

Spettacoli Cultura



Dollar Brand e Max Roach per «Duke»

Dieci anni fa moriva Duke Ellington, il suo interesse per la musica del mondo lo portava a riunire nelle sue opere elementi dell'arabico, del più diverso. Cosa è rimasto del suo insegnamento? Un metodo di lavoro? Una filosofia o un repertorio sul quale approfondire la ricerca? In basso il jazzista con la sua orchestra nel 1935 e nel tondo Dollar Brand

REGGIO EMILIA — Questa sera al Teatro Municipale Romano Valli, Dollar Brand e Max Roach suoneranno insieme nel corso di un concerto dedicato a Duke Ellington a dieci anni dalla sua scomparsa. Sia il pianista Dollar Brand, sia il batterista Max Roach, infatti, collaborarono a lungo con il «Duke», tanto che Ellington li definì due fra i suoi musicisti preferiti. Il concerto di questa sera, in ogni modo, si svolge nell'ambito dell'ampio progetto «Emilia Romagna Jazz».

NASCITA, attività e morte di Joseph Holbrooke, compositore inglese eccezionale, prolifico, sono circondate dal mistero. La mole di lavori da lui prodotti, comunque, è tale da far ritenere che il nome si nascondesse più di un autore visto che sarebbe quasi impossibile scrivere così tanta musica in una sola vita.

Un archeologo che, fra qualche secolo, si decidesse a indagare su Edward Kennedy Ellington, in arte «Duke», arriverebbe probabilmente alle stesse conclusioni. Basti pensare che nell'autobiografia del «Duke» — intitolata «Music is my Mistress» — la sola elencazione dei titoli delle opere occupa più di trenta pagine! Un corpo musicale imponente, che è senza dubbio l'eredità più ricca e inestimabile lasciata in retaggio alla storia dell'arte afro-americana. Ma quel che è ancora più sorprendente è la straordinaria varietà interna di questo repertorio, che pure sfoggia una coerenza stilistica e poetica assoluta. Ellington ha attraversato praticamente tutto lo spettro della produzione musicale: dal jazz alle colonne sonore, musica religiosa e da ballo, per piccoli gruppi e grandi orchestre. Tutte queste opere, però, sono ugualmente riconoscibili, ad un orecchio minimamente attento, dopo poche battute: assimilate nella morbidezza di toni, nella ricchezza di sapori diversi, nell'immediatezza comunicativa, nell'effervescenza ritmica. Tutte, inoltre, sono state scritte da un compositore che era anzitutto un band-leader in attività permanente, impegnato «on the road» per buona parte dell'anno.

È addirittura incredibile pensare che capolavori come «Mood Indigo», «Solitude», «In a Sentimental Mood», «Sophisticated Lady», e perfino opere strutturalmente più complesse, come «A Tone Parallel to

Harlem», sono state concepite a bordo di treni e navi, oppure in camerini, ristoranti e night clubs. Solo questa considerazione sarebbe sufficiente per individuare in Ellington il simbolo vivente di un'intera cultura, sempre tesa alla dignità d'arte, ma nata per le necessità dello spettacolo. «Duke» dipinse Harlem come il quartiere dei ritrovi malfamati e delle chiese, ebbe ugualmente a che fare con Arturo Toscanini e con i gangster newyorkesi, si esibì alla Scala e al Cotton Club.

Nessun'altra forma espressiva, come quella ellingtoniana, sintetizza perfettamente la varietà etnica e culturale del Nuovo Mondo, sempre sospesa com'è fra sacro e profano, come certi rituali Yoruba o Abakua del sub-continente latino-americano: cristianesimo filtrato nella simbologia della Grande Madre Africa, Debussy contaminato nel «jungle-style», tutti gli elementi si amalgamano splendidamente in un nuovo linguaggio.

