

Miles Davis

Introduzione.

Questo mio lavoro trova la sua origine in una curiosità che oserei definire “divorante”. Sono un appassionato di musica, e non riesco a trattenermi, quando ascolto un disco, dal pormi centinaia di domande sulla sua provenienza, sul genere, sui musicisti. Ogni disco è un viaggio che faccio comodamente sdraiato sulla mia poltrona di casa - in Asia, in Europa, in America. Nella mia memoria conservo nomi quasi impronunciabili di gente vissuta decenni fa a migliaia di chilometri da qui, e la mia collezione di dischi è come la mappa stessa di un itinerario personale nel magma caotico della discografia mondiale.

Scrivendo, sono stato spesso preso dalla tentazione di scavare in tutti i miei dischi, uno per uno, di svelare tutte le molteplici storie che animano il le casse del mio stereo. Un’impresa titanica, così mi sono servito di una guida, per mettere un pò d’ordine almeno nel settore della mia discografia più nutrito, quello della musica afroamericana.

Perchè proprio Miles Davis?

Qualche anno fa mi sono imbattuto, durante uno dei miei viaggi musicali, nel trombettista di St. Louis, e subito mi sono lasciato sedurre dal suono inconfondibile della sua tromba. Approfondendo la conoscenza della sua produzione, disco dopo disco, mi sono reso conto che la sua capacità di svelare aspetti nuovi di ogni momento storico che ha vissuto aveva dell’incredibile. Raccontare la sua storia, significa prendere in considerazione arco temporale molto vasto, dal bebop degli anni '40 fino alla morte, avvenuta nel '91, significa raccontare la storia di un nuovo modo di fare musica che si è affermato soprattutto negli ultimi sessanta anni del secolo passato: il jazz moderno. Miles Davis ha ereditato dai suoi maestri, Parker, Gillespie e gli altri “rivoluzionari” del jazz, quella particolare attitudine a ricercare sempre le soluzioni stilistiche più nuove ed originali, senza assecondare mai il pubblico in maniera pedissequa, ma mettendo in discussione, volta per volta, le sue categorie estetiche. L’unica costante nella moltitudine di stili e di tendenze che ha abbracciato, a volte precorso anche, è proprio la scelta avanguardista di non dare mai nulla per scontato, non cadere mai nell’autismo.

Non è l'unico motivo per cui ho scelto proprio lui: la sua storia, anche personale, è estremamente affascinante, ed è stata raccontata in molti modi diversi da biografie, articoli e saggi. Ma nessuno è interessante e avvincente quanto l'autobiografia che Miles ha scritto in collaborazione con Quincy Troupe, e che è stata pubblicata negli Stati Uniti nel 1989, vale a dire due anni prima della morte del trombettista. A mio parere, questo libro può essere considerato un testo di importanza fondamentale per capire l'evoluzione del jazz, ma non solo: getta anche una luce su mezzo secolo di storia di un paese, gli USA, di un popolo, quello afroamericano, e di una società in continuo cambiamento che proprio nel periodo che ho raccontato ha visto uno slittamento nelle categorie di cultura e consumo, generando all'interno di queste due categorie una opposizione dialettica di cui tutta la produzione discografica di Miles Davis è imbevuta.

I primi dischi, tutto sommato, erano per pochi: se si voleva sentire il jazz, se si voleva *vivere* il jazz, bisognava essere a New York, in uno dei locali sulla 52ma strada. Poi, l'evoluzione delle pratiche di registrazione e di produzione discografica, ha reso il disco un'opera a sè stante, parallela alle esibizioni live, ma indipendente da essa. Così, i dischi di Miles Davis si sono tramutati in navi ed hanno viaggiato verso Europa e Giappone, mentre lui diveniva l'ambasciatore della "nazione" jazz presso il mondo intero. Tuttavia, proprio in quel momento, cominciava a farsi strada un altro modo di fare musica, profondamente diverso da tutte le pratiche musicali che si erano affermate fino ad allora, perchè incorporava strumenti che prima non esistevano, tecnologie da poco scoperte: il registratore a nastro magnetico, il sintetizzatore, gli strumenti elettrici, ed altri sistemi entrarono di prepotenza nel linguaggio musicale, chiedendo ad alta voce cittadinanza nella cultura che si andava affermando. Fu così che Miles Davis decise di "tradire" il jazz, di renderlo qualcosa di nuovo, perchè la lezione rivoluzionaria di Parker potesse continuare a fare proseliti. Da allora, accanto alla parola jazz, c'è sempre un trattino o un aggettivo di specificazione (jazz-rock, jazz-funk, acid jazz), perchè questo genere, proprio in virtù di quel linguaggio "aperto" di cui è portatore, si è contaminato con altri generi, con le storie più disparate, intrecciando il percorso univoco della tradizione afroamericana con altri percorsi e generando la sovrapposizione di stili e culture a cui assistiamo oggi.

Non a torto, l'evoluzione "elettrica" del trombettista è stata letta da molti come un modo per vendere più dischi. Ma non necessariamente questa considerazione deve portarci ad un'opinione negativa: i dischi erano diventati il *medium* privilegiato di

fruizione musicale, e non aveva senso rimanere attaccati al linguaggio prevalentemente orale del jazz classico, nè tantomeno alla sacralità della scrittura su rigo. La musica parlava ormai anche un altro linguaggio: quello delle macchine.

Raccontare la storia di Miles Davis, in definitiva, significa raccontare anche la storia delle centinaia di tendenze, di novità che lo hanno appassionato, e di cui la sua musica è imbevuta. Per questa ragione, in ogni capitolo, mi sono soffermato sull'ambiente culturale di un certo periodo della sua produzione, che per comodità ho scandito in quattro grandi fasi, in particolare cercando di evidenziare come il passaggio da uno stile ad un altro fosse strettamente condizionato dalle tecnologie disponibili. In tal modo, è venuta fuori una connessione strettissima, ad esempio, tra il registratore a nastro magnetico e la cultura "sintetica" del pop, o tra la chitarra elettrica e l'attitudine "ribelle" del rock'n'roll. In alcuni passaggi il mio lavoro potrà sembrare, diciamo così, eccessivamente nozionistico, soprattutto quando indaga e discute la storia della tecnologia in campo musicale. Non potevo evitarlo, perchè i due discorsi, quello musicale e quello tecnologico, sono strettamente collegati, soprattutto quando si parla di artisti come Miles Davis. La mancanza, in Italia, di studi specifici sull'argomento, ha anzi per me costituito uno sprone ulteriore.

E' importante, per definire un periodo, un genere musicale, uno stile, ricercare le origini dei moduli espressivi che lo animano: i precedenti, il contesto culturale e, dal momento che anche la tecnologia è un linguaggio, le modalità di diffusione e produzione del prodotto fonografico. In questo lavoro, ho cercato di prendere in considerazione tutte queste variabili, tracciando in tal modo un discorso molto personale – ma spero coerente e convincente - all'interno di una materia molto vasta, su cui c'è ancora molto da dire: Miles Davis, infatti, è solo un esempio, seppure tra i più insigni. Ognuno dei percorsi artistici che ho descritto apre altri cento collegamenti, e varrebbe la pena percorrerli tutti.



capitolo primo

Oralità e scrittura.

Prima dell'avvento del fonografo di Edison la musica era legata ad un *hic et nunc* preciso ed imprescindibile. La stessa divisione in generi, la distinzione tra musica colta e popolare, è in larga parte dettata da situazioni contingenti, ovvero i luoghi e i modi di fruizione del prodotto artistico. La musica, in genere, aveva una funzionalità rituale ben precisa. Che sia in un rituale "pagano", o una funzione ecclesiastica canonica, è l'arte che forse più facilmente si avvicina al sacro, alla spiritualità, grazie alla sua natura immateriale. Non è un caso, infatti, che il linguaggio musicale moderno e la notazione su rigo si siano sviluppate nell'ambito della Chiesa Romana. La secolarizzazione della Chiesa cattolica ha col tempo portato alla necessità di uniformare le varie forme di culto, di riportarle ad un modello preciso, e i canti gregoriani hanno giocato un ruolo importante in questo processo¹. Un'altra tradizione, quella popolare, che ha sempre fatto affidamento sull'oralità per divulgarsi e rigenerarsi, da sempre convive con la musica scritta. La prima nasceva e rimaneva nelle chiese, nelle cattedrali dell'alto medioevo, con la loro architettura che in ogni suo punto richiamava a Dio, con una tensione ideale verso la perfezione formale, e di quella architettura la musica cercava di riprodurre le fattezze: l'organizzazione geometrica dei canti, il contrappunto che nei secoli si è fatto sempre più complesso, l'accostamento a testi sacri e la funzione liturgica sono tutte manifestazioni perfettamente funzionali alle mura imponenti di una chiesa, all'acustica solenne e satura di effetti di riverbero di una ambiente spazioso. La musica popolare, di contro, aveva una vocazione innata per la strada, perché era lì, nei percorsi di trovatori e menestrelli, che aveva preso la sua forma duttile e la sua capacità di rigenerarsi ogni volta che veniva tramandata, ogni volta che incontrava una nuova strada da percorrere. Non esiste una tradizione popolare univoca, esistono tante storie quanti sono i diffusori di una cultura. Forse è questo il motivo per cui, nel prodotto fonografico, la musica popolare è rinata ed ha trovato nuove forme, soppiantando la sua rivale più "nobile": nel nomadismo culturale e nell'innesto di tradizioni sempre nuove essa trova la sua natura più intima, quella di sapersi plasmare sui gusti dell'ascoltatore.

¹ Papa Gregorio I Magno, secondo quanto afferma Giovanni Diacono, ha unificato il canto liturgico latino, compilando l'*Antiphonarium*, (IX secolo): si tratta di una raccolta di canti ufficiali della Chiesa romana, alcuni avrebbe composti da lui stesso, e ha fondato la *schola cantorum*, con il compito di conservare e diffondere i canti del repertorio in modo integro e senza contaminazioni. (cfr. Riccardo Allorto, *Nuova storia della musica*, Ricordi, Milano 1989, pp.31-71).

Mentre la musica colta europea ha avuto bisogno di un professionismo sempre più sviluppato, del linguaggio scritto e di architetture sempre più complesse, la musica popolare ha saputo fare dell'occasionalità, dell'oralità e della semplicità le sue bandiere; per questo motivo nei secoli in cui la musica classica ha conosciuto maggiore sviluppo – dal '700 in poi - la musica popolare è rimasta relegata ad una funzione esclusivamente locale di aggregazione e socialità, basata su forme reiterate mutate dalla tradizione.

A partire dal '900, però, si può considerare terminata la fase “preistorica” della musica popolare. Il fonografo e la radio hanno permesso anche alla musica più “estemporanea” di creare un repertorio, una storia, quindi anche una riflessione estetica. E, il che è altrettanto importante, di conservarlo nel tempo e diffonderlo nello spazio, prerogative prima esclusive della musica alfabetizzata. Se la musica colta europea ha dovuto sviluppare una “lingua” così strutturata è complessa ciò dipende da ragioni legate alla funzione che essa ha assunto nei secoli all'interno della società europea. Questo sistema linguistico ha subito un processo di specializzazione sempre più intensa, che ha coinciso con l'aumento delle persone che avevano accesso all'alfabetizzazione musicale. All' inizio consisteva in semplici indicazioni di altezza poste al di sopra del testo miniato, una pratica legata comunque all'apprendimento mnemonico e in molti casi alla presenza di un “maestro” custode della tradizione. Fu intorno alla seconda metà del secolo VIII che i cantori si accorsero che la trasmissione orale era insufficiente e che per tramandare alle successive generazioni un repertorio avevano bisogno una scrittura dei suoni. Fu un considerevole balzo in avanti. Da quel momento l'autorità della scrittura suggellò una pratica artistica che si faceva sempre più universale². I modelli elaborati nei monasteri avevano il canale privilegiato della scrittura miniata per conservarsi alle nuove generazioni e diffondersi in tutta Europa, seppure con varianti topografiche molto diverse tra loro³. Ci sono voluti secoli di

² La messa a punto della notazione avvenne nell'ambito della civiltà occidentale in seguito ad un lungo processo di trasformazioni. All'VIII secolo appartiene un frammento dell'introito *Ad te levavi*, conservato a Bruxelles. L'altezza precisa delle note fu sviluppata dalla notazione neumatica. All'epoca di Guido D'Arezzo (IX secolo. E' il più importante trattatista del periodo) fu sviluppato il rigo musicale su. 4 linee. Il numero delle linee e la durata delle note sono soggetti a numerose varianti. (ibid. pp.71-87).

³ E' un termine preso in prestito dalla linguistica: abbiamo testimonianze di notazione nei principali monasteri europei, con una base comune ma con varianti in alcuni casi molto differenti fra loro. Le varianti più simili si trovano in prossimità di un centro ecclesiastico importante. Sono state raggruppate in quindici famiglie: primitiva dell'Italia Settentrionale, nonantoliana, di Novalesa, milanese, dell'Italia

tentativi per sviluppare un sistema riconoscibile da tutti e con un'aspirazione all'universalità. Il sistema di notazione che usiamo attualmente, per avere una diffusione considerevole, ha dovuto aspettare l'invenzione della stampa. Si potrebbe fissare in quel momento la nascita della musica moderna, destinata al piacere ed al consumo e slegata dalla funzione liturgica.

With each historical breakthrough, each technological shift, there are changes in social organization. The invention of moveable type in the early sixteenth century meant that music could escape its former boundaries of the centers of power and move farther than it had before. a musical "public" was born. Composers climbed the ladder of social respectability; and, by the late eighteenth century, copyright protected their works. The early nineteenth century saw the rise of the composer as artist, as genius; "the artist was born, at the same time his work went on sale," writes Jacques Attali. And both of those events were facilitated in part by music printing and publishing. With music publishing, people could take music home and make it for themselves (which practitioners of orally transmitted music had always done, of course)⁴.

Da Gutenberg in poi quindi, la notazione ha, da un certo punto di vista, creato la musica⁵. Ha permesso lo sviluppo di un repertorio, di una tradizione sempre rinnovata di artisti dalla quale i compositori e gli esecutori delle nuove generazioni potevano attingere. Ha reso possibile la sistematizzazione di innovazioni musicali, il loro studio e, cosa più importante di tutte, ha favorito nel '700 l'adozione di un modello armonico valido universalmente perché basato su degli assiomi scientifici e non su valutazioni empiriche. Tuttavia questo sistema musicale, come hanno evidenziato alcune correnti della musica eurocolta del ventesimo secolo, pur essendo oggettivo, non ha niente di assoluto. È basato su alcuni "trucchi" che la musica colta ha sviluppato, diciamo così, per far quadrare i conti. È un sistema simbolico che ha molto di arbitrario e convenzionale. Si è stabilito il semitono come unità di misura, e da esso tutti gli intervalli (mutuati dalla musica greca). Per arrivare alle dodici tonalità del "clavicembalo ben temperato" di Bach si sono dovute alterare le altezze di alcune note,

Centrale, beneventana, inglese, di S. Gallo, tedesca, melense, normanna, di Chartes, aquilana, visigotica e catalana (ibid. p.59).

⁴ Timothy D. Taylor, *Strange Sounds, Music Technology and culture*, Routledge, London, 2001, p. 4.

⁵ In realtà fu in Italia, a Venezia, che fu sperimentato per la prima volta un sistema di stampa musicale, da parte di Ottaviano Petrucci, circa mezzo secolo dopo l'invenzione della stampa. Nel 1501, per stampare una raccolta di *chansons* fiamminghe, utilizzò il metodo della triplice impressione: prima il rigo, poi le note – di forma romboidale –, infine il testo letterario. Ma erano edizioni, per così dire, "di lusso", molto costose. (ibid., p.108).

acusticamente “imperfette”. In questo modo, pur essendo in grado di inglobare con un certo grado di precisione buona parte delle melodie anche di tradizione orale conosciute, questo sistema lascia da parte moltissimo materiale che non può rientrare nel codice che esso si è dato. E’ solo nel XX secolo che molti compositori alla ricerca di nuovi moduli espressivi, in opposizione ad alcune tendenze autocelebrative del periodo romantico, hanno cercato una scappatoia dalle limitazioni del sistema tonale, spesso arrivando a risultati validissimi: è il caso di Shönberg, di Stravinski e di tutti gli alfieri della dodecafonia. Altri hanno sperimentato strumenti musicali nuovi, magari elettronici. Ma nessuno nella tradizione colta europea ha messo mai in discussione la tirannia della scrittura musicale. Sarebbe impossibile pensare ad un’orchestra senza spartito; d’altronde, la situazione ideale di fruizione di un concerto di musica classica è in un teatro, o un luogo che in qualche modo posseda un’*aura*. Questa, in genere, è garantita da alcuni elementi rituali che si sono sviluppati nella tradizione europea: il silenzio, la concentrazione, il distacco fisico del pubblico dalla scena. Alla base di tutto questo c’è l’autorità della carta. Lo spartito è per un musicista classico quello che la Bibbia è per un sacerdote: restituisce al pubblico quello che un potere più grande, in questo caso il compositore, o la grande tradizione del passato, ha dato a lui in quanto custode di un sapere iniziatico. Il suo gesto non è mai privo di giudizio: un’interpretazione “filologica”, che si propone cioè di eseguire l’opera come è stata pensata dal musicista, è impossibile. Cercare di riprodurla secondo il gusto dell’epoca, è un’operazione arbitraria, perché il gusto, le sfumature, lo stile, sono tutti elementi che non è possibile ricostruire. Probabilmente un’interpretazione “corretta” non esiste. In mano ad un musicista, o ad un direttore d’orchestra essa può arrivare a risultati diversissimi fra loro, e questo senza alterare le indicazioni originali.

La musica ha questo, di singolare e anomalo: tramandarla e interpretarla sono un gesto unico. Un libro o un quadro li si può conservare in una biblioteca o in un museo: poi li si può anche interpretare, ma è un gesto, autonomo, e che non c’entra con la loro semplice conservazione. La musica no. La musica è suono ed esiste solo nel momento in cui la si suona: e nel momento in cui la si suona non si può fare a meno di interpretarla. Il gesto che la conserva, che la tramanda, è fatalmente corrotto. Dalle infinite variabili legate al gesto di suonarla. Ciò ha condannato il mondo della musica a un eterno complesso di colpa che è estraneo ad altre regioni dell’arte. Si teme costantemente di tradire l’originale perché si sente che è un modo di smarrirlo per sempre. Come bruciare un libro, o distruggere una cattedrale. Lo sdegno del musicofilo che di fronte ad

un'interpretazione un pò ardita sbotta nel classico “ma questo non è Beethoven” equivale allo sgomento con cui si apprende il furto di un quadro da un museo. [...] Per uscire da questa *impasse* ci sarebbe un modo drastico e definitivo: avvertire una volta per tutte il pubblico che l'originale non esiste. Che il vero Beethoven – ammesso che si possa parlare di un vero Beethoven – è stato smarrito per sempre.⁶

Le considerazioni che Alessandro Baricco fa in questo passo sono sicuramente riscontrabili per quanto riguarda i classici del passato, fino all'avvento della fonografia: la registrazione della musica dal vivo dà la possibilità ad un autore di creare il proprio modello di interpretazione dell'opera da consegnare ai posteri, e svela la prassi interpretativa nella sua inevitabile parzialità. Più avanti analizzerò i modi con cui la “cattura dei suoni” si è sviluppata come vera e propria arte, svincolandosi sempre di più dalla fedeltà all'originale. Per adesso ci basti la considerazione che, dal momento in cui è possibile consegnare al pubblico un prodotto musicale “congelato”, ovvero fissato in un suo momento preciso, la scrittura su carta perde molta della sua autorità.

Improvvisazione.

La musica che fino ad ora ho definito “popolare” ha tratto linfa vitale dalla “fonofissazione”⁷. La tradizione orale aveva favorito in passato la diffusione di forme e stili che, attraverso la pratica e l'apprendimento mnemonico, non avevano bisogno di questa fedeltà alla scrittura. Sono forme musicali a minore intensità, per così dire, perché raramente nella musica di strada si incontrano composizioni d'autore, più spesso invece arrangiamenti e riadattamenti di brani noti, ma che hanno il vantaggio di essere profondamente calati nel luogo in cui sono suonate. A distanza ravvicinata dal pubblico, senza i vantaggi acustici dei teatri e delle chiese, senza la concentrazione e la



Il fonografo a cilindri di Edison

⁶ A. Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Garzanti, Milano, 2000. pp. 33-34.

⁷ I primi usi commerciali dei sistemi di riproduzione sonora hanno sicuramente favorito la musica popolare: data la scarsa fedeltà di riproduzione, la musica colta ha avuto molte resistenze ad essere resa oggetto; una musica a “minore intensità” si adattava meglio alle esigenze del fonografo, perché gli ascoltatori spesso conoscevano già le parole di una canzone, o comunque potevano riconoscere la melodia anche in una canzone registrata male. Per alcuni critici, come Morton e Eisenberg, è stata proprio l'esigenza di registrare anche forme musicali più complesse, come le orchestre e le formazioni classiche, che ha spinto verso la ricerca di un'alta fedeltà di riproduzione.

sacralità di un luogo di “culto”. Le fanfare, le bande, le canzoni, i ritmi da ballo, sono nel largo confine tra oralità e scrittura: utilizzano il testo in funzione dell'apprendimento mnemonico, ma il più delle volte si discostano in maniera più o meno consapevole da esso. La banda, ad esempio, per la sua natura semovente è costretta ad adottare solo strumenti che si prestano agli spostamenti, ed è costretta a suonare ad alto volume per farsi sentire in ambienti all'aperto. La banda è la celebrazione dell'individuale nel collettivo, è una scuola in cui ogni esperienza si rapporta alle altre, senza le barriere di uniformità stilistica e di bravura tecnica che le orchestre classiche mettono in atto. Il repertorio della banda di strada è tradizionalmente preso in prestito dalla musica classica. E' una *volgarizzazione*, un riadattamento, spesso sotto forma di marcia, delle opere di autori classici e romantici. Ma allo stesso tempo spiccano arrangiamenti di danze popolari e urbane di tutta Europa – polke, mazurke, ma anche marce militari. La banda assoggetta al suo stile unico ed irripetibile qualsiasi musica nota al pubblico, rendendola estemporanea, riportandola a nuova vita, lasciandola libera di scorrere nelle strade, nelle feste di paese, nell'immaginario dei musicisti che si fondono con il pubblico in esibizioni che non hanno barriere di nessun tipo. E' popolare, perché emanata direttamente dal popolo, nell'accezione più generalista del termine, una musica che viene dal centro della folla, dal caos. Ciò che conta è che una melodia sia facilmente riconoscibile, e per questo basta il minimo indispensabile, in termini di arrangiamento: la musica popolare non richiede una alta fedeltà di riproduzione.

E' nel nuovo continente, dove tra la fine dell'ottocento e l'inizio del '900 la musica europea filtrata dalle bande di ispirazione militare si incrociò con i ritmi afroamericani e la musica da chiesa, che la musica bandistica ha raggiunto i suoi risultati creativi più significativi; fino ad arrivare ad un deciso mutamento di rotta quando ha preso consapevolezza dell'importanza dello stile individuale, il primo passo verso la pratica dell'improvvisazione, la vera matrice di un terremoto che ha scosso la musica di tutto il ventesimo secolo: il Jazz.

Naturalmente è nel sud, a New Orleans, ma dopo la guerra civile, che le orchestre di ottoni e ance si diffondono maggiormente. Nella capitale della Louisiana, [...] a fine ottocento la mentalità razzista e segregazionista della leadership sociale bianca aveva diviso in due la città, a est e ovest di Canal street, una linea di demarcazione – con le eccezioni del caso – anche fra la parte

musicalmente letterata della comunità degli strumentisti, favorita dalla presenza del Teatro d'Opera, del conservatorio, della circolazione di repertori a stampa fra i più vari, e quella più calata in una dimensione orale e mnemonica di far musica. [...] Le fonti letterarie, come del resto quelle più generalmente relative alle origini (monocentriche? Policentriche?) del jazz, sono contraddittorie, ma non mancano testimonianze sulla competenza di lettura di musicisti della “città del Delta”. [...] Frank Tirro puntualizza che “ i musicisti neri della parte alte della città suonavano il più forte possibile, perché i creoli andavano invece fieri del loro stile soffice e delicato”. I musicisti della città alta in grado di leggere la musica [...] reagirono enfatizzando la componente illetterata del loro stile musicale, basato sulla memoria e sul nascente principio dell'improvvisazione, mentre i creoli leggevano a prima vista e privilegiavano un'interpretazione “corretta”.⁸

Lo stile afroamericano, secondo questa interpretazione, si è definito in base ad un'opposizione. Le bande più “nere” di New Orleans hanno trovato un nuovo modo di abitare la tradizione, spesso in consapevole contrapposizione con un passato, quello del vecchio continente, completamente estraneo alla loro storia. Al suo posto blues, spirituals, musiche da circo, folk songs, si affacciavano a richiedere un loro riconoscimento nella musica che veniva suonata per strada. Così nacque il ragtime – una musica ancora sostanzialmente scritta, che non a caso interessò anche compositori europei quali Debussy e Stravinskij -, e poi il jazz.

Il modo di soffiare nello strumento è nel jazz il segno acustico di un'affermazione di identità, e l'improvvisazione il suo essere nel tempo. Un a solo è un percorso unico ed irripetibile all'interno di una serie di accordi già noti, magari di una canzonetta famosa o di un blues. Si è fatto sempre più strada all'interno del jazz questo modo di suonare estemporaneo, in aperta opposizione a qualsiasi partitura sulla carta, un'attitudine che ha radici antiche negli *shouts* di lavoro intonati nei campi dagli schiavi, canti antifonali dalla struttura molto semplice, che alterna una voce che canta ad un coro che le risponde. Generalmente queste risposte commentano il tema della prima voce, o le risposte stesse, in versi improvvisati. Da qui derivano le otto battute di a solo nei celebri *swing* degli anni venti- trenta, allo stesso modo del radicalismo libertario del free jazz degli anni sessanta – settanta: un percorso condizionato da una realtà sociale sempre più complessa, che vede il popolo afroamericano sempre più consapevole della propria identità, e da un radicale slittamento nella fruizione musicale, dettata come

⁸ Luca Cerchiari, *Miles Davis dal bebop al jazz rock*, Mondadori, Milano, 2001, pp.15-16.

vedremo in seguito dai neonati media di produzione e distribuzione di massa. Amiri Baraka, nel suo libro *Il popolo del blues*⁹ insiste molto sull'improvvisazione come una delle sopravvivenze più forti della musica africana nella musica neroamericana. Se il blues primitivo era una musica prevalentemente vocale, lo stile *jass*, o *dirty*, nacque quando i neri furono più padroni degli strumenti europei, soprattutto ottoni ed ance, e cominciarono a spostare su di essi il carattere istintivo del loro canto. Da allora blues, oltre ad indicare un genere di canto ben preciso, divenne un modo di suonare il jazz. Blues è anche il nome di una scala tipicamente afroamericana largamente utilizzata in tutta la musica del nostro secolo, una scala dal carattere estremamente indefinito, perché utilizza indistintamente il modo maggiore e minore, creando un effetto estremamente malinconico – blues vuol dire proprio questo. La scala blues è un tentativo di traduzione dell'indeterminatezza tipica dei primi canti di lavoro, una forma profondamente orale di espressione artistica nel codice dell'armonia europea. I primi musicisti neri, verso la fine del diciannovesimo secolo, cercavano in tutti i modi di imitare con i loro strumenti la voce umana, e lo stesso tentativo ha segnato le esperienze dei migliori solisti jazz.



Louis Armstrong

⁹ Com'è noto, Amiri Baraka è uno dei maggiori intellettuali afroamericani. Ha cambiato il suo nome da Leroi Jones, come segno di rifiuto del retaggio schiavista, durante gli anni del Black Liberation Movement. *Blues People. The Negro Experience in White America and the Music that Developed from it (il popolo del blues*, Shake Milano, 1994) è una lettura della formazione dell'identità sociale e culturale afroamericana attraverso l'evoluzione della loro musica.

La tromba, con le sue infinite varietà espressive, è diventata nel nostro secolo, con l'affermarsi dei grandi solisti, da Armstrong in poi, il simbolo stesso di questa attitudine. Uno strumento viscerale, urlante, da alcuni ritenuto anche volgare, sguaiato. Perché no: se in Armstrong questo modo di suonare ha raggiunto tali vette espressive, è anche perché nella sua concezione musicale la nostra idea di volgarità è totalmente assente. La sua preoccupazione principale è quella di affermare uno *stile*, definito da un suono unico e facilmente identificabile e da un fraseggio nell'improvvisazione semplice ed ammiccante ma che mette sempre l'accento sulla bravura tecnica dell'esecutore. Dopo di lui non è più possibile dire che la musica nera sia illetterata, o rozza. Armstrong è un intrattenitore professionista: conosce benissimo le regole del vibrato e della sordina, e le usa in maniera generosa e sapiente. Con un'attenzione sempre minuziosa nell'indovinare ciò che il pubblico ama, riconosce e vuole sentire, è capace di prendere le canzoni che la gente del suo tempo sente per radio e canticchia per strada, e di restituirle al pubblico imbevute della sua voce roca e profonda e del suo inconfondibile, "volgare", sublime suono di tromba. Non a caso anche molte delle sue composizioni originali immortalate su disco ancora oggi conservano la loro forza. La sua esperienza artistica, che ha viaggiato, grazie ai dischi, attraverso l'Atlantico e attraverso quasi un secolo di storia, ci ha costretti a ripensare le categorie estetiche della musica occidentale, mettendo l'accento su un elemento a lungo ignorato nella nostra tradizione: le possibilità timbriche dello strumento.

La voce dell'invisibile.

C'è un altro Armstrong oltre a quello delle tantissime performances dal vivo: l'Armstrong delle incisioni per la Okeh¹⁰. La differenza è sostanziale: nelle numerose esibizioni raramente ha suonato con musicisti del suo stesso livello, mentre gli "hot fives" e gli "hot sevens" includevano i migliori musicisti di colore – tra cui il mitico trombonista Kid Ory-, ma erano bands formate in occasione delle sole sedute di registrazione. Ciononostante, egli riusciva a trasmettere un'enorme forza nei suoi

¹⁰I primi dischi jazz apparvero nel 1917, registrati da un gruppo non di colore, la Original Dixieland Jazz Band. Del 1923 sono le prime incisioni di Jelly Roll Morton e King Oliver. Armstrong, che aveva suonato nella creole jazz band di Oliver, incise per la prima volta con i suoi Hot Five nel 1925, per l'etichetta Okeh. (Evan Eisenberg, *L'angelo con il fonografo*, Instar Libri, Torino 1997, p.185).

spettacoli, grazie alle sue doti comunicative, che andavano molto al di là dello strumento. Armstrong è ancora sostanzialmente un musicista legato ai live. Per riprodurre su disco un'idea di concerto, nelle registrazioni ogni tanto si sentono incitazioni ai musicisti e parlate appena udibili. Un tentativo che fa pensare come all'epoca il prodotto fonografico cercasse il più possibile di somigliare alla radio, o quanto meno di dare l'impressione che i musicisti stessero suonando in tempo reale. Ben presto ci si rese conto che era impossibile: è sicuramente assai diverso per un musicista suonare in studio davanti a pochi che in un club in condizioni più stressanti, anche se la seduta non è stata per niente stabilita in precedenza. L'interlocutore è solo il microfono, un filtro che, per quanto si sforzi di non far avvertire la sua presenza, al momento dell'esecuzione diventa ingombrante. Non si dimentichi che i primi microfoni erano dei grossi imbuto acustici, e il musicista doveva suonare ad una distanza molto ravvicinata.

Anche i primi modelli elettrici degli apparecchi di fonofissazione non permettevano una grande possibilità di movimento. Ma gli sforzi delle società che commercializzavano prodotti fonografici andavano tutti nel tentativo di riprodurre il più fedelmente possibile il suono di una performance dal vivo. La tecnologia "hi-fi", (abbreviazione per high fidelity), comincerà ad avere successo commerciale negli anni '30-'40, ed è segno di una notevole evoluzione nel gusto del pubblico che non si accontentava più delle voci nasali dei primi apparecchi. La manipolazione dei suoni e la loro trasformazione è un'idea ancora lontana all'epoca di Armstrong, e la registrazione è ancora vista solo come riproduzione di un evento. Ma già il fatto di affidare le proprie note ad una scatola, in condizioni – quelle di uno studio – del tutto innaturali, rappresenta una prassi totalmente diversa di esibizione¹¹. Nella riproduzione, inoltre, la presenza di fruscii e di rumori di sottofondo, identifica immediatamente quello che si sta ascoltando in una registrazione. Quello che ne viene fuori, è qualcosa di assolutamente nuovo. Nel suo saggio, Evan Eisenberg lo definisce, con una bellissima quanto calzante espressione, "la voce dell'invisibile".

¹¹ "L'interprete cinematografico, poiché non presenta direttamente al pubblico la sua prestazione, perde la possibilità, riservata all'attore di teatro, di adeguare la sua interpretazione al pubblico durante lo spettacolo. Il pubblico viene così a trovarsi nella posizione di chi è chiamato a esprimere una valutazione senza poter essere turbato da alcun contatto personale con l'interprete. Il pubblico si immedesima nell'interprete soltanto immedesimandosi nell'apparecchio" (Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pp.31-32). Le stesse considerazioni sono valide anche per quanto riguarda i musicisti di studio e i loro ascoltatori, compratori di dischi o utenti alla radio.

