

jazzColours

email-zine di musica jazz

Mensile di
musica jazz
Anno I n° 4
Maggio 2008
Spediz. in abb.

Nicole Mitchell

Impulso creativo della Natura

Nobu Stowe
Nico Gori

e inoltre: il jazz negli altri paesi, servizi, recensioni



Nobu Stowe

sulle orme di Jarrett

di Andrew Rigmore
foto di Eisuke Koya

Pragmatismo tutto orientale, musicalità molto occidentale, il pianista d'origine nipponica guarda alla musica come processo totalmente creativo senza rinunciare alla melodia, cercando di portare avanti la lezione del maestro con nuovi scenari strumentali e moderne sonorità

Come è entrata la musica nella tua vita?

Mia madre suonava il koto ed il piano. Fu lei a farmi prendere lezioni di piano: ora sono felice che lo abbia fatto, ma ricordo che all'inizio lo odiavo. Mio padre non ha mai suonato o ascoltato jazz, ma possedeva una discreta collezione di musica classica, folk – chanson, canzoni, musica indiana, cinese, sudamericana, giapponese – e pure colonne sonore.

Due dei tuoi cd si chiamano “Brooklyn Moments” e “New York Moments”, sottotitolo “improvvisazione totale”: momenti, improvvisazione totale ma anche avanguardia e free jazz sembrano essere parole chiave per descrivere la tua musica.

Intanto, dovendo definire l'improvvisazione totale, direi che si tratta di una musica assolutamente improvvisata cui pioniere e definitore è stato Keith Jarrett. Questo genere richiede all'improvvisatore non solo di sperimentare su un tessuto sonoro – una astrazione atonale-aritmica – ma anche di rappresentare in modo spontaneo tonalità e ritmo, e creare melodie in forma di canzone.

Il musicista che ti ha condotto a questo genere?

La musica improvvisata che ho ascoltato per prima è stato il “Köln Concert” di Jarrett. All'epoca pensavo che fosse bello, mi piaceva molto ma ritenevo non fosse nulla di particolare: non ero ancora riuscito a

capire cosa fosse l'improvvisazione, ed il jazz era per me un genere piuttosto noioso, anche se avevo già ascoltato alcuni album “classici”. Poi scoprii un altro album di Jarrett, “My Song”, ed in particolare il brano *Country* mi fece impazzire. Perché potessi capire l'arte dell'improvvisazione avevo bisogno di partire dal rapporto con la melodia: e così alla fine ho capito in cosa consiste l'improvvisazione.

Trattandosi di musica basata su momenti unici ed irripetibili, è certo più appagante dal vivo: perché dunque il pubblico dovrebbe ascoltare dei dischi registrati in studio?

I dischi sono comunque importanti, perché in questa musica l'improvvisatore deve correre il rischio della spontaneità. Questo significa che la qualità dell'improvvisazione spesso diventa meno ideale: come esseri umani, i musicisti hanno “giornate sì” e “giornate no”. Ciò influisce sulla qualità dell'improvvisazione, specie quella dei musicisti che si assumono quel rischio. Certo, la situazione ottimale si ha quando il pubblico riesce ad esperire una “buona” improvvisazione direttamente dal vivo, ma non sempre avviene. Invece in un lavoro registrato è possibile selezionare l'improvvisazione basandosi sulla sua qualità, ed inoltre il disco permette di ascoltare ripetutamente l'improvvisazione, in modo da poter apprezzare per sempre i momenti “buoni”.

Come può questo tipo di musica essere “melodica”?

L'attributo melodico si riferisce qui all'aspetto di base tonale e alla forma canzone delle melodie che caratterizzano l'improvvisazione totale, come in Jarrett. Il contesto ritmo-tonale di questo tipo improvvisazione costringe la stessa all'interno di certi limiti, e la chiave per superare tali limiti è l'ascolto. Sebbene in generale apprezzi la cosiddetta “improvvisazione libera”, l'unico problema che ho con questo metodo è che il suo contesto e la sua direzione sono basati in prevalenza sull'astrazione atonale-aritmica, il che inficia la stessa nozione di improvvisazione “libera”: se la musica è davvero “libera”, perché allora deve intendersi solo come “astratta”?

Quanto conta un'elevata intesa in questi gruppi?

Prima di ogni progetto di solito individuo l'idea che dia una direzione generale, un contesto all'improvvisazione. Ad esempio, per “Hommage an Klaus Kinski” il concetto era “l'improvvisazione totale incontra la musica free da camera – à la Giuffrè-Bley, per intenderci – su tele sonore”. Ho discusso l'idea con Lee Pembleton e poi ho scelto i musicisti che meglio si adattavano al progetto. Un volta che tutti hanno inquadrato il concetto, lascio molta enfasi alla “spontaneità”. L'elemento più importante richiesto ai musicisti è la capacità di ascoltare, aspetto ancor più cruciale nell'improvvisazione to-

tale, che richiede loro di interagire all'interno di una data configurazione tonale-ritmica senza la guida di uno spartito o strutture predeterminate.

