I quaderni
Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche

N. 27/28

Il Duca al Conservatorio

Omaggio a Duke Ellington

nel Centenario della nascita

a cura di
Rodolfo Dini e Massimo Mazzoni

ISTITUTO GRAMSCI MARCHE

SISMA

I quaderni

Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche

Direttore: Rodolfo Dini
Redazione: Valerio Calzolaio, Patrizia Caporossi,
Carlo Carboni, Patrizia David, Gabriele Ghiandoni,
Massimo Paci, Massimo Papini, Bruna Stefanini
Direttore responsabile: Stelvio Antonini
Redazione e amministrazione: via Cialdini, 41
60122 Ancona tel.071/2073661
Progetto grafico: Andrea Gentili Studio Asa - Fermo,
Stampa : Litografica COM - Capodarco di Fermo (AP)

Un numero £ 10.000
Abbonamento annuo £ 30.000
Abbonamento sostenitore £ 100.000
I versamenti possono essere effettuati su c/c postale n. 14077606
intestato a Istituto Gramsci Marche
E-mail: gramscimarche@fastnet.it

Periodico registrato al Tribunale di Ancona
n. 1 - 21/1/1992

Finito di stampare nell'ottobre 1999

Sommario

5 Rodolfo Dini e Massimo Mazzoni, *Il Duca al Conservatorio*

9 Riccardo Scivales, *Ellington pianista: dal ragtime all'astrazione*

27 Stefano Zenni, *Il colore strumentale in Ellington: un'introduzione*

39 Marcello Piras, *Ellington narratore di storie: la* Liberian suite

67 *Glossario*

77 *Indice dei nomi*

79 *Notizie sugli autori*

Il Duca al Conservatorio

Rodolfo Dini e Massimo Mazzoni

Sin dall'inizio abbiamo trovato l'idea di coinvolgere il Conservatorio in un omaggio al Duca, nell'occasione del Centenario della nascita, particolarmente stimolante[1]. Per il "Gramsci Marche" non si trattava di un'iniziativa estemporanea inserendosi in un discorso da tempo avviato sotto l'insegna "Altrisuoni, tendenze della musica contemporanea". Una rassegna annuale che attraverso conferenze, seminari didattici, concerti e altre attività esecutive, ha inteso ed intende interagire con una istituzione scolastica dove è avvertita l'esigenza di aprirsi all'esplorazione di universi musicali poco frequentati, ma che hanno segnato profondamente la cultura musicale del nostro tempo. È una scelta che, nel suo piccolo, intende sottolineare la centralità della questione formativa nel ripensare una "politica per la musica" nel nostro Paese.

Nelle precedenti puntate ci siamo occupati di Luigi Nono, di Aldo Clementi, di Bela Bartok, di Luciano Berio, autori tra i più rappresentativi e problematici del secolo, ma tutti riconducibili a quel filone eurocolto che informa i programmi e la didattica del Conservatorio, sia pure con le lacune che conosciamo. Anche in Ellington si riflettono drammi sociali, vicende intellettuali, tendenze artistiche e tensioni ideali dello *stesso* secolo. La sua rilettura domanda tuttavia una ben diversa apertura

[1] L'iniziativa si è svolta a Fermo, nella sede del nuovo Conservatorio Statale di Musica "G. B. Pergolesi" (in precedenza Sezione staccata del Conservatorio di Pesaro) dal 26 al 30 aprile e prevedeva tre Conferenze – i testi, riveduti e corretti, sono riportati in questo quaderno – e un Concerto con musiche di Duke Ellington, arrangiate ed eseguite da docenti ed allievi del Conservatorio.

mentale. Perché scompagina schemi, confini, gerarchie e sollecita l'approntamento di nuove categorie di analisi e di giudizio.

Basta sfogliare uno dei manuali di storia della musica per accorgersi come sia privilegiata la successione cronologica degli *ismi* di cui è carico il Novecento e meno praticata l'indagine degli incroci, delle contaminazioni, dei sincretismi, anche inediti, tra linguaggi, generi, autori, strumenti di tempi e luoghi diversi.

L'argomento richiederebbe ben altro approfondimento. Qui basterà annotare come ad un tale approccio corrisponda un tipo di analisi formale che, per intendersi, pone un'attenzione quasi esclusiva alla dinamica delle altezze e ai rapporti intervallari mentre mostra una relativa indifferenza ai riscontri dell'udito; si sofferma sull'identificazione delle strutture, spesso su un piano alquanto generico e non di rado tautologico di automatismi oggettivi del materiale musicale, e trascura elementi che non vantano una consolidata tradizione teorica come il parametro timbrico o i valori simbolici insiti nella musica. Di qui la difficoltà a dar conto di musiche dallo statuto fluttuante e fortemente connotate, come il jazz, da procedimenti prossimi all'oralità.

È un limite che a noi pare emerga anche quando certa critica musicologica utilizza schemi più idonei alle forme classico-romantiche nella disamina delle *Suite* ellingtoniane, finendo sistematicamente per bocciare il Duca piuttosto che ripensare se stessa. Se si vuole, anche alla luce di quel passaggio epocale aperto dalla possibilità di riproduzione tecnica dell'arte, in cui è venuta meno la discriminante e la "discriminazione" esercitata dalla scrittura musicale e si sono enormemente ampliate le fonti della ricerca storica.

Non si tratta, allora, di rivendicare un "ghetto" più grande per il Duca, con annessa relativa cattedra per un corso sul jazz da istituire nel Conservatorio (che non guasterebbe) ma di sollecitare un più generale rinnovamento storiografico e musicologico e un riesame dei loro fondamenti e presupposti culturali.

È un questione aperta. Ma altre ne suggerisce l'intrigante presenza del Duca al Conservatorio.

Basti pensare a quanto sia ricca la tavolozza timbrica della sua orchestra, come risultato di una particolare ed accentuata vocazione coloristica e assieme di una altrettanto pronunciata propensione dei suoi

solisti alla personalizzazione del suono. E come tutto ciò sia coerente ad un approccio didattico, certamente innovativo rispetto alla nostra tradizione, che faccia leva sul suono e la fisicità, prima ancora che sulla verbalizzazione e la visualizzazione. È un esempio che può benissimo essere esteso alla nozione di ritmo e al rapporto tra ritmo interiore e ritmo corporeo, tra respiro fisiologico e respiro in quanto comunicazione.

Nessun pretende che il Duca sia la chiave che apre tutte le porte, compresa la tanto attesa riforma dei Conservatori[2].

Può suscitare pensieri nuovi, questo sì.

Aiutare, ad esempio, a riscattarsi dal ruolo di ricalco passivo nella prassi esecutiva, a trovare la naturalità dell'emissione e della pronuncia, il giusto equilibrio tra abbandono e controllo, ispirazione e disciplina interiore, tra tecnica e fantasia. Tutte cose che hanno avuto un terreno di verifica e di sperimentazione nella preparazione del Concerto di musiche ellingtoniane, che ha fatto seguito alle partecipate conferenze di Scivales/Dini, Piras e Zenni. Una prova affrontata da docenti e studenti con lo slancio e l'entusiasmo propri di chi è disponibile, appunto, allo stupore della scoperta.

È un risultato che ci incoraggia a proseguire e ad intensificare la collaborazione con la Sisma che ha concorso in maniera determinante alla riuscita dell'iniziativa, sin dalla definizione del percorso; in vista di nuove ed altrettanto stimolanti "provocazioni".

Intanto rimane questo pregevole quaderno che sollecita una conoscenza non superficiale di "un gigante tra i giganti,... che nelle musica del nostro secolo potrebbe essere riconosciuto, un giorno, come uno dei cinque o sei più grandi maestri del nostro tempo" (G. Schuller).

Lo scritto di Riccardo Scivales contribuisce a colmare una lacuna grave relativamente al pianismo ellingtoniano, tanto sottovalutato quanto decisivo, non solo per andare alle radici della sua formazione musicale ma per chiarire l'intreccio con la dimensione orchestrale. Un pianismo "modernissimo", un anello essenziale di una catena che – come dimostra

[2] Si può eventualmente suggerire ai nostri governanti "quella combinazione di informalità e gioco di squadra, di preparazione accademica ed umorismo" che Ellington sottolinea a proposito di Shakespeare e del jazz.

Scivales – unisce i nomi di James P. Johnson, Willie "The Lion" Smith, Fats Waller a quelli di Thelonious Monk, Dollar Brand, Cecil Taylor.

L'"introduzione" di Stefano Zenni al "colore strumentale in Ellington" approfondisce un aspetto chiave del suo universo musicale: quella straordinaria originalità e fantasia timbrica "risultato della distribuzione e fusione strategica di sonorità uniche e inimitabili", che gli consente di "rimettere in discussione le tradizionali gerarchie orchestrali" e di inventare un nuovo linguaggio. Nuovo sia rispetto alla dinamica per sezioni delle orchestre jazz che hanno seguito la via tracciata da Fletcher Henderson, nuovo – se è consentito instaurare questo raffronto – rispetto alle esperienze eurocolte di inizio secolo. Anche Debussy, tanto per esemplificare, sovverte le disposizioni e combinazioni strumentali ed emancipa il timbro ad elemento strutturale. Egli si serve, tuttavia, di suoni "neutri", secondo una tradizione che ha teso a depurarli in un lungo processo di astrazione e che per questo possono fissarsi sulla carta pentagrammata prescindendo, al limite, dalla mediazione di un interprete. La tavolozza timbrica del Duca dispone, invece, di "suoni sporchi", le cui radici risiedono "nel blues, in particolare in quella sintesi tra intonazione non temperata e deformazione timbrica che è uno dei tratti distintivi della musica afroamericana".

L'originalità sonora di Ellington è al servizio di una spiccata vocazione teatrale che "ha sempre una storia soggiacente, una narrazione, una traccia musicale che riveste di note". È il filo conduttore individuato da Marcello Piras per leggere la *Liberian Suite* non come un'accozzaglia di idee senza capo né coda, ma come un'opera coerente, uno straordinario capolavoro, una capitolo significativo di una grandiosa *A Tone Parallel to the History of the American Negro*.

C'è da augurarsi che Piras prosegua, con la sua analisi puntuale ed approfondita, nello scavo di quel *magnus opus* che sono le *Suite*: a detta di Leonard Feather l'aspetto del genio ellingtoniano che merita di vivere più a lungo.

Ellington pianista: dal ragtime all'astrazione

Riccardo Scivales

Le celebrazioni per il centenario della nascita di Duke Ellington ci offrono l'opportunità di riconsiderare un aspetto importante dell'arte immensa di questo musicista, cioè il suo pianismo, che notoriamente è stato messo in ombra dalla sua intensissima attività di compositore, arrangiatore e *bandleader*. In realtà, Ellington è stato uno dei pianisti più originali, influenti e innovativi dell'intera storia del jazz, tanto che Charles Mingus (tra gli altri) lo definì un "genio del pianoforte". Il lascito pianistico del Duca, infatti, dimostra una ricchezza, una flessibilità e una varietà stilistico-espressiva che non sembrano trovare riscontro nell'opera degli altri pianisti jazz. E per avere un'idea della vastità dei suoi raggiungimenti pianistici, basterà ricordare che nel corso della sua carriera Ellington ha spaziato dal vecchio stile ragtime/*fast-shout* di *Soda Fountain Rag* (1914 circa) alle soluzioni sperimentali di *The Clothed Woman* (1947), e dal lirismo classicheggiante e impressionista di *Single Petal of A Rose* (1959) fino alle atmosfere astratte e ferocemente percussive, quasi *free jazz*, dei movimenti estremi della *Fragmented Suite for Piano and Bass* del 1972. In questo contributo cercheremo pertanto di ripercorrere alcune tappe fondamentali della lunga rivoluzione del suo pianismo.

Apprendistato a Washington

Negli anni formativi di Ellington, la sua natìa Washington vantava la

più numerosa comunità di colore dell'intera nazione (ben 87.000 abitanti, vale a dire quasi un terzo dell'intera popolazione cittadina) e una vivacissima vita culturale e musicale. Vi erano attive orchestre di vario genere, cori e bande, associazioni musicali e numerosi pianisti di colore ragtime e classici (tra i quali anche il futuro *bandleader* e pianista jazz Claude Hopkins). C'erano un conservatorio, un'università per l'educazione birazziale e lo Howard Theatre, un importante teatro concepito espressamente per la gente di colore. In città passavano a dare concerti anche i grandi maestri del pianismo newyorkese, come Luckey Roberts e James P. Johnson, campioni degli stili *fast-shout* e *stride*.

A circa sette anni, Ellington prese una serie di svogliate lezioni di pianoforte classico con una certa Marietta Clinkscales, ma essendo interessato soprattutto alla dimensione ritmica della musica, per un certo tempo lasciò da parte il pianoforte. Nel 1913, però, rimase molto colpito da un eccellente pianista di Filadelfia, Harvey Brooks, che lo incoraggiò e gli mostrò anche vari accorgimenti per ben suonare la musica "ritmata". Tornato a Washington, Ellington si dedicò anima e corpo al pianoforte, componendo i suoi primi brani: *Soda Fountain Rag* (1914) e *What You Gonna Do When The Bed Breaks Down?* (1915 circa), che divennero piuttosto popolari nell'ambiente giovanile locale. *Soda Fountain Rag* è un breve pezzo improntato agli stilemi *fast-shout* di Eubie Blake e Luckey Roberts. Il giovane Duca (che ancora non aveva un repertorio consistente) lo utilizzava come brano buono per tutte le occasioni, improvvisandoci sopra e suonandolo in una quantità di modi e tempi diversi per adattarlo a varie danze dell'epoca (one-step, two-step, valzer, tango, foxtrot, ecc.). *What You Gonna Do When The Bed Breaks Down?*, menzionata da Ellington come sua seconda composizione, era invece una canzone zeppa di doppi sensi a sfondo sessuale. Nel 1914 il Duca forse compose anche un terzo pezzo, *Bitches' Ball*, che però non riconobbe mai pubblicamente. Nel 1971, però, egli stesso disse al fedelissimo Brooks Kerr che il suo breve piano solo in *Beige* (terzo movimento della suite *Black, Brown and Beige*, registrata per la prima volta il 23 gennaio 1943 alla Carnegie Hall) era proprio questo brano. Kerr, dal canto suo, ha avanzato l'ipotesi che *Bitches' Ball* non fosse stato composto da Ellington, ma da qualche altro pianista che egli ascoltò suonare in gioventù.

Soprattutto, in quegli anni di apprendistato (1914-1917) Duke ascoltò e cercò di emulare i migliori pianisti neri di Washington: fantastici autodidatti come Lester Dishman, Clarence Bowser, Sticky Mack e Blind Johnny, e pianisti di formazione classica (ma che sapevano suonare benissimo anche il jazz e dirigevano proprie orchestre *popular*) come Gertie Wells, Oliver "Doc" Perry, Louis Brown e Louis Thomas. È importante sottolineare che nella sua autobiografia Ellington volle poi ricordare il fecondo scambio di idee e la reciproca, genuina ammirazione che intercorrevano tra tutti questi pianisti, autodidatti o istruiti che fossero: "C'era una fusione, uno scambio di idee, e si aiutavano l'uno con l'altro, proprio davanti a me che, appoggiato al piano, ascoltavo. (...) Sembrava che ognuno prendesse qualcosa dal modo di suonare dell'altro: ai jazzisti piaceva quel che facevano i diplomati, e i diplomati, affascinati, provavano a suonare quel che facevano gli altri. Era per tutti un'atmosfera meravigliosa e pulita."[1] E a pensarci bene, doveva essere davvero meravigliosa quella "atmosfera" di collaborazione e di apertura mentale, che già all'epoca praticava una sorta di *crossover* e travalicava ogni rigido ingabbiamento in categorie stilistiche... Tra le altre cose, il talento di "Doc" Perry, Louis Brown e di altri pianisti di Washington è stato rievocato anche dal pianista jazz Billy Taylor, che ha affermato che essi non ebbero maggior fama solo perché vollero agire solo in ambito locale e non ebbero mai l'opportunità di incidere.[2]

Sempre nella sua autobiografia, Ellington ha ricordato con grande affetto Oliver "Doc" Perry, che si offrì generosamente di dargli lezioni di pianoforte e teoria gratuitamente. Di questo suo primo maestro, Ellington scrisse poi che era in assoluto "la più perfetta combinazione di qualità" che egli avesse mai potuto incontrare all'epoca. Diplomato al conservatorio, Perry era uno dei più famosi pianisti e *bandleader* di Washington. Dal 1921 fu anche direttore della rivista "Bee" sia per la musica classica che per quella *popular*. Pianista preciso e pulito, capace di suonare indifferentemente musica classica e jazz (nonché di imitare lo stile di qualunque altro pianista che ascoltasse), influenzò il Duca con i suoi

[1] Duke Ellington, *Autobiografia*, Emme Edizioni, 1981, p. 21.

[2] Billy Taylor, *Jazz Piano- A Jazz History*, Dubuque, Iowa, Wm. C. Brown, 1982, p. 45.

modi eleganti e raffinati, e lo istruì su come presentarsi al pubblico e su come trattare tutte le attività connesse alla organizzazione e direzione di un'orchestra.

Ellington rimase molto colpito anche da Louis N. Brown (ca. 1889-1974) per la sua "tecnica incredibile", la sua abilità nel suonare velocissimi passaggi di terze cromatiche, e per la sua fantastica mano sinistra, capace di prendere l'estensione di un'undicesima. Pianista, organista, direttore di varie orchestre e cori da chiesa, anche Brown era un concertista classico perfettamente a suo agio col jazz.

Un'altra figura importante negli esordi pianistici di Ellington fu quella di Louis Thomas. Uno dei più celebri musicisti di Washington, era un pianista classico e jazz, *bandleader* e abilissimo impresario, che nel 1916 aveva fondato una agenzia di collocamento per i musicisti di colore e aveva aperto anche un cabaret-ristorante-sala da ballo. A partire dal 1917, Ellington lavorò come pianista per varie orchestre gestite da Thomas.

Va inoltre ricordato che a partire dal 1918-1919 il Duca studiò seriamente armonia con Henry Grant, celebre concertista classico, direttore di cori, importante didatta e direttore del Conservatorio locale, nonché direttore del giornale "The Negro Musician". Anche Grant era apertissimo alla musica *popular*, e ebbe tra i suoi allievi anche Eubie Blake. Secondo Grant, "armonizzare una semplice melodia era sempre un'esperienza timbrica con Duke".

Grazie agli insegnamenti di questi duoi primi maestri e alle sue doti di grande ascoltatore, Ellington fece considerevoli progressi e presto diventò pianista di rinforzo di Lester Dishman, "Doc" Perry, Louis Brown e Louis Thomas. E cominciò anche a partecipare a vari *piano contest*, ad esempio il 21 settembre 1921 con Claude Hopkins e Luckey Roberts. Non ci è dato sapere chi risultò vincitore in quell'occasione. Sappiamo comunque che pochi mesi dopo il Duca vinse uno di questi tornei pianistici.[3]

[3] Mark Tucker, *Ellington - The early years*, Oxford, Bayou Press, 1991, p. 73.

La mai dimenticata lezione dello stride piano

Più ancora che da "Doc" Perry e dagli altri pianisti di Washington, Ellington venne influenzato dai campioni dello *stride piano* newyorkese: James P. Johnson, Willie "The Lion" Smith e Thomas "Fats" Waller (e per certi aspetti anche dal più anziano Luckey Roberts). Un incontro decisivo, a fine anni Dieci, fu quello con i rulli di pianola perforati da James P. Johnson: in particolare *Carolina Shout* (il grande modello dello *stride*). Azionando il meccanismo del pianoforte automatico e osservando l'abbassarsi dei tasti il Duca imparò a memoria questo brano e scrisse poi che quella era stata la "base più solida" della sua preparazione[4] (ricordiamo qui che *Carolina Shout* è formato da cinque temi ed è molto vario tecnicamente).[5] Il 25 novembre 1921, egli poté finalmente ascoltare un concerto di Johnson alla Convention Hall di Washington e in quell'occasione (sotto l'insistenza dei suoi amici) suonò per lui proprio *Carolina Shout*. Johnson apprezzò questa sua esecuzione e lo incoraggiò calorosamente, poi continuò il suo concerto con Ellington che, appoggiato al pianoforte, lo ascoltava incantato (il Duca definì quell'esperienza come "l'equivalente di un intero semestre di studi al conservatorio"). Tra i due nacque anche una lunga e profonda amicizia.

L'apprendistato *stride* di Ellington venne infine completato nei suoi primi anni a New York, dove egli ascoltò e divenne amico di Willie "The Lion" Smith e di Fats Waller, anch'essi prodighi di lezioni e consigli. Sembra che "The Lion" lo istruisse estemporaneamente (ad esempio intonando accordi con la voce mentre erano in taxi), mentre Waller gli diede lezioni di pianoforte e orchestrazione nella primavera del 1926. E quando il Duca suonava con la sua *band* al Barron Wilkins' di Harlem, anche Luckey Roberts passava a dargli consigli di orchestrazione.

