

von Alex Schlippen

I bilanci del pianista tedesco
tra i successi della sua Globe
Unity e l'ispirazione a Monk

Ho la guida b per fare del



Alla metà degli anni Sessanta hai suonato con i gruppi di Gunter Hampel e Manfred Schoof. Quanto è stato importante il loro lavoro per la nascita del nuovo jazz in Germania e in Europa?

Fu indubbiamente molto importante. I loro quintetti furono i primi a suonare quello che noi chiamavamo «new jazz»; comunque i tempi erano ormai maturi, soprattutto in Germania, Inghilterra e Olanda. Inizialmente il quintetto di Schoof tentò di suonare bebop; poi all'apparizione della New Thing, all'inizio degli anni Sessanta, cominciammo a scrivere brevi temi su cui improvvisare senza rispettare le strutture della forma canzone. Ne rimanemmo soddisfatti, restando quasi subito del tutto convinti di ciò che stavamo facendo; così trovammo seguaci fra i musicisti più giovani, sia in Germania sia negli altri Paesi. I dischi che riuscimmo a pubblicare costituirono ovviamente un grande aiuto per la divulgazione e il riconoscimento della nostra musica.

Nel 1966 fondasti la Globe Unity, che fu una delle prime ampie formazioni internazionali in seno al free. Come avevisti l'idea e la possibilità di mettere insieme un'orchestra internazionale?

ALESSANDRO ACHILLI

Come compositore ebbi l'incarico dalla stazione radiofonica statunitense di Berlino di scrivere un pezzo per un'orchestra di free jazz; ciò rientrava nelle mie intenzioni anche in precedenza e così ebbi l'opportunità di realizzare il mio progetto. L'esecuzione di *Globe Unity* – che era il titolo del

bach

uona jazz

trio di Brötzmann e il quintetto di Schoof; con l'inserimento di altri musicisti diedi forma a una specie di big band. Fin dall'inizio la *Globe Unity* è stata una formazione internazionale: dapprima con improvvisatori provenienti da tutte le parti d'Europa e in seguito anche dagli Stati Uniti e dal Giappone.

Durante gli anni Settanta c'erano differenze fra i concerti totalmente improvvisati della *Globe Unity* e quelli con brani scritti o perfino standard?

Non abbiamo mai suonato standard. Nei primi tempi i brani erano scritti da Brötzmann, Schoof, Willem Breuker e da me; comunque anche in seguito la maggior parte delle composizioni, o dei pezzi in qualche modo organizzati, era dovuta a membri dell'orchestra. Negli anni Settanta suonavamo saltuariamente anche qualcosa di Hanns Eisler o qualche brano spiritoso ma con il passar del tempo ciò cominciò a interessarci sempre meno e fu del tutto tralasciato, poiché il gruppo tendeva sempre più a eseguire improvvisazioni completamente libere, che risultarono essere la vera forza qualificante della *Globe Unity*.

Cosa è accaduto alla *Globe Unity* negli anni Novanta? Non mi risulta che abbia avuto molte occasioni di suonare.

In effetti si è verificata una pausa. Credo che l'orchestra abbia suonato pochissimo o per nulla in quel periodo, nel quale io ero impegnato con la Berlin Contemporary Jazz Orchestra. L'attività della *Globe Unity* è ripresa nel 2001 e continua tuttora. Dopo aver partecipato a un paio di festival prestigiosi, nel novembre 2006 abbiamo celebrato il quarantesimo anniversario con un importante concerto al Berlin Jazzfestival, la cui registrazione sarà pubblicata dalla Intakt alla fine del 2007 con il titolo «*Globe Unity 40 Years*».

Nel 2005 ho appunto assistito all'ottimo concerto della *Globe Unity* a «Jazz em agosto» di Lisbona. Vorrei sapere qualcosa sull'inserimento dei nuovi membri al fianco dei vecchi maestri.

