoniche*, 2007; *Degli Insetti*, 2010; *Quaderno Cinese*, 2015.

Ha fondato gruppi caratterizzati da pratiche d'improvvisazione eterogenee come Opera Mutica (con S. Cogolo, G. Lomeo, J. Casagrande), Xubuxue (con E. Martusciello, G. Tedeschi, e P. D'Agostino), K Mundi (con Okapi, A.Lanzi) , Ensemble Intondo (con S. Cogolo, A. Neto, M. Pace).

Ha suonato con musicisti di ambiti diversi, tra cui Mike Mainieri, Tom Harrell, Alvin Curran, Giancarlo Schiaffini, Elio Martusciello, Roberto Bellatalla, Alipio C Neto, Vincent Courtois, Famoudou Don Moye, Theodosii Spassov, Antonello Neri, Mauro Bortolotti, Blixa Bargeld.

Ha collaborato con artisti e gruppi della ricerca artistica, tra cui Marcello Sambati, Fabrizio Crisafulli, Giovanna Summo, Alessandra Cristiani, Jennifer Scappettone, Isabella Bordoni, Marco Giovenale, Pietro D'Agostino, Francesco Zizola, Walter Paradiso, Teppei Nogaki, Metapherein Collective.

Nel 2006 ha pubblicato la raccolta di testi poetico-performativi "Le voci tatuate".

Tra la sua produzione discografica: Marco Ariano, *Sensuali eresie*, CC/CB, 2003; Opera Mutica, *Caosmos*, Frontiere, 2007; Xubuxue, *Elliptical – fotopartiture per tre improvvisatori*, Die Schachtel, 2010; Marco Ariano, *Degli Insetti*, Ned, 2011; K Mundi, *The little disaster inside us*, Off, 2016; Ensemble Intondo, *TRA*, Setola di Maiale, 2017

Ha partecipato a rassegne e festival in Italia e all'estero (Francia, Germania, Belgio, Austria, Spagna, Portogallo, Scozia, Inghilterra, Norvegia, Turchia, Marocco, Argentina, Messico)

Ha tenuto lezioni e seminari presso Università e istituzioni artistico-culturali sia

pubbliche che private.

E' docente percussionista dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma.

RISPOSTE

1) (Percorso musicale - Improvvisazione e Ricerca)

Ho iniziato negli anni settanta, un periodo di incredibile e gioiosa creatività. Roma in quegli anni è stata attraversata e animata da potenti flussi creativi successivamente colpevolmente rimossi. Flussi almeno in parte sopravvissuti anche se in modo sotterraneo e clandestino. Comunque, io ho iniziato e sono cresciuto in quel contesto e direi che sono stato fortunato.

La mia tensione è stata da subito segnata nel senso della ricerca e della sperimentazione. Il mio sentire coincideva con il jazz più radicale sia americano che europeo e si inseriva in un interesse molto più ampio che riguardava le avanguardie artistiche in generale soprattutto nelle sue forme performative. Non a caso sin dall'inizio del mio percorso ho lavorato sull'intreccio di suoni, immagini e parole.

L'improvvisazione è stata ed è la mia passione/ossessione. Ho difficoltà a suonare una cosa più volte e nello stesso modo. Non ci riesco, non mi appartiene. Questo mi ha tenuto lontano dalla musica scritta, e mi ha portato a volgere l'orecchio, oltre che al jazz, alle culture musicali che hanno sviluppato un rapporto con il suono più diretto, corporeo e improvvisativo. Quindi la fascinazione per la musica africana e per quella indiana. La definisco fascinazione perché non è che volessi fare musica africana o musica indiana ma perché ne ero attratto esteticamente e ne traevo spunti e materiali tecnici e ideativi che poi tendevo a rielaborare in modo del tutto personale.

Altro elemento fondamentale viene dalle suggestioni e dalla naturale consonanza con le "dissonanze" e le idee di alcuni compositori della musica colta novecentesca. Innanzitutto Schoenberg con il suo gesto epocale di relativizzazione del sistema armonico-tonale e poi Webern, Stockhausen, Cage, Feldman, Scelsi, Nono, ecc.

La mia tendenza a radicalizzare l'approccio formale e a ricercare una dimensione extra-linguistica mi ha poi portato ad avvicinarmi alla filosofia e considero l'interrogazione filosofica ed il pensiero sviluppato ai margini di arte e filosofia come costitutivi del mio percorso e del mio fare artistico.

Insomma, il mio è un percorso indisciplinato, non accademico, disadattato, interdisciplinare, caratterizzato da cose diverse e dal convergere verso l'improvvisazione e un diverso senso della scrittura.

Un'avventura fantastica, una spinta che mi coinvolge per intero e che si trasforma senza mai esaurirsi.

Per me l'improvvisazione ha a che fare con l'evento ed il vuoto, elementi correlati che spingono la mia concezione verso una radicalizzazione della categoria di "improvvisazione non idiomatica" proposta da Derek Bailey. Dovendone dare una definizione direi che "l'improvvisazione è scrittura sonora senza linguaggio".

La mia tensione fondamentale è sempre stata quella di pormi fuori dai linguaggi costituiti ed è proprio su questa im-possibilità su questo confine paradossale che si muove il mio lavoro e sempre di più la mia riflessione.

Questo richiede una preliminare *epochè* - con quanto di problematico questo comporta - che penso, insieme, come un transitare (*transe*) oltre se stessi e come un *delirare*, un uscire dal solco dei linguaggi.

Indico così una apertura, un fuori dal-del soggetto/linguaggio che implica tra l'altro il recupero dei due grandi rimossi dell'Occidente: il corpo e lo spazio. Insomma, per me l'improvvisazione non solo non è cosa da poco, o qualcosa d'inferiore - pregiudizio presente in modo più o meno latente in tutta la nostra cultura - ma è una dimensione impensata, profondamente problematica ed intrinsecamente eversiva.

Oggi tendo a lavorare quasi esclusivamente a miei progetti e solo a poche e sempre più rare collaborazioni.

Progetti che a volte hanno un carattere strettamente *musicale* e altre che invece hanno un carattere più "intermediale". Spesso nel mio lavoro ci sono infatti immagini, parole, corpi, tutti elementi che però nascono dal suono. Non è tanto, e questo ci tengo a precisarlo, un mettere insieme in modo estrinseco e posticcio, quanto una intrinseca co-appartenenza estetica.

Quello che m'interessa è aprire e circoscrivere spazi d'accadimento, partizioni e spaziature. Questa è la tendenza generale dei miei progetti e in questa s'inscrivono un po' tutti i lavori a partire dalla fine degli anni Novanta, da "Idiomidiofoni" e "La Vacuità Splendente", fino alle cose degli ultimi anni come "Degli Insetti" e le "Fotopartiture", ma anche "Quaderno Cinese" lavoro ancora in corso. Qui opero a diversi livelli realizzando quelle che definisco "scritture geroglifiche".

Soprattutto all'inizio questi progetti avevano un carattere "laboratoriale" oltre che "performativo", erano pensati come spazi di sperimentazione (avevo costituito "CarneCeleste" - laboratorio di ricerca artistica). M'interessava mettere in campo un diverso atteggiamento e tentare al di là dei linguaggi performativi-improvvisativi storicizzati. Per far questo invitavo artisti con differenti provenienze come ad esempio Antonio Jasevoli, Michael Thieke, David Barittoni, Roberto Bellatalla, ecc., cioè musicisti dell'area jazz-impro-sperimentale a me più vicini, ma anche, ad esempio, Roberto Laneri (canto armonico), Antonio Infantino (tarantolismo), Francesca Cassio (canto indiano) e artisti del teatro e della danza di ricerca come Marcello Sambati (*Dark Camera*), Giulio Ceraldi (Teatro dei Mutamenti), Alessandra Cristiani (danza

Butoh), ecc. Li ponevo in un contesto diverso e spesso neanche conoscevano la mia vera intenzione. Tracce di alcuni di questi progetti, quelli tra il 1999 e il 2002, sono testimoniate nel cd “*Sensuali eresie*”.

È a partire da questa “fase laboratoriale” che il mio suonare e di conseguenza anche il mio set iniziano a trasformarsi in modo più radicale.

Un altro elemento che caratterizza i miei progetti e il loro suono e che comincio a introdurre sempre in quel periodo, è l’elettronica. M’interessa l’alterazione e l’espansione che essa consente e un certo uso intuitivo nella creazione di uno spazio sonoro elettroacustico.

Tra le cose più recenti ci sono due gruppi. Uno è *K-Mundi*, trio con Okapi e Adriano Lanzi - del quale è uscito di recente un cd – che nasce dalla voglia di recuperare una certa “cattiveria” ed è infatti stranamente molto batteristico. Ne è venuta fuori una musica dove nella novità dell’improvvisazione fluttuano memorie idiomatiche decostruite.

L’altro è *Ensemble Intondo* che è invece un quartetto con Stefano Cogolo, Alipio Neto e Marco Pace. Un progetto tra (e “*TRA*” sarà il titolo del cd in uscita) composizione e improvvisazione che utilizza scritture di vario tipo per l’improvvisazione affidate a più compositori (Cogolo, Neto, Ariano, Tedeschi, Ak2deru, Bagella e Curran) con l’idea di mettersi in gioco e *farsi portare fuori*.

Ma ciò che da qualche anno mi attrae di più è la pratica del *Solo*. Vorrei al più presto fare delle registrazioni e darne testimonianza discografica. E’ la situazione che al momento m’interessa di più, quella che meglio realizza il mio sentire/pensare musicale. Del resto tutti i miei lavori nascono dal mio suonare, e il mio suonare è la mia scrittura, il mio modo di comporre, è ciò che anche nelle situazioni d’insieme istituisce l’intenzione generale. (Qui “*mio*” andrebbe messo tra parentesi, ma è una complicazione del discorso che qui non possiamo affrontare).

Questi ultimi due anni sono stati per me particolarmente difficili e la mia attività si è ridotta al minimo. Adesso finalmente sto riprendendo e inevitabilmente sono tante le cose che vorrei fare. Ma forse sarebbe giusto chiudere innanzitutto un lavoro lasciato in sospeso e al quale tengo molto che è “*Quaderno Cinese*”, dove ho lavorato con dei fantastici danzatori cinesi e il *videomaker* Walter Paradiso.

E poi c’è il lavoro di scrittura. Ho finalmente iniziato a scrivere sull’improvvisazione. Cose che stanno emergendo anche in questa intervista. Manca a mio avviso un pensiero sull’improvvisazione che sia insieme un pensiero dell’improvvisazione. Si tratta di pensare/scrivere questo impensato che è pensiero sensibile fuori *logos*. E’ lavoro a dir poco impegnativo. Non so se ne verrò a capo. Mi piacerebbe.

2) (Artisti di riferimento – Muse – Mentori)

Devo dire che non ho mai avuto miti, nel senso di inarrivabili figure da venerare. Avere miti è pericoloso si rischia la mera imitazione e allora come artista sei rovinato.

Certo, le figure di riferimento sono fondamentali e imprescindibili nel proprio percorso evolutivo, ma in quanto occasioni per poter diventare ciò che si è (Problema). Del resto penso che ad attrarci sia soltanto ciò che in qualche modo ci corrisponde. Quello che veneri si traduce in *diktat*, in segno, forma da ripetere, invece l'amore per qualcosa, per un suono, per un certo modo di suonare, è un entrare in una risonanza che nell'analogo consente la novità della differenza.

Io per esempio non ho mai studiato ripetendo frasi, trascrivendo, ecc., il mio è stato più un apprendimento empatico, ascoltavo e cercavo di entrare in un certo modo, in un certo movimento, di acquisire non tanto una forma quanto una certa intenzione formale.

Comunque, parlando di batteristi, tra quelli che più ho amato c'è innanzitutto Elvin Jones. Adoravo e adoro la sua fluidità poliritmica, l'animalità che è però assoluta perfezione formale. C'è poi Tony Williams, fantastico, che considero l'altro grande innovatore, con una concezione completamente diversa e c'è Jack DeJohnette che sintetizza ed evolve quei linguaggi. Tra i batteristi free in particolare Milford Graves e tra quelli della cosiddetta musica creativa europea direi Tony Oxley.

Ma i miei riferimenti, le cose e le figure che hanno segnato il mio percorso, appartengono al mondo musicale in senso ampio, e forse ancora di più ad *ambiti extramusicali*.

Nominerei senza distinzioni, i musicisti dell'AACM, Cage, Scelsi, Stratos e gli Area, il Gruppo d'Improvvisazione Nuova Consonanza, i Van Der Graaf Generator, la musica noise, Artaud e il teatro di ricerca italiano, Kandinsky e la pittura Informale, Husserl e in generale la Fenomenologia, il Post-strutturalismo francese, la Zambrano e Severino, l'estetica Zen, la danza contemporanea, soprattutto Alwin Nikolais e la danza *Butoh*, la parola poetica, i vecchi treni e le cicale che registravo e sui quali poi mi esercitavo...

Poi ci sono le persone e le esperienze che all'inizio mi hanno aiutato e ispirato in modo più diretto. Due su le altre: Marvin Boogaloo Smith, con lui trovai quello che all'epoca cercavo, cioè la grande scuola batteristica americana, Max Roach e Elvin Jones, per intenderci, e Marcello Sambati, il più poetico tra gli artisti del teatro di ricerca.

3) (Ricerca Timbrica)

A distanza di tempo mi accorgo che l'elemento timbrico è stato l'elemento fondamentale e trainante della mia ricerca.

In un certo senso è strano perché io nasco come batterista e quella è sempre

stata la mia fissa. Quindi il ritmo, era il ritmo che mi attraeva e su quello era concentrato tutto il mio interesse.

Però la batteria è uno strumento a suono indeterminato, il suono sei tu che lo devi creare: il tipo di strumento, l'accordatura, ma poi la cosa fondamentale è come tocchi i tamburi, i piatti, ecc. La mia attenzione si è quindi sempre più rivolta al suono e al tocco necessario per ottenere quel suono, e la correlazione tra suono e movimento è uno degli aspetti su cui ho lavorato di più.

Anche il set è stato sempre poco ortodosso, con la tendenza ad inserire elementi e altre percussioni che mi consentissero un ampliamento dei colori a disposizione. In fondo, la batteria nella sua struttura standard non mi ha mai soddisfatto veramente e anche un certo volume mi ha sempre infastidito. Quindi tendevo, per esempio, a suonare pianissimo, che è cosa tecnicamente difficilissima, e a usare battenti diversi, molto le spazzole e direttamente le mani.

Tutto questo mi ha consentito di sviluppare una tecnica e una sensibilità per le sfumature, una sensibilità non irregimentata in un sistema "notazionale". Ecco, questo è per me fondamentale, le *sfumature sonore*, sfumature timbriche e ritmiche, cioè tutto quel mondo infinito che sfugge alle formalizzazioni sistemiche e ancora di più alla scrittura musicale. Quindi la ricerca di suoni particolari, inusuali, la tendenza a sporcarli, ad alterarne la definizione, a stratificarli nello sfinimento. Ed ecco allora l'emergere di suoni ancora privi di una forma precisa, suoni "creaturali", balbettanti, suoni "deietti", non temperati, frammenti idiomati, incidenti sonori, puntualità e "stratifonie metamorfiche". Si tratta in generale di suoni impuri ed oscuri perché non sottoposti alla anticipazione/chiarificazione linguistica che ne circonda la ricchezza risonante.

