CONSERVATORIO DI MUSICA
LUIGI CHERUBINI
FIRENZE

CONSERVATORIO DI MUSICA DI FIRENZE

LUIGI CHERUBINI

TRIENNIO ORDINAMENTALE IN CHITARRA JAZZ

# L'influenza della musica contemporanea nel jazz

# &

# Tyshawn Sorey


Candidato

*Matteo Tundo*

Relatore

*Riccardo Fassi*


---

ANNO ACCADEMICO 2014-2015

# INDICE

INTRODUZIONE ..... 3

LA MUSICA CONTEMPORANEA NEL JAZZ ..... 5

PRECURSORI ..... 5

THIRD STREAM ..... 11

DIFFERENZE CON IL FREE JAZZ ..... 23

EUROPA: FREE IMPROVISATION ..... 30

L'IMPORTANZA DEL SUONO ..... 37

E DELLA SPERIMENTAZIONE ..... 37

FINO AI NOSTRI GIORNI ..... 60

TYSHAWN SOREY ..... 87

ASPETTO ACUSTICO E SONORO DELLA BATTERIA ..... 87

ESTETICA COMPOSITIVA ..... 93

ANALISI MUSICALE ..... 104

CONCLUSIONE ..... 110

DISCOGRAFIA E BRANI CITATI ..... 113

BIBLIOGRAFIA ..... 115

*I was not influenced by composers*
*as much as by natural objects*
*and physical phenomena.*
*Edgard Varése*

# INTRODUZIONE

La musica jazz, come è ben noto a tutti, si è creata grazie alla fusione di due culture ben distinte sul territorio americano: quella africana e quella occidentale. Nel corso degli anni questa musica ha sempre saputo evolversi e modificarsi, fortificandosi grazie ad influenze di altri generi musicali. Il ragtime, il blues, il gospel, furono tutti stili e generi che contribuirono, tra gli anni ’10 e ’20, a far evolvere la musica jazz. All’epoca dello swing, come testimoniò in alcune interviste Jelly Roll Morton, gran parte dei musicisti afroamericani conosceva l’opera lirica italiana e la ascoltava assiduamente. Alcuni ritmi tipicamente jazz derivano da chiare influenze cubane, i ritmi sudamericani iniziarono ad influenzare le composizioni jazz già a fine anni ’40, anni in cui Dizzy Gillespie mescolava il bebop con il calypso, si introdussero poi definitivamente nel linguaggio jazzistico grazie alla bossa nova di Jobim all’inizio degli anni ’60. Anche la musica classica ha influenzato i musicisti americani, basti pensare a quanto i musicisti di cool jazz cercassero di “europeizzare” le loro composizioni con chiari riferimenti al passato classico e barocco, come ad esempio il Modern Jazz Quartet di John Lewis e le improvvisazioni di Lennie Tristano.

Erroneamente si pensa che l’influenza della musica contemporanea nel jazz sia una cosa assai recente, in realtà i primi approcci si possono ascoltare già nei dischi degli anni ’50 e, alcuni primissimi esempi, addirittura nel decennio precedente.

Charlie Parker, il sassofonista mondialmente riconosciuto come simbolo della musica jazz, era estremamente interessato alla musica di Edgard Varèse e desiderava prendere lezioni da lui, addirittura si dice che si fosse proposto come suo domestico pur di diventare un suo allievo. A causa della prematura scomparsa del sassofonista poi questo incontro non avvenne mai, ma questo desiderio è espressione di una curiosità e di una freschezza che è e deve essere la

base sulla quale questo genere si erge. Con il free jazz, l'improvvisazione inizia chiaramente a virare verso concezioni moderne, tipiche della musica contemporanea, contornate e giustificate da quell'aspetto di rivolta sociale che fu tanto presente nella musica degli anni '60.

Il jazz modale lo si può ricondurre in qualche modo al minimalismo; il soul, il funky, il rock, l'elettronica, furono tutti stili che con il passare degli anni si insinuarono tra i musicisti. Sempre negli anni '60 si può facilmente ricordare quanto la musica indiana, così diversa ed esotica messa a confronto con quella occidentale fondata sull'armonia tonale, sia stata oggetto di profondo studio dei musicisti jazz, dando vita ad esempio a brani con lunghi bordoni su cui improvvisare liberamente.

Sono in molti a pensare che il jazz sia morto proprio a causa di queste influenze, che si sia perso il vero senso di questa musica e che ormai non si possa più definire qualcosa con il termine "jazz" che non sia del periodo bebop o addirittura precedente. Personalmente non sono d'accordo con questa idea, la storia giustifica le influenze musicali in questo genere, compresa quella della musica contemporanea, in quanto il jazz nasce proprio come musica d'incontro tra generi e culture e si è sempre evoluto questa direzione. La bellezza di questo genere è proprio la voglia di ricercare nuove possibilità, di esprimere le proprie esigenze, che sono specchio della società, di avere sempre curiosità musicale. A mio parere è proprio chi si fossilizza su un determinato periodo storico, ostinandosi a voler conservare ad ogni costo quei ritmi e quelle armonie pure e incontaminate, a minare il continuum storico di questa musica.

Per questi motivi ho deciso di analizzare l'influenza della musica contemporanea nel jazz, per poter dimostrare che le contaminazioni che oggi ci sembrano così moderne e recenti sono in realtà storicamente giustificate da una tradizione ben radicata nel processo compositivo dei jazzisti.

# LA MUSICA CONTEMPORANEA NEL JAZZ

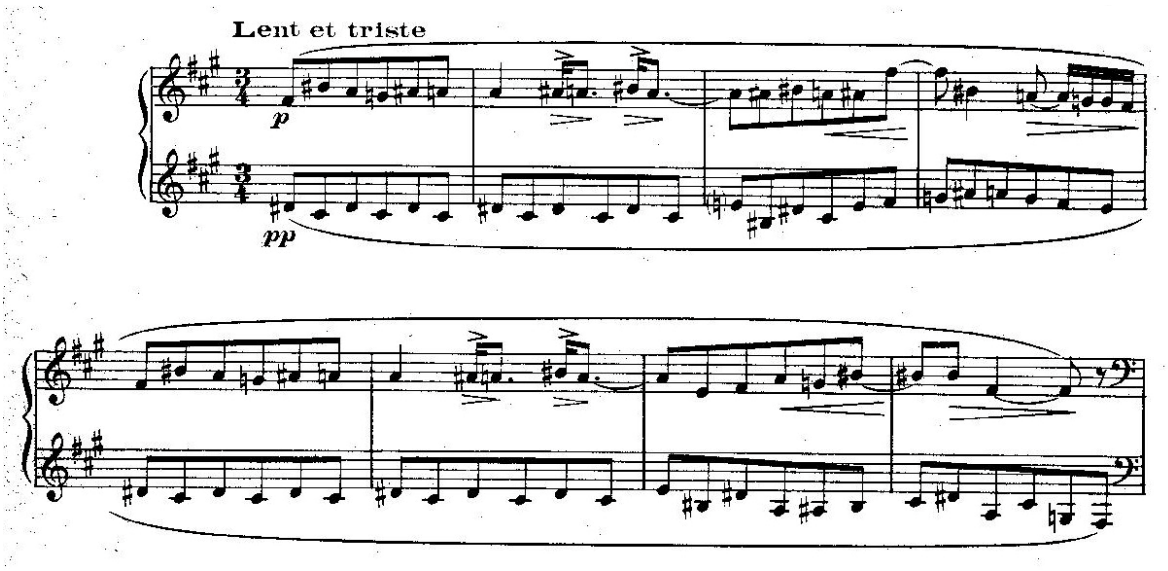
## PRECURSORI

L'interesse dei jazzisti nei confronti della musica contemporanea trova radici negli anni '50, periodo in cui i musicisti americani iniziavano ad ascoltare sempre più frequentemente lavori di artisti come Edgard Varèse o John Cage.

In realtà alcuni tentativi erano già stati fatti qualche anno prima, Lennie Tristano infatti nel 1949 registrò due brani che sono passati alla storia come i primi esperimenti di improvvisazione libera: *Intuition* e *Digression*. Chiaramente è forse prematuro parlare di free jazz, ma a mio parere queste due improvvisazioni sono veramente interessanti e ci fanno capire quanto già negli anni '40 i musicisti più creativi fossero aperti a nuove sperimentazioni musicali.

Interessante è il fatto che queste due improvvisazioni vengano suonate senza la batteria, probabilmente per avvicinarsi maggiormente a una musica contemporanea di carattere cameristico. I musicisti si inseguono, si imitano e contrastano, cercando di evitare riferimenti tonali, tutto ciò avveniva un decennio prima di *Free Jazz* di Ornette Coleman e questo è davvero rilevante nel constatare che l'improvvisazione libera non è venuta fuori negli anni '60 priva di precedenti.

L'intro pianistico di Digression è un'improvvisazione che fa chiaramente riferimento alla musica contemporanea per piano, pare quasi di sentire suonare i preludi di Olivier Messiaen, in particolare è sensazionale la somiglianza con il secondo degli otto preludi (1928-1929): *Chant d'extase dans un paysage triste*. Tristano è considerato uno dei più creativi pianisti della sua epoca e certamente questi esperimenti, probabilmente puramente didattici, ne sono testimonianza.

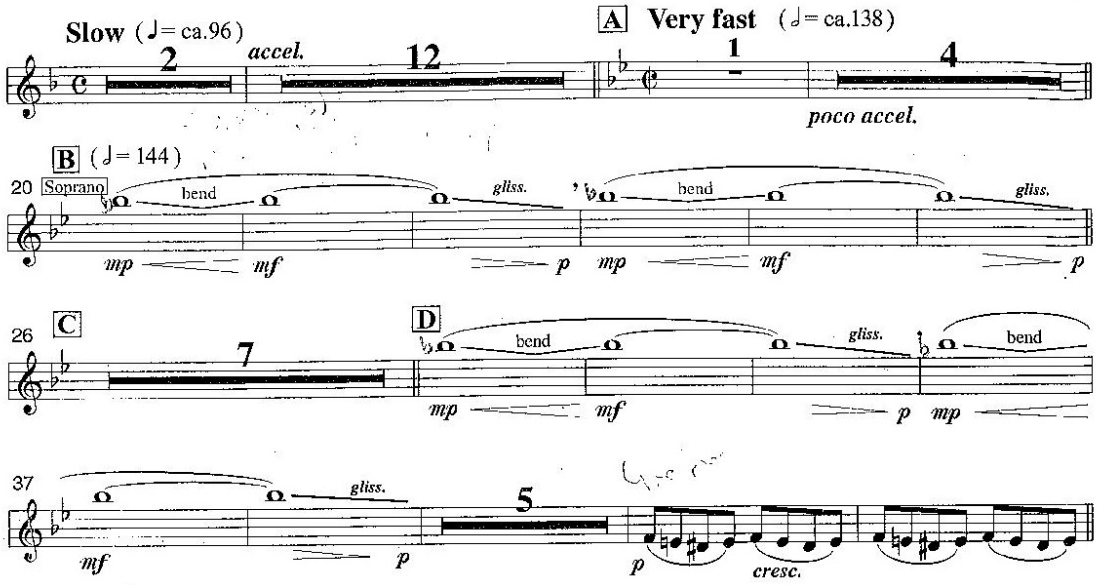



*Olivier Messiaen - Chant D'extase dans un paysage triste*

Volendo guardare ancora a qualche anno indietro, possiamo fare delle considerazioni su un brano di Duke Ellington: *Daybreak Express* del 1933. In questo splendido brano Duke Ellington vuole ricreare le sensazioni acustiche di un treno in movimento. Volendosi concentrare soprattutto sull'aspetto acustico e poco su quello strettamente musicale, pur essendo quest'ultimo di magnifica qualità, è facile sentire in questo brano un desiderio artistico di uscire dai canoni armonici tradizionali a beneficio della creazione di un racconto musicale, si percepisce la necessità di fare un passo indietro, riavvicinandosi così ai primordi della musica: l'imitazione della natura e il voler sentirsi parte integrante di essa. Il brano inizia con due battute a circa 96 bpm dove viene esposta una frase dai fiati seguita dalla batteria, si susseguono altre dodici battute nelle quali la ritmica va accelerando, come un treno in partenza, si arriva al termine di questa introduzione a circa 138 bpm, dopo cinque battute a questa velocità vi è ancora un accelerando fino ad arrivare a 144 bpm. A questo punto il treno immaginario è ormai partito, la batteria incalza sulle rotaie mentre i fiati si spingono in alto a riprodurre il fischio del treno. Questa è la vera peculiarità di questo brano, spesso nei tre minuti di musica verrà ripetuto il fischio di fiati dando davvero l'impressione di trovarsi su di un treno. Ellington opera qui quella che si può definire una sintesi strumentale: utilizza i suoni di ogni strumento per realizzare

un suono complesso. Gli armonici di trombe e sassofoni si fondono in un unicum sonoro, mossi da glissati posti intelligentemente per rendere ancor più veritiera l'imitazione.

L'importanza di questo brano è enorme nella storia del jazz e non solo, perché anticipa di qualche anno l'imminente interesse dei musicisti nei confronti della riproduzione dei suoni che ci circondano nel quotidiano, è inoltre importante la scelta del treno, mezzo che nei primi decenni del '900 aveva una importanza sociale enorme, non è un caso infatti che venga utilizzato proprio il suono del treno per costruire quello che si può considerare il primo brano di musica concreta, realizzato da Pierre Schaeffer in Francia nel 1948: *Etude aux chemins de fer*, il quale tra l'altro inizia in un modo molto simile al brano di Duke Ellington, con quel ritmo tipico del treno che va accelerando sulle rotaie.




*Duke Ellington – Daybreak Express; soprano score (Trascribed by Gunther Schuller)*

La sintesi strumentale consiste nella creazione di un suono complesso grazie al condensato di più onde sinusoidali semplici, questa è una caratteristica che sarà peculiare del movimento musicale sviluppatosi in Francia all'inizio degli anni '70 chiamato "Spettralismo", che ha come maggiori esponenti Gerard Grisey e Tristan Murail. Le composizioni spettrali vengono create utilizzando come materiale compositivo esclusivamente l'aspetto fisico del suono: il timbro

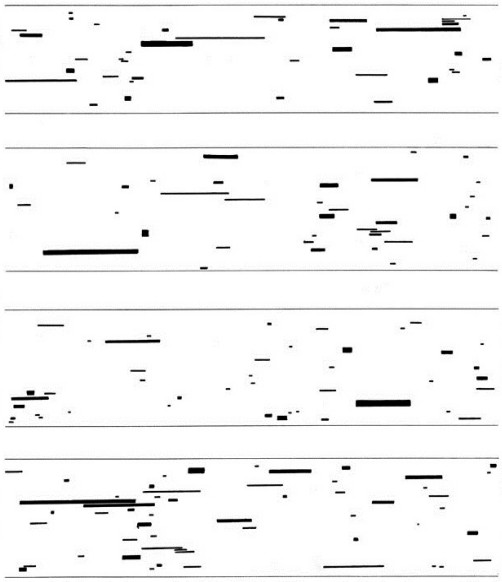
con tutte le sue caratteristiche acustiche, rappresenta il punto di partenza per l'orchestrazione.

Possiamo quindi notare come il lavoro compositivo di Ellington su *Daybreak Express* anticipi le idee spettrali di quasi quarant'anni.

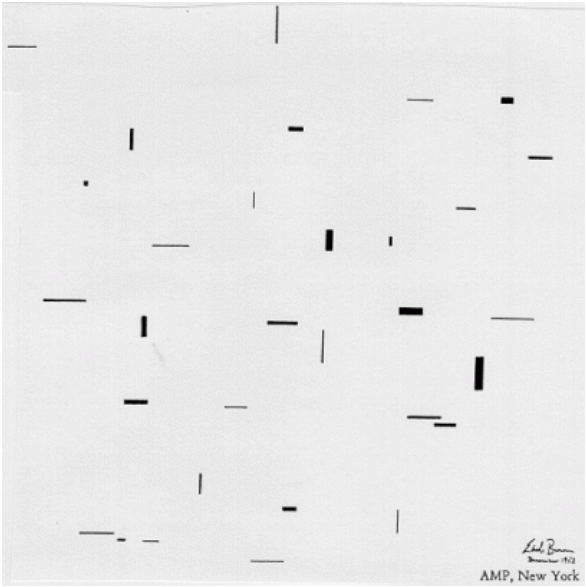
Era il 1956 quando Charles Mingus registrò *Pithecanthropus Erectus*, un altro esempio che fa notare come i jazzisti già tendessero a esplorare al di fuori del "tradizionale" ben prima dell'avvento del free jazz. Obiettivo di Mingus con questa registrazione è ripercorrere le tappe dell'evoluzione dell'uomo, condannato ad un declino rovinoso a causa della superbia, che si impadronì di lui da quando assunse la posizione eretta. Possiamo quindi approfondire un altro importante aspetto dell'influenza della musica contemporanea nel jazz per quanto riguarda l'improvvisazione. Nella suite sopraccitata di Mingus si può sentire come l'aspetto predominante nell'improvvisazione sia proteso alla descrizione, alla creazione di colori, al timbro, viene sacrificato il virtuosismo per una causa più grande, anche qui possiamo parlare di un "racconto musicale", o di "musica visiva". I sassofoni producono lamenti, suoni cacofonici, utili nella composizione per creare l'atmosfera adatta. Mingus aveva già sperimentato in precedenza di uscire fuori dai canoni armonici a favore di una improvvisazione più libera e complessa, dal 1953 infatti si era fatto promotore e animatore di un gruppo di musicisti d'avanguardia (che inizialmente prendeva il nome di "Jazz Workshop") con i quali tenne diversi concerti e registrò diversi brani, degno di nota è soprattutto *Gregorian Chant*, registrato nel 1954, con Wally Cirillo, Teo Macero e John La Porta. L'inizio cameristico apre un brano ricco di sfumature e colori, è l'insieme a costruire la composizione, la sensazione di dispersione dei suoni è dovuta soprattutto ad una dinamica continuamente in movimento. Il lavoro fatto con il Jazz Workshop, che si concentrava maggiormente sulla composizione di brani scritti, fu però criticato da Mingus nelle note di copertina di Pithecanthropus Erectus, dove viene sottolineato che la parte veramente

importante nel jazz è l'improvvisazione, in quanto "il jazz non può essere eseguito, se ci si attiene a una parte scritta, con quel feeling che si può trovare solo se si suona liberamente".

L'improvvisazione libera da schemi armonici era comunque già stata sperimentata da alcuni compositori di musica contemporanea. Henry Cowell in *Mosaic* (1934), terzo dei suoi cinque quartetti per archi, sperimenta una "forma elastica" che precede la musica aleatoria di John Cage. Cowell già nel 1923 aveva composto *Aeolian Harp*, nel quale si utilizzavano le corde del piano per ottenere nuovi suoni; Earl Brown lasciava spazio all'improvvisazione da parte degli esecutori in *December 1952* (1952), *Four System* (1954) ed in molte altre delle sue composizioni.



*Earl Brown – Four System (1954)*




*Earl Brown – December 1952 (1952)*

Possiamo quindi immaginare come Mingus, che aveva un animo di sperimentatore, potesse essere influenzato da queste forme che ormai da anni erano presenti nell'ambiente musicale.

Nella versione di *A foggy day*, registrata da Mingus sempre nel 1956, riscontriamo quello che ho detto anche per *Daybreak Express* di Ellington. Mingus riesce a dar vita alla splendida canzone di Gershwin, colorandola con tantissimi suoni, si possono ascoltare i fischietti dei poliziotti, le sirene dei

battelli che navigano nella nebbia, i rumori del traffico. Mingus rende questo brano un dipinto, la descrizione acustica lascia immaginare ogni particolare, l'ascoltatore si immerge nella nebbia insieme ai musicisti, intenti a ricreare con maestria l'ambiente circostante.

Il pianismo ritmico e i voicing particolari di Thelonious Monk sono stati oggetto di studio da parte di uno dei musicisti jazz più interessanti del XXI secolo: Vijay Iyer. Dopo attenta analisi Iyer è giunto alla conclusione che i voicing suonati da Monk sono frutto della sua profonda conoscenza dell'acustica del pianoforte, il suo pianismo particolare, come l'utilizzo di estensioni dissonanti, sarebbe dovuto al bisogno di creare una armonia fortemente risonante e ricca di quegli armonici superiori della frequenza della tonica, che diversamente non avrebbero arricchito l'accordo, così si può giustificare ad esempio l'uso della settima minore e maggiore contemporaneamente oppure la creazione di accordi su più ottave.

Con questo paragrafo era mio intento dimostrare che l'interesse dei jazzisti nei confronti della musica contemporanea, dell'avanguardia e delle sperimentazioni non è cosa recente, bensì addirittura precedente al free jazz degli anni '60. Altri esempi degni di nota sono il disco *Jazz Advance* (1956) di Cecil Taylor, dalle sonorità che preannunciano il futuro successo della improvvisazione libera; *Jazz by Sun Ra* (1956) di Sun Ra, primo album di un personaggio che analizzeremo più avanti, che ricopre un ruolo di fondamentale importanza in questa unione tra jazz e contemporanea e i dischi d'esordio di Ornette Coleman *Something else!!!* (1958) e *Tomorrow is the question!* (1959) pubblicati per la Contemporary Records e poi *The Shape of jazz to come* (1959), *Change of the century* (1959), *This is our music* (1960) pubblicati per Atlantic Records subito prima del sensazionale *Free Jazz* (1961) che consideriamo l'emblema dell'improvvisazione libera degli anni '60.

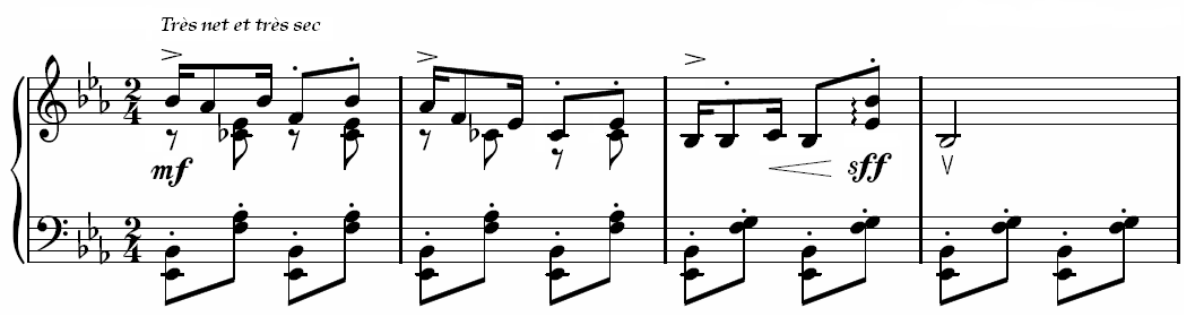
# THIRD STREAM

La curiosità e l'esigenza di ricercare forme originali per la musica jazz, portò a metà anni '50 a delle collaborazioni tra musicisti di grande spessore.

John Lewis, pianista e compositore del Modern Jazz Quartet, aveva forti propensioni verso la cultura europea e quindi verso la musica classica e barocca, molte delle sue composizioni hanno infatti un sapore decisamente classico. Nelle sue varie esperienze con orchestre sinfoniche si ritrovò più volte affiancato da un musicista che divenne col tempo un suo grande amico: Gunther Schuller.

Anche Schuller viveva sostanzialmente una doppia vita musicale, quella jazzistica e quella classica, ma da tempo ormai meditava sulla nascita di un nuovo stile che prevedeva la ufficiale unione di questi due generi: la **third stream**. Con questo termine Schuller intendeva semplicemente coniare la nascita di un genere che in realtà abbiamo visto esistere da diversi anni. Dice Schuller "Si tratta di un concetto globale che permette alle musiche del mondo: scritte, improvvisate, tramandate, tradizionali, sperimentali, di unirsi insieme affinché possano imparare l'una dall'altra, in modo da riflettere la diversità e il pluralismo umano". Ad aiutare Schuller nella creazione di questo concetto fu un suo allievo, il pianista Ran Blake, che scrisse in futuro più volte articoli riguardanti la third stream. Il primo atto ufficiale della collaborazione tra Lewis e Schuller fu la costituzione nel 1955 di un'associazione denominata Modern Jazz Society, il cui scopo era la presentazione, in teatri e sale da concerto, di brani di musica contemporanea composti da musicisti jazz. Dopo un primo concerto inaugurale l'associazione cambiò il suo nome in "Jazz and Classical Music Society", che sembrava più adatto. Schuller dichiarò che fusioni del genere erano già avvenute in passato, basti pensare alla musica di Béla Bartók, il quale inserì nelle sue composizioni elementi di musica folklorica ungherese.

Fin dall'inizio del '900 il jazz e la classica si erano spesso incontrati negli spartiti di moltissimi compositori: Debussy fu sicuramente influenzato dalle prime forme di jazz e lo si può sentire in *Golliwogg's cake-walk*, brano contenuto nella suite per pianoforte *Children's Corner* pubblicata nel 1908; George Gershwin compose nel 1924 *Rhapsody in Blue*, unendo il jazz alla musica sinfonica; il compositore francese Darius Milhaud in *La création du monde* utilizzò diversi elementi di matrice jazzistica per la costruzione di una fuga; Geroge Antheil, compositore americano che si autodefinì il "bad boy of music", scrisse nel 1928 un'opera futuristica, *Transatlantic – The people's choice*, nella quale era possibile sentire chiari riferimenti alla musica jazz.




*Claude Debussy - Golliwogg's cake-walk (misure da 10 a 13)*

Il primo disco del Modern Jazz Society fu pubblicato nel 1955 con il nome: *The Modern Jazz Society: Presents a Concert of Contemporary Music*. Vi suonavano: James Politis – flauto; Aaron Sachs, Anthony Sciacca, Tony Scott – clarinetto; Manuel Zegler – fagotto; Stan Getz – sassofono tenore; Lucky Thompson – sassofono tenore; Gunther Schuller – corno francese; J.J. Johnson – trombone; Janet Putnam – arpa; John Lewis - pianoforte; Percy Heath – contrabbasso; Connie Kay - batteria. Il disco è però ancora poco maturo e pone semplicemente le basi per le future registrazioni che daranno vita a quello che sarà la third stream.

Nel 1957 l'associazione, ormai divenuta Jazz and Classical Music Society pubblicò, per Columbia Records, il disco *Music for Brass* e l'anno successivo

*Modern Jazz Concert*, dischi che furono poi riuniti in un unico volume denominato *Birth of third stream*, primo lavoro ufficiale di fusione tra musica jazz e musica classica/contemporanea. Parteciparono a questo progetto John Lewis con *Three little feelings*, J.J.Johnson con *Poem for brass*, George Russell con *All about Rosie*, Charles Mingus con il primo movimento di *Revelations*, Jimmy Giuffre con *Suspensions* e *Pharaoh* ed infine Gunther Schuller con *Symphony for brass and percussion* e *Trasformation*. Nella versione originale di Modern Jazz Concert vi erano anche altri due brani *On Green mountain* di Harold Shapero e *All Set* scritto da Milton Babbitt, un compositore di musica contemporanea che aveva molto approfondito le regole della dodecafonia di Arnold Scönberg, coniando il termine "combinatorialità" per le possibili combinazioni tra le quattro forme fondamentali della serie dodecafonica.

In Birth of the third stream possiamo ascoltare composizioni per big band di carattere comunque jazzistico, ma protese verso uno stile più europeo. In realtà non si può propriamente parlare di musica contemporanea, essendo comunque quasi sempre presente una forte matrice tonale. Molto interessante il brano di Mingus, epico e solenne fin dall'inizio, è forse tra quelli che nel disco si distingue per il coraggio di allontanarsi maggiormente da un suono tipicamente jazzistico, a favore di un'atmosfera orchestrale che ricorda moltissimo per carattere, timbrica e prospettiva la *Sinfonia n.4* di Charles Ives, soprattutto nelle battute iniziali, dove in entrambi i brani vi è l'esposizione di temi scuri e profondi. Le somiglianze continuano anche più avanti, nelle parti di maggior astrazione; poi entra la batteria ed ecco che si riconosce il duplice aspetto della third stream, entra in gioco lo swing, i fiati suonano frasi blues che portano il brano da tutt'altra parte rispetto al suo inizio, per poi collassare in una lenta decostruzione che riporta all'esposizione del tema iniziale, con qualche variazione e con il supporto della batteria.

Si distingue tra gli altri anche la *Symphony for brass and percussion* di Gunther Schuller, che mette in mostra le sue doti di orchestratore, riuscendo ad

articolare un brano che si avvicina molto di più alla contemporanea rispetto agli altri. La sinfonia si divide in tre movimenti, il primo Andante – Allegro è caratterizzato da un gioco tra i fiati che con dinamiche continuamente differenti a volte si incalzano vicendevolmente, altre volte si contrastano con fasi di maggior rilassatezza. Segue poi il secondo movimento, Lento, sommesso e cauto, cupo e proteso verso le frequenze più basse. Infine il terzo movimento, più mosso ed epico, fino alla conclusione in un accordo strillato e dissonante. Interessante è notare che Schuller è l'unico del disco che realmente ha composto una sinfonia contemporanea, evitando l'uso della batteria in termini jazzistici, a favore di una percussione più adatta ai colori del brano; è inoltre l'unico, o quasi, che si è avventurato con successo al di fuori dell'armonia tradizionale.

*Copertina di The Birth of the third stream*

*Jazz Abstractions*, presentato da John Lewis nel 1961, è un disco nel quale è evidente la maturazione del linguaggio musicale della third stream. Tutti i brani sono composti da Gunther Schuller eccetto *Piece for guitar and strings*, scritto da Jim Hall. Pubblicato sempre nel '61, ma registrato l'anno precedente, *Free Jazz* di Ornette Coleman aveva avviato la rivoluzione della improvvisazione libera, le sue caratteristiche e il suo tipico sound si impadronirono anche dei musicisti di third stream. In effetti se in un primo momento pareva che il

movimento guidato da Schuller stesse semplicemente seguendo le orme dei musicisti di cool jazz, con l'avvicinarsi degli anni '60 e l'inasprimento dei suoni, la third stream si diresse in tutt'altra direzione, unendosi e confondendosi in quel magma sonoro che dilagò dopo il disco di Coleman. Jazz Abstractions è testimone di questa virata; il primo brano chiamato da Schuller *Abstraction* è una improvvisazione collettiva, libera da schemi preesistenti, nella quale tutti i musicisti hanno modo di esprimersi con pari rilievo. L'improvvisazione, ciò che forse più mancava nel precedente disco *Birth of the third stream*, dove vi era infatti una maggioranza di parti scritte, risulta essere qui l'elemento chiave. Forse proprio questo primo brano risulta essere il più interessante del disco, sicuramente più del secondo: *Piece for guitar and strings*, scritto da Jim Hall, che suona invece un po' meno naturale e più meccanico. Niente da dire sulla maestria del chitarrista che però in questo disco, come compositore, viene certamente messo in ombra dal più esperto Gunther Schuller. Succedono a questi primi due brani una variazione su tema di John Lewis (Django) in tre movimenti, arrangiata da Schuller in modo cameristico, ma lasciando sempre spazio all'improvvisazione, così come fa anche nella variazione su tema di Thelonious Monk (Criss Cross), in quattro movimenti.

