

DOV'È E DOVE VA IL JAZZ

Duke Ellington morì il 24 maggio del 1974. Nel giro di pochi giorni Miles Davis incise in omaggio al grande pianista «He Loved Him Madly», alludendo ovviamente al brano «Love You Madly» dello stesso Ellington. Dall'altra parte dell'Atlantico anche Philip Larkin si commosse per la morte del leggendario jazzista: «Seppelliamo il grande Duca» scrisse citando la poesia dedicata da Tennyson alla morte di Lord Wellington. «Ho riascoltato alcuni suoi dischi: ora che lui e Armstrong se ne sono andati il jazz è definitivamente morto.»

Miles Davis morì il 28 settembre 1991. Il 12 ottobre Keith Jarrett incise insieme al suo trio «For Miles» e «Blackbird, Bye Bye» in omaggio al trombettista scomparso.

Nell'autunno del 1996 Jarrett si ammalò di sindrome di affaticamento cronico. È forse un nome più comprensibile rispetto alla definizione scientifica di «encefalomielite mialgica», ma per Jarrett era una stupida formula di cortesia. «Bisognerebbe chiamarla 'sindrome della morte perenne'» dichiarò il musicista. Non riusciva a fare nulla, neppure a strimpellare. Per una persona che aveva affermato che «suonare il piano era tutta la sua vita» era come non esistere più.

Registrato nel suo studio privato nella campagna del New Jersey, *The Melody at Night, with You* (1999) è il disco che testimonia la convalescenza di Jarrett. Per certi versi si tratta di un'opera assai modesta: un'ora di vecchie canzoni d'amore e di standard suonati da solo, al piano, che pochissimo ricorda le travolgenti improvvisazioni che avevano caratterizzato con il loro fascino l'epocale *The Köln Concert* del 1975. Quando nel 1987 Jarrett aveva tralasciato per qualche tempo l'improvvisazione per iniziare a incidere Bach, aveva affermato: «Questa è musica che non ha bisogno del mio aiuto». Questa volta, invece, era il pianista ad aver bisogno che gli venissero in soccorso vecchi brani fidati come «Someone to Watch over Me» e «I Got It Bad and That Ain't Good». E le canzoni, sentendosi tanto desiderate e apprezzate, sono ritornate in vita.

Se vi sembra un'interpretazione sentimentale, considerate il ruolo di Jarrett nel contesto più ampio del jazz alla fine del secolo che ha visto crescere e svilupparsi questo genere musicale. Non era forse giusto – quasi inevitabile – che uno

dei più grandi jazzisti viventi dovesse cadere vittima di un esaurimento proprio mentre la forma espressiva di cui era interprete giungeva definitivamente alla consunzione?

Dall'inizio degli anni '40 alla fine dei '60 il jazz è avanzato a passo deciso verso il futuro, attraversando continue rivoluzioni. In quel periodo era tale la velocità dei suoi sviluppi che in seguito altri musicisti si sono potuti costruire una carriera semplicemente facendo l'inventario dell'immenso patrimonio culturale ammassato da personalità come Charlie Parker, John Coltrane o Miles Davis, con il quale Jarrett suonò all'inizio degli anni '70. Di conseguenza, però, in questo genere la spinta in avanti diminuì fino a rimanere soffocata dal peso enorme del passato. Come quello del Mississippi, il delta del jazz cominciò a insabbiarsi. L'unica via rimasta era uno spostamento laterale – verso Oriente, in prevalenza – e un avvicinamento ai confini del genere, nella direzione della *world music*.

✓ Inciso nel maggio del 1961, «*Olé*» è uno dei primi brani in cui si percepisce che John Coltrane si sta muovendo verso Est. In questo caso non si va più in là della Spagna, ma le successive tappe del suo viaggio sono individuabili semplicemente da titoli geografici come *Africa/Brass* e «India». Non tutti guardarono con favore a questa sua odissea. Larkin ritenne Coltrane il principale colpevole della diffusione della «cacofonia da bazar mediorientale» che seguì. Larkin era un razzista, musicalmente parlando, ma se si ascolta il «caos assurdo» – definizione dello stesso critico – e stridente di *Om* (1965) bisogna ammettere che non aveva tutti i torti.

