

Parole & Musica, una lezione e un concerto per raccontare il jazz e la cultura musicale europea d'inizio novecento

Conferenza a cura di Jacopo Leone Bolis, al pianoforte Claudia Schirripa

mercoledì 17 e giovedì 18 ottobre 2012

presso l'Aula Magna del Liceo Classico Daniele Crespi di Busto Arsizio (Va)

Il jazz: storia di incontri, scontri, disillusioni e trionfi

Il jazz nacque nel sud degli Stati Uniti agli inizi del novecento. La città di New Orleans può certamente essere immaginata come la culla e la patria del jazz (e vi sono ottime ragioni storiche per avallare, almeno in parte, questa ipotesi). Tale asserzione, inoltre, palesa un certo fascino poiché collegare la nascita del jazz alla città di New Orleans vuol dire legare indissolubilmente questa particolarissima arte musicale al fiume Mississippi e, com'è noto, i fiumi sono sempre stati elementi fondamentali nella genesi e nello sviluppo di qualsiasi civiltà umana. Alla luce di ciò il jazz appare, al pari di un'antica civiltà, come un'invenzione, una scoperta di straordinario fascino e potere, come una luce capace di squarciare il buio e le tenebre dell'ignoranza. Il Mississippi diviene quindi, in ossequio alle antiche credenze classiche europee, una specie di divinità fluviale che fu capace di dare energia e pulsione alla nascita e allo sviluppo del jazz. In altre parole il Mississippi fu una specie di nume tutelare che insufflò forza e spirito creativo nei cuori di quegli anonimi musicisti afroamericani a cui dobbiamo la nascita del jazz. In realtà, tenendoci a debita distanza da qualsiasi lettura gratuitamente enfatica inerentemente alla nascita di questa musica sanguigna, è assolutamente necessario evidenziare come il jazz non possieda una precisa data di nascita ed una casa, una strada o un qualsiasi altro luogo ove tale prassi musicale vide, con assoluta certezza, per la prima volta la luce. Il jazz fu ed è tuttora, prima di tutto, un ruscitissimo miscuglio di idee e prassi musicali eterogenee. Cercherò quindi di riassumere brevemente quali furono quei differenti ed eterogenei ingredienti che portarono alla genesi della tanto amata *musica jazz*.

Di fronte a questa problematica possiamo subito delineare due teorie radicali, estreme, che tuttavia tenderei a scartare. La prima, quella sostenuta dall'etnomusicologo austriaco Gerhard Kubik, il quale, nel suo scritto *L'Africa e il Blues*¹, arriva a sostenere come non vi sia alcuna correlazione tra la cultura musicale afroamericana e le prassi musicali europee e statunitensi di origine 'bianca', asserendo, conseguentemente, che fu la sola matrice culturale africana a costituire quella struttura genetica capace di dare vita, in territorio statunitense, al *blues* prima e al *jazz* poi. Avversa e contrapposta a questa visione, vi è l'idea che le musiche afroamericane siano più facilmente, se non addirittura interamente, ascrivibili ad una rilettura,

¹ Gerhard Kubik, *L'Africa e il Blues*, Roma: Fogli Volanti Edizioni, 2007.

sebbene profonda, da parte delle popolazioni nere emigrate forzosamente in America (pensiamo, ovviamente, alla triste piaga del cosiddetto *commercio triangolare*), del vasto patrimonio musicale europeo/statunitense. Evitando quelle che ritengo due banalizzazioni del problema, due estremizzazioni difficilmente sostenibili (seppure nel testo sopraccitato di Kubik non manca una certa maestria espositiva ed argomentativa, di cui bisogna necessariamente far menzione), voglio richiamarmi a quello che credo essere il reale fulcro dell'intera questione. Infatti nelle due chiavi di lettura sopraccitate manca il momento cardine, il vero fenomeno che diede vita e impulso al *jazz*, ovvero la sottolineatura di quel magnifico sincretismo culturale generatosi in terra statunitense tra il portato culturale africano (o meglio delle popolazioni dell'Africa sub-sahariana) e quello eurocolto (ma anche, e forse soprattutto, popolare-folklorico di tradizione europea).

