

# JAZZ

Rassegna mensile d'informazione  
e critica musicale fondata  
da Gian Carlo Testoni e diretta  
per 19 anni da Arrigo Polillo

# VIENNA AR

## L'EUROPA DÀ VOCE AL NUOVO JAZZ

*La formazione di Mathias Rüegg è giunta al tredicesimo anno di una multiforme attività, nel segno di libertà strutturali, di ricerche sonore, di un singolare impiego del canto umano. Non senza un filo di ironia.*

di Arrigo Arrigoni

**Q**uando un leader si identifica con la propria orchestra, come fecero i grandi caporchestra da Ellington a Basie a Herman a Kenton, diventa impossibile, o almeno difficile, tracciare una biografia, o anche solo un profilo intellettuale, che non coincida con le vicende dell'orchestra e sovente si aggiunge poco alla comprensione della sua musica.

Mathias Rüegg, svizzero di nascita (1952), sviluppa lo studio musicale prima a Graz e poi al Conservatorio di Vienna dove nel '76 ottiene un diploma in «Pianoforte e composizione jazz», integrandolo con uno stage di dodici mesi sulla dodecafonia presso Victor Sokolowski. Il suo noviziato jazzistico è fatto di brevi tournée locali con un proprio quintetto: suona anche l'organo e le tastiere in alcuni gruppi rock per infine approdare alla terra predestinata, la Vienna Art Orchestra, nel 1977. Io credo che il rapporto fra Rüegg e la voce umana sia assolutamente importante: se n'è occupato da subito sotto la guida di un eccellente allievo di Nadia Boulanger, André Jeanquartier, per lavorare, prima ancora che con Lauren Newton, con Irmaela Rettenbacher, con la quale incise anche il suo primo disco.

In un'intervista per *Jazz Forum* del marzo '85, Rüegg espone con rara chiarezza gli obiettivi e la concezione musicale della sua orchestra: «L'orchestra è effettivamente una cosa a sé stante; come diceva Duke Ellington, è

uno strumento, forse più complesso ma è un vero strumento, di cui io mi sento un solista. Da questo corpo unitario partono, come gli aerei da una portaerei, gli assoli dei singoli strumenti: poi ritornano e sono ancora un tutt'uno.

«Effettivamente la voce pone problemi diversi. Da un lato funziona da strumento e quindi gioca nella tessitura generale dello strumento orchestra, dall'altro è capace di evoluzioni impensabili per un qualsiasi strumento; per inflessione, timbrica, è quasi un polistrumento».

Rüegg guarda a Gil Evans, a Carla Bley, alla Creative Music Orchestra di Braxton come a riferimenti preziosi, ma è consapevole della natura europea della sua musica. I temi provenienti sovente dal folklore alpino, la devozione per Satie o per il poeta neodadaista Ernst Jandl fanno della sua musica una delle più riuscite sintesi fra jazz ed Europa, cultura musicale e non musicale.

Scorrendo una pubblicazione dell'87 (1) che presentava l'attività ed i programmi della Vienna Art Orchestra, densa del curriculum, della discografia e degli eventi che hanno segnato i dieci anni di esistenza della VAO e dei suoi protagonisti, si percepisce come essa sia innanzitutto uno strumento di cultura musicale.

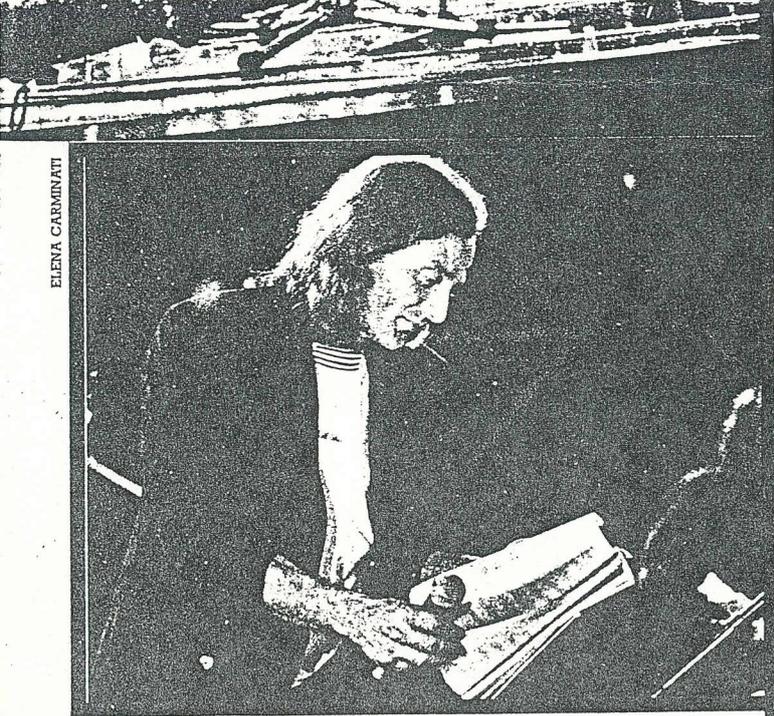
Ancora una volta la vecchia Europa segna un punto: i precedenti più gloriosi ed impegnativi di grande orchestra europea nell'area del post-free sviluppavano recuperi culturali e sentimentali.



