



**ISTITUTO STATALE SUPERIORE DI STUDI MUSICALI E COREUTICI
"GAETANO BRAGA"**

Stitizzato con decreto del 24 Febbraio 2015



MINISTERO DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA

Alta formazione artistica e musicale

DIPLOMA ACCADEMICO DI II LIVELLO IN FISARMONICA indirizzo Jazz

TESI FINALE

" Il viaggio evolutivo della fisarmonica

nella storia del jazz"

Candidato:

**Dario Di Domizio
matr.BN1297**

Relatore:

Prof. Renzo Ruggieri

ANNO ACCADEMICO 2023 - 2024

INDICE

PREMESSA	3
CAPITOLI:	
1. La fisarmonica nel jazz e il successo in Italia con Gorni Kramer	5
1.1. Gli emigranti italiani e la loro popolarità negli Stati Uniti e nella capitale francese.....	5
1.2. Gorni Kramer: biografia, i suoi grandi successi e riconoscimenti.....	6
1.3. Lo stile musicale puro e genuino del pioniere italiano.....	9
1.4. <i>Prime lacrime</i> : analisi musicale di un capolavoro.....	11
2. Il “Charlie Parker” della fisarmonica: Frank Marocco	17
2.1. La sua vita e le sue opere maestre nel cinema hollywoodiano.....	17
2.2. Il fraseggio inconfondibile ed originale del suo stile be-bop.....	18
2.3. <i>Frank’s tune</i> : L’arte improvvisativa e rivoluzionaria del compositore americano.....	19
3. L’avanguardia nel jazz e i “rumori” di Guy Klucevsek	31
3.1. Il free jazz e la fisarmonica nell’avanguardia.....	31
3.2. Una vita nella sperimentazione e l’improvvisazione libera.....	32
3.3. <i>Eleven Large Lobsters Loose in the Lobby</i> : i rumori e le idee schematiche.....	35
4. Hermeto Pascoal: un genio della contaminazione jazz	40
4.1. La musica brasiliana e i diversi esponenti della fisarmonica sudamericana.....	40
4.2. Biografia dell’artista “stregone” e il suo talento musicale straordinario.....	41
4.3. <i>Bebê</i> : il miracolo della vita con un’improvvisazione ricca di creatività.....	44
CONCLUSIONI	55
RINGRAZIAMENTI	61
BIBLIOGRAFIA	62
SITOGRAFIA	63

PREMESSA

Il trattato di cui parleremo ha come protagonista la fisarmonica e il mondo jazzistico al quale tanti ancora oggi fanno fatica ad associare. In realtà è da pochi anni che, soprattutto grazie alle sue potenzialità espressive e alla sua versatilità, questo strumento è entrato a pieno titolo negli ambienti musicali più disparati, quali il jazz, la musica etnica, il pop - rock, la world - music, le musiche tradizionali ecc. Il trattato affonderà le radici essenzialmente sulle origini di questo strumento aerofono ad ancia e soprattutto sulla sua evoluzione in giro per il mondo promettendo un vero e proprio viaggio, un percorso che ci porterà a riflettere su alcuni aspetti della letteratura musicale per fisarmonica attraverso brevi cenni di autori e diverse biografie con citazioni e aneddoti ma soprattutto brani di autori conosciuti con relativa analisi e stile musicale. Inoltre il trattato è esplicitamente mirato a soddisfare i gusti e le preferenze e in alcuni casi, al modo di improvvisare dei vari autori in questione analizzando alcune trascrizioni in concerti live. Il presente studio si concentrerà sull'analisi dei principali autori e delle loro opere più rilevanti che compongono il repertorio internazionale per lo strumento in questione. L'indagine si estenderà ai primi decenni del XX secolo e sarà incentrata principalmente su tre paesi: Italia, Stati Uniti d'America e Brasile.

Nel corso del Novecento, l'evoluzione dello strumento ha suscitato l'interesse di numerosi compositori di diversi contesti geografici, ma i paesi menzionati sono stati particolarmente influenti nello sviluppo e nella promozione delle composizioni per lo strumento in questione. Questa scelta è giustificata dalla riconosciuta importanza e valorizzazione delle opere prodotte da autori residenti in questi tre contesti nazionali. L'Italia, patria di una ricca tradizione musicale, ha dato i natali a noti compositori di musica per lo strumento in questione. Attraverso un'analisi delle opere più significative di questi autori italiani, sarà possibile comprendere meglio l'influenza degli sviluppi nazionali sulla creazione di nuovi stili e approcci compositivi. Gli Stati Uniti d'America, con la loro vasta produzione musicale e l'influenza degli immigrati provenienti da tutto il mondo, hanno anch'essi contribuito in modo significativo al repertorio internazionale dello strumento. Sarà pertanto interessante esaminare le opere di compositori statunitensi e approfondire le loro influenze culturali e stilistiche. Il Brasile, invece, si distingue come un paese ricco di tradizioni musicali uniche, che si riflettono anche nelle composizioni per lo strumento in oggetto. Musicisti come Antonio Carlos Jobim, João Gilberto e Hermeto Pascoal hanno contribuito in modo significativo alla diffusione del jazz brasiliano a livello internazionale, influenzando anche la musica jazz negli Stati Uniti e in Europa. Oggi, il jazz brasiliano continua ad essere un genere popolare sia in Brasile che in tutto il mondo. Un'analisi di un brano molto significativo di un autore di questa popolazione permetterà di comprendere come la cultura locale abbia alimentato nuovi approcci e tendenze nell'ambito della composizione per lo strumento in questione. Attraverso questo studio si tende a delineare un panorama completo e approfondito del repertorio internazionale nel mondo fisarmonicistico, evidenziando l'importanza dei tre paesi selezionati e dei loro rispettivi autori nell'evoluzione di questa pratica compositiva. Saranno considerati i contributi artistici e culturali di questi autori, al fine di comprendere come abbiano influenzato e arricchito il repertorio internazionale della fisarmonica. Per quanto riguarda la nostra

penisola, ci sarà molto da dire in quanto i primi pionieri di questo strumento e i primi a diffonderlo furono proprio gli italiani. Ebbene sì, l'Italia non è solamente la patria, universalmente e storicamente riconosciuta, dalle principali aziende produttrici che hanno fatto la storia dello strumento, basti pensare a Bugari, Soprani, Dallapè, Scandalli, Zero Sette, Excelsior, ecc.. ma anche la nazione in cui sono state create opere didattiche e partiture, originali o trascritte, tra le più significative a livello internazionale e vanta grandi musicisti del panorama jazzistico. In conclusione Il presente trattato contempla una tematica di rilevanza nell'ambito musicale, quale è l'analisi di varie fasi evolutive del jazz. In particolare, si andranno a considerare differenti periodi che hanno caratterizzato il panorama jazzistico, comprendendo: a) *la tradizione* come fondamento primordiale; b) *la rivoluzione bop* generata attraverso un processo di sviluppo e crescita; c) l'epoca dell'*avanguardia* orientata verso l'improvvisazione libera, modale e free jazz; d) l'epoca della *contaminazione* in cui il jazz si apre ad influssi esterni ed integra nuove sonorità.

1. LA FISARMONICA NEL JAZZ E IL SUCCESSO IN ITALIA CON GORNI KRAMER

1.1. Gli emigranti italiani e la loro popolarità negli Stati Uniti e nella capitale francese.

All'inizio del ventesimo secolo la fisarmonica fece la sua apparizione nella musica afroamericana nella mani dei bluesman del *bayous* che suonavano una musica ibrida fra tradizione africana e francese, e quasi contemporaneamente iniziarono ad interessarsi al Ragtime. Il fisarmonicista catanese **Pietro Frosini** (1885-1951) è entrato nella storia per aver suonato ragtime con la fisarmonica cromatica; in seguito passa alla fisarmonica a piano come d'altronde molti altri italiani. Ricordiamo alcuni rag scritti come: *An American Rag*, *An Operatic Rag*, *The Aristocratic Coon*. Altri due illustri appartenenti alla tradizione Ragtime sono i fratelli **Pietro** (1888- 1954) e **Guido Deiro** (1886-1950). Nati in provincia di Torino si trasferirono quasi contemporaneamente negli USA intorno al 1907, registrando per la "Edison" e la "Columbia" e per la "Victor". Gli emigranti italiani diedero l'impulso alla popolarità della fisarmonica negli Stati Uniti portando con loro anche l'abilità nel costruirla. Seguendo il modello diatonico del XIX secolo, iniziarono a creare un fiorente mercato aprendo laboratori in città come Chicago, San Francisco e New York. La fisarmonica (inizialmente nella forma semplice di Melodica) diventa protagonista anche nel Cajun che è una musica caratteristica della Louisiana nata dalle popolazioni di origini francesi chiamate *Acadians*. Tutti sappiamo che la fisarmonica è uno strumento solistico, ma negli anni 20' viene inserita in molte orchestre jazz. Il "Re del Jazz" **Paul Whiteman** (1890-1967), che tra l'altro commissionò *Rapsodia in Blue* a G. Gershwin, inserisce lo strumento nel suo organico orchestrale. Fino a qui la fisarmonica ricopre nelle orchestre un ruolo "marginale" o meglio orchestrale, mentre dagli anni 30' anche i soli diventano parte integrante dei brani. Tra i primi ricordiamo **Ira "Buster" Moten** (1877 – 1956) fisarmonicista e spesso direttore della "Bennie Moten's Kansas City Orchestra" che dimostra di poter contribuire con il suo strumento in modo rilevante anche all'interno delle Big Band nere le quali registra nel 1929 per la "Victor Label" di Chicago; Un altro esponente che contribuisce nettamente al mondo jazz e fisarmonicistico fu **Charles Magnante**, di origini italiane, fu anche compositore, arrangiatore e didatta ed era inoltre impegnato in quasi tutte le sedute di registrazione newyorchesi in cui occorresse una fisarmonica. Ricordiamo inoltre **Joe Cornell Smelser** (1902 – 1993) che ha registrato con Duke Ellington e Benny Goodman ed ha scritto il brano *Accordion Joe* dedicandolo a se stesso; nel 1930 Ellington è in un momento di grande prestigio, infatti aveva preso parte con la sua orchestra di neri al film "Check and Double Check". Per questo induce Magnante al centro della scena facendogli eseguire due giri di solo. Charles Magnante iniziò la sua carriera professionale suonando nei ristoranti italiani e sullo State Island Ferry. Inoltre, voleva liberarsi dall'immagine "O Sole Mio" del fisarmonicista italo-americano stereotipato che il suo pubblico si aspettava di ascoltare. Al culmine della sua carriera, ha suonato in 30 trasmissioni radiofoniche in diretta e si è anche esibito come musicista da concerto solista e una volta ha tenuto un concerto solista al Civic Stadium di Buffalo, New York, per un pubblico di 40.000

persone. Dopo le due guerre mondiali si inizia a espandere una nuova musica ma questa volta le capacità innovative e rivoluzionarie che introducono sottigliezze armoniche e ritmiche provenivano dagli europei, in particolar modo dai francesi. L'impulso più importante quindi si ha negli anni 30'- 40' quando il miscuglio fra *Swing*, *Musette* e *Gypsy Music* prende vita in quello che collettivamente viene riconosciuto come Jazz. Tra questi pionieri europei sono da ricordare **Pierre Vatese Guerino** (1825 – 1952), **Tony Murena** (1915 – 1971), **Louis Richardet** (1916 – 1985), **Jo privat** (1919 – 1996) e **Joseph-Gustave “Gus” Viseur** (1915 – 1974). Guerino era uno zingaro proveniente da Napoli, il suo “conservatorio” sono state le baracche italiane prima e le strade di Parigi dopo; fu il primo fisarmonicista a combinare *Musette* e *Gypsy*. Il suo brano *Brise Napolitaine*, tra l'altro registrato nel 1933 con l'orchestra “Boite a Metolots”, vede la presenza di Django Reinhardt alla chitarra ed è diventato uno standard del repertorio *Musette*. Richardet, invece, è stato un pioniere della fisarmonica ed un grande virtuoso; ha registrato tra le altre per la “Gramophone Label”, per la “Brunswick Label” e tante altre. Nel 1948 effettua la sua ultima sessione di registrazione e disilluso dalla vita da artista si dedica al giornalismo e diventa arbitro internazionale di tiro a piattello. Anche Murena di origine italiana e giovanissimo per via del suo virtuosismo, diventa l'attrazione del locale parigino “Balajo” anche se successivamente, si dedica al Bandoneon suonando con le migliori orchestre dell'epoca (come quella di Canaro e Bianco). Privat soprannominato “*White Gypsy*”, per cinquant'anni diventa il re indiscusso dello stesso locale parigino dove metteva piede Murena. Si è esibito chiamando al suo fianco i migliori chitarristi Manouche del momento come lo stesso già citato Django Reinhardt, i fratelli Ferret ecc. Al suo attivo ci sono circa cinquecento brani caratteristici, frutto della fusione fra *Musette*, *Gypsy* e Jazz. Viseur nasce in Belgio ma giovanissimo si trasferisce in Francia; è stato un grande virtuoso ed uno dei maggiori esponenti del *Musette*; è stato anche compositore e direttore d'orchestra.

1.2. Gorni Kramer: biografia, i suoi grandi successi e riconoscimenti.

La figura più importante del primo jazz italiano è sicuramente **Gorni Kramer**, al secolo **Francesco Gorni Kramer**. Polistrumentista, è stato un grande fisarmonicista, compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra jazz. Contrariamente alla maggior parte dei colleghi direttori delle orchestre e radio – orchestre degli anni 30', la formazione artistica di Kramer è sia popolare che colta: comincia a suonare da bambino nell'orchestra del padre (la quale eseguiva musica popolare) e in seguito si afferma nel mondo jazzistico fisarmonicistico. Kramer diventa un vero e proprio archetipo del jazz italiano.

Nacque a Rivarolo Mantovano (Mantova) il 22 luglio 1913, primogenito del fisarmonicista Francesco detto “Gallo” e di Teresa Marchiò. Il padre era emigrato in Belgio e in Lussemburgo, dove aveva lavorato in miniera e imparato a suonare la fisarmonica da un compagno di lavoro. La madre era emigrata da bambina negli Stati Uniti dove era stata diversi anni con la famiglia. L'inconsueto nome proprio deriva dal tifo ciclistico del padre, amico personale di Learco Guerra e altri campioni, che era rimasto impressionato dal *pistard* americano Frank Kramer, visto in gara a Parigi e campione del mondo di corsa nel 1912. A partire da sei anni imparò a

suonare la fisarmonica dal padre autodidatta, nel repertorio da ballo italiano e in quello degli adattamenti popolari d'arie d'opera. Collaborò ancora giovanissimo con la famiglia di burattinai Ferrari, di Parma il cui titolare Italo, suonava il violino e si adoperò per dare al ragazzo qualche altra nozione teorica, che ben presto si rivelò insufficiente. Per studiare musica con un rinomato maestro di Mantova passò al contrabbasso e, visto il successo delle lezioni private decise di iscriversi al conservatorio di Parma, continuando comunque a suonare la fisarmonica, che gli permetteva di mantenersi. Dopo la morte della moglie e un altro breve matrimonio, il padre a cinquant'anni convolò a terze nozze, mentre Gorni Kramer proseguiva gli studi entrando a far parte nell'orchestra sinfonica del Regio di Parma (teatro della città) come contrabbassista. Ma il giovane, pur amando la musica classica, era sempre più attratto da un altro genere musicale: il jazz. Grazie ai dischi riportati a Rivarolo da un'altra famiglia rientrata dall'America nel 1929 scoprì questo nuovo linguaggio che divenne parte della sua vita. Il jazz in Italia iniziava a essere popolare tra le *èlites* cittadine, lo si ascoltava nelle trasmissioni dell'EIAR (Ente Italiano per la Audizioni Radiofoniche), che ogni giorno trasmetteva *Eiar Jazz!*, se ne parlava al cinema e sui giornali. All'epoca nei dischi jazz la fisarmonica, strumento caratteristico delle orchestre da ballo italiane, non si ascoltava, perciò Kramer non ebbe modelli strumentali da imitare. Dopo il diploma in contrabbasso nel 1930, venne ingaggiato a Salsomaggiore per suonare alle Terme: la sua idea di improvvisare variazioni alla fisarmonica sulla celebre aria pucciniana *Un bel dì vedremo* aveva impressionato il direttore dello stabilimento. Kramer assieme al padre si recò a Milano, dove alla Taverna Ferrario sentì una delle prime band italiane di *swing*, l'Orchestra Pieraldo. Alla fine degli anni Venti iniziarono gli attacchi politici al jazz da parte degli organi del regime con tesi razziste. Kramer si accorse a malapena di questi scambi polemici. Nel 1933 l'Embassy Club, uno dei *dancing club* più eleganti di Milano, lo ingaggiò offrendogli la possibilità di creare un piccolo gruppo swing italiano: il *Quintetto del delirio* con il pianista Romero Alvaro, il chitarrista e violinista Armando Camera, il contrabbassista Ubaldo Beduschi e il batterista Luigi Radaelli. A Camera subentrò poi come chitarrista Luciano Zuccheri, e a Radelli Giuseppe Ruggeri. A vent'anni Gorni Kramer era già la personalità dominante dello swing italiano.

Il padre di Kramer, col suo pseudonimo di "Gallo", era popolare nelle balere e su disco, e le prime incisioni del giovane Kramer, pare siano state proprio quelle col padre, con cui duettava alla fisarmonica, e a volte forse lo sostituiva del tutto. Nel 1932 per la etichetta Excelsior incise da solo, sotto la dicitura <<Assolo di Fisarmonica, prof Kramer>>, *I Promise you*; nel 1933 registrò un brano di jazz, *Italo*, in una serie di dischi da ballo per la Fonit (Fonodisco Italiano Trevisan), che furono però pubblicati solo nel 1943. Dal giugno 1935 iniziò soprattutto per la Fonit un'intensa attività discografica sotto vari pseudonimi e con varie formazioni, in un repertorio che accanto all'amato jazz comprendeva gli altri generi in voga e canzoni italiane da lui stesso composte come *Prime Lacrime* di cui parleremo nei paragrafi successivi. Nei primi 78 giri a dieci pollici incisi per la Fonit nel 1935 come Quintetto Kramer dominano composizioni di carattere jazzistico e brani americani dai titoli tradotti. Nel 1935 arrangiò in stile swing la filastrocca popolare lombarda *Crapa pelada*; molti interpretarono il brano come una satira sulla più celebre testa rapata d'Italia, quella di Mussolini. Tuttavia ricordiamo che con

l'Invasione dell'Etiopia, il fondatore del Fascismo aveva espressamente condannato le avventure coloniali dell'Italia in Africa iniziate il 2 ottobre 1935. L'impressione che si trattasse di "rivolta" viene rafforzata da un'altra canzone scritta da Kramer nel 1936 con il paroliere Mario Panzeri, *Pippo non lo sa*, interpretata invece come satira sul vanaglorioso Achille Starace, allora segretario del Partito Nazionale Fascista. Nel 1936 incise la prima versione di *Crapa pelada* in una serie di dischi per la Columbia come Orchestra Circolo Ambasciata di Milano, e non a nome di Kramer, essendo egli sotto contratto con la Fonit come caporchestra. Nel 1936 aveva anche interpretato alla fisarmonica *Caravan* di Duke Ellington e Juan Tizol. Dal 1939 avviò una fortunata collaborazione col pianista di formazione classica Alberto Semprini, anche lui sotto contratto con la Fonit. La stessa pubblicò una ventina di dischi a nome del duo, spesso accompagnato da altri elementi "estratti" dalle varie formazioni di Kramer. Titoli americani tradotti come *Il sabbaiolo giapponese (Japanese Sandman)*, *Rosaspina (Honeysuckle Rose)* e *Piedini felici (Happy feet)* ebbero grande successo di pubblico. In una serie di incisioni in quintetto tra il 1938 e il 1940 Kramer registrò, malgrado le proibizioni ufficiali, una serie di brani americani come *I Can't Give You Anything but Love*, *Limehouse Blues* e *Stardust*, che eguagliano le migliori registrazioni del jazz europeo dell'epoca. Kramer venne invitato dal chitarrista Cosimo di Ceglie a formare un piccolo gruppo per incidere con la Odeon. Il trio completato con il pianista Enzo Ceragioli assunse lo sfortunato nome di "The Three Niggers of Broadway", forse senza rendersi conto della valenza dispregiativa del termine. Tra il 1938 e il 1941 il trio, a volte aumentato a quintetto senza cambiare nome, incise originali interpretazioni di canzoni americane, usando prima lo pseudonimo *I Tre Negri* e poi *I Tre Italiani in America*. I brani del 1941 sono originali USA con titoli tradotti. Dunque la popolarità del fisarmonicista era tale che tra il dicembre 1940 e il settembre 1941 il quindicinale *Il Canzoniere della Radio* pubblicò il corso a puntate "Kramer vi insegna a suonare la fisarmonica".

