

Chorus

3

Bob Gluck

Miles Davis,
il Quintetto Perduto
e altre rivoluzioni

A cura di Claudio Sessa

Quodlibet

«Chorus»
Collana diretta da Fabio Ferretti e Claudio Sessa

Titolo originale:
The Miles Davis Lost Quintet and Other Revolutionary Ensembles

© 2016 by The University of Chicago

Traduzione di Giuseppe Lucchesini

Prima edizione: ottobre 2020

© 2020 Quodlibet srl
Macerata, via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23
www.quodlibet.it

ISBN 978-88-229-0459-1

Indice

- 7 Prefazione all'edizione italiana
di Claudio Sessa

Miles Davis, il Quintetto Perduto e altre rivoluzioni

- 15 Prefazione
- 21 Introduzione
- 27 1. Miles diventa elettrico
- 59 2. «Bitches Brew», in studio e in tour
- 85 3. Anthony Braxton. Leroy Jenkins, Musica Elettronica Viva e il concerto alla «Peace Church»
- 111 4. Interludio. Segnali musicali da Chelsea
- 129 5. Il 1970 sempre più elettronico di Miles Davis; e una riflessione sui suoi gruppi fra il 1971 e il 1975
- 159 6. Circle
- 181 7. Il Revolutionary Ensemble
- 199 8. I figli di Ornette Coleman. Confronti e contrasti dentro e fuori l'economia del jazz

	Appendici
219	Cronologia
225	Un riesame di <i>Miles Davis at Fillmore: Live at the Fillmore East</i> (1970) alla luce di <i>Miles at the Fillmore</i> (2014)
237	Come i Circle eseguivano i brani scritti dai membri del gruppo
243	Note
297	Bibliografia
313	Discografia
319	Indice dei nomi

Prefazione all'edizione italiana
di Claudio Sessa

Questo non è un libro su Miles Davis.

Di libri sul grande trombettista ce ne sono parecchi, anche in italiano, e soddisfano quasi tutte le esigenze dei suoi moltissimi ammiratori. Ma questo non è un libro su Miles Davis. Questo è un libro che narra come una specifica, magnifica, rivoluzionaria stagione musicale di Miles Davis sia stata inestricabilmente connessa con il periodo storico nel quale era immersa.

Alla fine degli anni Sessanta, mentre il suo gruppo (quello storico con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter e Tony Williams) stava lentamente riconfigurandosi, Davis per qualche tempo volle documentare su disco dei veri e propri «progetti speciali» che avrebbero trasformato in modo clamoroso l'idea stessa di album jazzistico: in particolare i lavori in studio *In a Silent Way*, *Bitches Brew* e *A Tribute to Jack Johnson*. In questo modo non ebbe mai l'occasione di portare in studio d'incisione il nuovo gruppo stabile, che al leader e a Wayne Shorter ora affiancava Chick Corea, Dave Holland e Jack DeJohnette. Anni dopo, questa formazione sarebbe stata ricordata come il Quintetto Perduto (in effetti, come si racconta in questo libro, divenuto con il tempo un Sestetto e infine un Settetto Perduto, grazie all'inserimento di Airto Moreira e Keith Jarrett).

Ciò che distingue profondamente questo gruppo dal precedente, come documentano diverse registrazioni dal vivo, non è solo la personalità dei singoli membri, ma gli esperimenti radicali che la formazione fece con gli strumenti elettronici applicati a forme sempre più libere. Qui sta la vera «perdita»: secondo la vulgata corrente Davis, fra i secondi anni Sessanta e i primi Settanta, si spostò inesorabilmente da un jazz molto avventuroso al cosiddetto «jazz-rock», o

per meglio dire a una musica molto influenzata dal funky. Ma questo non è affatto vero. Il trombettista sviluppò a lungo una strategia estetica pluristratificata, per nulla lineare, esplorando contemporaneamente territori molto diversi. E di questa ricerca il Quintetto Perduto è uno dei capitoli più affascinanti.

Bob Gluck, studioso e musicista di vaglia, che aveva già esplorato nel suo libro precedente (*You'll Know When You'll Get There: Herbie Hancock and the Mwandishi Band*) un altro settore di questo avventuroso universo, ci fa percepire plasticamente questa anomalia. Nel Capitolo 5 egli descrive l'introduzione, suonata dal vivo da Corea su un piano elettrico Fender Rhodes, al brano «Directions» di Joe Zawinul, che all'epoca era la sigla d'apertura di Davis. Siamo nel marzo del 1970. Il pubblico è investito da qualcosa che «riguarda la pura esperienza sonora. Ed è selvaggia e ultraterrena [...]. All'inizio il Fender Rhodes sembra il clacson di un autobus, suonato con forza e insistentemente ripetuto. È un suono più elettronico che elettrico, e richiama alla mente la musica elettronica d'avanguardia più che il rock, il pop o il funk. Il suo livello di distorsione è di tipo diverso dal *fuzz* della chitarra elettrica. Il *fuzz* enfatizza un suono sostenuto, anche se "sporco", mentre queste articolazioni sono brevi e taglienti».

Miles Davis e i suoi musicisti stanno forzando i limiti del consenso ottenuto presso un vasto pubblico. Ma la costante attenzione che il gruppo conosce non riguarda solo il carisma del grande trombettista; ha a che vedere anche con la disponibilità estetica, potremmo dire ideologicamente connotata, di un'intera generazione.

Gluck non si accontenta di ricostruire il senso profondo del Quintetto Perduto entro lo sviluppo della poetica davisiana. Egli ne avverte il legame con tutto ciò che avveniva in quel ribollente periodo storico, e dimostra che esiste una rete di rapporti fra gruppi apparentemente impermeabili fra loro. A cominciare, naturalmente, dal frutto più spontaneo e al tempo stesso più inatteso proprio del Quintetto Perduto, cioè l'uscita di Corea e Holland dal gruppo per formare un trio, poi divenuto il quartetto Circle, che sembra l'esatto opposto della musica «presunta» di Miles Davis.