L'incontro-scontro tra queste due differenti culture si evince, con una certa chiarezza, in fenomeni tipici della società statunitense del XIX secolo, quali, per esempio, i *Blackface entertainers*². Durante alcuni spettacoli d'intrattenimento, molti musicisti e cabarettisti bianchi, colorandosi il viso di nero, imitavano le musiche e i tipici atteggiamenti dei neri, certo con fini forse discutibili e denigratori, ma al tempo stesso non si può non notare in queste azioni sceniche una certa curiosità, una voglia di immedesimazione dei bianchi con le prassi e le abitudini culturali afroamericane. Del resto già durante una rappresentazione teatrale dell'opera *The Padlock* di Charles Dibdin nel 1769, vi era la presenza di un attore bianco con il volto colorato di nero intento ad imitare un afroamericano ubriaco. Si delinea subito quindi, fin dalla metà del XVIII secolo, una coesistenza di interesse, paura, scherno e ammirazione dei bianchi nei confronti della cultura afroamericana. In campo prettamente musicale, già nel 1799, alla fine del secondo atto della tragedia *Oronoko*, venne programmato un intermezzo nel quale venne eseguita la canzone *Song of the Negro Boy*, composta dall'autore inglese Edward Miller, che oltre a mettere in risalto una forte denuncia nei confronti della schiavitù dei neri, si richiamava apertamente agli stilemi compositivi ed esecutivi dell'allora comunità afroamericana. Tuttavia, allo stesso tempo, se il patrimonio musicale afroamericano, formato da *call* (canti per comunicare a distanza diverse tipologie di messaggi), *spiritual*, *work songs* e, dopo la guerra civile e l'emancipazione dei neri, il *blues*, avevano comunque finito per affascinare la cultura bianca, bisogna anche evidenziare come la stessa cultura musicale afroamericana sia stata influenzata dalla cultura musicale europea/statunitense. Seguendo infatti quanto emerso da alcuni studi, per esempio il testo *White spirituals in the Southern Uplands* di George Pullen Jackson del 1964, viene evidenziato come gli *spirituals* neri siano nati imitando, o perlomeno conoscendo e rileggendo sapientemente, gli inni bianchi delle chiese metodiste dell'epoca. Evidentemente sarebbe un errore infantile voler soppesare, con un bilancino, quale sia esattamente il portato eurocolto nel *jazz* e quanto, invece, sia viceversa ascrivibile alla

² La tradizione dei *Blackface entertainers* fu estremamente duratura negli Stati Uniti. Nel film *Il cantante di jazz*, del 1927, per la regia di Alan Crosland, il protagonista del film, l'ebreo Jakie Rabinowitz, interpretato dall'allora celebre attore e cantante Al Jolson, decide di abbandonare la sua famiglia borghese per intraprendere la carriera di cantante jazz e, durante i suoi spettacoli, si dipinge il volto di nero e sfoggia una timbrica vocale di diretta ispirazione afroamericana.

sola cultura musicale africana. Tuttavia credo, e posso asserirlo senza paura di smentita, sia fondamentale capire e riconoscere che il momento di incontro-scontro tra bianchi e neri negli Stati Uniti rurali del XVIII e XIX secolo, sia il luogo e il momento storico in cui andavano a germogliare quelle cause, quei fenomeni culturali, che avrebbero poi dato vita, agli inizi del secolo scorso, al *jazz* e alle sue più differenti evoluzioni.³