Negli anni della guerra Kramer fu invitato a suonare in Germania, dove le sue composizioni erano già state incise a partire dal 1937. Kramer dirigeva un'orchestra di ben 25 elementi e lo spettacolo ottenne grande successo. Nonostante i divieti del regime sulle canzoni americane, ai compositori ebrei e brani jazz, Gorni prendeva i classici del jazz e li trasformava con titoli italiani e autori inventati andando incontro a chiamate degli uffici della censura, ramanzine e minacce e infine anche allontanamento dalla radio. Fu licenziato e riassunto più volte non smettendo mai di praticare jazz. Nel 1942 scoprì il *Quartetto Cetra* al Teatro Nuovo di Milano e, nonostante i bombardamenti gli spettacoli erano affollatissimi. Subito prima della liberazione, il 10 aprile 1945, Kramer riunì la sua orchestra per un concerto Lirico a Milano, con in programma composizioni originali ma anche brani di jazz appena velati: *Solitude* di Del Duca, *Orchidea* Di Carmelito (camuffamenti dei titoli e autori originali: *Solitude* di Duke Ellington e *Blue Orchids* di Hoagy Carmichael). Dopo la liberazione, Kramer tornò a suonare alla radio che aveva cambiato nome in RAI debuttando con Boneschi come pianista e arrangiatore, il trombonista Mario Pezzotta e il chitarrista Franco Cerri. Nel 1949 partecipò al Festival internazionale del jazz di Parigi come contrabbassista e, per esplorare le nuove tendenze del jazz, andò a New York, dove incontrò il figlio di Nino D'Aurelio, cantante italiano

emigrato negli USA. Il ragazzo, Giorgio, con il nome di Jonhhy Dorelli, diventò poi uno tra i cantanti preferiti di Kramer. Una delle sue canzoni più banali, l'allusiva samba *Che mele!* venne portata al successo dalla sensuale voce di Lidia Martorana. Nel 1950 Kramer organizzò i festeggiamenti per celebrare l'arrivo a Milano dell'orchestra di Duke Ellington, e in un certo senso fu anche l'addio di Kramer al jazz strettamente inteso. Nel 1952 fu accanto a Wanda Osiris, Alberto Sordi, Raimondo Vianello e ancora al Quartetto Cetra in *Gran Baraonda*. Nello spettacolo figurarono due tra le più celebri canzoni di Kramer, *In un palco della scala* e *Un bacio a mezzanotte*.

Nel 1954 iniziarono in Italia le emissioni televisive; il primo grande successo fu il quiz *Lascia o Raddoppia?*, presentato da Mike Bongiorno. L'incontro di Kramer con il piccolo schermo avvenne quando la sede RAI di Roma, per contrastare il successo di Mike Bongiorno prodotto a Milano, mise in cantiere un quiz musicale, *Il musicchiere*, condotto da Mario Riva: a Kramer vennero affidate le musiche, a cominciare dalla sigla finale *Domenica è sempre Domenica*, ripresa da una delle sue commedie musicali. Nel 1958 Kramer perse il padre, e nel 1960 morì Mario Riva proprio all'apice della sua popolarità. Kramer in televisione fu un mattatore a volte traboccante, entusiasta, sempre pronto a prendere parte a nuove scenette, e forse per questo fu uno tra i primi protagonisti degli sketch pubblicitari di *Carosello*. La trasmissione che gli fu più cara fu *Giardino d'inverno*, del 1961, da lui stessa presentata con collaboratori musicali di una vita come il Quartetto Cetra, nuovi talenti come Ornella Vanoni e Fred Buscaglione. Negli anni Cinquanta compose una serie di canzoni spesso di carattere umoristico che restano nell'immaginario degli italiani: *Nella vecchia fattoria*, *Dove vanno a finire i palloncini*, *Ho un sassolino nella scarpa*. Contrastato fu invece il rapporto con il Festival della Canzone Italiana di Sanremo, trasmesso fin dal 1951 alla radio e poi dal 1954 dalla televisione. Nessuna canzone di Kramer venne mai premiata, sebbene abbia partecipato varie volte. Peraltro era anche fondatore della Combo Records, etichetta che lanciò tra gli altri Tony Renis. La sua attività, già pienissima (era anche editore e discografico) diventa quasi frenetica e senza soste tanto che alcuni amici e collaboratori parlarono addirittura di "furia creativa". Nel 1958 gli viene assegnato, a Pavia, l'*Oscar mondiale della fisarmonica*, il primo di una serie che, negli anni successivi, premierà i migliori fisarmonicisti della scena nazionale. In TV apparve ancora in riprese nostalgiche, come in occasione della partecipazione allo spettacolo *Milleluci* del 1974 con Mina e Raffaella Carrà, e in qualità di direttore (con l'Orchestra RAI di Milano) e di interprete (anche con altri artisti) di una serie di brani nella trasmissione *Kappadue* del 1978, condotta da Sandra Mondaini. Nel 1991 la RAI gli dedicò lo spettacolo *Merci beaucoup, Gorni Kramer*, ambientato in piazza Sordello a Mantova, con la partecipazione di una big band appositamente riunita, Franco Cerri, Nicola Arigliano, I ladri di biciclette e Rossana Casale. Kramer morì a Milano a 82 anni il 26 ottobre 1995.

1.3. Lo stile musicale puro e genuino del pioniere italiano.

Pur essendo stato uno dei primi italiani ad abbracciare il jazz moderno tra il 1945 e il 1950 con opere di tutto rispetto, Gorni Kramer non amò mai i generi di musica commerciale succedutisi

dopo l'avvento del rock 'n' roll, preferendo dedicarsi alla celebrazione dei grandi compositori della canzone americana classica. Gorni ascoltava i primi grandi jazzisti che venivano a Milano e col tempo, ebbe modo di suonarci insieme con alcuni di loro: si trattava di Armstrong, Ellington, Goodman, Kenton, Young, Fitzgerald. Kramer suonava il suo strumento cercando di riprodurre il *sound* delle amate orchestre di jazz, utilizzando la sua competenza armonica e la tecnica contrabbassistica per creare alla fisarmonica armonizzazioni inusitate e ghiribizzose improvvisazioni melodiche. Disse a tal proposito lo stesso Kramer in un'intervista rilasciata a Vittorio Franchini, uno dei padri della critica jazz in Italia: << Così avevo cominciato a suonare il mio strumento come fosse una tromba o un clarinetto. Eseguivo la melodia con delle note singole. Poi a poco a poco, avevo iniziato a cercare gli accordi giusti e mi ero accorto che la mia fisa poteva essere usata come una intera orchestra: con la mano sinistra armonizzavo pensando alle sezioni dei fiati e con la destra facevo la melodia. Deve essere nato in questo modo lo stile che ha poi distinto il suono del mio strumento>>. (Cfr. V. Franchini, *Gorni Kramer. Una vita per la musica*, Rivarolo Mantovano, Fondazione Sanguanini, 1995).

Ed infatti lo stile ed il suono di Kramer erano e rimangono unici ed inconfondibili, come unico era il suo strumento. Il grande maestro aveva una dote fondamentale che era lo swing con la esse maiuscola, quella fluidità, quel ritmo dell'orchestra che permette di far cantare bene anche una cassapanca ma anche lo swing come filosofia di vita: essere spigliati e divertenti alla radio o in televisione con quella giocosità ed ironia comune a tanti grandi musicisti jazz (Louis Armstrong o Dizzy Gillespie ad esempio). Il jazz è sempre stato al centro delle sue orchestrazioni e delle innumerevoli canzoni da lui scritte. I pattern usati sono piuttosto individuabili e si manifestano sostanzialmente in figurazioni ritmiche a crome o in block chords. Il modo di "stare sul tempo" di Kramer è indubbiamente più europeo che nero in senso stretto anche se appare decisamente interessante il suo suonare con una decisa tendenza all'anticipo. Le sue frasi iniziano quasi sempre in levare e hanno uno sviluppo di lunghezza media. Mentre l'armonia dei brani è sicuramente tonale, ciò che favorevolmente colpisce nell'approccio ricco di estro dell'improvvisazione di Kramer è il ricorso a sonorità dal sapore tipicamente blues. Il Be-Bop deve ancora scatenarsi con il suo linguaggio rivoluzionario, non può dunque sfuggire il fatto che anche Kramer, come del resto inevitabilmente tutti gli swingers del suo tempo, abbia uno stile improvvisativo più genuino, spontaneo, non dirompente. Il ricorso a muoversi per note congiunte, il ricorso all'uso di pattern standard, la tendenza poi a fermarsi su note non di tensione o l'utilizzo di figure di sapore fisarmonicistico come il ribattuto.

Significative le parole di Gianni Coscia:<<l'importanza che ha avuto nel mutare la funzione del suo strumento, quel suo dimenticare la tecnica, che pure aveva in gran misura, per scegliere la strada della semplicità e dell'emotività. Non ha mai inteso strabiliare, ma colpire nei sentimenti>>. E Franco Cerri ribadisce:<<Kramer aveva capito, grazie al linguaggio jazzistico, che la fisarmonica avrebbe potuto assumere un ruolo diverso ed essere nobilitata non dal tecnica ma dal sentimento. Così aveva cominciato ad esprimersi in modo sintetico, puntando sui chiaroscuri, sulla emotività, cercando accordi insoliti, magari anche musicalmente

suntuosi, per poi condarli con melodie fatte di pochissime note essenziali.>>. (Cfr. Franchini, *Gorni Kramer. Una vita per la musica*, 1995).

1.4. *Prime lacrime* : analisi musicale di un capolavoro.

Questo brano è una *ballad* con un tempo di 4/4 progettato sulla tonalità di G Maggiore su 8 battute ripetitive (quindi 16) che possiamo chiamare A e da altre 8 battute completamente diverse al quale si potrebbe attribuire la lettera B e, per finire, una riproposizione della prima parte A che reintroduce il tema iniziale. Quindi la forma del brano è AABA. Il tema, in entrambe le parti, si presenta con una melodia molto gentile e raffinata. Kramer si avvale di scorrimenti sulla tonalità con crome nelle prime quattro battute e terzine di crome nelle ultime quattro. L'unica "particolarità" si presenta nella prima battuta sul terzo tempo dove, apportando l'accordo di Sib diminuito (Bb°) per creare una cadenza sull'accordo successivo di A minore, fa uso di una nota non diatonica che vuole essere un approccio cromatico ascendente alla nota successiva E. Appunto l'armonia, in questo punto, si dipinge come un passaggio cromatico. L'armonia della parte A è molto tonale nelle prime quattro battute ma, nella quinta misura, presenta una dominante secondaria che non risolve (A7) che appunto seguita dalla dominante primaria (D7), approda sulla tonalità d'impianto (G) sulla settima misura per suscitare la sensazione di risoluzione e di chiusura della prima parte. Come se non bastasse Kramer, per enfatizzare la stessa, inserisce sul terzo tempo un interscambio modale (M.I.) ossia un F7 estratto dalla scala minore naturale di G.

La parte B, invece, riguardo all'aspetto melodico non presenta grandi variazioni in quanto nelle prime 4 battute si ripetono un paio di cellule melodiche simili, cambiando soltanto l'armonia sottostante. Anche la quinta e sesta misura sono un'imitazione delle precedenti ma con note diverse. Anche le ultime battute si imitano tra loro mantenendo una stessa figurazione melodica che finisce con la nota Re ossia la stessa a voler ricominciare il tema della parte finale A. L'armonia si presenta con la cosiddetta cadenza jazz (II - V) nelle prime battute e vi è un cambio netto della tonalità: si passa da un G Maj7 non appena affermato (nella parte A) a un C Maj7 che subisce una variazione nella quarta battuta grazie ad un pattern di dominanti in caduta discendenti che terminano nuovamente la loro corsa su un accordo di A7 come nella prima parte. Sembrerebbe che qui Kramer volesse addirittura cambiare di nuovo la rotta e orientarsi verso un ipotetica nuova tonalità di D maggiore creando appunto la cadenza II - V nella misura successiva. Proseguendo, presenta lo stesso ciclo già citato nella quarta battuta della parte A con una sequenza di dominanti in caduta che ci riporteranno alla tonalità d'impianto (E7 - A7 – D7).

Di seguito l'analisi armonica e funzionale del brano:

PRIME LACRIME

Gorni Kramer

A Andante

G B^bdim Am D⁷ Bm B^bdim Am D⁷ Bm E⁷

I III^bdim. II_u V⁷/I III_u III^bdim. II_u V⁷/I III_u V⁷/II

5 A⁷ D⁷ G F⁷ G

(II) (TONALITÀ DI RE MAGGIORE) V⁷₃ (TONALITÀ DI SOL MAGGIORE) I bVII⁷ (M.I.) I

9 **B** Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷ C G(#5) C C⁷ B⁷ B^{b7}

II_{u7} V⁷/I II_{u7} V⁷ I V(#5) I (V⁷/IV) (VII) (DOMINANTI ESTESE)

13 A⁷ Em⁷ A⁷ Am E⁷ A⁷ D⁷

III_{u7} (V⁷/I) VI_u (V⁷/II) (VI) V⁷ (TONALITÀ DI RE MAGGIORE) (DOMINANTI IN CANITA)

17 **A** G B^bdim Am D⁷ Bm B^bdim Am D⁷ Bm E⁷

I III^bdim. II_u V⁷/I III_u III^bdim. II_u V⁷/I III_u V⁷/II

21 A⁷ D⁷ G F⁷ G

(II) (TON. RE MAGGIORE) V⁷₃ (TON. SOL MAGGIORE) I bVII⁷ (M.I.) I

Prime Lacrime è un vero e proprio debutto dei generi in voga di un repertorio che abbracciava l'amato jazz e la canzone italiana che Kramer compose nel 1936. Con essa Kramer riuscì a fondere l'ispirazione della grande canzone americana con il gusto melodico italiano, in

particolare operistico, attraverso raffinate e complesse armonizzazioni anche là dove le melodie erano in apparenza semplici. Per questo ho scelto di mettere in evidenza il modo come Kramer improvvisava analizzando in dettaglio la trascrizione dell'esecuzione krameriana presentata nel 1978 in una trasmissione della RAI, KAPPADUE presentata da Sandra Mondaini. Come si può notare di seguito, Kramer richiama sempre la melodia nel suo modo di improvvisare. Potremmo anche affermare che la sua è definita semplicemente una variazione alla melodia in quanto non la perde mai d'occhio e la enfatizza grazie ad abbellimenti e apporti cromatici, richiamando anche lo stile blues. Kramer si avvale anche di piccoli circondamenti (*enclosures*) sulle note della melodia che possiamo notare ad esempio nelle ultime battute del primo chorus quando "recinta" diatonicamente l'ultima nota: G. Questa particolarità della tradizione jazzistica era molto usata a quei tempi ma per Kramer era un modo del tutto naturale in quanto la sua fisarmonica era diatonica: in apertura e chiusura lo stesso tasto emetteva un suono diverso. Potremmo immaginare quindi che il suo modo di suonare era del tutto unico e anche difficile per la gestione del mantice nonostante il risultato di un suono pulito e raffinato. Questi ultimi aggettivi riguardo al sound erano dati soprattutto dall'uso delle note cordali i quali si avvalevano di qualche tensione come la nona e raramente dell'undicesima diesis riproducendo quel carattere blues che tutti amavano. Kramer inoltre richiama spesso una cellula melodica per ogni sua improvvisazione: in questo caso lo notiamo nella misura 8 sull'accordo di D7. D'altronde la melodia recita la stessa cosa quindi possiamo dire che, attratto da quella terzina di crome che enfatizza la tredicesima dell'accordo (nota B), non apporta modifiche nell'improvvisazione. Spostando ora l'attenzione all'armonia ricordiamo che prima della conclusione della prima parte Kramer inserisce un interscambio modale (F con l'undicesima #) rilevante per vedere per la prima volta una vera e propria scala discendente sulla tonalità minore di G per poi concludere su un intervallo di undicesima diesis seguito da un intervallo di quinta giusta della tonalità indicata (nota D). Nella parte B Kramer è solito apportare modifiche interessanti sulla melodia, ad esempio, nella battuta 22 espressa dalle già citate dominanti in caduta si avvale di terzine discendenti che ci riconducono alla fine della parte B. Kramer è una sorpresa ed evoluzione continua. Questa affermazione la si evince soprattutto nella battuta 34 dove possiamo notare una poliritmia data da un gruppetto di 3 semicrome su base di 4, impostate su di un intervallo di undicesima diesis (nota C#) come a dare il benvenuto alla seconda esposizione della parte B attraverso una cellula ritmica ripetuta. Peraltro notiamo che Kramer improvvisa una sola volta la parte A in questo secondo chorus gettando la creatività nella parte B, proponendo questa volta un sapore blues ma diverso. Nella battuta 37 si espongono quartine sulla tonalità di C maggiore con note cromatiche discendenti che poi rapidamente riconfermano la stessa, creando un vero e proprio "riff" ritmico. Nella battuta seguente troviamo la ribadita discesa cromatica di dominanti in caduta e questa volta Kramer lascia agli ascoltatori un inaspettato trillo che ancora mantiene uno stile blues e carattere nostalgico dando forse rilievo al titolo del brano. Kramer non si dà per vinto e regala alle orecchie del pubblico una tecnica fisarmonicistica nelle battute seguenti. Infine Kramer ripresenta la parte A per una sola volta riproponendo quasi la melodia priva di variazioni e conclude tutto con la stessa scala discendente del modo minore già presentata in precedenza dando rilievo stavolta, in modo raffinato e delicato (suona in "piano") all'intervallo

di undicesima diesis sulla tonalità d'impianto (nota C#) che riconduce l'ascoltatore alla finale riproposizione del tema per mezzo di un cromatismo ascendente (nota D). Possiamo concludere affermando quindi che Gorni Kramer si esprimeva durante l'improvvisazione con uno stile puro, genuino e spontaneo che enfatizzava la melodia con piccolissime variazioni senza mai stravolgerla del tutto facendosi apprezzare appieno dal pubblico e lasciando un segno nel mondo jazzistico italiano.