Nella canzone che dà il titolo all'album *Olé Coltrane*, però, l'assolo di sax soprano di Trane inizia con straordinaria discrezione e delicatezza. Arriva dopo un fiammeggiante duetto di bassi dal sapore flamenco intessuto da Reggie Workman e Art Davis. All'inizio non ci si accorge quasi che sia entrato il sax soprano: sembra piuttosto uno strumento a corda, come se uno dei bassisti stesse arrivando a usare il registro più alto del violino. Oppure, per cambiare leggermente prospettiva, sembra quasi che tra i bassi ci sia un'interazione così stretta che il sax soprano vi si può insinuare solo facendosi passare per uno strumento della stessa famiglia.

✓ In *Yara* (1999), del suonatore di ud libanese Rabih Abou-Khalil, si prova esattamente la sensazione opposta. Per il suo decimo disco Abou-Khalil ha convocato due musicisti francesi, il violinista Dominique Pifarély e il violoncellista Vincent Courtois. In un passaggio del brano iniziale «Requiem» il violino si presenta con il suono di un sax soprano, prima di tornare ad assumere gradualmente la sua consueta identità musicale.

Cos'è accaduto nei trentott'anni intercorsi tra *Olé Coltrane* e *Yara*?

Per dirla nel modo più conciso possibile, il jazz propriamente detto è morto. Forse per questo – non è un paradosso? – abbiamo dovuto attendere fino al 2000 per vedere una serie esauriente di documentari del calibro di *Jazz* di Ken Burns: il jazz ormai è storia. Può darsi che sia questo il motivo per cui film come *Round Midnight* e *Bird*, dopo aver cavalcato un breve ritorno in voga delle atmosfere jazzistiche al momento della loro uscita, hanno acquisito rapidamente una patina da film d'epoca o da melodrammi in costume. Si può affermare questa tesi anche da un opposto punto di vista: alcune delle migliori nuove pubblicazioni di jazz non

sono altro che vecchi album rimasterizzati e presentati con una nuova confezione. A parte la stampa specializzata, l'unico ambito in cui il jazz richiama l'attenzione dei media è la pagina dei necrologi, quando muore qualche leggenda vivente. Non sorprende il fatto che ai concerti dei grandi del jazz ci sia spesso la stessa atmosfera adorante e imbalsamata che si respira in certi mausolei improvvisati da quattro soldi.

Sento già levarsi un coro di proteste. Non sarà anche questa una delle tante «autopsie premature» denunciate da Stanley Crouch? È vero o non è vero che quei concerti fanno quasi sempre registrare il tutto esaurito? E visto che i gruppi rock del passato continuano a risorgere dal mondo dei morti, si riuniscono e vanno in tournée, perché non dovrebbero continuare a suonare i vecchi jazzisti, fin tanto che le dita corrono ancora leste sulla tastiera? Perché i giovani di talento non devono avere la possibilità di esplorare il patrimonio lasciato da Charlie Parker? Possono, e dovrebbero farlo. Ma come diceva Woody Allen dell'amore, il jazz è uno squalo: deve continuare a muoversi e ad andare avanti, altrimenti muore. È strettamente connesso alla caratteristica che lo anima: l'improvvisazione. Gli Who possono suonare «Won't Get Fooled Again» a ripetizione, per sempre, senza che venga meno la credibilità della canzone. Tutte le canzoni rock aspirano a diventare un inno, da cantare in coro. Invece, non appena un brano jazz si cristallizza non è più jazz, ma musica da ascensore. (Già, negli ascensori si sente persino «A Love Supreme».) Il cambiamento è intrinseco al jazz. Wynton Marsalis ha fatto tanto per far conoscere la tradizione del jazz, ma il suo approccio conservatore gli è valso un inevitabile rimprovero da parte di Lester Bowie, il trombettista scomparso nel 1999, che sosteneva energicamente una tradizione alternativa fatta di cambiamento, innovazione e rivoluzione. Il problema, come può testimoniare chi abbia sentito suonare dal vivo negli ultimi anni Archie «ci sarà una ri-ri-rivoluzione» Shepp, è che le modalità stesse del cambiamento sono diventate obsolete e statiche: ci sarà una ri-ri-ripetizione. Il fascino dell'avanguardia si rivela essere soprattutto nostalgico. Non so dire bene perché, ma mi piace e trovo assolutamente rivelatore il nome di un reparto del negozio di dischi Ray Jazz, a Londra: «Avanguardia di seconda mano». Borges ha affermato che il problema della poesia sperimentale di Apollinaire è che «non una sola riga ci permette di dimenticare la data in cui è stata scritta». Il piacere che si prova a sentire i quartetti e quintetti di jazz contemporaneo che suonano be-bop ad altissimo livello non è minore di un tempo, ma bisogna tener presente che quel tipo di musica è stato suonato per la prima volta più di cinquant'anni fa. Non è così rétro come il rock 'n' roll – che ti fa venire in mente subito gente con la «banana» in testa – ma ormai il jazz in America non solo viene studiato in ambiente accademico, ma addirittura sfruttato commercialmente dall'industria che fa i soldi vendendo la storia americana.

