

MUSICA

# JAZZ

dal 1945

n. 746 • GENNAIO 2013 • 8,90 €

## TOP JAZZ: RISULTATI, CLASSIFICHE, INTERVISTE

NEL CD: KEITH JARRETT & JAN GARBAREK, FRANCO D'ANDREA, MAURO OTTOLINI, HENRY THREADGILL, LEO SMITH, ROB MAZUREK, ARTCHIPEL ORCHESTRA, ERIC DOLPHY, ENRICO ZANISI, MARY HALVORSON

# top jazz 2012

FRANCO D'ANDREA  
E MAURO OTTOLINI:  
SCALA REALE

- GIORGIO GABER ▶ ALEX HAWKINS ▶ GAETANO PARTIPIO ▶ FERDINANDO FARAO ▶ MIKE WESTBROOK ▶ GIOACHINO ROSSINI ▶ RICKIE LEE JONES ▶ JONI MITCHELL ▶ TERRY CALLIER ▶ DAVID S. WARE ▶ ROBERTO MASOTTI



N.1 GENNAIO 2013 • POSTE ITALIANE S.P.A. - SPED. IN A.P. - DL 353/2003 (CONV. IN L. 27/02/2004 N. 46) ART. 1, COMMA 1, LETT. A) - AUT. MIN. 01/17/004 • REC. CONTE. 13.000 • E13.000 • CHIC 21.500 € • ITALIA 8,90



FRANCO D'ANDREA ►

## Diamo la parola al maestro

Il suo «Traditions And Clusters» è il disco dell'anno nel Top Jazz 2012: il pianista e compositore racconta il fil rouge profondo all'interno della sua carriera pluridecennale, tracciandone la sintesi perfetta tra innovazione, tradizione e insegnamento

DI ENZO BODDI

■ Si può definire «Traditions And Clusters» un modo di fare i conti con un concetto esteso di tradizione (da New Orleans a Ellington, da Monk a Tristano)?

Dai venti ai quarant'anni ho praticato un po' tutti gli stili del jazz, perché mi ero innamorato del jazz in quanto tale. L'idea del jazz per me era veramente una. A diciassette anni, nel 1958, ero innamorato del dixieland e ascolta-vo Louis Armstrong, Bix Beiderbecke e tutti gli altri eroi di quel genere. Era il periodo del revival del jazz tradizionale, di cui mi appassionai: in particolare agli All Stars di Armstrong. Il primo disco che avevo ascoltato era una versione di *Basin Street Blues* degli All Stars con Barney Bigard, Trummy Young, Billy Kyle. Così cominciai a suonare da autodidatta prima la tromba e poi il clarinetto e il soprano. Con il passar del tempo mi accorsi che esisteva anche



ROBERTO CIFARELLI

altro, grazie ad amici che mi portavano da Monaco dischi di Horace Silver, Cannonball Adderley, John Coltrane. Non capivo molto bene quello che succedeva armonicamente: allora misi le mani sul pianoforte e diventai pianista, passando dal tradizionale alle novità che ascoltavo in quel periodo. Cominciai a lavorare in contesti molto diversi: Gato Barbieri, Modern Art Trio, Perigeo. Alla fine, però, non sapevo chi fossi. Ero un musicista che si era innamorato di tanti stili e aveva fatto esperienze molto diverse ma non aveva ancora deciso in quale direzione muoversi. In concomitanza con lo scioglimento del Perigeo, arrivai alla frutta e mi ammalai di una malattia psicosomatica. Avevo bisogno di una sintesi che mi aiutasse da un punto di vista sia psicologico sia musicale, cosa che finalmente avvenne negli anni Ottanta, quando cominciai a essere me stesso. Gli ultimi trenta so-

no stati anni di sintesi. «Traditions And Clusters» riassume dunque tutte le mie avventure alla ricerca di una sintesi, da Kid Ory a oggi.

■ E ti sei avvalso di musicisti che conoscono bene la tradizione, come Mauro Ottolini, che da Kid Ory e Jack Teagarden ha certamente attinto.