Di seguito, ho realizzato lo spartito della trascrizione *Prime Lacrime* con i dovuti accorgimenti espressi nel testo:



Figura 1. Nella foto il maestro Gorni Kramer con Giacobetti e Chiusano in un'esibizione a Savona.

Prime lacrime

Gorni Kramer trascrizione assolo da varietà KAPPADUE (Rai 1, 1978) Dario Di Domizio

BALLAD $D(\#11)$ $E\flat(\#11)$ Bm $B\flat^\circ$
(guitar) (fisarmonica)

4 Am D7 Bm B \flat° Am D7 Bm E7
7 A7 $\overbrace{\text{triplets}}$ D7 G F($\#11$)
10 G G/D Bm B \flat°
12 Am D7 Bm B \flat°
14 Am D7 Bm E7 A7 $\overbrace{\text{triplets}}$
16 D7 G F7($\#11$) G G Δ
19 Dm7 G7 Dm7 G7 $\#5$
21 C Δ G7 $\#5$ C6 C9 B9 B \flat 9 $\overbrace{\text{triplets}}$
23 A9 Em7 A7($\#11$) Am D7 Bm E7

26 A7 3 D7 Bm (guitar) Bb° Am D7

(fisarmonica)

29 Bm Bb° Am D7 Bm E7

31 A7(#11) 3 D7 3 G6 F9 3

34 GΔ(#11) Dm7 G7

36 Dm7 G7#5 CΔ G7#5 C6 C9 B9 Bb9

39 A9 (Shake) Em7 A7(#11)

41 Am D7 Bm E7 A7 D7

43 Bm Bb° Am D7 Bm Bb° 3

46 Am D7 Bm E7 A9 3 3 D7

49 G6 F9 G6 (#11)

Detailed description: This is a musical score for guitar and fisarmonica. It consists of ten staves of music in the key of D major. The guitar part is indicated by '(guitar)' and the fisarmonica part by '(fisarmonica)'. The score includes various chords such as A7, D7, Bm, Bb°, Am, E7, A7(#11), G6, F9, GΔ(#11), Dm7, G7, G7#5, CΔ, C6, C9, B9, Bb9, A9, Em7, Am, D7, Bm, E7, A9, Bm, Bb°, Am, D7, Bm, Bb°, A9, D7, G6, F9, G6, and (#11). There are also performance instructions like '(Shake)' and 'tr'. The score features several triplets and circled sections of music.

2. IL “CHARLIE PARKER” DELLA FISARMONICA: FRANK MAROCCO

2.1. La sua vita e le sue opere maestre nel cinema hollywoodiano.

Questo secondo capitolo si concentra sul periodo di Rivoluzione *Bebop* che ha rivoluzionato la storia del jazz. Uno dei fondatori, nonché uno dei maggiori esponenti di questo stile, fu il giovane sassofonista **Charlie Parker** di Kansas City. Nel vasto universo della fisarmonica, molti musicisti (nominati in seguito) hanno abbracciato questo stile, ma fu Frank Marocco a coglierne interamente l'essenza e a farlo suo. Egli si impose come maestro indiscusso del bop con la fisarmonica, grazie anche alle personalizzazioni tipiche dello strumento. Dotato di un talento straordinario, riuscì a rendere uniche le emozioni profonde che suscitava nei suoi ascoltatori.

Frank Marocco (1931 – 2012) per il suo fraseggio bop è considerato il Charlie Parker della fisarmonica. È l'ennesimo americano di origini italiane che inizia lo studio dello strumento all'età di sette anni, incoraggiato dai genitori che lo iscrivono ad un corso intensivo della durata di sei settimane. Continua con George Stefani e con Andy Rizzo e anche dedicandosi al pianoforte, al clarinetto, all'armonia e alla composizione. All'età di diciassette anni vince un concorso nazionale di musica ed ha la possibilità di esibirsi con la “Chicago Pops Orchestra” e capisce di voler fare il musicista a tempo pieno formando un trio con il quale tiene innumerevoli concerti. Nel 1960 il suo primo lavoro discografico “Like Frank Marocco” con un quintetto che ricorda molto il sound di Van Damme per l'importante etichetta jazz “Verve Records”. Successivamente si dedicherà maggiormente alla fisarmonica MIDI sperimentando un suono elettronico simile all'organo Hammond. Tuttavia Marocco è molto attaccato alla sua famiglia per questo sceglie di rimanere ben saldo nel territorio hollywoodiano fatto che lo porta ad essere presente nelle musiche di circa quattrocento film e per questo è considerato il fisarmonicista più registrato al mondo. La sua fisarmonica è presente in titoli che vanno da *Il dottor Zivago*, *Colazione da Tiffany* (colonna sonora scritta a quattro mani con Henry Mancini), *Il padrino*, *Pulp Fiction*, *Il gladiatore*, *Nemo*, *I pirati dei Caraibi*; tante sono inoltre le registrazioni per la Walt Disney. Ha anche registrato le musiche in più di 100 programmi ed in più di 100 serie televisive (*Il tenente Colombo*, *Matlock*, *I Simpson*, *Star Trek...*) e anche tantissimi jingle pubblicitari (*Ikea*, *Visa*, *Mc Donald's...*) e sono notevolissime anche le sue collaborazioni con Nat King Cole, Quincy Jones, Frank Sinatra, Doris Day, Prince, Madonna e Pavarotti; è inoltre presente nel brano dei Pink Floyd *The Wall*. Nel 1979 il famoso costruttore di fisarmoniche Julio Giulietti riesce a riunire Art Van Damme, Frank Marocco, Pete Jolly (al pianoforte anche se suonava anche la fisarmonica) e Kenny Kotwitz, che senza rivalità registrano un LP molto ispirato dal titolo *Art Van Damme & Friends*. Marocco rimane uno dei fisarmonicisti più versatili che ha saputo incantare sia in solo che in gruppo. La sua versatilità, la sua ambivalenza, lo impongono come uno dei più grandi fisarmonicisti di tutti i tempi.

2.2. Il fraseggio inconfondibile ed originale del suo stile be-bop.

Lo stile be-bop nacque in contrapposizione agli stili jazz utilizzati dalle formazioni coeve e si sviluppò soprattutto a New York negli anni Quaranta. Nei suoi primi anni di vita la parola “be-bop” indicò, oltre allo stile musicale anche uno stile di vita e l’atteggiamento ribelle di coloro che si indicavano come “bopper” che erano tutti prevalentemente giovani. Quella del bebop è una rivoluzione che va al di là dell’aspetto strettamente musicale. Si tratta di un movimento esclusivo, comprendente una ristretta cerchia di persone, prevalentemente afroamericane. In generale, esso si è trasformato in una reale forma di ribellione nei confronti di ciò che il genere musicale era diventato per il pubblico bianco. La parola “be-bop” sembra derivare onomatopeicamente dagli accenti del nuovo stile o meglio dalle conclusioni delle frasi musicali dei “boppers” (si pensi a due note). In esso si concentrano sentimenti di rivalsa, aggressività, rabbia e dolore: i neri cercavano di riscoprire la propria africanità (ad esempio la moda del pizetto alla Gillespie, l’uso di baschetti o tuniche arabe, l’abuso di alcool e droghe pesanti come nel caso di Parker). Inoltre questa corrente fu assalita più tardi da polemiche intense e critiche che si rivelarono inefficaci nel fermarla poichè si perfezionò prima della sua diffusione. Frank Marocco – alcuni anni dopo - fu tra le figure più importanti nel mondo fisarmonicistico a seguire questo stile. Non possiamo non citare però la prima fisarmonicista bop **Alice Hall** con una straordinaria energia nell’improvvisazione e **June Garner** che faceva addirittura parte dell’orchestra di *Earl Hines* in cui suonavano **Charlie Parker** e **Dizzy Gillespie**, padri fondatori dello stile be-bop. Menzione a parte meritano alcuni altri personaggi come **Art Van Damme**, **Mat Mathews**, **Ernie Felice** e **Joe Mooney** che hanno fatto la storia della fisarmonica jazz. Dopo questa importante premessa, ci addentriamo a conoscere meglio questo stile.

Il movimento Be-bop creava discontinuità ritmica, infatti la batteria si ribellava a seguire i quarti marcati del contrabbasso, il pianoforte smetteva di delineare un accompagnamento uniforme e le melodie diventavano frammentate. Il tema principale veniva affidato alla tromba e al sassofono, eseguiti all’unisono, seguiti da improvvisazioni individuali e infine dalla ripetizione del tema, con finali estremamente brevi. Mentre in passato l’attenzione era rivolta alla melodia (vedi capitolo 1), ora si dava maggior risalto agli accordi, che diventavano meno prevedibili e attraversavano diversi centri tonali prima di tornare all’accordo di tonica. Un esempio evidente di questa innovazione era la sostituzione di TRITONO, che generava una tensione armonica più intensa. La quinta diminuita (un tritono dalla tonica) divenne estremamente comune in questo periodo, non più utilizzata come semplice effetto, ma come parte integrante dello stile. Le frasi musicali diventano “furiose” e aumentano di complessità: ai riff sincopati tipici dello swing vengono sostituite lunghe successioni di ottavi, posizionate asimmetricamente rispetto alla struttura. La presenza dei piatti nella batteria contribuiva ad aumentare la vitalità del suono complessivo del gruppo, sostituendo la grancassa. Quest’ultima, ora, veniva utilizzata soltanto per colpire, marcare ed enfatizzare il ritmo. Tuttavia, i piatti, erano sempre pronti ad inserire accenti imprevedibili, contribuendo così alla frammentazione e all’irregolarità dell’andamento generale. Le forme preferite erano l’AABA e il blues già appartenenti al linguaggio jazzistico, secondo la logica del chorus ricorrente. Inoltre vengono abbandonati gli arrangiamenti complessi delle orchestre swing, per lasciare più spazio all’improvvisazione, momento centrale della performance come quella rappresentata in **Figura 2** da



Figura 2

Frank Marocco alle prese con la sua fisarmonica al *Pineto Accordion Jazz Festival* (Roseto degli Abruzzi) nell'edizione del 2006. I boppers dimostrarono una straordinaria abilità nel reinventare il blues, una radice autentica africana, da una prospettiva radicalmente innovativa. Ritornarono alle strutture africane e alla poliritmia, rifiutando così l'arte bianca e affermando una nuova identità razziale, precedentemente negata. Il Be-bop si caratterizzava anche per l'uso di estensioni armoniche e improvvisazioni, delineati da frequenti cromatismi rapidi che

includevano semitoni sopra e sotto la nota desiderata (*enclosures, circondamenti*). In aggiunta le strutture armoniche vengono arricchite con accordi di passaggio, con sostituzioni e alterazioni di accordi ed estensioni. Prevalentemente caratterizzanti furono gli accenti spostati dai tempi forti della battuta al secondo e quarto tempo della stessa sempre avvalendosi dell'utilizzo di sincopi e contrattempi. La formazione tipica del nuovo stile pertanto è ridotta: da tre a sei/sette elementi (il cosiddetto *combo*). Gli strumenti tipici sono: tromba, sax tenore o contralto, poi pianoforte, contrabbasso e batteria. Meno frequentemente sono presenti trombone e chitarra elettrica. Questa riduzione di organico permette di suonare senza arrangiamenti scritti, basandosi solo sul chorus e sviluppando l'interplay, ovvero la capacità di interazione estemporanea tra i musicisti. Infine possiamo affermare che con l'avvento della musica be-bop, i musicisti jazz sono diventati più esploratori, sperimentatori, che semplici intrattenitori.

2.3. *Frank's tune* : l'arte improvvisativa e rivoluzionaria del compositore americano.

Dopo aver affermato l'importanza di questa nuova rotta da parte dei jazzisti dell'epoca ho scelto di inserire nel trattato una trascrizione di *Frank's tune* dal CD "Like Frank" del 1960 di Frank Marocco appunto, per entrare nel vivo della sua improvvisazione e comprendere le tecniche da lui impiegate nello stile bebop. Come possiamo notare nella trascrizione seguente, vi è un approccio cromatico consistente e, prima di analizzarli, scopriamo cosa sono. L'approccio cromatico è una tecnica di improvvisazione molto importante nel periodo bebop e che migliora la capacità melodica e accresce l'interesse improvvisativo dei musicisti. Si tratta di girare attorno alla nota cordale (appartenente all'accordo) mediante altre note cromatiche vicine. Generalmente si preferiscono le note diatoniche per avvicinare la nota scelta in modo discendente e quelle cromatiche per avvicinare la nota scelta in modo ascendente. Questa tecnica prende il nome di "enclosures" (circondamenti) già citato nei paragrafi precedenti. In breve, i boppers addensavano la scala diatonica del brano che suonavano. Pertanto, l'uso dell'orecchio era per loro fondamentale. Vediamo in modo dettagliato la maestria di Frank Marocco nella trascrizione suddetta.

Nella prima battuta troviamo il primo approccio cromatico ascendente sul terzo grado dell'accordo F6 che verrà ripetuto in ugual modo nella misura seguente. La particolarità che si palesa è l'utilizzo dello stesso approccio sulla stessa nota per delineare la chiusura di una frase e, la stessa ad aprirne una nuova. D'altronde i jazzisti sono soliti ad usare questa idea melodica. Nella quarta battuta notiamo una nota Db che si rivela d'approccio per una nuova dell'accordo seguente ma che in realtà non viene suonata. Nella battuta in questione, esattamente battuta 5, torna l'approccio cromatico ascendente sul terzo grado dell'accordo presente già utilizzato finora. Nella stessa misura si introduce la prima estensione ossia un Bb (9b) ma che potrebbe essere vista anche come un ulteriore approccio cromatico sul terzo grado dell'accordo seguente. Ricordiamo infatti che nell'improvvisazione il solista esegue anche ritardi o magari anticipi come potrebbe rivelarsi in questo caso. La battuta di Dm7 è seguita sul terzo tempo da un accordo di Eb7, l'autore qui esegue una prima quartina di semicrome contenente, al suo interno, un approccio cromatico discendente sul nono grado partendo da una nota cordale (G = terzo grado) e chiudendola su un'altra nota altrettanto cordale (Db= settimo grado). A battuta 7 Marocco sceglie per la prima volta di suonare note di maggior tensione: sembrerebbe che si avvalga dell'utilizzo della tredicesima bemolle seguita dall'undicesima, entrambe volte a suonare note cordali nella figura ritmica seguente dopo un avvenuto approccio cromatico discendente sulla tonica. L'improvvisazione dell'autore si caratterizza prevalentemente attraverso quartine di semicrome per creare più movimento e maggior tensione all'ascoltatore e per dare un brio di virtuosismo in più soprattutto nell'ambito fisarmonicistico. La battuta successiva presenta altre quartine di semicrome con approcci cromatici discendenti sia sulla tonica che sulla tredicesima bemolle. A seguire vi è la prima terzina di semicrome generata dalla nona bemolle dell'accordo scritto (F# o Gb) seguita da una quartina di semicrome sempre con approccio cromatico discendente, anche se questa volta la nota scelta dall'autore è il settimo grado (Eb). Segue all'interno della stessa misura un'altra quartina costruita sull'undicesima (Bb) e la tredicesima (D). L'ultima quartina che precede la nuova battuta presenta nuovamente un approccio cromatico discendente per la prima volta sul quinto grado dell'accordo seguente (Bbmaj7). Il sentito e risentito approccio cromatico discendente sul settimo grado viene sviluppato anche nell'undicesima battuta data da un'armonia di Eb. Nell'ultimo tempo della battuta seguente, dove l'armonia torna alla tonica (F), l'autore richiama nuovamente la terzina di crome con massima tensione data dall'ultima nota (C#). Facendo però particolare attenzione possiamo intuire che quest'ultima, potrebbe essere vista come un anticipo dell'accordo seguente. Non dimentichiamo che tanti jazzisti che hanno fatto la storia del jazz focalizzavano l'attenzione già sugli accordi seguenti. Per fare un esempio, Charlie Parker era uno di quelli. Ricordiamo pertanto che il nostro Frank si è ispirato molto a "Bird" prendendo addirittura l'appellativo del Charlie Parker della fisarmonica. Proseguendo, esattamente a misura 14, troviamo la risoluzione sull'accordo di Dm7 dove l'autore si mantiene molto cordale non apportando tensioni di nessun genere ma, nella battuta seguente riporta un approccio cromatico discendente sulla nota D per poi dare il via alla conclusione del chorus con diverse quartine di semicrome generate dagli accordi scritti. Ad esempio, a battuta 16, sceglie la sua prima quartina partendo dall'undicesima e tornando sulla stessa dopo aver approcciato cromaticamente il terzo grado dell'accordo in questione (Bbm7). La sua "furia" si determina esattamente una battuta dopo (bat. 17) che è l'ultima dell'esposizione del della prima parte A.

Qui, il nostro "Parker" utilizza una quartina su ogni battuto approcciando continuamente le note cordali dell'accordo dato: dapprima utilizza la tredicesima sul primo accordo (Db7) poi invece, sull'accordo di dominante della tonalità del brano (C7) sceglie note cordali approciate cromaticamente sia in modo discendente che ascendente. L'effetto che da all'ascoltatore è fantastico e il migliore per entrare nella parte B del chorus. La stessa appena citata è diversa dalla parte A perchè sembrerebbe più statica e meno furiosa anche se nelle prime due battute sembrerebbe continuare le famose quartine iniziate sull'accordo di dominante della parte precedente. Le battute iniziali di cui parliamo prevedono il ritorno alla tonica (F) che rimane per due misure: in entrambe l'artista sceglie di ricorrere ai famosi "enclosures" di cui parlavamo nella pagine precedenti, ossia di "circondare" le note cordali da altre note vicine. In pratica il circondamento consiste nel "recintare" la nota scelta cioè un approccio cromatico ascendente o una nota estratta dalla scala diatonica seguito da un approccio cromatico ascendente o viceversa prima di arrivare alla nota cordale. Del resto si potrebbe dire che l'arte del circondare veniva molto usata dai boppers. Potremmo anche affermare che Marocco utilizza questa tecnica in modo frequente anche dall'inizio della sua improvvisazione ma ho voluto citarla espressamente soltanto in queste battute in particolare in quanto si rivela molto evidente anche a livello visivo. Nel dettaglio, alla battuta 18 troviamo il circondamento sulle note A ed E iniziando la prima quartina con la nota C (tutte note cordali) mentre nella battuta 19 vi sono circondamenti sulla nota C, G e A anch'esse presenti nell'accordo di F Maggiore. Questa enorme scalata di quartine concludono il loro percorso su una nota E dell'accordo seguente (Em7) ossia il primo grado di questa quadriade. L'improvvisazione, da questo momento in poi, sembrerebbe cambiare rotta. Tuttavia è molto importante ricordare come i jazzisti quando improvvisano ed entrano in una nuova parte della struttura, solitamente nella B, si esprimono in modo diverso per creare il giusto contrasto. Marocco ha scelto di concentrare la sua improvvisazione prevalentemente con approcci cromatici e circondamenti nella prima parte A e nella seconda, dando maggior rilievo anche a pattern blues ed effetti come glissandi oltre alle tecniche finora esposte. Un altro particolare che afferma la diversità delle due parti è dato dall'armonia rispetto all'improvvisazione. Per intenderci la prima parte mantiene un'armonia più fluida e semplice mentre l'improvvisazione è più articolata e virtuosistica. Nella parte B, vi è più equilibrio e pacatezza nel "solo" sopra ad un armonia più complessa. Tornando sui nostri passi, concentriamo la nostra attenzione sulla battuta 21 che esordisce con poche quartine e una nona bemolle (Bb) sull'accordo di A7. Nella battuta 25 si presenta nuovamente un circondamento sulla nota F (tonica sull'accordo di F7) seguita da un altro "recinto" anticipato sul terzo grado dell'accordo seguente (D). Dopo una battuta quasi ferma cioè descritta da pause, vi è il primo vero effetto di cui parlavamo poco prima. Pare che L'Autore crei glissandi ascendenti sulla tredicesima dell'accordo di Eb7 (C) tradotti come cluster molto sfruttati nel periodo Bebop. Anche la battuta 30 richiama un glissando, questa volta discendente. Questa tecnica è rivolta soprattutto ad uno stile più blues. In un certo senso prevede di suonare la nota scelta e di "sporcarla" con altre, in modo ascendente o discendente, a creare nuove sfumature. A mio avviso, la parte più interessante, in contrasto con altre tecniche, è l'utilizzo della scala blues che vediamo a battuta 31 sull'accordo di D7. Marocco usa la scala blues minore di D contenente quindi la quinta bemolle (tritone) e si avvale anche dell'inserimento della tredicesima bemolle (Bb) come nota di passaggio che precede la tredicesima naturale. In sintesi, potremmo affermare che si

avvale dell'uso della pentatonica di D minore enfatizzando la tredicesima con approccio cromatico discendente. Questo "effetto" risulta molto gradito all'orecchio dell'ascoltatore. All'interno della stessa misura, fa uso della nona bemolle su un accordo di dominante, già citata e discussa nella battuta 21. A seguire si presenta la vera e propria cadenza II - V della tonalità d'origine e l'esecutore inserisce una quartina di crome fondata sull'undicesima come nota iniziale (C) con approccio cromatico discendente sul terzo grado. Nella stessa battuta incontriamo un'altra undicesima sull'accordo di dominante C7 (nota F) che potrebbe anche tramutarsi in un anticipo alla tonica della nuova battuta dato che presenta il ritorno alla tonalità di F Maggiore. In quest'ultima, Marocco conclude la sua improvvisazione con quartine veloci come nella prima parte, approcciate cromaticamente in modo ascendente: vi è dapprima un approccio cromatico sulla quinta, poi sulla nona nella seconda quartina. Infine, ci tengo a dire che i boppers improvvisavano sui "rhythm and changes" ossia brani con un'elevata velocità, che lascia supporre anticipi su note magari non presenti in quell'accordo. Pur non essendo un trattato didattico, concludo con l'essermi soffermato sui piccoli dettagli, a riflettere sull'uso raffinato degli espedienti di Marocco che riporto nella seguente trascrizione.

