

## Voci XI: KEITH JARRETT – MILES DAVIS

**Voci dall'Aldilà** è una rassegna dedicata a compositori scomparsi provenienti da ambiti e metodologie musicali diverse, le cui 'voci' – in maniera ormai assodata o solo grazie a una riconsiderazione critica recente – continuano a rappresentare un importante punto di riferimento e termine di dialogo con il presente.

Talvolta *Voci* si apre con un extra: l'edizione 2004 comprendeva un omaggio a Stockhausen, in occasione della settimana di concerti con cui Angelica lo riportava in Italia dopo molti anni; *Voci XI* si apre con un'anteprima "fuori serie" dedicata a **Keith Jarrett**, musicista celeberrimo e autore del disco (per di più un doppio Lp) di piano solo più venduto nella storia non soltanto del jazz ma di ogni genere musicale. Premiato quest'anno con un Leone d'Oro alla carriera dalla Biennale Musica, è anche stato il solo ad aver ricevuto, nel 2003, un Polar Music Prize (che di norma premia due musicisti), sia per la categoria classica che per quella della popular music; e nel 2004, il solo musicista non classico, assieme a Miles Davis, a cui sia stato assegnato un Léonie Sonning Award, un premio ricevuto nella storia da compositori e interpreti come Stravinsky, Rubinstein, Messiaen, Segovia ecc.

Jarrett è del resto il musicista che – in parallelo con Cecil Taylor e seguendo ovviamente percorsi diversi – ha avuto il merito di far risorgere, dai primi anni 70, il pianismo solo nel jazz; ed è sicuramente l'unico ad aver fatto assurgere alla figura del musicista jazz lo status del grande concertista classico.

Tre anni fa lo scrittore inglese Geoff Dyer ha scritto di lui: "ora che ha compiuto 70 anni, è giunto il momento di dire, quietamente ma fermamente, che Jarrett non è soltanto il più grande pianista del mondo, ma il più grande musicista vivente." Eppure i consensi critici nei suoi confronti non sono stati sempre unanimi, anzi: un esempio è nel libro "Il jazz degli anni settanta" (Gammalibri 1980), nel quale Gianni Gualberto ne descriveva la parabola come "discendente" già da subito dopo *Facing You* del '71, bollandone il pianismo che gli ha dato la fama come affetto da un "impressionismo e romanticismo assimilati acriticamente", un "melodismo mediocre o banale", un'espressività "che potrebbe offrire spunti di grandi interesse (e spesso lo fa indubbiamente)", ma che "troppe volte naufraga nel 'kitsch'", e insomma sofferente "di una fortissima forma di elefantiasi a scapito dell'equilibrio della sintesi, e che oggi appare una lunghissima, illogica e sconclusionata sonata cui manca il rigore e il senso formale della forma-sonata."

Accuse che a leggerle oggi sembrerebbero più adatte a ben altro pianista-compositore che sarebbe salito alla ribalta qualche decennio dopo, ma che danno bene l'idea dell'impatto divisivo che l'ascesa di Jarrett suscitò al suo apparire, e di quella che il critico Stefano Zenni ha descritto come un tratto fondamentale della personalità del pianista, caratterizzata dall'ambivalenza tra una quantità d'idee e un'energia interiore strabordanti, e la ricerca di uno stato di "estasi" nel suonare come punto di equilibrio con cui trovare istintivamente la strada per esprimersi.

Quella di Keith Jarrett è stata in realtà una carriera multiforme e complessa: bambino prodigio, appare su disco già a 17 anni, in un lp di Don Jacoby; nel '66 è con i New Jazz Messengers di Art Blakey e nel quartetto di Charles Lloyd, dove incontra il suo partner decennale Jack DeJohnette; nel '68 esordisce a proprio nome con un lp, *Restoration Ruin*, in cui *canta* e suona tutti gli strumenti (dal sax soprano ai bonghi e percussioni a organo, basso e chitarra – narra la leggenda che Stan Getz gli abbia chiesto di seguirlo in tour dopo averlo sentito suonare in quel periodo al Deer Head Inn un solo alla chitarra elettrica!); e nello stesso anno inaugura il suo leggendario trio con Charlie Haden e Paul Motian (ovvero, significativamente, il bassista di Ornette Coleman e il batterista di Bill Evans); tra '70 e '71 fa parte della band di Miles Davis che lo convince a suonare esclusivamente il piano elettrico e l'organo per vari concerti (Cellar Door, Isola di Wight, Fillmore East); nello stesso '71, al trio si aggiunge l'altro colemaniano (e poi con Haden negli Old and New Dreams) Dewey Redman; e sempre nel '71 Jarrett viene chiamato da Manfred Eicher a incidere il primo piano solo per la ECM, *Facing You*.