Questo è oggi il mio mondo sonoro, un mondo di suoni che possono darsi soltanto all'interno dell'improvvisazione come evento, dove non c'è pre-definizione linguistica e dove la forma e la struttura nascono dal suono stesso. E' in fondo un mondo timbrico, un mondo che nasce da una emancipazione della dissonanza correlata però alla follia sensibile e all'abbandono. E' creazione di mondi sonori, non sottomessi alle logiche identitarie dei linguaggi musicali, che definisco come "armodiafonie dello spensamento". Chiarire e approfondire cosa intendo richiederebbe però tutt'altro sviluppo.

4) (Sviluppo e Metamorfosi dei "set" fino ad oggi – La tua tavolozza timbrica)

Oggi più che mai un "mio set" non esiste, o meglio non esiste un set sempre uguale ma set che vengono a comporsi di volta in volta in modi diversi. Di fatto però tutto si è evoluto a partire dalla batteria e di quella origine questi set mantengono in qualche modo una memoria.

Nascono comunque da una esigenza di *espansione timbrica*, e anche se questo porta inevitabilmente verso un ampliamento del set, io di solito tendo a contrarre, a rendere tutto minimo e sotto mano. La mia è in fondo una estetica della sottrazione e questo si riverbera anche nella costruzione del set.

In generale, nei miei set attuali convivono in vario modo alcuni tamburi della batteria e altre percussioni tradizionali, strumenti auto-costruiti, oggetti e piccoli strumenti elettronici.

E' importante dire che anche se a volte assemblo un set in modo anche molto spontaneo e povero, lo considero un fatto importantissimo, è un po' come definire uno spazio di possibilità, è lo spazio all'interno del quale mi muoverò e che comunque predetermina il mondo sonoro che verrà.

Ed è un po' come costruire uno spazio di azione coreografica, poiché il mio suonare è intimamente connesso al movimento, è articolazione di una sorta di *danza sonora* dove anche il silenzio è vissuto come assenza fisicamente costitutiva del suono (in un bellissimo scritto, pubblicato sulla rivista *Il Verri*, Marco Giovenale ha parlato di "colpi mancanti"). Questo mio modo di suonare è qualcosa d'innato, di spontaneo, che si è sviluppato nel corso del tempo, e ancora di più negli ultimi anni lavorando quotidianamente con la danza contemporanea all'Accademia Nazionale di Danza.

Insomma in questi set si sono sedimentati la ricerca e gli incontri di una vita. Anche il più piccolo oggettino ha per me una storia e un preciso senso sonoro in quanto con quell'oggetto con quello strumento ho sviluppato una personale relazione, delle possibilità, una tecnica, ecc.

Lo strumento per un improvvisatore è qualcosa di molto intimo, è inscindibile da te, dal tuo modo di suonare, dal tuo mondo sonoro, e il mondo sonoro che crei nell'improvvisazione non è altro da te.

Certo, per me che penso l'improvvisazione come scrittura che nasce dalla "cancellazione" del soggetto/linguaggio, anche questa identità con lo strumento è assai problematica. Di fatto, la creazione di set sempre nuovi ha anche lo scopo di creare difficoltà, di introdurre qualcosa di poco conosciuto, un elemento d'inciampo che costringe ad altri percorsi, che m'impone l'ascolto al di là del gesto acquisito e della tecnica come abitudine meccanica.

5) **(Rapporto tra musica/arte sperimentale e società)**

Si è sempre detto che si tratta di "musiche difficili", è vero, ma soltanto perché veramente difficile è liberarsi dai pregiudizi estetici. L'ascolto musicale è quasi sempre una forma di sordità, piace soltanto ciò che si riconosce, il resto viene allontanato, rimosso, spesso non viene proprio percepito. E' quindi inevitabile che si sia prevenuti nei confronti di musiche che per loro natura tendono a tradire le attese consolidate.

6) **(Si può iniziare dalla sperimentazione o bisogna arrivarci dopo un iniziale**

percorso “canonico”? - Cosa consiglieresti ad un giovane che volesse intraprendere questa direzione e cosa ad uno che la escludesse a priori?)

Qui si apre in discorso molto complesso e controverso e andrebbero fatti molti distinguo. Vado direttamente al fatto. C'è bisogno di superiore e raffinata tecnica, esperienza e conoscenza. Tutto ciò può essere acquisito in modi diversi e anche non necessariamente accademici, anzi. Ma questo è secondo me poco importante, perché è soltanto l'inizio di un percorso che, per quel che riguarda l'improvvisazione, è poi assolutamente personale e necessariamente mai finito. L'improvvisazione è una pratica desiderante, un pratica musicale libera da vincoli trascendenti, anarchica, ma è insieme una forma di ascetismo, richiede una dedizione assoluta, un esercizio e un affinamento continui. E' per questo che personalmente mi diverto a definirmi un *asceta anarchico*, che è in fondo un ossimoro.

Insomma, penso che l'esperienza improvvisativa, di qualsiasi tipo e anche se fatta in modo estemporaneo, sia sempre da consigliare, non può che far bene, è qualcosa di vivificante, perché è un toccare la musica come fatto vivente. Ma essere un'Improvvisatore è un'altra cosa. Secondo me è una sorta di vocazione, è una scelta, sicuramente, ma è anche la risposta ad una chiamata. Insomma, al di là della metafora religiosa, che può essere fuorviante, puoi metterti lì dalla mattina alla sera per anni, perché hai “scelto” di fare l'improvvisatore, e può non accadere assolutamente nulla.

7) (Credi che si dedichi abbastanza spazio oggi nei conservatori e nelle accademie italiane ed europee all'improvvisazione e alla ricerca creativa?)

Viviamo nella povera e triste epoca delle “Cover”, delle “Eccellenze”, “*fighetti*” imitatori venduti come innovatori e avanguardisti, degli “Imbonitori” di ricchi sempre più ignoranti ai quali però fa piacere illudersi colti e sensibili. Questo perlomeno è quello che vediamo, quello che è reso visibile e udibile, la “Grande Vetrina”. Poi c'è un mondo incredibile, quasi del tutto sotterraneo, fatto di tante cose e artisti a volte estremamente interessanti. Tutto quel mondo non appare quasi mai, ma c'è. E' una questione come sempre “politica”, di rapporti di forza, di logiche di potere e queste logiche sono oggi sempre più discriminanti. Poi ci sono perversioni di micro-potere interne agli stessi contesti di ricerca

Il problema è che le musiche di ricerca sono “fondamentalmente” inutili” e che quindi mal si accordano con la tendenza dominante economica e sistemica, nel quale anche Conservatori e Accademie inevitabilmente s'iscrivono.

L'attivazione nei Conservatori dei corsi di jazz come di quelli di musica elettronica ha sicuramente immesso nuove energie e aperture, ma rischia con l'istituzionalizzazione di codificare definitivamente l'aspetto creativo di quelle musiche e di produrre tanti bravissimi musicisti tutti uguali.

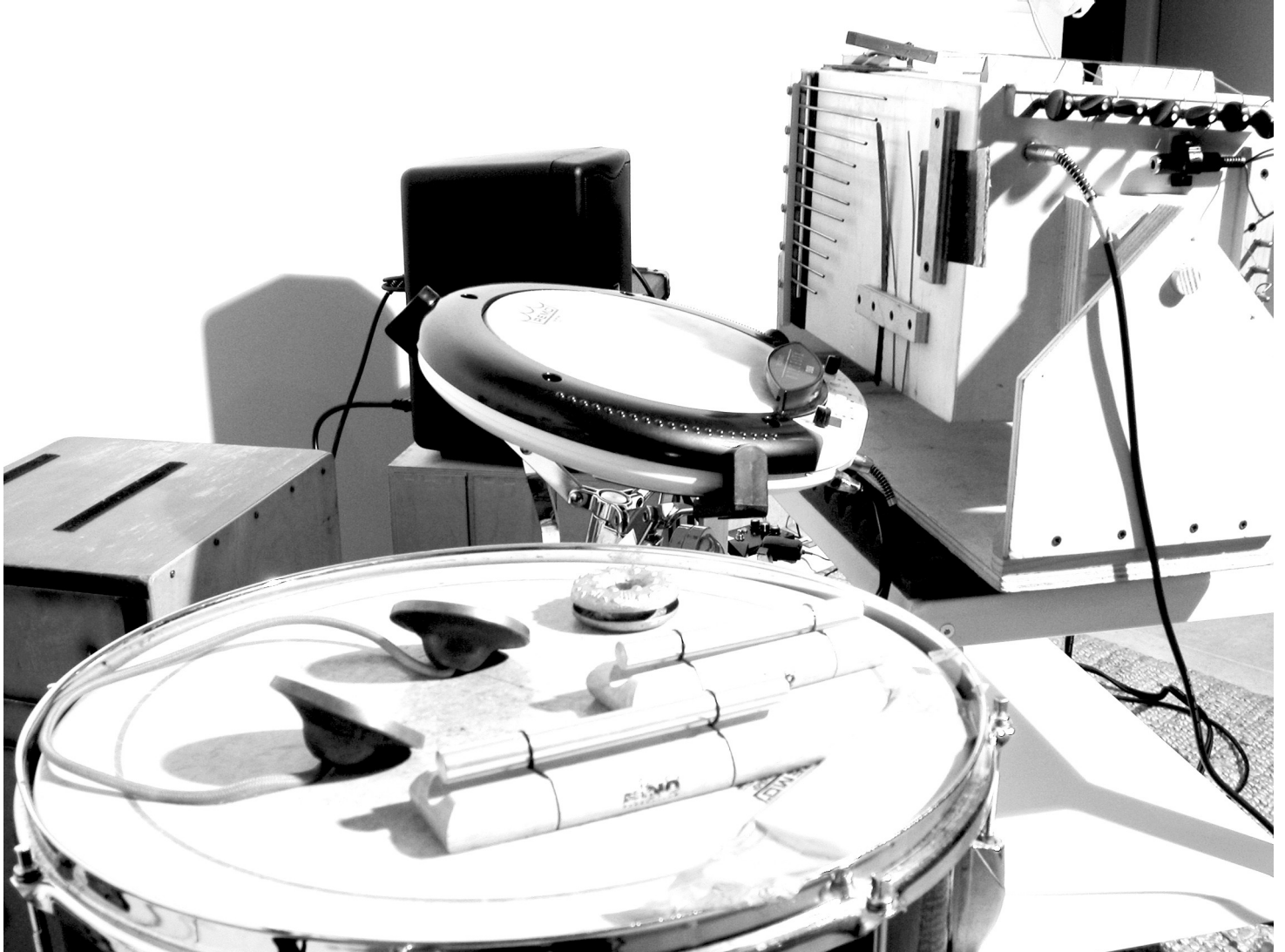
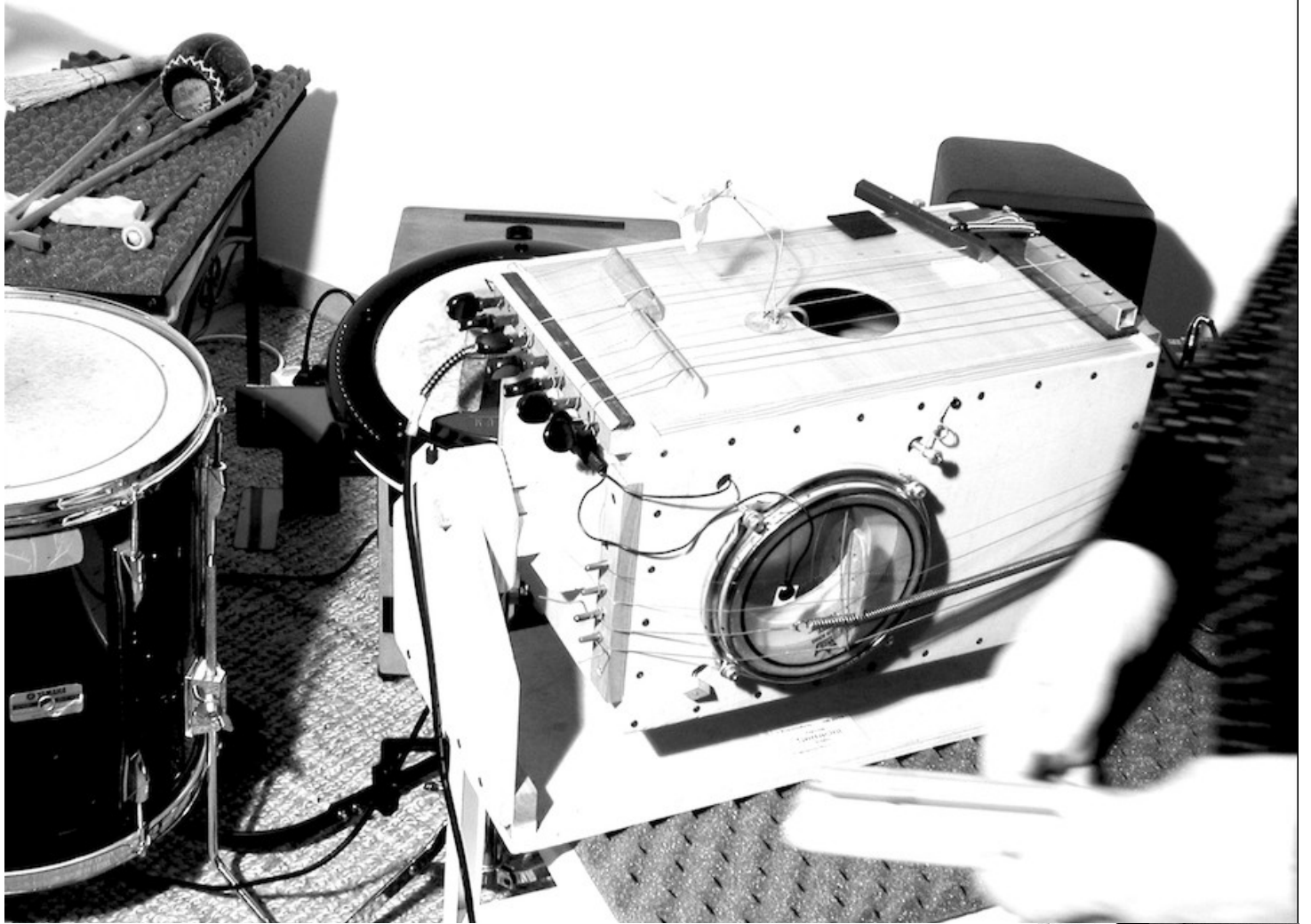
E' un rischio inevitabile, è poi la storia di ognuno a fare la differenza. Io per esempio penso che l'improvvisazione almeno nel senso più radicale - che è quella che veramente mi interessa e alla quale qui ho accennato - non possa essere insegnata. Può essere insegnato soltanto ciò che è già ridotto a segno codificato, del resto si può soltanto fare esperienza, una esperienza che può però essere facilitata e guidata da un "vero improvvisatore" (Problema).

L'insegnamento non deve finire ma aprire ad una divenire in-finito e a questo l'improvvisazione così intesa, inserita in un contesto di studi accademici, può contribuire in modo unico e decisivo.

In occasioni di due Convegni internazionali ("Il Corpo nel Suono") tenutisi all'Accademia Nazionale di Danza di Roma sulla relazione musica e danza ho fatto delle proposte in questa direzione sviluppando alcune mie tematiche (fenomenologia del corpo-suono, spaziatura, improvvisazione come evento) in senso "laboratoriale". Con stupore ho constatato l'interesse e l'entusiasmo che questi "strani" interventi hanno suscitato tra studenti e insegnanti sia italiani che stranieri. L'Accademia mi ha proposto di realizzarli come laboratori coreutico-musicali. Staremo a vedere.