Ellington venne quindi ammesso subito nella cerchia selezionata dei pianisti *stride*, e poté assorbirne da vicino gli stili in un clima altamente

[4] Duke Ellington, *op. cit.*, p. 81.

[5] Una trascrizione completa di questo brano (da un'incisione del 1944) è inclusa nel volume *Harlem Stride Piano Solos, Transcibed and Annotated by Riccardo Scivales*, Katonah, New York, Ekay Music, 1990, p. 33-40.

costruttivo e conviviale. Ebbe poi a dire: “I pianisti dell’Est suonavano tutti in maniera bella e melodica. Swingavano tutto il tempo, ma erano in grado anche di suonare in buon stile pianistico. (...) Quella che veniva chiamata “musica da bordello” era la più bella, piena delle più dolci melodie.”[6]

In particolare, Ellington non dimenticò mai la lezione di Johnson e di “The Lion”. Del primo, riprese soprattutto la concezione orchestrale del pianoforte (con lo sfruttamento completo di tutti i registri della tastiera), il gusto della dissonanza e numerose soluzioni ritmiche e improvvisative, nonché una visione della musica afroamericana che ambiva alla composizione di opere “alte” e di largo respiro (la “Negro Rhapsody” *Yamekraw* di Johnson, del 1927, costituisce senz’altro una anticipazione delle suite ellingtoniane). Tra le altre cose, Ellington (e con lui Count Basie) ripresero spesso un tipico stilema di Roberts e Johnson: quello di suonare passi a triadi di decima con la mano destra, utilizzandole in funzione espressiva e applicandole anche alla loro scrittura orchestrale.

Se Johnson è uno degli indiscussi padri fondatori del pianismo jazz, Willie “The Lion” Smith, dal canto suo, andava famoso all’epoca per la grande personalità, la fervida e avanzata immaginazione armonica e per certe soluzioni impressionistiche, che esercitarono certamente una forte suggestione su Ellington, il quale gli dedicò un entusiastico ritratto nella sua autobiografia e a sua volta disse anche: “Egli ha avuto una grossa influenza su chiunque l’abbia ascoltato. (...) Sì, Willie “The Lion” Smith era un’istituzione. (...) Passare una sera con “The Lion” era veramente un’esperienza da fare. Se riuscivi ad ascoltare tutto ciò che veniva detto e suonato, imparavi veramente qualcosa.”[7] E l’*alter ego* di Ellington, Billy Strayhorn, descrisse la musica di “The Lion” come “una strana mescolanza di contrappunto, aromonie cromatiche e figure arabescate,

[6] Rip. in Giovanni Montanaro, *Duke Ellington - Monografia storica e analisi formale del profilo pianistico*, Diploma di Musica Jazz, Conservatorio “G.B. Martini”, Bologna, anno scolastico 1995-1996, sessione autunnale, p. 8.

[7] Rip. in Giovanni Montanaro, *op. cit.*, p. 8.

che rinfresca l'orecchio come l'acqua di fonte rinfresca le labbra".[8]

Il Duca basò dunque tutto il suo primo stile pianistico sullo *stride*, e per l'intera sua carriera riutilizzò spesso le formule *stride* in versioni aggiornate e personalizzate, come nei gustosissimi *Dancers In Love* e *Pitter Panther Patter*. Qui di seguito vale la pena di menzionare alcuni altri esempi del genere. In *Fast and Furious*, del 1932, troviamo un lungo episodio percussivo "a due mani" praticamente identico a un analogo passaggio di *You've Got To Be Modernistic* (1930) di James P. Johnson. Sempre in *Fast and Furious*, Ellington si cimenta con uno degli accorgimenti prediletti da Luckey Roberts: quello di suonare velocissime scale cromatiche scivolando dai tasti neri a quelli bianchi con lo stesso dito. Nella prima parte del celebre duetto *Mr J. B. Blues* (inciso il 1° ottobre 1940 col contrabbassista Jimmy Blanton), il Duca suona alcune frasi-cliché di Johnson e Waller. La parte centrale di *The Clothed Woman* (1947) è sorprendentemente simile al terzo tema di *Morning Air* (inciso da "The Lion" nel 1939), e il finale di *Kinda Dukish*, inciso più volte a partire dal 1953, è una memorabile rielaborazione dissonante del secondo tema di *Outer Space*, un vecchio brano di Luckey Roberts da questi inciso nel 1958.[9] Infine, nella trascinante introduzione pianistica a *Rockin' in Rhythm* (trascritta nell'**Esempio 1**) la mano sinistra suona un'ostinata figurazione ternaria (basso-basso-accordo) sotto il tempo 4/4 di base: era questa una tecnica (nota come *back beat*) tra le più caratteristiche del pianismo *fast-shout* e *stride*: un celebre esempio si trova nel primo tema di *Troublesome Ivories*, composto da Eubie Blake (**Esempio 2**). Da notare, sempre a proposito di *Rockin' in Rhythm*, che Ellington sostituisce ai bassi ribattuti di Blake un più moderno intervallo dissonante (do-fa diesis), mentre con la destra scandisce una figura fortemente sincopata.

[8] Rip. in Claude Carrière, note di copertina al LP *The Jazz Piano*, RCA PL 42105.
[9] Trascritto in *Harlem Stride Piano Solos*, cit., p. 107-112.

Un pianista stride e la sua band

Come accennavamo poc'anzi, tutto il primo stile pianistico di Ellington (fino alla metà degli anni Trenta, e anche oltre) è dunque tutto basato sullo *stride piano*. Forse un po' troppo sbrigativamente, vari commentatori hanno giudicato negativamente questo suo pianismo giovanile, definendolo complessivamente mediocre o addirittura "trasandato e confusionario".[10] Ci sembra che tali giudizi vanno forse riconsiderati con maggiore attenzione. Da un lato, infatti, è indubbio che Ellington non eguagliò mai il virtuosismo di Johnson, Waller e Smith, e che le sue primissime sortite solistiche (quelle incise tra il 1924 e il 1926 con vari cantanti e con i suoi Washingtonians) sono piuttosto incerte, soprattutto per quanto riguarda la tenuta ritmica e la potenza della mano sinistra (mentre la mano destra è sempre molto sicura). Ma è altrettanto vero che in altre incisioni, come *Georgia Grind* del marzo 1926,[11] *New Orleans Low-Down* del 3 febbraio 1927 e *Jubilee Stomp* del 21 marzo 1928 egli dimostrò di essere molto migliorato e di essere ormai un pianista *stride* più che competente.

E un esempio ancora più convincente, a tale riguardo, è il lungo esordio pianistico di *Fast And Furious* (1932), che ci svela un Duca davvero scatenato e molto vicino ai suoi modelli.

Le qualità tecniche di Ellington sono evidenti in questi brevi sprazzi del suo pianismo giovanile, e ci dimostrano come egli, all'epoca, fosse diventato un pianista al di sopra alla media. Del resto, sappiamo anche che egli era solito esibirsi ai *rent parties* assieme a Johnson e soci, vale a dire l'élite dei pianisti newyorkesi. A questo punto potremmo anche chiederci quanto egli avrebbe potuto migliorare ancora, se non fosse stato così assorbito dalla sua intensa attività orchestrale, con tutti gli oneri che questa comporta.

In ogni caso, egli ci ha lasciato altri ottimi esempi di *stride* (anche personalizzato) in brani come *Black Beauty*, *Swampy River*, il *Blues* del 1939, e *Dear Old Southland* e *Solitude* del 1941.

[10] Gunther Schuller, *Early Jazz*, New York, Oxford University Press, 1968, p. 322.
[11] Trascritto e analizzato in Mark Tucker, *op. cit.*, p. 179-181.

Gli assolo del 1928

Le versioni solistiche di *Swampy River* e *Black Beauty*, incise nel 1928, vanno senz'altro annoverate tra le più belle pagine pianistiche dell'epoca. Esse testimoniano la piena assimilazione, da parte di Ellington, dello *stride piano*, e sono un evidente e felice omaggio agli stili individuali di "The Lion" (nel primo e terzo tema di *Swampy River*) e di James P. Johnson (in *Black Beauty* e nel secondo tema di *Swampy River*, nettamente ispirato al *tangana* di *The Dream*).

Al tempo stesso, in questi brani compaiono per la prima volta alcuni tratti innovativi e di assoluta originalità, che Ellington avrebbe sviluppato compiutamente in seguito. Nell'introduzione di *Swampy River* (**Esempio 3**), infatti, la mano sinistra suona una serie cromatica di triadi discendenti. Si tratta di accordi particolari e "moderni", senza tonica (*rootless chords*) formati da un intervallo di quinta diminuita e uno di terza maggiore. Questo tipo di accordi verrà utilizzato ampiamente dai vecchi maestri *stride* di Ellington, nonché da George Gershwin, fino a diventare uno dei *voicing* pianistici più usati dal jazz moderno.

Un altro bell'elemento di novità è nell'inciso del secondo tema di *Swampy River*, dove Ellington suona in modo estremamente scarno e incisivo, sostituendo al normale accompagnamento *stride* quello cubano.

Questa tendenza alla sobrietà e alla concisione è ancora più evidente nel primo tema di *Black Beauty*, dove Ellington usa un accompagnamento che più essenziale non si può: pochi scarni accordi, neanche sincopati, fanno da fondale alla bellissima melodia. Una soluzione praticamente inedita nel pianismo afroamericano dell'epoca, e che per quanto sappiamo trova un precedente solo in un analogo episodio blues di *Yamekraw* di James P. Johnson, del 1927.

Con *Swampy River* e *Black Beauty* si manifestano quindi per la prima volta due caratteristiche fondamentali di quello che sarà il pianismo maturo di Ellington, cioè la sua immaginazione armonica e quella tendenza all'essenzialità e alla concisione che è uno degli aspetti più notevoli, moderni e fecondi della sua arte pianistica (e musicale *tout court*). Questo aspetto della poetica ellingtoniana è stato definito come "arte del sottinteso" da Demètre Ioakimidis, o ancora meglio come

"divina semplicità" da Don Coates. Si tratta di una toccante concisione espressiva, tanto scarna quanto eloquente e ricca di significati (spesso lasciati all'immaginazione dell'ascoltatore), che si rivelerà molto influente su pianisti più giovani come Thelonious Monk, Rendy Weston, Dollar Brand (Abdullah Ibrahim), Roland Hanna, Mal Waldron e Cecil Taylor.

Verso la "divina semplicità" e "l'arte del sottinteso"

Il cammino verso questa "divina semplicità" del pianismo di Ellington fu piuttosto lungo e maturò in circa trent'anni, dal primo accenno di cui abbiamo appena parlato a proposito di *Black Beauty* fino ad alcuni memorabili assoli compresi nel disco *Back To Back* del 1959.

Tra le tappe fondamentali di questo cammino va ricordato l'assolo di Ellington in *Bundle Of Blues* del 1933, forse sopravvalutato perché se da un lato la sua mano destra suona qui in modo piuttosto scarno, è altrettanto vero che egli mantiene un normale accompagnamento *stride*, seppure suonato sommessamente.

Più significative sono le celebri introduzioni pianistiche dei tardi anni Trenta e dei primi anni Quaranta,[12] che rappresentano davvero un aspetto straordinario dell'arte pianistica di Ellington e sono un mirabile condensato della sua immaginazione armonica e del suo speciale talento nel concepire *voicing* pianistici innovativi e di grande effetto. Tra queste introduzioni, ricordiamo quelle celeberrime a *Take the "A" Train* (**esempio 4**) e a *Warm Valley*. O ancora quella di *In a Mellotone* (**esempio 5**), tutta giocata su due accordi di nona che si muovono cromaticamente e sono disposti nel seguente modo (a partire dal basso): terza, settima e nona dell'accordo (mano sinistra) e tonica-melodia in ottave alla mano destra. Ricordiamo che questo particolare tipo di *voicing* è stato ripreso

[12] David Berger, *Duke Ellington's Introductions - Part I*, in "Keyboard Classics & Piano Stylist", Vol. 15/N° 2, March/April 1995, p. 25-27; *Duke Ellington's Introductions - Part II*, in "Piano Today", Vol. 15/N° 3, May/June 1995, p. 50-51.

e largamente utilizzato da pianisti come Oscar Peterson, Ahmad Jamal e Red Garland.

Non meno importante fu la breve ma feconda collaborazione del Duca col contrabbassista Jimmy Blanton. Il possente sostegno fornito dal suo contrabbasso nelle incisioni orchestrali, infatti, permise a Ellington di liberare la mano sinistra dal compito di fornire un accompagnamento completo ed esplecito sotto il profilo ritmico e armonico. In tal senso sono importantissimi i celebri duetti di Ellington e Blanton del 1939-1941, come *Mr J. B. Blues*, *Pitter Panther Patter* e *Blues*, nonché l'orchestrale *Sepia Panorama*, del 24 luglio 1940, in cui Ellington suona in modo davvero nuovo. L'**esempio 6** riporta la trascrizione dell'assolo di pianoforte in quest'ultimo brano, dove Ellington riduce al minimo l'apporto della mano sinistra (piazzando accordi isolati nei punti chiave – e non tutti – della progressione armonica) mentre con la destra improvvisa una melodia essenziale e non priva di finezze ritmiche (si veda la sottile alternanza di passaggi con swing, senza swing e a tempo doppio). Si può ben dire che un episodio come questo (assieme ad alcuni assoli di Count Basie dei tardi anni Trenta) segni uno spartiacque tra il pianismo jazz moderno e quello anteguerra (ragtime, *stride*, *boogie*, Swing), così ricco nella tessitura e improntato a una concezione dello strumento legata ai grandi modelli del Romanticismo europeo.

La tappa conclusiva di questa evoluzione verso la "divina semplicità" sono gli assolo del disco *Duke Ellington and Johnny Hodges Play the Blues – Back To Back*, del 1959, di cui Ellington spesso suona quasi esclusivamente con la mano destra. Tra questi assolo, il pianista Don Coates ha analizzato quello su *St. Louis Blues*,[13] evidenziandone il magistrale uso dello spazio e dei silenzi, le colorature armoniche (anche implicite), la libertà ritmica e la stupefacente abilità di Ellington nell'ottenere il massimo risultato sonoro usando solo poche note con la mano destra e un singolo basso isolato.

Coates prosegue scrivendo: "Qui il Duca ci dimostra che quello che non si suona è altrettanto importante di ciò che si suona", e "Le brevi e

[13] Don Coates, *The divine simplicity of Duke Ellington*, in "Jazz & Keyboard Workshop", Vol. 1, N° 7, 1986, p. 1 e 6-7.

improvvise risoluzioni di Ellington ci fanno sempre sapere esattamente dove siamo, e ancora una volta tale impressione è ottenuta usando solo poche note, incastonate ad arte in grandi spazi di silenzio." Queste considerazioni sul pianismo ducale, ovviamente, ci fanno pensare a Thelonious Monk, altro sommo maestro dell'arte del silenzio e del massimo sfruttamento degli armonici. E non ci sorprende sapere, quando ascoltò per la prima volta un'incisione di Monk (nel 1948), Ellington chiese chi era "quel pianista" che "sgraffignava" le sue idee.[14]

Sempre dal disco *Back To Back*, è interessante analizzare i primi due *choruses* dell'assolo di Ellington in *Royal Garden Blues*, che abbiamo qui trascritto nell'**Esempio 7**. Come si può vedere, nel primo *chorus*, egli non usa affatto la mano sinistra, mentre la destra si ostina ad esplorare un semplice – ma quanto espressivo e ricco di implicazioni! – bicordo di seconda maggiore (la bemolle - si bemolle), con acciaccature e risoluzioni. Il secondo *chorus* è imperniato anch'esso sulla destra, e presenta pochi accordi "incastonati ad arte in grandi spazi di silenzio". A batt. 17 e 21-22, si noti come questi sonori accordi della mano destra siano aperti "a decima" (secondo la lezione del vecchio maestro James P. Johnson). E a batt. 14, si noti ancora l'interessante soluzione armonica, con l'ultimo accordo che, del tutto inaspettato, se ne esce temporaneamente sospeso mezzo tono sopra l'accordo di tonica, creando un memorabile clima di tensione (era questo un vezzo tipico del Duca, che talvolta lo utilizzava anche nei finali).

Dopo i raggiungimenti di *Back to Back*, la mirabile concisione del pianismo di Ellington si manifestò in numerose altre incisioni (ad esempio *It Don't Mean A Thing*, dal disco *Piano in the Background* del 1960, e *Cong-Go*, da *Piano in the Foreground* del 1961) e divenne uno dei tratti distintivi della sua poetica.

Si sarebbe forse tentati di assimilare questa concisione del pianismo ducale al ben noto stile "epigrammatico" del pianismo maturo di Count Basie. Ci sembra però che questo sia soprattutto un distillato di stilemi di Fats Waller (col quale Basie studiò) ed è del tutto privo delle ricche implicazioni melodiche, armoniche, ritmiche ed espressive che troviamo in Ellington.

[14] Rip. in Henry Renaud, *booklet* al Cd *Piano in the Foreground*, CBS 465638 2.

Il pianoforte come orchestra

Ellington era un musicista completo come pochi altri, e ovviamente la "divina semplicità" e l'estrema economia dei mezzi espressivi rappresentano solo un aspetto (per quanto ragguardevole) della sua arte pianistica. È noto che egli aveva un approccio orchestrale al pianoforte sia in termini esecutivi che concettuali, e come ha scritto efficacemente Ralph J. Gleason nelle note di copertina del disco *The Pianist*, "Duke dominava la tastiera. La suonava *tutta*, stendendo talvolta le sue lunghe braccia dalla nota più grave a quella più acuta (...) ed era un maestro nell'uso dei pedali per ottenere effetti speciali."

Altre grandi qualità del suo pianismo maturo erano il tocco e le sonorità che ne derivavano. Gunther Schuller, che ha avuto spesso l'opportunità di osservarlo suonare di persona, ha scritto che più di ogni altro pianista jazz o classico Ellington sapeva produrre un suono purissimo e con una straordinaria varietà di timbri e dinamiche. Suonava bene "dentro ai tasti" per ottenere l'impatto più preciso e controllato possibile dei martelletti sulle corde. Sempre secondo Schuller, il Duca sapeva suonare *fortissimo* senza mai sforzare, ed era capace di galvanizzare l'intera orchestra con un solo accordo o poche note di riempitivo. Infine, col suo pianoforte sapeva suggerire tutti i tipi di sonorità timbriche (come trombe, sassofoni e perfino archi).[15]

Se Ellington, insomma, non fu mai un vero virtuoso del pianoforte, lo suonava però con grande finezza e impressionante autorità; e la straordinaria bellezza del tocco si può apprezzare in numerose incisioni, come *Fugi* (dalla suite *Ad Lib On Nippon*, 1965) e *Tina* (dalla *Latin American Suite*, 1970).

Registri espressivi, evoluzione e flessibilità del pianismo di Ellington

Come accennavamo in apertura, Ellington è stato probabilmente il

[10] Gunther Schuller, *The Swing Era - The Development of Jazz 1930-1945*, New York e Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 49, nota 2.

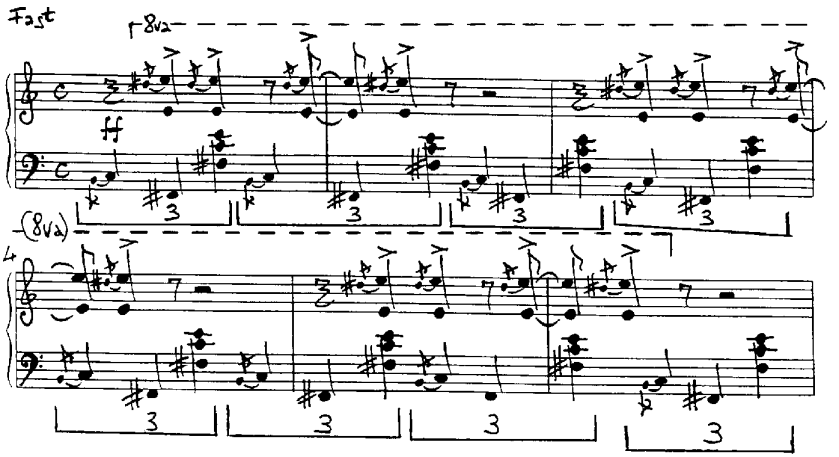
pianista più completo dell'intera storia del jazz, nel senso che più di ogni altro pianista ha saputo esprimersi con una ricchissima gamma di registri stilistici ed espressivi.