Nel giro di pochi anni dispiega insomma già una vasta gamma di passioni musicali e influenze: il jazz tutto, dal rag al free di Coleman (cfr. *Piece for Ornette* nel live del '72, con un furioso Keith al soprano); ma anche gospel, folk, atmosfere "hippy" e rockeggianti con congas e flautini, cover di Bob Dylan e Joni Mitchell... poi dal '74 il "quartetto europeo" con Jan Garbarek, dal suono più algido e introspettivo (ma anche all'occasione esuberante, come nello stupendo live *Sleeper*); nel '75 *The Köln Concert* e la conseguente esplosione del successo oltre i confini del jazz, cui si aggiungono le raffinate prove come compositore di musica da camera e per orchestre, le improvvisazioni all'organo da chiesa, le interpretazioni di musica classica (Bach, Handel, Mozart); e dall'83 la fondazione del Trio Standards, con il vecchio compagno DeJohnette e Gary Peacock, che rimane la sua formazione più duratura (31 anni, datando il loro ultimo concerto al 2014).

E naturalmente i leggendari racconti sul carattere irascibile e paranoico, incubo dei promoter di tutto il mondo; da cui la vera sorpresa che sarà per gli spettatori vedere come Dibb nel suo film è riuscito a

guadagnarne la fiducia e a coglierlo nell'intimità della sua casa, rilassato e disponibile a parlare della sua musica come non mai.

In fondo, è dal cambio di suono con il "quartetto europeo" e dal *Köln Concert* che Jarrett cominciò a venire fortemente dibattuto dalla critica jazz, per il suo progressivo allontanarsi dalle matrici jazzistiche americane; rapporto che sarà parzialmente recuperato con lo Standards Trio. Nulla comunque in confronto alle polemiche ferocissime e agli anatemi che scatenerà all'interno della critica jazzistica la svolta elettrica di **Miles Davis**.

Davis è considerato uno dei più influenti, innovativi e originali musicisti del XX secolo: è rimasto celebre l'aneddoto di quando fu invitato a una cena alla Casa Bianca, quando Reagan era presidente. Aveva accettato perché era una cena in onore di Ray Charles, e si trovò seduto accanto alla moglie di un politico, che cominciò a chiedergli con insistenza dello stato di salute del jazz americano. «Il jazz qui è ignorato perché non è dei bianchi, che vogliono possedere tutto», disse Davis. La donna piccata ribatté: «E lei che cosa ha fatto di così importante nella sua vita?». «Beh, io ho cambiato la storia della musica cinque o sei volte», rispose il trombettista. Quel che è certo è che, nel corso di quasi cinque decenni di carriera, il "Picasso del jazz" ha impresso una serie di svolte epocali alla storia della musica afroamericana.

Rampollo di buona famiglia, giunto a New York nel 1944 per studiare musica classica e contemporanea alla prestigiosa Julliard School of Music (dove si diplomeranno Philip Glass e Steve Reich), ci resterà solo un semestre, preferendo frequentare il Minton's Playhouse, culla del nascente be bop. Già nel '45, fa il suo ingresso nel gruppo di Charlie Parker; ma insoddisfatto dalla frenetica velocità del be bop e incontrato Gil Evans, fonda con il suo aiuto nel '48 un nonetto dalla strumentazione insolita (con corno francese, tuba, trombone, sax contralto...): tra i musicisti ci sono Lee Konitz, Gerry Mulligan, Gunther Schuller, John Lewis (poco più avanti fondatore del Modern Jazz Quartet). Traendo ispirazione dalle orchestre di Duke Ellington e Claude Thornhill, le loro incisioni del '49 e '50 cambieranno letteralmente il jazz degli anni Cinquanta. *Birth of the Cool* peraltro vendette poco inizialmente, con risentimento di Davis che vedrà l'intera corrente del West Coast Jazz che da quel disco ha origine, e musicisti come Chet Baker divenire in quegli anni più popolari di lui (stessa sorte che peraltro avrà il suo periodo "elettrico", nel quale si troverà surclassato dalle vendite di *Headhunters* del suo "allievo" Herbie Hancock). Nel '51 Miles incide per la Prestige in un quintetto (con Sonny Rollins e Roy Haynes) che anticipa in pratica già l'hard bop reso celebre dai Jazz Messengers di Blakey; ma d'altra parte si distacca presto dall'aggressività del genere divenendo un maestro nelle ballads (spesso prelevate dal repertorio di Frank Sinatra).

