

Enrico **Intra** Enrico **Pieranunzi**

Bluestop

LIVE





Bluestop di Enrico Intra e Enrico Pieranunzi

Di Vincenzo Caporaletti

Se si prova ad immaginare un Jackson Pollock con Willem de Kooning o Arshile Gorky sul palcoscenico, di fronte alla stessa tela, mentre prendono spunto qui da un'impronta, là da un grafo geometrico, oppure da una macchia di colore o semplicemente dal senso di vuoto, per lanciarsi in una performance comune e completare uno, due, sette quadri, si potrà avere un'idea di ciò che accade in queste registrazioni. Due tra i maggiori Maestri improvvisatori, Enrico Intra e Enrico Pieranunzi, si confrontano con i loro pianoforti dando vita ad un entusiasmante viaggio nella più adamantina ricerca condivisa di creatività estemporanea. Preferisco riferirmi a questa performance con una metafora pittorica, più che nei consueti termini di un concerto di un duo pianistico jazz, per una ragione molto semplice, che ha a che fare con la tradizione delle pratiche creative in tempo reale di matrice audiotattile sulla sponda orientale dell'Atlantico.

In estrema sintesi, vi sono almeno due questioni che da sempre riguardano l'improvvisazione europea. La prima è la ricerca di un'identità, dell'affrancamento dalle categorie dominanti e dalle forme della African- American Music, dal paradigma essenzialista jazzistico che nel secolo XX ha egemonizzato pressoché ogni espressione dell'immaginario improvvisativo musicale. Oggi questo paradigma è giustamente messo in discussione – si parla di superare categorie epistemologiche come “etnomusicologia”, e non vedo perché lo stesso non debba farsi in altri campi. Come Michel Foucault ci insegna, le definizioni sono ideologiche e celano rapporti di potere: il paradigma essenzialista africano-americano ha condizionato carriere artistiche, ha imposto criteri storiografici con conseguente svalorizzazione di importanti esperienze, ha indirizzato strategie discografiche e di produzione concertistica, ha indotto modelli di apprezzamento estetico socialmente pervasivi.

L'altra grande questione è il come, riguardo ai modi di realizzazione di questa diversificazione. La tradizione improvvisativa europea affonda le radici nella notte dei tempi e giunge fino alle esperienze di musica contemporanea. In una prospettiva inclusiva, sin dagli anni sessanta gli artefici della cosiddetta *free music* o *European improvisation* cominciarono a guardare oltre il jazz, annettendo le tradizioni folk locali e le esperienze di muzak, e soprattutto rivolgendosi ai linguaggi della musica contemporanea. Nel clima di "contestazione globale" che incendiava quegli anni ci si ispirava alle esperienze dissacranti del dadaismo, del teatro dell'assurdo, delle scritture automatiche surrealiste, alle sperimentazioni creative futuriste, collegandosi idealmente allo spirito delle avanguardie storiche in tema di creatività estemporanea. E, inoltre, i musicisti si riferivano alle ricerche del Secondo Novecento, alla musica aleatoria o allo sperimentalismo indeterministico per mutuarne e adattarne i linguaggi allo specifico improvvisativo. Con un atteggiamento iconoclasta che potremmo definire *destruens*, affiancato al recupero delle espressioni circensi, delle culture marginali, si cercava di azzerare schemi e convenzioni consolidate del fare jazzistico, di far risultare il "negativo", come direbbe qualche accigliato filosofo.

Di converso, un tratto diversificante dell'improvvisazione attuale, per chi ricerca questa

identità europea, è l'attitudine *construens*: aperto il varco, grazie ai pionieri, nel corso degli anni si è fatta pressante l'esigenza costruttiva di nuovi modi di invenzione in tempo reale. Lo scenario è mutato: recenti prospettive nella ricerca neuro-fisiologica e della scienza cognitiva, recepite dalla musicologia più avvertita, aprono inusitati orizzonti per chi opera nel dominio ideativo dell'improvvisazione, al di fuori di schemi e etichette.

