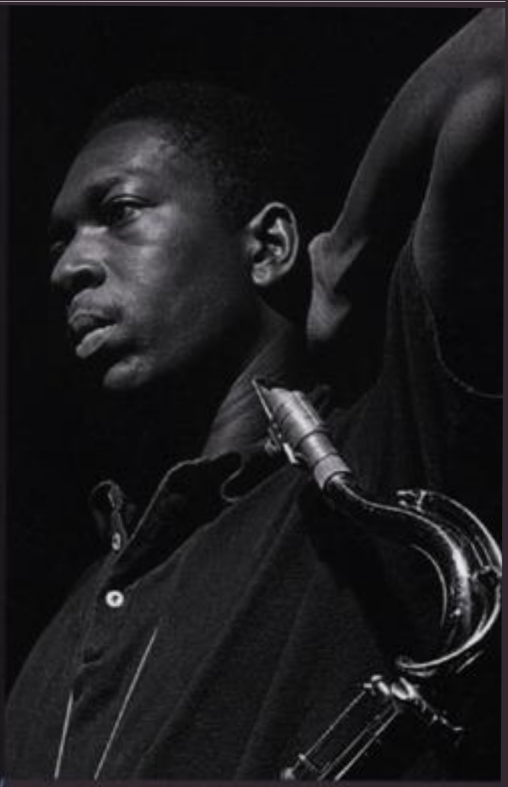
COLTRANE SECONDO COLTRANE

TUTTE LE INTERVISTE



a cura di
Chris DeVito

SIENA JAZZ

EDT

Biblioteca di cultura musicale

EDT/Siena Jazz

Questo volume è stato realizzato in collaborazione con

Fondazione Siena Jazz
Accademia nazionale del jazz
Centro di attività e formazione musicale

Titolo originale
Coltrane on Coltrane. The John Coltrane Interviews
Pubblicato negli Stati Uniti da A Cappella Books,
un marchio di Chicago Review Press Incorporated, Chicago.

© 2010 Chris DeVito

In copertina: John Coltrane © *Mosaic Images*

Tutti i diritti riservati.
La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, non è consentita
senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

© 2012 per l'edizione italiana EDT srl
17 via Pianezza - 10149 Torino
www.edt.it
edt@edt.it
ISBN 978-88-6040-912-6

Questo libro è stampato su carta ecosostenibile

COLTRANE SECONDO COLTRANE

TUTTE LE INTERVISTE

a cura di
Chris DeVito

Edizione italiana e traduzione dall'inglese
a cura di
Francesco Martinelli

FONDAZIONE SIENA JAZZ
ACCADEMIA NAZIONALE DEL JAZZ
CENTRO DI ATTIVITÀ E FORMAZIONE MUSICALE

EDT

A Julia, per tutto

Indice

XIII *Ringraziamenti*

XV *Prefazione*

1 Preludio. Dichiarazione di un programma musicale

PARTE PRIMA: 1952-1960

5 L'*afro* va a un concerto di be-bop
Rufus Wells

9 Intervista con John Coltrane
August Blume

24 Corrispondenza con i fan
Crosby K. Coltrane, John Coltrane, Norman Klein

27 Corrispondenza con il giornalista Bob Snead
Bob Snead e John Coltrane

30 Lettera a Dickson Debrah Kisai
John Coltrane

31 Trane in orario
Ira Gitler

35 Profili di jazz: John Coltrane, un musicista impegnato
Bob Snead

37 John l'onesto: il "Blindfold Test"
Leonard Feather

41 Note di copertina per *Giant Steps*
Nat Hentoff

44 Intervista con John Coltrane
Carl-Erik Lindgren

48 La storia di John Coltrane
Come fu raccontata a Björn Fremer

52 Coltrane su Coltrane
John Coltrane in collaborazione con Don DeMicheal

PARTE SECONDA: 1961-1962

61 Coltrane: l'uomo e la musica
Gene Lees

66 Intervista con John Coltrane
Ralph J. Gleason

69 Conto alla rovescia da Abart: da qui decolla il nuovo re del jazz
Tony Gieske

71 Accento sul jazz: il re porta la corona di traverso
Tony Gieske

75 Alla fine ce l'ho fatta
«Newsweek»

77 Note di copertina per *Africa/Brass*
Dom Cerulli

80 Theatre Notes: maestri del jazz a pranzo
Paul Adams

82 Intervista con John Coltrane
Benoît Quersin

88 Note di copertina per *"Live" at the Village Vanguard*
Nat Hentoff

92 «Mi piacerebbe tornare in Inghilterra e suonare nei vostri club»
John Coltrane dice a Bob Dawbarn

95 Conversando con Coltrane
Valerie Wilmer

102 John Coltrane parla a «Jazz News»
Kitty Grime

105 John Coltrane: un moderno Faust
J.-C. Dargenpierre

111 John Coltrane: un'intervista
François Postif

118 Intervista con John Coltrane
Claes Dahlgren

120 Jazzman dell'anno: John Coltrane
Barbara Gardner

129 John Coltrane ed Eric Dolphy rispondono ai critici di jazz
Don DeMicheal

138 Lettera a Don DeMicheal
John Coltrane

141 In città: Coltrane è tornato ed è meglio di prima
Tony Gieske

144 Note di copertina per *Duke Ellington & John Coltrane*
Stanley Dance

146 Intervista con John Coltrane
Jean Clouzet e Michel Delorme

160 Intervista con John Coltrane
Benoît Quersin

163 Intervista con John Coltrane
Michiel de Ruyter

PARTE TERZA: 1963-1967

169 Dopo il tramonto: i suoi assoli durano 45 minuti
Ken Barnard

171 Trane in marcia verso una ONU in miniatura
Bob Hunter

175 John Coltrane – "Trane" (Parte 1)
Randi Hultin

180 Intervista con John Coltrane
Michel Delorme e Jean Clouzet

186 Coltrane: il mio prossimo passo, ritmi africani
Ray Coleman

190 L'angolo del jazz: una chiacchierata con John Coltrane
Louise Davis Stone

192 Coltrane dà il via a una rivolta musicale
Leonard Feather

195 Note di copertina per *A Love Supreme*
John Coltrane

199 John Coltrane
Joe Goldberg

207 Togliere la palla al piede del jazz
Michael Hennessey

211 Coltrane, stella di Antibes: «Non posso andare oltre»
Michel Delorme e Claude Lenissois

217 Intervista con John Coltrane
Michiel de Ruyter

222 John Coltrane – "Trane" (Parte 2)
Randi Hultin

229 Note di copertina per *Meditations*
Nat Hentoff

231 Interviste con John Coltrane
Shoichi Yui, Kiyoshi Koyama, Kazuaki Tsujimoto e altri

242 Intervista con John Coltrane
Frank Kofsky

269 Note di copertina per *Live at the Village Vanguard Again!*
Nat Hentoff

273 John Coltrane: le mie impressioni e i miei ricordi
Babatunde Olatunji

280 Note di copertina per *Kulu Sé Mama*
Nat Hentoff

282 Trane è partito
Herb O'Brien

284 Citando Coltrane

291 Coda. Tre desideri di Trane

293 Appendice A. Intervista con Franklin Brower
C.O. Simpkins

317 Appendice B. Intervista con Isadore Granoff
Steve Provizer

320 Appendice all'edizione italiana. La testimonianza diretta di Arrigo Polillo

325 *Crediti*

329 *Indice delle illustrazioni*

331 *Indice analitico*

Ringraziamenti

Molte delle ricerche utili alla realizzazione di questo libro sono state condotte durante il lavoro svolto per un precedente progetto, *The John Coltrane Reference* (New York, Routledge 2008). Ho un debito particolare verso i miei coautori – Yasuhiro "Fuji" Fujioka, Lewis Porter, Wolf Schmaler e David Wild – perché sono stati loro a scoprire molti dei rari documenti, sia articoli sia interviste, inclusi nel presente volume. Fuji è stato anche essenziale per ottenere l'accesso alla maggior parte delle fotografie rare qui riprodotte, e il mio più caldo ringraziamento va a Lewis Porter per aver accettato di essere il mio redattore.

Sono particolarmente grato ad Antonia Andrews, figliastra di John Coltrane, per averci generosamente concesso di pubblicare una scelta degli scritti e della corrispondenza personale di John Coltrane.

C.O. Simpkins, autore di una biografia di Coltrane, e David Tegnell, specialista di Coltrane, hanno dato diversi contributi, tra i quali non di minore importanza l'autorizzazione a pubblicare l'intervista di Simpkins con Franklin Brower, amico d'infanzia di Coltrane.

Michel Delorme, Björn Fremer, Tony Gieske, Nat Hentoff, Gene Lees, Steve Provizer e Valerie Wilmer hanno tutti molto generosamente concesso la ripubblicazione dei loro scritti. È stato meraviglioso sentire da alcuni di loro racconti di prima mano degli incontri con Coltrane.

Lars Westin della Berry Produktion AB ha fornito assistenza e importanti informazioni, e ha consentito di accedere alle fotografie di Bengt H. Malmqvist.

Michael Fitzgerald, ricercatore musicale, scrittore, educatore e bibliotecario-archivista, ha messo a disposizione ricche informazioni non solo su Coltrane ma praticamente su tutto quello che riguarda il jazz, e anche i membri della mailing list dedicata alla ricerca sul jazz, di cui Fitzgerald

è moderatore, hanno fornito informazioni. Vorrei ringraziare Larry Appelbaum, Eric Charry, Tad Hershorn, Ashley Kahn, Dan Morgenstern, Samuel J. Perryman, George Schuller, Chris Sheridan, Bill Shoemaker, Peter Vacher e Bert Vuijsje per il loro aiuto.

Questo libro sviluppa le precedenti pubblicazioni che hanno presentato Coltrane nelle sue stesse parole. Sono molto grato ai biografi di Coltrane: C.O. Simpkins (*Coltrane. A Biography*, Perth Amboy NJ, Herndon House Publishers 1975), J.C. Thomas (*Chasin' the Trane. The Music and Mystique of John Coltrane*, Garden City, NY, Doubleday 1975), e Lewis Porter (*John Coltrane. His Life and Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press 1998 [ed. it. *Blue Trane. La vita e la musica di John Coltrane*, trad. it. A. Cioni, Roma, minimum fax 2007]). In particolare, le parti 1 e 2 di *The John Coltrane Companion. Five Decades of Commentary*, a cura di Carl Woideck (New York, Schirmer Books 1998), hanno fatto da rampa di lancio. Senza i fondamenti forniti da questi libri il presente volume non sarebbe stato possibile.

Prefazione

John Coltrane è stato descritto da tutti come un soggetto riluttante a rilasciare interviste. Ma anche gentile e preciso nelle risposte. Le sue affermazioni erano misurate e ponderate; al contrario di molti altri musicisti, raramente criticava i suoi colleghi parlandone in modo negativo (anche se di se stesso poteva essere un severo critico). Riconosceva ampiamente il suo debito verso coloro che l'avevano influenzato e ispirato. Tutti gli intervistatori, uno dopo l'altro, hanno osservato come Coltrane apparisse diverso dalla sua musica, un uomo tranquillo e controllato, artefice di una musica così intensa e vulcanica, così bruciante e travolgente. Le rare manifestazioni del suo asciutto umorismo sembravano solo approfondire il divario tra l'uomo e la sua musica.

In questo libro sono comprese quasi tutte le interviste conosciute di Coltrane – oltre ad articoli, ricordi e note di copertina che includono sue citazioni – nel tentativo di presentare la storia di Coltrane nelle sue stesse parole, disposte in ordine cronologico secondo la data dell'intervista (con la precisione con cui è stato possibile identificarla).

Antonia Andrews, figliastra di Coltrane, ci ha inoltre consentito di pubblicare una parte degli scritti personali e della corrispondenza privata di Coltrane. Abbiamo anche una descrizione di prima mano della giovinezza di Coltrane, grazie al suo amico d'infanzia Franklin Brower (Appendice A). Un'intervista con Isadore Granoff ci dà una buona idea di come fosse Coltrane quand'era studente di musica a Filadelfia negli anni Quaranta (Appendice B).

La maggior parte dei materiali raccolti nel volume risale al periodo tra il 1958 e il 1966. Malgrado un ingaggio con Dizzy Gillespie tra il 1949 e il 1951, Coltrane era praticamente uno sconosciuto quando entrò nel gruppo di Miles Davis nel settembre 1955, e non era molto più famoso

quando nell'aprile 1957 Davis lo licenziò. Il gruppo che Davis aveva in quel periodo (con una sezione ritmica formata da Red Garland, Paul Chambers e Philly Joe Jones) è oggi considerato uno dei piccoli gruppi più leggendari della storia del jazz, ma all'epoca ricevette scarsi riconoscimenti. Poche recensioni della band furono pubblicate sui giornali o sulla stampa jazzistica, e molto di quello che fu scritto fu sfavorevole. Philly Joe Jones suonava troppo forte; Red Garland era un pianista da piano bar; Davis era arrogante; Coltrane aveva un timbro strano e suonava troppe note. Fu solo con la pubblicazione degli album *'Round About Midnight* e *Cookin' with the Miles Davis Quintet*, rispettivamente nel marzo e nel luglio del 1957, che il gruppo iniziò a ricevere buone recensioni. Ma quando queste iniziarono ad apparire il gruppo si era già sciolto.

Il licenziamento da parte di Davis sembra essere stato il campanello d'allarme che alla fine portò Coltrane a superare le sue dipendenze da alcol ed eroina. Coltrane passò la seconda parte del 1957 suonando nel quartetto di Thelonious Monk, che fu accolto con entusiasmo dalla critica durante il suo lungo ingaggio al Five Spot di New York. Nel gennaio del 1958, quando venne pubblicato il suo album *Blue Train* ed egli rientrò nel gruppo di Davis, Coltrane era diventato uno dei sassofonisti tenore di cui si parlava di più nel mondo del jazz.

Interviste

In tutti i casi in cui è disponibile una registrazione audio dell'intervista, l'ho nuovamente trascritta direttamente dalla registrazione. Le mie trascrizioni di interviste pubblicate in precedenza saranno quindi diverse in qualche dettaglio dalle versioni finora pubblicate.

Ho trascritto le interviste di: August Blume; Carl-Erik Lindgren; Ralph J. Gleason; Claes Dahlgren; Benoît Quersin; Michiel de Ruyter; Michel Delorme e Jean Clouzet; e quelle di Shoichi Yui, Kiyoshi Koyama, Kazuaki Tsujimoto e altri.

Ho cercato di trascrivere le interviste il più accuratamente possibile, con solo piccole modifiche per migliorarne la leggibilità. I puntini di sospensione tra parentesi quadre "[...]" segnalano parziali omissioni; i puntini di sospensione senza parentesi indicano pause. Quasi tutte le interviste sono pubblicate integralmente (o per quanto rimane delle registrazioni audio, alcune delle quali non sono complete). L'intervista di Ralph J. Gleason è l'eccezione più importante: è stata pesantemente rivista nei limiti fissati dai detentori dei diritti.

Alcune interviste pubblicate esistono solo in traduzione francese: le registrazioni originali sono andate perse. In questi casi le parole di Coltrane erano state tradotte all'origine in francese dagli intervistatori, e adesso sono state ritradotte in inglese da John B. Garvey (materiali aggiuntivi per l'intervista di Postif sono stati tradotti da Lewis Porter). Questo naturalmente significa che stiamo leggendo solo una approssimazione di quello che Coltrane ha detto realmente. Le seguenti sono le interviste tradotte: *John Coltrane: un moderno Faust*, J.-C. Dargenpierre; *John Coltrane: un'intervista*, François Postif; *Intervista con John Coltrane*, Jean Clouzet e Michel Delorme; *Intervista con John Coltrane*, Michel Delorme e Jean Clouzet; *Coltrane, stella di Antibes: «Non posso andare oltre»*, Michel Delorme e Claude Lenissois.