Altra obiezione: non si può dire qualcosa di simile anche per la musica classica, la cosiddetta «musica seria»? Se Mozart è eterno, perché non si può dire lo stesso di Coltrane? Be', si può, ovviamente. Il fatto che siano entrambi dei geni è indiscusso. Il problema, anche qui, è legato alle peculiari dinamiche del jazz, a ciò che rende una musica «jazz». Dizzy Gillespie una volta ha detto che l'unica direzione in cui il jazz andava era in avanti. Se non va avanti non è jazz: diventa piuttosto una specie di musica classica, d'archivio. Paragonato ai «Giant Steps», i passi

da gigante profetizzati da Coltrane, al «Change of the Century», il volgere del secolo annunciato da Ornette Coleman, e alla «New Direction», la nuova via intrapresa da Miles, il jazz degli ultimi vent'anni è rimasto piuttosto statico. Nel frattempo altri generi musicali – i casi più evidenti sono la *world music* e la dance – si sono sviluppati così rapidamente che il jazz, al confronto, sembra rimanere immobile o addirittura andare indietro.

Gli standard vengono reinterpretati di continuo. Composizioni più recenti – «Footprints» di Wayne Shorter o «Lonely Woman» di Ornette Coleman, per esempio – sono entrate a far parte del patrimonio comune, di quel repertorio su cui e a partire dal quale si improvvisa. Un gran numero di jazzisti sperimenta nuovi tipi di formazione... Da un certo punto di vista, insomma, il jazz tiene fede al grido di battaglia lanciato da Ezra Pound: «Rinnoviamolo». È un bene, no? Certo. Ma poi ci si rende conto della verità devastante del commento di Iosif Brodskij al proposito: il vero motivo, dice, per cui si cerca di rinnovare una cosa è che quella cosa è decisamente vecchia.

La formazione tradizionale del jazz – un quartetto o un quintetto con varie permutazioni di sassofoni o trombe unite a una sezione ritmica composta da basso, batteria e piano – è musicalmente viva solo nel senso più riduttivo del termine: esiste ancora. Ma se si giudica sulla base della capacità di questo tipo di formazioni di dar vita alle eruzioni vulcaniche di Coltrane o di Pharoah Sanders, le si può considerare praticamente estinte. Dal punto di vista della tecnica ci sono in giro musicisti di bravura strabiliante, ma anche il terreno più fertile – sulle pendici del monte Coltrane – è ormai sfiancato dallo sfruttamento intensivo. Sotto questo aspetto si può ascoltare un momento intensamente profetico in una registrazione dal vivo di un'altra versione di «Olé», eseguita da Pharoah nel gennaio del 1982. Dopo essere arrivato durante l'assolo a un estremo e lancinante acuto, Pharoah semplicemente si toglie di bocca la tromba e grida, riconoscendo – festante e frustrato al tempo stesso – che lo strumento è giunto al limite invalicabile dell'espressività. Per questo la frenesia generata da recenti tentativi di spingersi oltre in questa direzione pare spesso una ricerca puramente accademica dell'eccesso.