Le epoche di crisi producono "musica critica": e la pubblicazione di questa opera discografica, nel presente momento storico – ma siamo noi a scegliere o è il momento storico che sceglie? – pare rivendicare la creatività allo stato puro come unica risorsa per rischiarare i tempi piuttosto scuri in cui viviamo. Attraverso l'audio compact disc non abbiamo segnali visivi relativi ad Intra e Pieranunzi, ma le funzionalità dei *mirror neurons* ce li rendono vivi e presenti nell'attivazione delle energie cinetiche sonore attraverso l'interfaccia audiotattile. Intra è interprete di quel modo denso di evocare il suono, di far levitare la massa timbrica/testurale in specie nella tessitura medio-bassa; Pieranunzi è nel bagliore meditativo che promana dalla lucidità del tocco, fino ad attingere *l'ésprit de finesse*. Con fare piuttosto smagato i musicisti hanno preso per spunto alcuni esercizi del metodo didattico *Improvvisazione Altra?* recentemente

pubblicato da Enrico Intra, estemporizzandoli in funzione di innesco dei voli di fantasia. Ovviamente, com'è d'uso nella tradizione improvvisativa, dove ciò che conta è il processo e non il prodotto – lo sviluppo performativo, quindi, e non il "pre-testo" che fa da detonatore per le procedure creative – i brani sono stati re-intitolati e consegnati alla autorialità di entrambi. Non a caso si tratta di temi (vagamente monki-ni) a fine didattico, un fattore che testimonia dell'impegno pedagogico/sociale dei due musicisti (Intra dirige una delle scuole di jazz più prestigiose d'Italia, e Pieranunzi è stato a lungo docente conservatoriale di pianoforte classico). La disposizione didattica si evidenzia anche nei due brani della tradizione modernista europea, Valse (1919) di Francis Poulenc, con la sua modalità lidia, e il primo dei dodici pezzi della *Kleine Klaviermusik* op. 45 n. 4 (1928) di Paul Hindemith, raccolta di brani composti nell'ambito intervallare di una quinta (*Fünfstück*) ed eseguibili, quindi, senza il cambio di posizione dattilica. I due pezzi, ridenominati quasi didascalicamente Valse/Valsetude e *Kleine Klaviermusik #1/Pauls*, sono scelti anch'essi come trampolino per escursioni pindariche nell'insondato.

Neoclassicismo francese e Nuova Oggettività tedesca. È evidente che qui non si mira al tratto dissacrante iconoclasta delle avanguardie storiche – non c'è lo sberleffo – ma al Novecento

costruttivista, quello dell'assimilazione delle forme e strutture della tradizione dotta all'interno di un rinnovato rapporto tra arte e società. Analogamente, lo spirito dell'aurea tradizione didattica degli Studi di tecnica classica, per cui un elemento formale o di rilievo tecnico-esecutivo viene trascelto ed elaborato, è posto al servizio dell'implementazione della pura immaginazione.

Ma come procedono gli improvvisatori? In alcuni brani, seguendo una prassi consolidata, vi è la estemporizzazione dei "temi", resi in un volutamente scarno e slabbrato allestimento, non soggetto al principio di "perequazione esecutiva" efficientistica, per ripudiarne subito dopo, con la *poiesis* improvvisativa, i didascalici riferimenti metrico/tonali. O meglio, quei riferimenti vengono trasposti in un'ulteriore dimensione, dove gli "inneschi tematici" sono esplorati con prospettive caleidoscopiche in un certosino lavoro. Ogni elemento della forma, dissezionato e cubisticamente sfalsato, si fa veicolo potenziale di energia semantica che reagisce con l'interfaccia fisico-psichica dei performer, in una catena di associazioni di idee molto simile alla dimensione onirica: non a caso accennavo alla metafora pittorica, nella piena autografia.