Corea e Holland contattano Barry Altschul, un batterista che agisce nel mondo del free jazz e in particolare del pianista Paul Bley; poco dopo i tre entrano in relazione con il sassofonista Anthony Braxton, membro dell'associazione d'avanguardia di Chicago Aacm. Vedi caso, dell'associazione fa parte anche il batterista del Quintetto Perduto, Jack DeJohnette. E tirando i fili di questo

intricato gomitolo, Gluck non può fare a meno di arrivare a un altro gruppo emerso da Chicago, il quasi ignoto (e straordinario) Revolutionary Ensemble formato da Leroy Jenkins, Sirone e Jerome Cooper, rispettivamente violinista, contrabbassista e batterista, ma tutti capaci di alternarsi agli strumenti più vari.

Seguendo gli attori del suo vivacissimo scenario, Gluck costruisce un percorso vertiginoso e affascinante. Da un lato, la musica di Davis affonda nel passato più glorioso del jazz, da Charlie Parker fino a John Coltrane, il quale a sua volta nel suo complesso itinerario rappresenta un punto di riferimento anche per tutti gli altri; dall'altro lato vediamo emergere le icone della nuova musica giovanile, Jimi Hendrix, James Brown, Sly and the Family Stone. Gli «allievi» davisiani, del resto, proprio ora creano una scuola molto omogenea. Pensiamo a Hancock, ai Weather Report di Shorter e Zawinul, a John McLaughlin: inglese come Holland, quest'ultimo, e anche come Jack Bruce dei Cream, che entrerà nei Lifetime di Tony Williams. Ma Williams era stato rivelato da Sam Rivers, altro musicista che in queste pagine continua a riemergere in ruoli sempre diversi.

Non basta; l'impressione, fino a questo punto, è di aver attraversato varie aree della *popular music*, ma in effetti le esperienze di Braxton ci portano nel cuore delle avanguardie post-accademiche, da John Cage a Gordon Mumma al gruppo Musica Elettronica Viva (Alvin Curran, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum), risalendo su su fino a Stockhausen e a Schoenberg. Da qui, se osserviamo le strade percorse dall'elettronica (al centro delle sperimentazioni del Quintetto Perduto), possiamo incontrare perfino Keith Emerson, Wendy (o Walter) Carlos, di nuovo Paul Bley; se esploriamo la ricerca che travalica le accademie, ritroviamo l'Aacm con Wadada Leo Smith, e poi Frank Zappa, Evan Parker (ancora un britannico), grandi vecchi come Cecil Taylor, Sun Ra e Bill Dixon. Per non parlare della diaspora afroamericana in Europa (Art Ensemble of Chicago, Marion Brown) o di varie forme di indipendenza dai circuiti commerciali, per le quali Gluck ci permette di osservare casi interessanti come quelli di Dave Liebman e Karl Berger, oltre naturalmente ai tre del Revolutionary Ensemble.

Sullo sfondo, quasi a rappresentare una sorta di «anti-Miles» che segna con la sua personalità l'inizio e la fine del libro, è sempre presente il grande eretico Ornette Coleman, del quale Gluck afferma che in definitiva tutti i musicisti di cui ha parlato sono «figli». C'è dunque un senso di cosmica circolarità in questo saggio, che si

configura come una mappa per attraversare la grande stagione sperimentale fra anni Sessanta e Settanta: una stagione che ebbe come luminoso e volubile arbitro Miles Davis.

Dunque, questo è un libro su Miles Davis.

Un grazie va in primo luogo all'autore stesso del libro, Bob Gluck, che ha pazientemente risposto a tutti i dubbi che gli sottoponevo per rendere al meglio, in questa nostra traduzione, le sue ricerche. Così abbiamo potuto correggere alcuni refusi dell'originale e alcune oscurità, aggiornando anche in alcuni punti il testo, che quindi può essere considerato come una revisione critica dell'edizione statunitense. Ringrazio anche di cuore il pianista e maestro Franco D'Andrea, per qualche delucidazione di ordine musicale, e mio figlio Gioacchino, con il quale ho discusso alcuni passaggi in inglese piuttosto intricati. Merita infine di essere nominato Paul Steinbeck, autore del primo testo di questa collana *Grande Musica Nera. Storia dell'Art Ensemble of Chicago*, cui va il merito di aver sottoposto alla nostra attenzione questo volume.

Miles Davis, il Quintetto Perduto e altre rivoluzioni

In memoria di
Jim Richard Wilson
e Don Funes

Prefazione

Fu il rabbino di famiglia, Chaim Stern, a farmi conoscere nel 1970 *Bitches Brew* di Miles Davis. All'epoca studiavo alla Preparatory Division della Juilliard. Avevo appena cominciato ad ampliare la mia conoscenza della musica al di là di quanto mi offriva il conservatorio, e quel disco diede una vera e propria scossa alle mie convinzioni. L'ispirazione di scrivere questo libro, che è legato al mio precedente lavoro (*You'll Know When You Get There: Herbie Hancock and the Mwandishi Band*), risale alle esperienze che ebbi quattro anni dopo quel primo incontro con Davis, quando entrai al college.

Quello straordinario crogiolo creativo che era la Crane School of Music della State University di New York, a Potsdam, mi permise di comprendere il senso di *Bitches Brew* e mi fece conoscere i dischi della Mwandishi Band di Herbie Hancock. Lì mi unii a un gruppo di amici, per lo più musicisti e artisti, che si raccoglieva intorno a un giovane e carismatico professore, Donald J. Funes. L'accettazione esente da giudizi che Don riservava a ogni concepibile forma e cultura musicale mi offrì lo spazio per esplorare nuove possibilità sonore. Nel suo appartamento ascoltammo *A Love Supreme* di John Coltrane e l'intero ciclo wagneriano dell'*Anello*. Il Live/Electronic Ensemble di Don mi introdusse a quel tipo di improvvisazione aperta che mi aveva lasciato così perplesso in *Bitches Brew*, e da allora ho continuato a pensare a questa musica. Devo ringraziare Don per tante cose.