Il caso del sassofonista norvegese Jan Garbarek è più complesso. Non si tratta solo di uno dei migliori strumentisti del mondo. Garbarek è uno dei musicisti più pronti a valicare i confini che definiscono il jazz come tale. Le sue collaborazioni con il cantante pakistano Ustad Fateh Ali Khan (*Ragas and Sagas*, 1992) e con il suonatore di ud tunisino Anouar Brahem (*Madar*, 1994) hanno contribuito a spostare il baricentro geografico del jazz ancora più a est. Quattro anni dopo *Madar*, Brahem ha pubblicato un disco che probabilmente non avrebbe inciso se non avesse mai suonato con Garbarek. In *Thimar* Brahem è accompagnato da Dave Holland al contrabbasso e John Surman al sax soprano e al clarinetto basso. Nel brano che dà il titolo all'album Surman, che suona con grande maestria in tutto il disco, ricorda a tal punto Coltrane nei suoi momenti più orientaleggianti da far pensare che sia qui, in un lontano avamposto del decadente impero del jazz, che il sassofono trova il suo più soddisfacente impiego. Quello stesso sax che secondo i sarcastici versi di John Ashbery indubbiamente «ha qualcosa da dire/su tutto questo, ma lo dice solo a se stesso!» Proprio come molti si sono avvicinati a Brahem grazie a Garbarek, io ho sentito parlare di

Abou-Khalil tramite un altro sassofonista nomade, musicalmente parlando: Charlie Mariano. Il sassofonista faceva parte del magnifico ensemble arabo-jazz riunito da Abou-Khalil per il suo disco Blue Camel (1992). In effetti, quindi, gli spiriti più avventurosi del mondo del jazz ci hanno portato lontano dal centro, fino ai confini del genere e oltre.

La straordinaria prolificità di Jarrett è dovuta in non piccola parte al suo rifiuto di restare limitato all'interno dei confini del jazz. Al tempo stesso, però, il suo trio si è impegnato per gran parte degli ultimi quindici anni in un'ampia reinterpretazione e cura del repertorio tradizionale jazzistico. Il suo biografo Ian Carr considera queste versioni degli standard tra le migliori cose incise da Jarrett. Non sono d'accordo. Il formato di quasi tutti questi dischi è il medesimo: cinquanta minuti di standard e dieci di stupende composizioni originali di Jarrett. Di solito il brano inedito è sfacciatamente uno sviluppo di uno standard: in At the Blue Note è il caso di «The Fire Within», che divampa come un incendio appiccato dalle braci sommesse e familiari di «I Fall in Love Too Easily». Sono come uccelli esotici, queste composizioni originali, che da acque tranquille escono svolazzando con un frullo d'ali pieno di movimento e colore. L'eccezione a questa regola nel formato è Changeless (1989), album ricavato dai segmenti improvvisati di quattro concerti di standard: è uno dei migliori dischi incisi da un trio nella storia dell'improvvisazione. Ma sono gli altri album, che potremmo definire «privi di montaggio», per così dire, che indicano in modo illuminante il passaggio dal progresso alla tradizione, dal nuovo al vecchio, che si verifica anche nel caso di un genio assoluto come Jarrett. All'epoca di Tokyo '96 si contano solo cinque minuti di musica originale su ottanta. Whisper Not, inciso a Parigi nel 1999, è composto interamente di standard. The Melody at Night, visto in questa luce – crepuscolare, la definirei – sembra indicare il destino di Jarrett, e del jazz.

La questione, però, si può considerare anche in altro modo. Una componente fondamentale della tradizione jazzistica è stata la capacità di trarre un qualcosa in più dalle proprie mancanze: basta pensare alle dita deformate dal fuoco di Django Reinhardt. Ci si può spingere oltre e ipotizzare che nel jazz una diminuzione delle capacità fisiche può determinare un drammatico aumento dell'effetto emotivo. Non sorprende, quindi, che l'ultimo album solista di Jarrett sia infestato dal fantasma del dio infermo della tastiera, Bud Powell, e dal suo tocco. La storia del jazz è fatta di gente che cerca di risollevarsi dopo essersi ritrovata a terra. Questa verità nuda e cruda viene articolata in modo delicatissimo in The Melody at Night ed è per questo che il disco non è mai deprimente. Al contrario, ciò che sentiamo dopo la «lunga privazione e l'impotenza» di Jarrett è «la riconoscenza di un convalescente» come la definiva Nietzsche: «l'esultanza dell'energia che ritorna, della fede nuovamente ridesta in un domani e nel giorno di poi, del subitaneo sentire e presentire l'avvenire, con nuove avventure, nuovi aperti mari, mete ancora concesse, ancora credute». ¹