Parlando degli albori della musica *jazz*, non si può non citare il pianista e compositore Jelly Roll Morton. Nato nel 1890 (anche se, secondo varie fonti e documenti, la sua data di nascita oscilla tra il 1885, il 1886, il 1888 e il 1890) e autodichiaratosi, non senza attirarsi antipatie e scherni d'ogni sorta, inventore del *jazz*, questo personaggio-maschera della commedia dell'arte jazzistica, sicuramente può essere considerato la prima figura di spicco di quell'allora rivoluzionaria musica. Grazie alla grande fama e popolarità raggiunta con la band da lui capitanata, i *Red Hot Peppers*, è indiscutibile l'importanza, il peso e la centralità della sua figura nell'evoluzione e nell'affermazione, anche commerciale, del *jazz* tra il pubblico statunitense dei primi anni del XX secolo. Certo è che la schiera di pretendenti al titolo di *ideatore del jazz* non si ferma al solo Morton ma, anzi, comprende diversi altri musicisti tra i quali il trombettista Tom Brown, che fu il primo ad utilizzare la parola *jazz* nel nome della sua orchestra, la *Brown Dixieland Jazz Band* (che, come sottolinea Antonio Lodetti nel suo *Alle radici del Jazz*, era già nel 1914 la miglior orchestra da ballo di New Orleans), Nick La Rocca (cornettista di origini siciliane) fondatore e figura di spicco della *Original Dixieland Jazz Band* e William Christopher Handy, nato nel 1873 in Alabama, e non solo dichiarato padre del *jazz* ma, al contempo, dello stesso *blues* (celebre è la lettera rovente inviata da Jelly Roll Morton alla trasmissione radiofonica *Credici o meno*, il cui conduttore aveva osato affermare che Handy era appunto l'inventore del *blues* e del *jazz*). Ancora una volta scovare una data, un luogo o un autore a cui ascrivere con precisione la nascita della *musica jazz* appare impossibile. Difatti questa musica fu, ed è tuttora, una prassi musicale nata da una miriade di ingredienti diversi che affondano le proprie radici tanto in realtà prettamente musicali ed artistiche (*spirituals*, *blues*, *ragtime* ecc...) quanto in determinate e specifiche situazioni socio-culturali verificatesi negli Stati Uniti a cavallo tra ottocento e novecento.

Gli sviluppi futuri del *jazz*, semplificando molto, vedono una cesura (termine forse fuorviante, poichè richiama ad un trauma, ad una frattura, mentre in questo preciso contesto serve solo a richiamare un momento graduale di cambiamento, di evoluzione) tra il *jazz* delle prime due decadi del XX secolo (*New Orleans jazz*, *Dixieland Jazz*), fedele ad una logica formale legata all'idea delle sezioni accostate (es. ABACD), al prevalere del gruppo sul singolo musicista (musica quale prodotto di un collettivo d'artisti) e ad una idea fortemente contrappuntistico-polifonica tra i vari strumenti facenti parte della sezione dei fiati, e il *jazz* ad esso seguente nato dal prevalere del singolo sul gruppo (rivoluzione estetica ed artistica possibile grazie a

³ Per approfondire ulteriormente i rapporti culturali sincretici che andarono sviluppandosi tra la cultura bianca e quella nera negli Stati Uniti del XVIII e XIX secolo rimando ai seguenti scritti:

Antonio Lodetti, *Alle origini del Jazz - Le origini, la teoria, gli stili e il divenire storico della musica afro-americana*, Milano: Kaos Edizioni, 1990.

Mariano De Simone: *Doo-dah! Doo-dah! - Musica e musicisti nell'America dell'ottocento*, Roma: Arcana Edizioni, 2002.

musicisti di enorme talento quali King Oliver e Louis Armstrong) con la conseguente necessità di forme musicali più aperte all'improvvisazione e al virtuosismo dei musicisti stessi. Da queste esigenze nacque il grande utilizzo di forme *songs* (spesso aventi architetture formali piuttosto semplici come la seguente ABA'), facilmente memorizzabili e assai malleabili per le prestazioni dei solisti. Così da questo cambiamento, e dall'emergere di nuove figure artistiche validissime, uno su tutti Charlie Parker, prima nacque il *Bebop*, capace di portare ad altissimi livelli artistici le nuove forme *songs* e a portare anche una certa evoluzione armonica all'interno di architetture formali percepite allora come arcaiche e necessitanti di qualche significativo ammodernamento (basti pensare all'evoluzione della forma *blues* negli anni '40 del secolo scorso), per poi arrivare fino al *jazz modale* (forse l'estremizzazione stessa di quell'individualismo del solista che aveva apportato tanti mutamenti nel *jazz* delle origini) e ai suoi grandi successi tanto estetici quanto commerciali (pensiamo a brani quali *Peace Piece* del pianista Bill Evans o al capolavoro *So What* di Miles Davis).