L'esempio più straordinario è però l'ultimo brano, NO ETUDE, l'originario bis del concerto. Qui i due pittori sonori si presentano davanti alla tela senza nemmeno più lo *spunto*, nell'accezio-

Esempio 1. NO ETUDE (0.25'). Rispondenze amebèe (Trascrizione di V. Caporaletti)

ne di Pareyson, come suggerisce il denotativo titolo, ma con la responsabilità di modulare la condivisa attitudine costruttiva sulle facoltà più riposte della mediazione audiotattile (facoltà, in questi artisti, prossime alla divinazione). E qui accade il miracolo. In assenza di qualsiasi riferimento, i due musicisti, soli davanti all'ignoto, attingono alle risorse dell'inconscio collettivo, agli jungiani archetipi aurorali della cultura occidentale, risalendo ai miti fondativi della *mou-siké*. Ecco che i due Enrico (nella loro identità visionaria li chiameremo Enrico I ed Enrico II, seguendo il criterio generazionale), in maniera del tutto telepatica e inconscia, imbastiscono il confronto tra *lyra* e *aulós*, come nel mito della

contesa tra Apollo e Marsia. Vediamo così Enrico I/Apollo curvarsi sulla cordiera del pianoforte con tutta la sacralità del gesto, facendo risuonare con ieratica solennità una corda, poi un'altra ed un'altra ancora, movenze sonore sulla trasfigurata *lyra* cui Enrico II/Marsia risponde, guidato dal soprannaturale orecchio assoluto, con l'imitazione dell'*aulós*, nella circonvoluzione serpentina della repentina modulazione melodica. La concreta rappresentazione di questo effettivo scambio apollineo e dionisiaco si svolge attraverso i canoni dell'arcaico canto responsoriale amebèo¹, come archetipo del *Call and Response* afro-americano, che trova nella matrice mediterranea l'alveo primordia-

le. Da questo primo contatto col mito si attiva una sostituzione onirica: subito dopo, è tra le mani di Enrico II che risuona la *lyra*, con ventose volate sulle corde sfiorate sino alla perentoria e assertiva conclusione del palmo di Enrico I, percosso sulla tastiera. Ma l'idea del suono lungo opposto alla vibratilità cellulare diventa un nuovo spunto, prima con lenta movenza, poi con progressivo incremento cinetico e infittirsi dell'ordito, sino a sfociare in una gotica polifonia stralunata, incardinata sul percussivo grumo cromatico *do/do#/re* ribattuto da Enrico II. Alla sua dissolvenza, ecco profilarsi una proiezione metrica di *continuous pulse* audiotattile, delineata da Enrico I, cui immediatamente Enrico II sovrappone una fraseologia groovemica, sino a stabilire un episodio modale e iterativo ispirato al *Ring* africano-americano, in cui si staglia un'icastica frase bluesistica di Enrico

II che cadenza sul terminale si bemolle, settima minore che indirizza al climax. *Ex abrupto*, scaturisce una fitta testura microcellulare à la Penderecki i cui i borborismi si condensano in liquide cellule melodiche che danno origine ad un sinuoso episodio imitativo, improvvisamente illuminato da squarci di smaglianti cascate di dominanti secondarie in progressione di quinte discendenti, quasi miraggio della *ragtime progression* in chiave di *novelty piano*. Qui si origina una fase interlocutoria in cui i due musicisti, ormai esausti per la lunga seduta spiritica, si scambiano suggestioni semantiche di conclusione, e dopo un'ultima, medianica visione del ghigno di Jelly Roll Morton con le carte da gioco truccate in mano e joint in bocca, evocata da Enrico I, il tutto si conclude. Ma potrebbe iniziare di nuovo. *Ma fin est mon commencement*.

¹ Cfr. Es. 1 per una trascrizione in notazione di un frammento, a 25'' dall'inizio.