Articoli, ricordi e note di copertina

Occasionalmente alcuni giornalisti hanno intervistato Coltrane e hanno poi inserito citazioni delle sue frasi in un articolo o una recensione. Ho cercato di ripubblicare tutti gli articoli, le memorie e le note di copertina che citano Coltrane in modo consistente. (In qualche caso ci sono solo brevi citazioni; vedi *Citando Coltrane*, a p. 284 e sgg., dove sono riportate le più importanti.) I puntini di sospensione tra parentesi quadre indicano materiale che è stato omesso; i puntini di sospensione senza parentesi quadre erano nell'articolo originale. Nella maggior parte dei casi ho inserito l'articolo completo, ma in qualche caso ho fatto dei tagli per eliminare materiale irrilevante o ripetitivo. Gli errori evidenti di ortografia e di interpunzione sono stati eliminati.

Scritti personali

Antonia Andrews, figliastra di Coltrane (per la quale Coltrane compose il brano "Syeeda's Song Flute"), ci ha concesso di pubblicare una scelta degli scritti personali e della corrispondenza di Coltrane. Questi materiali offrono l'eccezionale possibilità di vedere Coltrane al lavoro mentre scrive a fan e giornalisti. Da una parte rispondeva con umiltà alle richieste dei fan di ricevere foto autografate; dall'altra, esprimeva con durezza le sue opinioni a Don DeMicheal, direttore di «Down Beat», in una lettera del 2 giugno 1962: «Puoi tenerti questo termine ["jazz"] come tanti altri che ci sono stati imposti». Gli errori evidenti di ortografia e interpunzione

sono stati corretti, eccetto che nella poesia di Coltrane e nelle note di copertina per *A Love Supreme*.

Quello che abbiamo è Trane nelle sue stesse parole.

Ho la sgradevole sensazione che lo stesso John Coltrane avrebbe avuto riserve molto serie su questo libro. Come disse a Nat Hentoff nel 1967, «Non so cos'altro possa venir detto a parole su quello che sto facendo. Lasciamo che sia la musica a parlare direttamente». Certamente la musica parla in prima persona, se le diamo la possibilità. Ma oggi, oltre quarant'anni dopo la morte di Coltrane, il "jazz" è un territorio balcanizzato, fratturato, frammentato, un patchwork di scuole differenti in guerra tra di loro. Anche molti di coloro che apprezzano la musica di Coltrane si limitano a una fase specifica della sua carriera, quella delle "cortine di suono" (1957-1959), del suo periodo modale (1960-1964) o del suo periodo più tardo (1965-1967). Qui e ora, nel ventunesimo secolo, non c'è più una teoria generale del jazz, e tantomeno della musica di Coltrane.

Perché no?

Quando era un giovane altosassofonista nella seconda metà degli anni Quaranta, Coltrane crebbe "sotto il sortilegio" – disse egli stesso – di Charlie Parker, come la maggior parte dei sassofonisti della sua generazione. A differenza di loro, a un certo punto Coltrane decise che doveva creare qualcosa che non era ancora stato sentito. Aveva bisogno di un nuovo sound, di punti di vista musicali che non provenissero da altri se non dallo stesso John Coltrane. «Si può arrivare solo fino a un certo punto suonando la musica di qualcun altro», disse nel 1958. La strada scelta era difficile, e certamente, dal punto di vista commerciale, rischiosa. Tuttavia egli continuò, e adesso noi abbiamo un'opera che regge il confronto con le maggiori del ventesimo secolo. È una raccolta di musica, il lavoro di una vita, che continua senza segno di stanchezza a ispirare devozione, adorazione e gioia a quasi cinquant'anni dalla morte di Coltrane.

Se qualcuno dovesse ritenere questo libro irrilevante e inutile, sostenendo che solo la musica conta, beh, non avrei obiezioni. La musica di Coltrane è stata una fonte continua di ispirazione e di motivazione in tutta la mia vita, e insieme di puro godimento. Ma ho anche scoperto che John Coltrane è uno dei pochi musicisti di cui la vita e i pensieri sono di ispirazione quanto la sua musica. È stato per me un privilegio poter raccogliere queste pagine e riunirle in un volume.

Chris DeVito
Urbana, Illinois
14 dicembre 2009

Preludio

Dichiarazione di un programma musicale

Dovremmo cercare, pregando di riceverla, la sapienza che ci renda capaci di descrivere e proiettare nella musica le cose che amiamo, in un modo che possa venire accolto, in tutto o in parte, come qualcosa che è stato ideato e composto o eseguito e presentato con impegno e buon gusto.

John Coltrane

Parte prima

1952-1960

*L'*afro *va a un concerto di be-bop*

Rufus Wells

Il pomeriggio della domenica 6 gennaio 1952, John Coltrane e il batterista Specs Wright diedero un concerto a Baltimora; era il primo della serie Adventure in Jazz. Il gruppo di Coltrane e Wright si esibì nella prima parte e il gruppo di Walt Dickerson, con ospite la cantante Doris Robinson, nella seconda. Il quotidiano «The Baltimore Afro-American» pubblicò due recensioni di quel concerto, la seconda delle quali è qui riprodotta.

Poco dopo questo evento sia Coltrane sia Wright entrarono nel gruppo di Gay Crosse, His Good Humor Six. Coltrane avrebbe poi passato buona parte del 1952 in tour suonando rhythm and blues.

➔ Da «The Baltimore Afro-American», edizione cittadina della sera, 12 gennaio 1952, pp. 1-2.

STIMATO CAPO,

Fino a questa baldoria di domenica scorsa alla Blue Room dello York Hotel, le mie esperienze con questo genere di concerti erano sempre state disastrose.

In passato i festival di jazz mi hanno sempre lasciato coperto di lividi inflitti da selvagge folle di ballerini di *jitterbug*, forse convinti che la musica sia il segnale per un'isteria di massa.

Pubblico sincero

Invece, capo, sono felice di riportare che questa Adventure in Jazz aveva il pubblico più elegante e sincero con cui uno possa sperare di trovarsi gomito a gomito.

E anche se non sono un fine conoscitore di [questa] cosa che viene chiamata "bop", voglio che vengano pubblicate le mie parole, ovvero che se in questa città sono stati ascoltati "suoni" migliori di questi, io non li ho ancora sentiti.

Come dicono i musicisti quando c'è qualcosa che li ha colpiti, è stato uno sballo. O, se volete che io sia davvero alla moda, la jam session mi ha fatto scoppiare la testa.

Non fosse servito ad altro, il concerto ha dimostrato che i forestieri di sofisticate province come Manhattan e South Philly si sbagliano quando dicono che noi di Baltimora siamo grezzi.

Neppure un grezzo in vista

Nel locale non c'era neppure una persona grezza o poco raffinata. Da quanto mi risulta gli avventori devono giurare fedeltà prima di comprare un biglietto.

Il giuramento dice pressappoco: «Giuro solennemente che mi piacerà quello che sentirò, che mi sballerò a sentirlo e lo difenderò contro gli attacchi di infedeli come Guy Lombardo e Vaughn Monroe. Lo giuro sul pizzetto di Dizzy Gillespie e sul sassofono di "Yardbird" Parker».

Beh, insomma è quello che ho sentito dire.

E ora passiamo a descrivere com'è andata. Il concerto è iniziato alle tre e mezzo del pomeriggio. Circa 160 sostenitori del cool jazz erano stipati nella confortevole cantina dell'hotel.

"Ossa" vuol dire ragazze

Ho visto delle belle "ossa" (è quello che dicono le persone alla moda per parlare di belle donne) e qualche tipo veramente "giusto" (termine che indica giovanotti elegantemente vestiti) intorno ai tavoli.

Il locale era organizzato tipo cabaret, il modo in cui credo che il jazz debba essere presentato. Ci si può sedere comodamente, rilassarsi e concentrarsi su quello che viene suonato sul palco.

A proposito del palco, ho avuto la possibilità di chiacchierare con i musicisti prima che cominciassero a suonare.

Le prove nel bagno degli uomini

Johnny Birks[1], il trombettista, e John Coltrane, il tenorista pieno di talento che suonava con Gillespie, hanno improvvisato le loro prove e fra tutti i posti hanno scelto il bagno degli uomini.

Ha detto Birks: «Oggi mi va di suonare».

E Coltrane ha risposto: «Vai».

Dopo questa affascinante conversazione sono emersi dalla ritirata, sono saliti sul palco dove si trovavano già pronti il pianista Freddy Thaxton, il batterista Specs Wright e il bassista Ray Drury.

Coltrane ha dato il tempo e con una folata di vento sono partiti lanciando un elastico motivetto chiamato "Seven Come Eleven".

Gli appassionati sono stati sorpresi

Non credo che i fan si aspettassero davvero quello che hanno sentito. Erano arrivati con un po' di scetticismo e orecchie ipercritiche, ma dopo le prime battute del pezzo erano gioiosi e felici come bambini al circo. E quanto a questo lo ero anch'io.

Il tempo si faceva sempre più veloce di brano in brano, e l'eccitazione coloriva il volto sia degli ascoltatori sia dei musicisti. Birks ha suonato un lungo e arcano passaggio che ha provocato in Coltrane una risata di approvazione.

Tutti con i nervi tesi

Poi Specs, il batterista, ha cominciato a suonare piccoli rivoli di ritmo che hanno fatto tendere i nervi a tutti. Il pubblico l'ha applaudito prima,

---

[1] Il trombettista Johnny Birks era probabilmente lo stesso John Burks (anche Burkes o Burke, come indicato da varie fonti) che incise con il sax baritono Leo Parker nel 1961. Le note di copertina per quel disco, *Let Me Tell You 'Bout It* (Blue Note), dicono: «JOHN BURKE, il trombettista, che non è parente di Dizz, viene da Oceola AK [Osceola, nell'Arkansas], ma ora abita a Baltimora. Johnny ha suonato nelle band di Johnny Hodges, Louis Bellson e Eddie "Cleanhead" Vinson, tra gli altri. Suona la tromba in modo pulito e controllato». Il trombettista Johnny Burkes è indicato tra i musicisti in programma per un concerto della Left Bank Jazz Society a Baltimora, il 7 marzo del 1965 (cfr. http://home.earthlink.net/~eskelin/leftbank.html). Ci sono stati almeno tre concerti della serie di Adventure in Jazz a Baltimora all'inizio del 1952, e Johnny Birks è di nuovo indicato tra i partecipanti al terzo, nel marzo del 1952. (Coltrane doveva prendere parte ai concerti successivi, ma ormai era entrato nel gruppo rhythm'n'blues di Gay Crosse. Al suo posto suonò Jimmy Heath.)

durante e dopo i suoi assoli. Coltrane ha fatto dire ai suoi fan "Caspita!". Birks ha suonato, e il pubblico ha "caspitato" ancora per un bel po'!

Lo ripeto, capo. È stato uno sballo.

Intervista con John Coltrane

August Blume

All'inizio del 1955 August Blume partecipò alla fondazione della Interracial Jazz Society di Baltimora, costituita soprattutto in reazione a una decisione della Commissione per le licenze di vendita di liquori, che in sostanza introduceva la segregazione nei locali notturni. Questa decisione fu annullata il 22 luglio del 1955 (cfr. George J. Bennett, *Integration Through Jazz*, «The Baltimore Afro-American», 6 settembre 1955, sezione "Afro", p. 7). Per coincidenza, l'articolo fu pubblicato giusto poche settimane prima che il nuovo quintetto di Miles Davis, con John Coltrane al sax tenore, iniziasse un ingaggio di una settimana al Club Las Vegas di Baltimora. Blume e gli altri membri della Interracial Jazz Society molto probabilmente erano presenti, e può darsi che Blume abbia incontrato Coltrane durante quell'ingaggio.

Nel giugno del 1958 il sestetto di Miles Davis (o le "Miles Davis All Stars", come veniva annunciato) suonò per una settimana allo Spotlite Lounge di Washington D.C., e il 15 giugno Blume invitò Coltrane per una cena domenicale nella sua casa di Baltimora. Registrò la loro conversazione del dopocena, e nei decenni a venire mise liberamente quella registrazione a disposizione di chi volesse ascoltarla. (Bisogna puntualizzare che non si tratta di un'intervista formale, dato che Coltrane non sapeva di essere registrato fino quasi alla fine della conversazione, quando scoperto il registratore dice: «Stavo andando proprio bene finché non ho trovato questo. Non pensavo fosse acceso».)

L'"intervista" inizia in modo prosaico (Blume sembra spiegare il meccanismo di un gabinetto che si rifiutava di funzionare); seguono poi le osservazioni di Blume su una vasta gamma di letture che Coltrane ha di fronte a sé (prestate da Blume o acquisite in altro modo); e alla fine si trasforma in una delle interviste più complete che Coltrane abbia mai fatto.

BLUME: C'è qualcosa che non va, con quel... ah, quell'aggeggio lì, il braccio dentro quella cosa... e così il serbatoio ci mette un sacco di tempo a riempirsi, sai?
COLTRANE: Oh, oh, capito.

BL: È meglio che tu ti metta a leggere sul serio ora, eh?
CO: Ho un bel da fare, eh? [*Blume ride*] Beh, questo è fantastico.
BL: Hai mai letto niente di filosofia?
CO: Beh, io...
BL: Che cosa hai letto ultimamente?
CO: Ti dirò quello che ho letto. Conosci quei libri che vengono pubblicati, ah... libri tipo *This Made Simple, That Made Simple*? [*incomprensibile*]
BL: Ah ah.
CO: Beh, ce n'è uno intitolato *Philosophy Made Simple*. Beh, io ho letto quello. Vedi, è l'unica cosa che ho letto veramente fino in fondo. E ho comprato qualche libro, ah, una cosa che ho trovato con il titolo *Language, Truth, Logic*[1]. Ho preso qua e là roba di questo tipo. Qualche volta inizio a leggerli, sai, e dopo le prime pagine non ce la faccio più ad andare avanti, e allora comincio a guardare in giro, cercando di trovare qualcosa.
BL: Che cosa pensi di cercare in realtà, sei interessato alla filosofia, voglio dire, che cosa...
CO: Non lo so, è quello che io... cioè, non credo di essere in cerca di uno scopo particolare, capisci? Mi sembra che ci sia qualcosa che in qualche modo mi piace, sai? Credo di restare lì a osservare... cerco di decidere se è una buona idea vedere che cosa ne pensa altra gente, no? Gente che pensa meglio di me. Sentire quello che hanno da dire sulla vita, su come vivere, insomma.
BL: Beh, ah... Lascia che ti faccia una domanda: fino ad oggi che cosa hai pensato tu della vita, e del vivere?
CO: Beh, non posso risponderti, perché non ci ho pensato abbastanza, capisci? Non credo, almeno. Insomma, non saprei dirtelo.
BL: Pensi che ci sia un piano generale o che la tua vita sia stata predeterminata, o pensi di poter decidere di testa tua e fare della tua vita quello che vuoi?
CO: Beh... mi sembra di fare, cioè lo credo quando dici che puoi fare quasi quello che vuoi, ma sul come e quando... questa sembra la parte su cui puoi fare ben poco.
BL: Non puoi controllarla un granché.
CO: Sì... come quando... quando, sai, sei tu che stabilisci il tuo percorso, tranne quando arrivi, e cose del genere, capisci? Le cose non vanno sempre come le hai progettate, no? [*ride; incomprensibile*]. In qualche modo puoi sistemarle.

---

[1] Il libro al quale Coltrane fa riferimento è *Language, Truth, and Logic*, scritto da Alfred Jules Ayer. Coltrane probabilmente aveva una copia dell'edizione americana, pubblicata da Dover nel 1952.

