



A proposito di jazz: una modesta introduzione

Alessandro Vanzetto*

“Divertente, mi è piaciuto soprattutto l’ultimo brano... è *jazz*, vero? Io non ne capisco molto e mi piacerebbe saperne di più. Cosa mi consigli di ascoltare?”

A queste domande, chiunque fosse appassionato di *jazz* potrebbe rispondere alla sua maniera, secondo i suoi gusti e soprattutto secondo la sua conoscenza musicale.

Oppure, saggiamente soprassedere di fronte alla difficoltà cambiando argomento.

Voglio vincere questa tentazione e cercare di trovare una soluzione intermedia: provare a dare una risposta semplice e breve, cercando di suscitare, nei limiti di quella che è la mia poca conoscenza della materia (mentre la passione è tanta) una curiosità che inviti ad ascoltare di questa musica e consenta quindi ad ognuno di derivarne eventualmente una scelta discografica mirata ad un dato periodo ovvero ad un musicista specifico.

Obiettivo davvero presuntuoso. Partiamo comunque affrontando a viso aperto la mamma di tutte le domande: “ma il *jazz* cos’è?”

È una lingua viva e come tutte le lingue ha una sua forma attuale e forme più antiche dalle quali la lingua attuale deriva. Come ogni lingua che si rispetti, vi sono persone che la parlano correntemente, più o meno bene, e questi sono i musicisti e i can-

* Dirigente d’azienda e sassofonista jazz

tanti *jazz*; poi vi sono persone che la capiscono, ma non la parlano e questi sono gli appassionati che non la suonano, ma la ascoltano. Soprattutto a questo secondo gruppo appartengono i collezionisti di dischi *jazz*: in Italia non sono moltissimi, ma quelli che esistono posseggono un numero elevatissimo di registrazioni, in media (non sono in possesso di statistiche ufficiali, ma sono pronto a scommetterci) molti più dischi, cd e nastri di un collezionista di altra musica (classica, *pop*, *folk* ecc.). Come vedremo presto, questo si spiega proprio nella specifica essenza del *jazz*.

Quindi dicevamo il *jazz* è una lingua. Un modo di interpretare la musica con dei precisi codici, regole ed eccezioni.

Regola 1: I titoli dei brani eseguiti dai musicisti *jazz* sono spesso gli stessi. Contrariamente ad altri che per essere originali vanno alla ricerca e/o alla riscoperta di composizioni dimenticate, minori, il musicista *jazz*, tradizionalmente, esprime la sua originalità nell'interpretazione del brano. Più il brano è conosciuto, più è popolare, maggiore la possibilità di esprimere originalità nella sua esecuzione.

Regola 2: mentre per la musica classica e *pop* la qualità del musicista generalmente si misura nella sua capacità di interpretare lo spartito nel modo più fedele all'idea dell'autore, al brano originale, per il musicista *jazz* è tutto il contrario: lo sforzo è generalmente concentrato nel prendere un brano - abbiamo detto più conosciuto è, meglio è - offrendo una propria interpretazione già a partire dall'esposizione della melodia.

Regola 3: la scrittura del brano, lo spartito, ha poco significato per ciò che riguarda l'esecuzione della melodia. Spesso, per comprendere bene un tema il musicista lo deve anche ascoltare per comprendere lo stile che il compositore/arrangiatore ha in mente. Il *jazz* sancisce il primato della musica suonata rispetto a quella scritta.

Regola 4: spesso la melodia è una scusa per introdurre un'armonia (serie di accordi) su cui si scatena l'arte dell'improvvisazione. La serie di accordi si richiama molto spesso a dei "giri" armonici collaudati, che meglio di altri offrono il tappeto su cui scatenare l'inventiva del solista. Tornando a quanto detto per la precedente regola 3, la scrittura avviene a ritroso e spesso si trascrivono gli "a solo", le improvvisazioni (è un ottimo esercizio per imparare!). Una volta a John Coltrane, grande sassofonista *jazz*, fu presentata la trascrizione di una sua improvvisazione e

lui, candidamente, disse che mai sarebbe stato in grado di eseguirla leggendola: era troppo veloce!

E siamo arrivati al cuore del *jazz*: l'improvvisazione.