***Bluestop* by Enrico Intra and Enrico Pieranunzi**

By Vincenzo Caporaletti

If you can imagine Jackson Pollock, Willem de Kooning or Arshile Gorky all standing on stage in front of the same canvas, each of them receiving inspiration from a fingerprint, the geometry of a graph, a splash of colour, or simply a sense of emptiness, and all creating an artwork-cum-performance together, so that they complete a whole series of canvases, you will get an idea of what is happening in these recordings. Two of the greatest *maestros* of improvisation, Enrico Intra and Enrico Pieranunzi, have brought their pianos together to make a thrilling journey on their ongoing joint quest for pure spontaneous creativity. I wish to use the metaphor of painting to refer to this performance, rather than merely describing it as a jazz piano duo, for a very simple reason, which has to do with the tradition of creative *audiotactile* performances in real time on the eastern shore of the Atlantic.

There are basically two main themes that have always concerned European jazz improvisation.

The first is the search for an identity by breaking free from the dominant categories and forms of African-American music, and from the generalized jazz paradigm that in the twentieth century monopolized almost every conception of musical improvisation. Today, this paradigm is rightly being questioned and re-examined, with attempts to overcome categories such as "ethnomusicology", and I do not see why the same attitude should not be applied to other fields. As Michel Foucault has taught us our definitions conceal power relationships, in as much as they are ideological. The generic African-American paradigm has therefore conditioned artistic careers, imposed historiographic criteria (thereby devaluing various important forms of musical expression), influenced the strategies of record companies and concert programmes, and created socially pervasive models of aesthetic assessment and appreciation.

The other big question is how a separate European identity was realized. The European improvisational tradition began a very long time ago and it has strongly influenced the practice of contemporary music. With an all-inclusive attitude, ever since the sixties the creators of so-called *free music* or *European improvisation* began to look beyond jazz, adopting local folk traditions and the practice of *Muzak*, and above all examining the various forms of contemporary music. In the context of the “global contestation” that set those years ablaze inspiration came from sources such as the irreverent experiences of Dada, the theatre of the absurd, surrealist automatic writing, and the creative experimentation of the Futurists, thereby creating an ideal connection with the spirit of the historical avant-gardes as regards impromptu and extemporaneous creativity. Musicians today have also adopted the forms of late twentieth century experimentation, such as aleatoric or chance/indeterminate music, in order to adapt them to their improvisational practices. With an iconoclastic attitude as Francis Bacon's *pars destruens*, together with the revival of various marginal cultures such as that of the circus, there was an attempt to cancel and reset the consolidated schemes and conventions of playing jazz, and to bring out the “negative”, as Th. W. Adorno would have solemnly defined it. Of course the other aspect of contemporary improvisation, for those who are trying to construct

a European identity, is the attitude of the *pars construens*. Now that the pioneers have opened the gate, over the years the need for new modalities of creation in real time has become ever more pressing. The scenario has changed and recent perspectives in the field of neurophysiological research and cognitive science, noticed by the most attentive musicologists, have opened some unusual horizons for those who are concerned with the conceptual aspects of improvisation, and wish to break free from the various definitions and labels currently prevailing.

Times of crisis tend to produce “critical music” and the release of this recording in the present difficult period (was it the performers who chose this, or is it the historical moment itself that chooses?) seems to vindicate the claim of pure creativity as a resource for illuminating the dark times in which we live. This audio compact disc does not give us any visual information regarding Intra and Pieranunzi, but our sympathetically functioning mirror neurons make the performers alive and palpably present for us through their sonic-kinetic energies that are powerful enough to establish an audio-tactile interface. This is possible because Intra is the creator and exponent of a particularly dense and evocative way of playing that emphasizes the timbral/textural sound mass, especially in the medium-low tones, while Pieranunzi is constantly enveloped in

the meditative glow that emanates from the lucidity of his touch, until he attains an exquisitely spiritual *esprit de finesse*, to use the expression of Pascal.