Ho l'impressione che oggi, in un contesto di generale standardizzazione e di restringimento degli spazi di creatività, l'introduzione di pratiche improvvisative e di ricerca cominci ad essere avvertita come una necessità. Poi, sì, è anche una moda, ma fermiamoci qui.

Comunque, per me il problema non è quello di avere più o meno spazio nelle strutture istituzionali, dove difficilmente ce ne può essere per ciò che ancora non ha riconoscimento. Il problema è in generale la mancanza di spazi fisici di lavoro e ricerca per l'arte. Questa è la differenza fondamentale tra noi e gli altri paesi avanzati a livello culturale. Siamo malati di "cattivo idealismo", l'opera dovrebbe apparire così, come per miracolo, già fatta. L'arte ha invece bisogno di spazi del fare, luoghi dove provare, sperimentare, produrre, ha bisogno di materiali e strutture. Soprattutto per chi come me fa un lavoro che ha anche un carattere interdisciplinare questa mancanza è ed è sempre stata il vero grande problema. Insomma, la tragedia è che qui non solo mancano gli spazi ma non c'è neanche la consapevolezza della necessità di questi spazi.





ROBERTO DANI

Chi è Roberto Dani?

Musicista autodidatta. La sua ricerca è incentrata sull'improvvisazione, i confini tra la musica improvvisata e la musica scritta, in particolare nella performance solitaria, dove indaga le relazioni tra suono/corpo/spazio.

Da qui le molteplici esperienze nell'ambito contemporaneo, come nello spettacolo "Duell(O)" di Michele Tadini alle prese con una scacchiera interattiva, con l'Opera contemporanea in veste di percussionista/performer come "Il sogno di una cosa" con musiche di Mauro Montalbetti, regia di Marco Baliani, l'Ensemble Sentieri Selvaggi, la soprano Alda Caiello e gli attori allievi della Civica Paolo Grassi di Milano. Nel cinema, prendendo parte alla registrazione della colonna sonora del film "Torneranno i prati" di Ermanno Olmi insieme a Paolo Fresu e altri. Nell'allestimento di un percorso sonoro con l'artista Gianandrea Gazzola all'interno della mostra "Il Rito Segreto" presso il Colosseo, Roma (catalogo Electa). Con il teatro come nei progetti "Luce Nera" e "Non Ricominciamo la guerra di Troia" (per sei batterie e la voce recitante di Patricia Zanco), "Oscillazioni" di Vitaliano Trevisan con l'attore Fulvio Falzarano, "Ulisse" con Marco Paolini e Giorgio Gaslini Ensemble. Nei *readings* "Baldanders" di S. Benni; "Il Ponte" di/con Vitaliano Trevisan, "Da un Lavoro Abbandonato" (S. Beckett) tradotto dallo stesso Trevisan.

Realizza poi le musiche di scena per due *pieces* teatrali di Trevisan, "Quattro Stanze con Bagno e Solo RH", monologo interpretato da Roberto Herlitzka.

Ha collaborato con il Teatro La Scala di Milano, incidendo musiche per balletti commissionate al compositore Carlo Boccadoro.

Dopo il giovanile debutto discografico con i Devil Doll, band rock progressive poi affermatasi in tutto il mondo, e dopo un periodo al Berklee College of Music di Boston, inizia un'intensa attività concertistica nei più importanti festival e teatri e didattica nel campo dell'improvvisazione attraverso la conduzione di laboratori interdisciplinari chiamati "Forme Sonore", in paesi come Austria, Spagna, Germania, Repubblica Ceca, Slovenia, Repubblica Slovacca, Romania, Danimarca, Svizzera, Albania, Portogallo, Francia, Belgio, Finlandia, Svezia, Lituania, Norvegia, Estonia, Israele, Grecia, Qatar, Turchia, Inghilterra, Scozia, Galles, Sud Africa, Sud America, Stati Uniti, Messico, Corea del Sud e Giappone.

Ha suonato con Annette Peacock, Louis Sclavis, Kenny Wheeler, Tim Berne, Dave Liebman, Paul McCandless, Norma Winstone, Michel Godard, Al Di Meola, Mick Goodrick, Ralph Alessi, Ravi Coltrane, Drew Gress, Ben Monder, Erik Friedlander, Christy Doran, Hal Crook, Giorgio Gaslini, Michele Tadini, Enrico Rava, Paolo

Fresu, Gianluigi Trovesi, Roberto Fabbriciani e molti altri.

Attualmente fa parte del trio di Stefano Battaglia con il quale registra tre cd per la prestigiosa ECM Records, nell'Oslo Art Trio con il pianista Misha Alperin e la fisarmonicista/cantante russa Evelina Petrova, con il trio del contrabbassista Roberto Bonati, "Stagon" con l'artista Gianandrea Gazzola interagendo con uno strumento a percussione che si basa sul principio di caduta di gocce d'acqua (Nomos II) e diversi progetti con il chitarrista sloveno Samo Salamon.

Ha all'attivo più di 70 incisioni discografiche, a suo nome vanno citati:

-*Images*, (99), con N. Winstone, G. Venier, H. Sieverts

-*Interférences*, (02), con M. Godard, K. Gregory

-*Instants-Live at Teatro Olimpico* (03), con L. Sclavis, V. Courtois, K. Gregory

-*Drama* (Drums solo) (2008)

-*Lontano* (drums solo) (2011)

RISPOSTE

1) (Percorso musicale - Improvvisazione e Ricerca)

Ho iniziato a suonare all'età di 7 anni. Fin dall'inizio, gli stimoli più forti sono venuti dall'ascolto di musica rock-progressive, grazie ad un cugino appassionato e più vecchio di me, che mi aveva fatto conoscere diversi gruppi. Da quel momento in poi, la mia formazione ha seguito un percorso legato principalmente al rock e alle sue contaminazioni, tra le quali la più forte, ovvero il jazz, ha sicuramente sancito l'inizio dell'approfondimento tecnico sullo strumento.

Affascinato soprattutto dal jazz moderno ed in particolare da un certo modo di comporre, sia dal punto di vista TIMBRICO che nell'uso della FORMA, ho poi trovato "naturale" guardare sempre di più verso la musica contemporanea di matrice così detta "colta".

Parallelamente, ho iniziato a collaborare nella creazione di spettacoli teatrali, dove il mio ruolo non era di semplice esecutore/improvvisatore, ma spesso performativo, in senso teatrale, con e senza strumento o con strumenti costruiti appositamente per lo spettacolo stesso.

Considero queste esperienze fondamentali perché sono state le prime "diversificate" nell'approccio allo strumento, al palcoscenico, le prime di natura INTERDISCIPLINARE. Non a caso, proprio in quel periodo ho cominciato ad intravedere la prime possibilità di *performances* solitarie con lo strumento.

Da quel momento non ho mai smesso di "guardare" fuori dall'ambito

prettamente musicale, interessandomi ed interagendo con le arti visive e soprattutto con la danza contemporanea che rappresenta il secondo e importante stimolo nel mio percorso.

L'improvvisazione mi interessa perché è un particolarissimo modo di STARE nella COMPOSIZIONE in una costante ricerca della FORMA.

Questa ricerca, se da un lato segue dei canali preferenziali, come la performance solitaria con lo strumento in versione più o meno preparata, mi ha poi portato ad emanciparmi completamente da esso, come nell'opera Il Sogno di Una Cosa, un'opera contemporanea dove il mio ruolo era di percussionista/performer in scena, mischiato ad attori e danzatori, o Duell(o), spettacolo multimediale basato sul gioco degli scacchi, interagendo con una scacchiera sonora triggerata.

2) (Artisti di riferimento – Muse – Mentori)

Gli artisti che mi hanno illuminato sono stati diversi e non sempre musicisti. Venendo ai batteristi/percussionisti, ho sempre prediletto quelli che hanno portato avanti una ricerca del SUONO (oltre che del linguaggio) molto forte: John Bonham dei Led Zeppelin, Jack DeJohnette, Paul Motian, Jon Christensen.

Tony Oxley, a mio avviso il più grande innovatore della percussione del secondo novecento la cui concezione rimane ancora incompresa.

In tempi molto più recenti ho avuto modo di apprezzare molto anche il tedesco Paul Lovens, il cui nome ovviamente ben conoscevo.

3) (Ricerca Timbrica)

Il Timbro è chiaramente un pensiero primario nell'improvvisazione ma ci tengo a precisare che per me la ricerca di un timbro è costantemente subordinata a quella della DURATA (e non viceversa).

Nello specifico sono sempre stato particolarmente attratto dall'uso del metallo, in tutte le sue forme; questo per la sua duttilità, per le sue infinite sfumature e possibilità nell'accoppiamento/sovrapposizione anche con altri metalli, ma non solo. Non a caso, nella performance solitaria, i tamburi hanno la quasi unica funzione di fare risuonare oggetti metallici appoggiati sopra. I metalli, sono ovviamente gli strumenti che consentono le durate più lunghe soprattutto se utilizzati con particolari tecniche esecutive.

Non posso poi nascondere di aver sempre subito una certa fascinazione giovanile per la metallurgia e la meccanica in generale.

4) (Sviluppo e Metamorfosi dei “set” fino ad oggi – La tua tavolozza timbrica)

“Non sono più in grado di vedere niente senza metterlo in relazione con lo spazio”..

Questa citazione di una celebre danzatrice/coreografa, si presta perfettamente a descrivere la graduale trasformazione del mio set.

Il set è un LUOGO, è come una stanza, un immenso spazio che va riorganizzato.

Non sono tanto attratto dall'introdurre nuovi oggetti in quella stanza quanto dal tentare di rivisualizzare/riorganizzare quelli già esistenti.

Questi oggetti si intendono tutti, dunque non solo le pelli, i metalli, ma anche i battenti, gli archetti, tutto. E anche i vuoti, le distanze che li separano.

L'organizzazione del set segue il principale criterio della dislocazione delle DURATE; la scelta del Timbro non è che una conseguenza di questo.

Importante è anche la possibilità di organizzare SEQUENZE, dunque ritorna prepotentemente il concetto di SPAZIO perché, in definitiva CORPO e SPAZIO vengono prima di qualunque altra cosa. Proprio per il massimo utilizzo del corpo, non suono seduto, ma in piedi.

La ricerca in solitudine è senza dubbio l'esperienza che più di ogni altra ha contribuito ad accelerare ogni scoperta, sia per quanto riguarda le idee musicali che quelle tecniche/strumentali perché in definitiva non c'è soluzione di continuità tra le due.

Ovviamente ogni esperienza come i concerti, le prove, le incisioni in studio, sono state occasioni importanti di sperimentazione ma personalmente hanno rappresentato più il luogo dove verificare la consistenza delle intuizioni avute durante le mie sedute mattutine allo strumento.

Oltre a queste, devo però menzionare i miei incontri sull'improvvisazione (Forme Sonore) tenuti da molti anni con vari ensembles di artisti nei quali partecipo attivamente (gli incontri sono di natura interdisciplinare dunque non coinvolgono solo musicisti) dove più che in ogni altra occasione di tipo collettivo ho trovato stimoli inaspettati. Penso che questo sia dovuto all'immedesimazione e la concentrazione che si creano in quei momenti, ad una sfera d'intimità unica che è forse l'esperienza più importante.

5) (Rapporto tra musica/arte sperimentale e società)

Il livello di apprezzamento della musica sperimentale o di una qualsiasi proposta artistica che vada un po' oltre l'odierna soglia della banalità, dipende

sempre e solo dalla cultura di una società, in un determinato momento storico. Questo vale per tutti, addetti o meno. Non è questione di essere prevenuti ma di educazione, disponibilità, apertura. Alcuni ce l'hanno, altri no. Addetti o meno.

6) (Si può iniziare dalla sperimentazione o bisogna arrivarci dopo un iniziale percorso “canonico”? - Cosa consiglieresti ad un giovane che volesse intraprendere questa direzione e cosa ad uno che la escludesse a priori)

Ogni persona compie un percorso diverso, ha una sua storia, una sua evoluzione.

C'è chi ha ben digerito la tradizione e poi ha sentito il sincero bisogno di avvicinarsi alla sperimentazione; c'è chi invece ha fatto il percorso contrario.

Ma il fatto è che “tradizione” e “sperimentazione” sono concetti in movimento, perché si muove il calendario, le lancette dell'orologio non si fermano.

Ad un certo punto l'avanguardia di un momento diventa la tradizione di quello successivo.

Non c'è nulla di più difficile da ascoltare di ciò che non si ama; figuriamoci poi se questa cosa bisogna anche studiarla.

In questo, il percorso accademico può essere pericoloso, già per definizione.

Penso che se una persona voglia andare davvero a fondo nelle cose, così come nella musica, sarà naturale e logico prima o poi che senta il bisogno di andare a scoprire la storia, quello che è avvenuto subito prima di adesso e forse, dopo un po', anche quello un po' più indietro nel tempo.

Ripeto, è e sempre sarà umano agire così, ma solo per chi ama farsi certe domande.

7) (Credi che si dedichi abbastanza spazio oggi nei conservatori e nelle accademie italiane ed europee all'improvvisazione e alla ricerca creativa?)

Assolutamente no.

Ma lentamente, un po' ovunque, le cose stanno cambiando e con difficoltà, le ovvie difficoltà che in ogni epoca rappresentano la tensione tra conservazione ed innovamento.





© Michele Giotto 2014



© Michele Giotto 2014

MICHELE RABBIA

Chi è Michele Rabbia?

Percussionista, batterista.

Il suono, il gesto e l'azione, come anche il silenzio, sono tratti caratterizzanti della sua musica.

In "solo", come in gruppo, si esprime plasmando spazi sonori in cui coniuga la tecnologia con l'originalità di materiali artigianali che lui stesso sceglie con cura.

Suona in diversi contesti musicali; musica improvvisata, contemporanea e musica elettronica.

Nella sua attività concertistica e discografica collabora tra gli altri con:

Stefano Battaglia, Marilyn Crispell, Dominique Pifarély, Andy Sheppard, Eivind Aarset, Daniele Roccato, Louis Sclavis, Paul McCandless, Paolo Fresu, Antonello Salis, Maria Pia De Vito, Marc Ducret, Roscoe Mitchell, Vincent Courtois, Emile Parisien, Michel Godard, Rita Marcotulli, Benoit Delbecq, Jim Black, Ingar Zach, Anja Lechner, Ciro Longobardi, Maurizio Giri, Matthew Shipp, Bruno Angelini, Michel Portal, John Taylor, Elio Martusciello, Sabina Meyer, Regis Huby, François Couturier, David Linx, Ralph Towner, Aires Tango, Javier Girotto, Sainkho Namtchylak, Jan Bang, Théo Ceccaldi, Tore Brunborg, Enrico Pieranunzi, Matmos, John Tchicai, Bruno Chevillon, Furio Di Castri, Michel Benita, Italian Instable Orchestra, Jean-Paul Celea, Giovanni Maier, Enzo Pietropaoli, Roberto Cecchetto, Paolo Damiani, Daniele di Bonaventura, Daniele D'Agaro, Giovanni Guidi, Luciano Biondini, Rosario Giuliani, Giorgio Pacorig, Gabriele Mirabassi, Gianluca Petrella, Giancarlo Schiaffini, Salvatore Bonafede, Michael Thieke, Roberto Bellatalla e molti altri.