Con Armstrong il fonografo diventò qualcosa di più che un semplice immagazzinatore di suoni. Cessò di essere una semplice imitazione; in quegli anni furono semmai gli spartiti e la musica dal vivo che cominciarono a imitare i dischi, soprattutto quelli di Armstrong. Tutti si divertivano a mimare le sue guance gonfie e il suo tono stridulo; e i critici vedevano unanimemente in lui la voce del fonografo, la voce dell'invisibile.¹²

Armstrong ha rappresentato, insieme a Enrico Caruso, la prima icona fonografica¹³. Un'icona è un simbolo, diciamo così, parziale. Se, riferendoci alla musica che ascoltiamo dicessimo “questo è Armstrong”, solo in parte diremmo una cosa vera. In realtà noi stiamo ascoltando la traccia acustica di Armstrong, che non rappresenta la realtà, ma solo un segmento di essa bloccato nel tempo. È un'idea ferma in un istante, sintetica potremmo dire, riverberata all'infinito grazie ai dischi in un primo momento, e a partire dagli anni '20, dalla radio¹⁴. La macchina, qualsiasi macchina, sottomette un suono al *suo* linguaggio, e questo è ancora più evidente nelle registrazioni dei primi decenni: la trasformazione del suono in onde elettromagnetiche permette ad una voce di arrivare ovunque, ma sostanzialmente modificata. Soprattutto i primi sistemi di riproduzione offrivano un suono stridulo, tagliato, a “bassa fedeltà”, e necessitavano di una attenzione maggiore da parte dell'ascoltatore. Spostavano l'attenzione sul “contenuto”, piuttosto che sulla forma: una melodia, le parole di una canzone, un ritmo. Fin dopo la prima guerra mondiale gli impianti di registrazione non osarono affrontare uno strumento complesso e sofisticato come l'orchestra. Il carattere

¹² Evan Eisenberg, *L'angelo con il fonografo*, cit., p.203.

¹³ Il primo metodo di registrazione dei suoni fu inventato da Edison nel 1877: si trattava di un procedimento che utilizzava come supporto un foglio di stagno. Questa tecnologia fu migliorata dallo stesso Edison che nel 1880 introdusse dei cilindri di ceralacca. Il grammofo, primo sistema ad utilizzare un disco (sebbene i primi modelli portassero il disco che girava in verticale) fu introdotto da Emile Berliner, che fu il primo a pensare alla fonografia come possibile mercato di massa: il disco dava la possibilità di creare una matrice in gommalacca o ceralacca da cui poter stampare un numero di copie a piacimento. Ognuna di queste tecnologie non offriva nessuna possibilità di manipolare il suono una volta inciso. (David Morton, *Off the record, the technology and culture of sound recording in America*, Rutgers Press, London 2000, pp.30-64).

¹⁴ “Commercial radio in the U.S. changed rapidly between the late 1910s, when it was primarily a message service like telegraphy, and the early 1920s, when businessmen redefined the medium to serve as a form of entertainment. [...], Even more intriguing to listeners was the possibility of hearing something that was happening in a far-off city. NBC, already the most important commercial broadcaster in the 1920s, committed itself to building a geographically dispersed network of electrically linked stations broadcasting live entertainment. The success of this system was impossible to deny. By 1927 there were twenty-eight stations in the NBC network and sixteen affiliates of a second network, the Columbia Broadcasting System (CBS).” (David Morton, *Off the record, the technology and culture of sound recording in America*, cit., pp.49-50).

neo-orale di radio e grammofono favorisce forme musicali a “minore intensità”, portatrici cioè di un numero minore di informazioni. Fu solo con l’applicazione delle tecnologie elettriche che il suono sintetico acquistò una sua forma definitiva: non venne più considerata solo uno svago, ma cominciò a diventare una forma d’arte. La scelta dei musicisti, delle condizioni di registrazione, del posizionamento dei microfoni, cominciano a diventare sempre più significativi sulla resa finale, e cominciano ad emergere figure professionali come il produttore discografico e l’ingegnere del suono, che nei decenni successivi avranno una crescente importanza. Ci sono voluti decenni prima che le prime tecnologie elettriche, il microfono negli studi di registrazione e le casse amplificate per la riproduzione in casa, sostituissero gli imbuti in ottone dei primi apparecchi¹⁵.

Per McLuhan nel jazz classico si possono leggere il simbolismo, l’oralità e la simultaneità di cui radio e fonografo sono portatrici:

Si può considerare il Jazz una rottura con il meccanico a favore della discontinuità, della partecipazione, della spontaneità e dell’improvvisazione, ma si può anche interpretarlo come una specie di ritorno ad una specie di poesia orale dove l’esecuzione è anche creazione e composizione. [...] Il jazz è vivo come la conversazione, e come essa dipende da un repertorio di temi a disposizione. [...] In questo senso divenne subito ovvio che il jazz appartiene a quella famiglia di strutture a mosaico che ricomparve nel mondo occidentale con il telegrafo. Corrisponde a quello che è il simbolismo in pittura ed a quello che sono molte forme analoghe in pittura e in musica.¹⁶

Il processo di registrazione che Edison aveva progettato adottava una tecnologia ancora meccanica. Il disco, nella sua forma elettrica, ha contribuito ad amplificare le informazioni, in tutti i sensi. Ma proprio nel raggiungimento dell’obbiettivo che tutti auspicavano, la riproduzione quanto più fedele di un evento, perde il suo carattere di tecnologia esclusivamente “orale”. La fonografia, dagli anni ’40, comincia a diventare più simile al cinema che alla radio. La funzione di scrittura dei suoni, compresa nel suo stesso nome, sarà pienamente completata con l’avvento del magnetofono – ne parlerò

¹⁵ Furono due le tecnologie che principalmente elettrificarono il processo di registrazione: il microfono elettrico, che riguarda la registrazione, fu il risultato di un’evoluzione della tecnologia telefonica, fu perfezionato dagli ingegneri della Western Electric; le casse amplificate, che invece riguardano la riproduzione, erano già state elaborate nel ’24, ma non furono messe sul mercato perché troppo costose. Saranno commercializzate negli anni ’30, nella versione radio-fonografo.

¹⁶ Marshall McLuhan *Gli strumenti del comunicare*, EST, Milano, 1997, pp.297-298.

nel prossimo capitolo-. Ma il jazz classico, il jazz che suonava nei locali delle grandi città, ha avuto molte resistenze ad abbandonare la tensione fra oralità e scrittura che lo aveva formato nel periodo della radio e della registrazione elettrica.

L'età del jazz.

Il jazz degli anni '20 è ancora sostanzialmente legato a blues e ragtime. Sebbene l'attenzione che i dischi avevano portato al nuovo fenomeno musicale avesse permesso a molti musicisti neri di migliorare le proprie tecniche e quindi, sostanzialmente, di suonare a livelli professionistici, la loro musica era ancora legata ad un mercato di nicchia, per quanto vasto: il mercato dei race records, ovvero dischi incisi da Afroamericani per afroamericani, ospitati da etichette indipendenti – le vere pioniere del settore – quali la già citata Okeh, ma che avevano interessato progressivamente anche alcune majors come la Victor e la Columbia. Durante gli anni '30, invece, la musica che venne definita swing ebbe una diffusione planetaria.

Il jazz definitivamente inurbato ha il suo centro a New York. Questo perché lo show business, grazie all'editoria musicale, alle nuove forme teatrali come il musical, alla radio e ai dischi, raggiunse un grado di sviluppo sino ad allora sconosciuto. Una nuova generazione di compositori bianchi cominciò a confrontarsi con la forma canzone, arrivando a risultati notevolissimi: Jerome Kern, Irving Berlin, George Gershwin, Cole Porter, si esprimono tutti in una struttura *chorus-bridge* legata a doppio filo con la musica di tradizione europea, ma con un brio ed una scioltezza ritmica sconosciute nel vecchio continente. In questo periodo diviene estremamente popolare il genere della *ballad*, una canzone dalla struttura molto dilatata, con ampi spazi lasciati fluire tra un accordo e l'altro che verrà presto adottata nel jazz. Il primo mezzo di diffusione, da una costa all'altra, fu la radio, che tra il '36 ed il '38 diffondeva dal vivo le gare che si tenevano al Savoy, un locale della 52ma strada, tra le grandi orchestre di Hermann, Whiteman, Ellington e numerosi altri, il che a mio avviso testimonia bene la pratica orale del jazz e la sua resistenza ad essere congelato in una registrazione: d'altra parte, i musicisti capivano perfettamente che i nuovi mezzi per "impacchettare" il suono avrebbero potuto rubargli il mestiere: lo sta a dimostrare la battaglia fra la vecchia associazione di copyright di Tin Pan Alley e le radio, sfociata negli scioperi

che dal'41 in poi bloccarono molte sedute di incisione, a rivendicare una regolamentazione del diritto d'autore¹⁷. Anche la diffusione del fonografo, grazie ai modelli sempre più a buon mercato, contribuì non poco a determinare la *swing craze*: nel 1939, su 50 milioni di dischi venduti negli Stati Uniti, 17 erano Swing. Il boom del mercato discografico, che esplose parallelamente a quello del cinema hollywoodiano - che in questi anni getta le basi di un impero economico di livello planetario e di una pratica artistica che detterà legge in fatto di produzione di massa -, a cavallo tra gli anni '20 e gli anni '30 costringe le etichette, indipendenti e non, a pensare ad uno standard, ad una forma di prodotto musicale che si adattasse sia alle esigenze del pubblico che a quelle dei produttori:

“La discografia sviluppa il doppio filone delle piccole etichette indipendenti specializzate – Gennet, Vocalion, Paramount -, e riceve un notevole impulso tecnologico, nel senso di un netto miglioramento nella resa finale del disco, con il brevetto nel 1925 della registrazione elettrica. I limiti temporali posti dalla tecnologia al disco a 78 giri, (che salvo esperimenti non sviluppati negli anni trenta e ripresi nel secondo dopoguerra fino al lancio del microscolco a 33 giri al minuto, rappresenta lo standard di riferimento) creano un'involontaria ma suggestiva identificazione della durata delle canzoni e dei brani strumentali con i tre minuti “concessi” dalla singola facciata del 78 giri”.¹⁸

Ma non è questo l'unico standard che i produttori cercavano: c'era un'evidente tentativo di “sbiancare” il jazz, o comunque una netta divisione tra bianco e nero nell'era dello swing, che portava a considerare i neri come dei buoni intrattenitori, ma ancora non riconosceva piena cittadinanza alle espressioni artistiche più radicali, più determinate dal punto di vista razziale. I neri portavano le cicatrici di secoli di schiavitù sul colore della loro pelle – ad Armstrong non è mai stato perdonato, da molti esponenti della comunità nera, il suo atteggiamento da “zio Tom”-, ma ormai avevano acquistato sufficiente consapevolezza della propria condizione per rispondere con un'arte matura e, per così dire, “razzialmente determinata”. Il valore indiscutibile di alcune formazioni anche esclusivamente di bianchi non ci ostacola, comunque, nella considerazione che il jazz per raggiungere tale popolarità aveva subito un processo di appiattimento, si era livellato sul benessere di un'America imperiale, fino a farsene

¹⁷ Iain Chambers, *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, MacMillan Publishers, Oxford, 1985.

¹⁸ Luca Cerchiari, *Miles Davis dal bebop al jazz rock*, cit. , p.59.

portavoce. Le discriminazioni sociali restavano, anche nell'ambiente della musica: Billie Holiday racconta che un giorno fu licenziata, insieme con Teddy Wilson, per essersi intrattenuta a parlare con Charlie Barnet, impresario bianco, al tavolo:

“Non c’era cotone da raccogliere tra il Leon & Eddie e l’east river ma credetemi, da qualunque punto di vista la guardaste, era vita di piantagione. E noi andavamo lì non per guardare; dovevamo viverci. Fraternizzare con i bianchi era proibito nel modo più assoluto: appena finito il nostro numero, ci toccava scappare dalla porta posteriore e metterci a sedere nel vicolo, fuori”.¹⁹



Billie Holiday

La situazione si era anzi fatta più calda dopo le ondate migratorie dalle campagne verso le città industriali. A Detroit, dove nel '43 più di 50000 immigrati neri avevano ripopolato il ghetto di “paradise valley”, la situazione avrebbe portato forti conflitti sociali. Episodi di violenza si verificarono quando il governo federale promosse la riqualificazione di operai neri, creando conflitti con le classi lavoratrici bianche. Nel ghetto si arrivò a spargimenti di sangue: 34 morti, di cui 25 feriti. La Grande Mela non

rimase immune: ci furono nello stesso anno tumulti sanguinosi, con morti e feriti. Questi episodi diedero la consapevolezza di come i neri fossero tutt'altro che integrati, e posero la questione razziale di nuovo in primo piano. Lo Swing era forse l'unico punto di contatto che fosse ancora rimasto. Durante la guerra, comunque, il jazz visse un periodo di regressione, forse simbolica di come il pubblico americano non fosse pronto ancora per una consapevole espressione artistica “nera”: nacque la moda del “New Orleans revival”, ovvero una tendenza conservatrice che riportò alla ribalta musicisti degli anni '20 - come Buck Johnson - per incidere sui V Discs che a guerra finita avrebbero dovuto fare il giro del mondo. “Re” dello swing fu incoronato Benny Goodman, un virtuoso clarinettista bianco, mentre il jazz di Duke Ellington e Count Basie veniva presentato al pubblico internazionale come “Jungle Music”. In questo

¹⁹ A. Polillo, *Jazz*, Mondadori, Milano, 1997, p.179.

atteggiamento era facile ravvisare un'attitudine a considerare i neri come ai tempi dei "minstrel shows", quando gli schiavi si esibivano davanti ai loro padroni per farli divertire. La fine della era dello swing è decretata da tutti con la morte di Glenn Miller, maggiore dell'aeronautica statunitense, morto sulla Manica nel '44. Era venuto il tempo per una rivoluzione. E rivoluzione fu, in un certo senso quella che venne dal Minton's Playhouse, uno squallido localino di Harlem gestito da un ex sassofonista, Minton, appunto. Qui troviamo un gruppo di strani neri, vestiti in maniera stravagante, che suonano una musica mai ascoltata prima, volutamente scordinata, fatta di lunghi a solo e pause che sembrano interminabili, che gli ascoltatori accompagnano con gemiti e movimenti del capo - una strana danza-non danza. E' esplosa il Bebop. E, ad ascoltare bene, ci si rende conto che è proprio quell'attitudine individuale verso il suono del musicista, ad essere esplosa, fino a rendere gli arrangiamenti e la composizione esclusivamente strumentali agli a solo, che testimoniano un modo di sentire nuovo e ribelle, mai ascoltato prima nella storia della musica. Fino a quel preciso momento, ovvero l'autunno 1943, il jazz era stato tutt'altro.

The man with the horn.

Nel settembre del 1944 Miles Davis arrivò a New York: giovane, già ottimo trombettista, pieno di speranze, con la scusa, per la famiglia, di voler studiare alla Juillard school of music. Una scusa, perché non poteva certo dire di voler andare a vivere a New York per incontrare i suoi eroi, Bird e Dizzy, e per cercare di suonare con loro. Per varie settimane andò in giro per i locali dove si suonava jazz, sulla cinquantaduesima strada, o su ad Harlem, al Minton's, chiedendo se qualcuno sapesse dove poteva trovare Charlie Parker. Incontrò, in queste sue ricerche notturne, molti musicisti della scena newyorkese, come Freddie Webster. Una sera andò all'Onyx club ad ascoltare il grande Coleman Hawkins, detto Bean, una leggenda del jazz degli anni trenta- quaranta. Per puro caso si trovò a parlare con lui, e gli manifestò la sua intenzione di incontrare Bird a tutti i costi. Bean, dopo una mezza risata, gli disse che il miglior consiglio che poteva dargli era quello di lasciar perdere Bird e di proseguire i suoi studi. Certo era sorpreso per l'intraprendenza di quel giovane, ma sapeva che Miles avrebbe continuato ad andare in giro e chiedere del suo mito. Bird era

l'incarnazione di una leggenda, e Miles lo sapeva bene. Non gli importava che fosse dedito ad ogni sorta di stupefacenti, che fosse un uomo del tutto inaffidabile e decisamente pieno di sé, sono cose che facilmente si perdonano ad un genio. Voleva a tutti i costi entrare anche lui in quella leggenda. Fu John Birks “Dizzy” Gillespie che lo introdusse per primo in quel mondo. Aveva sicuramente un temperamento più affabile ed era un giocherellone, ed in più suonava la tromba, come Miles. Era un po' l'alfiere, il portavoce di quello che poi venne definito il “movimento” bebop, il partner ideale di



“Open Door Café”, New York City, September 1953: Parker con Monk (Piano), Mingus (Bass), Haynes (drums)

Parker, nonché un talent scout attento ai musicisti più promettenti. Le sue straordinarie doti comunicative erano almeno pari alla abilità che aveva con lo strumento: riusciva a prendere note altissime ad una velocità impressionante. “Diz” provò subito simpatia per il giovane trombettista, lo portò a casa sua, che era un luogo d’incontro per molti musicisti: di giorno ci si incontravano, tra gli altri, Thelonious Monk e Max Roach. Andando in giro con lui, venne in contatto con quell’ambiente così vivo e pieno di stimoli che era la New York di allora. Ma era Bird che Miles voleva. Da quando aveva sentito suonare quella musica straordinaria a St. Louis, la città che aveva lasciato, si era sentito letteralmente trascinare dal suono di quel sax alto. Da quel momento aveva saputo che cosa voleva: un suo suono personale, ed unico, proprio come il suo mito.

Qualcosa di espressivo e riconoscibile, di profondamente nero. L'incontro avvenne una sera, fuori da un locale in cui sapeva che Bird avrebbe suonato. Lui non c'era - poteva capitare facilmente che non si presentasse -, così Miles si mise fuori dal locale e aspettò. Dopo un po', ecco una voce: "ho saputo che ti stai dannando per cercarmi". Era lì, in piedi, massiccio ed imponente, ma con l'aspetto disastroso del tossico, le pupille larghe. La più grande leggenda vivente a stento riusciva a reggersi in piedi sulle proprie gambe²⁰.

Dopo pochi mesi Miles fu ammesso a suonare in quell'olimpico di musicisti. Era come una spugna: assorbiva dovunque c'era da imparare, suonando nelle jam sessions, tanto che molto presto le lezioni alla Juillard cominciarono ad andargli strette (*"stavamo cercando tutti quanti di guadagnarci la laurea all'Università di Bebop del Minton's sotto il patrocinio dei professori Bird e Diz²¹."*), così lasciò. Non che Miles Davis fosse un ignorante, o che rifiutasse l'educazione formale alla musica: anzi, amava la musica classica e studiava partiture di compositori europei come americani.

Dopo aver vissuto e suonato semplicemente aveva imparato che nel jazz la cosa più importante è trovare la propria musica, ricercarla attraverso lo scambio continuo con gli altri musicisti. Questo non può darlo nessuna scuola. Per sua stessa ammissione, quello che sapeva in fatto di armonia e di musica classica era già molto, in confronto a parecchi suoi colleghi (*"un'altra cosa che trovo strana [...], smisi di parlarne"*). Miles



Charlie Parker con Miles Davis

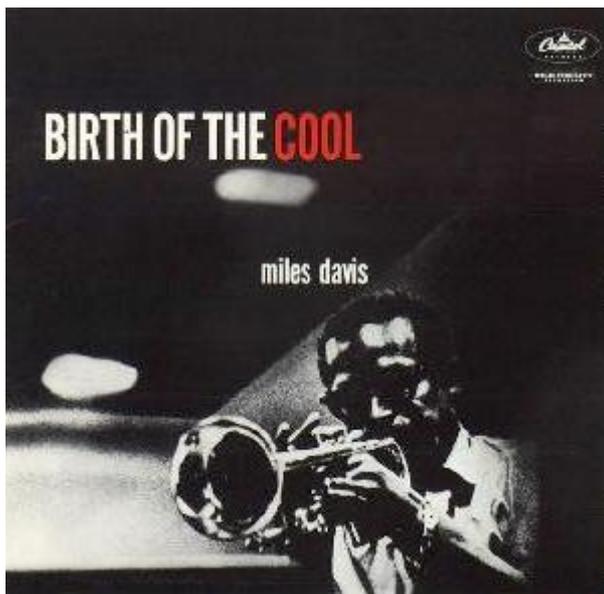
Davis con Quincy Troupe, cit., p.74), ma aveva comunque molto da imparare. Il bebop aveva un codice del tutto particolare, delle sue regole ben precise. Il fatto è che nel jazz degli anni '40, rispetto allo swing, anteponeva all'arrangiamento la libertà dei

²⁰ L'eroina era diffusissima tra i boppers, lo stesso Miles Davis ne verrà coinvolto per un lungo periodo della sua vita. Miles Davis nella sua autobiografia attribuisce questa "moda" con il fatto che i musicisti newyorkesi in questo modo volevano imitare Parker, credendo che le sue straordinarie doti fossero nella droga.

¹³ Miles Davis con Quincy Troupe, *Miles, l'autobiografia*, Minimum Fax, Roma 2001, p.71.

musicisti, sia pure all'interno di un codice mutuato attraverso la sostituzione di alcuni passaggi armonici da brani preesistenti. I musicisti imparavano a suonare nelle grandi orchestre le canzoni che spopolavano tra i bianchi, nei locali della 52ma strada. Dopo le serate si incontravano ad Harlem, in piccole formazioni, e suonavano di nuovo quel materiale stravolgendolo completamente attraverso la pratica della jam session. Su questa base il pezzo si arricchiva del contributo di ciascun musicista. Le tecniche strumentali erano personalissime, tanto personali che spesso hanno completamente rivoluzionato il modo di suonare uno strumento. Anche se non è facile attribuire con assoluta certezza la paternità di molte di esse, per lungo tempo si continuò ad indicarle con il nome di chi l'aveva resa conosciuta. Ad esempio, il *Phillie's lick*, ovvero l'uso di colpi sincopati sul bordo del rullante, prende in nome dal batterista Phillie Joe Jones, che lo ha inventato; La chitarra elettrica di Charlie Christian, suonando molto di più a solo che ritmiche, affida a contrabasso e batteria l'onere di portare il tempo; Art Blakey, invece, è entrato nella leggenda dei batteristi per aver inventato le "bombs": si trattava di affidare la scansione dei 4/4 ai piatti, liberando la grancassa e i tom, in modo da poterli usare liberamente per sottolineare le sincopi ed i contrattempi con dei colpi fortissimi: delle bombe, appunto. Per capirsi, i jazzisti usavano questo codice: "qui mettici il *phillie's lick*. Fammi un suono *alla Monk*". L'inimitabile stile di Thelonious Monk ha influenzato radicalmente il pianoforte jazz. A lui si deve il modo di poggiare la mano sinistra sul pianoforte con ad un approccio percussivo, come fosse un vibrafono. Probabilmente non ci sarebbe mai arrivato se non avesse cercato di imitare lo stile *stride* reso famoso da Count Basie. L'utilizzo dello spartito serviva solo per l'annotazione di alcuni passaggi di accordi, in genere abbreviati in sigle, oppure per memorizzare un tema. Il resto veniva tutto dall'ascolto e dalla comunicazione orale. Si ascolta e si impara a memoria: un buon jazzista ha già tutta la musica dentro di sé.

Senza le testimonianze discografiche tutto questo fiorire di idee sarebbe andato perduto, e difficilmente avrebbe conosciuto tale evoluzione. Ancora oggi molti jazzisti, dischi alla mano, studiano Monk e Jones. Ma il punto sta nel saper reinterpretare tutto ciò che si ascolta nel proprio registro: imitare non serve a nulla.



Per lungo tempo Miles si sentì inadeguato, a suonare con questi mostri sacri, perché cercava un suono *alla* Dizzy Gillespie, ma gli sembrava impossibile: si sentiva molto più a suo agio sul registro medio dello strumento. Forse fu la spinta decisiva verso una ricerca sulla rotondità del suono, sulla ricchezza semantica di ogni nota. Era proprio quel suono che Parker cercava da lui, quando lo prese nel suo quintetto nel '46 al posto proprio di Dizzy: aveva bisogno di una voce che facesse da controcanto alle sue evoluzioni acrobatiche sui registri alti. Miles non doveva fare altro che seguire, stare dietro al pezzo. Ma sicuramente fu per lui un'esperienza cruciale, che pose le basi per definire un gusto del tutto particolare che nei decenni a venire ha fatto del trombettista il caposcuola di molte evoluzioni nel jazz. Davis, come Parker, opera un'estrema *sintesi* del suono. Sta al jazz ovattato degli anni '30 come il cubismo e il surrealismo alla pittura naturalistica. Non imita, rappresenta: un pezzo bebop concentra l'attenzione sulle scale, sugli intervalli, sui passaggi armonici, sui ritmi composti, e non sulla melodia o sul passaggio armonico "corretto".

Tutto va bene, se "suona" e si incastra bene con il resto. A ben vedere, è molto più una riflessione metastilistica, un'assimilazione continua della musica che si sentiva per radio, sui dischi, restituita dal vivo con la forza immediata di un'interpretazione estrema, caratterizzante. Miles Davis ad esempio ha sempre sottolineato che il suo stile era molto simile a quello di un cantante, che egli cercava di imitare il respiro della voce umana. La tensione data da glissati, *ghost notes*, piuttosto che indebolire l'impatto espressivo della melodia lo rivestono di numerosi significati simbolici, e il lirismo della

tromba emerge timidamente dal background ritmico con voce lamentosa e sottile. La sua musica è densa ed evocativa, come un quadro di Dalì – il suo pittore preferito: richiama all'orecchio melodie di canzoni ascoltate tempo fa e riposte in un angolo della memoria, rendendole nude e semplici, *spogliandole* delle parole in contrasto con la complessità dei ritmi scanditi da basso, pianoforte e batteria: “Vedete, la musica è un fatto di stile.[...] E se si sta suonando blues, bisogna suonare un sentimento. Bisogna sentirlo.”²²

Miles non ha bisogno di urlare, per farsi sentire, come Armstrong e tanti altri trombettisti: il microfono lo aiuta ad ottenere un suono intimo e stilizzato²³. In qualche modo i Crooners²⁴ avevano già operato una sorta di stilizzazione del canto vocale. Grazie all'invenzione del microfono elettrico, era possibile adottare un modo di cantare meno impostato, più sussurrato. Erano anche chiamati “confidential singers”, perché entravano nelle case nordamericane con una voce suadente, intima, così diversa dallo stile operistico adottato fino ad allora. Come Armstrong, “la voce dell'invisibile”, i cantanti dagli anni '40 in poi, cominciano ad avere un nome anche al di fuori delle band che li accompagnano, e soprattutto, cominciano ad avere una voce unica e riconoscibile: uno stile individuale. Il sorriso sempre stampato che suggeriva un'idea rassicurante di benessere e soddisfazione, la dizione scandita e perfetta, lo stile vocale che flirtava con il jazz, cantabile e apparentemente molto semplice: tutto contribuiva a *creare* il personaggio. Per tornare al paragone con le arti figurative: Bing Crosby si potrebbe paragonare a Manet, perché cerca di dare una attitudine personale e soggettiva alla sua opera. Proprio come per un impressionista con la fotografia, si confronta col mezzo tecnologico, il microfono, e ne produce una espressione che non si distacca

²² Miles Davis con Quincy Troupe, *L'autobiografia*, cit., p.85.

²³ “Questa logica rivoluzionaria insita nell'era elettrica apparve con sufficiente evidenza nelle forme elettriche del telegrafo e del telefono che ispirarono la macchina parlante. Tali nuove forme, che tanto fecero per recuperare il mondo vocale, auditivo e mimetico represso dalla parola stampata, ispirarono anche i nuovi strani ritmi dell'età del jazz, le varie forme di sincope e di discontinuità simbolista che, come la relatività e la fisica dei quanti, salutarono la fine dell'era di Gutenberg e delle linee regolari e uniformi dei suoi caratteri e della sua organizzazione.” (Marshall McLuhan *Gli strumenti del comunicare*, cit. p.)

²⁴ Si definisce così la generazione di cantanti tra gli anni '40 e '50, orientata verso un repertorio molto popolare. Tra questi spiccano i nomi di Frank Sinatra e Bing Crosby, che ebbero un successo enorme, anche grazie alle frequenti apparizioni sui media e nelle pellicole cinematografiche (o come testimonial in campagne pubblicitarie). Erano sostenuti da un'industria discografica sempre più potente ed organizzata, che mirava sempre più a creare un prodotto discografico completo, sviluppato attorno ad un'icona, un personaggio in cui gli acquirenti bianchi *middle class* si potessero riconoscere. In breve, a cavallo della fine della guerra, divennero dei business milionari. E' in questo periodo che nasce il fenomeno dello *star system*.

dall'estetica precedente, la pittura naturalistica, o nel nostro caso la canzone di Tin Pan Alley, si potrebbe dire che la approfondisce. Gli eroi del Bebop, invece, stravolgono le leggi interne della canzone e la restituiscono come un calzino rivoltato. Non si può non leggere una attitudine ribelle in tutto questo: moltissimi critici e musicisti, all'inizio, non la apprezzarono e la rifiutarono. Era troppo fuori i canoni, rappresentava un'America che molti volevano dimenticare, ma che invece era tornata per rivendicare il proprio posto nella storia della musica. Tutto questo, e molto altro, ha in mente Miles Davis quando concepisce il primo capitolo di una carriera discografica tra le più longeve della storia: una estetica complessa e storicamente determinata. Potrà sperimentarla a pieno nelle registrazioni dell'aprile '49 e del marzo '50 che sono state poi pubblicate con il nome *Birth of the cool*.



Le sedute di registrazione per "The birt of the Cool"

“C’è un altro stile che nella musica leggera e nel jazz sta forse oggi dominando tutti gli altri: il *cool*. Il suo nome è già un programma. Il musicista cool non si rivolge direttamente all’ascoltatore, e neppure lo ignora, parlandogli invece da qualche luogo dentro la testa. Può avere una voce diabolica o celestiale, sempre però imperturbabile e quieta, perfino ironica. Una voce che conosce il suo ascoltatore nel profondo. Il cool incanta, ma diversamente dall’interiorità; l’ascoltatore non osserva, ma viene osservato. Non so chi sia stato a inventare il *cool*, ma dubito che avrebbe potuto farlo prima che esistesse il microfono; penso a figure come Bing Crosby, Fats Waller e Duke Ellington”.²⁵

Il disco ha consacrato un nuovo tipo di jazz che è rimasto in voga per tutti gli anni ’50. Si potrebbe dire che Miles Davis ha inventato il cool jazz, perché lo ha canonizzato in precise regole estetiche. Le registrazioni in nonetto per la Capitol – un’etichetta indipendente, che poi diventerà una major negli anni a venire - sono state il veicolo con il quale si è diffuso da costa a costa. Non è il primo progetto di registrazione a nome di Miles Davis. Il suo debutto discografico era avvenuto nel ’47, per la Savoy, ma si trattava di quattro soli brani, tutte composizioni originali: “Milestones”, “Little Willie Leaps”, “Half Nelson”, “Sippin’at Bell’s”. Aveva inoltre partecipato a numerose sedute di incisione a nome di Parker, brani che, ascoltati oggi, rendono un’idea di come in pochi mesi ci fu una considerevole evoluzione nello stile davisiano, un perfezionamento del fraseggio sempre più tendente al diatonismo, in opposizione al cromatismo acrobatico di Gillespie e agli intervalli ampi e dissonanti di Parker. Lo stile *cool* di Miles Davis, se ha un antecedente, questo è forse più ravvisabile nel modo di sentire di Thelonious Monk, con le sue lunghe pause ed i fraseggi impostati, e nello stile cantato diffuso in seguito al boom del microfono elettrico. E’una precisa reazione allo stile “hot” del jazz diffuso dalle radio nei decenni precedenti.²⁶

Ma è in *The Birth Of The Cool* che si può ascoltare il punto di partenza di un’estetica che va ben al di là della tecnica strumentistica, coinvolgendo tutti gli aspetti dell’invenzione musicale, dalla composizione all’arrangiamento. Per l’atto di nascita di

²⁵ Evan Eisenberg, *L’angelo con il fonografo*, cit. p.216.

²⁶ “Tenendo conto del capovolgimento dei procedimenti e dei valori verificatosi nell’età elettrica, possiamo dire che era calda l’epoca ormai passata della meccanica, mentre siamo freddi noi dell’era televisiva. [...] Il jazz del periodo dei nuovi media caldi, cinema e radio, era *hot jazz*. Ma già tendeva a trasformarsi, divenendo una forma dialogica e casuale, sempre più escludente le forme ripetitive e meccaniche che erano state tipiche del valzer. E, una volta riassorbito il primo urto della radio e del cinema, sopravvenne abbastanza logicamente il cool jazz.” (Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p.36).

questo nuovo stile, Miles scelse una pratica completamente diversa da quella che Parker usava per le sue sedute di registrazione: mentre Parker si limitava a poche indicazioni date a voce ai musicisti poco prima della seduta, Davis volle che tutto fosse scritto e arrangiato in precedenza. A scrivere le partiture fu aiutato da Gil Evans, pianista e arrangiatore bianco che lavorava nell'orchestra di Thornhill: divenne, da questo momento in poi, un partner privilegiato in tutti gli album più "orchestrali" di Miles Davis, da *Porgy and Bess* a *Miles Ahead*, che vedranno la luce circa dieci anni dopo, con la Columbia. Già nella scelta di affidare tutto alla scrittura si determina il distacco di Davis dal Bebop: la pratica esclusivamente orale non permetteva l'utilizzo di organici strumentali troppo ampi, e Davis cercava qualcosa di meno istintivo, di più mentale. Partendo dalla lezione dei suoi maestri, è come se avesse "raffreddato" la musica jazz. Cool significa, d'altra parte, proprio questo. Questa musica è molto meno frenetica, meno acrobatica e più legata allo spartito. L'utilizzo di un arrangiatore, di formazione classica, la dice lunga sulla tensione oralità-scrittura, che sarà una costante nella poetica davisiana. Miles vuole, in qualche modo, dimostrare che la musica dei neri non è solo "istintiva", ma sa andare molto oltre: diventare essa stessa sistema, ovvero un contenitore che può dare cittadinanza a forme che vengono da secoli e continenti diversi (ho già parlato della passione del trombettista per la musica colta europea). Miles prende coscienza del fatto che il jazz non è più solo musica popolare. Afferma lo status intellettuale del nuovo musicista, ribelle e indipendente dalle regole del mercato. Nella sua autobiografia insiste spesso sul fatto che anche il suo maestro, "l'animale" Parker, non fosse affatto un rozzo, ma che anzi, amata la lettura, studiava, conosceva la storia del suo popolo. Adesso, con una registrazione tutta a nome suo, poteva finalmente dimostrare con orgoglio che i jazzisti, dopo tutto, sono in America i geni dell'arrangiamento.

