

Charlie Haden. Musica e Politica*

Simone Di Benedetto

Abstract

Charlie Haden is one of the most important musicians in the history of jazz. Both as a double bassist and composer, he innovated the musical language of the jazz and free jazz scene from the 1960s onward. His particular sound and his original vision of music have enabled him to play with the greatest musicians in the history of jazz, making himself always recognizable, even in different musical contexts. His political activism led him to clash with regimes all over the world, even going so far as to be imprisoned in Portugal in 1971. This article will analyze several performances of Haden's compositions and fragments of solos, showing recurring elements and stylistic differences dictated by the ensemble or the peculiarities of the individual artists on the recordings, as well as linking the genesis of the pieces (as with *Song for Che*) to Haden's own extra-musical ideas.

Keywords: Charlie Haden; Jazz; Free Jazz; Double bass.

* Voglio ringraziare Giuseppe Calì, mio insegnante di composizione e relatore di laurea, per i numerosi consigli che ha saputo darmi in fase di stesura. Ringrazio Riccardo Facchi, il cui confronto mi è servito per correggere e approfondire personalmente molti aspetti della cultura afroamericana a me sconosciuti. Infine, ringrazio Carlo Serra per la pazienza e dedizione che ha mostrato nel seguire la stesura di questo mio saggio, indicandomi al meglio come organizzare i materiali che sono qui esposti.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)
[Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

Charlie Haden è stato uno dei più importanti musicisti nella storia del jazz. Sia nel ruolo di contrabbassista che in quello di compositore ha saputo innovare il linguaggio musicale della scena jazz e free jazz dagli anni '60 in avanti. Il suo particolare suono e la sua originale visione della musica gli hanno permesso di suonare con i più grandi nomi della storia del jazz, rendendosi sempre riconoscibile anche in contesti musicalmente differenti tra loro. Il suo attivismo politico lo ha portato a scontrarsi con regimi in tutto il mondo, arrivando ad essere incarcerato in Portogallo nel 1971. Nel presente articolo, si analizzeranno diverse esecuzioni di sue composizioni, frammenti di soli dello stesso Haden e di altri musicisti, mettendo in luce gli elementi ricorrenti e le differenze stilistiche dettate dall'organico o dalle peculiarità dei singoli artisti presenti nelle registrazioni, oltre a collegare le genesi dei brani (come per *Song for Che*) alle idee extra musicali dello stesso Haden.

Parole chiave: Charlie Haden; Jazz; Free Jazz; Contrabbasso.

1. La vita

Charlie Haden¹ ha sempre ritenuto importante l'attività politica nella sua vita artistica; la sua *Liberation music orchestra* (il cui nome fa già intendere uno spirito rivoluzionario) nasceva come atto di rivolta alle politiche dell'allora presidente Americano Nixon, alla guerra in Vietnam, ai soprusi razziali. La sua attività gli costò l'arresto in Portogallo nel 1971, dopo aver dedicato il brano *Song for Che* ai rivoluzionari anticolonialisti di Mozambico, Angola e

¹ Charlie Haden nacque a Shenandoah, nell'Iowa, il 6 agosto 1937, da una famiglia di musicisti; all'età di due anni cominciò a cantare musica country e folk con genitori e fratelli nelle varie radio locali, continuando fino ai quindici anni, quando contrasse una poliomelite che lo obbligò a smettere di cantare. Haden cominciò quindi a suonare il contrabbasso di uno dei suoi fratelli, avvicinandosi al jazz che sentiva alla radio; si trasferì a Los Angeles a metà anni '50, dove conobbe tra gli altri Ornette Coleman, Don Cherry ed Ed Blackwell, con i quali formò un quartetto che divenne presto famoso a livello mondiale. Haden morì l'11 luglio 2014 a Los Angeles.

Guinea, all'epoca colonie sotto la dittatura fascista di Marcelo Caetano, da poco succeduto a Salazar.

Erano gli anni che seguivano l'esplosione delle prime rivendicazioni per i diritti civili da parte della comunità afroamericana. L'epoca del *free jazz* degli anni '60 si contraddistinse particolarmente per l'attività politica dei suoi principali esponenti; questa attività culminò ed ebbe il proprio principale manifesto nella rassegna di concerti che si tenne dall'1 al 4 ottobre 1964, diventata famosa con il nome di "*October Revolution in Jazz*". Da questa esperienza nacque la Jazz Composer Guild, un'associazione fondata da Cecil Taylor e Bill Dixon.

La *association* divenne presto un luogo di discussione sulle proprie rivendicazioni politiche e ideologiche, cosa che purtroppo la portò alla disgregazione. Le diverse e sviluppate personalità presenti all'interno della *Guild* (Sun Ra, Archie Shepp, Cecil Taylor, Bill Dixon, Paul e Carla Bley, Mike Mantler, Burton Greene e molti altri) si scontrarono su temi politici e filosofici. Uno dei più discussi fu la rivendicazione razziale, che portò alcuni musicisti di colore, sulla scorta d'idee simili a quelle di Malcolm X, a volere all'interno della *Guild* solo musicisti afro-americani; un altro dei punti cruciali fu cosa si poteva ritenere *jazz* all'epoca e cosa invece stava diventando altro. Le tante strade prese dai musicisti presenti negli anni successivi mostrano quante idee differenti circolassero nell'ambiente.

Ma il manifesto politico di molti musicisti non si espresse a parole: molti preferirono usare la musica come veicolo del proprio messaggio. In questo senso si possono distinguere due macro-categorie di musicisti: i musicisti che si rifecero a una propria tradizione e i musicisti che guardarono invece anche a altre culture del mondo.²

² Non si vuole qui intendere che i musicisti appartenenti a una o all'altra categoria fossero tutti concordi nelle loro idee politiche; semplicemente, la loro scelta di rifarsi a un materiale piuttosto che all'altro ne denota un'identità musicale forte, portatrice di uno dei tanti messaggi presenti nella loro musica.

Nella prima categoria si inseriscono artisti quali Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler. Tra loro vediamo una tendenza a pescare dal proprio passato per creare uno stile personale, che mettesse in gioco le loro radici.