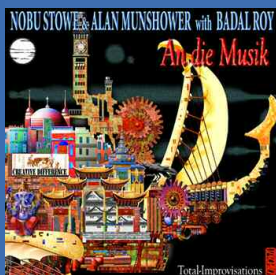
Quindi all'interno della band chi segue chi?

Per varie ragioni sono l'unico a farsi carico del ruolo di guida: intanto il piano è uno strumento dominante, e poi l'idea progettuale viene da me, quindi mi tocca imprimere la direzione generale ed il contesto dell'improvvisazione. Infine, quando suono tendo a muovermi su particolari progressioni tonali e accordali, spesso con linee melodiche definite, ma cerco sempre di restare aperto ad un interplay spontaneo.

In “Hommage an Klaus Kinski”, in cosa è consistito l'apporto compositivo di Pembleton come *sound designer*?

Come suggerisce il sottotitolo “total-improvisation on sonic canvas” [*improvvisazione totale su tele sonore*, ndr], il contributo di Lee è enorme: il concept originale era di usare le “tele sonore” di Lee come punto di partenza per l'improvvisazione totale, cosa che è stata realizzata al meglio nelle tracce in duo ed in trio con Ross Bonadonna. Per i brani in quintetto e quartetto l'interplay non rispondeva necessariamente all'idea originaria, mentre le sonorità di Lee sono state molto usate come parte della formazione più estesa. Ma sono soddisfatto del risultato.

STOWE-MUNSHOWER-ROY
AN DIE MUSIK
(Soul Note – 121397-2)



Nobu Stowe (pn), Alan Munshower (bt), Badal Roy (tbls,vc)

1. Duo I,
2. Trio I,
3. Duo V,
4. Trio II,
5. Duo IV,
6. Trio III,
7. Duo VII,
8. Solo Tabla,
9. Duo III,
10. Trio VI

combinazione con rapide e dinamiche cadenze della batteria) sia in trio. A fianco di qualche episodio forse frutto di ingenuo entusiasmo – paradossalmente il piano solo pare sentire il peso della propria libertà ed il pianista talvolta non riesce a venir fuori da certi schemi e progressioni tipici della musica leggera – si ritrovano coinvolgenti linee compositive laddove il piano ristà più a lungo su certe cellule armoniche, dando ai compagni il modo di incastrarsi adeguatamente: questi per esempio i tratti di *Trio III*. Pregevole il solo di tabla, inserito fra un motivo costituito da una fine melodia ed un altro con una certa aura di mistero impressa dalle brevi figure tematiche in tonalità minore, entrambi in duo. Le ultime due tracce sono in trio, la prima caratterizzata da una lunga intro percussiva, l'ultima che costituisce invece il bis del concerto, con una cavalcata del piano puntualmente assecondata dai compagni di scena. Senza

Sono molto cantabili le composizioni totalmente improvvisate di Stowe, più esposto quando il suo piano si confronta con la batteria di Munshower e le risonanti percussioni di Roy, come nel live al “An die Musik” di Baltimora che questo cd documenta: una vivacità poggiata sul centro tonale degli arpeggi e i cui colori sono assecondati dai cromatismi ritmici. Fra occasionali momenti d'incertezza – che attestano la determinazione del leader nel portare avanti la sua idea musicale – tanti gli spunti che evolvono in una felice intesa, sia in duo (come *Duo V*, dove dall'iniziale figurazione di Stowe scaturisce una fantasiosa

dubbio più “progettuale” risulta *Hommage an Klaus Kinski*, le cui ambientazioni scure rispecchiano le atmosfere spesso *noir* delle pellicole di Herzog. È sempre il pianista nipponico a condurre, ma qui la presenza di altri musicisti gli fornisce punti di riferimento che ne rendono la composizione estemporanea più ricca di spunti e meno divagante (*Quintet III*, con le ance di Siwula e Bonadonna) restando nell'alveo di un free controllato e di ascolto reciproco. Le varie formazioni si muovono sui quadri sonori allestiti spontaneamente da Pembleton: particolare il risultato dell'interazione con Stowe in *Duo II-E* e nell'autunnale *Duo II-B*, con il piano calato nella cornice di un temporale boschivo; in *Quartet* il clarinetto di Robinson, individuato il giro armonico modulato dal piano, vi sovrappone con acutezza le proprie improvvisazioni; in *Trio II* è il tenore di Siwula ad insinuarsi fra la struttura trillante del piano ed il denso sfondo alimentato da Pembleton; in *Quintet I-D* si incrociano i clarinetti di Bonadonna, Siwula e Robinson (quest'ultimo pure all'ocarina, a giocare sui registri alti). Se la versione di *'Round Midnight* lascia a desiderare, soddisfacente è l'affresco reso con *Hommage an Klaus Kinski*, dove a fare da contro-altare al piano si unisce pure la chitarra di Bonadonna, lasciando mirabilmente sospese le battenti linee melodiche del brano (con motivi orientaleggianti) ad avvolgere l'ascoltatore. *An.Rig.*

