

JAZZ

Parigi val bene un quartetto

Thelonious Monk
«April in Paris»
Milestone HB 6137
(doppio)
Fonti Cetra

Il felice capitolo Riverside si chiudeva presentando per la prima volta nel quartetto moniano con Charlie Rouse sax tenore che avrebbe caratterizzato (salvo qualche eccezione orchestrale) i numerosi anni che il pianista trascorse poi con la Cbs. C'era stata, in precedenza, una porzione del concerto alla Town Hall in cui Rouse compare nel quartetto ma con Sam Jones e Art Taylor, «soci» puramente occasionali. La Riverside, cui si deve peraltro il merito di aver lanciato Monk, gli aveva preferito, nel formato quartettistico, il più noto Johnny Griffin. Rouse penetrava assai più a fondo nella musica di Monk che non rinunciò, infatti, più a lui. Quasi splendide quattro feciste con Monk, Rouse, Ore e Dunlop sono dunque le prime d'una nuova lunga stagione e sono state realizzate in concerto nel '61 a Parigi. Un quartetto di diversa storia quello con John Coltrane (Jasland OM 2035) con solo tre titoli; il resto è tratto da un'altra occasione del '54 con Hawkins, ancora Coltrane ed altri.

□ DANIELE IONIO

JAZZ

L'Europa inventa ancora

Markus Stockhausen
«Beings»
Fonti Cetra Alp 2017

Benny Goodman e Glenn Miller così come il jazz californiano degli anni Cinquanta erano esempi di ideologia di mercato: un jazz svuotato della diversità culturale nera, più gradito ai consumi dei bianchi. Ma, periodicamente, non sono mancati anche tentativi di rivale culturale occidentale: l'adesione

□ DANIELE IONIO



europa al jazz oggettivizzato di un Konitz, assai più prossimo alle nostre orecchie della spigolosa asprezza di un Parker; l'utopia del pop blues; l'entusiasta cosiddetta improvvisazione creativa europea detto secondo decennio, oggi assai affievolita, naturalmente (ma, ad essere franchi, lo è anche il jazz nero di quegli anni). Le esagerazioni di allora non asserano certo, ma solo circoscrivono un fenomeno che ha avuto autentiche motivazioni e vanta ancora qualche coda riguardantevoile. È il caso di Mark Stockhausen, figlio del celebre compositore tedesco, che suona tromba, flicorno e synth assecondato da Zoro Babel alle percussioni, piano acustico e synth in quest'album ricco di stimoli ed anche gustoso

□ DANIELE IONIO

ROCK

Un nuovo sound: indio e gitano

Moho Pack
«Flesh to the dream»
Fun alter all 5
Cgd

È il secondo album di un singolare quartetto americano che si distacca dai moduli correnti del rock non solo per la molteplicità delle sorgenti (cosa di per sé non nuova) ma per il marginalissimo rilievo che una di queste ha finora avuto non soltanto nel rock ma un po' in tutta la musica americana. È la componente sonora degli indios del Nord. Ciò lo si deve a un'ascendenza india del cantante-chitarrista Race, che stranamente ne associa una del tutto diversa, quella gitana. Altre caratteristiche sono la doppia percussione e l'estrazione optica delle due vocalità aggiunte. La centralità di questa musica è un rock abbastanza hard e in qualche passo, per la verità, la commistione resta superficiale, mentre ben altra forza hanno i pezzi in cui il nucleo è proprio la musica rituale india, talora su una base ritmica di bolero che viene curiosamente ad assumere una esotica alterità.

□ DANIELE IONIO

CHITARRA

Duetto senza frontiera

John Renbourn & Stefan Grossman
«The Three Kingdoms»
Sonet Snt1 2981
Ricordi

Vagabondo per perenne insofferenza, Stefan Grossman è davvero un tipo raro che ha saputo mettere in tutti i clichés del musicista pop per una incredibile coerenza con se stesso. Proveniente da una approfondita

□ DANIELE IONIO

esperienza «in diretta» con il blues (ha studiato e appreso varie tecniche chitarristiche con il rev. Gary Davis), dalla pittoresca attività sonora della Even Dosen Jug Band, da frequentazioni di Hendrix e Clapton, Grossman, che per qualche anno ha vissuto anche a Roma, ha pubblicato libri e persino album didattici sulla chitarra: da qualche tempo si è messo in coppia con un altro geniale chitarrista, John Renbourn, ex Pentangle, e questo è il loro ultimissimo LP. Delirio un esempio di letteratura per chitarra acustica sarebbe assai riduttivo. È piuttosto una splendida creazione di universi chitarristici dove s'intrecciano e si confondono con collaudata naturalezza momenti blues e folk, una lettura a due tutte sommate del sempre più celebre *Round Midnight* di Monk e, unico «diversamento», un «Minuetto» bachiano.