Le sue collaborazioni si estendono nella danza con Virgilio Sieni, Teri Janette Weikel, Giorgio Rossi. compone musiche per lo show "Genova 01" di Fausto Paravidino; per la letteratura con la scrittrice Dacia Maraini, Gabriele Frasca e Sara Ventroni; per il pittore Gabriele Amadori e l'architetto James Turrell.

Si è esibito nei più importanti festival Europei, in Cina, India e Stati Uniti.

RISPOSTE

1) (Percorso musicale - Improvvisazione e Ricerca)

Inizia piuttosto tardi a suonare, nei primi anni Ottanta, e inizia suonando il rock

degli anni Settanta; in seguito studia percussioni classiche alla Scuola Civica di Torino per circa quattro o cinque anni, anni in cui prosegue lo studio della batteria sia da autodidatta e sia col maestro Enrico Lucchini – storico didatta di batteria italiano – col quale rimane per circa tre anni.

Dopo, e insieme, al rock inizia a nascere una passione sempre maggiore per la musica jazz che agli inizi degli anni Novanta sfocia in un interesse particolare per una musica che, oltre che al jazz, *“faceva un po’ l’occholino alla musica etnica”*, di gruppi come Oregon e altri e *“di lì ho un po’ cominciato a fare una certa ricerca sul suono: ho iniziato a lavorare con percussioni più “etniche”, ho studiato (da autodidatta) un po’ di tabla, ascoltando chiaramente anche Trilok Gurtu e così via...fino al momento in cui ho fatto una deviazione verso quella che era la musica improvvisata europea, per cui a un estremo più “hard”, con musicisti come Paul Lytton, Paul Lovens, Tony Oxley, Evan Parker e tutti gli improvvisatori europei, mentre sul versante americano Cecil Taylor, Ornette, gli ultimi di Coltrane e tutto il versante del free.”*

Secondo Rabbia – che si dichiara più amante degli improvvisatori europei che del *free* americano – l’improvvisazione “all’europea” nasce da un’ispirazione iniziale *free jazz* per poi mutare sotto le forti influenze dell’avanguardia “colta” di quegli stessi anni, quindi Berio, Nono, Stockhausen ecc.

Continuando su questa strada, oggi Rabbia ama tutto ciò che ha a che fare con la pura manipolazione del suono, quindi anche il lavoro non solo di musicisti ma anche di dj (come quelli della scena elettronica giapponese) che si occupano di manipolazione sonora, acustica ed elettronica; basta guardare e ascoltare una delle sue *solo performance* per capire come lui stesso sia parte integrante di questo mondo.

2) (Artisti di riferimento – Muse – Mentori)

“Ho avuto diversi “personaggi” che per me sono stati davvero stimolanti.

Javier (Giroto) è stato un po’ l’inizio di tutta la mia storia, semplicemente perché nel gruppo Aires Tango all’inizio mi lasciavano una porta completamente aperta per provare, assemblare set ecc. Quello è stato l’inizio e per me è stata una grande fortuna lavorare con loro tanti anni perché, appunto, mi hanno dato la possibilità all’interno del gruppo di sperimentare scelte mie personali.”

“Poi, altri due incontri sono stati molto importanti per me, in Italia: quello con Stefano (Battaglia) del quale ho sempre amato e pienamente condiviso la poetica.....e, un’altra persona, completamente differente, che è stata veramente una parte molto importante della mia vita umana e musicale è Antonello Salis.....; due personaggi che, in modo completamente diverso, sono stati per me molto importanti.

Oltre a questi, altri incontri e collaborazioni importanti sono state quelle con

Marc Ducret. Andy Sheppard, Bruno Chevillon, Marilyn Crispell ecc.”

3) **(Ricerca Timbrica)**

Alla domanda “cos’è per te la ricerca timbrica e che ruolo ha avuto nella tua formazione artistica ecc..” c’è stato un momento di ilarità: è chiaro che la ricerca timbrica nella vita di Rabbia ha avuto e ha un ruolo centrale, totalizzante: *“centro focale del mio lavoro”*.

Ad ogni modo durante l’intervista vengono fuori diverse cose più specifiche:

“...attingendo dalle idee di vari musicisti...ho scoperto ad esempio tanti anni fa – oggi ho anche la fortuna di suonarci – musicisti come Marc Ducret, che ad esempio usa la distorsione a dei volumi quasi “inudibili”; per cui è semplicemente un fatto di trattare la materia del suono: distorsione non vuol dire volume forte ma vuol dire semplicemente elaborare, manipolare questo suono e trattarlo, è quello che a me interessa, come mi interessano i suoni quasi “inudibili”, sovracuti o su basse, e cercare di far convergere tutti questi materiali.”

“Da diversi anni uso l’elettronica e mi sono interessato anche all’aspetto più noise. Sono affascinato da vari mondi in questo momento: ultimamente mi interessa molto quello che fanno alcuni dj, mi interessa molto come alcuni musicisti in Europa, in America e anche molto in Giappone sfruttino il materiale sonoro come Otomo Yoshihide che lavora molto sul noise e altri che, appoggiandosi a supporti elettronici e alla manipolazione di suoni lavorano proprio sulla pura materia sonora, questa è una delle cose che in questo momento mi interessa di più.....sempre abbinandola però ad una matrice acustica; a me interessa il suono in quanto materia e l’elettronica per me è un’estensione del suono acustico: mi dà più possibilità, mi permette di attingere da diverse fonti, mi serve per elaborare, per trasfigurare il suono acustico....manipolo il suono acustico e lo faccio interagire con cose completamente virtuali, cerco i punti d’incontro per fare convivere tutte questi differenti aspetti del suono

4) **(Sviluppo e Metamorfosi dei “set” fino ad oggi – La tua tavolozza timbrica)**

“Negli ultimi anni sto girando in treno o in aereo con una Samsonite (ovviamente una valigia) e un altro strumento; chiedo (a chi mi ingaggia) una grossa cassa sinfonica che uso posizionata in orizzontale, un rullante su uno stand sinfonico alto, due piatti, e tutta una serie di percussioni che mi servono come oggetti da mettere sulle pelli risonanti, tutto questo condito con l’elettronica.”

“Oggi sono più dell’idea di estrarre più roba da meno oggetti piuttosto che avere tanti oggetti: sto collaborando molto con diversi musicisti norvegesi che tendono a “togliere” e mi stanno insegnando a suonare il silenzio, nessuno come loro sa suonare il silenzio.”

Rabbia si definisce un percussionista “melodista” e non “ritmista”, per questo usa strumenti come il *Whater-Phone*, la *sega*, varie campane tibetane, crotali ecc, tutti strumenti versatili e dal forte carattere timbrico ma anche intonati o intonabili; oltre a questo costruisce da se alcuni strumenti:

“Mi interessano molto questi strumenti, come il Water-Phone o la sega, che fanno parte sempre della famiglia delle percussioni perché possono essere suonati con le dita e in vari altri modi, che mi diano anche la possibilità di produrre delle melodie; non mi sono mai pensato come un percussionista “ritmista”; a volte infatti mi costruisco o mi faccio costruire degli strumenti con queste caratteristiche; adesso ho costruito questo strumento, un grandissimo “campanone”, con 8 corde che suonano con l’arco;

L’armamentario timbrico di Rabbia comprende anche strumenti rumoristici presi in prestito dalla quotidianità e funzionali alla costruzione di *performance* con delle componenti teatrali fatte di gesti e azioni sonore; come si vede da alcuni video, Rabbia si aggira per il palco roteando dei tubi di plastica colorati che gli elettricisti usano per far passare dei fili elettrici all’interno dei muri ma che durante la *performance* servono a produrre, per via di particolari scanalature che fanno vibrare l’aria in un certo modo, un’effetto timbrico come di “vento che fischia” e al contempo teatrale e visivo; lo vediamo manipolare elettronicamente, attraverso un microfono, il suono caratteristico che produce un rotolo di *scotch* da imballaggio quando viene srotolato lentamente; lo vediamo posizionare e azionare sul bordo del palco una decina di metronomi impostati a diverse velocità creando una sorta di caotico, disorientante effetto timbrico-ritmico alla Steve Reich che evoca un po’, in modo grottesco, l’inesorabile passare del tempo; lo vediamo rovistare dentro una sacca piena di giocattoli per bambini producendo, ancora, sia un effetto timbrico che solo il rovistamento di una sacca piena d’oggetti può produrre, e sia l’effetto teatrale di un musicista che dovrebbe suonare e invece pare occuparsi di tutt’altro. Questo approccio, se vogliamo un po’ ludico, alla ricerca creativa, che vede convivere insieme diversi tipi d’arte (concetto molto importante in questa ricerca), è atto – tra le altre cose – a stupire se stessi e l’ascoltatore; Pier Paolo Pasolini diceva: *“Io penso che scandalizzare sia un diritto, essere scandalizzati un piacere..”*. Prima dello scandalo però c’è lo stupore. Quello di stupire il pubblico (ma anche se stessi) attraverso azioni imprevedute, bizzarre, inopportune, teatrali, come quelle appena descritte, è uno dei tanti modi di dare libero sfogo alla propria creatività nel bel mezzo di una *performance*; uso il

termine *performance* proprio per indicare un tipo di espressione artistica e creativa a 360 gradi. Il batterista/percussionista olandese Han Bennink è conosciuto, oltre che come grande musicista, anche come uno dei più esperti “scandalizzatori” della storia. Durante le sue *performance*, alcune che nascono come concerti e altre proprio come *happening*, Bennink ne combina di tutti i colori: urla, parla, salta, pronuncia frasi sconnesse, suona qualsiasi cosa gli capita a tiro (persone del pubblico comprese), utilizza oggetti di tutti i tipi, corre a destra e a sinistra da un palco a un altro senza mai smettere di suonare, ecc., tutto con l’evidente obbiettivo di stupire se stesso e chi assiste.

“ Sono sempre stato molto appassionato di danza, quindi in qualche modo ho incorporato un po’ un gesto musicale; non è un gesto esagerato ma un gesto che fa naturalmente parte del mio bagaglio musicale. Per cui, proprio il fatto di avvalermi di strumenti che non sono prettamente musicali ma oggetti della quotidianità, mi permette di avere un contatto più diretto, più immediato con una superficie.”

“ L’aspetto più teatrale delle mie performance è nato quando mi hanno commissionato il primo solo-performance al festival di Grenoble in Francia: ragionando su quello che potevo fare in quella circostanza, alla fine mi sono inventato questa specie di piccolo teatrino musicale, per far sì che fosse un concerto musica-teatro o qualcosa del genere.”

5) (Rapporto tra musica/arte sperimentale e società)

Non starò a riferire le parole esatte di Michele in merito a questa faccenda molto delicata di cui abbiamo parlato a lungo.

Sappiate solamente che la sua posizione è molto simile a quella degli altri musicisti che ho intervistato, e cioè anche lui come gli altri attribuisce la responsabilità di questa generalizzata mancanza di interesse (in Italia) nei confronti dell’arte di ricerca, in favore piuttosto di un “rifugiarsi” sempre nel più confortevole “ben noto”, ad un circolo vizioso culturale, politico, sociale ecc., più che ad uno o due precisi fattori o “colpevoli”. Tutti i musicisti che ho intervistato hanno avuto abbastanza difficoltà a rispondere in maniera netta a questa domanda; Alessio Riccio mi ha persino consigliato di rivolgermi, non a musicisti e artisti che, non solo non sono degli esperti di tematiche simili, ma sono anche troppo coinvolti per avere una visione lucida e imparziale, ma piuttosto a sociologi e psicologi e antropologi.

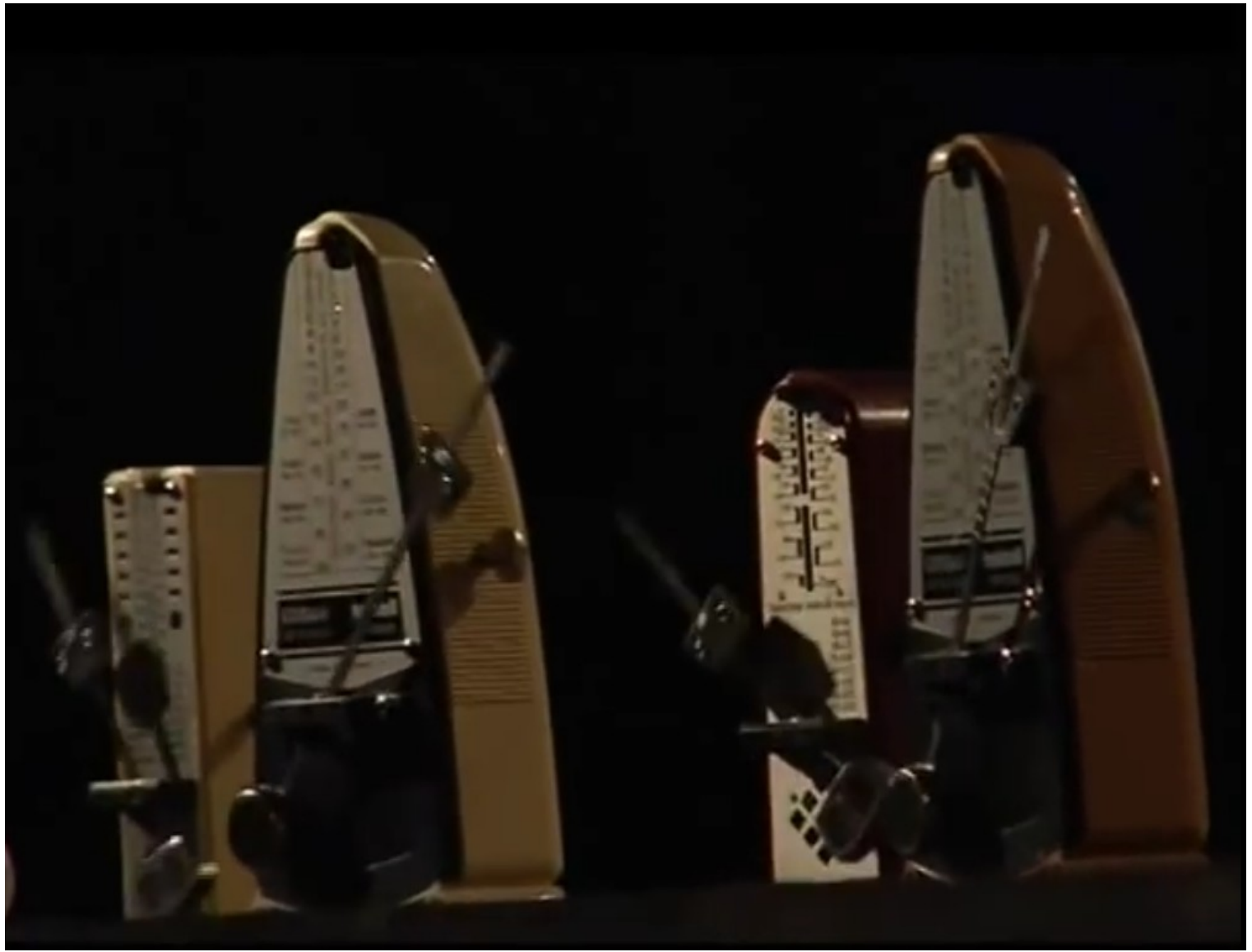
6) (Si può iniziare dalla sperimentazione o bisogna arrivarci dopo un iniziale percorso “canonico”? - Cosa consiglieresti ad un giovane che volesse intraprendere questa direzione e cosa ad uno che la escludesse a priori)

Anche su questa tematica, tutti gli artisti intervistati, ovviamente con alcune differenze e personali punti di vista, sono d'accordo sul fatto che chi intraprenda la strada della musica con amore e passione giungerà a dei traguardi positivi, a prescindere dal tipo di percorso accademico, non accademico, da autodidatta o tutti questi insieme, a prescindere da differenze e etichette varie di generi, stili, concezioni ecc. Un persona, un musicista che sia naturalmente predisposto ad una certa direzione estetica, che abbia una naturale, spontanea, magari anche innata curiosità nei confronti di un certo tipo di musica o arte sperimentale, aperte, creativa, si ritroverà ad un certo punto a imboccare in un modo o nell'altro questa strada e verrà naturalmente e inconsciamente attratto da persone, maestri, colleghi e artisti simili a lui all'interno dell'ambiente in cui crescerà e si formerà. Rabbia ci tiene solo a precisare che non bisogna in nessun caso sottovalutare le difficoltà che questo percorso, come qualsiasi altro, ti pone davanti.