Il 26 luglio del 2000 il trio di Jarrett ha suonato a Londra. Avevo letto in un'intervista che la necessità di preservare le forze avrebbe costretto Jarrett a suonare solo be-bop. Sono andato al concerto con lo stesso spirito con cui ero andato anni prima a vedere Miles Davis nello stesso posto: non ci andavo per sentire la musi-

ca, ma per vedere il grande musicista. Non avrei potuto avere aspettative inferiori. Jarrett, DeJohnette e Peacock sono saliti sul palco e hanno iniziato a suonare un brano originale del pianista. Nel giro di qualche minuto ci siamo ritrovati nel mondo incomparabile di Jarrett. Alla fine di quel primo brano ho pensato: «Va bene, adesso ci toccano quaranta minuti di standard». E invece il trio ha continuato a suonare musica che sfidava ogni possibile classificazione. Durante l'intervallo ho incontrato per caso Ian Carr con altri amici: eravamo tutti a bocca aperta, spossati ed entusiasti di quel che avevamo sentito.

È stato un concerto incredibile e lo si può ascoltare in parte in *Inside Out* (2001). Ma le perplessità restano. Fino a che punto il recupero di un solo genio ci permette di fare una prognosi più generale sul destino che attende il jazz? Per dirla in altre parole, ci sarà qualcuno in grado di offrire a Jarrett il tributo che lui ha riservato a Miles, e Miles a Ellington?

Per rispondere a questa domanda, non è strano dover cominciare su una nota mesta. Non sono mai stato tanto commosso alla scomparsa di un personaggio pubblico quanto in occasione della morte di Don Cherry nell'ottobre del 1995. A differenza di Larkin, però, non mi sono sentito spinto ad affermare che il jazz era «definitivamente morto»: anche se i coccodrilli dei giornali lo definivano un «jazzista» o un «trombettista», Cherry aveva incarnato tutto il meglio del termine «world music» ed era andato al di là di ogni classificazione limitativa. Dalla sua morte in poi, l'invocazione del nome o dello spirito di Cherry è un segno inconfondibile di vitalità musicale, e certo la cosa non sorprende. Tra i primi a riferirsi a lui c'è stato Trilok Gurtu con «Don» e «Cherry Town» in *The Glimpse* (1997). E indubbiamente a Cherry allude la tromba di Nils Petter Molvaer nel brano che dà il titolo al suo innovativo album *Khmer* del 1997.

Molvaer è nato nel 1963 sulla costa nordoccidentale norvegese. Il primo trombettista a cui si è appassionato è stato Miles Davis: non quello di *Kind of Blue* o di «My Funny Valentine», però, ma quello della fase elettrica, da *In a Silent Way* ad *Agharta*. Non c'è bisogno di specificare che a Molvaer non interessa solo lo stile del Miles strumentista, ma la sua concezione musicale complessiva e le sue sonorità. «He Loved Him Madly», omaggio a Ellington dai rimandi stockhauseniani, è assolutamente centrale per questa fase della carriera di Miles: un brano meditabondo, *ambient* ante litteram, che finisce – per dirla con Ian Carr – «con una lunga pulsazione ritmica che trasforma tutto il dolore in qualcosa di positivo e persino ottimistico». A Larkin, ovviamente, sarebbe sembrato un omaggio decisamente inappropriato, anzi semmai gli avrebbe dato un motivo di pessimismo ancor più nero.

All'inizio della mia passione per il jazz sarei stato tentato di concordare con lui. Consideravo quella fase della carriera di Miles un passo disastroso nella direzione del jazz-funk e del jazz-rock. *Return to Forever...* bleah! Da quella deriva la musica si era risollevata solo con il ritorno del post-bop acustico degli anni '80. Ma grazie all'influenza di Cherry e di altri mi sono allontanato dal jazz «vero e proprio» per avvicinarmi alla world music e con mio grande imbarazzo, vista l'età non più verdissima, mi sono appassionato alla dance e alla musica elettronica. Non sarà stata forse una parabola consueta, ma la destinazione per molti versi era inevitabile.