Frank's tune

Frank Marocco & Friends - Like Frank (1960), trascrizione

Frank Marocco

$\text{♩} = 150$

The musical score is written in treble clef with a 4/4 time signature and a tempo of 150. It consists of 19 measures. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two sections, A and B. Section A covers measures 1 through 16, and Section B covers measures 17 through 19. Chords are indicated above the staff: F6 (measures 1-2), Em7 (measures 3-4), A7 (measure 5), Dm7 (measures 6-7), Eb7 (measure 8), Dm7 (measures 9-10), Db7 (measure 10), Cm7 (measures 11-12), F7 (measure 13), BbΔ7 (measures 14-15), Eb7 (measure 16), F6 (measures 17-18), A7 (measure 19), Dm7 (measures 20-21), G7 (measures 22-23), Bbm7 (measures 24-25), Eb7 (measures 26-27), Dbm7 (measures 28-29), C7 (measures 30-31), F6 (measures 32-33), and Em7 (measures 34-35). Fingerings are indicated by numbers 3, 5, and 8. Some notes are circled in blue, and some measures are circled in blue. A dashed line with the number 8 indicates an octave shift in measures 16 and 34.

A F6

Em7

A7 Dm7 Eb7

Dm7 Db7 Cm7

F7 BbΔ7

Eb7 F6

A7 Dm7

G7 Bbm7 Eb7

B F6

Em7

21 A7 Dm7

23 G7 Cm7

25 F7 BbΔ7

27 Eb7 Am7

29 Bb13 Am7

31 D7 Gm7 C7

33 F6

Prima di immergerci nel brano in questione vorrei sottolineare inoltre l'importanza dell'armonia descritta dall'Autore, l'eventuale struttura e sostituzioni armoniche che, come già detto, avevano molta rilevanza in quel periodo.

La struttura del brano è composta da una parte A di 16 battute e una parte B di altrettanto 16 battute, precedute da una introduzione di 8 battute sul tempo di 3/4 e non di 4/4 come il resto del brano. Marocco sembrerebbe introdurre il suo primo tema (parte A) con gruppi di crome che danno l'accento ogni 3 creando poliritmia, elemento fondamentale nei boppers, ripreso dalle culture africane. La tonalità del brano è F Maggiore ma prima di introdurla, un basso discendente partendo dalla nota D fino ad arrivare alla nota C, introduce accordi cromatici di passaggio con anche sostituzioni di tritono. Tuttavia il percorso discendente iniziale è diatonico e potremmo considerarlo tale se non avesse inserito sostituzioni di tritono. L'accordo finale di C7 è la vera dominante della tonalità che darà il benvenuto all'ingresso del tema. Possiamo anche dedurre che Marocco nella parte introduttiva effettui semplicemente una discesa di toni nelle prime quattro battute per poi avvalersi di accordi approssimati cromaticamente. Del resto le introduzioni nell'ambito jazzistico sono molto particolari e più delle volte sono estranee al brano che poi si ascolterà. Un'altra particolarità è data dall'armonia che sembrerebbe uguale in entrambe le A e B ma con sostituzioni armoniche, sostituzioni di tritono e arricchimenti di nuovi accordi. Come succede nella quinta battuta della parte A che presenta nel primo tempo della misura un Dm7 (VI grado della tonalità d'impianto) e nel terzo tempo un Eb7 ossia un Tritono di distanza (sub7 VII) (A7) dell'accordo della nuova misura (Dm7). La sesta battuta invece introduce una cadenza con sostituzione di tritono nel terzo tempo (Db7) tradotta quindi in un G7. Nella parte B invece, esaminando le stesse misure (bat. 29 - 30), l'autore presenta solo ed esclusivamente un Dm7 seguito da un G7b9 nella misura dopo con l'intento di creare una cadenza II - V che getta le reti per una nuova cadenza simile. Si intuisce che già nelle prime battute del tema l'armonia si rivela più articolata nella parte A che nella parte B ed è raffinatamente sostituita da altri accordi. Nelle battute seguenti invece, si determina un'uguaglianza piena in entrambe le parti tematiche e ci riferiamo alle battute 15 - 16 - 17 - 18 nella parte A e alle battute 31 - 32 - 33 - 34 della parte B. In quest'ultima però si evidenzia una cadenza II - V che non risolve verso l'accordo di dominante (in questo caso Eb7). Proseguendo la nostra analisi troviamo finalmente la tonica, esattamente nella misura 19 della parte A, che risulta identica alla relativa parte B. Andando avanti ci troviamo di fronte a un vero e proprio cambiamento di accordi: nella parte A vi è subito una cadenza II - V costruita sul secondo grado della tonalità di F Maggiore (Gm7) seguita da una nuova cadenza II - V che non risolve e una ulteriore costruita sul terzo grado minore (batt. 23). Il tutto è seguito da una nuova cadenza finale sulla tonalità d'impianto, il cui primo accordo è una sostituzione di tritono sul secondo grado (Db7) che si può tradurre quindi in un regolare Gm7 (batt. 24). Nella parte B invece, a battuta 36 per l'esattezza, vi è un Bb7(#11) ossia un accordo che Marocco inserisce per costruire una discesa di bassi cromatici dalla battuta 37 che ci ricondurranno alla tonica di F Maggiore.

In merito, ho realizzato una trascrizione per quartetto di formazione jazz.

FRANK'S TUNE

dal CD: Frank Marocco "Like Frank" (1960)
 Trascrizione per quartetto jazz by Dario Di Domizio (v1.0)

Frank Marocco

INTRO (Swing)

Allegro $Dm7$ $Cm7$ $Bb\Delta7$ $Am7$ $Gm7$ $F\Delta7$ $B9(b5)$ $Bb7(\#11)$

soloist

rhythm section

5 $Am7$ $A7Dm7$ $E9(b5)$ $Eb9$ $Db7$ $C7$

A (tema)

9 $F6$ $Em11$ $A7b5(b9)$ $Dm7$

bass in 2 freely, drums brushes

13 $Eb9$ $Dm7$ $Db7$ $Cm7$ $F13$

17 $Bb\Delta7$ $Eb7$ $F6$ $Am7$ $D7$

21 $Dm7$ $Bbm7$ $Eb7$ $Db7$ $C7$

25 **B** F6 Em7 A7b5(b9)

bass in 4 (follow melody), drums (follow melody)

29 Dm7 G7(b9) Cm7

32 F7 BbΔ7 Bbm7 Eb7 F6

36 Bb7(#11) F/A Bb7 F/A Bb7/Ab Ab/G Gb7(#11)

40

41 **C** F6 (1° accordion, 2° guitar/piano) Em7 A7b5(b9)

45 Dm7 Eb9 Dm7 Db7 Cm7 F13 BbΔ7

50 Eb7 F6 Am7 D7 Dm7

55 Bbm7 Eb7 Db7 C7 F6 Em7

60 A7b5(b9) Dm7 G7(b9) Cm7 F7

65 BΔ7 Bbm7 Eb7 F6 Bb(#11) F/A Bb7

70 F/A Bb7/Ab Ab/G Gb(#11)

73 **D** **F6** Tema accordion + Guitar (solo lead) **Em11** **A7b5(b9)** **Dm7**

drums on cymbals (follow melody), bass in 4 (follow melody)

77 **Eb9** **Dm7** **Db7** **Cm7** **F13**

81 **BbΔ7** **Eb7** **F6** **Am7** **D7**

85 **Dm7**

87 **Bbm7** **Eb7** **Db7** **C7**

89 **F6**

91 **Em7** **A7b5(b9)**

93 **Dm7** **G7(b9)** **Cm7**

96 **F7** **BbΔ7** **Bbm7** **Eb7**

99 **F6** **Bb7(#11)** **F/A** **Bb7** **F/A**

102 **Bb7/Ab** **Ab/G** **Gb7(#11)** **END** **Dm7** **Cm7**

FILL (drums)

106 **BbΔ7** **Am7** **Gm7** **FΔ7** **B9(b5)** **Bb7(#11)** **Am7** **A7Dm7**

110 **E9(b5)Eb9** **Db7** **C7** **F6(9)**

3. L'AVANGUARDIA NEL JAZZ E I "RUMORI" DI GUY KLUCEVSEK

3.1. Il free jazz e la fisarmonica nell'avanguardia.

Prima di conoscere a fondo il contenuto del capitolo, facciamo due passi indietro il cosiddetto periodo "free" e jazz modale. Qual'è la vera differenza tra la musica tonale e quella modale? La musica modale è meno sofisticata di quella tonale, è basata su una scala o semplicemente un modo. La musica dell'antica Grecia era esclusivamente musica modale, dalla quale derivano i nomi delle scale medioevali utilizzate anche nel canto gregoriano anch'esso modale. Per capirci, questa musica concentra le basi su una sola scala non mantenendo un legame armonico negli accordi che essa genera. Verso la fine degli anni Cinquanta, le complessità armoniche dell'hard pop gettarono le basi al successivo "jazz modale". Un punto di svolta cruciale arrivò con le teorie di **George Russell** (*Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, Concept Publishing C.O., NY 1953) e i primi jazzisti ad utilizzare le scale modali per l'improvvisazione furono **Charles Mingus, Miles Davis e Jonh Coltrane**. Particolarmente importante è stato l'album di Miles Davis dal titolo *Kind of Blue* (Columbia 1959). Un altro disco molto importante fu inciso da Jonh Coltrane dal titolo *A Love Supreme* (Impulse Records, 1965). Il jazz modale in sostanza svincola la tonalità dalle cadenze. Il passaggio al jazz modale ha trasformato l'improvvisazione musicale e anche profondamente influenzato l'approccio alla composizione, aprendo a nuove frontiere. Altre figure leggendarie di questo movimento furono **Herbie Hancock, Wayne Shorter, Ron Carter, Tony Williams e Elvin Jones**, un batterista che cambiò nettamente il linguaggio ritmico del jazz. Un altro movimento che emergeva contemporaneamente al jazz modale era il "free jazz". In esso si esprimeva totale libertà armonica e ritmica sfidando i confini del suono convenzionale fino ad abbracciare i rumori stessi. Un esponente di spicco in questo periodo era il sassofonista **Ornette Coleman** che debuttò dapprima con un album intitolato *Free jazz* (Atlantic, 1961) che diede anche il nome al movimento. Lo stesso ci descrive la totale libertà dei musicisti dove non vi erano più restrizioni strutturali nell'improvvisazione e si consentivano addirittura più improvvisazioni nello stesso momento. Inoltre vi era frammentazione ritmica, atonalità e persino rumore.

Ritornando allo strumento principe del trattato, ci furono maggiori esponenti in questo periodo. La maggior parte dei fisarmonicisti proveniva dal background del bop e della cultura popolare. Ciononostante, nell'avanguardia emergevano figure come **Orlando Di Girolamo**, di origine italiana, che sin dal 1954, con l'album *Explorations*, collaborava con artisti come Charles Mingus, Teo Macero, Art Farmer e tantissimi altri che hanno dato il loro contributo nell'avanguardia. Di Girolamo era uno straordinario fisarmonicista jazz convinto che il suo strumento fosse in grado di poter esprimere un suo stile originale e nelle registrazioni riesce a far emergere un nuovo sound perfettamente amalgamato all'insieme. Va ricordato anche **Joseph Macerollo**, un notevole musicista proveniente dall'avanguardia classica, che ha svolto un ruolo fondamentale nella promozione della fisarmonica a bassi sciolti con un approccio altamente accademico. Infine, un altro fisarmonicista avanguardistico di grande influenza è **Guy Klucevsek**, di origine slovacca. Entrambi gli artisti, nonostante il loro orientamento verso sperimentazioni, mostravano un

interesse limitato per l'improvvisazione autentica. La presente trattazione si propone di approfondire la vita e il percorso artistico di questo eminente compositore, nonché di analizzare in modo dettagliato il suo stile musicale. Per iniziare, è indispensabile compiere una disamina accurata della biografia di quest'artista straordinario. Sarà pertanto opportuno esplorare la sua formazione musicale, sia in ambito accademico che attraverso le influenze provenienti da maestri e compositori che hanno lasciato un'impronta significativa sul suo percorso creativo. Inoltre, si potranno esaminare gli eventi e le esperienze che hanno segnato la sua vita personale e professionale, al fine di comprenderne le motivazioni che hanno plasmato la sua arte. In questa fase di approfondimento, sarà necessario fare riferimento a pareri ed esegesi forniti da studiosi e critici riconosciuti nel campo della musica, al fine di cogliere una prospettiva più ampia e oggettiva sull'opera di quest'artista. Sarà altresì opportuno fare un confronto con altri compositori contemporanei e con gli stili musicali predominanti nel periodo storico in cui ha operato, allo scopo di individuare le peculiarità che lo distinguono e che possono essere considerate innovative o rivoluzionarie.

3.2. Una vita nella sperimentazione e l'improvvisazione libera.

Guy Klucevsek è uno dei fisarmonicisti più brillanti e stimati a livello mondiale. Il suo talento si estende nell'ambito della composizione, dell'esecuzione virtuosistica sulla fisarmonica e dell'improvvisazione. Egli ha contribuito in modo significativo alla rinascita della fisarmonica negli ultimi 25 anni. La sua musica è un connubio affascinante tra la danza, la polka e le sale da concerto, mantenendo uno stile eclettico che spazia dal jazz alla musica d'avanguardia.

Fin da bambino, inizia ad appassionarsi alla fisarmonica. A soli 5 anni, viene incantato da uno strumento musicale che vede in televisione. È impossibile non notare l'incredibile popolarità della fisarmonica negli anni '50, testimoniata dal successo di artisti come Dick Contino e dalle trasmissioni settimanali di Lawrence Welk. Riuscì a convincere il padre ad acquistargli la sua prima fisarmonica, uno strumento a 12 bassi. Il suo primo insegnante a domicilio fu Joe Macko e il suo primo brano fu *In a little Spanish Town*. Guy si trasferì nella posizione occidentale della Pennsylvania quando i suoi genitori decisero di separarsi. Sin da bambino, fu affidato alle cure amorevoli dei suoi zii, che lo accudirono pienamente. Gli stessi si adoperarono subito per trovargli il miglior insegnante della zona di nome Walter Grabowski. Egli fu importante per Guy rivelandosi un uomo intelligentissimo, colto ed appassionato di Schopenhauer, Nietzsche e Russell. Nella sua formazione con costui, era solito imparare trascrizioni di Ouverture d'opera, concerti per pianoforte e violino e brani per pianoforte solo. Nel contempo suonava anche brani come *Dizzy Fingers*, *Flight of the Bumble Bee* e *Carnival of Venice*. Nel suo repertorio erano presenti anche polke e valzer di Frank Yankovic, ossia l'eroe della sua origine slovena – americana. Grabowski diede al ragazzo una solida base di armonia consentendogli di conoscere a memoria tutti gli accordi maggiori, minori, di settima e diminuiti nell'età adolescenziale di 16 anni. Poco dopo l'insegnante gli conferì brani di Paul Creston, Nicolas Flagello, Alexander Tcherepnin, Elie Seimester e Henry Cowell ma il giovane non era ancora aperto al nuovo vocabolario che offrivano questi compositori celebri in quel momento in America. Nel frattempo, Guy praticava anche

musica pop con una band chiamata "Fascinations" composta da fisarmonica, sassofono tenore, chitarra e batteria con cui suonava per matrimoni e feste di ogni genere. Nella band però non vi era un cantante quindi si riproducevano brani della sua band preferita (i "Ventures") accantonati alle versioni strumentali di *The Lion Sleep Tonigh* e *When I Fall in Love* e diverse polke e valzer. Le polke che trascriveva inizialmente dalle radio e dai dischi divennero presto una porta d'ingresso nel mondo della composizione. Nel 1967, non appena ventenne, conobbe la fisarmonica a bassi sciolti con cui suonò brani di Bach e Scarlatti. Dal 1965 al 1972 studiò musica in diversi college, università e conservatori laureandosi in teoria musicale e composizione dato che in quel periodo la fisarmonica non era accettata come strumento classico nella maggior parte delle università degli Stati Uniti. Poco dopo, si appassionò anche alla musica elettronica che fece conoscere all'artista l'importanza del timbro come elemento musicale sviluppando quindi l'amore per i suoni. Proprio in questo periodo di università Guy scelse di diventare compositore dopo aver ascoltato *Rainbow in Curved Air* di Terry Riley e *Come Out* di Stevie Reich. Questi due brani cambiarono notevolmente lo stile di Guy: rimase stupito e ispirato dall'idea che un compositore potesse prendere una singola frase parlata e farne un'intera composizione di 15 minuti senza introdurre nuovo materiale. Fu così che nel 1971, iniziò a scrivere brani per fisarmonica solista con sottili cambiamenti armonici per lunghi periodi di tempo in cui i toni si dissolvevano lentamente tra le tastiere della mano sinistra e della mano destra. Guy fu anche un fantastico insegnante part time alla *Acme Accordion School* di Westmont, nel New Jersey. Fu proprio il direttore della scuola a introdurlo nel mondo della musica d'avanguardia attraverso le partiture di Per Norgaard, Arne Nordheim, Ole Schimidt e le registrazioni di Mogens Ellegaard. Studiando attentamente queste partiture, Guy acquisì una profonda conoscenza delle tecniche estese per la fisarmonica e le ha incorporate immediatamente nel suo vocabolario sia compositivo che esecutivo. Nel 1977 Guy iniziò a lavorare con l'ensemble *Relache* con sede a Philadelphia, come interprete, compositore e consulente musicale. Qui creò composizioni per artisti di formazione classica in cui viene fornito tutto o parte del materiale per il pezzo, ma gran parte del processo decisionale è lasciato agli artisti. Un buon esempio è *In C* (1964) di Terry Riley, contenente 53 pattern melodici che tutti gli artisti suonano in sequenza. Questo evento è stato incredibilmente emozionante per Guy, poiché segnava un nuovo approccio all'improvvisazione pensato appositamente per gli artisti che volevano diventare improvvisatori nel senso più tradizionale.