BL: Prima che tu iniziassi a interessarti di filosofia e...
CO: Beh, ora te lo spiego.
BL: ...e iniziassi a pensare alla filosofia, che cosa...
CO: Te lo posso dire. È iniziato con la religione, credo. [*incomprensibile*] E poi cominciando a farmi delle domande sulla religione. Questo si è portato dietro tutto il resto. Sai, quando uno arriva all'età in cui comincia a farsi domande.
BL: In quale fede sei stato educato, John?
CO: Metodista.
BL: Metodista? Hai avuto un'educazione religiosa molto rigida o...
CO: Beh... non era molto rigida ma c'era, era lì. Mio nonno, tutti e due i miei nonni erano sacerdoti. Mia madre, lei era molto religiosa. Per esempio, da bambino quando andavo in chiesa tutte le domeniche e robe del genere, ero sotto l'influenza di mio nonno, era lui che dominava in famiglia. Era capace di fare molte cose, era politicamente attivo. Ed era più attivo di mio padre, che faceva il sarto: lui [mio padre] non diceva mai un granché. Si occupava dei suoi affari, e questo era quanto, capisci? Mio nonno, invece, era un vero militante. Si interessava di politica e di tutto il resto. Ma il suo campo, sai, era la religione. E io sono cresciuto lì, in quell'ambiente. E penso che in qualche modo lo accettavo e basta, anche se sentivo certe cose. Più o meno quando avevo diciotto o vent'anni iniziai ad allontanarmi da certe cose, capisci? Stavo crescendo, e quindi mettevo in discussione molte delle cose che trovavo nella religione. Cominciavo a farmi delle domande. Due o tre anni dopo, avrò avuto ventidue o ventitré anni, venne fuori questa storia dell'Islam. Qualcuno me ne parlò. E in qualche modo rimasi scosso. Molti dei miei amici, sai, divennero musulmani, capisci? E io ci pensavo comunque, mi si presentò una cosa a cui non avevo mai pensato, sai, un'altra religione. Mi fece pensare. Ma poi non ne ho fatto niente. [*ridacchia*] Mi sono limitato a rifletterci. Ero troppo occupato a fare altre cose, e mi passò di mente. Credo di non averci più pensato per diversi anni. Non mi interessava proprio pensarci. E recentemente ho deciso... voglio dire, sai, ho ricominciato a esaminare la questione. Forse posso arrivare a capire che cosa ne pensa la gente, no? Perché mi sono reso conto che è questo che cerco di fare. Questo è il motivo per cui mi interesso di cose del genere, capisci? Non ho dedicato tutto il tempo che avrei voluto a imparare, a capire di più. Sai, mi piacerebbe saperne di più e farmi la mia idea, definire i miei pensieri, metterli insieme come devono stare. Era come, insomma, la religione... amico, io ero sempre stato... ci rimasi male quando vidi quante religioni ci sono e come...

BL: Ci sei rimasto male?
CO: Sì.
BL: E perché?
CO: Non è che ci sono rimasto male, non capivo che cazzo succedeva. Quando vidi che c'erano così tante religioni e da un posto all'altro si combattevano, eccetera, capisci, ero molto confuso, sai, mi fece un caos nella testa. [*ride*] Non lo so, ero piuttosto confuso, no? E non riuscivo a credere che, ah, tutti... che solo uno avesse ragione. Perché se uno solo ha ragione tutti gli altri devono sbagliare, capito?
BL: Se uno solo ha ragione...
CO: E viceversa, no?
BL: Beh, non c'è una qualche possibilità che tutte le religioni in realtà siano legate l'una all'altra? Voglio dire, indipendentemente da quello che dicono, o da quello che pensano, che i fondamenti di tutte le religioni leghino le cose principali che un tizio predica a quelle in cui un altro tizio ha fede, e così via fino in fondo? E attraverso la storia, attraverso il tempo, e attraverso le persone che si sono occupate di religione si sia cercato di dire, beh: «quello che dico io è giusto e quello che dici tu è sbagliato, perché io mi chiamo con questo nome e tu con quest'altro». E che sia stata in realtà la gente a cambiare il volto alla religione, per così dire, ma che le cose fondamentali su cui si basa siano tutte più o meno le stesse?
CO: Sicuro amico, credo che le cose fondamentali potrebbero riunirle tutte insieme. Basterebbe... se solo ci fosse qualcuno che dicesse: «Beh, ora mettetevi tutti insieme».
BL: In altre parole, allora, a te piacerebbe avere un tipo di religione universale dove invece di avere tutte queste differenze e un individuo che attacca l'altro perché appartiene a una fede diversa...
CO: Sì, è quello che dovrebbe esserci. Già, dovrebbe esserci proprio una cosa di questo genere.
BL: C'è qualcosa di fondamentale comune a tutte le religioni, e dovrebbero mettersi tutte insieme.
CO: Sì, dovrebbe essere così, credo. È così che dovrebbe essere. È come quando uno studia, e osserva quello che dice questa gente sul "bene", capisci? I filosofi [*ride*] quando cominciano a parlare di "bene" e "male", amico, quelli prendono queste due parole e le portano davvero lontano. Può diventare una cosa complicata. Ma per farne uscire davvero qualcosa di buono dev'essere semplice. Per realizzare davvero qualcosa bisogna renderla semplice. E io penso che le religioni, se possono mettersi tutte insieme sono a posto, perché hanno quel che ci vuole, insomma, quello che predicano è buono, almeno così pare a me.

BL: Pensi che quando avrai finito un certo numero di libri e avrai avuto tempo di assorbire quello che c'è scritto e di rifletterci, questo ti cambierà in qualche modo, cambierà la tua concezione della vita in un certo senso?
CO: Beh, non credo che mi cambierà, credo che mi aiuterà a capire, sai, come se fossi capace di camminare con maggior sicurezza. Basta che svanisca un po' della confusione. Io credo che resterò lo stesso.
BL: Credi che ci siano molti musicisti piuttosto confusi, come potrebbero esserlo gli altri, sul tema della religione? Che possa interessare loro, come interessa a te, cercare di capire un po' meglio quello che succede? Credi che molti di loro rientrino in questa categoria? Hai mai parlato di questo con altri musicisti?
CO: Beh, sì... Io credo che alla maggior parte dei musicisti interessi la verità, sai, beh, per forza, perché un oggetto, un oggetto musicale, è una verità. Se suoni ed esprimi qualcosa, se esprimi qualcosa in musica, e lo fai nel modo giusto, allora in sé ha una sua verità. Se suoni qualcosa di finto, tu lo sai bene che è finto, ma tutti i musicisti cercano di arrivare il più vicino possibile alla perfezione. E lì c'è una verità, capisci? Così per suonare cose del genere, per suonare la verità, sai, bisogna vivere con verità il più possibile. E per quello che riguarda [l'essere] religioso, se uno lo è, allora credo che sia in cerca del bene, che voglia vivere una vita giusta. Può definirla una vita religiosa ma può anche non definire se stesso un uomo religioso. Magari dice: «Io mi comporto bene e basta». Mentre un uomo di fede forse potrebbe dire: «Beh, quell'uomo è religioso: si comporta bene». In effetti sì, diversi musicisti riflettono su questi argomenti, e io stesso li ho discussi con parecchi di loro.
BL: E c'è qualcuno di loro che ti è rimasto impresso come una persona le cui idee erano più vicine alla verità rispetto ad altri? Ci sono dei musicisti che ammiri in modo particolare per quello che pensano su questo argomento?
CO: Beh... no, io... Su due piedi non mi viene in mente nessuno, nessuno che si distingue in particolare dagli altri. E ho parlato con diversi musicisti. Sembrano tutti in cerca di qualcosa, alla ricerca di una strada, capisci, la maggior parte dei musicisti che conosco. E qualcuno di loro non ne vuol parlare affatto. Sembrano abbastanza soddisfatti, forse hanno trovato proprio quello che volevano... non lo so. [*ridacchia*]
BL: Lo so, è un argomento che andrebbe discusso a lungo e profondamente.
CO: Sì, mi perdo, sai, e alla fine sono confuso. E allora è meglio che non ci pensi per un po'.
BL: Cambiando leggermente tema, fra le esperienze fatte suonando e ascoltando musica in questi ultimi anni, quali sono i musicisti per cui senti più ammirazione? Mi rendo conto che questo vuol dire metterti forse

in difficoltà ma sono certo che Monk rientri in una categoria di questo tipo perché ieri sera eri, ah, eri proprio convinto del fatto che lui abbia dato veramente un grande contributo alla musica, e che sia un grande compositore, che ha davvero qualcosa da offrire al pubblico. Quali sono gli altri musicisti che rientrano in questa categoria?
Co: Beh... farò i nomi di qualcuno tra quelli che mi piacciono, ok? Ma è probabile che ne lasci fuori diversi. [*ride*]
Bl: Questo capita sempre.
Co: Sì, ce ne saranno parecchi che magari non cito... Intanto Horace Silver... e tutti i grandi solisti, sai, come Miles e Sonny Rollins, e gente così. Quando penso a un tipo come Monk, lui è... lui per me è un solista e ha anche... beh, sai, compone tanto, vedi: ce ne sono davvero pochi come lui. Anche Charlie Parker era così. Sapeva suonare e sapeva scrivere, e anche parecchio, vero? Dizzy, anche lui scrive un sacco.
Bl: E cosa mi dici di Benny Golson?
Co: Benny Golson, lui è un altro.
Bl: E di Quincy Jones?
Co: Quincy. Anche Gigi Gryce. E c'è questo tizio che suona – ora è sotto le armi – suona il [sax] tenore, si chiama Wayne Shorter. Credo che darà un grosso contributo, perché ha questo doppio talento. Suona bene, sai, e ha abbastanza stoffa da essere forte nel suonare e poi mettersi lì seduto ed essere forte anche nello scrivere.
Bl: Che cosa pensi oggi di Johnny Hodges e di Lester Young?
Co: Mi piacciono proprio quanto mi piacevano prima.
Bl: Come ti piacevano una volta.
Co: Sì, proprio quanto mi piacevano... quindici anni fa.
Bl: Beh, Rabbit [soprannome di Johnny Hodges] era sicuramente, ah, era certo tra i migliori in qualsiasi gruppo di nomi si faccia...
Co: Certo.
Bl: ...perché suonava sempre con tale eleganza, amico, era sempre un musicista meraviglioso. Mi ricordo di aver letto un'intervista con Bird [Charlie Parker] una volta, su una rivista, dove parlava in modo molto, molto entusiasta di come suonava Hodges, e diceva che Hodges era uno dei musicisti che l'avevano ispirato di più.
Co: Sì, era un grande...
Bl: Aveva un grande spirito.
Co: Un grande spirito, sì. Un sacco di spirito.
Bl: Un mucchio di gente dice che Lester oggi non suona bene come una volta. Io non lo so, a me sembra che suoni sempre benissimo.
Co: Lo penso anch'io.

BL: Ha sempre suonato benissimo. E ha sempre un gran suono. Ha sempre musicisti giovani nel suo gruppo, hai notato?
CO: Sì.
BL: Beh, negli ultimi dieci anni ha sempre scelto quelli che pensava più o meno fossero i migliori talenti tra i giovani, come questo trombettista che suona con lui da un po', Jesse Drakes.
CO: Sì. È un trombettista molto bravo.
BL: Un trombettista molto molto bravo. Il problema è che non lo si sente abbastanza.
CO: È vero, non so come mai. Ma si farà sentire, è un bravo trombettista. A un certo punto troverà un gruppo [*incomprensibile*].
BL: Quando hai cominciato a suonare con Monk, prima di iniziare effettivamente a suonare al Five Spot, Monk vi faceva fare delle prove, in modo che tutti potessero imparare i brani, e...
CO: Sì.
BL: ...com'erano organizzate? Sono piuttosto curioso di sapere come riusciva, ah, a farvi familiarizzare con i brani [e con] gli accordi.
CO: Beh, passavo da lui, sai, da casa sua e lo buttavo magari giù dal letto... [*ride*] Allora si svegliava e andava al piano e cominciava a suonare, sai? Quello che gli veniva in mente, magari uno dei suoi pezzi. Si metteva a suonare e magari mi guardava, così quando mi guardava tiravo fuori il sassofono e cercavo di andargli dietro suonando quello che suonava lui. E lui andava avanti a suonare e risuonare la stessa cosa in continuazione e alla fine la imparavo, e la volta dopo che passavo da lui ne imparavo un'altra. E si fermava per farmi vedere delle parti che erano più difficili, e se ero davvero nei guai, beh, tirava fuori la sua cartella e mi faceva vedere la musica. Ce l'aveva, aveva tutta la sua musica scritta, e io la leggevo per impararla. Lui preferiva uno che la imparasse senza leggerla, sai, perché così la sentivi meglio. La senti tua più alla svelta se la memorizzi, se la mandi a mente, a orecchio, capisci? E quando ero quasi pronto a suonare il pezzo allora se ne andava, mi lasciava solo. Mi lasciava a provare il pezzo da solo, e lui se ne andava da qualche parte, magari a fare la spesa o tornava a letto, o qualche altra cosa. E io restavo lì e suonavo il pezzo finché non l'avevo imparato abbastanza, e poi lo richiamavo e lo suonavamo insieme. E qualche volta in un giorno facevamo solo un pezzo.
BL: Quanto ci volle prima che vi sentiste pronti ad andare al Five Spot e lavorare davvero, sai, come gruppo fisso?
CO: Beh... appena avemmo... appena lui ebbe l'ingaggio al Five Spot andammo subito a suonare, perché le prove erano già cominciate in questo modo, vedi, era così che lo avevo incontrato e avevo cominciato a passare

del tempo con lui; iniziai ad andare a trovarlo perché mi piaceva quella musica. E avevamo già registrato un pezzo, "Monk's Mood".
BL: Eri venuto apposta da Filadelfia per fare quel pezzo.
CO: Sì, e mi era piaciuto tanto che gli dissi che volevo impararlo, così mi invitò ad andare da lui, sai, ed è allora che ho iniziato a imparare i suoi pezzi. Non sapevamo se avremmo poi lavorato insieme. Ma mi piacque moltissimo, è stato davvero un grande piacere lavorare con Monk.
BL: Pensi che abbia effettivamente significato una svolta nella tua... nella tua carriera di musicista?
CO: Beh... non lo so, non lo so se quella è stata una svolta. Fu in quel momento che presi una decisione, capisci, la presi io: in quel momento decisi di smettere di bere e di fare tutte le altre stronzate. E, sai, mi riuscì subito di suonare meglio.
BL: Bevevi molto?
CO: Sì. Così al momento che lui mise insieme il gruppo, vedi, avevo già smesso di bere. Mi accorsi che potevo... che smettere di bere mi aiutava da molti punti di vista: suonavo meglio, pensavo più chiaramente, tutto andava meglio. E la sua musica poi, quella era davvero... era davvero uno "stimolo". [*ride*]
BL: Come ti sentivi quando lavoravi giù al Five Spot e... – lo so perché ti ci ho visto un paio di volte – nel bel mezzo di un brano Monk di botto si alzava dal pianoforte e veniva a camminare accanto a noi del pubblico facendo quel suo balletto [*Coltrane ride*] lasciandoti lì più o meno da solo a reggere la scena?
CO: [*ride*] Mi sentivo un po' solo... [*ridono tutti e due*] Sì, mi sentivo un po' solo lassù.
BL: Beh, quando sei lì a suonare in quel modo [senza un pianoforte], come fai a sentire gli accordi? Pensi agli accordi via via che suoni, o è il bassista che te li suggerisce, con le note che suona lui, oppure...
CO: Sì, il bassista, io conto su di lui, sai?
BL: Cos'è che fa effettivamente? È come quando Wilbur [Ware] suonava il basso, per esempio, e faceva sentire la dominante di ogni accordo? Non so se si può tradurre in parole ma forse puoi spiegarlo.
CO: Beh, a volte lo faceva. Ma un musicista come Wilbur Ware è talmente inventivo, amico, sai, non è che si limita a suonare sempre [*ridacchia*] le dominanti.
BL: Qualsiasi cosa suoni, però, ti suggerisce una nota che ti dà un'idea di dove stia andando l'armonia?
CO: Beh, può essere, ma può anche non essere. Wilbur, lui suona in un altro modo a volte. Suona delle cose che sono un po' estranee, capisci?

Se non sai il pezzo, però, non ce la puoi fare a ritrovarlo. [*ridacchia*] Perché ci sovrappone delle cose. Ci suona intorno, e sotto, e sopra, facendo crescere la tensione, così quando torna sul pezzo ti sembra che venga risucchiato tutto. Ma io conoscevo quasi tutti i pezzi, gli accordi li sapevo comunque. Così alla fine riuscivamo ad arrivare in fondo insieme. [*ride*]

BL: Che aiuta sempre! [*ridono tutti e due*]

CO: Sì, ce la facevamo a finire insieme. Ma suonare in quel modo era un vero divertimento.

BL: Me lo posso immaginare.

