# PIANOLESS

Storia di grandi formazioni e istruzioni per l’uso

Lee Konitz (line for lyons)

Kenny Garrett (in your own sweet way/trilogy)

Ornette Coleman (blues connotation)

Steve Coleman (Segment)

Original Free Thing (Timbric Virtuosity)

## Introduzione

La presente tesi riguarda un argomento a me particolarmente caro, sia in quanto ascoltatore che in quanto musicista jazz, ovvero quello delle formazioni pianoless.

In parte per necessità ed in parte per piacere personale, infatti, mi sono spesso trovato, durante il mio percorso di studi, a suonare in trio o quartetto senza alcuno strumento armonico, e sebbene questa modalità presenti un immenso numero di sfide, trovo che allo stesso tempo apra innumerevoli possibilità, rendendo possibili infinite scelte stilistiche sia dal punto di vista esecutivo che da quello esecutivo.

Lo scopo di questo breve lavoro, quindi, è duplice: da un lato esso si identifica nella ricerca storica, cercando di individuare innanzitutto un’origine del fenomeno pianoless per poi identificarne alcuni degli eroi, mentre dall’altro è meglio definibile come ricerca tecnico-artistica, ovvero il tentativo di classificare e, quindi, codificare i diversi tipi di approcci esibiti dai solisti di questo tipo di formazione. Nel far questo sarà quindi necessario effettuare una preliminare selezione di alcuni campioni da prendere in considerazione. Nel far ciò ho deciso, comprensibilmente, di privilegiare i sassofonisti contraltisti, tentando di ottenere la massima eterogeneità sonora e linguistica possibile. Per questo la prima formazione presa in esame è quella di Gerry Mulligan e Lee Konitz, portavoce dell’estetica *cool* e improvvisatori squisitamente armonici. Sarà poi preso in considerazione il solismo di Kenny Garrett, che sorprendentemente mostra numerosi punti di contatto con quello di Konitz, pur riservando una notevole quantità di spazio ad iniziative di carattere più moderno. Seguirà un breve excursus all’interno del mondo *free*, tramite l’analisi della musica e della filosofia personale di Ornette Coleman, con particolare interesse verso i primi lavori con il quintetto con Don Cherry. Dopo aver approcciato il linguaggio pantonale di Ornette sarà spostata l’attenzione su sistemi tonali in senso particolarmente lato, come quello proposto da Steve Coleman e dal collettivo M-Base. In conclusione verranno posti sotto scrutinio i concetti di diversità timbrica e metrica, entrambi indispensabili se si desidera ottenere il massimo da una forma artistica apparentemente tanto limitante. Questo sarà fatto sia attraverso l’analisi di alcune delle pagine di musica più varie mai scritte, ovvero i brani originali di Charles Mingus, che attravverso l’esercizio compositivo di un brano originale che sfrutti al massimo tutte le potenzialità della formazione pianoless.

La conclusione sarà quindi un breve testo dal carattere analitico che evidenzi alcune delle infinite strade percorribili dal solista pianoless, in modo da evidenziarne i limiti e le possibilità.

## Considerazioni Estetiche

Prima di procedere con l’analisi sopra delineata, trovo alquanto doveroso dedicare un breve capitolo ad una serie di considerazioni riguardo alle implicazioni di uno strumento armonico.

Sebbene in larga parte della musica polifonica (colta e non) sia l’idea melodica a detenere il primato su quella armonica, non è sempre possibile (o, quantomeno, corretto) parlare di intreccio di voci indipendenti e ordito polifonico a proposito delle formazioni pianoless. Sebbene sia vero che in alcuni casi siano presenti due strumenti melodici che si dedicano all’improvvisazione contrappuntistica (siano essi due strumenti solisti, come nel caso di Lee Konitz o lo strumento ed il contrabbasso, come in quello di Ornette Coleman), non sempre questo tipo di interazione produce scenari armonicamente rilevanti, e in ogni caso questa concezione di armonia risulta assai diversa da quella che prevede uno strumento armonico come ‘macchina degli accordi’.

