

jazzColours

email-zine di musica jazz

Mensile di
musica jazz
Anno II n° 11
Novembre 2009
Spediz. in abb.



TAYLOR HO BYNUM

la coerenza dei contrasti

Zlatko Kaučič
Will Vinson

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



TAYLOR HO BYNUM

la coerenza dei contrasti

foto S.F.



di Antonio Terzo
foto di Scott Friedlander
e Leonardo Schiavone

Scelta fra gli ottoni la cornetta come strumento più vicino alla duttilità richiesta dalla sua indole il musicista di Boston ad ogni sua uscita segna un punto a favore di una musica senza etichette se non quella di esprimere sé stesso, secondo la lezione dei grandi che lo hanno instradato. Ideatore di molteplici formazioni, onnivoro in letteratura come in musica, in "Madeleine Dreams", uno dei nuovi album, rende in forma di suite le atmosfere oniriche di un romanzo della sorella, senza dimenticare di omaggiare tre dei suoi ispiratori: Ellington, Ornette Coleman e Sun Ra

Ho Bynum non sembra affatto un nome americano: quali sono le origini della tua famiglia?

Ho è il cognome di mia madre, nata in Cina e venuta a sette anni negli Stati Uniti. Bynum è invece il cognome di mio padre, d'origine gallese con radici pure in Inghilterra e Germania.

Cosa ti ha affascinato della cornetta?

Sono passato dalla tromba alla cornetta circa dieci anni fa. Ovviamente si tratta di strumenti molto simili, stessa estensione di base e stessa tecnica: sono fratelli stretti nella famiglia degli ottoni, e resta sempre un legame stretto con i trombettisti. Io però preferisco il suono della cornetta, più rotondo e dal timbro più flessibile, mi piace il modo in cui si combina all'interno di un en-

semble, laddove la tromba sembra spesso suonare al di sopra dell'insieme. Forse la cornetta non è precisa come la tromba, ma il timbro è più malleabile. Credo che

“ In questa musica risiede la perfetta combinazione di studio della tecnica e della storia con la voglia di esplorare ambiti completamente diversi, dando la possibilità di creare un suono ed un approccio individuali ”

come strumento affascinano i musicisti interessati all'improvvisazione tanto sul suono che sulle note, ragione per cui troviamo molti cornettisti nei primi anni del jazz — in particolare i grandi strumentisti

di Ellington come Rex Stewart e Ray Nance — e dopo gli anni '60 — Don Cherry, Bobby Bradford, Butch Morris, Olu Dara, *et al.* —, mentre non sono tanti nel bebop, dove prevalgono strategie d'improvvisazione armonica, quantunque Thad Jones e Nat Adderly costituiscano meravigliose eccezioni.

Oggi sono molti i trombettisti che la usano.

Mi sorprende che non siano di più! Molti grandi si sono dedicati a questo strumento per decenni, come Graham Haynes e Rob Mazurek, Stephen Haynes ne è assiduo praticante, sebbene suoni molto pure la tromba, Ron Miles suonava la cornetta in modo stupendo ma poi è passato ad un modello ibrido costruito su misura, pure Josh Berman, di Chicago, ha un bel sound,

e ancora una folta schiera di colleghi: una circoscritta minoranza nel mondo degli ottoni.

Come sei arrivato all'improvvisazione radicale?

Credo sia stata la musica ad attirare la mia personalità, si adattava naturalmente a me e ai miei interessi. Sono stato pure molto fortunato ad avere mentori come Bill Lowe, Anthony Braxton, Jay Hoguard, che mi hanno preso sotto la loro ala protettiva. A parte educarmi sulla musica, mi hanno dato fiducia e coraggio per esplorare le mie idee. Al più alto livello, in questa musica risiede la perfetta combinazione di studio della tecnica e della storia con la voglia di esplorare ambiti completamente diversi, dando la possibilità di creare un suono ed un approccio individuali pur restando parte di una comunità più vasta. Per me è in definitiva una vera impresa umana.

A chi si deve l'idea del Double Trio, con due trombe, due chitarre e due batterie, in contitolarità con Stephen Haynes?