Presente come musicista in questo disco, Ornette Coleman riesce sempre a far riconoscere il tipico suono del suo sax alto, sempre in bilico, ma mai fuori posto e soprattutto mai scontato. Incredibile è come Coleman riesca, pur spesso non rispettando l'armonia e il ritmo, a creare dei soli cantabili di una bellezza unica, riuscendo sempre a sorprendere piacevolmente l'ascoltatore.

Anche l'apporto di Eric Dolphy al disco è storicamente importante, all'epoca infatti il polistrumentista nato a Los Angeles si era oramai imposto come uno dei migliori solisti sulla scena jazz a New York.

Straordinariamente importanti per questo periodo storico-musicale, sono i tre album del trio di Jimmy Giuffre, con Steve Swallow al contrabbasso e Paul Bley

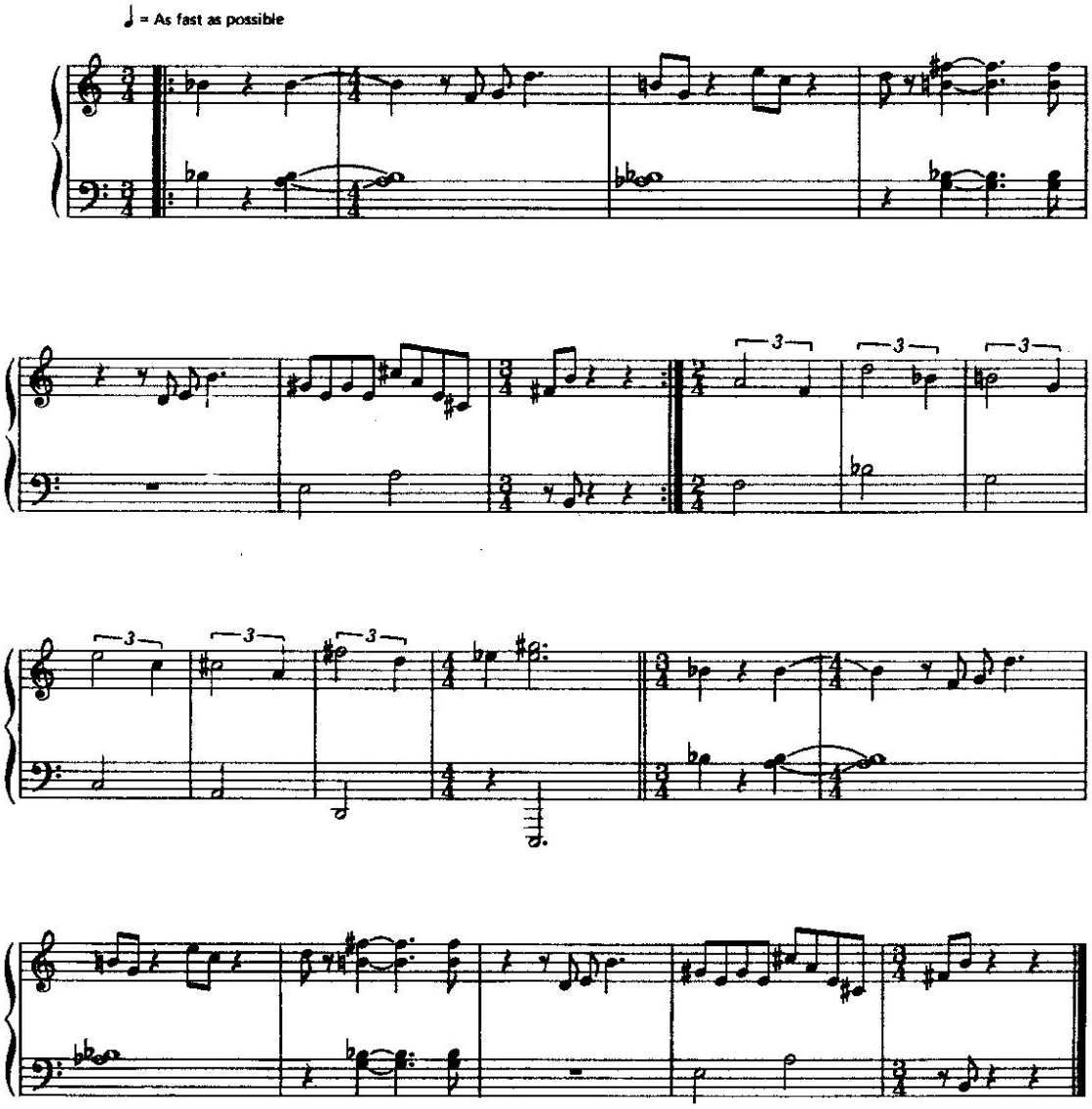
al pianoforte, che nel corso di due anni, il 1961 e il 1962, lasciarono certamente un segno indelebile nella discografia jazz. Giuffre creò questo trio spinto dall'esigenza di ricercare un senso di libertà dalla forma e dalla tonalità. La musicalità e l'interplay di questo gruppo hanno fatto scuola per le generazioni successive di musicisti, il trio di Jimmy Giuffre è infatti perfetto nella formazione, sempre equilibrato e chiaro nell'esposizione, anche nei momenti più liberi il suono riesce a mantenere una eleganza che difficilmente nella storia del jazz può avere eguali.

Il disco d'esordio per questo secondo trio senza batteria del clarinettista (il primo era stato con Jim Hall e Ralph Peña a metà anni '50), si intitola *Fusion*. Pubblicato nel 1961, possiede un titolo che già fa pregustare la sensazione di unione, di fusione appunto, tra musica jazz e musica contemporanea. Possiamo chiaramente classificarlo all'interno della categoria third stream, e certamente ne è uno degli esempi meglio riusciti. Paul Bley è in grado di creare apertura armonica suonando accordi che permettono al clarinettista di muoversi liberamente, donando ai brani una spazialità unica, grazie anche al contrabbasso di Swallow che abilmente manipola metro ed equilibrio armonico, insieme i tre musicisti si fondono in un unico suono che si muove, si ingrossa e poi si assottiglia, grazie anche ad un magistrale utilizzo delle dinamiche. Il primo brano del disco è *Jesus Maria*, scritto da Carla Bley, la melodia viene fuori dal clarinetto di Giuffre con delicatezza ed eleganza, accompagnata da un soffice suono di pianoforte e dagli appoggi essenziali del contrabbasso. Esposta la melodia i tre iniziano lentamente ad improvvisare, sperimentando, prestando estrema attenzione al suono collettivo, mantenendo saldo l'equilibrio e costruendo un trampolino di lancio verso una nuova esposizione del tema a chiusura del brano.

Il secondo brano del disco *Emphasis*, divenuto poi uno dei più celebri del trio, crea un'atmosfera maggiormente tensiva, eppure sempre tranquilla ed equilibrata. Il tema entra ed esce dall'armonia tonale, aiutato dagli appoggi di

piano e contrabbasso che spingono ed incitano il clarinetto fino alla sua liberazione in un solo dal sapore blues, ma tutt'altro che scontato. Giuffre costruisce un solo cantabile, tendendo sempre l'orecchio in particolare al contrabbasso, che oltre a tenere una ritmica swing precisa e inamovibile, di tanto in tanto risponde al solista e lo porta alla conclusione del discorso con note più lunghe, che fanno da incipit all'improvvisazione di Paul Bley. Il solo di pianoforte si libera ancor di più dagli schemi, sostenuto dal gruppo che finisce per unirsi a lui in una breve improvvisazione collettiva, per poi rientrare nell'enigmatico tema e concludere il brano. L'intero disco è permeato di influenze contemporanee, si può percepire come il suono delle composizioni sia stato volutamente architettato verso una silenziosa tensione, pacata, con chiari riferimenti a sonorità di stampo europeo. *Cry, Want* ne è un esempio lampante, il tema è attorniato da accordi scuri che ben ne nascondono le sonorità blues, che poi si evolve in una stasi armonica sospensiva, la quale crea attesa e dona una sensazione di strana tranquillità. Le sonorità di questo brano ricordano molto alcuni lavori di Debussy, come ad esempio i *Trois Nocturnes* (1899), ma ancora di più la *Sonata per flauto, viola e arpa* (1915). Sicuramente *Fusion* può essere considerato un disco sorprendente, soprattutto per aver posto le basi architettoniche e strutturali per il futuro disco del trio *Thesis*, pubblicato sempre nel 1961, e ancor di più per il terzo di questa splendida trilogia, *Free Fall*, che entra di diritto tra gli album che più hanno rivoluzionato la storia del jazz.

Anche l'album *Thesis* si apre con un brano firmato da Carla Bley intitolato *Ictus*. La partenza è nevrotica, ma sicura e precisa, e subito dopo il breve e conciso tema, il trio si lascia andare all'improvvisazione: il clarinetto compie volteggi rapidi, il piano accompagna con clusters mentre il contrabbasso suona un walkin' velocissimo. Poi il piano diventa protagonista e come avviene quasi sempre durante i soli di Bley, l'atmosfera diventa più rarefatta, il tempo si distrugge e si lascia libero spazio all'interplay che termina in un sospiro, subito prima dell'ultimo tema.




*Carla Bley – Ictus (1958)*

L'inizio di questo disco è quindi conciso, sicuro, il sound del trio si è ancora rafforzato. Il brano *Sonic*, terza traccia dell'album, dopo un avvio anche qui proteso alla tensione, si distende in un etere sonoro privo di tempo e metro. Da notare è che nel mezzo dell'improvvisazione collettiva centrale, Paul Bley inizia a sfregare le corde del pianoforte, tecnica che era stata spesso utilizzata in composizioni di musica contemporanea. L'interplay in questo brano è l'elemento chiave, è la base sul quale comporre in modo estemporaneo, e l'affiatamento dei musicisti aiuta a creare l'atmosfera atonale e distesa che Giuffre aveva in mente. Il brano *Whirrr* ha all'incirca la stessa struttura di base, esposizione di un tema rapido e complesso che poi si sfalda in una improvvisazione libera da schemi e forme. Simile anche *Flight*, che predilige momenti di dinamiche basse contrastate da una grande quantità di note, una sorta di ribollire sonoro confuso, che quasi va spegnendosi nel silenzio, in un evanescente suono del clarinetto, un suono puro e silenzioso, dalle dinamiche basse, ma presenti. L'esposizione del tema, tanto strano quanto interessante, chiude il brano in modo un po' sospeso. La maggior concentrazione sull'improvvisazione in *Thesis* prepara al successivo album del trio, capolavoro assoluto e album rivoluzionario.

*Free Fall*, pubblicato nel 1962, testimonia la raggiunta maturità del trio di Giuffre, dieci tracce (più altre sei bonus track aggiunte in una ristampa nel 1999) che comprendono brani suonati in solo, duo e trio, già questa scelta risulta essere molto interessante, per differenziare il suono si decide di variare la formazione brano per brano, a seconda di ciò che si vuole ottenere. Mentre dilagava tra i musicisti un tipo di sound free più aggressivo e proteso a diventare significato sociale, Giuffre, nell'indifferenza di tutti, aveva già trovato e maturato una sua via personale. Il puntinismo, le tecniche non convenzionali, ma soprattutto l'assoluta importanza che viene data al suono puro, rendono questo disco un capolavoro della musica improvvisata e un punto di partenza per gran parte del

jazz d'avanguardia sviluppatosi nei successivi decenni. Il suono dei brani astratti degli anni '50, periodo nel quale il carattere pseudo-improvvisativo e la libera interpretazione della partitura era molto diffuso tra i compositori di musica sperimentale contemporanea, deve aver in qualche modo influenzato anche i musicisti jazz, i quali resosi conto delle nuove possibilità musicali, si addentrarono sempre più nel mondo della sperimentazione pura, fino a far convogliare quest'ultima nel genere jazz. Earle Brown, Morton Feldman, John Cage, facevano parte di quella nuova generazione di compositori, che dopo la Seconda Guerra Mondiale ebbero modo di rivoluzionare la musica contemporanea, consegnandogli un aspetto più sperimentale, completamente proteso al suono, con la distruzione dei caratteri della musica tradizionale. *Propulsion*, primo brano per clarinetto solo di *Free Fall*, pare proprio voler annunciare questa caduta libera e lo fa con due strilli iniziali, continuando poi con volteggi virtuosistici, è un volo libero e veloce, spesso interrotto da improvvisi silenzi, che conducono Giuffre alla ricerca di un suono a volte pulito, altre volte strozzato. Il clarinetto descrive il paesaggio sonoro a volte con suoni legati, altre volte con puntinismo, scrivendo così una narrazione colorata nella quale si rimane affascinati e scossi allo stesso tempo. Il titolo stesso ben spiega le caratteristiche del brano, una propulsione iniziale che permetterà all'intero disco di avviarsi in un viaggio musicale e sperimentale. La seconda traccia del disco è per trio: *Three We*. Il suono è libero da schemi, i tre si muovono senza ritmi definiti, affidandosi solamente al proprio istinto e all'ascolto dell'altro. Il contrabbasso crea rumori strofinando le corde, il piano si evolve in forti staccati, poi tutto si disperde in un attimo, puro silenzio, dopo qualche secondo il clarinetto rientra in scena da solo, sfruttando la risonanza del proprio strumento Giuffre tira fuori un suono stridulo e strozzato e al momento giusto il piano reagisce con un accordo tenebroso, da qui si rientra nella trama del brano che dopo poco si conclude.

Tutti i brani in solo del disco si costruiscono stratificati in un eterno sviluppo di una frase iniziale che si sgretola ed evolve. Così ad esempio in *Man Alone*, discorso breve ed essenziale che in alcuni punti si allarga in un lirismo fugace, subito interrotto da intervalli dissonanti. Ci sono due brani per duo (entrambi per clarinetto e contrabbasso): *Dichotomy* e *Divided Man*. Il primo è di carattere più meditativo, il clarinetto suona lunghe note soffocate mentre Swallow pizzica le corde in modo più aggressivo, le dinamiche sono tutto in questo brano, in continua variazione, segnano lo sviluppo del discorso musicale che i due musicisti compiono tra loro, contrastandosi o inseguendosi. La brevissima *Divided Man* invece presenta un tema suddiviso in tre parti, la prima è caratterizzata dall'unisono di contrabbasso e clarinetto, nella seconda parte Swallow ripete il tema, mentre Giuffre lo accompagna con note lunghe, infine nella terza parte gli strumenti si invertono così che Giuffre può nuovamente ripetere il primo frammento del tema accompagnato dalle note lunghe suonate dal contrabbasso. La polimetria del tema apre a una parte più larga, il contrabbasso suona strascicato, con continui glissati, mentre il clarinetto gioca con le dinamiche producendo sospiri di diversa lunghezza. Il brano si chiude poi con una nuova esposizione del tema.

I tre dischi del trio di Jimmy Giuffre *Fusion*, *Thesis*, e il più importante *Free Fall* rappresentano dunque un capitolo fondamentale per lo studio che mi sono prefissato, la evidente influenza della musica contemporanea nelle composizioni del clarinettista si riscontra nella scelta di un suono cameristico rilassato, con un linguaggio musicale che ricorda quello debussiano e nella sperimentazione tipica di quei compositori già citati come Brown e Cage.

Contemporaneamente a inizio anni '60 il free jazz andava sempre più diffondendosi tra i musicisti di colore, i quali però lo vivevano come uno status culturale più che musicale, improntando la propria musica come una sorta di rivincita sociale, un rifiuto delle regole imposte, a favore della totale libertà. Nel

prossimo paragrafo il mio scopo sarà proprio analizzare questa differenza tra il free jazz e quella che possiamo definire third stream.

*Copertina di Free Fall*

# DIFFERENZE CON IL FREE JAZZ

In un certo senso la third stream non aveva fatto altro che continuare il processo di intellettualizzazione iniziato già dai musicisti di cool jazz. Gli avvenimenti politici e sociali che sconvolgevano di giorno in giorno la comunità americana negli anni ’60 si rifletterono chiaramente sulle musiche che all’epoca erano espressioni tipiche dei gruppi sociali in rivolta. Giovani musicisti di colore si lanciarono a capofitto in un mondo musicale totalmente diverso rispetto a quello ascoltato fino ad allora.

Come abbiamo visto, il free jazz non è nato all’improvviso, Cecil Taylor con *Jazz Advance* (1956) aveva già sperimentato forme di improvvisazione libera che molto si avvicinavano al sound tipico del free anni ’60. Sun Ra nei suoi primi album, registrati a Chicago, spesso e volentieri si lasciava andare a improvvisazioni poco stabili armonicamente, ma che miravano soprattutto al suono e al timbro, nonostante si possa tranquillamente affermare che si trattasse comunque di dischi di carattere swing. Eppure i musicisti che si cimentarono nel free dopo questi precursori erano mossi da tutt’altro sentimento, non era solo ricerca di novità e sperimentazione musicale, era una vera e proprio rivolta sociale, un rifiuto delle convenzioni, delle tradizioni alle quali il popolo nero era stato costretto da sempre.

*Free Jazz*, la lunghissima improvvisazione del doppio quartetto, quello di Ornette Coleman assieme a quello di Eric Dolphy, riuscì a divenire una sorta di manifesto di questo movimento. L’idea base di Coleman però era decisamente più volta alla sperimentazione musicale, infatti possiamo tranquillamente affermare che il giovane sassofonista non fu mai pioniere di quella rivolta dei musicisti di colore che animò e colorò la musica improvvisata di quegli anni con profondi contenuti sociali. Possiamo dire solo che *Free Jazz* riuscì ad innescare la bomba che di lì a pochissimo sarebbe esplosa grazie a musicisti quali John

Coltrane, Archie Shepp, Cecil Taylor, Max Roach, Alber Ayler, Eric Dolphy e molti altri.

Chiaramente è sbagliato pensare che il movimento del free jazz sia stato mosso solo ed esclusivamente da ideali politici, sebbene questi fossero spesso molto presenti nei lavori dei musicisti, sarebbe troppo semplice semplificare così quello che fu uno dei momenti più rivoluzionari nella storia del jazz da un punto di vista musicale!

Non si possono completamente separare la third stream dal free jazz infatti, essendo nate nello stesso periodo storico, queste due musiche confluivano l'una nell'altra, vi era voglia di sperimentazione, giustificata dal desiderio di rivolta. Lo stesso Cecil Taylor era da sempre molto interessato alle forme della musica contemporanea e non si era mai inserito in nessuna corrente jazz precedente.

Oltre al disco di Coleman, il 1960 vide nascere *My favorite things* che proclamò Coltrane miglior sassofonista del momento, affascinando il pubblico con la sua forza solistica e la sua tecnica impressionante. Fu invece Max Roach, sempre nel '60, a registrare l'album che veramente possiamo considerare manifesto della rivolta sociale free jazz: *Freedom Now Suite*; il batterista, che si era già distinto per il suo appassionato sentimento politico, con questa opera volle offrire un contributo alla lotta di liberazione del popolo afroamericano. In questa suite di libertà si avverte pienamente il tono serio di chi ha qualcosa da gridare, la rabbia e il dolore si fondono con lo spirito di protesta, alimentando le speranze di una nuova epoca per il popolo nero, un nuovo inizio glorioso che avrebbe visto trionfare la giustizia. I musicisti seguivano le parole di chi guidava la protesta, Malcom X, Martin Luther King, e anche il movimento chiamato Black Panther Party, che aveva coniato lo slogan "Black Power!", incitando il popolo afroamericano a impadronirsi subito del potere necessario per riuscire ad autogestirsi. Albert Ayler dichiarava di non suonare jazz, ma free music, musica libera, una forma d'arte che portava i musicisti ad un nuovo orgoglio per la propria pelle e la propria cultura. Archie Shepp a metà anni '60 risulta essere il

più ideologizzato della sua generazione, gridando al mondo in interviste, la sua rabbia. Si dichiara un “artista antifascista” e definisce la sua musica funzionale ad uno scopo sociale più ampio.

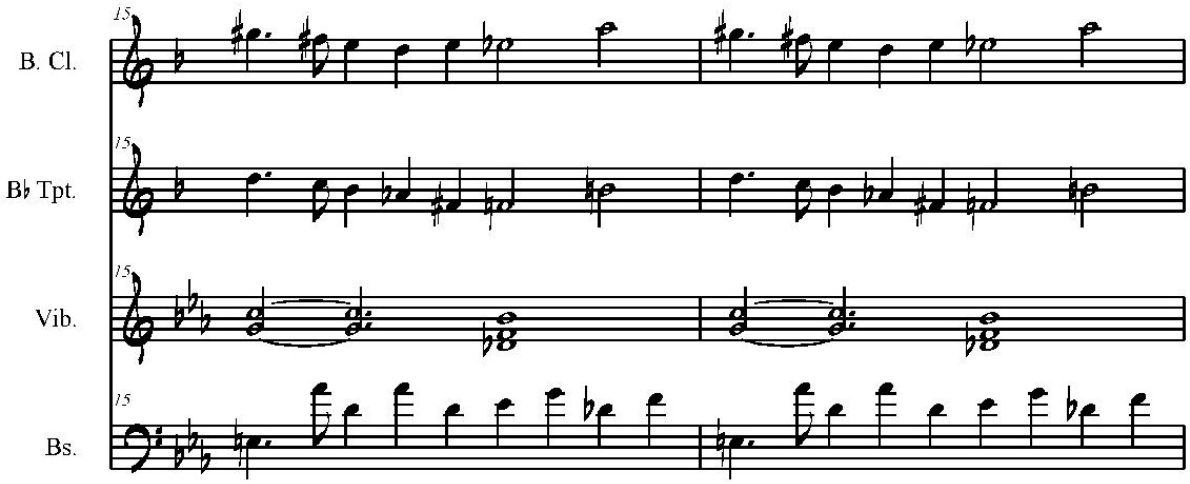
Allontanandosi per un attimo da questa interpretazione politica della musica free dei primi anni ’60, ci tengo a sottolineare quanto questa, fondendosi alla cultura europea e quindi alla third stream, abbia reso possibile gran parte del jazz d’avanguardia fino ai nostri giorni. L’unione di questi due stili hanno infatti permesso che nei successivi decenni i musicisti più portati alla sperimentazione attingessero dalla musica di album di free jazz: *Ascension* di Coltrane, *Ghosts* di Ayler, *The Magic of Ju-Ju* di Shepp, così come dai dischi del trio di Giuffre e dalle opere di musica contemporanea di autori come Feldman o, all’opposto, Stockhausen. Questa unione in realtà, a differenza di come molti pensano, non è avvenuta solo in anni molto recenti, bensì avveniva già all’epoca e ci sono degli esempi lampanti di come la musica contemporanea si mescolava alle forme free nei dischi di alcuni compositori. Il trio di Jimmy Giuffre, in particolare con *Free Fall*, abbiamo già visto esserne una prova, ma possiamo citare anche *Out to lunch* (1964) di Eric Dolphy e più in generale, quasi l’intera discografia newyorkese (dal 1961 al 1968) di Sun Ra.

*Out to lunch*, straordinario disco di uno dei più interessanti polistrumentisti della storia del jazz, fonde improvvisazione libera a temi polimetrici, complessi e di carattere fortemente contemporaneo. Possiamo considerare senza dubbio questo album un predecessore di quello che oggi definiamo avant-jazz.

Vi hanno suonato: Freddy Hubbard – tromba; Eric Dolphy – clarinetto basso, flauto, sassofono contralto; Bobby Hutcherson – vibrafono; Richard David – contrabbasso; Tony Williams – batteria.

Il disco si apre con un brano molto interessante: *Hat and Beard*, il tema ha caratteristiche del tutto moderne, innanzi tutto per quanto riguarda il metro irregolare, un 9/4 tirato avanti da una frase costante del contrabbasso, poi per la

scelta dell'orchestrazione, che avviene con rapide risposte ed interventi da parte degli altri strumenti. La prima nota viene strillata dal clarinetto basso e la tromba e così si avvia la ostinata frase in quarti del contrabbasso, nella seconda battuta sul secondo quarto intervengono tromba e clarinetto basso, con una nota staccata e decisa che poi cade, sul terzo quarto, in un bicordo di vibrafono, lasciato sfumare fino a fine battuta. La terza misura è ancora dominata dal contrabbasso, al quale rispondono come prima clarinetto basso e tromba sul secondo quarto questa volta con una minima suonata con un leggero glissato che si esaurisce su una nota staccata, è quindi sul quinto movimento che il vibrafono può suonare un nuovo bicordo, che anche questa volta durerà fino a fine battuta. Per le successive quattro misure (dalla 5 alla 8) il contrabbasso suona la sua frase all'unisono con il clarinetto basso, il quale dalla nona battuta fino alla dodicesima, continua a seguirlo armonizzandolo. Due misure di vibrafono e contrabbasso aprono ad una nuova parte dove suonano tutti gli strumenti: il clarinetto e la tromba insieme, mentre il contrabbasso costruisce una sorta di contrappunto, riempiendo i vuoti lasciati dagli altri sul settimo e sul nono quarto, il vibrafono accompagna con due accordi dal gusto un po' enigmatico, non completamente al di fuori dell'armonia ma che comunque entrano in contrasto con le note del tema, conferendogli un sapore un po' aspro che però è perfettamente adatto all'atmosfera del brano.




*Eric Dolphy – Hat and Beard (misure 15 e 16)*

Tutti insieme poi si riuniscono in due battute di unisono ritmico, in cui la frase portante viene ancora una volta scandita e armonizzata; nelle ultime due battute del tema, la 21 e la 22, clarinetto e tromba si fermano di improvviso lasciando scandire tutti i nove quarti dal vibrafono e dal contrabbasso. Finito il tema, l'improvvisazione di clarinetto è totalmente libera da armonia, il tempo è invece ben saldo tra le mani di batteria e contrabbasso, è qui che Dolphy può dare il meglio di sè, mostrando la propria bravura su uno strumento del tutto fuori uso tra i jazzisti e che grazie a lui iniziò ad ottenere negli anni a venire un discreto successo. La ritmica si muove abilmente, creando movimenti di tensione ritmica soprattutto sul solo di Hubbard, fino al quinto minuto, quando l'atmosfera si distende, il groove si muove, a volte si rilassa per poi subito rientrare nel tempo, il vibrafono compone rapide melodie dissonanti e lo spazio diventa più largo. Il tema finale è smembrato e ricomposto con alcune inversioni delle parti, la conclusione è infatti data dalla solita frase suonata dal solo contrabbasso che sfuma lentamente lasciando il discorso sospeso e donando all'ascoltatore la sensazione che quella melodia possa rimanere eterna.

*Gazzelloni*, terza traccia del disco, è il brano che più dimostra quanto Dolphy fosse interessato e traesse ispirazione dalla musica contemporanea. Severino Gazzelloni è stato infatti un importante flautista di nuova musica, annoverabile tra i migliori strumentisti italiani del '900. Nel corso degli anni '50 ha spessissimo avuto a che fare con molti dei compositori più importanti dell'epoca, in particolare nei corsi estivi di Darmstadt, nei quali aveva modo di confrontarsi con Maderna, Nono, Stockhausen, Messiaen e molti altri ancora. Luigi Nono parla di lui così: "*La giovane musica dispone oggi di due virtuosi di una perfezione di primo ordine, quali non sarà dato di avere tanto presto: il flautista Severino Gazzelloni ed il pianista David Tudor. Anche le peggiori musiche nella loro esecuzione esercitano un fascino sonoro, dovuto unicamente all'alto livello tecnico della realizzazione. Di conseguenza le partiture per*

*flauto e pianoforte spuntano come funghi, pezzi in cui gli autori non si sono preoccupati di inventare niente altro che più o meno ingegnosi metodi di notazione per stimolare all'improvvisazione il virtuoso Gazzelloni e il virtuoso Tudor, essi (i compositori) sperano di accrescere prestigio a sé stessi approfittando delle loro qualità tecniche*". Questo flautista straordinario non era chiuso a nessun genere, era solito infatti suonare anche musica classica e barocca ed apprezzava moltissimo anche il jazz, promuovendone l'insegnamento. A Berlino, dopo un concerto di Eric Dolphy, Gazzelloni ebbe modo di incontrarlo e di mostrargli interesse verso le sue sonorità e capacità. Fu così che Dolphy decise di dedicargli un brano, nel quale, come suggeriscono le sue stesse parole nelle note di copertina, "everybody holds to the construction for the first 13 bars, then – freedom". Stranamente questo tema, nel quale Dolphy è ovviamente al flauto, risulta essere il più fedele alla tradizione jazzistica, con un forte accento sulla ritmica bop, che poi entra ed esce durante le varie improvvisazioni. Nel complesso si possono sentire in questo disco dei temi decisamente moderni e una splendida fusione tra improvvisazione libera e composizione contemporanea, si tratta quindi certamente di un album innovativo, anche se quasi tutti i brani rimangono abbastanza fedeli alla tipica forma jazzistica tema-improvvisazione-tema.

Per quanto riguarda Sun Ra mi limito qui a specificare che la sua produzione degli anni '60 si sviluppò parallelamente al free jazz e alle altre forme compositive, ma non è paragonabile a nessuna di queste. La musica di Sun Ra è ancora oggi non collocabile all'interno di categorie perché unica nel suo genere, ma ovviamente possiamo riconoscere molte influenze che hanno aiutato il pianista di Birmingham a costruirsi un suono e uno stile del tutto personale. La sua posizione riguardante l'identità razziale cambiò molto nel corso degli anni, se inizialmente era incline a fare della propria musica uno strumento di emancipazione dei neri, col passare del tempo raggiunse un'idea più filosofica,

fino a negare l'esistenza di qualsiasi razza. La sua musica aveva come obiettivo finale una rivincita del popolo nero, ma anche una nuova rinascita per l'intera umanità. Con il termine *space is the place*, Sun Ra intendeva proprio questo, un ricominciare da capo, aprire la mente; lo spazio è una metafora che vuole essere una spinta, un incoraggiamento all'essere umano a superare le proprie abitudini pregresse e a cambiare aprendo la propria mente. Continuerò a parlare di Sun Ra più avanti, dove analizzerò alcuni suoi album molto importanti per la sua particolare attenzione al suono.

# EUROPA: FREE IMPROVISATION

Anche in Europa i musicisti che fino ad allora erano protesi a un jazz dalle caratteristiche tradizionali iniziarono ad aprirsi a nuove possibilità, a sperimentare sonorità diverse e a spostarsi in un ambito musicale più improvvisato. Questo progressivo cambiamento, che ebbe come centro culturale il Regno Unito, fu dovuto a diversi fattori: l'influsso del free jazz portato dagli americani durante i loro tour europei (nei quali tra l'altro riscuotevano decisamente più successo che in madrepatria), ma soprattutto la presenza in Europa di moltissimi compositori di musica contemporanea, che approfondivano l'improvvisazione libera.

Di particolare rilievo fu l'associazione *Nuova Consonanza*, fondata nel 1959 dal compositore romano Franco Evangelisti, il quale era sempre più interessato alle forme aleatorie inserite da John Cage nel panorama musicale mondiale. Cofondatori di questa associazione furono: Mario Bertoncini, Mauro Bortolotti, Domenico Guaccero, Daniele Paris ed Egisto Macchi, ai quali in seguito si aggiunsero molti altri compositori tra cui Ennio Morricone. Nel 1964 Evangelisti diede vita al *Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza*, obiettivo del gruppo era fondere la figura del compositore con quella dell'esecutore in un unico musicista attraverso un tipo di improvvisazione libera ed estemporanea. Il gruppo di improvvisazione legò molto con il *New Music Ensemble*, il quale si prefissava in California gli stessi obiettivi.