STOWE-PEMBLETON
HOMMAGE AN KLAUS KINSKI
(Soul Note – 121337.2)



Nobu Stowe (pn), Lee Pembleton (snd desgn), Perry Robinson (cl, ocrn), Blaise Siwula (st, cl.al), John McLellan (dr), Ross Bonadonna (cl.bs, sa, ch)

1. Duo I-A,
2. Quintet III,
3. Trio III-B,
4. Duo II-E,
5. Quartet,
6. Trio II,
7. Quintet I-D,
8. Duo II-B,
9. *Hommage an Klaus Kinski*,
10. *'Round Midnight*

Come mai un tributo al grande attore Klaus Kinski?
È stato del tutto casuale. Sono grande appassionato dei film di Wener Herzog, e mi era capitato di rivederne alcuni con Kinski protagonista giusto la settimana prima della seduta di registrazione. Non avevo intenzione di fare un omaggio a Kinski e non ho istruito i musicisti né prima né durante la registrazione. Però c'è un brano che mi ha ricordato profondamente lo scenario di "Fiztcarraldo" e la colonna sonora dei Popol Vuh: sentivo questo pezzo come un perfetto tributo a Klaus Kinski e così l'ho battezzato, sebbene di solito preferisca nomi più generici per le mie composizioni improvvisate. Alla fine quel titolo s'è rivelato rappresentativo dell'intero album che ho così dedicato anche a Florian Fricke dei Popol Vuh, scomparso nel 2002: in realtà il tributo è rivolto alla maestosa arte della terna Herzog-Kinski-Fricke. Uno dei miei sogni sarebbe comporre la colonna sonora per un film di Herzog: magari un giorno si avvererà!

Come hai conosciuto il chitarrista Dom Minasi?

Dopo "Brooklyn Moments", Ray Sage, il batterista, si offrì di finanziare un altro disco. Volevo aggiungere un'altra voce per differenziare la direzione della musica rispetto ai dischi precedenti: sapevo che Blaise Siwula, il nostro sassofonista, aveva lavorato con Dom che sentivo sarebbe stato perfetto. Così ho chiesto a Blaise di invitarlo per quello che sarebbe diventato "New York Moments".

Oggi la scena jazz di Tokyo è molto fremente: hai mai pensato di tornarci?

Mi piacerebbe tantissimo suonare a Tokyo o altre città giapponesi: spero possa avvenire presto, anche se al momento non ho in progetto di trasferirmi.

Molti esponenti dell'avanguardia danno ai propri lavori una forte marcatura derivante dalle loro origini asiatiche: anche tu fai altrettanto?

Molta musica cosiddetta "ethnic fusion" resta superficiale: per esempio è facile usare una scala pentatonica con l'applicazione di certi modi, e collaborare con un suonatore di koto in modo da apportare elementi giapponesi alla musica. Questo non significa, però, comprendere l'anima della musica giapponese, per cui io preferisco trovare una mia voce originale.

Molti dei musicisti che fanno musica improvvisata ed estemporanea applicano l'elettronica ai loro strumenti: cosa ne pensi?

Non ho nulla in contrario ad applicare l'elettronica agli strumenti, sebbene al momento io non vada in questa direzione. Ritengo si stia abusando dell'elettronica come espediente più di quanto si dovrebbe, anche se questo problema non riguarda solo l'elet-



tronica "in sé": elettronica, strumenti convenzionali o inventati, tecniche convenzionali o ampliate, teorie, idee, eccetera, sono solo strumenti per creare musica, ma non il fine della musica. Purtroppo per molti musicisti, sia dell'avanguardia che del mainstream, gli strumenti sono invece diventati il fine.

Secondo te quale è la situazione del jazz attuale?

Direi che non solo il jazz ma l'intera scena musicale si è individualizzata, per cui è difficile vedere chiaramente quale sia la tendenza del jazz odierno. Però ho le idee chiare sulle prospettive della mia musica.

Quali altri progetti hai in serbo per il futuro?

Sebbene i lavori che fin qui ho pubblicato siano basati sull'improvvisazione, al momento il progetto a cui sto lavorando con Tyler Goodwin al basso e Alan Munshower alla batteria è il Trio Ricochet, basato su composizioni scritte. Questo trio ha un concept "post-fusion", con un repertorio formato da miei brani originali, standards e musica totalmente improvvisata. Abbiamo già suonato al Blue Note di New York, alla Knitting Factory ed allo Smithsonian Institute. Sarebbe magnifico poter pubblicare quanto prima il primo album di questa formazione, ma malgrado molte etichette si siano mostrate interessate ancora non è stato raggiunto alcun accordo. È possibile ascoltarne alcune tracce sul mio Myspace.