*Qui sopra, una pittoresca immagine della band domiciliata in Austria: in primo piano i celebri corni alpini. A fianco, il direttore e compositore dell'ensemble, lo svizzero Mathias Rüegg; più a destra la cantante americana Lauren Newton, fin dal 1978 colonna della Vienna Art Orchestra.*

In Olanda l'Instant Composers Pool di Misha Mengelberg e Han Bennink e poi il Kollektief di Willem Breuker e Leo Cuypers, la Globe Unity di Alexander Von Schlippenbach in Germania, Mike Westbrook nei pub ovviamente inglesi, su scale diverse perché i pochi anni fra 1968 e 1982 hanno pensato come decenni, tutti si sono avvicinati al jazz come ad un potente catalizzatore che sapesse dare corpo a fantasie ricorrenti.

# T ORCHESTRA



ELENA CARMINATI

ELENA CARMINATI

Charles, Halfhide, Jay Clayton, Jeanne Lee, Lauren Newton hanno approfondito le tecniche della respirazione circolare, degli *overtone*s e delle armoniche... (4). Sono tecniche che inevitabilmente portano alla staticità, alla ripetizione, alla funzione meditativa della musica. La musica di consumo non è essenziale, ma piuttosto è superflua, come la stragrande maggioranza dei consumi. Al contrario la musica può essere strumento di meditazione, forte di un potere evocativo e magico.

## VIENNA ART ORCHESTRA

«*From No Time To Rag Time*» del 1982 (5) è un disco-manifesto. Un'esplicita dichiarazione di alleanze, di ascendenze ed ispirazioni precise: si chiarisce l'estetica musicale di Mathias Rüegg. È un disco concepito attorno all'idea di (ri)proporre composizioni poco note ed eseguite solo dagli autori, prima attraverso una lettura testuale rigorosa almeno come intenzioni, poi con una o più variazioni. In queste ultime l'assolo talvolta prevale sulla tessitura orchestrale relegandola alle fasi di collegamento.

Decisamente si desidererebbero assoli più brevi, più spazio ad esempio per le acute chiose dello *scat* di Lauren Newton intessuto nel saltellante *alphorn* di Herbert Joos sul tema di

Braxton. In *Keep Your Heart Right* Rüegg propone un'introduzione prima a cappella di tre sax, sorretta poi da ritmi, tuba e trombone basso, sino al pieno orchestrale con la voce che nell'impasto si muove come una vera prima tromba.

Sovente occhieggia dietro l'angolo il sound bandistico, lo humor satirico della Globe Unity, dell'ICP Orchestra, di Breuker, di Westbrook, la citazione dotta della Scuola Viennese vista attraverso la lente demistificante di Weill e di Eisler. Rüegg torna all'idea della jam session, al ruolo che le armonie di temi famosi avevano per i solisti.

Ancora stupenda è l'interpretazione di Lauren Newton in *Variation About Silence* di Coleman/Rüegg, riuscita per la fusione equilibrata tra voce e orchestra; la scelta dei temi è sempre molto attenta al potenziale dei singoli solisti. *Un Poco Loco* è invece il segnale di limiti e pericoli della formula: innanzitutto perché il riferimento originale è un capolavoro assoluto, e il confronto è di rigore, e poi perché anche sul piano formale Rüegg non trova

un'alternativa, votandosi ad un inutile *remake*. L'ironia gli consente invece di evitare gli stessi scogli in *The Cascades* di Joplin, dove la leggerezza ed il divertimento dell'originale vengono esasperati sino a virtuosismi ridoliniani, con l'uso di marimbe, xilofoni, tuba, rullanti impazienti, eccetera.

«*Tango From Obango*» (6) e «*Concerto Piccolo*» (7) esplicitano con semplice brutalità il desiderio di divertire e divertirsi. Dal bop al free jazz, dai riff al tango, da dense partiture di orchestre a lunghi assoli (e a solisti di diversissima impostazione), la Vienna Art Orchestra piace proprio per l'approccio prevalentemente jazzistico, antintellettuale, fatto nuovo per le orchestre europee maturate dopo il Settanta: c'è di che convincere a prima vista anche l'occhiosa critica americana sempre sospettosa verso le intromissioni della cultura musicale europea.