“Chiaramente, se hai una propensione per qualcosa ti indirizzerai più verso certi personaggi piuttosto che altri, questo è sicuro. C'è una cosa da dire, secondo me fondamentale: ho visto tanta gente che ha intrapreso un percorso più rivolto verso l'improvvisazione, verso la ricerca; bisogna fare molta attenzione perché è un percorso “pari” a qualunque percorso musicale, quindi bisogna avere, ovviamente, una passione per la musica con un occhio rivolto verso un'altra direzione. Per me fondamentale è stato l'amore che io ho verso il suono, inteso proprio come materia; è per questo che mi interessa molto l'elettronica, perché, come dicevamo prima, ti apre dei mondi incredibili, ti permette di manipolare il tuo suono, di collegarti ad un altro suono sintetico...migliaia di possibilità, e oggi, secondo me, è anche doveroso farlo perché sull'acustico è stato fatto tanto e quello che io oggi di nuovo vedo in giro sono, ripeto, questi musicisti che riescono a gestire, mescolare e utilizzare tutte queste componenti. Detto questo, ci vuole una passione molto grande, un amore profondo per fare questo tipo di lavoro....ma questo va da se. Ad esempio Eivind Aarset ha fatto un lavoro enorme, proprio enorme sulle possibilità dell'elettronica, ha studiato per anni e anni; un po' lo stesso lavoro che ha fatto sull'acustico Tony Oxley: Tony ha creato un set che non esisteva, fatto a posta per lui, che richiedeva una gestualità completamente diversa, e richiedeva il fatto di eliminare il gesto del batterista, che è una cosa di una difficoltà enorme perché si è iper-condizionati dai gesti che abbiamo studiato e applicato per anni; lui ha sviluppato un modo completamente diverso e la stessa cosa, secondo me, l'ha fatta Eivind con la chitarra”

- 7) **(Credi che si dedichi abbastanza spazio oggi nei conservatori e nelle accademie italiane ed europee all'improvvisazione e alla ricerca creativa?)**

Come punto numero 5.





ALESSIO RICCIO

Chi è Alessio Riccio?

Se “*too jazz for Rock and too rock for Jazz*” - letteralmente, “*troppo jazz per il Rock e troppo rock per il Jazz*”, non fosse affermazione appiccicata addosso qualche anno or sono al grande Bill Bruford, Alessio Riccio la farebbe sua con convinzione. Batterista italiano fra i più talentuosi della sua generazione, dotato di una personalità musicale curiosa e multiforme, si muove da anni fra generi e idiomi musicali sperimentali e avventurosi. Percussionista e compositore elettro-acustico, vede la propria idea di musica e di batterismo apprezzati negli ambiti più svariati: dal teatro e la *performance*, scoperta piuttosto recente, agli ambienti accademici - due le tesi di laurea dedicate ai suoi percorsi, alle riviste specializzate internazionali - *Drawing - Opus 2: Paul Klee*, un suo cd del 2003, è stato *Cd Of The Month* sul prestigioso magazine statunitense *Modern Drummer*.

Beneficiario di numerosi premi, borse di studio e riconoscimenti anche internazionali - fra tutti l'*Outstanding Musicianship Award* del Berklee College Of Music di Boston (USA) nel 1994, il *Modern Drummer/Drummers Collective International Contest* di New York nel 1997 e il *Percfest* del 1998, nonché la menzione fra i migliori nuovi talenti italiani del 2000 e del 2001 nel magazine *Musica Jazz*, Riccio ha snodato il suo percorso musicale attraverso *performance* in gran parte dell'Europa e in progetti discografici e concertistici propri e non, al fianco di Ralph Alessi, Claude Barthélémy, Stefano Battaglia, Tim Berne, Carla Bley, Steve Coleman, Monica Demuru, Ellery Eskelin, Michel Godard, Catherine Jauniaux, Steve Lacy, Evan Parker, Dominique Pifarély, Hasse Poulsen, Ernst Reijseger, Michael Riessler, Elliott Sharp, David Shea, Chris Speed, Steve Swallow, il collettivo francese *Ars Nova* e diverse orchestre jazz fra cui l'*Orchestra Giovanile Italiana di Jazz*.

Numerosi i festival e le rassegne cui ha partecipato - da *Umbria Jazz* a *Time In Jazz* di Berchidda, da *Rumori Mediterranei* di Roccella Jonica al *Rhythm Sticks* del Royal Festival Hall di Londra, dal *Banlieues Bleues* de La Cité de la Musique di Parigi al *Theater Olympics* di Mosca, fino alla *Notte Bianca* di Roma - e altrettanto cospicua la lista delle riviste, dei magazine e dei blog che hanno dedicato spazio alla sua musica, fra i quali, *Modern Drummer*, *Drum!*, *Jazziz* e *Cadence* (USA), *Jazz Magazine* (Francia), *Jazz Special* (Norvegia), *Trust* e *Spex* (Germania), *Jazz 'n' More* (Svizzera), *RifRaf* (Belgio), *freiStil* (Austria), *Percussioni*, *Drum Club*, *Drumset Mag*, *Batteria*, *Musica Jazz*, *Jazzit*, *Solar Ipse*, *Guitar Club*, *Il Giornale Della Musica*, *Rockerilla*, *Blow Up*, *Il Venerdì di Repubblica*, *Alias* e *Il Manifesto* (Italia).

La recente svolta elettro-acustica, che caratterizza l'ultimo lavoro sin qui pubblicato a suo nome - *Ninshubar - From The Above To The Below* del 2013, si fonda sullo sviluppo di un'idea non gerarchica di ritmo e di struttura formale, su una proposta di ascolto immersivo e militante (quasi nel senso di *anti-mainstream*), sul desiderio di creare musica visionaria e immaginifica, potente e anticonformista, coinvolgente e imprevedibile, colta ma piena di anima. Proprio nel segno della militanza creativa ha fondato nel 1998 la sua label, *Unorthodox Recordings*, marchio attraverso cui pubblica i suoi lavori.

Iconoclasta e musicalmente ribelle ma allo stesso tempo meticoloso e appassionato studioso del ritmo nonché dei linguaggi, delle tecniche e della storia della batteria e della percussione in generale - "*sii regolare e metodico nella vita quotidiana così potrai essere originale e violento nella tua opera*", è una frase di Gustave Flaubert che cita fra le sue preferite in assoluto, Riccio ha pubblicato numerosi articoli, trascrizioni e interviste. Ha tenuto seminari, stage, letture e master class in tutta Italia e dal 2001 fa parte del corpo docente della *Fondazione Siena Jazz*.

RISPOSTE

1) (Percorso musicale - Improvvisazione e Ricerca)

La mia avventura nella musica comincia con l'heavy metal e con il rock "pesante" in generale. Ho poi scoperto il prog-rock di Rush e Yes e successivamente la fusion e il jazz. Sono sempre stato un ascoltatore piuttosto onnivoro e, fatta eccezione per le forme musicali più mainstream che non mi interessavano granché o che fruivo mio malgrado via radio o tv, mi sono appassionato a molti generi musicali: dalla musica etnica a quella classica di stampo contemporaneo, dalla vulcanica produzione di Frank Zappa alla musica elettronica ed elettroacustica. Suonando un po' tutte queste cose ho sviluppato una relazione molto forte con la batteria e la percussione, una sorta di piacevole dipendenza (per dirla all'americana una *sustained obsession*) che era allo stesso tempo nutrimento per l'anima e vero e proprio piacere fisico. Questa "immersività" è poi risultata fondamentale anche per lo sviluppo della curiosità che è stata da traino per la ricerca timbrica, linguistica ed ergonomica che ho messo in atto negli anni a seguire: mi piaceva suonare, riflettere su ciò che suonavo, manipolare fisicamente lo strumento, "customizzarlo" e alterarlo allo scopo di ricostruire il mio legame con esso attraverso nuovi gesti e nuove sonorità. Mi appassionava l'idea del rifiuto di soluzioni "etero-imposte", che si trattasse di musica da suonare o della semplice configurazione di un *drumset*.

Mi sono avvicinato all'improvvisazione attraverso il jazz, ovviamente, anche se sia la fusion che un certo tipo di prog-rock, ognuno a proprio modo, consentivano momenti di creazione istantanea. Pure tanta musica da camera che mi sono trovato a suonare includeva sezioni aleatorie che permettevano una, se pur breve, possibilità espressiva più personalizzata. Se devo però pensare all'improvvisazione come concetto *tout court* ritorno inevitabilmente al momento in cui ho scoperto i batteristi che suonavano *free-form*, sia i musicisti legati al free jazz afroamericano (Andrew Cyrille, Milford Graves, Rashied Ali, Sunny Murray, Don Moye) che i *drummer* europei più legati a forme e linguaggi non direttamente riconducibili al jazz (Pierre Favre, Tony Oxley, Han Bennink, Gunther Sommer, Paul Lytton, Paul Lovens). I batteristi che però più di ogni altro mi hanno influenzato sono stati Terry Bozzio e Pete Zeldman, poiché combinavano le istanze di ribellione sonora e concettuale dei musicisti che ti ho appena elencato con caratteristiche stilistiche e di linguaggio che non disdegnavano il rock, la fusion e pure certa musica del Novecento.

Al di là del percorso puramente *batteristico* e orientato alla *solo-performance* negli anni ho avuto occasione di suonare con tanti musicisti di grande valore. Da *sideman* ho suonato molto jazz, in piccolo gruppo e big band, mentre da leader ho optato per progetti legati all'improvvisazione, alla sperimentazione, a organici e sonorità atipici. I miei ultimi progetti discografici (cito *Ninshubar* del 2013) rappresentano un punto d'arrivo speciale, almeno dal mio punto di vista: l'ibridazione ritmica, timbrica e formale fra l'acustica e l'elettronica, una proposta di scenari sonici potenti ed estremamente elaborati, masse sonore che si spostano, scartano all'improvviso, insiemi ritmici inediti e frastagliati costituiti da particelle acustiche ed elettroniche, in un continuo procedere fra futuro e memoria. L'idea è quella di incastonare l'improvvisazione in strutture e contesti iper-elaborati senza mai indebolire il concetto del suono, del timbro, del colore, anche da un punto di vista complessivo.

2) (Artisti di riferimento – Muse – Mentori)

Sono stati e sono tantissimi. La musica che oggi preferisco ascoltare è un mix di elettronica, elettroacustica, *new jazz* e ovviamente tutto ciò che ruota intorno alla percussione: se devo fare nomi ti dico Tim Berne, Steve Lehman, Dan Weiss, Steve Coleman, Ben Monder, The Bad Plus, Tigran Hamasyan per il jazz di oggi; Alva Noto, Scott Gibbons, Ryoji Ikeda, Richard Chartier, Jacob Kirkegaard, Miky Yui e Maja Ratkje per la musica elettronica ed elettroacustica; tanta musica etnica, percussiva e non; tutte le *solo-performance batteristiche* in cui mi imbatto.

Negli anni le figure che mi hanno aiutato a compiere veri e propri balzi in

avanti sono state anch'esse numerose. Di sicuro Diamanda Galàs per la straordinaria vocalità ma anche per la personalità e il coraggio; Terry Bozzio per la capacità di aver riunito tantissime innovazioni o quanto meno proposte davvero personali nella sua dimensione di *solo-drummer*; Pete Zeldman, uno dei batteristi più misconosciuti e sottovalutati della storia, che grazie al suo cd *Other Not Elsewhere* del 1991 mi ha spalancato un universo davvero unico per linguaggi e potenzialità *batteristiche*; Steve Coleman per aver creato un modo nuovo di concepire e suonare il jazz influenzando gran parte di quello che si suona oggi; Tim Berne per le stesse ragioni che ho scritto per Steve Coleman; e poi tanto cinema, teatro, filosofia e molto altro.

3) (Ricerca Timbrica)

La curiosità per il suono, il colore o il timbro è qualcosa che ho sempre avuto. Credo che molto dipenda dalla natura della percussione, dal fatto che esistono così tanti strumenti ognuno con le sue caratteristiche specifiche, sia legate alla costruzione che alle tecniche necessarie per suonarli. Lavorare all'alterazione dei parametri espressivi della batteria è stato un processo spontaneo figlio di un ragionamento assai semplice: non capivo perché dovessimo suonare tutti con gli stessi strumenti, con le medesime configurazioni strumentali, con gli stessi fusti e gli stessi piatti. Ovviamente, rispetto a qualche anno fa, le cose sono molto cambiate: adesso persino i batteristi che lavorano con le mega star del pop hanno set molto particolari e le aziende più grandi hanno inserito nelle loro linee produttive tamburi realizzati con legni particolari e piatti preparati o alterati, facendo diventare mainstream qualcosa che sembrava appartenere ad avamposti creativi decisamente più interessanti: il risultato è che si sentono timbri che una volta potevano sembrare ricercati o quantomeno alternativi anche in contesti sonori che alternativi proprio non sono. Credo che tutto ciò complichino molto le cose: per un musicista che si muova su coordinate non massificate la possibilità di far arrivare un messaggio "altro", un'idea che possano esistere timbri diciamo più intimi di altri, meno dozzinali e per questo più preziosi, suoni che scaturiscano da stati d'animo non necessariamente mercificati, si è senz'altro ridotta.

4)

Per l'elaborazione del mio *drumset* ho sempre prediletto soluzioni timbriche che partissero da strumenti "conclamati": per dirla un po' meglio, non sono mai stato un fan dell'*objet trouvé*. Non che ci fosse niente di male a stropicciare un foglio di carta o a strisciare qualcosa sul rullante, ci mancherebbe: se il contesto è forte qualsiasi suono acquista valore, oltre al fatto che ci sono stati grandi batteristi che ci hanno emozionato proprio con approcci fondati su una certa, magari solo apparente, *naïveté*. E' che per me l'idea della determinazione, della cernita, del setaccio, di una scelta forte e motivata e della conseguente reciprocità che si sviluppa con uno strumento frequentandolo a

lungo è stata davvero troppo forte, predominando su tutto il resto. Anche in questo caso le influenze sono state tante: penso a John Cage e ai suoi *prepared pianos*, a Harry Partch con i suoi strumenti inventati, alle vibrazioni della percussione africana, alla ritualità con cui molte percussioni vengono impiegate nei loro rispettivi contesti culturali. L'ultimo set della mia *The Metalanguage Unit*, lo strumento che suono, è formato da fusti Sonor SQ2, che a mio avviso rappresentano il top della qualità costruttiva. Li ho scelti, oltre perché sono da sempre un fan degli strumenti Sonor, proprio per le ragioni che ti ho appena descritto: incarnano perfettamente ciò che cerco, la *techné* al suo livello più alto messa a disposizione della creatività più esigente, la tecnologia costruttiva che supporta qualsiasi desiderio timbrico o coloristico possibile.