Abbiamo visto come in gioventù egli sia stato un eccellente pianista *stride*, approdando poi a uno stile personalissimo, che presenta una straordinaria varietà di sfaccettature e che si è espresso in vari filoni molto diversi tra loro. Nella produzione, possiamo ad esempio individuare un filone espressionista e ferocemente percussivo, un filone impressionista, lirico e classicheggiante, un filone più aderente ai canoni strettamente jazzistici, ecc. Tra i numerosi lavori di stampo impressionista e classicheggiante, ricordiamo i ben noti *Reflection in D*, *A Single Petal Of A Rose*, *Springtime In Africa*, *La Plus Belle Africaine* o *Fontainebleau Forest*. Al filone sperimentale appartiene la celeberrima *The Clothed Woman* (1947) e a quello espressionista la tormentata, modernissima reinvenzione di *Summertime* (da *Piano in the Foreground*,1961), col suo sconvolgente *chorus* conclusivo.

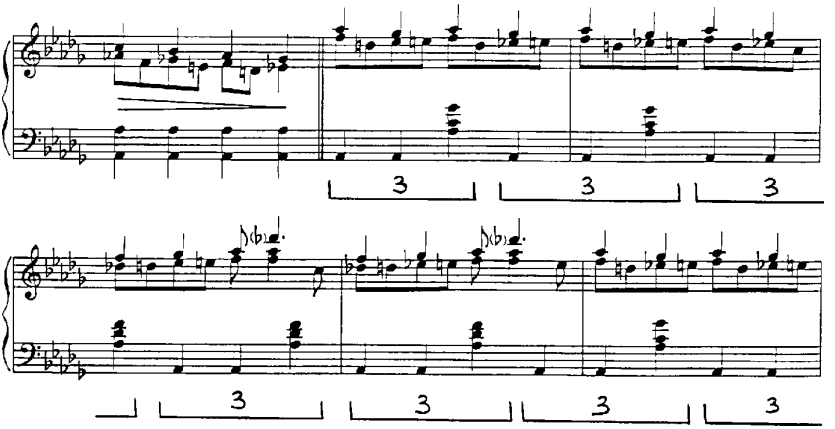
Aperto com'era alle suggestioni più disparate, il pianismo di Ellington dimostrò inoltre una continua evoluzione, che gli permise di collaborare con successo con jazzisti molto più giovani di lui: pensiamo ad esempio al celebre disco *Money Jungle*, inciso nel 1962 con Charles Mingus e Max Roach, o ancora al primo e all'ultimo movimento della *Fragmented Suite for Piano And Bass* (1972), in cui un Duca settantatreenne si esprime (insieme al contrabbassista Ray Brown) in un linguaggio assimilabile al *free jazz*. E non meno sorprendente è un brano del 1970, *Didjeridoo* (dalla *Afro-Eurasian Eclipse*), in cui scopriamo addirittura un Ellington pianista *funky rock*...

Va infine ricordata la straordinaria flessibilità del suo pianismo. Egli, infatti, sapeva passare con la massima naturalezza da uno stile all'altro senza cadere nell'eclettismo e anzi mantenendo sempre una propria inconfondibile personalità. Un bell'esempio tra i tanti è la trascinante versione di *Caravan* registrata al Festival Internazionale del Jazz di Sanremo del 1963, in cui un Duca scatenato utilizza sapientemente, sfumandoli l'uno nell'altro, stilemi del pianismo afrocubano, Swing e *stride*. Tra le altre cose, in questo brano egli profonde un estro improvvisativo, uno slancio e una varietà di soluzioni timbriche, armoniche e strumentali che lo fanno entrare a pieno diritto nell'Olimpo dei pianisti jazz di ogni tempo.

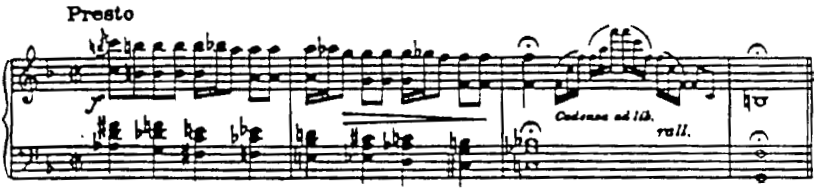
Esempio 1. *Rockin' in Rhythm*, 1961, Introduzione, batt. 1-6; trascrizione di Riccardo Scivales.



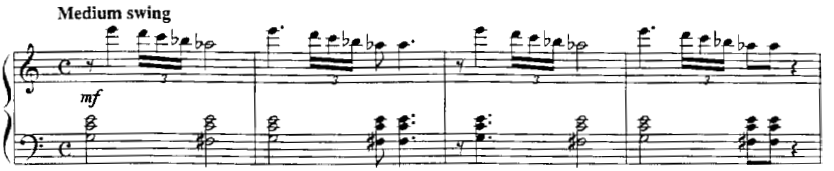
Esempio 2. *Troublesome Ivories*, primo tema.



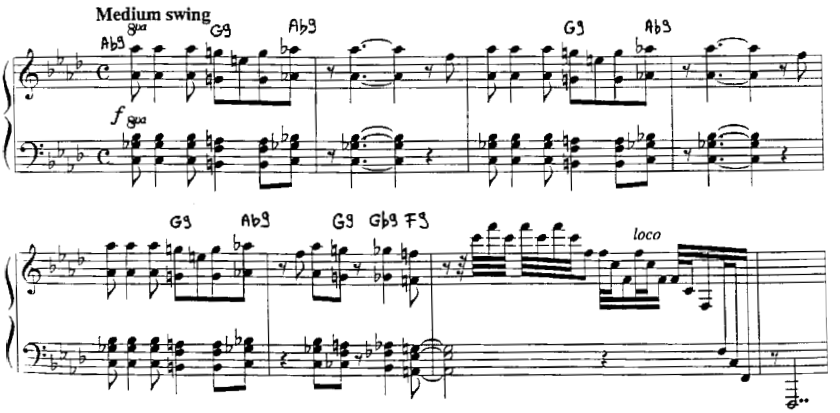
Esempio 3. *Swampy River*, Introduzione.



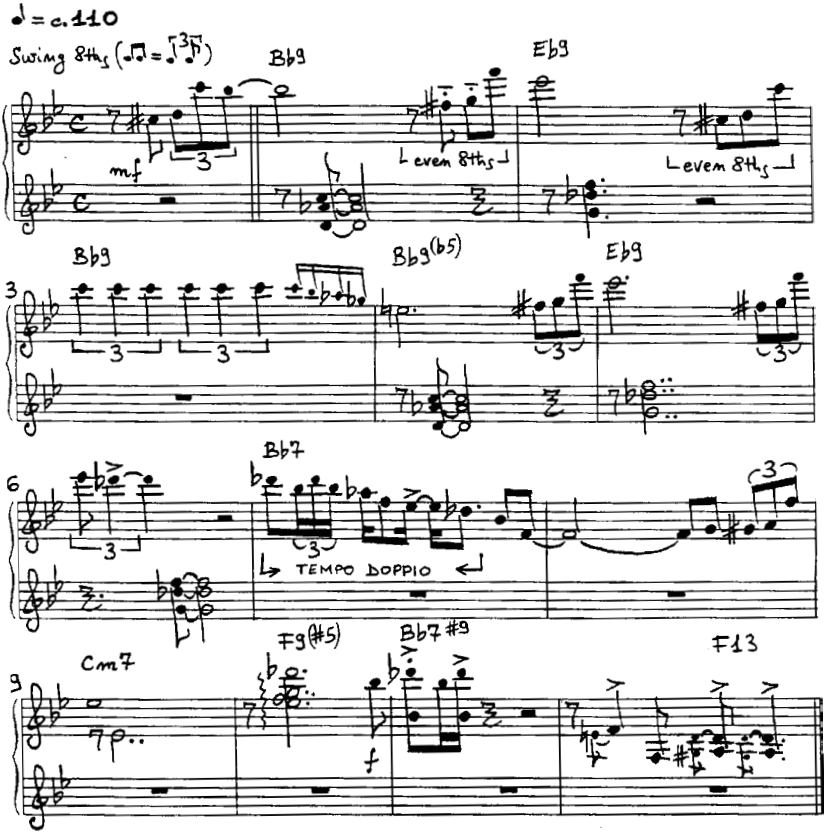
Esempio 4. *Take the "A" Train*, Introduzione,trascrizione di David Berger.



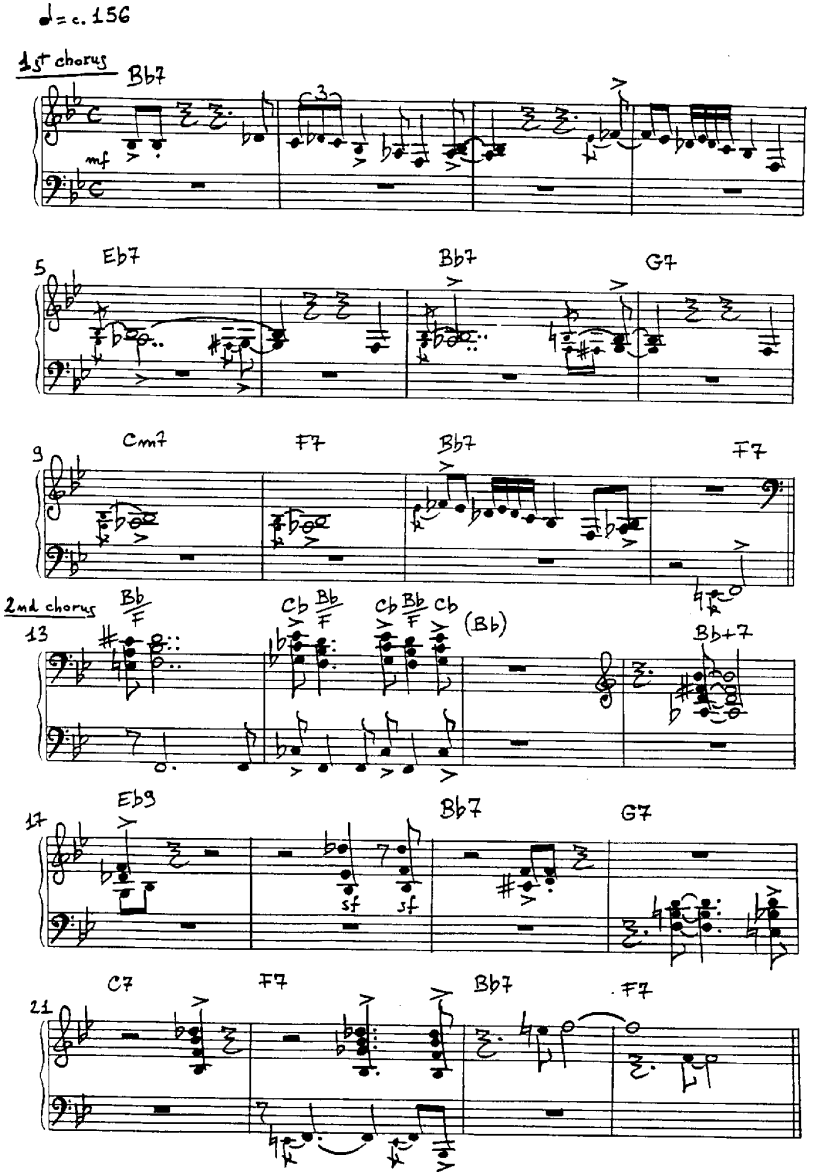
Esempio 5. *In A Mellotone*, Introduzione, trascrizione di David Berger.



Esempio 6. *Sepia Panorama*, 24 luglio 1940, Assolo di Duke Ellington; trascrizione di Riccardo Scivales.



Esempio 7. *Royal Garden Blues*, 20 febbraio 1959, assolo di Duke Ellington; trascrizione di Riccardo Scivales.



Il colore strumentale in Ellington: un'introduzione

Stefano Zenni

Il mondo musicale di Edward "Duke" Ellington è immenso: una carriera inziata alla fine degli anni Dieci, terminata quasi sessant'anni dopo in un letto d'ospedale nella primavera del 1974; a partire dal 1927 viaggi in tutti gli Stati Uniti prima e in tutto il mondo poi, 365 giorni all'anno per decenni; circa 1500 composizioni create in tutte le situazioni, dall'affollata hall dell'albergo al posto in aereoplano, dal treno in corsa al comfort di casa propria, dal posto macchina in un silenzioso viaggio notturno al rumoroso palco in un dopoconcerto. Ma il dato quantitativo è un ostacolo relativo per una trattazione su Ellington: il problema è che la sua musica ha orizzonti vastissimi, una inesauribile varietà di forme e una genealogia complessa e mutevole, il tutto in una continuità qualitativa che ha pochi eguali nel nostro secolo: dietro ogni angolo si cela un capolavoro.

Pertanto questo saggio offre una panoramica a volo di uccello, uno sguardo dall'alto che scalfisce l'universo ellingtoniano, cerca di coglierne alcune pecualiarità, ne illustra alcuni meccanismi con la consapevolezza di essere esemplificativo e parziale: un primo passo per immergersi in un mondo in cui ci si può anche piacevolmente perdere.

La composizione nel jazz è una faccenda piuttosto delicata. Essendo nato da una tradizione orale, il jazz ne presenta tutti i tratti poietici caratteristici: in particolare, elaborazione di materiale preesistente, creazione collettiva o comunque collaborativa, apprendimento per dettatura e assimilazione orale, uso di una scrittura descrittiva anziché prescrittiva.

L'orchestra di Ellington non fa eccezione, almeno fino agli anni Cinquanta: una buona parte del grande repertorio degli anni Venti e Trenta nasce con queste caratteristiche. Esso veniva elaborato durante le prove: Ellington dettava le parti a voce quattro o otto battute alla volta; alcune idee melodiche, spesso quelle decisive, venivano suggerite dai collaboratori; il leader le "orchestrava" nella più generale strategia dell'arrangiamento, così come andava formandosi durante la prova. Intanto un copista fermava su carta le idee assimilate dagli strumentisti. Più tardi Ellington sarebbe partito da quella traccia per rielaborare la struttura del pezzo. Nei decenni successivi quest'ultima fase poteva svolgersi anche in studio: Ellington provava e riprovava diverse combinazioni delle sezioni fino a trovare quella soddisfacente; negli anni Settanta la *Togo Brava Suite* subì vari rimaneggiamenti addirittura nel numero di movimenti (da quattro a tre) e nel loro ordine di presentazione, fino a trovare una forma "definitiva".

Il caso di *East St. Louis Toodle-O* è un eccellente esempio di processo collaborativo. Infatti il tema fu proposto dallo stesso trombettista che lo esegue, James "Bubber" Miley, ed è la rielaborazione di uno spiritual. Fu Ellington a scrivere il cupo ostinato a quattro parti, per tre sassofoni e basso tuba, che si trascina sotto di esso. Poi vi aggiunse un secondo tema in Mib maggiore per gli ottoni (due trombe e un trombone) che, con fine senso della forma, viene eseguito esplicitamente solo dopo le variazioni di sax baritono. Non solo: nelle varie versioni il pezzo assunse vari profili e le sezioni furono spostate per sperimentare diversi effetti drammatici. L'**esempio 1**, tratto da uno studio di Gunther Schuller, confronta lo schema formale delle due versioni che Ellington incise tra il 1926 e il 1927: una uguale per Vocalion, Brunswick e Columbia e una diversa per Victor[1] .

East St. Louis Toodle-O è anche un ottimo esempio della diversità di Ellington nel panorama dell'emergente jazz orchestrale negli anni Venti. Si provi a confrontarlo con uno dei primi capolavori del genere, *The Stampede* di Fletcher Henderson. Questo è un pezzo che sfoggia un

[1] Cfr. Gunther Schuller, *Il Jazz. Il periodo classico: gli anni Venti*, EdT, Torino 1996, p. 145.

nuovo, eccitante dinamismo sonoro, fatto di agili contrasti tra sezioni di ottoni e ance, da botte e risposte con i solisti, che emergono prepotentemente dall'insieme per esposizioni abbellite di temi o infuocate improvvisazioni, sempre spezzate, incorniciate o ricontestualizzate dall'orchestra. In *East St. Louis Toodle-O* non c'è nulla di tutto questo: a prevalere è invece una nuova, visionaria concezione timbrica, del colore strumentale combinato e/o distorto secondo regole tutte proprie. Il già citato ostinato, nella sua trascinata cupezza, non è paragonabile a nessuna musica di quegli anni, né classica né jazz; la tromba di Bubber Miley esegue il tema dando fondo agli effetti *plunger* e *wa-wa*. Quella della vocalizzazione con le sordine non è certo una tecnica nuova, ma è certo che è Miley a portarla a livelli inauditi; e poi Ellington crea quel tagliente, espressionistico contrasto tra il denso grigiore delle ance con tuba e il canto straziato della tromba. Da tutto questo – compreso il più banale, successivo tema hot per gli ottoni – emerge con forza che è il *timbro* l'elemento drammatico centrale della scrittura ellingtoniana.

L'originalità timbrica della musica di Ellington è il risultato complesso di più fattori. Il più importante è la composizione stessa dell'orchestra: nei momenti migliori essa è stata costituita da musicisti di prim'ordine, che erano al tempo stesso forti personalità solistiche e uomini di sezione di grande abilità. Solo a elencare i nomi di Johnny Hodges, Harry Carney, Bubber Miley, Joe Nanton, Barney Bigard, Cootie Williams, Lawrence Brown, Jimmy Blanton, Juan Tizol, Sonny Greer, Oscar Pettiford, Cat Anderson, Ray Nance, Ben Webster, Paul Gonsalves, Quentin Jackson, Jimmy Hamilton, Rex Stewart si delinea una lista di alcuni più grandi maestri della storia del jazz: ognuno di essi aveva un suono e uno stile estremamente caratterizzati. Ellington componeva in funzione di queste personalità: valutava l'effetto del suono di ogni musicista nei diversi registri e i chiaroscuri del suo fraseggio. Conoscendo così a fondo la sonorità di ognuno, ne studiava la giusta collocazione nell'orchestrazione di ogni brano; in tal modo egli otteneva una sonorità unica, che era il risultato della fusione di determinate sonorità individuali in un insieme coerente: e ogni posizione nell'insieme era studiata in funzione delle caratteristiche di ogni individuo e dell'effetto d'insieme. Tutto questo produceva il cosiddetto "Ellington effect": una sonorità unica, inimitabi-

le, perché il risultato della distribuzione e fusione strategica di sonorità uniche e inimitabili. Per ottenere l"Ellington effect", Ellington passava tranquillamente sopra qualsiasi regola di orchestrazione o direzione: ad esempio il ruolo di primo trombone – un ruolo che è fisso, per ragioni di tecnica – mutava tra i tre trombonisti in sezione a seconda delle richieste tecnico–espressive dei brani. A livello armonico, è ben noto che Ellington e Billy Strayhorn, il suo braccio destro dal 1939 al 1967, scrivessero le parti di sax baritono per Harry Carney contravvenendo a tutte le regole di scrittura orchestrale, affidando ad esso non solo le parti più basse, come vuole l'ortodossia, ma anche e sorptatutto parti interne o forti dissonanze che ne esaltassero il colore e la capacità coagulante dell'insieme.

Semplificando, esistono due direzioni timbrico-espressive intraprese da Ellington nell'esplorazione dell'universo timbrico: una che potremo definire "espressionista" e una "impressionista". Un buon esempio del primo caso è dato da *Ko Ko*, inciso per la Victor nel 1940. Si tratta di un blues in Mib minore, in cui le sottigliezze di orchestrazione rendono ancora più intense le sonorità espressioniste. Si ascolti anzitutto l'inusuale attacco con i timpani di Sonny Greer, strumento d'uso rarissimo nel jazz: si tratta di una figura di pausa più tre crome identica a quella della Quinta Sinfonia di Beethoven. Questa figura è alla base dell'introduzione, la cui strumentazione risplende in tutta la sua intensa originalità: il sax baritono raccoglie la figura "beethoveniana" e la trasforma in un roccioso pedale di Mib bemolle, mentre i tre tromboni suonano tre triadi cromaticamente discendenti. Quindi entra il tema, il cui riff è affidato al trombone a pistoni di Juan Tizol, cui risponde l'intera sezione sassofoni. Quindi inizia l'assolo di trombone di Joe "Tricky Sam" Nanton, che deforma i suoni con effetti *plunger* e *wa-wa*. Si osservi che dietro di lui – contrariamente a tutte le regole di arrangiamento – ci sono gli altri tromboni a fare da sfondo, anch'essi con effetti *wa-wa*,: questa è una violazione di una regola d'arrangiamento, per cui di solito se il solista è un'ottone lo sfondo sarà affidato alle ance, e viceversa. Invece esaltando l'aspro insieme degli ottoni, Ellington esaspera le sonorità jungle, confondendo figura e sfondo, seguendo un classico principio espressionista. Anche qui la scrittura per i sassofoni è assolutamente non ortodossa. Più avanti la

tensione tra armonia e timbro raggiunge il culmine nel passaggio pianistico bitonale[2].