Oltre al radicale allargamento delle mie sensibilità musicali, che Don incoraggiava, un'altra esperienza cambiò la mia vita a Potsdam: la mia amicizia con Jim Richard Wilson, all'epoca studente di storia dell'arte. Jim, due anni più grande di me, era uno dei pochi non-musicisti della nostra cerchia. Apportò al gruppo una profonda, acuta

curiosità intellettuale e artistica, e a sua volta poté coltivare il suo connaturato e radicato amore per la musica nelle sue innumerevoli forme. Jim era un apprezzato sostenitore dei nostri tentativi, collettivi e spesso selvaggi, nel campo della musica e della multimedialità.

Dopo aver lasciato Potsdam, io e Jim prendemmo strade diverse. Qualche anno dopo, quando mi ero appena trasferito nella zona di Albany, New York, per seguire un corso di specializzazione nelle arti elettroniche, trovai il suo nome nella newsletter del consiglio per le arti della regione, e così rinverdimmo la nostra amicizia. Jim fu determinante nell'incoraggiare il mio ritorno alle esibizioni musicali dal vivo, dopo che mi ero preso una pausa per servire come rabbino. La nostra amicizia si approfondì con la condivisione dei nostri amori per il jazz (soprattutto David Murray e Miles Davis), le arti plastiche, la politica, la vita all'aperto e le ricerche intellettuali, nonché per le vite parallele che conducevamo all'interno dell'università (lui era direttore e fondatore di una galleria d'arte presso un vicino college). Jim è stato uno dei migliori amici che io abbia mai avuto, oltre che un acuto lettore di entrambi i miei manoscritti.

Per due anni e mezzo Jim combatté eroicamente il cancro, ma infine morì nel luglio del 2014. Fu un periodo molto triste per me: mio padre, Stanley Gluck, era morto l'ottobre precedente. Sento profondamente la loro mancanza, ma il loro ricordo, oltre al costante sostegno da parte di mia moglie, Pamela Faith Lerman, ha spronato il pensiero creativo che mi ha permesso di completare questo libro.

Dedico queste pagine a Jim Richard Wilson e a Don Funes, due uomini che con la loro amicizia e il loro continuo aiuto hanno contribuito a rendere possibili i miei sforzi creativi. Ho dedicato alla memoria di mio padre *Tropelets*, il mio disco per sassofono, pianoforte e strumenti elettronici (Ictus Records, 2014).

Posto di fronte a diverse ipotesi narrative sulle quali incentrare *Miles Davis, il Quintetto Perduto e altre rivoluzioni*, devo ringraziare la mia curatrice editoriale, Elizabeth Branch Dyson, per avermi guidato nella scelta. In effetti potevo porre l'accento principale sul Quintetto Perduto e al tempo stesso conservare due altri elementi, presenti nei precedenti abbozzi del testo: i Circle e la scena dei loft nella *downtown* di New York City. Tanto i Circle quanto il Revolutionary Ensemble erano state mie scoperte personali mentre mi trovavo a Potsdam. Non ho mai assistito a un concerto dei Circle, ma ebbi il piacere di ascoltare il Revolutionary Ensemble in due occasioni, ol-

tre a una *solo performance* del percussionista Jerome Cooper. All'epoca, una conversazione con Leroy Jenkins (proseguita trent'anni dopo) stimolò particolarmente il mio interesse. Queste sono solo alcune fra le meravigliose esperienze che ho avuto assistendo agli spettacoli in locali come lo Studio Rivbea, il Tin Palace e il Public Theater. Mentre cercavo di individuare un tema per questo libro, cominciai a notare delle analogie fra la musica del Quintetto Perduto di Miles Davis, quella dei Circle e quella del Revolutionary Ensemble. Scrivendo, presi ad apprezzare sempre più i valori musicali che condividevano, e iniziai a collocarli tutt'e tre in un singolo *continuum* artistico. Descrivere la natura di quel tessuto connettivo, così come le importanti differenze, divenne un compito molto facile.

Ringrazio Elizabeth, e grazie anche all'intero staff della University of Chicago Press, fra cui ricordo la sua collega Nora Devlin, la redattrice Sandra Hazel e il responsabile delle promozioni Ryo Yamaguchi; avevo avuto il piacere di lavorare con Elizabeth e Ryo anche in occasione del mio primo libro. Sono inoltre grato ai molti acuti e incoraggianti lettori del manoscritto, fra i quali vanno menzionati Pheeroan akLaff, Andre Cholmondeley, Guy de Bièvre, Douglas Ewart, Patrick Gleeson, Michael Heffley, David Katz, James Keepnews, Pamela Faith Lerman, Ras Moshe, Nashira Priester e Jim Richard Wilson. Tutti loro hanno reso questo libro molto migliore di come avrebbe potuto essere. Per gli utili contributi all'esposizione del mio pensiero e alla ricerca, non posso mancare di estendere la mia gratitudine a Dawoud Bey, Stanley Cowell, Brent Edwards, Herbie Hancock, Jabali Billy Hart, Michael Heller, Dave Holland, George Lewis, Neil Rolnick e Michael Veal. Ringrazio anche Shira Gluck, per il suo lavoro sulla trascrizione delle interviste e altre questioni editoriali.

Mille grazie anche ai molti musicisti che hanno trovato il tempo per conversare con me in interviste formali concernenti quel magnifico periodo creativo di oltre quattro decenni fa: Barry Altschul, Karl Berger, Jerome Cooper, Chick Corea, Alvin Curran, Andrew Cyrille, Dave Liebman, John Mars, Michael Moss, Alphonse Mouzon, Wallace Roney, Warren Smith e Richard Teitelbaum.