Ti ho poi già descritto come negli ultimi lavori da me realizzati abbia optato per una forma di ibridazione fra acustica ed elettronica figlia di scelte musicali, certo, ma assolutamente anche coloristiche e di significato. Grazie a questo processo di “incastonamento”, di forgia quasi fisica del suono, di allucinata costituzione di mosaici sonici ma pure linguistici, assemblo un *suono complessivo* che è selvaggio ma anche raffinato: nel feroce desiderio di dettagliare, di significare attraverso la “ri-contestualizzazione” elementi sonori solo apparentemente spuri esalto l'importanza del timbro, della sua specificità e unicità, rendendolo ancora più molteplice e plurale.

5) (Sviluppo e Metamorfosi dei “set” fino ad oggi – La tua tavolozza timbrica)

Su un piano generale posso dirti che il viaggio che mi ha condotto a suonare *The Metalanguage Unit*, batteria che da anni personalizzo e *customizzo* in ogni modo, è stato lungo e appassionante. “Unità di metalinguaggio” mi sembrava un nome adatto a uno strumento che dovesse trascendere la mera dimensione di oggetto: doveva divenire una scultura sonora, un *temenos*, uno spazio speciale, insomma: sacralizzato, ritualizzato, atto alla creazione di musica personale. L'idea di un *meta-linguaggio*, di lavorare cioè a un linguaggio particolare, esclusivo poiché possibile solo ed esclusivamente grazie a uno strumento specifico mi ha sempre intrigato moltissimo. Ho cominciato semplicemente ad alterare la mia batteria, una splendida Sonor Hilite, da un punto di vista del set up: nelle foto che documentano i primi esperimenti sembra esplosa, come se un immaginario ordigno fosse stato depresso sul rullante e come se il desiderio di distruzione e ricostruzione che sentivo così impellente si fosse davvero trasferito sul piano fisico, della disposizione dei vari strumenti nello spazio. Negli anni ho proseguito optando per fusti di misure non comuni, piatti preparati (nell'accezione *cageana* del termine), strumenti che fossero particolari già in partenza, idiofoni o membranofoni che recassero in sé un potenziale espressivo forte e unico. Nella penultima versione di *The*

Metalanguage Unit, però, l'aspetto legato alla presenza scultorea dello strumento aveva preso troppo il sopravvento: la batteria era magnifica, potentissima e fascinosa da suonare, e mi duole non possedere fotografie di quel set. Lo strumento era stato letteralmente ricostruito su una pedana speciale ma tutto, però, era diventato troppo complicato, sia per la gestione fisica degli strumenti che componevano il set che, più importante, per l'esecuzione musicale vera e propria. Oggi, nella sua ultima versione, ho semplificato un po' la cosa, recuperando anche dei meccanismi ergonomici più classicamente batteristici: lo strumento è sempre piuttosto esteso, tantissimi pedali (fra cui anche diversi prototipi), percussioni metalliche, apparati meccanici e quant'altro, ma con un *set up* meno imponente del passato.

Le tecniche assemblative che adopero oggi nella mia attività di compositore elettroacustico sono assolutamente legate al desiderio di esaltare il timbro, di creare scenari sonici unici, di fondere particelle di suono di sintesi con gli elementi acustici più svariati, allineando il tutto secondo una coerenza formale figlia delle mie idee musicali. La forgia del suono, la possibilità di scolpire letteralmente gli elementi sonici più svariati, l'impatto enorme che questo processo ha sul linguaggio, sulla sintassi musicale, hanno sul me compositore un effetto quasi ipnotico. La controindicazione è legata alla tempistica: elaborare mosaici di suono molto dettagliati, che respirino organicamente, scartino all'improvviso, costituiscano efficace metafora di un certo *horror pleni* contemporaneo (e sull'effetto che ha sulle componenti più delicate delle nostre anime) richiede un lavoro lungo e paziente, ma a me sembra che ne valga la pena.

Credo che l'ispirazione provenga da entrambe le dimensioni, dalla solitaria come dalla condivisa. Ho un carattere tendente all'introversione e perciò sviluppare un rapporto solitario con lo strumento mi è venuto naturale, pensando anche che lo studio profondo, quello che ci fa davvero migliorare tecnicamente, lo si svolge da soli. La *solo performance* mi ha sempre attratto, l'idea di un concerto retto dalla sola batteria era, per il me ragazzo, qualcosa di esaltante e la storia ce ne ha offerto numerosi esempi. Se pensi poi al supporto che l'elettronica oggi può garantire ecco che le condizioni per elaborare un *solo set* non sono poi così lontane. Ovviamente ho ricevuto tantissimo da tutti quei musicisti con cui ho incrociato un certo tipo di cammino, quello più motivato e consapevole: dalle collaborazioni come *sideman* a quelle come leader, cui tenevo e tengo particolarmente. La scelta di musicisti che sentiamo affini è importantissima e non solo per ovvie ragioni artistiche. Per me è sempre un'occasione di ritrovare motivazioni e scopi che mi hanno portato nella musica, che mi hanno condotto sul sentiero che ho percorso: è davvero un *feedback* irrinunciabile e come ho già detto non soltanto per la musica che si suona ma anche per tutto ciò che ci si riscopre a condividere, passioni, progetti

e battaglie. Tutto ciò che menzioni nella tua domanda partecipa, in un modo o nell'altro, a formare la personalità, a setacciare gli elementi più preziosi, a separare ciò che conta da quello che ci interessa di meno. Si tratta di trovare un equilibrio fra tutti gli elementi di cui hai scritto.

6) (Rapporto tra musica/arte sperimentale e società)

Mi ha molto divertito leggere una citazione attribuita a Merzbow, uno dei massimi esponenti della *noise music* giapponese. Quando gli chiedevano come si rapportasse con il fatto che la stragrande maggioranza delle persone potesse ritenere i suoi lavori insopportabili, anche per ragioni non meramente legate al linguaggio della musica in sé (tipo il volume altissimo delle performance, la danza sfrenata e violenta del pubblico che partecipa agli *happening*), lui rispondeva che non si preoccupava più di tanto poiché provava lo stesso senso di insofferenza per la gran parte della musica mainstream. Per me è un po' la stessa cosa, quindi mi è difficile risponderti. Da quando orbito attorno a un certa galassia di pensiero musicale ho quasi sempre incontrato musicisti estremamente aperti e ricettivi, preparati e consapevoli, serenamente determinati a dar forma alle loro idee e allo stesso tempo consci delle difficoltà che avrebbero affrontato. Le maggiori forme di prevenzione, di perplessità le ho incontrate all'interno degli istituti musicali ma credo che le ragioni siano più di carattere storico-culturale, politico o manageriale, nel senso di concepire l'educazione musicale soltanto in un modo per il peso che certa storia può avere avuto in determinati contesti culturali, o anche in funzione di una presunta maggior fruibilità della musica. I musicisti o gli addetti ai lavori che tu trovi prevenuti credo che lo siano forse perché si è ancora legati all'idea, antidiluviana, che un musicista che pratica improvvisazione o composizione estemporanea sia tecnicamente non ferrato, non posseda cioè quella destrezza, quel suono, quel grado di virtuosismo che nell'epoca della *civiltà dello spettacolo* (cito Vargas Llosa), e a me verrebbe addirittura da dire la *civiltà dell'intrattenimento*, ci si aspetta da qualcuno che sale su un palcoscenico. Da batterista sai benissimo che le cose non stanno così da molto tempo, che anche i *drummer* più iconoclasti sono in possesso di un bagaglio tecnico forte, magari particolare e personale (evviva!) ma comunque ben radicato nella tradizione formativa del *batterismo* internazionale.

La questione del pubblico e della sua disponibilità a fruire di determinate proposte sonore, poi, non me la pongo nemmeno: è un fardello davvero enorme per chi voglia impiegare il proprio tempo facendo musica attivamente. Credo che in questo senso siano fondamentali quelle figure di intermediazione che dovrebbero mettere in relazione gli artisti con il pubblico, specie per gli ambiti non commerciali. Persone preparate e magari non troppo carrieriste che, grazie a preparazione e sensibilità, traducano determinate istanze a coloro che

desiderino fruire di musica un po' più articolata. Credo che gli istituti musicali dovrebbero puntare a formare queste categorie professionali piuttosto che continuare a sfornare musicisti su musicisti. In ultima battuta penso comunque che determinate musiche, e coloro che le fanno, debbano accettare quella che Mario Perniola chiama, junghianamente, *l'ombra*: quella condizione fattiva, cioè, che scaturisce dall'abitare una sorta di *underground* musicale, una fetta di universo in cui ci siano le condizioni per suonare ciò che sentiamo senza limitazioni, per andare in verticale fin quanto desideriamo.

Sembra proprio che Perniola pensasse a certa musica quando definisce *l'ombra* “*detentrica di un sapere e di un sentire cui essa sola può giungere e che scompare quando la piena luce vuole appropriarsene*”, aggiungendo che essa “*non condivide l'idealizzazione del conflitto e della vittoria implicita nella dialettica: per l'ombra vincere è impossibile e pensare di vincere è ingenuo*”.

7) (Si può iniziare dalla sperimentazione o bisogna arrivarci dopo un iniziale percorso “canonico”? - Cosa consiglieresti ad un giovane che volesse intraprendere questa direzione e cosa ad uno che la escludesse a priori)

Difficilissimo rispondere. Ho vissuto i miei anni formativi in maniera gioiosa e viscerale, si è trattato di un cammino molto istintivo, naturale, avvenuto senza imposizioni. Ho iniziato suonando musica piuttosto semplice, mi sono avvicinato poi a musica complessa e strutturata. Inevitabile quindi, in un preciso momento dell'evoluzione artistica, non subire la fascinazione profonda dell'improvvisazione libera, della condivisione dell'atto creativo più spontaneo, della sensazione, emotivamente fortissima, del suono che si manifesta da sé. Ho avuto anche la fortuna di studiare la pratica dell'improvvisazione libera e della composizione istantanea con musicisti bravissimi, *performer* che avevano anche elaborato dei veri e propri sistemi metodologici per improvvisare, costituiti da tutta una serie di parametri che permettevano di affrontare l'improvvisazione in maniera metodica, anche se ciò può sembrare un ossimoro.

Credo che oggi ci siano tante opzioni per chi voglia studiare musica seriamente, non so se questa cosa sia propriamente un bene ma così è. Ritengo quindi che se un musicista è davvero motivato a percorrere una determinata strada, e lo voglia fare all'interno di un percorso didattico diciamo “ufficiale”, non dovrebbe avere troppa difficoltà a reperire un istituto ben organizzato che possa rispondere a determinate esigenze formative. Potrebbe essere il caso, magari, di riflettere se si abbia poi davvero bisogno di un percorso accademico, fatto spesso di innumerevoli prove d'esame, di verifiche, di griglie operative che, per carità, formano e testano ma allo stesso tempo rischiano di diventare un po' auto-referenziali, oppure, come ho letto di recente in una bella intervista a Gerald Cleaver che trattava proprio di questi argomenti, trasferirsi in una città

in cui c'è una situazione musicale stimolante, utilizzare i soldi per un posto dove dormire e per il cibo e stare a studiare e suonare tutto il giorno.

Da studente ho vissuto entrambi i contesti, scuole specializzate e rigorose ma anche percorsi ribelli e anticonformisti, e sebbene oggi tutta questa ipertrofia della didattica, web compreso, mi sembri isterica e pure un po' soverchiante credo che sia fondamentale essere aperti e ricettivi, cercare di filtrare con cura, per quanto sia tutt'altro che semplice, ciò che ci smuove per davvero, quello che ci arriva nel profondo. Credo fermamente che si suoni ciò che si è, pregi e difetti inclusi, e che se è vero che possa essere necessario un percorso formativo atto anche solo a scremare le cose che meno ci appassionano, credo che alla fine ci si accasi nei luoghi e negli spazi dell'anima, dove il nostro *daimon* si sente più a suo agio, protetto ma allo stesso tempo libero di creare con candore e ferocia. Studiare è ovviamente importantissimo, direi fondamentale: farlo più possibile, con entusiasmo e dedizione, immergendosi nella musica ed entrando in simbiosi con il proprio strumento sono esperienze che danno un senso all'esistenza, oltre che risultati importanti sul piano puramente musicale. Alla fine, in ogni caso, sarà il nostro *daimon* a scegliere per noi.

8) **(Credi che si dedichi abbastanza spazio oggi nei conservatori e nelle accademie italiane ed europee all'improvvisazione e alla ricerca creativa?)**

Onestamente non conosco in maniera dettagliata le coordinate attraverso cui si snodano i percorsi didattici nelle scuole di cui scrivi. Per quello che so mi sembra di cogliere ancora a tutt'oggi una certa perplessità, a volte direi pure sfiducia se non addirittura aperta ostilità nei confronti di pratiche artistiche ed estetiche (quindi potenzialmente contestualizzabili in percorsi didattici e formativi) legate all'universo dell'improvvisazione totale, della ricerca sonora, timbrica e linguistica. Le motivazioni sul perché questo avvenga mi sono incomprensibili, considerato che siamo nel 2016 e, soprattutto, che non solo la stragrande maggioranza del jazz che viene suonato oggi è permeato, in un modo o nell'altro, da una complessità e un'articolazione figlia anche di pratiche improvvisative e di ricerca che una volta avremmo definito "estreme", ma pure che i protagonisti del jazz di oggi, quelli che non solo lo innovano ma che si prendono pure la briga di diffonderlo su scala mondiale, per loro stessa ammissione annoverano fra i loro modelli di riferimento anche musicisti che hanno praticato improvvisazione e ricerca creativa ad altissimi livelli.

Su un piano più ampio è probabile che la storica resistenza nei confronti di un certo tipo di pratiche musicali sia anche legata alla politica, intesa come metodo di controllo sulle persone, come precisa volontà di indirizzare la società (e gli svariati microcosmi in cui essa si frastaglia) in una direzione

piuttosto che in un'altra per fini puramente di potere. Personalmente mi spiace non ritrovare quasi più all'interno delle scuole di jazz quell'aura di anticonformismo, di ribellione, di anarchia creativa che scoprii quando ci entrai da studente, fuggendo proprio dall'accademia delle scuole di musica classica, ben più regimentate e polverose, e pure dall'egocentrismo superficiale di certa musica rock. Credo che la musica davvero alternativa giunga in maniera molto spontanea a rifiutare la massificazione e non soltanto su un piano artistico, e temo che il rigore compartimentato di certa accademia, con la sua bulimica pulsione di ordine e organizzazione, non sia utile a introdurre nella società un'idea ribelle e plurale del suono, della sua forgia come della sua fruizione.

Tengo però moltissimo a dirti che negli ultimi anni una delle cose che ho più avuto a cuore è stata il cercare di trasmettere il concetto che suonare un certo tipo di musica, anche quella più complessa e "sonicamente" selvaggia, è innanzitutto un divertimento, una gioia: non solo quindi, citando John Zorn, un "*act of necessity*" ma pure un "*labour of love*". Le numerosissime e variegaste istanze meta-musicali che si associano all'improvvisazione radicale, alla ricerca creativa, all'ambito elettro-acustico, alla *solo performance* è vero che nutrono la musica stessa, la farciscono di sfumature e significati, ma allo stesso tempo sembrano appesantire il fardello che il musicista "impegnato" (perdona le virgolette) porti sulle proprie spalle, gravandolo di compiti apparentemente moralizzatori, permeati di una severità che quasi sempre è del tutto assente. Fare musica di un certo tipo, rifiutandone altra, per me è stato non solo assolutamente naturale ma anche incredibilmente divertente e appagante, un atto creativo luminoso e vitale.