Stephen ed io da anni suoniamo insieme in diversi contesti, compresi i gruppi di Cecil Taylor e Bill Dixon. Quando il Festival of New Trumpet Music nel 2006 mi chiese di presentare un progetto, pensai che sarebbe stato divertente provare a fare qualcosa di nuovo con lui. Dato che allora entrambi lavoravamo con piccoli gruppi dalla strumentazione simile, decidemmo di puntare sull'idea di un ensemble "speculare". Alla fine degli anni '90 avevamo avuto un gruppo di ottoni, Paradigm Shift, con due trombe, due tube e due batterie, perciò in qualche modo Double Trio è una eco di quello.

E chi grida a metà di Triple Duo?

È Warren Smith, meraviglioso percussionista. Gli altri musicisti del gruppo hanno scritto la musica, mentre ai due batteristi è stato

dato un testo, una sorta di flusso di coscienza da interpretare, e da cui credo Warren in quel passaggio si sia lasciato trascinare.

Double Trio è un'esperienza finita o pensate di riprenderla?

Sono certo che con Stephen in futuro faremo molti altri concerti, e ci piacerebbe tantissimo riprendere l'idea di questo trio, sebbene al momento non ci sia nulla di pia-

“

Suonare in vari gruppi mi permette di esplorare, mi aiuta a definire chi sono...

Se voglio avere una voce coerente devo

fare un grande sforzo per non ripetermi.

Non mi interessa fare tante cose che siano impercettibili variazioni sul medesimo tema

”

nificato. Abbiamo appena finito di coprodurre e registrare "Tapestries for Small Orchestra" (Firehouse12), un cofanetto di due Cd più Dvd con nuova musica di Bill Dixon. L'anno prossimo uscirà per la Hathut l'atteso debutto di Stephen in quartetto, per il quale ho scritto le note di copertina.

Nel Cd "Asphalt Flowers Forging Paths", nonostante la partitura, il risultato suona molto free.

In effetti quella musica ha una

struttura compositiva suonata però con l'idea di giustapporvi elementi differenti l'uno contro l'altro, come i riscontri della chitarra rock a contrastare le più delicate melodie cameristiche, o l'esplosione del sestetto in due trii che usano materiale composto ed improvvisazione. Componendo per musicisti improvvisatori, ritengo che molto del mio lavoro consista nel creare ambienti avvincenti perché loro vi improvvisino, creare qualcosa di particolare per ispirare o sfidare i musicisti a reagire in un modo diverso da quanto farebbero in un contesto totalmente "free". Tutta la musica composta per il sestetto è stata scritta avendo in mente i singoli musicisti. Quando misi su il gruppo, scelsi i musicisti per le loro personalità artistiche, senza badare al loro background musicale o allo strumento. Così la strumentazione ha finito per essere inusuale, e mi sono dovuto inventare cosa fare come gruppo man mano che si andava avanti. Ho imparato a lavorare con questa band, e mi piace vedere che si percepisce l'evoluzione dell'idea musicale sui due album, "The Middle Picture" e "Asphalt Flowers".

Rispetto a "Other Stories", precedente album di SpiderMonkey Strings, il nuovo "Madeleine Dreams" è più teatrale: è vero?

In qualche modo ho sempre pensato che la musica di SpiderMonkey Strings sottenda una certa drammaticità. Con questo gruppo in particolare ho voluto creare delle narrazioni musicali, anche se la narrazione è astratta. Ma usando nel nuovo album dei testi e la voce di Kyoko Kitamura, quell'aspetto è divenuto più esplicito, specie nella suite *Madeleine Dreams*. Il testo è tratto dallo splendido romanzo di mia sorella Sarah Shun-lien. Sapevo di non poter esaurire tutta la storia in una sola composizione, ma volevo catturare l'atmosfera onirica del libro.



foto L. S.

Come mai hai pensato di inserire anche tre brani di Ornette Coleman, Duke Ellington e Sun Ra?