Ornette Coleman si rifece alla tradizione del *Blues* degli Stati Uniti del Sud, nel quale era cresciuto, suonando durante l'adolescenza *soul music* e *R&B* per guadagnarsi da vivere; in questo senso, i suoi temi *blues* di brani come *Turnaround*, *When will the blues leave*, *Round trip* e *Broadway Blues* mostrano quanto Ornette fosse calato dentro quelle sonorità, al punto da scrivere temi che spesso non seguono la struttura dello standard jazz *blues*, ma mostrano un colore decisamente più arcaico.

Cecil Taylor ha sempre dichiarato di scrivere seguendo tanto la tradizione afroamericana alla quale apparteneva quanto quella europea che aveva studiato nei suoi anni di conservatorio, approfondendo gli studi di pianoforte e composizione. Nei suoi brani, spesso considerati troppo difficili dai suoi contemporanei, si trovano passaggi che ricordano la scrittura di Bartok o di Hindemith, sonorità stravinskiane e schönberghiane.

Albert Ayler compose molti brani partendo da melodie ascoltate nella propria infanzia; la melodia di un brano doveva essere facilmente orecchiabile e canticchiabile, suonata per l'appunto come qualcosa che si canticchi, e quindi con ritmo non definito.

Quest'idea del canticchiare (hum) era esplicitamente suggerita da Ayler stesso: "I'd like to play something – like the beginning of *Ghosts* – that people can hum. And I want to play songs that I used to sing when I was real small. Folk melodies that all people would understand".³⁴

³ HENTOFF 1966, citato in EKKEHRARD JOST, *Free jazz*, p. 127.

⁴ "Vorrei suonare qualcosa – come l'inizio di *Ghosts* – che la gente possa canticchiare. E vorrei suonare canzoni che cantavo quando ero un bambino. Melodie popolari che chiunque possa capire."

Nella seconda categoria, musicisti che hanno attinto a culture estranee a quelle delle proprie origini, si inseriscono artisti quali Don Cherry, Carla Bley, e John McLaughlin.

Don Cherry è stato forse il più celebre, tra i musicisti, per le contaminazioni di tutto il mondo che seppe e volle raccogliere: molti suoi progetti furono realizzati con musicisti provenienti dall’Africa o dall’India, come il trio *Codona*, formato con Collin Walcott e Nanà Vasconcelos.

Carla Bley, una delle più importanti compositrici di temi e melodie jazz moderno e del post -free, spazia attingendo da moltissime culture. La sua famosissima *Ida Lupino* è costruita su un ritmo di habanera; *Batterie* sembra richiamare un’idea dodecafonica di suono; *King Korn* è un’elaborazione della struttura di *I got Rhythm*, brano jazz per antonomasia; *Vashkar* un’elegia sospesa nel tempo.

La Mahavishnu Orchestra di John McLaughlin fuse insieme le avanguardie del *free jazz* americano ed europeo con la tradizione indiana. Uno dei suoi progetti più famosi, *Shakti*, integra strumentisti di tradizione occidentale con i più tipici strumenti indiani, quali sitar, tabla e bansuri.

Da ultimo, è interessante notare quale fu l’atteggiamento di un musicista quale John Coltrane in questo panorama: Coltrane approfondì la musica di tradizione afroamericana, ma nella sua musica non si trova una rivendicazione, bensì un atteggiamento di rispetto nei confronti di una delle tradizioni più antiche del mondo. Coltrane affrontò allo stesso modo la musica indiana, suonando insieme a Ravi Shankar.

In questo contesto si inserisce la musica di Charlie Haden: musicista bianco cresciuto in California, cantando musica folk nella band di famiglia, il suo approccio al contrabbasso è sempre stato caratterizzato dal lirismo appreso in tenera età: parallelamente, Haden ha voluto utilizzare la sua musica come veicolo politico, attingendo a tradizioni differenti (principalmente ispaniche) per valorizzare il proprio messaggio.

Charlie Haden ha saputo coniugare l’attività di leader a quella di side-man: ha infatti fondato il suo *Quartet West* e la *Liberation music Orchestra*; inoltre

è stato artista in residence per il festival di Montreal del 1989, dove si è esibito con otto formazioni diverse, le cui registrazioni vennero pubblicate poi come *The Montreal tapes*⁵. Al tempo stesso ha suonato con alcuni dei più importanti musicisti nella storia del jazz, mostrando l'enorme capacità di sapersi inserire in contesti eterogenei senza mai rinunciare al proprio stile. Il suo modo di suonare, incentrato su un lirismo unico per lo strumento e un suono inconfondibile, si può ritrovare tanto nelle registrazioni in quartetto con Ornette Coleman quanto nei dischi in duo col pianista Keith Jarrett, mostrando la capacità di rendere lirico il suo strumento nel *free jazz* del primo così come nelle rielaborazioni di canzoni e standard col secondo.

Haden ha sempre contribuito come compositore anche nei dischi in cui partecipava non in veste di leader; molte sue composizioni si trovano infatti in registrazioni di Ornette Coleman, Keith Jarrett, Don Cherry, Paul Motian e anche in dischi che non vedono la partecipazione diretta di Haden al contrabbasso, tra cui alcuni di Michel Petrucciani, Joshua Redman, Pat Metheny.

2. Song for Che – L'azione politica in musica

In un'intervista ad Amy Goodman, Haden racconta la genesi di *Song for Che*, spiegando l'origine del nome e del materiale che utilizzò nella composizione del brano:

I established it from my concerns about what was going on in the world because of the Nixon administration and the war in Vietnam, and I started thinking about, "I've gotta do something about this." And I had some music from the Spanish Civil War that was in my collection, and I started thinking about — maybe I can do — I mean, I had never done this before, you know? And maybe I could do something where I can play some political songs from the Spanish Civil War. I can write a song about my hero Che Guevara and call it "Song for Che". I can write a

⁵ C. HADEN, *The Montreal tapes*, Verve Records, 2009.

piece about the Chicago Democratic Convention in Chicago in 1968, where people were, you know, beaten on the street and jailed.⁶⁷

Haden rende quindi esplicito il richiamo alla musica di tradizione ispanica, che si pone centrale nella produzione delle sue opere per la *Liberation Orchestra*.