Il primo album del gruppo italiano, che si chiama proprio *Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza*, fu pubblicato nel 1966 e contiene otto improvvisazioni collettive fondate però su degli esercizi molto precisi. Nel brano di apertura del disco, *Improvvisazione per otto*, si possono ascoltare strumenti acustici "preparati" e strumenti elettronici, che creano una sorta di musica estemporanea da camera, molto descrittiva e interessante. Nel complesso

il disco ha certamente influenzato i musicisti più interessati alla musica improvvisata.

In particolar modo in Inghilterra si svilupparono i gruppi e i musicisti che diedero più importanza alla free music o free improvisation. Derek Bailey, chitarrista che aveva in gioventù suonato jazz nelle sale da ballo e sulle navi da crociera, fondò nel 1963, con Gavin Bryars al contrabbasso e Tony Oxley alla batteria, un trio chiamato *Joseph Holbrooke*. All'inizio questo gruppo si occupava soprattutto di jazz più o meno tradizionale, ma con il passare del tempo iniziarono a sviluppare il loro interesse per la sperimentazione, erano soliti costruirsi degli esercizi armonici particolari, ad esempio improvvisare sull'accordo successivo a quello suonato; poi intrapresero la via della improvvisazione libera.

Nel 1968 Derek Bailey pubblicò *Karyobin*, con lo Spontaneous Music Ensemble formato, oltre al chitarrista, da Evan Parker al sassofono soprano, Kenny Wheeler alla tromba e al flicorno, Dave Holland al basso e John Stevens alla batteria. Il disco, suddiviso in sei parti totalmente improvvisate, presenta uno stile chiaramente influenzato dal free jazz americano, ma alla ricerca di un suono più europeo e proteso ad esempio a quello che aveva il Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza, possiamo infatti trovare delle analogie di suono fra l'album omonimo del gruppo romano e questo disco. *Karyobin pt. 5* in particolare ci regala quella sensazione di musica da camera che si era ascoltata due anni prima nella già citata *Improvvisazione per otto*, è musica che fa continuamente riferimento ai compositori contemporanei.

La free improvisation, o come la chiamerà in seguito Bailey "musica non idiomatica", risulta essere il frutto definitivo dell'unione tra free jazz e un certo tipo di musica contemporanea, quella aleatoria. Attraverso l'improvvisazione estrema si uniscono due culture in unico complesso gioco musicale. Il chitarrista britannico amava cambiare continuamente ritmo e timbro, cercando il più possibile di non ripetersi mai, ogni singolo gesto diventa protagonista, una

concezione che si rifà alla musica concreta e all'importanza data agli "objets musicaux" da Pierre Schaeffer. Inoltre in *Pieces for guitar* (1966-67, ma pubblicato solo nel 2002), prime registrazioni edite di Bailey, è riconoscibile nella ricerca di una sonorità quasi dodecafonica la sua ammirazione iniziale per Anton Webern.

Di grande importanza storica fu la fondazione da parte di Derek Bailey dell'etichetta musicale "Incus" nel 1970, prima casa discografica indipendente diretta da musicisti in Inghilterra, ma soprattutto la creazione di **Company** nel 1974, un gruppo sempre diverso di musicisti che si ritrovavano una volta all'anno nelle così dette "Company Weeks", una settimana di concerti totalmente improvvisati alla quale partecipavano musicisti di tutti i generi musicali. L'intento di Bailey era infatti elevare l'idea di improvvisazione fine a sé stessa al di sopra di qualsiasi caratteristica stilistica definita, cercando di valorizzarla come atto in sé, inoltre Bailey riteneva che le migliori forme di improvvisazione nascessero quando i musicisti chiamati a suonare insieme avevano già collaborato, ma in forma semioccasionale, non in una formazione fissa. Il chitarrista esprime questo pensiero nel programma di sala per il primo concerto di Company nel 1976: "*Da qualche tempo mi sembra che i migliori risultati nella libera improvvisazione vengano da raggruppamenti di musicisti che si riuniscono per un'occasione specifica, ma hanno già collaborato… c'è un crescente gruppo di musicisti in Inghilterra e in altre nazioni, che lavorano insieme in modo "semi-occasionale", regolarmente ma non continuativamente, e non come membri di un gruppo fisso e permanente. È questo tipo di ensemble, non fisso nella formazione né nello stile… che offre oggi, io credo, le più grandi opportunità che si possono trovare nel campo della libera improvvisazione. La struttura di Company, per quanto si possa parlare di struttura, è basata sull'idea di una compagnia teatrale di repertorio, un gruppo di musicisti da cui diversi raggruppamenti possono essere tratti per specifiche occasioni e performance*".

La voglia di ricerca di Bailey non si esaurì mai e nonostante la maggior parte dei suoi concerti e album fosse suonata in solo, collaborò con musicisti di qualsiasi genere, dai jazzisti ai dj ai musicisti classici, per cercare di variare continuamente e non fossilizzarsi mai in uno stile improvvisativo idiomatico. Con lui sono stati protagonisti di questa nuova concezione il sassofonista Evan Parker, il batterista Tony Oxley, il batterista olandese Han Bennik, il pianista ucraino Misha Mengelberg, il percussionista Jamie Muir oltre a molti altri che negli anni si sono avvicinati a questa concezione musicale.

Se Derek Bailey nella sua vita ha suonato quasi sempre con chitarre convenzionali, quasi mai utilizzando oggetti per preparare il suo strumento, vi era un altro chitarrista inglese in quel periodo che invece suonava con tecniche del tutto non convenzionali, il suo nome è Keith Rowe e nel 1965 fondò il gruppo sperimentale AMM.

I membri iniziali di questo gruppo erano: Keith Rowe alla chitarra, Lou Gare al sassofono e Eddie Prévost alla batteria, l'anno successivo vide l'entrata di un altro componente fondamentale: il compositore Cornelius Cardew, che suonava il pianoforte ed il violoncello. Possiamo considerare gli AMM il gruppo più rappresentativo della storia della free improvisation, una sorta di istituzione, per vari motivi: innanzi tutto dopo cinquant'anni la loro ricerca è ancora attiva, in più bisogna sottolineare la loro serietà, atteggiamento non immediatamente evidente in molti improvvisatori. La serietà di questo gruppo è riscontrabile non solo nell'atto pratico del suonare, ma più nello specifico nel loro interesse verso la filosofia della musica improvvisata e soprattutto nel suo carattere educativo. Ecco come Eddie Prévost parla degli AMM: "*Parte della filosofia di AMM, se vuoi il suo "èthos", è l'idea dei commenti contemporanei: voci separate che parlano allo stesso tempo, intrecciandosi e intersecandosi. Ma ciascuna voce non è atomizzata e individuale. Paradossalmente, può essere che quella individualità esista e possa svilupparsi solo in un contesto collettivo. Così quando la situazione musicale sembra caotica, quando siamo presi nel*

*maelstrom del suono, in cui a volte è quasi impossibile distinguere chi c'è e cosa avviene, quello è il momento in cui uno deve differenziarsi, delineare il proprio contributo, se no tutta l'impresa diventa una cacofonia senza significato. E alla fine dell'analisi è responsabilità di ciascun musicista fare si che ciò non accada*". Vi sono diversi segnali che fanno capire quanto in questo gruppo vi siano sia influenze jazzistiche che di musica contemporanea. Innanzitutto notiamo la formazione iniziale: sassofono, chitarra e batteria, si direbbe un trio dalla strumentazione jazz, ma questi strumenti sono suonati in modo del tutto non tradizionale, anzi totalmente e volutamente anticonvenzionale. La presenza di Cardew negli AMM è testimone della cultura contemporanea che il gruppo voleva imporsi, se non bastasse collaborò e collabora con loro spesso e volentieri anche Christian Wolff, altro importantissimo compositore di musica contemporanea.

Come ho detto, Rowe si distingueva da Bailey soprattutto nel modo non convenzionale di suonare la chitarra, la distendeva su un tavolo pieno di oggetti di ogni sorta che utilizzava per mettere in vibrazione lo strumento ed ottenere il suono che più gli interessava; radioline, piccoli ventilatori, attrezzi metallici ed effetti per chitarra erano tutti mezzi che Rowe utilizzava per modificare continuamente il timbro del suo strumento, in questo è lecito paragonare il chitarrista inglese a John Cage, nella "preparazione" di uno strumento per ottenere un suono non prestabilito, è questo il senso dell'alea che Cage aveva teorizzato a fine anni '40, quando elaborò le sue *Sedici sonate e quattro interludi per pianoforte preparato* (1946-1948). Uno dei dischi più interessanti del gruppo inglese è *The Crypt* pubblicato nel 1968. Questo secondo album del gruppo britannico (il primo è AMMMusic del 1966) è un esempio di improvvisazione libera radicale, nel quale gli elementi jazz scompaiono quasi totalmente a favore di un sound elettroacustico sperimentale ed estremo. L'album originale è composto da due brani di 45 minuti l'uno: *Like a Cloud Hanging in the sky?* e *Coffin nor Shelf*. Il primo brano ha un sound futuristico,

che riprende le basi della musica concreta ed elettronica, dettate da Luigi Russolo nel manifesto “L’arte dei rumori” (1913). Si potrebbe definire infatti questo brano una “esplorazione musicale del rumore” e riporta alla mente le sperimentazioni elettroacustiche fatte tra il 1964 e il 1965 da Karlheinz Stockhausen con *Mikrophonie*. Nella seconda improvvisazione del disco la presenza più distinta del sassofono dona al brano un’atmosfera più jazzistica e ricorda in qualche modo le sperimentazioni di Sun Ra negli album dei primi anni ’60. Il sound è più rilassato, meno proteso al rumore, tutto concentrato sull’aspetto timbrico e direzionale del suono. Questo disco è un prezioso esempio di come la musica in quegli anni stesse cambiando e inoltre delle fusioni tra jazz, musica contemporanea e musica elettronica.

Come prima ho paragonato il lavoro dello Spontaneous Music Ensemble al Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, gli AMM si possono comparare con un altro gruppo nato a Roma chiamato *Musica Elettronica Viva* (MEV). Fondato nel 1966, sono anch’essi ancora oggi in attività e vi hanno fatto parte: Alvin Curran, Ivan Vandor, Jon Phetteplace, Allan Bryant ed anche il sassofonista Steve Lacy. Il suono del loro primo album *Spacecraft* (1967) ricorda moltissimo quello di The Crypt. Nel 2005 è stato pubblicato un doppio CD: *Apogee*, che documenta una sessione di registrazione condivisa da MEV (Curran, Teitelbaum, Rzewski) e AMM (Prévost, Rowe e Tilbury) tenutasi in Inghilterra il 30 aprile 2004, fu quella anche l’ultima registrazione che il chitarrista Keith Rowe fece con gli AMM.

Abbiamo visto come in Europa il suono del free jazz e il carattere sperimentale della musica contemporanea si sia fuso in un compromesso musicale: la libera improvvisazione. Questa si è sviluppata nel corso degli anni ’60 grazie alle esigenze di alcuni musicisti di tornare ad un suono non idiomatico primitivo e allo svilupparsi di un pensiero filosofico legato al profondo senso dell’improvvisazione nella vita dell’uomo.

*Derek Bailey*

*Keith Rowe*

# L'IMPORTANZA DEL SUONO
# E DELLA SPERIMENTAZIONE

Quando si parla di musica contemporanea in genere la si attribuisce alla cultura europea, ma alcuni compositori americani, che hanno lavorato nella prima metà del '900, hanno apportato un contributo significativo allo sviluppo di questa musica.

Mentre in Europa la tecnica dodecafonica introdotta da Scönberg pareva essere l'unica innovazione musicale possibile, un assicuratore americano compone in un modo del tutto nuovo e diverso, nella totale indifferenza. Il suo nome è Charles Ives, un compositore praticamente autodidatta, nelle sue opere possiamo trovare di tutto, poliritmia, atonalità, serie, microintervalli, clusters, politonalità, spazialità, insomma tutto ciò che può rendere una composizione di stampo moderno. Le opere di Ives, riconosciute come dei capolavori solamente a metà secolo, sono testimoni di una sensibilità americana diversa rispetto a quella europea, meno legata alla tradizione musicale del passato. La dodecafonia e ciò che ne deriva infatti può essere considerata semplicemente un normale sviluppo della musica tradizionale, che dopo il forte cromatismo del *Tristano e Isotta* di Wagner, non aveva altre vie per evolversi.

La concezione musicale introdotta da Ives riesce a tagliare, anche se non completamente, dalla tradizione, e rende protagonista della composizione un solo e fondamentale elemento: il suono. L'attenzione al timbro e il porre come materia prima musicale l'aspetto acustico è la vera concezione moderna della musica contemporanea e sarà caratteristica dei compositori della seconda metà del secolo, i quali si ispireranno al più grande innovatore del '900 in questo ambito: John Cage.

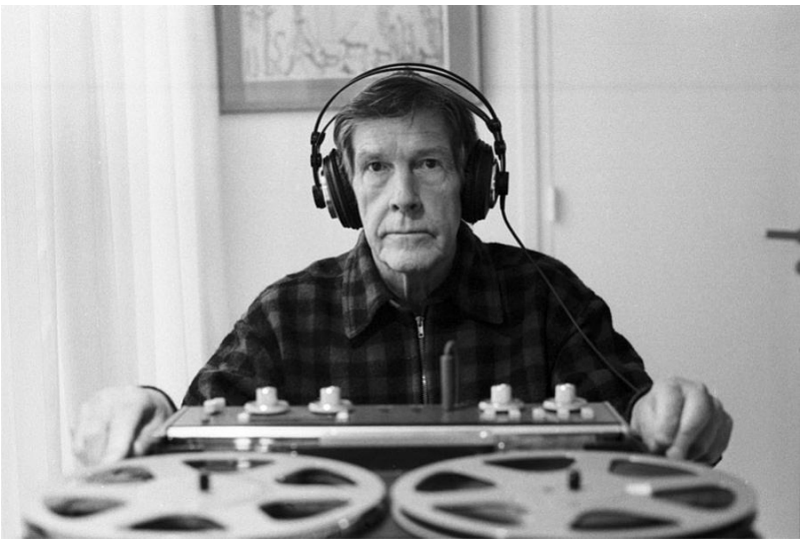
Ives inventa un proprio personalissimo linguaggio, le cui caratteristiche più importanti sono: l'*inclusione* (la unione della pure sperimentazione con la

musica romantica) e la *prospezione* (l'idea di una musica rivolta all'avvenire). *The Unanswered question* composta nel 1908 e rivisitata tra il 1930 e il1933, rappresenta un esempio di quanto Ives fosse attento all'aspetto timbrico delle sue composizioni, questo brano per orchestra da camera costruisce un'atmosfera unica, delle volte inquietante, altre volte più rilassata. Innanzi tutto le indicazioni che il compositore dà per l'interpretazione del brano sono già di carattere sperimentale: vi sono tre gruppi, un quartetto d'archi, una tromba solista e un quartetto di fiati, ogni gruppo suona indipendentemente dall'altro e sono posizionati in modo tale da non poter vedersi l'uno con l'altro. L'attenzione a queste caratteristiche anche sceniche e soprattutto all'aspetto filosofico che vuole dare alle sue opere (costanti sono i riferimenti ai trascendentalisti), fa di Ives un precursore della nuova musica.

Un altro personaggio ha approfondito ancora di più il suono in quanto tale, ponendo le basi per le concezioni successive di Cage: Edgard Varèse. Compositore francese, lavorò per quasi tutta la sua vita in America, tant'è che lo si può considerare tranquillamente americano. Varèse è il primo ad approfondire della musica il suo aspetto scientifico, più volte usa infatti il termine di "arte-scienza". Nelle sue composizioni il suono è tutto, e la struttura si crea attraverso di esso, plasmandosi in configurazioni geometriche, si accresce e poi si sfalda in più forme che si trasformano senza sosta come in un cristallo. È questo il concetto di spazializzazione e di musica multidimensionale che Varèse introduce nel panorama musicale. *Hyperprism* (1922-1923) per sedici strumentisti è una rappresentazione a reticolo delle parti di un insieme di quattro elementi: un "ipercubo". *Intégrales* (1925), per cinque legni, sei ottoni e quattro percussioni approfondisce il concetto di proiezione spaziale, Varèse parla di "suono organizzato", proiezioni cangianti di una figura geometrica che si costruisce in aggregati sonori e risonanze, evocando anticipatamente i suoni della musica informatica.

John Cage fu molto influenzato dalla concezione di Varèse, infatti nella sua conferenza del 1937 *The Future of music: credo* dichiara che la musica è "un'organizzazione del suono", suono inteso anche come rumore. Le innovazioni più importanti introdotte da Cage nel mondo musicale, che sono fonte di ispirazione ancora oggi per molti musicisti sono: la realizzazione di brani per pianoforte preparato; la teorizzazione della musica aleatoria (anche se Ives e Cowell avevano in realtà già utilizzato il caso per le loro composizioni); mettere suono e rumore sullo stesso piano ed utilizzare entrambi allo stesso modo per comporre; la valorizzazione, e l'inevitabile distruzione del concetto di silenzio come materiale compositivo, dimostrò questo concetto al mondo intero grazie al suo lavoro più celebre e discusso *4'33''*. John Cage elaborò questo brano (tre movimenti di *tacet*), dopo aver vissuto un'esperienza in una camera anecoica, nella totale assenza di suoni esterni, dopo qualche minuto Cage riuscì a sentire il rumore prodotto dal suo sistema nervoso e da quello circolatorio. Questa esperienza fu per lui molto significativa e dopo di essa elaborò l'idea che il silenzio non esiste, durante l'esecuzione di questo brano infatti si possono udire il vociare del pubblico, lo scricchiolio delle sedie e tutti i suoni dell'ambiente. Le concezioni di Cage diventarono sempre più estreme, fino all'asserzione che tutto è musica. La sua ricerca sul suono ispirò moltissimi compositori che furono suoi seguaci, i quali a loro volta furono d'ispirazione a musicisti delle future generazioni e di ogni genere musicale. Secondo Cage *il compositore deve lasciare che il proprio desiderio controlli il suono, distaccare il proprio spirito dalla musica e promuovere i mezzi di scoperta che permettano ai suoni di essere sé stessi*.

Questi compositori, insieme a molti altri, costruirono le basi per la musica d'avanguardia della seconda metà del secolo, compresa quella dei jazzisti, che forse anche involontariamente, furono influenzati da queste concezioni musicali.



*John Cage*

Abbiamo già fatto una piccola analisi sulla figura di Sun Ra, personaggio bizzarro e dalle mille sfaccettature, ma anche musicista colto e filosofo originale. Quando da Chicago si trasferì a New York, l'ambiente favorì lo sviluppo delle sue idee più sperimentali e così, durante la permanenza in questa città (dal 1961 al 1968), produsse gli album più d'avanguardia, e probabilmente anche quelli più interessanti, della sua intera discografia. *Art Forms of Dimension Tomorrow*, registrato nel 1962, è il primo vero album sperimentale di Sun Ra, assolutamente innovativo, introduce nel panorama jazzistico sonorità d'avanguardia provenienti da altri campi musicali come la musica concreta. Il sound di questo disco è aperto, profondo e larghissimo, dovuto principalmente al massivo uso di riverbero, una trovata geniale dell'ingegnere del suono Tommy Hunter. I due brani più significativi del disco e che meglio rappresentano queste nuove sperimentazioni acustiche sono *Cluster of Galaxies* e *Solar Drums*, due pezzi che porgono la massima attenzione al suono puro, l'intrecciarsi delle frequenze, le percussioni che dopo essere state filtrate con il riverbero, assumono sonorità e timbriche davvero mistiche e spaziali. Questo è un album che ha una profonda importanza nella storia del jazz, la ricerca sonora qui effettuata si avvicina più al lavoro di Pierre Schaeffer che al tipico sound del free jazz che in quegli anni andava diffondendosi. Vi sono nel disco anche brani

di carattere più tradizionale, i quali però hanno comunque caratteristiche free e sperimentali, *Kosmos in blue* si crea su una ritmica swing; *Infinity of the Universe* è invece una improvvisazione collettiva nella quale i percussionisti sono liberi di dare sfogo a tutta la loro creatività, mentre il piano di Sun Ra suona accordi ritmici quasi a voler creare una strana marcia spaziale. Un bel solo di Clifford Jarvis nel mezzo del brano fa da preludio al finale agitato e ancora marciante.

Il disco dedicato in qualche modo alla sua città natale *The Magic City*, registrato nel 1965, è un altro album da segnare tra i più importanti della discografia di Sun Ra. Il primo lunghissimo brano, che dà il nome al disco, è un tripudio di sensazioni e colori, una improvvisazione con la quale i musicisti provano a dipingere i contorni di questa città magica, una Birmingham migliore, priva di quel razzismo che Sun Ra in primis ha vissuto sulla propria pelle. Il brano si compone di un inizio confuso e agitato, lenti crescendo, ostinati di fiati che fanno da sfondo al clavioline di Ra, e poi il contrasto tra flauto e contrabbasso. Le dinamiche del brano si mantengono sempre sul piano, fino al minuto 15, quando avviene una vera e propria esplosione, tutti gli strumenti cercano il rumore e la batteria si lancia in scariche veloci e continue. Poi il brano tornerà a dinamiche soffuse, per concludere sul finale con un nuovo fortissimo generale. Il brano *The shadow world* esprime un concetto molto profondo: il nostro mondo è solo ombre e immagini, non è la realtà, e il nostro compito nella vita è cercare la realtà in questo buio che ci circonda. Un concetto simile sarà ripreso e messo in musica da Morton Feldman nella sua opera *Neither*, con libretto di Samuel Beckett, del 1977. Il disco si chiude con due versioni dello stesso brano *Abstract Eye* e *Abstract I*, entrambi i brano si aprono con un ampio dialogo tra gli strumenti, protagonista il contrabbasso archettato di Ronnie Boykins.

Il disco che in assoluto trovo più interessante di Sun Ra è *Strange Strings* del 1966, quello che egli stesso ha definito uno “studio sull’ignoranza”. Il disco è

probabilmente il più sperimentale della intera produzione della Arkestra, totalmente incentrato sulla ricerca. Il primo brano *Worlds Approaching* è quasi una introduzione alla parte centrale dell'album , che ne racchiude la vera essenza. Secondo e terzo brano sono complementari: *Strings Strange* e *Strange Strings*, una improvvisazione collettiva nella quale vengono suonati un gran numero di strumenti a corda, tutti totalmente sconosciuti ai musicisti dell'Arkestra. Questi cordofoni erano perlopiù costruiti in casa o recuperati durante qualche tour, alcuni venivano anche preparati, il che ci riporta alla mente i lavori per piano preparato di John Cage. Il suono generale del disco ha in effetti grandi somiglianze con alcuni brani di Cage, con il quale Sun Ra suonerà alcuni anni dopo. L' "ignoranza" dei musicisti riguardo agli strumenti suonati fa si che il loro interesse nel suonare ricada interamente sulla ricerca sonora e timbrica, è questo il punto interessante del disco, nessuna armonia, nessuna melodia, solo puro suono. La timbrica dei due brani centrali è ovviamente molto metallica, anche perché tra i vari strumenti vie era anche un pezzo di lamiera molto grande che di tanto in tanto veniva scosso, pare quasi di trovarsi all'interno di una qualche industria. Il disco si chiude con una straordinaria *Door Squeak*, nella quale Sun Ra esplora il suono di una porta, aprendola e chiudendola a varie velocità, in modo tale da cambiare la frequenza emessa. Tutto può essere suonato, tutto produce suono, tutto è suono. Una concezione musicale veramente molto simile a quella di Cage.

L'animo di Sun Ra è sempre stato proteso alla sperimentazione e rivolto a una produzione di carattere futuristico, è stato infatti tra i primi musicisti ad utilizzare il sintetizzatore in una registrazione ed inoltre le note di copertina del disco del 1969 *Atlantis* lo dimostrano appieno, esse lanciano infatti uno sguardo unidirezionale verso il futuro, invitando tutti a non guardare il passato perché esso è morto, secondo il pianista di Birmingham troppe persone seguono il passato in quest'era spaziale dove il futuro è più presente che mai. Già in altre

occasioni aveva dichiarato frasi come: “I morti non possono suonare una musica viva. Possono soltanto essere morti”.

“The Dead Past”

The civilizations of the past have been used as the foundation of the civilization of today. Because of this, the world keeps looking toward the past for guidance. Too many people are following the past. In this new space age, this is dangerous. The past is DEAD and those, who are following the past are doomed to die and be like the past. It is no accident that those who die are said to have passed since those who have PASSED are PAST.

Il disco *John Cage meets Sun Ra* dimostra quanto questi due protagonisti della storia della musica sperimentale siano accomunabili e contemporaneamente diversi. Il disco fu pubblicato nel 1987 e registrato l’anno prima durante un live tenuto dai due musicisti al Coney Island Museum.

La performance è totalmente improntata sulla sperimentazione, Sun Ra apre il discorso e il pubblico sembra gradire il suo ingresso aggressivo e potente al sintetizzatore, poi subito un cambio di suono, gli impianti entrano in saturazione ed ancora una volta il suono cambia, pare che Sun Ra voglia cercare di variare timbro il più possibile, è lui il protagonista di questa prima parte, dal terzo minuto cerca il rumore e poi timbriche spaziali, improvviso silenzio e le dinamiche si abbassano, oltre al timbro cambia continuamente anche lo stile, suona degli elementi jazzistici, oppure allarga il tempo con dei soundscape, oppure cerca di ricoprire tutta la gamma di suoni del suo strumento alla ricerca della saturazione e del rumore. Il pubblico reagisce positivamente al solo iniziale di Sun Ra e lo incoraggia con un applauso, John Cage entra a 8’e10’’ intonando dei versi nel silenzio circostante, sperimenta diversi timbri di voce e produce parole indecifrabili, aspetta a volte dei minuti interi prima di ricominciare a parlare, il silenzio per Cage fa parte della performance ed è importante

consegnargli il giusto spazio e rilievo. Nonostante sembri stia dicendo parole prive di senso in realtà Cage sta recitando alcune frasi del suo poema *Empty Worlds IV*. Un nuovo applauso durante il diciottesimo minuto segna il ritorno in scena di Sun Ra, il quale questa volta si concentra a produrre delle sonorità orientali, più rilassante ed introspettive, forse anche condizionato dalla precedente performance silenziosa di Cage, che ha abbattuto letteralmente le tensioni che il sintetizzatore aveva creato nella prima parte del concerto. Ma il suono disteso ed atmosferico dura ben poco, si sente infatti una esplosione, un rumore che si modula e distorce fino alla sua decadenza. Dopo altri minuti di silenzio ecco che Cage rientra con la sua voce, questa volta però Sun Ra si inserisce durante le sue lunghe interruzioni con delicati suoni d'atmosfera.

Vi sono in questo disco live diversi aspetti da notare, innanzitutto il fatto che i due musicisti in 43 minuti non hanno praticamente mai espresso le proprie idee contemporaneamente, hanno sempre compiuto dei soli, si sono messi a confronto, ma mai hanno realmente collaborato nella creazione di un qualcosa di comune, questo aspetto lo si avverte pesantemente e si ha un po' l'impressione che l'enorme carica carismatica di Cage metta anche in leggera difficoltà il pianista di Birmingham, che però comunque continua dall'inizio alla fine ad esprimere le proprie idee musicali.

Altra cosa da constatare è l'idea di contrasto, il rumore prodotto dal sintetizzatore di Sun Ra si perde nel silenzio e nella profondità degli strani versi di John Cage, questa costante e tangibile opposizione aiuta alla creazione di un concerto stratificato, non ne abbatte le potenzialità comunicative, bensì le innalza all'ennesima potenza, due idee musicali così simili in due performance totalmente opposte.

*Sun Ra*

Oltre a New York, negli anni ’60 vi fu una città che offrì molto ai musicisti più interessati alle avanguardie e alla sperimentazione: Chicago. Qui nacque nel 1965, grazie al pianista Muhal Richard Abrams, la AACM, che sta per **Association for the Advancement of Creative Musicians**. Questa era una associazione no-profit che aveva come obiettivo la promozione dei musicisti più creativi della città, con organizzazione di gruppi, eventi e collaborazioni; si occupavano anche della registrazione di dischi come etichetta discografica. Nel corso degli anni furono moltissimi a iscriversi all’AACM, che è stato un importante centro di incontro per i jazzisti che, negli anni ’60 a Chicago, avevano voglia di novità e di sperimentare nuove sonorità. Un musicista, che suonava dal 1961 nella *Muhal Richard Abram’s Experimental Band*, si distinse nel corso degli anni per essere uno dei più creativi ed interessanti dell’enorme gruppo formatosi nell’AACM: il suo nome è Roscoe Mitchell. L’importanza musicale di questo sassofonista e polistrumentista è stata nel tempo molto sottovalutata dalla maggior parte dei critici, io credo invece che molti dei jazzisti contemporanei si ispirino proprio a lui, il quale ha espresso con la sua discografia una grande serietà e a mio parere va posto tra i più influenti musicisti della storia del jazz. Uno dei primi lavori prodotti dall’AACM fu proprio un disco di Mitchell, registrato nel 1965, ma pubblicato solamente nel 2011: *Before*

*There Was Sound*, un album radicale, dal suono molto sperimentale e che anticipa quello che sarà il vero esordio del sassofonista. Suonarono in questo disco: Roscoe Mitchell al sax alto, Fred Berry alla tromba e al flicorno, Malachi Favors al contrabbasso e Alvin Fieder alla batteria.