La mia scrittura è sempre influenzata da quanto conosco e sperimento come musicista. Uno dei modi in cui riesco a comprendere meglio la musica è suonarla. Ho cominciato a esplorare il brano «Bitches Brew» in quanto oggetto di performance – una raccolta di motivi da strutturare in modo differenziato e da usare come materiale per l'improvvisazione – nel 2005, inizialmente suonandolo

al pianoforte con un software interattivo creato da me e in seguito eseguendolo in trio e in quartetto. Sono grato ai vari musicisti che hanno contribuito a questi sforzi; fra loro vanno citati Michael Bisio, Don Byron, Benjamin Chadabe, David Katz, Jay Rosen, Dean Sharp e Christopher Dean Sullivan. Ringrazio inoltre lo staff di Cycling 74 (ambiente di programmazione Max/MSP), Moog Music (PianoBar) e Yamaha (Disklavier).

Raramente si può prevedere da dove arriverà un'importante fonte di apprendimento. Il mio modo di scrivere sulla musica ha conosciuto una netta svolta negli ultimi cinque anni, quando ho cominciato a percepire la grande acutezza di Max, l'esigente, piccolo barboncino *shih tzu* della nostra famiglia, nei confronti dei ritmi, della consapevolezza spaziale, della sincronicità e dei livelli di energia. Portando a spasso questo notevole cane, che ha da poco raggiunto la venerabile età di sedici anni, ho cominciato a pensare in termini di metafore relazionali, a proposito delle interazioni improvvisate all'interno di un gruppo. Sospetto di stare appena iniziando ad assimilare tutto ciò che ho imparato da Max.

Precedenti redazioni di questo libro comprendevano diversi argomenti che alla fine non sono rimasti nel testo e sono stati invece trasformati in articoli. Estendo la mia gratitudine alle pubblicazioni che hanno assicurato loro una casa: *Interview with David Rosenboom in His Early Career: Late 1960s - Early 1970s* [Intervista con David Rosenboom sulla prima parte della sua carriera: fine anni Sessanta-inizio Settanta], «Journal SEAMUS», 22, 1-2 (primavera-autunno 2011), pp. 20-28; *Electric Circus, Electric Ear and the Intermedia Center in Late-1960s New York* [La discoteca *Electric Circus*, le serate *Electric Ear* e l'Intermedia Center nella New York di fine anni Sessanta], «Leonardo», 45, 1 (2012), pp. 50-56; *Nurturing Young Composers: Morton Subotnick's Late-1960s Studio in New York City* [Allevare nuovi compositori: lo Studio di Morton Subotnick a New York negli ultimi anni Sessanta], «Computer Music Journal», 36, 1 (2012), pp. 65-80; *Morton Subotnick's Sidewinder* [*Sidewinder* di Morton Subotnick], «New Music Box», 16 ottobre 2013; *Paul Bley and Live Synthesizer Performance* [Paul Bley e l'esecuzione del Live Synthesizer], «Jazz Perspectives», 8, 1 (2014), pp. 303-322.

La mia famiglia continua a essere una fonte di gioia e di sostegno, particolarmente in quest'anno di lutto, dopo la morte di mio padre: mia moglie Pamela Faith Lerman, che merita una seconda menzione; mia figlia Allison Lerman-Gluck; mia madre (curatrice

dei miei testi per tutta la mia infanzia) Aileen Gluck; mio fratello e mia cognata, Arnie e Sarah Gluck; mia zia Myra Schubin; le mie nipoti Ellie e Shira; i miei cugini Wendy Haber e Peter Schubin, le loro mogli e i loro magnifici figli. Anche molti altri membri della famiglia (troppi per poterne ricordare i nomi) sono stati meravigliosi con me in questo periodo. E sono grato per la mia vita, per i miei amici e per i molti colleghi musicisti che migliorano la mia esistenza.

Ho completato questo libro solo poche settimane dopo la morte di Jerome Cooper e di Ornette Coleman. Non ci sono parole per esprimere quanto profonda sia la mia gratitudine verso entrambi.

Introduzione

Uno dei più seri problemi che gli storici del jazz devono affrontare è il fatto che, mentre le registrazioni ci offrono la sola prova tangibile dello sviluppo della musica, alcuni dei più importanti stadi di tale sviluppo sono stati registrati in modo insufficiente. Il periodo di transizione *protofusion* attraversato da Miles Davis è un caso significativo. Miles nel 1969 passò molto tempo in studio e ne fece nascere *In a Silent Way* e *Bitches Brew*, i due album ai quali si attribuisce unanimemente il merito – o il demerito – di aver inaugurato l'era della fusione fra jazz e rock. Tuttavia, in quell'anno, Miles passò anche molto tempo in concerto, e la musica che produsse con il suo gruppo regolare era persino più straordinaria di quella incisa su quei due notevolissimi album.

Peter Keepnews, *The Lost Quintet*¹

Dunque, cos'è che sbocciò *davvero*, musicalmente, nel periodo che vide la nascita di *Bitches Brew*? Fino a poco tempo fa, lo sapevano soltanto coloro che avevano assistito ai concerti del Quintetto «Perduto» di Miles Davis (1968-1970; «perduto» nel senso che non portò mai a termine una registrazione in studio) o avevano avuto accesso ai dischi clandestini del gruppo. L'unico album «ufficiale» dell'epoca, *Miles Davis at Fillmore: Live at the Fillmore East*², era una registrazione sforbiciata in modo tanto clamoroso da oscurare la propria essenza.