La parte pre-coma di *Fidanzata in coma* di Douglas Coupland si svolge alla fine del 1979. Karen, la fidanzata in questione, ricorda una sua premomizione sul futuro: «La gente sembrava più... elettronica». E così Carl Craig, codirettore del primo Detroit Electronic Music Festival, svoltosi nel 2000, non esagerava poi molto affermando che «oggi tutta la musica è elettronica». Chissà, forse anche la qualità del silenzio è cambiata impercettibilmente, l'aria stessa è stata alterata da tutte le informazioni elettroniche che la attraversano. Di conseguenza i primi esperimenti di musica elettrica di Miles Davis negli anni '70 oggi suonano più contemporanei e meno ancorati al momento in cui sono stati composti rispetto a «My Funny Valentine» o a «So What». Oltre a presentare nuove sonorità elettriche, *Bitches Brew* è stato uno dei primi dischi di «jazz» realizzato tanto in fase di edizione che durante le registrazioni. Come «He Loved Him Madly», non era in anticipo sui tempi solo per il suono e la coloritura musicale, ma anche per le modalità di creazione della musica.

All'interno della composizione musicale elettronica, l'arte del solista è stata in parte soppiantata da quella del sampling e del remix. Queste tecniche partono da un repertorio di materiale accumulato che viene ricombinato e rielaborato. I dischi classici della Blue Note sono stati ampiamente saccheggianti dai decay di acid jazz e house music. Visto che ci si affida alla tensione tra la familiarità dei vecchi brani da cui si trae spunto e la novità del contesto, a volte ci si trova davanti risultati non certo ispirati. D'altro canto, nelle mani del maestro francese Ludovic Navarre (alias St. Germain) i materiali di repertorio sono stati sfruttati per ottenere effetti sempre interessanti e qualche volta eccezionali. In «Rose Rouge», la prima traccia di *Tourist* (2000), la sfriggolante ritmica pop viene trascinata impercettibilmente ma inesorabilmente dal be-bop alla house, dal passato all'odierno. Quando «In a Silent Way» e «He Loved Him Madly» sono stati remixati da Bill Laswell nel suo album del 1998 *Pantbalassa*, la vicinanza tecnica tra la fonte e la sua lavorazione ha dato luogo a qualcosa di ancor più straordinario: ciò che era contemporaneo è diventato ultra-contemporaneo. Sarà stata una mia pecca, ma solo dopo aver ascoltato *Pantbalassa* mi sono reso conto di quanto brani come «Shhh/Peachful» avessero anticipato i paesaggi sonori della musica *chill-out*.

E questo ci riporta a Nils Peter Molvær. Da un lato il trombettista prosegue la scelta di Miles di guardare al di fuori dei confini del jazz e vedere cosa succede negli altri generi della musica del suo tempo. Mentre Miles, però – insieme ai suoi compari di *fusion* Wayne Shorter e Joe Zawinul – propendeva automaticamente verso il funk, Molvær non si è semplicemente calato nella musica elettronicamente più all'avanguardia di oggi: in gran misura, anzi, stili come drum 'n' bass, jungle, techno, ambient e trip hop hanno contribuito alla sua formazione come musicista.

Alla fine degli anni '90 c'era un gran numero di compilation che si contenevano il diritto a illustrare il «sound futuro» di questo o quell'altro genere: il futuro, però, si poteva già ascoltare, a Oslo. Era jazz? Se bisogna per forza definirlo in qualche modo io preferirei chiamarlo «post-jazz», visto che gran parte dei suoi tratti distintivi dipendono da elementi estranei agli aspetti fondamentali di questo genere. Definirlo jazz, inoltre, sarebbe sottovalutare gli elementi basilari – programmazione, sampling e scratch – della musica dance ed elettronica da cui Molvær dipende. Il jazz è un elemento importante, ma che non definisce appie-

no quella musica. Se Molvaer riesce a proseguire la tradizione del jazz, lo fa tirandone le somme. Per rovesciare la considerazione di Brodskji, quel «qualcosa» in questo caso non viene rinnovato, è già nuovo in sé. Un punto cruciale da notare è che il suono della tromba di Molvaer, anche quando non viene fatto passare attraverso il vocoder o elaborato in qualche altra maniera, ha in un certo modo un'inflessione elettronica. Consapevolmente o no, Molvaer si è reso conto che almeno per il momento la tromba deve abbandonare la sua antica spudorata sicurezza, il suo timbro metallico, per assumere – seguendo ancora la lezione di Miles – un ruolo più sommessso. La tecnologia informatica nella creazione di musica elettronica o dance non è un semplice complemento dell'arte del solista: questi due aspetti formano un insieme indivisibile. È un genere musicale completamente nuovo. Se Molvaer è un grande musicista jazz lo si deve in buona parte al fatto che non è solo un jazzista.