Le orchestre guidate da Duke Ellington in una carriera durata mezzo secolo sono certo la testimonianza più vivida della sua capacità di far convivere, integrandole e valorizzandole, le voci più disparate: il lirismo di Johnny Hodges e la corposità di Harry «Sax» Carney, la singola voce strumentale e la voce collettiva orchestrale. Sbaglia, però, chi sostiene che i temi ellingtoniani perdono di senso separati dall'orchestra e dai solisti per cui furono scritti. Al contrario, come ogni grandissimo artista, Ellington non poteva cogliere tutte le implicazioni possibili della sua arte, e il suo repertorio continua ad offrire ai contemporanei inedite potenzialità da esplorare, nuovi percorsi interni contenuti nelle impensate strade, esotiche e metropolitane, segnate dal «Duke», che non si esauriscono certo col decennale della sua morte.

f. bi.

Con concerti in tutto il mondo si celebrano oggi i dieci anni della morte di uno dei padri del jazz. Le nuove avanguardie lo avevano messo in soffitta: «Ma ora dovremo riscoprirlo»

Torniamo a Duke Ellington

ANDRÉ HOEIR, oltre ad essere originalissimo compositore, è forse il più illustre studioso dell'età classica del jazz, è autore, fra l'altro, di «Uomini e problemi del jazz», un testo molto importante nell'analisi di quell'epoca musicale. Abbiamo chiesto a Daniel Soutif, critico di «Libération» e di «Jazz Magazine», di intervistarlo per «l'Unità».

— Nel 1954 lei iniziava uno studio sul «Concerto for Cootie» con questa frase: certe musiche invecchiano, altre restano... Oggi, dieci anni dopo la morte di Duke Ellington e trent'anni dopo quel saggio, crede che la musica di Ellington sia di quelle che restano?

Non si può rispondere a una domanda del genere, perché «la musica di Duke Ellington» non vuol dire niente. Ci sono dei periodi nella produzione di Ellington che ritengo importanti e fruttuosi, e degli altri, invece, che mi sembrano buchi vuoti: questo è naturale, data la varietà e l'ampiezza della sua produzione. Per esempio, se mi chiede un parere sulla sua musica sacra, le dirò che quei concerti probabilmente sono già morti. Al contrario il «Concerto for Cootie» è un pezzo di fronte al quale oggi si può ancora rimanere completamente soggiogati, un pezzo che non sarà superato. Ma non bisogna generalizzare.

— Quali sono le qualità e le caratteristiche specifiche di quei brani di Ellington che «non saranno superati»?

Ellington è stato una specie di catalizzatore. È riuscito a unire elementi estremamente diversi in quello che io chiamo il suo «laboratorio» (nel senso delle botteghe-laboratorio dei grandi pittori rinascimentali). I musicisti che aveva scelto lavoravano in stretta collaborazione con lui, e perciò le sue opere ora appaiono sia individuali sia collettive: è un elemento del tutto nuovo rispetto alla tradizione della totale supremazia che il compositore europeo ha sulla propria opera. Questa novità ha prodotto le leghe di timbri musicali, delle mescolanze di stili, delle sovrapposizioni di idee personali che poi si sono molto ben fuse insieme. Ecco, nella musica di Ellington c'è una fusione perfetta dei vari elementi compositivi, e ciò non è possibile riscontrarlo neanche nella musica classica.

— Né, forse, nella musica jazz.

È vero: questo è stato il vero «fenomeno ellingtoniano». Era una specie di regista che scriveva quasi completamente le sceneggiature sempre tenendo presenti le caratteristiche dei propri attori.

— Pensa che Ellington sia il musicista che ha dato di più al jazz sul piano della forma musicale?

Posso dire che egli ha dato inizio ad un'epoca, ma non sarei imparziale nell'aggiungere altro, perché lo stesso, come compositore, mi sento erede di Ellington. Diciamo però che dal punto di vista della «forma» non ha realizzato quello che mi attendevo; soprattutto quello che ci si poteva attendere dopo



Intervista con Dollar Brand

Quando il Duke mi scoprì in un night

terminata cosa avendo in mente Johnny Hodges, o Barney Bigard, o Cootie Williams, o qualcuno altro. Ma questo è un altro discorso. Buona parte della musica classica europea è stata composta per certi interpreti, e forse che quella musica ha perso il suo valore quando è stata interpretata da qualcun altro? Le canzoni di Ellington sono un mondo di formule inesauribile, che è ancora ben lontano dall'essere stato esplorato appieno. Le strutture di quei brani, le linee armoniche e melodiche, offrono un numero illimitato di possibilità alle personalità più diverse. Pensa solo alle versioni che decine di sassofonisti hanno dato di «In a sentimental mood» di Sonny Rollins a John Coltrane... E quel tema è solo una tessera dell'immenso mosaico ellingtoniano.