In parte perché si tratta di tre dei miei musicisti preferiti, e penso andassero bene per il gruppo. Ma volevo pure spingere sull'idea che ci si può divertire anche facendo del "repertorio jazz". È stata scritta una gran quantità di musica nel secolo scorso, ma troppo spesso i colleghi non ne grattano che la superficie, affrontando sempre pezzi suonati e risuonati, interpretati in modo compassato ed alquanto reverenziale. A me piace l'idea di mettere insieme una strumentazione insolita e delle tendenze aperte da cui trarre il massimo del divertimento musicale.

In SpiderMonkey suona Jason Kao Hwang, violinista con il quale hai instaurato un felice connubio.

Ci siamo incontrati la prima volta in uno dei progetti per grande ensemble di Anthony Braxton, ma avevamo suonato già insieme quando Jason era stato special guest del Trio Ex Nihilo — Jeff Song al violoncello e Curt Newton alla batteria. Jason è un musicista ed improvvisatore così fantastico che è stato il primo che ho chiamato quando ho messo su SpiderMonkey Strings. Quando poi lui ha iniziato con Edge ha chiamato me. Credo che ci sia da parte di entrambi un immenso piacere a suonare insieme, ed è favoloso interagire con lui in contesti musicali differenti.

Qualche mese fa è uscito "Garabatos Volume One"

(Cuneiform), debutto del gruppo Positive Catastrophe che condividi con Abraham Gomez-Delgado: come ha origine quest'organico di dieci elementi?

Abraham è uno dei miei fratelli di musica, suoniamo insieme da oltre dieci anni. Ci siamo conosciuti a Boston e per un po' siamo stati pure coinquilini. Lui guida la band di "avant-salsa" Zemog el Gallo Bueno, io sono uno dei fondatori e ci suono quando posso. Un paio d'anni fa mi fu chiesto di partecipare ad un tributo per Sun Ra al Whitney Museum e presi la palla al balzo per formare una big band. Anche Abraham cercava d'avere un altro gruppo oltre a Zemog, così decidemmo di unire le forze e nacque Positive Catastrophe. È bello combinare le nostre composizioni, proveniamo da esperienze musicali diverse ma nel mezzo c'è un enorme spazio su cui incontrarsi.

Collabori molto con Anthony Braxton: come è l'esperienza con questo grande musicista?

Lavorare con Braxton è un'esperienza straordinaria. Innanzitutto c'è l'ispirazione musicale. Dopo più di quarant'anni di carriera continua ancora a sfidare sé stesso come compositore e teorico e prova idee sempre nuove. Guarda alla musica in modo intelligente e analitico, eppure ne coglie ancora il mistero. È tanto sicuro della sua musica da avere completa fiducia nei musicisti. Il suo metodo mi lascia molta libertà come individuo, mi permette di fare le mie scelte esplorando il suo mondo musicale a mio modo, e tuttavia



la musica mantiene sempre la sua innegabile firma. Come esecutore è un eccezionale strumentista ed improvvisatore. Suonare con lui è incredibilmente appagante, mi obbliga ad andare ben oltre ciò di cui mi credo capace. Questa sfida mi ha reso un musicista infinitamente migliore, in tutti i sensi. Ho imparato molto anche da lui come persona, dal suo impegno e dalla sua dedizione al lavoro. Non perde tempo a cercare qualcuno che faccia capitare le cose al posto suo, lui le fa avvenire da sé. Crede nella sua musica e vuole investire le sue risorse nel realizzarla. Inoltre dà ampio spazio alla sua immaginazione e non rivede le sue idee per ragioni di carattere economico o di immediatezza. Ad esempio, da diversi decenni lavora sui suoi cicli operistici, impresa mastodontica, senza ricevere alcun sostegno da parte dell'industria musicale o del mondo dell'opera, e tuttavia il lavoro che sta producendo è rivoluzionario e personale. Adesso stiamo riformando la sua Tri-Centric Foundation, lavoriamo ad incrementare la produzione delle sue opere e speriamo d'iniziare a registrare ed eseguirne alcune nei prossimi due anni. Infine, Braxton mantiene un atteggiamento assolutamente gioviale, tale che lavorare con lui è già di per sé un gran divertimento.