Non esiste alcun problema riguardo ai musicisti più giovani o più vecchi: l'unica cosa che conta è la qualità dei

musicisti e la loro abilità nel mettersi al servizio dell'improvvisazione collettiva in questo organico. Il concerto di Lisbona è stato un vero successo e ha fornito la prova che abbiamo scelto i musicisti giusti per suonare con noi. Già in passato avevo lavorato con il clarinettista Rudi Mahall e con il trombettista Axel Dörner, che sono in grado di suonare qualsiasi cosa. Non conoscevo invece il trombonista Jeb Bishop e il trombettista Jean-Luc Cappozzo, che mi sono stati presentati da Mahall e Paul Lovens; anch'essi si sono inseriti molto bene nel gruppo.

Veniamo ora alla Berlin Contemporary Jazz Orchestra, che creasti negli anni Ottanta. Cosa mi puoi dire di questa formazione e del suo repertorio?

Alla base della Bcjo c'era l'idea di commissionare ed eseguire nuovi brani di compositori jazz contemporanei: l'abbiamo potuto fare finché c'è stato il sostegno dell'assessorato alla cultura di Berlino ma oggi non ci sono più soldi per imprese come questa. È un vero peccato, perché era un'occasione di grande creatività: abbiamo suonato pezzi di Kenny Wheeler, Misha Men-

gelberg, Willem Breuker, Manfred Schoof, Aki Takase e Carla Bley; un repertorio di mie composizioni è contenuto nel Cd «*The Morlocks And Other Pieces*», edito dalla Fmp. Nel 1996 la Bcjo fece un tour in Giappone e il concerto di Tokio fu registrato e pubblicato dalla Diw.

All'interno del tuo trio con Evan Parker e Paul Lovens quali erano (o sono) gli obiettivi, il modo di pensare l'interplay?

Fin dall'inizio il mio trio si dedica solo all'improvvisazione più estrema e libera. Non so dire granché degli obiettivi; abbiamo solo cercato di suonare il più possibile. Non ci sono mai stati temi, si è sempre trattato di improvvisare di fronte a un pubblico. Facendo questo da tanto tempo (da quasi quarant'anni), si è creato uno stabile sottofondo per la nostra musica e si è formato un nostro stile. Ora il sodalizio è del tutto consolidato e funziona molto bene.

Quando hai cominciato a incontrare e studiare la musica di Monk?

Da sempre! Alla fine degli anni Cinquanta ho studiato con Francis Coppieters, un pianista belga molto bravo, che mi ha introdotto alla musica di Monk: da allora ho cercato di suonare tutto ciò che ho potuto trovare di Monk. Per me la sua musica costituisce un'ispirazione infinita.

Secondo te, che tipo di influenza ha avuto Monk, come compositore, sui musicisti più giovani? Penso che musicisti come te, Misha Mengelberg e anche Steve Lacy rappresentino lo sviluppo delle concezioni monkiane; penso che sia invece mol-



to diversa l'influenza esercitata da Coltrane sui sassofonisti.

Monk fu sempre un *outsider*; nonostante ciò alcune delle sue composizioni sono diventate quasi popolari, perché le sue idee ritmiche e melodiche sono straordinariamente forti e sofisticate. Lacy e Mengelberg si muovono sicuramente dentro lo spirito di Monk, e anch'io cerco di farlo quando suono la sua musica. In termini formali Monk non andò oltre il blues e la convenzionale forma canzone ma da qualche parte le strutture di quattro e otto battute vengono frammentate da certe svolte e movimenti della melodia. L'influenza di Coltrane sui sassofonisti è stata molto più vasta, anche se il suo stile è stato spesso banalizzato, perdendo completamente la serietà e la profondità del suo messaggio musicale. Per i pianisti le composizioni di Monk costituiscono un grande esercizio, soprattutto nel modo di concepire il tempo: ciò non ha molto a che fare con l'influenza ma piuttosto con l'imparare e capire il jazz ai livelli più alti.