L'anno successivo fu pubblicato *Sound*, questi titoli sono molto significativi e fanno intendere che tipo di idee compositive aveva già all'epoca Mitchell, completamente incentrate sull'aspetto sonoro, acustico, timbrico. In questo importante album, il sestetto di Roscoe Mitchell contiene i membri di quello che diventerà di lì a poco l'*Art Ensemble of Chicago*: oltre al sassofonista, che suona anche il clarinetto e il flauto, vi erano infatti Lester Bowie alla tromba e al flicorno e Malachi Favors al contrabbasso, inoltre hanno qui suonato Maurice McIntyre al sassofono tenore, Lester Lashley al violoncello e al trombone e Alvin Fieder alle percussioni e alla batteria. L'utilizzo di piccoli strumenti a percussione ed altri non usati solitamente nella tradizione jazzistica sarà poi una delle caratteristiche dei futuri dischi dell'Art Ensemble e anche dei lavori da solista di Mitchell, questa peculiarità si può ascoltare in modo particolare nella terza traccia del disco *The Little Suite*, nella quale Bowie suona anche una armonica. I suoni qui sono asciutti e i musicisti si concentrano soprattutto su staccati e piccole frasi che fanno da materia prima per un ensemble giocoso ed innovativo, una marcia che sfocia in un sound graffiato, che si attutisce poi in dinamiche più basse. Il brano *Sound* ha le moderne caratteristiche di una improvvisazione collettiva che mira solo alla ricerca del suono puro; i musicisti creano un'atmosfera microtonale larga e profonda, i fiati intervengono a creare una figura su questo sfondo ambientale con delle frasi lente e maestose. Lo scenario è descrittivo e affonda le radici in un suono primitivo, prima di qualsiasi armonia l'uomo suonava solamente per il gusto del timbro; il profondo significato di questa ricerca filosofica giustifica i lamenti, le dissonanze, i rumori, la totale distruzione del materiale musicale, a favore di una atomizzazione del suono. *Sound 2* si fonda sugli stessi principi, vi sono inoltre

due versioni dello stesso brano dedicate a Ornette Coleman chiamate appunto *Ornette*, questo brano ha caratteristiche più simili a quello che era il free jazz, ma sempre con delle sonorità originali. La concezione musicale espressa dall'ensemble in questo album si rifà certamente ad alcuni compositori contemporanei. Strutturalmente questo disco annuncia un nuovo approccio alla libera improvvisazione, il ritmo viene quasi sempre scarnificato per favorire i dialoghi collettivi, è un tipo di improvvisazione più elaborata e che aprirà nuove possibilità alle future generazioni di musicisti. Le ripercussioni che questo tipo di approccio ha avuto nella musica jazz sono enormi, riusciamo a comprendere quindi che questi dischi ci offrono la possibilità di **storicizzare** il rapporto tra jazz e quella che definiamo musica contemporanea, due concezioni che si uniscono in una avanguardia che è sbocciata negli anni '60 e che oggi ha sviluppato un linguaggio ed uno stile sempre in evoluzione e soprattutto pregno di freschezza e curiosità.

Parlare delle idee compositive di Mitchell non è affatto una facile impresa, in tanti anni di carriera ha approfondito moltissimi approcci allo strumento, alla composizione e all'orchestrazione, è stato in alcune interviste molto critico con la musica moderna e con il mercato europeo; negli anni '60 i gruppi d'avanguardia americani erano ben accolti a festival e rassegne in Europa, è proprio qui che gran parte dei musicisti sperimentali jazz hanno trovato la fama, non ultimo proprio l'Art Ensemble of Chicago, che riscosse un grande successo soprattutto in Francia, dove lavorò spesso e volentieri. Secondo Mitchell però il mercato musicale europeo con il tempo è andato sempre più commercializzandosi, perdendo interesse per le musiche sperimentali e per le avanguardie. Più volte il sassofonista ha sottolineato che il compositore/musicista deve *sapere ciò che fa*, deve avere una idea molto precisa del perché stia suonando o componendo in un determinato modo, la musica può evolversi ed andare avanti solo se si ha piena coscienza delle proprie idee; lo studio è stato ed è tutt'oggi una delle sue attività preferite e ci si dedica,

nonostante l'età, quotidianamente; per studio non si intende la tecnica, bensì la ricerca di innovazione e la prosecuzione del lavoro che fino ad ora ha fatto nella composizione.

Nel 1974 fu pubblicato *Solo saxophone concert*, una sorprendente performance live di sassofono solo, nella quale Mitchell si dimostra un abile architetto del suono, applicando stratificazioni timbriche e costruendo il solo a partire da una semplice idea che poi si complica e ramifica in forme disparate, concezione che ricorda quella già citata di Edgard Varése. Questo album si compone di nove brani, i pezzi di apertura e chiusura anticipano un disco successivo che sarà uno dei capolavori della intera discografia del sassofonista: *Nonaah*.

La differenza che subito si può ascoltare tra i musicisti dell'AACM e i loro colleghi del free jazz newyorkese è che i primi cercarono un suono più disteso, meno condensato e più ragionato, una distribuzione diversa dell'energia. *Nonaah*, disco registrato tra il 1976 e il 1977, ne è un esempio lampante. Il disco comprende non solamente soli di sassofono, ma anche brani suonati in duo o in trio. Hanno partecipato in questo album, oltre chiaramente a Mitchell, Anthony Braxton al sax sopranino, Muhal Richard Abrams al piano, Malachi Favors al contrabbasso, George Lewis al trombone, Henry Threadgill al sax alto, Joseph Jarman al sax alto e Wallace McMillan al sax alto. Il brano che dà il titolo all'album era già stato usato dall'Art Ensemble nel 1972 e poi anche, come abbiamo visto, nel Solo Saxophone Concert di Mitchell, ma è qui che prende veramente forma. Il sassofonista parla della base musicale di Nonaah come una struttura generativa, una fonte da cui attingere per poter costruire varie composizioni, cosa che avverrà anche in un brano chiamato *Fallen Heroes* che si trova nel disco del 1999 *Nine to Get Ready*, pubblicato da ECM. Ritornando al primo brano dell'album Nonaah, il solo si forma a partire da una frase di otto note, che man mano si trasforma, subisce una evoluzione, si deforma e complica, ramificandosi assume aspetti diversi, cambia il timbro, cambia la

lunghezza, la densità, ma il materiale rimane sempre lo stesso. Mi piace definire questo tipo di struttura “processo di inferenza”: è un termine che si usa in genere in ambito linguistico, ma che a mio parere si adatta bene anche a questo modo di comporre; l’inferenza in questo caso consiste nella derivazione di una struttura da un primo materiale sonoro in trasformazione, dopo molto tempo la forma è cambiata così tanto da non ricordare più quella iniziale, eppure si tratta sempre della stessa idea. A nove minuti dall’inizio la frase con cui Mitchell aveva iniziato il solo non è più riconoscibile, si passa a sonorità ambientali, una ballad malinconica dai suoni strozzati, il sassofonista interviene sul suono come plasmandolo a suo piacimento. Questo disco è secondo me straordinario, alla base c’è una piena consapevolezza delle proprie idee compositive, nella organizzazione e strutturazione dell’improvvisazione, che in questo caso assume caratteristiche decisamente più complesse, presentandosi come una composizione estemporanea, con regole ben definite nella mente degli esecutori. Tutti i brani presentano un’interessante estetica conflittuale, la densità si alterna a momenti di distensione, in un tessuto sonoro colorato e variegato.

*Duets with Anthony Braxton* del 1977, è un disco che vede una prima parte di composizioni di Mitchell e una seconda con Braxton alla guida. Una serie di duetti molto interessanti. Le composizioni di Mitchell hanno un sapore decisamente contemporaneo, qui Braxton suona all’inizio il sax contrabbasso dando profondità e spessore al suono. Il sassofono di Mitchell ha un suono molto riconoscibile, dà una forte impressione di instabilità eppure rimane sempre in equilibrio. Tutti i brani sono astratti e disegnano un mondo surreale con un ampia gamma di suoni, esplorando le possibilità acustiche dei propri strumenti, i due danno vita ad uno splendido disco sperimentale, che affonda le radici nella musica contemporanea, ma che al contempo cela elementi che derivano dalla tradizione jazzistica.

Nel 1978 un’altra importante produzione di Roscoe Mitchell continua a far crescere la sua discografia di impronta sperimentale: *L-R-G / THE MAZE / S II*

*EXAMPLES.* In questo periodo Mitchell stava approfondendo molto lo studio di forme e metodi compositivi non convenzionali nel jazz e questa grande produzione di dischi d'avanguardia ne è la dimostrazione, ha sempre avuto la mente aperta e si è sempre interessato di qualsiasi genere e stile musicale, ha inoltre sempre mostrato una particolare attenzione verso le nuove tecnologie, nel corso degli anni ha infatti spesso collaborato in progetti di musica elettronica e computer music. Molti degli album degli anni '60 e '70 di Mitchell e più in generale dell'Art Ensemble of Chicago venivano pubblicati da una coraggiosa etichetta: la NESSA Records. È il caso anche di *L-R-G / THE MAZE / S II EXAMPLES*, il disco comprende queste tre sorprendenti composizioni contemporanee nelle quali si presta molta attenzione ai colori e al suono grazie a importanti direttive schematiche che il compositore Mitchell ha fornito ai suoi colleghi musicisti. L-R-G sta per Leo Smith, Roscoe Mitchell e George Lewis, ha una concezione varesiana della composizione: organizzazione del suono. Mitchell ha infatti suddiviso la gamma sonora dei sedici strumenti a fiato che saranno utilizzati nella performance, lui si dedicava agli strumenti ad ance, Smith agli ottoni alti e Lewis agli ottoni bassi. Questa visione organizzata dello spettro sonoro risulta veramente interessante durante l'ascolto, il trio ha la possibilità di scegliere tra varie opzioni che la composizione prevede, Mitchell ha infatti analizzato le opzioni sonore di questi strumenti, catalogando i suoni che a lui interessavano e inserendoli nella trama del brano senza aver l'obbligo di rispettare alcun tempo fisso.

Il secondo brano del disco The Maze, è stato composto seguendo la stessa idea di L-R-G, ma questa volta per un diverso organico strumentale. Questo pezzo è scritto per ottetto e vi hanno suonato oltre a Mitchell, anche Henry Threadgill, Joseph Jarman, Don Moye, Anthony Braxton, Malachi Favors, Douglas Ewart e Thurman Barker. Viene qui utilizzata una enorme varietà di strumenti a percussione per architettare una costellazione di suoni puntinistici che ricoprono una grande gamma timbrica. Si dice che l'organizzazione di tutti

questi strumenti abbia richiesto ai musicisti più di quattro ore di tempo, ma poi il brano è stato suonato una sola volta.

Infine S II Examples, un brano che inizialmente era stato pensato per trio, ma che poi è stato realizzato in solo da Mitchell, diciassette minuti di continua ricerca sonora, con dissonanze, suoni lunghi e variazioni timbriche. La ricerca di Mitchell è qui evidente, suona un sassofono soprano ricurvo sul quale cerca di produrre diversi suoni contemporaneamente. In alcuni punti dà l'impressione di suonare due strumenti assieme, la risonanza dello strumento genera spesso dei battimenti acustici che producono strane atmosfere. Questo ultimo brano è uno dei soli più riusciti dell'intera produzione del sassofonista, la sperimentazione è alla base dell'idea musicale e permette all'ascoltatore di immergersi totalmente in una trama sonora complessa, nonostante sia costruita con un solo strumento. L'album appena descritto è uno dei capolavori della discografia di Roscoe Mitchell, che ha dedicato tutta la sua carriera da leader all'avanguardia e alla ricerca.

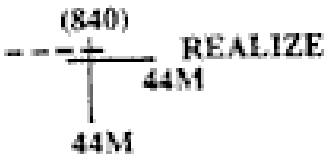
Ancora oggi Mitchell continua il suo personale studio del suono ed è uno dei compositori che ha maggiormente influenzato le nuove generazioni di musicisti. Ha sempre prodotto album di altissima qualità e moltissimi di questi possono tranquillamente essere annoverati nella categoria di musica contemporanea e sperimentale; va citato *Composition/Improvisation Nos. 1, 2 & 3*, registrato live in Germania e pubblicato per ECM nel 2007, in cui hanno suonato Evan Parker al sax tenore e soprano, Anders Svanoe al sax alto e sax baritono, Corey Wilkes alla tromba e al flicorno, Neil Metcalfe al flauto, John Rangecroft al clarinetto, Nils Bultman alla viola, Philipp Wachsmann, Marcio Mattos al violoncello, Craig Taborn e Vijai Iyer al piano, Barry Guy e Jaribu Shahid al contrabbasso e Paul Lytton e Tani Tabbal alle percussioni. Bisogna ricordare inoltre uno straordinario *Far Side* del 2010, anche questo pubblicato per ECM e registrato con il gruppo The Note Factory. Questo è uno dei dischi che più amo del sassofonista, in particolare trovo straordinario il primo brano che si divide in due

parti e si chiama *Far Side/Cards/Far Side*. Viene creato dai musicisti un tappeto sonoro profondo e larghissimo in cui immergersi e perdersi, di tanto in tanto si distingue in questo eterno bordone alcune note strozzate dai fiati oppure dei trilli di pianoforte, il tutto crea una spazialità enorme, in continua evoluzione, si condensa sempre di più, poi al nono minuto il suono si asciuga e vengono suonate piccole frasi evocative, le percussioni ora sono protagoniste e creano un'atmosfera inquietante con brevi colpi sui timpani che accompagnano magistralmente gli interventi dei fiati, la dinamica è sempre mutevole e si muove descrivendo l'ambiente. A 15'36'' gli strumentisti partono in una improvvisazione caotica, confusa, la batteria si muove abilmente nel creare uno sfondo agitato e veloce, in primo piano il pianoforte, suonato da Craig Taborn e da Vijai Iyer, con una cascata di note continue, poi intervengono in questa estrema densità di note anche i fiati e il tutto si fa ancora più agglomerato fino alla fine. La prima parte di questo brano è perfetta nella creazione di spazialità sonora, il titolo è decisamente adatto a quel tipo di atmosfera che ricorda un brano dal simile titolo evocativo: *Lontano* di György Ligeti un capolavoro assoluto della musica del '900. La sensazione che si prova in entrambi questi pezzi è quella di immensità dimensionale e di eternità temporale.

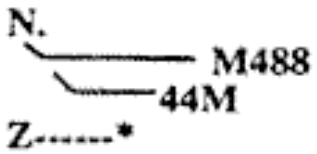
*Roscoe Mitchell*

Abbiamo già potuto citare un sassofonista, membro dell'AACM che ha spesso collaborato con Roscoe Mitchell: *Anthony Braxton*. Anche questo straordinario musicista si è costruito una carriera incentrata sullo studio e sulla ricerca di originali metodi compositivi, che traggono ispirazione sia dai maestri jazz del passato che dai metodi e dalle forme della musica contemporanea. Ha pubblicato in diversi volumi i criteri che segue per la composizione e sono molto interessanti e complessi; è stato ed è ancora oggi un grande studioso ed ha avuto modo di dimostrare tutto il suo talento come compositore oltre che come strumentista.

Il suo album di debutto si chiama *3 Compositions of New Jazz* ed è stato pubblicato per Delmark Records nel 1968. Si tratta di un disco molto particolare, anche perché Braxton decide di non utilizzare una ritmica tradizionale, suonano qui: Leroy Jenkins, Wadada Leo Smith e Muhal Richard Abrams. Va sottolineato che oltre ai loro strumenti, questi musicisti hanno suonato in questo disco anche vari altri strumenti, come percussioni, kazoo e armoniche, per arricchire la gamma di frequenze disponibili e colorare ancor di più il suono. I primi due brani del disco già presentano nel titolo una caratteristica particolare: sono titolati graficamente, non hanno un vero e proprio titolo, bensì una rappresentazione grafica del brano. Questi brani fanno parte di una serie di sedici composizioni scritte come guida alle improvvisazioni collettive tra il 1966 e il 1972. Possiamo nominare questi due brani come *Composition 6E* e *Composition 6D*.




*Composition 6E*

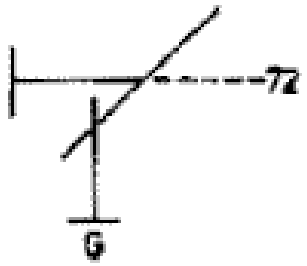



*Composition 6D*

Queste due improvvisazioni collettive sono quindi guidate da regole di base, ecco quindi che la composizione usufruisce dell'improvvisazione, i due metodi musicali si fondono in un'unica forma, punto di incontro tra il jazz e la contemporanea. L'interesse di Braxton nei confronti della musica sperimentale è quindi già presente nei suoi primissimi lavori, lo si può notare infatti nei suoni e nell'utilizzo della voce (Composition 6E) e di particolare strumentazione non convenzionale. Inoltre una di queste sedici composizioni, la Composition 6F, è dedicata al compositore Karlheinz Stokhausen, chiaro segno di interesse verso l'avanguardia di quegli anni. Stockhausen era in quegli anni un personaggio molto influente e stava ottenendo un largo successo nel mondo della musica sperimentale, anche in questo disco infatti vi sono chiari riferimenti a modelli stilistici che si rifanno a lui, così come le linee melodiche del sassofono paiono riecheggiare il sound e l'estetica di Ornette Coleman. Il terzo e ultimo brano del disco ha invece un titolo classico: *The Bells* ed è però composto da Leo Smith. Nel complesso questo disco risulta interessante soprattutto nelle idee, che verranno sviluppate meglio da Braxton nei suoi album successivi, è importante però notare come già il sassofonista avesse le idee ben chiare e perseguisse già da subito un obiettivo sperimentale e di ricerca. 3 Composition of New Jazz è un documento essenziale per studiare la discografia di Braxton e capire le origini dei suoi visionari concetti compositivi. La caratteristica che colpisce di più è la percezione dell'organizzazione, nonostante l'aspetto free dei suoni e dell'improvvisazione, il fatto che ci sia dietro un'idea compositiva regolarizza il tutto, donando ai brani un equilibrio strutturato e mai caotico.

Registrato nel 1969 e poi pubblicato l'anno successivo, uno dei capolavori del sassofonista e certamente una pietra miliare nella discografia del jazz d'avanguardia, è il disco *For Alto*. Questo solo per sassofono alto è straordinario in tutto, nel suono, nella composizione, nella struttura e nella organizzazione dei brani. È una registrazione decisamente in anticipo sui tempi (ricordiamo che il Solo Saxophone Concert di Roscoe Mitchell è datato 1974). Tutti i brani sono

titolati come dediche, ma anche questi sono stati poi racchiusi in un gruppo di composizioni definito **Solo Music – Book One** (1966-1969). Anche in questo caso Braxton improvvisa seguendo un grafico che rende il pezzo strutturato e pensato. Dopo l'apertura del disco (un brano di 43 secondi dedicato a Jack Gell), viene forse il pezzo più interessante, dedicato al compositore John Cage che è stato poi catalogato come *Composition 8E*. L'utilizzo della forma geometrica è una caratteristica molto particolare e che Braxton utilizzerà spessissimo come punto di riferimento per condurre le improvvisazioni, alcune volte vi è anche una versione scritta in modo più tradizionale e si possono utilizzare entrambe a seconda delle situazioni.



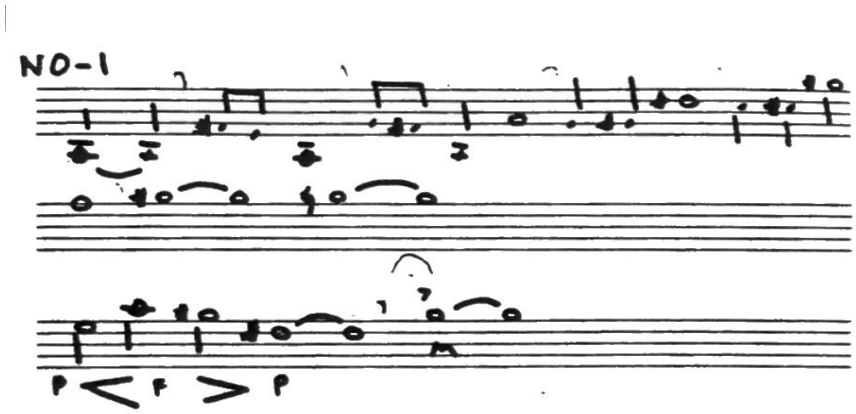

*To composer John Cage (Composition 8E)*

Questo brano dedicato a Cage, inizia con un tono deciso e potente, quasi destabilizzante, Braxton qui dà prova di tutte le sue doti tecniche da strumentista, dimostrandosi superiore a tutti i suoi colleghi sassofonisti dell'epoca, il controllo del timbro è magistrale, un continuo flusso di idee che non si ferma mai, come un processo mentale. Le dinamiche variano leggermente rimanendo comunque alte, i suoni sono strozzati, sforzati, quasi sofferti. A 4 minuti e 30 sentiamo proprio questi strilli soffocati, che danno proprio la sensazione di un suono bloccato, che vorrebbe poter uscire più forte che mai, ma viene trattenuto abilmente nello strumento. Il brano continua così fino alla fine, dove si estingue in note profonde e distorte. Il successivo brano *To artist Murray De Pillars* (o *Composition 8H*) si forma con suoni decisamente più delicati ed ha caratteristiche meno rumoristiche e più incentrate sulla melodia, il suono è più quieto e si inerpica in trilli che danno colore alle frasi e che costituiscono la vera

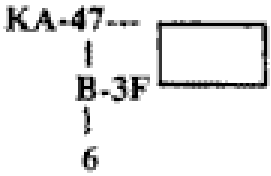
essenza musicale di questo brano, continuano infatti fino alla fine, conferendo al brano un qualcosa di etnico, di primitivo. *To pianist Cecil Taylor* (o *Composition 8F*) è caratterizzata da un sound chiaramente di matrice jazzistica, ecco quindi che Braxton riesce a cogliere l'essenziale, le peculiarità musicale, con un piccolo cambio di stile descrive un mondo diverso, strutturando un brano che ha un sapore free ma contornato da frasi blues. L'interpretazione è magistrale, precisa e potente e dimostra le grandissime qualità da virtuoso e soprattutto la conoscenza musicale, ma anche fisica, delle possibilità del suo strumento e le esplora senza paura. Questo brano è un perfetto connubio tra sperimentazione libera e tradizione jazz. La scaletta del disco è ben strutturata perché vede l'alternarsi di brani con diverse dinamiche e intenzioni, infatti *Dedicated to Ann and Peter Allen* (o *Composition 8D*) ha fattezze completamente diverse. Questo splendido brano mantiene una dinamica bassissima fino alla fine, è soffice e delicato, intimo, le note vengono sussurrate lentamente, attraverso suoni, soffi e risonanze. Per minuti interi Braxton produce solamente dei soffi, nessuna nota, costruendo un'atmosfera onirica e riuscendo a fare immaginare ambienti e paesaggi, una sorta di soundscape. Strutturalmente e acusticamente questo brano dalla durata di poco meno di 13 minuti è perfetto, Braxton dipinge con il suono, lentamente, ricorda molto le caratteristiche sonorità di un altro compositore americano: Morton Feldman, che ha utilizzato nella sua intera produzione quasi solo ed esclusivamente dinamiche bassissime. *Dedicated to Susan Axelrod* fa quasi da ponte tra il pezzo precedente e quello successivo, parte infatti molto delicato per poi crescere più avanti e spegnersi nuovamente sul finale. In *To my friend Kenny McKenny* Braxton ricerca col proprio strumento il rumore puro, per dieci minuti rarissime volte suona delle note, concentrandosi a produrre più che altro suoni striduli e strilli soffocati. Il disco si chiude infine con *Dedicated to Multi-Instrumentalist Leroy Jenkins*, un brano che fa da epilogo ad un capolavoro, mescolando momenti di liricità a momenti di rumore. For Alto è forse uno dei dischi più importanti nella ricerca

storica che sto affrontando, un caposaldo della musica d'avanguardia, elementi jazz e chiari riferimenti ai compositori contemporanei si fondono in un connubio di suoni perfetto, ancora oggi rimane insuperabile per la struttura e la caparbietà con cui Braxton porta avanti le sue idee, ogni brano racconta una storia sonora a sè; riesce a comporre, con l'ausilio del solo suono puro del suo sassofono, 73 minuti di musica in cui non ci si può annoiare mai.

Esempi di brani con doppia versione, una scritta in modo tradizionale e una grafica, si possono trovare in tutta la produzione di Braxton, anche nel disco del 1974 *New York, Fall*, che è formato da composizioni che fanno parte di un'altra serie di linee guida per l'improvvisazione (che vanno dal 1971 al 1974). Vediamo come nel brano chiamato *Composition 23A* ci sia una linea monofonica di sassofoni che intona una melodia scritta e poi ci si perde, ma consapevolmente, nell'improvvisazione, mentre la struttura del brano si definisce con il grafico.




*Composition 23A (spartito)*




*Composition 23° (grafico)*

Questo disco è importante anche perché nella quarta traccia (*Composition 37*), che tra l'altro è probabilmente il brano dalle sonorità più interessanti dell'album, suona un quartetto di sassofoni non accompagnati dalla ritmica. Questo quartetto è composto da: Anthony Braxton, Julius Hemphill, Oliver Lake e Hamiet Bluiett, tre anni più tardi, nel 1977; questi ultimi tre sassofonisti con David Murray al posto Braxton fonderanno il *World Saxophone Quartet*, un gruppo molto importante nella storia del jazz e che vede fondersi free funk con musica etnica africana.

Nel 1976 viene pubblicato *Creative Orchestra Music*, un disco suonato da un grosso ensemble che contiene sei brani che alternano parti improvvisate a parti scritte, la presenza del sintetizzatore di Richard Teitelbaum conferisce a questo album un sound assai moderno, che varia molto in stile passando da ritmiche swing, che ricordano Ellington, a momenti di improvvisazione molto larghi e aperti. Anche questo lavoro fa intuire quanto Braxton fosse interessato a fondere diversi generi per creare qualcosa di veramente originale, strutturando le proprie composizioni con un personalissimo linguaggio che già da inizio anni '70 possiamo facilmente riconoscere. Le forme dei brani qui presenti sono annotate in grafici che ricordano molto le partiture di musica elettronica.

Molto spesso Braxton ha collaborato, soprattutto negli anni '70, con musicisti europei di free improvisation, come Derek Bailey ed Evan Parker; testimonianza di queste collaborazioni sono presenti nelle registrazioni fatte nei concerti durante le già citate Company Weeks.

L'ambizione di Braxton non si è mai esaurita, la sua voglia di cercare nuovi metodi e nuove soluzioni è sempre stata una caratteristica importante della sua produzione, nel 1978 viene registrato *For Four Orchestras*, un grandioso lavoro di musica contemporanea. 303 pagine di spartito, 114 minuti di musica, qui Braxton riesce davvero a superarsi dimostrando tutte le proprie capacità di orchestratore. La composizione che viene suonata è stata catalogata come *Composition 82*, qui Braxton ha prestato attenzione ai minimi particolari

annotando nello spartito le regole a cui attenersi per l'interpretazione. Le quattro orchestre hanno tutte un direttore indipendente, la scelta dell'utilizzare più orchestre separate è una caratteristica che accomuna diverse composizioni di musica contemporanea, basti ricordare la sinfonia incompiuta di Charles Ives *Universe Symphony* (per sette orchestre), alla quale lavorò dal 1911 al 1928, oppure l'enorme e maestoso lavoro di Karlheinz Stockhausen *Gruppen* (1955-1957), per tre orchestre. Questa scelta veniva fatta per soddisfare delle esigenze artistiche che si basavano sull'acustica, il tentativo di dare alla musica suonata dal vivo un forte senso di spazialità e multidimensionalità. Per questo motivo Braxton fu molto attento a posizionare le orchestre in modo preciso, affinché ogni musicista potesse avere un ascolto ottimale del risultato acustico complessivo. Tutto fu organizzato nei minimi particolari, per rendere al meglio le enormi possibilità sonore che questo brano offre all'ascoltatore, il quale non può che rimanere affascinato ed entusiasta di un lavoro dietro il quale si sente un pensiero musicale molto complesso e ben strutturato.

Abbiamo in questo paragrafo analizzato diversi concetti musicali, tutti questi compositori, come molti altri, hanno dedicato la loro vita alla ricerca e alla sperimentazione, prestando la massima attenzione al concetto di suono e a come poter renderlo al meglio in una composizione artistica. La musica di oggi deve tantissimo agli sforzi e ai sacrifici di questi musicisti che il più delle volte hanno, con i loro dischi e i loro concerti, compiuto delle vere e proprie imprese. Le nuove generazioni di musicisti si ispirano costantemente a Braxton, Mitchell, Sun Ra, così come a Cage, Feldman o Stockhausen, tutti loro hanno fatto sì che la passione, la voglia e il bisogno di sperimentare sia arrivata fino ai nostri giorni e che molti giovani musicisti abbiano il coraggio di scegliere di seguire la propria curiosità. Tyshawn Sorey, Craig Taborn, Tim Berne, John Zorn, Steve Lehman e molti altri sono stati incoraggiati da questi maestri ad andare avanti ed a sviluppare una loro consapevolezza musicale.

# FINO AI NOSTRI GIORNI

Abbiamo potuto notare come il jazz d'avanguardia abbia delle profonde radici storiche, che sono andate rafforzandosi con il passare del tempo.

La musica contemporanea e più recentemente quella elettronica hanno continuato e continuano ad influenzare moltissimi musicisti che le inseriscono in un contesto jazzistico.

Abbiamo già visto che a spingere Ornette Coleman a registrare *Free Jazz* nel 1960 non è stato lo spirito di rivolta politica e sociale, che poi alimentò il movimento dell'improvvisazione libera negli Stati Uniti, bensì una esigenza intrinseca di originalità ed anche un forte interesse per le musiche d'avanguardia europee e non. A dimostrazione di ciò, nell'ampia produzione del sassofonista, troviamo anche dei lavori di musica contemporanea molto interessanti, alcuni più recenti, altri che risalgono già agli anni '60. In particolare credo che Coleman sia stato molto legato agli strumenti ad arco, infatti spesso cercò di utilizzarli nelle sue composizioni.

Un quartetto d'archi composto da Selwart Clark, Nathan Goldstein al violino, Julian Barber alla viola e Kermit Moore al violoncello, fu utilizzato già nel 1962 per l'esecuzione di un brano intitolato *Dedicated to Poets and Writers*, che si può ascoltare nell'album *Town Hall* pubblicato dalla ESP-disk. Questo è il primo disco del sassofonista con il suo nuovo trio (David Izenzon al contrabbasso e Charles Moffat alla batteria) dopo il suo gruppo degli anni in cui pubblicava per Atlantic Records. In questo brano gli archi fanno da sottofondo ad una bellissima melodia suonata dal sassofono, lo accompagnano delicatamente con continui glissati, creando un sfondo in costante movimento, mentre la batteria sfiora i piatti per aggiungere suoni atmosferici. Si tratta di un primissimo esperimento in questo campo da parte di Ornette, che però già dimostra il suo studio e i suoi gusti compositivi.

Quella che però possiamo considerare la sua prima vera partitura di musica contemporanea è del 1967 ed è intitolata *Inventions of Symphonic Poems*, fu eseguita per la prima volta a Maggio all'UCLA Jazz Festival: si tratta di un lavoro per orchestra sinfonica con in aggiunta il sassofono solista di Ornette.

Nello stesso anno fu pubblicato un disco dal titolo *The music of Ornette Coleman* che fu poi ristampato diverse volte in futuro con l'aggiunta nel titolo di "Forms & Sounds", questo album contiene tre brani di musica contemporanea: il primo è scritto per quintetto di fiati e si intitola proprio *Forms And Sounds.* Questo brano, che fu suonato dal Philadelphia Woodwind Quintet, risulta essere molto interessante e ci fa capire quanto Ornette fosse legato a compositori come Charles Ives e quanto tempo dedicasse allo studio e alla ricerca di nuove tecniche compositive, anche eludendo dalle caratteristiche di stampo jazz. Il quintetto inizia subito il brano costruendo contrappunti e melodie che si intrecciano, il suono dà l'impressione di essere fluido, una strana sensazione di galleggiamento, il tutto scorre in modo molto naturale e questo alleggerisce di molto l'ascolto facendo in modo che i 24 minuti trascorrano velocemente e senza pesantezza. Interessante è notare che di tanto in tanto in questo fluire di melodie vengono presentati degli interventi di tromba suonata da Ornette che hanno un sapore un po' blues, il che crea comunque un legame con la tradizione jazz, una sorta di ponte tra generi. Il secondo brano del disco si chiama *Saints and Soldiers*, una composizione per orchestra sinfonica che mette a paragone due realtà contrastanti e allo stesso tempo storicamente vicine: la religione e la guerra; scopriamo in Ornette un interesse nella riflessione sociale e questo titolo lo dimostra ampiamente. A chiudere il disco vi è un brevissimo brano per quartetto d'archi: *Space Flight*, molto interessante e descrittivo, ci conduce con la musica in un'atmosfera strana, spaziale, gli archi si inerpicano in rapidi suoni che scompaiono all'istante, come se si perdessero nel nulla per poi ricomparire; la durata così breve fa sentire l'ascoltatore come se avesse fatto una passeggiata veloce nello spazio. Questo è un disco indubbiamente degno di nota e che

precede e in un certo senso prepara ai successivi lavori, dove la tecnica compositiva è evidentemente ancora maturata, e l'idea musicale di Ornette diventa caratterizzante e personale.