CO: Ci divertivamo un mondo. Perché qualche volta suonava magari delle progressioni di accordi sostitutivi e anch'io suonavo accordi modificati. E lui suonava qualche altro tipo di accordi modificati rispetto al giro che stavo suonando io e nessuno dei due suonava gli accordi del brano finché non arrivavamo a un certo punto, e allora ci ritrovavamo insieme. Siamo fortunati. [*ridono*] Allora Monk rientrava e salvava tutti. E nessuno sapeva più a che punto del brano fossimo! [*ridono*] Ed è questo che colpisce un sacco di gente. Dicono: «Ma come fate voi a ricordarvi tutta quella roba?». Non è che ci ricordavamo molto. Solo gli accordi base, e poi tutti iniziavamo a provarci sopra quello che volevamo, tutto qui. Monk, lui fa sempre qualcosa laggiù, dietro, che suona così misterioso. E non è misterioso affatto, una volta che uno capisce quello che sta facendo. Come le cose di una volta, come le semplici verità. Per esempio magari prendeva un accordo, minore o maggiore, e lasciava fuori la terza. Ma lo stesso diceva: «Questo è un accordo minore, amico», hai capito? Dentro non ce l'hai una terza minore, e così non lo sai che cos'è. Tu chiedi: «Come faccio a sapere che è un accordo minore?». «È quel che è, è un accordo minore senza la terza». [*ridono*] E quando lo suona, guarda, lo piazza al posto giusto con le note che danno proprio quel senso di minore. Ma non lo è, perché manca la terza. Cosette così, capito?

BL: Lo scherzo di alzarsi dal pianoforte ha cominciato a farvelo durante l'ingaggio, o l'aveva già fatto prima, alzarsi dal piano e lasciare voi lì, per così dire, a occuparvi di tutto?

CO: Beh, ha cominciato durante l'ingaggio.

BL: Ha cominciato solo quando stavate già lavorando? Come vi siete sentiti quando l'ha fatto la prima volta?

CO: Beh io ero, ero... ho cominciato a cercarlo in giro la prima volta che l'ha fatto, poi [*ride*] dopo quella volta mi sono abituato, sai, e ho solo cercato di tirare avanti finché non tornava.

BL: Perché pensi che facesse una cosa del genere?

Co: Non lo so. Diceva che voleva sentirci, che voleva sentire il gruppo. [*Blume ride*] Facendo così era anche lui tra il pubblico, e ascoltava il gruppo, poi tornava, c'era qualcosa che gli piaceva in questo.
Bl: Mi divertivo un sacco quando faceva quel suo balletto strascicato su un lato del palco.
Co: Sì, avrei voluto vederlo anch'io, sai, ma non riuscivo.
Bl: [*ride*] Non ti è mai venuto in mente di levarti il sassofono di bocca e andare a metterti dietro di lui e... [*incomprensibile; ridono*]
Co: Sì, avrei dovuto fare così, amico, volevo vederlo anch'io. Era così intrigante. Ne parlavano tutti. Ogni tanto aprivo un occhio e lo sbirciavo. Si divertiva veramente molto, era una cosa che gli piaceva un sacco.
Bl: Beh, sono sicuro che doveva veramente piacergli il modo in cui suonavi, lo so perché...
Co: Beh, almeno così diceva.
Bl: Ci ho parlato un paio di volte, e diceva sempre [*imita la voce di Monk*]: «Sì, lui è quello giusto».
Co: Ho imparato molto con lui. Ho imparato i dettagli, capisci, ho imparato a guardare le piccole cose. È davvero un bravo musicista, se lavori con uno che guarda i dettagli più raffinati, in un certo senso ti fa... ti aiuta a cercare di tenere d'occhio i particolari. I dettagli sono così importanti in musica, come in tutto il resto, no? È come quando costruisci una casa, cominci dai particolari, se quelli stanno bene insieme allora tutta la struttura regge. Se sbagli i dettagli, non hai... [*sfuma*]
Bl: Suonare con Miles adesso è un'esperienza simile a quella fatta suonando con Monk?
Co: No, è una cosa completamente differente. Non lo so, non so cos'è. Vedi, è un'altra grande esperienza.
Bl: [*incomprensibile*] una natura differente.
Co: Mm hmm. Sì, è così. Neppure io so spiegare la differenza, sai? [*ridacchia*]
Bl: Con chi hai lavorato prima del gruppo di Miles, quando c'erano Red e Paul e Philly Joe? Con chi eri stato prima?
Co: Beh... vuoi l'elenco completo? [*ride*]
Bl: [*ridendo*] Se hai voglia di farlo... [*entrambi ridono*]
Co: Allora, vediamo...
Bl: Di una cosa sono sicuro: hai lavorato con un'incredibile quantità di gente.
Co: Sì, è vero.
Bl: E per un periodo di tempo piuttosto lungo.
Co: Sì, beh...

BL: Beh, per esempio quattordici anni fa, nel 1944, come hai detto prima, quando hai cominciato.
CO: Sì.
BL: Quand'è che hai avuto il tuo primo ingaggio professionale in un gruppo?
CO: Beh, quello che io chiamo il mio primo ingaggio è stato con un gruppo di Indianapolis guidato da Joe Webb. Questo era nel '47[2]. In quel gruppo c'era Big Maybelle – la conosci – Big Maybelle la cantante di blues. Questo era, non lo so, questo era... non so che accidenti fossimo, rhythm and blues o tutto il resto [*ride*], non lo so che cosa fosse quel gruppo. Comunque, c'era questo gruppo, e poi King Kolax – conosci Kolax, vero? Trombettista. E poi Eddie Vinson, Dizzy, Earl Bostic, Gay Crosse.
BL: Chi?
CO: Gay Crosse.
BL: Non lo conosco...
CO: È di Cleveland. Aveva un piccolo gruppo – lui prima suonava con Louis Jordan – aveva questo gruppo... era un piccolo gruppo basato su quello di Louis. Cantava e suonava un po' come Louis. E... uhm, Daisy Mae and the Hepcats.
BL: Un altro che non mi è familiare.
CO: [*incomprensibile; forse:* «Nulla d'importante, davvero»] e Johnny Hodges.
BL: Hai davvero lavorato con Hodges?
CO: Sì.
BL: Quand'è stato?
CO: Nel 1953[3].
BL: Per quanto tempo? Non ne avevo idea...
CO: Oh, sei o sette mesi, credo.
BL: Davvero? E poi chi c'era nel gruppo?
CO: Oh, c'erano Richard Powell al piano, Lawrence Brown, Emmett Berry. [*Blume dice qualcosa di incomprensibile; Coltrane ride e dice anche lui qualcosa di incomprensibile*] E un tizio che si chiamava Jimmie Johnson alla batteria. E il bassista, mi sono dimenticato il nome.
BL: Sono sorpreso, non avevo idea che tu avessi lavorato con Hodges.
CO: Certo, amico.

---

[2] Può darsi che Coltrane sia entrato ancora prima nel gruppo di Joe Webb, nell'autunno del 1946, e ci sia rimasto fino all'inizio del 1947.

[3] Coltrane probabilmente ha iniziato a lavorare con Hodges negli ultimi mesi del 1953, ed è rimasto con lui fino alla metà del 1954.

BL: Scommetto che è stato fantastico per te, è così?
CO: Mi è piaciuto. Già, mi è piaciuto. Già, avevamo della musica vera, lo sai? [*ride*] Lawrence Brown, mi piace immensamente. È un grande trombonista, capisci? Emmett Berry, lui mi ha colpito molto. E Johnny Hodges. E, uh, Earl Bostic, a modo suo è pazzesco, anche lui. Dopo aver sentito Charlie Parker quei tizi non mi piacevano – gente come Earl ecc. – capisci, Charlie mi aveva cambiato completamente, sai? Ma una volta uscito dalla sua influenza, dopo essere stato un po' sotto... sotto il suo incanto, allora riuscii ad ascoltare anche altri musicisti. E quando suonai con questi mi accorsi che imparavo molto da loro. La cosa più importante era cercare di... cercare di vedere come stavano veramente le cose, capisci, vedere come... [*incomprensibile*] c'è qualcuno che suona in modo completamente differente, sai, e tu dici: «Questo è lui, lo riconoscerei ovunque». Poi senti qualcosa di diverso e dici: «Ah, questo è quell'altro, lo riconoscerei ovunque». Poi ti fermi e magari puoi capire, puoi cercare di capire da dove sono venuti, no, e magari ti accorgi che sono spuntati dallo stesso albero nel corso del tempo. Così ho iniziato a guardare al jazz in questo modo, capisci, complessivamente, guardando al tutto.

E poi dopo Johnny Hodges... c'è stato Miles, è stato lui quello dopo. Ho lavorato con Jimmy Smith per un paio di settimane prima di entrare con Miles. L'organista.
BL: È pazzesco.
CO: Wow! [*Blume ride*] Mi svegliavo di colpo in piena notte, amico, e sentivo quell'organo. [*ridacchia*]
BL: [*ride*] Ti dava gli incubi.
CO: Sì, guarda, sentivo quegli accordi che mi urlavano in faccia.
BL: Non hai lavorato con Bud Powell.
CO: Ho suonato con Bud. Non ci ho mai lavorato. Ho suonato... credo di averci fatto una serata. A quel tempo, nel 1949, Miles prendeva quegli ingaggi suonando per il ballo all'Audubon [Ballroom] uptown New York, in alto lassù su Broadway. E credo una di quelle volte che aveva nel gruppo Sonny Rollins, e Bud, e Art Blakely [Blakey], mi sono dimenticato il bassista, c'ero anch'io, per quella serata da ballo. È l'unica volta che ho lavorato con Bud. Suonava bene.
BL: Accidenti!
CO: Sonny Rollins, l'hai sentito recentemente?
BL: Beh, l'ultima volta che l'ho sentito era, vediamo, era in novembre. Lo scorso novembre. E naturalmente il disco che ha fatto, *A Night at the Village Vanguard.*
CO: Mm hmm.

BL: Aveva Elvin Jones e, mi sono dimenticato chi c'era al basso. So che per un pezzo c'era [il batterista] Donald Bailey di Baltimora. E mi pare che ci fosse [il bassista] Wendell Marshall con lui a quel concerto che ho visto.
CO: Sì, ci sono quelli che chiamiamo grandi, amico, e Sonny, è uno di loro. [*incomprensibile*] È appena arrivato a questo status di "grande".
BL: Che cosa pensi di tenoristi come, diciamo, Bill Perkins e Richie Kamuca, che rientrano nella cosiddetta – è una parolaccia – la cosiddetta "scuola West Coast"?
CO: Beh, non li ho ascoltati abbastanza, sai, da poter commentare sul serio. Non saprei dirti. Richie lo conosco molto bene, perché siamo cresciuti insieme a Philly. E lui suonava già molto bene, davvero. Ma non l'ho sentito... non l'ho sentito da quando era con [Stan] Kenton. E anche allora l'ho sentito una volta sola. Non l'ho sentito suonare a lungo, non poteva allargarsi troppo, suonò solo qualche assolo con l'orchestra. Ma posso dire che il suo stile mi piace, sai?
BL: Mm hmm.
CO: E di Perkins, non ho molta familiarità con quello che ha fatto. Non ho sentito nessuno dei sui dischi o LP. In che stile suona, in genere?
BL: Beh, mi pare che ci sia molto Lester [Young]...
CO: Lester.
BL: ...molte cose di Lester. Anche un po' di, ah, Stan Getz. Un po' di Herbie Steward. In quella direzione. E deriva tutto da Lester.
CO: Sì.
BL: Mi sembra che abbia una voce un po' più originale di quella degli altri musicisti.
CO: Suona anche un po' di bari[tono]?
BL: No, non credo.
CO: Mm hmm.
BL: È un'esperienza diversa rispetto ad ascoltare qualcuno come te o come, diciamo...
CO: Sonny.
BL: ...come Sonny, o qualsiasi altro dei tenoristi veramente bravi di questo lato del Paese.
CO: Beh, ma io sono sicuro che sono bravi, sai?
BL: Sono tutti molto molto competenti.
CO: Sì, sono sicuro che sono bravi.
BL: Quello che mi chiedo, tuttavia, è quando ascolti qualcosa di loro su LP... sono anch'io nella stessa tua posizione, capisci, non ho davvero avuto la possibilità di sentirli dal vivo.
CO: Mm hmm.

BL: Ho sentito qualche LP, però. E da quello che ho sentito mi sembra tutto molto ben pensato, ma quando si arriva agli assoli è come se tutto fosse stabilito prima, così non c'è la spontaneità [*incomprensibile*]. Non sembra che sia qualcosa che accade sul momento.
CO: Mm hmm.
BL: Mi sembra che chiunque sia il solista prima abbia pensato tutto, e sappia quello che deve suonare ancora prima di suonarlo. E in questo modo ha eliminato qualsiasi errore che poteva fare.
CO: Mm hmm.
BL: Come ti ricordi quell'episodio con Monk che... – ah, mi sono dimenticato su che LP era – quello che hai fatto con Hawkins e gli altri?
CO: Sì.
BL: Ti eri dimenticato di entrare, e Monk si mette a chiamare: «Coltrane, Coltrane!».
CO: [*ridacchia*] Già.
BL: Questo è il tipo di cose, per come la penso io, che fa grande la musica. Quando gli errori convivono con grandi momenti, capisci? E perfino, perfino Hawkins, Hawkins entra al momento sbagliato in quel pezzo.
CO: Sì, beh [*ridendo*] non consiglierei di fare cose del genere troppe volte, troppo spesso.
BL: No, ma voglio dire, questo... questo è solo un esempio.
CO: Quello era veramente spontaneo, fratello. [*ride*]
BL: Credo che eravate decisamente assorbiti da quello che stava facendo lui [Monk].
CO: Sì, vedi, quello... quando abbiamo fatto quel disco non è che avessi suonato con lui proprio a lungo, non era tanto che suonavo con lui. Ed effettivamente mi coglieva di sorpresa, sai, mi coglieva di sorpresa spesso, perché non avevo suonato con lui a lungo e non ero pratico degli accordi e il resto. Ma con il tempo mi sono abituato. Può escogitare un sacco di trucchi, sai? Ti tiene sulla corda, vedi, a lui piace. Gli piace tenere, tenere "in vibrazione" i processi mentali, capisci? [*Blume ride*] E alla fine è una cosa che piace anche a te, sai, dopo aver suonato per un po' con lui. Ma all'inizio, vedi, avevo paura.

[A questo punto una donna, molto probabilmente la moglie di Blume, li interrompe per avvertire che sono ormai le sei del pomeriggio e devono uscire poco dopo per portare Coltrane al club alle sette, in tempo per l'esibizione serale con il sestetto di Miles Davis. Si mettono d'accordo su come fare. Coltrane, che non si era accorto che Blume stava registrando la loro conversazione, ora si rende conto che il registratore è acceso.]

Co: Lo sai stavo andando proprio bene fino a quando... questo è acceso?
Bl: Sì.
Co: Stavo andando proprio bene finché non ho trovato questo. [*ride*] Non pensavo fosse acceso.
Bl: Quello che pensavo di fare era di portare [la registrazione] giù al club, capisci, e [alla] prossima riunione potrei farla sentire agli altri membri del club. Sono sicuro che a loro piacerebbe molto sentirla, e certamente potrebbe chiarire loro...
Co: Beh...
Bl: ...alcuni altri aspetti del tuo modo di suonare, a cui probabilmente non hanno mai pensato prima, capisci?
Co: Forse è così. Vorrei avere qualcosa di costruttivo da dire, vedi, qualcosa, qualcosa di bello da dire. [*Blume ride*] Alla fine farò come tutti gli altri, dicendo: «Cercate di suonare con swing», o qualcosa del genere.
Bl: Ti voglio dire un'altra cosa che avevo in mente, mentre questa cosa andava avanti, e tu stavi parlando con naturalezza di vari argomenti, ho iniziato a pensare che, se a te va bene, io potrei mettermi lì e riascoltare il nastro per conto mio e trascriverlo, e poi mandarlo a «Down Beat» e sentire se loro sono interessati a pubblicare un articolo su di te. Perché com'è vero Dio finora non l'hanno fatto, amico.
Co: Beh... beh, a me piacerebbe avere davvero qualcosa da dire, magari dopo che ci ho pensato un po' forse posso trovare qualcosa di realmente concreto da cui partire, capisci, sul jazz, qualcosa del genere. E allora forse ne possiamo parlare. Se vuoi mandarla, allora, vedi, basta che tu... basta farmela vedere prima. [*Blume ride*] Farmela vedere. [*Coltrane ride*]
Bl: Ok, quello che farò allora sarà di provare a metterla giù e, ah, lasciami il tuo indirizzo, amico.
Co: Ok.
Bl: E, ehm, poi la metto giù e te la mando [*incomprensibile*], se a te va bene.