With a seemingly rather abstracted and detached attitude these two musicians took their inspiration from a number of practice exercises contained in the book and teaching method *Improvvisazione Altra?* (Improvisation - Other?) recently published by Enrico Intra, using them as catalysts for their extemporaneous flights of fancy. Of course, as is the custom in the improvisational tradition, where what matters is the process, and not the product – i.e. the performative development, and not the “pre-text” that acts as a trigger for the creative procedure – the pieces have been re-named and consigned to the authorship of both musicians. It is no coincidence that these vaguely Monk-like themes were originally proposed for purposes of teaching, as this testifies to the pedagogical/social commitment of the two musicians (in fact Intra directs one of the most prestigious jazz schools in Italy and Pieranunzi has long been a professor of classical pianoforte in various Italian conservatories).

This interest in teaching is also evident in the two pieces belonging to the European modernist tradition, *Valse* (1919) by Francis Poulenc, composed in the Lydian mode, and the first of the twelve pieces of *Kleine Klaviermusik* op. 45 n. 4 (1928) by Paul Hindemith, a collection of pieces

composed on the basis of the interval of a fifth (*Fünfstonstücke*) that can be performed without changing the dactylic position. The two pieces, renamed almost didactically *Valse/Valsétude* and *Kleine Klaviermusik #1/Pauls*, were also chosen for their possibilities as a springboard for fantastic excursions into unknown and undiscovered musical regions. The intention is clearly not to treat the historical avant-gardes, in this case French Neoclassicism and German *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity), in an irreverent, derisive or iconoclastic way. Instead there is a connection to the constructivist twentieth century practice of assimilating the forms and structures of the academic tradition, in the context of a renewed relationship between art and society. Similarly, the radiant tradition of academic studies for teaching classical technique, which involves choosing and elaborating a formal feature or a technical element of performance, is here being used in order to realize a creation of the pure imagination.

But how do our improvisers actually proceed on this CD? In some pieces, according to the time-honoured and consolidated practice, the extemporization is based on themes that have been deliberately reduced to their most simple and basic form. Nevertheless Intra and Pieranunzi do not subject this form to a standardised principle of “executive equalization”, so that all pedantic metrical/tonal references can be repudiated by means of the improvisational creation or *poiesis*.

The image shows a musical score for two instruments: Pieranunzi (piano) and Intra (string). The score is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and dynamic markings. The top staff is for Pieranunzi, and the bottom staff is for Intra. The tempo is marked as $\text{♩} = 146$. The score includes a *gras* marking at the top and a *pizz. sulla cordiera* marking for the string part. The dynamic markings are *mf* for the piano and *f* for the string.

A fragment of *NO ETUDE* starting from 0.25' (amoeban responsorial exchanges).
(Transcription by V. Caporaletti).

Perhaps it would be better to say that they transpose these references into another dimension, where the “thematic catalysts” are thoroughly explored in a kaleidoscopic way. Each element of the form, dissected and cubistically fragmented, becomes a potential vehicle of semantic energy that reacts with the physical-psychic interface of the performers, in a succession of associations of ideas that is very similar to the surreal dimension of dreams (and here once more we return to the metaphor of painting, and the visual arts). The most remarkable example of this is the last track, *No Etude*, which was the encore of the concert on which this CD is based. Here, as the literal interpretation of the title clearly suggests,

the two sound artists tackle the canvas without even using the *spunto*, or basic material of inspiration (in the sense of Luigi Pareyson). Instead they modulate their shared construction upon the most recondite faculties of *audiotactile* mediation (a faculty that in these artists can almost be likened to divination)... and it is here that a miracle takes place. In the absence of any specific references, the two musicians, alone in front of the unknown, draw on the resources of the collective unconscious and the embryonic Jungian archetypes of Western culture, going back to the fertile myth of the *mousiké*, or art of the Muse. Thus these two Enricos (in their visionary identity we can call them Enrico I and