The Birth of the Cool è in effetti un capolavoro, che ha i suoi precedenti nella grande musica di Duke Ellington, ma che guarda anche alla musica colta europea che Davis adorava. L'organico strumentale è composto da un nonetto, una formazione inedita nel jazz, che includeva, oltre agli ormai "classici" contrabbasso, piano e batteria, la tromba di Davis, un trombone, un sax baritono, un sax contralto, un corno francese e una tuba. Questi ultimi due sono strumenti tipicamente orchestrali, e testimoniano la volontà di ottenere un suono diverso rispetto al jazz tradizionale, più distaccato, come una piccola orchestra di fiati. In questo modo riesce a coprire una

vastissima estensione di note, il che gli permette di dividere ogni accordo, segmentarlo nei vari registri, dal basso verso l'alto, tra gli strumenti a sua disposizione. L'armonizzazione così ottenuta, suonata su note lunghe che fanno da cornice alle evoluzioni melodiche, crea una sorta di tappeto sonoro, un effetto di sospensione, come se si stesse camminando sulla luna. Le solistiche hanno degli spazi ben delimitati all'interno dei pezzi e spesso sono anch'esse scritte in precedenza. Alcuni brani del disco hanno ancora chiare influenze bebop, soprattutto nei cambi di accordi ed in alcuni passaggi tonali. Ma è in pezzi come "Moon Dreams", "Israel" e "Darn that Dream", brani meno scanditi ritmicamente, di più ampio respiro – l'ultimo è cantato da Kenny Dagood, con uno stile molto *crooning* - che si riscontra un approccio veramente originale. Questo prodotto discografico riscontrò un successo notevole di pubblico e di critica, e ne furono ricavati due 78 giri, dei singoli per il mercato. Un simile formato non permetteva di incidere pezzi di durata superiore ai tre minuti e mezzo, ed infatti in Birth of the cool nessun pezzo supera tale formato, cosa che sta a testimoniare come questo gruppo fosse messo su quasi esclusivamente per quelle specifiche sedute. Pagare nove musicisti era piuttosto insolito, ed i locali preferivano i quintetti. Fu fatta una presentazione al Royal Roost nel '49, prima che fosse pubblicato, trasmessa per radio durante il programma di Symphony Syd, un disk jockey che conduceva un programma di jazz. Il disco garantì immortalità a quella musica, che fu ascoltata in tutti gli Stati Uniti: soprattutto i jazzisti della west coast ne furono profondamente influenzati durante tutti gli anni '50 – si pensi a Chet Baker, o a Jerry Mulligan, che pure aveva fatto parte del nonetto. Per Miles, invece, cominciò uno dei periodi più bui, a causa dell'eroina e della difficoltà di trovare ingaggi. Ma la sua ricerca non si interruppe. Aveva ancora molti capitoli da scrivere nella storia del jazz.



capitolo secondo

La rivoluzione del nastro magnetico.

I *media* elettrici, a causa del loro carattere di “campo” totale, tendono a eliminare gli specialismi frammentari di forma e funzione che accettiamo da tempo come retaggio dell’alfabeto, della stampa e della meccanizzazione. La breve storia del grammofono comprende tutte le parti della parola scritta, stampata e meccanizzata. Fu l’avvento del magnetofono che non molti anni fa lo liberò dal suo temporaneo coinvolgimento nella cultura meccanica. Il nastro magnetico e il microsolco ne hanno fatto improvvisamente un mezzo per accedere a tutte le musiche e i discorsi del mondo.²⁷



Registratore a nastro.

I mezzi meccanici di registrazione avevano un grosso svantaggio: una volta inciso un *master*, su cilindro di ceralacca o su un disco in alluminio, non era possibile ripetere l’operazione. Da quell’unica copia “originale” venivano poi stampate le altre, o incise per analogia – come si fa per le chiavi. Questi sistemi tuttavia non permettevano che la stampa di 500 – 1000 copie per volta a causa dell’usura del

master. Per soddisfare le esigenze di un pubblico di acquirenti sempre più numeroso, soprattutto nel dopoguerra del *boom*, l’industria discografica statunitense conobbe una crescita impressionante anche dal punto di vista tecnologico. Sfruttando l’enorme spinta che la conversione del suono in onde elettromagnetiche aveva dato alla ricerca scientifica nel campo dell’acustica, le maggiori compagnie cominciarono a dotare le proprie sale di registrazione di una regia, con un banco-mixer e una serie di microfoni che convergevano in un unico canale. Durante la registrazione il *balance engineer* manovrava i livelli di toni e volume cercando di ottenere un suono quanto più pulito possibile. Già dagli anni ’30 alcuni di questi studi somigliavano a laboratori scientifici, con manopole e potenziometri di dimensioni enormi, ed in qualche modo la figura dell’ingegnere del suono era simile a quella di uno scienziato intento alle sue misurazioni. La produzione musicale si salda sempre più con un apparato industriale

²⁷ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, EST, Milano, 1997.

specialistico, tanto che la registrazione non diventa che una minima parte del percorso di un disco che passa per produzione, promozione e distribuzione. Dopo la guerra quasi tutti gli studi cominciarono ad adottare registratori a nastro magnetico²⁸. Le nuove possibilità offerte da questo supporto permisero, in due decenni, di arrivare ad incredibili risultati in fatto di diffusione di massa di alcuni fenomeni culturali, permettendo produzioni che non avevano precedenti numerici e di assortimento. Ma la svolta non fu solo quantitativa: fu anche qualitativa, avendo completato la vocazione della fonografia a diventare una nuova forma di scrittura dei suoni, com'è decretato dal suo nome.

Nei primi suoi 80 anni di esistenza, quindi, il fonografo si è affermato principalmente come medium, ovvero come mezzo utile alla conservazione e alla diffusione di informazioni. L'ingombrante metodo d'incisione non permetteva di manipolare il materiale registrato, pertanto il prodotto finale non era quasi mai impeccabile, determinato da fattori contingenti quali una *performance* migliore o peggiore, un errore del musicista, una sbavatura nella registrazione. L'attenzione di chi registrava era rivolta ad ottenere la maggiore fedeltà ad un evento originale, ma una volta ottenuta questa sembrava non ci fosse molto altro da fare: una ripresa audio in uno studio di registrazione ha rappresentato, fino agli anni '50, ciò che nel campo cinematografico potrebbe essere la ripresa di uno spettacolo teatrale. Entrambe potrebbero essere definite tecnologie "contenitore", perché ripetono un evento, ma sono sempre legate all'idea di *autentico*: chi ascoltava un disco era sicuro che ciò che stava ascoltando era avvenuto realmente in un momento determinato. Ma se si pensa che per ottenere un effetto di realtà in una condizione così innaturale, il materiale viene manipolato e riadattato, questa assoluta certezza viene meno. L'orecchio si abitua facilmente ad un suono innaturale, e comincia a preferire la ricostruzione in studio secondo i dettami dell'alta fedeltà all'imperfezione acustica di una registrazione dal vivo: la possibilità di ascoltare e riascoltare un disco rende evidente ogni errore di esecuzione, anche minimo, ogni incertezza, ogni intonazione precaria. C'è quindi da

²⁸ L'invenzione del nastro magnetico fu realizzata nella Germania nazista, dove veniva usato con scopi militari e di spionaggio. Nel periodo immediatamente dopo la seconda guerra mondiale fu copiata e migliorata dalle compagnie discografiche americane. I primi modelli, in termini di qualità audio, non offrivano prestazioni migliori dei supporti su disco. Ciò che lo fece preferire ai suoi predecessori fu la sua adattabilità a diverse situazioni: era più semplice da usare, e prendeva meno spazio – non aveva bisogno necessariamente di una regia separata. (David Morton, *Off the record, the technology and culture of sound recording in America*, Rutgers Press, London 2000, pp.32-45).

chiedersi se la denominazione “alta fedeltà” , negli anni '50-'60 ancora usatissima dalle compagnie che pubblicizzavano prodotti fonografici, avesse ancora un senso.

Nella riproducibilità, è proprio il concetto di autenticità che vacilla. Il vantaggio pratico che i dischi hanno portato alla musica è stato quello di riuscire a proporre l'oggetto alla *ricezione collettiva simultanea*: chiunque possieda un fonografo può ascoltare in qualsiasi momento un'orchestra di cinquanta elementi solo muovendo un dito. Quello che ascolto non è l'originale, ma io so che da qualche parte, anzi forse è meglio dire in qualche tempo, un originale è esistito. L'invenzione del registratore a nastro magnetico (magnetofono) ha cambiato ulteriormente la natura della registrazione audio, perché ha facilitato alcune operazioni che nella registrazione su disco spesso risultavano impossibili. La prima è che grazie ad esso si può effettuare la registrazione in tempi differenti: prima su nastro, e poi copiando su disco il prodotto finito. Se la prima masterizzazione fallisce, può essere inciso un nuovo disco ad un costo minimo, il che semplifica di molto il lavoro in uno studio, perché i musicisti possono registrare diverse “takes” e perfezionare la propria performance prima di scegliere la migliore. Il secondo vantaggio del magnetofono sta nel fatto di essere più maneggevole, in alcuni casi anche trasportabile, vantaggio che ha reso più facilmente fruibili una serie di eventi sonori come registrazioni ambientali e registrazioni di concerti. Ma quello che ha rivoluzionato totalmente la fonografia come medium è la possibilità data dai registratori a bobina di montare e manipolare l'evento sonoro, fino a renderlo qualcosa di nuovo, deciso e studiato a tavolino, proprio come nel cinema (non a caso questa tecnologia proviene dall'industria cinematografica). In principio il montaggio venne usato solo per migliorare la qualità di una prestazione, sostituendo ad esempio alcuni errori dei musicisti con parti eseguite correttamente. Col tempo tale operazione, definita *editing*, divenne indispensabile, soprattutto nella musica nera, ma più in generale nella musica leggera contribuì in maniera decisiva all'affermazione di generi musicali come il rock e il rhythm'n'blues, permettendo a prestazioni anche non eccezionali di raggiungere un buon livello esecutivo.

Con l'adozione circa un decennio dopo del registratore multitraccia, divenne poi possibile anche far suonare contemporaneamente due o più registrazioni diverse, ad esempio prima la parte ritmica e poi le voci dei solisti. L'arrangiamento, lavorando su più piste, diventa un lavoro di sovrapposizione: dopo aver registrato una traccia base si può decidere *working in progress* cosa aggiungere, e procedere per tentativi. In questo

modo, la *performance* si distacca sempre più dalla realtà, diventa una simulazione, un evento ideale, di perfezione quasi inumana²⁹. Un insieme di prestazioni singole viene tagliato e incollato in qualcosa che non esisteva prima; i critici musicali, quando scoprirono questo processo, rimasero inorriditi:

I discovered to my astonishment recently that many popular song-with-accompaniments is recorded in two separate pieces. [...] First, the instrumentalists record their parts on tape. Then, perhaps weeks later, the vocalist comes along, listens to the recorded accompaniment (via earphones, I suppose) and records a separate vocal sound track. Finally the engineers re-record both into a blend... there is never an original... how far ought we go? ³⁰

Com'è facile pensare, i generi musicali più “colti” in un primo momento respinsero molte delle nuove possibilità date dal montaggio. Nell'ambito della musica eurocolta in moltissimi si sono cimentati con la fonografia, sin dagli albori delle tecniche di registrazione, anche con gli aspetti più tecnici, come il posizionamento dei microfoni, o l'utilizzo della regia³¹. Eppure ancora oggi il missaggio e l'equalizzazione delle frequenze sono il massimo dell'intervento tollerato sul suono di un'orchestra che esegue un brano classico³². Ma anche il jazz ha dimostrato numerose resistenze: i jazzisti, tanto per dirne una, credono a tal punto nell'esecuzione realizzata tutta d'un fiato, che a loro vedere frammentarla vorrebbe dire svilirla. Questo tabù fu infranto solo sporadicamente. A parte alcuni esperimenti di Thelonious Monk – che utilizzava il montaggio per ovviare alle notevoli difficoltà di esecuzione di alcuni suoi brani -,

²⁹ Per lungo tempo gli sforzi furono orientati nell'offrire una resa *più realistica del reale*, analogamente all'arte cinematografica: “Nello studio cinematografico l'apparecchiatura è penetrata così profondamente dentro la realtà che l'aspetto puro di quest'ultima, l'aspetto libero dal corpo estraneo dell'apparecchiatura è il risultato di un procedimento specifico... Nel paese della tecnica quell'aspetto della realtà che più resta sottratto all'apparecchio è diventato così il suo aspetto più artificioso, e la vista sulla realtà immediata una chimera.” (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p.74).

³⁰ Tatnall Canby, critico musicale, nel 1950 in David Morton, *Off the record*, cit., p.36.

³¹ E' d'obbligo sottolineare alcune notevoli eccezioni: Edgar Varèse (1885-1965), musicista francese naturalizzato statunitense, ha spinto la musica colta verso nuovi orizzonti sperimentando con strumenti tradizionali, ma anche utilizzando strumenti a percussione ed elettronici: del 1936 è *Déserts*, per fiati, pianoforte, percussioni e nastro magnetico. Il *poème électronique* (1956) è stato composto esclusivamente per la registrazione su nastro. Anche Stockausen e Cage, con diverse soluzioni, si sono confrontati con strumenti tecnologici.

³² Sono due tecniche legate all'idea di alta fedeltà: già negli anni '30, un ingegnere del suono disponeva di un banco mixer che gli permetteva di determinare dove dovessero essere sistemati i microfoni e che livello assegnare a ciascuno strumento. Con un equalizzatore, poi, poteva decidere di enfatizzare determinate frequenze piuttosto che altre. Tali interventi venivano usati per creare un suono quanto più fedele all'originale.

bisognò aspettare Miles Davis perché si palesasse l'aspetto dogmatico di un rifiuto totale delle nuove possibilità degli studi. Tornerò in seguito sull'argomento. In ogni modo, a trarre i maggiori vantaggi dall'*editing* è stato un certo genere di musica popolare, perché è riuscito ad utilizzarlo anche con una certa creatività sperimentando nuove forme, anche se rimanendo nei confini a volte molto stretti della natura di prodotto per il mercato.

Produttori.



Anni '60. Studio di registrazione

Benjamin, nel suo celeberrimo e già citato saggio *l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ha analizzato con molta efficacia le implicazioni possibili della massificazione dell'arte attraverso il mercato. Ma la sua analisi non si limita a

questo: la tecnica durante l'ultimo secolo ha modificato il concetto stesso di opera

d'arte, caricandola di funzioni e significati inediti. Tra l'uomo e la sua opera c'è la macchina, che ormai si è fatta linguaggio: l'utilizzo di una apparecchiatura manovrata da un operatore induce ad una continua presa di posizione riguardo ad una prestazione. Un evento viene diviso in singole azioni, che poi vengono analizzate e modificate. La differenza tra un pittore ed un operatore è simile a quella tra il mago ed il chirurgo: il primo osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, e l'immagine della realtà che ottiene è totale; il secondo, invece, penetra operativamente nel tessuto dei dati, ottenendo un'immagine *multiformemente frammentata* (Benjamin, cit. p. 59). Tra l'esecuzione e la fruizione compaiono una serie di passaggi intermedi, che *costruiscono* il suono, isolando le singole prestazioni, migliorandone la resa, missando e processando le frequenze. La figura dell'ingegnere del suono, la persona che sovrintende all'aspetto tecnico di una registrazione, diventa determinante nella riuscita

finale, tanto che alcuni musicisti scelgono di non delegare fasi delicate della lavorazione -come il missaggio- a terzi³³. E' però un lusso concesso solo a produzioni più "colte": nella musica destinata a un mercato più ampio, l'obbiettivo principale è invece quello di ottenere un prodotto "perfetto", senza errori e sbavature, pronto per il mercato nel minor tempo possibile. Così nell'immediato dopoguerra le compagnie che puntavano su generi di musica popolare, cominciarono a dotarsi di una nuova figura professionale accanto a tecnici di studio e *sound engineers*: il produttore – recording director –, il cui compito era quello di coordinare le varie fasi della produzione in un *unicum* coerente, scoprire nuovi talenti e offrire loro consulenza artistica.

Nella musica classica l'autorità del produttore è limitata non solo dall'interprete, cui spetta approvare il mixaggio finale, ma anche dal compositore, che ha fissato le note su carta. Viceversa nella musica leggera l'autore, pur avendo maggiori probabilità di essere ancora vivo quando verrà registrato il suo pezzo, ne ha molte meno di vedere rispettata la sua partitura originale (sempreché l'abbia scritta). E' nella musica leggera, dunque, che il produttore può esprimere liberamente il suo talento. Se nella musica classica il suo ruolo è quello del regista cinematografico impegnato in un fedele adattamento teatrale al grande schermo, nella musica leggera somiglia più al cineasta che parte da un abbozzo di sceneggiatura per rielaborarlo durante le riprese. Le note o gli accordi fissati su carta contano quanto le ricette scritte dalla nonna. E' in studio che viene davvero cucinato il disco.³⁴

Le grandi majors avevano già una figura professionale simile: gli A&R – artist & repertoire men –, ma il ruolo del recording director poteva essere molto più ampio, con una attenzione maggiore sull'aspetto della creazione in studio e sulle tecniche di registrazione. Già negli anni '30 John Hammond, forse la prima figura di produttore "moderno", contribuì a fissare in alcune sedute memorabili alcuni dei maggiori talenti della musica blues e jazz di quegli anni, riuscendo a determinare uno stile ben preciso nella registrazione, una specie di "marchio di fabbrica": oltre a scegliere gli artisti più affini ai suoi gusti musicali, tesi alla ricerca di uno stile quanto più "nero" possibile e di una prestazione "eccezionale" da consegnare al disco, Hammond usava un tipo di missaggio molto particolare, che accentuava il carattere più "selvaggio" della

³³ Ciò vale soprattutto per la musica classica: già negli anni '30 Stokowski prendeva parte attiva nella registrazione: posizionando i microfoni, sistemando l'equalizzazione, missando e specificando i dettagli del montaggio. Lo stesso faceva anche Toscanini, che però si dannava perché non riusciva ad ottenere su disco la "luminosità" del suono dell'orchestra (E. Eisenberg, *L'angelo con il fonografo*, cit., pp.156-157).

³⁴ E. Eisenberg, *L'angelo con il fonografo*, cit., p. 172.

prestazione, ovvero enfatizzando la ritmica ed i bassi, ottenendo un suono rude, la sua “firma” sulle produzioni. Così si imbatté in alcuni dei più grandi talenti naturali che la musica afroamericana avesse mai conosciuto: Bessie Smith, la grande cantante blues, Count Basie, Teddy Wilson, Billie Holiday (la sensuale Lady Day del jazz), e in seguito, Aretha Franklin e Bob Dylan. E’ importante notare come, senza la lungimiranza e la passione di John Hammond, che andava a scovare talenti in giro per gli Stati Uniti, non avremmo avuto alcuna testimonianza non solo dell’incredibile timbro voce di Bessie Smith, ma non potremmo apprezzare moltissimi suoi blues composti esclusivamente in studio. Il contributo di questo eccezionale appassionato di musica nera fu determinante nel definire i canoni estetici del blues classico, ma anche nell’*inseminare* il jazz a venire: negli anni venti, a Baltimora, una bambina di nome Eleanor Fagan che lavorava in un bordello, approfittava del grammofono- un oggetto abbastanza raro all’epoca, se non appunto nei luoghi di incontro notturni- per ascoltare la voce della cantante che amava. Cominciò, anzi, a cantare le stesse sue canzoni, ed imparò talmente bene che qualche anno dopo intraprese la carriera di cantante sotto il nome di Billie Holiday (A. Polillo). Gli interventi che Hammond faceva sulle registrazioni erano ancora minimi. Eppure il suo fu un lavoro determinante nel definire quello stile tipicamente afroamericano che diede vita ad un genere destinato a fare scuola ben oltre i confini razziali della *race music*: il *rhythm'n'blues*. Le etichette specializzate nei *race records*, spesso nate dallo sdoppiamento di alcune compagnie che avevano fatto la storia della discografia statunitense, che in tal modo volevano evitare l’imbarazzo di una definizione “razziale” della musica da loro pubblicata (come *ebony* (MGM), *sepia* (Decca e Capitol) e *rhythm'n'blues* (RCA), raccontano l’evoluzione di questo genere da espressione di un’emarginazione sociale a fenomeno di mercato, una storia che sotto molti aspetti coincide con la storia della nascita del rock'n'roll.

Il genere di blues dallo stile nervoso ed elettrico che si era sviluppato in alcune grandi città centri di attrazione dell’immigrazione nera nel dopoguerra, è stato da molti artisti rock riconosciuto come loro principale fonte di ispirazione. L’esaltazione della chitarra elettrica, l’enfasi espressiva nel canto, sono i tratti di un modo di suonare che ha i suoi capiscuola in Muddy Waters, Buddy Guy, e tutti i bluesmen che ruotavano intorno all’etichetta Chess di Chicago, e John Lee Hooker, che pure proveniva da un grosso centro industriale, Detroit. Il blues di città enfatizzava l’aspetto ritmico delle

composizioni, ripetendo ipnoticamente dei moduli ritmici – *riffs* -, una formula che si presta molto al ballo, che secondo molti critici ha rappresentato un fattore importante di coesione sociale nelle comunità nere urbane. Eppure la scarsa integrazione del popolo afroamericano non ha garantito per lungo tempo un successo di massa a quegli artisti neri che trattassero temi e problemi di una comunità che ancora faceva storia a sé. Il blues urbano aveva prodotto all'inizio degli anni '50 figure del calibro di Fats Domino, Ray Charles e Ike Turner, ed il rock'n'roll nacque quando Elvis Presley, un camionista bianco di Memphis, scoprì la musica di questi formidabili artisti e cominciò ad imitarne lo stile. Si trattava, tra gli anni '50 e '60, di trovare delle icone capaci di reggere il nuovo formato del long playing³⁵; non eccezionalmente dotati dal punto di vista compositivo, magari, ma che dessero una voce e un volto carismatico – ma anche e soprattutto visibilità sul mercato - a generi fino ad allora legati ad un successo ancora di nicchia, quali hillybilly, country, city blues e più in generale folk.³⁶ Di tutto ciò Elvis Presley fu la sintesi perfetta: il suo sensuale movimento di bacino quando esordì la prima volta nel '54 attirò l'attenzione di tutti i giovani del paese, grazie anche ad alcune fortunate apparizioni televisive – nel popolarissimo show di Ed Sullivan -, e scosse gli adulti benpensanti. Dopo pochi anni, lo shock fu facilmente riassorbito quando Elvis partì per il servizio militare, mostrando uno zelo patriottico esemplare. Col tempo Elvis divenne nient'altro che un'icona, snobbato dalle generazioni immediatamente successive ma ebbe il merito, forse per primo, di “creare” i giovani:

³⁵ La storia dei supporti di registrazione in questo periodo è ricca di avvenimenti: nel 1946 la Decca in Gran Bretagna e la CBS negli Usa lanciano sul mercato un nuovo tipo di disco, in vinile, che permette l'incisione di microsolchi, e in sostanza rende possibile registrazioni più lunghe. Qualche anno dopo i dischi in vinile subiscono un'evoluzione: la possibilità di essere suonati e registrati a due velocità: 45 rpm – giri al minuto – per formati più brevi, 33 rpm per opere di più ampio respiro. Negli anni '50 inoltrati la RCA immise sul mercato i primi singoli di 45 rpm di sette pollici, ma è solo negli anni '60 che questi supporti cominceranno ad avere una diffusione sul mercato considerevole. Il Long Playing a 33 giri è diventato lo standard di diffusione nello stesso periodo, ed a lungo ha rappresentato la forma privilegiata di riproduzione domestica. (David Morton, *Off the record, the technology and culture of sound recording in America*, cit., p.38).

³⁶ “Sam Phillips, un fonico bianco di mezza età che seguiva nel suo studio di Memphis le incisioni di B.B.King, Howlin'Wolf e Charlie Parker, si augurava “di trovare un artista non di colore capace di conferire alle proprie canzoni la stessa passione, lo stesso tocco e la stessa spontaneità” di quegli artisti. Sapeva quello che voleva – confermò Conway Twitty – e chiunque passasse nel suo studio, qualsiasi musica suonasse, veniva sospinto in quella direzione”. Quando arrivò Elvis Presley, Phillips lo guidò verso il ritmo in levare del blues nero, e il risultato fu il Rock'n'roll. Era probabilmente un'idea già nell'aria, destinata a concretizzarsi in ogni caso con o senza Phillips”. (E. Eisenberg, *l'angelo con il fonografo*, cit., p. 174).

una fetta di mercato sempre più appetibile, ma anche una fascia di ascoltatori attenti ed esigenti, che dal disco si aspetta un'emozione intensa³⁷.

Gli anni '60 rappresentarono una svolta da molti punti di vista. Il progressivo miglioramento delle condizioni di vita dei neri, i movimenti di rivendicazione che in questo periodo esplodono nella comunità afroamericana, trovarono espressione anche in un rinnovato interesse verso quei generi di musica meno "colti" rispetto al jazz. Il blues venne riconosciuto come una delle matrici principali nella musica del nuovo continente. Lo sforzo dei produttori – che lavorassero per le grandi majors dell'industria discografica³⁸, o che si occupassero di produzioni per le etichette nere indipendenti come la neonata Motown o come l'etichetta Phillies, guidata da Phil Spector, che promosse gruppi vocali femminili come le Ronnettes o le Crystals -, era quello di trovare delle icone che sintetizzassero il vitalismo della musica nera e lo proponessero alle giovani generazioni di discofili. La musica afroamericana più popolare trovò una particolare sintonia con il medium dello studio di registrazione, trovando in esso il proprio complemento ideale. Le ragioni di tale affinità sono molteplici: la principale, come ho avuto già modo di sottolineare, è che il disco divenne un metodo per fissare composizioni e stili che altrimenti sarebbero andati dispersi. Ma forse si potrebbe anche dire che è la natura stessa della musica nera ad avvicinarla in maniera preferenziale alle modalità compositive promosse dal nastro magnetico. Come ha notato Chambers:

“European classical harmony, however simplified, still remained at the centre of white commercial popular music. It drew attention to linear musical development: a recognisable tune, an attractive melody. Black music concentrated its sonorial power elsewhere, in the vertical interior of the song: varying the tone, pitch, pulse and rhythm. As a bridge between these two musical continents, beat music displayed, with varying emphases, tendencies, taken from both traditions. So, guitar sounds were frequently “full” (often further underlined by the use of an organ) and employed highly “coloured” chords that pointed to the previously unsuspected levels and timbres of a song. Yet such techniques were rarely so developed as the guitar leads and shifting rhythms of complex chords employed by black musicians.”³⁹

³⁷ Ernesto Assante, Gino Castaldo, *Genesi, la nascita del rock'n'roll*, Castelvechi, Roma 1997, pp.62-86.

³⁸ Fra gli anni '50 e '60 le più grandi compagnie impegnate nel mercato discografico – di livello internazionale - erano sostanzialmente quattro: EMI, Decca, Pye e Philips.

³⁹ Iain Chambers, *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, MacMillan publishers, Oxford, 1985, p.64.

Il rhythm'n'blues, e tutti i generi musicali da esso derivati, rock in testa, hanno un'organizzazione di tipo verticale dal punto di vista armonico perché prediligono composizioni fatte di pochi accordi ampi e passaggi armonici piuttosto standardizzati, valorizzando le complessità timbriche di strumenti elettrici come basso, chitarra e voce. Le



George Martin con John Lennon.

modalità di funzionamento del registratore multitraccia, consentendo registrazioni in diversi momenti e sovrapponendo quindi uno strumento all'altro, è molto vicino a quel tipo di "verticalità" descritto da Chambers⁴⁰. E' il metodo di composizione usato da Phil Spector, che sovraincideva sezioni di archi e cori ai ritmi ripetitivi scanditi da basso e batteria nelle sue composizioni più accurate, ripreso in seguito da alcuni gruppi rock come Beatles e Beach Boys.

“Cucinare” un disco.

I dischi cominciarono a diventare dei veri e propri oggetti di culto tra i giovani: ormai si potevano considerare delle opere esaustive, completamente indipendenti dalla musica dal vivo. Negli anni '60, a partire dall'utilizzo della stereofonia, il concetto di alta fedeltà si rivelò superato. Eppure la registrazione ancora inseguiva l'ideale dell'autenticità. La stessa stereofonia, disponendo i suoni in uno spazio ideale, dà all'ascoltatore una impressione molto fedele della profondità spaziale: se chiude gli occhi, può “vedere” la posizione degli strumenti e la provenienza del suono. Ma l'autenticità, in un oggetto tecnologico, è solo un'illusione creata a mestiere: molti ingegneri riconobbero che la riproduzione stereo non era necessariamente più accurata di quella monofonica. Questo comincerà a diventare evidente a metà degli anni '60,

⁴⁰ Ibidem, pp.105-106.

quando alcuni gruppi di rock and roll cominciarono ad usarla per ottenere effetti psichedelici o per ottenere un suono più avvolgente.

Forse il primo esempio di come il gusto per il “falso” si stesse lentamente sviluppando negli orecchi americani è il discreto successo commerciale ottenuto dal gruppo dei “chipmunks” (tra il 1958 e il 1959)⁴¹, tre roditori creati dal musicista Ross Bagdasarian le cui voci erano ottenute cambiando la velocità di riproduzione del nastro, ottenendo un effetto simile al falsetto che avrà molto successo negli anni '70. Tuttavia, il successo commerciale che può aver ottenuto una simile tecnica è ben poca cosa, se si considera che nel mercato dei singoli, ovvero nelle canzonette destinate alle *hit parade* dei giornali che si occupavano di musica, l'obbiettivo è quello di intrattenere, e tutto va bene se funge a questo scopo: altro è sistematizzare le nuove possibilità creative date dallo studio di registrazione in un formato lungo, come quello del '33 giri. In quasi un'ora di musica è possibile sviluppare un discorso articolato, di ampio respiro, quasi un poema sonoro – o un racconto.

L'incredibile ascesa artistica dei Beatles, uno dei gruppi più seguiti nella storia del rock, forse meglio di altre rappresenta l'evoluzione di questo tipo di prodotto di musica popolare: da gruppo giovanile che si esibiva nei pubs di Liverpool sono diventati in pochi anni un fenomeno di massa, di livello planetario, ed una parte importantissima del loro successo si deve al lavoro di Geoff Emerick e George Martin, rispettivamente ingegnere del suono e produttore presso i mitici Abbey Road Studios di Londra, ovvero gli studi della EMI che hanno visto la nascita di quasi tutte le produzioni dei *fab four*⁴². E' lì che si è “cucinata” una leggenda che per molti versi è esemplare di come il prodotto fonografico durante questo decennio diventa qualcosa di totalmente distaccato dall'idea di “autentico”:

⁴¹ In Italia questa tecnica fu portata al successo più o meno nello stesso periodo dal geniale Renato Carosone, che la usava in alcune parodie ottenendo un effetto esilarante.

⁴² “It had only been some 12 years earlier that the most significant development in modern recording technology, the tape machine using magnetic tape, had been introduced into Abbey Road. This quickly replaced the previous method of recording directly onto wax, and by 1950 EMI's own BTR machines were providing a degree of flexibility which revolutionised the recording process. Tape could be cut and spliced using non-magnetic scissors, and for the first time this enabled a series of takes to be joined or edited together to produce a flawless performance. Simultaneously the record itself was changing with the old 78s soon to be superseded by the 45rpm single and the 33rpm long playing record. This created a requirement for post-production rooms, the most essential of which was the disc-cutting room, and a new range of cutting equipment utilising lacquer blanks coated with a layer of nitro-cellulose raised the quality enormously.” (Mark Lewisohn, *The Beatles Recording Sessions – the Official Story of the Abbey Road years 1962 – 1970*, Prospero Books, London, 2000, p.204).

Only with a drastically changed attitude towards the LP format, accompanied by a major growth in its sales and the availability of economic Hi-Fi systems, did stereo successfully supplant mono records towards the end of the decade. Also, it should not be forgotten that the ubiquitous password of “authenticity” was still an extremely influential idea, both in music – “authentic” folk, blues, jazz – and recording studio ideology. On their first LP, recorded on a two track machine, the Beatles went out of their way to indicate the rare occasions when they had employed “double tracking” (i.e. the “artificial” studio inflation) of the voices. It was principally the “curvilinear” American and American inspired guitar designs of the late 1950s that most obviously embraced an unashamed futurism. The “streamlined” Vox Phantoms, Fender Stratocasters, Guild Thunderbirds, and Hofner Futuramas – soon to have their electrical sonorities dramatically extended by the fuzz box and wah-wah pedal – were unambiguously plugged into the theme of modernity.⁴³

Se nelle prime sedute di registrazione i Beatles rimasero pressoché fedeli alla registrazione in presa diretta, col tempo si discostarono in tale misura da questa pratica da arrivare a consegnare ai loro fans quasi esclusivamente prodotti di studio: sarebbe stato impossibile suonare dal vivo l’incredibile ricchezza di musiche composte ed arrangiate grazie all’ausilio delle macchine. Una partitura di “Strawberry Fields Forever” o di “Ob-La-Dì, Ob-La-Dà” ben poco ci restituisce della bellezza e dell’intensità di queste canzoni. Per capire fino in fondo la portata innovativa di molte soluzioni che il gruppo di Liverpool ha adottato, la notazione occidentale non basta: ci vorrebbe un resoconto dettagliato di ogni loro seduta presso gli Abbey Road Studios. Solo così potremmo avere un’idea di come, dai pochi semplici accordi iniziali, spesso abbozzati con la chitarra e la voce su una registrazione “pilota”, attraverso un lavoro di taglia-incolla, attraverso la sovrapposizione di decine di tracce e attraverso soluzioni tecniche ardite e sperimentali, queste canzoni sono diventate dei piccoli capolavori dell’arrangiamento.