Qui lo swing non è mai messo in discussione: in «*Suite For The Green Eighties*» (8) ritroviamo certe atmosfere, fondali creati dalla percussione-marimba, delle migliori registrazioni del-



Due tra i solisti più celebri della Vienna Art Orchestra: a sinistra il sassofonista e flautista Wolfgang Puschnig, oggi uscito dal gruppo e impegnato in vari contesti strumentali; sopra, il trombettista Herber Joos, già noto prima che la band nascesse.

la Tabackin-Akiyoshi Big Band (quel capolavoro musicale di religione del dolore che è *Minamata*) (9) o del puntillismo neobop di Braxton.

Il primo disco (10) dedicato al Vienna Art Choir è invece di audizione ben più complessa: una genesi del mondo attraverso la scoperta del suono, la voce che articolandosi con dolorosa

## VIENNA ART ORCHESTRA

L'Europa degli anni Venti era percorsa da un fervore di ricerca musicale forse senza eguali per la quantità delle direzioni e degli stimoli, ma anche per la risonanza ed il coinvolgimento dell'opinione pubblica. Congiurava favorevolmente il momento rivoluzionario delle arti visive, l'affermarsi dei mass media, della radio, del cinema: soffiava il vento dell'utopia bolscevica, nereggiava la reazione accademica e si predicava anche l'oscurantismo delle masse come antidoto alla Babilonia anarchica dei valori e del costume.

Una delle intuizioni più geniali della vecchia Mitteleuropa sarà la Nuova Oggettività di Weill e Brecht: questa esperienza di teatro musicale, che con maggiore e minore fortuna negli anni è bandiera culturale di molta avanguardia politicizzata, si rivelerà seminale per la Nuova Orchestra Europea che dalla fine degli anni Sessanta riuscirà a svincolarsi dalla imitazione delle grandi orchestre swing di impronta ritmo-sinfonica, sostanzialmente concepite per ballare, in grado soprattutto di garantire ai migliori solisti nazionali uno stipendio sicuro: quasi delle istituzioni semiufficiali legate agli enti radiofonici e televisivi.

Un sound prevalentemente bianco (derivato da Whiteman, Goldkette, Casaloma), per orchestre che si esibivano nei grandi alberghi davanti a clientele cosmopolite e danarose, dove l'innesto di elementi più jazzistici, neri, erano superficiali incursioni nell'esotico, nel ferino.

Nell'immediato dopoguerra la musica di Glenn Miller e di Tommy Dorsey è lo standard al quale si contrappongono rare eccezioni: Johnny Dankworth, attento oltre che al bebop soprattutto a Kenton via Herman, e forse (troppo rare le incisioni) i tentativi riusciti solo per brevi periodi di Gösta Theselius del '49 e del '56 e di Lars Gullin verso la fine degli anni Cinquanta, molto *progressive* ma sempre in un solco tracciato oltreoceano.

Negli anni Sessanta la grande orchestra jazz entra in crisi anche negli Stati Uniti; i mutati gusti del pubblico, i proibitivi costi di esercizio, i limiti stessi di una formula ibridamente a cavallo fra Carnegie Hall e Savoy Ballroom spengono ogni velleità estranea alla consacrazione di istituzioni ormai classiche, quali le orchestre di Ellington e Basie. Le eccezioni degli ultimi trent'anni saranno Sun Ra, George Russell e Gil Evans. Essi rinnovano innanzitutto le strutture formali che rappresentavano per così dire la nozione stessa di grande orchestra: la rigidità dell'organico, attraverso un polistrumentismo esasperato che consente di variare

continuamente il rapporto fra orchestrazione ed improvvisazione, ed il sound stesso dell'orchestra (il contrario della riconoscibilità tanto ricercata ed insistita nell'orchestra classica).

Forse il solo Ellington delle più felici collaborazioni con Strayhorn aveva saputo utilizzare così a fondo l'ampia tavolozza offerta dalla ricchezza strumentale di una grande orchestra. L'orchestra jazz accentua la sua proteiforme capacità di descrivere precisi paesaggi ed atmosfere, laddove i solisti anche più grandi innalzano labirinti di suono sovente impenetrabili.