Nel 1984 avviene una ulteriore svolta nella sua vita: conobbe John Zorn. In realtà sentì l'artista per la prima volta al *New Music American Hartford* eseguire un suo brano chiamato *Rugby*. Questa performance fu un vero e proprio banco di prova per Guy riguardo all'idea di suonare insieme, e poco dopo si avviò una collaborazione con lui all'interno di una big band chiamata "Cobra". Con questa band, Zorn è riuscito a fare per gli anni 80' ciò che Guy aveva fatto con *In C* negli anni 60': creare un pezzo classico con strumentazione aperta per gli artisti che volevano far parte del processo creativo di realizzazione di un brano. Con i "Cobra" si codifica quasi ogni aspetto dell'**improvvisazione libera**: vengono fornite istruzioni che consentono ai singoli membri dell'ensemble di determinare l'orchestrazione, la dinamica, la densità, i tipi di materiale, i finali, persino la capacità di richiamare eventi accaduti in precedenza durante la performance. Zorn ebbe un profondo impatto nella vita di Guy, tanto da scrivere persino il famoso brano *Road Runner* su

richiesta dell'artista sloveno - americano. In questo brano vi sono figure sulla partitura, fumetti e segni di esclamazione dove l'esecutore si getta nettamente nel mondo dell'improvvisazione dando spazio alla sua totale libertà e creatività. Proprio per questo, la conoscenza con Zorn creò in Guy un vero e proprio cambiamento musicale: fino al 1985 i brani erano decisamente fuori dallo stampo minimalista e con materiale limitato. Dopo l'esperienza lavorativa con Zorn, il suo debutto da solista arriva con *Scenes from a Mirage*, un brano che offre una serie di variazioni su un tema dalle sfumature etniche. Nonostante il brano presentato differisca radicalmente dallo stile di Zorn, la sua struttura frammentata e la fusione di diverse fonti musicali popolari con tecniche di musica d'avanguardia sono un chiaro riflesso delle sue esperienze con "Cobra" e *Road Runner*. Sempre a metà degli anni 80' compose la sua prima partitura per la danza moderna e si appassionò a questa scrittura. Nel 1987, il compositore commissionò una raccolta di 32 brani postmoderni intitolata *Polka From the Fringe*. Questa raccolta richiedeva ai compositori di creare un brano dal carattere frizzante, da eseguire in meno di 3 minuti, adattabile sia per l'esecuzione solistica che con un'intera band. La raccolta fu presentata al *Next Wave Festival* nel 1988 riscontrando maggior successo in tutto il mondo. Nello stesso anno, gli è stata offerta l'opportunità di esibirsi in uno show televisivo chiamato "Mr. Rogers' Neighbourhood" dedicato ai bambini, con l'obiettivo di far loro apprezzare la fisarmonica come uno strumento musicale classico.

In conclusione, Guy Klucevsek commissionò oltre cinquanta opere a compositori come Mary Ellen Childs, Anthony Coleman, Fred Frith, William Duckworth, Jonh King, Aaron Jay Kernis e tantissimi altri. Ha composto oltre 20 colonne sonore per coreografi tra cui Karen Bamonte, Angela Caponigro, David Dorfman ed altri dello stesso calibro. Inoltre ha anche composto la musica per *Chiniserie*, un pezzo musicale teatrale in collaborazione con *Ping Chong and Company*. Per aggiunta ha composto *Hard Coal* con il Bloomsburg Theatre Ensemble, *Industrious Angels* per Laurie McCants, *Cirque Lili* per l'artista francese circense Jerome Thomas che è stato eseguito più di 250 volte in tutto il mondo. Si è esibito al *Berlin Jazz Festival*, al *New Music America*, al *Lincoln Center*, allo *Spoletto Festival/USA*, al *Cotati Accordion Festival*, al *San Antonio International Accordion Festival*, al *Vienna International Festival* e tanti altri sparsi per il pianeta. Oggi è attivo nelle sue attività concertistiche e può essere ascoltato anche nelle recenti compilation *Planet Squeezebox* su Ellipsis Arts e *Great Jewish Music*. Oltre a ciò Klucevsek ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti. Nel 1995 ricevette un New York Dance and Performance Award (BESSIE) per la sua colonna sonora per *Dance, Hey* di David Dorfman e il premio "Listen Up" per la "miglior colonna sonora del 1996" da Publishers Weekly. Nel 2010 ha ricevuto la "United States Artists Collins Fellowship", un premio illimitato di 50.000 dollari assegnato ogni anno ai "migliori artisti d'America". Klucevsek ha pubblicato oltre 20 registrazioni come solista su Tzadik, Winter & Winter, Innova, Starkland, Review, Intuition, CRI e XI. Stereo Review ha citato la sua registrazione Starkland, Transylvania Software, come una registrazione di merito speciale. L'artista sloveno - americano, inoltre, può essere ascoltato anche nelle partiture orchestrali di Jonh Williams per i film di Steven Spielberg, *The Terminal*, *Munich*, *Indiana Jones e il regno del teschio di cristallo* e *Le avventure di Tin - Tin*, e in A.R. la colonna sonora di Rahman per *People Like Us*.

Nel presente trattato, basandomi sulle considerazioni fino ad ora espresse relativamente alla musica d'avanguardia, in particolare alla fisarmonica, ho deciso di selezionare un brano composto

da Guy che si distingue per la presenza predominante del cosiddetto "rumore". Il titolo dell'opera, *Eleven Large Lobsters Loose in the Lobby*, richiama immediatamente l'attenzione del lettore attraverso l'uso di allitterazioni e di un'immagine insolita e surreale. L'autore intende suscitare curiosità e interesse nei confronti del contenuto che verrà esaminato nel paragrafo successivo. L'analisi dell'opera si svolgerà in modo dettagliato, al fine di comprendere appieno gli elementi che la compongono. Saranno prese in considerazione le caratteristiche stilistiche, i messaggi impliciti e i possibili significati sottesi al titolo stesso. Attraverso questa analisi, il lettore sarà in grado di apprezzare le intenzioni dell'autore e i diversi livelli di interpretazione che l'opera può offrire. Saranno esaminati gli aspetti linguistici e stilistici del titolo, valutandone l'impatto emotivo ed estetico. Inoltre, sarà dato spazio alla considerazione del contesto culturale e sociale in cui l'opera è stata prodotta, al fine di comprendere le possibili influenze e le implicazioni più ampie che essa può avere.



Figura 3. Nella foto Guy Klucevsek in un'esibizione da solista al Cotati Accordion Festival, California.

3.3. *Eleven Large Lobsters Loose in the Lobby* : i rumori e le idee schematiche.

Eleven Large Lobsters Loose in the Lobby è un brano musicale che non adotta una struttura programmatica, pertanto il suo intento principale non è descrivere o rappresentare qualcosa al di fuori di se stesso. Fa parte di una suite chiamata "Three Microids" e rappresenta un'affascinante creazione artistica ispirata alle composizioni del celebre compositore Béla Bartók, in particolare al suo capolavoro denominato *Mikrokosmos*. Quest'ultima, un'opera di grande rilevanza nella storia della musica, inserita all'interno di una più ampia serie di composizioni, incarna un'innovativa esplorazione del linguaggio musicale che richiama l'attenzione sulla molteplicità di sfumature e dettagli presenti nel mondo musicale. *Eleven Large Lobsters Loose in the Lobby*, infatti, si pone come un esempio di raffinata fusione di stili e tecniche compositive, facendo tesoro della consolidata tradizione compositiva dell'avanguardia. Riuscendo ad amalgamare elementi

provenienti dalla musica classica, contemporanea e sperimentale, questa suite rappresenta un ambiente fertile per l'esplorazione delle possibilità espressive della musica e si rappresenta come un'estremizzazione al concetto di tonalità attraverso la mancanza totale di suoni a frequenza determinata. Come il suo predecessore *Mikrokosmos*, offre un'esperienza di ascolto che si dipana attraverso una serie di movimenti musicali caratterizzati da una varietà di ritmi, rumori e schemi matematici. L'intento dell'autore di questa suite è quello di fornire un'esperienza musicale coinvolgente ed evocativa, guidando l'ascoltatore in un viaggio musicale che affonda le radici nella tradizione, ma al contempo abbraccia l'innovazione e la creatività.

Il brano è stato commissionato a Guy Klucevsek da una compagnia di tip tap e l'autore ha pensato che sarebbe stato interessante se fosse stato un pezzo di pura percussione per fisarmonica, senza "altezze fisse". Per evitare che il brano suonasse come un semplice "rumore" senza significato, Guy ha scelto di comporlo in un metro balcanico di 11/8, conferendogli così una qualità vivace e ritmica simile a quella di una danza. Il numero undici è associato anche al titolo e le "aragoste" si riferiscono al suono dei cambi di registro della fisarmonica. Tutto il resto è pura allitterazione dando un'idea divertente e simpatica. L'artista *considera Eleven Large Lobsters Loose in the Lobby* come un piccolo capolavoro di teatro musicale in miniatura.

La scelta di utilizzare l'immagine di undici grandi aragoste scappate nel vestibolo sottolinea l'elemento di sorpresa e stravaganza che contraddistingue l'opera. Si apre così uno spazio di riflessione sul rapporto tra l'arte e la realtà, e sull'impatto che l'improbabilità e l'inaspettato possono avere sulla nostra percezione. Attraverso l'analisi dettagliata di *Eleven Large Lobsters Loose in the Lobby*, si spera di offrire una visione più completa e approfondita dell'opera stessa, permettendo al lettore di coglierne appieno le intenzioni e le sfumature. Il titolo rappresenta un punto di partenza stimolante che introduce tematiche intriganti e invita ad una lettura critica e riflessiva.

Come già anticipato, *Eleven Large Lobsters Loose in the Lobby* è scritto su un metro di 11/8 e presenta schemi matematici all'interno di ogni battuta. Ad ogni cambio di schema vi è una modifica sulla suddivisione in 11: ad esempio, il primo schema è 4 + 4 + 3 ripetuto per due battute e il successivo, è 4 + 3 + 4 anch'esso ripetuto per due battute. Segue un 3 + 4 + 4 allo stesso modo presente per due misure. In quest'ultimo schema Guy inserisce semicrome per arricchire la figurazione e apportare varietà al ritmo. Se notiamo bene, anche lo spartito è scritto con due battute per ogni rigo in modo tale da agevolare la visione nel momento dell'esecuzione. Ogni misura per ogni schema proposto ha però una piccola particolarità data questa volta al pulsante dell'aria della fisarmonica: una misura prevede l'apertura del mantice e l'altra la chiusura. La tavolozza dei suoni si espanderà gradualmente nel corso del brano fino ad includere colpi su mantice, colpi di piedi, esclamazioni vocali. Ad esempio lo schema seguente sarà 3 + 3 + 3 + 2 con un bottone dell'aria iniziale e con un colpo sul mantice nella parte finale. Lo stesso succederà nello schema successivo ma con un'idea diversa cioè 3 + 3 + 2 + 3 a sua volta, seguita da un 3 + 2 + 3 + 3 inserendo un colpo di piede come elemento nuovo. Il tutto sarà riprodotto ancora più avanti ma stavolta con uno schema matematico diverso di 3 + 2 + 2 + 2 + 2. Nella seconda pagina, invece, esattamente nella seconda misura, ci sarà l'ingresso di un'esclamazione vocale <<Hey!>> che si

rivela l'ultima croma su uno schema $2 + 2 + 2 + 2 + 3$, esattamente il contrario dell'evento precedente. Ogni misura però sarà via via sempre più ricca dei suoni riprodotti dall'artista. Tuttavia Guy è sempre una sorpresa nella sua scrittura, infatti, poco dopo inserisce una nuova esclamazione <<Huh>> sulla seconda figurazione della misura con una nuova combinazione $3 + 3 + 3 + 2$ ripetuta sempre per due misure. Nella penultima misura vi è uno schema $2 + 2 + 2 + 3 + 2$ e nell'ultima si ripropone un $3 + 3 + 3 + 2$ il primo ad essere stato utilizzato nelle suddivisioni a 4 figure ritmiche. Il brano si conclude con una progressiva diminuzione del ritmo, accompagnata da un'esclamazione vocale già proposta, come se fosse un effetto sorpresa che gradualmente si spegnerà.

Per il lettore ho inserito numerazioni sullo spartito delle varie misure e ho sottoscritto i vari schemi che adotta l'autore in una tabella sottostante che evidenzia l'imprevedibilità dell'autore e la sua intraprendente creatività. In ogni caso lo stesso Guy inserisce una vera e propria legenda per comprenderne i simboli utilizzati.

Schema matematico in 11	Numero misura	Elementi sonori
4 + 4 + 3	batt. 1 e batt. 2	bottone aria
4 + 3 + 4	batt. 3 e batt. 4	bottone aria
3 + 4 + 4	batt. 5 e batt. 6	bottone aria
3 + 3 + 3 + 2	batt. 7 e batt. 8	bottone aria + colpo mantice
3 + 3 + 2 + 3	batt. 9	bottone aria + colpo mantice
3 + 2 + 3 + 3	batt. 10	bottone aria + colpo mantice + colpo piede
3 + 2 + 2 + 2 + 2	batt. 11	bottone aria + colpo piede + colpo mantice
2 + 2 + 2 + 2 + 3	batt. 12	bottone aria + colpo piede + Hey!
3 + 3 + 3 + 2	batt. 13	colpo piede + colpo mantice + Hey! + Huh + bottone aria
2 + 2 + 2 + 3 + 2	batt. 14	colpo piede + Hey! + colpo mantice + Huh + bottone aria
3 + 3 + 3 + 2	batt. 15	colpo piede + Hey! + colpo mantice + Huh

Nella pagina seguente, riporto lo spartito di *Eleven Large Lobsters Loose in the Lobby* con le dovute indicazioni:

4. HERMETO PASCOAL: UN GENIO DELLA CONTAMINAZIONE JAZZ

4.1. La musica brasiliana e i diversi esponenti della fisarmonica sudamericana.

Come già detto dal principio, il lavoro vuole essere un vero e proprio viaggio fra tradizioni e stili toccate dallo strumento. Le diverse contaminazioni nel Jazz vedono protagoniste culture differenti come la musica indiana, balcanica, ebraica, celtica, argentina, swing musette, la musica cubana e quella brasiliana. Quest'ultima è quella di cui parleremo e che approfondiremo in questo capitolo. Il ritmo, elemento fondamentale del jazz, non può eludere il Brasile. Come tantissime riviste riportano: *"I brasiliani attraversano la tristezza per esorcizzarla con l'allegria, con la gioia"*(cit. di Edmilson Cruz Lemos in *"Sasà Mendoza Quartet: Viaggio della musica brasiliana e ritorno"*, Anita Pavone, 2015). Il sentimento che caratterizza l'arte brasiliana è la *Saudade*. In una sola parola convivono le tre anime del Brasile: quella portoghese, importata dai *conquistadores*, quella africana, sbarcata suo malgrado dalle navi cariche di schiavi; quella degli *indios*, dei popoli nativi. In ognuna di queste anime, siano esse bianche o nere, sopravvive la "nostalgia" per un passato che non ritornerà. A sopprimere quel lamento ancestrale c'è la musica, intrisa di ritmo, e sempre velata di tristezza. I ritmi brasiliani hanno influenzato profondamente la musica Jazz: Bossa Nova, Samba, Sertanejo, Forró ecc...

Il Samba nasce a Rio de Janeiro influenzata da stili africani, portoghesi e indigeni ed è oggi riconosciuto come il ritmo nazionale del Brasile. Rappresenta l'energia, la gioia di vivere e l'anima brasiliana e si caratterizza per il suo ritmo sincopato, con una forte presenza dei tamburi e delle percussioni, oltre alla chitarra e al canto. Il samba ha avuto una grande diffusione in tutto il mondo ed è spesso associata al Carnevale di Rio de Janeiro.

La Bossa Nova, oltre a ritmi sincopati, include melodie pacate e raffinate e armonie complesse. In realtà la Bossa Nova combina elementi della samba tradizionale brasiliana con influenze del jazz e anche della musica classica. Questo genere musicale è diventato popolare in tutto il mondo grazie a interpreti come João Gilberto e Vinicius de Moraes, che crearono un nuovo stile grazie alla chitarra e al canto.

Ritornando al fulcro di questo lavoro, potremmo chiederci: "Come fa uno strumento a doppie tastiere con mantice a non essere influenzato dalla poliritmia brasiliana"? La risposta è data dai maestri della tradizione fisarmonicistica brasiliana: **Sivuca, Hermeto Pascoal e Dominginhos**. **Sivuca** (vero nome **Severino de Oliveira**, 1930 – 2006) era brasiliano ed è stato uno dei più grandi fisarmonicisti della storia; era inoltre polistrumentista, cantante e compositore. Sivuca viaggiò molto nella sua attività concertistica trasferendosi dapprima a Parigi dove fonda il gruppo *Os Brasileiros* che lo porterà a stringere un'interessante collaborazione con la "Regina della Bossanova di Parigi" Laura Villa, e poi a New York dove rimane fino al 1976. L'anno dopo torna in Brasile collaborando con altri artisti di fama internazionale come Hermeto Pascoal. Sivuca ha significativamente contribuito all'arricchimento della musica brasiliana in generale, rivelando al mondo l'universalità della musica "nordestina". Il suo lavoro è universalmente riconosciuto.

Dominginhos (vero nome **Josè Domingos de Moraes**, 1914 – 2013) fu un fisarmonicista, cantante e compositore brasiliano. Lo stesso ha prestato alla fisarmonica soluzioni e accenti nuovi.

Nell'universo dei suoni e dei ritmi ciò che conta davvero è la sensibilità, responsabile dell'emozione e del talento, capace di trasformare idee e concetti in opere d'arte. Anche un altro protagonista della scena musicale brasiliana fisarmonicistica come **Oswaldinho Do Acordeon** il cui vero nome è **Oswaldo de Almeida e Silva** merita senza dubbio una menzione in quanto precursore del Forró (musica popolare del Nord - Est del Brasile) e portatore di uno stile nuovo chiamato "Forró Novo" ricco di contaminazioni jazz. Uno dei veri protagonisti nonché innovativo ed evolutivo e sicuramente un perno della musica brasiliana è **Hermeto Pascoal** che, vedremo nelle pagine seguenti, si rivelerà un personaggio complesso e poliedrico di una capacità compositiva e improvvisativa a dir poco sconvolgente.