Per capire il senso dell'improvvisazione voglio portarvi indietro nel tempo, alle origini della musica afro-americana. Siamo in un campo di cotone nel Sud degli Stati Uniti tra settembre e ottobre di un qualsiasi anno intorno alla metà del XIX secolo. Nei campi, schiavi neri provenienti dall'Africa lavorano alla raccolta. Tra loro la comunicazione è resa difficile da parte dei padroni bianchi per ragioni di sicurezza. Si teme, infatti, che gli schiavi, che sono tanti, possano provocare rivolte organizzate. Pensate che in quest'epoca in Louisiana essi rappresentano la metà della popolazione residente. Per questo è stato proibito il dialogo mentre si lavora. Anche l'uso dei tamburi è stato vietato, per paura che il tam tam veicoli messaggi religiosi e di rivolta. Si spiega così la nascita tecnica percussiva nel suono del banjo, della chitarra e del pianoforte, largamente utilizzata nella musica nera a sostituire le percussioni.

Agli schiavi è concesso solo di cantare, i padroni bianchi credono forse il canto aumenti la produttività senza rappresentare una vera minaccia. E per gli schiavi non resta che utilizzare il canto per comunicare tra di loro, per parlarsi e raccontarsi vicende forse poco rivoluzionarie, ma legate piuttosto alla vita della comunità, all'amore, alla salute e alla morte. Per le loro *work songs* (canzoni di lavoro) utilizzano una base ritmica e armonica molto semplice, quasi elementare, sulla quale inseriscono testi creati così, all'impronta, per raccontare le loro storie di vita vissuta. Immaginiamo una sorta di cantilena, che certamente si richiama a qualche canto popolare africano e che con il tempo e il contributo di varie e diverse culture tribali si standardizza nella sua forma armonica: nasce il *blues*. La melodia però non si standardizza, assume invece configurazioni simili, ma sempre diverse in relazione alle esigenze del testo. Queste variazioni sono vere e proprie creazioni che il cantante effettua al momento: nasce così l'improvvisazione melodica.

Ormai abbiamo intrapreso questo strano percorso di archeologia musicale e non possiamo che continuarlo. In questo ambiente, la Louisiana del XIX secolo con la tradizione della musica popolare degli schiavi neri nei campi di raccolta di cotone, il

blues (in inglese *to have the blue devils*, avere i diavoli blu: essere di umore nero) ci troviamo di fronte ad una sorta di brodo primordiale del *jazz*. La scintilla evolucionistica arriva ed è rappresentata da due fattori distinti, ma similmente importanti.

Da un lato una musica per pianoforte (rigorosamente scritta senza improvvisazione) che si andava diffondendo nei bordelli di New Orleans e che faceva da colonna sonora all'attività delle allegre signorine: il *rag time*, ovvero "tempo stracciato", che introduce per primo il senso del ritmo afro americano. Nasce così lo *swing*.

Dall'altro, la guerra ispano americana del 1898, che interessò l'area caraibica (Cuba e Portorico) e segnò il tramonto della Spagna ed inizio della potenza politico-economica degli Stati Uniti d'America. Finito il conflitto, infatti, si riversarono sul mercato una grande quantità di strumenti (prevalentemente fiati, ottoni e legni) provenienti dalla bande musicali militari che si andavano sciogliendo. Era la "materia prima" a buon prezzo che mancava agli ex schiavi neri, liberati almeno formalmente dalla legge abrogazionista del 1865, per chiudere il cerchio.

Mescolando tradizione *blues*, ritmo *rag*, pianoforti e strumenti a fiato nella provetta di New Orleans avviene la reazione e nasce il *jazz*! Mettiamo subito un punto fermo: il *jazz* nasce come musica nera per i neri.

Torniamo adesso ai nostri giorni e al tema dell'improvvisazione. In quella improvvisazione *blues* rurale affondano le radici della moderna improvvisazione *jazz*. Il musicista affronta il brano esponendo dapprima il tema melodico originale e quindi, sulla base della stessa sequenza armonica, si lancia ad inventare nuove melodie che possono rappresentare variazioni sul tema ovvero melodie del tutto nuove e originali. Non mi addentro sulle varie forme di improvvisazione esistenti, quello che conta è il principio dell'invenzione melodica che caratterizza il linguaggio musicale *jazz*.