Materiali delle session di *Khmer* sono stati remixati dagli Herbaliser, da Mental Overdrive, dai Rockers Hi-Fi e da altri ancora. Ne è risultato un intreccio sonoro di inesorabile sottigliezza in cui il lirismo della tromba riesce a stento a liberarsi della ritmica che minaccia sempre di inghiottirlo. È un gioco fondamentale per la tensione emotiva della musica, proprio perché storicamente lo strumento che improvvisava era sempre inglobato dagli altri. Sembra quasi, perciò, che il jazz resti sepolto sotto l'avanzata a valanga della techno e di una miriade di suoi sottogeneri. Per questo la musica che ne nasce è così preveggenza, così importante e soprattutto così intensa: il jazz viene accettato come una delle prime luci che annunciano l'alba del nuovo millennio.

A *Khmer* fa seguito *Solid Ether* (2000), che soffre di un eccesso di zelo. La tromba dall'inflessione alla Cherry/Davis ha un suono deliziosamente meditabondo come nel disco precedente, ma spesso gli arrangiamenti si dissolvono in un frenetico rombare di basso e batteria. Sembra, tra l'altro, illustrare un dilemma più ampio: se la drum 'n' bass voleva progredire sembrava condannata a esaurire in breve tutte le possibili permutazioni a sua disposizione a meno di non riuscire a mutare in qualcos'altro... cessando così di esistere! L'ispirazione dance-elettronica a cui Molvaer si era affidato per prolungare e illuminare il lungo crepuscolo del jazz stava anch'essa cadendo in un periodo di stasi creativa. Niente lo dimostra più brutalmente di *Recoloured*, album di pessimi remix nessuno dei quali riesce a migliorare i brani originali. Inevitabilmente non è stato pubblicato dalla ECM così come il seguente album «vero» di Molvaer, *NP3* (2003). Il disco non proponeva nessun progresso effettivo e qua e là restava schiacciato dagli arrangiamenti banali che avevano caratterizzato «la nuova concezione del jazz» proclamata dall'altro norvegese Bugge Wesséktoft. C'erano però intermezzi lirici a sufficienza da far pensare che Molvaer stesse facendo l'inventario delle immense risorse tecniche e artistiche a sua disposizione, piuttosto che continuare a spingersi senza sosta in avanti. La perdita di slancio sperimentata da gran parte della musica dance ha fatto esitare anche Molvaer, e questa esitazione il trombettista l'ha incorporata nelle pause della melodia nella deliziosa *post-ballad* «Little Indian». Quel brano è stato rielaborato nell'album più recente di Molvaer, *Streamer* (2004), registrato dal vivo a Londra. Il disco prova che il norvegese è tuttora uno dei compositori e musicisti più emozionanti e moderni esistenti al mondo.

Se la musica di Molvaer si può definire post-jazz, allora quella dei Necks va considerata a buon diritto «post-tutto». A volte vengono definiti un trio jazz, e va bene; basta aggiungere subito che hanno completamente rivisto l'idea di base di una simile formazione.

L'accoglienza estatica ricevuta dall'Esbjorn Svensson Trio alla Royal Festival Hall nel 2003 durante il London Jazz Festival è stata vista da qualcuno come il segno che per quanto riguarda l'innovazione il testimone era passato dall'America all'Europa, e in particolare alla Scandinavia. Considerate quanto disti l'Esbjorn Svensson Trio dal genere di cose che continuano a propinare gruppi come il Tommy Flanagan Trio e vi farete un'idea di quanto i Necks abbiano superato il trio svedese. Ciò significa, se vogliamo dare una sede geografica all'innovazione, che la nuova frontiera del jazz è l'Australia.

Ho detto «nuova», ma Chris Abrahams (tastiere), Tony Buck (batteria) e Lloyd Swanton (basso) suonano insieme da più di quindici anni. Vengono da Sydney e forse la loro distanza dai centri tradizionali del miglior jazz può aver giocato un certo ruolo nella loro originalità innovativa. Forse spiega anche perché il loro seguito di appassionati, benché fedelissimo, sia ancora relativamente ridotto.