L'anno dopo, nel 1968, in una performance all'Università della California a Berkeley, venne suonato un altro brano di musica contemporanea scritto e diretto da Ornette: *Sun Suite of San Francisco*, anche questo è un lavoro sinfonico, vi erano venticinque strumentisti d'orchestra e in più la tromba solista di Bobby Bradford.

Giungiamo dunque al 1972, anno in cui Ornette produce quello che è considerato il suo capolavoro orchestrale: *Skies of America*. Questa partitura fu suonata dalla London Symphonic Orchestra, assieme al gruppo di Ornette e ci viene tramandata come una suite di 21 brani, queste però non erano precisamente le idee dell'autore, che aveva pensato a questa composizione in forma unica, come una sorta di concerto grosso, vicissitudini burocratiche portarono poi a registrare l'opera come una suite. La musica che possiamo ascoltare è carica spiritualmente, politicamente ed ha un forte impatto emotivo, dovuto soprattutto all'utilizzo di continui spunti melodici, che vengono suonati all'unisono.

La melodia è l'essenza, il cuore della musica di Ornette, lo è sempre stato, e sulla melodia si è costruito il suo linguaggio personale, architettando nuovi sistemi e studiando innovativi metodi di composizioni, Skies of America ne è un chiaro esempio. Nello svolgimento dei brani si può notare che tutta l'orchestra suona la stessa melodia anche se armonizzata con un particolare sistema armonico; l'orchestra inoltre è suddivisa in diverse sezioni ed ognuna di esse segue la sua partitura. Il suono che ne risulta è compatto e deciso, quasi mai troppo dissonante, anzi spesso si formano accordi decisamente tonali, quasi sempre accordi minori. I temi suonati sono vari e articolati, alcuni più epici e decisi, altri più introspettivi ed aurorali, purtroppo la suddivisione in brani non rende giustizia alla prima idea di Ornette, si perde infatti un po' il senso della

continuità musicale e si rischia di arrivare in fondo al disco senza un vero e proprio inizio. Insomma la sensazione può essere quella di una musica un po' sconclusionata, senza né capo né coda, questo penalizza fortemente l'ascolto di un disco che senza dubbio è valido e ricco di idee interessanti.

La composizione di quest'opera, oltre a seguire delle regole che ricordano la musica aleatoria di John Cage, è stata effettuata con un sistema che Coleman è andato perfezionando durante il corso di tutta la sua carriera musicale. Questo particolare sistema compositivo è stato da lui stesso chiamato **Harmolodic**. Probabilmente questo procedimento è stato usato fin dalle sue prime sperimentazioni con gli archi ed è stato poi messo a punto e modificato nel corso degli anni. Grazie all'incisione di Skies of America, abbiamo la possibilità di ipotizzare di cosa si trattasse, cercando di estrapolare più informazioni possibili anche dalle numerose interviste fatte al sassofonista riguardo questo sistema compositivo. Non è stato purtroppo mai teorizzato e pubblicato su carta, Ornette iniziò anche a scrivere un trattato dal nome "The Harmolodic Theory", rimasto incompiuto, quindi non abbiamo informazioni certe sul suo funzionamento. Le dichiarazioni rilasciate da Ornette sono un po' confuse e mirano più a descriverne l'essenza filosofica che l'aspetto puramente tecnico, citando le sue parole "tutto ciò che c'è da sapere per avvicinarsi a essa è che la felicità è nel suo essere e nella libertà di raggiungere il più elevato piacere con essa, non in essa". Il principio musicale comunque dovrebbe essere un'organizzazione del suono per realizzare una sensazione musicale dell'unisono suonato da una sola persona o da un gruppo di musicisti. La base di questa teoria, ciò da cui parte e su cui si forma, è indubbiamente la melodia, la sensazione di unisono che si ricerca è una totale esaltazione di essa, mettendola in primo piano nella struttura di una composizione, è un fattore unitario ed unificante. Il concetto legato al suono è difficile da comprendere considerando la vaghezza delle fonti, le cose diventano più chiare quando si hanno davanti le partiture, o in assenza di esse, si può ascoltare ciò che Coleman voleva dire.

In Skies of America si riesce ad immaginare che questi unisoni venissero realizzati grazie all'utilizzo delle diverse chiavi degli strumenti, basso, violino, tenore e contralto. In pratica gli strumentisti seguono la stessa partitura, ma scritta in chiavi differenti, in questo modo, come ci dice lo stesso Coleman, si ha la possibilità di "modulare in altezza senza cambiare tonalità". Considerando quindi come punto di partenza la melodia, l'armonia che ne viene fuori, grazie a questa lettura in diverse chiavi, è soltanto una sua derivazione; con questo sistema si riesce a rendere l'intera orchestra come un unico enorme strumento, dal timbro particolare e ricchissimo di armonici. Ecco perché all'ascolto il suono di Skies of America è così compatto, perché è praticamente come se fosse suonata da un unico strumento! Questa stratificazione densa delle voci è portatrice di un forte pensiero sociale, un racconto musicale sull'America e tutte le sue contraddizioni.

Nel 1983 fu pubblicato un altro disco di musica contemporanea: *Prime Time / Time Design*, una composizione suddivisa in due parti scritta per quartetto d'archi e batteria (suonata dal figlio di Ornette, Denardo Coleman). Il disco inizia con una melodia lirica e ricca di emotività suonata dal solo violino, poi sostituito dalla viola, che a sua volta lascia il posto al violoncello ed infine all'altro violino, subito dopo il quartetto esegue il tema insieme. Immediatamente salta all'orecchio che l'esposizione della melodia è eseguita con il metodo harmolodic, ecco quindi che il motivo si sposta in blocchi di accordi all'unisono, questa volta però le voci vengono a volte leggermente sfalsate sul tempo, una nuova caratteristica sviluppata in questo particolare sistema compositivo. Dopo l'esposizione del tema vi è l'ingresso della batteria che dà inizio ad una parte più aleatoria ed aggressiva, i violini sono liberi di sbizzarrirsi con suoni rapidi mentre il violoncello accompagna con note lunghe che ripercorrono l'intenzione tematica iniziale. La batteria suona in modo nevrotico, senza mai fare pause e totalmente al di fuori di un tempo prestabilito, fino a 11 minuti e 51 secondi, quando con un colpo di piatto bloccato chiude

questa sezione e lascia libero il quartetto di improvvisare. Denardo rientra con la stessa verve al tredicesimo minuto. Il brano continua su questa linea per tutta la sua durata, alla fine il quartetto si sfalda e i suoni rimangono più isolati, in uno stile quasi puntinistico.

Datata 1984 è invece la composizione *The sacred mind of Johnny Doplhin*, una partitura per doppio quartetto d'archi, tromba e percussioni. Si tratta di un brano rarissimo, non vi sono incisioni che ci aiutano e non è mai stato pubblicato lo spartito, fu eseguito in poche occasioni durante gli anni ottanta. Si tratta fondamentalmente di musica da camera, dal suono largo e rilassato. Sono però riuscito a trovare una registrazione in cui c'è la possibilità di ascoltare questo brano, si tratta di una registrazione tratta da un live del 1987 tenuto allo Shaw Theatre di Londra da Gavin Bryars e Charlie Haden più una orchestra da camera. Non solo si può ascoltare questo brano, ma viene eseguita anche la già citata Dedication to Poets and Writers. Tornando a The sacred mind of Johnny Dolphin, l'ascolto di questa esecuzione regala sensazioni piuttosto strane, gli archi creano uno sfondo dal carattere solenne, le percussioni collaborano nella creazione di questa atmosfera, tutto ciò fa da accompagnamento alla tromba solista, questa è incerta nell'intonazione di lunghe e acutissime note, creando una stabilità traballante che dà un po' fastidio all'ascoltatore. Dopo l'inizio maestoso, il brano entra in un contesto più movimentato, la tromba continua sempre a suonare diverse frasi con una strana incertezza di intonazione, mentre gli archi accompagnano con il solito sistema dell'harmolodic. Avviene una sorta di botta e risposta tra lo strumento solista, che viene seguito ritmicamente dalle percussioni, e l'orchestra da camera. L'opera evolve poi in momenti più liberi, dove l'improvvisazione fa da padrona. Il brano si chiude infine con un ritmo sincopato e una tendenza lontanamente jazzistica, in un crescendo generale e in uno strillo finale della tromba. Si tratta di un pezzo che definirei strano, non so se nell'esecuzione o nella scrittura, non avendo la possibilità di guardare lo spartito, ma comunque la sensazione generale è quella di un esperimento non

completamente riuscito, non si tratta di certo di uno dei miglior lavori di Ornette.

Del 1986 sono altri tre titoli interessanti: *Notes Talking*, per mandolino solo; *Trinity*, per violino solo; *In Honor of NASA and Planetary Soloist*, per oboe, corno inglese, mukhaveena e quartetto d'archi.

Riguardo alla prima opera non si riescono a trovare informazioni, si sa solo che nel 1987 è stata più volte suonata in performance insieme a The Sacred Mind of Johnny Dolphin, ma non si hanno né incisioni né spartiti pubblicati purtroppo.

Di Trinity si riescono a trovare diverse versioni incise, la prima è stata pubblicata nel 1991 da Malcom Goldstein, un importante violinista di musica contemporanea, in un disco chiamato *Sounding the New Violin*, la cui reperibilità è però davvero molto scarsa oggigiorno. Si trovano però delle dichiarazioni di Goldstein riguardo a questa opera ed in particolare al metodo dell'harmolodic, quello che ci dice è che, in breve, Coleman tentò di spiegargli il funzionamento di questa tecnica compositiva, lui annuiva con la testa, ma in realtà non stava capendo nulla! Una registrazione di questo brano, che è invece di più semplice reperibilità, è stata pubblicata nel 2000 dalla violinista Jennifer Koh, nel disco *Violin Fantasies*. La magistrale interpretazione della violinista rende giustizia a questo splendido brano: ancora una volta la scrittura di Ornette si distingue per l'incredibile capacità melodica, la struttura si forma sul susseguirsi di diverse frasi che vanno incastrandosi in un contesto generalmente tonale, con piccole eccezioni, di tanto in tanto infatti la melodia si muove con note fuori tonalità, donando al tutto movimento e freschezza. Il tema iniziale è semplicissimo, ma di una rara bellezza, autentico e sincero. Nel brano vengono alternati momenti di maggiore intimità sonora, più silenziosi e delicati, ad altri di più spiccata vivacità. Il pezzo ci comunica gioia e sincerità, veramente una splendida composizione di Ornette e tengo a sottolineare ancora una volta la magnifica interpretazione di Jennifer Koh.

*In Honor of NASA and Planetary Soloist* non è stato invece mai registrato, questo lavoro fu scritto per il Kronos Quartet e Joseph Celli. Si trova una testimonianza di David Harrington, violinista e fondatore del Kronos Quartet, riguardo a delle prove che sono state fatte con Ornette per suonare questo brano. Harrington ci dice che il compositore voleva ogni volta che si suonasse "più insieme", desiderava ottenere una fusione degli strumenti. Harrington dice che deve molto a quell'incontro con Ornette, perché spiegando l'harmolodic e cantando quello che stava cercando dal suono in quella composizione, è riuscito a far suonare veramente insieme quell'ensemble. Inoltre loda anche le caratteristiche umane di Ornette, molto pacato e gentile.

Dunque chi ha dato inizio, perlomeno ufficialmente, al movimento del free jazz, è stato nella sua vita legatissimo alla musica contemporanea e di conseguenza ha dato continuità alla third stream teorizzata da Gunther Schuller. Ornette Coleman ha impostato tutta la sua musica sulla melodia ed ha studiato metodi innovativi di composizione per riuscire ad esaltarla al massimo delle sue potenzialità, è stato un grandissimo strumentista, ma anche un importante compositore, dalla mente sempre aperta e pronto a mettersi in gioco con idee innovative.

Chiunque ha avuto modo di conoscerlo ci parla di una persona squisita, soprattutto molto studioso e interessato alle novità, negli ultimi anni della sua vita non ha pubblicato moltissimi dischi, anzi ci sono stati periodi in cui si è ritirato a vita privata, senza interessarsi troppo di fare concerti o incidere album. Possiamo certamente considerarlo uno dei più importanti personaggi della storia del jazz e grazie al suo contributo musicale questo genere è andato evolvendosi e modificandosi nel corso degli anni, con influenze e contaminazioni, proprio come esso era nato.

*Kronos Quartet, Joseph Celli e Ornette Coleman*
*durante le prove di In Honor of NASA and Planetary Soloist*

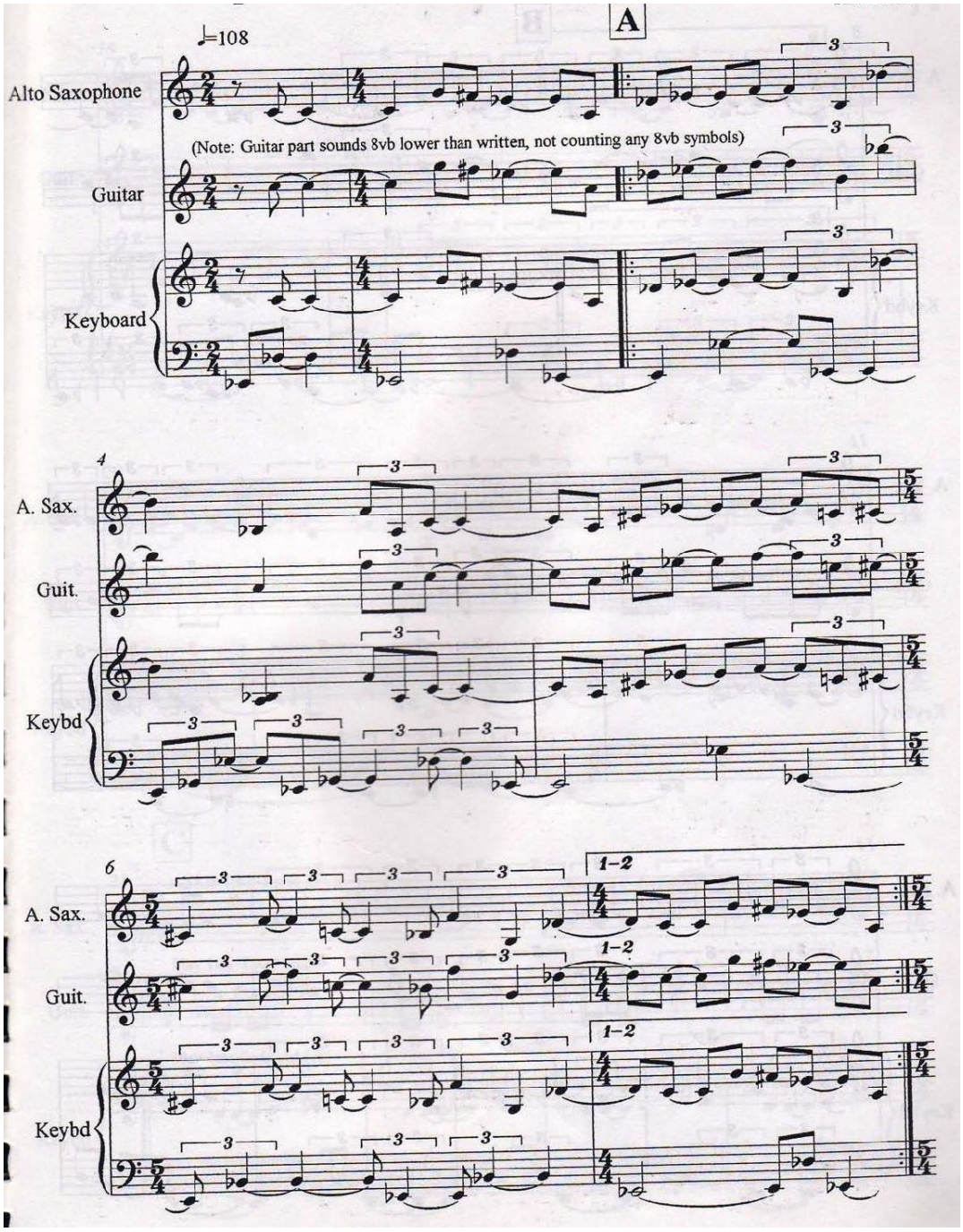
Il jazz d'avanguardia ha riscosso un certo successo grazie all'esempio dei primi sperimentatori, e proprio grazie ad essi molti giovani musicisti hanno iniziato a comporre tenendo conto sia delle caratteristiche jazz che di quelle della musica contemporanea. Uno fra questi musicisti è Tim Berne, sassofonista nato a Syracuse, che a partire dalla fine degli anni '70 ottiene un posto d'onore in una immaginaria discografia avant-jazz. Dichiara apertamente in interviste di aver fortemente subito l'influenza di Anthony Braxton, con il quale studiò per un breve tempo all'inizio della sua carriera, di Roscoe Mitchell, di Henry Threadgill e soprattutto del suo maestro Julius Hemphill. Inoltre dichiara che, nonostante non sia un appassionato ascoltatore di musica contemporanea, certamente il suo stile compositivo è ispirato anche a compositori come György Ligeti e Witold Lutoslawsky. Molti dei dischi di Tim Berne sono diventati importanti esempi di come l'improvvisazione possa facilmente confluire nella composizione, fino ad intersecarvisi completamente, molti dei suoi album sono completamente improvvisati, in altri invece c'è una maggioranza di parti scritte, nel complesso però possiamo dire che la musica di Berne è alla continua ricerca

del giusto equilibrio tra composizione e improvvisazione e spesso raggiunge notevoli livelli musicali. Ha collaborato con moltissimi musicisti e nel corso della sua carriera ha avuto modo di creare molti e diversi gruppi dal sound spesso contrastante, segno di una volontà di sperimentazione e della ricerca di originalità nell'espressione delle proprie idee musicali. Ci sarebbero molti dischi da annoverare, ma cercherò di limitarmi a citare solo quelli che ritengo possano ritenersi più importanti. Del 1988 è l'album *Miniature*, pubblicato da JMT Records, un lavoro particolare soprattutto per la formazione: oltre ovviamente al sax alto di Berne, Hank Roberts alla voce e al violoncello e Joey Baron alla batteria e al sintetizzatore. Un disco dal sound molto particolare, con momenti di totale astrazione sonora, l'utilizzo del violoncello ridefinisce un po' l'idea di trio conferendogli un sapore più cameristico, ma il violoncello era già stato utilizzato in passato da musicisti jazz, in particolare Berne si ispira a dei concerti fatti da Julius Hemphill al sax alto assieme ad Abdul Wadud al violoncello nel 1976 al La Mama Theatre di New York. Proprio dedicato ad Hemphill è un altro disco di Berne pubblicato sempre per JMT Records nel 1993 dal titolo *Diminutive Mysteries (Mostly Hemphill)*. In questo progetto vi suonarono David Sanborn al sax alto e sax sopranino, Marc Ducret alla chitarra elettrica, Hank Roberts al violoncello, Joey Baron alla batteria, Mark Dresser al basso (solo traccia 7) e Herb Robertson alla tromba, cornetta e flicorno (solo traccia 7). Tutte le composizioni di questo disco sono firmate da Julius Hemphill, eccetto che la settima traccia *The Maze (For Julius)*, scritta da Tim Berne. Sorprendente è la partecipazione di Sanborn, sassofonista virtuoso che però si è sempre occupato di musica più commerciale, ma al quale va un meritato plauso per il gusto e per come si è abilmente calato nella musica avanguardistica del disco. Questo progetto nacque proprio da alcune conversazioni tra i due sassofonisti, che collaboravano all'epoca insieme in televisione, Berne scoprì che Sanborn aveva frequentato Saint Louis e preso lezioni da Julius Hemphill e così gli propose di registrare la musica del loro comune maestro in un disco.

Nel corso degli anni Berne ha sviluppato un linguaggio del tutto personale ed una tecnica compositiva originale e riconoscibile, nonostante abbia scritto e scriva per formazioni dalle caratteristiche molto diverse, il suo stile è oramai facilmente distinguibile, le composizioni sono spesso di carattere contrappuntistico con frasi ripetute diverse volte in cui si intrecciano gli strumenti. Il ritmo di base è spesso sincopato mentre le linee melodiche si muovono su di esso in modo da allargarlo o modificarlo con delle poliritmie. Il sassofonista ha sempre amato collaborare con i chitarristi (già nel 1983 aveva pubblicato *Theoretically*, un duo con Bill Frisell), in particolare ha avuto modo spesso di suonare con Marc Ducret, straordinario chitarrista e compositore francese. Assieme a lui e a Tom Rainey alla batteria pubblica *Big Satan* nel 1997, primo album di quella che diventerà una formazione fissa e produttiva del sassofonista. I brani sono variegati, si passa da atmosfere più astratte come in *Yes, Dear* a pezzi in cui il ritmo è più marcato ed assume maggiore importanza la forma e la scrittura come ad esempio in *Scrap Metal*. La tecnica di Ducret è sorprendente, così come il suo gusto sonoro, sicuramente possiamo considerarlo uno dei chitarristi più interessanti nell'ambito avant-jazz dagli anni '90 ad ora. Un album davvero interessante che unisce improvvisazione libera, composizione avanguardistica, jazz e rock. Tre dei sei brani sono proprio del chitarrista francese, caratterizzati da frasi ritmicamente complesse e momenti di maggiore libertà di improvvisazione, dove la ricerca sonora a volte sconfina anche nel rumore o in atmosfere che creano sensazioni immateriali.

Uno dei dischi di Tim Berne che ottenne maggiori riconoscimenti fu *Science Friction*, pubblicato con l'etichetta di sua proprietà Screwgun Records nel 2002. Suonano in questo disco Marc Ducret alla chitarra, Craig Taborn al piano elettrico e Tom Rainey alla batteria. Si tratta di un progetto elettrico dalle sonorità spesso tendenti al rock, la chitarra viene usata ben volentieri distorta e il sassofono ha un suono convinto e molto presente. I brani sono tutti degni di attenzione, *Jalapeño Diplomacy* è un brano ritmicamente molto complesso

suddiviso in parti che si ripetono con ritornelli. Le linee melodiche sono costruite con tecnica contrappuntistica, l'improvvisazione si costruisce sulla struttura portante con tutti i cambi di metrica che ne fanno parte, prima vi è il solo del sassofono con la chitarra che costruisce una linea melodica di accompagnamento, poi viene il solo del piano elettrico, straordinariamente costruito da Taborn con la complicità di Tom Rainey.




*Tim Berne – Jalapeño Diplomacy (prima pagina)*

Il tutto è suonato con intenzione piuttosto rock e l'esecuzione è precisa e funzionale. Il brano *Sigh Fry* crea un'atmosfera più rarefatta, la batteria è delicata e dolcemente porta il tempo sui piatti, un bellissimo ed enigmatico tema apre il pezzo, poi ci si addentra in una improvvisazione di chitarra distorta totalmente atonale e dissonante, che contrasta fortemente ciò che costruiscono gli altri musicisti, uno sfondo delicato e soffuso, nel quale fondamentalmente si ripete il tema. La terza parte è costituita da una apertura all'improvvisazione libera, non c'è più tempo e tutto diventa più astratto, anche la chitarra si quieta e si abbassa di volume. Il brano si chiude con un tema che fiorisce da questa atmosfera delicata e lo porta ad un finale rilassato e disteso. Insomma si tratta di un disco veramente ben suonato e che ancora oggi desta sorpresa per l'abile interpretazione di queste complesse composizioni.

Altri dischi del sassofonista esplorano sonorità meno elettriche a favore di una musica più cameristica e decisamente orientata verso l'ambito contemporaneo. In particolare è necessario ricordare il disco *The Sevens* pubblicato nello stesso anno di Science Friction (2002), che vede ancora una volta alla chitarra, ma questa volta acustica, Marc Ducret, Sascha Armbruster al sassofono alto, Beat Kappeler al sassofono baritono, Beat Hofstetter al sassofono soprano ed Andrea Formenti al sassofono tenore. Si tratta di tutti sassofonisti dal passato classico, non jazzistico e questo conferisce al disco un sapore decisamente contemporaneo, ovviamente aiutato da una scrittura orientata in quello stile. Il quartetto di sassofoni, che si chiama ARTE Saxophone Quartet, apre il disco con un brano chiamato *Repulsion*, formato da un intersecarsi di quattro melodie diverse che si muovono in continuazione tra contrappunti e accordi all'unisono. Lo stesso brano viene poi mixato da David Torn, che è co-produttore del disco assieme a Tim Berne, nel terzo brano *Reversion* in chiave elettronica, viene modificato continuamente con effetti e particolari suoni, compresa una batteria elettronica. Il risultato è assolutamente straordinario e si sente tantissimo lo stile del chitarrista David Torn, ricorda infatti le sonorità di alcuni suoi dischi come

ad esempio il successivo *Prezens* (2007), in cui c'è anche Tim Berne. L'unico brano in cui Berne suona è la quarta traccia: *Quicksand*, ancora un'altra versione di Repulsion, suonata assieme al quartetto e anche a Ducret in chiave cameristica, ma questa volta con un forte accento sull'improvvisazione. Ecco quindi che in questo brano si completa il processo artistico che il sassofonista voleva attuare con questa composizione, ha ripercorso in un certo senso la storia della musica, da suoni acustici da camera, all'improvvisazione libera, fino alla musica elettronica. Un brillante e decisamente riuscito esperimento che fa di questo disco uno dei più interessanti dell'intera discografia di Berne. Questo esperimento è stato ripetuto in scala più piccola anche con la seconda traccia del disco *Sequel Why*, una improvvisazione di chitarra su una parte scritta da Berne, i cui suoni sono poi stati ridistribuiti nell'ultima traccia del disco *Sequel Ex* da David Torn. Interessante notare che il brano per chitarra in questione lo si può ascoltare in chiusura di *Huevos*, prima traccia del disco Science Friction.

La musica di Tim Berne mantiene sempre uno strano equilibrio instabile, anche quando sembra che la struttura si stia smembrando si avverte una forte resistenza formale, dovuto certamente all'esperienza e alla bravura dei musicisti e alla ottima architettura delle composizioni, delle quali il perfetto bilanciamento tra improvvisazione e scrittura è la caratteristica principale.

Da citare sono anche i dischi con il gruppo *Snakeoil*, in particolare il secondo di essi, pubblicato nel 2013 e dal nome *Shadow Man*, bellissime le atmosfere acustiche create da gruppo formato da Tim Berne al sax alto, Oscar Noriega al clarinetto basso, Matt Mitchell al piano e Chess Smith alla batteria. In questo disco il suono è particolarmente naturale ed è questa la sua bellezza, cosa che purtroppo si perde un po' con il successivo *You've been watching me*, pubblicato per ECM nel 2015, nel quale c'è l'aggiunta della chitarra elettrica di Ryan Ferreira; in questo album viene ripreso un po' lo stile di Science Friction o di un altro album chiamato *The Shell Game* (2001) senza però raggiungere mai quei livelli compositivi.

Tim Berne è stato ed è un compositore dalla mente aperta, senza preconcetti e che insegue l'unico obiettivo di scrivere la sua musica, con il suo stile ed il suo linguaggio; possiamo sicuramente annoverarlo tra gli esponenti di prima punta dell'avant-jazz. Le influenze nella sua musica sono tantissime, abbiamo potuto notare come la musica contemporanea sia presente anche nei suoni dischi, così il rock fino ad arrivare addirittura all'heavy metal, chiaramente non possono mancare dei riferimenti alle sonorità del jazz di Mitchell, Braxton e del suo maestro Julius Hemphill.

*Tim Berne*

A proposito di Julius Hemphill, è il caso di analizzare un suo disco in particolare visto la forte presenza di elementi contemporanei in un lavoro di un artista la cui musica è sta sempre incentrata in ambito jazzistico. *One Atmosphere* fu pubblicato nel 2003 dall'etichetta Tzadik Records, postumo in quanto Hemphill morì nel 1995.

Questo disco è veramente degno di note e racchiude diverse composizioni molto interessanti, innanzitutto la prima traccia che dà il nome all'album *One Atmosphere* appunto, per pianoforte e quartetto d'archi. Suonano su questo brano il Pacifica String Quartet e la pianista Ursula Oppens, straordinari

interpreti di una splendida partitura, scritta nel 1992 e assolutamente da annoverare tra le composizioni di musica contemporanea scritte da jazzisti più interessanti. Il brano parte con un crescendo leggermente inquietante, il piano allarga l'atmosfera con una frase dal sapore dodecafonico, ecco quindi che il quartetto suona una melodia più armoniosa, che verrà ripetuta diverse volte, per rilassare la tensione creata dall'atonalità. In questi primi minuti il brano riporta alla mente l'emotività di altri pezzi come la *Suite Lirica* (1925-1926) di Alban Berg, oppure la *Verklärte Nacht* di Arnold Scönberg (1899), una atmosfera tensiva ma al contempo distesa. Poi a 1 minuto e 55 il brano diventa più ritmico e serrato, con un ostinato di sottofondo e varie frasi suonate da violino e pianoforte che aumentano la sensazione di atonalità e forte tensione, in questo caso i riferimenti da cui possiamo attingere riguardano più che altro la scrittura micropolifonica di György Ligeti, ritroviamo soprattutto simili intenzioni nel suo *Quatuor à cordes n°1* scritto tra il 1953 il 1954. Il suono si fa poi più ambientale, gli archi fanno da sfondo al pianoforte che con melodie misteriose disegna abilmente ambienti e scenari naturali, un po' oscuri e impenetrabili, il brano va verso la chiusura con una parte più mossa e nevrotica, protesa a sonorità di carattere seriale fino a chiudersi nella ripetizione di più accordi atonali con dinamiche molto forti. Si tratta davvero di una notevole dimostrazione delle abilità compositive di Hemphill e soprattutto del suo gusto e della sua apertura mentale. Seconda traccia dell'album è *Savannah Suite*, scritta nel 1978, per flauto, violoncello e percussioni. In questo brano la presenza delle percussioni porta le sonorità a divenire più etniche e il violoncello spesso fa le veci di un contrabbasso jazz, anche il flauto tende a suonare melodie protese al blues o alla musica sud americana. Chiude l'album una suite suddivisa in quattro brani chiamata *Water Music for woodwinds*, interessante e particolare i momenti contrappuntistici tra le frasi dei fiati, non mancano anche qui momenti di maggior tendenza a melodie jazzistiche o comunque riconducibili alle improvvisazioni per sax di Braxton, subito riconoscibile il suono di Tim Berne,

che in questi ultimi brani è spesso libero di improvvisare liberamente. One Atmosphere è un disco veramente degno di nota che testimonia ancora una volta l'interesse dei più creativi musicisti jazz nei confronti di sonorità più rivolte alla musica contemporanea.