Nel '55 a Newport, il suo solo su *Round Midnight* di Monk (con lo stesso Monk, una delle sue influenze dichiarate, al piano) sbalordisce pubblico e critica; nasce il mito del suono e fraseggio della sua tromba, inimitabili e imitabilissimi: come dirà di lui Paolo Fresu nel '91 in occasione della scomparsa, un suono che 40 anni dopo era rimasto modernissimo e che veniva usato "in tutta la musica, anche in quella non jazzistica": "penso che non esista musicista che non sia in qualche modo debitore di Miles per qualche aspetto. Anche quei musicisti che a prima vista sembrano più lontani dalla sua sensibilità."

Il nuovo quintetto del '55 con John Coltrane prepara la nuova svolta epocale del '59, "Kind of Blue" che, complici le discussioni con George Russell (autore nel '53 del saggio *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*) e l'ingresso di Bill Evans (Davis dirà di essersi ispirato a Ravel e Rachmaninov, compositori amati e suonati da Evans) costituisce una pietra miliare dell'uso delle scale modali nel jazz. Negli stessi anni (57-60) escono i capolavori orchestrali "third stream" arrangiati da Gil Evans, *Miles Ahead*, *Porgy and Bess* e *Sketches of Spain*.

Tra 1963 e '64 si forma il quintetto totalmente diverso e altrettanto leggendario di quello del '55: Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams, e Wayne Shorter. Come nota Luca Cerchiari, è a partire da questo gruppo che Davis abbandona il confronto con grandi personalità (Miles e Monk, Miles e Evans, Miles e Coltrane) muovendosi in direzione del collettivo, e abbandonando l'idea di una divisione rigida tra solisti e sezione ritmica. Sono loro che accompagnano Davis nel percorso di avvicinamento al rock e al funk, o meglio nel suo modo personalissimo di costruire qualcosa di nuovo dai suoi ascolti più recenti (James Brown, Jimi Hendrix, Sly Stone): prima la fusion di *Miles in the Sky* (che prende il titolo da *Lucy in the Sky with Diamonds*), *Filles de Kilimanjaro* (disco che David Toop definisce in *Rap Attack* "un'anticipazione infinitamente fredda e sottile dell'electro"), *In A Silent Way* (al quale partecipano anche un John McLaughlin incontrato il giorno prima, e Joe Zawinul, che si trovava in studio solo per assistere all'incisione della sua composizione omonima, assoldato al momento); poi lo shock ancor più grande causato da *Bitches Brew* e dai dischi successivi. Dal '68, Davis comincia a ragionare in termini di processo svincolato dalle concezioni tradizionali di forma; le convenzioni come tema e improvvisazione, solo e accompagnamento vengono rigettate ("lunghi pezzi senza forma che non andavano da nessuna parte", come gli rimproverò Stanley

Crouch); in studio non si entra più con brani già definiti, ma esplorando alcuni elementi, alcune sezioni, per combinarle poi a posteriori. Teo Macero lascia accesi i registratori indefinitamente, e il disco viene costruito con un processo "cinematografico" di montaggio (es. i primi sei minuti di *Shh/Peaceful* riaggiunti alla fine del brano, o il nastro rallentato bruscamente, la stereofonia alterata e le sovraincisioni di McLaughlin e Davis in *Big Fun*), cose che crearono uno scandalo enorme nei puristi sia del jazz tradizionale, che della free improvisation.