Fu così che *Bitches Brew* divenne la lente attraverso la quale si conobbe il lavoro di Miles Davis in quel periodo. Quella musica certamente confuse qualcuno, fra i musicisti e i critici. Jim Szantor di «DownBeat» scrisse: «Ascoltare questo doppio album è, a dir poco, un'esperienza affascinante. Cercare di descriverne la musica è una faccenda completamente diversa; più che altro, un esercizio futile. Anche se gli effetti elettronici sono rilevanti, prevale l'arte, non

i trucchetti, e la musica emerge possente. La musica – la maggior parte della musica di questo genere – non può essere adeguatamente descritta»³.

Alcuni critici si riferirono a *Bitches Brew* come all'evento che avrebbe dato il via a una fusione fra rock e jazz, una previsione che produsse più caos che chiarezza. Stanley Crouch parlò di «ritmi statici e confusione»⁴, mentre John Litweiler sottolineò l'«attrazione gravitazionale della pulsazione del rock moderno»⁵. Tuttavia la molteplicità degli strati ritmici e le intersezioni di ritmi incrociati, in *Bitches Brew* e in *Miles Davis at Fillmore*, mettono in luce poche convenzioni rock. Il lento snodarsi degli assoli e l'accompagnamento anticonvenzionale suggeriscono un quadro diverso, come Langdon Winner scrisse su «Rolling Stone»: «Il contrabbasso di Dave Holland e la batteria di Jack DeJohnette forniscono gli informi modelli ritmici al suono elettrificato di Miles. Per dirla in breve, questi tipi hanno scoperto un nuovo modo di scaldare la musica, un modo che sembra tanto naturale e swingante quanto ciò che il jazz conosce da sempre»⁶.

Uno degli scopi di questo libro è esplorare in quale modo i concerti di Davis registrati fra il 1968 e il 1970 illuminino il dispiegarsi del suo pensiero musicale durante quella che per lui fu una fase di transizione. Proporrò questa tesi: un ascolto attento rivela una musica che ha privilegiato una complessa tensione dinamica fra l'apertura sonora e strutturale, la sorpresa, la sperimentazione, da un lato, e dall'altro il *groove* ritmico (che comprende, ma non predilige, elementi ritmici rock e funk). Se si vedono le cose in questo modo, emergono nuove reti di interconnessione musicale. Non sto suggerendo una mancanza di continuità fra il Quintetto Perduto e le successive formazioni di Miles, orientate verso il funk. Tuttavia, osservando come il lavoro di Miles Davis in questo periodo comprenda aspetti più astratti e aperti, l'ascoltatore può collocare il Quintetto Perduto nel contesto di gruppi fortemente sperimentali come i Circle (alla cui fondazione parteciparono due membri del Quintetto Perduto) e il Revolutionary Ensemble.

Studiare queste poco documentate formazioni «sorelle» è il mio secondo obiettivo. Esse meritano certamente un pubblico di ascoltatori più ampio, e spero che il mio libro possa dare un contributo in questo senso. Perciò racconto nei dettagli il loro sviluppo e descrivo e interpreto la loro musica con esempi concreti. Tuttavia, se il mio scopo fosse semplicemente quello di analizzare i Circle e il Revolutionary Ensemble, l'avrei fatto in un libro a parte. Qui

intendo inserirli adeguatamente nella situazione musicale e nel contesto, in modo da contribuire alla comprensione di un ambiente che getti nuova luce sul lavoro dello stesso Miles Davis con il Quintetto Perduto.

Un'appropriata introduzione esige un racconto più dettagliato, presente nel Capitolo 3: vi troveremo il polistrumentista Anthony Braxton e delineremo il percorso che ha compiuto insieme ad altri membri della Association for the Advancement of Creative Musicians (in particolare il violinista e violista jazz Leroy Jenkins) da Chicago a Parigi a New York; il suo incontro e il tour con Musica Elettronica Viva; la sua successiva conoscenza del trio di Chick Corea, Dave Holland e Barry Altschul, che lo invitarono a unirsi a loro, costituendo i Circle. Jenkins, che ora si trovava a New York, contribuì a fondare il Revolutionary Ensemble.

Il mondo musicale che questi musicisti frequentavano era intimamente interconnesso a livello personale. Dai tempi di Chicago, Braxton era amico di Jack DeJohnette, batterista del Quintetto Perduto di Miles Davis. Come Jenkins, erano entrambi membri dell'Aacm. Aderendo al collettivo musicale Circle, Braxton divenne partner degli altri due elementi della sezione ritmica di Davis. I due abitavano in un edificio dove si trovava una sorta di organizzazione collettiva che comprendeva quelli che sarebbero diventati membri di futuri gruppi davisiani. Pochi livelli di separazione dividono Braxton, Jenkins, Davis e qualcuno degli altri. Trasformare queste connessioni da semplici coincidenze a fatti dotati di rilievo significa spiegarne il significato musicale e sociale.

I valori musicali essenziali condivisi da Circle e Revolutionary Ensemble attingevano dal pionieristico lavoro dell'Aacm, di Cecil Taylor, di Sun Ra e, in modo ancor più importante, di Ornette Coleman e di John Coltrane. Miles Davis osservò attentamente ogni cambiamento di Coltrane ma, come vedremo nel Capitolo 1, quando Coleman nel 1959 arrivò a New York Davis fu profondamente influenzato anche dalle sue idee. Possiamo ascoltarne concretamente i risultati nelle crescenti improvvisazioni collettive⁷ presenti, a partire dal 1965, nel quintetto di Davis degli anni Sessanta. A questo riguardo Eric Nisenson, biografo di Davis, osserva a proposito di *Bitches Brew*: «Al culmine di “Pharaoh’s Dance”, mentre Miles formula e riformula il tema principale, il resto del gruppo raggiunge una frenesia cacofonica che è ovviamente un’eco di *Free Jazz* [di Coleman] o [dell’improvvisazione collettiva di Coltrane in] *Ascension*, alla loro più sconvolgente intensità»⁸. Nisenson suggerisce an-

che delle affinità fra l'approccio di Davis alla modalità in «*Bitches Brew*» (il brano) e quello di tardivi lavori coltraniani come «*Kulu Sé Mama*», e fra l'improvvisazione su una nota di pedale e l'uso di due contrabbassisti (uno funge da base e l'altro suona molto più liberamente) e il classico «*India*» o la successiva versione coltraniana di «*Nature Boy*»⁹. È in questa prospettiva che il critico Leonard Feather ha osservato, a proposito di Davis: «Sta creando una forma nuova e più complessa, attingendo dall'avanguardia, dall'atonalità, dalla modalità, dal rock, dal jazz e dall'universo. Non ha nome, ma alcuni ascoltatori l'hanno definita *Space Music*»¹⁰.