E come Daniele D'Agaro, probabilmente influenzato dall'eclettismo della scena olandese (che ha frequentato a lungo), i cui protagonisti sono profondi conoscitori del jazz tradizionale. Oltre che sassofonista, è anche clarinetista e su quello strumento del jazz tradizionale ho puntato. Volevo avere quel cordone ombelicale, un suono sì tradizionale ma anche tipico di Ellington, che non vi aveva mai rinunciato, facendone un marchio di fabbrica: nella sua sezione i sassofonisti dovevano suonare



Il sestetto: D'Andrea, Andrea Ayassot, Aldo Mella, Daniele D'Agaro, Mauro Ottolini, Zeno de Rossi.

anche il clarinetto. Mettendo insieme Armstrong, Ellington e *jungle style*, ho così ripescato anche le mie origini. Ecco allora che questo disco giunge come una conseguenza logica e come il grado estremo di quella sintesi.

■ In alcuni brani Ottolini e D'Agaro si uniscono al quartetto...

... formando il sestetto che dovrebbe costituire la tappa successiva del percorso, nonostante la difficoltà di proporre un gruppo di quel genere. Sfruttiamo le poche occasioni concertistiche usando un sistema che ho sempre applicato: registrare i concerti e riascoltarli con calma perché ognuno si faccia un'idea della propria posizione all'interno del collettivo. Ormai da un bel po' la mia musica si sviluppa in una sorta di collettivo permanente, che poi però si articola in situazioni diverse dove magari uno strumento può emergere secondo

una logica ben precisa. Da una decina d'anni, poi, cerchiamo di creare la forma sul palco. La sequenza e la durata dei brani sono decise sul momento. Molto spesso è il solista a proporre il brano da eseguire, cosa che è successa anche nel concerto registrato a Villa Lagarina – il primo del sestetto – con risultati talmente soddisfacenti da indurmi a pubblicare un doppio cd. Ai tre musicisti della *front line* avevo raccomandato di pensare agli All Stars, così come al free o ad altre esperienze collettive, e di trovare una loro posizione in quel contesto. E alcune situazioni sono nate lì sul palco.

■ La sintesi cui facevi riferimento si riflette fedelmente anche nel piano solo, a partire dai due lavori per la Red: «Dialogues With Super Ego» ed «Es». Si trattò allora anche di un processo di ricerca interiore?

Impiegai un po' a innamorarmi veramente del pianoforte. Suonando tromba, clarinetto e soprano si entra in simbiosi anche fisica con lo strumento, cosa che con il pianoforte accade. Il pianoforte è uno strumento mediato, che passa attraverso la meccanica. Il piano solo è stato una chiave per meglio comprendere lo strumento e le sue possibilità orchestrali. Era nella fase di ricerca di una sintesi, che secondo me già si avverte in quei dischi. Per esempio, in «Dialogues With Super Ego» a tratti sperimentavo una sovrapposizione di linguaggi che più tardi avrei praticato in forma più compiuta. «Es» presenta addirittura alcuni momenti di *stride piano* e guarda al tempo stesso sia alla tradizione sia al futuro.

■ Nell'approccio esecutivo e nella scrittura hai sempre più approfondito l'aspetto poliritmico. Quanto





ANTONIO BAIANO

I D'Andrea  
Three (il leader,  
D'Agaro e  
Ottolini) con  
Han Bennink.