In altri casi Ellington inventa colori e sonorità che potremmo definire "impressionisti", cioè fondati sull'accostamento di timbri, di atmosfere evocative. In certe occasioni Ellington arriva a rinunciare anche ad un tema caratterizzante, fondando l'interesse musicale esclusivamente sull'invenzione coloristica, sulla immaginosa combinazione di strumenti. *Dusk* (inciso per la Victor nel 1940) è forse il caso più affascinante: il tema consiste di una semplice idea di sedici misure, ma l'interesse dell'ascoltatore gravita altrove. Anzitutto la melodia di apertura è orchestrata con lo stesso metodo di *Mood Indigo* (1930): gli strumenti sono tromba e trombone con sordina e clarinetto, ma la distribuzione dei registri è rivoluzionata: la tromba suona la melodia, il trombone suona sotto di essa sull'estremo registro acuto mentre il clarinetto è relegato nel registro basso. La singolare sonorità che ne scaturisce è ulteriormente personalizzata da una condotta delle parti non ortodossa[3]. Anche i solisti vengono utilizzati in chiave coloristica: a metà del brano compare un tema secondario, che viene affidato alla tromba di Rex Stewart, il quale lo sostanzia di distorsioni di intonazione e schiacciamenti del suono, così da trasformarlo in puro evento timbrico sotto il tappeto dei sassofoni. Il culmine viene raggiunto nel celebre passaggio "impressionista" per il tutti (una parte è trascritta nell'**esempio 2**)[4]. Tra le tante osservazioni che si possono fare su questo mirabile momento, vale la pena richiamare l'attenzione sulla scrittura degli ottoni: alcuni sono aperti, altri sordinati, e con sordine diverse: i tromboni primo (Lawrence Brown) e terzo (a pistoni, Juan Tizol) sono aperti, il trombone secondo ("Tricky Sam" Nanton) è chiuso da una *plunger*; le tre trombe invece sono chiuse da una *harmon*, con la quale si ottiene un suono più spento, meno aspro. Se si

[2] Per un'analisi del pezzo cfr. Gunther Schuller, *Il jazz. L'era dello Swing: i grandi maestri*, EdT, Torino 1999, p. 133-135.

[3] Cfr. l'analisi di Gunther Schuller, op. cit. (trad. it. cit., p. 140-145).

[4] Il passaggio è trascritto e discusso per intero in Gunther Schuller, op. cit. (trad. it. cit., p. 142-143).

osserva l'esempio, si scopre che il trombone secondo si incastra nel registro delle trombe: infatti suona tra la seconda e terza tromba, una posizione che mantiene per sei misure: tornerà al suo posto solo nelle ultime due, per il passaggio compatto a terzine staccate. I tromboni sono sicuramente la chiave di volta del passaggio: a batt. 5-6 sentiamo Lawrence Brown staccarsi dall'insieme sul registro acutissimo, lirico, in quella che avrebbe potuto essere una normale parte di sax alto: l'equilibrio dell'insieme cambia di nuovo, nel giro di sole due battute.

La tendenza a sfaldare le tradizionali gerarchie orchestrali forse raggiunge il culmine in *Portrait of Mahalia Jackson*, tratto dalla *New Orleans Suite* del 1970. La musica evoca il gospel e l'atmosfera chiesastica cui Mahalia e quella musica sono legate: in questa suggestione puramente "ambientale" l'orchestra assume la parte dell'organo da chiesa. Per ottenere questo effetto, Ellington azzera la distinzione tra sezioni e mescola strumenti e registri: ad esempio all'inizio e alla fine si ascolta distintamente il sax tenore di Paul Gonsalves impegnato in lunghe note tenute, ma sul registro acuto, in una posizione assolutamente non ortodossa di estrema efficacia, perché concepita per il suono teso e vellutato che Gonsalves emette in quelle condizioni. In queste condizioni la distinzione tra figura e sfondo risulta ancor più problematica: infatti ad eccezione del flauto di Norris Turney, tutti gli altri solisti (Cootie Williams e Russel Procope, Gonsalves, Julian Priester) affiorano a fatica dal denso tessuto orchestrale, quasi come voci in preghiera che emergono occasionalmente dal coro collettivo.

La radice più autentica e profonda dell'originalità sonora di Ellington risiede nel blues, in particolare in quella sintesi tra intonazione non temperata e deformazione timbrica che è uno dei dati distintivi della musica afroamericana. Senza esagerare si può affermare che il blues è alla base di oltre un terzo, se non della metà del repertorio ellingtoniano. Il maestro lo ha esplorato in ogni piega, risvolto e possibilità formale: per Ellington il blues è stato non solo un giro armonico o un testo strofico ma un enorme campo di possibilità creative, la chiave di volta dell'intera creazione musicale nera: la fonte inesauribile di idee e ispirazione, anche

la più estrema. La sostanza sonora e la forma blues sono state oggetto di infinite esplorazioni. Tre esempi dimostreranno l'ampiezza della concezione ellingtoniana.

Afro-Bossa è un blues-bolero in cui i chorus hanno lunghezze diverse, toccano varie tonalità, sono collegati da transizioni di diversa natura. Per ogni ritornello Ellington inventa un giro armonico diverso, una variante inusuale, spesso in bilico tra tonalità maggiore e minore, a volte priva di un chiaro ancoraggio tonale: il diagramma dell'**esempio 3** può essere usato come guida all'ascolto. Si noti che in certi momenti, come nel secondo chorus, l'accostamento di tonalità rende perfino difficile intuire quale sia il vero centro tonale: la distribuzione dei registri, con il soffiante tenore di Paul Gonsalves che si mescola a tromboni sordinati e contrabbasso, trasforma i pur complessi accordi in macchie di colore scuro. Tutta la composizione è una sorta di progressivo innalzamento dalle profondità timbriche degli strumenti bassi – timpani, tromboni, sax tenore – su verso la chiarezza squillante delle trombe, che trionfano nell'ultimo ritornello, che viene "stirato" di 8 battute proprio per rendere il crescendo ancora più drammatico e spettacolare.

Battle of Swing, registrato nel 1938, è invece un singolare blues-concerto grosso[5]: qui Ellington fonde le forme del folklore nero con quelle del barocco europeo. Da un lato c'è il concertino, il piccolo gruppo di solisti: cornetta, clarinetto, sax alto e trombone a pistoni, che suonano ora armonizzati, ora all'unisono ora come solisti. Dall'altro c'è il "ripieno" costituito dal resto dell'orchestra, che suona prevalentemente all'unisono: l'interazione tra i due elementi segue le regole del classico concerto grosso. Ellington scrive diversi chorus di blues in differenti tonalità assai lontane tra loro (particolarmente efficaci i passaggi da Re maggiore a Solb maggiore); ogni chorus presenta un diverso tipo di relazione tra concertino e ripieno; inoltre in ogni chorus viene tessuto un complesso reticolo di relazioni motiviche che attraversa tutto lo sviluppo del pezzo: i vari gruppi strumentali si scambiano motivi, variazioni e

[5] Ci si riferisce qui all'analisi proposta da Andrew Homzy, "Battle of Swing: Miniature Concerto Grosso" al convegno "Ellington - Oltre le categorie del Novecento", Metastasio Jazz, Prato, 22 febbraio 1999 (atti di prossima pubblicazione).

elaborazioni. Inoltre alcuni chorus sono lunghi più delle canoniche dodici misure, a causa di alcuni pedali. A ciò si aggiungano gli spazi aperti ai solisti e si avrà un quadro dell'impressionante complessità di scrittura architettata da Ellignton per una composizione che dura meno di tre minuti e che in fondo non è che un blues...[6]

Un terzo esempio di disinvolto scavo nel blues è *Main Stem* (1942). In apparenza si tratta di un tema-riff seguito da una brillante serie di assoli, arricchiti dagli interventi di sfondo sempre più concitati dell'orchestra. Ad uno sguardo ravvicinato appare chiaro che la realtà è più complessa. Anzitutto il brano è impostato nella tonalità di Re maggiore, assolutamente inusuale per un blues orchestrale. Se ci si concentra sulle prime due note del tema, si noterà che esse sono eseguite a incastro da due gruppi dell'orchestra, trombe, sax tenore e baritono da un lato, tromboni subito dopo. Si tratta di un incastro sincopato croma-semiminima puntata a tempo veloce, realizzato d'acchito, senza alcuna preparazione: l'esecuzione sciolta e precisa di queste due note lascia senza fiato e testimonia dell'altissimo magistero tecnico raggiunto dall'orchestra. Anche il rapporto assolo-sfondo orchestrale è ricco di sottigliezze: in generale si osserva una crescente interazione e confusione tra i livelli di primo piano – il solista – e lo sfondo – l'orchestra, anche perché entrambi a volte condividono lo stesso materiale melodico, che è tutto racchiuso nel piccolo riff iniziale. Il culmine è raggiunto con l'assolo di Barney Bigard, in cui il clarinettista varia il riff intrecciandosi ad un controriff di sax tenore e baritono e ad un'ulteriore variazione del tema da parte delle trombe: in questo punto si crea una vera polifonia metà improvvisata (il clarinetto, ma su un tema scritto) e metà scritta (l'orchestra, ma divisa in più voci che richiamano il tema) che è tipica del miglior Ellington di quegli anni e rappresenta una brillante soluzione del rapporto tra composizione e improvvisazione. Ma arrivato al suo culmine, dopo l'assolo di Joe Nanton, *Main Stem* cambia improvvisamente strada: Ellington introduce una transizione di sei misure che apre la strada ad un nuovo tema di

[6] Per inciso va notato che non tutti gli assoli sono improvvisati: dai manoscritti della composizione forniti da Homzy risulta chiaramente che l'intevento di Juan Tizol, che non era un vero improvvisatore, risulta scritto da cima a fondo

Sol maggiore di sedici misure: sei orchestrali e dodici solistiche. Il blues è abbandonato a favore di una nuova idea. Le quattro misure iniziali sono affidate ad una sezione "cameristica" dell'orchestra: trombone, trombone a pistoni, sax tenore, sax baritono, sax alto e due trombe, a cui Ellington attribuisce una parte contrappuntistica e cromatica, che sfocia nelle dodici misure solistiche. Il primo solista è Ben Webster, poi, dopo la ripresa delle prima quattro, Lawrence Brown. A quel punto il pezzo ritorna ex-abrupto in Re maggiore e al giro di blues per la riesposizione finale, conclusa da una breve coda.

La strategia formale di *Main Stem* è chiara: il blues è il suo centro forte, la forma dominante, ma per dargli una risalto ancora più intenso Ellington introduce verso la fine un'idea contrastante – si noti: non verso l'inizio, come avrebbe fatto quindici anni prima al Cotton Club – che spicca per icasticità e al tempo stesso conferisce inedito rilievo a tutto quanto è avvenuto prima: una tecnica che varierà ulteriormente in certe composizioni alla fine degli anni Sessanta.

Questi pochi esempi mostrano come in Ellington la ricerca coloristica non possa essere disgiunta da quella formale: l'alternanza di temi, sezioni, l'uso di modulazioni, di parti scritte e improvvisate, la strategia narrativa sottesa ad ogni struttura sono sostanziati anzitutto dalla scelta dei timbri: per Ellington l'articolazione drammatica della musica si modula sul piano delle voci strumentali dei solisti e sull'alchimia sonora delle combinazioni orchestrali. Il risultato è uno dei paesaggi sonori più variegati e sorprendenti del nostro tempo.

Esempio 1. *East St. Louis Toodle-O*, struttura.
Versioni Vocalion, Brunwick e Columbia

8	32	18	16	18	10+8	8
Intro	A1	B1	A2	B2	B3	A3
	Miley	Nanton	cl	ottoni	ance; tutti	Miley

Versione Victor

8	32	18	16	18	10+8	8
Intro	A1	B1	B2	A2	B3	A3
	Miley	Carney	Nanton	cl	ottoni	Miley

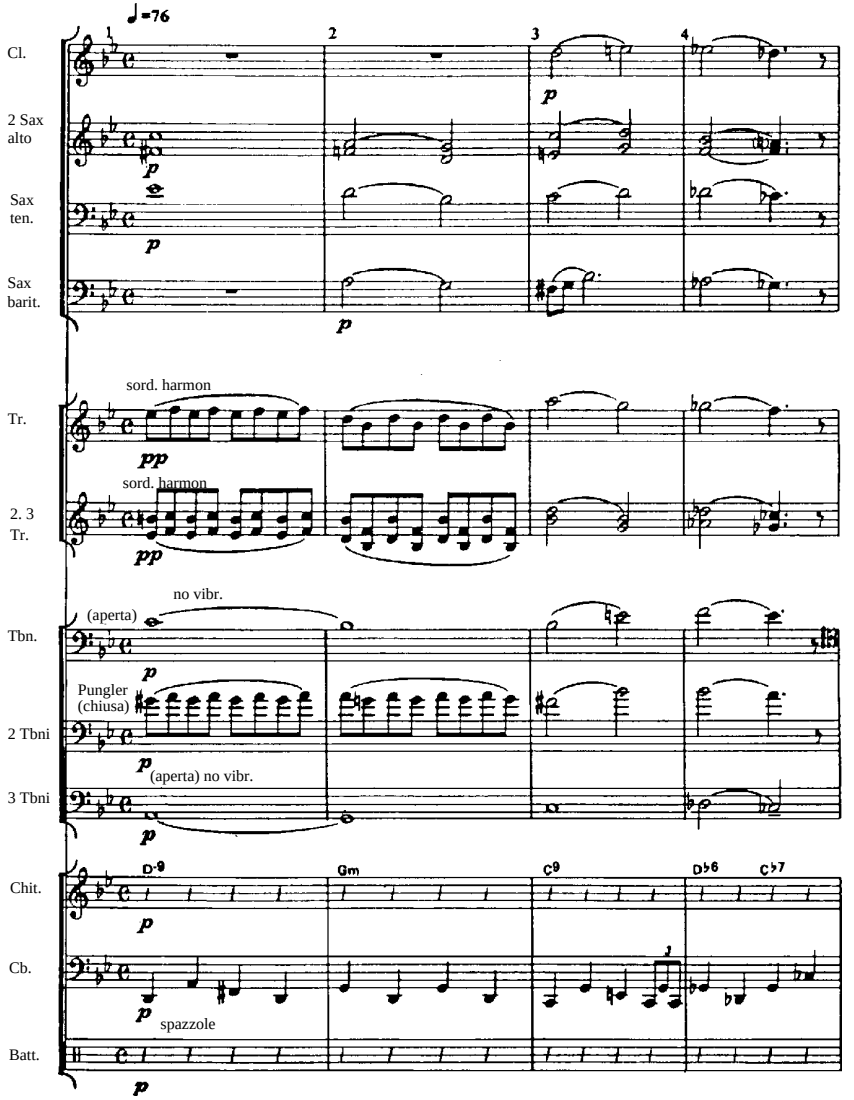
prima riga: battute; seconda riga: sezioni; terza riga: solidti/strumentit

Esempio 3. *Afro-Bossa*, struttura.

2+2	12	12	12	4	12	4	12	10	18	4	14	8+...
I	A	A’	A’’	tr	A’’’	coda	A’’’’	B	C	coda	A’’’’’	coda
	Re	Sol	Do_____		_____Dom						Do#m_____	

prima riga: battute; seconda riga: sezioni; terza riga: tonalità

Esempio 2. *Dusk*, terzo chorus.



Ellington narratore di storie: la *Liberian Suite*

Marcello Piras

Duke Ellington è uno dei più grandi compositori del Novecento. Di sicuro è il più grande nell'ambito del jazz; e tuttavia limitare la sua importanza al jazz significa fargli torto.

Se rivolgiamo uno sguardo retrospettivo al XX secolo, vi scorgiamo molti grandi compositori, pochi dei quali hanno saputo farsi ascoltare. L'Europa ha prodotto per lo più grandi poeti ermetici. A oltre mezzo secolo dalla morte di Anton Webern, i suoi adepti sono ancora pochissimi. Nei secoli precedenti questo problema non si era posto, salvo forse nel Trecento, con il vertiginoso sviluppo dell'Ars Nova in senso sempre più logico-matematico. Fra i grandi del Novecento che sono riusciti a farsi ascoltare dal pubblico al pari di Mozart o Verdi, potremmo elencare Debussy, Ravel, Gershwin, Puccini, Richard Strauss, il primo Stravinskij… Allungare la lista sarebbe difficile e discutibile. Ebbene, Ellington è uno di loro.

La musica di Ellington è spesso (non sempre) riuscita a raggiungere vaste platee. Il suo catalogo è immensamente vasto e vario: è quasi impossibile farsene un'idea d'assieme. In ciò egli è paragonabile soltanto a Bach, Telemann, e nel XX secolo forse solo Villa-Lobos o Milhaud. Ancor oggi la sua opera non è riemersa per intero: in particolare – un particolare assai importante per lui – la produzione teatrale resta in buona parte da lumeggiare. Né è certo quante siano esattamente le sue composizioni; circa duemila, si dice. In questo numero, di per sé impressionante, convergono semplici canovacci di due-tre accordi, buttati giù al piano per metter su un'esecuzione estemporanea, e grandi composizioni intera-

mente o largamente scritte, la cui durata raggiunge anche un'ora e venti, come il *Secondo Concerto Sacro*. Alcune sono concepite per vasti organici, ad esempio orchestra jazz più orchestra sinfonica, quindi con uso sontuoso di tutto lo strumentario reso disponibile da tale unione, dall'arpa ai sassofoni, dal controfagotto alla batteria, dal trombone con sordina ai timpani. Queste opere di grandi dimensioni pare ammontino a un centinaio, contandovi le suite, i balletti, i poemi sinfonici, le colonne sonore, le musiche di scena - come quelle, recentemente ricostruite in Italia, per il *Timone di Atene* di Shakespeare. Negli ultimi anni, infine, Duke si dedicò con impegno a una produzione di musica sacra con uso di masse corali, che trova il suo coronamento nei tre *Concerti Sacri*. Questi sono il magnum opus in cui egli riversò letteralmente tutta la sua scienza, inserendovi all'interno pagine composte nel corso di tutta la vita, un po' come faceva Bach quando inseriva in una Cantata un movimento di un *Concerto Brandeburghese*: grandi centoni legati dal filo narrativo di un sermone.

Non stupisce che, vivente Ellington, fosse arduo per i contemporanei farsi un'idea a tutto tondo della sua arte. Perfino per i critici, che si procuravano ogni suo disco, e per i pochi adepti della piccola corte che Duke si era creato intorno, e in cui si veniva ammessi solo per la sua benevolenza e dopo una iniziazione, fu impossibile afferrare appieno la grandezza e il senso della sua opera. Egli fu in stretto, continuo e fecondo rapporto con tutto e tutti, ma al tempo stesso era come murato vivo nella sua solitudine di genio. Non di rado scovò soluzioni tecniche e formali talmente in anticipo sui suoi tempi da essere indecifrabili perfino per i suoi sostenitori più convinti. Aveva poi il dono di saper calare all'istante una saracinesca e diventare impenetrabile. Della sua vita privata nulla concedeva. Era abile nello scansare le domande altrui dando risposte che non significavano niente e lasciavano cadere il discorso. Allo stesso modo, vi è qualcosa di elusivo nella sua musica, sicché anche chi ne ha percepito la grandezza se l'è come sentita sfuggire tra le dita.

Doveva essere una ben strana sensazione. Il sottoscritto può parlarne in prima persona solo fino a un certo punto. Ho visto Ellington dal vivo, ma ero un bambino, e lui era a fine carriera. Chi poté ascoltarlo e vederlo di persona nel pieno fulgore – per esempio i fortunati presenti al concerto

di Milano nel 1950, del quale Giulio Confalonieri disse che quella sarebbe stata l'unica musica del Novecento a restare nei secoli – dovettero provare un misto di ammirazione e perplessità. Vi era sempre un residuo di inafferrato, di sfuggente, come se quella musica dicesse e non dicesse, strizzasse l'occhiolino o lasciasse intendere, o *non* lasciasse intendere. Ciò ha contribuito da un lato ad alimentare una pubblicistica su Duke fitta di date e dati spesso banali, cronachistici, e dall'altro ha dato luogo a una sorprendente mole di stroncature. Quasi non vi è capolavoro di Ellington che non sia stato crocifisso dalla critica, la quale ha poi dovuto intonare ripetuti mea culpa dieci, venti o quaranta anni dopo.

Ora, sappiamo tutti come furono accolti *Il Barbiere di Siviglia*, *Carmen* e la *Sagra della primavera*; sicché non ci sorprende che lo stesso destino sia capitato a *Reminiscing in Tempo*, capolavoro ellingtoniano degli anni Trenta, che era una composizione ininterrotta di dodici minuti divisa su quattro facce di disco a 78 giri e *tutta a tempo lento*, sì da sembrare il parto di una mente allucinata. Ma di fronte al fatto che *quasi tutte* le maggiori opere di Duke furono stroncate al loro uscire non si può non riflettere. Doveva esservi qualcosa che sfuggiva, o non veniva percepito. Di più: molti commentatori si trastullavano con affermazioni tipo «Ellington è l'unico che potrebbe provarsi a scrivere un balletto jazz», poi, quando Ellington lo scriveva, lo bastonavano. Pareva destinato a non soddisfare mai le attese altrui. Perfino i suoi ammiratori erano via via spiazzati dalla sua opera successiva, per quanto amassero le precedenti.