A far parte del primo nucleo dell'AACM, di cui abbiamo già precedentemente parlato, vi era anche il sassofonista Henry Threadgill, un geniale musicista di Chicago che è stato ed è ancora oggi fonte di ispirazione per molti sassofonisti. Nel corso degli anni Threadgill ha variato molto la sua produzione, in stile e strumentazione, questo dovuto alla sua forte curiosità e necessità di ottenere sempre risultati originali nella sua musica. Dichiara infatti spesso in interviste che quando qualcosa lo stanca la abbandona per passare a nuove idee, più fresche e sulle quali studia molto per ricercare soluzioni e novità. Con il gruppo *AIR* a partire da metà anni '70, pubblicò moltissimi album di avant-jazz, che sicuramente sono stati di ispirazione a musicisti come Tim Berne; ha poi fondato altri gruppi come i *Very Very Circus*, oppure *Zooid* e negli ultimi anni ha applicato le sue idee compositive in un progetto dedicato al suo amico Butch Morris.

Proprio Butch Morris è stato un altro musicista emblema della fusione tra jazz e linguaggi musicali di altro tipo, dall'improvvisazione libera alla contemporanea. Morris è stato colui che più di tutti ha sviluppato ed ha reso celebre la tecnica della conduction, la conduzione di un ensemble fatta con regole molto precise, ma in modo del tutto diverso da quella dei direttori classici. Nella conduction la gestualità e l'improvvisazione sono elementi fondamentali, sui quali prende forma poi la struttura musicale che il conduttore/compositore condivide con gli esecutori/compositori. Si tratta infatti di una condivisione dei ruoli e di un gioco tra sguardi, gesti e movimenti. Morris aveva trovato il modo di codificare visivamente la musica che aveva in mente, che eseguiva con la direzione attraverso l'interpretazione libera degli esecutori.

Un modo per liberarsi delle regole attraverso di esse e creare una musica aperta eppure così equilibrata e precisa. Nonostante noi possiamo tranquillamente considerare Butch Morris il musicista che più vi si è dedicato e da cui ha creato un linguaggio gestuale personale, la tecnica della conduction era già stata utilizzata precedentemente, da Mingus in *Pithecanthropous erectus* (1956), da Sun Ra nel 1965 in *The Magic City* e infine dal geniale Frank Zappa durante moltissimi concerti negli anni ’70, come ad esempio quello fatto nel 1973 al Roxy Theatre di Hollywood.

Anche Frank Zappa ha infatti dimostrato grande interesse verso la musica d’avanguardia, contemporanea ed anche elettronica. Le sue capacità di orchestratore le si possono gustare già nel disco *Orchestral Favorites* del 1979. Ci sono altri album però che maggiormente testimoniano l’interesse di Zappa nei confronti della musica contemporanea, in particolare di carattere orchestrale: *London Symphony Orchestra, vol. 1*, del 1983, che ha un seguito nel 1987 con *London Symphony Orchestra, vol. 2*.

Nel 1984 viene pubblicato *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger*, con la direzione, in parte, del compositore Pierre Boulez, registrato all’IRCAM di Parigi dall’Ensemble InterContemporain. In questo album, ma non è il primo a testimoniarlo, vi è la presenza di Zappa al synclavier, strumento particolare che fu da lui molto amato ed utilizzato, si tratta di un sintetizzatore digitale dalle sonorità molto complete, si può programmare per ottenere una vasta gamma di suoni. Nel 1991 vengono registrate le tracce del disco *Everything Is Healing Nicely*, pubblicato postumo nel 1999, suonato con l’Ensemble Modern, in preparazione per *The Yellow Shark*, registrato nel 1992 e pubblicato nel 1993 e che possiamo considerare il capolavoro orchestrale del chitarrista/compositore americano. *The Yellow Shark* fu registrato al Festival di Francoforte, dove Zappa fu scelto come uno dei quattro compositori protagonisti del festival, gli altri furono John Cage, Karlheinz Stockhausen ed Alexander Knaifel.

Un altro musicista ormai considerato una icona della musica jazz/contemporanea è John Zorn, un sassofonista e compositore americano. Parlare della sua discografia è un'impresa assai difficile, in quanto vi possiamo trovare davvero di tutto, generi totalmente diversi, formazioni delle più disparate, insomma è stato ed è un musicista a 360 gradi, molto produttivo ed attivo in diversi ambiti musicali, dalla musica classica al jazz addirittura al metal. Tra i suoi lavori vanno ricordati i Game Pieces, elaborati tra anni'70 e '80, si tratta di improvvisazioni collettive in cui gli interpreti devono seguire delle regole strutturali come in giochi da tavola. È un'idea sicuramente particolare e dai risultati musicali sorprendenti, in particolare va ricordato il più celebre *Cobra*, registrato per la prima volta nel 1987, ma che spesso è stato protagonista di performance di Zorn e del suo ensemble.

Come abbiamo detto Zorn ha composto anche partiture di musica contemporanea, va ricordato sicuramente *Cat o' Nine Tails*, scritto nel 1988, ma pubblicata nel 1993 nell'album del Kronos Quartet *Short Stories*. Questo brano per quartetto d'archi inizia in modo violento e confuso e, nel corso della sua durata, alterna attimi di silenzio ad esplosioni di suoni irruenti, una bellissima composizione, molto ispirata e descrittiva. Questo pezzo è contenuto anche nel disco di Zorn *The String Quartets*, pubblicato nel 1999 e che contiene tutti i quartetti per archi del sassofonista. Si tratta di un disco composto da quattro brani, oltre al brano già citato vi è *The Dead Man*, scritto nel 1990, dalle caratteristiche simili al primo, in cui possiamo gustare un profondo equilibrio musicale tra scrittura e improvvisazione, che si fondono e confondono l'un l'altro, non riuscendo più a distinguersi. Questo brano si compone di quattordici piccoli frammenti, tutti diversi l'uno dall'altro. Concludono il disco il brano di quasi trenta minuti *Memento Mori*, scritto nel 1992 e dedicato alla compositrice Ikue Mori, e *Kol Nidre*, scritto nel 1996, dalle sonorità più profonde e seriose, meno giocose rispetto agli altri brani, gli archi creano un suono ondeggiante e meditativo, quest'ultimo pezzo è stato arrangiato dal sassofonista anche per

quartetto di clarinetti. Chiaramente questi sono solamente alcuni dei lavori importanti di Zorn, il quale vanta una discografia di oltre cento dischi. John Zorn è un compositore geniale, sempre pronto a mettersi in gioco con generi e stili diversi, dai suoi lavori si può riconoscere una gran voglia di esprimere le proprie idee che sono sempre chiare e giustificano il suo stile compositivo, che nel corso degli anni si è modificato e rafforzato in un linguaggio personale unico.

Tra i musicisti più giovani che negli ultimi anni sono emersi sulla scena musicale, grazie alla loro bravura e alle loro ottime intuizioni, vi sono sicuramente il pianista Craig Taborn e il sassofonista Steve Lehman.

Craig Taborn vanta già una vasta discografia in particolare una brillante carriera tra le collaborazioni, che ha fatto con i più importanti musicisti della scena jazz e non. Soprattutto vanno citate le presenze sui dischi di Roscoe Mitchell *Nine to get ready* (1997), *Song for my sister* (2001), *Composition/Improvisation Nos. 1, 2 & 3* (2004), *Turn* (2005), *Far Side* (2007), *Conversation I* (2014), *Conversation II* (2014). Mitchell è stato infatti un po' il suo mentore e colui che lo ha maggiormente aiutato a sviluppare un pensiero musicale personale che ha poi maturato nei suoi dischi da leader. Il primo di questi ultimi risale al 1994 e si chiama *Craig Taborn Trio*, ma risulta ancora acerbo, nonostante già siano da riconoscere le sue abilità virtuosistiche. Quello che possiamo considerare il vero esordio da leader è *Light Made Lighter*, pubblicato nel 2001, nel quale suona assieme a Chris Lightcap al contrabbasso e Gerald Cleaver alla batteria. Un disco che introduce al modo di suonare del pianista, ancora molto legato alla tradizione jazzistica ma che già sperimenta sul pianoforte con nuove forme e soprattutto con la composizione di linee melodiche contrappuntistiche che si intersecano, giocando con una armonia complessa, che spesso scompare durante le improvvisazioni, per lasciare spazio ad un fraseggio più libero. Splendido il disco per piano solo del 2011, pubblicato

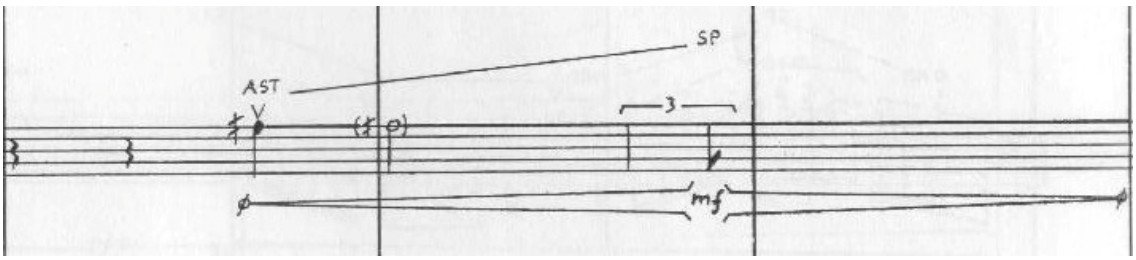
per ECM, *Avenging Angel*, un disco ricco di influenze diverse, ma soprattutto nel quale possiamo gustare appieno il maturato stile di Taborn. Il brano che apre il disco, *The Broad Day King* è caratterizzato da una tranquilla atmosfera in cui una nota viene ripetuta continuamente, in modo quasi minimalista, su di essa vengono costruiti accordi che creano una sensazione di movimento spaziale. Un pezzo davvero bello e in grado di far visualizzare all'ascoltatore un ambiente naturale nel quale immergersi. *Diamond Turning Dream*, terza traccia del disco, ricorda per stile le composizioni per piano di Morton Feldman, le dinamiche decisamente soffuse, il tempo dilatatissimo, gli accordi dissonanti ma che immersi nella quiete non disturbano per niente l'ascoltatore, un dipinto dai colori scuri, quasi inquietante. Possiamo ascoltare chiari riferimenti alla musica contemporanea in tutto il disco, ad esempio anche nel pianismo più aggressivo in *Glossolalia*, che comunque mantiene dinamiche piuttosto basse, ma in cui è suonato un maggior numero di note, con estrema chiarezza e precisione, caratteristica che distingue Taborn da molti altri pianisti. L'atmosfera che si viene a creare con questi lunghi arpeggi è un po' pensata alla maniera di Debussy, ricreando visivamente ambienti che definirei fantastici, irreali, evanescenti. In *Neither, Nor* viene utilizzata una tecnica puntinistica, l'improvvisazione è qui composta da una costellazione di note staccate e veloci. Questo disco è un piccolo gioiello, in cui è possibile sentire uno stile pianistico decisamente definito e personale e in più colloca Craig Taborn tra i musicisti più interessanti del momento, in quanto riesce a rielaborare il concetto di improvvisazione facendo uso di materiale proveniente da diversi stili e generi, i quali si fondono in un personale linguaggio musicale; insomma Avenging Angel è un esperimento ben riuscito in cui convivono la tradizione jazzistica e classica, assieme alla sperimentazione.

Abbiamo già citato assieme a Craig Taborn, un altro giovane musicista che è velocemente diventato uno dei più interessanti musicisti sulla scena jazz

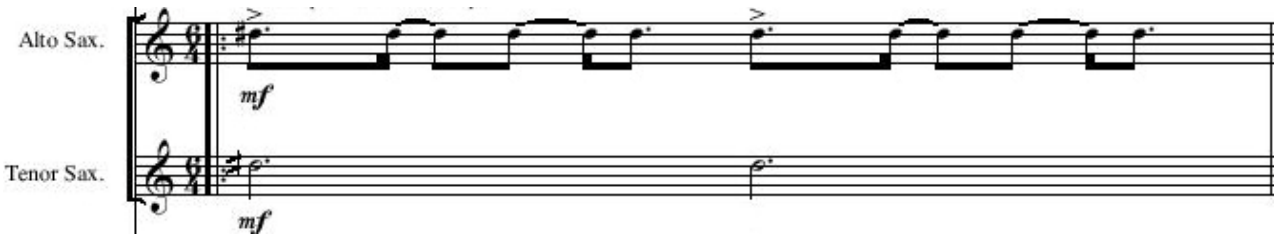
mondiale, soprattutto per i suoi studi che riguardano l'inserimento della musica spettrale in un contesto jazzistico e improvvisativo: Steve Lehman. Questa "missione" lo ha portato ad approfondire molto le tecniche spettrali, tanto da sperimentarle in diverse sue composizioni. Ha esplorato la letteratura musicale e analizzato diversi lavori di autori quali Hugues Dufourt, Gerard Grisey e Tristan Murail. In particolare il lavoro di questi ultimi due compositori ha influenzato la musica di Lehman, il quale comunque cita tra i suoi autori di riferimento anche coloro che possiamo definire proto-spettralisti, ovvero dei precursori della musica spettrale: Debussy, Scriabin, Varese, Messiaen, Scelsi, Ligeti, e Stockhausen. L'interesse di Lehman riguardo alla musica spettrale coglie a pieno il senso di questo particolare stile compositivo, non si tratta infatti semplicemente di uno studio sullo spettro che viene poi applicato agli strumenti attraverso una sintesi orchestrale, ma è piuttosto una raccolta di idee e atteggiamenti sulla composizione, ponendo in primo piano la fenomenologia della percezione acustica. Non a caso Steve Lehman, spiegando le teorie da cui è partito per comporre brani come *Echoes* o *Baltimore/Berlin*, usa spesso e volentieri il termine liminalità. Questo termine fu utilizzato per la prima volta in una lettera di Hugues Dufourt a Grisey, nella quale si lamentava della vaghezza della definizione "musica spettrale", piuttosto egli preferiva definire la sua musica "liminale". Questa particolare definizione piace molto a Lehman, soprattutto per quanto riguarda l'intento del suo lavoro, che comprende due tradizioni musicali differenti ponendosi precisamente nel mezzo. Una situazione cioè di liminalità, una soglia di transizione tra la musica spettrale e quella jazz. L'esplorazione di questo ambiente liminale, secondo il sassofonista, può portare ad una esperienza musicale trascendentale. Ancora una volta l'incontro di due culture diverse sta nella improvvisazione, caratteristica della musica afroamericana che ha da sempre aiutato la creazione di sensazioni liminali, di ambiguità tra diverse identità fisse. Anche i compositori di musica spettrale si sono spesso interessati al mondo dell'improvvisazione. Soprattutto Gerard

Grisey ha subito l'influenza del linguaggio jazz e in particolare dell'aspetto dell'improvvisazione e dell'impulso ritmico, lo si può facilmente riscontrare in opere come *Talea* del 1986, *Le Noir de l'Etoile* del 1990 e *Vortex Temporum* (1995).

Vi sono due aspetti principali nella musica spettrale e di conseguenza anche nelle composizioni di Steve Lehman: lo studio timbrico del suono, a partire del suo spettro acustico, utile a ricreare, attraverso la sintesi orchestrale, una armonia di carattere spettrale e l'aspetto ritmico in continuo movimento, una pulsazione fluida che cambia talmente tanto da far sì che non si percepisca il cambiamento. Entrambe queste caratteristiche agiscono sulla percezione dell'ascoltatore ed è quello che i compositori di musica spettrale voglio ottenere. Steve Lehman aggiunge a queste caratteristiche basilari l'aspetto improvvisativo inteso nel senso jazzistico del termine, costruito quasi sempre su articolate strutture ritmiche. Il timbro viene curato in modo particolare attraverso lo studio di nuove accordature per gli strumenti e l'utilizzo minuzioso dei quarti di tono. Questo avviene anche nelle partiture di Steve Lehman, che riesce ad ottenere grazie a queste tecniche suoni davvero originali e poco utilizzati nella musica jazz. L'orchestrazione costruita con l'utilizzo anche dei quarti di tono diventa un ricco contenitore sonoro e il timbro che ne risulta è complesso, ma al contempo naturale. In un certo senso infatti possiamo sempre parlare di un ritorno allo stato primitivo della musica, come avevamo detto anche per la free improvisation, il suono inteso come puro fenomeno fisico, studiato in quanto tale ed inserito poi in un contesto artistico.



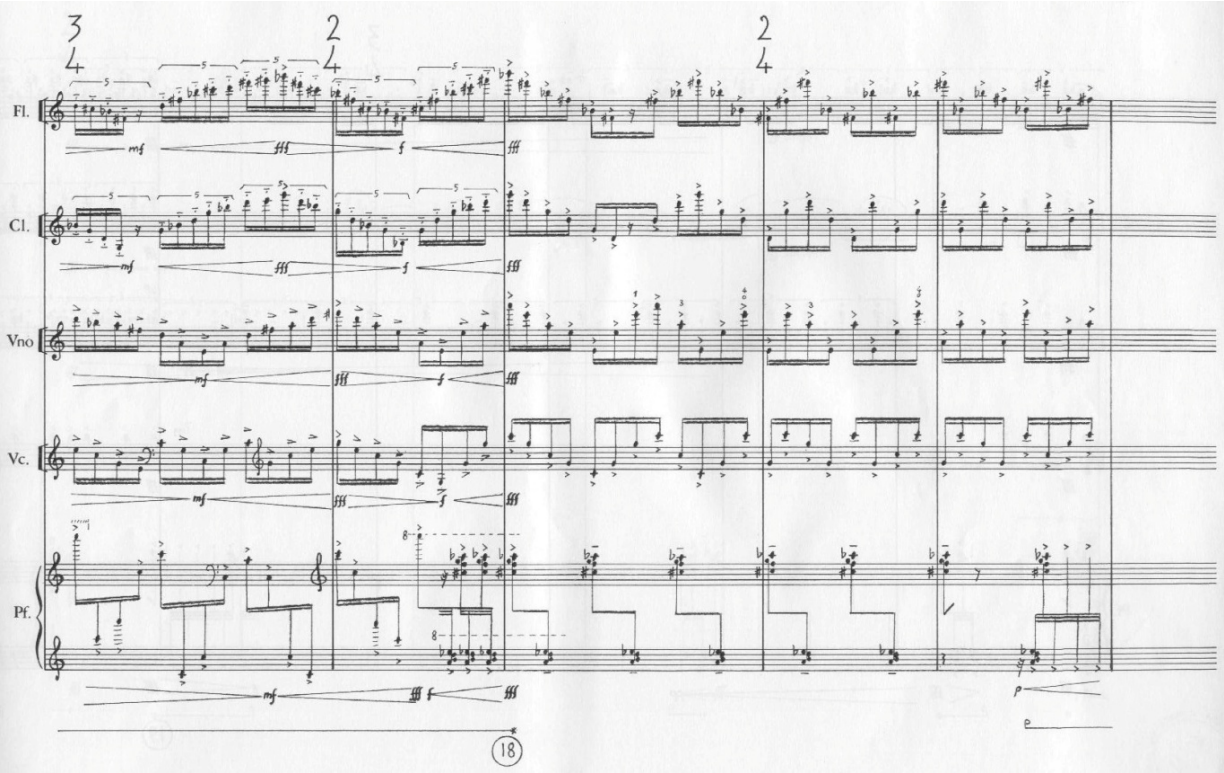

*Gerarg Grisey: Talea (esempio di # abbassato di un quarto di tono)*



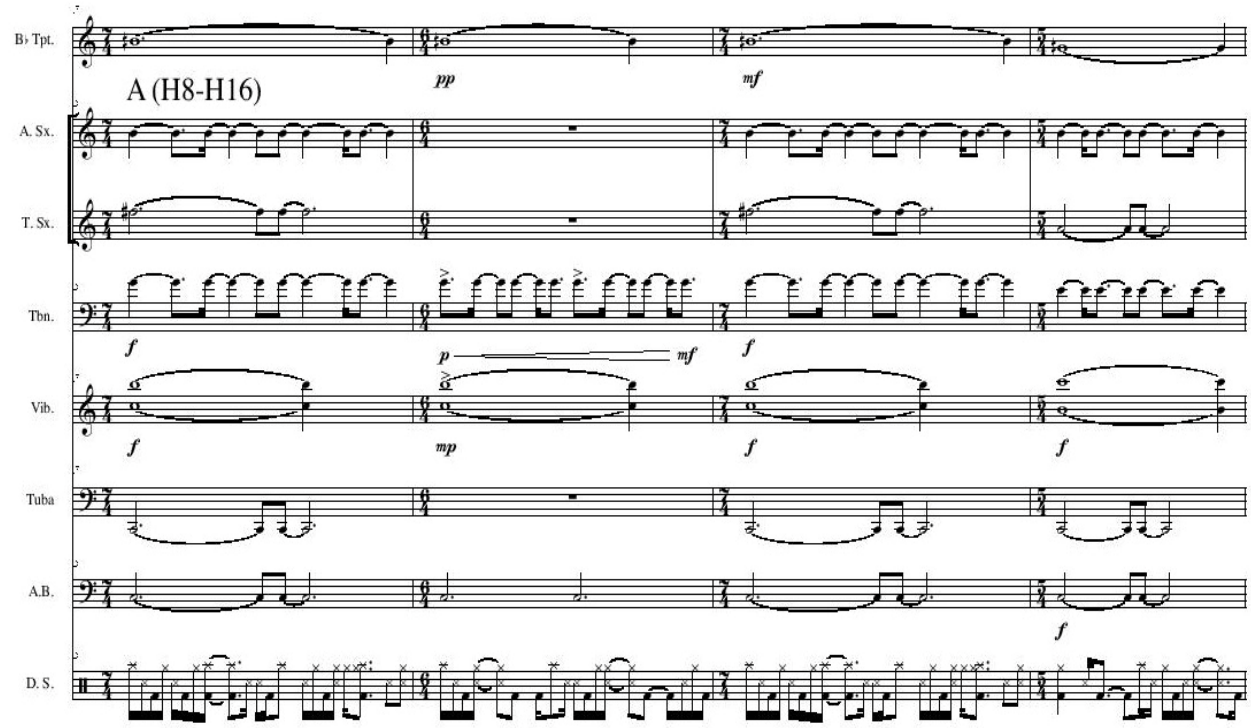

*Steve Lehman: Echoes (esempio di # alzato di un quarto di tono per il sax tenore)*

Come ci spiega lo stesso Lehman nella sua tesi di laurea alla Graduate School of Arts and Science per la Columbia University, l'armonia che ha usato per il brano *Echoes* è costruita sullo spettro acustico del vibrafono. Nella prima battuta del brano per esempio, l'armonia scritta deriva dallo spettro armonico della nota del vibrafono E-1 (41.2 Hz): la tuba e il contrabbasso suonano il secondo armonico (E – 82.4 Hz), al sassofono tenore il settimo armonico (C3⁄4 # – 285.3 Hz), il sassofono alto e il trombone suonano il nono e decimo armonico (rispettivamente F# – 370 Hz e G# – 415.3 Hz.), la tromba suona l'undicesimo armonico (A1⁄4 # – 452.9 Hz) e il vibrafono suona insieme il quindicesimo e il trentaduesimo armonico (D# – 622.3 HZ e E – 1318.5 Hz).

Per quanto riguarda il ritmo, vengono utilizzati sia la polimetria che la poliritmia, per dare, come ho già detto, un senso di pulsazione mutevole e fluida. Il risultato finale è un complesso insieme di suoni che si muovono assieme contrastandosi ritmicamente in una sorta di contrappunto poliritmico. La struttura ritmica di *Echoes* si muove attorno a raggruppamenti di tempi in 4/4, 5/4, 6/4, 7/4 e 9/4. Ogni gruppo è suddiviso in quattro parti di durata identica, con variazioni accentate progressivamente da trombone, tuba, contrabbasso o batteria. La forte poliritmia tra le voci fa si che l'ascoltatore abbia la percezione che il beat si muova costantemente. Ad esempio nelle battute in 5/4 è possibile sentire il raggruppamento dei cinque sedicesimi come un nuovo tempo più lento in 96 bpm, mentre invece il tempo reale rimane quello indicato a inizio partitura: 120 bpm.




*Gerard Grisey: Talea (esempio di polimetria)*




*Steve Lehman: Echoes (esempio di polimetria)*

Il brano Echoes, che abbiamo utilizzato per spiegare brevemente le idee spettrali applicate al jazz da Steve Lehman, si trova in un disco del 2009, pubblicato per Pi Records, che si chiama *Travail, Transformation and Flow*. Si tratta del primo disco dell'ottetto del sassofonista che è composto da: Tim Albright al trombone, Jose Davila alla tuba, Chris Dingman al vibrafono, Jonathan Finlayson alla tromba, il bassista Drew Gress, il tenor sassofonista Mark Shim e il batterista Tyshawn Sorey, oltre ovviamente allo stesso Steve Lehman al sax alto. Si tratta di un disco di enorme importanza, i brani uniscono la scrittura all'improvvisazione, mantenendo però salde le strutture, necessaria è chiaramente una precisione certosina nella ritmica, tenuta solidamente in mano dallo straordinario Tyshawn Sorey che ha modo, nel corso del disco, di mostrare le sue doti di virtuoso con uno spiccato gusto musicale.

Proprio Echoes è forse il brano più interessante del disco, ma tutti i pezzi, in modo diverso, suscitano un grande fascino nell'ascoltatore interessato alle novità. Il suono è straordinariamente personale, così come il linguaggio di Lehman è maturo e consapevole sia come compositore che chiaramente come solista. *Alloy* è un brano con un tema che ricorda molto il sound da big band, in cui quindi è molto percepibile la fusione tra tradizione jazzistica e innovazione sperimentale, non a caso il titolo significa proprio "lega", si tratta di quella musica liminale di cui parlava Hugues Dufourt, che è diventata tanto cara al sassofonista americano.

Il secondo disco dello Steve Lehman octet viene pubblicato nel 2014 sempre da Pi Records e si chiama *Mise en Abime*, acclamato capolavoro del jazz contemporaneo, che ricalca la fama del sassofonista come uno dei più importanti compositori di avant-jazz di oggi, un musicista visionario ed uno studioso. Il disco ha le stesse sonorità del primo, i pezzi sono costruiti secondo gli stessi principi spettrali, addirittura il vibrafono è stato accordato con l'utilizzo dei quarti di tono. In Mise en Abime Steve Lehman solidifica le sue conoscenze teoriche e ancora una volta le sperimenta in un contesto musicale dalla

complessa stratificazione ritmica e armonica. Tutto crea movimento, è una musica liquida, eppure la percezione sensoriale dell'ascoltatore è pervasa da uno stabile equilibrio, dovuto alla perfezione nell'esecuzione da parte dei bravissimi musicisti e soprattutto alla straordinaria pulizia dei suoni, che rende facile distinguere il singolo strumento all'interno di un'articolata orchestrazione. Questa riconoscibile limpidezza della forma musicale fa si che l'ascoltatore possa ben entrare nel discorso sonoro, ma al contempo rende il tutto un po' "impacchettato". Dopo aver ascoltato i dischi di Lehman, in particolare quest'ultimo, si rimane sicuramente sbalorditi. Non c'è dubbio che il sassofonista sia un perfezionista ed un ricercatore eccelso e stia dando il suo contributo per far evolvere ancora la musica jazz, non c'è dubbio che sia riuscito a creare un suono del tutto personale e il suo stile compositivo è unico al mondo, si tratta quindi di un personaggio veramente speciale e degno di nota. Personalmente però ho difficoltà a sentire nelle sue composizioni la naturalezza che è invece chiara negli spettralisti quali Grisey e Murail. Il tutto mi sembra un po' forzato forse soprattutto per quanto riguarda le improvvisazioni, che quasi sempre avvengono sulla struttura scheletro del brano, questo porta i solisti a dover in qualche modo frenare la propria creatività per prestare attenzione ai numerosi cambi ritmico-armonici presenti. Si tratta ovviamente di una opinione personale. Le sperimentazioni di Roscoe Mitchell o di Braxton credo siano più riuscite da un punto di vista strettamente musicale, perché riescono a sviluppare le proprie idee compositive con una maggiore naturalezza e questo si percepisce chiaramente quando si ascoltano i loro lavori. Bisogna ricordare comunque che Lehman è un compositore ancora molto giovane e che quindi avrà ancora modo di sviluppare e migliorare il suo pensiero musicale.

# TYSHAWN SOREY

## ASPETTO ACUSTICO E SONORO DELLA BATTERIA

Tra i giovani musicisti, nella produzione di uno in particolare, Tyshawn Sorey, è possibile notare una forte influenza della musica contemporanea. Abbiamo già parlato di questo talentuoso batterista analizzando i dischi dello Steve Lehman Octet, di cui fa parte oramai da anni. Sorey, oltre ad essere un vero virtuoso dello strumento, suona anche il piano ed il trombone ed è inoltre un originale compositore, ed è proprio quest'ultimo aspetto che andremo ad analizzare maggiormente, cercando i punti d'incontro tra il jazz e la musica contemporanea nelle sue partiture.

Innanzitutto va compreso il ruolo della batteria o delle percussioni nella musica moderna, con il passare degli anni infatti questo strumento è stato sempre più valorizzato e oramai non assolve più al ruolo, che aveva in passato, di semplice accompagnamento ritmico. Questa evoluzione è avvenuta parallelamente sia nelle jazz band che nella musica contemporanea, fino a considerare la percussione uno strumento melodico esattamente come gli altri.

Edgard Varèse scrisse tra il 1929 ed il 1931 *Ionisation*, la prima vera partitura per sole percussioni, con l'aggiunta di un pianoforte di cui si fa però un utilizzo particolare. Questo lavoro è di fondamentale importanza per la musica contemporanea, Varèse libera le percussioni dal ruolo passato e così facendo permette una nuova visione della musica. Se Scönberg aveva professato all'inizio del '900 la "democrazia" delle note con la teorizzazione della tecnica dodecafonica, Varèse con Ionisation applica una sorta di "democratizzazione" degli strumenti, quindi di conseguenza dei suoni. Questa risulta essere una vera rivoluzione in ambito musicale, che deriva da una progressiva modernizzazione del pensiero dei compositori del '900. Come ogni rivoluzione, anche questa

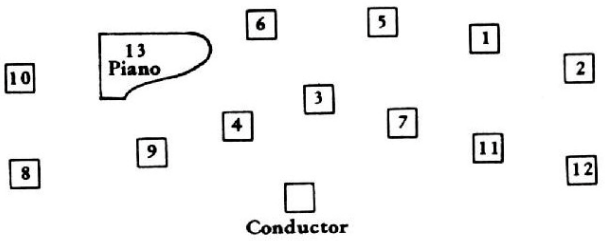
applicata da Varèse non è altro che una evoluzione della tradizione, come lo era stata anche la dodecafonia. Già nella *Sagra della primavera* (1913) di Igor' Stravinskij era possibile udire un ampliamento del ruolo delle percussioni nella partitura, così come anche ne *Il mandarino meraviglioso* (1919). Tuttavia in questi lavori le percussioni sono ancora fortemente legate agli altri strumenti, in un certo senso dipendono dall'orchestrazione generale e per questo non si giunge mai ad un loro impiego davvero autonomo ed indipendente.