Tuttavia, questi sono dettagli musicali, e la musica è ben più di questo. Come forma di espressione umana, la musica ha a che vedere tanto con la società che gli uomini creano e abitano quanto con il puro suono. Ciascuno di questi tre gruppi lavorò all'interno di un ben distinto contesto sociale ed economico, e questo ambiente fa cogliere sia le differenze sia i punti di somiglianza estetica presenti fra di essi. Il Capitolo 8 riassumerà il terzo scopo di questo libro, che percorre tutto il testo, individuando la profonda distanza fra Miles Davis e il Revolutionary Ensemble nella loro collocazione all'interno dell'economia della musica. Ciò comprende l'accesso alle risorse finanziarie, ai contratti di registrazione, alle scritture, e la capacità di raggiungere un pubblico interessato. Non importa quanto potesse essere astratta la sofisticata musica di Davis: non sarebbe mai risuonata nello spazio di piccoli loft bensì in ragguardevoli sale da concerto, né avrebbe mai sofferto di una carenza di registrazioni, ma avrebbe sempre avuto costante accesso agli studi d'incisione, con uscite discografiche garantite. Lo spazio fra questi mondi musicali è assai ampio. I Circle poterono coltivare un'estetica delle forme libere, lavorando nel circuito jazz, soprattutto grazie al fatto che metà dei membri del gruppo erano associati a Miles Davis. Questa condizione, però, espose Anthony Braxton, che non si considerava un jazzista (anche se all'epoca si muoveva nel circuito jazz), all'ostilità dei critici. Le relazioni economiche e le realtà materiali sono importanti. Tuttavia, esse non dovrebbero oscurare la mia tesi secondo la quale, da un punto di vista estetico, le differenze si annullano.

Nelle note di copertina originali del davisiano *Bitches Brew*, il critico Ralph Gleason scrisse:

e talvolta penso che forse ciò di cui abbiamo bisogno è dire alla gente che questo accade perché in qualche modo in questo mondo plastificato c'è un riflesso automatico per cui se

qualcosa è etichettata in un modo allora è tutto quello che contiene e continuiamo a scoprire con nostra sorpresa che c'è più Blake o Ginsberg o Trane o Stravinskij di qualunque cosa pensassimo di primo acchito.

Così sia con la musica che abbiamo chiamato jazz e che non ho mai saputo cosa fosse perché era tante diverse cose per tanti diversi individui ciascuna apparentemente in contraddizione con l'altra e così un giorno ebbi l'illuminazione che era musica. Tutto qui, e quando era grande musica era grande arte e non aveva niente a che fare con le etichette e con chi dice che Mozart è per definizione migliore di Sonny Rollins.

Così Lenny Bruce ha detto che c'è soltanto ciò che è e questa è davvero una buona base per cominciare. Questa musica è. Questa musica è nuova. Questa musica è nuova musica e mi colpisce come un elettroshock e il termine «elettrico» è interessante poiché la musica è per qualche aspetto musica elettrica sia per ciò che si può fare con i nastri sia per il processo grazie al quale è conservata su nastro o per l'uso dell'elettricità nella produzione materiale dei suoni stessi¹¹.

La concezione espressa da Gleason, quella di una musica al di là delle etichette, lega il lavoro di Miles Davis fra il 1968 e il 1970 con quello di spiriti affini, fra i quali i Circle e il Revolutionary Ensemble. In effetti, tutta «questa musica è nuova musica», musica che attinge il suo potere espressivo dall'eredità di Ornette Coleman, fra gli altri. Mentre gli autori precedenti hanno generalmente trattato i gruppi elettrici di Davis dal punto di vista della narrativa biografica¹², io spero di offrire uno sguardo ravvicinato e comparativo alla musica in sé e alle relazioni musicali fra gli esecutori. In tal modo l'ascoltatore attento potrà scoprire profonde interconnessioni, spesso occultate, che disvelano la radicale originalità di questo importante complesso di lavori.

I.

Miles diventa elettrico

Per i musicisti di quel mondo chiamato «jazz» che cercavano di espandere i loro orizzonti, il 1969 fu ricco di possibilità. Un singolare sentimento di urgenza caratterizzava tanto *Crisis* di Ornette Coleman – con la simbolica immagine in copertina, che raffigurava il Bill of Rights in fiamme – quanto lo scottante *Emergency!* dei Lifetime di Tony Williams, che presentava il suo nuovo trio con batteria, chitarra elettrica e organo ad alto volume e ad alta energia. Era passato appena un anno dall'assassinio del dottor Martin Luther King Jr. La notte successiva alla sua morte, in un concerto tenuto a Boston e trasmesso in televisione, James Brown cercava di calmare un pubblico dolente e furibondo mentre le città bruciavano. Nel frattempo, stava fiorendo un rinascimento culturale nero. La gente assumeva con orgoglio nomi swahili e indossava *dashiki*. Politicamente, il Black Panther Party era al suo acme.