"Guidato dal suo formidabile istinto, Miles mette in atto un meccanismo senza precedenti, reclutando dall'oggi al domani giovani solisti europei e americani, e li getta nella mischia di *sessions* discografiche e concerti poveri di tracce strutturali predeterminate, e ricchissimi, per converso, di un'empatia collettiva e di un assoluto controllo percettivo dell'interplay, delle dinamiche, delle nuove sonorità. Ne deriva un flusso nel quale semplicità, raffinatezza e caleidoscopica freschezza timbrica s'intrecciano, facendo un free jazz ineditamente elettrico, ribadendo il gusto elegante e ambiguo della modalità, sposando la funkiness nera del beat ritmico altrimenti essenzializzato e concettualizzato rispetto al rock e al rhythm and blues, e scatenando sopra di esso una libertà dialogica tra tastiere e fiati che ricorda – al di là delle apparenze – un gioco orchestrale, ma con libertà e principi davvero inediti." (Cerchiarì).

Per *On The Corner* dichiarò di essersi ispirato al contrappunto Bachiano, all'uso dello spazio di Stockhausen, all'organizzazione ritmica antigerarchica e paritaria di ogni strumento di Sly & Family Stone, e agli assoli simultanei nei Prime Time di Coleman, il tutto su un tessuto poliritmico da cui spuntano ritmi indiani, africani, afrocubani e brasiliani. Col senno di poi, le produzioni di questo periodo prefiguravano anche la *fourth world music*, la fusione di tribalismi africani e tecnologia elettronica che sarebbe esplosa qualche anno dopo con le collaborazioni di Brian Eno, Talking Heads e Jon Hassell.

*On The Corner* inizialmente non piacque praticamente a nessuno (perfino Lester Bangs scrisse nell'81 di non essere nemmeno riuscito ad ascoltarlo per i primi cinque anni dall'uscita), ma venne adottato come un manifesto alla fine dei 70 quando esplose la generazione free/jazz/punk/no wave newyorchese (Material, Defunkt, Tom Cora, Robert Quine, Marc Ribot, Vernon Reid, Jody Harris ecc).

Già da questi nomi, si può capire che il capitolo dell'influenza che Davis ha esercitato è estesissimo e va ben oltre il jazz: certo, i tanti gruppi fusion e jazz rock o trombettisti come Enrico Rava e Paolo Fresu; ma anche Robert Wyatt e i Soft Machine, *Breathe* dei Pink Floyd (per cui Richard Wright dichiarò di essersi ispirato alle progressioni accordali di *Kind of Blue*), *On Land* di Brian Eno (per il quale Eno citò nelle note la rivoluzionaria produzione di Macero nella disposizione "spaziale" dei suoni di *He Loved Him Madly*), *24-24 Music* di Arthur Russell, *OK Computer* dei Radiohead (Thom Yorke dichiarò che per farlo avevano preso a modello *Bitches Brew* nel suo essere "come costruire qualcosa e osservarlo cadere a pezzi, ed è proprio questa la sua bellezza"), ecc., fino ai tanti campionamenti nell'hip hop (ci piace citare, in uno dei caposaldi italiani del genere, l'uso di *Jean Pierre* ne *La rapadopa* di Dj Gruff), al "post-noise cubista" degli italiani Starfuckers, e ai tocchi liquidi e alla lenta circolarità dei Necks che rimandano alle impressionistiche atmosfere di *In a Silent Way*. (Walter Rovere)

### **Keith Jarrett - *The Art of Improvisation***

di Mike Dibb

(Gran Bretagna 2005 - v.o. sott. it., 86')

con Keith Jarrett, Manfred Eicher, Jan Garbarek, Charlie Haden, Ian Carr, Gary Peacock, Jack DeJohnette, Chick Corea, Gary Burton, Dewey Redman, George Avakian, Steve Cloud, Toshinari Koinuma, Rose Ann Jarrett

### ***The Miles Davis Story***

di Mike Dibb

(Gran Bretagna 2001 - v.o. sott. it., 124')

con Miles Davis, Ian Carr, Keith Jarrett, Jack DeJohnette, John McLaughlin, Shirley Horn, Dave Holland, Joseph Zawinul, Chick Corea, John Scofield, Spike Lee, Dave Liebman, Bill Evans, George Avakian, Don Alias, Marcus Miller, Gil Evans, Dizzy Gillespie, Clark Terry, Jimmy Cobb, Ron Carter, Irene Cawthon, Frances Davis, Cheryl Davis, Erin Davis, Vincent Wilburn jr, Jean-Pierre Lenoir, Bob Weinstock, René Urtreger, Jeanne de Mirbeck-Urtreger

proiezioni e incontri con il regista **Mike Dibb**