4.2. Biografia dell'artista "stregone" e il suo talento musicale straordinario.

Hermeto Pascoal, nome completo **Hermeto Pascoal dos Santos**, è nato il 22 giugno 1936 a Lagoa da Canoa, nello stato brasiliano di Alagoas. È un compositore, musicista e polistrumentista brasiliano, conosciuto per aver rivoluzionato la musica popolare brasiliana. Fin da giovane, Pascoal ha dimostrato un grande interesse per la musica. Ha imparato a suonare diversi strumenti da autodidatta, tra cui flauto, sassofono, chitarra e fisarmonica. Ha anche iniziato a comporre le sue prime canzoni durante l'adolescenza. Nel corso della sua carriera, Hermeto Pascoal ha collaborato con importanti musicisti brasiliani come Miles Davis, Egberto Gismonti e Elis Regina. È noto per il suo stile musicale unico e sperimentale, che incorpora una vasta gamma di influenze, tra cui jazz, musica tradizionale brasiliana e musica etnica. Pascoal è anche famoso per il suo utilizzo di strumenti non convenzionali come l'acqua, i suoni corporei e gli oggetti casalinghi, che incorpora nelle sue esibizioni dal vivo e nelle sue registrazioni. Questa innovazione gli ha guadagnato il soprannome di "Il Mago", per la sua capacità di creare suoni unici e sorprendenti. Nel corso della sua carriera, Hermeto Pascoal ha pubblicato numerosi album da solista e ha ricevuto vari riconoscimenti, tra cui il premio "Grammy latino" per la sua carriera. È anche molto rispettato come insegnante e mentore di giovani musicisti. La musica di Hermeto Pascoal è ampiamente considerata come una delle più originali e innovative del Brasile. Le sue composizioni sono caratterizzate da ritmi complessi, armonie audaci e un uso creativo di suoni e strumenti. Il suo contributo alla musica brasiliana e internazionale è stato ampiamente elogiato e continua a ispirare musicisti di tutto il mondo.

Lo stile musicale di Hermeto Pascoal si caratterizza per la sua grande varietà e eclettismo. In merito a questa affermazione si ricorda il disco *Slaves Mass* (in brasiliano "*Missa dos Escravos*") per la Warner Bros nel 1977 dove l'artista rende protagonista un maiale con diversi grugniti insieme a ventagli, bottiglie e teiere. Il suo approccio innovativo alla musica lo ha portato a mescolare diversi generi e influenze, creando un sound unico e originale. Si pensi oltretutto che Pascoal registrò una traccia di *A musica livre de Hermeto Pascoal* in una fattoria circondato da maiali, galline, anatre e tacchini producendo il suo brano *Serei Rei*. In effetti, in quel periodo le sperimentazioni dello "stregone" fecero presa su molti artisti nordamericani come **Herbie Hancock** che, ispirato da Hermeto, chiese al percussionista Bill Summers di soffiare all'interno delle bottiglie dando vita al famoso incipit di *Watermelon Man*. Tuttavia nella musica di Hermeto

si possono trovare elementi da: jazz, bossa nova, samba, musica classica e folk brasiliano. Oltre a suonare il pianoforte, Pascoal è anche un abile suonatore di fisarmonica, flauto, sax e altri strumenti. Le sue composizioni spesso presentano ritmi complessi e sofisticati, con frequenti cambi di tempo e metrica. La sua musica è ricca di colori e strutture sonore, con una grande attenzione per i dettagli e per i suoni naturali. I suoi brani sono spesso molto melodici e espressivi, con una grande varietà di tonalità ed emozioni. In breve, lo stile di Hermeto Pascoal è caratterizzato dalla sua grande capacità di fondere diversi generi e influenze in un unico suono originale e innovativo, rendendolo una figura iconica nella musica brasiliana e internazionale.

Alcune delle sue collaborazioni più note: nel 1962, Pascoal ha suonato il sassofono alto e il flauto nel quintetto di Art Blakey per un breve periodo. Una particolare attenzione che approfondiremo in seguito fu la partecipazione con **Miles Davis** all'album *Live - Evil* del 1971, suonando il flauto nella traccia *Recollections*. Ha collaborato con la cantante brasiliana Flora Purim, moglie di Aírto Moreira, in diversi progetti musicali, tra cui l'album *Speed of Light* del 1976 nonché con lo stesso Moreira, percussionista brasiliano sia in studio che dal vivo. Insieme hanno registrato diversi album, tra cui *Seeds on the Ground* del 1983 e *Identity* del 1990. Nel 1978, Hermeto Pascoal ha suonato con il chitarrista Al di Meola nel suo album *Elegant Gypsy* e ha partecipato all'album *The Promise* del chitarrista britannico John McLaughlin nel 1995. Pascoal ha lavorato con il compositore e chitarrista brasiliano Egberto Gismonti in vari progetti, tra cui l'album *Duas Vozes* del 2000. Inoltre ha collaborato con il famoso cantautore e politico brasiliano Gilberto Gil in diversi progetti musicali nel corso degli anni e con il famoso compositore e bandoneonista argentino Astor Piazzolla in alcuni progetti.

Queste sono solo alcune delle collaborazioni più conosciute di Hermeto Pascoal, ma nel corso della sua carriera ha lavorato con molti altri artisti di spicco. La sua capacità di mescolare diversi generi musicali e la sua straordinaria creatività lo rendono un artista molto ricercato per collaborazioni di vario genere.

Alcuni dei premi e riconoscimenti ricevuti:

- Nel 1986 ha ricevuto il premio "Globo de Cristal" come miglior musicista brasiliano dell'anno.
- Nel 1992 è stato nominato per il *Grammy Award* come miglior artista di musica del mondo.
- Nel 2000 ha vinto il premio *Grammy Latino* nella categoria "Miglior album di musica strumentale".
- Nel 2002 ha ricevuto il premio "Artista dell'Anno" dalla rivista *Bravo!*.
- Nel 2009 è stato premiato con il "Trofeo Villa-Lobos" dalla Fondazione Villa-Lobos per il suo contributo alla musica brasiliana.
- Nel 2012 ha ricevuto il "Premio alla carriera" al Premio da Música Brasileira, uno dei più prestigiosi riconoscimenti musicali in Brasile.

Hermeto Pascoal è considerato una vera e propria leggenda della musica brasiliana e continua ad essere una figura di riferimento per molti musicisti di tutto il mondo.

La collaborazione tra il musicista brasiliano Hermeto Pascoal e il leggendario trombettista jazz **Miles Davis** però è considerata una delle più significative e influenti nella storia della musica del jazz. Il primo incontro tra i due avvenne nel 1970, quando Davis vide Pascoal esibirsi in un concerto a Montreux, in Svizzera. Rimase così colpito dal talento di Pascoal che decise di invitarlo ad unirsi alla sua band per una registrazione in studio. La collaborazione tra Pascoal e Davis produsse due album importanti: *Live – Evil* del 1971 e *Big Fun* del 1974. Questi album segnarono una svolta nella carriera di Davis, poiché si allontanarono dal suo stile jazz tradizionale per esplorare nuove sonorità e influenze. Pascoal contribuì in entrambi gli album come compositore e musicista, portando il suo stile unico e sperimentale alla musica di Davis. La presenza di Pascoal nelle registrazioni e nelle performance live di Davis offrì un nuovo colore e una nuova energia alla musica del trombettista, e le loro collaborazioni sono considerate pietre miliari nell'evoluzione del jazz e della musica sperimentale. Dopo la collaborazione con Davis, Hermeto Pascoal continuò a innovare e a sperimentare nel mondo della musica, guadagnandosi una reputazione come uno dei musicisti più originali e eclettici del suo tempo. In alcune interviste Davis dichiara: << È uno dei musicisti più impressionanti al mondo. Se dovessi rinascere vorrei essere come quell'albino pazzo>>. Ebbene sì, questo appellativo fu dato da Davis a Hermeto visto la forte amicizia che li legava e l'energia meravigliosa così chiamata dal fenomeno brasiliano.

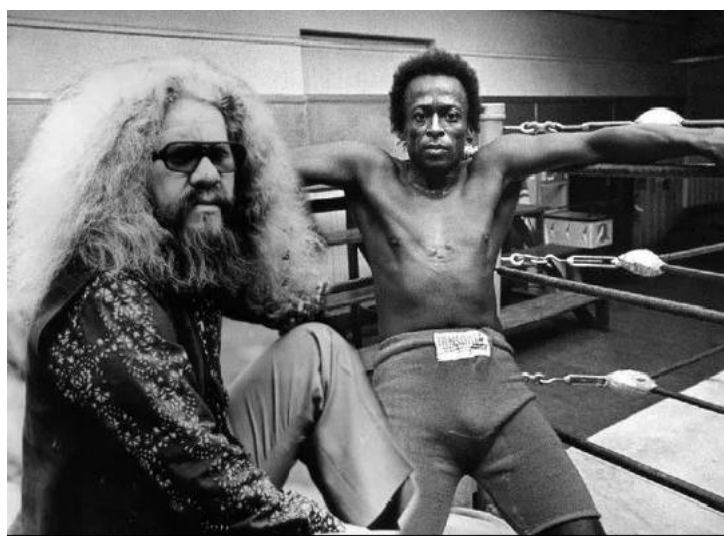


Figura 4. La foto cattura l'incontro ironico di boxe tra Hermeto Pascoal e Miles Davis, avvenuto sul ring all'interno della casa di Davis, noto appassionato di pugilato.

Estratto di un'intervista a Hermeto Pascoal riguardo all'amicizia con Miles Davis della rivista "Musica Jazz" del 12/07/2017 di Pietro Scaramuzzo:

<<Ero andato a sentire un concerto di Miles Davis perchè Airto Moreira suonava con lui. Terminato il concerto, io non mi ero ancora alzato e d'un tratto vidi venirmi incontro un uomo vestito di pelle. Quando mi raggiunse mi disse qualcosa ma io non parlavo inglese. Io ancora non sapevo che

avesse la voce roca. Fu poi Airto a dirmi che quello era Miles Davis. Più tardi lo stesso Miles raccontò che non si sapeva spiegare come fosse andata ma che, pur non avendo la minima idea di chi fossi, si era sentito attratto da me. Miles disse che voleva conoscermi e ascoltare la mia musica. Quando arrivai a casa di Miles dalle parti di Central Park, fui ben accolto, parlammo molto, suonai una dozzina di brani con la chitarra, fu una festa. Tra noi c'era un'intesa profonda>>.

Come abbiamo già anticipato il Brasile è molto legato al canto e al ritmo e chi più di Hermeto Pascoal può dare la vera spiegazione su cosa sia il canto delle persone e cosa sia la musica nel profondo della sua essenza. È inoltre interessante citare un progetto di Hermeto Pascoal che si chiama *Calendario do som*: per un anno intero, per esattezza il 1996, ha composto una canzone al giorno, come augurio di compleanno per tutte le persone nate nei vari giorni dell'anno (inserendo anche una canzone in più per chi era nato negli anni bisestili. Lo "stregone" di Alagoas spiega cosa sia il "Som da aura" nella stessa intervista:

<< Il nostro canto è il nostro parlare. Quando ero piccolo, avevo sette o otto anni, i miei genitori chiacchieravano con i loro amici e io arrivavo dicendo: <<Mamma, lei sta cantando>>. Credevo davvero che parlare e cantare fosse la stessa cosa. Ho inciso il "som da aura" con molte persone e quando lo utilizzo, non sono io a creare la musica. La musica è il parlato delle persone. L'ho fatto anche con un discorso del papa Giovanni Paolo II ma il Vaticano non mi ha autorizzato a inserire la registrazione nel disco. Ma ho intenzione di utilizzarla lo stesso, nel mio prossimo disco! Sono sicuro che se Wojtyla avesse ascoltato la mia registrazione se ne sarebbe innamorato. Lui che parla alla gente in Brasile mentre io gli suono una base con l'organo. Bellissimo. Il Som da aura è il vero canto dell'uomo. La musica è la forza vitale del mondo, fonte infinita di allegria e piacere Credo che chi diventa musicista, qui sulla terra, si sia portato dietro questo dono attraverso la propria anima. L'energia dell'anima sostiene tutto>>.

Come per ogni artista del trattato ho scelto un brano per evidenziare i diversi stili musicali e una trascrizione di un live per descrivere il modo di improvvisare. Riguardo a Hermeto Pascoal sono stato affascinato dalla melodia profonda e struttura armonica geniale riportata nel suo brano *Bebê* dell'album *"A Musica Livre De Hermeto Pascoal"*. Ne parleremo in modo più dettagliato nel prossimo paragrafo analizzando una relativa trascrizione avvenuta dal vivo in una sua performance.

4.3. *Bebê* : il miracolo della vita con un'improvvisazione ricca di creatività.

Prima di addentrarci sulle particolarità stilistiche del brano in questione, proveremo a dare un significato allo stesso dato che sembrerebbe sconosciuto. Per arrivare a una soluzione alquanto soddisfacente potremmo partire dal significato della parola che determina il titolo: "**Bebê**". La parola portoghese (lingua principale del Brasile) e tradotta in lingua italiana significa "bambino" o meglio "neonato". Ricordiamo peraltro che il nostro artista si basa su evocazioni e profezie confermando lui stesso in diverse interviste che il suo primo vagito è considerata la sua prima vera composizione. Infatti per Hermeto l'essere musicista è uno stato di spirito che si raggiunge

nello stesso istante in cui si viene alla luce e lui stesso ne è la prova. Si pensi inoltre che da bambino era solito costruire pifferi in canna con i quali suonava per gli uccellini o, ancora, usare ferri vecchi del nonno fabbro per costruire improbabili strumenti a percussione sui quali si dilettava per intere giornate. Quei ferri vecchi diventeranno più tardi bambole, calici di birra, caraffe di metallo che il genio albino porterà sui palchi di tutto il mondo. Questa dichiarazione ci porterebbe in modo più dettagliato alla nostra affermazione convincendoci che forse Hermeto Pascoal si sentì ancora un “bambino” nel senso più spirituale dato che nelle sue composizioni sono presenti giocattoli e quant’altro. Tuttavia alcune altre fonti riportano che l’artista sia davvero pieno di generosità e bontà ed emani energia positiva quando lo si incontra esattamente quando siamo di fronte a un neonato docile e indifeso. Hermeto è contagioso e basta ascoltarlo per sentirsi pervaso da quella calma che da sempre lo caratterizza, dalla pace di spirito di cui gode. In ogni caso si potrebbe anche optare che “Bebê” sia un “inno alla vita”, una sorta di un augurio alla crescita del neonato in quanto si rivela addirittura un testo della canzone scritto da Hagai Rehaviah, un noto chitarrista israeliano. Egli sembrerebbe descrivere il brano come una “riflessione alla gioia pura, grande eccitazione, rinnovamento e soprattutto, l’aspettativa di un viaggio affascinante”. Alcuni versi della canzone recitano: <<Viaggia con il vento ragazzo mio... Uccellino che crebbe e fuggì dal nido.....il mare scorre con l’alta marea, non inciampare... guardando l’aquilone lì>>. Ebbene sì, questi versi ci danno un significato più profondo della sua interpretazione facendoci capire con precisione che si tratta di un “bambino” che la vita accoglie mettendolo dinnanzi ad ostacoli da superare e invitandolo a guardare sempre in alto e sempre avanti con la metafora dell’ “aquilone” che sta in alto nel cielo. D’altronde alcuni critici descrivono il nostro Hermeto come un santo venuto per raccontarci il mondo, e i suoni del mondo, un genio capace di mostrarci il lato nascosto della musica e probabilmente “Bebê” appare come un messaggio, un augurio alla vita o semplicemente un miracolo che ogni essere vivente riceverà al momento della nascita.

Nella pagina seguente, il testo di *Bebê* scritto da Hagai Rehaviah con traduzione in lingua italiana:

Bebê

PORTOGHESE	TRADUZIONE ITALIANO
<p>Vai viajando pelo vento meu menino vai! Vai buscar o raio prateado que hà nesse luar Vem chamar com força e amor todas essas estrelas, Inventar um nome novo màgico pra elas, Te encher de lua às noites de verão tão lindas. Vai viajando pelo vento meu menino vai! Vai brincar e rir com todas as belas ondas do mar . Elas sempre falam que a vida é a sua amiga E que no teu olhar o mundo interio se ilumina E todas cores criam vida so pra te</p> <p>Vai viajando pelo vento meu menino vai! Vai buscar o raio prateado que hà nesse luar Vem chamar com força e amor todas essas estrelas, Inventar um nome novo màgico pra elas, Te encher de lua às noites de verão tão lindas. Vai viajando pelo vento meu menino vai! Vai brincar e rir com todas as belas ondas do mar . Elas sempre falam que a vida é a sua amiga E que no teu olhar o mundo interio se ilumina E todas cores criam vida so pra te alegrar. Quando você for embora eu vou ficar tão triste Mas o nosso amor é um amor sem limites, Essa flor na alma vai se eternizar pra sempre brilhar - Essa luz que temos tendro va viver acesa Ficara assim, Pela vida e é certeza; mesmo separados, juntos no coração. Corre, corre corre meu menino como vento em Torvelinhos, corre mar quebra na areia, corre a vela no horizonte, Corre o mar na maré cheia, não tropeça olhando pra pipa là - Voa, voa, voa meu menino como aquele Passarinho que cresceu, fugiu do ninho, Voa como a borboleta, essa flor que criou vida para vida alegrar. Core, core, core meu menino, como o vento em</p>	<p>Viaggia con il vento, ragazzo mio!</p> <p>Vai a prendere il raggio d'argento al chiaro di luna</p> <p>Vieni, chiama con forza e ama tutte queste stelle, Inventa per loro un nuovo nome magico, Riempiti con la luna in così belle notti estive.</p> <p>Viaggia con il vento, ragazzo mio!</p> <p>Giocherai e riderai con tutte le bellissime onde del mare.</p> <p>Dicono sempre che la vita è tua amica E nel tuo sguardo si illumina il mondo interiore</p> <p>E tutti i colori creano la vita solo per renderti felice.</p> <p>Quando te ne andrai sarò così triste</p> <p>Ma il nostro amore è un amore senza limiti, Questo fiore nell'anima brillerà per sempre - Questa luce che abbiamo continuerà a</p>

<p style="text-align: center;"> torvelinhos, Corre o mar, quebra na areia, corre mar na maré cheia, Corre e anda pela vida, nos vamos navegar. </p>	<p style="text-align: center;"> vivere Rimarrebbe così, Per la vita ed è certezza; anche separati, uniti nel cuore. Corri, corri, corri ragazzo mio come il vento Turbini, il mare si infrange sulla sabbia, la vela corre all'orizzonte, Il mare scorre con l'alta marea, non inciampare guardando l'aquilone lì - Vola, vola, vola ragazzo mio così Uccellino che crebbe, fuggì dal nido, Vola come una farfalla, questo fiore che ha creato la vita per dare gioia alla vita. Nucleo, nucleo, nucleo ragazzo mio, come il vento nei turbini, Il mare scorre, si infrange nella sabbia, il mare scorre con l'alta marea, Corri e cammina attraverso la vita, navigheremo </p>
--	--

Ci addentriamo adesso alla trascrizione del brano dall'album *The Monash Sessions* (2013) che prende il nome dalla Monash University della *Sir Zelman Cowen School of Music* di Melbourne (Australia) ossia la stessa che ha contribuito al disco con la collaborazione degli studenti. In qualità

di artista residente presso la scuola Pascoal, ha avuto l'opportunità di registrare le sue composizioni insieme al chitarrista australiano Doug de Vries, rinomato per la sua esperienza nella musica brasiliana. La formazione è veramente straordinaria, con membri del personale accademico della Monash University come Robert Burke, Jordan Murray, Paul Williamson e Julien Wilson, oltre alla partecipazione speciale del talentuoso sassofonista italiano Mirko Guirri. Inoltre, la presenza degli studenti di studi jazz dell'università contribuisce a creare un ambiente ricco e stimolante. Durante il processo, Hermeto ha organizzato accuratamente la collaborazione con Jordan Murray, mentre Doug deVries si occupava delle traduzioni. Nel frattempo, la registrazione andava avanti e si trasformava in un atto spontaneo quando Hermeto, durante la traccia del brano scelto per questo trattato, si alzò con un bicchiere d'acqua e iniziò a cantare nel bicchiere. L'improvvisazione risultante dimostra come la parola "innovazione" sia stata a lungo sinonimo di Pascoal, il cui talento nel creare musica praticamente con qualsiasi cosa gli è valso soprannomi come "lo stregone". Con poco più di mezz'ora di musica registrata, infatti, gli ascoltatori si sentono obbligati ad assaporare ogni momento. *Hermeto Pascoal The Monash Sessions* è una registrazione evocativa ed estremamente affascinante. Infatti, nessun musicista nella storia ha mai improvvisato utilizzando un bicchiere d'acqua, un evento che ritengo degno di nota e che ho deciso di condividere con il lettore. Questo evento straordinario è un esempio eloquente di come la musica possa essere sempre in evoluzione. Tuttavia, l'acqua rappresenta l'elemento essenziale per la sopravvivenza dell'umanità e rappresenta il primo contatto che abbiamo con il nostro ambiente. L'unica certezza è che con Hermeto tutto è possibile!