□ DANIELE IONIO

PIANOFORTE

Toccata con stile di Bunin

Debussy
«Suite bergamasques»
Sout le piano, Estampes»
Bunin, piano
Dg 423 066-2

Il sovietico Stanislav Bunin, nato nel 1966, ha vinto nel 1985 il Premio Chopin di Varsavia; ora la Dg pubblica le sue prime incisioni, due dischi dedicati a Chopin e a Debussy. Il primo è una delle solite antologie concepite prevalen-

temente in funzione dell'interprete, l'altro è più coerente ed intelligente propone due momenti chiave della musica pianistica del giovane Debussy e culmina nella piena maturità delle tre «Estampes» (1903), giustamente famose. La «Suite Bergamasque» (del 1890, ma più volte riveduta e modificata prima della pubblicazione nel 1905) evoca il mondo dei clavicembalisti francesi e Verliane (da cui proviene il titolo), «Four le piano» nel 1901 ne è una sorta di ideale proseguimento, che precede e prepara il pianismo della piena maturità. Bunin dimostra di avere tutte le carte in regola, non esibisce trovate gratuite come quelle che gli abbiamo sentito tentare una volta dal vivo, suona con sicura scioltezza, con finezza e calibrata eleganza.

□ PAOLO PETAZZI

PIANOFORTE

Arie nuove dalla Polonia

Szymanowski
«Masques, studi, mazurke»
Rosenberg, piano
Delos D/Cd 1002 (distr. Nowo)

Credo che questo sia il primo compact con opere pianistiche di Karol Szymanowski (1882-1937), il padre della musica polacca moderna. La scelta di Carol Rosenberg, interprete di impeccabile sicurezza, presenta quat-

tro momenti non tutti ugualmente significativi della sua difficile, talvolta contraddittoria ricerca. Si possono confrontare i giovanili Studi op.4 (1902), indebitati con Chopin, Rachmaninov, Skrjabin e quelli op.33 (1916), pagine caratterizzate da una ricerca nell'ambito del ciclo di pezzi brevi. Il tritico «Masques» porta anch'esso la data 1916, ma è posteriore all'op.33 nei caratteri stilistici, che rivelano l'incontro di Szymanowski con Debussy e Ravel ed anche con lo Stravinsky dei primi balletti. Una più compiuta autonomia, fondata sul ripensamento di tradizioni nazionali e popolari, presentano le mazurke op.50 (1925, qui purtroppo limitate a una scelta di sette) e op.62 (1933-34), momenti culminanti di un disco tutto di grande interesse

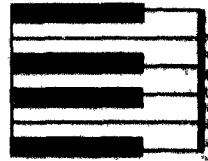
□ PAOLO PETAZZI

CAMERISTICA

Il mondo in sei capitoli

Bartók
«I 6 quartetti»
Quartetto Alban Berg
3 Cd Emi Cds 7 47720 8

I sei quartetti di Bartók sono quasi una sintesi del suo mondo poetico e riassumono le tappe essenziali della sua evoluzione. Il primo, nel 1908-9, ne ricapitola le esperienze giovanili, dagli esordi alla scoperta di Debussy e dell'ultimo Beethoven; il secondo (1915-17) segue ad un complesso periodo di ricerca e vede profilarsi anche la definizione di un linguaggio già in parte improntato alla «imitazione» (originalmente ripensata) di capricci melodici e ritmici del canto popolare. Il terzo, del 1927, è forse il più denso, a suo modo il più inconfondibile al viscerale linguaggio dell'Espressionismo; insieme con il Quarto (1928) e il Quinto (1934) definisce i caratteri della fase centrale della piena maturità di Bartók. Il Sesto (1939) propone infine i lineamenti del tardo stile, con un linguaggio incline all'attuazione di certe aspirazioni in nome di una effusione lirica di intensissima mescolta. Il Quartetto Alban Berg, che finora si è fatto apprezzare soprattutto nella grande tradizione viennese e tedesca, offre anche in Bartók una prova di alto livello, di matura sicurezza e di intelligenza musicale. Mi sembra



però che le interpretazioni più persuasive siano quelle dei primi due quartetti e dell'ultimo, perché il radicalismo della ricerca lirica e della sperimentazione barokiana nei quartetti centrali potrebbe trovare una definizione più aspra e tesa, più analiticamente scavata