La prova della forza di comunicazione che questa lingua ha sul piano musicale è rappresentata da un semplice esperimento, che si ripete puntualmente ad ogni *jam session*, caratteristica unica del modo di fare musica *jazz*. La *jam session* è infatti l'improvvisazione dell'improvvisazione, una sorta di improvvisazione al quadrato! Musicisti tra di loro anche completamente estra-

nei, che spesso non si sono mai visti né conosciuti prima (e che non devono necessariamente parlare la stessa lingua in senso letterale) salgono sul palco e, definito un brano musicale noto a tutti, partono con l'esposizione del tema e quindi con le improvvisazioni.

Tentiamo quindi una prima definizione: il musicista *jazz* è colui che parla il linguaggio *jazz* e ha come riferimento un repertorio di brani, i cosiddetti standard, che rappresentano un punto di riferimento comune a tutta la popolazione *jazz* mondiale! Quindi se un jazzista cinese incontra un jazzista russo, un americano, un francese e un turco, essi sono in grado di fare una *jam* scegliendo tra gli standard. Si accordano ad esempio su *Summertime* e partono.

Ricollegiamoci allora a quanto abbiamo detto in precedenza, circa la caratteristica dei collezionisti di musica *jazz* di possedere quantità industriali di registrazioni. La ragione è proprio nella specificità di questo linguaggio musicale ovvero nell'interesse a confrontare il numero più elevato possibile di interpretazioni di uno stesso brano da parte di diversi musicisti e da parte degli stessi assortiti nelle formazioni più varie. Anche qui, come nel caso della *jam session*, una caratteristica del *jazz* è quella delle esecuzioni di musicisti al quadrato! Mi fermo con le definizioni e affronto l'argomento più difficile: "cosa ascoltare per farsi un'idea del *jazz*?"

Rispondo dandomi un limite di 10 brani musicali (in ordine cronologico crescente):

1) partirei da Bach: le variazioni Goldberg, per un doveroso splendido riferimento al concetto di improvvisazione così come inteso nella musica classica. È vero che quest'opera è scritta, ma riproduce fedelmente quanto avveniva a quel tempo, in cui i maggiori maestri musicali – Bach, Haendel, Mozart – erano grandissimi improvvisatori melodici e di questa arte facevano grande sfoggio.

2) poi direi un *blues* rurale, degli albori a scelta dal repertorio di Robert Johnson.

3) quindi un *rag time*: il piano di Scott Joplin in *Maple leaf rag* va benissimo.

4) la cornetta di Luis Armstrong in *West end blues* un brano stile classico, uno dei primi esempi di assolo *jazz* inteso in senso

moderno.

5) il sassofono di Lester Young in *Lester leaps in*, un brano di sua composizione, uno degli emblemi dell'era *swing*.

6) una delle più grandi voci di tutti i tempi: Billie Holiday in *I love you Porgy*, un brano tratto dall'opera *Porgy and Bess* di George Gershwin (quella di *Summertime* per intenderci).

7) dal *swing* al *be bop*, una rivoluzione musicale che ha come manifesto Charlie Parker e Dizzy Gillespie in *A night in Tunisia*.

8) inizia l'evoluzione del *jazz* verso sonorità e ritmi *funky* con la creatività di Miles Davis in *Walkin'*.

9) *jazz* e bossa nova, un importante filone che unirà per sempre il *jazz* con le sonorità latino americane e caraibiche, con il sassofono di Stan Getz e la chitarra di Charlie Byrd in *Desafinado*.

10) il *jazz* apre ad una nuova frontiera, quella dell'improvvisazione modale: invece che su di una base armonica fatta di diversi accordi e tonalità, si improvvisa, per dirla in modo molto semplice, solo su un solo accordo/tonalità. Dalla geniale innovazione di Miles Davis: *Kind of blue*.

Per chi volesse dedicarsi a qualche lettura, ecco alcuni testi dal mio scaffale:

A. Polillo, *Jazz*, Oscar Mondatori, 1997

M. Davis, *Miles, l'autobiografia*, MinimumFax, 2001

L. Jones, *Il popolo del blues*, Einaudi, 1968

B. Holiday, *La signora canta il blues*, Feltrinelli, 1979

J.C. Collier, *The making of jazz*, Houghton Mifflin, 1978