[Il nastro continua a scorrere mentre Coltrane scrive il suo indirizzo. Blume ricorda che ha spedito a Coltrane un biglietto d'auguri per Natale, presso il Five Spot, e Coltrane dice: «Credo di averlo ricevuto».]

Corrispondenza con i fan

Crosby K. Coltrane, John Coltrane, Norman Klein

Nel 1958 la carriera di Coltrane era in ascesa; era rientrato nel gruppo di Miles Davis dopo un fruttuoso periodo di lavoro con Thelonious Monk, il suo album classico *Blue Train* era stato pubblicato con successo di pubblico e di critica, e Coltrane suonava in un modo che sembrava esplodere di nuove e potenti idee. Queste lettere mostrano Coltrane che risponde ai fan con serietà, sincerità, e ogni tanto con umorismo.

Lunedì 4 agosto 1958 Coltrane rispose a una lettera di un certo signor Crosby K. Coltrane, che suonava anch'egli il sassofono tenore. Le due lettere sono scritte a macchina; quella di John Coltrane è una copia carbone senza firma. Le due lettere sono state vendute all'asta della Casa d'aste Guernsey nel febbraio 2005.

Lettera di Crosby K. Coltrane

Laramie, Wyoming
10 aprile 1958

Mr. John Coltrane
c/o Prestige Records
447 West 50th Street
New York 19, N.Y.

Scrivo questa nota nella speranza che la facciate pervenire al signor John Coltrane.

Come vede io ho il suo stesso cognome, che è abbastanza strano, così quando ho letto sul giornale di San Francisco un articolo di un certo Ralph J. Gleason mi ha incuriosito sia il cognome sia il fatto che anch'io ho suonato un sax tenore per circa 25 anni.

Probabilmente non c'è nessuna parentela, è solo una cosa che ho trovato divertente e che forse potrebbe trovare divertente anche lui, io certamente apprezzerei molto che faceste arrivare questa nota alla persona sopracitata.

Sinceramente suo,
Crosby K. Coltrane

1208 Custer
Laramie, Wyoming
AFofM—662

Lettera a Crosby K. Coltrane

4 agosto 1958

Caro signor Coltrane,
mi dispiace di rispondere con ritardo alla sua lettera, purtroppo ho veramente poco tempo per occuparmi della mia posta. So che mi capirà perché anche lei è musicista. La sua lettera mi ha davvero colpito. Qui a New York io sono l'unico Coltrane nell'elenco telefonico. Era lo stesso anche a Filadelfia, dove ho vissuto per diversi anni.

È davvero curioso trovare un altro Coltrane, specialmente uno che suona lo stesso strumento. Questo lo rende ancora più raro. Mi fa molto piacere che mi abbia scritto. Forse ci vedremo prima o poi.

Sinceramente suo,
John William Coltrane

[Probabilmente lo stesso giorno Coltrane scrisse una lettera a un fan di nome Ernest, rispondendo alla sua richiesta di una foto. La copia carbone è senza data, ma è battuta a macchina sullo stesso foglio di carta dove c'è una bozza di un'altra lettera, senza relazione con questa, datata 4 agosto 1958 (la bozza di lettera non collegata è cancellata in basso nella pagina). Questa lettera è stata venduta all'asta da Guernsey nel 2005.]

Caro Ernest,
mi dispiace di rispondere in ritardo alla tua lettera. Tra una cosa e l'altra, viaggiando, sono sempre in ritardo con la mia posta. Ti invio una foto scattata durante un concerto ai Palm Gardens nel corso di quest'anno. Se guardi bene si può vedere Paul Chambers tra il sassofono e il basso. Spero che ti piaccia.

Sinceramente tuo,
John Coltrane

Lettera a Norman Klein

[In una lettera scritta a mano su carta gialla a righe, Norman Klein di Pittsburgh scrisse a Coltrane chiedendogli una foto autografata.]

Caro John,
potresti per favore mandarmi una foto autografata? Mi farebbe moltissimo piacere.

Molte grazie,
Norman Klein
1203 Malvern Ave.
Pittsburgh 17, Pa.

27 agosto 1958

Caro Norman,
mi dispiace per il ritardo con cui rispondo alla tua lettera. La foto che ti mando è stata scattata a una seduta di registrazione a nome di Art Blakey, con la sua big band. Puoi vedere anche il contraltista Billy Graham. Spero che ti piaccia.

Sinceramente tuo,
John Coltrane

Corrispondenza con il giornalista Bob Snead

Bob Snead e John Coltrane

Nel 1958 Bob Snead, un giornalista di Cleveland, scrisse a Coltrane chiedendogli informazioni personali per un articolo che stava scrivendo; qui sotto sono riportate la sua lettera e la risposta di Coltrane, non completamente conservata. L'articolo, che comprende citazioni dalla porzione di lettera che non è giunta fino a noi, apparve poi sul «Cleveland Call and Post», un quotidiano afroamericano (per l'articolo pubblicato, si veda p. 35).

Lettera di Bob Snead

Caro John,
ho indirizzato questa lettera a te o alla signora Coltrane, considerando il fatto che in questo periodo potresti essere fuori da New York, dal momento che vorrei aprire con te la serie di "Profili sui grandi del jazz di oggi". Nel caso tu ti trovi fuori città spero che la signora Coltrane sia in condizione di fornirmi le informazioni utili, perché sono sicuro che lei è al corrente dei dati personali che ti riguardano di cui ho bisogno.

Vorrei notizie su dove sei nato, la tua età, i tuoi studi, la data del tuo matrimonio, il primo nome di tua moglie, se avete figli, una descrizione schematica della tua carriera, e ogni altro dato che tu o la signora Coltrane potete mettere a disposizione per rendere questa serie più informativa per i lettori.

Mi prendo un attimo per dire che ho lavorato con orchestre e musicisti per vent'anni e più, scrivendo su giornali da una costa all'altra, con agenzie artistiche come Mills ecc., e in tutta sincerità sono molto colpito dal modo in cui suoni e dalla tua personalità come esempio di giovane sincero e pulito. Credo davvero che negli anni a venire – e non ce ne vorranno molti – dimostrerai continuando a dedicarti alla musica che io

non sono il solo convinto che come musicista tu sia destinato a entrare tra i grandi. Ti prego di non perdere mai il tuo senso dei valori e non dimenticare mai che il tuo talento è un dono di Dio.

Ti allego alcune delle mie recensioni ai tuoi dischi che ti potrà far piacere inserire nella tua raccolta.

Molto sinceramente tuo,
Bob Snead

Indirizzare la risposta a
9203 Empire Ave
Cleve. 8 Ohio

Lettera a Bob Snead

[Coltrane iniziò a rispondere a Snead il 4 agosto 1958, ma non proseguì molto nella stesura.]

4 agosto 1958

Caro Bob,
mi dispiace veramente per il ritardo con cui rispondo alla tua lettera. Buona parte della mia posta importante è finita in un luogo sbagliato, perché sono sempre in movimento. Adesso le cose sono in ordine, ma temo di aver perso molto tempo.

Per prima cosa vorrei ringraziarti per la tua lettera molto gentile. Una lettera certamente ispirata. Ringrazio Dio perché ci sono persone come te.

Ti mando le informazioni che mi chiedevi, nel caso tu possa ancora usarle. Sono nato con il nome di John William Coltrane il 23 settembre

[Coltrane ricominciò a scrivere alla fine di agosto 1958.]

31 agosto 1958

Caro Bob,
mi dispiace per il ritardo con cui rispondo alla tua lettera. La mia posta è stata tutta mescolata a causa del fatto [che] sia io sia mia moglie eravamo in viaggio. Abbiamo solo ora ritrovato la tua lettera insieme ad altra posta importante che era finita con della pubblicità. La tua lettera mi ha fatto molto piacere. Ti sono molto grato per il tuo sostegno. È davvero gratificante avere amici come te. Ecco le informazioni che hai richiesto.

Sono nato ad Hamlet, nel North Carolina, il 23 settembre 1926. Mio padre suonava da dilettante il violino e l'ukulele. Di mestiere faceva il sarto. Mia madre aveva aspirato a diventare una cantante concertista. Suo padre, un ministro della Chiesa metodista, non approvava che le ragazze uscissero di casa prima del matrimonio quindi lei dovette rinunciare. Canta ancora meravigliosamente nel coro della chiesa. Suona anche il pianoforte.

La mia famiglia si trasferì a High Point, North Carolina, dove sono andato a scuola. Dopo aver finito il liceo, ci siamo trasferiti a Filadelfia. È stato lì che ho deciso di studiare seriamente musica. Dopo un anno in Marina (1945-46, in cui suonavo nella banda della Marina) ho lavorato nella zona di Filadelfia, fin quando non ho cominciato a lavorare con Eddie Vinson nel 1947[1]. (Nel gruppo suonavo il sax tenore. Avevo iniziato con clarinetto e sax contralto). Per circa un anno ho lavorato con Eddie, in quel periodo nel gruppo c'erano anche Red Garland e Johnny Coles. Poi sono tornato a Filadelfia e ho lavorato in città. A quel tempo Jimmy Heath aveva una band che io considero un modello importante per i musicisti di Filadelfia di quel periodo. Ho lavorato anche in un gruppo guidato da Philly Joe Jones. Poi sono andato a suonare con Dizzy Gillespie (1949) facendo parte della sua big band fino al '52. Quando lavoravo con Dizzy suonavo il contralto[2]. Dopo Dizzy ho iniziato con Gay Cross [Crosse] a Cleveland. In seguito ho suonato per brevi periodi con Earl Bostic e Johnny Hodges. Tornato a Filadelfia, ho incontrato Juanita, e ci siamo sposati l'anno dopo [*scritto a mano:*] nel '55

[Questo è quanto sembra essere rimasto della lettera di Coltrane a Snead.]

[1] Coltrane ha iniziato a suonare con Vinson verso la fine del 1948, ed è rimasto con lui fino alla metà del 1949.

[2] La big band di Gillespie si sciolse verso la metà del 1950. Gillespie formò allora un piccolo gruppo in cui Coltrane suonava il sax tenore; Coltrane ne uscì nell'aprile del 1951.

Lettera a Dickson Debrah Kisai

John Coltrane

In questo avvincente scritto Coltrane risponde a un certo signor Dickson Debrah Kisai del Ghana, la cui lettera era stata pubblicata sul «Pittsburgh Courier», un giornale afroamericano. È interessante notare come Coltrane desideri informazioni sulle possibilità di lavoro e di "organizzare qualche affare" in Ghana.

11 settembre 1958

[indirizzo scritto a mano:]
A
Dickson Debrah Kisai
P.O. Box 1813
Accra, Ghana

Signor Dickson Kisai,
ho visto la sua lettera sul «Pittsburgh Courier». Considero una grande fortuna aver la possibilità di corrispondere con qualcuno che vive in Ghana. Qui in America abbiamo un grande interesse per il vostro Paese. Sono un musicista che suona nello stile cosiddetto "jazz moderno". Ho vissuto in America tutti i miei 30 anni. Ho viaggiato abbastanza estesamente negli Stati Uniti, lavorando con diversi gruppi. Il mio desiderio è di arrivare un giorno a vedere l'Africa. Vorrei sapere di più sul Ghana. Di che tipo di lavoro c'è richiesta?

Che possibilità ci sono per mettere insieme un po' di lavoro?

Che tipo di musica vi piace? Forse possiamo scambiarci dischi fonografici. Io sono, come lei, interessato quasi a tutto. Inizio dalla musica, perché per me è sempre la prima cosa.

Spero di avere presto sue notizie.

John William Coltrane

Trane in orario

Ira Gitler

Questo è stato il primo importante articolo pubblicato su Coltrane[1]. Dal 1958 al 1962, «Down Beat» pubblicò cinque articoli dedicati a Coltrane, tra cui un "Blindfold Test" [articolo in cui a un musicista viene chiesto di commentare dischi sui quali non gli vengono date informazioni, N.d.C.] (tutti gli articoli sono pubblicati nel presente volume). Dopo il 1962, tuttavia, la rivista ridusse drasticamente lo spazio dedicato a Coltrane e non pubblicò ulteriori articoli di una certa ampiezza su di lui fino a dopo la sua morte. Coltrane ha parlato di quello che provava nei confronti di «Down Beat» nell'intervista con Frank Kofsky (si veda p. 262; per l'articolo completo, p. 242 e sgg.).

↠ Da «Down Beat», 16 ottobre 1958, pp. 16-7.

Quando gli fu chiesto che cosa pensasse del fatto che nelle recensioni del Newport Jazz festival del 1958 era stato definito "giovane tenore arrabbiato" [sul calco di "angry young men", "giovani arrabbiati", espressione che indicava il gruppo di giovani commediografi inglese degli anni Cinquanta, di cui facevano parte tra gli altri John Osborne e Kingsley Amis, N.d.C.], John Coltrane disse: «Se [la mia musica] viene interpretata come arrabbiata, è stata fraintesa. L'unica persona con cui mi arrabbio è me stesso, quando non riesco a suonare quello che vorrei».

Il trentaduenne originario di Hamlet, North Carolina, ha avuto i suoi momenti di tristezza, ma oggi pensa che appartengano a un passato frammentato e frustrante. Il punto cruciale del suo sviluppo è venuto quando entrò nell'orchestra di Dizzy Gillespie nel 1951[2].

---

[1] Sulla copertina e nell'indice del numero di «Down Beat» in cui questo articolo è apparso per la prima volta, il titolo è indicato come *John Coltrane: A Happy Young Man.*

[2] Coltrane ha lavorato con Gillespie circa dal settembre 1949 al marzo 1951.

Prima di quel momento, egli aveva studiato musica e lavorato a Filadelfia, assumendo molti tratti dallo stile allora di moda, quello dei gruppi diretti da Charlie Parker. Quando arrivò l'invito a entrare nell'orchestra di Gillespie, Coltrane si sentiva pronto. Ma era una sensazione che si rivelò illusoria.

«Quello che non sapevo con Diz è che ciò che dovevo fare era esprimermi davvero», ricorda Coltrane. «Stavo suonando frasi fatte e cercavo di imparare pezzi di moda, così da poter suonare con i gruppi che li avevano in repertorio.

«In precedenza, quando ho sentito per la prima volta Bird, volevo identificarmi con lui... volevo essere consumato da lui. Ma sotto sotto, quello che volevo veramente era essere me stesso.

«Si può arrivare solo fino a un certo punto suonando la musica di qualcun altro».

Scoraggiato e insoddisfatto dei suoi sforzi, Coltrane lasciò Gillespie e tornò a Filadelfia in cerca di un ideale musicale e della relativa integrità. Cercò temporaneamente una via d'uscita nel lavoro.

«Prendevo serate e basta», disse. «Non c'era niente da suonare. Meno uno suonava, meglio era».

In difficoltà economiche, cercò un lavoro regolare. Ne trovò uno nel 1952, in un gruppo guidato da Earl Bostic, che egli ammira come sassofonista pur non apprezzando l'area del rhythm-and-blues in cui operava la band. Ma questo ingaggio non cancellò la disillusione e l'inerzia in cui era caduto.

«Ogni volta che suoni il tuo strumento, questo ti aiuta», ha detto. «Se lo fai sul serio, puoi aiutarti anche se suoni in un gruppo di rock 'n' roll. Ma ero io che non mi aiutavo».

Un passo più proficuo ci fu nel 1953, quando Coltrane entrò in un gruppo guidato da Johnny Hodges.

«In quel gruppo suonavamo musica onesta», ha ricordato. «È lì che ho avuto la mia educazione alla generazione precedente».