Il 1969 fu anche l'anno del primo allunaggio, del crescente movimento pacifista e della Woodstock Nation. I musicisti rispecchiavano e al tempo stesso creavano l'elevato livello di quel potenziale immaginario che attraversava la cultura americana. Era l'epoca dei *concept album*, i cui migliori esempi illustrano una sorprendente profondità e ampiezza di espressività emotiva e di diversità sonora all'interno di un singolo disco. Basti ricordare *People in Sorrow* dell'Art Ensemble of Chicago, *The Prisoner* di Herbie Hancock e *Uncle Meat* di Frank Zappa, una mistura di rock and roll, *doo-wop* anni Cinquanta, improvvisazione sperimentale, spigolosità stravinskiana e *musique concrète*.

La programmazione dei festival offriva uno spettacolare accostamento di generi: a Monterey, il Modern Jazz Quartet e Miles Davis si esibirono fianco a fianco con Sly and the Family Stone; a

Newport, Bill Evans e Freddie Hubbard furono appaiati a James Brown e ai Led Zeppelin. Ancor più estremo fu lo schieramento al Festival Actuel di Amougies in Belgio: un eclettico montaggio di Art Ensemble of Chicago, Sunny Murray, Don Cherry e Archie Shepp; Pink Floyd, Frank Zappa, il mago della tastiera Keith Emerson con i Nice; e poi Musica Elettronica Viva.

La permeabilità dei confini musicali veniva messa alla prova e sotto sforzo. Non è un caso se il 1969 fu l'anno in cui Miles Davis registrò due album che riflettevano sulla ricchezza delle influenze musicali che avevano definito gli anni Sessanta. Ciascuno sfruttava la posizione di prestigio garantita da un disco di jazz per guardare all'esterno così come all'interno. Da un lato, quegli album controbilanciavano il dinamismo ritmico del rock e del funk con una sensibilità estetica relativamente statica; dall'altro, cercavano una base nelle inclinazioni liriche di Davis, sbarazzandosi delle familiari convenzioni della struttura musicale.

Insieme a Cecil Taylor, Charles Mingus e Sun Ra (ognuno dei quali nel 1956 aveva pubblicato album fondamentali), Ornette Coleman aveva aperto un nuovo percorso musicale con l'uscita, nel 1959, di *The Shape of Jazz to Come* e le prime esibizioni, in cui eseguiva quei brani, al Five Spot di New York. Un crescente numero di musicisti più giovani esplorava le possibilità che la sua musica suggeriva. Coleman offrì una via d'uscita da ciò che alcuni (fra cui John Coltrane e Miles Davis) sentivano come la crescente tirannia di una ciclica serie di accordi. In una famosa intervista con Martin Williams, Coleman osservò: «Se devo seguire una sequenza di accordi programmata, il mio assolo posso anche scrivermelo»². Ciò che intendeva dire era che il ciclo ripetuto della struttura armonica determinava l'aspettativa di scelta delle note, sulla base di quanto suggerito dall'armonia funzionale. Nel bebop l'armonia si era estesa per accogliere più ampie scelte di note³. Coltrane, però, dimostrò i limiti di questo approccio. La sua registrazione di «Giant Steps» (1959) attraversava una raffica di cambi d'accordo, a cascata, come a dire: «Volete accordi? Eccovi gli accordi!». Una sovrabbondanza di accordi mostrava la necessità di nuovi principi strutturali, e il desiderio di contrastare la libertà individuale con l'appartenenza a un collettivo.

Il sassofonista Sam Rivers descrisse la nuova musica di quel periodo come «a forma libera», una «forza rivitalizzante» nel jazz. Invece delle dettagliate complessità del bebop, il fine era suonare

«senza un piano prestabilito», per «rendere diverso ogni concerto, lasciare che le proprie emozioni e le proprie idee musicali dirigessero il flusso della musica, lasciare che la sonorità musicale determinasse il proprio impulso, ricordare ciò che era stato formulato in modo che la ripetizione fosse intenzionale, reagire alle miriadi di colori, di poliritmi, di ascese e cadute, di flussi e riflussi, di variazioni tematiche, eccetera eccetera»⁴.

Anche se Davis pubblicamente esprimeva disprezzo e, per dirla chiara, gelosia per quella che riteneva un'ingiustificata attenzione nei confronti di Coleman, è chiaro che lo ascoltava.

Scrive Davis: «Io andavo giù a sentirli quando ero in città, e un paio di volte suonai con loro». La sua interpretazione di ciò che accadde potrebbe essere vista come una constatazione o come una vanteria: «Potevo suonare con chiunque, in qualsiasi stile [...]. Ornette invece poteva suonare in un solo modo, allora. Lo capii dopo averli ascoltati alcune volte, così mi unii a loro e suonai quel che suonavano loro»⁵. E aggiunge causticamente: «Quando arrivò fregò tutti. In poco tempo non si riusciva a trovare un posto, al Five Spot [...]. Suonavano in un modo che tutti chiamavano “free jazz”, o “avant-garde”, o “the new thing”, o quel che era»⁶.

Il critico Larry Kart riferisce i ricordi di Coleman di quell'incontro, confermando la presenza di Davis al Five Spot, ma aggiungendo un altro elemento:

Anni dopo, Ornette disse: «Non faccio nomi, ma ricordo un trombettista che venne da me e mi disse: “Non so cosa tu stia facendo, ma vorrei che il pubblico mi vedesse suonare con te. Perché non fate qualche blues e non mi chiamate a suonare?”. Risposi: “Ok”, e facemmo dei brani che lui aveva suonato con Charlie Parker. Poi, quando gli chiesero cosa pensasse della mia musica, lui disse: “Oh, quel tipo è scombinato, basta ascoltarlo per capirlo”. E non era vero»⁷.