L'evoluzione del *jazz* non si è mai fermata, neppure oggi, seppure molti critici fedeli alla linea dell'artista-messia, non vedendo oggi nomi capaci di apportare evoluzioni tanto radicali quanto improvvisate a questa musica, si sono spinti fino a decretarne la fine stessa (peccando non solo di superficialità, ma, probabilmente, addirittura di ignoranza). Credo sia inoltre importante sottolineare in questa sede come non si debba facilmente cadere nell'errore di ascrivere un singolo musicista all'interno di una soltanto delle innumerevoli correnti stilistiche interne all'*estetica jazz*. Nella realtà la carriera di un musicista (soprattutto se questi ha avuto una lunga carriera tanto da un punto di vista cronologico quanto prettamente artistico incontrando sul suo percorso innumerevoli altri musicisti) si fonderà, talvolta con successo e, altre volte, magari con qualche fallimento, con le diversissime esperienze vissute, con i differenti musicisti e compositori incontrati, scavalcando in questo modo i rigidi paletti che una certa stolta critica musicale ha spesso imposto in maniera gratuitamente monolitica. Ad esempio, nei suoi oltre 40 anni di carriera, Ray Brown passò dal suonare con Dizzy Gillespie e Charlie Parker negli anni '40 del secolo scorso, a suonare poi nel trio di Oscar Peterson, fino ad arrivare in sala di incisione con Duke Ellington nel 1973. Allo stesso modo un musicista di chiara fama quale fu Miles Davis iniziò la sua carriera in ambito *bebop* (bellissimi sono i suoi duetti contrappuntistici con Charlie Parker in brani quali *Chasing the bird* del 1947 e *Ah-Leu-Cha* del 1948) per poi divenire, negli anni seguenti, il pioniere e il maggiore esponente del *cool jazz*, del *jazz modale* e del *jazz-rock*. Come è possibile pretendere una omogeneità di stile e di prassi esecutiva da un musicista che ha avuto alle spalle tanti incontri, esperienze, approcci ed idee musicali differenti? Il *jazz* fu ed è una musica dinamica, un fiume pieno di energia capace d'infrangere ogni schematica diga culturale impostagli in maniera superficiale. Inoltre, per almeno sei decenni, dagli inizi del secolo scorso fino ai primi anni sessanta, il *jazz* è stata la musica delle masse, la musica delle sale da ballo, la musica delle radio. Questa enorme popolarità che contraddistinse la *musica jazz* per quasi sessant'anni, fino all'avvento e al trionfo del *rock and roll*, ha permesso alla *musica jazz* di divenire la cornice sonora di molteplici eventi culturali e sociali di

enorme importanza. Lo scrittore e giornalista italiano Goffredo Parise (1929 - 1986), ad esempio, ha messo per iscritto come la rinascita economica e sociale d'Europa svoltasi nell'immediato secondo dopo guerra abbia trovato nella canzone *In the mood* (1939), composta dallo statunitense Joe Garland (1903 - 1977) e portata alla celebrità dal musicista e direttore d'orchestra Glenn Miller (1904 - 1944), la perfetta colonna sonora di quegli anni di rinascita e prosperità.

In the mood, il famoso *boogie*, ha segnato la data di quest'ultima libertà d'immaginazione e, con lo stesso titolo, il mood dell'epoca. Non facile tradurlo perfettamente in italiano, anche per la sua eccezionale componente fonica di suono e significato tutto inglese. Forse 'capricciosamente' o 'a capriccio' o 'umore capriccioso'. In ogni caso quel *boogie*, quel tempo, quel ritmo inventò un'epoca che coinvolse il mondo nella grande aura della libertà.⁴