Enrico II, based on the criterion of their relative ages) set up a comparison in a totally telepathic and unconscious way between the *lyra* (lyre) and the *aulós* (archaic wind instrument), as in the mythical contest between Apollo and Marsyas. Enrico I/Apollo bends over the soundboard of the piano with all the sacred respect inherent in this gesture, making a string sound out with hieratic solemnity, followed by another and then another, transforming the instrument into the transfigured *lyra* to which Enrico II/Marsyas responds, guided by his supernatural sense of absolute pitch, with his imitation of the *aulós*, so that the listener is lost in the serpentine coils of his melodic modulations. This modern-day Apollonian/Dionysian exchange takes place according to the canons of the archaic *amoeban* responsorial chant, which is the Mediterranean archetype and primordial matrix of the practice of call and response that is so common in African-American music. This contact with the world of myth leads to a sort of oneiric dimension and the *lyra* resonates in the hands of Enrico II, whose fingers flutter over the piano strings barely touching them, until Enrico I brings down his palm to strike the keys, seemingly concluding the piece with a peremptory and assertive gesture. But the idea of the long sound in opposition to cellular vibrancy now becomes a new starting point, a new *spunto*, at first with a slow tempo, then with a gradual kinetic increase and a thickening of the textures, cul-

minating in a crazily bewildering Gothic polyphony, anchored on a percussive cluster of the three notes *C/C#/D* emphatically repeatedly by Enrico II. When this fades away, Enrico I delineates a continuous audiotactile pulse, upon which Enrico II immediately overlays some groovy phrasing, establishing a repeating modal episode inspired by the African-American Ring, in which an tersely representational bluesy phrase stands out, followed by a cadential B flat, minor seventh interval that leads us directly to the climax. Abruptly, a dense microcellular texture à la *Penderecki* is triggered off, whose rumblings and gurglings are condensed into liquid melodic cells that give rise to a sinuous imitative episode, suddenly illuminated by dazzling flashes and cascades of secondary dominant chords in a succession of descending fifths, almost like the mirage of a ragtime progression in *novelty piano* style. This leads to an interlocutory phase in which the two musicians, by now exhausted by their long musical séance, exchange their final semantic suggestions. After a last paranormal vision summoned up by Enrico I, who shows us a grinning Jelly Roll Morton smoking a reefer and holding a hand of rigged playing cards, it all comes to a triumphant conclusion. But it might just as easily all start up again, since *Ma fin est mon commencement*, in the words of Guillaume de Machaut’s medieval *rondeau*.

Enrico Intra Enrico Pieranunzi

Bluestop

LIVE

Cd production
AlfaMusic Label&Publishing

Production Supervision
Fabrizio Salvatore

Live Recording
Cdpm Sound Service - Bergamo

Sound engineer
Massimiliano Capellini

Mix and Mastering
AlfaMusic Studio - Rome

Sound engineer
Alessandro Guardia

Liner notes
Vincenzo Caporaletti

Translation
Tris Bruce

Photos
Roberto Cifarelli

Graphic design
Alberto Giammaruco

Le registrazioni del concerto

Enrico Pieranunzi - Enrico Intra: Induo sono state effettuate presso il Cinema Teatro Splendor di Bollate (Mi) il 15 Aprile 2013 in occasione della XVII edizione della Rassegna "Conoscere il Jazz", a cura dell'Associazione *Bollate Jazz Meeting*, con il Patrocinio dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Bollate (Milano).

Ideatore del progetto: **Maurizio Franco**

Live recorded at Cinema Teatro Splendor, Bollate (Mi) - Italy, on the 15th of April 2013 in the occasion of the concert

Enrico Pieranunzi - Enrico Intra: Induo 17th edition of the Festival "Conoscere il Jazz" (Knowing Jazz) organized by the Associazione *Bollate Jazz Meeting*, under the patronage of the departement of Culture of the Municipality of Bollate (Milan).

Creator of the project: **Maurizio Franco**

Enrico Intra: associazionemusicaoggi.it

Enrico Pieranunzi: enricopieranunzi.com