Come consideri l'avanguardia europea?

Girare l'Europa in tour negli ultimi anni mi ha dato

l'opportunità di suonare con tanti grandi musicisti europei. Gli Stati Uniti sono pietosi in termini di sostegno alle arti, raramente invitiamo sperimentatori europei da noi, ed è un peccato, perché oggi questa è una musica davvero globale, e gli Stati Uniti stanno perdendo molto da che il dialogo non si svolge anche nei loro confini. Sul piano estetico, comunque, non sono certo che classificare gli artisti in termini di nazionalità oggi sia ancora utile. Certamente in passato ci sono stati stili distinti in ragione della geografia, ma a questo punto l'accesso alla musica è universale, e ci ascoltiamo tutti a vicenda. Basta osservare lo sviluppo delle varie tecniche trombettistiche nei vent'anni passati: Bill Dixon ha iniziato certe cose da cui hanno preso ispirazione Axel Corner e Franz Hautzinger, che le hanno trasmesse a ragazzi come Greg Kelley e Nate Wooley. È una conversazione continua che va avanti e indietro. Il bello della musica è esprimere sé stessi e celebrare un'umanità condivisa. Non penso che Joëlle Léandre suoni come un contrabbassista francese o che Evan Parker suoni come un inglese o che Enrico Rava abbia un suono necessariamente italiano: suonano soltanto come sé stessi.

Che tipo di nesso c'è fra la tua musica e la AACM?

La AACM è una delle organizzazioni musicali più importanti degli ultimi sessant'anni. La creatività di

quella prima generazione è davvero fenomenale. Per Braxton, Threadgill, Bowie, Smith, Mitchell, Abrams, Myers, Jenkins, Jarman, and McCall – per nominarne solo alcuni – provenire dalla stessa comunità è come testimoniare l’idea che l’essere brillanti è il frutto del dialogo e dell’indagine condivisa. Ed è già un notevole successo il fatto che la AACM sia sopravvissuta tutti questi anni e continui a fungere da guida, ad educare e a produrre un pensare creativo. “A Power Stranger than Itself” di George Lewis è un fantastico libro e spero sia il primo passo affinché l’AACM possa ottenere il riconoscimento che merita, anche come struttura educativa. Dunque ad un livello puramente artistico, la musica di molti artisti dell’AACM è uno dei miei primari termini di paragone, e la storia di questa associazione è parimenti di grande ispirazione per me come attivista delle arti e produttore.

Dunque hai vari progetti a tuo nome, alcuni in co-leadership, e poi contribuisce a lavori di altri: cosa nasconde questo continuo metterti in gioco?

Come molti musicisti di oggi cerco di portare avanti diversi progetti alla volta. E confesso di avere sentimenti contrastanti a riguardo. Ad una parte di me manca in effetti l’idea di avere una sola band, e così la sfida diventa sviluppare un’unica complessiva identità di gruppo e come tale esplorare tutti i possibili territori. Questo era il modello originario nel jazz: la Duke Ellington Orchestra non avrebbe potuto avere quel suono se i suoi membri non avessero suonato insieme 50 settimane all’anno. Come i quintetti classici di Miles. La cosa più simile che mi sia capitata è stata