Il lavoro di Mark Lewisohn, *The Beatles Recording Sessions – the Official Story of the Abbey Road years 1962 – 1970*, rappresenta una preziosa fonte di informazioni in questo senso: attraverso un diario dettagliato – ricostruito andando a scavare negli archivi di Abbey Road – scopriamo che per registrare “a Day in the Life” ed ottenere quello strano effetto vocale, la sola voce di John è stata registrata su quattro tracce differenti, con un’eco fortissima, e sovrimposta ad una base ritmica registrata in precedenza: “*John was hearing that echo in his headphones as he was singing. It*

⁴³ Iain Chambers, *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, MacMillan, cit. p.55.

wasn't put on after. He used his own echo as a rhythmic feel for many of the songs he sang, phrasing his voice around the echo in his cans”(Geoff Emerick). Alla stessa registrazione, in un'altra seduta, Paul ha aggiunto la sua strofa di cantato nelle battute centrali. Poi, in una seduta memorabile datata 10 febbraio 1967, i Beatles vollero in studio un'orchestra di quaranta elementi. La loro esecuzione impegna 24 battute, in cui suonano semplicemente tutte le note, dalla più bassa alla più alta, comprese nel registro del loro strumento. Paul ebbe il compito di istruirli: *“We're going to start very quietly and end up very loud. We're to start very low in pitch and end up very high. You've got to make your own way up there, as slide-y as possible so that clarinets slurp, trombones gliss, violins slide without fingering any note.”* I musicisti - molti appartenenti alla Royal Philharmonic o alla London Symphony Orchestra - rimasero allibiti davanti ad una richiesta tanto bizzarra. Non ancora soddisfatti, Paul e George Martin decisero di quadruplicare gli elementi dell'orchestra grazie ad un registratore a quattro tracce, così da ottenere l'equivalente di 160 musicisti. Il 22 febbraio, poi, il complicato arrangiamento fu concluso sovraincidendo nel finale l'accordo di Mi maggiore suonato da John, Paul, Ringo e Mal Evans contemporaneamente su tre pianoforti differenti. Ci vollero nove “takes” prima che si ritenessero soddisfatti dell'esecuzione.



Copertina di Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band.

“A Day in the Life” è solo un esempio di come è stata costruita la continuità drammatica di un capolavoro come *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, l’album forse più innovativo dei Beatles nell’utilizzo di tecniche di studio. Versi di animali, pezzi di vita quotidiana, nastri incollati a casaccio, tutto trova dignità artistica in questo *patchwork* sonoro, attraverso un unico filo conduttore che fa di questo *concept album* uno dei primi prodotti compiuti di un nuovo modo di intendere la musica popolare: compiutamente *pop*, trovando nella citazione, nell’inautentico e nella riproducibilità all’infinito i nuovi cardini di un’estetica che si richiama ad Andy Warhol così come ad alcune delle avanguardie artistiche europee del secondo dopoguerra. Quella copertina fatta da un collage di volti noti o meno noti, oggetti particolari o quantomeno strani in quel contesto, e i quattro vestiti in maniera bizzarra, come fossero la stessa banda che dà il titolo all’album, diventa essa stessa un’icona, e rappresenta in se stessa un’attrattiva, la porta di un mondo colorato e psichedelico. Tutto il complesso è un oggetto d’arte sovraccarico di informazioni, che ad ogni ascolto rivela nuovi particolari, e che ben rappresenta il formato del long playing nella sua forma più compiuta: un oggetto di culto, in alcuni casi, che sulla mensola del collezionista – una forma di erudito moderno – viene giustapposto, del tutto arbitrariamente, ad altre storie, ad altre icone ovvero ad un numero enorme di informazioni. *Sgt Pepper’s* può essere considerato l’archetipo di album contemporaneo: è il simbolo centrale di un immaginario complesso, fatto di certe sonorità “futuristiche”, uno stile particolare nel vestire, un’iconografia ben dettagliata, che investe a vari livelli l’ascoltatore: da quello emozionale a quello sociale, fornendogli un senso, ed in maniera parziale, un’identità.

The market for such products is not, of course, “free”. You select, and your selection is determined by what is on offer and your means for obtaining it. But mass reproduction does not simply represent the grey monolith of an implacable industrial production. Revealing a “market-orientated originality” (Walter Benjamin), a culture is produced via distinctive patterns of consumption; through choice, taste and use a meaningful pattern, or “bricolage”, is put together. The purchase is worked over, accrues a use, a “sense”; you envelope the commodity with desire. It comes to be set in the geography of a *particular* and individual reality. In the process, new moments of cultural power, decision, choice and intervention are diffused, learnt, applied.⁴⁴

⁴⁴ ibidem, p.55.

Se il valore di un quadro risiede nel fatto di rappresentare fisicamente un momento creativo unico, in cosa consiste il valore di un disco? Non certo nell'oggetto in se: fisicamente è solo l'espressione della macchina che lo ha stampato. Il fonografo sostituisce la performance, l'atto, con una serie quantitativa di eventi. *Attualizza il riprodotto* rendendo simultanei ogni discorso, ogni storia, ogni tradizione. Rendendolo oggetto, lo rende fruibile in maniera immediata e permanente: lo rende bene di consumo. Ovviamente, in quanto tale, è possibile *quantificare* il suo valore, determinato principalmente da due fattori: il primo è il suo valore espositivo, ovvero la fruibilità rispetto alle masse. Questo termine ha subito una crescita esponenziale nell'ultimo secolo, tanto da far diventare l'opera d'arte una "*formazione con funzioni completamente nuove delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venire riconosciuta marginale*", secondo Benjamin (cit., p.28) – qui è facile intravedere una visione dell'arte come merce - . Il secondo è il numero di informazioni che in esso è contenuto. E' assai più costoso, in termini di tempi e di mezzi, produrre un disco con un'orchestra sinfonica che un complesso che accompagna una voce. E' meno costosa una registrazione a bassa fedeltà rispetto ad una che utilizza gli ultimi ritrovati tecnologici. Non va poi dimenticato il valore storico, culturale, che è molto difficilmente quantizzabile ma che decisamente è più significativo, e che giustifica il fatto che produzioni indipendenti, di basso costo, possono in qualche caso avere un successo enorme per decenni, fino a diventare "classici" - ma in questo caso aumenta considerevolmente anche il valore espositivo dell'oggetto. Quali di questi fattori si devono tenere conto per giudicare un prodotto discografico? Si potrebbe considerarlo alla stregua di qualsiasi merce, in base al successo che ottiene sul mercato nel momento in cui viene pubblicato e lanciato: se è il mercato a determinare il valore commerciale e quindi la diffusione, diventa molto più difficile stabilire i confini dell'arte, che spesso slittano in quelli ben più indefiniti di consumo. Ma in un'analisi a posteriori è importante considerare anche l'incidenza culturale che ha avuto sul pubblico: come, cioè, il gusto uditivo e lo stile estetico del disco siano stati assimilati e riproposti dal linguaggio fonografico. Un giudizio ancora più approfondito su un prodotto artistico "industriale" invece, deve tenere conto di tutte i processi attraverso cui esso si è formato, ed in questo senso approfondimenti come quello di Mark Lewisohn, che entrano nello specifico dell'apparato produttivo e

riproduttivo dell' oggetto d'arte, sono importanti al pari di una contestualizzazione storica e sociale di un fenomeno artistico.

Pietre miliari.

Miles Davis aveva contribuito ad affermare il nuovo status intellettuale del musicista jazz: indifferente al mercato, creativo e innovatore, “maledetto” – in sintonia con molte espressioni della cultura americana del periodo, dalla Beat Generation a James Dean-. Gli anni immediatamente successivi alle registrazioni per la Capitol non sono stati i migliori nella vita di Miles Davis. Ormai il vizio dell'eroina, “the monkey” come l' ha chiamata Bourroghs, aveva preso anche lui. Nel 1950 fu arrestato la prima



Miles nel 1956.

volta a Los Angeles, per possesso di stupefacenti, e fu un'esperienza che lo provò notevolmente. Nelle sue stesse parole: *“Era la prima volta che mi pizzicavano per qualche motivo, la prima volta che mi ritrovavo in galera e non mi piacque per niente. Fanno di tutto per toglierti la tua umanità e ti senti totalmente impotente dietro quelle sbarre di ferro, mentre la tua vita è nelle mani di qualcuno a cui non gliene frega un cazzo di te. Alcuni di*

*quegli sbirri bianchi erano razzisti fino al midollo e ti avrebbero ucciso come si fa con una mosca o uno scarafaggio. In questo senso il tempo che passai in galera servì ad aprirmi gli occhi, fu una vera rivelazione.”*⁴⁵ Fu solo uno dei tanti episodi in cui Miles sperimentò il razzismo delle istituzioni americane, ne ricavò un atteggiamento di crescente diffidenza anche sul palco, tanto da cominciare ad esibirsi dando le spalle al pubblico, rafforzando così la sua immagine di ribelle. In verità, Miles non è mai stato

⁴⁵ Miles Davis con Quincy Troupe, *Miles, l'autobiografia*, cit.,p.165.

molto politicizzato. Non che fosse indifferente: spesso ha appoggiato anche posizioni antirazziste radicali ma il suo principale intento è stato sempre quello di migliorare e di affermarsi con la sua musica. Il suo sogno, negli anni '50, non era diverso da quello di molti americani: voleva arrivare in alto. Eppure, sebbene la sua musica fosse apprezzata dai critici, gli ingaggi nei club della Grande Mela erano sempre meno frequenti, anche a causa dell'eroina, e Miles era in difficoltà economiche. Fortunatamente riuscì a trovare un lavoro all'Hi Note di Chicago, dove accompagnava Billie Holiday e Anita O'Day. Una sera fu contattato da un giovane impresario bianco, Bob Weinstock, che gli propose un contratto per la sua neonata etichetta, la Prestige. Era l'occasione per ricominciare a creare la sua musica.

Dopo una prima seduta andata piuttosto male, Miles tornò in studio nell'ottobre del 1951, con Sonny Rollins al sax tenore e Art Blakey alla batteria. Il disco, pubblicato con il nome di *Miles Davis All Stars*, non ha molto di innovativo dal punto di vista stilistico, perché riprende molti aspetti dell'estetica bebop, ma è la prima volta in cui Miles Davis si cimenta col formato lungo del 33 giri: *“Bob Weinstock mi aveva detto che avrei avuto la possibilità di andare oltre il limite dei tre minuti che era quello classico per i 78 giri. Avremmo potuto fare i nostri assolo, esattamente come nei club. Sarei stato uno dei primi musicisti jazz a realizzare un 33 giri. [...] ero molto emozionato dall'idea della libertà che mi avrebbe dato. Ne avevo abbastanza di quei tre minuti standard che ci imponevano i 78 giri. Non c'era abbastanza spazio per un'improvvisazione vera; dovevi buttarti in un assolo e uscirne fuori prima ancora di capire che stavi facendo.”*⁴⁶ Miles si trovò particolarmente a suo agio a registrare su *long playing*, perché ciò gli permise di dilatare i tempi della sua musica e di rendere gli assoli con un più ampio respiro: il suo approccio allo strumento diventò, per molti versi, ancora più *cool*, e le composizioni ancora più funzionali ad improvvisazioni intense ma dilatate nel tempo. La predilezione per le ballads, in cui Miles può sperimentare a pieno il suo approccio allo strumento, testimonia la necessità di rendere il suono quanto più scarno, così come l'uso della sordina, la *harmon mute* entrata nell'iconografia davisiana, che quasi aspira al silenzio, alla quiete.

Nel corso degli anni '50, anche grazie ai successi discografici, ci fu un notevole miglioramento nella carriera del musicista: tornarono i contratti per suonare nei club,

⁴⁶ ibidem, p.175.

quasi contemporaneamente ad un nuovo periodo creativo, stimolato da un fertile interscambio con i nuovi musicisti del quintetto: John Coltrane, Red Garland, Philly Joe Jones e Paul Chambers. L'incontro con Coltrane fu particolarmente fecondo per entrambi i musicisti: il suono potente e veloce del suo sax tenore fa da contraltare alla sottigliezza della tromba, trovando un equilibrio quasi perfetto con la scoppiettante sessione ritmica guidata dal giovanissimo Jones. Con questo gruppo di musicisti Miles incise per la Prestige sei album in un solo anno, oltre a moltissimo materiale pubblicato in seguito. Ma la sua carriera discografica non si può considerare matura fino al nuovo contratto con la Columbia⁴⁷, sottoscritto nel '55 e durato trent'anni esatti, grazie al quale divenne una star internazionale. Lavorando quasi in esclusiva per quest'etichetta, una vera multinazionale nel campo della discografia, Miles ebbe modo di evolvere e raffinare la propria arte. La popolarità e la diffusione che la Columbia gli offriva – insieme ad introiti economici considerevoli - erano, per sua stessa ammissione, inedite per un musicista jazz:

I soldi veri in America si facevano raggiungendo il pubblico di massa, e quello era il pubblico della Columbia Records. Non della Prestige, che faceva grandi dischi, ma fuori dal mainstream. Come musicista e come artista, ho sempre voluto raggiungere più gente possibile con la mia musica. E non me ne sono mai vergognato. Perché non ho mai pensato che la musica che chiamiamo "jazz" fosse necessariamente intesa per un gruppo ristretto di persone o che dovesse

⁴⁷ "Columbia and Epic trace their beginnings to the late 1880s, to the Columbia Graphophone Company of Brigeport, Connecticut, and the experiments of scientist Charles Sumner Tainter and his engineer colleague Chichester A. Bell, a cousin of Alexander Graham Bell. A patent was granted Tainter and Chichester Bell on May 4, 1886, specifically for a disc, but the two chose a cylinder for their work. By 1889, their new machine, the Graphophone, was ready for its first major exhibition in Washington, DC. By 1895, Columbia was manufacturing hundreds of cylinders daily, and by the end of the century it had a catalog of more than 5,000 recordings. Developments of both a technical and musical nature became Columbia trademarks down the years. 1904 brought the first discs to play at 78 rpm, and the pioneering double-sided records. In 1912, cylinder production ceased at Columbia, which became known as the Columbia Graphophone Company a year later. By 1919, Americans were buying more than 25 million 78 rpm records every year, and the industry reported annual sales of \$150 million. In 1926, Columbia took over Okeh (the Otto Heinemann Phonograph Corporation), which had been issuing laterally-cut records since 1920, and whose catalog included Mamie Smith, Clarence Williams, King Oliver, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke and Bennie Moten. In 1934, Columbia and Okeh were bought by ARC-BRC (American Record Company-Brunswick Record Company). In 1938, ARC-BRC was purchased by William Paley's Columbia Broadcasting System (CBS). This was the same year that legendary producer John Hammond presented the first of two annual "Spirituals To Swing" concerts at Carnegie Hall. Through the work of Hammond and George Avakian, Columbia began to sign the top jazz acts of the era, Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman, Woody Herman, Harry James, and Billie Holiday among them. A decade later, in 1948, Columbia introduced the 33 1/3 rpm LP (or long-playing record), which revolutionized the industry and soon became the accepted standard for sound reproduction. By 1955, 78 rpm disc production had ceased." (dal sito internet ufficiale dell'etichetta, www.columbiarecords.com, novembre 2002).

diventare un aggeggio da museo, chiuso sotto vetro, come tutte le altre cose morte che una volta venivano considerate artistiche. Ho sempre pensato che dovesse raggiungere più gente possibile, come la cosiddetta musica pop, e, perché no? Non sono mai stato uno di quelli che pensano che meno è meglio, che meno gente ti ascolta, meglio sei, perché quello che fai è semplicemente troppo complesso per essere compreso da tanta gente. Un sacco di musicisti jazz dichiarano pubblicamente che la pensano così, che dovrebbero in qualche modo compromettere la propria arte per raggiungere un vasto pubblico. [...] ho sempre pensato che la musica non ha confini, non ha limiti nella sua crescita, non ha limiti nella sua direzione, non deve avere nessun tipo di limitazione della creatività. La buona musica è buona, non importa di che musica si tratti. Ho sempre odiato le categorie. Sempre, non ho mai pensato che dovessero avere spazio nella musica.⁴⁸

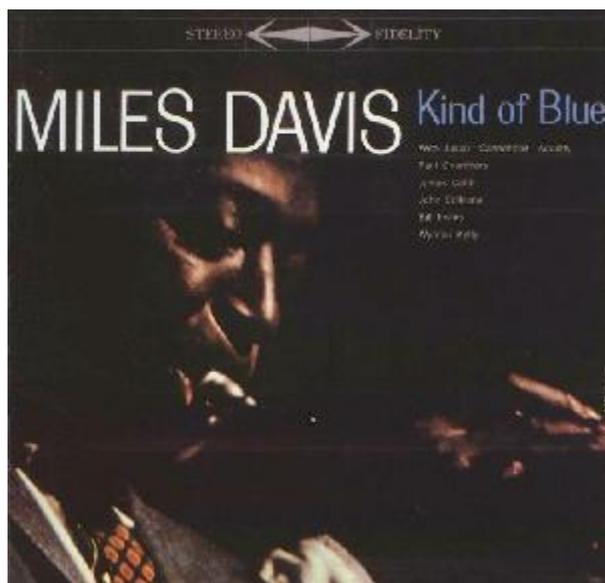
Dal punto di vista creativo, il rapporto con la Columbia non è mai stato vincolante. Miles ha sempre avuto carta bianca, ed i frequenti conflitti con Teo Macero, produttore di molti suoi dischi, si sono sempre risolti a vantaggio del trombettista. La musica di Miles ha subito in questi 30 anni molti cambiamenti radicali, ognuno scandito da un disco per la Columbia. Col tempo, ha dimostrato di saper utilizzare il medium del disco come forse nessun jazzista è mai riuscito a fare. Nelle registrazioni Miles sperimentava i metodi di composizione più azzardati: se dal vivo era spesso costretto a riproporre i grandi successi che il pubblico conosceva, su disco poteva dare libero sfogo alle proprie idee. Mentre i primi album sono stati concepiti come un'insieme di pezzi singoli solo in seguito assemblati in un LP, col passare degli anni le pubblicazioni per la Columbia si definiscono come opere più coerenti ed unitarie, a volte costituite da pochi pezzi molto lunghi, o da varianti su uno stesso tema – è vero soprattutto per le opere degli anni '70-. Ognuno di essi è un manifesto per una nuova estetica jazzistica, come già era stato *The Birth of Cool*: anche la sola scelta dell'organico di musicisti che lo accompagnano – dall'orchestra di stampo classico al gruppo fusion che utilizza strumenti elettrici – è una precisa scelta che rispecchia la voglia di evolversi anche andando oltre le barriere di genere, ampliando il linguaggio jazz fino a portarlo verso frontiere inesplorate. Con gli anni Miles Davis ha saputo approfondire la sua attitudine eclettica facendo scelte anche poco apprezzate e capite sia dal pubblico che dai critici. Analizzando il suo percorso artistico a posteriori non

⁴⁸ Miles Davis con Quincy Troupe, *Miles, l'autobiografia*, cit., pp. 240-241.

possiamo fare a meno di scanderlo con i suoi long playing registrati in studio, perché ciascuno è anche un punto fermo sulle intuizioni coltivate nelle esibizioni live.

Nel periodo a cavallo del decennio '50-'60 Miles si è affacciato al grande pubblico come icona fonografica, e lo testimoniano anche la dovizia di fotografie e particolari biografici nei suoi dischi e le copertine, che cominciano a dotarsi di una grafica molto più ricca, che prelude ai colorati disegni in stile afro dei decenni successivi. Il primo disco inciso per la Columbia è *'Round About Midnight* (1956), un disco che risuona di molte influenze bebop, e vede lo stesso ensemble dei dischi Prestige. Potrebbe essere considerato l'apice creativo del quintetto con Coltrane, un'opera che in qualche modo prelude al metodo di composizione che Miles intraprenderà in alcuni capolavori come *Kind of Blue*, *Nefertiti* e *In a Silent Way*. Anche quando i pezzi erano composizioni originali, si limitava a pochissime indicazioni sulla carta, e ad una struttura armonica quanto più lineare: in tal modo ottenevano una libertà creativa quasi assoluta, potevano lanciarsi in assoli lunghissimi e liberi da costrizioni. Alcuni critici⁴⁹ hanno sottolineato come la musica del quintetto del periodo '53-'58 sia molto più "aperta" dal punto di vista strutturale rispetto a quella precedente: l'utilizzo di molti *libitum* nei chorus del pezzo, mediante sequenze di accordi ripetute definite *turnaraund*, affidano al solista la chiusura del pezzo, che in tal modo può prolungare a volontà. Quest'approccio all'improvvisazione dimostra come il gruppo vada in una direzione di sempre maggiore libertà verso la musica modale e verso i dischi in odore di free jazz dei primi anni '60.

⁴⁹ Luca Bragaglini, *il turnaraund, una magia di Miles*, in *Musica jazz*, ottobre 1997, p.52 e Stefano Zenni, *Sulle ali ritmiche della libertà*, in *Miles Gloriosus – tributo a Miles Davis 1926-1991*, Associaz. Culturale Il Genio, Palermo 2001, pp.23-27.



Kind of Blue

Nell'opera successiva Miles torna a cimentarsi con un largo ensemble di musicisti: *Miles Ahead* (1957) è un disco di *standards* – fatta eccezione per “Blues for Pablo”, firmata Gil Evans, che compare come arrangiatore e direttore-, suonati da un'orchestra di ben 19 elementi. Quest'opera, che riprende e approfondisce molte intuizioni di *Birth of the Cool*, e sancisce il sodalizio artistico con l'amico Evans. *Miles Ahead* ha la stessa evanescenza dell'opera col nonetto, ma con un approccio timbrico molto più accurato e ricercato, che rispetto al primo predilige gli ottoni (trombe, tromboni, corni e tuba) alle ance: Miles, nelle solistiche, si affida al flicorno, (una specie di tromba dal suono molto più caldo e pastoso), oppure alla tromba con sordina. Riprenderà il progetto orchestrale in altre tre incisioni memorabili: nel '58, in cui si cimenta con *Porgy and Bess*, di Gershwin; nel '59, in cui con sorprendente lirismo reinterpreta il *Concerto de Aranjuez*, di Joaquín Rodrigo (nel disco *Sketches of Spain*), compositore spagnolo contemporaneo; infine nel '62, con il disco *Quiet Nights*, un'altra raccolta di *standards* che include, tra le altre, una struggente versione di “Corcovado” di Jobim.

Una nuova svolta avvenne dopo il rientro da un lungo soggiorno a Parigi, in cui Miles frequentò, introdotto da Juliette Gréco, alcuni illustri esponenti della cultura della capitale europea, Sartre ed il regista Louis Malle tra gli altri – con il quale lavorò alla colonna sonora del film *Ascensore per il patibolo* – (Fontana-Universal 1957). Riformato il gruppo con Coltrane, ed ampliandolo della voce solistica di “Cannonball”

Adderley, contralto dal sentire molto vicino al blues, Miles introdusse delle novità sostanziali nei metodi di composizione che aveva utilizzato fino ad allora, grazie anche all'apporto del giovane pianista bianco Bill Evans, interessato alla musica colta europea, con il quale Davis condivideva l'interesse per alcuni musicisti e trattatisti – sopra tutti George Russel con il suo *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* che avevano esplorato un nuovo concetto di musica, definito “modale”⁵⁰. Nelle parole di Coltrane: “*Miles ha toccato un altro stadio del suo sviluppo musicale. Prima era interessato a strutture a più accordi e agli accordi in se stessi. Ma adesso sembra procedere nella direzione opposta, utilizzando sempre meno accordi per brano. Suona melodie con linee liberamente fluttuanti e direzioni accordali, il che permetteva al solista di scegliere se suonare ad accordi oppure melodicamente. Di fatto io trovavo facile, con questo sistema, di sviluppare le mie linee armoniche*”.⁵¹ L'improvvisazione modale esplora in maniera verticale la struttura degli accordi di un pezzo: generalmente l'armonia è costituita da un unico accordo, il centro tonale, che viene mantenuto lungo tutto il pezzo. E' il solista che proietta le sette scale modali, ognuna costruita su un grado della scala tonale centrale – modo ionio, dorico, frigio, lidio, misolidio, eolio, locrio -, la propria linea melodica, ottenendo in tal modo una libertà quasi assoluta: non ci sono note a cui deve ritornare e può accentuare il cromatismo e le dissonanze. Con questa idea, Davis incise nel 1958 quello che forse è il suo capolavoro, un disco che molti considerano il punto più alto di tutta la sua carriera: *Kind of Blue*.

La edizione originale di *Kind of Blue* è costituita da cinque pezzi, di cui solo uno non supera i nove minuti, registrati tutti d'un fiato, senza cioè ripetere le “takes”, ed ognuno è diventato uno standard per il jazz successivo. Il disco si apre con “So What”, il pezzo decisamente più modale: dopo un'introduzione che richiama la musica classica, l'esposizione del tema è affidata al contrabbasso, con una risposta in sessione dei fiati. Il chorus è costituito da tre parti in re dorico ed una in mi bemolle dorico, un

⁵⁰ “L'assunzione dei modi nel jazz avvenne attraverso la mediazione della trattatistica e della letteratura e la europea. Tali modi non sono pertanto africani I modi africani, in prevalenza pentatonici, fanno piuttosto da sfondo (insieme a quelli popolari europei) alla musica afroamericana dell'ottocento, avendo contribuito a influenzare il blues e i canti religiosi. Ciò non significa che Davis, Coltrane e altri protagonisti del jazz modale non ne abbiano tenuto conto; significa tuttavia che le principali fonti del jazz modale degli anni '50-'60 sono i modi eptatonici.[...] La verticalizzazione del materiale modale (alternato a quello tonale) compete al jazz contemporaneo, pur con le citate premesse di letteratura e trattatistica europee. Nel jazz la relazione tra i modi, utilizzati nell'improvvisazione, e la tonalità, che permane spesso nella struttura tematica, si realizza per il tramite della dimensione accordale, schiudendo l'orizzonte all'armonia modale.” (L. Cerchiari, *Miles Davis dal bebop al jazz-rock*, cit., p.114-116).

⁵¹ *Ibidem*, p.102.

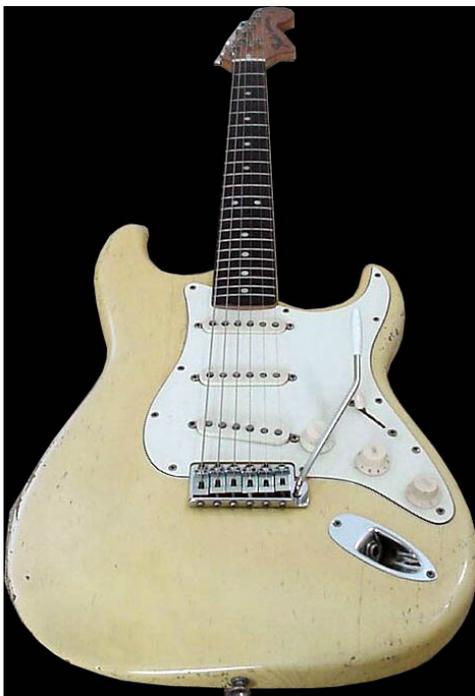
semitono sopra. Su questa struttura semplicissima, l'utilizzo da parte del piano di accordi che sembrano quasi smaterializzati, ma che mantengono una tensione sotterranea, rende gli assoli come delle pietre preziose incastonate: prima suona Miles Davis, che mantiene uno stile *cool* arricchendolo con il lirismo di ampi intervalli blues e lunghe pause; il pezzo tocca il suo apice sull'assolo di Coltrane, che gioca sulle scale modali, suonando cromaticamente e veramente forte in contrasto ad un tappeto armonico di largo respiro, evanescente e quasi sussurrato; infine irrompe "Cannonball", con il suo suono *funky* e veloce, che in molti scorci ricorda Parker. Il breve intervento di Evans che gioca con delle triadi accordali mentre i fiati riprendono la risposta del tema, chiude in maniera brillante. In "Blue in Green" e "Flamenco Sketches" Miles riprende la sonorità graffiante della sordina, con un lirismo senza precedenti, su una composizione lenta e dilatata tipo ballad, rendendola ancora più rarefatta e sospesa riducendo l'accompagnamento armonico all'osso.

Fare l'apologia di quest'album mi sembra francamente superfluo, visto l'interesse e l'entusiasmo che ha destato sin dalla sua prima pubblicazione tra pubblico, critici e musicisti. Se è vero che *Kind of Blue* guarda alla musica colta europea, è pure vero che è legato a doppio filo con la semplicità della musica afroamericana, e risuona di echi *rhythm'n'blues*, ad esempio nell'approccio "verticale" all'armonia e nella "circolarità" di temi e moduli ritmici. "All Blues", incluso nello stesso album, è un esempio abbastanza calzante: l'utilizzo del basso, che ripete la stesso giro per quasi tutto il pezzo invece che accompagnare gli accordi con il solito "*walking*", richiama molto le sonorità più popolari della musica afroamericana. Lo stesso si può dire del tema introduttivo dei fiati, quasi un "*riff*", una struttura melodico-ritmica ripetuta ossessivamente, modulata dal blues. Miles riprenderà questi spunti, fino ad evolverli nei decenni successivi nelle sue opere elettriche, in cui renderà più esplicito il suo debito verso generi di musica quali il funk, il *rhythm'n'blues*, ma anche verso il rock.



capitolo terzo

Il suono elettrico.



I nuovi generi musicali venuti alla ribalta negli anni '50, come il rhythm'n'blues ed il rock'n'roll, avevano una protagonista in comune: la chitarra elettrica. Questo strumento musicale è diventato con gli anni sempre più importante ed utilizzato, fino ad esplodere nei tardi anni '60, quando divenne l'icona più potente e rappresentativa di tutta la cultura rock. Le prime chitarre elettriche non erano molto diverse da quelle con le corde in metallo utilizzate nel folk e nel blues: erano altrettanto voluminose e producevano un suono simile. Più semplicemente, si potevano definire chitarre

acustiche microfionate: i pickups, magneti che si fissano sotto le corde, erano simili a piccoli microfoni⁵². Qualche notevole cambiamento nel suono e nel design cominciò ad intravedersi all'inizio degli anni '60. Su suggerimento di alcuni musicisti alcune case produttrici di chitarre artigianali, come Gibson e Fender, cominciarono ad assottigliare la cassa armonica ed il manico, rendendo lo strumento più maneggevole, più duttile e veloce da suonare⁵³. Contemporaneamente, si resero disponibili sul mercato casse ed amplificatori di maggiore portata, che rendevano il suono con una maggiore chiarezza e volume, innovazioni che contribuirono a far evolvere la chitarra da strumento ritmico a strumento anche solista. L'utilizzo dello stile *stride*, lo *slide*, le note glissate, sono i

⁵² Nella quasi totalità dei casi i pick ups, che si trovano sotto le corde di una chitarra, non sono microfoni ma rivelatori magnetici.

⁵³ Nel 1931 Adolf Rickenbacker realizzò il primo pick-up elettromagnetico, che inizialmente utilizzò per amplificare il suono di una chitarra lap-steel, cioè di una chitarra da suonare orizzontalmente appoggiata sulle ginocchia: la Frying Pan. In seguito decise di applicare la sua invenzione ad altri strumenti acustici, dando così vita alle prime chitarre amplificate. Sarà il californiano Leo Fender a brevettare nel 1944 un primo rozzo prototipo di strumento a corde in cui il pick-up era montato su un pezzo unico di legno solido. Lester Polfuss, in arte Les Paul, classe 1916, utilizzava una chitarra amplificata, ma nel contempo pensava uno strumento elettrico a cassa piena, in grado di raccogliere e amplificare il puro suono delle corde in vibrazione. I suoi esperimenti culminarono nel 1941 con la realizzazione del suo primo prototipo di elettrica a corpo solido, denominato "The Log", abbozzo di quella Gibson Les Paul che avrebbe introdotto nel 1952 immediatamente dopo la prima solid-body di Leo Fender. Quest'ultimo in realtà rubacchiò l'idea a Les Paul medesimo e, in parte, al chitarrista country Merle Travis. (Valerio Simei, *Storia della chitarra elettrica*, in <http://www.jackonline.it>)

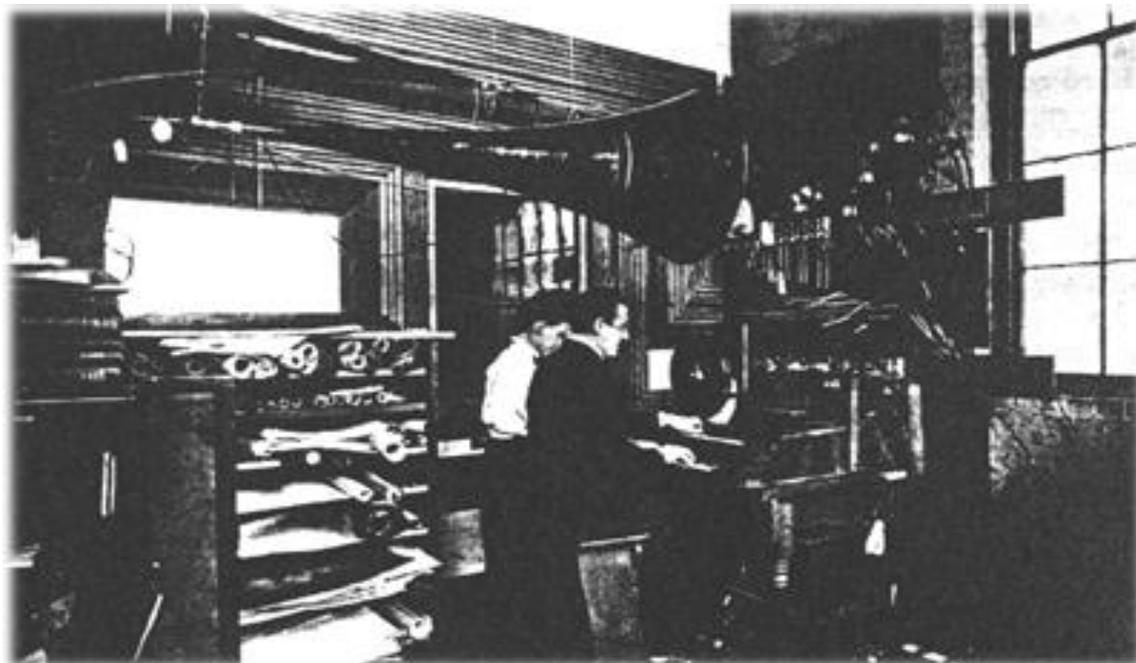
primi apporti più evidenti dati dall'elettrificazione della chitarra allo stile dei musicisti. Per questo motivo i maestri a cui guardarono le nuove generazioni furono i grandi solisti del blues e del jazz, che avevano spianato la strada a questo nuovo modo di suonare: urlante, metallico, ed insieme ritmico⁵⁴.