CONCLUSIONI

Nel confrontare le risposte dei quattro intervistati vengono fuori ovviamente diverse differenze riguardanti lo stile, le scelte, i *set* e gli strumenti utilizzati, ecc.

Ad esempio, Rabbia, Ariano e Riccio fanno utilizzo, tutti in modi diversi, di strumenti e mezzi elettronici, Ariano e Rabbia estemporaneamente durante l'atto improvvisativo, mentre Riccio che non improvvisa (pure essendo stato in passato un improvvisatore) utilizza l'elettronica soprattutto nel processo compositivo, nell'assemblare le "cellule foniche" precedentemente costruite; al contrario Dani si dichiara un'inguaribile amante della materia acustica. Rabbia, Dani e Ariano condividono l'utilizzo di *set* minimali (come è minimale la loro musica) fatti di tamburi e piatti di varie misure, di tante percussioni di vario genere di misure variabili dal piccolo al grande, costruite per la musica o raccolte da contesti extra-musicali, che entrano ed escono dal gioco in base all'ispirazione del momento, strumenti sperimentali auto-costruiti (vedere l' *entomofono* di Ariano nella foto che riproduce, il *campanone* con otto corde di cui parla Rabbia, l'*zither* di Dani, strumento cordofono che si vede nella foto numero uno sopra la cassa; in particolare Dani applica delle modifiche e aggiunge parti strutturate ai tamburi precostituiti secondo un processo di *preparazione cageano*), e l'assemblaggio e il posizionamento nello spazio di tutte queste componenti è soggetta a importanti variazioni dettate da esigenze pratiche o espressive di volta in volta sempre differenti; al contrario Riccio usa dei *set* molto ampi, anzi un *set* visto che i *set* di Riccio che lui chiama *metallanguage unit*, una volta assestatisi in una forma che il suo costruttore ritiene adatta a soddisfare le proprie esigenze resta tale e quale fino alla metamorfosi seguente: nelle foto che si vedono vediamo le *metallanguage unit* del 2001 (quella bianca) e del 1994 (quella del 2017 è in cantiere ed è quasi pronta per essere presentata al mondo). Oltre a questo Riccio ci tiene a precisare che lui ama utilizzare e lavorare - anche se con non poche modifiche e manipolazioni - solo strumenti pensati e costruiti per essere destinati alla musica; vediamo infatti nelle sue *unità metallinguistiche* comparire, oltre a rullante, due casse, *tom* e timpano, un *surdu* brasiliano, degli *octoban*, una piccola cassa col corpo in metallo posizionata però in alto a destra per poter essere colpita a mano, e tutta una serie di piatti sperimentali.

Insomma, come era prevedibile e auspicabile, stili, approcci, strumentazione ecc. di questi quattro batteristi/percussionisti si differenziano per degli aspetti e si assomigliano per altri, ma riflettono sempre e comunque le loro personalità, uniche e inimitabili.

Per quanto riguarda gli aspetti di natura più astratta, i principi compositivi, organizzativi dei diversi materiali, il pensiero che c'è dietro l'atto creativo, risultano essere assolutamente convergenti in un unico punto focale: la ricerca costante e totalizzante della *forma*.

Un'opera d'arte, che sia essa musicale, visiva, coreutica, ecc., è frutto della creatività di un artista che tramite essa si esprime e si espone al mondo esterno e perché questa si possa manifestare al massimo della sua forza e della completezza necessita di una

forma ben definita, netta, chiara, solida e riconoscibile.

Riccio:

“Le tecniche assemblative che adopero oggi nella mia attività di compositore elettroacustico sono assolutamente legate al desiderio di esaltare il timbro, di creare scenari sonici unici, di fondere particelle di suono di sintesi con gli elementi acustici più svariati, allineando il tutto secondo una coerenza formale figlia delle mie idee musicali.”

“Tutto questo lavoro sul timbro, sul colore ma anche sul linguaggio hanno influenzato in maniera notevole anche la forma, ed era qualcosa a cui io ambivo.”

Dani:

“ L'improvvisazione mi interessa perché è un particolarissimo modo di STARE nella COMPOSIZIONE in una costante ricerca della FORMA.”

“ Per l'improvvisatore la forma è la cosa che si avvicina di più alla composizione, dunque la forma è il grande pensiero, la grande architettura in movimento; per un'improvvisatore, essendo un compositore estemporaneo, quella della forma deve essere l'attenzione più grande, e nel mio caso è una sorta di “ossessione”. Ciò che può essere sbalorditivo è come un'improvvisatore possa riuscire a creare un “qualcosa” attraverso un percorso libero, quindi non mutuato da alcuna regola anteposta, e come il risultato possa risultare così lucidamente concreto da sembrare che sia stato scritto a priori.”

Dopo un lungo scambio opinioni con Ariano, è venuta fuori una sua particolare posizione che è da un lato affine per certi aspetti a questa che abbiamo visto, ma più radicale, più estremista – da un punto di vista soprattutto filosofico – dall'altro.

Ariano riconosce l'imprescindibilità della forma poiché tutto è forma, ogni singolo suono, ogni gesto, ogni composizione ha una sua forma (concetto estendibile a qualsiasi altro campo reale o astratto); io dico: “ho una forma quindi esisto”; ma lui vede quello della forma come una sorta di problema, cioè qualcosa che ci pone dei limiti che vanno dunque superati, in questa eterna lotta dell'improvvisatore tra noto e ignoto, tra ciò che è *formalmente* stabilito, assimilato, interiorizzato a livello collettivo e qualcosa che deve ancora essere indagato, esplorato, non riconducibile a niente, e che venga rimesso in discussione un attimo dopo essersene avvicinati, solo così – un po' sposando la tesi di Lacy che celebra ed esorta al “salto nell'ignoto” che abbiamo visto prima – l'improvvisatore potrà esprimersi al meglio.

Marco parte dalla negazione di linguaggi e forme, ma per essere negate queste forme

devono prima essere ben conosciute; infatti lui considera l'improvvisatore un "maestro di forme", molto più che un compositore classico, poiché l'improvvisatore deve usare e gestire le forme estemporaneamente, quindi senza possibilità di ripensamenti: l'atto improvvisativo è un tutt'uno con lo spazio e il tempo in cui avviene, un attimo dopo non c'è più; al contrario un compositore può cambiare, riformulare e ristrutturare la propria musica o anche eliminarla e iniziare da capo prima di darla in mano agli esecutori.

Ariano:

“ Per me la forma è, da ultimo, il problema dei problemi [...].

E' evidente che le forme sono necessarie, i linguaggi sono necessari, ecc. ma io li ho sempre avvertiti innanzitutto come costrizioni. Il problema allora qui non è tanto acquisire e stare nelle forme, questo è l'inevitabile, quanto liberarsi delle forme. L'improvvisatore, nel senso da me evocato, suona suoni senza forma, suoni iniziali non vincolati a predeterminazioni formali. Fa risuonare informali intensità viventi stando in uno spazio dentro/fuori i linguaggi. In questo senso, (io) suono l'impossibile.”

“ Concordo perfettamente. tutto è forma e non esiste un suono senza forma; anche l'informale è forma; lo “stare nella forma” l'ho infatti definito l'“inevitabile”.

Però il problema è qui quello delle forme già costituite, dei linguaggi. Noi siamo immersi nei linguaggi e io, nello specifico, mi spingo a dire che anche la tecnica, anche gli strumenti che utilizziamo, i set di cui abbiamo parlato, sono linguaggi. Sono meravigliose e necessarie preconstituzioni formali senza le quali semplicemente non potremmo suonare, ecc.

Allora affermare, come io ho fatto, che "l'improvvisazione è scrittura sonora senza linguaggio" è vero, è un paradosso, è quello che ho chiamato l'“impossibile”. Ed vero che l'improvvisazione è sempre anche eversione, ma, altro paradosso, per stare in questo dentro/fuori l'“impossibile”, l'improvvisatore deve essere un maestro di forme. È che qui l'idea di forma cambia e anzi non è più un'idea.”

Il tema è ovviamente molto complesso e soggetto a molteplici interpretazioni; a mio parere, con una posizione meno radicale di Ariano, in musica, la ricerca della forma che avviene estemporaneamente durante l'atto improvvisativo come nel caso della musica di Dani, Rabbia e Ariano stesso, e quella che avviene lucidamente e razionalmente durante l'atto più strettamente compositivo o “assemblativo” come succede ad esempio nella musica di Riccio, possiedono delle diversità derivate da due approcci praticamente opposti ma anche molti punti in comune; in definitiva la musica è *una*.

La scelta dei timbri, delle durate, delle altezze, delle dinamiche, dei ritmi, ecc. sono tutti strumenti, “oggetti”, “tasselli” che l'artista usa e dispone all'interno della composizione in questa continua ricerca della *forma*: tutto è subordinato alla *forma*.

All'interno di una *macro-forma* – che in musica si identifica nella *composizione* - si collocano delle *micro-forme*.

In più occasioni, durante questo lavoro, abbiamo paragonato il musicista/compositore ad un pittore che utilizza i suoni come colori per dipingere la sua tela; la tela per un musicista/compositore è la *composizione*: esso può decidere di collocare all'interno della sua composizione/tela un colore (equivalente del timbro in musica) piuttosto che un'altro, una *micro-forma* piuttosto che un'altra, poniamo un quadrato, un triangolo, un albero, una nuvola, ecc. (per il musicista queste *micro-forme* sono rappresentate da tutte le infinite possibilità di ritmo, melodia, armonia, durata, dinamica, ecc.), tutto in funzione di un disegno globale che è quello della *macro-forma*, la *composizione*.

Quindi colore/timbro subordinato alla *forma*, *forma* (organizzazione del timbro) subordinata alla *composizione*.

Non è un caso che parli di tele e colori: è straordinariamente emblematico come Kandinsky nel suo *Lo Spirituale nell'Arte* si esprimesse, circa un secolo fa, negli stessi identici termini, utilizzando proprio le stesse parole, parlando di pittura:

“ Per giungere a questa *composizione* i mezzi sono due: il colore e la forma. Solo la forma, come rappresentazione di un'oggetto (reale o irreali) o come delimitazione astratta di uno spazio, di una superficie, ha una sua autonomia. Il colore no. Il colore non può espandersi all'infinito. Un rosso infinito possiamo solo immaginarlo o vederlo con la mente. [...]. Il rosso che non vediamo materialmente ma ci raffiguriamo astrattamente, ci dà un'idea insieme precisa e imprecisa, e ha un *suono* puramente interiore che non rivela di per sé nessuna particolare inclinazione per il caldo o il freddo. [...]. Il *suono* interiore assomiglia al suono di una «tromba» o di uno strumento, come ce lo immaginiamo quando sentiamo la parola «tromba», senza altri particolari. [...]. *Questa inevitabile relazione fra colore e forma ci fa notare gli effetti della forma sul colore.*”

“ La creazione delle singole forme, che si dispongono in combinazioni diverse, è subordinata alla composizione d'insieme. Così, nel quadro i vari oggetti (reali o anche astratti) sono subordinati a una grande forma e si modificano per adattarsi ad essa, per costituirla. In questo caso, la forma singola ha un *suono* limitato e serve soprattutto a costituire la grande forma compositiva, di cui è parte integrante. Una singola forma è fatta in un modo e non in un altro non per un'esigenza del suo *suono* interiore, ma perché è destinata a servire da materia prima alla grande composizione complessiva.”¹³⁰

Dalle parole di Kandinsky viene alla luce anche un'altro punto fondamentale di questa ricerca, e cioè che in fondo le differenze e le separazioni tra i vari tipi di arte sono solo delle limitazioni che tantissimi artisti, purtroppo, ancora oggi si auto-impongono: Rabbia, Dani e Ariano (e anche chi scrive) hanno ormai da tantissimo tempo indirizzato gran parte del proprio lavoro verso una serena, appagante e fruttuosa convivenza tra musica, danza, teatro e arte visiva in generale.

Kandinsky questa cosa non solo la dice esplicitamente ma la fa evincere da alcune precise parole e metafore che usa, come quella di parlare del “*suono interiore*” di un colore o di una forma riferendosi alla loro essenza, quella di spiegare l'effetto di

130 Wassily Kandinsky, *Lo Spirituale nell'Arte*, SE SRL, 1989 e 2005, pp. 47-48 e 51.

colori e forme sull'animo umano sfruttando la metafora di un pianoforte, o quella di fare continui riferimenti tra il colore e il timbro degli strumenti musicali:

“ Il giallo-limone squillante ferisce a lungo l'occhio, come un'acuto squillo di tromba ferisce l'orecchio”

“ In generale il colore è un mezzo per influenzare direttamente l'anima. Il colore è il tasto. L'occhio il martelletto. L'anima è un pianoforte con molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, fa vibrare l'anima.”

“ Il suono musicale giunge direttamente all'anima. E vi trova subito un eco, perché l'uomo «ha la musica in se». «Si sa che il giallo, l'arancione e il rosso ispirano e rappresentano un'idea di gioia, di ricchezza» (Delacroix). Queste due citazioni dimostrano un'affinità fra le arti e in particolare fra musica e pittura. Da questa singolare affinità è certamente nata l'idea di Goethe che la pittura debba avere il suo basso continuo.”¹³¹

Kandinsky parla di pittura e musica, io invece vorrei sottolineare le forti affinità tra musica, danza e teatro. Già abbiamo visto come i *gesti* e i movimenti si traducano in suono, proseguendo su questa linea si può molto facilmente escludere la parte sonora di un *gesto* e lasciare solo quella fisica, corporale; è quello che succede nella danza contemporanea la quale, non a caso, ha una preponderante componente improvvisativa; musica e danza improvvisata sono così affini da potersi fondere in un'unica, potente “entità” espressiva fatta di *gesti* che si trasformano in suoni e di suoni che si trasformano in *gesti*, il tutto in un'armoniosa condivisione dello spazio e del tempo.

In questo tipo di *performance* è chiamato in causa anche il teatro, poiché molto c'è di teatrale nella danza e nella musica improvvisata (la danza contemporanea viene non a caso chiamata anche teatro-danza): il musicista, se vuole, può trasformarsi in un'attore, tramite *gesti* e movimenti o anche, in base alle proprie esigenze, tramite voce e parole; lo stesso vale per un danzatore che danzando recita una parte e può fare della musica anche solo col suono prodotto da piedi, mani e corpo intero sul palcoscenico.

Dani, Rabbia e Ariano si dichiarano tutti, in modi diversi come sempre, amanti della danza, del movimento nello spazio, dell'utilizzo del corpo in generale e come questo si rapporta allo spazio e grandissima parte del loro lavoro creativo si esplicita in *performance* cosiddette interdisciplinari comprendenti, oltre a musica, danza e teatro, anche arti visive quindi foto, proiezioni, quadri, installazioni ecc.