Il nome di Ellington è di solito associato a tre o quattro canzoni famose: proprio per questo ho esordito insistendo sulla vastità del suo catalogo. Eppure, strano a dirsi, perfino quelle canzoni poi divenute famose furono accolte male all'uscita. *Sophisticated Lady*, una delle più straordinarie melodie composte da mente umana nel XX secolo, subì una gragnuola di stroncature, in ispecie dalla stampa inglese. A maggior ragione ciò avvenne quando Ellington scrisse non già canzoni ma pagine che richiedono all'ascoltatore di accostarsi a esse con più pazienza, più umiltà, e forse più fatica.

E tuttavia, credo che il mistero ellingtoniano, come ogni mistero, abbia una chiave che lo renda decifrabile. Anche se non è semplice, anzi

forse richiederà decenni. E anche se lo stesso Ellington ha provveduto qua e là a porgerci quella chiave, che però è stata disdegnata.

Quest'uomo, smentita vivente dei pregiudizi sulla gente di colore, non solo era persona di grande finezza, e in grado di comporre una partitura per orchestra standosene seduto in mezzo a un prato: era anche dotato per la pittura, tant'è che da ragazzo aveva vinto una borsa di studio per una scuola di disegno industriale. In molte sue composizioni ricorrono titoli che contengono colori: e non solo "giallo", "blu" o "verde" come direbbe chiunque di noi, ma "seppia" o "magenta", termini noti a chi ha studiato la materia. Essere dotati per la musica e la pittura è un privilegio raro: eppure, cosa quasi incredibile, Ellington era anche uno straordinario prosatore. Dispensava inesausto racconti, raccontini, storie, storielle, favole, riflessioni, motti, massime. Alcuni sono stati raccolti dai suoi intervistatori, alcuni li ha pubblicati lui in varie forme: la sua cosiddetta autobiografia, *Music Is My Mistress*, disponibile anche in italiano, è in pratica una raccolta di divagazioni letterarie. Proprio qui sta, a mio avviso, il motivo per cui molta musica di Ellington elude il nostro desiderio di capirla: ma qui sta anche la chiave che apre la serratura segreta. In molti casi Ellington ha composto avendo in mente un riferimento extramusicale. Talvolta l'ha detto chiaro e tondo, nel titolo nel pezzo, o anche donandoci graziosamente la traccia di un brano sotto forma di raccontino. Un caso noto è la suite *The Tattooed Bride* («La sposa tatuata»), una brillante fantasia strumentale ricca di *humour* e dalla scrittura piena di trovate meravigliose. Essa si dipana sulla base non di uno stampo compositivo, come la forma-sonata o il rondò, ma del tentativo di raffigurare in suoni, battuta dopo battuta, una storiella inventata dallo stesso Ellington: una movimentata luna di miele, conclusa da uno spogliarello della sposa, che risulta essere tatuata come un marinaio.

Credo che le chiavi tante volte lanciate da Ellington sotto forma di storielle non siano state raccolte perché Duke le buttava lì con il suo sorrisetto ambiguo da "Artful Dodger" (Astuto Schivatore), come lo avevano ribattezzato. Invece andrebbero prese sul serio. Penso che la mente musicale di Duke funzionasse un po' come quella di Berlioz, il quale sembrava incapace di scrivere musica pura, come una sonata per

pianoforte fondata sulle forme classiche. Berlioz aveva bisogno di un testo, una storia, uno spunto visivo, se no gli ingranaggi della sua fantasia non prendevano a girare. Ellington, invero, era del tutto capace di scrivere musica astratta, e ne ha dato prova spesso; ma forse non tanto spesso quanto finora abbiamo creduto.

Vorrei tentare di guidarvi alla lettura di una singola opera di Ellington per vedere questo principio in funzione. Ho scelto la *Liberian Suite*, sul conto della quale Ellington ci ha lasciato qualche indizio ma non - a mia scienza - una storia completa. Credo tuttavia che una storia più o meno completa si possa in larga misura tentare di ricostruire. E credo che solo così si possano apprezzarne le bellezze.

La *Liberian Suite* appartiene giustappunto al mazzo delle opere stroncate alla loro uscita. Con una differenza: pare che nessuno abbia fatto ancora *mea culpa*.

A partire dal 1943 Ellington ricevette una commissione dalla prestigiosa Carnegie Hall. Ogni anno vi avrebbe tenuto un concerto – cosa insolita negli anni Quaranta, quando il jazz era confinato in bar e sale da ballo – e nell'occasione presentare in prima assoluta una pagina di dimensioni ampie. Questi concerti ci sono pervenuti perché la Carnegie Hall aveva un proprio sistema di registrazione interno basato su macchine per incidere acetati a pronta resa, dischi che giravano a 33 giri e un terzo, ma con solco largo da 78 giri e diametro di ben quaranta centimetri (all'epoca il nastro magnetico era ignoto negli USA: lo aveva la Germania, ma era coperto da segreto militare). In questa serie di concerti annuali, il 1947 era inoltre il centenario della proclamazione della Repubblica di Liberia, ed Ellington ricevette l'ulteriore incarico, dal governo di quel Paese, di scrivere una pagina celebrativa dell'evento.

La storia singolare di questa repubblica africana non poteva non toccare una corda sensibile nel cuore di un discendente di schiavi. Durante la prima metà dell'Ottocento, nel movimento abolizionista statunitense era emersa una corrente secondo cui la soluzione del problema negro non poteva ridursi al semplice cancellare la schiavitù: lasciar circolare neri liberi tra i loro ex padroni e aguzzini avrebbe scatenato violenze. L'unica soluzione era rispedire i neri in Africa.

Come è facile capire, si trattava di una medaglia a due facce. La faccia

umanitaria era “liberare i neri”. L’altra era *liberarsi dei neri*, lavarsene le mani, rispedirli il più lontano possibile. Anche allora, come vediamo oggi al di là dell’Adriatico, sostenere la convivenza e l’integrazione è più difficile che voler mandare ognuno a casa sua.

Sia come sia, furono armate alcune navi su cui si imbarcarono schiavi liberati, spediti a colonizzare una zona d’Africa sulla costa dell’Atlantico, ostile, paludosa, infestata dalla malattia del sonno e in parte ricoperta di giungla impenetrabile. Fu fondata una città, chiamata Monrovia in onore del presidente Monroe, e nel 1847 i territori così colonizzati furono riuniti in uno stato artificiale, chiamato Liberia proprio perché asilo di neri liberi. Iniziava così una paradossale storia di incomprensioni, tensioni e discriminazioni tra neri americanizzati e neri africani: una storia che ha avuto esplosioni sanguinose, e che si trascina tuttora irrisolta.

Un secolo dopo quella proclamazione, nel 1947, l’Africa era quasi tutta sotto il giogo europeo, spartita tra inglesi, francesi, belgi, spagnoli, portoghesi. In questo triste panorama, la piccola Liberia appariva agli occhi dei neri americani - e dei loro simpatizzanti - come un faro di civiltà. E, dall’angolazione opposta, si può immaginare quale valore avessero, agli occhi degli africani in lotta per la libertà, i neri che negli USA erano riusciti, nonostante tutto, a raggiungere i vertici dell’arte, dello sport, della politica, dello spettacolo. Per gli africani Ellington era un eroe, al pari di Jesse Owens o Josephine Baker. Di qui l’idea del governo liberiano di commissionare proprio a Ellington questa opera celebrativa.

Duke accettò con gioia la proposta, non solo perché era un onore, ma anche perché - dichiarò - gli diede occasione di documentarsi sulla storia della Liberia e - aggiungiamo noi - di fare una cosa che amava molto: raccontare la Diaspora africana. La prima esecuzione fu fissata per il 26 dicembre 1947. La Carnegie Hall era esaurita in prevendita, ma quel giorno si abbatté su New York una nevicata furiosa. In pochi minuti si accumularono in strada settanta centimetri di neve. La città era bloccata, e chi aveva comprato il biglietto se lo tenne in tasca e rimase a casa. Fu un grande incasso, ma in sala c’erano quattro gatti. Così si decise senz’altro di replicare il programma la sera dopo. Narrano anche che un ex presidente della Liberia, recatosi a New York in rappresentanza del governo per presenziare all’evento, era rimasto in albergo a guardare

stupefatto la neve, a lui ignota. Solo all'ultimo momento lo trovarono lì e lo portarono sul luogo.

Ellington dovette sentire profondamente l'importanza, il significato solenne di questa committenza inusuale. Concepì quindi un'opera di venticinque minuti, in sei movimenti, di particolare impegno e sontuosità, in cui dare fondo alle risorse proprie e della sua compagine orchestrale. Al pari di un maestro di cappella preromantico, Duke non scriveva per un organico astratto: non affidava un tema al corno inglese se non ne aveva uno. Scriveva per gli strumenti a sua disposizione, né più né meno. Ma quanti erano questi strumenti?

Questa domanda può avere diverse risposte. L'orchestra Ellington era tra le più nutrite del tempo: contava cinque trombe, tre tromboni, cinque sax (con obbligo di clarinetti) e una ritmica con pianoforte, chitarra, contrabbasso e batteria. Totale diciassette. In quel periodo, però, il ruolo di contrabbassista vedeva continui avvicendamenti: il vuoto lasciato dalla morte improvvisa di Jimmy Blanton, cinque anni prima, non era mai stato colmato. Per la circostanza, Duke decise così di tornare a una soluzione già sperimentata nel 1934-39, prima di incontrare Blanton: adoperare due contrabbassi. Inoltre, per alcuni brani ogni orchestra jazz aveva almeno un cantante. Totale diciannove.

Tuttavia diciannove strumentisti non significa diciannove strumenti. Gli orchestrali di Ellington erano in primo luogo individualità dalle doti eccelse, talora uniche. Alcuni furono capiscuola, e diedero al proprio strumento una sonorità, un profilo, un'individualità psicologica mai uditi prima: è il caso del sax baritono Harry Carney, una "voce" inconfondibile dell'orchestra. Ma oltre a ciò, molti di loro erano anche polistrumentisti. I cinque componenti la sezione sax erano ognuno in grado di suonare da due a sei ance diverse, consentendo l'uso di tutti i clarinetti e sax più comuni, in un numero astronomico di impasti. Qualcun altro era perfino più versatile. All'occorrenza Ellington poteva disporre di un violino, e il violinista, Ray Nance, altri non era che la quarta tromba dell'orchestra. Inoltre, nel 1947 – caso non più ripetutosi – Ellington disponeva anche di un vibrafono: all'occorrenza lo suonava Tyree Glenn, che era il terzo trombone. Ancora: il batterista dell'orchestra, Sonny Greer - un amico d'infanzia di Ellington, che fino a quel momento aveva condiviso con lui

tutta la carriera – era nato come percussionista di teatro di varietà. Nel *vaudeville* americano, ai primi del secolo, il percussionista doveva suonare timpani, xilofono, campane tubolari, *tam-tam*, *wood block* e ogni genere di pezzi a intonazione determinata e indeterminata. Greer suonava quasi sempre la batteria, ma a volte gli veniva richiesto di attingere al suo vecchio armamentario, che peraltro non portava con sé quando l'orchestra era in giro per serate da ballo. Alla Carnegie Hall, naturalmente, Greer i timpani li aveva: stavano già lì. Riassumendo, Ellington scrive la *Liberian Suite* per la sua orchestra di diciannove elementi chiedendo loro di suonare tutti gli strumenti disponibili, inclusi violino, vibrafono e timpani, cui anzi affida passi concertanti, allo scoperto. Egli spreme la compagine al massimo delle risorse. Ciò fornisce la misura dell'importanza che egli attribuiva a questa sua creazione, e dell'impegno strenuo che vi riversò, e che richiese ai suoi.

Come detto, il supporto narrativo della suite – la storia della Diaspora africana – non è nuovo in Ellington. Molte tra le sue grandi opere ritornano in modo quasi ossessivo sul racconto dei neri strappati alla loro patria e scaraventati in una realtà nuova, che affrontano uscendone vincenti, o quanto meno vivi. Si tratta anzi di una sorta di idea fissa della cultura afroamericana. Rispetto al solito, in questo caso cambia solo il finale: stavolta il nero, strappato all'Africa e schiavizzato in America, ritorna a casa. Ellington racconta questa storia fissandola in una sequenza di sei stazioni: ciascun movimento della suite è come il quadro di un balletto, o la scena di un'opera, che sta a noi vedere con gli occhi della fantasia. Non è possibile capire la *Liberian Suite* senza capire il significato di ciascun quadro.

E lì per lì non lo capiamo anzitutto perché i quadri sono, appaiono di una varietà sconcertante. Una tradizionale accusa rivolta alla *Liberian Suite* è infatti quella di essere un'accozzaglia di idee musicali eterogenee senza capo né coda. Vedremo che anche l'analisi formale fa ritenere che le cose non stiano così. Però è comprensibile che un fruitore ignaro della storia, ascoltando i movimenti uno dopo l'altro si chieda: cosa significa tutto ciò? Gli passano davanti una serie di immagini sonore in apparenza sconnesse. L'unico elemento ricorrente che diversi commentatori hanno colto in superficie è una certa abbondanza di effetti percussivi, interpre-

tata come ricerca di «un'atmosfera africaneggiante di maniera» (Arrigo Polillo).

Le cose stanno in altro modo. E per capirlo occorre anzitutto ricordare che Ellington, da giovane, accostandosi al mestiere di musicista, aveva coltivato il sogno di dedicarsi al teatro. Era questa la sua vocazione. Ciò collima con quanto abbiamo prima sottolineato: chi compone per il teatro ha sempre una storia soggiacente, una narrazione, una traccia extramusicale da rivestire di note.

Quella di Duke è la triste storia di un amore non corrisposto: fu il teatro a non amare lui. All'inizio degli anni Venti, quando esordisce a New York, i maggiori musicisti neri attivi sono, come lui, pianisti jazz che compongono commedie musicali. Due suoi illustri predecessori sono Eubie Blake, il capostipite, con la sua commedia *Shuffle Along* del 1921, e James P. Johnson, il grande idolo e mentore di Ellington. Era un'America segregata in ogni minimo dettaglio dell'esistenza, e costoro potevano scrivere commedie musicali solo per neri, con un cast di neri e su soggetti che incorporavano stereotipi razzisti sui neri. Però sapevano farlo, e in questo infelice campo ci hanno donato capolavori. Ellington voleva fare il loro stesso lavoro; tra l'altro per un musicista della sua estrazione era il lavoro più lucrativo. Ma Duke ebbe sfortuna per tutta la vita: fin dalla sua prima commedia musicale, che fu messa in scena e portata in Europa da un'altra compagnia. Fu poi scritturato nel famoso Cotton Club, dove pure in certo senso faceva musica per la scena. Era un locale notturno con un piccolo palco su cui si svolgevano pantomime di ambientazione esotica; per commentarle scriveva paginette di tre minuti, tra cui i suoi primi capolavori. Tornò poi alla carica nel 1941 a Los Angeles tentando di realizzare una commedia musicale vera e propria, *Jump for Joy*, ma incontrò altre difficoltà; nel 1946 si impegnò ancora in *Beggar's Holiday*, un riadattamento jazz della classica *Beggar's Opera* di John Gay, modello anche dell'*Opera da tre soldi* di Weill e Brecht. Un altro tentativo fu nel 1963, centenario dell'abolizione della schiavitù, con *My People*, una produzione teatrale impegnativa, che però finì allestita in fretta e furia con brani composti in città diverse e fatti combaciare per telefono. Insomma, qualcuno ha detto che, come le opere che Bach non scrisse mai sono le sue *Passioni*, così l'opera che Ellington non scrisse

mai sono i suoi *Concerti Sacri*. I quali soddisfecero questa sua aspirazione, alla fine della carriera, in maniera anomala: portando il teatro in chiesa.

Dunque, la mente musicale di Ellington era quella di un uomo di teatro, e come tale funzionava: nella *Liberian Suite* egli compone come se davanti ai suoi occhi vi fosse un palcoscenico. La sua fantasia sbrigliata dà corpo a una serie di scene, e noi dobbiamo cercare di vederle insieme a lui, attraverso i suoi occhi. Più ci riusciamo, più il senso dell'opera ci apparirà chiaro.

Come detto, la suite conta sei movimenti: un prologo cantato, *I Like the Sunrise*, seguito da cinque brani indicati come *Dance n. 1*, *2*, *3*, *4*, *5*. Queste "danze" si basano in effetti su cinque tipi diversi di scansione ritmica: nell'ordine *shuffle*, swing, *habanera*, marcia e un quinto, immaginario, ritmo "africano", che in effetti è una specie di rumba lenta. In realtà si tratta di cinque *scene* vere e proprie, che Duke chiamò danze forse immaginandole come quadri di un balletto: il che potrebbe ben essere. O forse per confermare la sua fama di "Artful Dodger", e sviare l'ascoltatore.

I Like the Sunrise

Il prologo ci trasporta in Africa: beninteso un'Africa come poteva immaginarla Ellington nel 1947, quando ancora non c'era stato. (La vedrà solo negli anni Sessanta). Come nero americano, immerso in una società che ancora pratica una plumbea discriminazione, Ellington vede nel continente dei suoi antenati il perduto Eden, in cui i neri erano ancora liberi. Naturalmente si tratta di una visione del tutto astorica, senza tempo: nel racconto della suite siamo prima della Diaspora, ma potremmo essere in qualunque epoca.

Il protagonista di *I Like the Sunrise* è il cantante, che impersona un giovane africano. Il testo poetico è di Ellington, e parla dell'alba: metafora di tutto ciò che è giovane, cresce e si espande. «Amo il sorgere del sole perché porta un nuovo giorno. Amo il sorgere del sole: porta nuova speranza, dicono. Amo il sorgere del sole che lampeggia nel cielo nuovo. La notte è stanca… e anch'io lo sono. Ogni sera guardo una stella

cadente ed esprimo il desiderio che il mio futuro nuovo di zecca non sia tanto lontano. Quando il greve sipario blu della notte si alza e scompare alla vista... Amo il sorgere del sole: è divino a vedersi. Amo il sorgere del sole: spero di piacergli anch'io».

Queste parole contengono diversi elementi interessanti. Duke era profondamente religioso, e da cristiano non immagina gli africani come satanici politeisti, e men che mai come musulmani. Immagina una specie di monoteismo pagano, quasi a voler asserire che la spiritualità africana nativa *non possa non prefigurare* la vera fede. Concepisce così una sorta di Inno al Sole, divinità protettrice dell'Africa, apportatrice di calore, luce, vita e gioia, dalla maestà rassicurante e salvifica (perché scaccia le tenebre). Il giovane africano che canta dà voce alle speranze e alle paure dell'Africa stessa. Vede davanti a sé un futuro radioso, e lo attende con impazienza, ma è anche afflitto da timori angosciosi. Alle parole «*they say*» ("dicono"), Ellington imprime alla melodia una sterzata quasi dolorosa, presagio della tragedia che strapperà a tanti africani il loro libero futuro.

Per il resto queste parole sono rivestite da una musica che esprime serenità con i mezzi più semplici e naturali. La pagina è in do maggiore, e la cellula generativa della melodia è data dalle tre note do-mi-sol. In questo modo *I Like the Sunrise* enuncia anche uno dei due capisaldi tonali della suite, il do, che comparirà a volte maggiore, a volte minore. L'altro caposaldo, come vedremo, è la bemolle maggiore, che si alterna con la sua relativa, fa minore. Tra i due poli do - la bemolle si dipana tutto il percorso tonale della suite. Ecco un primo indizio formale che l'opera non è affatto una sfilza di pezzi buttati lì a casaccio.

Lo svolgimento di *I Like the Sunrise* è pure di meravigliosa semplicità. Lo raffiguriamo nel diagramma sottostante. I numeri sopra la riga sono le battute. Sotto la riga sono indicate le sezioni del pezzo; sotto ancora, compaiono altre indicazioni utili.

14	32				8	24		
Intro	A	A	B	A	Trans.	A	B	A
Orch.	Tema canto				sax bar.		Tema canto	

All'introduzione di 14 battute segue dunque il tema, nella tradizionale forma di canzone AABA. Le canzoni in questa forma sono innumerevoli: lo stesso Ellington ne ha scritte decine. La tonalità di do maggiore è affermata all'inizio del tema: dall'Introduzione non indovineremmo dove Duke stia andando a parare. Egli ci porta fuori strada introducendo subito i simboli sonori che nel corso della suite serviranno a indicare "giungla", "dramma", "paura", "inquietudine". Si tratta di tre elementi tonalmente ambigui: l'accordo semidiminuito, la scala esatonale e la cosiddetta scala ottofonica, una di quelle che Olivier Messiaen chiamava "modi a trasposizione limitata": essa si genera sovrapponendo due accordi di settima diminuita. In questa introduzione - lo si capisce col senno di poi - fa inoltre capolino un piccolo motivo *bluesy* (do - si bemolle - sol - fa diesis) rimpallato tra vari strumenti, che ricomparirà nella *Dance No. 1*, in cui è raffigurata la "cattura".