□ PAOLO PETAZZI

CAMERISTICA

Arcinoto noto e inedito

Brahms
«Trii»
Trio Beaux Arts
2 Cd Philips 416 838-2

Il Trio Beaux Arts sta incidendo per la seconda volta il suo repertorio in compact, e questa bella registrazione non offre sorprese rispetto alla precedente, mantenendosi su un ottimo livello e riproponendo come quella una pagina di ascolto assai raro. Accanto ai tre Trii per violino, violoncello e pianoforte pubblicati da Brahms, quelli op.8 (1854, eseguito nella versione del 1885), op.87 (1882) e op.101 (1886) c'è infatti un Trio in la maggiore che si ascolta assai raramente. Una copia manoscritta di questo pezzo, senza alcuna indicazione di autore, fu trovata da Ernst Bücken nel 1924; l'attribuzione al giovane Brahms si basa su motivi stilistici, senza alcuna certezza documentaria. È comunque un lavoro interessante, stilisticamente vicino al giovane Brahms ancora influenzato da Schumann. Oltre all'interesse di questa rarità va sottolineata la qualità intelligente, musicalissima e tecnicamente impeccabile delle classiche interpretazioni del Trio Beaux Arts.

□ PAOLO PETAZZI

Il film suona da solo
E' l'immagine che aderisce alla musica, non viceversa
Anche se talvolta c'è di mezzo Bob Dylan

DANIELE IONIO
ce problematico individuare suoni che siano già dentro se stessi tanto da subire evirazione una volta sottratti all'immagine. Anche se, indubbiamente, ci sono alcuni esempi di musiche nate e sviluppate con finalità cinematografica: si potrebbe citare Philip Glass, ma ci si ritroverebbe pur sempre a dover prendere atto che tali musiche non perdono assolutamente nulla senza immagini. D'altro canto, come si spiegherebbe tanto anche ignobile abuso di musiche barocche in storie cinematografiche ambientate dopo, o prima, il Settecento? Come si spiegherebbe dei suoni nei confronti di parole e di immagini? Come Moby Dick e come Don Giovanni, la musica ha un'incredibile polivalenza simbolica... Poco importa, alla resa dei conti, che una colonna sonora sia originale, cioè nata in funzione d'un film, o sfruttata materialmente: in entrambi i casi la si ascolterà sempre in un modo un po' diverso, con una significanza inevitabilmente «adattata». Al primo caso, di colonna originale, appartiene la sonizzazione di *The Last Emperor* (L'ultimo imperatore) di Bernardo Bertolucci. Discograficamente tale colonna sonora appartiene a due sezioni differenti, una è di Ryuichi Sakamoto, l'altra a David Byrne. Forse la prima è più strettamente funzionale ed è per questo che, isolata dal contesto, risulta la più debole, d'un effetto alquanto di più convincente «feeling» orientale. Al contrario, Byrne non ha ceduto affatto al cerimoniale, questi suoi microcosmi non scadono mai nella circostanza ma la sfruttano con ironia quasi certissima, mescolando codici fra loro totalmente lontani. Ancora una volta, va detto, Byrne non è venuto meno alla sua vena geniale. *Hearts of Fire* è invece l'esempio di colonna sonora fatta di singole canzoni. E l'album ne risulta soprattutto di Bob Dylan, anche se purtroppo è una sola l'occasione in cui Dylan ha sotto la gonnola chitarra di Eric Clapton. Delle tre canzoni in cui s'ascolta Dylan, *Night after Night*, *Had a Dream about You*, *Baby e The Usual*, quest'ultima reca la firma di John Hiatt, e si sente la parte del leone, anzi della leonessa, la fa Fiona, mentre Rupert Everett non riesce, in una delle canzoni a lui affidate, a far dimenticare la versione originale del Soft Cell di Almond. Forse un raro esempio di musica cinematografica viene invece fornito da *Angel Heart* (il film di Alan Parker) per merito di Trevor Jones: è una musica sciupata dalla versione Lp perché va a pallino tutta l'avvolgente ambientazione del dolby stereo per cui è nata con elegante maestria. La fascinosa tecnologia riesce a porre in secondo piano un certo narcisismo dei suoni ed anche la non travolgente personalità dei saxofonista Courtney Pine. Certo anche qui la musica riesce a cavarsela abbastanza fuori dalle immagini per il sapiente miscelaggio, la permanenza di alcuni dialoghi e le improvvise «apparizioni» vocali di Beatie Smith, Brianne McChae e Laverne Baker