Gradualmente, Coltrane riconciliò il desiderio di lavorare regolarmente con l'obiettivo forte di creare qualcosa di suo. Nel 1955 tornò a Filadelfia e, lavorando con un gruppo guidato dal suonatore di conga Bill Carney, fece un passo decisivo verso il raggiungimento del suo obiettivo. Egli stesso disse: «Eravamo troppo musicali per certi locali».

La chiamata di Miles Davis arrivò alla fine del 1955. Davis aveva notato il modo in cui suonava Coltrane e lo voleva in un nuovo quintetto che stava mettendo su. Da lui venne a Coltrane un incoraggiamento che progressivamente gli aprì nuove avventurose strade. Altri musicisti e

ascoltatori iniziarono ad accorgersi di lui. Quando Davis sciolse il gruppo nel 1957, Coltrane entrò nel quartetto di Thelonious Monk.

Coltrane non dimenticherà mai il ruolo giocato da Davis e Monk nel sostenere il suo sviluppo.

«Miles e Monk sono i due musicisti più importanti per me», ha detto. «Miles è il modello d'ispirazione numero uno sulla maggior parte dei musicisti moderni di oggi. Non c'è molto di nuovo sul piano armonico che lui non abbia già fatto. Basta ascoltare la bellezza della sua musica per vedersi aprire nuove porte. Nel momento in cui arrivo a far qualcosa, trovo che Miles o Monk l'hanno già fatto.

«Alcune cose le imparo direttamente da loro. Miles mi ha mostrato le possibilità che ci sono nella scelta delle sostituzioni in un accordo e anche delle nuove progressioni».

Inserita nell'atmosfera fertile dei gruppi sia di Davis sia di Monk, l'originalità di Coltrane emerse come non mai prima. All'inizio del '58 rientrò nel gruppo di Davis. Nei mesi immediatamente successivi incrementò il suo ascendente sugli altri strumentisti di jazz. I suoi dischi su Prestige, Blue Note e con Davis su Columbia, sono spesso al centro di appassionate discussioni.

Non c'è modo di negare la sua influenza. Ci sono tracce del suo modo di suonare nello stile di Junior Cook, del gruppo di Horace Silver, e in quello di Benny Golson, che in precedenza suonava il sax tenore al modo di Don Byas e Lucky Thompson, nel solco di Hawkins.

Cannonball Adderley, collega ai sassofoni di Coltrane nel sestetto di Davis, recentemente ha dichiarato: «Coltrane e Sonny Rollins ci stanno facendo conoscere della nuova musica, ciascuno a modo suo. Credo che il fatto che dopo tutto questo tempo Monk sia stato accettato stia dando coraggio ai musicisti per insistere a suonare le proprie idee originali, succeda quello che succeda».

Quando il pubblico del jazz sentì Coltrane per la prima volta, con Davis nel 1955 e nel '56, la sua personalità era meno evidente. Il suo stile era derivato da quelli di Dexter Gordon (d'annata, della metà degli anni Quaranta), Sonny Stitt, Sonny Rollins (il Rollins di quel periodo e leggermente prima), Stan Getz (per certi aspetti del suono), e lo spirito generale di Charlie Parker.

Mano a mano che apprendeva da un punto di vista armonico da Davis e Monk, e sviluppava le proprie capacità tecniche, emerse un Coltrane più fiducioso. In quei contesti aveva già usato linee lunghe e figurazioni con molte note, ma nel 1958 iniziò a suonare sezioni di quelle che sarebbero state definite "cortine di suono".

Quando ci riesce, il loro impatto emotivo aumenta, e hanno ancora un effetto armonico. Quando non funziona, sembrano solo delle scale fraseggiate a rotta di collo.

Questo approccio, che è fondamentale per il modo in cui suona oggi Coltrane, non è il risultato di uno sforzo cosciente di produrre qualcosa di "nuovo". Egli stesso ha notato come si sia sviluppato spontaneamente. «Adesso il modo in cui suono non è bello, e l'unico modo per giustificarlo sarebbe se lo diventasse», ha detto. «Se non riesco a elaborarlo fino a quel punto, lo lascerò perdere».

Anche se è soddisfatto del progresso che ha fatto negli ultimi tre anni, Coltrane continua a essere critico verso il proprio operato. Scoraggiarsi però non è più la componente principale di questa autocritica. Ora cerca di migliorarsi, sapendo che lo può fare.

«Devo lavorare ancora sul mio tono e sulla mia articolazione», ha detto. «Devo studiare la tecnica più in generale e sistemare alcune incertezze armoniche. A volte, mentre suono, scopro due idee, e invece di lavorare su una, continuo a trattare entrambe allo stesso tempo, perdendo la continuità».

Con la certezza che la grande frustrazione da lui provata negli anni Cinquanta sia passata, Coltrane cerca di attenersi a un codice generale, che ha così schematizzato:

«Continua ad ascoltare. Non convincerti mai della tua stessa importanza tanto da smettere di ascoltare gli altri musicisti. Vivi in modo pulito... Fai le cose giuste... Puoi migliorare come musicista se migliori come persona. È un dovere che abbiamo verso noi stessi».

Uomo sposato, e con una figlia di otto anni, Coltrane spera di poter far fronte alle responsabilità della sua musica e della sua vita senza amarezze, perché «la musica è il mezzo di espressione con il contenuto emotivo più forte. Il jazz è stato pieno di felicità e di gioia. A me piacerebbe suonare in un modo pieno di felicità e di gioia».

Profili di jazz: John Coltrane, un musicista impegnato

Bob Snead

L'articolo seguente, apparso sul «Cleveland Call and Post», è basato sulla risposta di Coltrane alla richiesta da parte del giornalista Bob Snead di informazioni personali sulla sua vita e sulla sua carriera (cfr. p. 27-9). Può darsi che Snead abbia incontrato Coltrane nel settembre 1958, quando il sestetto di Miles Davis apparve alla Modern Jazz Room di Cleveland.

↠ Da «Cleveland Call and Post», 27 dicembre 1958, p. 5-C.

I suoni che fluiscono dal sax tenore di John Coltrane sono tecnicamente più raffinati di quelli di qualsiasi altro tenorista, per quanto attiene all'uso della diteggiatura e dell'imboccatura. Il fatto che egli sia arrivato a un livello superiore rispetto alla maggioranza dei suoi contemporanei è dovuto a una serie di ragioni. La più importante è che ha dentro un desiderio esclusivo, quello di essere un grande musicista. Non grande agli occhi del pubblico, ma grande nell'opinione che ha di se stesso.

Questo non scaturisce da un ego eccessivo, perché John è una delle persone più umili e timide che abbiamo mai incontrato. È invece il risultato del suo desiderio di perfezione. Sono musicisti come lui a essere responsabili del fatto che il jazz sia stato recentemente accolto dal pubblico al pari di altre arti. Il fatto che, dopo oltre dieci anni di attività professionale come musicista, i critici e gli appassionati di tutto il mondo stiano ora riconoscendone il talento per la sua voce al sax tenore sembra fare su di lui poca o nessuna impressione. Certo è grato per l'attenzione, ma è più concentrato a migliorare la sua musica.

Coltrane è nato circa trentadue anni fa ad Hamlet, North Carolina. Suo padre era sarto di mestiere, ma violinista nell'anima. Sua madre avrebbe voluto diventare una concertista di canto ma suo nonno, un pastore

metodista, non lo permise. Oggi lei canta ancora nel coro della sua chiesa a Filadelfia. Essere cresciuto in un ambiente di questo tipo spiega come la musica sia una parte della sua personalità.

Alcuni anni fa John stava quasi per abbandonare la musica, come egli stesso ha raccontato: «Ho molte cose di cui essere grato. Mio padre è morto quando io avevo più o meno dodici anni. Mia madre ha fatto molti sacrifici per permettermi di studiare musica. Non si è più risposata. Alcuni anni fa entrai in un periodo di depressione e stavo quasi per abbandonare la musica. Ringrazio Dio di avermi dato la forza di tirarmi fuori. Anche mia moglie Nita è stata di grande aiuto per me. Lei e mia figlia Toni hanno reso la mia vita molto più felice».

In effetti, il nuovo Coltrane è emerso dopo un periodo trascorso con il gruppo di Thelonious Monk. Coltrane, entrato nel gruppo di Miles nel 1955 e rimasto con lui fin quando Miles dovette sciogliere il gruppo per motivi di salute, aveva iniziato poco dopo a collaborare con Monk. Di quel tempo oggi dice: «È stato un periodo che ha lasciato su di me una grande traccia. Monk è un musicista eccezionale. Il tempo che ho passato con lui è stato tra i più stimolanti».

Anche se dal punto di vista stilistico ha tratto ispirazione da Dexter Gordon e Sonny Stitt, Coltrane è stato influenzato in modo sostanziale da Monk e Davis, specialmente nella strutturazione degli accordi e nel suo pensiero musicale. Oggi è di nuovo con Miles, che non solo non inibisce, ma incoraggia la sua libertà di sperimentazione.

L'influenza di Coltrane sugli altri sassofonisti si sente oggi in un numero sempre crescente di suoi contemporanei. Si può dire quasi con certezza che quando avrà suonato la sua ultima nota sarà riconosciuto come uno dei musicisti di jazz più influenti del nostro tempo.

John l'onesto: il "Blindfold Test"

Leonard Feather

Leonard Feather aveva introdotto il "Blindfold Test" su «Metronome», per poi trasferirlo su «Down Beat» (e alla fine portare l'idea, sotto un nome differente, su «JazzTimes»). Coltrane mostra un approccio all'ascolto misurato e riflessivo, insieme a una vasta conoscenza sia dei musicisti di jazz suoi contemporanei, sia di quelli della generazione precedente.

↠ Da «Down Beat», 19 febbraio 1959, p. 39.

Il "Blindfold Test" riportato qui sotto è la prima intervista di questo tipo realizzata con John Coltrane. La ragione è semplice: anche se per diversi anni è stato un nome stimato dai colleghi musicisti, è solo nell'ultimo anno, o negli ultimi due, che ha raggiunto un segmento consistente del pubblico appassionato di jazz.

Nell'opinione generale, Coltrane è secondo soltanto a Sonny Rollins come nuovo e costruttivo modello per il suo strumento. Il lavoro solistico di Coltrane è un esempio di quel non raro fenomeno di uno stile strumentale dalla personalità notevolmente differente rispetto a quella dell'uomo che lo suona; dato il suo modo di parlare lento e misurato, e il suo approccio non certo emotivo, nessuno si aspetterebbe da lui quelle cascate di frasi che costituiscono un tipico assolo di Coltrane.

I dischi per questo "Blindfold Test" erano più o meno scelti a coppie, prima un esempio in stereo di una big band, poi due tracce di piccoli gruppi hard bop, la terza coppia era un ricordo di due tra i primi giganti del tenore, e le ultime due facciate erano prodotti di gruppi misti. A John non è stata data alcuna informazione sui dischi che ascoltava, né prima né durante il test.

I dischi

1. Woody Herman. "Crazy Rhythm" (Everest Stereo). Paul Quinichette, sassofono tenore; Ralph Burns, arrangiatore.

Beh, gli darei tre stelle sulla base della qualità dell'arrangiamento, che mi sembrava buono. Gli assoli erano a posto, e la band suonava bene. Quanto a chi fossero, non saprei... Il tenorista sembrava Paul Quinichette, e mi era piaciuto perché mi piace il modo melodico in cui suona. Il disco era molto ben registrato. Vorrei provare a indovinare chi ha scritto quell'arrangiamento, mi sembrava il tipo di scrittura che ha Hefti... forse era la band di Basie.

2. Art Farmer Quintet. "Mox Nix" (United Artists). Benny Golson, sassofono tenore; Art Farmer, tromba, composizione, arrangiamento; Bill Evans, pianoforte; Addison Farmer, basso; Dave Bailey, batteria.

Questo è un sound davvero vivace. Quel tenorista poteva essere Benny Golson, e il trombettista, non saprei, suonava un po' come Art Farmer. Mi è piaciuta la sezione ritmica, andavano bene insieme, ma non so chi fossero. La composizione era un blues in minore, che va sempre bene. E anche le figurazioni sul tema erano piuttosto buone. Gli darei tre stelle e mezzo.

3. Horace Silver Quintet. "Soulville" (Blue Note). Horace Silver, pianoforte, compositore; Hank Mobley, sassofono tenore; Art Farmer, tromba.

Horace... È "Soulville"? L'ho sentito, credo di avere questo disco. Horace qualche tempo fa mi ha passato questo brano... Gli avevo chiesto di darmi qualcosa che mi potesse piacere e che io potessi registrare, e mi ha dato anche questo. Ma non mi sono ancora messo sul serio a registrarlo. Il pezzo mi piace moltissimo però, la composizione è fantastica. C'è molto di più che giusto "suona il tema e poi si improvvisa tutti". C'è molta immaginazione. Gli assoli sono tutti buoni... credo siano Hank Mobley e Art Farmer. Gli darei quattro stelle e mezzo.

4. Coleman Hawkins. "Chant" (Riverside). Idrees Sulieman, tromba; J.J. Johnson, trombone; Hank Jones, pianoforte; Oscar Pettiford, basso.

Beh, questo disco dava proprio una sensazione di jazz genuino. Mi sembrava Coleman Hawkins... Poi penso che ci fosse Clark Terry alla

tromba, ma non ne sono sicuro. Il trombonista era bravo, ma non so chi fosse. Il pianista mi sembrava molto bravo, tiro a indovinare: Hank Jones. Poi, sembrava di sentire Oscar Pettiford ed era veramente un bell'assolo di contrabbasso. E Bean [Coleman Hawkins, N.d.C.] – come lui non ce ne sono – ha suonato bene, ma avrei voluto sentirlo un po' di più... Mi aspettavo che suonasse ancora.

Quando ho cominciato ad ascoltare jazz, ho sentito Lester Young prima di Bean. Quando poi ho sentito Hawkins, mi piaceva, ma non mi diceva tanto quanto Lester... Forse perché all'epoca tutto quello che arrivavamo a sentire era la band di Basie. Poi ho superato Lester Young e sono arrivato a Charlie Parker, ma dopo di lui ho cominciato ad ascoltare altri sassofonisti, ho ascoltato Bean e mi sono accorto di quanto avesse ispirato i musicisti che avevo ascoltato in precedenza. Tre stelle e mezzo.

5. Ben Webster – Art Tatum. "Have You Met Miss Jones?" (Verve).

Questo dev'essere Ben Webster, ma non so chi sia al piano. Pensavo fosse Art Tatum... Non conosco nessun altro che suoni in quel modo, stavo ancora aspettando che si mettesse a suonare in quel suo modo tonante, ma non l'ha fatto. Magari in quel momento non ne aveva voglia. Il suono di quel tenore... vorrei che mi spiegasse come avere un suono del genere. Lo devo chiamare e andarci a parlare! Gli darei quattro stelle... Mi piace l'atmosfera del disco, tutta la sensazione che mi ha dato. Quello che fanno con il brano è artistico, e il pezzo è bello.

6. Toshiko Akiyoshi. "Broadway" (Metrojazz). Bobby Jaspar, sassofono tenore; René Thomas, chitarra.

Questa volta mi fai davvero tirare a indovinare, ma è una bella registrazione, vivace e ricca di swing. All'inizio pensavo che il tenorista fosse Zoot, ma poi ho pensato di no. Se non è Zoot, però, non so chi possa essere. Tutti gli assoli erano belli... Il chitarrista era davvero bravo. Gli darei tre stelle per la vivacità e per gli assoli.

7. Chet Baker. "Fair Weather" (Riverside). Johnny Griffin, sassofono tenore; Benny Golson, compositore.

Questo era Johnny Griffin, ma non ho riconosciuto nessun altro. La scrittura suonava come quella di Benny Golson... Mi piace la figura e la melodia. Gli assoli andavano bene, ma non so... Qualche volta è

difficile suonare sugli accordi. Non so se le armonie provenivano da un altro brano o era un pezzo originale in sé. Forse quei ragazzi ci avrebbero potuto lavorare sopra un po' di più, e interpretarlo in maniera un po' più fedele. Quello che ho sentito della melodia per com'era scritta, non l'ho più sentito dopo che sono cominciati gli assoli... Ma non era male, gli darei tre stelle, più che altro grazie alla forza del compositore, solo dopo per gli assoli... il trombettista non l'ho riconosciuto.