Il tema - una melodia di struggente dolcezza - è intonato da Al Hibbler, il cantante di canzoni e blues, dal registro baritonale, che Ellington aveva allora in orchestra. Segue una transizione, tonalmente vaga, di otto battute. È affidata al sax baritono di Harry Carney, che è la controfigura strumentale di Hibbler: si muove infatti nella medesima estensione, e anche dietro il canto ha sempre una parte melodica indipendente. Chiude il brano la ripresa del tema, accorciato ad ABA: la prima A è pure data al sax baritono, che la svisa un poco; mentre per le sezioni BA ritorna il cantante. Ma ciò che davvero sfida la descrizione verbale è il modo in cui Ellington, giocando con gli impasti e gli spessori dell'orchestra, fa pian piano *sorgere il sole*, che al centro della pagina splende alto e regale nella ripresa di A affidata a Carney.

Dance No. 1

L'Eden africano si dissolve subito tragicamente. La prima Danza ha come soggetto l'agguato, la cattura e la marcia strascicata del prigioniero con le catene ai piedi. Per evocare questo quadro Ellington si serve di mezzi che rivelano il suo genio teatrale. Egli riesce a dirci al tempo stesso che la situazione è drammaticamente mutata, ma anche che lo scenario è

lo stesso di prima, *cambiando il colore generale del pezzo*. In questa pagina prevale infatti il modo minore, e tuttavia essa è collegata ad *I Like the Sunrise* dal motivo di quattro note do - si bemolle - sol - sol bemolle.

Strutturalmente, la prima Danza è divisa in due grandi blocchi.

7	13	8	2	6	2	7	7
Intro	Marcia	cadenza	Marcia	cadenza	Mar-cia	cadenza	Marcia
		clarinetto		tromba		tromba sax barit.	

8	8	8	8	8	8	8	8	8	4
A	A	B	B	A	A	A	A	A	Coda

sax ten.

Il primo blocco (diagramma superiore) raffigura la “giungla”, nella quale viene teso l’agguato negriero. La giungla era una delle idee-ossessione di Ellington. Al Cotton Club, trentenne, aveva scritto musica per i balletti di tre minuti prima citati, evocando una giungla romantica, oleografica, erotica. Ora, a quarantotto anni, Duke vede la giungla come luogo di insidie, e la dipinge in suoni per mezzo di una scrittura che non fa uso di giri armonici (metodo usato talmente spesso, nel jazz, che i più lo credono obbligatorio). Con termine attinto alla musica classica diremo che la prima parte è *durchkomponiert*, cioè composta tutta di seguito. Un unico flusso di musica che procede sempre in avanti, senza mai un “da capo”.

Questa prima parte inizia come un recitativo di tutta l’orchestra, ma quasi subito vi compare uno spunto di marcia, qua e là interrotta e poi ripresa. È la marcia di qualcuno che ogni tanto si ferma, si guarda intorno circospetto, riprende il cammino. L’ambiente oscuro e ostile della giungla è raffigurato da un intrico di melodie affidate ora a voci singole, ora a raggruppamenti strumentali che si rimescolano di continuo. Qui Duke non usa i fiati dividendoli nelle solite sezioni (trombe, tromboni, ance), ma estrae ora uno strumento, ora più strumenti, e affida loro parti

melodiche indipendenti che si ramificano e si intrecciano come liane: lo fa in particolare con il clarinetto (che ha spesso una linea indipendente), con uno dei due contrabbassi (suonato con l'arco) e a tratti con la tromba sordinata e il sax baritono.

Dal punto di vista armonico, Ellington ottiene la tensione necessaria alla narrazione usando tecniche a lui care, che ricorrono nella sua opera fin dal poema sinfonico *Black, Brown and Beige* (1943). Una è: prendere un accordo alterato, ad esempio il già citato accordo semidiminuito, magari ampliato a cinque o sei suoni con la nona e/o l'undicesima, e poi distribuire questi suoni tra diversi strumenti e sezioni, che suonano parti melodiche diverse. In tal modo i vari gruppi strumentali sembrano andare ognuno per conto suo, ma in realtà formano strati sovrapposti su cui il compositore esercita un controllo armonico totale, in quanto verticalmente sono garantiti dall'accordo generatore. Ellington usa poi un'altra tecnica, per certi versi opposta: assegna a due diversi strumenti (o gruppi) due scale diverse, producendo urti passeggeri, talora violenti: sono la scala esatonale con il do (che naturalmente non è una "tonica") e la ottofonica con il re bemolle. Esse procedono secondo logiche inconciliabili: a volte si incontrano, più spesso si scontrano, e il loro urto è di grande effetto drammatico. In questo primo blocco della *Danza No. 1* Ellington usa ambedue le tecniche.

Questa prima parte narrativa descrive dunque la giungla come teatro dell'agguato: si conclude con la ripresa della marcia, che introduce il secondo blocco: la processione del prigioniero in catene (cfr. *supra*, diagramma inferiore). Qui Ellington si basa su quello che si pensava e si sapeva nel 1947, e cioè che gli schiavi venissero presi per il collo a tradimento. Un po' come si è visto nel romanzo di Alex Haley *Radici*, e nella sua trasposizione tv. Oggi si sa che le cose andarono in tutt'altro modo: gli schiavi venivano non catturati ma *comprati*. Quindi in termini storici la narrazione di Ellington non è esatta; tuttavia corrisponde al sapere del tempo.

Un prigioniero che marcia con le caviglie incatenate avanza con passo strascicato. Ellington sceglie dunque un ritmo di danza strascicato, e precisamente quello che i neri americani chiamano *shuffle* (il verbo significa proprio questo). Il ruolo del nero prigioniero è interpretato dal

sax tenore Al Sears, un grande che fu con Ellington solo per breve tempo e che poi abbandonò l'attività di strumentista per diventare editore musicale. Al Sears aveva un suono fortemente "negro", sporco e rauco, di grande potenza espressiva, che ricorda il timbro folk, popolare, non rifinito dei sassofonisti di *rhythm and blues*.

Il sax tenore-prigioniero in catene intona una semplice melodia di otto battute, dal marcato carattere di *negro spiritual*, del tutto adatta a un trattamento a botta e risposta. Essa somiglia proprio a uno *spiritual* celebre, da decenni trascritto e pubblicato a stampa in versione per canto e pianoforte, *Wade in the Water*. È praticamente ricavata da esso, ed è costruita sopra un pedale di fa minore.

Tutto l'episodio ha una forma tipicamente folk: alterna a piacere *due* temi di otto battute. Quello ora descritto è il primo (A nello schema). L'altro, B, gli è strettamente imparentato: inizia alla sottodominante, come se fosse il completamento della prima melodia per formare un blues di sedici battute, ma in realtà è un'*altra* melodia, a sé stante. Proprio come accade in molti canti popolari, non solo afroamericani – Béla Bartók osservava lo stesso fenomeno nei canti contadini ungheresi – queste due melodie si alternano in ordine casuale. La successione che Ellington adotta qui è: AABBAAAB.

Questo africano che cammina tirato per le catene, salmodiando il suo canto di fede e di lotta non è un prigioniero docile, come nell'iconografia tradizionale dello schiavo negro. È un prigioniero che si ribella, nella cui voce straziante sentiamo il grido di umana e cristiana indignazione del compositore. E l'assolo di Al Sears, sostenuto dal graduale, calcolato crescendo della scrittura, sfocia nella coda in un lungo urlo, conturbante espressione di rabbia e di dolore universali.

Dance No. 2

La seconda Danza raffigura la traversata dell'Oceano Atlantico. Per gli africani deportati, il cosiddetto *middle passage* era anzitutto un'esperienza dalla quale potevano non uscire vivi. La mortalità a bordo delle navi era altissima. I prigionieri erano ammucchiati, accatastati, spesso si

diffondevano fra loro malattie infettive per il pessimo stato d'igiene, non potevano muoversi se non a ore fisse. Inoltre vivevano questa avventura con terrore: come le nostre mamme ancor oggi dicono ai nostri bambini «Fai il bravo o faccio venire l'Uomo Nero», le mamme africane dicono «Fai il bravo o faccio venire l'Uomo Bianco» (che, sia detto tra noi, è molto più cattivo). Testimonianze orali, raccolte presso vecchissimi ex-schiavi, e scritte – come quella di Olaudah Equiano, che fu liberato e scrisse in Inghilterra un celebre libro che alla fine del '700 fu un po' *Le mie prigioni* del movimento abolizionista – hanno puntualizzato che i neri non avevano dubbi: i bianchi li portavano via per mangiarseli. Essi pensavano che i bianchi fossero cannibali, cioè esattamente quello che i bianchi hanno sempre pensato di loro.

Per molti neri, inoltre, la navigazione transoceanica, o comunque lontana dalla costa, era inconcepibile. Le coste hanno scarsa importanza nella storia dell'Africa. Non è per caso che tutti i grandi imperi africani siano fioriti al centro del Continente. Potete dunque immaginare il terrore di questi uomini che vedevano la terra allontanarsi dietro di loro e tutt'intorno una sconfinata distesa d'acqua, con onde immense, che la nave doveva cavalcare chissà come. Spesso sulle navi scoppiavano rivolte sanguinose, e più di una volta i prigionieri ebbero il sopravvento sui trafficanti, li sterminarono, e poi non seppero come navigare verso terra, e la nave si trasformò in una immensa bara galleggiante.

Per evitare rivolte e per diminuire il tasso di mortalità, divenne presto pratica dei trafficanti far sgranchire le gambe, almeno una volta al giorno, agli schiavi stipati sotto coperta facendoli danzare a comando sul ponte della nave. Oltretutto, contro quel che potremmo pensare – a noi sembra francamente strano – non pochi africani portavano con sé i loro strumenti. In particolare i vari tipi e modelli di xilofono, strumento che in Africa ha conosciuto la più grande fioritura, per numero di esemplari, sistemi di accordatura e costruzione, tipi di esecuzione e letteratura dello strumento.

Ellington quindi ritrae nella *Dance No. 2* la nave che corre sulle onde, l'angoscia che a ciò si accompagna nei suoi passeggeri e, nella seconda parte – se intendiamo bene – la danza forzata degli schiavi i quali, sul ponte di tolda, ubbidiscono ai loro aguzzini eseguendo questa sorta di grottesca ginnastica.

Sebbene divisa in due parti, la pagina ha un solo tema, di sedici battute. È un brano a tempo veloce, scorrevole, che fila con il vento il poppa.

24 + 12	16	10	16	16	14
Introduzione	A	divagaz.	A	A	Introduz.
clarinetto					

16	16	16	12	8	4
A1	A1	A1	cadenza	A1	Coda
vibrafono					Fanfara

Ancora una volta l'inizio della pagina è *durchkomponiert*. In questa Introduzione ampia e piuttosto elaborata Ellington fa di nuovo scontrare con asprezza la scala ottofonica diminuita con il do (data allo sfondo orchestrale) e la scala esatonale con il si, assegnata al clarinetto di Jimmy Hamilton, che ha qui ruolo di solista concertante. Segue l'enunciazione del tema. Esso è in do minore, ma solo all'inizio, perché poi procede modulando: si sposta a fa minore, poi a si bemolle minore, anche qui simulando dapprima la successione di accordi che ci aspetteremmo in un blues, per poi tradirla. Dopo l'esposizione, vi è un episodio di dieci battute - nel diagramma è indicato come "divagazione" - che si allontana dal giro armonico, per poi ritornare all'ovile con due giri regolari. La prima parte, con il clarinetto solista, è conclusa: viene riproposta in breve l'introduzione, e inizia la seconda parte. Di nuovo, i neri che danzano a comando hanno le catene, e possono alzare appena le piante dei piedi dal ponte. La loro è quindi una danza alquanto "terrena", marcata e pesante. Come la prima parte ha uno swing aereo e scorrevole, come la nave che viaggia sulle acque, tanto la seconda è inchiodata al suolo.

Lo strumento che accompagna questa danza è, assai opportunamente, il vibrafono, cioè il più stretto parente della *malimba* africana che sia

disponibile nello strumentario moderno. Non sappiamo però se Ellington l'abbia scelto proprio per questa ragione. Di certo, tutto l'episodio ha un forte carattere percussivo: si ascoltino anche i poliritmi alquanto audaci che Duke, con il suo tocco perforante, piazza nell'accompagnamento. Il vibrafonista, Tyree Glenn, improvvisa su un giro armonico che è lo stesso su cui aveva improvvisato il clarinetto di Jimmy Hamilton, ma con alcuni ritocchi: lo chiamiamo qui A1. I tre giri completi di improvvisazione sono seguiti da una cadenza *rallentando*, al termine della quale viene ripresa la prima metà del tema A, ma a un tempo il doppio più lento. La nave rallenta, accosta verso l'approdo.

Ed ecco infine una coda di quattro battute, che sembra non avere nulla a che fare con tutto ciò che viene prima. È una fanfara delle trombe. Una fanfara? Che ragione c'è di intonare una fanfara in una situazione così infelice? Curiosamente, questa fanfara di trombe Ellington l'ha messa in più di una sua pagina. È assai simile ad esempio a quella che conclude il poema sinfonico *A Tone Parallel to Harlem*, che è la descrizione in musica del quartiere nero di New York. Come mai lo stesso passo - tra l'altro un passo piuttosto impegnativo per la sezione trombe - viene adoperato in pagine di scopo e senso così diversi? Tocchiamo qui un punto profondo della questione, in quell'area della poetica ellingtoniana ancor oggi sommersa.

Ellington, a quanto pare, adoperava certi passi pre-strutturati della sua musica con un significato, vorrei dire, semantico, letterale, come d'altronde hanno fatto in tutte le epoche i compositori d'opera. Nell'opera antica, per esempio, vi era la tradizione della "Tempesta": decine di opere avevano a un certo momento l'episodio della tempesta di mare, realizzata usando una serie di stereotipi musicali che l'ascoltatore imparava a riconoscere. In modo analogo, questa fanfara, nel codice di Ellington, significa «l'America» (intesa come continente): essa dunque compare qui a significare che la nave ha attraccato nel porto, è giunta nel Nuovo Mondo.

Dance No. 3

Ecco l'episodio più inaspettato, e che più ha sconcertato e diviso gli ascoltatori fin dalla prima esecuzione. Non sapendo bene come definirlo, i più dissero: Duke ha inopinatamente infilato nella *Liberian Suite* un tango. In realtà egli ha fatto un ragionamento molto più intelligente di questo.

Negli anni '20, quando Ellington mise a fuoco la sua poetica e riunì attorno a sé il nucleo base dei musicisti della sua orchestra, con cui avrebbe realizzato i primi capolavori, il quartiere nero di Harlem era mèta di una forte immigrazione dai Caraibi. Duke era circondato da persone nate nei Caraibi, o loro discendenti, e da loro imparò cose che non dimenticò più. In seguito egli avrebbe spesso introdotto nella sua musica elementi caraibici, per esempio rumbe, che sono stati disprezzati in quanto "ballabili" o "commerciali". Quale sciocchezza! In realtà Ellington era consapevole della vastità, varietà e ricchezza quasi enciclopedica della musica nera nel Nuovo Mondo. E sentiva che la musica afro-caraibica, o afro-latino-americana, era parte della sua tradizione esattamente tanto quanto il jazz, la canzone, la commedia musicale e la stessa musica eurocolta. D'altra parte, *per li rami* dei geniali pianisti cui si era ispirato da giovane, come Luckey Roberts o James P. Johnson, Ellington sapeva anche che certi ritmi poi diffusisi in tutto il mondo si erano irraggiati da Cuba. Quello che oggi chiamiamo "tango" in realtà viene chiamato così in riferimento alla musica di Buenos Aires da quando è fiorito là: ma è nato a Cuba, e non verso il 1900 bensì mezzo secolo prima. (È una storia che anche gli argentini ignorano, e nel venire a saperla talvolta ne escono turbati). A Cuba, durante l'Ottocento, fiorì un genere di musica pianistica, da ballo e anche da concerto, chiamato *danza*. Questa parola sembra vaga ma indica un genere ben preciso: quello che poi, esportato in Spagna e quindi in Francia e in tutta Europa, sarebbe stato chiamato *habanera*: naturalmente in una forma semplificata, perché questa musica intrisa della grande ricchezza ritmica di Cuba, gli europei l'hanno ridotta a una singola formuletta ritmica, che si ascolta in ogni *habanera* dei vari compositori europei che ben conosciamo.

Chiarito che la *Danza No. 3* non è un tango ma è una danza cubana, antenata del tango, ci si chiede: perché Ellington ne colloca una qui? Perché essa rappresenta un cardine della storia. L'ha detto egli stesso in varie circostanze, e del resto si è sempre saputo; gli schiavi non venivano portati dritti negli Usa: venivano scaricati a Cuba. Qui si trovavano su un'isola, per giunta con poche strade interne: andare dall'Avana a Santiago, le due città maggiori, richiedeva due settimane a dorso di mulo. Avevano così meno possibilità di ribellarsi, e venivano lasciati lì come ad "ammorbidirsi", a rassegnarsi al loro destino. Una volta divenuti più "docili" venivano rivenduti sul continente. Questa stazione intermedia poteva durare anche dieci anni. L'enorme afflusso di schiavi, in particolare di cultura yorubá, ha segnato a fondo il carattere di quella nazione, dando luogo a una straordinaria fioritura musicale di cui Ellington si sentiva erede. La *Dance No. 3* raffigura dunque lo scalo degli schiavi a Cuba.

(8)	16	x	16	16	16	2
Introduzione	A	cadenza	A	B	A	Coda
piano	violino		sax bar.	violino	tromba	

È un pezzo bitematico, che segue uno schema molto frequente in Ellington: è cioè una *bitematica imperfetta*, ovvero una struttura con un tema principale (A) su cui si svolge quasi tutto il brano, e uno secondario (B) che compare una volta sola, e che va a ereditare il ruolo e il piazzamento (di solito al secondo o terzo posto) della strofa di canzone. Qui però l'impiego della bitematica imperfetta è più che mai ingegnoso. Vediamolo passo passo.

La pagina si apre con un'Introduzione, che è una cadenza a tempo libero per il pianoforte solo. (È in realtà di otto battute, ma il tempo *rubato* non aiuta a contarle). Duke apre così un'oasi all'interno della suite, usando una tecnica cara ai pianisti cubani, quella di alternare accordi al centro della tastiera con salti improvvisi delle due mani verso le due estremità opposte. È una cosa che i pianisti cubani fanno ancora oggi, e

che faceva il più grande compositore americano dell'Ottocento, Louis Moreau Gottschalk. Questi compose, nel suo periodo di soggiorno a Cuba, una *danza* intitolata *Suis-moi!*, il cui primo tema è basato sulla stessa figurazione, e pare proprio il gemello di questo interludio di Ellington. Non pare che Duke abbia mai conosciuto la musica di Gottschalk: tuttavia gliene sono pervenuti singoli elementi stilistici attraverso una tradizione in parte orale.

Con questa introduzione pianistica Ellington ci dice: signori, si scende a Cuba. Gli accordi con le due mani sui registri estremi sono di una durezza fonica stupefacente, sembrano frustate. E l'episodio produce una straordinaria tensione, che poi viene placata in modo magistrale: è tutto un immenso pedale di dominante che *deve* sfociare sulla tonica di una *danza* lentissima, affidato ancora una volta a uno strumento concertante: il violino.

Questo tema A di sedici battute è di nuovo in do minore. A esso segue una cadenza per violino solo, con una fugace citazione dalla *Ciaccona* di Bach, che si arrampica da ultimo su un suono sopracuto, quasi evanescente. A questo punto viene riesposto il tema A, che però passa ora dal violino al sax baritono. Cambiando strumento, e saltando da un registro acutissimo a uno grave, l'orecchio non avverte che la tonalità è cambiata di colpo: ora è sol minore. Quindi Ellington propone il tema B, di carattere contrastante. (Anche la *danza* cubana aveva due temi di sedici battute). Lo espone la sezione sax, e si ascolta di nuovo il violino concertante, che stavolta improvvisa *contro* il tema affidato all'orchestra. Com'è la melodia di questo tema B? Comincia: fa-fa-fa-fa… fa-fa-fa-fa-fa-fa-fa fa-fa-fa-fa… Tutti fa! Nient'altro che fa! Una sola nota: ma sotto di essa Ellington muove le parti in maniera così magistrale che neppure ci accorgiamo della inaudita elementarità del disegno melodico.