suonare con la Fully Celebrated Orchestra a Boston: per quattro anni ci siamo esibiti una volta a settimana, più i concerti occasionali, quindi facevamo circa 60 date l’anno insieme, e questo faceva in musica un’inegabile differenza. Ma i fattori economici attuali rendono ormai impraticabile tutto ciò. Nessun organizzatore di tour può offrire abbastanza concerti da finanziare davvero una band: i tempi in cui Charles Mingus o Thelonious Monk risiedevano per sei mesi al Five Spot sono un ricordo lontano. Molti musicisti devono destreggiarsi fra molteplici progetti anche solo per avvicinarsi ad un lavoro regolare. Allo stesso tempo ci sono degli effettivi vantaggi, in termini artistici, nel suonare con più gruppi. Ogni musicista, ogni organico con cui suono offre sfide ed ispirazioni differenti. La mia identità artistica si forma attraverso questa varietà di influenze, così suonare in vari gruppi mi permette di esplorare, mi aiuta a definire chi sono e, muovendomi nei diversi contesti, a scoprire ciò che è coerente con la mia estetica. Se voglio avere una voce coerente all’interno dei vari gruppi, devo fare un grande sforzo per non ripetermi. Non mi interessa fare tante cose che siano impercettibili variazioni sul medesimo tema. A me piace che ogni progetto che mi coinvolge, come leader o come sideman, abbia una forte e distinta identità. Spider-Monkey Strings non ha nulla a che fare con Positive Catastrophe, che non ha nulla a che fare con il sestetto. A volte temo che questo saltare da un gruppo di musica da camera improvvisata ad una big band dal forte groove possa confondere il pubblico, ma spero che alcuni vogliano fare quel viaggio con me.

**TAYLOR HO BYNUM & SPIDERMONKEY STRINGS
MADELEINE DREAMS
(Firehouse 12 – 2009)**



Taylor Ho Bynum (crnt, flc), Kyoko Kitamura (vc), Jason Kao Hwang (vl), Jessica Pavone (vla), Tomas Ulrich (vlo), Pete Fitzpatrick (ch), Joseph Daley (tb), Luther Gray (bt)

Madeleine Dreams:

- Hush
- Le Petomane
- Lesson
- Metamorphosis
- Objects Lost on Journeys
- Hush (reprise)

What Reason Could I Give
The Mooche
Angels and Demons at Play

Quest’album potrebbe definirsi una sorta di “Un Americano a Parigi” di tipo cameristico, non perché vi siano punti di contatto fra il capolavoro gershwiniano e le composizioni di Bynum, ma perché, in entrambi i casi, la musica riesce a rendere perfettamente l’immagine ispirativa che muove i progetti e le loro rispettive ambientazioni. Gli strumenti al servizio di un’idea, dunque. In “Un Americano a Parigi” l’orchestra a strombazzare, a percorrere viali, a riprodurre il caos cittadino ma anche luci e colori, qui un otetto che crea un’atmosfera onirica e surreale, l’impercettibile linea che separa i sogni dalla realtà. E quando a sognare è una bambina – almeno così ci piace pensare Madeleine, protagonista del libro “Madeleine is Sleeping” di Sarah Shilien Bynum cui il Cd si ispira – allora subire impressioni dalla realtà e trasferirle in suggestioni oniriche è ancora più facile. Così ne *Le Petomane*, spunto il fenomeno Joseph Pujol, petomane francese che esibiva le sue “arie a comando” nei teatri, imitando il verso di uccelli, del grillo o anche suoni temporaleschi, ma nel quale Madeleine scopre una persona malinconica. In

2’ e 30” la voce pacata ma al contempo molto espressiva di Kyoko Kitamura racconta la deliziosa *Lesson*: se uno strumento può riprodurre e provocare emozioni – agitazione, pathos, furia, brama, desiderio, ma anche curiosità, divertimento, delusione –, ciò che Madeleine avverte ascoltando la viola è la sensazione di poter suonare pure lei. Più nervosa *Metamorphosis*, con fitto dialogo iniziale fra cornetta e tuba, cui si sovrappongono gli archi, quindi i toni elegiaci in onore di valige, occhiali ed oggetti smarriti vari in *Objects Lost on Journeys*. A questa suite, aperta e chiusa dalla ninna-nanna *Hush*, si aggiungono tre brani di altrettanti importanti jazzisti del passato, in cui si distinguono non soltanto gli strumentisti, ma anche – ed ancora – la Kitamura, sia in *What Reason Could I Give*, dove segue le tortuose linee della nota composizione di Ornette Coleman, sia nella più celebre *The Mooche* ellingtoniana, dove a tratti simula la tromba e Bynum al flicorno sordinato ha inflessioni da trombone. Infine, avvio quasi sulfureo in *Angels and Demons at Play* di Sun Ra, per la chitarra di Pete Fitzpatrick. *An.Te.*