Dal punto di vista dell’ascoltatore, viene meno il punto di appoggio principale per quanto riguarda la delineazione dei changes e della forma, che delega quindi il suo ruolo allo strumento solista e al contrabbasso, che diventano così l’ultimo baluardo armonico dell’esecuzione. Questo nuovo ed inusulae ruolo col quale questi due strumenti vengono improvvisamente investiti da un lato genera una maggiore responsabilità armonica (dato che è ora loro compito esclusivo delineare i changes del brano), ma dall’altro dona loro la possibilità di stravolgere completamente il percorso armonico (in modo più o meno logico). Venuto meno ‘l’ingombro’ armonico rappresentato da uno strumento polifonico come il pianoforte o la chitarra, infatti, il solista è improvvisamente in grado di slegarsi dal substrato armonico sottostante, per fluttuare al di sopra di esso. Ovviamente questo processo rappresenta una lama a doppio taglio – questa libertà, che rischia di inebriare il musicista, deve necessariamente essere in costante equilibrio con l’adempimento ai doveri armonico-formali richiesti, in modo da mantenere un certo livello di chiarezza e trasparenza, a beneficio sia dell’ascoltatore che degli altri musicisti sul palco.

La definizione di tale equilibrio, tuttavia, risulta completamente personale ed arbitraria, in quanto si rifà al gusto personale del singolo esecutore e ascoltatore.

Considerando ciò, il raggio d’interesse di questa breve indagine deve necessariamente allargarsi fino ad abbracciare la definizione di quello che potremmo definire come ‘bello musicale’ – in altre parole, ciò che dovremmo considerare non solo come canone estetico, ma come scopo ultimo della nostra stessa musica. Duke Ellington (1899-1974), risolse notoriamente questo dilemma dicendo “*if it sounds good, it is good*” (“*se suona bene, allora è bello*”), ma la splendida semplicità di questa affermazione non fa che rispecchiare brillantemente l’enigmatica natura della stessa domanda: che cosa “*suona bene*”? O meglio, quali caratteristiche necessarie deve possedere la musica per essere considerata bella? È lo scopo della musica quello di muovere emozioninell’animo dell’ascoltatore? Quello di sfidare i confini tecnici e teorici ad essa contemporanei? Quello di avvicinarci all’Assoluto?

Numerosi dei grandi musicisti della storia del jazz[[1]](#footnote-2) hanno risposto affermativamente a tutte le precedenti domande, lasciandoci con lo stesso numero di dubbi che avevamo in partenza. La personale risposta che mi permetto di addurre, supportata da studiosi del calibro di Ted Gioia, è che ciò che investe la musica jazz della sua caratteristica ed unica bellezza è l’attitudine dei musicisti stessi. Il senso di sfida e di ricerca artistica (che, in questo caso, si traduce in ricerca melodica e tecnica) è la *conditio sinequa non* che distingua la musica in generale dal rumore. Per ottenere un prodotto degno di essere definito ‘bello’, di conseguenza, il compito del solista (e di tutta la band) è quello di lasciar trasparire questo atto trascendentale trasmettendelo all’ascoltatore, che non può che percepire questo estremo gesto.

Sebbene questa risposta non offra alcuna soluzione a livello pratico, e sembri esclusivamente un ‘tana-libera-tutti’ ai diversi stili solistici, offre a mio parere l’unico spunto degno di questo nome al musicista jazz: quello della ricerca, che fortunatamente è stata da sempre al centro del mio percorso in Conservatorio, senza dubbio grazie ai miei eccezionali insegnanti

## Gerry Mulligan

Gerry Mulligan (1927-1996) è stato uno dei sassofonisti più famosi della storia del jazz. Si pone al centro della corrente del cool jazz, blah blah blah

Durante la sua strabiliante carriera si trova a lavorare come arrangiatore per diverse orchestre da ballo, e tramite l’incontro con Gil Evans entra a fare parte del progetto *Birth of The Cool[[2]](#footnote-3)* di Miles Davis come sassofonista baritono. In seguito si ritrova a dirigere un quartetto composto da Chet Baker (tp), Chico Hamilton (ds) e Bob Whitlock (db), escludendo volontariamente il pianoforte, che a detta sua “*in un gruppo come il suo [...] sarebbe stato di disturbo[[3]](#footnote-4)*”. Nonostante l’idea non fosse innovativa, fu il primo a fornire una sua ragionata giustificazione: “*Il compito, ormai universalmente accettato, del pianoforte di suonare costantemente gli accordi del giro armonico rende il solista uno strumento a fiato schiavo dei capricci del pianista*”[[4]](#footnote-5).

Ci è quindi immediatamente chiaro quale aspetto della concezione pianoless interessasse più profondamente Mulligan: la libertà – o, più precisamente, la possibilità di slegarsi dagli obblighi armonici che avvertiva come imposizioni del pianista di turno. Questo nuovo linguaggio, fatto di “*possibilità musicali illimitate*” (*ibid.*), era quindi l’ultimo oggetto di ricerca artistica a cui tendeva, in congiunzione ad una visione d’insieme dal carattere innovativo e contrappuntistico.