Il suono dell'elettricità divenne un tratto distintivo di moltissime produzioni rock e pop, e questa nuova estetica non fu dettata esclusivamente dalla presenza della chitarra elettrica: tutta una serie di effetti, come il *fuzz box*, il *chorus*, il *wah wah*, si resero disponibili ai musicisti anche durante le esibizioni live, mediante l'utilizzo di pedali che potevano cambiare il suono anche in tempo reale, apportando alla performance inedite possibilità espressive. Allo stesso tempo, cominciarono ad avere un grosso successo commerciale alcuni sintetizzatori, strumenti che hanno poco a che fare con gli strumenti musicali tradizionali, visto che permettono di suonare direttamente l'elettricità: modulando i parametri del suono prodotto da un oscillatore elettrico si possono ottenere tutte le dodici note, ed ottenere degli effetti timbrici nuovissimi e suggestivi. Con lo studio e l'evoluzione di questo strumento si arrivò nel corso degli anni ad ottenere uno spettro sonoro vastissimo, che riusciva perfino ad imitare alcuni strumenti acustici tradizionali, come violini o corni. Ai suoi esordi il sintetizzatore fu usato principalmente per fornire un nuovo suono a pianoforti e organi: in moltissimi dischi rock troneggia il *Fender rhodes piano*, forse l'ibrido più riuscito tra un pianoforte ed uno strumento elettrico, che ancora oggi è una firma sonora inconfondibile in moltissimi dischi che hanno fatto la storia del periodo.

Vedete, il Fender Rhodes ha un suono particolare e riconoscibile. Non ha altri suoni. Sapete sempre cos'è Mi fa impazzire il suono che Gil Evans riesce a dare alla sua musica, e volevo ottenere un suono alla Gil Evans in una small band. Per questo mi serviva uno strumento come il sintetizzatore, per creare i suoni più diversi. Sentivo che potevo scrivere una linea di basso con il voicing che Gil usava nella sua big band. Con il sintetizzatore potevo aggiungere un pò di armonia, e questo rende il suono del gruppo più pieno. E poi in questo modo si raddoppia il basso; funziona meglio che se avessi un pianoforte tradizionale. [...] La stessa cosa per il basso elettrico: mi dava quello che volevo sentire in quel periodo, invece del contrabbasso. I musicisti devono suonare gli strumenti che meglio riflettono i tempi in cui vivono, devono usare la tecnologia che gli può dare quello che vogliono sentire. Ci sono tanti puristi che vanno in giro a parlare di come

⁵⁴ "First electric (amplified) jazz guitar solo: Floyd Smith, *Floyd's Guitar Blues* – 1939" (dal sito internet <http://www.jazzinamerica.org>).

gli strumenti elettrici rovineranno la musica. Sarà la brutta musica a rovinare la musica, non gli strumenti che i musicisti decidono di suonare. Non ci vedo niente di male negli strumenti elettrici, fintanto che hai dei grandi musicisti che li suonano come si deve.⁵⁵



Il Telharmonium di Thaddeus Cahill

Eppure i sintetizzatori non erano una scoperta recente: il primo strumento elettrico monofonico, il *telegrafo musicale*, era stato creato nel 1876 da Elisha Grey, ma per parlare del primo sintetizzatore vero e proprio bisogna citare il *telharmonium* di Thaddeus Cahill, del 1897, uno strumento che occupava un appartamento intero a Broadway, New York, con le sue 145 dinamo modificate e le sue 200 tonnellate di peso. Il telharmonium non utilizzava amplificatore e casse, che furono inventati circa 20 anni dopo, ed utilizzava la cornetta del telefono per rendere il suono udibile. Tra i primi strumenti di questo tipo destinati al mercato ce ne fu uno che più di altri ebbe una diffusione enorme, utilizzato in moltissimi generi musicali, anche da compositori europei (Stockhausen, ad esempio): l'organo *Hammond*. Direttamente ispirato al *telharmonium* (ma con dimensioni decisamente più contenute) questo strumento fu brevettato nel 1935 da Laurens Hammond, e fu molto utilizzato nel blues, ma anche nella musica da chiesa, come base armonica di molti cori gospel⁵⁶. Perché, allora,

⁵⁵ (Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles, l'autobiografia*, cit., p.341).

⁵⁶ Dal sito internet http://www.obsolete.com/120_years/machines.

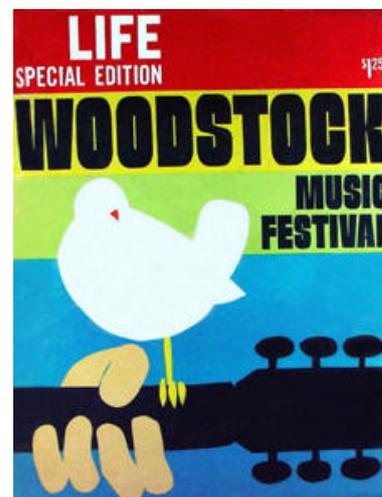
sintetizzatori e strumenti elettrici vennero introdotti nella musica di consumo solo negli anni '60?

La risposta, in parte, è di natura tecnica: l'amplificatore di potenza a valvole è stato messo a punto solo nel 1927, in seguito ad una serie di esperimenti iniziati nei laboratori di Edison circa nel 1887, poi proseguiti da Fleming, inventore del diodo (*the Fleming Valve*), ed infine da Walter Shottky, un professore di fisica svizzero naturalizzato tedesco che mise insieme le invenzioni dei suoi predecessori in un unico oggetto tecnologico che ha impresso una svolta decisiva nell'ascolto della musica⁵⁷. All'inizio usato principalmente nei sistemi di riproduzione domestica, l'amplificatore negli anni ha acquistato potenza e precisione, fino a rendere possibile, intorno alla fine degli anni '50 anche la riproduzione di frequenze molto basse e molto alte: erano gli anni in cui l'alta fedeltà andava per la maggiore. L'invenzione del basso elettrico, forse lo strumento che più di altri ha dato svolta alla musica popolare, è strettamente collegata con l'evoluzione di casse ed amplificatori: antecedentemente alla comparsa del primo modello Fender Precision Bass, nel 1951, e alla sua diffusione nel decennio a seguire, l'orecchio era abituato ad un'estensione piuttosto limitata delle frequenze musicali; in generale prevalevano i toni medio-bassi e medio-alti, perché gli strumenti acustici si scontravano con i propri limiti fisici: in particolare le frequenze basse erano affidate al basso-tuba prima e poi al contrabbasso, strumenti ingombranti e piuttosto difficili da suonare nei passaggi veloci; il contrabbasso, in particolare, spesso non produceva un volume adeguato, così si pensò di microfonarlo. Tra il '33 ed il '45 due liutai, Paul Tutmarc e James Thompson provarono l'esperimento, con buoni risultati, ma gli amplificatori e le casse dell'epoca ancora erano inadeguati a sostenerne il suono, spogliandolo di incisività e complessità timbrica⁵⁸. Il successo dei primi Fender Bass fu legato al fatto che erano come delle chitarre, facili da suonare e maneggevoli, e potevano produrre un suono potente e penetrante, perfettamente in linea con l'estetica che si stava delineando nella musica americana. L'utilizzo di tutti questi nuovi strumenti, come del microfono di cui ho parlato nel primo capitolo, non può prescindere da una apparecchiatura piuttosto voluminosa che comprende casse, mixer e finali di potenza. Il loro successo è dovuto alla possibilità di coprire spazi anche molto ampi, senza problemi acustici: il suono arriva direttamente al mixer, e da questo,

⁵⁷ [Http://www.ee.umd.edu](http://www.ee.umd.edu).

⁵⁸ Enrico Barbaro, *1900-2000 un secolo di basse frequenze*, in <http://www.jackonline.it>.

amplificato, alle casse. Non è un caso che la nostra iconografia di un concerto rock preveda muri di diffusori e un grande numero di spettatori: la progressiva assimilazione di tali innovazioni tecnologiche andò di pari passo con un'evoluzione nei gusti musicali del pubblico più giovane, che cominciò a preferire il suono elettrico, sintetico, al più caldo e familiare suono degli strumenti acustici, e contemporaneamente cominciò a partecipare a spettacoli di massa come festival e raduni. La perfezionata arte fonografica di massa di cui *Sgt. Pepper's* era stato testimone trovò il suo corrispettivo nei grandi eventi live ad altissimo voltaggio di cui Woodstock è certamente il più radicato nel nostro immaginario. Anche negli spettacoli dal vivo, l'utilizzo di strumenti tecnologici è andato di pari passo con una contaminazione tra le culture musicali, una revisione, per così dire, dei molteplici linguaggi



Copertina della rivista "LIFE" con la locandina di Woodstock.

sotto una nuova prospettiva. Il rock di questo periodo è denso di contaminazioni estremamente varie, non sempre esplicitate, e forse la sua forza sta proprio in questo. Il linguaggio semplice e la novità timbrica di cui era portatore facilitavano una certa attitudine ad innesti creativi. Come per i Beatles, l'estetica del montaggio e della citazione diventa sostanziale, tanto da aver reso, negli anni, la stessa divisione in generi molto complessa e, in alcuni casi, quantomeno pleonastica. L'interesse per le culture orientali, per i ritmi sudamericani, ma anche per la musica colta della vecchia Europa, non sono esclusivi del quartetto di Liverpool: rappresentano altrettante aree di interesse per molti musicisti dei decenni '60 -'70, e non solo. Già nei decenni precedenti il jazz aveva dato ospitalità a culture e linguaggi "altri": Gillespie, ad esempio, con il suo *afro-cuban bop* o lo stesso Davis, in *Sketches of Spain*. Una tendenza che in questi anni si va ad approfondire, scuotendo divisioni e barriere anche ideologiche che si erano consolidate negli anni.

Rock e culture giovanili.

Un episodio avvenuto nel 1965 a Bob Dylan, durante il Newport Folk Festival, rappresenta bene come la svolta elettrica avesse anche implicazioni ideologiche, e come il passaggio al nuovo gusto sia stato tutt'altro che indolore: vestito di pelle nera ed accompagnato da una band elettrica, fu talmente fischiato e contestato dallo stesso pubblico che lo aveva acclamato solo un anno prima, da essere costretto ad interrompere l'esibizione prima della fine del primo pezzo (qualcuno giura di aver visto il famosissimo cantante folk Pete Seeger prendere a calci un amplificatore durante l'esibizione di Bob Dylan). Certo, gli ascoltatori di musica country e folk sono tendenzialmente più tradizionalisti, perché a volte legano le proprie scelte musicali ad ideali antimoderni di ritorno alla semplicità e rifiuto della tecnologia *tout-court*. Il tentativo di Dylan suonò come un attacco ad una delle poche nicchie rimaste per questo tipo di posizione ideologica. Il commento dell'organizzatore del festival George Wein, rilasciato ad un intervistatore che criticava l'atteggiamento conservatore del pubblico, merita una citazione: "*You' ve been brainwashed by the record industry*"⁵⁹. Nella sua visione delle cose, erano stati i dischi a diffondere la passione per il suono sintetico, e questo era sicuramente vero. Inoltre la sua affermazione contiene un giudizio di valore rispetto al mercato, all'industria discografica che impone le proprie leggi in tutti gli ambiti, e forse uniforma i gusti. Certo, dall'esibizione di Dylan al Newport Festival in poi, non ha più molto senso il purismo nei riguardi della tecnologia, neanche nella musica folk. Le nuove generazioni chiedevano qualcosa di nuovo, non il solito conservatorismo passatista. La tecnologia era entrata a far parte delle vite di tutti, la società era cambiata ed era stupido non tenerne conto. Questo non necessariamente significava salire sul grande carro dello show business: per molti anni c'è stato un vero e proprio fiorire di gruppi ed etichette indipendenti, che hanno visto nascere alcune delle più grandi stelle del periodo '67-'77.

It was disturbing to the old guard... Bob is no longer a neo Woody Guthrie... the highways he travels now are unfamiliar to those who bummed around during the Depression. He travels by

⁵⁹ Da Robert Shelton *Dylan goes electric, The Newport Folk Festival, July 1965*, in *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, Da Capo, New York, 1986, pp. 301-304.

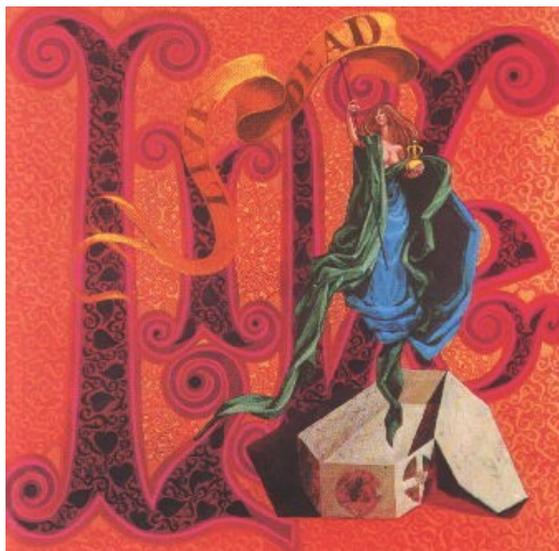
plane... the mountains and the valleys he knows are those of the mind – a mind extremely aware of the violence of the inner and outer world. “the people” so loved by Pete Seeger are “the mob” so hated by Dylan⁶⁰.

Dal punto di vista culturale i tempi stavano veramente cambiando. Una nuova generazione “futurista”, tenuta insieme da una crescente consapevolezza politica e dalla rivoluzione dilagante del rock, era venuta alla ribalta negli Stati Uniti, una generazione cresciuta sulle note dei Beatles e dei Beach Boys, che chiedeva nuovi eroi in continuazione: mai le due sponde dell’Atlantico, America e Inghilterra, erano state così vicine dai tempi dell’indipendenza, e moltissimi gruppi facevano la spola tra New York e Londra, facendo incassi da capogiro. Durante gli anni ’60 la cultura giovanile visse uno sviluppo incredibile, e si ramificò in centinaia di sottoculture, molte di ispirazione globale – nella maggior parte dei casi nordamericana -, ma tutte profondamente calate nel locale. L’Inghilterra fu certamente la culla di moltissime “identità” giovanili, dai *teddy boys*, ai *mods*, fino ad arrivare al movimento *punk* che esplose negli anni ’70: una specie di *collage* anarchico di tutti gli stili e le tendenze espressioni del ribellismo e dell’edonismo giovanile. Negli Stati Uniti il movimento giovanile cominciò a farsi sentire, anche con rivendicazioni politiche, nelle università e per le strade. Il 1968 è stato preso ad anno simbolo di questo enorme fermento globale, un anno denso di avvenimenti storici. Ma sicuramente negli Stati Uniti il *movement* era apparso già qualche anno prima, con le rivolte studentesche (l’università californiana di Berkeley fu la prima, tra il 1964 e il 1965), la protesta contro la guerra in Vietnam, la cosiddetta *Summer of Love* (1967). Il terzo polo di questa esplosione di nuove idee fu San Francisco, il centro propulsore della poesia beat, la culla della cultura *underground*, nell’immaginario dell’epoca una specie di terra promessa, di nuova frontiera da esplorare. Gli *hippie* cominciarono proliferare in questo periodo, e furono presi a simbolo di uno stile di vita completamente antitetico ai valori dominanti⁶¹. Il rock è stato per molto tempo il linguaggio di questa rivolta, e spesso ha vissuto delle contraddizioni tra consapevole espressione artistica e fenomeno di mercato scritte nel suo DNA. Oltre all’interesse per sonorità sintetiche, molti gruppi del periodo

⁶⁰ Jim Rooney, quoted in Robert Shelton, *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, cit., p. 301.

⁶¹ Il termine Hippiie proviene dal gergo afroamericano. Hip è uno che ha conoscenza ed esperienza.

condividavano anche una certa attitudine alla ricerca, alla sperimentazione. Alcuni artisti, più visionari di altri, o semplicemente più attenti e consapevoli delle proprie possibilità, sono riusciti ad uscire dai canoni di genere ed hanno spinto la musica verso nuovi confini, sperimentando nuove forme espressive grazie anche alle incredibili innovazioni tecnologiche offerte dal mercato, come strumenti elettrici ed ogni sorta di apparecchiatura da studio per processare le frequenze: sto parlando, ad esempio, di Frank Zappa, uno dei geni della musica del secolo scorso⁶².



La copertina di un disco dei Grateful Dead

Molta musica del periodo condivideva una definizione che era quasi una parola d'ordine: psichedelia. La voglia di cercare nella musica una esperienza nuova, esaltante, portava molti a fare uso di droghe come Lsd e marijuana, definite psichedeliche perchè avevano particolari effetti allucinogeni, come sinestesie e stati alterati di coscienza. Alcune canzoni dei Pink Floyd, dei Grateful Dead, dei Jefferson Airplane sono perfettamente funzionali ad un

“viaggio” acido. Le influenze musicali erano molteplici in ogni gruppo, ed andavano dalla musica folk più tradizionale al blues più elettrico. Per ottenere un effetto “psichedelico”, particolare, che fosse suggestivo e trascinate anche da lucidi, molti gruppi si affidavano a linee di basso reiterative e ossessive, ipnotiche potremmo dire, sulle quali, grazie a chitarre e tastiere, proiettavano armonie dense di effetti di ogni genere, o affidavano al missaggio il compito di dare effetti stereofonici, a volte abbandonandosi in ogni tipo di creazione estemporanea. La performance era vissuta come un atto liberatorio, sia dall'artista che dal pubblico, tanto che alcuni hanno paragonato le esibizioni di alcuni grandi front-men del periodo a dei grandi riti sciamanici. Era quasi d'obbligo, in una band dell'epoca, qualche richiamo al mistico che aveva come fonti le religioni orientali ed un vago panteismo che a volte sfociava nell'iconoclastia.

⁶² Gino Castaldo, *La Terra Promessa, quarant'anni di cultura rock*, Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 84-175.

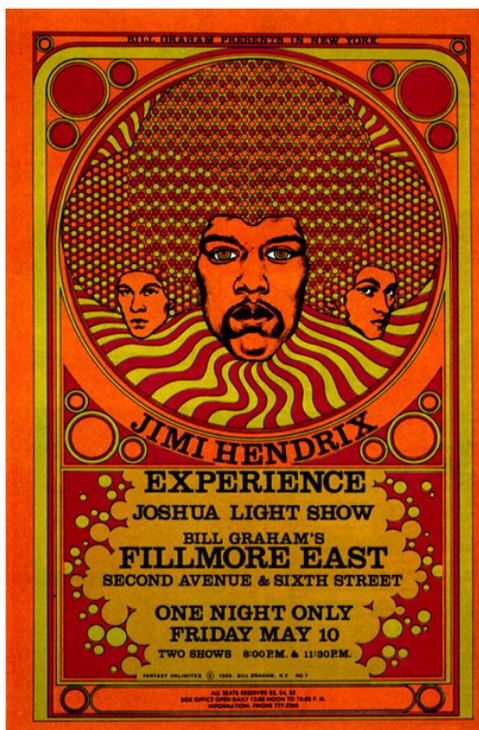
Inutile dirlo, veicolo, in campo musicale, di questi nuovi ideali, erano chitarre, bassi elettrici e synth. Ormai l'elettricità era entrata nel DNA della musica, si era imposta in tutti i contesti come nuovo linguaggio musicale, con tutte le implicazioni che abbiamo visto. Questa rivoluzione era partita dalla musica afroamericana, così anche il mercato del rock si affrettò a pagare il proprio tributo agli artisti di colore. Quando nel settembre 1966 un giovane chitarrista blues di origine afroamericana sbarcò a Londra per formare una propria rock band, il circolo si chiuse: Jimi Hendrix era pronto per fare l'elettroshock al mondo.

Electric Ladyland.

Largamente riconosciuto come uno dei più creativi ed influenti musicisti del ventesimo secolo, Jimi Hendrix è stato il pioniere dell'esplosiva popolarità della chitarra elettrica. L'innovativo stile di Hendrix nel combinare fuzz, feedback e distorsione, ha creato una nuova forma musicale. E'importante ricordare il fatto che Jimi, pur non sapendo né leggere né scrivere la musica, è arrivato ad un successo planetario in soli quattro anni. Da autodidatta, la sua inabilità a leggere la musica lo fece concentrare maggiormente ad ascoltarla. Nell'estate del 1958 il padre comprò a Jimi una chitarra acustica di seconda mano per 5 dollari da un suo amico. Di lì a poco Jimi si unì alla band, The Velvetones, ma dopo tre mesi di lavoro con il gruppo Jimi lo abbandonò per inseguire i suoi progetti. L'estate seguente Al, il padre, comprò a Jimi la sua prima chitarra elettrica, una Supro Ozark 1560S, che il ragazzo iniziò ad usare quando si unì ai Rocking Kings. Nel 1961 Jimi lasciò la sua casa per arruolarsi nella USA Army Mentre risiedeva a Fort Campbell nel Kentucky, Jimi formò i King Casuals con il bassista Billy Cox. Dopo essere stato esonerato in seguito ad un incidente avvenuto durante un lancio col paracadute, Jimi cominciò a lavorare come chitarrista turnista con il nome di Jimmy James. Alla fine del 1965 Jimi aveva suonato con numerose bands, compresi Ike & Tina Turner, Sam Cooke, the Isley Brothers e Little Richard. Fu allora che fondò la leggendaria band chiamata The Jimi Hendrix Experience, formata oltre che da Jimi, dal batterista Mitch Mitchell e il bassista Noel Redding. Il primo singolo dell'Experience, "Hey Joe", rimase nelle classifiche inglesi

per 10 settimane, raggiungendo la sesta posizione nel tardo 1967⁶³. Jimi fu considerato la stella del rock nascente, perfettamente in linea con l'estetica dei suoi tempi, ma fu anche un innovatore, uno che ha indicato la strada da seguire;

La sua vicenda creativa è l'apogeo del sogno musicale seminato nel corso degli anni sessanta. Dotato di una inventiva e di un talento sbalorditivi, Jimi Hendrix potrebbe essere considerato, se questo termine ha poi un senso, un genio puro, uno di quei musicisti per i quali la musica è parte della vita stessa, senza bisogno di eccessive mediazioni intellettuali. [...] E se il tempo ha in qualche modo "metabolizzato" le sue invenzioni (che oggi sono parte integrante del lessico di ogni chitarrista rock che si rispetti) all'epoca della sua affermazione tutto appariva sconvolgentemente nuovo. Tanto nuovo che il rock, soprattutto quello legato alla chitarra elettrica, non è mai stato lo stesso dopo il suo avvento⁶⁴.



Locandina di un concerto di Hendrix

ed un seguito enormi per un artista nero, pari forse solo alle grandi stelle del jazz classico. Forse la sua popolarità si deve al fatto che fosse fuori da tutti gli schemi, sempre in bilico tra passato e futuro, fra tradizione e

Eppure Hendrix non è uscito fuori dal nulla. E' perfettamente calato nella tradizione del blues, di cui è forse solo un originalissimo interprete: il fatto che non sapesse scrivere la musica lo avvicina alla tradizione orale della musica afroamericana di cui ho già parlato nei capitoli precedenti. Molti hanno indicato Robert Johnson, un chitarrista di blues elettrico dalla vita altrettanto movimentata, come suo predecessore⁶⁵. Probabilmente Jimi avrà avuto un fonografo, da piccolo, ed avrà suonato e risuonato i dischi dei musicisti che amava, fino ad assimilarne lo stile, come tanti altri artisti afroamericani. Ma Hendrix ha avuto un successo ed un seguito enormi per un artista nero, pari

⁶³ Giacomo Pellicciotti, *La chitarra dei miracoli*, in *L'America del rock*, supplemento della Repubblica, Roma, 22-01-1994.

⁶⁴ Gino Castaldo, *La Terra Promessa, quarant'anni di cultura rock*, cit., p.160.

⁶⁵ ibidem, p.167.

sperimentazione. Nei guizzi di una chitarra elettrica lanciata al massimo delle sue possibilità espressive si vede la grandezza di questo artista visionario: ha saputo dare una forma al caos, al rumore denso di distorsione che emana l'elettricità amplificata. Jimi Hendrix dà l'impressione di suonare direttamente l'elettricità; il suo suono è la parabola della sua brevissima vita ipercinetica e accelerata: è morto a soli ventott'anni, bruciato da droghe di ogni genere, eppure gli sono bastati per entrare nella storia. Forse è uno dei personaggi più emblematici del rock: ha attinto al blues per farne qualcosa di totalmente diverso, e ha ripreso l'attitudine ribelle e autodistruttiva delle grandi icone del jazz, come Parker e Coltrane, per portarle all'estremo. Eppure la sua icona ha fatto presa soprattutto sul pubblico prevalentemente bianco del rock, perché a loro era rivolta: lo stesso pubblico che impazziva per i dischi dei Beatles.

Il successo di Hendrix è principalmente legato a Londra. In Inghilterra fu scoperto e lanciato prima di tornare in America, dove la sua popolarità è cresciuta soprattutto dopo la morte. E' comprensibile, da questo punto di vista, la lettura che ne da Paul Gilroy:

Un esperto, se indisciplinato, uomo del rhythm'n'blues, Hendrix fu reinventato secondo l'immagine essenziale di come il pubblico inglese sentiva dovesse essere un musicista nero americano: selvaggio, sensuale, edonistico e pericoloso. I suoi biografi concordano che le buffonate da menestrello nei suoi spettacoli dal vivo divennero un vincolo alla sua creatività e che la questione della politica razziale si interpose accanitamente nella sua relazione fluttuante con i musicisti inglesi che fornirono lo sfondo bizzarro della sua creatività radicata nel blues⁶⁶.

Alcuni attivisti del Black Power lo accusarono di essere un "negro bianco", quando tornò a suonare negli Stati Uniti. Il giudizio, tuttavia, non si riferiva, probabilmente, nè agli atteggiamenti "da menestrello", che ponevano l'accento su un piano anche di superiorità sessuale, e che si innestano su un filone radicato nella cultura afroamericana, nè all'adozione di un linguaggio futuristico: non gli si riuscì a perdonare la sua scelta di coltivare un pubblico esclusivamente bianco, il pubblico delle

⁶⁶ Paul Gilroy, *Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press/Verso, 1993, p. 104.

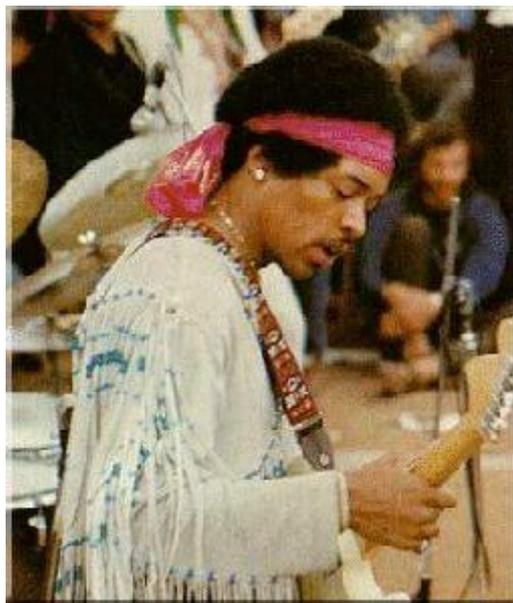
grosse cifre, mantenendo in qualche modo un atteggiamento ambivalente sia verso la nerezza che verso l'America, rappresentato dalla ideologia nomade dei gitani⁶⁷.

Jimi Hendrix non può essere considerato un artista esclusivamente di studio, come il gruppo di Liverpool: il suo successo era troppo profondamente legato alla performance, al concerto live, in cui poteva dare libero sfogo alle proprie energie creative, per potersi nascondere dietro un prodotto fonografico: anche in questo rivela un'attitudine profondamente blues. Certo, di lui ci rimangono molte registrazioni, alcune pubblicate postume, che sono servite a diffondere e tramandare la sua icona, ma il suo mito è sostanziato soprattutto dalle immagini che ci rimangono dei grandi festival a cui ha partecipato: i più noti sono il Monterey International Pop Festival nel 1967, in cui infiammò letteralmente la folla sulle note di "Wild Thing", e soprattutto Woodstock, nell'agosto del 1969. Quest'ultima esibizione è passata alla storia anche perché per l'occasione Hendrix mise a punto una decostruzione dell'inno nazionale americano, "Star Spangled Banner", distorcendolo ed esasperandone il *feedback* fino a rendere onomatopeicamente il suono degli aerei che bombardavano il Vietnam. Mai il simbolo dell'unità nazionale americana era stato usato con un così profondo carico di significati. Jimi Hendrix è come se avesse rivoltato il simbolo, lo ha sovvertito. Questo, idealmente, lo riporta in qualche modo nel solco della tradizione afroamericana, agli schiavi che imparavano la lingua dei padroni per esprimere i propri concetti, al sovvertimento della lingua dei dominatori tipica di molte culture marginali. L'accostamento di un significato *altro*, un modo diverso di abitare l'idea di nazione americana, alla narrazione dominante, è forse stato il gesto più sovversivo fatto da questo musicista primordiale, semplice, ma anche incredibilmente originale, psichedelico. Forse l'unico che riesce a stare perfettamente a cavallo di due continenti musicali: quello bianco e quello nero.

In ogni caso Jimi, non ha mai sentito un forte senso di appartenenza; egli stesso si definiva *gipsy*, ovvero gitano, nomade, forse rivendicando il sangue misto, bianco, nero e cherokee, che aveva nelle vene. Oppure, più probabilmente, il suo è un tentativo – ripreso da altre star della musica afroamericana, come Prince e Michael Jackson – di proiettarsi oltre le barriere etniche, sociali, politiche, in uno spazio ibrido in cui poter dare libero sfogo ad una personalità decisamente eccentrica, o in cui, semplicemente,

⁶⁷ Ibidem, p.106.

evitare l'imbarazzo di una definizione razziale. Sul palco, sembrava un invasato, e spesso si dava a danze "tribali" o a pratiche inusuali come incendiare chitarre o suonarle coi denti. Attorno alla sua performance creava uno spazio rituale, quasi dionisiaco, di completa e istintiva liberazione, ed il suo pubblico ne partecipava intensamente. Nel rito del concerto rock si realizza una identificazione della star col suo pubblico, che vede sul palco la proiezione di molti suoi desideri e aspirazioni. Jimi Hendrix aveva un forte carisma, ed emanava dei fortissimi segnali anche erotici: era l'anima più selvaggia del rock, in qualche modo forniva una versione stilizzata delle idee di primitivo e di autentico "africano" che ci si aspettava da un musicista di colore. Piaceva al grande pubblico, soprattutto bianco, ma anche a molti musicisti, che lo consideravano il personaggio più originale ed eccentrico della nuova scena musicale, nonostante il suo analfabetismo. Tra i vari fans, ce n'era uno illustre, con il quale nacque un rapporto di grande amicizia: Miles Davis



Jimi Hendrix

ha ammesso che il chitarrista di Seattle lo ha influenzato molto, e i due si rincorsero per un periodo. Rappresentavano due mondi musicali diversissimi tra loro, eppure c'era una forte stima reciproca, che avrebbe dovuto sfociare in una collaborazione mai avvenuta a causa della prematura morte di Jimi Hendrix. Miles stava cercando un suono nuovo, ancora una evoluzione nella sua musica. Ormai era il jazzista più amato e accreditato, ma ancora gli mancava qualcosa. Non era pronto per essere messo tra i pezzi da museo, nel catalogo dei "classici": voleva raggiungere il pubblico dei giovani. Ormai ascoltava solo rock e funk, ed aveva sposato Betty Maubry, una giovanissima cantautrice di colore, che lo aveva iniziato all'ambiente giovane ed alla nuova musica, oltre ad avergli presentato, tra gli altri, anche Hendrix. Miles aveva rinnovato il suo look, cominciando ad imitare lo stile *freak* di moda in quegli anni – senza rinunciare al lusso di cui amava circondarsi. Tutto lasciava presagire una svolta anche musicale. E tale svolta avvenne nel febbraio del 1969, quando entrò in studio a registrare un'altra pietra miliare del jazz moderno: *In a Silent Way*.

I sing the body electric.

Non era inedita, nel jazz, l'attenzione alle novità che venivano dal mondo della musica rhythm'n'blues e soul. Già il soul jazz e l'hard bop nel corso degli anni '60 avevano esplicitato la fortissima connessione con questi generi più popolari, utilizzando armonie tipicamente gospel ed utilizzando sporadicamente organi Hammond e chitarre elettriche⁶⁸. D'altra parte, molti jazzisti provenivano da quel mondo: Clifford Brown, John Coltrane, ma anche esponenti dell'avanguardia, come Archie Shepp e Sam Rivers, pur mantenendo l'impianto formale del jazz ed il ritmo swing, rivelano un legame fortissimo nella loro musica con il loro passato di *session men* nelle blues band.