Dani:

“Parallelamente (alla musica), ho iniziato a collaborare nella creazione di spettacoli teatrali, dove il mio ruolo non era di semplice esecutore/improvvisatore, ma spesso performativo, in senso teatrale, con e senza strumento o con strumenti costruiti appositamente per lo spettacolo stesso. Considero queste esperienze fondamentali

131 Ibid. p. 44 e p. 47

perché sono state le prime “diversificate” nell’approccio allo strumento, al palcoscenico, le prime di natura INTERDISCIPLINARE. Non a caso, proprio in quel periodo ho cominciato ad intravedere la prime possibilità di performance solitarie con lo strumento.

Da quel momento non ho mai smesso di “guardare” fuori dall’ambito prettamente musicale, interessandomi ed interagendo con le arti visive e soprattutto con la danza contemporanea che rappresenta il secondo e importante stimolo nel mio percorso.

Ariano:

“ Indico così una apertura, un fuori dal-del soggetto/linguaggio che implica tra l’altro il recupero dei due grandi rimossi dell’Occidente: il corpo e lo spazio.”

“ Oggi tendo a lavorare quasi esclusivamente a miei progetti e solo a poche e sempre più rare collaborazioni. Progetti che a volte hanno un carattere strettamente musicale e altre che invece hanno un carattere più “intermediale”. Spesso nel mio lavoro ci sono infatti immagini, parole, corpi, tutti elementi che però nascono dal suono. Non è tanto, e questo ci tengo a precisarlo, un mettere insieme in modo estrinseco e posticcio, quanto una intrinseca co-appartenenza estetica.

Quello che m’interessa è aprire e circoscrivere spazi d’accadimento, partizioni e spaziature. Questa è la tendenza generale dei miei progetti...”

Anche io, come ho accennato nell’introduzione, amo lavorare ed esprimermi attraverso queste *performance* di improvvisazione interdisciplinare, uno dei motivi principali per cui ho intrapreso questo lavoro di ricerca.

Con ciò ho concluso. Spero che questo lavoro abbia stimolato la vostra curiosità e il vostro interesse per la musica jazz di tutte le epoche, per quella improvvisata a 360 gradi, per le *performance* multidisciplinari, che vi abbia dimostrato quanto possa essere appagante e gratificante, ma anche, più semplicemente, divertente andare alla ricerca di nuovi timbri, di soluzioni sempre nuove e originali da sperimentare liberamente sul proprio strumento, e spero anche di aver gettato un po’ di luce su un meraviglioso, profondo, variopinto, stimolante universo artistico/musicale che ancora oggi, purtroppo, viene accolto dalla maggioranza con scarso o nessuno entusiasmo, con sfiducia, come il parente scomodo e inopportuno da tenere nascosto, senza rendersi conto – accecati da bassi e inutili pregiudizi – che è proprio da approcci liberi, creativi, curiosi, genuini, primordiali alla musica e all’arte come tutti questi di cui abbiamo parlato finora che sono nati i nostri eroi, i grandi geni, le innovazioni e le rivoluzioni più significative, in definitiva le cose più belle, più pure, più autentiche di tutta la storia e non certo dal nascondere la testa sotto la sabbia dell’uniformità, dell’infinita, infernale ripetizione dell’uguale, nel vigliacco e troppo facile rifugiarsi nel “ben noto” che ci fa sentire protetti e al sicuro ma che ci rende, quando ci va bene, soltanto la brutta copia di qualcun altro.

BIBLIOGRAFIA

- Bailey, Darek, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, ed. italiana: *Improvvisazione. Sua Natura e Pratica in Musica*, curato da Arnold I. Davidson, tradotto da Francesco Martinelli, EDIZIONI ETS, 2010
- Bailey, Darek
- Baroni, Mario, Enrico Fubini, Paolo Petazzi, Piero Santi, Gianfranco Vinay, *Storia della Musica*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1988, 1995 e 1999
- Berendt, Joachim Ernst, *Il libro del jazz. Dal Ragtime al Rock*, (*Das Jazzbuch – Von Rag bis Rock*), Adolfo Garzanti Editore, 1979
- Conti, Luca, *Suoni di una terra incognita: il microtonalismo in Nord America (1900-1940)*, LIM Editore, 2005.
- Courlander, Harold, *Negro folk music U.S.A.*, Columbia University Press, New York-Londra, 1963.
- Della Seta, Fabrizio, *Storia della musica, vol. 9: La nascita del Novecento*, a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT Edizioni di Torino, 1993
- *Enciclopedia della musica “Le Garzantine”*, Garzanti Libri s.p.a., Milano, 1999 (1 ed. 1983, edizione ampliata e aggiornata 1996, Garzanti Editore s.p.a.)
- Gioia, Tad, *Storia del Jazz*, 1997, EDT Edizioni Di Torino
- Kandinsky, Wassily, *Lo Spirituale nell’Arte*, SE SRL, 1989 e 200
- Lambert, Philip, *The music of Charles Ives*, - Yale University Press, 1997
- Lanza, Andrea, *Storia della musica, vol. 12: Il secondo Novecento*, EDT Edizioni di Torino, 1993
- Polillo, Arrigo, *Jazz*, Arnoldo Mondadori Editore, 2009 (1 ed. 1975, nuova ed. aggiornata a cura di Franco Fayenz, 1997)
- Salvetti, Guido, *Storia della musica, vol 10, La nascita del Novecento*, a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT Edizioni di Torino, 1993
- Gunther Schuller, *Il Jazz*, Edizioni EDT
- Stearns, Marshall, *The story of jazz*, Oxford University Press, New York 1956. Ed. italiana: *Storia del jazz*, Edizioni Librarie Italiane, Milano 1957
- Vinay, Gianfranco, *Storia della musica, vol. 11: Il Novecento nell’europa orientale e negli Stati Uniti*, E.D.T Edizioni di Torino, 1993
- Zenni, Stefano, *I Segreti Del Jazz. Una guida all’ascolto*. Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2012 (1. ed. 2007)

SITOGRAFIA

- Bossini, Oreste, dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 14 Novembre 2009, direttore

- Antonio Pappano; situato in:
http://www.flaminioonline.it/Guide/Debussy/Debussy-Mer.html#_ftn1
- De Grada, Francesco, dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 ottobre 1975, situato all'indirizzo internet:
<http://www.flaminioonline.it/Guide/Bartok/Bartok-Musica114.html>
 - Ficarella, Anna, dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium parco della Musica, 23 Gennaio 2009, Hagen Quartett, situato all'indirizzo internet:
<http://www.flaminioonline.it/Guide/Bartok/Bartok-Quartetto3.html>
 - Mattiotti, Gianluigi, dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 8 novembre 2003 – situata all'indirizzo internet: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Ives/Ives-Question50.html>
 - Musto, Roberto, *Le caratteristiche del Suono*, ESONET,
<http://www.esonet.it/modules.php?name=News&file=article&sid=1274>
 - Pellegrino, Maria, *Wagner e la sua orchestra*, POSITANONEWS,
<http://www.positanonews.it/articolo/64132/richard-wagner-e-la-sua-orchestra>
 - Petazzi, Paolo, testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 47 della rivista Amadeus, situato su: http://www.flaminioonline.it/Guide/Debussy/Debussy-Preludefaune.html#_ftn1
 - Programma di sala: concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 27 gennaio 1989 situato all'indirizzo: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Schoenberg/Schoenberg-Kammersymphonie9.html>
 - Programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 24 febbraio 1980, situato sul sito internet: http://www.flaminioonline.it/Guide/Ives/Ives-Sinfonia4.html#_ftn2
 - Quattrocchi, Arrigo, dal programma di sala del concerto dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma, Teatro Olimpico, 23 febbraio 2002 situato all'indirizzo internet: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Bartok/Bartok-Sonata2pf.html>
 - Reinhard, Johnny, *Sul tono e sul tempo: Eseguire la Universe Symphony di Charles Ives (Of pitch and time: Delivering Charles Ives' Universe Symphony.)*, traduzione di Stefania Sadleir, Dal CD Booklet della *Universe Symphony* – Situato su: <http://stereosociety.com/20/ivesit1.shtml>
 - Sablich, Sergio, citazione estrapolata dal programma di sala del Concerto del Comune di Empoli, 29 ottobre 1974, situato all'indirizzo:
<http://www.flaminioonline.it/Guide/Schoenberg/Schoenberg-Pezzi16.html>
 - Skinner, Myles, *Toward a Quarter-Tone Syntax: Selected Analyses of Works By Blackwood, Hába, Ives, and Wyschnegradsky*, - Tesi di dottorato situata all'indirizzo internet: <http://www.tierceron.com/diss/>
 - Vlad, Roman, citazione estrapolata dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma del 18 ottobre 1986, situato

all'indirizzo internet:

<http://www.flaminioonline.it/Guide/Schoenberg/Schoenberg-Gurrelieder.html>

- Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Amériques>
- Wikipedia, *Sprechgesang*, <https://it.wikipedia.org/wiki/Sprechgesang>

DISCOGRAFIA

- Ayler, Albert, *Spiritual Unity*, 1965, Esp-disk Records
- Ayler, Albert, *The Hilversum Session*, 1964, Esp-disk Records
- Battaglia, Stefano, *Explore*, 1990, Splash Records
- Battaglia, Stefano, *Sulphur*, 1995, Splash Records
- Brötzmann, Peter, *Machine Gun*, 1968, Bro Label
- Brown, Clifford, Roach, Max, *Clifford Brown & Max Roach*, 1954, Emarcy Records
- Brown, Clifford, Roach, Max, *Study in Brown*, 1955, Emarcy Records
- Brown, Clifford, Roach, Max, *Clifford Brown & Max Roach At Basin Street* Emarcy Records
- Brubeck, Dave, *Time Out*, 1959, Columbia Records
- Coleman, Ornette, *Something Else*, 1958, Contemporary Records
- Coleman, Ornette, *Tomorrow Is The Questions: The New Music of Ornette Coleman*, 1959, Contemporary Records
- Coleman, Ornette, *The Shape of Jazz to Come*, 1959, Atlantic Records
- Coleman, Ornette, *This is Our Music* 1960, Atlantic Records
- Coltrane, John, *Interstellar Space*, 1974, Impulse Records
- Coltrane, John, *My Favorite Things*, 1961, Atlantic Records
- Davis, Miles, *Cookin' with the Miles Davis Quintet*, 1956, Prestige Records
- Davis, Miles, *Relaxin' with the Miles Davis Quintet*, 1956, Prestige Records
- Davis, Miles, *Workin' with the Miles Davis Quintet*, 1956, Prestige Records
- Davis, Miles, *Steamin' with the Miles Davis Quintet*, 1956, Prestige Records
- Davis, Miles, *'Round About Midnight*, 1957, Columbia Records
- Davis, Miles, *In a Silent Way*, 1969, Columbia Records
- Davis, Miles, *Bitches Brew*, 1970, Columbia Records
- Davis, Miles, *My funny Valentine*, 1964, Columbia Records
- Davis, Miles, *Birth of the Cool*, 1957 (registrato nel 1949), Capitol Records
- Ellington, Duke, *Black, Brown and Beige*, 1958, Columbia Records
- Evans, Bill, *Portrait in Jazz*, 1959, Riverside Records
- Evans, Bill, *Exploration*, Riverside Records
- Evans, Bill, *Sunday at the Village Vanguard*, Riverside Records
- Evans, Bill, *Waltz for Debby*, 1961, Riverside Records
- Evans, Bill, *A Simple Matter of Conviction*, 1967, Verve Records
- Evans, Bill, *California Here I Come*, 1967 [pubblicato nel 1982], Verve

Records

- Evans, Bill, *Bill Evans at the Montreux Jazz Festival* , 1968, Verve Records
- Evans, Bill, *Jazzhouse*, 1969 [pubblicato nel 1980], Milestone Records
- Evans, Bill, *You Must Believe in Spring*, 1977 [pubblicato nel 1980], Warner Bros. Records
- Clark, Sonny, *Sonny Clark Trio*, 1957, Blue Note Records
- Clark, Sonny, *The art of the trio*, 1958, Blue Note Records
- Erskine, Peter, *You Never Know*, 1993, ECM Records
- Erskine, Peter, *As It Is*, 1996, ECM Records
- Erskine, Peter, *Juni*, 1999, ECM Records
- Fly Trio, *Fly*, 2004, Savoy Records
- Henderson, Joe, *The State of the Tenor; Vols. 1 & 2* , 1986, Blue Note Records,
- Henderson, Joe, *The Standard Joe*, 1992, Red Records
- Jarbarek, Jan, *Madar*, 1992, ECM Records
- Jarrett, Keith, *Belonging*, 1974, ECM Records
- Jarrett, Keith, *Personal Mountains*, 1974, ECM Records,
- Jarrett, Keith, *My Song*, 1977, ECM Records
- Jormin, Anders, *Alone*, 1991, Dragon Records
- Mehldau, Brad, *The art of the trio I*, 1996, Warner Bros. Records
- Mehldau, Brad, *The art of the trio II*, 1997, Warner Bros. Records
- Mehldau, Brad, *The art of the trio III*, 1998, Warner Bros. Records
- Mehldau, Brad, *The art of the trio IV*, 1999, Warner Bros. Records
- Mehldau, Brad, *The art of the trio V*, 2000, Warner Bros. Records
- Mehldau, Brad, *Day Is Done*, 2005, Nonesuch Label
- Mehldau, Brad, *Where Do You Start*, 2012, Nonesuch Label
- Modern Jazz Quartet, *Django*, 1956, Prestige Records
- Monk, Thelonius, *Thelonius Monk Trio*, 1952-54, Prestige Records
- Monk, Thelonius, *Thelonius Monk Plays Duke Ellington*, 1955, Riverside Records
- Monk, Thelonius, *The Unique Thelonius Monk*, 1956, Riverside Records
- Murray, David, *3D Family*, 1980, Hat Hut Label
- Powell, Bud, *The amazing Bud Powell vol. 2*, 1954, Blue Note Records
- Powell, Bud, *The amazing Bud Powell vol. 3*, 1958, Blue Note Records
- Rollins, Sonny, *Tenor Madness*, 1956, Columbia Records
- Rollins, Sonny, *Freedom Suite*, 1958 , Riverside Records
- Rollins, Sonny, *Sonny Rollins Plus 4*, 1956, Prestige Records
- Stanko, Tomasz, *Mitka Joanna*, 1994, ECM Records
- Stanko, Tomasz, *Leosia*, 1997, ECM Records
- Stanko, Tomasz, *Soul of Things*, 2002, ECM Records
- Stanko, Tomasz, *Suspended Night*, 2004,
- Stanko, Tomasz, *Lontano* 2006, ECM Records
- Stenson Bobo, *Reflection*, 1993, ECM Records
- Stenson, Bobo, *War Orphans*, 1997, ECM Records

- Stenson, Bobo, *Serenity*, 1999, ECM Records
- Stenson, Bobo, *Goodbye*, 2005, ECM Records
- Stenson, Bobo, *Cantando*, 2007, ECM Records
- Stenson, Bobo, *Indicum*, 2012, ECM Records
- Steps Ahead, *Step by Step*, 1980, NYC Records
- Steps Ahead, *Steps Ahead*, 1983, Elektra Records
- Taylor, Cecil, Oxley, Tony, *Leaf Palm Hand*, 1988, FMP Label
- Weather Report, *I Sing the Body Electric*, 1972, Columbia Records
- Weather Report, *Live in Tokyo*, 1972, Columbia Records
- Weather Report, *Black Market*, 1976, Columbia Records
- Weather Report, *8:30*, 1979, CBC Records
- Wheeler, Kenny, *Music for Large and Small Ensemble*, 1990, ECM Records,