Note di copertina per Giant Steps

Nat Hentoff

Nat Hentoff ha scritto di jazz per ben oltre mezzo secolo. Attualmente scrive di jazz per il «Wall Street Journal» e per «JazzTimes», oltre ad essere l'autore di *At the Jazz Band Ball. Sixty Years on the Jazz Scene* (University of California Press 2010). Hentoff per queste note di copertina intervistò Coltrane, probabilmente negli ultimi mesi del 1959. Il disco *Giant Steps* venne pubblicato all'inizio del 1960.

Insieme a Sonny Rollins, John Coltrane è diventato uno dei più influenti e discussi sassofonisti tenore del jazz moderno. Anzi, sta diventando più controverso e forse più influente di Rollins. Se per i musicisti l'aspetto più avvincente dello stile che Coltrane sta sviluppando consiste nella sua immaginazione armonica ferocemente avventurosa, ancora più rilevante è il fatto che per molti ascoltatori non musicisti Coltrane, quando suona al suo meglio, ha un impatto emozionale dalla forza inconsueta. C'è una tale intensità nel suo modo di suonare che la sfilza di aggettivi impiegata dal critico francese Gérard Brémond in un articolo su «Jazz-Hot» dedicato a Coltrane non sembra affatto esagerata. Brémond ha definito la sua musica «esuberante, furiosa, appassionata, tonante».

Tuttavia c'è una straordinaria sensibilità nell'opera di Coltrane. Una parte del furore con cui suona è il furore della ricerca, l'ossessione che ha di suonare tutto quello che sente o che vorrebbe sentire – spesso le due cose insieme – e di rendere comunque la sua musica, come egli stesso afferma, "più presentabile". Recentemente ha detto: «Mi preoccupa l'idea che quello che faccio possa suonare a volte come un esercizio accademico, e cerco di renderlo sempre più piacevole». Mi pare che il più delle volte abbia già raggiunto entrambi gli obiettivi, come dimostrano alcune parti di questo album.

Si tratta del primo disco interamente di composizioni originali di Coltrane. John iniziò a comporre nel 1948. [...] Miles [Davis] lo incoraggiò e inoltre lo stimolò nel suo pensiero armonico. Anche in termini di scrittura John pensa di avere imparato da Miles ad assicurarsi che un brano «sia nel tempo che lo rende più efficace. Mi ha anche spinto a provare modi differenti nelle mie composizioni». [...]

[Coltrane] sta dedicando sempre più tempo alla composizione. In genere inizia al pianoforte. «Mi siedo al piano e provo progressioni di accordi e sequenze, e alla fine in genere riesco a tirar fuori un brano, o più di uno, da ogni singolo piccolo problema musicale. Dopo che l'ho elaborato al pianoforte, continuo a svilupparlo al tenore, cercando di estenderlo dal punto di vista armonico». Coltrane prova a spiegare che cosa lo spinga a cercare sempre di forzare le possibilità armoniche dell'improvvisazione, così dicendo: «Mi sembra di non poter sentire più di tanto negli accordi che in generale vengono usati nell'accompagnamento. Mi serve un progetto più ampio. Può darsi che qualche volta abbia forzato tutte quelle progressioni ulteriori in una struttura che non le può contenere, ma questo è un problema complesso su cui devo continuare a lavorare. Credo che anche il mio approccio ritmico sia inconsciamente cambiato in questo processo, e con il tempo anch'esso dovrebbe diventare flessibile come la concezione armonica a cui voglio arrivare».

Parlando dei brani, Coltrane dice che "Giant Steps" prende il nome dal fatto che «la linea del basso si muove obliquamente. Va dalle terze minori alle quarte, in un disegno un po' obliquo rispetto al movimento strettamente per quarte o per semitoni». L'assolo relativamente asciutto di Tommy Flanagan, e il modo in cui usa spazi vuoti come parte della struttura crea un efficace contrasto con i chorus fortemente densi di Coltrane.

"Cousin Mary" è dedicato a una cugina di Coltrane che davvero si chiama Mary. Il brano è un tentativo di descriverla: «È una persona molto concreta, socievole, piena di swing. La figura di base è come un riff e anche se la progressione armonica non è quella convenzionale del blues ho cercato di mantenere il profumo del blues».

"Syeeda's Song Flute" ha una melodia particolarmente attraente, ed è un pezzo che Coltrane dedica alla figlia di dieci anni. «Quando mi è uscito sul pianoforte» dice lui, «mi ha ricordato mia figlia perché mi sembrava un'allegra canzone da bambini felici».

La tenera "Naima" – un nome arabo – prende il nome della moglie di John. «La melodia è costruita», osserva Coltrane, «su accordi sospesi su una nota di pedale in mi bemolle per l'esterno. Mentre l'interno, il bridge, vede gli accordi sospesi su un pedale in si bemolle». [I musicisti

di jazz, parlando della classica struttura AABA della canzone, sovente definiscono il primo tema A l'"esterno" del brano, e il secondo tema B l'"interno" o, con apparente contraddizione, "bridge" (ponte) o "channel" (canale), N.d.C.] Qui si dimostra ancora l'immaginazione melodica tutt'altro che ordinaria del Coltrane compositore, e la profonda forza emotiva di tutta la sua opera, come autore e come strumentista. C'è un "grido" – non necessariamente di disperazione – nella musica dei migliori musicisti di jazz. Rappresenta un uomo che è in contatto con i propri sentimenti più profondi, e che è capace di esprimerli, e certamente Coltrane ha questo "grido".

"Mr. P.C." è Paul Chambers, che in ogni brano del disco fornisce eccellente sostegno e meditati assoli, e che Coltrane considera «uno dei maggiori bassisti del jazz. Suona in un modo che va ben oltre le descrizioni che potrei farne. Il basso è uno strumento così importante, ed è così decisivo per far funzionare al meglio un gruppo e un solista: so di essere molto fortunato ad averlo avuto con me per questa registrazione, oltre ad averci lavorato insieme così a lungo nel gruppo di Miles». [...]

Quello che rende Coltrane uno dei musicisti di jazz più interessanti è che non potrà mai smettere di cercare di perfezionare ciò che ha sviluppato finora, e anche di andare oltre a quanto sa di poter fare. È assolutamente determinato a esplorare a fondo se stesso e il proprio strumento, fin dove potrà arrivare. Come ha scritto Zita Carno, «l'unica cosa che ci si può attendere da John Coltrane è l'inatteso». Io completerei questa affermazione aggiungendo che se c'è una qualità che ci si può sempre aspettare da Coltrane è l'intensità. Chiede così tanto a se stesso da poter dare a sua volta davvero tanto all'ascoltatore che ha voglia di seguirlo in territori relativamente inesplorati.

Intervista con John Coltrane

Carl-Erik Lindgren

Questa intervista ebbe luogo a Stoccolma il 22 marzo 1960 nell'intervallo tra i concerti del quintetto di Miles Davis. Coltrane sembra un pochino sorpreso dalla "brusca" domanda iniziale dell'intervistatore ma riesce a matenere per tutto il dialogo la sua abituale calma.

LINDGREN: Beh, è un piacere e un onore avere John Coltrane qui davanti al nostro microfono, e... John, devo essere brusco con te, te lo devo proprio dire che, ah... il modo in cui suoni è stato descritto come «non da sax tenore», «non bellissimo», «non proprio qualsiasi-altra-cosa-ti-possa-venire-in-mente». E dato che il modo in cui uno suona è lo specchio della sua personalità, penso che tu possa avere qualche riflessione in merito da esprimere.
COLTRANE: Uhm... beh, ah, fammi capire bene quello che vuoi dire, spiegamelo di nuovo. Hai detto che il modo in cui suono è "non proprio che cosa"?
LI: Non l'ho detto io, ho riportato quello che hanno detto i critici.
CO: Vedi, beh, loro sembrano in genere convinti che ci sia una sorta di rabbia. Almeno qualcuno lo pensa, non lo so. Ma i critici qui...
LI: Ti senti pieno di rabbia?
CO: No, non mi sento così... Uhm, stavo parlando con un tizio oggi, e gli ho detto che il motivo per cui io suono così tanto, così tanto... forse può sembrare che io sia arrabbiato perché sto... sto provando tante cose diverse allo stesso momento, vedi, è come se io... non le avessi ancora messe in ordine. Ci sono un sacco di cose sulle quali cerco di lavorare e cerco di trovare quella essenziale, capisci, e io proprio...
LI: Diresti... diresti che stai cercando di suonare tutto quello che senti?

Co: Beh...
Li: Allo stesso tempo, o qualcosa del genere?
Co: No, ci sono... ci sono alcune cose fisse che so, alcuni meccanismi che conosco, meccanismi armonici che conosco, e so che mi porteranno fuori dal percorso convenzionale, capisci? Se li uso. Ma non li ho ancora suonati abbastanza, e non ho abbastanza familiarità con essi per portare attraverso questi una melodia singola, così li suono tutti, vedi, cercando di abituare il mio orecchio a sentirli.
Li: Nelle note di copertina del tuo più recente LP, si tratta del disco *Giant Steps*, che abbiamo fatto sentire parecchio in questa trasmissione, affermi che – se ho capito bene – stai cercando di sviluppare un suono più bello.
Co: Sì, spero di farlo.
Li: Che cosa intendi dire?
Co: Beh, che spero di esprimere un suono non necessariamente più bello – anche se mi piacerebbe – sai, proprio dal punto di vista del timbro mi piacerebbe produrre un suono più bello. Ma adesso sono più che altro interessato a cercare di lavorare con quello che ho, portarlo a una linea melodica più lirica, capisci? È quello che intendo con più bello: più lirico. In modo che possa essere compreso più facilmente.
Li: Sono sicuro che i nostri ascoltatori, dato che sono principalmente collezionisti dei lavori su disco di Coltrane, vorranno sentire da te quale dei tuoi dischi pensi che sia il più ascoltabile.
Co: Intendi dei dischi che ho fatto?
Li: Sì.
Co: Oh, io... a me piace *Blue Train*.
Li: Immaginavo che ti piacesse. [*ridono*]
Co: C'è un gruppo così bello in quel disco, sai?
Li: Quello è un album veramente, veramente pericoloso.
Co: È stata una buona incisione.
Li: Che cosa pensi di quest'ultima incisione in quartetto, *Giant Steps*?
Co: Credo che sia il più bel disco in quartetto che ho fatto fino a oggi. Forse con la sola eccezione di *Soultrane*: li metterei più o meno allo stesso livello.
Li: In che modo descriveresti l'influenza stilistica che ha avuto su di te lavorare con Miles Davis?
Co: Beh, è stato... mi ha portato a fare la maggior parte delle cose che faccio ora.
Li: Ha avuto una presa importante su di te in questo senso, voglio dire, ti ha portato a suonare come suoni o comunque, hmm, ti ha dato la possibilità di suonare come suoni...

Co: Beh sono stato libero, qui sono stato davvero libero, al punto che io, sai, quasi ogni cosa volessi provare a fare... prego, fai pure, capisci? Così questa libertà mi ha aiutato a sperimentare.
Li: Ho sentito che vuoi uscire da questo quintetto di Miles e poi mettere su qualcosa per conto tuo.
Co: Sì, è così.
Li: Come? Con chi?
Co: Non ho ancora... ho diverse persone in mente, ma non ho ancora scelto i membri del gruppo. Penso di provare con un quartetto.
Li: Come ti senti a lavorare con un quartetto?
Co: Sì, per cominciare, e magari dopo qualche settimana posso aggiungere un quinto musicista.
Li: John, quali sono i sassofonisti tenore che tu pensi ti abbiano influenzato, se ce ne sono?
Co: Tutti. [*ride*] Vorrei dire tutti quelli che ho sentito. Ma, ah...
Li: Ce n'è uno che è proprio il tuo favorito, per esempio, uno di cui a casa quando ti vuoi rilassare metti su un disco?
Co: Beh, Sonny Rollins è... credo che oggi sia il miglior tenorsassofonista. In genere...
Li: È esattamente quello che ha detto di te Sonny Rollins in questa trasmissione...
Co: [*ridendo*] Sai, in genere è lui che preferisco.
Li: ...quindi mi sembra che qui ci sia una società di mutua ammirazione.
Co: Si, beh, lui, lui è veramente grande... E naturalmente nei giorni della mia formazione, anni fa, in effetti era Dexter Gordon il mio principale... [*incomprensibile*]
Li: Beh, hai... hai una vera passione per la tradizione, giusto?
Co: Penso di sì. Voglio dire che la vorrei rendere ancora più forte, capisci, vorrei rinforzare le mie radici, per così dire, no? Perché non ho cominciato dal principio, e ci sono tante di quelle cose prima di noi che... sai, che tutti i giovani musicisti dovrebbero sentire.
Li: [*incomprensibile*] ...in privato, cioè quando ascolti per conto tuo, torni così indietro, giusto per te, voglio dire, per ascoltare?
Co: Beh, non ho molti dischi di quel periodo al momento, ma certamente voglio procurarmeli. Ho in progetto di inserire nel mio repertorio, sai, tutti quei vecchi pezzi della tradizione.
Li: Quindi hai una mente aperta, eh?
Co: Di recente ho provato, ah, a "cercare me stesso", vedi, a cercare cose che ricordano, che suonano come quelle. Ma è un lavoro che voglio iniziare a fare sul serio molto presto.

LI: Beh John, sembra che tu ora debba cominciare il concerto con il quintetto di Miles Davis, e...
CO: Oh...
LI: ...e moltissime grazie per averci dedicato un po' del tuo tempo venendoci a trovare in questa trasmissione.
CO: Prego. Molte grazie a voi, mi ha fatto piacere.

La storia di John Coltrane

Come fu raccontata a Björn Fremer

Dopo aver assistito al concerto di Stoccolma del 22 marzo 1960 il giornalista Björn Fremer invitò Coltrane a casa sua. Nel 2003 Fremer racconterà a Wolf Schmaler, ricercatore e autore di libri su Coltrane, che "parlarono e parlarono" talmente a lungo da far bruciare il caffè. (A Coltrane poi non piacquero i gamberi svedesi offerti da Fremer, essendo lui abituato ai gamberi giganti che sono più facili da trovare nel piatto.)

Fremer aveva registrato la conversazione, ma il nastro era poi andato perso. I contenuti principali furono sintetizzati dallo stesso Fremer in questo articolo. Coltrane parlò anche apertamente delle sue trascorse dipendenze da alcol e da droghe, di cui si era insieme liberato nel 1957, ed espresse il profondo rimpianto per aver sprecato tanti anni della sua vita. Su richiesta di Coltrane, Fremer eliminò poi queste informazioni dall'articolo (conversazione telefonica con il Curatore [Chris DeVito], 26 ottobre 2009).

Fremer ritrovò spesso Coltrane a New York, dove vide il suo nuovo gruppo, con McCoy Tyner al pianoforte, al club Jazz Gallery nella primavera del 1960. Fremer descrive Coltrane come una delle persone più gentili da lui mai incontrate nel mondo del jazz, «come un angelo» («al contrario di Stan Getz, che suonava come un angelo, ma...»). Incontrò spesso Coltrane nella sua casa a Queens, che era «arredata in modo molto speciale», «molto spartana». Fremer perse poi di vista Coltrane verso il 1964.

↠ Da «Jazz News», 10 maggio 1961, p. 3. Articolo originariamente pubblicato come note di copertina per l'edizione svedese del disco *Chambers' Music* (Sonet SLP28), 1960.

Sono nato ad Hamlet, una piccola città del North Carolina, nel 1926. Credo che la mia famiglia si sia trasferita lì quando io avevo pochi mesi. Poi si spostarono in una città più grande, High Point, dove sono stato per 17 anni – frequentando tutte le scuole, sai, materna, elementare e liceo.

Mio padre è morto nel 1939, e mia madre traslocò a Filadelfia. Io rimasi a High Point per finire le scuole, abitando con mia zia e il resto della famiglia. Poi andai anch'io a Philly.