L'idea di utilizzare materiali di tradizione popolare (come si è visto nel precedente capitolo) era una prassi utilizzata spesso nel mondo del jazz e dell'improvvisazione di quegli anni. Ci si rifaceva alle proprie culture e tradizioni di origine, o andando a ricercarne di differenti e distanti dalla propria. Quest'aspetto caratterizza molta musica del '900: in Europa musicisti come Bartok, Stravinsky e successivamente Kodaly e Ligeti divennero famosi per l'utilizzo di materiali presi dalle loro culture e tradizioni; come si vedrà, lo spunto compositivo può essere la citazione per intero di una melodia di origine popolare o l'imitazione della scrittura di quella cultura (in questo Bartok fu probabilmente il più grande dei maestri, arrivando al punto di scrivere melodie originali perfettamente assimilabili a quelle di origine popolare/folkloristica).

Il tema di *Song for Che* è costruito sul modo di Re misolidio, al quale si aggiungono passaggi cromatici che introducono suoni presi dai modi di Re minore o Sol minore.

⁶ «Democracy Now», 2006-09-01

www.democracynow.org/2006/9/1/jazz_legend_charlie_haden_on_his

⁷ “È nato dalle mie preoccupazioni per ciò che stava accadendo nel mondo a causa dell'amministrazione Nixon e della guerra in Vietnam, così ho cominciato a pensare “Devo fare qualcosa per tutto ciò.” Fra i miei dischi avevo della musica della guerra civile spagnola e ho cominciato a pensare – forse posso farlo - voglio dire, non l'avevo mai fatto prima, capisci? E magari posso fare qualcosa dove suono delle canzoni politiche della guerra civile spagnola. Potrei scrivere una canzone per il mio idolo Che Guevara e intitolarla *Song for Che*. Potrei scrivere un brano sulla *Chicago Democratic Convention* del 1968 a Chicago, dove la gente fu, come si sa, picchiata per strada e incarcerata.”

Questi cromatismi portano la melodia nella direzione di una modalità espansa (o poli-modalità), non più di soli 7 suoni. Ciò consente alla melodia di fornire molti spunti alle seguenti improvvisazioni: si potrebbe scegliere di concentrarsi su una sola di queste modalità, esplorandone le possibilità espressive; oppure si potrebbe scegliere di mantenere l'idea poli-modale, muovendosi tra i vari modi suggeriti, o aggiungendone di nuovi. La segmentazione della melodia indica poi molto chiaramente un'idea melodica che viene trasportata sui vari modi: anche questo elemento può essere uno spunto per l'improvvisazione, muovendosi tra le modalità a "blocchetti", come nella melodia, o impostando arcate formali (e quindi modali) di più ampio respiro.

Ritmicamente, l'andamento è costante in quasi tutte le versioni registrate del brano: il piede ritmico principale è in 3/4, ma diverse frasi sono scritte a cavallo di battuta o con conclusioni su accenti deboli; un elemento tematicamente forte è l'appoggiatura presente sulla seconda battuta di molte frasi, che ritarda la discesa della melodia.

Formalmente si può dividere il brano in due parti, una prima contraddistinta dalla presenza di suoni appartenenti sia al modo maggiore che minore di Re, la seconda incentrata invece su un più festoso Re misolidio, in cui anche l'arcata delle frasi ha un respiro maggiore.



2.1 Charlie Haden, *Liberation Music Orchestra*⁸

Il tema iniziale del brano è affidato al contrabbasso, in solo; Haden suona su una pulsazione ben chiara e definita, in maniera scorrevole, esponendo la melodia senza abbellimenti o variazioni. La seconda esposizione della melodia è affidata sempre al contrabbasso, accompagnato questa volta da chitarra classica e batteria. Si può sentire anche una seconda linea, pianissimo, di sassofono tenore contrappuntare la melodia principale. Nella sezione B del tema i fiati aumentano di numero ma non d'intensità: il contrabbasso è sempre protagonista, e ciò conferisce alla musica un carattere dolce e per nulla "battagliero", come il titolo potrebbe far pensare.

Alla seconda esposizione del tema segue un solo di contrabbasso, accompagnato dalle sole percussioni. Lo stile di Haden, inconfondibile per il

⁸ C. HADEN, *Liberation Music Orchestra*, Impulse! 1970. Formazione: large jazz ensemble
https://www.youtube.com/watch?v=IMDWV11D_A

suo tocco e la sua costruzione delle melodie, è contraddistinto da un'apparente semplicità nell'uso dei materiali: in un'epoca che faceva della complessità armonica e della destrezza tecnica le sue principali caratteristiche, Haden si contraddistinse per l'uso di movimenti intervallari semplici, principalmente diatonici. Il suo suono, inoltre, appare estremamente lirico, quasi parlato, evocando un'idea intima, in linea con la melodia precedentemente esposta.

I soli di Haden non accompagnati da uno strumento armonico sono la grande maggioranza nella sua discografia, e ciò consentiva una grande libertà di movimenti melodico/armonici al contrabbassista. La sua costruzione riprende questa idea (presente per altro anche nel tema), con movimenti alternati tra i modi maggiori e minori di Re, una delle possibilità precedentemente discusse.



Il solo di Haden si sviluppa su idee simili a quelle appena esposte, alternando costantemente Re maggiore e minore, con l'ausilio di bordoni (la IV corda del contrabbasso sembra sia stata scordata di un tono per avere un bordone di Re più basso).

A 2.43 si può sentire la chitarra rientrare per accompagnare il solo del contrabbasso; il modo è di Re maggiore e la chitarra si muove con suoni e agglomerati di questa riserva. L'accompagnamento chitarristico s'interrompe per poi rientrare poco dopo, il contrabbasso sopperisce all'uscita della chitarra utilizzando un bordone, evitando una sensazione di vuoto sonoro dopo l'ingresso dell'altro strumento. Al suo secondo ingresso la chitarra trova dopo poco un modo di Re minore, che segue diligentemente.

Si passa quindi ad un'altra idea di costruzione del solo, sempre sviluppando “suggerimenti” del tema: se nella prima parte Haden aveva contrapposto modalità maggiori e minori in piccoli frammenti melodici, qui l'arcata modale è di più ampio respiro, creando una sezione formalmente differente, in cui le possibilità espressive di un modo sono esplorate maggiormente. La scelta di Haden a 3.30 di utilizzare i tremolati (tecnica tipica del contrabbassista) su un modo che ora è di Re frigio aumenta l'aspetto drammatico dell'esecuzione; anche qui, il modo frigio non diventa dominante ma viene alternato al Re maggiore.