In questa maniera Ellington inizia il tema nella tonalità di si bemolle maggiore, poi la fa salire di un tono a do maggiore, dove la melodia naturalmente è: sol-sol-sol-sol… e infine ancora di un altro tono in re maggiore, dove beninteso la melodia diventa: la-la-la-la… In questo modo egli fa continuamente salire non solo la melodia, ma *tutta l'orchestra* portandoci così al clamoroso ritorno del tema A, che stavolta è asceso alla tonalità di fa minore, ed è esposto dalla prima tromba (Al Killian) che

esegue il cantabile tutto nel registro acuto, mentre sotto l'intero ensemble sta intrecciando un arazzo polifonico di straordinaria complessità. La breve coda conduce all'acuto finale della tromba, in un'apoteosi di suoni e colori: la festosità africana ha infine trionfato sulla tristezza dell'oppressione.

Dance No. 4

Entriamo ora nella pagina più misteriosa ed enigmatica di tutta la *Liberian Suite*: una pagina concepita in maniera così disorientante da aver lasciato perplessi fino a oggi più o meno tutti i commentatori. La frase prima citata di Polillo sull' «atmosfera africaneggiante di maniera» si direbbe ispirata soprattutto da questa Danza, che alla prima esecuzione il pubblico accolse in un silenzio gelido, senza applaudire.

La Repubblica della Liberia fu fondata ufficialmente nel 1847 ma già dal 1820-30 vi si mandavano navi cariche di neri liberati. Gli abolizionisti si erano infatti organizzati per riunire centinaia di neri, armare navi e riportarli in Africa, con gli immaginabili problemi di comunicazione linguistica. Oggi, naturalmente, tutti i neri negli Usa parlano inglese (e/o spagnolo). Ma a quell'epoca vi erano persone arrivate dall'Africa dieci, o cinque anni prima. Come potevano comunicare tra loro, organizzarsi, o essere organizzati?

Ellington immagina – in parte contro la realtà, ma con licenza poetica – che il messaggio della liberazione sia stato diffuso in lungo e in largo per l'America dai tamburi. Questo non sembra vero, per diversi motivi. Anzitutto, in Africa i cosiddetti "tamburi parlanti" per segnalazioni a distanza sono tamburi non a membrana, ma a fessura: cioè tronchi d'albero cavi, con un intaglio a forma di C quadrata, che producono due suoni corrispondenti a due toni, alto e basso, delle lingue bantu. L'uomo della strada crede poi che si chiamino tam-tam, mentre il tam-tam è un grande gong cinese in bronzo: i tamburi a fessura africani si chiamano *dun-dun*. Sia come sia, in America non furono portati, o furono distrutti dai padroni sospettosi (a ragione: servivano a coordinare a distanza le grandi rivolte), e comunque sarebbero serviti solo a persone parlanti una

stessa lingua della sottofamiglia bantu: per l'inglese essi sono inservibili. All'epoca in cui Duke scrisse la *Liberian Suite* tutte queste cose non erano affatto chiare: si pensava a tamburi a membrana, capaci di inviare notizie con una specie di codice Morse. Tuttavia, sul piano poetico, l'immagine partorita dalla fantasia di Ellington è bellissima: egli immagina che questi tamburi diffusi ovunque si scambino la notizia, e l'America sia attraversata da questi messaggi di libertà mentre colonne marcianti, inquadrate in fila come soldati, partono a piedi per raggiungere i luoghi dell'imbarco.

Ellington sembra porsi qui un obiettivo simile a quello dei poeti e pittori cubisti e futuristi che volevano rappresentare simultaneamente l'oggetto – la pipa, il bicchiere, il giornale – o l'evento – la battaglia di Adrianopoli – da più punti di vista diversi. La *Dance No. 4* si direbbe un esperimento di simultaneità. Ellington parrebbe ispirarsi alla tecnica cinematografica del montaggio incrociato, alla Griffith: l'eroe sta per essere impiccato, e il messaggero che porta la grazia a cavallo deve arrivare in tempo. Griffith ci mostra il messaggero e la forca, il messaggero e la forca, il messaggero e la forca, e dopo pochi secondi noi stiamo col cuore in gola perché la simultaneità suggerita dal montaggio si coagula nel nostro cervello. Qui Ellington immagina l'America percorsa dal messaggio di libertà dei tamburi e *simultaneamente* dai plotoni che marciano verso la libertà, e suggerisce tale simultaneità per mezzo del montaggio incrociato.

1+16	x	8	8	x	16	24	4	14+...
Marcia	timpani	A	Marcia	timpani	B	Marcia	A	Marcia
do			do			do		do
		la bem.			mi bem.		la bem.	

Vi è anzitutto un'idea ricorrente di marcia, senza un vero tema, che è suggerita da un ostinato dei tromboni, in un rapido tempo "in due", che nel 1947 doveva suonare curiosamente fuori moda. A questa prima idea si alterna lo strumento concertante di questa danza: i timpani (non la

batteria jazz). E Sonny Greer quasi raffigura un dialogo a distanza, percuotendo in alternanza due timpani intonati ad altezza differente. Vi è poi un tema A, semplice e orecchiabile, ancora una volta dal carattere spiritual: giubilante stavolta (è in maggiore). Sono forse, chissà, neri liberati in marcia che cantano un motivo religioso con cui ringraziano Dio del loro destino. Il montaggio incrociato alterna quindi la marcia, i tamburi, un secondo tema spiritual (quasi il seguito dell'altro), la marcia, il tema A e una Coda in dissolvenza.

Che questi eventi eterogenei siano non già collegati in modo logico bensì simultanei ce lo dice il montaggio incrociato; che siano indipendenti (si svolgono in luoghi diversi) ce lo dicono i centri tonali (in basso del diagramma). Le tonalità cardine della suite sono alternate brutalmente senza raccordi modulanti. Il brano inizia in do, ma il tema A è di punto in bianco in la bemolle, tonalità lontanissima. Ellington ci sta dicendo così: attenti, questa è una cosa, quella è *tutt'altra*. I centri tonali si alternano al pari delle idee musicali: la marcia riappare sempre in do, lo spiritual A è in la bemolle, il B nel contiguo mi bemolle. Nel diagramma ho allineato i centri tonali diversi su righe diverse: vedete ora i due piani narrativi distinti?

Cos'è questo se non teatro, un teatro invisibile, senza scena, che sta a noi visualizzare, ispirati dalla forza evocativa della musica? Non stupisce che la *Danza No. 4* sia ancor oggi un brano disorientante all'ascolto. La sua concezione estremamente ardita suona ancora come una sfida a estendere i limiti del linguaggio del jazz.

Dance No. 5

Con l'ultima Danza si pone di fronte a Ellington un grande problema: il finale. Altre volte, raccontando l'epopea della sua gente, Duke sapeva bene quale finale scrivere: vi metteva dentro se stesso, la propria epoca, o magari una visione delle generazioni future. Ma qui egli dipinge la conclusione di una storia che conosce solo dai libri. Di cosa parlare dunque? Quali concetti avrà voluto rivestire di note?

Personalmente ho a lungo oscillato tra varie letture di questo movimento della suite, che di tutti è il più concettuale, il più arduo da collegare a riferimenti esterni noti. All'ascolto, esso si presenta come una colorita fantasia strumentale in cui Duke rimette in gioco tutti gli effetti giungla che avevano caratterizzato il suo stile di gioventù: in particolare l'uso di trombe e tromboni con la sordina *plunger* (quella che i profani chiamano *wa-wa*) i cui suoni rauchi e "selvaggi", ricchi di glissando ed effetti di voce umana, evocavano ai clienti del Cotton Club una giungla immaginaria, lontana, misteriosa.

Ora, vent'anni dopo Ellington torna a spendere questo armamentario timbrico, che in origine stava a significare "giungla". Qual'è dunque la giungla di cui ci parla qui? In termini letterali è quella della costa del Golfo di Guinea, cui i neri americani riapprodarono, trovandosi di fronte un ambiente ignoto, avverso, pieno di insidie, inclusa l'ostilità dei nativi. Da questa giungla il nuovo popolo della Liberia ha saputo uscire vittorioso: la sua vittoria preannuncia quindi il futuro dell'Africa libera, annunciato nella splendente fanfara finale.

Peraltro, in Ellington la giungla non è un luogo geografico: è un luogo dello spirito. Giungla è anche la metropoli moderna. Egli lo ha detto chiaramente in titoli come *Air Conditioned Jungle*, o in un pezzo tra i suoi più stupefacenti e impressionanti dell'ultimo periodo, *Traffic Jam*, dove l'idea di giungla riappare nell'immagine di un ingorgo di automobili, dove tutti suonano i clacson all'impazzata dando vita a *cluster* sonori aggriccianti. Un brano visionario, che nessuno si aspetterebbe neppure da Ellington, e neppure ammirandolo tanto.

Per Duke, insomma, la giungla, in senso anagogico, non sta da qualche parte ma è dappertutto: è l'universale teatro della condizione umana dopo il Peccato Originale. Siamo tutti condannati alla giungla: quella dei rapporti interpersonali, del lavoro, del traffico, del malaffare dei locali notturni, del condominio, del capoufficio insolente… Egli conclude quindi la *Liberian Suite* con una pagina che, attraverso l'angoscia, incita alla speranza: e vi ritrae la forza, la dignità, la sofferta determinazione dell'africano alle prese con la "sua" giungla, uomo tra gli uomini che vivono ciascuno la propria quotidiana battaglia.

6	28	12	6	8	6	4	20	20	16
Intro	A	A1	Tr.1	B	Tr. 2	Intro	A2	A2	Coda

Anche dal punto di vista delle strutture formali questa suite presenta un andamento che non sembra casuale. Le forme più semplici e di immediata percezione sono all'inizio: *I Like the Sunrise* è addirittura una regolare canzone di 32 battute. Le forme più strane, con i numeri di battuta più asimmetrici, stanno verso la fine. È come se Ellington si inoltrasse via via nella "giungla" del proprio linguaggio, e trascinasse noi tutti a seguirlo fino in fondo. L'ultima Danza ha la struttura più complicata della serie, quasi che Ellington volesse farci partecipi dello smarrimento dei pionieri sul suolo inospitale della Liberia facendo smarrire anche noi in un labirinto di motivi e spunti tematici e loro sviluppi. In realtà la struttura in sé non è difficile da analizzare, ma può essere smontata in molti modi diversi: qui sopra ne abbiamo scelto uno forse grossolano, ma chiaro.

Su un ritmo lento e roteante, come di rumba, la pagina si apre su un pedale nella tonalità di fa minore. Segue un episodio in cui è enunciato un motivo A (non un vero tema), che oscilla tra fa minore e maggiore, ma al contrario delle *blue note* non è in maggiore con occasionali terze minori, bensì il contrario. Il motivo di base conta all'inizio sei battute, ma viene espanso in vari modi: e qui Ellington lo sviluppa, combinandolo con il pedale, in un episodio *durchkomponiert* che assomma quaranta battute. La successiva transizione conduce a una seconda idea B, di otto battute, del tutto isolata nel brano: essa è l'unica parentesi in la bemolle maggiore all'interno del prevalente fa minore. Una seconda transizione riconduce indietro a fa minore e alla ripresa di A, questa volta trasformato in un giro armonico di venti battute che ascoltiamo due volte, seguito da una Coda che reintroduce trionfalmente la tonalità di la bemolle e sfocia infine nella fanfara conclusiva. Questo irregolare e quasi astruso disegno formale sembra quindi imperniato su un unico spunto: il motivo A, che tenta in ogni modo, e con fatica, di espandersi e farsi largo in mezzo a mille ostacoli esterni.

La *Dance No. 5* ha quindi, a nostro avviso, due significati: uno letterale (il ritorno dei neri alla riconquista dell'Africa) e uno più elevato e metaforico: la vittoria dei neri – quindi dell'Uomo – sulle avversità. Ellington compone la suite quando la Liberia è ancora una bandiera da tenere alta: è pressoché l'unico angolo d'Africa non sotto il dominio europeo. L'esperienza liberiana addita dunque la via al futuro dell'Africa. Ma il futuro dell'Africa sta scritto nel suo passato: in quella natura insieme traboccante di vita e terribilmente ostile che pure gli africani hanno domato in epoche remote. L'Africa libera di domani uscirà dunque dalla giungla, pur portandola per sempre dentro di sé: e sarà fiera di quel passato, pur doloroso, e avrà la forza di affermare i propri valori, la propria originalità, senza più la vergogna dell'essere "senza storia", come la mentalità colonialista vorrebbe.

Questa è la profezia che la *Liberian Suite* ci consegna. Si può discutere su quanto essa abbia potuto realizzarsi fino a oggi: ma l'opera di Ellington ci insegna, tra le tante cose, a guardare lontano: là dove la speranza non muore mai.

Glossario *

Acciaccatura Abbellimento musicale consistente nella rapidissima esecuzione di una o più note accessorie a ridosso della nota reale.

Bantu Importante gruppo etno-linguistico dell'Africa Sub-Sahariana. B. è il termine che, con varianti comunque riconoscibili, viene usato dalle popolazioni di quest'area per significare "gli esseri umani". Nelle lingue B. (compreso lo Swahili) il tamburo è indicato con il termine *ngoma* che significa anche suonare, cantare e danzare, a sottolineare che musica e danza sono un tutto inscindibile, in cui è il gesto a produrre il suono e viceversa.

Blue note [inglese *Blue note* da *Blues* (✐)]. Terzo o settimo grado della scala abbassato di semitono, che procura incertezza tra modo maggiore e minore. Ha origine dall'incrocio tra *Scala pentatonica* (✐) africana e scala maggiore europea. L'abbassamento non è sempre di un semitono esatto: le note blue si muovono cioè nella gamma dei microtoni. Nel jazz e nel blues esiste anche la quinta bemollizzata (diminuita), valorizzata in modo particolare dal Bebop e in pratica qualunque grado può essere reso b. per effetto dell'*Inflessione* (✐).

Blues (inglese *to have the blue devils*: "avere i diavoli blue", essere di umore nero). Genere di musica popolare afroamericana nato alla fine del

* La gran parte delle definizioni sono state riprese da quelle predisposte da M. Piras per *Il Jazz. L'era dello Swing* di G. Schuller.

XIX secolo come canto monodico a ritmo libero, accompagnato dal banjo (poi dalla chitarra). Il cantore crea testo e melodia attingendo a un repertorio di frasi di comune circolazione, e narrando di eventi spesso negativi o luttuosi. Verso il 1900 prese ad assumere forme regolari e simmetriche. La più tipica è quella di dodici battute, secondo la progressione modulante I-IV-I-V-I (tonica-sottodominante-tonica-dominante-tonica), con strofe di tre versi, di cui due uguali (AAB). Altre forme piuttosto comuni sono quelle di otto e sedici battute. Tali strutture sono poi entrate in uso nel jazz come base per l'improvvisazione.

Boogie-woogie (inglese, forse onomatopeico). Stile pianistico popolare afroamericano, detto anche *fast Western* ("svelto dell'Ovest") perché spesso ma non sempre a tempo rapido. È un modo di suonare il *Blues* (✎) semplice, ripetitivo, adatto alla danza; ha origini africane, e ai primi del 1900 era diffuso tra la popolazione nera povera delle regioni interne. Si basa su schemi rigidi: la mano sinistra ripete un *Ostinato* (✎) che assicura il ritmo regolare e ballabile, mentre la destra inanella brevi frasi, spesso attinte ad una cristallina tradizione orale. Le prime incisioni dei suoi maestri, come Jimmy Yancey, sono di grande bellezza. Nel 1938 però il B. fu scoperto dal grande pubblico bianco, e trasformato in un macchinoso genere orchestrale ballabile, tanto pomposo quanto fatuo. Come tale giunse anche in Europa durante la Seconda guerra mondiale. Da esso discendono il *rhythm and blues* e il *rock and roll*.

Cadenza Sostantivo che ha diversi significati musicali. Nel testo ha quello di *Break* a tempo libero, ovvero di efflorescenza virtuosistica improvvisata da un solista. Il jazz l'ha tratta dalla musica eurocolta, dove è comune nell'opera e nei concerti per strumento e orchestra. Dagli anni Quaranta la si ritrova spesso come apoteosi finale di un assolo a tempo lento.

Canzone (forma di) La classica (e la più frequente) struttura della canzone leggera americana, da cui il jazz ha attinto buona parte del suo repertorio. Dopo l'eventuale *Strofa* (✎) la C. si presenta di regola formata da segmenti di otto battute chiamati *Ritornello* (✎) (inglese *outside*) e

Inciso (✐) (inglese *bridge*, *release*, *channel* o *inside*). Nel caso più tipico, essi appaiono nell'ordine ritornello-ritornello-inciso-ritornello, indicato come AABA. Di solito, ma non sempre, il ritornello si mantiene vicino alla tonalità di base e l'inciso introduce modulazioni a tonalità più lontane. Quasi altrettanto comune è la struttura ABAC, e non rare sono anche altre forme, come AABC, ABCA, nonché forme irregolari per numero e lunghezza delle sezioni.

Chorus (inglese "coro"). In origine, la parte di una canzone successiva alla *Strofa* (✐), e così chiamata perché nel XIX secolo era intonata da un coro. Nel gergo del jazz indica la struttura (giro armonico) su cui si improvvisa, considerata in tutta la sua lunghezza (ad esempio 32 battute). Un assolo improvvisato può protrarsi per più di un C.

Ciaccona Danza forse di origine latino-americana, diffusasi in Spagna nel XVI secolo e nel resto d'Europa nel XVII secolo. In origine alquanto movimentata e sensuale, incontrò nel Vecchio Continente forti censure moralistiche, e subì un processo di progressiva attenuazione della carica ritmica, per diventare infine una danza lenta in tempo ternario. La forma musicale che ne deriva si configura di solito come variazioni su un basso ostinato (✐ *Passacaglia*).

Cluster "Grappolo", "gruppo", aggregato di suoni vicini prodotto in maniera simultanea, che produce un effetto particolarmente sonoro, dissonante e armonicamente indefinito.

Coda Termine che indica la conclusione di un brano musicale nella quale possono essere presentati nuovi elementi tematici oppure vengono ripresi alcuni elementi già enunciati.

Contrappunto Arte di far coesistere due o più voci armonicamente connesse e melodicamente e ritmicamente indipendenti.

Danza Tipica della tradizione musicale di Cuba, il suo nome deriva da un processo di semplificazione di *Controdanza*, che veniva ballata con

quattro figure: *paseo*, *cadenza*, *sostenido* e *codazzo*, le prime due di carattere tranquillo, mentre le ultime più vivaci e piccanti. in una pubblicazione "dedicata alle signore" edita all'Avana nel 1848, si parlava già della D. e se ne descrivevano le sue semplici figure. Da essa deriva il *Danzoon*, dove confluiscono una serie di fattori topici del folclore musicale dell'isola caraibica. Uno di questi è il ritmo di *Tango*, lo stesso dell'*Avanera*, che però è reso più irregolare e segmentato attraverso l'eliminazione e/o lo spostamento di alcuni accenti regolari e costanti.

Dinamica Termine che indica l'intensità, il peso, la forza, l'ampiezza del suono attraverso l'esecuzione, con sfumature dal pianissimo al fortissimo e viceversa, in crescendo e in diminuendo.

Durchkomponiert Espressione tedesca che indica una composizione di carattere non strofico e quindi a forma aperta, a invenzione continua; è utilizzata per testi molto drammatici o narrativi.

Espressionismo L'E. musicale è solitamente associato ad Arnold Schoenberg e ai suoi allievi. Più in generale con E. si tende ad indicare il ricorso a colori accesi, a percorsi armonici accidentati e dissonanti che servono ad esprimere stati di forte impatto emotivo: ansia, paura, amore, erotismo, degradazione, violenza.

Fast-shout Lo stile F., ascrivibile al periodo 1899-1920, fu un'evoluzione del *Ragtime* (✐) sviluppatesi nelle grandi città degli Usa orientali, ed ebbe tra i suoi massimi esponenti Eubie Blake e Luckey Roberts. A questo stile seguì lo *Stride piano* (✐).

Fox-trot (inglese "trotto della volpe"). Danza di sala, inventata verso il 1913 probabilmente da James Reese Europe in collaborazione con il duo di ballerini bianchi Irene e Vernon Castle. In tempo binario rapido, con l'accento sul terzo tempo, deriva gran parte delle sue figurazioni dal più vecchio *One-step* (✐). Con l'esplosione della moda del jazz, il termine F. fu apposto dalle case discografiche sull'etichetta di tutti i dischi di jazz non lenti; usanza perpetuatasi fino agli albori del rock and roll.

Giro armonico La successione e durata degli accordi di un *Chorus* (✎).

Growl (inglese "ringhio"). Suono ruvido e gorgogliante emesso da uno strumento a fiato (di solito una tromba o un trombone), anche con l'ausilio di sordine.