Cinema, mon amour

ENRICO LIVRAGHI
di trame della memoria. Oggi Resnais ha sessantacinque anni e molti film dietro le spalle, ma non sembra aver perso la voglia di fare cinema, né tantomeno la sua mano felice. Sono ora editati in cassetta *Mon oncle d'Amerique*, del 1980, *La vita è un romanzo*, del 1984, *Mélo*, del 1986. Sono tre segmenti di una lunga storia scritta con la macchina da presa da un cineasta di gran rango. *Mon oncle d'Amerique* è un'irruzione nel campo della biologia compiuta con entusiasmo da neofita e con la collaborazione dello scienziato Henri Laborit. È un entusiasmo, tuttavia che confluisce quasi subito in una intrinseca operazione di assemblaggio di materiali filmici disparati. Passaggi in campo lungo, inquadrature di animali, brandelli di vecchie immagini di Joan Gabin e Jean Marais irrompono spesso nelle vicende di un piccolo industriale, di un politico d'assalto e di una ex attrice grintosa. La cornice cinematografica si rivela ben presto un pretesto filosofico per una metafora dell'uomo moderno chiara e già adombrata nel titolo. Io zio d'America in fondo non esiste e ognuno deve fare da sé. Quanto a chiavi metaforiche in *La vita è un romanzo* ve ne sono molte: forme di una non-narrazione, anzi, di una riflessione sulla sfera esistenziale che Resnais pratica da sempre. Qui si tratta dell'educazione, della moralità, dell'immaginario, del senso del tempo. Il regista si diverte infatti nel film un convegno sul gioco e sulle favole, con lunghe discussioni e con qualche evasione romantica dei partecipanti, poi una casa simbolo, come luogo dell'eterna felicità, un filtro magico ecc., e ogni cosa prende il verso giusto. Resnais si diverte visivamente anche in *Mélo*, tratto da una pièce teatrale di Henry Bernstein. Storia di amori, passioni, tradimenti e morte. Amori adulterini, amicizie tradite, avvelenamenti, innamoramenti segreti, suicidio e riscatto finale. Commedia, pochade e dramma. Proprio un mélo, ma giocato con tocco lieve, giostrato come un minuetto, cesellato come un monile.

VIDEO

CLASSICI E RARI

Aiuto! L'ispettore Clouseau

«La pantera rosa colpisce ancora»
Regia: Blake Edwards
Interpreti: Peter Sellers, Christopher Plummer, Catherine Schell
USA 1974, Panrecord

Una Lancia targata «boom»

«Il sorpasso»
Regia: Dino Risi
Interpreti: Vittorio Gassman, J. L. Trintignant, Catherine Spaak
Italia 1962, RCA Columbia

T ergo film della serie e terzo colpo andato a segno per l'accoppiata Blake Edwards-Peter Sellers, che ha accumulato una forte rendita con *La pantera rosa* e con *Uno sparo nel buio*, tale che anche quest'ultima performance dell'esilarante ispettore Clouseau ha raggiunto rapidamente, quasi per forza d'inerzia, uno dei primi posti negli incassi dell'anno 1974. Bisogna dire che Peter Sellers, anche qui non smentisce il suo enorme talento, ed esibisce una notevole conoscenza dei topici classici del burlesque rificando il verso ad alcuni dei più grandi comici del mondo e disegnando un Clouseau più imbranato, balbettante e disastrosamente del solito. La storia ruota intorno al furto del solito prezioso gioiello e sta in piedi principalmente, se non esclusivamente, per merito del grande attore. La regia di Blake Edwards, raffinato inventore di commedie brillanti e di situation-comedy esplosive (chi non ricorda *Hollywood party* e *Victor Victoria*?) sembra poco coinvolta, quasi rallentata. Una specie di pausa nella sua ormai lunga filmografia, che tuttavia non impedisce lo scatenarsi inaspettato della risata.

□ ENRICO LIVRAGHI

Negli anni in cui la cosiddetta commedia all'italiana imperverva con film non propriamente di alto livello stilistico, Dino Risi gira quello che è forse il capolavoro del genere: *Il sorpasso* protagonisti Vittorio Gassman, un bravissimo Jean-Louis Trintignant e una giovanissima Catherine Spaak. A dire il vero c'è un quarto protagonista in questo film, non meno importante degli altri, ma non è un attore, è un'automobile, la famosa Lancia Aurelia Spyder guidata da Gassman nelle sue clatrosche scorbando con il timido studente Trintignant. Anzi, è proprio la macchina che riassume in sé il vero nucleo significativo di tutto il film. Perché, se le esibizioni di alta furberia italiana, messe in atto da Gassman, sono un segno perfetto di certo clima e di certa cultura di basso profilo, innescate dal cosiddetto «boom» degli anni Sessanta, l'auto, questo oggetto del desiderio massificato, questo status-symbol da nazione post-depressa, diviene una metafora del mito e del rit del neocapitalismo nascente. E a tutti noto come va a finire, in un sorpasso azzardato la Lancia va fuori strada e il giovane Trintignant perde la vita.

□ ENRICO LIVRAGHI