Durante questa zona di scrittura interviene una registrazione (4.15), presumibilmente di Carlos Puebla e della sua celebre canzone *Hasta siempre, Comandante*, con i versi: «Aquí se queda la clara, la entrañable transparencia, de tu querida presencia, Comandante Che Guevara».

A seguire la registrazione (accompagnata dal solo Haden, sempre con i tremolati), c'è un ingresso di fiati che crea un grande shock drammaturgico, sottolineato anche dalle percussioni (4.40); gli strumenti a fiato, difficilmente identificabili poiché molto acuti e con un suono non temperato, potrebbero essere dei flauti indiani suonati da Don Cherry, trombettista presente in questo disco e che non era insolito esibirsi con strumenti etnici.

Il breve solo che ne segue è molto tensivo, con Haden che continua i suoi tremolati su due corde creando un contrappunto, e gli strumenti a fiato acuti che si producono in rapidi gesti strumentali di grande energia.

A 5.26 c'è l'entrata di un sassofono, che a un ingresso lirico fa subito seguire frasi dissonanti e nuovamente giocate su rapidi gesti strumentali.



Durante questo solo gli strumenti etnici usati in precedenza continuano a intervenire sporadicamente; Haden lascia il tremolato per tornare a suonare in pizzicato, creando una linea del basso con forti tensioni (questo tipo di accompagnamento a un solista è stato fortemente influenzato dal periodo di sodalizio con Ornette Coleman e le sue teorie musicali, in primis l'armolodia). Lo sviluppo drammatico del solo è sottolineato anche dall'azione sempre più rumoristica delle percussioni (qui principalmente sui tamburi e su un hi-hat) e di altri strumenti a fiato che intervengono durante il solo, come la tromba acuta a 6.54, a sottolineare il punto culminante del solista, che ha ormai raggiunto una vocalità urlata. L'andamento delle note lunghe di questa seconda linea richiama l'idea melodica del tema.

A 7.57 il sassofono richiama la melodia iniziale, qui suonata molto larga e con un tempo strascicato; al segnale del sassofono i fiati entrano insieme producendo una grande massa sonora, contenente azioni timbriche di alcuni e note lunghe in contrappunto di altri. La sezione B, a 8.27, è invece suonata da tutti i fiati all'unisono: l'impatto è molto forte e produce un senso eroico in questo lento e imponente finale, sottolineato anche da accenti sparsi dei piatti e delle percussioni. L'ensemble finisce di suonare sulla conclusione del tema, lasciando contrabbasso e percussioni da soli a suonare la coda, ancora una volta giocata su movimenti diatonici del modo di Re frigio.

2.2. Keith Jarrett, *Hamburg '72*⁹

Questa versione si caratterizza per la lunghezza (più di tredici minuti) nonostante lo scarno organico formato da soli tre musicisti. La costruzione di diverse zone di scrittura, veri e propri pannelli, si alternerà riproponendo anche più volte la stessa situazione. Oltre a Jarrett al pianoforte e a Charlie Haden al contrabbasso è presente Paul Motian alla batteria.

⁹ K. JARRETT, *Hamburg '72*, ECM 2014. Formazione: pianoforte, contrabbasso, batteria
<https://www.youtube.com/watch?v=mibjxIEt43o>

Anche qui il tema iniziale è suonato dal contrabbasso, che però è subito accompagnato dal pianoforte e dalla batteria; il tempo è libero e le armonie di Jarrett, qui semplici triadi, mostrano già l'idea del brano di muoversi fra modi diversi, sottolineando il carattere delle singole frasi. Questa armonizzazione di Jarrett, così semplice, è un forte espediente tecnico-retorico per sottolineare l'aspetto politico ed emotivo del brano.

Al tema segue un primo solo di contrabbasso, accompagnato dalle percussioni, probabilmente suonate sia da Paul Motian che da Keith Jarrett, il quale in quel periodo era solito esibirsi suonando, oltre al pianoforte, anche percussioni e sassofono. Haden costruisce questa prima sezione improvvisativa su dei bicordi, inizialmente sul modo maggiore di Re con alcuni suoni tensivi.

1.22

Haden crea con il solo contrabbasso un gioco contrappuntistico tra le due linee dei suoi bicordi; i cromatismi tensivi, recuperati dal materiale tematico, sembrano ora essere utilizzati più come dissonanze (e quindi tensioni armoniche) che risolvono su suoni del modo, invece che con l'idea pan-modale esposta nel tema.

Da 1.55 Haden comincia a spostarsi armonicamente, creando un percorso armonico ricco di cromatismi (qui utili per eliminare l'idea di una gravità, un centro modale di riferimento), e contrastando l'idea presente nella prima parte del solo di un modo ben preciso (Re maggiore), per riapprodarvi nuovamente alla fine del percorso, ma avendo lasciato i bicordi, suonando ora monodicamente. Anche in questa nuova sezione improvvisativa il contrabbasso inizia muovendosi principalmente con i suoni del modo di Re;

ha evoluto la propria azione ritmico/percussiva, passando da una pulsazione binaria all'assenza di pulsazione. A differenza di Jarrett, che usa il contrasto come elemento di tensione per la costruzione del solo, Motian evolve lentamente i propri materiali, senza creare shock drammaturgici evidenti, ma seguendo un'arcata formale molto ampia.

Si può qui apprezzare una disposizione dei musicisti che mostra chiaramente una suddivisione dei ruoli durante l'improvvisazione: Jarrett è il solista, con azioni timbriche e diradate; Motian orchestra il suo set percussivo e dà spinta energica al solista; Haden fa da sostegno sia armonico che ritmico. La suddivisione dei ruoli, tipica della musica improvvisata e facilmente identificabile in organici ridotti, mostra due peculiarità: la prima, è che non sempre uno strumento si occupa dell'azione cui è solitamente abituato (come qui il contrabbasso unico sostegno armonico e ritmico, o la batteria a fungere da elemento di variazione timbrico/orchestrale); la seconda è che ogni musicista si occupa di uno o due parametri musicali: la concentrazione su pochi aspetti consente un'azione estremamente efficace e permette una chiara disposizione del trio, rendendo facilmente intellegibile anche per gli altri musicisti la propria azione.

Da 6.50 Paul Motian scende dinamicamente, creando un grande shock narrativo; il bordone di Haden introduce un elemento timbrico ancora più presente e le frasi di Jarrett al sassofono si riavvicinano all'idea lirica dell'inizio del solo.