La Liberation Orchestra di Charlie Haden e Carla Bley (2) è del 1969: è una svolta tanto nella scelta dei temi ispiratori, di alta tensione politica, come pure nell'uso splendido di spezzoni originali e di citazioni, un collage-affresco di grande forza evocativa sulla guerra di Spagna e sui movimenti di liberazione in America Latina. Nella musica della Liberation Orchestra si può cogliere il magistero ricchissimo di Mingus (3), che aveva indicato con il suo Workshop una strada poetica di analisi storica dell'epopea nera attraverso i suoi protagonisti, siano Lester Young o Marcus Garvey, Charlie Parker o il governatore razzista Faubus, facendo della musica un'arma di lotta politica. Questo nuovo modo di concepire l'orchestra non contrappone più i dodici-quattordici elementi, le tre sezioni più la ritmica al quintetto o al sestetto dei solisti; piuttosto, la nuova orchestra esprime una concezione musicale che integra il solista in un disegno funzionale al risultato globale.

Il jazz in Europa è stato un interprete attento e sensibile delle pulsioni e delle nuove consapevolezza del Sessantotto e degli anni seguenti: crisi dell'eurocentrismo, dell'accademismo, rivoluzione culturale come costante dialettica antiburocratica, non certo per sostituire una ottusità con un'altra, un'imbecillità con altra. Senza l'urgenza rivoluzionaria contro il razzismo, per il disimpegno dal Vietnam, contro lo sfruttamento del terzo mondo, la riscoperta dei valori africani e dell'Islam, va perduto quasi tutto il jazz della New Thing ed il post free.

L'impiego di melodie di origine popolare europea o di autori impegnati, l'innesto di citazioni o addirittura di documenti sonori, proprio per la loro incongruità con la sintassi e le poetiche più tradizionali del jazz, sono aspetti specifici del fare orchestra alla maniera europea.

## VIENNA ART ORCHESTRA

La voce umana è rimasta nei secoli immobile, senza cioè che le sue straordinarie opportunità espressive venissero esplorate. Persa nelle nebbie del

tempo la vocalità precristiana, nel robusto tronco della salmodia e dell'innodia si innesta il canto bizantino, poi il *concentus* gregoriano e via via il primo canto profano, i trovieri, il *Minnesang*. La polifonia non ne muta sostanzialmente l'impiego, anche se la nuova dialettica fra le voci stimola un'evoluzione dal *cantus firmus* come stretta lettura del testo ad una maggiore libertà melodica e melismatica.

Con l'affermarsi della cantata, sacra e profana, poi del grande apparato delle messe e dell'opera, il canto raggiunge vette di sontuosa ricchezza, spessore e colore, ma rimane sempre eguale a se stesso: in contesti musicali grandemente evoluti la voce umana rifiuta ruoli che non siano quelli di una lettura/recitazione cantata di un testo significante. La voce rifiuta di essere strumento musicale.

Nel corso del ventesimo secolo divampa un incendio di eccitazioni vocali; i protagonisti, almeno all'inizio di questa nuova fase, sono lontanissimi fra di loro. La liberazione che ci interessa è quella dalla parola, dal significato, una vocalità come pura astrazione o simbolo, là dove la musica strumentale è metalinguaggio. Schönberg nel *Pierrot Lunaire* con la *Sprechstimme*, voce recitante, se rinuncia alla declamazione del recitar cantando, dell'affabulazione wagneriana o del belcanto italiano chiarisce soltanto l'equivoco: la voce recitante smorza la tensione melodrammatica per accendere un contrasto drammatico. Ma la voce non è ancora liberata, non è ancora strumento.

Sarà più il recupero da parte di etnomusicologi (e di un'avanguardia, americana soprattutto, non più eurocentrica, come Messiaen, Cage, LaMonte Young, Stockhausen) che saprà aprire alla voce e soltanto ad essa nuovi orizzonti espressivi; è la tradizione africana, indiana, giapponese dove la parola ritorna suono, fonema spoglio di ogni valenza semantica primaria, materia malleabile nella ripetizione circolare come nell'improvvisazione.

La scoperta del canto *scat* è la seconda direttrice di evoluzione che si apre alla voce. Il canto *scat* è una geniale intuizione armstronghiana, una disciplina che nella sua apparente semplicità nasconde insidie di ogni tipo, nell'area tecnica quanto in quella del gusto. Non è casuale che in fondo sia rimasta un'eccentricità utilizzata da Ella Fitzgerald, talvolta da Sarah Vaughan, dai bopper nella loro ortodossa irriverenza; il pericolo del virtuosismo nell'imitazione onomatopeica del sax e della tromba è una latente ipoteca pesantemente passiva.

La voce è quindi rimasta il più negletto degli strumenti, almeno sino a quando compagni di strada dell'avanguardia e del jazz come Alvin Lucier, David Hykes, Meredith Monk, Nigel