Per quanto riguarda l'influenza più generale — diciamo filosofica — di Duke, non è difficile trovarne tracce profonde nei musicisti di oggi. Io stesso ne sono un esempio palese: l'atteggiamento che ho verso la musica è molto simile a quello che aveva lui. Vedi, Duke non si mai definito un jazzista. La sua straordinaria intuizione è stata quella di accettare quell'etichetta, perché il jazz è l'unico formato musicale che ti consente un'ampia libertà espressiva e stilistica; ti permette di attingere agli elementi più disparati, perché è una musica dalle caratteristiche formali instabili, nata da un sostrato culturale contaminato e multirazziale. Nella musica di Ellington trovi l'anima africana e quella europea, e le forme che queste due anime

hanno assunto in America, o, meglio ancora, trovi un linguaggio universale, che non si pone limiti. Ellington è stato il primo a indicare queste possibilità del jazz fuori dai confini che gli sono imposti, e oggi questa è una tendenza condivisa da molti.

— Puoi parlare un po' del tuo rapporto personale con «il Duke»? Quando e come vi siete conosciuti?

La prima volta che io e mia moglie Sathima ci siamo imbattuti in Ellington, è stato attraverso la sua musica, ma quando l'abbiamo incontrato fisicamente è stata un'esperienza almeno altrettanto illuminante. Io e Sathima lasciammo il Sudafrica nei primi anni 60. Eravamo a Zurigo, e io suonavo in un club, con un trio di musicisti africani. Ellington arrivò in città, e a quel tempo era «Artist & Repertoire» della Reprise, la casa discografica di Frank Sinatra. Sathima, ovviamente, andò a sentire il suo concerto, e lo convinse a venirci a trovare al club. Duke si presentò con tutto il suo «entourage», e noi naturalmente eravamo abbastanza eccitati. La musica, comunque, dev'essere piacevole, perché il giorno dopo ci portò con sé a Parigi, facendoci registrare due dischi: io ne feci uno col trio, e Sathima uno nel quale accompagnata da Billy Strayhorn e da Duke stesso. Nel 1963 ci invitò al Festival di Newport, dove avemmo un'ottima accoglienza, e così decidemmo di stabilirci negli Stati Uniti.

Una volta mi toccò persino di sostituire Duke, di sedere al suo posto, mentre lui era sulla West Coast, dove stava lavorando alla colonna sonora di Anatomia di un delitto. Ti puoi immaginare: se-

Filippo Bianchi

brani come «Concerto for Cootie» o «Koko».

— Pensa in particolare che i tentativi di Ellington nel dominio della «grande forma» abbiano subito degli smacchi?

Sì, perché egli concepisce la «grande forma» come un insieme di «piccole forme». Ha scritto delle suites che non sono altro che l'assemblaggio di elementi più o meno diversi fra loro, e in questo caso non c'è una grande forma. È una truffa, piuttosto. Ma era in grado Ellington, con la sua cultura, di produrre grandi forme? Non credo. Storicamente non poteva farlo e proprio per questo non lo ha fatto.

— Pensa che gli eredi di Ellington abbiano raggiunto vette elevate, nel loro contesto, quanto quelle del maestro?

La composizione di opere jazz si è sviluppata notevolmente dopo Ellington. E questo è un bene: altrimenti bisognerebbe dire che il fenomeno ellingtoniano non è sfociato in nulla. Credo invece che Ellington abbia intravisto cose che egli stesso non ha potuto realizzare. Ognuno ha un suo posto nella storia, e quello di Ellington era già un posto di primissimo rilievo.

— Partiamo ora di Ellington pianista: condivide l'opinione molto seguita secondo la quale Ellington è da considerarsi uno strumentista estremamente originale, precursore di Theonius Monk?