Ma Miles Davis non era interessato ad una semplice riscoperta delle radici blues. La sua immaginazione volava oltre, al rock psichedelico della west coast da un lato, e dall'altro al nuovissimo suono nero venuto alla ribalta con James Brown e Sly Stone, dei quali condivideva l'impostazione ritmica, la forza trascinate degli ossessivi *groove* di basso, e l'attenzione posta sugli strumenti elettrici. Il *funk*, lo stile di R&B sporco e molto ballabile amato dai giovani afroamericani, ha influenzato quasi tutta la musica dei decenni successivi, la dance, l'hip-hop, l'house e la drum'n'bass. Miles approfondirà questa vena nei bellissimi dischi free-funk degli anni '72-'75, come *On the Corner*, *Agharta*, *Pangaea*, tutti impregnati di un intenso fauvismo, un suono ancestrale e moderno allo stesso tempo. Già nel '68, i suoi interessi si volgevano in questo senso, ma per arrivare a quelle soluzioni estetiche, bisognava prima fare un altro passaggio: bisognava incoronare il jazz come linguaggio universale, capace di subire

⁶⁸ “D'altronde, dalla metà degli anni cinquanta e sempre più nel decennio successivo, il mondo del cosiddetto “soul jazz” – un mondo vivacissimo, con una fisionomia musicale precisamente determinata eppure inspiegabilmente assente tra le categorie storiche dei manuali del jazz - gettava un solido ponte tra le due musiche, l'R&B e il jazz. A questo genere parallelo all'hard bop e solo in parte sovrapposto ad esso, si dedicarono ad esempio, integralmente o a mezzo servizio, quasi tutti gli artisti del catalogo della Blue Note, che nel periodo a cui ci riferiamo convogliava una percentuale maggioritaria ed eloquente dei jazzisti di colore tra i trenta e i quarant'anni, e anche più giovani: da Horace Silver a Johnny Griffin, da Lou Donaldson a Donald Byrd, da Lee Morgan a Stanley Turrentine, da Bobby Hutcherson a Grant Green. A questi va aggiunta l'immensa pletora degli organisti Hammond, tutti profondamente calati nel soul jazz. Questa musica fervorosa ed esultante prendeva a prestito il lessico e l'espressività dal blues, certi schemi armonici e molte espressioni chiesastiche e gergali dal gospel [...], ma manteneva l'impianto formale e le caratteristiche del jazz.”(Gianfranco Salvatore, *Miles Davis, lo sciamano elettrico*, Stampa Alternativa – Nuovi Equilibri, Roma, 1995, p.12).

terremoti stilistici, di assumere ritmi e melodie differenti senza perdere la sua natura. Non è una novità questo “ecumenismo” nel jazz, e nemmeno nella produzione davisiana, come già ho avuto modo di sottolineare. Nè, tantomeno, si può attribuire a Miles Davis la assoluta paternità di quello che poi verrà definito “jazz-rock”. Già Jeremy Steig, Yusef Lateef e Don Ellis, nomi poco conosciuti ed apprezzati dalla critica, ma molto influenti sui musicisti dell’epoca, avevano percorso la medesima strada tra il ’67 ed il ’69. Come ha notato Gianfranco Salvatore:

Anche l’introduzione dell’elettrificazione e dell’elettronica nel jazz aveva avuto i suoi antesignani. Tra la fine del ’67 ed i primi mesi del ’68 Don Ellis era riuscito a bruciare sul tempo i contemporanei, inserendo nella sua orchestra, di sfavillante eclettismo, tutti gli strumenti e gli effetti elettronici a cui Davis avrebbe poi fatto ricorso: il piano Fender Rhodes e il clavinet, le trombe elettrificate, le manipolazioni sonore dei modulatori ad anello e dei moltiplicatori di ottava, del phasing e dell’echoplex. C’era poi un pianista neozelandese, Mike Nock, che aveva suonato con Yusef Lateef nel ’64-’65 e che a metà del ’67 si era trasferito a San Francisco per unirsi al gruppo di John Handy: lì aveva costituito, nel settembre ’68, quello che è probabilmente da ricordare come il primo gruppo jazz-rock a pieno titolo, The Fourth Way, destinato ad ispirare – per sua stessa ammissione – anche Joe Zawinul, che proprio in quel periodo si poneva come uno dei più importanti catalizzatori della svolta musicale di Davis. Soltanto nel 1969 Miles Davis si sarebbe ufficialmente inserito, non certo tra i primissimi, in questo quadro di grandi rivolgimenti stilistici: ma – come aveva già fatto nei confronti del cool, dell’hard bop, del modale – seppe prendere il timone ed imporre il suo punto di vista a tutta la nuova corrente.⁶⁹

Eppure *In a Silent Way*, il disco che sancisce in maniera definitiva la svolta elettrica di Miles Davis, registrato nel febbraio 1969, è profondamente diverso dai precedenti elettrici nel jazz, risultando per molti versi inclassificabile. E’ basato su moduli stilistici nuovi, che vanno molto oltre la semplice contaminazione elettrica del funk e del rock, in particolare per quanto riguarda la sessione ritmica: il basso reitera una linea ossessiva, in alcuni casi un semplicissimo pedale di due note, evidenziando fermamente il centro tonale del pezzo. Nel caso di “Shhh/Peaceful”, la suite di 18 minuti che apre il disco, la batteria suonata da Tony Williams scandisce lungo tutta la durata del tempo le semicrome sul charleston, senza mai dare colpi su cassa o rullante. Su questa base, Miles affida l’andatura armonica del pezzo all’interplay di ben tre

⁶⁹ ibidem, p.21.

strumenti a tastiera, due pianoforti Fender ed un organo Hammond, suonati contemporaneamente improvvisando in maniera modale attorno al centro armonico, in modo da ottenere un tappeto di colori sui quali costruire con la tromba frasi brevi e povere di note, ma non per questo meno suggestive. Sullo stesso gioco si innestano le evanescenti solistiche di Wayne Shorter al sax alto e timidi accordi scanditi da John McLaughlin alla chitarra elettrica. La tromba di Miles improvvisa con l'abituale lirismo e la caratteristica semplicità che rende il suo suono immediatamente riconoscibile, spesso facendosi da parte per lasciare emergere il flusso coinvolgente dell'accompagnamento. Il risultato è qualcosa di nuovissimo per quei tempi, che stupì gli stessi musicisti, i quali non capivano bene quello che il leader esattamente andava cercando. Era jazz, quello che venne fuori? La definizione che fino ad allora veniva data della musica strumentale afroamericana era, più o meno, la seguente: una musica con un ritmo swing (ovvero un ibrido tra scansione binaria e scansione ternaria, fortemente sincopato), basata sull'improvvisazione. Miles aveva tradito il primo postulato: pur non basandosi su strutture composte in precedenza – tranne che per il tema che dà il titolo all'album, composto da Zawinul, il ritmo che pulsa è decisamente binario. Nessuna traccia di quell'*offbeat* tipico del jazz, e di quell'andatura sincopata definita swing. Piuttosto, in alcuni passaggi si può parlare di poliritmia, quando l'interplay soprattutto di tastiere e chitarra sfocia in un intricato incastro ritmico. Il successo di questo disco sembrò svelare un nuovo mondo di soluzioni estetiche al jazz: il rock'n'roll non sembrava più così lontano. Ma, come è noto, a Miles non sono mai piaciute le definizioni.

L'innesto con la musica elettrica non era una completa novità nemmeno nella produzione davisiana. Già negli album *Miles in the Sky* ed in *Filles de Kilimanjaro*, entrambi pubblicati nel 1968, Miles si era cimentato con ritmi binari e strumenti elettrici. Tuttavia, con *In a Silent Way*, l'intento diventa programmatico: il jazz così com'era stato fino ad allora puzzava di vecchio, Miles aveva intuito che per riavvicinare le nuove generazioni aveva bisogno di un linguaggio nuovo, ed il rock, i ritmi in 4/4 e l'elettricità, erano il linguaggio che parlavano la maggior parte dei *youngsters* bianchi e neri in America. Del jazz Miles mantenne la struttura formale dilatata e l'improvvisazione, che anzi si approfondì nelle registrazioni del periodo 1969-1975, parallelamente all'armonia, che si semplificò enormemente. Quell'idea di linearità e semplicità con cui aveva inciso i suoi capolavori del decennio precedente,

venne ripresa e portata alle estreme conseguenze. Quasi tutti i suoi pezzi composti da questo momento in poi si basano su un unico accordo, attorno al quale i solisti costruiscono su scale modali, mentre gli altri strumenti si rincorrono in un gioco di incastri che funge da tappeto. Un aneddoto chiarisce bene le idee musicali che animavano Miles: Joe Zawinul non gli ha mai perdonato il trattamento subito dalla propria composizione. Dopo molta insistenza da parte del trombettista, gli portò – “In a Silent Way” per inciderla. Era una melodia dilatata, semplice ritmicamente, che si innestava su una serie di passaggi armonici particolarissimi e molto complessi: Miles, semplicemente, la spogliò. Tolsse tutti quegli accordi, e la registrò così, nuda e cruda. Poi, in fase di montaggio, la legò ad una sua melodia composta sul momento, con un giro di basso molto funky, dal nome “It’s About that Time”. Dopo questo trattamento, il pezzo del tastierista austriaco non sembrava più lo stesso.



Miles Davis nel 1969

In realtà, quello che è veramente innovativo nelle produzioni di questo periodo non è né l’affiliazione a linguaggi “altri” né l’utilizzo di strumenti tecnologici, bensì lo stesso processo creativo che porta al risultato finale. Miles Davis concepiva le sedute d’incisione come un evento, unico ed irripetibile, e per questo predisponeva che nulla fosse stabilito in precedenza,

nemmeno i temi, che come “In a Silent Way” hanno un ruolo del tutto marginale,

esclusivamente evocativo, nella logica del pezzo. Molti hanno paragonato questa musica al free jazz di Ornette Coleman e Don Cherry, ed effettivamente hanno molto in comune, a parte il fatto che Miles rimane comunque attaccato al modale, il che lo rende più “ascoltabile”: entrambe le tendenze, comunque, vanno definendosi come prodotti di un *hic et nunc*, di un momento irripetibile, che per molti versi ricorda la pratica delle jam session in cui Miles si era formato negli anni ’40 – e da essa, in linea diretta, derivano. Entrati in studio, nessuno sapeva quello che ne sarebbe venuto fuori. Miles si limitava a scegliere un sound nuovo ed originale, attraverso la scelta degli strumentisti, a cui dava indicazioni nel corso stesso dell’improvvisazione: la notazione musicale

veniva deliberatamente ignorata, per dare massimo sfogo alle energie creative più viscerali, senza mediazioni “mentali”.

Questo metodo di lavoro era ovviamente condizionato dagli ottimi musicisti che Davis aveva a disposizione, e la musica di questo periodo era strettamente legata alla libertà creativa delle sedute di registrazione. D'altra parte Miles ha sempre avuto nelle proprie formazioni grandi personaggi, dai quali è riuscito a tirare fuori il meglio. Molti di loro avevano formato propri gruppi, altrettanto influenti sulla scena musicale americana, come Coltrane, altra grande stella del jazz, che era morto prematuramente nel 1967, dopo aver inciso alcuni dei dischi più belli della storia, come *My Favourite Things* ed *A Love Supreme*. Anche “Cannonball” Adderley aveva un proprio gruppo, e produceva una musica molto vicina alle radici blues, in cui militava lo stesso Zawinul. Fu con questa formazione che quest'ultimo aveva sperimentato per la prima volta l'uso del piano elettrico. Il suono era così nuovo ed accattivante che Miles corteggiò a lungo il pianista, ma riuscì solo ad ingaggiarlo per qualche seduta d'incisione. L'intuito nello scovare nuovi talenti ed a renderli nuovi astri nascenti nel jazz è evidente; spesso convocava in studio anche musicisti conosciuti uno o due giorni prima, come il bassista Dave Holland, o lo stesso John McLaughlin, e infondeva loro le sue idee musicali anche grazie ad uno stupendo, sibillino linguaggio attraverso cui emanava il suo forte carisma. Le richieste che faceva ai musicisti erano a dir poco originali. Durante le sedute del febbraio '69, ad esempio, si era particolarmente concentrato su John McLaughlin, dal quale voleva un suono hendrixiano, senza però sfociare nel plagio. Tutto quello che seppe dirgli fu: “suona come se non sapessi suonare”. Il chitarrista, sconcertato – era alla sua prima esperienza con Davis – non sapeva cosa fare. Poi, lasciandosi andare, capì esattamente quello che il leader cercava. Il risultato sono gli splendidi riffs, allo stesso tempo primitivi e raffinati, che animano il disco. Herbie Hancock, pianista bravissimo, che militava nel quintetto già dal '64, ha raccontato che Miles si ostinava a ripetergli una frase, che lui avrebbe capito solo anni dopo: “non suonare quello che c'è, suona quello che non c'è”⁷⁰, che tradotto, era una incitazione a cercare sempre le soluzioni più originali, senza mai accontentarsi delle prime soluzioni più immediate. Hancock rimase profondamente influenzato dal periodo con Davis, del quale, peraltro, è rimasto intimo amico fino alla morte del trombettista: fu lui a

⁷⁰ “*Play what's not there*”. In Ian Carr, *Miles Davis, The Definitive Biography*, Thunder's Mouth Press, New York, 1998, pp.232-264.

spingerlo ad abbracciare la fede elettrica, ed il pianista con gli anni diverrà uno dei migliori tastieristi al mondo, intraprendendo una carriera longeva che ancora lo vede impegnato in produzioni di ottimo livello.

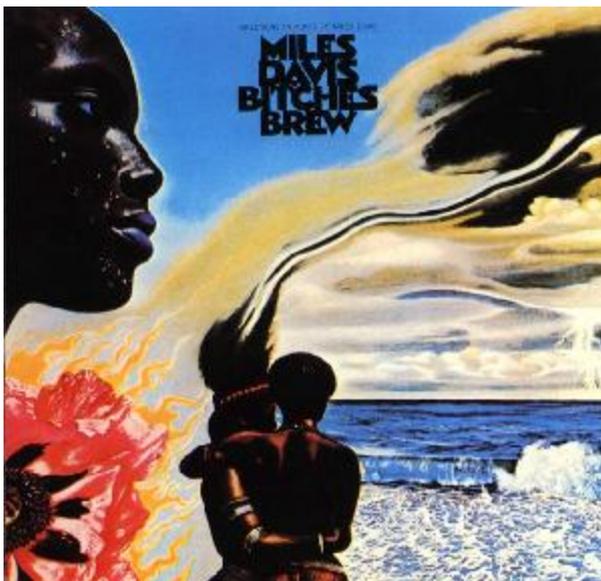


Joe Zawinul

Dai gruppi di Miles Davis si sono dipartite moltissime esperienze musicali di grande impatto, sia tecnico che artistico: Shorter e Zawinul, nel 1970, hanno fondato i Weather Report, il miglior gruppo jazz-rock che abbia mai calcato i palcoscenici, una formazione destinata a fare la storia del decennio - *I sing the body electric* è il nome di un loro album del 1970. McLaughlin ha fondato

la Mahavishnu Orchestra, in cui ha mescolato jazz, elettronica e raga indiani. Hancock, con i suoi Headhunters, ha proseguito la strada intrapresa da Davis mescolando il jazz con il soul, il funk, poi la disco ed infine è stato tra i maggiori esponenti del breakbeat negli anni '80. Recentemente, nel 2000, ha inciso un disco con notevoli influenze Drum'n'Bass. Sicuramente, per tutti loro, l'esperienza con Miles Davis ha segnato il distacco dal jazz tradizionale. Il trombettista insisteva che la sua musica non era jazz, che jazz era una parola inventata dai bianchi. La sua affermazione era in parte vera, perché metteva l'accento su un problema: come abbiamo visto, il jazz è nato da una serie di contaminazioni, tra musica europea ed americana, bianca e nera, colta e popolare, com'era possibile allora fissare un modo di fare musica che fosse definitivo e dogmatico? Forse l'unico tratto comune a tutto il jazz è l'innesto di diversi linguaggi musicali resi unitari dall'uso sistematico dell'improvvisazione, e qualsiasi contaminazione, in quest'ottica, può trovare cittadinanza. Ogni tabù, ogni traccia di purismo conservatore, è fuori luogo. Oggi alcuni sostengono che il jazz sia morto: niente di più falso. Se intendiamo come jazz il ritmo swing che andava di moda negli anni '30, se ne può discutere. Ma se invece consideriamo il linguaggio che riesce a fagocitare tutta la musica, colta, popolare, etnica, ed a restituirla densa di nuovi significati, allora niente è più vivo del jazz: ogni genere di musica può essere appresa, suonata con un'interpretazione caratterizzante, e infine improvvisata, da un buon

jazzista. Miles Davis ed i suoi proseliti, con l'estetica cangiante che hanno definito in questo periodo, hanno dimostrato proprio questo.



BITCHES BREW

L'etichetta di Miles Davis, la Columbia, aveva contribuito all'affermazione dei generi musicali giovanili promuovendo gruppi nuovi e facendoli uscire dalla scena underground. Clive Davis, nuovo amministratore delegato della CBS, ha avuto il merito di lanciare, tra gli altri, Janis Joplin, Carlos Santana e i Blood, Sweat and Tears, e sicuramente ha influito in maniera determinante sulla scelta del trombettista di abbracciare il nuovo verbo rock-funk. Il successo commerciale ottenuto da *In a Silent Way* (il disco vendette circa 100000 copie, più del doppio rispetto alla media del periodo), spinse Miles a ripetere l'esperimento, e ad approfondirlo. Pochi mesi dopo, il 19 agosto 1969, cominciarono le sedute di registrazione per quello che sarà il disco di jazz più venduto nella storia, *Bitches Brew*: 500000 copie vendute nelle prime settimane è un numero da artista pop-rock, ed entrambi i Davis furono ampiamente soddisfatti dell'esito. Caso volle che le registrazioni per questo nuovo disco cominciassero lo stesso giorno del festival di Woodstock, il 19 agosto 1969, e la sua edizione su vinile doppio, con una copertina che evoca un'Africa lontana e stilizzata, ha la stessa carica, la stessa intensità di alcuni grandi dischi rock. L'idea alla base di *Bitches Brew* è molto simile al processo creativo che aveva portato al disco precedente: Miles portò in studio ben tredici musicisti, e lasciò che improvvisassero su pochissimi appunti stabiliti in precedenza, un tema di Zawinul, "Paraoh's Dance", che apre la prima facciata, e un altro di Shorter che chiude il disco. Per ottenere un timbro denso e movimentato si avvalse di tre pianisti elettrici, due batterie, e due strumenti inediti nella

sua discografia: un clarinetto basso e le percussioni, che arricchiscono ulteriormente le soluzioni timbriche⁷¹.

Il risultato è una specie di “brodo primordiale”, una vera e propria improvvisazione collettiva, senza la sottigliezza e la linearità di *In a Silent Way*. Gli strumenti si rincorrono l’un l’altro, a sprazzi emergono e poi ripiombano nel magma sonoro. Si potrebbe interpretare questo disco, come ha fatto Gianfranco Salvatore, come un vero e proprio *concept album*, alla stregua di *Sgt. Pepper’s*, una rappresentazione dell’eterna lotta tra apollineo e dionisiaco:

In “Bitches Brew” si andava non solo oltre il jazz, ma oltre i confini stessi della musica intesa come mero evento sonoro. Dall’ascolto di quel disco, tanto i sostenitori quanto i detrattori non potevano trarne se non una sensazione di disagio, esaltante o irritante secondo i casi. La musica, infatti, chiamava in causa una dimensione simbolica profondamente calata nella psiche: quella della lotta tra l’ordine e il caos. La proliferazione degli strumenti e delle fonti di ispirazione mirava proprio a questo, nelle intenzioni di Miles: trarre un senso dall’intera congerie di stimoli, musicali e non, da cui era preso in quel periodo. Il suo nuovo metodo di lavoro, e la quantità di suggestioni l’avrebbe portato – sotto il fuoco della sua ispirazione e del suo carisma – a mettere in questione l’immanenza della dimensione musicale, a rompere gli argini delle normali esperienze percettive, slanciandosi verso una tenebrosa trascendenza.⁷²

Una delle cose che più di altre sorprendono in questo album è l’utilizzo senza remore del montaggio, una pratica del tutto identica a quella utilizzata da George Martin e Geoff Emerick, e che causò moltissime critiche al trombettista. Anche Miles aveva il suo produttore, il già citato Teo Macero, che si occupava della registrazione e del montaggio. Macero era un musicista raffinato, aveva studiato composizione proprio alla Juillard, ed aveva avuto come maestro anche Edgar Varèse. Il suo ruolo in fase di post-produzione e montaggio era diventato con gli anni più importante, perché Miles aveva progressivamente accettato l’editing, fino a renderlo prassi compositiva da “*In a Silent Way*” in poi: poteva incidere anche per tre ore di seguito, un unico flusso musicale, unica *take* e poi montarne solo 20 minuti dei momenti più intensi, in modo da riportare le performance alle concezioni che le avevano generate.

⁷¹ Ibidem, pp. 251-264.

⁷² Gianfranco Salvatore, *Miles Davis, lo sciamano elettrico*, cit., p.44.

Un altro utilizzo del nastro magnetico che ricorre nei dischi di Miles Davis è il *loop*, ovvero un segmento di nastro fatto ruotare a piacimento. In tal modo poteva trasformare una frase, ad esempio suonata dal clarinetto basso, in un modulo reiterato, e inserirvi frammenti di altri strumenti, un lavoro di alta precisione. In alcuni casi è ricorso persino alla sovraincisione: il lavoro di composizione in queste sedute avviene in progresso, i tempi, la melodia, vengono stabiliti direttamente in studio, e fissati su disco. Il processo è irripetibile, e infatti Miles non portò le sue composizioni più nuove negli spettacoli dal vivo, consapevole del fatto che sarebbe stato impossibile riproporle così com'erano registrate. Oltretutto, a un orecchio attento non è difficile distinguere i punti in cui Miles abbia applicato il taglia e incolla. E' quindi legittimo paragonare, come già ho fatto parlando dei Beatles, questo metodo creativo ad un nuovo genere di scrittura musicale, che ha in più rispetto alla notazione su rigo la possibilità di fissare la valenza timbrica e rompere il carattere assolutamente idiosincratico dell'esecuzione.

Forse il disco suscitò molte critiche negative dai puristi del jazz per questo motivo: era visto come una provocazione perché abbatteva gli ultimi tabù dell'epoca, risvegliando tendenze conservatrici e revivaliste mai sopite nel jazz. Una volta che il montaggio, l'estetica inautentica del nastro magnetico, aveva trovato cittadinanza in questo genere, molti pensarono che l'ultimo baluardo della musica "suonata" stesse venendo meno. In realtà, ci vollero molti anni prima che tutte le innovazioni che in questo periodo Davis apportò al linguaggio jazzistico venissero accettate universalmente, e le sue intuizioni sviluppate. I dischi di Miles successivi al '70, a mio parere validissimi, furono stroncati dalla critica e non ebbero riscontro nel pubblico. Per capire *On the Corner* (1972), bisogna entrare in un altro sistema di pensiero, oltre le idee classiche di struttura e forma, e non tutti sono disposti ad accettarlo. Si prospettava per il trombettista un altro periodo di crisi, accentuato da problemi di salute che rendevano difficili anche le esibizioni live. Un brutto momento, che avrebbe portato Miles ad abbandonare temporaneamente la tromba, nel '75, per entrare in una paralisi creativa dalla quale sarebbe uscito solo quattro anni dopo.



capitolo quarto

Nomadismo uditivo.

Oggi sto ascoltando *the Birth of the Cool* di Miles Davis. Il mio lettore CD sta riproducendo un evento avvenuto più di 50 anni fa a moltissimi chilometri da qui. Sembra banale a dirsi, eppure è proprio una fotografia del tempo che mi arriva. Ogni volta che faccio girare un disco arriva nella stanza un'istanza *atemporale*, un *blocco scolpito* di tempo.

I dischi hanno frantumato l'architettura sociale del tempo: è come se l'avessero sostituita con una progettazione d'interni a struttura modulare. L'individuo si trova da solo i suoi blocchi temporali e procede alla costruzione della propria giornata. Ogni blocco è infinitamente ripetibile, diverso da tutti gli altri ma formalmente intercambiabile.⁷³

Un individuo ha una quantità enorme di materiale musicale tra cui scegliere. Può decidere con quale musica può iniziare la sua giornata, così come può scegliere una propria "colonna sonora", magari fatta di un mosaico di culture. Qualcun altro, invece, può scegliere una un'unica tradizione, un filone, magari estinto, o molto lontano, da cui attingere *ex novo* la propria musica. In entrambi i casi, l'esigenza di incorporare nell'esperienza una tale mole di informazioni, lo porta a migrare da un contesto all'altro, e a confrontare continuamente il proprio tempo, storico, con il tempo dell'apparecchiatura, *astorico*, ciclico. E' il tempo del mito: molte icone fonografiche sono entrate a pieno titolo a farne parte. Forse per questo Eisenberg, partendo dalle considerazioni di Benjamin, arriva ad individuare un aspetto rituale nella pratica di ascoltare e collezionare i dischi⁷⁴. Sicuramente nella figura dell'appassionato davanti al suo impianto hi-fi, intento ad adorare eroi che in molti casi sono addirittura morti, con tutti i gesti quasi pomposi che la manutenzione di dischi in vinile comporta, è facile scovare questa connessione. Anche la selezione e la riproduzione possono essere, in tal senso, attività culturali ed in questo frangente il termine cultura rivela la connessione etimologica con *culto*.

L'erudito dell'epoca fonografica è il collezionista. Nell'accumulazione di nomi, di titoli, di date, custodisce un sapere unico, perchè costruito su un percorso irripetibile

⁷³ Eisenberg, Evan, *L'angelo con il fonografo*, Instar Libri, Torino 1997, p. 66.

⁷⁴ *ibidem*, p.71.

nell'infinito materiale disponibile. L'ansia di distinguerci come consumatori, di esprimere il nostro bisogno di appartenenza attraverso i prodotti che scegliamo di



Console da Deejay.

acquistare, per fare colpo sugli altri, ma anche per ritagliarci un nostro *senso*, fanno di noi tutti potenziali collezionisti⁷⁵. Ma se paragoniamo chi accumula sapere su supporto discografico a un erudito, possiamo definire il deejay l'intellettuale fonografico, perchè oltre a riprodurre la realtà in maniera pedissequa interviene su di essa, fornendole un senso che è collettivo? In ogni modo, il confine tra le due

definizioni è molto sottile. Tutte e due le posizioni, possono essere considerate espressione di quello che Chambers chiama *nomadismo contemporaneo*:

[...] I suoni sono selezionati, campionati, confezionati e tagliati non solo dai produttori (deejay, rapper, tecnici del suono), ma anche dai consumatori (ciascuno di noi salta dei brani, ne ripete altri, alza il volume per sovrastare la colonna sonora esterna oppure passa dall'una all'altra). Ogni ascoltatore e/o esecutore seleziona e riadatta il contesto sonoro circostante e, costruendo un dialogo con esso, lascia una traccia nell'ambiente. Il walkman, come la radio a transistor, il computer portatile, il telefonino e, soprattutto, la carta di credito, è uno degli oggetti privilegiati del nomadismo contemporaneo⁷⁶.

I dischi hanno promosso connessioni interculturali inaspettate: i Beatles non erano americani, ed erano indubitatamente *wasp*. Eppure la loro musica risuona di moltissime influenze d'oltreoceano, deve molto alla musica nera, alle influenze orientali, alla musica concettuale europea. Quando, giovanissimi, si esibivano nei locali di Liverpool sostanzialmente cercavano il suono dei musicisti che amavano e che erano quasi tutti afroamericani⁷⁷. Con gli anni, hanno facilmente riproposto le influenze più disparate assorbite di loro sistemi hi-fi in parte anche grazie all'estetica pop, linguaggio

⁷⁵ ibidem, pp. 8-49.

⁷⁶ Chambers, Iain, *Paesaggi migratori*, Meltemi, Roma, 2003, p.62.

⁷⁷ "If the Beatles ever wanted a sound it was R&B. Bo Diddley, you know. [...] Someone had a gramophone and they'd put on "All by Myself", which was by Johnny Burnette but his brother Dorsey played on it too. Great moments. They were trying to be black. Elvis was trying to be "Big Boy" Crudup. So I think we, the Beatles, were initially Elvis-y, Gene Vincent-y, Little Richard-y – on one side. But on the other side it was all the lesser known people who we secretly hankered after a little bit more". (Paul McCartney, in Lewisohn, Mark, *The Beatles Recording Sessions – the Official Story of the Abbey Road years 1962 – 1970*, Prospero Books, London, 2000, p. 6.)

musicale semplice e lineare quanto “aperto”, con cui sapevano esprimersi. Ma i Beatles erano solo la punta dell’iceberg: come già ho avuto modo di sottolineare la stessa storia della musica popolare americana è percorsa da una dialettica continua bianco-nero, come già ho avuto modo di sottolineare. Lo stesso era già avvenuto per il rock’n’roll: ogni stato europeo ha nella sua storia uno o più emuli di Elvis Presley che tradussero a beneficio dei loro connazionali le urla incomprensibili del cantante americano. Col tempo tale attitudine si è estesa anche ad altri generi musicali, come il reggae e l’hip-hop, e da una semplice imitazione e traduzione si è passati ad una progressiva assimilazione e reinterpretazione dei generi diffusi dal giradischi. Ciò è evidente nella musica nostrana dal dopoguerra in poi: abbiamo cantanti rock italiani, bluesmen napoletani, gruppi reggae e *posse*, oltre a centinaia di musicisti jazz. Molti di loro imitano semplicemente gli stili appresi attraverso i dischi di artisti internazionali, principalmente nordamericani, altri operano una *contestualizzazione*, in alcuni casi validissima, dei suoni importati nella nostra tradizione. In ogni caso, la caratteristica “nomade” della musica nell’epoca della fonofissazione ha portato a contaminazioni a volte imprevedibili de-territorializzando la musica popolare americana e rendendone universale il linguaggio⁷⁸. Il jazz classico ha fatto da apripista: dal dopoguerra in poi questo *sistema* musicale si è affermato un po’ ovunque fosse disponibile un fonografo, ed il linguaggio di cui è portatore si è affermato con gli anni in tutta la musica occidentale, soprattutto quella più popolare: canzoni, ritmi da ballo e varietà in Europa, ebbero come comun denominatore, per molti anni, l’affiliazione a quel ritmo swing che aveva spopolato oltreoceano. Nei suoi esordi questo fenomeno è stato letto, non a torto, come una specie di moto a senso unico, come assunzione del modello americano⁷⁹, ma negli ultimi decenni si sono aperte nuove prospettive perchè nuove narrazioni si sono affiancate a quella dominante, e le voci di realtà marginali sono entrate ad “*assumere un senso centrale nel nostro senso del tempo, del luogo e dell’identità*”⁸⁰.

⁷⁸ “Se la musica rock è un linguaggio e un’istituzione globale, un mezzo di comunicazione, si trova in un rapporto analogo rispetto ad altri linguaggi terreni, offrendo sia una grammatica e una rete comune, sia una sintassi storico-culturale mutevole, in cui i significati sono contingenti e le identità contestualizzate. E’ nello stesso tempo dotazione comune e differenziata. E’ un materiale che viene abitato e marchiato in modi diversi: viene riscritto, diventa il posto di qualcun’altro, l’istituzione di qualcun’altro.” (Iain Chambers, *Paesaggi migratori*, cit., pp. 98-99.).

⁷⁹ Iain Chambers, *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, MacMillan, Oxford, 1985, p.31-37.

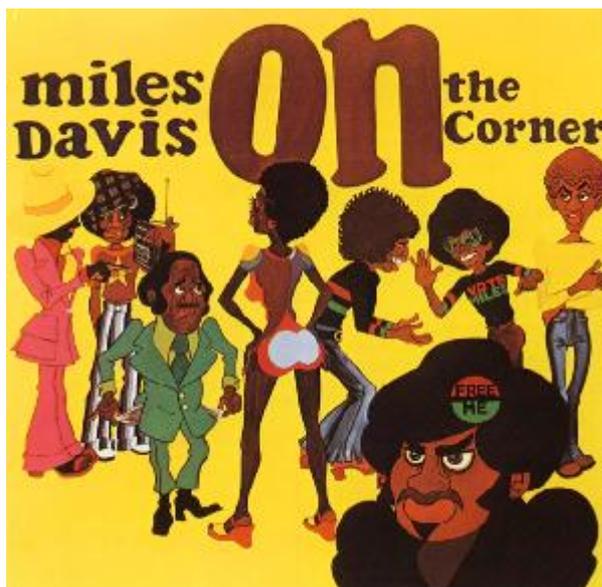
⁸⁰ Iain Chambers, *Paesaggi migratori*, Meltemi, Roma, 2003, p. 102.

Nero metropolitano.