L'ingresso dell'arco del contrabbasso a 7.28 segnala una nuova zona di scrittura: il sassofono tace e Paul Motian inizia a suonare sul piatto. Haden si muove qui con una pulsazione ben chiara e definita, alternando bicordi a note singole, ma sempre ruotando intorno ai suoni *sol* e *la*, accompagnato dal piatto, alcune percussioni e delle campane suonate da Motian, il quale sottolinea il nuovo timbro dell'arco orchestrando la batteria con nuovi timbri non sentiti prima. In questo breve pannello, i due musicisti creano quindi un universo sonoro diverso da quelli esposti finora.

L'ingresso del pianoforte a 8.26 segna una nuova svolta: Haden lascia l'arco per tornare ai pizzicati e Paul Motian suona l'hi-hat con alcune percussioni, passando poi a uno shaker che introduce una chiara pulsazione. L'ingresso del pianoforte porta il trio in una nuova dimensione sonora (quella dello strumento armonico) che qui non era stata ancora utilizzata, fatto salvo per il breve accompagnamento alla melodia iniziale.

L'azione pianistica è di grande risonanza: Jarrett suona accordi estesi su tutta la tastiera, creando un grande crescendo orchestrale, contrappuntato al basso da Haden. Il crescendo è costruito principalmente grazie all'azione del pianoforte, che con le proprie risonanze e i suoni tremolati riempie lo spazio sonoro molto più di quanto sia stato fatto in precedenza, anche con dinamiche più alte. Il crescendo è quindi in primis un contrasto alle precedenti azioni monodiche degli strumenti intonati, caratterizzando di fatto questo pannello con una scrittura e un timbro diversi da ciò che si era sentito finora.

Questo crescendo si mostra in realtà come una parafrasi del tema, qui suonato molto largo; nel punto in cui la melodia diventa facilmente riconoscibile e ci si aspetterebbe la sezione B, Jarrett si blocca su un Re maggiore e Motian orchestra i propri piatti, contribuendo al crescendo generale. L'arrivo della seconda parte della melodia si presenta come qualcosa di magnifico e liberatorio; già dalla seconda frase il trio diminuisce il volume, per chiudere il tema tornando a una situazione molto simile al primo pannello improvvisativo.

Haden è nuovamente il solista, muovendosi questa volta monodicamente tra Re maggiore e frigio; Jarrett torna alle percussioni e insieme a Motian crea la stessa stanza sonora del primo pannello, caratterizzata da percussioni con suoni acuti e staccati. A 11.51 Haden introduce un'idea di contrappunto, per poi diminuire e bloccarsi su un bordone di Re. A 12.18 si sentono nuovamente i suoni di contrabbasso oltre il ponte alternati al bordone di Re, in un diminuendo generale che conclude con le sole percussioni in *pp*.

Non è quindi presente in questa versione una vera e propria ripresa del tema, come era avvenuto nella precedente versione, ma si può notare una

continuità drammaturgica importante: anche qui, l'idea iniziale è drammatica e per niente eroica, mentre lo sviluppo conclusivo porta con sé un fare eroico e di magnificenza, reso in entrambi i casi da un crescendo “orchestrato” (sebbene, come detto, i musicisti restino sempre tre, ma riescano con le loro azioni a rendere l'idea di una maggiore massa sonora).

2.3 Ornette Coleman, *Crisis*¹⁰

Anche questa versione fu registrata del vivo, alla New York University nel 1969; da notare la presenza di Denardo Coleman, figlio di Ornette Coleman, alla batteria, all'epoca appena tredicenne, oltre ai “soliti” Don Cherry alla tromba, Dewey Redman al sassofono tenore e Charlie Haden al contrabbasso.

A differenza delle versioni analizzate finora, qui il tema è suonato da tutto il gruppo e la melodia è affidata ai fiati, per due volte; sul finire della seconda esposizione, il ritmo dei bassi ha un'idea di pulsazione più esplicita rispetto ai precedenti (dove era usato il tremolato, già caratteristico in altre versioni).

Al tema segue una sezione di sax contralto in solo: i suoi movimenti sono diatonici e seguono un ritmo libero.



Il rientro della ritmica a 1.38 dà una grande spinta al solista: la batteria è su un fast swing, mentre il contrabbasso si muove su suoni pedale che sposta seguendo le idee del solista; Ornette Coleman, al tenore, inizia infatti a inserire nelle sue frasi spostamenti al modo minore e passaggi cromatici, che aumentano la tensione e creano un percorso armonico più interessante, permettendo al contrabbasso di seguirlo e aggiungere colori. Le frasi del sax, poi, dal punto di vista ritmico, si fanno ancora più varie alternando situazioni

¹⁰ O. COLEMAN, *Crisis*, Impulse! 1972. Formazione: sax contralto, tromba, sax tenore, contrabbasso, batteria. <https://www.youtube.com/watch?v=d1Jyt8Cx5ls>

genera grande libertà alle azioni del solista che può scegliere se aderire al percorso dei bassi o se muoversi in altra direzione creando tensione; al tempo stesso, sono un suggerimento per chi sta improvvisando, che non è quindi lasciato solo nella scelta della direzione da dare al brano.

Il solo del sassofono procede quindi con le idee appena esposte; Haden a 4.57 recupera nuovamente l'idea poliritmica esposta in precedenza, qui su un Sol frigio. Il solo continuerà fino a 6.28, dove un acuto *lab5* ne segnerà la conclusione.

Segue un solo di contrabbasso accompagnato dalla batteria che suona ora le spazzole, con un ritmo più rilassato rispetto a quanto sentito finora. Haden con il tremolato si sposta tra modo maggiore e minore di Re, utilizzando la corda a vuoto come bordone, per poi passare al normale pizzicato, sempre accompagnato dal bordone (anche qui sembra che la quarta corda sia stata scordata di un tono per avere un bordone di re più basso). A 8.40 Haden suona una parafrasi del tema nella regione acuta dello strumento, per poi recuperare l'idea dei tremolati, che viene esposta e subito lasciata per passare a una nuova idea ritmico-melodica.



Il solo prosegue alternando i vari elementi che sono stati esposti finora: movimenti melodici diatonici e frasi ritmiche. A 10.09 Haden riprende chiaramente il tema del brano, che espone una volta, alla fine del quale si arresta su di un bordone di Re tremolato: su questo bordone i fiati riprendono il tema iniziale, che viene suonato una sola volta, per poi concludere tutti insieme, sfumando gradualmente.