Davis dichiarò che Coleman e il trombettista Don Cherry come persone gli piacevano, ma non li trovava né talentuosi, né originali, né rivoluzionari. Riservò a Don Cherry una particolare dose di disprezzo: «Non mi piaceva quel che suonavano, specialmente Don Cherry, con quella sua trombeta. Mi sembrava stesse lì a buttar fuori un mucchio di note con un'aria molto seria». Davis contestò non soltanto la scelta di questo collega trombettista da parte di Coleman, ma anche le capacità dello stesso Coleman alla tromba e

al violino (sui quali non aveva una preparazione formale): «[Mancava di rispetto] nei confronti di tutti quelli che li suonano bene»⁸. Non era la prima volta che Davis stroncava un musicista. Robin D. G. Kelley racconta una furiosa lite che Davis ebbe con Thelonious Monk a casa di quest'ultimo, nei primi anni Cinquanta; a quanto pare, mentre suonava una delle composizioni del pianista, Davis gli disse che non stava suonando le note giuste. Il padre di Monk gli disse di andarsene⁹.

La rivalità di Davis con Coleman sembra, almeno in parte, un fatto generazionale, poiché i due avevano quasi la stessa età; la spettacolare comparsa di Coleman in una scena nella quale Davis rivendicava i suoi diritti di principale innovatore non poté certo essere una cosa facile da mandar giù, per lui. Nonostante avesse fatto la storia a New York, negli ultimi quindici anni, stava già combattendo l'ascesa stellare di un altro coetaneo, il suo ex *sideman* John Coltrane. Nella sua autobiografia Davis esprime apprezzamento per gli ultimi lavori di Coltrane, sia dal punto di vista musicale che da quello del loro significato sociopolitico per i giovani neri. Ma era Coleman a monopolizzare un'attenzione che in precedenza era rivolta a Davis; irritato da questo fatto, cercò di riaffermare il suo dominio¹⁰. Le tensioni fra Davis e Coleman possono anche essere confrontate con la facilità e la stima con cui una più giovane generazione di musicisti guardava a Coleman. Anthony Braxton, Leroy Jenkins e il batterista Jerome Cooper, che ritroveremo tutti nel libro, furono fra i tanti che consideravano Ornette Coleman un mentore e un generoso sostenitore.

A dispetto dei complessi sentimenti che provava verso Coleman, Davis apprese qualcosa da lui. Anche se, anni dopo, continuava a sminuire l'importanza delle modalità e dell'esecuzione di Coleman, riconobbe il significato della sua metodologia: «[Il gruppo era] *spontaneo nell'esecuzione, suonando "a forma libera", passandosi l'un l'altro quello che facevano [...]* era già stato fatto prima, soltanto che loro lo facevano senza alcun tipo di forma o struttura [...] è questa la cosa importante di quanto facevano, non la loro musica». E Davis aggiunse un rispettoso poscritto: «Ora, ciò che Ornette ha fatto pochi anni dopo era al passo con i tempi, e gliel'ho detto»¹¹.

L'influenza dell'approccio di Coleman, il suo uso dell'intuito per governare l'improvvisazione, la sua applicazione di un principio democratico nella guida di un collettivo¹² possono essere colti nel quintetto degli anni Sessanta di Davis quando il gruppo si volse verso le forme aperte. Dal 1965, la formazione s'impegnò a fondo in ciò che Chick Corea definisce «quella faccenda di far evaporare il

tema e limitarsi ad andare avanti»¹³. «Andare avanti» fu il risultato di una mente musicale collettiva in azione. Il nuovo quintetto elettrico davisiano del 1969 nacque per far progredire questi principi¹⁴.

Il principio democratico in musica aveva accresciuto la propria influenza nel Nord America e in Europa. Nel 1964, a New York, un gruppo di musicisti creativi partecipò a un festival di quattro giorni chiamato «La Rivoluzione d'Ottobre nel Jazz»; alcuni di loro in seguito formarono la Jazz Composers Guild¹⁵. L'anno successivo, a Chicago, dei musicisti neri si riunirono sotto la bandiera dell'Association for the Advancement of Creative Musicians (Aacm) e altri gruppi paralleli spuntarono in altre parti degli Stati Uniti¹⁶. Londra aveva la sua scena di jazz libero, tra i cui protagonisti c'erano il chitarrista John McLaughlin e il contrabbassista Dave Holland, futuri collaboratori di Miles Davis.

Ma da chi altri, in questa fase, Miles Davis trasse ispirazione? Il batterista Tony Williams fu un'importante fonte di idee nuove, nel quintetto davisiano degli anni Sessanta¹⁷. I suoi primi due album, *Lifetime* e *Spring!*, anticipano quella crescente astrazione musicale¹⁸ che presto si sarebbe ritrovata nel gruppo. Alla fine degli anni Cinquanta, quando era ancora tredicenne, Williams aveva suonato con il gruppo del sassofonista Sam Rivers e aveva fatto parte, insieme a quei musicisti, del Boston Improvisational Ensemble.

Rivers descrisse il gruppo così: «Andavamo nei musei e suonavamo i segni presenti nei dipinti: lui [uno storico dell'arte e musicista che guidava il gruppo] spiegava il quadro, poi noi suonavamo in quel modo [...]. La solita roba dadaista. Facevamo macchie d'inchiostro sui fogli, e suonavamo su e giù seguendole»¹⁹. Qui fa riferimento al modo in cui alcuni musicisti interpretavano delle partiture grafiche, traducendo in suoni l'informazione visiva²⁰.

Tre anni dopo, nel 1963, dopo collaborazioni con icone dell'avanguardia quali il pianista Cecil Taylor²¹ e il sassofonista Eric Dolphy, Williams entrò nella formazione del sassofonista Jackie McLean. Riuscì a farsi ascoltare da Miles Davis, guadagnandosi un invito a unirsi al suo quintetto; nel 1965 sostituì Elvin Jones nel quartetto di John Coltrane²².

In questo periodo, il lavoro di Coltrane suscitava grande interesse in Davis (che era stato il suo leader) e negli uomini del suo gruppo. Il quartetto di Coltrane aveva un concetto del «solista-più-accompagnamento» che ne espandeva le possibilità, offrendo quel tipo di chiara flessibilità e adattabilità che Wayne Shorter avrebbe potuto realizzare con Davis.