Innovazione e ibridazione, con l'approfondirsi delle tecnologie di produzione e riproduzione musicale, sono andate di pari passo. Il purismo non ha senso, in un'epoca in cui è diventato possibile *“accedere a tutti i discorsi del mondo”* con impressionante facilità. Così il rock ha potuto colorarsi di venature indiane in alcuni dischi dai Beatles, il rhythm'n'blues ha fecondato la musica delle Indie Occidentali generando il rock steady, lo ska e poi il reggae, e la nuova musica brasiliana, la *bossa nova*, è sbarcata negli Stati Uniti. Il jazz, nonostante alcune tendenze conservatrici, ha sempre rivendicato le proprie origini nei bordelli di New Orleans, il proprio status di musica ibrida per definizione: oltre a contaminare altre tradizioni musicali, esportando il proprio modo di fare musica, ha importato concezioni estetiche e strumenti musicali nuovi, rinnovandosi continuamente in stili che pescavano nelle tradizioni più disparate. Una pratica che è sfociata negli anni '70 in una nuova corrente che già nel nome dice tutto: la *fusion*. Tale denominazione è però generica e incompleta, perchè comprende un gran numero di stili e di influenze che fiorirono a partire dalle esperienze più avanguardiste del jazz, come il free jazz ed il jazz elettrico. Molti dischi di Don Cherry, dei Weather Report, di Chick Corea, di Joe Zawinul, hanno in comune un atteggiamento aperto verso altri continenti musicali, mentre la cosa che effettivamente determina la *fusion* come genere è l'utilizzo a piene mani della tecnologia nel processo di assimilazione culturale. La produzione davisiana dagli anni '70 fino alla sua scomparsa viene comunemente classificata secondo questa definizione, anche se comprende un gran numero di influenze a cui non sempre è facile risalire. In realtà, soprattutto nelle ultime produzioni, come *Tutu* e *Doo-Bop*, è chiarissimo il tributo che Miles Davis paga alla musica nera più *underground* degli ultimi decenni, in particolare al soul e all'hip-hop. La sua forza trascinate era, come abbiamo visto, già *in nuce* in alcune manifestazioni dell'atteggiamento sperimentale del trombettista di St.Louis nel suo periodo funk e successivo.

Con *On the Corner*, Miles Davis aveva sancito una nuova svolta. Il funk, la “street music”, era entrato con prepotenza nella sua produzione. Di quella musica Miles amava il *groove*, ovvero la particolare attitudine del basso a ripetere figurazioni ritmiche ripetitive e ballabili, come sta a testimoniare l'inserimento di Michael

Henderson nel suo organico di musicisti, un diciannovenne con un eccezionale senso ritmico *funky*, al basso elettrico al posto di Dave Holland, contrabbassista dalle idee più “classiche”. Tutto il disco, sebbene sia diviso in otto pezzi, ruota attorno a due soli giri di basso, continui ed ossessivi, che solo in alcuni momenti si aprono ad improvvisazioni ritmiche. Gli altri strumenti a tratti si infittiscono e si distendono, tra pause e accordi, in figurazioni tipiche ed originali. La



Copertina di On the Corner.

tromba di Miles non emerge quasi mai nel missaggio, quasi sovrastata dalla sessione ritmica preponderante. L'effetto *wah-wah*, applicato a basso, chitarre e tastiere, è onnipresente; fenomeno inedito, anche la tromba non suona mai acustica ma mantiene l'effetto durante tutta l'esecuzione, elettrica e sintetica in ogni apparizione. Miles Davis suona poco, accontentandosi in larga parte di dirigere il vasto *ensemble* di musicisti.

Per molti *On the Corner* è il disco più “primitivo” di Miles. Ecco come lo descrisse il critico tedesco Manfred Miller, pochi anni dopo la pubblicazione:

Music based on the principle of West African ritual dances, with a multi-woven rhythmical line (drum-choir) as a basis for a “soundstream” and a collective choir which, instead of fragmented solos, takes the place of the lead singer.⁸¹

Stando all'autobiografia, almeno in parte il trombettista avrebbe condiviso questa definizione:

Con l'arrivo di Mtume Heat e Pete Cosey la maggior parte della sensibilità europea che c'era nel gruppo se n'era andata. Così ci trovammo sempre più profondamente immersi in uno spirito africano, un groove afroamericano con un sacco di enfasi sui tamburi e sul ritmo, e non più sugli

⁸¹ Manfred Miller, su “Down Beat”, 18/7/1974, in Ian Carr, *Miles Davis, The Definitive Biography*, Thunder's Mouth Press, New York, 1998, p. 306.

assolo individuali. Era dai tempi in cui frequentavo Jimi Hendrix che volevo quel tipo di suono, perchè la chitarra riesce a portarti a fondo nel blues.⁸²

Tuttavia solo in parte l'accostamento delle due citazioni è calzante: mentre Miller sta parlando di un'Africa vera, di danze rituali e riti collettivi, l'Africa di Miles Davis è una rappresentazione, una trasfigurazione; per arrivare al "flusso sonoro" di *On the Corner*, per sua stessa ammissione, si è ispirato principalmente a Sly Stone, a James Brown, a Stockhausen ed al giovane violoncellista Paul Buckmaster, insieme alle intuizioni di Ornette Coleman, "padre" del free jazz; influenze europee e asiatiche, su una solida base afroamericana: "*La musica è una questione di spazi, di libere associazioni di idee musicali attorno a un nocciolo fatto di ritmo e improvvisazioni sulla linea di basso*", ha dichiarato il trombettista parlando del disco nella sua autobiografia⁸³. Il suo sforzo con *On the Corner* era di catturare le giovani generazioni di neri, di creare un suono che guardasse al futuro, non ad un passato africano ideale. Per questo, nel disco spiccano le sonorità "etniche" come tablas e sitar, provenienti da una tradizione in parte estranea al continente nero, mentre l'utilizzo di più batterie rafforza il contrasto poliritmico, operando una sorta di aggiunta verticale di diversi piani sonori. I suoni di tastiere, synth, tromba, chitarre, spesso sprofondano nell'atonalità, dando un effetto straniante e "futuristico". Miles si dice convinto che il disco avrebbe avuto un grande successo tra i giovani afroamericani, se solo fosse stato pubblicizzato non come disco jazz, ma con una definizione più funk⁸⁴. In effetti, l'enorme successo di *Headhunters* di Hancock tra il pubblico nero, solo un anno dopo, in parte conferma questa tesi. Eppure, *On the Corner* è molto diverso: come tutti gli altri dischi del trombettista, non solo rappresenta tutte le spinte creative più interessanti degli anni in cui è uscito, ma va anche oltre, verso paesaggi inesplorati, con una forza perturbante unica. Volendo fare un disco che vendesse tra il pubblico del ghetto delle grandi città americane, è come se Davis avesse voluto dare una propria personale lettura dell'universo nero contemporaneo, dei suoi cambiamenti, delle sue ambiguità. Nel costruire la sua rappresentazione, partiva da una sola certezza: se c'era qualcosa di nuovo e di interessante da dire, nella musica nera, certamente non proveniva dalla tradizione jazzistica, che ormai sembrava riproporre solo riedizioni di stili passati.

⁸² Miles Davis con Quincy Troupe, *Miles, l'autobiografia*, Minimum Fax, Roma 2001, p.381.

⁸³ Ibidem, p.373.

⁸⁴ Ibidem, p.383.

Forse solo nel periodo prima della crisi del 1975 diventa chiara l'unica definizione in grado di fissare la musica di Miles Davis: come un *mutevole* piuttosto che come un *identico immutabile*⁸⁵. L'attenzione posta nelle idee di progresso, di mutamento, ma anche di simultaneità, rendono vano ogni tentativo di inserire la musica di Miles in un genere ben definito, dal 1969 in poi.

Nel suo saggio *Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*⁸⁶, Paul Gilroy sottolinea come in realtà Miles Davis nella sua produzione *fusion*, da *In a Silent Way* in poi, sia collegato ad un certo filone "sincretico" della musica nera. Riprendendo la disputa del nostro con un altro bravissimo trombettista, Wynton Marsalis, il critico mette in evidenza la questione dell'autenticità, che mise in contrapposizione l'uno all'altro due musicisti:

La frammentazione e la suddivisione della musica nera in una proliferazione sempre crescente di stili e di generi che rovina questa opposizione polare tra progresso e diluzione ha contribuito inoltre ad una situazione in cui l'autenticità emerge, tra chi fa musica, come una questione altamente caricata e accanitamente contestata. Il conflitto tra i trombettisti Wynton Marsalis e Miles Davis merita di essere citato qui come ancora un altro esempio di come questi conflitti possano essere dotati di un significato politico. Marsalis sosteneva che il jazz fornisce una miniera essenziale per valori culturali più ampi mentre Davis insisteva a dare priorità alle irrequiete energie creative che potrebbero tenere a bada i processi corrosivi di reificazione e mercificazione. La condizione determinata di custode della "tradizione jazz" di Marsalis fu liquidata da Davis come un *pastiche* sicuro e tecnicamente sofisticato dei primi stili. Ciò fu fatto non con il pretesto che esso non fosse autentico, che era stato l'attacco critico di Marsalis verso la produzione "fusion" di Davis, ma perchè era sentito come anacronistico⁸⁷.

Come a Pete Seeger non era andata giù la scelta di Dylan di "elettrificare" il suo gruppo, così Marsalis condannava come inautentica la scelta "nomade", di "viaggiare" tra gli stili, operata da Davis. Ma cos'è veramente autentico? Sembra che Gilroy, per definire la sua idea di cultura nera, si ponga prima di tutto questa domanda. Ha senso parlare di una tradizione univoca, per definire il mondo "Black Atlantic", e quindi di una autenticità legittimata dall'adesione ad una tradizione ed alle sue regole estetiche? Oppure è meglio descrivere il mondo nero come una costellazione di esperienze

⁸⁵ Leroi Jones (Amiri Baraka) in Paul Gilroy, *Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press/Verso, 1993, p.113.

⁸⁶ Ibidem, pp. 81-125.

⁸⁷ Ibidem, p.108.

diasporiche, che costruiscono la propria identità sulle esperienze di mutamento e migrazione, piuttosto che sulla di una tradizione esclusiva basata sulla connessione ideale ad un passato africano? L'opposizione che Gilroy identifica tra "essenzialismo" ed "anti-essenzialismo" si risolve, secondo il critico, nell'adozione di un sè mutevole, aperto, come è in parte dimostrato dalla parabola artistica di Miles Davis. La scelta di abbattere i confini del jazz, e di inglobare in modo così strutturale le tensioni e le influenze che venivano dalla strada nella propria musica, rivelano un'attitudine sperimentale, un atteggiamento di ricerca continua, ma anche la voglia di affermare "*la capacità dei neri di sostenere e riprodurre ogni cultura degna di questo nome*"⁸⁸, quindi sapersi "appropriare" in maniera dialettica di altri linguaggi, rimanendo espressione di nerezza: una dottrina che si potrebbe definire avanguardista, comune a molta musica di origine afroamericana dal bebop in poi. *On the Corner* è un disco africano quanto è indiano: è un disco di *street music*, proprio com'era nelle intenzioni iniziali di Davis, se intendiamo la strada come incrocio di storie e di percorsi. Interroga e mette in discussione allo stesso modo l'identità afroamericana ed il senso del sè più generale di abitante della metropoli. In ogni modo, gli anni elettrici di Miles Davis sono stati anche anni molto difficili per il trombettista, anni pieni di crisi e ripensamenti, e di salute precaria. Rimase una costante, però, una tensione al rinnovamento continuo, quasi un'ossessione di cambiamento. La musica andava avanti, e Miles non intendeva rimanere dietro.

Africa immaginata.

L'Africa, in questo scenario, è un luogo dell'immaginario, un passato comune associato ad un evento traumatico – la schiavitù - a cui tutte le comunità diasporiche del Black Atlantic fanno riferimento, ognuna con la sua specifica storia di inserimento e dislocazione nelle specifiche realtà locali. La lettura che dà Gilroy dell'universo nero sposta l'attenzione sulle molteplici connessioni che si sono stabilite attraverso la circolazione di materiale attraverso l'atlantico tra Stati Uniti, Gran Bretagna, Africa e Caraibi, rappresentate dal tropo della nave: "*Le navi focalizzano immediatamente*

⁸⁸ Ibidem, p.109.

l'attenzione sul passaggio intermedio, su i diversi progetti per un ritorno di redenzione alla patria Africana, sulla circolazione di idee ed attivisti così come sul movimento di artefatti chiave politici e culturali: opuscoli, libri e cori."⁸⁹ I dischi hanno quindi contribuito in maniera sostanziale a questo processo, e non a caso le contaminazioni si sono rese evidenti nel parto continuo di stili e generi che si è verificato negli ultimi trent'anni. Attraverso di essi, ad esempio, il *reggae*, uno stile nato nei Caraibi con caratteri squisitamente locali, è sbarcato nei ghetti di Londra. La storia di questo genere è utile per capire come le connessioni atlantiche siano state significative per la musica



Deejay e toastin'.

nera. Clement "Coxone" Dodd, proprietario di un *sound system* in Jamaica, ovvero di un grosso impianto stereo itinerante con cui organizzava feste, faceva frequenti viaggi negli USA per cercare le ultime novità dell'R'n'B e durante i suoi soggiorni ascoltava i DJ *jive* alla radio, che passavano i dischi facendo al microfono una specie di *scat*, un tipo di canto molto ritmico, oppure sovrapponendo pezzi di recitato. Coxone, nelle sue *dance hall*, introdusse una pratica molto simile, che ebbe un'enorme diffusione in Jamaica col nome di *toastin'*: una forma di parlato ritmico che somiglia molto al rap. Il successo di tale iniziativa lo spinse a fondare una propria etichetta, la Studio One, e a produrre canzoni suonate da musicisti locali, e così nacque lo ska. Il nome "ska" non è altro che la riproduzione onomatopeica del suono della chitarra, che spostava il battere della musica R'n'B importata in un continuo, onnipresente ritmo in levare, testimonianza del sostrato afro-caraibico di questa musica⁹⁰.

Moltissimi giamaicani, intanto, emigravano, spinti dall'enorme povertà e dalla violenza dei ghetti, in prevalenza verso Stati Uniti e Gran Bretagna, attirati dal bisogno di manodopera da parte dell'industria, un movimento di persone, che è andato crescendo dal dopoguerra ad oggi. A Londra, in particolare, si creò una estesa comunità di immigrati delle indie occidentali, con tutti i problemi di inserimento che questo comporta. Lo ska prima, il reggae e il dub in seguito, attraverso *dance halls* e radio

⁸⁹ Ibidem, p. 7.

⁹⁰ David Toop, *Rap, storia di una musica nera*, E.D.T., Torino, 1992, p.8.

indipendenti, contribuirono a creare un senso d'identità tra i giovani neri. In principio, la musica caraibica non ebbe un grosso successo tra il pubblico bianco delle città inglesi, forse perchè trattava temi troppo specifici del contesto giamaicano. Poi, verso la fine degli anni '60, avvenne una svolta: in clubs come l'A-Train e lo Ska Bar a Londra, una moltitudine di giovani inglesi vestiti in con abiti firmati, che giravano su motocicli di fabbricazione italiana, cominciarono a partecipare a questi appuntamenti. Erano i *mods*, ed attraverso di essi la musica nera si affermò definitivamente come linguaggio urbano spiccatamente *underground*⁹¹. Il reggae vero e proprio nacque quando le radici afro-caraibiche dello ska si approfondirono, e nello stesso tempo cominciò ad emergere una tendenza a privilegiare suoni caldi, percussivi, "primitivi", tra i musicisti giamaicani, insieme ad un'ideologia "sionista" di ritorno all'Africa. Sono gli anni del grande successo internazionale di Bob Marley, in cui il reggae diventa un fenomeno conosciuto e diffuso anche nel mercato fonografico pop-rock bianco: è degno di nota il fatto che, ad un avvicinamento ideale all'Africa, abbia corrisposto l'entrata di molti artisti in un flusso commerciale transatlantico, diciamo così, "ufficiale", mentre il circuito *underground* ha sempre sottolineato connessioni locali, legate allo specifico contesto urbano. Entrambe le correnti, hanno sempre mantenuto un continuo movimento dialettico da una parte verso le proprie origini caraibiche, dall'altra verso la propria Africa immaginata.

Questa, ovviamente, è *una* storia, una delle tante possibili: la diaspora caraibica ha conosciuto una moltitudine di esperienze, ed ognuna rivendica la propria specificità. Lo sbarco della cultura dei *sound system* negli Stati Uniti, ad esempio, ha dato effetti del tutto diversi, originando l'hip-hop, il genere che forse più di altri è espressione della *complessità sincretica delle culture nere*⁹², come viene definita da Gilroy. [...] "*La cultura hip-hop nacque dalla fertilizzazione trasversale delle culture vernacolari Afro-Americane con I loro equivalenti caraibici piuttosto che scaturire completamente formata dalle viscere del blues*". Piuttosto che essere univocamente uno stile musicale, si potrebbe definire *uno stile di vita*, che comprende una serie di pratiche e linguaggi

⁹¹ Hebdige, Dick, *Cut'n'mix, Culture, identity and Caribbean music*, Routledge, New York, 1994, pp.75-102.

⁹² Paul Gilroy, *Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press/Verso, 1993, p.113.

che vanno dalla danza alle arti grafiche, includendo *graffiti art*, *breakdancing*, e *rap*⁹³. La “fertilizzazione” della cultura newyorkese da parte della cultura caraibica si potrebbe ascrivere ad un momento preciso: il 1967, quando un giamaicano appassionato delle *dance halls* dell’isola natale sbarcò a New York. Dj Kool Herc, qualche anno dopo, cominciò a girare per le strade e i parties della Grande Mela con il suo *sound system*, ovvero un massiccio sistema di casse e amplificatori collegati a due *turntable*.



Kool Dj Herc, il padre dell’hip-hop.

Sfruttando due o più giradischi contemporaneamente, Kool Herc riusciva a tenere insieme musica *dance* europea, funk, musica caraibica, rumori, frammenti e *scratch*, senza mai perdere il filo del beat: il *break-beat*, il ritmo che ha accompagnato i natali dell’hip-hop, non è altro che un immenso collage su cui l’MC, il Master of Ceremonies, fa il suo rap, la sua arringa alla folla. Una pratica che, come abbiamo visto, proviene dal toastin’giamaicano, ma che è stata ripresa e approfondita da gruppi che hanno lanciato l’hip hop negli anni ’80, come Sugarhill Gang e Africa Bambaata, e che con gli anni ha trovato una diffusione enorme anche tra le comunità di diversa origine

etnica, particolarmente tra quella, vastissima, di lingua ispanica⁹⁴. Anche l’hip-hop ha viaggiato ben oltre i confini degli Stati Uniti, definendosi come linguaggio globale, pur continuando a mantenere un’attitudine tipicamente metropolitana:

Rap relies heavily on oral performance, but it is equally dependent on technology and its effects on the sound and quality of vocal reproduction. A rapper’s delivery is dependent on the use and mastery of technology. The iconic focus on the rapper in the microphone; rappers are dependent

⁹³ Tricia Rose, *Black noise, rap music and black culture in contemporary America*, Wesleyan University Press, Hanover, 1994, pp.27-61.

⁹⁴ “North American Blacks, Jamaican, Puerto Ricans, and other Caribbean people with roots in other postcolonial contexts reshapes their cultural identities and expressions in a hostile, technologically sophisticated, multiethnic, urban terrain.” Ibidem, p.34.

on advanced technology to amplify their voices, so that they can be heard over the massive beats that surround the lyrics.⁹⁵

L'estetica dell'inautentico, del sintetico, l'espressione delle macchine, trova piena ospitalità in tutte le espressioni musicali post-diasporiche del mondo *Black Atlantic*, perchè la tecnologia permette alla musica di viaggiare in maniera simultanea da un contesto all'altro: il taglia e incolla, la citazione, l'assemblamento di pezzi dalle provenienze più disparate, sono aspetti strutturali di quell'estetica che il critico inglese Dick Hebdige, parlando di un'attitudine comune a tutta la musica nera, definisce "Cut'n'mix"⁹⁶.

All'inizio dell'era della disco music, durante i primi anni settanta, i disc jockey normali dei club erano soprattutto interessati a mixare un disco dopo l'altro, a far coincidere i tempi tra i dischi diversi in modo da produrre un flusso regolare e continuo, che nel migliore dei casi sarebbe riuscito a modificare in continuazione l'atmosfera della pista senza creare interruzioni, e nel peggiore dei casi avrebbe trasformato la serata in un'unica canzone noiosa ed interminabile. Nel Bronx, tuttavia, la parte più importante del disco era il *break*, la parte della canzone in cui la batteria prende il sopravvento. Poteva trattarsi dello stile esplosivo dei timpani latini di Tito Puente o dei dischi di Jimmy Castor, della batteria sfrenata di innumerevoli dischi soul degli anni sessanta registrati da personaggi leggendari come James Brown o Dyke and the Blazers, e persino delle scarse introduzioni grancassa-rullante adorate da musicisti hard rock o heavy metal come Rolling Stones e Thin Lizzy. Era il periodo in cui i ballerini volteggiavano e i DJ cominciarono a montare in successione la stessa sequenza di poche battute utilizzando due giradischi, estendendo il *break* fino a farlo diventare un pezzo strumentale. Impossibile farlo con una copia sola di un disco⁹⁷.

Come Coxone Dodd in Jamaica, anche gli esponenti della cultura di strada newyorkese partivano da una solida base soul-funk-R'n'B. Il ritmo scandito da un potente *groove* di basso domina gran parte delle produzioni *funk* in quel periodo, ma anche molte altre espressioni nere metropolitane condividono l'attitudine ad usare bassi ripetitivi e preponderanti rispetto agli altri strumenti: la musica afroamericana popolare degli anni '70, come già lo swing e il rhythm'n'blues, è fortemente legata alla danza, e

⁹⁵ Tricia Rose, *Black noise, rap music and black culture in contemporary America*, cit., p.55.

⁹⁶ Dick Hebdige, *Cut'n'mix, Culture, identity and Caribbean music*, Routledge, New York, 1994.

⁹⁷ David Toop, *Rap, storia di una musica nera*, cit. p. 2.

questo è particolarmente evidente se consideriamo che i modi di fruizione del prodotto musicale cambiano radicalmente durante il decennio, in alcuni contesti. Per la prima volta tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, con l'hip-hop, i *disc jokey*, i manipolatori di dischi, sono diventati protagonisti del discorso musicale, e le pratiche di circolazione di produzione dei prodotti musicali si sono modellate sui loro standard e sulle loro necessità, ciò è vero in ugual misura nei circuiti *underground* come nella musica di diffusione di massa: batterie elettroniche, campioni, loop, attraverso i DJ sono entrati pienamente a far parte dei moduli espressivi del pop.

Da analogico a digitale.

La figura del DJ proveniva dalla radio: già agli esordi del rock'n'roll esistevano conduttori di programmi che condizionavano in maniera significativa i gusti degli ascoltatori, promuovendo nuovi gruppi e consolidando vecchi miti: è il caso dei dj jive, di cui ho già parlato, e di personaggi come Alan Freed, che ha contribuito considerevolmente alla diffusione della musica nera nel pubblico bianco portando la sua emittente newyorkese al massimo degli ascolti nel 1963 con il suo programma di R&B⁹⁸. Tuttavia, il ruolo del deejay che comincia ad emergere nel periodo *disco* è sensibilmente diverso: innanzitutto opera dal vivo, nelle *dance halls*, instaurando un rapporto col pubblico che ricorda l'aspetto "rituale" del concerto rock. In secondo luogo, il *beat* ripetitivo e ballabile della musica permette l'accostamento di diversi piani sonori, e questo è evidente soprattutto con il diffondersi su larga scala della cosiddetta *DJ culture*: citazioni da qualsiasi contesto musicale, campionamenti e suoni sintetici, hanno reso negli anni il "Cut'n'Mix" estetica urbana per eccellenza, espressione culturale privilegiata del *topos* della città multietnica contemporanea. Nata nel contesto degli *house parties* e dei *clubs* delle grandi metropoli negli anni '70, questa pratica musicale rappresenta il punto di arrivo dell'enorme diffusione della musica su dischi a 33 e 45 giri. Quando ci si rese conto che l'utilizzo di più giradischi permetteva di giocare col suono e di realizzare un prodotto musicale originale dalle migliaia di frammenti di cui i dischi sono portatori, si aprirono le porte su un nuovo continente

⁹⁸ Iain Chambers, *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, cit., p.34.

musicale da esplorare: un fenomeno nato, in senso non solo metaforico, nei sotterranei della città, attraverso una storia di piccole innovazioni, di intuizioni geniali e di percorsi intrecciati, tanto che è impossibile stabilirne le origini definite ed univoche.

Gli anni '70 e '80, dal punto di vista delle innovazioni tecnologiche applicate alla musica, sono stati decenni di grande evoluzione: si sono poste le basi per quell'enorme quantità di mezzi di cui disponiamo oggi. Le prime tecnologie informatiche cominciarono a trovare applicazioni nell'ambito musicale. Nel 1980 fu inventato il MIDI, un sistema che rese molto più semplice usare più macchine contemporaneamente, e "costruire" il suono nota per nota⁹⁹. Grazie a questo linguaggio, è possibile trasformare il suono in una serie di parametri esprimibili con una sequenza numerica, intellegibili da un ordinatore elettronico. In tal modo, chiunque possiede un computer può comporre su piste differenti con suoni sintetici assolutamente credibili, anche di batteria, chitarra e percussioni, e con estrema facilità. Il suono è ridotto a pura informazione, a calcolo binario, ed il musicista/compositore contemporaneo somiglia sempre più ad un programmatore, ad un calcolatore di emozioni, che costruisce ed assembla la musica nel suo piccolo *home studio*: più simile a Geoff Emerick, per intenderci, che a John Lennon. Il campionatore, strumento chiave per comprendere l'estetica digitale che si andava delineando, cominciò a circolare tra i musicisti professionisti fino ad essere lanciato dalla compagnia giapponese Akai¹⁰⁰ sul mercato di massa nel 1986. In particolare questo strumento ha avuto un successo impressionante soprattutto tra le nuovissime generazioni, perchè permette una serie di operazioni che prima erano disponibili solo negli studi più attrezzati. Il legame tra *sampler* e dischi è strettissimo: I primi modelli hanno avuto una discreta diffusione commerciale per soddisfare soprattutto le esigenze dei dee-jay, ed in effetti incarna perfettamente lo spirito dello stile di assemblaggio utilizzato nella *dance music* tra la fine degli anni '70

⁹⁹ Il MIDI è stato lanciato negli anni '80 dalle compagnie produttrici di strumenti elettronici (sintetizzatori in testa) nel tentativo di standardizzare lo scambio di informazioni in tempo reale tra strumenti musicali. Invece di registrare onde sonore come avviene con il formato WAVE, informazioni come riguardo ad attacco, altezza, intensità e timbro di una nota, sono codificati in linguaggio binario, ovvero digitale. Alcuni musicisti popolari, come pure alcuni più all'avanguardia, avevano espresso l'esigenza di combinare le proprie creazioni sonore, di suonare due suoni insieme per ottenere un prodotto unico e più composito. In sintesi, il MIDI è un sistema di comunicazione tra diverse fonti sonore artificiali. (<http://www.classicalguitarmidi.com>).

¹⁰⁰ "Akai was the company that took sampling to the mass market. After testing the waters with the 12-bit, 6-voice S612 (a relatively low-cost product, but capable of storing only one sample in memory), in 1986 its S900 brought high-quality sampling to the average musician. Though its 11.75 second sample memory (at 40kHz sampling rate) could not be expanded, it was adequate by contemporary standards". (<http://www.akai.com>).

e l'inizio degli anni '80, suonato nei parties e per le strade dei quartieri neri di New York, che ha dato origine al movimento hip-hop. Nella tecnologia analogica del giradischi già in potenza era contenuta la attitudine frammentaria del campionatore. I processi produttivi di *editing* e sovraincisione inaugurati dai Beatles negli anni '60 si sono diffusi a macchia d'olio nelle tecnologie digitali. Negli ultimi anni, infatti l'estetica "inautentica" del nastro magnetico ha trovato un perfetto corrispettivo nel linguaggio degli elaboratori elettronici.

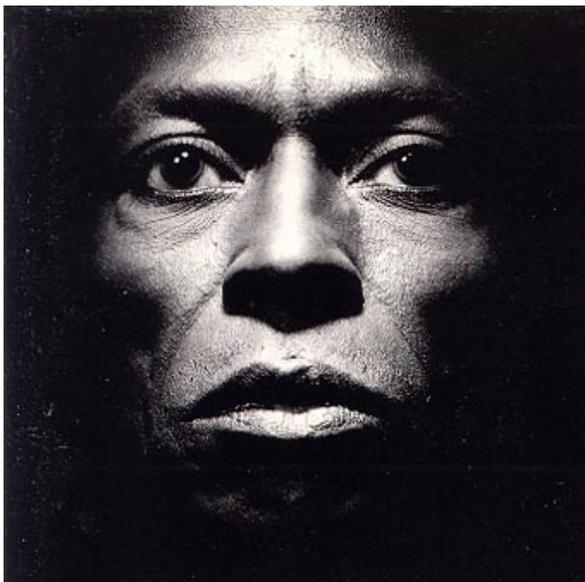
La "rivoluzione digitale", la combinazione di MIDI e campionamenti, insieme a effetti sempre migliori e banchi mixer a prezzi sempre più accessibili, ha universalizzato l'estetica del taglia e incolla, un tempo prerogativa dei processi di registrazione, anche alla musica dal vivo. Con il campionatore un pezzo di suono, registrato, suonato, preso da un disco, può essere manipolato e ripetuto con estrema facilità. Si potrebbe dire che è come avere un piccolo studio in casa. Qualsiasi oggetto sonoro può essere inserito nel discorso musicale, diventa frammento, o *loop*. A questo punto ci si può chiedere: il campionatore è uno strumento musicale, o solo una macchina? Con l'utilizzo creativo che ne viene fatto nelle più recenti produzioni di studio, così come nei *live set* di molti artisti, è venuta fuori la versatilità di questo strumento. In molti casi è suonato con una tastiera che permette di modificare i suoni in tempo reale riuscendo a combinare perfettamente campioni provenienti dai contesti più disparati nel proprio discorso musicale. In ogni caso, il suo successo è dovuto ad un'esigenza concreta dei musicisti contemporanei, quella di avere a disposizione tutti i suoni del mondo *muovendo solo un dito*. "Con la campionatura e le altre tecniche digitali, il maldestro taglia e incolla del collage fonografico diventa un facile gioco di prestigio, dove la musica di ogni tempo e luogo scaturisce come per magia dal cappello del musicista"¹⁰¹. Avere uno studio in casa equivale, più o meno, al possesso un grammofono ottant'anni fa: è costoso, ma non inaccessibile. Per questo, in moltissime produzioni prevalgono suoni sintetici e batterie elettroniche. Non è un caso che alcuni generi di musica legati al circuito della *club culture*, dal dub, alla *house music*, al drum'n'bass, vantano l'esclusività di essere puri prodotti di studio, "fatti in casa", per così dire.

¹⁰¹ Evan Eisenberg, *L'angelo con il fonografo*, cit., p.358.

Comunque sia, quella che ho definito “rivoluzione digitale” è un fenomeno legato agli ultimi anni, e non è semplice individuare tutte le prospettive che si vanno delineando dal punto di vista musicale: le innovazioni stilistiche si sovrappongono in maniera velocissima, ed i generi sono in via di ridefinizione – o di estinzione? Sicuramente, però, si può dire che il passaggio da analogico a digitale ha modificato in maniera radicale i modi di fruizione del prodotto fonografico: il disco in vinile come supporto è utilizzato solo in alcuni mercati di nicchia, mentre per il mercato di massa è stato introdotto il Compact Disc, e poi il DVD¹⁰². La “fisicità” del vecchio trentatré giri è stata sostituita con l’eterea astrazione di un dischetto in materiale luccicante: “*Tutte le copie di uno stesso CD sono infatti perfettamente intercambiabili. Teoricamente, il CD non è nulla più dell’informazione che contiene.*”¹⁰³ Il supporto fonografico, comunque sia, va verso l’estinzione, come sta a testimoniare il boom della diffusione di musica via internet: il formato di compressione MP3 permette, senza bisogno di cambiare disco, l’accesso immediato ai computer di altri utenti, alla loro musica, ed in tal modo internet è diventata un’immensa discoteca universale, dove è possibile trovare tutto e il contrario di tutto. La musica comincia a diventare pura informazione: nel computer, è riducibile a numero binario, e giace accanto ad altri “frammenti” come libri e fotografie. La cultura “materiale” del sapere, il cui erudito è, come già ho avuto modo di evidenziare, il collezionista, è quasi scomparsa. Negli ultimissimi tempi, il sapere si misura anche in megabyte.

¹⁰² Compagnie come Phillips e Sony già negli anni settanta avevano messo a punto registratori ottici digitali da usare combinati con apparecchi televisivi, gli antenati dei moderni DVD. In seguito, si trovarono applicazioni nel campo della registrazione musicale. Il primo Compact Disc Phillips apparve sul mercato nel 1982, ma cominciò ad avere una discreta diffusione solo verso la fine del decennio. (David Morton, *Off the record, the technology and culture of sound recording in America*, Rutgers Press, London, 2000, p.183).

¹⁰³ Evan Eisenberg, *L’angelo con il fonografo*, cit., p. 355.