La trascrizione prevede l'improvvisazione su 4 chorus sviluppati sulle prime due A del brano. Quest'ultimo infatti conferma lo stesso tema su due chorus ma con piccolissime differenze sulla settima e ottava battuta e una piccolissima variazione melodica nella penultima battuta. Nella prima esposizione troviamo, sulla nota B (7°,8° misura) un accordo di A-7b13 mentre nella seconda, sulla stessa misura l'accordo è C#-7 dando così un intervallo diverso alla nota in questione (B= settima minore). L'altra particolarità è data alla penultima battuta dove nella prima esposizione del tema della parte A si prevede una cadenza II – V – I sulla tonalità d'impianto con la nota F che risolve sulla nota E mentre, la seconda esposizione include direttamente un ritorno alla tonalità d'impianto (A-) con una nota E tenuta per due battute.

Il solo di Hermeto fa il suo ingresso con una nota lunghissima tenuta per diverse battute e dopo diverse semicrome termina su la stessa nota iniziale ma un'ottava più bassa (nota E). La battuta seguente è una vera e propria pausa che evidentemente prevede un profondo respiro di Pascoal per prendere aria all'interno del bicchiere per poi dare benvenuto ad alcune tredicesime espresse da semicrome e subito dopo da una terzina di semiminima che si interrompe con una nona (nota B) su un accordo di Am/7b13. Andando avanti l'armonia presenta una cadenza II – V – I in tonalità di C e l'improvvisatore si avvale dell'uso di scorrimenti melodici diatonici sull'accordo di dominante (G7) per arrivare a una nona (nota D) sull'accordo successivo (C-7). Ricordiamo che l'improvvisazione potrebbe apparire semplice su di uno strumento musicale ma il Pascoal si avvale solo ed esclusivamente dell'uso della voce e del bicchiere pieno d'acqua. Dopo l'esecuzione di note cordali sui relativi accordi seguenti, troviamo una particolarità assai difficoltosa riguardo al canto sull'ultimo accordo (E7) dove l'esecutore si avvale di note estese oltre alla tredicesima e, la terza bemolle, sarà

d'avvio a una prima terzina. La seconda, sempre sulla stessa misura, dà all'ascoltatore una nona bemolle oltre a quelle note appena evidenziate. Entrambe le terzine daranno il via all'ingresso del nuovo secondo chorus. Quest'ultimo si apre con una nota cordale dell'accordo sovrastante (A-7) dando luogo, nelle battute seguenti ad una vera e propria ripetizione avente come nota iniziale una undicesima (D) e una tredicesima (F) come nota finale sullo stesso accordo. Hermeto ripete la stessa figurazione con le stesse note per tre battute esatte per poi inserire un'altra figurazione ritmica ripetuta su note cordali sulla misura seguente che stavolta termina su una nota cordale E. L'accordo che segue è quello citato poco prima ossia un piccolo cambiamento apportato sulla seconda parte A. Qui Hermeto improvvisa con le note del voicings arpeggiandolo sul secondo tempo della misura per poi creare un piccolo circondamento (*enclosures*) partendo dalla nona dell'accordo (nota D#) per approssimare la tonica dell'accordo (nota C#). Subito dopo troviamo sullo spartito la scritta in corsivo "*chokes and water*" che presagisce a una ipotetica strozzatura del nostro artista o meglio un effetto voluto o forse no. Proseguendo troviamo un anticipo sul secondo tempo con una nota G su un'armonia di C-7 che dà luogo a una scala di semicrome sull'accordo di F7. Ancora dopo sembrerebbe approssimare una nota F ossia quinta dell'accordo scritto (Bb7), da una terzina di crome e subito dopo, inserisce un gliss "acquatico" rievocando che le orecchie degli ascoltatori siano di fronte a un evento del tutto straordinario. Nella battuta seguente gode ancora dei suoi magici effetti inspiegabili con l'acqua all'interno del bicchiere suonando un B che approssima un C e nell'ultima misura del chorus in questione prevede una settima minore (nota D) e una tonica (nota E) dando luogo a una terzina che include una terza bemolle, una nona e una tredicesima sull'accordo di dominante E7. Siamo di fronte al nuovo chorus ossia il terzo dove possiamo ben notare che il Pascoal dà origine allo stesso con l'ingresso di una nuova nota quasi misteriosa: una settima maggiore su di un accordo minore (nota Ab = enarmonicamente G#). Questa è una tensione molto usata dai jazzisti soprattutto dai brasiliani quando improvvisano su un ritmo Bossa-Nova dato che l'armonia lo richiede. Lo stregone in altre composizioni sembrerebbe farne un uso frequente di questa sonorità. Si potrebbe pensare anche a una chiusura (idea plausibile) della frase precedente in quanto la nota in discussione (G#) è la terza dell'accordo di E7. Sono tante le supposizioni di questa frase. Potrebbe anche aver pensato a una scala blues minore di D dato che la nota Ab è esattamente l'intervallo di tritono della stessa e un ipotetico accordo di dominante con la terza maggiore (A7), risolverebbe proprio sul nostro accordo immaginario (D minore). Un'altra ipotesi molto fattibile è che ovviamente con un bicchier d'acqua e un canto pronunciato risulta assai difficoltoso prendere una nota esatta come già detto prima. La cosa sicura è che ogni nota è messa al posto giusto e al momento giusto e risulta molto gradevole alle orecchie di chi ascolta. Hermeto tuttavia procede il suo solo con ritmi sincopati rendendo la nota E protagonista per svariate misure fino ad approssimare una tredicesima sull'accordo corrente (A-7) per poi proseguire con un uso abituale di sincopi e semicrome nelle misure seguenti. Andando avanti siamo di fronte a una cadenza II – V in C dove l'esecutore dà il via a un disegno ritmico che ripeterà fino alla fine del chorus. Nell'accordo di D-7 infatti presenta una semiminima sul primo tempo seguita da una terzina di crome sul secondo tempo che cade sulla nona dell'accordo (nota E) con un approccio cromatico discendente e che, a sua volta, dà il benvenuto alla nota D ovvero quinta dell'accordo seguente di G7. Questa figurazione, vale a dire una terzina di crome, si ripeterà anche nella misura che segue in diversi tempi della battuta: prima avviene sul secondo tempo sull'accordo di D-7 e poi sul primo

tempo sull'accordo di C-7. Si può intuire dallo spartito di seguito che siamo di fronte a due cadenze II - V e l'artista avrebbe potuto pensare a un ipotetico disegno ritmico per entrambe. Andando avanti infatti esordisce con un'ulteriore figura ritmica che prevede una nota iniziale F (quinta dell'accordo di Bb13) e una nota finale Ab (settima dell'accordo Bb13). La stessa cosa si ripete nelle misure seguenti impostate però sulla cadenza II - V della tonalità d'impianto. In queste, l'artista si avvale dell'uso della undicesima come nota iniziale E e terza bemolle come nota finale su un accordo di dominante di E7, lo stesso che chiude il chorus analizzato dando vita ad un altro risultante l'ultimo dell'improvvisazione. La particolarità di quest'ultima esposizione è davvero stravolgente: si pensa che Pascoal riesca a improvvisare addirittura sestine per le seguenti quattro misure. Subito dopo si ascolterà un E che darà luogo a due quartine nella battute seguenti che si bloccheranno su una undicesima dell'accordo analizzato (C#-7). Anche qui dobbiamo rifarci all'abilità dei jazzisti nell'uso delle scale modali e intuire così che quell'accordo è un secondo grado della tonalità di B Maggiore quindi probabilmente Hermeto abbia improvvisato sulla scala misolidia pensando al quinto grado vale a dire a un accordo di dominante di F#7. Nelle battute seguenti troviamo una nota F molto acuta di notevole difficoltà esecutiva vista la bocca piena d'acqua. Andando avanti siamo di fronte a uno nuovo disegno ritmico creato su due battute: vi sono due crome discendenti che attraverso una terzina altrettanto discendente termina la sua corsa sulla quinta dell'accordo sovrastante. Ad esempio abbiamo una G con un armonia di C-7 e poi una nota F su un accordo di Bb13. Il disegno musicale istantaneo a cui pensa Pascoal sembra essere lo stesso appunto perchè su progressioni di cadenze II - V, include due crome di cui la prima anticipata nel primo tempo della battuta e nella seconda si prevede una terzina. La stessa cosa succede poco dopo cambiando però le crome in una terzina di semiminima. Il concetto è lo stesso. Si conclude quella che abbiamo chiamato l'improvvisazione "acquatica" con un'ulteriore terzina di semiminima composta da una minima e due semicrome che poggiando la loro frase su una undicesima dell'accordo di B semidiminuito discendendo verso una tredicesima sull'accordo di dominante Mi7 che darà origine a un nuovo chorus. Che dire, il modo di improvvisare di Hermeto Pascoal è davvero stravagante e fuori misura. A mio avviso, inimitabile, fatto che conferma l'appellativo di "stregone" in quanto lascia un sapore di magico a chiunque lo ascolti.

Nella pagina seguente, la trascrizione di *Bebê* dall'album *Monash Sessions* del 2013:

Bebê

Trascrizione di Dario Di Domizio
dall'album "The Monash Sessions" (2013)

Hermeto Pascoal

♩ = 85

Chords: A-7, A-7b13, D-7, G7, C-7, F7, Bb7, Bø, E7, C#-7

41 *D-7* *G7* *C-7* *F7*
chokes and water

45 *Bb13* *Bø* *E7*

49 *A-7* *A-7b13*

53 *A-7* *A7b13*

57 *D-7* *G7* *C-7* *F7*

61 *Bb13* *Bø* *E7*

65 *A-7* *A-7b13*

69 *A-7* *C#-7*
weir d sounds?
D-7

73 *G7* *C-7* *F7*

77 *Bb13* *Bø* *E7*

Qui di seguito, lo spartito di *Bebê* realizzato da me per un eventuale Combo Jazz:

Bebê

Hermeto Pascoal

♩ = 90

Am⁹ Fmaj7^(#11)/A

5 **A** A-⁹ Fmaj7^(#11)/A

9 A-⁹ Fmaj7^(#11)/A

13 D-⁹ G¹³ G7^{b13} C-⁹ F¹³ F7^{b13}

17 B^{b13} B-7^(b5) E7

21 A-⁹ Fmaj7^(#11)/A

25 A-⁹ C^{#-9}

29 D-⁹ G¹³ G7^{b13} C-⁹ F¹³ F7^{b13}

33 B^{b13} A-⁹ Fine

37 **B** E-7^(b5) A¹³ A7^{b13} D-7^(b5) G¹³ G7^{b13}

41 **C-7(b5)** **B7(#11)** **Bbmaj7** **Bmaj7** **Cmaj7** **Dbmaj7** **Dmaj7** **Ebmaj7**

45 **B7(#11)** **Bbmaj7** **B7(#11)** **C** **C-7sus4**

49 **B7(#11)** **Bb-7sus4** **A7(#11)** **Ab-11**

53 **G7(#11)** **Gbmaj7** **Gmaj7** **AbMaj7** **AMaj7** **Bbmaj7** **Bmaj7** **Gbmaj7**

57 **D** **B-7sus4** **Bb7(#11)** **A-7sus4**

61 **Ab7(#11)** **G-7sus4** **Gb7(#11)** **Fmaj7**

65 **B-7(b5)** **E7(b5)** **ASSOLI** **A-9**

69 **Fmaj7(#11)/A** **RIPETI SEZIONE "A"** **FINO AL "FINE"**

CONCLUSIONI

Questo elaborato si è focalizzato sull'importanza dei diversi periodi della fisarmonica jazz arrivando a giustificarne il viaggio e la sua evoluzione fino ai giorni attuali, esaminando varie biografie di autori straordinari e diversi modi di improvvisare. Abbiamo intuito che non è possibile parlare di jazz senza includere la fisarmonica, poiché questo strumento è stato influenzato da una vasta gamma di stili, che vanno dalla tradizione alla contaminazione. Tuttavia abbiamo concretizzato l'idea che ogni artista affrontato nel trattato ha avuto ed ha rilevanza particolare nel mondo della musica, lasciando un'impronta indelebile ai lettori, critici ed ascoltatori. Dopo diversi studi approfonditi sono arrivato alla mia scelta definitiva sugli autori affrontati in quanto, ognuno di essi, si è rivelato un perno del periodo jazz che ha vissuto. Tanti altri fisarmonicisti e non, sono stati citati perchè anch'essi sono stati e sono importanti tutt'oggi ma la mia idea è stata direzionata e dettagliata. Le motivazioni partono da una delle figure più importanti della nostra penisola: Gorni Kramer. Come si è visto egli ha contribuito nella musica in maniera totale diventando uno dei primi direttori d'orchestra della Rai e del Festival della Canzone Italiana. Insomma un grande personaggio e sicuramente un vero e proprio divulgatore della musica jazz in particolare dello swing. Io sono profondamente colpito dai suoi lavori e ancor di più di essere italiano, sapendo che questo gigante ha portato all'estremo uno strumento che allora era associato alla musica da ballo. Come abbiamo intuito nel contenuto, Kramer suonava la musica da ballo col padre per avere disponibilità economica ma era appassionato di swing e non ha mai abbandonato questa passione. La società attuale dirotta gli individui a creare quello che è giusto per la massa e non per le proprie idee. Si pensi che il suo nome arrivò alle orecchie di Vittorio Mussolini (artista e produttore cinematografico - figlio di Benito), che nel 1941 disse che Kramer aveva davvero creato un nuovo modo di suonare la fisarmonica, con effetti inediti e inaspettati. Il brano scelto *Prime Lacrime* per questo elaborato è a mio avviso straordinario in quanto, come già detto, fu un capolavoro e un vero e proprio debutto dei generi di successo di quel periodo. Ricordando che il jazz appartiene all'America, confermo la mia scelta su *Prime Lacrime* poiché si è rivelato l'esatto connubio tra la canzone americana e la melodia italiana che da sempre ci caratterizza. La domanda che sorge è: cosa avrebbe realizzato Kramer se avesse continuato a fare il jazzista pensando a una sua stabilizzazione negli USA già proposta a quei tempi? Cosa ci avrebbe regalato? La sua direzione musicale sembrava essere l'opera italiana, cosa avrebbe realizzato quindi se si fosse dedicato alla musica colta, sinfonica e cameristica? La risposta la lascio ai lettori. Una particolare attenzione però è rivolta oggi al fisarmonicista italiano **Renzo Ruggieri** poiché il suo linguaggio attuale è basato sulla ricerca costante della melodia anche nei soli omaggiando peraltro il melodramma italiano con un suo disco capolavoro *Opera* in cui preferisce gli archi agli ottoni. Inoltre si pensi che Ruggieri omaggia lo stesso Kramer con un suo progetto con big band che prende il nome di *Kramer Project*. Potrebbe essere lui l'erede di Kramer? In aggiunta lo stesso Ruggieri vanta un progetto dal nome *Solo Accordion Project* dove si distingue per l'improvvisazione libera associata quindi ai capitoli seguenti sull'argomento free jazz e avanguardia. Ponendo ora la nostra attenzione verso il secondo autore del periodo di rivoluzione jazz ci dedichiamo a Frank Marocco. Dopo averne sentito molto parlare e averne associato l'appellativo di "Charlie Parker" della fisarmonica in diversi libri, mi sono permesso anch'io di usare questo epiteto. Ebbene si,

come affrontato nelle pagine dell'elaborato, il periodo di rivoluzione jazz ha creato un vero e proprio linguaggio chiamato "bebop" come ribellione ai bianchi. Il padre fondatore del movimento fu Charlie Parker, detto "Bird" e la mia scelta per rappresentare nel modo più significativo il movimento corrente è *Frank's tune* di Marocco. Il bebop fu un movimento musicale sviluppato negli Stati Uniti negli anni 40' come appunto evoluzione del jazz tradizionale. Caratterizzato da ritmi complessi, improvvisazione virtuosistica e linguaggio armonico sofisticato, il bebop ha rappresentato una vera e propria svolta radicale rispetto al jazz più convenzionale dell'epoca. Come già riportato in queste pagine i principali protagonisti di questo movimento sono stati i musicisti come Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk e Bud Powell. Per quanto riguarda l'ambito fisarmonicistico bop sono stati in tanti a dare il loro contributo ma il fraseggio di Marocco non aveva eguali. Si pensi ovviamente che egli inizia lo studio della fisarmonica a sette anni quindi esattamente a cavallo del periodo bebop il che lascia intendere come fu influenzato da questo stile già dalla tenera infanzia. Anche lui come Kramer ha lavorato in programmi televisivi addirittura registrando numerose colonne sonore per film lasciando una ricca ispirazione per i futuri musicisti fisarmonicisti. Il brano riportato appunto nel secondo capitolo riflette su questo stile dando agli ascoltatori quel sapore "ribelle" del bebop. L'Italia ha particolare importanza nel jazz visto che a Marocco è stato affiancato un altro di fama internazionale: **Simone Zanchini**. Si pensi infatti che quest'ultimo ha collaborato con Frank Marocco e, insieme, hanno realizzato il disco *Bebop Buffet* che è un vero omaggio a questo linguaggio espresso con la fisarmonica. Possiamo quindi azzardare a dire che lo stile e la musica di Marocco sono ancora "vivi" grazie al contributo offerto da questo artista italiano. Spostando ora l'attenzione verso il terzo capitolo parliamo di un altro periodo del jazz: il free e l'avanguardia. I due elementi che caratterizzano questo periodo furono l'innovazione e la sperimentazione, manifestatesi principalmente negli anni 60' e 70'. Il jazz free è caratterizzato dalla totale assenza di regole armoniche e strutturali e, i musicisti improvvisavano liberamente non seguendo uno schema musicale predefinito permettendo loro una maggiore libertà espressiva e creativa. L'avanguardia si riferisce a un movimento che ha cercato di portare il jazz in territori sconosciuti dando modo ai musicisti di esplorare nuove tecniche per suonare i propri strumenti incorporando elementi della musica classica e sperimentale, nelle loro composizioni, sfidando i tradizionalisti del jazz. Anche i rumori, che abbiamo approfondito in questo capitolo, facevano parte dell'avanguardia e dello stile free. Appunto tutto questo ha portato a una musica altamente innovativa e spesso di difficile ascolto. Alcuni dei principali musicisti associati a questo periodo includono Jonh Coltrane, Ornette Coleman e Cecil Taylor. Tornando sempre alla nostra protagonista la fisarmonica, posso affermare che è stato assai difficoltoso scovare fisarmonicisti al free jazz o del periodo d'avanguardia. Se volessimo guardare il mondo classico sarebbero stati in tanti ad aver apportato innovazione e sperimentazione nel nostro strumento ma nel jazz, uno dei pochi ad aver intrapreso questo stile è stato **Guy Klucevsek**. Anch'egli americano ma con origini slovene, ha portato lo strumento a mantice alla sua completa innovazione e creatività. Dopo aver avuto modo di contattarlo e porgli domande riguardo al suo stile e alla sua grande maestria compositiva, mi ha donato lo spartito del suo brano *Eleven Large Lobsters Loose In the Lobby* ponendo così una dettagliata analisi in questo trattato. Come più volte detto l'avanguardia si basava anche su rumori e suoni astratti e il brano in questione del terzo capitolo affonda le radici proprio su questi elementi. *Eleven Large Lobsters Loose in the Lobby* è un vero e proprio