Con questa breve introduzione mi sono permesso di sottolineare come la genesi della *musica jazz* non solo affondi le sue radici in un sincretismo culturale unico ed irripetibile, svoltosi tra ottocento e novecento grazie all'incontro-scontro tra la cultura bianca eurocolta e le abitudini e le prassi artistiche di origine africana, ma ho voluto anche tracciare, purtroppo in maniera obbligatoriamente sintetica, un minimo di coordinate spazio-temporali entro le quali ascrivere la *nascita del jazz* e poterne così delinearne i notevoli e molteplici sviluppi futuri. Come ogni fenomeno culturale di massa il *jazz* fu, ed è ancora oggi, frutto di abitudini, di prassi compositivo-esecutive sorte dalla commistione di competenze eterogenee, dall'incontro tra la bravura, l'estro, il genio di compositori, direttori d'orchestra e musicisti e le richieste del pubblico, degli ascoltatori, di coloro che, a tutti gli effetti, furono e sono i principali e spesso esigentissimi datori di lavoro degli artisti di ogni epoca e luogo.

Il ragtime: il principale padre del jazz

Come ricordato precedentemente, il *jazz* nacque da una relazione biunivoca e sincretica tra la cultura musicale portata dagli schiavi africani negli Stati Uniti e le prassi musicali, tanto colte quanto popolari, di origine europea interne alla comunità bianca statunitense (comunità quest'ultima culturalmente ed etnicamente non certo omogenea, basti pensare che alla *nascita del jazz* contribuirono non poco le particolari sensibilità musicali di irlandesi, italiani e francesi). Le spesso conflittuali ma anche prolifiche relazioni culturali tra la comunità bianca e quella afroamericana nel corso di diversi secoli di convivenza⁵ permisero la nascita di musiche quali le *work songs*, gli *spirituals* ed il *blues*. Sul finire dell'ottocento, per

⁴ Goffredo Parise, *Quando la fantasia ballava il boogie*, Milano: Adelphi edizioni, 2005, p. 219.

⁵ I primi schiavi africani giunsero negli attuali Stati Uniti meridionali nel corso del XVI secolo durante l'occupazione spagnola. Tuttavia fu solo nel corso del XVII secolo che lo stato della Virginia sancì, anche a livello legislativo, l'esistenza ed il perpetuarsi della schiavitù. Ben presto tutti gli Stati Uniti seguirono il brutale esempio legislativo emanato dallo stato della Virginia e la schiavitù prese piede in tutti gli stati dell'unione. Sarà solo con la Guerra Civile Statunitense (1861 - 1865) e la vittoria degli unionisti antischiavisti che gli Stati Uniti misero la parola fine a tale crudele pagina di storia (anche se, è bene ricordarlo, solamente sul finire degli anni '60 del secolo scorso vide definitivamente la parola fine la segregazione razziale che ancora straziava la comunità nera del sud degli Stati Uniti).

l'esattezza tra gli anni ottanta e novanta del XIX secolo, vide la luce negli Stati Uniti un genere musicale ricco di energia e dal sapore allegro e vivace: il *ragtime* (dal verbo inglese *to rag* = stracciare, *ragtime* = tempo stracciato). Mentre nella vecchia Europa impazzava il *valzer*, negli Stati Uniti della seconda metà dell'ottocento prendeva piede una danza molto energica chiamata *cake walk*, ballo quest'ultimo nato quale evoluzione del *walk around*, la danza conclusiva degli spettacoli di *minstrelsy*⁶. In pochissimo tempo il *cake walk*, da musica estemporanea e di matrice popolare, divenne musica scritta a cui innumerevoli compositori e musicisti accademici dedicarono le proprie attenzioni. Negli stessi anni in cui il *cake walk* prendeva piede nelle sale da ballo statunitensi, il compositore e direttore di banda John Philip Sousa (1854 - 1932) fece irrompere nella cultura popolare americana la musica bandistica caratterizzata da ritmi di marcia e dai suoni squillanti degli ottoni (Sousa divenne tanto famoso negli Stati Uniti, tanto nella comunità bianca quanto in quella nera, al punto da essere soprannominato *The March King*, il re della marcia). Dall'unione dell'energia spigliata del *cake walk* alle solide costruzioni ritmico-armoniche della musica bandistica nacque il *ragtime*. Questa musica gioviale, energica e, al tempo stesso, quasi marziale e certamente non priva d'un irresistibile fascino cinetico, rappresentò quell'evoluzione assolutamente necessaria all'interno delle sensibilità musicali statunitensi affinché potesse, in seguito, nascere e svilupparsi la *musica jazz*. Antonio Lodetti così descrive l'importanza rivestita dal *ragtime* nella cultura musicale statunitense verso la fine dell'ottocento:

Il *ragtime* costituiva il salto di qualità dell'espressione artistica dell'uomo di colore, il tentativo di creare una forma d'arte codificata e severa, rispetto alla infinita libertà espressiva e formale della *folk music* in senso stretto. Una musica che era al tempo stesso tentativo di emulazione dei modelli bianchi (nel *ragtime* si ritrovano i ritmi quadrati *two step* della marcia, quelli ternari del *valzer*, l'ossequioso manierismo della quadriglia, l'approccio narrativo e compositivo estraneo agli elementi del blues ma ammiccante alla musica per pianoforte di tradizione europea, la ricchezza armonica e timbrica), tentativo di sublimazione creativa attraverso l'interpolazione e la particolarità ritmico-strutturale, mutate dalla profonda sensibilità del nero.⁷

Il *ragtime* era ed è musica scritta. Esso possiede una struttura architettonico-formale molto precisa basata sullo schema ABACD o AABBACCDD (si tratta quindi di una musica che trae la propria origine formale dalla giustapposizione di quattro differenti sezioni, spesso raddoppiate, ove la sezione iniziale viene ripetuta al centro della composizione affinché possa svolgere il ruolo di baricentro architettonico dell'intera composizione). Ad ogni sezione è generalmente associato un tema musicale di sedici battute (i temi

⁶ I *minstrel show* (o *minstrelsy*) erano spettacoli di varietà di matrice popolare, nati negli Stati Uniti d'America d'inizio ottocento, ove attori dal volto dipinto di nero (i già citati *Blackface entertainers*) miscelevano sketch comici, danze e musiche dal sapore farsesco e irriverente, atti a sbeffeggiare la comunità nera statunitense. Questa forma di intrattenimento comico e satirico, essendo connotata da ampie finalità razziste e denigratorie nei confronti dei neri, perdurò, fuori dai teatri, fino agli anni '50 del secolo scorso quando, vista la crescente emancipazione culturale e politica della popolazione afroamericana, tali spettacoli vennero ritenuti di cattivo gusto e bollati quali retaggio di un passato da dimenticare.

⁷ Antonio Lodetti, *Alle origini del Jazz - Le origini, la teoria, gli stili e il divenire storico della musica afro-americana*, Milano: Kaos Edizioni, 1990, pp. 104 - 105.

musicali interni ad una *composizione ragtime* possono essere sia scritti sia in un medesimo impianto tonale così come essere composti in tonalità differenti). Questi temi, che servono a caratterizzare ogni singola sezione formale, prendono il nome di *strains*. Ritmicamente il *ragtime* si presenta come una musica assai sincopata fondata su di una precisa alternanza di *accento forte-accento debole / accento forte-accento debole* (ritmo in 2/4). L'epoca d'oro del *ragtime* si ebbe tra il 1890 ed i primi anni del secolo scorso. Durante quegli anni il *ragtime* si impose in tutti gli Stati Uniti e riscontrò un notevole successo anche oltreoceano influenzando significativamente l'arte compositiva di musicisti accademici e di notevole fama quali, solo per citare qualche nome, il francese Claude Debussy, il russo Igor Stravinskij (il quale sarà poi naturalizzato prima francese ed, infine, statunitense) e il ceco Antonín Dvořák (il *ragtime* si impose all'attenzione del mondo intero grazie alla *Fiera di Chicago*, la *World Columbian Exposition*, del 1893 e grazie all'*Esposizione Universale* di Parigi del 1900). Il più celebre e fortunato autore di musica *ragtime* fu, senza ombra di dubbio, il nero Scott Joplin (1868 - 1917). Il critico musicale e musicologo italiano Arrigo Polillo, autore del fortunato scritto *Jazz* (prima edizione Mondadori del 1975), con le seguenti lusinghiere parole si richiama a Joplin quale figura cardine del *ragtime*:

Benché trasse la sua prima ispirazione dal folklore, il ragtime nacque come musica dotta [...] Il suo più grande esponente, Scott Joplin - un nero nato nel 1868 a Texarkana, nel Texas, e che si era fatto le ossa suonando in locali malfamati, nel Missouri, prima di trasferirsi a New York - aveva compiuto approfonditi studi musicali e aveva molte ambizioni, al punto che finì per scrivere, oltre a molti *rags*, due opere vere e proprie, nel nuovo linguaggio musicale.⁸

Ora credo sia importante poter rispondere alla seguente domanda: quale fu il legame tecnico-espressivo che unì o, perlomeno, imparentò, geneticamente parlando, il *ragtime* al *jazz* dei primordi? Come precedentemente ricordato il *ragtime* possedeva e possiede una ben precisa qualità sonora. Esso si fonda, difatti, sull'uso di notevoli sincopi (accenti sui tempi deboli della battuta) capaci di 'azzoppare' il normale procedere ritmico della musica. Questo continuo saltellare a zigzag del musicista tra i tempi forti e deboli del ritmo musicale permise al *ragtime* di possedere, oltre ad una invidiabile energia cinetica, una libertà espressiva incredibile, capace di liberare la scrittura musicale accademica da alcuni limiti espressivi ad essa fortemente connessi. Sicuramente questa energia esecutiva legata ad una libera interpretazione dell'accentazione musicale, in barba alle normali prassi compositivo-esecutive di tradizione europea, permise la nascita dello *swing*⁹ e, conseguentemente del *jazz*. Il cosiddetto *tempo stracciato* del *ragtime* e

⁸ Arrigo Polillo, *Jazz*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1997, p. 63.

⁹ Definire cosa sia lo *swing* non è certo facile. Tale termine, difatti, non può essere tradotto o spiegato tramite una qualsivoglia affermazione. Per molti musicisti jazz lo *swing*, vista la sua natura eterea ed indescrivibile, non può neppure essere insegnato ma nasce, viceversa, da un naturale e costante ascolto di *musica jazz*. Seguendo una logica molto *zen*, solo se si ci lascia travolgere dall'energia cinetica e dalla forza emozionale intrinseca alla *musica jazz* si può arrivare a comprendere cosa lo *swing* sia realmente. Se per necessità e/o obbligo dovessi descrivere cosa sia lo *swing* lo definirei utilizzando le seguenti insufficienti parole: lo *swing* è l'energia cinetica intrinseca alla *musica jazz*, quella straordinaria forza capace di far rotolare in avanti la *musica jazz* così come la forza di gravità fa rotolare un masso giù

l'incedere ternario del *blues* hanno sicuramente costituito le fondamenta dello *swing*. Inoltre il *ragtime* insegnò all'allora nascente *musica jazz* un certo indiscutibile amore per le forme musicali di arioso respiro e la predilezione per certe *progressioni armoniche* che divennero, con il passare del tempo, un tratto distintivo importantissimo della *musica jazz*. Ad esempio Antonio Lodetti¹⁰, citando gli studi di Guy Waterman, evidenziò come generalmente le ultime quattro battute di ogni tema musicale *ragtime* siano fondate sulla seguente *progressione accordale*: IV o IV min - I - VI - II - V - I. Da notarsi, a conclusione della sopraccitata *progressione armonica*, la *cadenza perfetta* II - V - I, ovvero una *progressione accordale* costruita alternando un accordo di *area di sottodominante* (II) ad un accordo di *area di dominante* (V) seguito, infine, dalla risoluzione conclusiva sull'*accordo di tonica* (I). Questa semplice ed efficace *progressione armonica* ebbe enorme fortuna e divenne una delle strutture armonico-formali maggiormente utilizzate nella *musica jazz* di ogni epoca. Il *ragtime* fu veramente il principale (anche se non l'unico, ricordiamolo) padre della *musica jazz*.

da una montagna, lo *swing*, in altre parole, non è semplicemente la coesistenza e la fusione di ritmi binari e ternari, la noiosa riproposizione di determinati schemi metrico-ritmici, bensì quella forza dinamica capace di far evolvere qualcosa di altrimenti statico e ripetitivo.