Sia dal vivo che su disco una tipica esibizione dei Necks consiste in un unico brano lungo un'ora che cresce lentamente d'intensità e complessità. A sottolineare ancor più questa continuità, il loro secondo disco *Next* (1990) iniziava con dieci secondi del primo, *Sex* (1989). Il minimalismo sublime di *Aether* (2001) porta questo approccio – o meglio, lo riduce – a una nuova dimensione: un pezzo intero basato su un unico brillante accordo. Mi piace questa scelta scomoda e coraggiosa: in una cultura caratterizzata più che altro dalla labilità dell'attenzione ascoltare i Necks necessita di un tipo di concentrazione assoluta, simile a quella richiesta dai *raga* indiani.

Dal vivo di solito suonano in formazione acustica. I dischi in studio aggiungono qua e là a piano, basso e batteria un suono vorticoso di organo elettrico e piano Rhodes che dà al loro sound un tocco alla Miles Davis anni '70: lo si nota soprattutto in *Hanging Gardens* (1999). Miles prendeva a prestito e incorporava nella sua musica ciò che a suo giudizio – e a volte si sbagliava – era il meglio degli altri generi di musica leggera contemporanea; i Necks, come Molvaer, hanno accolto la ripetizione ipnotica tipica della miglior musica elettronica. Come concessione alle performance dal vivo, i creatori di musica programmata fanno delle improvvisazioni di qualche sorta, che spesso non vanno oltre un gran girar di manopole tanto per fare scena. Qui, i loop interminabili, i giri di basso e le parti di batteria programmate sono di nuovo in mano a musicisti che improvvisano liberamente, creando un tappeto sonoro infinito. Ci sono echi del fluire incontrollato del trio di Jarrett, che i Necks talvolta ricordano. È particolarmente vero in «Pelè», contenuto in *Next*, che dura mezz'ora: un pezzo corto, per le abitudini del gruppo. In altri momenti sembrano sul punto di passare alla pura dance music. Non succede quasi mai del tutto, ma l'attesa crescente crea una suspense incredibile. Ecco che si spiega la sensazione di trovarsi ad ascoltare una musica guidata dai suoi elementi latenti, e qui torna la similitudine con la musica classica indiana.

Come suggerisce il titolo, *Drive By*, il loro disco del 2004 è ottimo da ascoltare mentre si guida, e non solo perché si slancia verso un orizzonte che continua

ad allontanarsi. È musica che contiene lo spazio che attraversa. I Necks sono ispirati forse dall'abilità che Miles aveva di riempire la propria musica di spazi, ma sembra probabile che l'apertura del loro stile abbia radici più profonde, nell'immenso paesaggio australiano. Ne è testimonianza il fatto che a volte ci si sente così collati da pensare che i loro brani siano monotoni, per poi accorgersi che la musica è completamente cambiata senza riuscire a dire quando quel cambiamento è avvenuto. È musica immutabile e in continuo cambiamento e non c'è modo di sapere dove porterà quel viaggio in stato di trance. Come annotò D.H. Lawrence durante il suo viaggio in Australia nel 1922, c'è «una specie di richiamo nel bush. Ci si potrebbe ritrovare fuori dal mondo, sull'orlo dell'altrove».

Lo si percepisce intensamente in *Drive By*, che volteggia attraverso paesaggi da sogno ambient, giochi di bambini, grilli, alveari, evocati tutti da suoni «trovati per caso». Mentre gli album precedenti erano dischi affidabili e un po' disadorni composti di improvvisazioni continue «in diretta», *Drive By* è costituito da segmenti che sono stati ristrutturati in fase di edizione, ricchi di *overdubbing*, come una colonna sonora per un film ancora da girare.

Drive By ha le potenzialità per essere il disco che farà conoscere i Necks a un pubblico di massa. A scanso della possibilità che qualcuno lo interpreti come un rilassamento e un ammorbidimento del loro stile, a quel disco ha fatto seguito nel 2005 un doppio CD, *Mosquito/See Through*, astratto, minimalista e difficile come e più dei precedenti. Non so neanche se mi piace ascoltarlo, non sono sicuro di essere in grado di dedicargli il tempo e la concentrazione che richiede, ma adoro quel disco e amo i Necks: bisognerebbe essere matti per pensare il contrario.

(Traduzione di Giovanni Garbellini)

im: LA MUSICA CHE ABBIAMO ATTRAVERSATO
a cura di RAMIERI POLESE
EDITORE GUANDA, 2005, P. 263