Ho molte riserve su questa tesi. Ammiro il Duke Ellington che ha saputo creare da ogni pezzo una tecnica di orchestrazione jazz che non esisteva prima di lui, ma credo al contrario che come pianista egli sia stato sempre limitato nella tecnica. Certo, era un musicista eccezionale: perciò ogni cosa che faceva non era mai indifferente. Ma per me Ellington è soprattutto un pianista da orchestra: solo Ellington sapeva come bisogna suonare al piano certi suoi pezzi.

È possibile che Ellington sia un precursore di Monk, ma senza dubbio Monk è andato molto più lontano di lui. Anche Monk, per altro, non era un gran buon tecnico, però sentiva molto di più lo strumento. Ellington, era sempre un po' maldestro, non sapeva mai certi limiti. Però quando suonava con l'orchestra, aveva idee assolutamente fantastiche.

— Vede delle tracce nette dell'influenza di Ellington nella generazione giovane dei musicisti di jazz?

Secondo me le grandi avventure artistiche non hanno un «avvenire» generico, talvolta saltano una generazione. Più spesso prosperano come una catena di anelli, ma credo che la musica della «seconda generazione» (degli eredi diretti di Ellington) non ha avuto molto seguito. Gli Evans, George Russell e lo stesso interessano un pubblico, tutto sommato, molto ristretto e non credo che, in questo senso, noi avremo degli eredi diretti: la catena di Ellington, che è destinata, per il momento, a spezzarsi. Ma è un salto solo del salto di una generazione: più avanti Ellington riprenderà a influenzare parecchio la musica jazz. Probabilmente quelli che oggi ascoltano la sua musica la trovano un po' «vecchia». Non capiscono che la modernità di Ellington passa attraverso la tradizione così come nella musica classica Mozart è passato attraverso Beethoven per raggiungere Schubert.

— Pensa che il jazz di oggi soffra di questa mancanza di «collegamento» con la tradizione?

Certo, e questo è un fatto molto negativo: i giovani musicisti dovrebbero rendersene conto. Dicono di non aver mezzi per riannodare i fili con la storia di conseguenza inventano soluzioni personali e ciò non è mai troppo positivo. Al contrario bisogna sempre mantenere un rapporto con la storia.

— Lei dunque ritiene che un ritorno a Ellington permetterebbe di risolvere alcuni dei problemi — non tutti — che ci sono oggi nel jazz?

Senza dubbio.

— Però l'idea che il jazz sia entrato da almeno quindici anni in una crisi di creatività molto profonda ha avuto tale diffusione che alcuni ritengono che con la morte di grandi personaggi come Armstrong, Ellington, e recentemente Basie, la sua storia si stia esaurendo.

È possibile che la storia del jazz sia terminata e che sia necessario passare ad altro, ma io diffido sempre di giudizi così tassativi: non possiamo sapere che cosa succederà fra dieci anni. Per esempio il jazz orchestrale ha conosciuto una forte stagnazione dopo l'esplosione del free jazz che coinvolse il paesaggio jazzistico degli anni Sessanta. Ma che succedeva alla fine degli anni Cinquanta? Pensavamo che l'arte dell'improvvisazione, allora, stesse praticamente per morire. Dopo Charlie Parker ci sembrava che non ci fosse più nulla da dire sul concatenamento delle improvvisazioni: di conseguenza pensavamo che spettasse a noi giovani compositori inventare qualcosa di nuovo. Invece i compositori sono stati relegati in un angolo: c'è stato Coltrane, s'è imposto il free jazz. E adesso che anche il free jazz sta tramontando ci troviamo di fronte agli stessi problemi che non abbiamo affrontato vent'anni fa. Oggi come allora — dunque — l'unica soluzione sta nella composizione. Per questo bisogna recuperare l'insegnamento di Ellington: altrimenti negheremo che proprio Ellington è stato il primo e più grande compositore di jazz.

Daniel Soutif

«

'Politica e società'

Barry Commoner

Se scoppia la bomba

a cura di Enrico Testa

Lo scenario delle terribili conseguenze della guerra atomica in una analisi che confuta le teorie dei conflitti «limitati»

Lire 10 000

nella stessa collana

Nigel Calder

Le guerre possibili

L'incubo dell'olocausto nucleare

Da una sconvolgente inchiesta della BBC, il libro che getta l'allarme sui pericoli del riarmo.

Lire 8 000

Editori Riuniti