Habanera (spagnolo "dell'Avana"). Genere di musica e danza urbana in tempo di 2/4 moderato. Deriva dalla contradanza (✎ *Danza*) latino-americana, e si diffuse verso il 1850 a l'Avana tra la gente di colore dei quartieri poveri. Si articola in due sezioni, la prima in minore, la seconda in maggiore. Verso il 1870 divenne di moda in Spagna e altrove. Bizet inserì una H. di Sebastian de Yradier (*El arreglito*) nella *Carmen*, altre ne hanno composte Sarasate, Saint Saëns, Chabrier, Debussy, Ravel. Nella musica afroamericana vi si sono ispirati, oltre a Duke Ellington, Scott Joplin, Jelly Roll Morton, Luckey Roberts, George Gershwin e molti altri.

Impressionismo In generale con I. si tende ad indicare la predilezione per i toni sfumati e le armonie sospese, per le atmosfere evocative e i colori pastello, per un impianto strutturale di raffinata sensibilità.

Inciso La sezione B nella *Canzone* (✎) di trentadue battute AABA.

Inflessione Modificazione del suono di uno strumento o della voce umana con piccoli ma decisivi accorgimenti non trascrivibili.

Marcia Musica destinata ad accompagnare il cammino concorde di una moltitudine nella celebrazione di cerimonie di qualsivoglia genere (nunziale, funebre, processionale..). La marcia comunicò al jazz oltre che la funzione della parata e del rituale sociale anche l'uso e la combinazione di alcuni strumento a fiato come il sassofono, la tromba, il clarinetto ed il trombone.

Modalità (e **tonalità**) Il concetto di modo corrisponde nel jazz ad un uso pratico di certi ordini scalari ad impronta modale e non alla concezio-

ne filosofica-melodica dei modi greci antichi o di quelli gregoriani, nella quale i gradi della scala modale avevano ruoli specifici di riferimento per il melos. Per quanto riguarda il carattere generale armonico, l'elemento che distingue oggi un'area tonale da un'area modale è senza dubbio la presenza nella prima e l'assenza nella seconda di gerarchie di gradi e quindi di gerarchie di accordi e di cadenze. In una scala modale non vi sono suoni sensibili o comunque poli di tensione e di risoluzione così essenziali ed evidenti quali si presentano nel sistema armonico tonale. Ne consegue che le successioni di accordi modali seguono più le leggi della polifonia, o le necessità metriche del melos, piuttosto che le leggi di concatenazione insite nella natura stessa degli accordi.

One-step (inglese "un passo"). Danza a coppie, di ritmo binario, in cui si fa un passo per ogni tempo, come nella *Marcia* (✐). Venne in voga negli anni Dieci, soppiantando il più rapido *Two-step* (✐). Da essa deriva tra l'altro il *Fox-trot* (✐).

Ostinato Procedimento compositivo consistente nell'affidare ad una parte strumentale una figura melodica che si ripete, identica, più volte: la sua staticità si contrappone al multiforme andamento delle parti superiori, che presentano la massima libertà d'invenzione.

Passacaglia (spagnolo pasar un calle, "passare per la strada, detto di banda musicale). Danza affine alla Ciaccona (✐) per struttura ed anche per origine. Ne derivò una forma musicale analoga, concepita come variazioni su un basso ostinato.

Pedale Nella teoria musicale eurocolta, nota prolungata – di solito grave – che viene tenuta ferma mentre le altre parti si muovono. Il termine deriva dal fatto che nell'organo i pedali sono spesso usati per tenere note lunghe e gravi. Nel jazz può indicare sia una nota tenuta o ribattuta, come nell'accezione eurocolta, sia un accordo fisso, su cui l'improvvisatore si muove a piacere per una durata prestabilita o meno.
Polifonia

Poliritmia (i) (greco polyrithmia, “molti ritmi”) Sovrapposizione di figure ritmiche diverse entro uno stesso metro, o entro metri che siano multipli/sottomultipli gli uni degli altri.

Plunger (inglese “tuffatore, colui o ciò che si infila dentro, stantuffo”) Sordina applicabile alla tromba o al trombone, consistente spesso in una coppa in fibra o in gomma, simile alla comune ventosa usata per disgorgare i lavabi: spesso anzi si usa addirittura questa stessa. In italiano la sordina P. è spesso indicata (erroneamente) con *wa-wa* (✐). In realtà, pur producendo un analogo effetto di voce modulata, essa genera la vocale “e”, non la “a”. Non la si può fissare allo strumento, ma deve esservi accostata dall’esecutore, che può così aprire e chiudere la campana. È anche possibile, prima di usare la P. infilare nella campana dello strumento un’altra piccola sordina di metallo.

Ragtime (inglese “tempo stracciato”). Genere musicale afro-americano precursore del jazz, fiorito tra il 1897 e il 1920. Si basa sulla struttura a ritmo 2/4 della marcia militare, vivacizzata da continue sincopi. È musica pianistica, scritta, senza improvvisazioni e senza lo *swing* (✐) del jazz, ed era comunemente eseguito anche da bande e virtuosi di banjo. Il suo più geniale esponente fu Scott Joplin.

Rent parties Riunione informale, comune tra il proletariato urbano nero degli anni ’20 e ’30, il cui scopo era di raccogliere denaro perché un conoscente potesse pagarsi l’affitto. Tra gli invitati erano sempre i musicisti (almeno un pianista); per loro cibo e bevande erano gratis.

Riff (inglese, etimo incerto). Breve frase ritmica ripetuta.

Ritornello La sezione A nella forma di *Canzone* (✐) di trentadue battute AABA. In inglese è detto di solito *main strain* o *outside*.

Rullo di pianola Rotolo di carta perforata che fa funzionare una pianola, pianoforte automatico inventato dall’americano E. S. Votey (1897). Si inserisce in uno sportello frontale del piano; quindi si aziona un mecca-

nismo (a pedali, elettrico o altro) che fa scorrere la striscia e nel contempo aspira aria da un tubo bucherellato (flauto di Pan). Quando un foro della striscia passa su un foro del tubo dà via libera al risucchio d'aria, che fa abbassare un tasto. In tal modo lo strumento suona da solo. In origine il R. era forato a mano, un buco alla volta, e l'addetto all'operazione lo "arrangiava" con abbellimenti di suo gusto. Verso il 1912 divenne possibile far perforare un rotolo-matrice a un pianista; ma poi anche questo veniva a volte ritoccato a mano. I rulli considerati di musica "da ballo" [comprese quindi le esecuzioni di *Ragtime* (✐), *Stride* (✐) e jazz] azionano solo i sessantacinque tasti centrali, e non riproducono il tocco e il pedale. Inoltre non hanno una velocità stabilita, e poiché, come un carillon, a qualsiasi velocità non mutano intonazione, i riversamenti su disco sono spesso effettuati a velocità errate. I R. di lusso, capaci di riprodurre alla velocità esatta ogni dettaglio dell'esecuzione, erano riservati ai concertisti classici.

Rumba Danza cubana in ritmo binario sincopato di andamento da mosso a vivace, diventa molto popolare in America ed in Europa negli anni '30.

Scala pentatonica (o pentafonica) (greco *pentat phonè* cinque suoni) Scala formata da soli cinque gradi e in genere priva di intervalli di semitono. Ad esempio Do-re-fa-sol-la. È comune a quasi tutte le culture musicali del globo, dalla Scozia all'Africa, dalla Cina alle Ande.

Scala cromatica È la successione ordinata per altezza ascendente o discendente dei 12 semitoni della scala temperata costituenti l'ottava.

Scala esatonale Consiste nella suddivisione dell'ottava in sei parti uguali, da cui risulta una successione di toni interi temperati ovvero sei intervalli di seconda maggiore. Mancano poli d'attrazione e zone di tensione come tonica, dominante e sensibile, che conferiscono alle combinazioni armoniche della scala esatonale un carattere di staticità e sospensione.

Sincope Mutamento della normale accentazione metrica, che nasce dal prolungamento di un suono emesso sul tempo debole sul suono forte successivo e da luogo ad una sfasatura d'accento. I movimenti sincopati sono ampiamente usati in molti tipi di danze moderne e nel jazz.

Spiritual Genere di canto religioso contadino afroamericano, formatosi all'inizio del XIX secolo come ri-composizione autonoma e collettiva di inni religiosi, attraverso una mescolanza di materiali verbali e musicali tratti da canti popolari neri e inni protestanti. Dopo l'Emancipazione gli S. furono trascritti, armonizzati in modo più o meno accademico e trasformati in musica corale da concerto.

Stride (inglese "camminare a grandi passi"). Stile pianistico basato sul *Ragtime* (✐) ma con l'aggiunta di *swing* (✐) e improvvisazione, che fiorì ad Harlem negli anni Venti. Deve il suo nome ai grandi salti richiesti soprattutto dalla mano sinistra. Il suo maggiore esponente fu James P. Johnson.

Strofa Parte introduttiva della canzone (✐) che precede la canzone vera e propria (*Chorus* ✐). Nella musica leggera è immancabile, non tanto per ragioni musicali (spesso è una specie di recitativo amorfo, senza rilievo melodico), quanto perché narra un antefatto, o si alterna con testo sempre diverso a un *chorus* dal testo sempre uguale. Dai musicisti di jazz è stata spesso considerata un peso morto: dapprima spostata al secondo o terzo posto, cioè dopo uno o due *chorus*, fu poi (dal 1930 circa) eliminata del tutto, salvo eccezioni di particolare bellezza (Stardust).

Swing (inglese "oscillazione") Ha due significati: con la lettera maiuscola è il periodo nella storia del jazz che va all'incirca dal 1935 al 1944. Con la minuscola indica una caratteristica ritmica del jazz (ma non solo del jazz, e non di tutto).

T**onalità** (✐ **modalità**)

Two step (inglese: “due passi”). Danza in tempo binario rapido associata al *Ragtime* (✐) delle origini, e che verso il 1910 fu soppiantata da danze a tempo più moderato, come l’*One step*.

Wa-wa Piccola sordina conica, che si inserisce nella campana della tromba e vi rimane incastrata. Essa ottura quasi completamente il condotto, ma ha al centro un foro che si può coprire con due dita, aprendo e chiudendo il quale si ottiene per l’appunto l’effetto *wa-wa*.

Indice dei nomi

Anderson Cat 29

Bach Johann Sebastian 39, 40, 47, 59
Baker Josephine 44
Bartók Béla 5, 53
Basie Count 14, 19, 20
Beethoven Ludwig Van 30
Berger David 18, 24
Berio Luciano 5
Berlioz Heitor 42, 43
Bigard Barney 29, 34
Blake Eubie 10, 12, 15, 47
Blanton Jimmy 15, 19, 29, 45
Bowser Clarence 11
Brand Dollar 8, 18
Brecht Bertolt 47
Brooks Harvey 10
Brown Lawrence 29, 31, 32, 35
Brown Louis N., 11, 12
Brown Ray 22

Carney Harry 29, 30, 45, 50
Clementi Aldo 5
Clinkscales Marietta 10
Coates Don 18, 19
Confalonieri Giulio 41

Debussy Claude 8, 39
Dishman Lester 11, 12

Equiano Olaudah 54

Feather Leonard 8

Gay John 47
Garland Red 19
Gershwin George 17, 39
Gleason Ralph J., 21
Glenn Tyree 45, 56
Gonsalves Paul 29, 32, 33
Gottschalk Louis Moreau 59
Grant Henry 12
Greer Sonny 29, 30, 45, 46, 62
Griffith David Wark 61

Haley Alex 52
Hamilton Jimmy 29, 55, 56
Hanna Roland 18
Henderson Fletcher 8, 28
Hibbler Al 50
Hodges Johnny 19, 29
Homzy Andrew 33, 34
Hopkins Claude 10, 12

Ioakimidis Demètre 17

Jackson Mahalia 32
Jackson Quentin 29
Jamal Ahmad 19
Johnson James P., 8, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 47, 57
Johnny Blind 11

Kerr Brooks 10
Killian Al 59

Mack Sticky 11
Messiaen Olivier 50
Miley James "Bubber" 28, 29
Milhaud Darius 39
Mingus Charles 9, 22
Monk Thelonious 8, 18, 20
Monroe James 44
Montanaro Giovanni 14
Mozart Wolfgang Amadeus 39

Nance Ray 29, 45
Nanton Joe "Tricky Sam" 29, 30, 31, 34
Nono Luigi 5

Owens Jesse 44

Peterson Oscar 19
Pettiford Oscar 29
Polillo Arrigo 47, 60
Priester Julian 32
Procope Russel 32
Perry Oliver "Doc" 11, 12, 13
Puccini Giacomo 39

Ravel Maurice 39
Renaud Henry 20
Roach Max 22
Roberts Luckey 10, 12, 13, 14, 15, 57

Schuller Gunther 7, 16, 21, 28, 31, 67
Sears Al 53
Shakespeare William 7, 40
Smith Willie "The Lion" 8, 13, 14, 15, 16, 17
Stewart Rex 29, 31
Strauss Richard 39
Stravinskij Igor 39
Strayhorn Billy 14, 30

Taylor Billy 11
Taylor Cecil 8, 18
Telemann Georg Philipp 39
Thomas Louis 11, 12
Tizol Juan 29, 30, 31, 34
Tucker Mark 12, 16
Turney Norris 32

Verdi Giuseppe 39
Villa-Lobos Heitor 39

Waldrom Mal 18
Waller Thomas "Fats" 8, 13, 15, 16, 20
Webern Anton 39
Webster Ben 29, 35
Weill Kurt 47
Wells Gertie11
Williams Cootie 29, 32
Weston Rendy 18

Notizie sugli autori

Rodolfo Dini, in pensione anche politicamente, da tredici anni è direttore dell'Istituto Gramsci Marche che si sforza di dirigere con un certo *swing*, fedele al motto ellingtoniano *It Don't Mean a Thing...*

Massimo Mazzoni, sassofonista, considerato uno dei maggiori interpreti italiani del repertorio classico e contemporaneo del sassofono ha collaborato con le più prestigiose orchestre sinfoniche sotto la direzione di Muti, Prètre, Sawallisch, Oren e Gavazzeni. Ha rappresentato l'Italia ai Congressi Mondiali di Sassofono di Norimberga, Washington, Tokyo, Valencia ed è stato un organizzatore del 10° Festival Mondiale del Sassofono svoltosi a Pesaro (1992). Ha tenuto concerti in Italia, Francia, Germania, Austria, Grecia, Spagna, Svezia, Giappone, Stati Uniti, Svizzera e Libano. È presidente dell'Associazione Sassofonisti Italiani.

Marcello Piras è uno dei maggiori studiosi italiani di musica afroamericana. È autore di numerosi studi musicologici e di un volume monografico su John Coltrane (*Un sax sulle vette e negli abissi dell'io*, Stampa Alternativa). Ha curato l'edizione italiana di numerosi testi, tra cui *Early Jazz* di Gunther Shuller, di cui sta ora traducendo il seguito (*The Swing Era*), entrambi per la casa EdT. È docente di Analisi e Musicologia presso la Scuola Europea di Orchestra Jazz di Palermo; ha insegnato Storia della Musica per Didattica al Conservatorio di Bari-Monopoli. È presidente della SISMA (Società Italiana per lo Studio della Musica Afroamericana).

Riccardo Scivales collabora alle riviste specializzate statunitensi "The Piano Stylist", "Piano Today" e Keyboard Classics". Numerosi altri suoi contributi sono stati pubblicati su "Blue Jazz", "Musica Jazz", "Il Sismografo", "Il Giornale della Musica" e altre testate. È autore dei volumi *Harlem Stride Piano*, *Learn to Play Latin Piano*, *The Right Hand According to Tatum*, *Dick Wellstood Jazz Piano Solos*, *Echoes of Venice*, Famous Italian Opera Arias. Con altri i volumi *Gershwin* (a cura di G. Vinay, EDT) e *Blues Piano* (con G. Mutto, Mela Music). Numerose sue trascrizioni sono state incluse nel repertorio di pianisti come A. Feinberg, M. Fumo, M. Damerini, C. Poggi. Insegna in varie scuole in provincia di Venezia e Treviso.

Stefano Zenni si ocuupa di analisi e didattica del jazz. Scrive per "Musica Jazz", "Musica Oggi", "Nerisubianco", "Black Music Research Journal"; ha pubblicato libri su Louis Armstrong e Herbie Hancock. È stato candidato al Grammy Award 1999 nella categoria "migliori note di copertina" per le incisioni Atlantic di Mingus. Insegna a Siena Jazz e all'Accademia Musicale Pescarese. È direttore artistico delle rassegne Metastasio Jazz a Prato e Eufonie Jazz a Roseto degli Abruzzi.

SOCIETÀ ITALIANA PER LO STUDIO DELLA MUSICA AFROAMERICANA
SISMA

N. 1 - *Duke Ellington e Harry Carney*. Foto Ettore Ulivelli.

N. 2 - Milano, 1963, Auditorium del Conservatorio “G. Verdi”: *Duke Ellington*. Foto Riccardo Schwa-

N. 3 - Milano, 1963, Auditorium del Conservatorio “G. Verdi”: *L’orchestra di Duke Ellington*. Foto Riccardo Schwamental.

N. 4 - Sanremo, 22 marzo 1964, Teatro Ariston, Festival Internazionale del Jazz: *Duke Ellington*. Foto Riccardo Schwamental.

N. 5 - Prato, 24 febbraio 1967, Teatro Metastasio: *Harry Carney*. Foto Francesco Maino.

N. 6- Prato, 24 febbraio 1967, Teatro Metastasio: *Lawrence Brown*. Foto Francesco Maino.

N. 7 - Bologna, 8 novembre 1973, Palasport, Jazzfestival di Bologna: *Paul Gonsalves*.
Foto di Giancarlo Roncaglia.

N. 8 - Milano, 14 gennaio 1967, Studio Zanibelli:*Duke Ellington*. Foto di Otello Bellamio.

N. 9 - Milano, 14 gennaio 1967, Studio Zanibelli:*Johnny Hodges*. Foto di Otello Bellamio.

N. 10 - Milano, 14 gennaio 1967, Studio Zanibelli:*Harry Carney*. Foto di Otello Bellamio.

N. 11 - Milano, 14 gennaio 1967, Studio Zanibelli:*Orchestra di Duke Ellington*. Foto di Otello Bella-

N. 12 - Milano, 14 gennaio 1967, Studio Zanibelli: *Paul Gonsalves* e *Jimmy Hamilton*.
Foto di Otello Bellamio.

N. 13 - Milano, 14 gennaio 1967, Studio Zanibelli:*Johnny Hodges con Duke*. Foto di Otello Bellamio.

N. 14 - Torino, 24 luglio 1970, Palasport: *L'orchestra di Duke Ellington.* Foto di Giancarlo Roncaglia.

N. 15 - Torino, 24 luglio 1970, Palasport: *Harry Carney e Russell Procope.* Foto di Giancarlo Ronca-

N. 16 - Milano, Teatro Lirico, Festival Jazz: *Duke Ellington*. Foto di Giancarlo Roncaglia.

Le fotografie di questo inserto sono una selezione di quelle esposte nel febbraio 1999 nella mostra "Duke Ellington in Italia", curata da Stefano Zenni e Claudio Casale in collaborazione con la rivista *Musica Jazz* per la rassegna Metastasio Jazz al Teatro Metastasio di Prato, nell'ambito delle celebrazioni del Centenario Ellington. La mostra - caso unico nel mondo del jazz italiano - è stata poi portata al festival Ecojazz di Reggio Calabria, a Iseo Jazz e a Melegnano. Le fotografie offrivano per la prima volta una documentazione organica della presenza di Duke Ellington in Italia. Il leader, i solisti, l'orchestra, sono visti attraverso l'obiettivo di alcuni dei più importanti fotografi italiani legati al jazz: Benito Otello Bellamio, Francesco Maino, Gian Carlo Roncaglia, Riccardo Schwamenthal, Ettore Ulivelli (e altri, come Roberto Polillo, non presenti in questa selezione). Le foto sono state scattate tra il 1963 e il 1973: in qualche caso non è stato possibile risalire alla data e alla circostanza esatte dello scatto. In compenso, la mostra consentiva l'eccezionale occasione di godere di immagini poco conosciutie o addirittura inedite (come quelle di Bellamio e Maino), e di grande qualità visiva: esse parlano dei diversi aspetti dell'attività musicale dell'orchestra - sul palco, o colta nella quotidianità delle prove - attraverso lo sguardo partecipe e lucido dei fotografi italiani.

Gli scatti di Otello Benito Bellamio - di cui si presenta una selezione - sono nate in circostanze particolari. Invitato da un amico il 14 gennaio 1967 allo Studio Zanibelli di Milano, Bellamio ebbe la rarissima opportunità di fotografare, a volte anche senza l'esplicita approvazione dei musicisti, l'orchestra durante un defatigante pomeriggio di prove. Il concerto si tenne il giorno dopo al Teatro Lirico. Una settimana dopo l'orchestra suonerà al Metastasio di Prato. Alcune di queste foto sono state esposte per la prima volta alla mostra di Metastasio Jazz.