TUTU

Nel 1981 Miles Davis aveva 55 anni, ma i suoi problemi con alcool e droghe non erano risolti ancora del tutto. Sebbene un anno prima fosse tornato al lavoro, ed avesse avuto anche dei riconoscimenti considerevoli, non riusciva ancora del tutto a focalizzare la sua forza creativa. Durante gli anni del ritiro non aveva seguito per niente le novità provenienti dal mondo del jazz. D'altra parte, di novità non ce n'erano state moltissime: Ian Carr segnala la costituzione dei VSOP, ovvero il quintetto di Miles degli anni '60 (Hancock, Carter e Tony Williams), con Freddie Hubbard alla tromba, e la presenza del diciannovenne virtuoso Wynton Marsalis sui grandi palcoscenici. Inutile dirlo, Miles li gradiva poco entrambi¹⁰⁴. D'altra parte, aveva ben altro a cui pensare. La sua vita, in quegli anni, era stato un continuo entrare ed uscire da periodi di depressione, da malanni più o meno gravi, da cliniche ed ospedali. Sebbene non si fosse ancora ristabilito del tutto, con il nuovo decennio decise di riprendere il discorso dove l'aveva interrotto. Nel 1981, esce per la Columbia the *Man with the Horn*, un disco che richiama molto le atmosfere e le sonorità degli album dei primi anni '70. Anzi si potrebbe dire che la vena soul-R&B si approfondisce: la sezione ritmica è molto più essenziale, e non c'è traccia degli influssi "etnici" di *On the Corner*. La tromba, hanno notato molti critici, è debole e imprecisa, cosa che testimonia la poca pratica, lo scarso esercizio di quegli ultimi anni. E' come se Miles Davis volesse ripartire dall'essenziale, dalla scarna sessione ritmica, per definire il suo stile. In questo fu molto aiutato, come

¹⁰⁴ Carr, Ian, *Miles Davis, The Definitive Biography*, Thunder's Mouth Press, New York, 1998, p.372..

al solito, dai validissimi musicisti di cui era circondato: Al Foster alla batteria, che aveva già partecipato alle sedute per *On the Corner*, Mike Stern alla chitarra, Bill Evans al sax soprano (un singolare caso di omonimia). Al basso, spicca la presenza di Marcus Miller, proveniente da un passato funk e soul, che aveva una solida reputazione come *studio musician*. La presenza di Marcus, un musicista versatile e molto dotato, ha influenzato Miles in maniera determinante, e si può definire senza dubbio un personaggio chiave nella musica del trombettista dell'ultimo periodo.

Il 1985, con l'uscita di *You're Under Arrest*, sancisce la fine del rapporto discografico con la Columbia. Miles Davis, ormai rimesso del tutto, sia per quanto riguardava la salute che dal punto di vista psicologico, aveva ancora voglia di ricominciare da zero. Le sonorità che cercava erano soprattutto e ancora una volta, quelle che venivano dalle più recenti tendenze della musica nera.

Alcuni dei nuovi sviluppi musicali erano abbastanza interessanti, ma io trovavo che le cose più interessanti fossero quelle che succedevano nel rock bianco. C'era della fusion di buon livello, specialmente la roba dei Weather Report, di Stanley Clarke e di qualche altro. Ma vedevo che c'era spazio per un nuovo tipo di musica. Sentivo che potevano diventare molto interessanti alcune cose del rap, ma era una prospettiva ancora lontana. Poi c'era la musica di Prince, che ascoltavo per la prima volta. La sua roba era la musica più eccitante che mi trovai ad ascoltare nel 1982, più o meno all'epoca del mio tour in Europa¹⁰⁵.

L'ammirazione per Prince, forse tra i primi musicisti pop ad esplicitare, mediante l'utilizzo di batterie elettroniche, le molteplici connessioni tra musica nera e *disco music*, emerge in maniera netta dall'autobiografia di Miles Davis. In più di un passaggio del libro egli parla di una possibile collaborazione che non è mai avvenuta, forse un episodio che richiama il mancato incontro discografico con Hendrix. In *Tutu*, uscito per la Warner Bros nel 1986, i nuovi gusti musicali di Miles Davis emersero in maniera netta: è un album quasi interamente di studio, nel senso che sono poche le parti suonate in maniera tradizionale, oltre alla tromba di Miles. *Tutu* è frutto di una serie di sovraincisioni, su basi prevalentemente sintetiche, un lavoro di assemblaggio che non ha niente a che vedere con il jazz. Infatti, in questo disco, Miles potè poco dal punto di vista compositivo. Per poter dialogare con le macchine, aveva bisogno quantomeno di

¹⁰⁵Miles Davis con Quincy Troupe, *Miles, l'autobiografia*, cit., p.407.

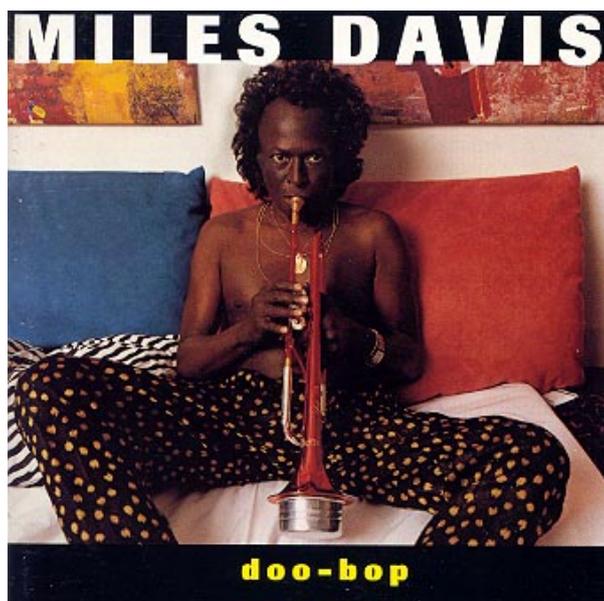
un *traduttore*, ovvero qualcuno in grado di assemblare le sue intuizioni in un prodotto coerente. Il ruolo di Marcus Miller, che compare nella stessa veste anche nei successivi dischi di Miles, non si può, in ogni caso, ridurre solo a quello di produttore: almeno in parte include anche le qualifiche di programmatore, arrangiatore e compositore. Marcus Miller rappresenta a pieno la tipologia di musicista completo che si è determinata negli ultimi anni: compositore e produttore, in grado, grazie ad un rapporto da vero specialista con la tecnologia, di produrre un disco interamente senza l'aiuto di altri musicisti, con le sole macchine. In questo senso, *Tutu* è almeno per metà un disco di Miller, è il risultato di un dialogo tra i due, ed il trombettista, pur non ammettendolo apertamente e rivendicandone piena paternità, non nasconde la sua ammirazione per il giovane collega:

Un musicista e un artista come Marcus Miller è il tipo che rappresenta bene la musica oggi. Sa suonare tutto, è aperto a tutto ciò che è musicale. Capisce certe cose, per esempio il fatto di non avere un batterista in studio. Puoi programmare una *drum machine* e poi metterci un batterista a suonarci assieme, se vuoi; la *drum machine* è comodissima perchè puoi sempre prendere quello che sta suonando in un posto e metterlo in un altro, tanto tiene sempre lo stesso tempo.¹⁰⁶

Tutu, pur essendo un disco in buona parte sintetico, in qualche misura è un disco anche africanista. E' infatti intitolato al vescovo sudafricano Desmond Tutu, premio Nobel per la pace 1984, ed include un pezzo dedicato a Nelson Mandela, entrambi leader della lotta per l'abbattimento del muro dell'apartheid. Miles, ancora una volta, aveva voluto insistere sulla propria idea di Africa, sulla propria dottrina di nerezza, e questo negli anni '80 poteva essere letto come modo denunciare la segregazione razziale e l'assolutismo etnico bianco che ancora infestava la politica di vari paesi, anche degli Stati Uniti. Anche dal punto di vista musicale, l'Africa è lievemente pennellata: i pochi strumenti suonati nel disco sono quasi tutti percussivi, e contribuiscono a dare un vago sentore etnico. Nel complesso, tuttavia, le sonorità di questo disco sono tutt'altro che africane, nel senso che sono diradate, evanescenti, e richiamano il "tappeto sonoro" dei grandi dischi con Gil Evans, in particolare *Miles Ahead*. Il suono completamente sintetico contribuisce quasi naturalmente ad un effetto

¹⁰⁶ Miles Davis con Quincy Troupe, *Miles, l'autobiografia*, cit., p.456.

cool che somiglia al suono, tutto naturale, dei dischi del trombettista prima del bagno elettrico.



doo-bop

L'ultimo disco di Miles Davis è un disco Hip-hop. Uscito postumo nel 1991, qualche mese dopo la morte del trombettista, *Doo-Bop* è frutto della collaborazione con Easy Mo Bee, rapper/produttore/compositore della scena newyorkese. Miles voleva tornare a fare musica per giovani neri, che come *On the Corner* parlasse il più recente linguaggio metropolitano, ma nel frattempo gli stili erano cambiati, e l'hip-hop da una decina d'anni rivendicava il suo status di espressione del ghetto. Chiese così al suo amico Russell Simmons, che gestiva un'etichetta di grande successo nell'underground newyorkese, la Def Jam Records, di presentargli qualche produttore di talento della nuova scena hip-hop, ed il risultato fu la collaborazione con Mo Bee, che oltre a costruire le basi, recita tre rap con dedica al jazzista. Era facile immaginare che Miles sarebbe tornato alla *street music*, e sinceramente mi stupisco che non abbia adottato il nuovo stile prima: in questo disco, di analogico, ci sono esclusivamente la tromba e le parti di rap. Tutto il resto è compiutamente hip-hop, un perfetto prodotto di studio, con batterie elettroniche *funky* e ballabili. Tuttavia, se *Tutu* era stato frutto della collaborazione con Miller, francamente *Doo-Bop* sembra molto più un disco di Moo-Bee. Certo rappresenta in pieno le aspirazioni di Miles Davis di fare proprio il linguaggio musicale delle ultime generazioni, ma concretamente, dal punto di vista compositivo, il trombettista ci ha lavorato poco, ed è scomparso prima che il disco uscisse. Due pezzi – “high Speed Chase” e “Fantasy”, sono stati finiti postumi, e le basi musicali sono state sovrapposte da Mo Bee su delle tracce di assolo registrati in

precedenza. *Doo-Bop* complessivamente non è un grandissimo disco, non dice molto di nuovo nel contesto musicale in cui è uscito: le basi musicali somigliano a quelle di molti dischi di *acid jazz* di moda in quel periodo, non hanno nulla di particolarmente originale.

Miles Davis è ridotto a frammento, un'unica traccia in mezzo ad una moltitudine di suoni. E' un disco commovente, lo definirei quasi il disco dell'assenza, della nostalgia di Miles. La tromba sembra lontana, nel missaggio è molto bassa rispetto alle basi, e si produce in lunghi silenzi, note accennate e pause. A tratti irrompe in frasi più ritmiche e funky, senza mai perdere il suo eccezionale lirismo. Gli assoli di Miles, nel contesto tutto sintetico di drum machine e suoni digitali, sembrano delle piccole pietre preziose incastonate, densi ed ermetici più che in ogni altro disco: negli ultimi anni il trombettista aveva recuperato il suo eccezionale fraseggio, tornando a studiare e a fare esercizi sullo strumento.

Nell'ultimo periodo della sua vita, Miles aveva infatti recuperato la serenità, era soddisfatto e sereno. Aveva cominciato a dipingere, e quest'attività gli prendeva moltissimo tempo, lo appassionava più della musica, certamente più dei grandi palcoscenici che era abituato a calcare. Secondo Ian Carr, quando morì stava progettando di ritirarsi dai palcoscenici, e questo spiegherebbe il grande concerto di retrospettiva in suo onore nel 1991, a Parigi, in cui poté suonare con molti suoi vecchi amici come Hancock, Shorter e Zawinul e altri¹⁰⁷. Se però consideriamo le parole con cui conclude la sua biografia nel 1989, questa interpretazione non può dirsi corretta.

Per me il bisogno di suonare e creare musica è più forte oggi di quando ho cominciato. E' più intenso. E' davvero come una maledizione. Cazzo, ora quando mi dimentico un pezzo di musica divento matto a forza di cercare di ricordarmelo. Sono attratto dalla musica, vado a letto e penso a lei, mi sveglio e penso a lei. E' sempre lì. E la amo da pazzi perchè non mi ha mai abbandonato. Mi sento baciato dalla fortuna.

Chissà, se fosse ancora vivo, che direzioni musicali avrebbe preso. Avrebbe fatto un disco *drum'n'bass*? Un disco *house*? Un disco *reggae*? Nessuno può dirlo. Forse avrebbe semplicemente continuato ad essere Miles Davis, con la sua genialità e le sue contraddizioni, con il suo conformismo e la sua voglia di essere unico.

¹⁰⁷ Ian Carr, *Miles Davis, The Definitive Biography*, Thunder's Mouth Press, New York, 1998, p. 306.

Dopo la morte di Miles Davis, non ci sono state delle sostanziali novità, nel mondo del *jazz*: nei negozi di dischi, sotto questa denominazione, si trovano quasi esclusivamente grandi nomi del passato, o musicisti che reiterano le forme espressive e gli stili passati senza dire nulla di nuovo. Qualche novità è venuta dall'Europa: la Blue Note, storica etichetta che dal 1936 ha pubblicato prevalentemente musica nera, ha recentemente esteso i propri interessi anche ad alcuni artisti francesi, come Erik Truffaz e i Saint Germain. Per questi ultimi, tuttavia, non so se la definizione *jazz* sia calzante. La loro musica è prevalentemente assemblata in studio, con sonorità spiccatamente dance, pur se basata su armonie e fraseggi tipici della musica americana. Il *jazz* sopravvive nei contesti più disparati, a contaminare linguaggi musicali, nella drum'n'bass, nell'house, perfino nel pop di tutti i giorni. Forse il *jazz*, quello americano, ha perso il suo ultimo grande innovatore con Miles Davis, ed in qualche modo è morto con lui.

Ma forse la vita e la produzione artistica di Miles Davis ci insegnano che *jazz* è tutto quello che mette in discussione le nostre categorie di forma consolidate nel tempo, tutto quello che decontestualizza il discorso musicale e lo spinge verso nuovi percorsi.

Questo jazz respinge ogni facile erotismo, ogni wagnerismo per così dire, per situarsi su un piano apparentemente disimpegnato dove la musica rimane in assoluta libertà, così come la pittura sottratta all'impegno rappresentativo rimane libera di essere esclusivamente pittura. Ma allora, padrone di una musica che mi piacerebbe poter definire metafisica, Johnny sembra adoperarla per esplorarsi, per mordere la realtà che tutti i giorni gli sfugge. Qui vedo io l'alto paradosso del suo stile, la sua aggressiva efficacia. Incapace di soddisfarsi, vale come uno stimolo continuo, una costruzione infinita il cui piacere non sta nel condurla a termine, bensì nella reiterazione esploratrice, nell'impiego di facoltà che, senza perdere l'umanità, lasciano indietro quello che è immediatamente umano. E quando Johnny si perde come quella sera nella creazione continua della sua musica, io so benissimo che non sta sfuggendo a nulla.¹⁰⁸

Johnny è un personaggio creato da Julio Cortázar, tenendo come modello Charlie Parker, il padre del jazz moderno. Ma è una definizione buona anche per la musica di Miles Davis e di tutti i grandi jazzisti di cui ho parlato. Come davanti a un quadro "sottratto dall'impegno rappresentativo", astratto, o cubista, che getta una nuova luce

¹⁰⁸ Julio Cortázar, *Il persecutore*, Einaudi, Torino, 2000.

sulle cose, che modifica il nostro senso della realtà, un capolavoro di musica jazz ci porta a pensare: “non pensavo che potesse essere *anche* così”.



Bibliografia

- AA.VV. *Miles Gloriosus. Tributo a Miles Davis 1926-1991*, Associazione Culturale Il Genio, Palermo 2001.
- AA.VV., *Nuova Consonanza. Il mito del primitivo nella musica moderna*, Semar, Roma, 1989.
- Allorto, Riccardo, *Nuova storia della musica*, Ricordi, Milano, 1989.
- Assante, Ernesto - Castaldo, Gino, *Genesi, la nascita del rock'n'roll*, Castelvechi, Roma 1997.
- Babiuk, Andy, *Beatles gear*, Backbeat Books, London, 2002.
- Baraka, Amiri, *Blues People. The Negro Experience in White America and the Music that Developed from it (Il popolo del blues)*, Shake, Milano, 1994.
- Baricco, Alessandro, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Garzanti, Milano, 2000.
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.
- Berendt, Joachim E., *Il nuovo libro del jazz, dal New Orleans al Jazz Rock*, Garzanti, Milano, 1992.
- Boccitto, Marco, *Mother Africa e i suoi figli ribelli*, Theoria, Roma, 1995.
- Bragolini, Luca, *Il turnaraund, una magia di Miles*, in "Musica Jazz", ottobre 1997.
- Carr, Ian, *Miles Davis, The Definitive Biography*, Thunder's Mouth Press, New York, 1998.

- Castaldo, Gino, *La Terra Promessa. Quarant'anni di cultura rock*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- Cerchiari, Luca, *Miles Davis dal bebop al jazz rock*, Mondadori, Milano, 2001.
- Cerchiari, Luca, *Civiltà musicale afro-americana*, Mondadori, Milano, 1999.
- Chambers, Iain - Gilroy, Paul, *Hendrix, hip hop e l'interruzione del pensiero*, Costa e Nolan, Genova, 1995.
- Chambers, Iain, *Paesaggi migratori*, Meltemi, Roma, 2003.
- Chambers, Iain, *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, MacMillan, Oxford, 1985.
- Cortázar, Julio, *Il persecutore*, Einaudi, Torino, 2000.
- Davis, Miles - Troupe, Quincy, *Miles, l'autobiografia*, Minimum Fax, Roma, 2001.
- De Wilde, Laurent, *Thelonious Monk himself*, Minimum Fax, Roma, 1996.
- Eisenberg, Evan, *L'angelo con il fonografo*, Instar Libri, Torino, 1997.
- Fiore, Quentin - McLuhan, Marshall, *The medium is the MESSAGE. An inventory of effects*, Gingko Press, Corte Madera, 2001.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press/Verso, Harvard, 1993.
- Hebdige, Dick, *Cut 'n' mix, Culture, identity and Caribbean music*, Routledge, New York, 1994.
- Hebdige, Dick, *Sottocultura, il fascino di uno stile innaturale*, Costa & Nolan, Genova, 1990.
- Holiday, Billie, Dufty, William, *La signora canta il blues*, Feltrinelli, Milano, 1996.

- Karolyi, Otto, *La grammatica della musica*, Einaudi, Torino, 1998.
- Kerouac, Jack, *Scrivere bop, lezioni di scrittura creativa*, Mondadori, Milano, 1996.
- Kerouac, Jack, *Sulla strada*, Mondadori, Milano, 1994.
- Lewisohn, Mark, *The Beatles Recording Sessions – the Official Story of the Abbey Road years 1962 – 1970*, Prospero Books, London, 2000.
- McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, EST, Milano, 1997.
- Mingus, Charles, *Peggio di un bastardo*, Marcos y Marcos, Milano, 1996.
- Morton, David, *Off the record, the technology and culture of sound recording in America*, Rutgers Press, London, 2000.
- Pellicciotti, Giacomo, *La chitarra dei miracoli*, in “L’America del rock”. Supplemento a “La Repubblica”, Roma, 22-1-1994.
- Pieranunzi, Enrico, *Bill Evans*, Stampa Alternativa, Roma 1994.
- Piras, Marcello, *John Coltrane*, Stampa Alternativa, Roma 1992.
- Polillo, Arrigo, *Jazz*, Mondadori, Milano, 1997.
- Quarantotto, Claudio, *Dizionario della musica pop & rock*, Newton, Roma, 1994.
- Quinn, Steven, *Rumble In The Jungle: the Invisible History of Drum’n’Bass*, in <http://www.cqu.edu.au/transformations>, maggio 2002.
- Rose, Tricia, *Black noise, rap music and black culture in contemporary America*, Wesleyan University Press, Hanover, 1994.
- Russell, Ross, *Bird (Charlie Parker)*, Sperling & Kupfer, Milano, 1998.
- Salvatore, Gianfranco, *Charlie Parker*, Stampa Alternativa, Roma, 1992.

- Salvatore, Gianfranco, *Miles Davis, lo sciamano elettrico*, Stampa Alternativa – Nuovi Equilibri, Roma 1995.
- Shelton, Robert, *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, Da Capo, New York, 1986.
- Shuller, Gunther, *Gli anni venti*, Edt, Torino, 1996.
- Shuller, Gunther, *Il jazz, le origini*, Edt, Torino 1996.
- Shuller, Gunther, *Musings*, Oxford University Press, New York, 1986.
- Taylor, Timothy D., *Strange Sounds, Music Technology and Culture*, Routledge, London, 2001.
- Toop, David, *Rap, storia di una musica nera*, E.D.T., Torino, 1992.
- Toop, David, *Ocean of sound, aether talk, ambient sound and imaginary world*, Serpent's Tail, London, 1995.

Siti Internet

- <http://63.173.65.231/database/Disco.asp>
- <http://www.allmusic.com>
- <http://www.akai.com>
- <http://www.classicalguitarmidi.com>
- <http://www.columbiarecords.com>
- <http://www.digitalmusicworld.com>
- <http://www.ee.umd.edu>
- http://www.geocities.com/Heartland/Valley/2822/miles_davis.html
- <http://www.jackonline.it>
- <http://www.jazzinamerica.org>

- <http://www.milesdavis.com>
- <http://www.nobel.se>
- http://www.obsolete.com/120_years/machines
- <http://www.zulunation.com>

Discografia

Opere di Miles Davis

- *The complete Birth of the Cool*, Capitol/EMI, 1949-50.
- *The best of Capitol/Blue Note Years*, Blue Note, 1949-58.
- *Walkin'*, Prestige/OJC, 1954.
- *Relaxin' with the Miles Davis Quintet*, Prestige/OJC, 1956.
- *Workin' with the Miles Davis Quintet*, Prestige/OJC, 1956.
- *Steamin' with the Miles Davis Quintet*, Prestige/OJC, 1956.
- *Cookin' with the Miles Davis Quintet*, Prestige/OJC, 1956.
- *'Round About Midnight*, Columbia/Sony Music, 1956.
- *Miles Ahead – Miles Davis + 19*, Columbia/Sony Music, 1957.
- *Ascenseur pour l'échafaud*, Fontana/Universal, 1957.
- *Milestones*, Columbia/Sony Music, 1958.
- *Porgy and Bess*, Columbia/Sony Music, 1958.
- *Kind of Blue*, Columbia/Sony Music, 1958.
- *Sketches of Spain*, Columbia/Sony Music, 1959.
- *Someday my prince will come*, Columbia/Sony Music, 1961.
- *Miles Davis at the Carnegie Hall*, Columbia/Sony Music, 1961.
- *More Music from the legendary Carnegie Hall concert*, Columbia/Sony Music, 1961.
- *Quiet Nights*, Columbia/Sony Music, 1962-63.
- *Seven Steps to Heaven*, Columbia/Sony Music, 1963.
- *Miles Davis in Europe*, Columbia/Sony Music, 1963.
- *Four & More recorded live in concert*, Columbia/Sony Music, 1964.
- *My Funny Valentine. Miles Davis in concert*, Columbia/Sony Music, 1964.
- *E.S.P.*, Columbia/Sony Music, 1965.
- *Miles Smiles*, Columbia/Sony Music, 1966.
- *Sorcerer*, Columbia/Sony Music, 1967.
- *Nefertiti*, Columbia/Sony Music, 1967.
- *Miles in the Sky*, Columbia/Sony Music, 1968.
- *Filles de Kilimanjaro*, Columbia/Sony Music, 1968.
- *Water Babies*, Columbia/Sony Music, 1968.

- *In a Silent Way*, Columbia/Sony Music, 1969.
- *Bitches Brew*, Columbia/Sony Music, 1969.
- *A tribute to Jack Johnson*, Columbia/Sony Music, 1970.
- *Miles Davis at Fillmore*, Columbia/Sony Music, 1970.
- *Live-Evil*, Columbia/Sony Music, 1970.
- *Circle in the Round*, Columbia/Sony Music, 1955-70.
- *Big Fun*, Columbia/Sony Music, 1969-72.
- *On the Corner*, Columbia/Sony Music, 1972.
- *Get Up with It*, Columbia/Sony Music, 1970-74.
- *Agharta*, Columbia/Sony Music, 1975.
- *Pangaea*, Columbia/Sony Music, 1975.
- *The Man with the Horn*, Columbia/Sony Music, 1981.
- *We Want Miles*, Columbia/Sony Music, 1981.
- *Star People*, Columbia/Sony Music, 1982-83.
- *Decoy*, Columbia/Sony Music, 1984.
- *You're Under Arrest*, Columbia/Sony Music, 1984-85.
- *Maze*, Lyfe, 1986.
- *Tutu*, WEA, 1986.
- *Amandla*, Warner Brothers, 1988-89.
- *Doo-Bop*, Warner Brothers, 1991
- *Miles Davis and Quincy Jones – Live at Montreux*, Warner Brothers, 1991.

Altre opere jazz

- Adderley, Julian Cannonball, *Somethin' else*, Blue Note, 1958.
- Adderley, Julian Cannonball, *Coast to coast*, Milestone, 1959-62.
- Adderley, Julian Cannonball, *the Sextet*, Capitol, 1964.
- Armstrong, Louis, Oliver, King, *Louis Armstrong and King Oliver*, Milestone, 1923.
- Armstrong, Louis, *Hot Fives, Vol.1*, Columbia, 1925.
- Armstrong, Louis, *Hot Fives & Hot Sevens, Vol.2*, Columbia, 1926.
- Armstrong, Louis, *New Orleans Jazz*, Decca, 1940.
- Armstrong, Louis, *Louis Armstrong and his All-stars – Satch Plays Fats*, Columbia, 1955.
- Baker, Chet, *C.B. in New York*, Riverside/OJC, 1958.
- Basie, Count, *The Indispensable*, RCA, 1994.
- Blakey, Art, *Art Blakey and the Jazz Messengers*, Impulse, 1961.
- Brown, Clifford, *Jazz Immortal*, Pacific Jazz, 1954.
- Christian, Charlie, *Genius of the Electric Guitar*, Columbia, 1939.
- Cherry, Don, *Multikulti*, A&M, 1990.
- Coleman, Ornette, *The Shape of Jazz to Come*, Atlantic, 1959.
- Coleman, Ornette, *Free Jazz, a Collective Improvisation*, Atlantic, 1961.
- Coltrane, John, *Blue Train*, Blue Note, 1957.
- Coltrane, John, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.
- Coltrane, John, *My Favorite Things*, Atlantic, 1960.

- Coltrane, John, *A Love Supreme*, Impulse, 1964.
- Corea, Chick, *Voyage*, ECM, 1984.
- Ellington, Duke, *Ellington at Newport*, Columbia, 1956.
- Ellington, Duke, Basie, Count, *First time! The Count meets the Duke*, Columbia, 1961.
- Ellis, Don, *Electric Bath*, Columbia, 1967.
- Evans, Bill, *Sunday at the Village Vanguard*, Riverside/OJC, 1961.
- Fourth Way, *The Fourth Way*, Capitol, 1969.
- Gershwin, George, *American in Paris/Porgy & Bess Suite*, Naxos, 2002.
- Gershwin, George, *Immortals*, Sony Classics, 2002.
- Getz, Stan, Gilberto, Joao, *Getz/Gilberto*, Verve, 1963.
- Gillespie, Dizzy, *D.G. and his Orchestra*, RCA, 1949.
- Gillespie, Dizzy, *In the Beginning*, Prestige, 1945-50.
- Gillespie, Dizzy, *Afro*, Norgran, 1954.
- Goodman, Bennie, *Stompin' at the Savoy*, Bluebird, 1935.
- Hancock, Herbie, *Cantaloupe Island*, Blue Note, 1962-65.
- Hancock, Herbie, *Headhunters*, Columbia, 1973.
- Hancock, Herbie, *Man-child*, Columbia, 1974.
- Hancock, Herbie, *Monster*, Columbia, 1980.
- Hancock, Herbie, *Future Shock*, Columbia, 1983.
- Hancock, Herbie, *Future 2 Future*, Transparent, 2001.
- Hawkins, Coleman, *Body and Soul*, RCA, 1929-40.
- Hawkins, Coleman, *Today and Now*, Impulse, 1962.
- Holiday, Billie, *Billie Holiday Sings*, Columbia, 1950.
- Holiday, Billie, *Lady Sings the Blues*, Verve, 1954.
- Holiday, Billie, *Lady in Satin*, Columbia, 1958.
- Hubbard, Freddie, *A Soul Experiment*, Atlantic, 1969.
- Jarrett, Keith, *Somewhere before*, Atlantic, 1968.
- Jarrett, Keith, *the Köln Concert*, ECM, 1965.
- Lateef, Yusef, *Other Sounds*, New Jazz/OJC, 1957.
- Mahavishnu Orchestra, *Birds of Fire*, Columbia, 1972.
- McLaughlin, John, *Shakti*, Columbia, 1975.
- Mingus, Charles, *Ah-Um*, Columbia/CBS, 1959.
- Mingus, Charles, *Mingus Mingus Mingus*, Impulse, 1963.
- Miller, Marcus, *Marcus Miller*, Warner Bros, 1984.
- Miller, Marcus, *Tales*, PRA, 1994.
- Monk, Thelonious, *The Blue Note Years*, Blue Note, 1947-52.
- Monk, Thelonious, *Brilliant Corners*, Riverside, 1956.
- Morton, Jelly Roll, *Jelly Roll Morton*, Milestone, 1923-24.
- Mulligan, Jerry, Monk, Thelonious, *Mulligan Meets Monk*, Riverside, 1957.
- Oliver, King, *Okeh Sessions*, EMI, 1923.
- Original Dixieland Jazz Band, *The Original Dixieland Jazz Band*, RCA, 1917.
- Parker, Charlie, *Bird and Pres*, Verve, 1946.
- Parker, Charlie, *Bird on 52nd street*, Original Jazz, 1948.
- Parker, Charlie, *Jazz at the Philharmonic*, Verve, 1949.
- Parker, Charlie, *Bird and Diz*, Verve, 1950.

- Parker, Charlie, *Big Band*, Verve, 1950-52.
- Parker, Charlie, *Bird Original Soundtrack*, Columbia, 1988.
- Pastorious, Jaco, *Word of Mouth*, Warner Brothers, 1981.
- Return to Forever, *Return to Forever*, ECM, 1972.
- Rivers, Sam, *Contours*, Blue Note, 1965.
- Roach, Max, Brown, Clifford, *Max Roach & Clifford Brown Vol.1*, GNP, 1954.
- Roach, Max, Brown, Clifford, *Max Roach & Clifford Brown Vol.2*, GNP, 1954.
- Rollins, Sonny, *Saxophone Colossus*, Prestige/OJC, 1956
- Scofield, John, *What We Do*, Blue Note, 1992.
- Shepp, Archie, *Four for Trane*, Impulse, 1964.
- Shorter, Wayne, *Night Dreamer*, Blue Note, 1964.
- Shorter, Wayne, *Adam's Apple*, Blue Note, 1966.
- Shorter, Wayne, *Super Nova*, Blue Note, 1969.
- Smith, Bessie, *World Greatest Blues Singer*, Columbia, 1923.
- Weather Report, *I Sing the Body Electric*, Columbia, 1972.
- Weather Report, *Black Market*, Columbia, 1976.
- Weather Report, *8:30*, Columbia, 1979.
- Zawinul, Joe, *The Rise & Fall of the Third Stream*, Vortex, 1965.
- Zawinul, Joe, *World Tour*, Zebra, 1998.

•••

- Africa Bambaata, *Planet Rock, the Album*, Tommy Boy, 1986.
- Beach Boys, *Pet Sounds*, Capitol, 1966.
- Beatles, the, *Rubber Soul*, Capitol, 1965.
- Beatles, the, *Revolver*, Capitol, 1966.
- Beatles, the, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Capitol, 1967.
- Beatles, the, *The Beatles (White Album)*, Capitol, 1968.
- Beatles, the, *Abbey Road*, Capitol, 1969.
- Berling, Irving, *The Girl on the Magazine Cover*, RCA, 1988.
- Big Brother and the Holding Company, *Cheap Thrills*, Columbia, 1968.
- Brown, James, *Live at the Apollo*, Polydor, 1963.
- Brown, James, *Papa's Got a Brand New Bag*, Polygram, 1965.
- Caruso, Enrico, *Tenor of the Century: 44 Classical Recordings 1903-1920*, ASV/Living Era, 2001.
- Charles, Ray, *The Genius of Ray Charles*, Atlantic, 1959.
- Charles, Ray, *Sweet and Sour Tears*, Rhino, 1964.
- Crosby, Bing, *Bing, His Legendary Years, 1931 to 1957*, MCA, 1993.
- Domino, Fats, *The Best of Fats Domino*, EMI, 1961.
- Dylan, Bob, *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia, 1963.
- Dylan, Bob, *The Times they are A-Changin'*, Columbia, 1964.
- Dylan, Bob, *Highway 61 Revisited*, Columbia, 1965.
- Franklin, Aretha, *A Tribute to Dinah Washington*, Columbia, 1964.
- Franklin, Aretha, *Lady Soul*, Rhino 1968.
- Grandmaster Flash, *the Message*, Sugar Hill, 1982.

- Grateful Dead, *Live/Dead*, Warner Brothers, 1969.
- Hendrix, Jimi, *Are You Experienced?*, MCA, 1967.
- Hendrix, Jimi, *Electric Ladyland*, MCA, 1968.
- Hendrix, Jimi, *Band of Gypsys*, Capitol, 1970.
- Hooker, John Lee, *House of the Blues*, MCA/Cess, 1960.
- Hooker, John Lee, *John Lee Hooker Sings the Blues*, King, 1961.
- Jackson, Michael, *Thriller*, Epic, 1982.
- Jefferson Airplane, *Surrealistic Pillow*, RCA, 1967.
- Parliament, *Mothership Connection*, Casablanca, 1976.
- Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn*, Capitol, 1967.
- Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*, Capitol, 1973.
- Presley, Elvis, *Elvis Presley*, RCA, 1956.
- Presley, Elvis, *Elvis: 30 #1 hits*, RCA, 2002.
- Prince, *Purple Rain*, Warner Brothers, 1984.
- Ronnettes, *The Ronnettes Early Years*, Rhino, 1965.
- Sinatra, Frank, *Voice of the Century*, RCA, 2002.
- Sly and the Family Stone, *Dance to the Music*, Epic/Legacy, 1968.
- Sly and the Family Stone, *There's a Riot Goin' on*, Epic, 1971.
- Sly and the Family Stone, *Fresh*, Epic, 1973.
- Waters, Muddy, *At Newport*, Chess, 1960.
- Zappa, Frank, *Absolutely Free*, Rykodisk, 1967.
- Zappa, Frank, *We're Only in It for the Money*, Rykodisk, 1967.