L’altra grande peculiarità delle formazioni dirette da Mulligan, infatti, è la presenza di due solisti (ovviamente non accompagnati) che improvvisano collettivamente. Nonostante questo di per se non sia un’enorme novità (il jazz delle origini di New Orleans consisteva sostanzialmente in improvvisazione collettiva), il rapporto che si stabilisce fra i due strumenti è assolutamente unico. Nessuno dei due, infatti, ha più un ruolo definito, come avveniva nella tradizione, ma entrambi interagiscono con l’altro, creando intrecci melodici propriamente contrappuntistici, adempiendo in questo modo sia al dovere di solista che a quello di strumenti armonici, similmente al modo in cui l’intreccio di voci indipendenti nel contrappunto barocco dava luogo a progressioni armoniche.

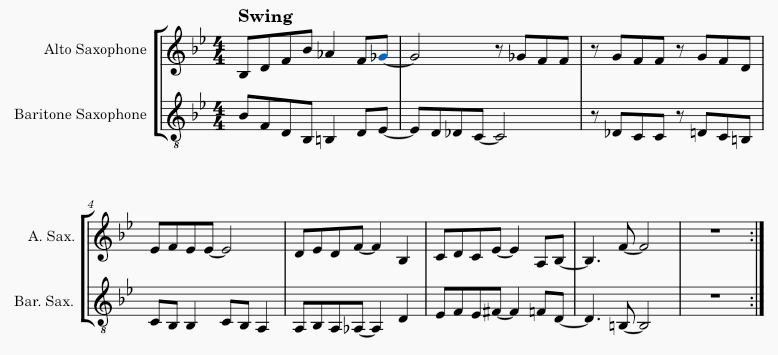
L’elemento più ricercato di questa musica, di conseguenza, diventa il *melody seeking*, praticato da due strumenti solisti che interagiscono costantemente fra di loro senza l’ingombro di uno strumento armonico. Sotto questo punto di vista, in un certo senso, Mulligan si potrebbe addirittura dire il precursore di una certa parte dell’estetica del molto più tardo free jazz (“*everybody solos, nobody solos*”[[5]](#footnote-6)), anch’esso dedito alla pura ricerca melodica (o, nei termini di Ornette Coleman, armolodica).

Nonostante l’immensa possibilità di questa sua ‘nuova’ musica, con l’inizio dell’attività concertistica Mulligan si accorse che il pubblico preferiva risentire i brani e gli arrangiamenti presenti sui dischi rispetto ad esplorare le profondità di questo innovativo tipo di concezione musicale, e decide quindi di effettuare quello che lui stesso vide come un immenso compromesso, sentendosi in dovere, più di ogni altra cosa, di portare un prodotto non solo artistico, ma anche commerciale, ad un pubblico, che aveva già idee e richieste ben specifiche, che in qualche modo contribuirono a fossilizzare questo nuovo stile sul nascere.

“*Io pensavo che fosse mio dovere suonare quello che il pubblico voleva ascoltare. Fu un compromesso. Io non penso di essere sceso, così facendo, a compromessi con la mia integrità musicale, ma questo mi impedì di suonare cose nuove e di diversificare il mio approccio*”[[6]](#footnote-7).

È importante contestualizzare questa affermazione, in un tempo ed un luogo in cui il jazz non era ancora considerata musica colta, al contrario di quanto non sia avvenuto verso la fine degli anni Cinquanta con l’istituzionalizzazione dell’educazione jazzistica.

Oltre a questo innovativo modello di solismo, a rendere incredibile questa musica è il sopraffino lavoro di arrangiamento che essa nasconde, che fa sì che i temi diventino perfetti intrecci polifonici a due voci, che trovano precedenti solamente nelle composizioni più sperimentali di Charlie Parker[[7]](#footnote-8).



*Figura 1: Placeholder per Line for Lyons, Gerry Mulligan*

1. In ordine di apparizione: blah blah blah [↑](#footnote-ref-2)
2. Miles Davis *(1957). “Birth of the Cool*”, Capitol Records [↑](#footnote-ref-3)
3. Arrigo Polillo(1975). “*Jazz – La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*”, Mondadori [↑](#footnote-ref-4)
4. Gerry Mulligan (1952-1953). Liner notes di “*The Original Quartet With Chet Baker”,* Capitol Records [↑](#footnote-ref-5)
5. Ornette Coleman in .... [↑](#footnote-ref-6)
6. Gerry Mulligan in ‘Counterpoint’ (Nat Hentoff), *Down Beat Magazine*, 20 apr 1955. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Ah-Leu-Cha*, Charlie Parker [↑](#footnote-ref-8)