¹⁰ Antonio Lodetti, *Alle origini del Jazz - Le origini, la teoria, gli stili e il divenire storico della musica afro-americana*, Milano: Kaos Edizioni, 1990, p. 106.

Concerto - Il ragtime nell'Europa colta del primo novecento

Il *ragtime*, il *jazz* e, più in generale, l'enorme vitalità della cultura musicale afroamericana, influenzarono fin dai primissimi anni del novecento la cultura musicale europea. Compositori di grande fama e prestigio internazionale non disdegnarono affatto di rimarcare, tramite alcune proprie composizioni, il fascino che subirono da parte dell'esperienze artistiche d'oltreoceano. Dvořák, Debussy, Stravinsky e Milhaud sono solo alcuni nomi all'interno di un certamente più vasto numero di compositori accademici che si ispirarono direttamente al *ragtime* o al *jazz* per scrivere alcune delle proprie pagine musicali. I brani sottostanti, eseguiti al pianoforte dalla giovane pianista Claudia Schirripa, palesano ai loro fruitori quanto ampio e fruttuoso fosse, agli inizi del secolo scorso, il fascino esercitato dalla musica afroamericana sulle menti dei compositori europei. Il *ragtime* ed il *jazz* furono una vera e propria infusione d'energia e creatività all'interno di una cultura musicale europea alla ricerca di nuovi percorsi espressivi e linguistici. L'Europa d'inizio novecento era, non soltanto musicalmente parlando, un continente in grande fermento culturale, una calamita capace di attrarre a sé contributi culturali altrui e di fagocitare quest'ultimi all'interno delle proprie espressioni artistiche. Le musiche sottostanti ci mostrano un'Europa affatto sorda alle conquiste culturali ed artistiche d'oltreoceano e pronta, quasi con piglio avanguardista, a trarre da esse nuova linfa vitale grazie alla quale alimentare il proprio continuo desiderio d'innovazione.

Scott Joplin (1867 - 1917): *Maple Leaf Rag* (1899)

Claude Debussy (1862 - 1918): *Preludio pour le piano* (1901 - 1902)

Golliwogg's Cakewalk dalla *suite* per pianoforte *Children's corner* (1907/08)

Minstrells dal primo libro dei *Preludes* (1909 - 1911)

Generale Levine dal secondo libro dei *Preludes* (1911 - 1913)

Antonín Leopold Dvořák (1841 - 1904): *Humoresque* n. 1, 5 e 7 (1894)

Igor Stravinskij (1882 - 1971): *Rag Time* - riduzione pianistica dal *Rag Time per 11 strumenti* (1919)

Darius Milhaud (1892 - 1974): *Trois Rag Caprice* (1922)

Bibliografia essenziale

Antonio Lodetti, *Alle origini del Jazz - Le origini, la teoria, gli stili e il divenire storico della musica afro-americana*, Milano: Kaos Edizioni, 1990.

Arrigo Polillo, *Jazz*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1997.

Mariano De Simone: *Doo-dah! Doo-dah! - Musica e musicisti nell'America dell'ottocento*, Roma: Arcana Edizioni, 2002.

Goffredo Parise, *Quando la fantasia ballava il boogie*, Milano: Adelphi edizioni, 2005.

Maurizio Franco, *Il jazz e il suo linguaggio*, Milano: Unicopli Edizioni, 2005.

Gian Carlo Roncaglia, *Il jazz e il suo mondo*, Torino: Einaudi Edizioni, 2006.

Gerhard Kubik, *L'Africa e il Blues*, Roma: Fogli Volanti Edizioni, 2007.