Cosa mi puoi dire dell'idea di registrare «*Monk's Casino*» e del suo quintetto?

Avevo già lavorato in passato con Mahall e Dörner, e ritenevo eccellente il loro quintetto Die Enttäuschung. In Monk avevamo un interesse comune: suonavamo abitualmente i suoi pezzi nei club e così maturò l'idea, concettualmente estrema, che sarebbe stato possibile suonare settanta brani di Monk in una sola serata. Cominciammo a ragionare su quell'idea circa dieci anni fa e la prima interpretazione ufficiale del programma

monkiano completo avvenne nel 1999 in un concerto radiofonico ad Amburgo. In seguito la registrazione, effettuata dal vivo nel 2004 al club «A Trane» di Berlino, è stata pubblicata dalla Intakt in un cofanetto di tre Cd intitolato «*Monk's Casino*», che ha avuto un grande successo. Il quintetto è completato da Jan Roder al contrabbasso e Uli Jennesen alla batteria.

Soprattutto nel corso degli anni Novanta hai avuto molte collaborazioni in duo; suppongo che ognuna di esse debba richiedere un differente approccio e rappresentare per te una diversa esperienza.

La cosa che accomuna tutte le improvvisazioni in duo è che bisogna concentrarsi di volta in volta su un unico partner musicale ma, siccome ogni musicista ha la sua personalità, ne nascono approcci ed esperienze sempre differenti. Ho inciso in duo con Sam Rivers, Sunny Murray, Tony Oxley e Aki

Takase: adesso Aki e io stiamo preparando un nuovo programma per una serie di concerti e per un Cd, che sarà prodotto alla fine del 2007 dal Jazzwerkstatt Brandenburg. Negli ultimi due anni inoltre ho gradito molto suonare in duo con il sassofonista e clarinetista Daniele D'Agaro: abbiamo registrato in studio a Udine e il disco sarà probabilmente pubblicato tra breve da un'etichetta italiana.

Sei un improvvisatore europeo; eppure fai sempre ricorso al termine «jazz»...

Mi ritengo un improvvisatore europeo ma ho imparato a improvvisare suonando jazz: per questo continuo a usare il termine «jazz». Il mio approccio rimane quello di un jazzista. Citando la mia amica Irène Schweizer, anch'io potrei dire: «Se non ci fosse stato il jazz, non sarei diventato un musicista».

Quali ritieni che siano le maggiori differenze tra il

free jazz statunitense e la musica improvvisata europea?

In termini musicali non c'è quasi nessuna differenza; la maggiore divergenza sta nelle situazioni organizzative, nei sostegni, che sono maggiori in Europa, per cui qua nascono più iniziative. A parte questo, si può considerare il free jazz come la conclusione di un'evoluzione negli Stati Uniti e come l'inizio di qualcosa di veramente nuovo in Europa. Naturalmente il free, come tutto il jazz, è venuto dagli Stati Uniti: perciò io ho imparato da Coleman e Taylor ma l'insegnamento è stato adattato e trasformato in qualcosa di

personale. C'era un forte impeto ottimistico fra i musicisti della mia generazione riguardo alla «nostra» musica e c'era anche il tentativo di sottrarre qualcosa al mercato della musica, fondando cooperative, festival mirati, rassegne e case discografiche. Successivamente la maggior parte di ciò è andata persa e il business ufficiale se l'è ripresa, anche se in Europa continua a esserci più autogestione che negli Stati Uniti. Comunque nel mondo non c'è mai stato tanto free jazz come oggi.

Per quanto riguarda la musica, quali sono le maggiori differenze fra la Berlino di oggi e quella degli anni Sessanta?

Per ragioni politiche, allora Berlino era una sorta di isola. Dopo la caduta del muro e della Repubblica democratica tedesca molti bravi musicisti sono venuti a vivere a Berlino: quindi oggi la scena musicale è molto più interessante e viva.

Libero Farné



PAOLA BERTOZZI