2.4 Paul Motian, *Tribute*¹¹

Il brano si apre con un'introduzione in chitarra solo di Sam Brown, che si muove armonicamente intorno ad un pedale di La, principalmente dominatico e con tensioni; l'articolazione, l'uso di arpeggi e il suono della chitarra classica propongono fin da subito un colore che ricorda la musica di matrice ispanica. All'introduzione segue un primo tema, sempre in chitarra sola, a 0.50, suonato molto liberamente, la cui seconda zona di scrittura è caratterizzata da un'esposizione più acuta. Segue poi un'altra esposizione completa del tema, questa volta suonata dal trio completo: Haden suona i bassi tremolati mentre Paul Motian alla batteria utilizza percussioni quali conchiglie e piccoli metalli.

È interessante notare come tutti i musicisti presenti in questa registrazione avessero già suonato nella registrazione del 1970 della *Liberation music orchestra*.

Al tema segue un solo di contrabbasso, accompagnato, come spesso accade per i soli di Charlie Haden, solo dalla batteria, qui principalmente occupata con oggetti percussivi più che con il set batteristico.

3.05

Si può vedere un'idea simile a quella esposta nei bicordi del live di *Hamburg 72*; anche qui, Haden suona nel modo di Re maggiore, “sporcato” però dal *fa* che si pone come tensione, esattamente come era stato per il *mib* nell'esempio riportato per l'altra versione.

¹¹ P. MOTIAN, *Tribute*, ECM 1974. Formazione: chitarra, contrabbasso, percussioni
<https://youtu.be/1c7IprmNRMU?list=PLcjJBKZGyDedGUIEXzhZISXJe97-kYrZu>

Lo sviluppo del solo segue l'andamento tipico del brano e dello stile di Haden: i movimenti diatonici si muovono intorno ai modi maggiore e minore (spesso frigio) di Re. Un elemento che qui si mostra come strutturale dell'improvvisazione è l'utilizzo dei trilli, che concludono e intervallano le frasi del solista. È su uno di questi trilli (un acuto *mi/fa*) che rientra la chitarra, con un Sib maggiore che viene rifunzionalizzato come tensione per muoversi verso un La dominante: quello che ne esce è un contrappunto armonico tra chitarra e contrabbasso, nel quale Haden sposta i bassi mentre la chitarra cambia armonie, rimanendo nel modo minore di Re.

Questa zona di transizione porta al solo di chitarra, che inizia a 5.25.



Anche in questo caso, come nella precedente versione con Ornette Coleman, il solista suggerisce e al tempo stesso segue i cambi armonici del basso; qui, la presenza di uno strumento armonico come la chitarra, rende ancora più esplicita l'idea di contrappunto armonico che viene portata avanti durante il solo di Sam Brown, muovendosi sempre tra modo maggiore e minore.

La ripresa del tema avviene a 7.02: anche questo tema conclusivo è suonato molto lentamente, una sola volta, senza l'idea orchestrale che aveva contraddistinto le precedenti versioni.

In questa esecuzione si può notare un'idea complessiva di suono molto intimo, mai forte, oltre ad un uso del ritmo sempre libero, senza mai momenti di reale pulsazione condivisa da tutto il trio.

L'idea ispanica del tema è un tratto comune a tutte le versioni analizzate, così come, ad eccezione di quest'ultima, l'idea di evolvere da una situazione iniziale di suono più "piccolo" a un grande crescendo eroico orchestrale.

La suggestione che viene data ai musicisti dal tema è dunque sufficientemente forte da garantirne la coerenza esecutiva, non solo nello stesso brano ma anche in versioni differenti.

Gli sviluppi seguiti dai brani hanno dimostrato come le strade che la composizione offre possano essere molte e diverse: l'utilizzo di organici e strumenti differenti è un aspetto fondamentale, così come la già citata scelta dei musicisti, che portano il loro contributo alla musica secondo le proprie caratteristiche.

La forza della composizione però risiede proprio nel fatto che, nonostante i diversi organici, musicisti, strutture formali affidate allo sviluppo, durate, il brano conserva in ogni esecuzione un carattere proprio che lo contraddistingue da qualsiasi altro brano di improvvisazione.

3. *Silence*. L'elaborazione di un materiale

Silence è uno dei brani più famosi di Charlie Haden. Fu suonato con varie formazioni in differenti dischi, ed è riconoscibile dal carattere malinconico e dalla ciclicità che lo costruisce. Il brano è un corale di 8 battute; la linea melodica del soprano si muove scendendo cromaticamente da un *lab* a un *mib*, per poi risalire al *sol*; l'armonia si sposta invece con un modello di progressione, che porta da un iniziale *Reb* maggiore al conclusivo *Do* minore. La progressione armonica e quella melodica insieme creano una struttura ciclica, che viene spesso sfruttata nelle versioni registrate per creare dei crescendo orchestrali. Oltre a ciò, la fluidità del brano, in cui la parte finale si ricollega perfettamente a quella iniziale, permette ai solisti di muoversi sulla struttura senza doverne evidenziare la sezionatura, consentendo un maggiore lirismo, non interrotto o ostacolato dalla necessità di sottolineare ogni ripresa strutturale.

Ciò è particolarmente interessante se si considera che all'epoca la scrittura cercava spesso di fornire strutture complesse entro le quali muoversi: Haden, al contrario, propone una scrittura scarna, ma dal grande peso espressivo.

The musical score is written for piano and bass in 4/4 time, key of B-flat major. The first system shows the piano part with chords and the bass part with a simple line. The second system continues the piano part with more complex chords and the bass part. Below the staves are two lines of chord notation:

Line 1: $\text{Db}\Delta$ $\text{B}\flat 7/\text{D}$ $\text{G}7/\text{E}\flat$ $\text{Cm}/\text{E}\flat$ $\text{C}\emptyset$ $\text{F}7/\text{C}$ $\text{F}7/\text{D}\flat$ $\text{B}\flat\text{m}/\text{D}\flat$

Line 2: $\text{B}\flat\emptyset$ $\text{E}\flat 7/\text{B}\flat$ $\text{E}\flat 7/\text{C}\flat$ $\text{C}\flat\emptyset$ $\text{G}7\text{sus}/\text{D}$ $\text{D}\emptyset$ $\text{G}/\text{E}\flat$ $\text{Cm}/\text{E}\flat$

Le versioni che verranno ora analizzate sono state tutte registrate durante il jazz festival di Montreal, nel luglio del 1989, a distanza di pochi giorni le une dalle altre. Come si vedrà le soluzioni adottate sono profondamente diverse, ma tutte riconducibili al materiale iniziale.