capolavoro dell'artista che si pone come un esempio di raffinata fusione di stili e tecniche compositive. Il brano fa intendere anche l'ironia di questo grande maestro e la stravaganza nel comporre poiché l'immagine di undici grandi aragoste scappate nel vestibolo è estremamente divertente e piena di creatività e novità riguardo la fisarmonica. Si pensi infatti che le "aragoste" si riferiscono al suono dei cambi di registro e tutto il resto è pura allitterazione dando al pubblico un tocco di simpatia e umorismo. Si apre così uno spazio di riflessione sul rapporto tra l'arte e la realtà, e sull'impatto che l'improbabilità e l'inaspettato possono avere sulla nostra percezione. Non dimentichiamo però, come riportato nel capitolo, che Guy conobbe **Jonh Zorn** ovvero un grande personaggio di rilievo nel jazz d'avanguardia. Egli scrisse *Road Runner* su richiesta dell'artista sloveno – americano e tutti coloro che si avvicinano a questo strumento (soprattutto nel mondo classico) ne vengono a conoscenza. In esso vi sono addirittura figure sulla partitura, fumetti e segni di esclamazione dove l'esecutore si getta nettamente nel mondo dell'improvvisazione libera dando spazio alla sua totale libertà e creatività. Ricordiamo che Jonh Zorn si è ispirato molto alla corrente di Jonh Cage, oltre che al jazz d'avanguardia e alla musica dei cartoni animati creando una sorta di corrente postmoderna del jazz generando così un *free* totalmente informale e rumoristico. *Road Runner* inquadra appieno tutti questi elementi creando un sapore cageano ed è molto evidente come la stessa cosa avvenga in *Eleven Large Lobsters Loose in the Lobby* apportando anch'essa una legenda per l'esecutore imposta da Guy. Come egli racconta, la conoscenza con Zorn segnò un passaggio fondamentale nella sua vita e forse oggi il motivo per il quale è associato anche alla musica d'avanguardia lo deve proprio a lui. Affianco a Klucevsek, tutt'ora attivo nella sua attività concertistica, va indicato il nome di un'altra importante fisarmonicista donna associata all'avanguardia: **Pauline Oliveros**. I due hanno collaborato insieme in diversi dischi musicali come *Sounding/Way* nel quale il musicista americano interviene sia come compositore (*Tremolo No. 6*), sia come fisarmonicista in duo con Oliveros stessa (*The Tuning Medication*). In ogni caso invito i lettori ad ascoltare questi splendidi capolavori. Inoltre Guy, alla morte della compositrice nel 2016, scriverà "*Pauline, Pauline*", sorta di breve Requiem in sua memoria, per quattro fisarmoniche e tre voci. Un capolavoro anche questo! Un altro motivo che tengo a sottolineare per motivare la scelta di questo Maestro è la caparbia simile a quella di Kramer ovvero continuare a suonare la fisarmonica jazz nel momento in cui negli anni 60' e 70' era totalmente fuori moda e si pensava addirittura che il futuro dello strumento fosse relegato ad eventi nostalgici. In televisione la fisarmonica era stata sostituita dalla chitarra e i ragazzi che la guardavano, non avevano alcun modo di conoscerla. In una importante intervista sul Jazz, Guy dichiara di aver fatto la scelta giusta all'età di 5 anni ed ha continuato a suonare la fisarmonica nonostante i cambiamenti delle società. Ricordiamo peraltro ai lettori, che alla fine degli anni 80', la fisarmonica tornò di nuovo in voga e entrò anche nella cultura pop per poi riapparire in televisione nei diversi spot degli anni 90'. Insomma un'esplorazione continua! Spingendoci ora verso la conclusione, ci concentriamo sull'ultimo capitolo ovvero quello della contaminazione. Qui ho scelto un altro genio del panorama musicale soffermandomi molto sulla musica brasiliana. Come già riportato, il jazz è stato profondamente influenzato da elementi di numerose culture con diversi stili e pensieri generando così un unico orientamento per ogni paese come la musica balcanica, ebraica, celtica, argentina, indiana, il *Musette* francese e la musica brasiliana, principe di questo ultimo capitolo. Io credo che quando si pensa al jazz in modo generale si fa sempre

riferimento allo swing americano generico ma non si può non pensare al *Samba* o alla *Bossa Nova* poiché entrambi influenzati dalla musica africana, portoghese e indigena. Il Jazz stesso deriva dalla fusione di elementi musicali africani con quelli del nuovo ambiente in cui i neri si trovarono a vivere a New Orleans. Quindi il mio approfondimento va soprattutto per la musica del Brasile influenzata sia dall’Africa che dall’Europa e soprattutto dal Portogallo. Questa musica integra dapprima come elemento predominante il ritmo ossia lo stesso a caratterizzare la musica jazz. Quando pensiamo al Brasile la nostra mente si catapulta in mondi nuovi fatti di ritmi incalzanti e coinvolgenti con diversi tipi di strumenti a percussione e non solo. Il Brasile è sinonimo di musica in tutte le sue forme e di Carnevale, il più importante e bello del mondo. Per rappresentare questo universo di suoni nel capitolo della contaminazione ho scelto il gigante della musica brasiliana, **Hermeto Pascoal** ed un suo brano che sembra avere un significato spirituale e divinatorio come del resto abituale in Sud America: *Bebê*. La parola portoghese (lingua principale del Brasile) e tradotta in lingua italiana significa “bambino” o meglio “neonato”. Ricordiamo peraltro che il nostro artista si basa su evocazioni e profezie confermando lui stesso in diverse interviste che il suo primo vagito è considerata la sua prima vera composizione. Infatti per Hermeto l’essere musicista è uno stato di spirito che si raggiunge nello stesso istante in cui si viene alla luce e lui stesso ne è la prova. Come d’altronde riporta il testo scritto da un chitarrista israeliano Hagai Rehaviah, *Bebê* potrebbe essere una “riflessione alla gioia pura, grande eccitazione, rinnovamento e soprattutto rinascita”. Le frasi che mi hanno più colpito del testo come <<*Viaggia con il vento ragazzo mio... Uccellino che crebbe e fuggì dal nido... il mare scorre con l’alta marea, non inciampare... guardando l’aquilone lì*>> fanno intendere perfettamente ai lettori che si tratta di un viaggio affascinante che tutti riceviamo dal Creatore ossia la nostra vita. Ci racconta di un “bambino” che percorre il proprio cammino che, seppur pieno di ostacoli, lo si incita a guardare sempre in alto fino al raggiungimento dei propri obiettivi (<<*non inciampare guardando l’aquilone lì*>>). Incantevole! Quello che però è stato davvero sorprendente e sono sicuro che anche gli ascoltatori lo apprezzeranno, è il modo di improvvisare in questo brano. Sicuramente Hermeto non è rimasto come tale in quanto ha improvvisato con un bicchierone d’acqua cantando al suo interno. Ricordiamo tuttavia ai lettori che Hermeto trasforma in musica tutto ciò che lo circonda e include ferri vecchi e bambole e anche enormi boccali di birra nelle sue composizioni. Nel trattato viene citato **Miles Davis** considerato che egli stesso afferma in diverse interviste di voler essere come Hermeto se dovesse avere una nuova vita dopo averlo definito un genio, un <<albino pazzo>>. Se lo ha detto Miles figuriamoci cosa significhi davvero incontrarlo e scambiarsi idee musicali ecc... sarebbe un evento straordinario dopo che è stato definito dai critici un animo indifeso e generoso capace di portare pace e serenità in ognuno di noi. Alcuni lo hanno definito il profeta della musica, altri dicono che sia un uomo speciale sceso in terra per illustrarci la musica e farcela conoscere nel migliore dei modi. Chissà! Hermeto ovviamente è ancora attivo nei suoi concerti quindi, nonostante la sua età, ci si potrebbe aspettare altre possibili stravaganti creazioni musicali e altri eventi che passeranno alla storia della musica. Il brano scelto che secondo me lo rappresenta è suonato oggi in tutto il mondo con diversi organici ma nessuno mai sembrerebbe averlo arrangiato in quanto è già ricco così come lo ha scritto lo “stregone di Alagoas”, Hermeto Pascoal. Un altro importantissimo fisarmonicista che ha riproposto il brano nei suoi concerti nonché appartenente anch’egli al mondo della contaminazione jazz è **Richard Galliano**,

fisarmonicista francese di origini italiane. Egli ha cambiato il corso della storia della fisarmonica portando alla massima evoluzione il *Musette Francese* esattamente come Piazzolla ha fatto per il tango argentino evolvendolo in "*Nuevo Tango*". Nei primi anni del Novecento il *Musette* francese, associato dapprima a una danza pastorale della Francia Centrale, si trasformò nel *Valzer Musette* mantenendo il suo ritmo ternario. Poco dopo divenne il ballo della nobiltà come un'alternativa al valzer viennese e la fisarmonica ne divenne protagonista. Sicuramente il pioniere di questo stile fu il fisarmonicista Louis Richardet. Tutt'oggi ancora attivo Galliano propone progetti di Piazzolla, Bach, Mozart, Vivaldi in giro per il mondo oltre a sottolineare la magia del *Valzer Musette* francese nei suoi live. Un altro fisarmonicista da citare riguardante la contaminazione è l'italiano **Antonello Salis**. Io associo molto questo importante musicista anche ad Hermeto poiché è una forza della natura che riesce a comunicare col resto del mondo ed è molto attaccato alla sua patria, alla sua tradizione sarda includendola nelle sue improvvisazioni ipnotizzando il pubblico ascoltatore. Salis è un abile pianista e suonatore di organo hammond esattamente come Hermeto ed entrambi, derivano dalle montagne: uno dalle foreste del Rio delle Amazzoni tropicali, uno dalle colline del Sud della Sardegna. Avviandoci ora verso la vera conclusione del trattato, credo e spero di aver soddisfatto i lettori suscitando loro molta curiosità riguardo a questo straordinario strumento musicale. La cosa più bella e sconvolgente è data proprio alla parola jazz che è stato influenzato da maggiori fattori durante la storia. Quello che ho compreso durante questi miei lunghi anni di studio è che il jazz sia correlato alla storia. Nasce da colonie di schiavi afroamericani costretti a lavorare nelle piantagioni improvvisando canti per trovare conforto fino ad arrivare al crollo della borsa di Wall Street del 1929 dando vita allo *Swing* affermandosi come musica da ballo. Il Jazz ha attraversato la Seconda Guerra Mondiale dando vita a una nuova corrente di nome *Bebop* e nel 1960 – 1970, subì il cambiamento più radicale dividendosi in differenti stili come Hard Bop che si divise a sua volta in *Jazz Modale* e *Soul Jazz* (oggi chiamiamo "R'n'B") e una nuova corrente chiamata *Free Jazz* dove si rompevano tutti gli schemi tradizionali di forma, armonia, melodia e ritmo. Tuttavia quest'ultimo nacque dalle battaglie razziali portate avanti da Martin Luther King e Malcolm X e, dato che mancava della componente popolare che fino agli albori aveva caratterizzato lo stile del jazz, non ebbe successo. Nella metà degli anni 60', l'avvento della musica di massa che si concentrava sui giovani e che era caratterizzata dal *Rock*, mise in difficoltà il jazz. Così si creò la musica *Funky* e la musica *Soul* e l'elettronica diede vita al genere *Fusion* che include elementi di jazz, rock e funk. Ebbene si questo è il periodo di contaminazione e il trattato vuole essere un vero e proprio cammino della nostra amata fisarmonica che ha oltrepassato i periodi già elencati e i vari autori che hanno fatto tesoro di quei momenti. In effetti è vero ancora oggi la fisarmonica è uno strumento molto particolare ancora associato alla musica da ballo e non amato completamente dai giovani. Vi ricordate Gorni Kramer? Guy Klucevsek ed altri? Hanno continuato a suonare la fisarmonica anche se passata di moda e immersa nella musica da ballo non dando importanza alla società corrente. Bene forse solo ora avrete capito la vera motivazione degli artisti scelti per l'elaborato: avevano un tocco in più degli altri dettati da testardaggine e una spiccata creatività nell'improvvisazione che li distingueva. Sono stati veri e propri divulgatori e progressisti di questo strumento. Ognuno a suo modo, ha portato all'evoluzione e reso la fisarmonica uno strumento ancora più eccezionale e con capacità davvero spaziali. A mio avviso, dopo aver analizzato diversi elementi, la fisarmonica non è uno strumento appartenente ad una sola famiglia

musicale ma potrebbe risultare addirittura a percussione e in parte a fiato non solamente a mantice con ancia libera. Quello che tutti si chiedono a questo punto è: <<Perchè la fisarmonica ha oltrepassato tutti questi periodi ed è ancora intrappolata nella musica da ballo? Perchè sono in pochi ad essere interessati se è uno strumento completo? Se nel jazz è stata sempre presente, perchè non entra appieno in questo stile e nei conservatori? Ovviamente tutti noi speriamo in un futuro migliore nella musica jazz in generale! In ogni caso, spero di aver soddisfatto tutti i lettori di questo trattato proponendo un vero e proprio viaggio della fisarmonica e i diversi stili e spero inoltre che sia un viaggio infinito e che, abbia in qualche modo invogliato qualcuno a percorrerlo creando innovazioni e sperimenti come hanno fatto loro lasciando un messaggio a tutti i musicisti. Spero inoltre di essermi espresso nel migliore dei modi raggiungendo il vero significato del titolo del trattato e avervi trasmesso curiosità nei brani scelti e diversi autori. Come sappiamo dopo una domanda vi è una risposta altrimenti si lascia un vuoto e un dubbio e molta incomprensione così ho deciso di lasciare voi una frase come risposta a tutto l'elaborato ed un mio personale consiglio rivolto a tutti soprattutto ai non musicisti:

<< La musica è un viaggio che tutti dobbiamo compiere >>

(Dario Di Domizio)

RINGRAZIAMENTI

*Un Grazie particolare va al mio Maestro **Renzo Ruggieri** che è riuscito a realizzare i miei sogni aiutandomi ogni giorno fino al raggiungimento dei miei obiettivi. Ho sempre avuto un enorme passione per il Jazz e la musica improvvisata e soltanto grazie a lui e insegnante di vita straordinario sono riuscito ad ottenere un piccolo o grande, risultato anche in questo mondo. Il Maestro Renzo Ruggieri ha trovato sempre una soluzione ai vari problemi incontrati durante questo percorso. Grazie ai suoi incoraggiamenti ho trovato sempre la forza di risolvere e andare avanti. Mi hai insegnato davvero tanto, non finirò mai di ringraziarti e sono sicuro che non dimenticherò mai il tuo lavoro qualunque strada percorrerò. Insegnerò a mia volta allo stesso modo e con la stessa passione che mi hai trasmesso per ogni minuto di lezione. Ci tengo a dire che credo di aver capito e focalizzato meglio i miei obiettivi artistici e umani osservandoti e riflettendo sulle tue parole. Quando ero piccolino anch'io ho sempre avuto gli occhiali bianchi come te!*

Infine Il maestro Ruggieri è una sorpresa continua e ogni musicista dovrebbe conoscerlo e parlarci per capire l'importanza dei suoi insegnamenti. Mi sembra scontato dirti che questa tesi la dedico a te e ti ringrazio infinitamente davvero... Grazie Renzo, Grazie Maestro!

*Ringrazio di cuore il Maestro **Guy Klucevsek** che mi ha permesso di elaborare la tesi di laurea con informazioni importanti sulla sua vita e del suo stile. Purtroppo non ho avuto modo di conoscere dal vivo questo straordinario musicista americano ma scrivere il suo nome in questa pagina dopo averci scambiato molte email mi rende davvero felice. Non pensavo mi rispondesse data la sua fama mondiale e mi sento di descriverlo dotato di un'immensa gentilezza e di rara umiltà. Guy Klucevsek ha un'anima grande e lo si sente anche dalle sue stupende composizioni. Anche se non sei qui, ti ringrazio profondamente e spero un giorno di condividere la tua musica su palcoscenici importanti, magari in America. Ti ringrazio infinitamente di cuore Maestro Speciale... Grazie Guy!*

Ringrazio infinitamente tutti i lettori e coloro che divulgheranno il presente trattato considerato che sarà la prima tesi di laurea sulla fisarmonica Jazz... di un corso ministeriale.

Grazie infinite davvero a tutti coloro che hanno contribuito ad arrivare fino ad oggi.

BIBLIOGRAFIA

G.Michelone, "Jazz forever. La straordinaria storia del jazz dalle origini ai giorni nostri", Melville Edizioni, 2015

A.Bazzurro, "La fisarmonica nel jazz", "Musica Jazz", Rusconi, Milano, 1995

V.Franchini, "Gorni Kramer. Una vita per la musica", Rivarolo Mantovano, Fondazione Sanguanini

P.Petta, "La fisarmonica nel jazz dalle origini ad oggi", ZACCARIA EDITORE, MODENA

S.Zenni, "Storia del jazz. Una prospettiva globale", Viterbo, Editore Stampa Alternativa Nuovi Equilibri, Marzo 2012

R.Ruggieri, "Elementi di musica jazz", Roseto degli Abruzzi, Voglia d'Arte Production, Edizione VAP 1998 – 2022

SITOGRAFIA

<https://www.ilprimatonazionale.it/approfondimenti/jazz-italiano-gorni-kramer-130248>

<http://www.twilightmusic.it/IT/artists.php?id=10>

<https://www.strumentimusic.com/rubriche/letteratura-per-fisa-gorni-kramer-1913-1995-2-parte>

<https://www.accordions.it/artisti/frank-marocco>

https://it.wikipedia.org/wiki/Frank_Marocco

<https://guyklucevsek.com>

<https://www.musicajazz.it/hermeto-pascoal-lo-stregone-alagoas>

<https://www.soundcontest.com/sasa-mendoza-viaggio-nella-musica-brasiliana-e-ritorno>

<http://www.nabocadopovo.it/hermeto-pascoal>

<https://testicanzoni.rockol.it/testi/hagai-rehavia-bebe-hermeto-pascoal-49444386>

A cura di
Dario Di Domizio,