### hanno influito le vecchie esperienze con Africa Djolé e Luis Agudo?

Enormemente! Nel momento in cui scopri la musica africana grazie a registrazioni provenienti soprattutto dall'Africa occidentale e centrale (cioè dall'area da cui di fatto deriva la concezione ritmica del jazz), volli approfondire quella matrice. Già negli anni Ottanta, durante la mia attività didattica a Siena, cominciai a parlare ai pianisti di schemi poliritmici, di razionalizzazione del sistema ritmico, della creazione di forme nell'improvvisazione derivanti da un'idea ritmica. Poi ebbi la fortuna di imbattermi nei musicisti di Africa Djolé, provenienti dalla Guinea, con i quali allestii memorabili doppi quartetti di cui non è rimasta traccia, se non una registrazione effettuata a Clusone. Da quell'esperienza ho imparato molto, per non parlare poi del viaggio in Camerun nel 1987 con il mio gruppo. Ne approfittai anche per ascoltare musica locale e assistere da vicino alle pratiche di certi musicisti. Tornando ad Africa Djolé, ricordo che una volta Fodé Youla, istruendo il suo delfino, gli fece ripetere più volte una figura ritmica sul *djembe*: non perché fosse sbagliata ma perché non gli andava a genio il modo in cui toccava lo strumento senza dargli

la giusta espressività. E andarono avanti così per mezz'ora! Mi aprì gli occhi sull'incredibile applicazione e precisione con cui quei maestri lavorano sul ritmo, con grande rispetto per la musica e in costante evoluzione. Ammiro moltissimo quella musica, che trovo in continuo divenire. Non è assolutamente musica folklorica e, come tale, ferma. Per parte mia, da occidentale ho tradotto sulla carta determinate cose e ho cercato di capire certi concetti e certe figurazioni lavorandoci sopra parecchio, molto spesso anche con i miei allievi.

### ■ Come inserisci i frutti di quelle sintesi nel tuo approccio didattico? Quali sono i principali concetti che cerchi di instillare nei tuoi allievi?

Per me il jazz è la musica che ha il miglior bilanciamento tra i parametri. Non si può certo dire che il jazz trascuri l'armonia, o il ritmo, o la timbrica, né la melodia o l'idea del pieno e del vuoto. In partenza ogni jazzista ha a disposizione questi parametri, che sono perfettamente uguali. Trovo che in altre civiltà musicali molto progredite, come per esempio quella indiana, non abbiano neanche concepito l'idea verticale dell'armonia, mentre hanno lavorato moltissimo su quarti e sestoni di tono,

materia nella quale sono maestri. Aggiungerei che nella musica classica indiana mancano un po' di colori timbrici, a mio avviso limitati. Sul piano armonico penso che gli africani non abbiano fatto più di tanto, anche se qualcuno ravvisa nelle culture africane le origini di certi stilemi armonici. Direi comunque che è l'Europa a vantare la primogenitura dell'armonia. Tuttavia gli africani, come del resto anche gli indiani, sono fortissimi sotto il profilo ritmico: gli indiani sono molto più strutturati, più complicati, per certi aspetti più perfezionisti, laddove gli africani possono esserlo sì ma non in modo maniacale. Per gli africani ha più valore che la cosa danzi, che abbia un bel colore e possa essere rilassata: si deve essere rilassati mentre si suona. Se guardiamo bene, in fin dei conti il jazz non ha trascurato niente di tutto questo, mentre noi europei abbiamo colpevolmente trascurato la ritmica. Se si ascolta Beethoven, si rimane incantati dalla complessità armonica ma la parte ritmica risulta ingenua rispetto all'incredibile florilegio d'invenzioni delle tradizioni africana e indiana. Il jazz ha messo a frutto al massimo grado l'incontro di culture da cui ha avuto origine, anche grazie all'opera di sintesi dei suoi protagonisti, a cominciare da Armstrong e Jelly Roll Morton. Nel 1968 mi trovavo a suonare con Charles Tolliver a Parigi, allo Chat-qui-pêche, in quartetto con Aldo Romano e Jean-François Jenny-Clark. Una sera arrivò Philly Joe Jones e si accese una disputa tra lui e Aldo, che difendeva le ragioni della musica dell'ultimo Coltrane, mentre Philly Joe – pur apprezzando Coltrane – la criticava domandandosi dove fosse l'armonia. Dunque, un nero faceva osservare a un europeo che il problema era armonico! Ai miei allievi cerco di trasmettere l'importanza di non sottovalutare mai nessun parametro.

Enzo Boddi