3.1 Charlie Haden, *The Montreal Tapes: with Gonzalo Rubalcaba and Paul Motian*¹²

Il tema è qui esposto da pianoforte e contrabbasso, durante la seconda ripetizione entra anche la batteria, suonata con le spazzole sul rullante e su alcuni piatti.

Alla fine del tema, si passa al solo di contrabbasso: il solo è accompagnato dal pianoforte che ripete incessantemente il tema; appare chiaro quindi come

¹² C. HADEN, *The Montreal Tapes: with Gonzalo Rubalcaba and Paul Motian*, Verve 1997. Formazione: pianoforte, contrabbasso, batteria.

https://drive.google.com/open?id=1Z7-uAyg_vJaJpb_QOjb1P1pfA0QFDKtk

l'idea tematica non sia composta tanto dalla voce del soprano o del basso, ma dal corale complessivo.



Si può vedere come i movimenti melodici di Haden siano costruiti con movimenti principalmente scalari, valorizzando i cambi armonici degli accordi al pianoforte. È anche interessante notare come Haden eviti di suonare sugli accenti forti delle battute, in quanto già occupati dalle armonie del pianoforte. La batteria ha un'azione qui quasi metronomica, scandendo inesorabilmente il tempo sul piatto.

A 2.40 Haden raggiunge il penultimo *chorus*¹³ del suo solo, il punto culminante è nelle battute finali del giro.



¹³ Per *chorus* s'intende una struttura definita di battute ed accordi; nel caso del *blues*, la struttura è di 12 battute e prevede alcuni cambi di accordi caratteristici alle battute 5, 7 e 9.

Nel chorus successivo Haden effettua una graduale discesa dinamica e distensiva, che conduce al successivo solo di pianoforte che si apre a 3.44.

Gonzalo Rubalcaba inizia anche lui riprendendo le idee del tema, seguendo la voce che era stata del soprano come iniziale tono guida. La batteria lavora maggiormente sul rullante, con un ritmo che suggerisce in alcuni momenti l'intenzione di una pulsazione doppia, mentre ora è il contrabbasso a marcare l'armonia e il ritmo della struttura iniziale. Dopo poco Rubalcaba imprime però al solo una direzione differente rispetto al lirismo del solo di Haden; le veloci frasi che propone portano la musica del trio in un'altra atmosfera musicale.



Le frasi sono suonate con un'articolazione ben precisa e molto forti; ciò crea quindi frammenti melodici ben riconoscibili e che si elevano sulla pulsazione della sezione ritmica. Anche se il tactus è lo stesso, la differenza di velocità fa percepire il pianoforte su un altro piano sonoro rispetto al contrabbasso. A 6.18 Rubalcaba insiste su un velocissimo trillo fa/sol alla mano destra, creando ora tensione con un ritmo irregolare nelle armonie della mano sinistra, che si muovono in sincope e contrattempo rispetto alla pulsazione regolare, creando anticipazioni e ritardi delle armonie. Il trillo (che nell'evoluzione di questa idea si muove verso l'acuto seguendo le armonie per gradi congiunti) crea, di fatto, un contrappunto con i bassi che di volta in volta cambiano.

Alla fine di quest'ultimo *chorus*, climax del brano, Rubalcaba riprende il tema iniziale, suonato con una dinamica inferiore al suo solo, simile a quella iniziale, con alcune piccole parafrasi del tema e qualche abbellimento; il tema viene suonato una sola volta, con un grande ritardando alla fine.

Ciò che più risalta da questa versione del brano è ancora una volta l'importante concetto di contrasto che musicisti e improvvisatori di questa

generazione hanno approfondito: in una situazione fortemente tensiva, in cui il pianoforte suona forte e velocemente, batteria e contrabbasso rimangono su un altro piano sonoro; ciò permette al pianista di far emergere ancor di più la propria azione strumentale, che sarebbe stata “soffocata” se tutto il trio avesse iniziato a suonare forte e in accelerando.

3.2 Charlie Haden and Egberto Gismonti, *In Montreal*¹⁴

Nella versione in duo con Egberto Gismonti, il tema è suonato una prima volta dal solo pianoforte, che suona con la mano destra solo le tre voci superiori; la voce del basso entra alla seconda ripetizione del tema, raddoppiato da mano sinistra del pianoforte e contrabbasso, sempre con una dinamica in *p* e un andamento dolce.

Ai due temi segue un'improvvisazione del contrabbasso; qui Haden comincia il solo nell'ottava bassa dello strumento, contrariamente al live di tre giorni prima. Anche qui l'andamento è tranquillo, con molti accenti sui tempi deboli delle battute.



Lo sviluppo del solo procede in maniera costante e coerente con l'incipit, le frasi del contrabbasso sono molto larghe anche nel momento in cui si raggiunge il registro più acuto; il pianoforte continua inesorabile nella sua riproposizione degli accordi del tema, seguendo dinamicamente i momenti più tensivi e i percorsi melodici del contrabbasso.

¹⁴ C. HADEN AND E. GISMONTI, *In Montreal*, ECM, 2001. Formazione: pianoforte e contrabbasso. <https://www.youtube.com/watch?v=u7IRai2V41k>

Verso la fine del suo solo (da 3.56 circa) il contrabbasso propone frasi con un suono sempre più staccato e ricco di armoniche, al contrario del suono tondo e più avvolgente che era stato utilizzato finora; l'evoluzione del solo segue quindi anche un parametro timbrico, che contribuisce alla costruzione dell'arcata formale.

A 4.48 Haden riprende i bassi del tema, e si assiste di fatto a un'ulteriore esposizione del tema, che funge da transizione fra i due soli.

Il solo di pianoforte inizia a 5.22; le frasi di Gismonti sono molto più lunghe di quelle di Haden, volutamente prolungate oltre la naturale cantabilità di una semplice melodia, per creare un distacco con il paesaggio sonoro tratteggiato dal contrabbasso nel precedente pannello. Ciò è anche sottolineato dall'accentuazione irregolare e che crea polimetrie all'interno delle frasi.