Varèse aveva già sviluppato da anni l'idea delle percussioni come strumento privilegiato per la sua musica sperimentale e la ricerca sonora, ricordiamo che nella partitura di *Amériques*, composta tra il 1918 e il 1921, vi erano ben undici percussionisti. Con il passare del tempo questo compositore aveva man mano migliorato le sue qualità di orchestratore di questa classe di strumenti, capendone a fondo le possibilità acustiche e sonore. Possiamo considerare quindi Ionisation come un punto di arrivo di anni di studio, il coronamento di un'idea che da tempo andava sviluppandosi in Varèse.

Per Ionisation è stata architettata una spazializzazione del suono, vengono infatti date le posizioni che gli strumentisti devono mantenere durante l'esecuzione. Attraverso questa disposizione il compositore concepì un continuo movimento di nuclei sonori, dando così l'impressione della creazione di uno stato d'animo e nascondendo abilmente la forma musicale.

**• IONISATION •**

**Chart for disposition of Percussion Ensemble suggested by Morris Goldenberg, Instructor of Percussion, Juilliard School of Music.**



Con questo brano Varèse raggiunge due obiettivi che risultano opposti, eppure si completano vicendevolmente in una concezione moderna della musica: attraverso l'utilizzo di soli strumenti a percussione viene eliminato l'aspetto melodico dalla partitura e di conseguenza vi è l'annullamento dell'aneddoto più importante della tradizione musicale; questo però causa una evoluzione delle percussioni che assumono caratteristiche simili ad ogni altro strumento, ovvero anche melodiche. In pratica attraverso l'annullamento della melodia vi è una sua trasformazione, questa idea nel corso degli anni si è rivelata di importanza enorme per la musica contemporanea, a partire da questa idea siamo arrivati a John Cage e alla sua asserzione "tutto è musica".

Così è nata Ionisation, e dopo di essa la *Sonata per due pianoforti e percussione* (1937) di Béla Bartòk, l'esplosiva *Zyklus* (1959) di Karlheinz Stockhausen e tanti altri lavori che hanno fatto sì che le idee visionarie di Varèse continuassero a vivere fino a diventare una realtà imprescindibile della musica contemporanea.

Anche nella musica jazz il ruolo della batteria si è andato modificando con il passare degli anni, questo grazie al ruolo fondamentale dell'improvvisazione in questa musica. Se inizialmente il batterista aveva solamente il compito di accompagnare ritmicamente la musica, oggi è divenuto uno strumentista melodico come gli altri, in grado di suonare temi e di improvvisare da solista, una condizione che in musiche etniche, come ad esempio nella musica indiana, è sempre stata vissuta dai percussionisti, i quali sono totalmente indipendenti nei confronti degli altri strumentisti. A partire da metà anni '30 e poi soprattutto con l'avvento del bebop i batteristi jazz iniziarono ad assumere un ruolo di primo piano nella formazione, questo dovuto soprattutto all'importanza in crescita della improvvisazione che negli anni '40 divenne la caratteristica più importante per la musica jazz. Batteristi come Kenny Clarke, Max Roach, Art Blekey, Buddy Rich hanno permesso a questo strumento di evolversi anche in campo jazzistico e di assumere un ruolo da solista.

Con l'avvento del free jazz poi la batteria fu liberata totalmente dal ruolo di accompagnatore, e questo avvenne non solo in contesti di libera improvvisazione, il disco di Max Roach *Drums Unlimited*, pubblicato nel 1966 per Atlantic Records, è un po' il manifesto di questa rivoluzione dei batteristi e toglie definitivamente ogni dubbio, dimostrando le infinite capacità melodiche e timbriche di questo strumento. In questo disco vi sono infatti tre splendidi soli di batteria, in cui Roach dà il meglio di sé e riesce davvero a creare melodie attraverso il ritmo e sfruttando la diversa timbrica di ogni tamburo.

Da un lato quindi vi è la nuova visione degli strumenti a percussione in un contesto di musica contemporanea, dall'altro ci sono i batteristi jazz che a partire dal bebop rivendicano un ruolo solista del loro strumento. L'unione di queste due culture e nuove idee portarono alla formazione di batteristi e percussionisti dalla mente molto aperta, una nuova generazione di strumentisti.

Tyshawn Sorey è uno di questi musicisti che, grazie ormai ad anni di evoluzione in questa linea, è diventato uno dei batteristi più interessanti nell'ambito jazz contemporaneo per la sua ampia visione dello strumento, con il quale riesce accompagnare ritmicamente, improvvisare, creare melodie o sfruttare la grande varietà timbrica per la creazione di atmosfere diverse. La curiosità di questo giovane musicista la si può sentire in ogni suo disco, in ogni suo brano, che può spaziare dalla contemporanea al jazz, al rock, non ci sono stili predefiniti, non ci sono limiti né allo strumento né alla composizione, come dovrebbe essere per qualsiasi musicista; il motore che porta a investigare il mondo della musica è la curiosità e il profondo desiderio di ricerca. Ecco quindi che si va alla scoperta del suono, del timbro, delle dinamiche, esattamente come hanno già fatto Roscoe Mitchell, Anthony Braxton o Sun Ra, ma il tutto favorito da un periodo storico in cui le grandi rivoluzioni musicali del passato permettono alla musica di evolversi più facilmente e più velocemente. Le influenze confluiscono nel modo di suonare, di comporre, ma soprattutto nel

modo di pensare dei musicisti. Tyshawn Sorey è un compositore molto riflessivo, che costruisce una filosofia attorno a quello che fa e questo permette alla sua musica di guadagnare un importante valore artistico. Non si tratta solo di ricerca sonora o musicale, c'è qualcosa di ancora più profondo, non sono i tecnicismi che creano l'arte, né in ambito strettamente musicale, né in generale in ambito fisico/scientifico. L'arte si forma quando il tecnicismo è affiancato da un pensiero, una idea più profonda in grado di dare senso a note su carta, grafici, analisi di spettri armonici o qualsiasi altra cosa utilizzata come mezzo di comunicazione.

Sorey riesce, attraverso il suo modo di suonare, a comunicare le sue idee in modo chiaro e semplice, questo avviene sia come compositore che come strumentista. Anche nei dischi dello Steve Lehman Octet, che abbiamo precedentemente analizzato, Sorey ha la capacità di donare sonorità al suo strumento, nonostante il difficile ruolo di traghettatore del tempo in quelle partiture polimetriche molto complesse.

Necessario è comprendere quanto sia importante l'aspetto sonoro e timbrico della batteria o percussione oggigiorno, strumento che secoli di musica occidentale non sono stati in grado di valorizzare. Oggi invece ha un nuovo importante ruolo, un utilizzo che possiamo definire comunque giovane rispetto agli altri strumenti e che quindi può ancora essere in grado di evolversi in futuro. Queste parole dovrebbero però un po' sorprendere, gli strumenti a percussione sono i primi ad essere stati inventati/scoperti dall'uomo! Percuotere il proprio corpo, sbattere i piedi al suolo, sono stati i primi movimenti che possiamo definire musicali che l'essere umano ha compiuto. In altre culture, ho già citato quella indiana ma vale ovviamente anche per quella africana ed altre ancora, le percussioni hanno il ruolo moderno praticamente da sempre. Con la creazione di una teoria musicale sempre più limitante da un punto di vista puramente strumentale, questa primissima ricerca sonora si è persa in un raffinamento dei gusti e nella conseguente perdita di naturalezza del suono.

Ecco quindi che ancora una volta abbiamo la possibilità di sottolineare che la musica contemporanea, intesa come contenitore di idee musicali moderne, non è semplicemente un punto estremo della musica, non è un punto di arrivo, ma un nuovo inizio, che si fonda sulle stesse basi sulle quali l'uomo ha scoperto la possibilità di creare suoni dalla natura. La cosa veramente interessante è che questa non è una rivoluzione, non si tratta di una decostruzione della tradizione musicale "colta", bensì di una sua naturale evoluzione, dovuta a un nuovo modo di pensare, grazie anche alla tecnologia, mezzo fondamentale che ci ha aiutato a scoprire e riscoprire lo stato naturale delle cose.

*Tyshawn Sorey*

# ESTETICA COMPOSITIVA

Tyshawn Sorey è un compositore che album dopo album ha maturato un suo linguaggio personale, possiamo riconoscere nelle sue partiture diversi stili compositivi e soprattutto influenze di più campi musicali.

In varie interviste ha dichiarato di essere ispirato da tutta la musica esistente e di ascoltare qualsiasi genere. In particolare ad averlo influenzato e colpito sono stati i componenti dell'AACM come Mitchell e Braxton, fu proprio quest'ultimo a incitarlo a comporre e a formare una sua idea musicale, ed i compositori di musica contemporanea come John Cage, Christian Wolff, Karlheinz Stockhausen e soprattutto Morton Feldman. Possiamo ritrovare con quest'ultimo moltissime affinità nella musica di Sorey. Il jazz e lo stile compositivo di Feldman si fondono nel batterista a formare una particolare estetica musicale, sicuramente ricca di influenze, eppure unica nel suo genere.

Difficilmente si trovano in ambito jazzistico album così sperimentali come quelli di Sorey, ma la straordinaria naturalezza con la quale le composizioni scorrono rendono l'ascolto fruibile e soprattutto piacevole. La ricerca sonora sta alle fondamenta, su di essa si erge scrittura e improvvisazione. A fare scuola in questo campo, i dischi prodotti dai musicisti dell'AACM hanno fatto sì che Sorey sviluppasse un equilibrio tra composizione ed improvvisazione di rara raffinatezza, credo si tratti infatti di uno dei compositori che riesce meglio ad unire questi due aspetti in un unico contesto musicale.

Il suo lavoro compositivo, come abbiamo già detto, si basa innanzitutto sulla realizzazione musicale di un pensiero filosofico o comunque di una idea più profonda, questo è veramente importante, perché fa sì che la composizione sia frutto di una necessità di espressione non legata a teorie accademiche o a dimostrazioni scientifiche. Ovviamente questo non significa che la musica di Sorey non possa essere analizzata attraverso l'utilizzo di sistemi classici, ma la

teoria è per lui solo un mezzo di comunicazione legato al momento storico, al luogo e a ciò che di cui si ha bisogno di esprimere.

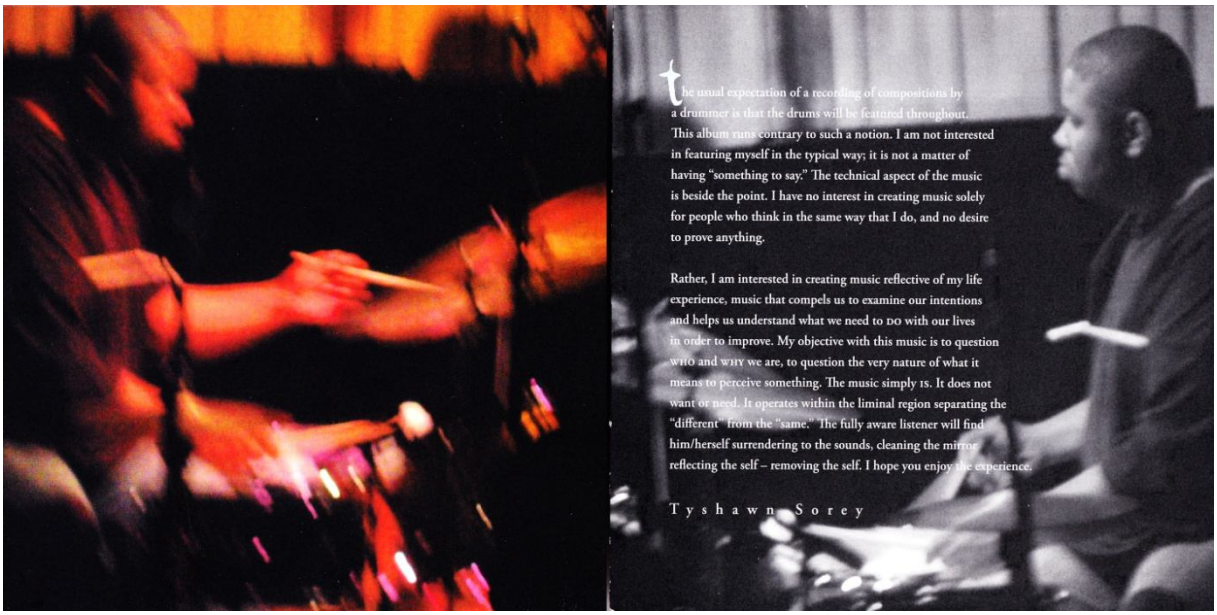
La definizione “free music” è cara anche al batterista, ma con alcune differenze pratiche rispetto a quella suonata da Albert Ayler. Sorey intende una musica libera da preconcetti, e quindi anche libera di utilizzare tutte le tecniche compositive esistenti, dalla dodecafonia all’armonia jazz. La libertà di esecuzione è insita soprattutto nelle parti improvvisate, queste donano alla musica movimento continuo e la rendono in ogni esecuzione viva.

Citando le sue parole “La mia musica non è musica classica, non è jazz, non è musica d’arte occidentale e non è musica d’arte orientale. La musica non è uno stile, nel modo in cui noi intendiamo che lo stile sia. Tuttavia si tratta di una unificazione di concetti derivati da queste musiche e dalle loro rispettive filosofie (ad esempio lo Zen), in aggiunta alla mia esperienza di vita: l’esperienza umana, sia da un punto di vista pratico che metafisico”.

Ad influenzare la mentalità di Sorey sono stati anche i libri di Anthony Braxton “Tri-Axium Writings”, nei quali si discute del ruolo della musica nella società e delle molte idee sbagliate che esistono nel concetto di mercato, che circondano la creatività degli artisti. Attraverso la lettura di questi libri si ha la possibilità di riflettere su come l’arte sia specchio della società e nonostante siano stati pubblicati nel 1985, molte critiche e asserzioni mosse da Braxton possono ritenersi valide ancora oggi.

L’utilizzo delle pratiche zen e l’importanza data da Sorey alla filosofia nella visione complessiva della musica, ricorda un po’ la mentalità di John Cage, anch’esso molto legato allo zen, che spesso adoperava per la composizione dei suoi brani aleatori. Segno evidente dell’influenza di questa filosofia nel lavoro di Sorey è il disco *Koan* del 2009. “Koan” è un termine che indica lo strumento di una pratica meditativa zen in grado di risvegliare una profonda consapevolezza.

Le sonorità di questo disco sono frutto di un processo compositivo che già possiamo ascoltare nell'album d'esordio da leader del batterista americano: *That/Not*, pubblicato per Firehouse 12  nel 2007. Si tratta di un album doppio che contiene brani dalle diverse caratteristiche, l'improvvisazione è al centro di ogni composizione e riveste certamente il ruolo più importante del disco, in cui comunque vi sono anche molte parti scritte. Vi suonano Tyshawn Sorey alla batteria e al piano, Ben Gerstein al trombone, Cory Smythe al piano e Thomas Morgan al contrabbasso. Raramente il batterista assume il ruolo di accompagnatore, ma si muove sempre in modo melodico e attento ad aiutare l'atmosfera generale con le giuste timbriche. Nelle note di copertina Sorey descrive il suo interesse nella composizione spiegandoci che "non desidera dimostrare nulla" con la sua musica, bensì è "interessato a creare una musica riflessiva dell'esperienza della propria vita, una musica che ci aiuti ad esaminare le nostre intenzioni e a capire cosa abbiamo bisogno di fare con le nostre vite in modo da migliorarle". Continua dicendo "il mio obiettivo con la musica è chiedermi CHI e PERCHÉ noi siamo … la musica semplicemente È". Possiamo da queste parole subito entrare nella profondità a cui la musica di questo compositore ci porterà durante l'ascolto.

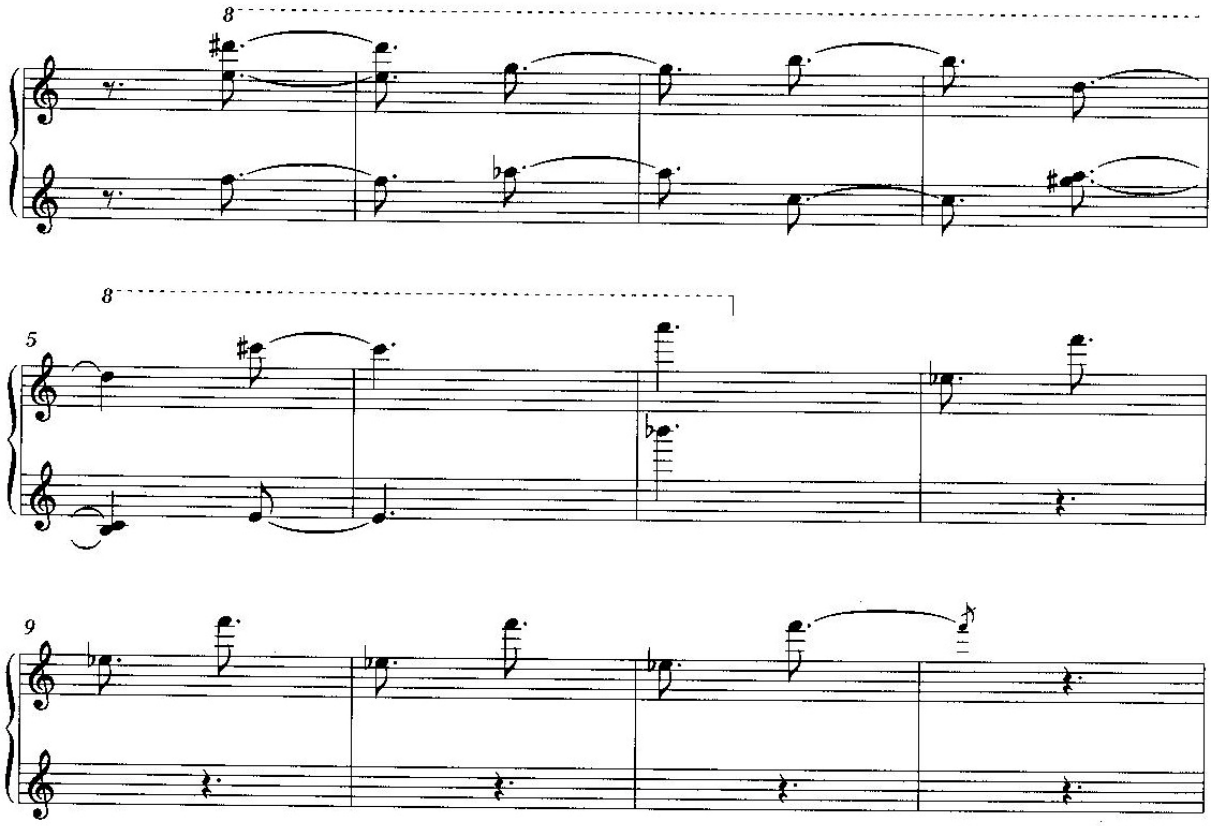



*Interno di That / Not*

Il primo brano *Leveled* è una improvvisazione collettiva dai toni soffusi e rilassati, queste dinamiche saranno mantenute praticamente per tutto il disco, davvero raramente si passerà a intenzioni più aggressive, nonostante spesso vi siano, in questa nebbia sonora, dei suoni che contrastano fortemente con il volume, può essere un piatto di batteria o un accordo di piano, che interrompe per un attimo l'atmosfera soffusa conferendogli un dinamismo marcato.

Disseminate nel disco vi sono quattro versioni dello stesso brano: *Template I*, *Template II*, *Template III*, *Template IV*, in cui si può sentire un modo di suonare la batteria che alterna momenti più aggressivi, dove i piatti vengono colpiti con veemenza, ad attimi di riflessioni melodiche, nei quali le diverse timbriche dei tamburi compongono frasi dall'aspetto primitivo.

Il brano che più colpisce l'ascoltatore in That / Not è la quarta traccia del primo disco: *Permutations for Solo Piano*, una composizione di poco più di 42 minuti per solo piano. Qui più che mai si può ascoltare la forte influenza che la musica di Morton Feldman ha operato su Sorey, potrebbe definirsi quasi un brano dedicato a lui. Possiamo analizzare due caratteristiche principali in questo brano. Innanzitutto le dinamiche bassissime, elemento distintivo di quasi l'intera produzione di Feldman, che era solito porre a inizio partitura frasi come "very soft" oppure "soft as possible". Vedremo quanto Tyshawn Sorey abbia attinto da questa peculiarità anche negli altri suoi dischi successivi. La seconda caratteristica evidente sono le ripetizioni di una cellula musicale, altra tecnica usata spessissimo da Feldman e che in questo caso è portata quasi all'estremo. Le permutazioni avvengono all'interno di un accordo suonato per tutta la durata del brano incessantemente. Feldman scrisse molti brani fondati sulle piccole permutazioni di uno stesso nucleo musicale, già a partire dagli anni '50 lo si può ascoltare in alcune composizioni come *Extension 3*, scritta nel 1952.



*Prime 12 misure di Extension 3 (1952)*

Le ripetizioni in Extension 3 sono la parte fondamentale, tutto basato su note acute e con piccole permutazioni di altezze. Questa caratteristica richiama alla mente alcune tra le prime partiture di Christian Wolff, che certamente influenzarono Feldam, queste si basavano su un uso strutturato delle ripetizioni. Successivamente Feldman arrivò alla creazione di un sistema compositivo basato sui pattern, ad esempio in *Why patterns?*, emblema di questo sistema.

Nel brano di Sorey dopo il primo quarto d'ora si entra totalmente in un oceano sonoro, le permutazioni diventano più chiare e facili da individuare. Non è certamente un ascolto semplice, soprattutto per quanto riguarda la lunghezza del brano, ma si arriva alla fine spinti dal desiderio di rimanere ancora immersi in un'atmosfera di quieta bellezza. Il timbro scuro, che ricorda un po' *Two Pianos* (1957) di Feldman, potrebbe risultare un po' inquietante, ma la sensazione di naturalezza che si avverte non crea per niente tensione nella musica, anzi la distende e rilassa, nonostante le dissonanze. La percezione dopo

un po' è disorientata, ma la semplicità della forma favorisce un ambiente decisamente riflessivo e non infastidisce per niente.

La rilassatezza e le permutazioni nelle ripetizioni di una cellula ritmica è caratteristica di molti brani di Sorey, ad esempio di quello che apre il disco *Koan* (in cui vi suonano Tyshawn Sorey alla batteria, Todd Neufeld alla chitarra e Thomas Morgan alla chitarra e al contrabbasso): *Awakening*. Questa volta è la chitarra a creare l'atmosfera, le ripetizioni variano da un punto di vista ritmico e di tanto in tanto si aggiungono anche degli elementi melodici. Una virata avviene a 4 minuti quando la batteria entra con un suono molto largo dei piatti e poi si sposta sui tom e sul timpano a creare una poliritmia melodica che ricorda quelle di *Template* nel disco di due anni prima.

Koan è uno degli album più riusciti di Sorey, la profondità del suono, ma soprattutto il perfetto equilibrio che si crea tra scrittura ed improvvisazione rende questo disco un vero gioiello. Non si può catalogare Koan in nessun genere, esattamente come vorrebbe il compositore, ma possiamo chiaramente ascoltare un influsso di stili diversi. Si possono ascoltare anche caratteristiche jazz, soprattutto nella terza traccia del disco, *Correct truth*, che forma il suo tema su una polimetria complessa, qui la batteria segue perfettamente tutti gli accenti tenuti dal contrabbasso. La precisione nell'esecuzione è fondamentale e l'improvvisazione è inserita nella scrittura, donandogli la libertà di cui necessita. Nel brano *Two Guitars* invece i riferimenti paiono arrivare più che altro dal mondo della free improvisation europea. Le dissonanze quasi rumoristiche, create dall'intrecciarsi dei suoni di due chitarre, ricordano infatti quasi le sonorità di Derek Bailey e creano una trama fitta di eventi sonori contrastanti che disorientano la memoria uditiva. Si può anche fare riferimento ancora una volta a Feldman e la sua serie di brani chiamati *Intermission*, nei quali si alternano note lunghissime e risonanti a momenti di puntinismo con note staccate e brevi.

Gli elementi jazzistici nella musica di Sorey si possono ascoltare soprattutto nel disco *Oblique – I*, pubblicato nel 2011. I brani presenti in questo album fanno parte di una serie di vecchie composizioni del batterista ed infatti è riscontrabile lo stile decisamente diverso, molto più aggressivo e la tendenza ad unire il jazz al rock più che alla contemporanea, che è comunque presente. Elementi di sperimentazione sono inseriti soprattutto nelle improvvisazioni che tendono ad una libertà ritmica ed armonica. Le influenze di musicisti americani come Vijay Iyer, Steve Lehman, Craig Taborn, David Binney sono ben distinguibili nella musica di questo disco, che spesso tende alla costruzione di linee melodiche contrappuntistiche. Molti brani hanno una solida base tonale che di tanto in tanto viene abbandonata a favore di linee meno tradizionali o addirittura dodecafoniche. I brani in questione derivano dal repertorio di uno dei primi gruppi di Sorey, un quartetto/quintetto per il quale ha composto dal 2002 al 2006. La prima intenzione del batterista è quella di perseguire i concetti innovativi di Charles Mingus ed Anthony Braxton, le cui opere mirano a smantellare la separazione tra compositore e improvvisatore. Nelle note di copertina Sorey cita tra i compositori che inizialmente hanno influenzato il suo stile Arnold Scönberg, Béla Bartók, Henry Threadgill, Karlheinz Stockhausen e Steve Coleman.

Nel complesso si tratta di un disco interessante, in cui non si può dire nulla nei confronti dell'esecuzione dei brani, la composizione tuttavia risulta essere ancora non pienamente matura. Possiamo dire che il percorso compositivo di Sorey parte proprio da questi pezzi e si evolverà in futuro in altre direzioni più originali; nei brani di Oblique – I infatti molte delle caratteristiche tipiche della musica del batterista devono ancora sbocciare.

Nel 2014 viene pubblicato un altro suo album da leader: *Alloy*. Possiamo considerare questo disco il vero capolavoro della discografia di Sorey (forse assieme a Koan), qui infatti lo stile compositivo è maturo e le idee sono espresse davvero al meglio. Ancora una volta il titolo fa riferimento all'unione di stili e

idee in un'unica musica; tra l'altro avevamo già trovato il termine "Alloy" come titolo di un brano di Steve Lehman. Il disco è composto da quattro pezzi molto diversi, che permettono all'ascoltatore di avere un ascolto variegato e di non annoiarsi mai, entrando appieno nelle trame che i musicisti abilmente tessono. Suonano, oltre a Sorey, Cory Smythe al piano e Christopher Tordini al contrabbasso. Si tratta di un trio davvero eccezionale ed unico, in grado di creare atmosfere di qualsiasi genere, i tre non si pongono nessun limite e questo rappresenta perfettamente le intenzioni compositive del batterista. Penso che nei lavori di questo disco si raggiunga il massimo livello di bilanciamento tra improvvisazione e composizione, le due cose si uniscono totalmente, diventano complementari. In questo campo Sorey dimostra di aver davvero studiato a lungo tecniche compositive che potessero rendere al meglio quello che aveva in mente, e con Alloy gli obiettivi, che si era prefissato in quelle prime composizioni poi registrate in Oblique – I, sono totalmente raggiunti.

Il primo brano *Returns* si fonda su un complesso gioco tra gli strumenti, che improvvisano insieme riuscendo a creare timbriche particolari, il piano si muove tra toni acuti e profondi, il contrabbasso di tanto in tanto dà degli appoggi ritmici essenziali, Sorey suona liberamente utilizzando le spazzole per creare un ambiente sonoro disteso ed estremamente rilassato. Verso la fine i toni diventano più tesi, Sorey passa alle bacchette e il pianoforte suona più velocemente, per poi nuovamente spegnersi in una sorta di puntinismo che chiude il brano. La serietà del trio del batterista è evidente già in questo primo pezzo, dalle sonorità davvero speciali; il materiale musicale si muove continuamente, si evolve in un crescendo generale e alla fine si spegne e ritorna esattamente da dove aveva avuto principio.

Il piano dona al sound generale una grande profondità, crea spessore sonoro, nonostante si tratti di un trio infatti la spazialità è davvero larga. Lo si può ben notare nella seconda traccia del disco: *Movement*. Il pianoforte apre questo brano con uno splendido tema, che ricorda sonorità tardo romantiche. La

delicatezza con il quale Smythe suona è straordinaria e rende l'atmosfera ricca di pathos. Dopo questa introduzione, entrano in scena batteria e contrabbasso, che aiutano la liricità ancora a crescere. Il tema è lungo ed articolato, si evolve sempre mantenendo toni drammatici, la dinamica si mantiene fondamentalmente bassa, anche quando ci si svincola dal tempo per entrare in una libera improvvisazione. Tordini svolge un lavoro eccelso, mai invadente, interviene sempre nei momenti più opportuni, regalando ad ogni brano del disco un suono speciale. Il pezzo si evolve poi in una terza parte, dove un altro tema prende forma grazie al piano, più dissonante e astratto, per poi finire in un momento più agitato e confuso, come se si sentisse l'esigenza di distruggere quella sensazione di ordine creata con i precedenti 15 minuti di musica. In questo brano vivono diversi stili musicali, dal lirismo melodico, all'atonalità, all'improvvisazione collettiva, e il tutto perfettamente bilanciato in un contesto delicatamente armonioso; un particolare plauso va fatto a Smythe che ci regala davvero momenti di alta musica, nel suo pianismo si passa facilmente da uno stile che ricorda Bill Evans ad un sound che si avvicina maggiormente alla musica di Claude Debussy.

*Template*, titolo già sentito in That / Not ma che apparentemente non riguarda lo stesso brano, è la terza traccia del disco. Si apre in modo impressionistico, con una ricerca collettiva del suono, senza tempo e sempre con dinamiche abbastanza basse. Poi la batteria inizia a suonare da sola un ritmo più deciso e si entra in un vorticoso momento di poliritmia complessa. Il suono è secco fino a quando non entrano contrabbasso e pianoforte che aiutano a far crescere la sensazione di estrema complessità ritmica. In particolare il piano suona contrastando totalmente la batteria allargando il tempo. Qui è maggiormente visibile il virtuosismo del batterista che riesce bene a dirigere l'andamento creando tensioni ritmiche e poi di tanto in tanto fermandosi totalmente, per dare respiro al suono del piano.