5.22

Nel proseguo del solo Gismonti sviluppa ulteriormente l'idea di frasi ritmicamente irregolari o polimetriche, oltre a espandere i grandi e repentini cambi di registro che aveva introdotto sul finire del suo primo *chorus*.

Da 7.26 la polimetria, o forse meglio poli-ritmicità, diventa ancora più presente, enfatizzata da entrambe le mani del pianoforte; a questo punto culminante, climax del brano, segue una sorta di ripresa in cui Gismonti suona in contrattempo i cambi degli accordi del tema, per riallinearsi con Haden solo nelle ultime due misure del tema. L'ultima esposizione, come quella

iniziale, è suonata dal solo pianoforte, che omette il basso e lascia cantare le tre voci superiori.

3.3. Charlie Haden, *The Montreal Tapes: Liberation music orchestra*¹⁵

Nel concerto con l'orchestra il tema viene trattato in maniera differente rispetto agli altri due live: un'idea di orchestrazione per strati era stata presentata già nel concerto in duo con Gismonti, dove a una prima esposizione senza la voce del basso ne seguiva una orchestrata interamente. Qui questa idea di stratificazione sonora è la base della costruzione del brano. Il tema è costruito da ingressi in successione degli strumenti, che aggiungendo una linea alla volta contribuiscono al crescendo orchestrale. Questa idea richiama molto l'orchestrazione del *Bolero* di Ravel: anche in quel caso si assiste alla ripetizione di un modello, ingigantito dalle entrate degli strumenti dell'orchestra.

Il primo ingresso è della tromba, che espone la melodia del soprano, leggermente variata: tutte le note durano una battuta; sono quindi eliminati gli anticipi. Segue poi l'ingresso del trombone, il quale aggiunge una linea melodica che si muove fra le varie voci, creando un contrappunto con la tromba, spesso con note estranee all'armonia del corale, ma funzionali nel contrappunto a due voci.

0.29

¹⁵ C. HADEN, *The Montreal Tapes: Liberation music orchestra*, Verve, 1999. Formazione: large jazz ensemble. <https://www.youtube.com/watch?v=fwTnZ0FlcS8>

Il successivo ingresso è di un corno, che s’inserisce tra le due voci già presenti; il trombone esegue ora una linea più semplice, che consente al nuovo strumento entrato di unirsi all’armonia degli altri due ottoni.

0.56

Il successivo ingresso della tuba aggiunge ai tre strumenti già presenti la linea del basso originale; il corale è ora completo in tutta la sua armonia. L’ingresso successivo è del sassofono contralto, che raddoppia la linea del corno, un’ottava più in alto.

Nella seguente esposizione il nuovo strumento è il contrabbasso, che raddoppia la linea della tuba con alcune piccole varianti ritmiche che rendono più scorrevole e dinamico l’andamento del corale.

2.19

Nelle due successive esposizioni la massa orchestrale aumenta con l'ingresso di sassofono tenore prima e di pianoforte e batteria poi; la dinamica cresce anche nei singoli strumenti, che sono ora su un *f*, rispetto all'iniziale *p*. Raggiunto il climax, l'orchestra si produce in un'ulteriore esposizione del corale, che questa volta però comincia a scemare, con uscite gradualmente degli strumenti, lasciando alla fine solamente il duo pianoforte e contrabbasso.

Segue un solo di Haden, accompagnato dal pianoforte che, come nelle precedenti versioni, suona incessantemente il tema-corale. Il solo di Haden è coerente con le altre versioni analizzate, utilizzando larghe frasi melodiche che si appoggiano principalmente sui tempi deboli delle battute. Concluso il solo, durato quattro giri, il contrabbasso recupera la sua linea tematica, accompagnando il pianoforte nella conclusione in diminuendo e ritardando.

È interessante notare come la struttura di questa esecuzione sia pressoché identica alla versione registrata in studio nel 1983 in *The ballad of the fallen*¹⁶, con gli ingressi degli strumenti nella stessa successione del live di Montreal. La principale differenza è che nella versione in studio al grande crescendo orchestrale non segue un solo di contrabbasso, ma un'esposizione in piano solo del corale che conclude il brano.

Anche in questo caso si può notare il contributo che ogni musicista porta con sé: il pianismo di Gismonti conduce il brano in una direzione completamente diversa rispetto a quella di Rubalcaba, ma, in entrambi i casi, il carattere del brano emerge supportando e valorizzando le azioni dei musicisti coinvolti.

Per un paragone ancora più efficace, si rimanda all'ascolto di altre due versioni (in duo pianoforte-contrabbasso l'una e in trio l'altra), per approfondire le differenze stilistiche messe in campo dai vari musicisti; le

¹⁶ C. HADEN, *The ballad of the fallen*, ECM, 1983.

versioni si trovano in *Nightfall*¹⁷ e in *Etudes*¹⁸. Merita una menzione anche la versione in piano solo di Michel Petrucciani presente nel disco *100 hearts*¹⁹.

Bibliografia e discografia

COLEMAN O. (1972), *Crisis*, Impulse!

HADEN C. (1987), *Etudes*, Soul note.

HADEN C. (1970), *Liberation Music Orchestra*, Impulse!

HADEN C. (1983), *The ballad of the fallen*, ECM.

HADEN C. (2009), *The Montreal Tapes*, Verve Records.

HADEN C. (1999), *The Montreal Tapes: Liberation music orchestra*, Verve.

HADEN C. (1997), *The Montreal Tapes: with Gonzalo Rubalcaba and Paul Motian*, Verve.

HADEN C., GISMONTI E. (2001), *In Montreal*, ECM.

JARRETT K. (2014), *Hamburg '72*, ECM.

JOST E. (1974), *Free jazz*, Da Capo Press, Graz.

MOTIAN P. (1974), *Tribute*, ECM.

PETRUCCIANI M. (1984), *100 hearts*, Concord jazz.

TAYLOR J., HADEN C. (2004), *Nightfall*, Naim label.

¹⁷ J. TAYLOR & C. HADEN, *Nightfall*, Naim label, 2004.

¹⁸ C. HADEN, *Etudes*, Soul note, 1987.

¹⁹ M. PETRUCCIANI, *100 hearts*, Concord jazz, 1984.