Chiude il disco un brano di circa trenta minuti: *A Love Song*. Qui ritornano le caratteristiche marcate di That / Not, il suono iperdisteso, silenzioso e soprattutto le ripetizioni in continua permutazione. Possiamo ancora una volta analizzare il brano notando le influenze provenienti dalla musica di Morton Feldman, è qui chiaro il riferimento a *For Bunita Marcus*, scritta dal compositore americano nel 1985. È interessante sperimentare la sovrapposizione dei due brani, sembra quasi un perfetto duo per pianoforte. Il piano continua le sue lente ed inesorabili permutazioni da solo fino a 14 minuti e 40, quando la batteria inizia a sfiorare con delicatezza i piatti, aiutando la creazione di un'atmosfera vasta ed ambientale. Il contrabbasso sfiora le corde con l'archetto producendo armonici che si inseriscono perfettamente nella trama sonora. A 19 minuti il brano sembra prendere strade più tradizionali: il piano suona accordi tonali, mentre il contrabbasso costruisce uno splendido solo. Ecco quindi che il pezzo si trasforma in una ballad malinconica, assolutamente non scontata, che entra ed esce dall'armonia tonale. Straordinario Smythe nella creazione di un solo articolato e complesso, accompagnato magistralmente dalla ritmica fino ad un crescendo generale. Il tutto poi torna come era iniziato, soffocandosi in ripetizioni di singole note del pianoforte, quasi a creare una strana ninna nanna che chiuderà il brano ed il disco.

Alloy è un album straordinario, a mio parere uno dei migliori tra quelli di jazz contemporaneo. Nella musica suonata in questo disco, non ha importanza il dimostrare qualcosa in un determinato ambito, così come non ha importanza il voler essere originali ad ogni costo, tutto è semplicemente come deve essere.

I tre musicisti presi singolarmente sono eccellenti e molto creativi, nell'insieme riescono a creare un sound davvero unico e speciale. Tra l'altro è da notare che le versioni live di questi brani sono spesso molto più libere, ad esempio la partitura di Movement viene in genere suonata quasi come se fosse un "consiglio" da parte del compositore, si è liberi quindi di improvvisare

attorno ad essa, arricchendola di materiale musicale composto in modo estemporaneo.

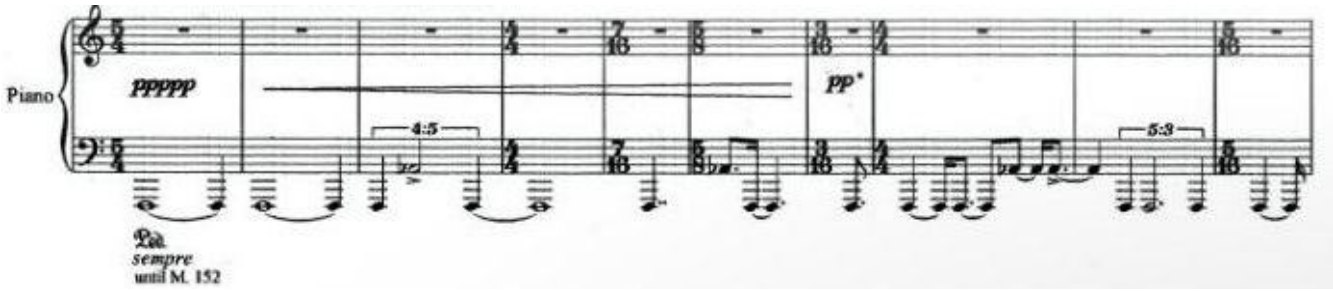
La caratteristica veramente centrale nell'estetica compositiva di Tyshawn Sorey è la **naturalezza**. I brani scorrono con una semplicità ed una fluidità senza eguali, non c'è mai qualcosa di troppo o qualcosa che stona nel complesso. Questo è dovuto alla valorizzazione dell'essenziale, le dinamiche quasi sempre basse permettono di apprezzare i più piccoli suoni, che in un altro contesto sarebbero risultati insignificanti. Ovviamente ci sono anche momenti in cui è necessario che le dinamiche si alzino, oppure dove è più presente il virtuosismo strumentale, il quale però è semplicemente un mezzo per ottenere un risultato sonoro, non è mai utilizzato in modo vano. Credo che Sorey abbia in un certo senso completato la "rivoluzione" dei batteristi, diventando uno dei compositori più interessanti dei nostri giorni, oltre che un eccezionale strumentista.

*A partire da sinistra: Chris Tordini, Tyshawn Sorey, Cory Smythe*

# ANALISI MUSICALE

Oltre a questi dischi con formazioni tipicamente jazzistiche, Tyshawn Sorey ha anche composto delle partiture di musica contemporanea per ensemble non proprio consoni alla tradizione jazz.

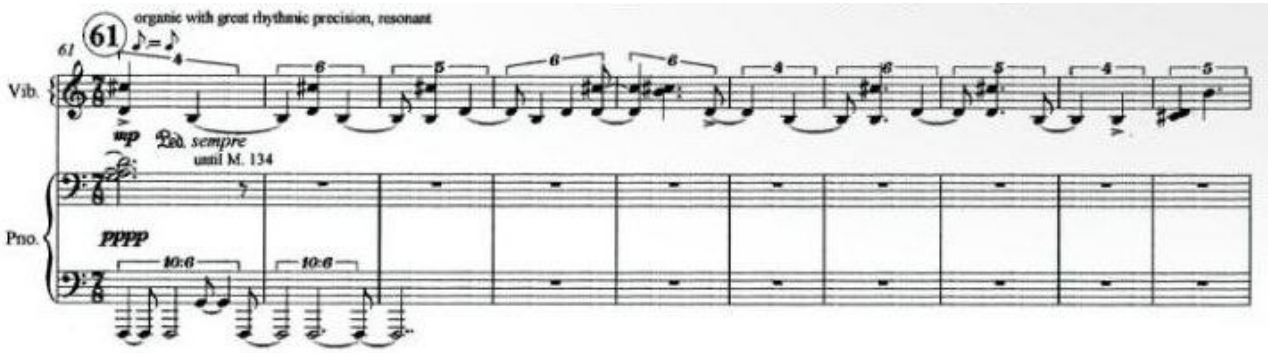
Vicino all'estetica compositiva di Sorey è anche Harold Budd, un compositore americano celebre per la creazione di musica che possiamo definire "ambient", ha collaborato infatti anche con un maestro del genere: Brian Eno. Durante una residenza nel 2012 al Other Minds Festival, in California, Sorey ebbe la possibilità di ascoltare la musica di Budd e di confrontarsi con lui riguardo la composizione. Questo incontro fu per Sorey molto importante e cambiò il suo modo di pensare e di comporre. Fu così che iniziò a scrivere il *Trio for Harold Budd*. Inoltre ad ispirare questa composizione furono anche la serie di cinque brani di Morton Feldman *Durations*, che stimolarono Sorey a perseguire nella creazione di questo trio per pianoforte, flauto contralto e vibrafono. Il brano inizia con note lunghe e profonde suonate del piano che danno una tenebrosa sensazione di angoscia. La polimetria di queste prime battute alternano diversi tempi e le dinamiche sono segnate in partitura con un *ppppp* che si muove in un leggero crescendo.




*Prime 10 misure del Trio for Harlod Budd*

Dopo questa introduzione di solo note basse, il piano comincia a suonare degli accordi delicatissimi che mantengono l'atmosfera e danno maggior movimento al suono. Si ha la sensazione di una stasi mistica, in questo periodo

Sorey prestava molta attenzione anche a musiche tradizionali e vernacolari dell'Etiopia e del Bansuri, questo potrebbe aver condizionato il ricercare una percezione di "musica rituale". La dinamica dopo essere cresciuta leggermente tende a ritornare nell'assopimento iniziale. Il vibrafono entra alla battuta 61, dopo all'incirca tre minuti di musica, con un bicordo che si alterna ad una nota più bassa. Si crea un movimento ritmico fluido e complesso, il vibrafono suona gruppi irregolari (sestine, quintine e quartine di semiminime) su un 7/8, dando l'impressione di allargare e slabbrare il tempo.

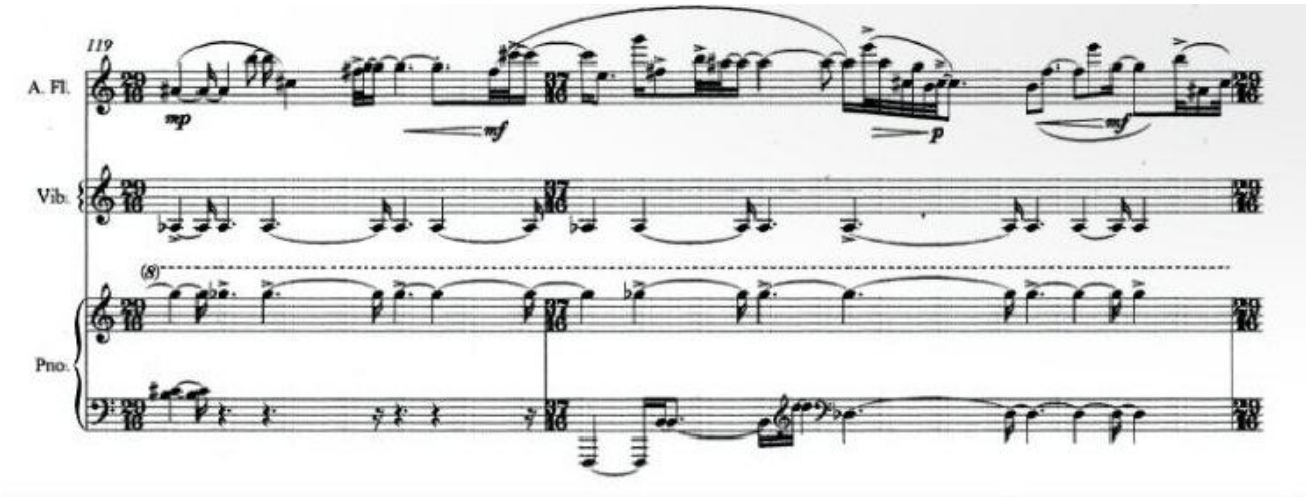



*Misure 61-70*

Il piano scompare lentamente e il vibrafono continua a ripetere la stessa cellula musicale con permutazioni di tempo. A misura 81 entra il flauto, il piano lo accompagna con un accordo scurissimo e successivamente con note molto basse, tutto questo mentre il vibrafono continua le sue ripetizioni. Il suono ondeggia grazie alla poliritmia delle voci che si incontrano solo raramente, ma al contempo si intrecciano in un liquido scorrere del tempo. Poi il vibrafono si ferma su una nota, che viene ripetuta come un eco, le dinamiche aiutano questa sensazione di reverbero. Il flauto suona melodie quasi etniche, donando al tutto un sound arcaico, forse un po' orientale. Vi è un saggio uso dell'armonia, assieme ovviamente a momenti più dissonanti e atonali. Poi a rimanere solo è il flauto contralto che continua a costruire frasi veloci dal sapore etnico. Il piano si inserisce a rafforzare queste frasi, in una sorta di fuga a due voci, dove il suono di questi due strumenti si insegue ed attorciglia, si aggiunge anche il vibrafono a

completare un trio orchestrato magistralmente. Insieme gli strumenti si inerpicano nell'ultimo crescendo per poi spegnersi in uno sfumato che lascia la musica sospesa ed eterea, come è giusto che sia.

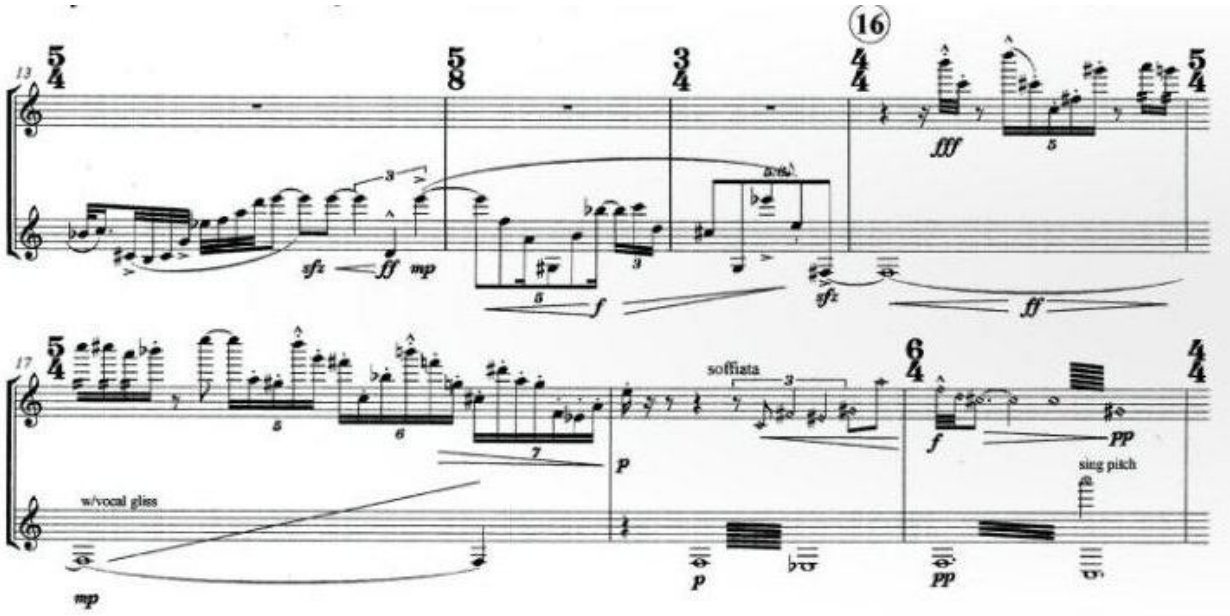
Questo trio regala momenti di pura bellezza, ancora una volta nella percezione dell'ascoltatore regna la sensazione di una musica semplice e naturale, nonostante la partitura si possa considerare tutt'altro che semplice a causa di poliritmia, polimetria e soprattutto l'uso di tempi molto poco comuni.




*Misure 119-120 (alternanza di 29/16 e 37/16)*

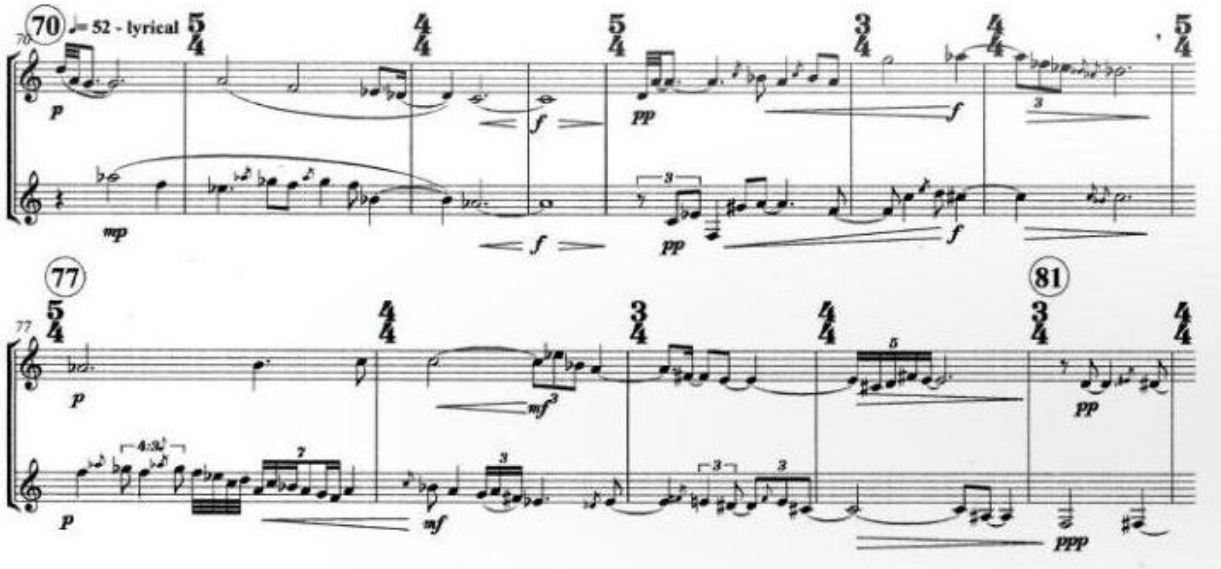
Possiamo suddividere il Trio for Harold Budd in diverse parti, dettate soprattutto dalla dinamica del brano e dai momenti in cui ogni strumento ha la possibilità di esprimere da solo la propria musica.

Andiamo ad analizzare un altro brano: *Ornations*, scritto nel 2014 per clarinetto contrabbasso/clarinetto in Bb e flauto. Questo brano ha uno stile più aggressivo, inizia con dei suoni distorti e rapidi di clarinetto contrabbasso che paiono quasi improvvisati, il flauto entrerà a misura 16 con note molto forti e acute, per poi continuare a suonare frasi rapidissime. Il suono è quasi confuso e ricorda di più l'idea musicale di Stockhausen, il contrabbasso suona note tanto profonde da risultare quasi rumoristiche.



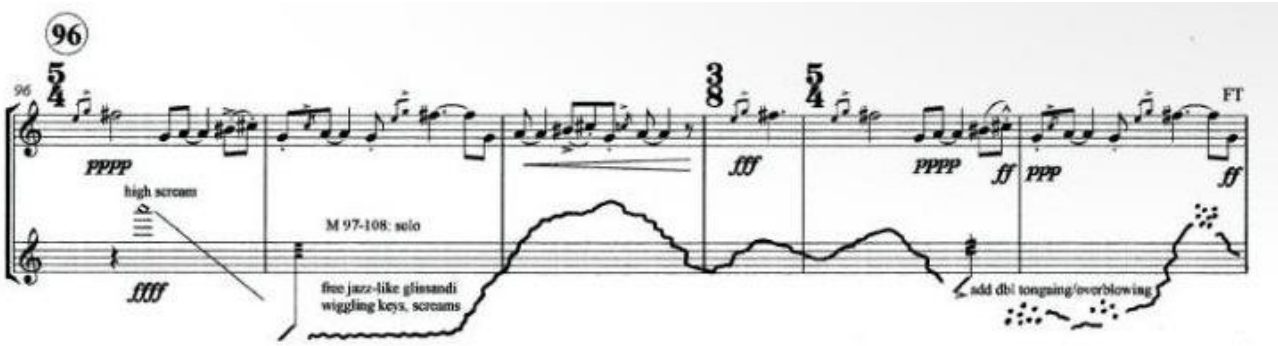

*Orantions (misure 13-19)*

A misura 31 il clarinetto contrabbasso viene sostituito in partitura da un clarinetto in Bb che subito si lancia ad inseguire il flauto in frasi vorticose. La dinamica cala improvvisamente e poi il clarinetto inizia una serie incessante di arpeggi che fanno da sfondo alle melodie del flauto. A metà brano il suono perde tensione e si rilassa in un momento di maggiore liricità. Il beat scende fino a 52 bpm e il suono si allarga in note lunghe.




*Misure 70-81*

Le dinamiche si abbassano sensibilmente e l'atmosfera diventa più onirica, il flauto adopera un frullato, si arriva quasi al silenzio, poi a battuta 97 una nota fortissima di clarinetto contrabbasso, quasi un barrito, apre una nuova parte del brano. La partitura cambia sensibilmente, il clarinetto è libero di improvvisare con suoni rumoristici seguendo delle linee guida grafiche, mentre il flauto continua le sue frasi melodiche con dinamica bassa.




*Misure 96-101*

Interessante il suggerimento scritto da Sorey per il clarinetto contrabbasso: "free-jazz like glissandi wiggling keys, screams", in effetti questa parte ricorda molto ad esempio alcuni brani di Braxton in For Alto, o comunque un sound molto vicino alle sperimentazioni sonore della improvvisazione jazzistica. Poi vi è l'alternarsi di momenti di silenzio abissale ad altri di confusione improvvisata, da qui dinamiche totalmente diverse si avvicendano continuamente. Il brano si chiude con un soffio del flauto ed una nota slappata dal clarinetto.

Ornations è un brano in cui vivono elementi di improvvisazione e materiale più vicino alla composizione classica contemporanea, interessante è che l'improvvisazione viene inserita in partitura come se fosse una parte scritta, questo ancora una volta testimonia la ricerca di un sistema che eluda dalla differenziazione delle due tecniche musicali.

*Sentimental Shards*, brano scritto nel 2014 da Sorey è un po' l'emblema della fusione tra jazz e contemporanea nella musica del batterista. Questo pezzo nasce

dall’unione di due partiture, le quali si congiungono nella scrittura del batterista: *Sophisticated Lady* di Duke Ellington e *Sentimentals* di John Adams, ultimo movimento di *American Standards* che già era una rilettura del brano di Ellington separando l’armonia dalla melodia.

La partitura di Sorey si muove tra momenti atonali e altri molto più tradizionali, in cui è evidente l’armonia jazz. Le dinamiche sono sempre piuttosto basse e l’orchestrazione è ben fatta e riesce a creare un ambiente fortemente emozionale. Il brano è composto per quartetto d’archi, due vibrafoni, glockenspiel e pianoforte, con in aggiunta una coda finale che rivela finalmente il pezzo di Ellington, suonato da un’orchestra da camera.

Questi tre brani dimostrano che Sorey riesce abilmente a spaziare tra stili e generi diversi, sempre con successo e mantenendo un linguaggio del tutto personale.

# CONCLUSIONE

Con questo studio ho cercato di dimostrare che il jazz è una musica di incontri, nasce da una fusione di culture e si è sempre sviluppato in questo senso. Il jazz "puro" non è mai esistito e non esisterà mai, ma questo non è negativo, anzi è l'unico modo che esso ha per rimanere praticamente eterno.

Subire le influenze di altri generi e trasformarsi grazie ad essi è una caratteristica naturale dell'evoluzione musicale e, come per l'evoluzione umana, non si può fermare. Spero di aver dimostrato che la musica contemporanea si sia oramai unita al mondo del jazz da tempo e diventa quasi impossibile, oltre che inutile, cercare forzate distinzioni tra le due.

Sinceramente non capisco il perché alcune persone lottino (invano) per evitare che questo processo tanto naturale avvenga, insistendo nel professare una sorta di integralismo musicale con l'idea di causare una purificazione del jazz. Quando i musicisti maturarono lo stile bebop negli anni '40, i jazzisti della generazione precedente insistevano nel dire che quello non era jazz; così avvenne anche con il movimento del free e via dicendo. Ognuno crede che la propria musica sia quella giusta, un'idea un po' egoista e totalmente antimusicale, ma che purtroppo serpeggia tra i musicisti da sempre. La verità è che non esiste una musica giusta, né tantomeno una sbagliata.

L'arte è specchio della società, ciò che avviene nella mente dell'artista è giustificato dal fatto che si trovi in un dato luogo in un preciso momento. Periodo storico e posizione geografica fanno sì che l'artista plasmi un determinato tipo di pensiero, ovviamente oltre all'esperienza che quotidianamente esso vive, come vorrebbe Sorey.

In realtà non si potrebbe quindi nemmeno parlare di influenze di generi, bensì di influenze che derivano dalla società che ci circonda e dal nostro modo di vivere in essa. Sono convinto inoltre che la globalizzazione stia agendo a favore

di una sorta di cultura globale, ma le differenze che ogni luogo possiede sono ancora molto forti e lo saranno sempre.

Stranamente coloro che giudicano negativamente le avanguardie sono però favorevoli a inserire in ambito jazzistico musiche come la bossa nova o la samba, forse questo è dovuto al fatto che la sperimentazione musicale del '900 è stata sempre vista in modo negativo, a partire dalla dodecafonia. Mi chiedo però come sia possibile che, dopo più di un secolo di storia, ancora oggi non si accettino le avanguardie perché viste come "antimusicali" e si insista a propinare ad ascoltatori e allievi le stesse regole teoriche di due secoli fa, come fossero religione. Questa non è una critica al modello tradizionale musicale, ma credo sia ora che anche le istituzioni scolastiche affrontino argomenti legati alle avanguardie e alle musiche che ancora ci ostiniamo a definire sperimentali; diamo il nome generico "musica contemporanea" a partiture che oramai sono ben radicate storicamente, forse quella musica era contemporanea un secolo fa! Si presta spesso troppo poca attenzione a ciò che i giovani musicisti hanno da offrire, con l'idea che i maestri del passato siano insuperabili, idea al quale mi associo: non ci sarà mai più un Charlie Parker, così come in futuro non ci sarà mai più un Tyshawn Sorey. Il futuro ci riserverà qualcosa di unico, esattamente come è avvenuto in ogni periodo storico. Gli artisti dovrebbero essere incitati a svilupparsi in questa direzione, con la consapevolezza di essere unici.

È vero anche che accademizzare una musica che spesso storicamente cerca di evitare proprio questa direzione sarebbe in un certo senso dichiararne l'estinzione, ponendo regole e definizioni fisse. Bisognerebbe allora cercare di favorire uno studio degli autori ormai storicizzati ed aiutare i compositori a sviluppare le proprie idee in modo libero, senza nulla togliere alla musica tradizionale, che è giusto sia studiata ed analizzata.

Abbiamo notato come i musicisti tendano ad utilizzare termini che fanno riferimento all'unione di due generi, che in realtà vogliono esprimere praticamente lo stesso concetto.

Si è parlato di *Third Stream*, *Fusion*, *Alloy*, *Musica liminale*, tutti termini che confluiscono in una comune idea di unione tra mondi che in passato erano separati.

Lasciamo che l'evoluzione musicale avvenga in modo semplice e naturale, senza compiere forzature; lasciamo che il suono sia semplicemente sé stesso, non ponendo sempre l'uomo al di sopra della natura, ma interagendo con essa.

# DISCOGRAFIA E BRANI CITATI

**Duke Ellington**: *Daybreak Express* (1933)

**Lennie Tristano**: *Intuition* (1949)

**Lennie Tristano**: *Digression* (1949)

**Charles Mingus**: *Pithecanthropous erectus* (1956)

**Cecil Taylor**: *Jazz Advance* (1956)

**Sun Ra**: *Jazz by Sun Ra* (1956)

**The Jazz and classical music society**: *The birth of the third stream* (1957)

**Ornette Coleman**: *Something else!* (1958)

**Ornette Coleman**: *Free Jazz* (1961)

**John Lewis presents Contemporary Music**: *Jazz Abstractions* (1961)

**Jimmy Giuffre Trio**: *Fusion* (1961)

**Jimmy Giuffre Trio**: *Thesis* (1961)

**Jimmy Giuffre Trio**: *Free Fall* (1962)

**Sun Ra**: *Art Forms of Dimension Tomorrow* (1962)

**Eric Dolphy**: *Out to lunch* (1964)

**Sun Ra**: *The Magic City* (1965)

**Sun Ra**: *Strange Strings* (1966)

**Roscoe Mitchell Sextet**: *Sound* (1966)

**Ornette Coleman**: *Inventions of Symphonic Poems* (1967)

**Ornette Coleman**: *The music of Ornette Coleman* (1967)

**Spontaneous Music Ensemble**: *Karyobin* (1968)

**AMM**: *The Crypt* (1968)

**Anthony Braxton**: *3 Compositions of New Jazz* (1968)

**Anthony Braxton**: *For Alto* (1970)

**Ornette Coleman**: *Skies of America* (1972)

**Anthony Braxton**: *New York, Fall* (1974)

**Roscoe Mitchell**: *Solo Saxophone Concert* (1974)

**Anthony Braxton**: *Creative Orchestra Music* (1976)

**Roscoe Mitchell**: *Nonaah* (1977)

**Roscoe Mitchell**: *Duets with Anthony Braxton* (1977)

**Anthony Braxton**: *For Four Orchestras* (1978)

**Frank Zappa**: *London Symphony Orchestra, vol. 1* (1983)

**Ornette Coleman**: *Prime Time / Time Design* (1983)

**Frank Zappa**: *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger* (1984)

**Ornette Coleman**: *The sacred mind of Johnny Dolphin* (1984)

**Ornette Coleman**: *Notes Talking* (1986)

**Ornette Coleman**: *Trinity* (1986)

**Ornette Coleman**: *In Honor of NASA and Planetary Soloist* (1986)

**John Cage / Sun Ra**: *John Cage meets Sun Ra* (1987)

**Tim Berne**: *Miniature* (1988)

**Frank Zappa**: *The Yellow Shark* (1992)

**Tim Berne**: *Diminutive Mysteries (Mostly Hemphill)* (1993)

**Tim Berne***: Big Satan* (1997)

**John Zorn**: *The String Quartets* (1999)

**Tim Berne**: *Science Friction* (2002)

**Tim Berne**: *The Sevens* (2002)

**Julius Hemphill**: *One Atmosphere* (2003)

**Roscoe Mitchell**: *Composition/Improvisation Nos. 1, 2 & 3* (2007)

**Tyshawn Sorey**: *That / Not* (2007)

**Tyshawn Sorey**: *Koan* (2009)

**Steve Lehman Octet**: *Travail, Trasformation and Flow* (2009)

**Roscoe Mitchell with the Note Factory**: *Far Side* (2010)

**Craig Taborn**: *Avenging Angel* (2011)

**Tyshawn Sorey**: *Oblique-I* (2011)

**Tyshawn Sorey**: *Trio for Harold Budd* (2012)

**Tim Berne's Snakeoil**: *Shadow Man* (2013)

**Steve Lehman Octet**: *Mise en Abime* (2014)

**Tyshawn Sorey***: Ornations* (2014)

**Tyshawn Sorey**: *Sentimental Shards* (2014)

**Tyshawn Sorey**: *Alloy* (2014)

# BIBLIOGRAFIA


-**Edgard Varèse**: *Il suono organizzato*

-**Marco Lenzi**: *L'estetica musicale di Morton Feldman*

-**Arrigo Polillo**: *Jazz*

-**Stefano Zenni**: *Storia del Jazz. Una prospettiva globale*

-**Walter Mauro**: *La storia del jazz*

-**Jean-Noël von der Weid**: *La musica del XX secolo*

-**Morton Feldman**: *Pensieri Verticali*

-**John Cage**: *Silenzio*

-**Pierre Schoeffer**: *Traitè des objets musicaux*

-**Steve Lehman**: *Liminality as a Framework for composition: Rythmic thresholds, spectral harmonies, and afrological improvisation*

-**Giuseppe Vigna e Luciano Rossetti**: *Butch Morris: Musica aperta (Musica Jazz marzo 2013)*

-**Enzo Capua**: *Henry Threadgill: Falcone Maltese del jazz (Musica Jazz febbraio 2015)*

-**Enzo Boddi**: *L'improvvisazione è un'opera collettiva che non esclude forme e strutture (Musica Jazz marzo 2012)*

-**John Szwed**: *Space is the Place*

-**Henri Pousser**: *La musica elettronica*

-**Nadia Burgess**: *An overview of third stream / confluent music and the involvement of Australian composers*

-**Peter Johnston**: *Teaching improvisation and the pedagogical history of the Jimmy Giuffre 3*

-**Nathan A. Frink**: *An analysisi of the compositional practices of Ornette Coleman as demostrated in his small group recordings during the 1970s*

-Scaruffi.com

-Ligeti (a cura di **Enzo Restagno**)

-Discogs.com

-**Beppe Colli**: *Intervista a Roscoe Mitchell (cloudandclock.net)*

-Restructures.net

-Dothemath.typepad.net

-Allaboutjazz.com

-Allmusic.com

-Freefalljazz.altervista.org

-Mangiocavallo.it