Ho cominciato a interessarmi al jazz quando ero al liceo. È iniziato grazie alle serate di ballo che facevamo: ballavamo soltanto con il jazz. Mi piacevano gruppi come quello di Louis Jordan. Mi divertivo ad ascoltare la musica di Jordan, e a partire da quella iniziai ad ascoltare con più attenzione i fiati. Non ascoltavo molto Duke in quel periodo. Non ci arrivava molto di quel tipo di musica. Più che altro era quello che potrebbe essere definito "rock and roll". Prima di finire la scuola però sentii Basie, sentii qualche suo disco.

La mia famiglia invece amava la musica sacra, per cui non c'era jazz in casa. Una volta a una festa o in qualche occasione del genere sentii dei dischi di Louis e Duke ma non mi fecero grande impressione. Non sentii un granché di jazz prima di avere 15 anni.

Mio padre era un sarto. In casa aveva diversi strumenti. Li suonava tutti un pochino: un violino, un clarinetto e un ukulele.

Io iniziai a suonare con una banda di High Point, la nostra scuola non ne aveva una. Nella comunità c'era un uomo, Mr. Steele [Warren B. Steele], che sapeva qualcosa di tutti gli strumenti. Prese un mucchio di giovanotti della città e insegnò loro a suonare per quanto poteva. Io cominciai con il bombardino, poi passai al clarinetto e poi al sax contralto. Questo succedeva nel 1942. Suonai per un anno o qualcosa del genere ma non mi venne mai in mente di diventare musicista professionista.

Finita la scuola mi trasferii da mia madre a Philly. Per un anno lavorai in un magazzino di segnali – c'era la guerra, te lo ricordi? Poi decisi di rimettermi a studiare musica. Prendevo lezioni private da un insegnante di sassofono ai Granoff Studios.

Ascoltavo Johnny Hodges, Benny Carter e Tab Smith ma la prima volta che sentii Charlie Parker seppi che era "quello" che volevo. Andai oltremare ma continuavamo a sentire i dischi di Bird, copiandoli come matti giusto per capire quello che stava facendo. Ho passato un anno a Honolulu. Per la maggior parte del tempo suonavo in una banda, ma non riuscimmo mai a organizzare nulla, la maggior parte dei musicisti tornò a casa. Eravamo arrivati noi perché gli altri potessero essere mandati indietro. Così non succedeva niente di costruttivo.

Dopo che tornai a Filadelfia partii per la prima volta per un tour. Lavoravo con un tizio chiamato Joe Webb e poi con King Kolax, girammo per tutti gli Stati Uniti: i gruppi di Webb e Kolax non facevano rock and roll, erano più jazz. Per dirla in termini sportivi, giocavo nelle serie

minori. Ma era un buon posto per imparare, comunque. Kolax aveva un'orchestra di 17 elementi, proprio come una big band. Nel periodo in cui lavoravo con Kolax cercavo anche di comporre e potevo scrivere tutto quello che volevo. Kolax mi dette qualche lezione e cercò di aiutarmi.

Fremer e Coltrane mentre chiacchierano bevendo un caffè nella sala arrivi dell'aeroporto di Stoccolma-Bromma, 23 novembre 1961.

Rimasi con Kolax per il 1947 e poi passai al gruppo di Eddie Vinson. Nella band c'era anche Red Garland. Quand'ero con Vinson iniziai a suonare il tenore. Dopo aver suonato con lui tornai a Philly e iniziai a lavorare in città. Nel 1949 entrai nella big band di Dizzy suonando il contralto, e quando l'orchestra si sciolse rimasi con Diz, però al tenore. Uscii dal suo gruppo nel 1951 e tornai a Philly.

Cercavo un mio modo di suonare ma non ero ancora pronto. Dovevo imparare a suonare correttamente. C'erano così tante cose che ancora non sapevo. Non mi sforzavo seriamente, non cercavo di raggiungere qualcosa che fosse al di là delle mie possibilità. Era Charlie Parker che mi bloccava. Era troppo avanti rispetto a me e non ce la facevo nemmeno a mettermi in pari con lui.

Accettai un'offerta da Earl Bostic e rimasi con lui per sette mesi. L'ingaggio successivo fu con Johnny Hodges. In quel gruppo c'era davvero tanta musica. Non posso dimenticarlo, aveva davvero un grande swing.

In tutto questo tempo dal punto di vista musicale stavo facendo pochissimi progressi rispetto a quanto avrei voluto davvero. Imparavo solo grazie al fatto di essere in compagnia di musicisti così grandi. Ma non avevo ancora raggiunto un livello in cui potevo prendere iniziative per conto mio. E in effetti non arrivai a quel punto prima di cominciare a suonare con Miles.

Uscii dal gruppo di Hodges nel 1954, e poi mi misi a suonare nella zona di Philly con un trio organistico [gli Hi-Tones di Bill Carney]. Avrai

sentito parlare di Shirley Scott: l'organista era lei. Sapeva suonare con un tale swing che qualche volta non riuscivo a starle dietro. Alla batteria c'era Al Heath e avevamo un gruppo meraviglioso. Era un'occasione per suonare sul serio. Ero l'unico fiato, così avevo spazio per improvvisare a lungo, costruendomi una voce sul sassofono. Era proprio quello che volevo. Lavorare in quel gruppo mi aiutò molto.

Avevo già lavorato con Philly Joe Jones nel 1949 e conoscevo già Miles, così quando Miles decise di formare un quintetto andai a suonare con lui. Era da sempre che sentivo di voler suonare con Miles. Lui mi faceva davvero lavorare. Quello che iniziai a cercare di fare nel 1955, quando suonavo con lui, era quello che sentivo già di dover fare nel 1947-48. Così mi ci vollero quasi dieci anni per mettermi seriamente al lavoro. Ho cercato di fare talmente tante cose in questi ultimi cinque anni, lavorando duramente per rimettermi in pari, che adesso vorrei mettere insieme tutte le cose che ho imparato e usarle in maniera più tranquilla. Non è che voglio suonare con meno intensità, ma vorrei disporre le cose con più respiro, in modo da poter creare un quadro.

Adesso sono interessato all'armonia, e voglio concludere presto questa fase, in modo da potermi dedicare al ritmo e alla melodia. Charlie Parker ha già fatto tutte le cose che vorrei fare io, e anche di più: vedi, lui era veramente un genio. Poteva fare qualcosa di nuovo e farlo in maniera così melodiosa che chiunque, anche l'uomo della strada, poteva ascoltarla: questo è il punto a cui io non sono ancora arrivato, ed è proprio quello a cui vorrei arrivare.

Sono affascinato dai problemi armonici e quello che voglio fare è suonare le sequenze che uso adesso trovando la maniera di eseguirle in modo che tutti le possano capire.

Coltrane su Coltrane

John Coltrane in collaborazione con Don DeMicheal

Nelle prime due settimane dell'agosto del 1960, Coltrane e il suo nuovo gruppo lavoravano al Sutherland Lounge di Chicago. Le conversazioni che il direttore di «Down Beat», Don DeMicheal, ebbe con Coltrane nel corso di questo ingaggio portarono all'articolo che segue.

↠ Da «Down Beat», 29 settembre 1960, pp. 26-7.

La prima occasione che ho avuto di parlare a lungo con John Coltrane è stata durante il suo recente ingaggio all'Hotel Sutherland. Nella nostra prima conversazione sono rimasto colpito dalla sua mancanza di presunzione e superbia. L'onestà con cui rispondeva alle domande, domande che altri musicisti avrebbero evaso o cercato di aggirare, mi ha colpito profondamente. Abbiamo parlato della possibilità che io scrivessi un articolo su di lui. Ma quando ho capito quanto era interessato a spiegare le cose correttamente, ho suggerito che lo facessimo insieme.

Poi è successo che Coltrane ha fatto la maggior parte del lavoro, sforzandosi, come fanno molti autori, di cercare di dire una certa cosa nel modo più corretto, decidendo di includere questo o quell'altro, assicurandosi che questo o quell'altro punto fosse chiaro. I risultati delle sue fatiche sono contenuti nell'articolo che appare in queste pagine. Le parole e le idee sono quelle di John, io ho solo suggerito qualcosa, battuto a macchina e organizzato. – DeMicheal

Ho ascoltato musicisti di jazz, specialmente sassofonisti, fin dai tempi dei primi dischi di Count Basie, con Lester Young come solista. Pres mi ha dato la mia prima vera ispirazione, ma il primo strumento che ho avuto è stato un contralto, non un tenore. Volevo un tenore, ma degli amici di

mia madre le consigliarono di comprarmi un contralto perché era uno strumento più piccolo che sarebbe stato più facile da maneggiare per un ragazzo. Questo succedeva nel 1943.

Johnny Hodges divenne allora il mio modello principale per quello che riguardava il sax contralto, e lo amo ancora moltissimo. Continuai a suonare il contralto per tutto il 1947, quando caddi sotto l'influenza di Charlie Parker. La prima volta che sentii Bird suonare, mi colpì profondamente. Prima di lasciare il contralto in quello stesso anno, cercavo di suonare esattamente come Bird, ma quando comprai un tenore per entrare nella band di Eddie Vinson mi si aprì un orizzonte più vasto di ascolto.

Mi resi conto di poter coltivare interessi musicali più diversificati. Sul contralto Bird era stato il mio unico modello, ma sul tenore trovavo che non c'era un singolo musicista le cui idee fossero dominanti quanto quelle di Charlie al contralto. Quindi presi ispirazione da tutti coloro che ascoltavo in quel periodo. Ho sentito più o meno tutti i grandi solisti di tenore, a cominciare da Lester, e credimi, ho preso qualcosa da ciascuno di loro, e anche da qualcuno che non ha mai registrato.

La ragione per cui mi piaceva così tanto Lester era che potevo sentire la semplicità di quella linea. Il mio fraseggio si ispirava molto a quello di Lester in quel periodo.

Scoprii Coleman Hawkins solo dopo aver sentito Lester. C'erano un sacco di cose tra quelle che faceva Hawkins che sapevo di dover imparare prima o poi. E pensavo la stessa cosa di Ben Webster. C'erano molte cose tra quelle che facevano Hawk, Ben e Tab Smith, negli anni Quaranta, che non capivo ma mi attiravano dal punto di vista emotivo.

La prima volta che sentii Hawk, mi affascinarono i suoi arpeggi e il suo modo di suonare. Mi presi una copia del suo *Body and Soul* che ascoltai con grande attenzione per capire quello che faceva. E anche se mi piaceva sempre Pres, più crescevo musicalmente, più apprezzavo Hawk.

A parte i sassofonisti, per quanto riguarda le influenze musicali credo che Dizzy Gillespie e Bird furono i primi a suggerirmi l'idea dell'esplorazione musicale. È stato grazie al loro lavoro che ho iniziato a imparare le strutture musicali e gli aspetti più teorici della musica.

Avevo anche incontrato Jimmy Heath, che non solo è un meraviglioso sassofonista, ma sa anche un sacco di cose sulla costruzione della musica. Entrai nel suo gruppo a Filadelfia nel 1948[1]. Eravamo molto simili nel

[1] Coltrane suonava nella big band di Jimmy Heath già nel 1947.

modo di percepire e fraseggiare la musica, e anche da molti altri punti di vista. Avevamo gli stessi appetiti musicali. Studiavamo sempre insieme lo strumento, e lui appuntava le cose che ci interessavano. Trascrivevamo idee dai dischi per assimilarle meglio. In questo modo imparammo le tecniche usate da compositori e arrangiatori.

Un altro amico a Philly con il quale imparammo molte cose fu Calvin Massey, trombettista e compositore che ora vive a Brooklyn. Le sue e le mie idee musicali spesso corrono parallele, e abbiamo collaborato piuttosto di frequente. Ci siamo dati reciprocamente una mano nello sviluppo musicale scambiandoci informazioni e idee.

Ho incontrato Miles Davis per la prima volta intorno al 1947 e ho suonato qualche volta con lui e Sonny Rollins all'Audubon Ballroom di Manhattan. Durante quel periodo stava maturando il suo stile, e vedevo come avrebbe allargato ancora di più i confini del jazz. Sapevo che avrei voluto lavorare con lui, ma a quel punto andammo ciascuno per la propria strada.

Sono entrato nella big band di Dizzy nel 1949. Sono rimasto con lui dopo lo scioglimento della band per suonare nel piccolo gruppo che organizzò in seguito.

Dopo, sono passato con Earl Bostic, che considero un musicista molto dotato. Mi ha mostrato un sacco di possibilità sul mio strumento. Sul suo aveva una capacità tecnica favolosa e conosceva molti trucchi.

Poi ho lavorato con uno dei primi musicisti di cui mi ero innamorato, Johnny Hodges. Quel periodo di lavoro mi è veramente piaciuto. Amavo suonare tutti i brani in repertorio. Non c'era niente di superficiale. Tutto

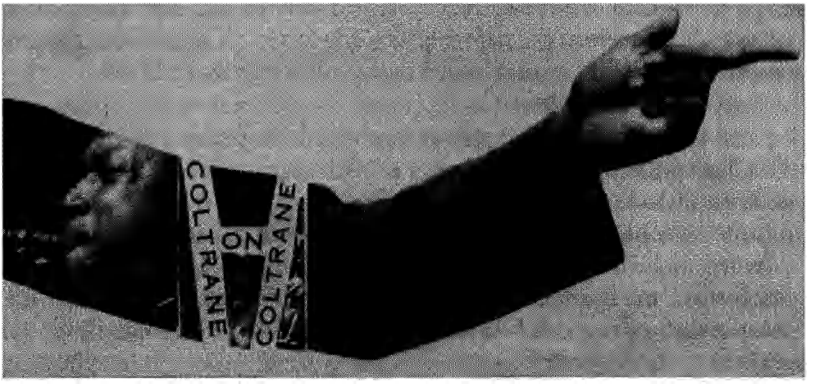


Immagine che accompagnava l'articolo apparso su «Down Beat» il 29 settembre 1960.

aveva il suo significato, e aveva sempre swing. E la sicurezza con cui suona Rabbit! Vorrei suonare io con una sicurezza come la sua.

Ma oltre ad apprezzare l'ingaggio con Johnny dal punto di vista musicale mi sono anche reso conto di aver avuto la possibilità di ricevere informazioni di prima mano su quello che era successo molto prima del mio arrivo sulla scena. Mi interessa molto il passato, e dato che ci sono molte cose che non so, voglio mettermi a studiare e imparare. Sono già tornato indietro fino a Sidney Bechet.

Prendi Art Tatum, per esempio. Quando ero ragazzo, i musicisti che frequentavo ascoltavano Bud Powell, e io non ho sentito molto di Tatum. Questo fino a che non l'ho incontrato a Cleveland. C'erano Art Tatum e Slam Stewart e Oscar Peterson e Ray Brown a una jam privata nella soffitta di una signora. Suonarono dalle 2.30 fino alle 8.30 di mattina, giusto qualsiasi cosa che gli veniva in mente di suonare. Non ho mai sentito così tanta musica.

Nel 1955 sono entrato stabilmente nel gruppo di Miles e ho lavorato con lui fino alla metà del 1957. Per il resto di quell'anno ho suonato con Thelonious Monk. Lavorare con Monk mi ha dato la possibilità di stare vicino a un architetto musicale del massimo livello. Sento di aver imparato da lui sotto tutti gli aspetti: sensorialmente, teoricamente, tecnicamente. Parlavo con Monk di problemi musicali, e lui si metteva al pianoforte e mi mostrava le risposte semplicemente suonandole. Bastava che lo guardassi suonare e trovavo quello di cui avevo bisogno. E inoltre potevo trovare molte altre cose di cui non avevo alcuna idea.

Monk è stato uno dei primi a mostrarmi come produrre due o tre note insieme sul tenore. (Anche John Glenn, un tenorista di Philly, mi mostrò questa tecnica. Poteva suonare una triade e muovere le note dentro, come note di passaggio!) Si fa con diteggiature alternative e con aggiustamenti del labbro. Se funziona tutto si ottiene una triade. Monk dette un'occhiata al mio strumento e "sentì" il meccanismo che si doveva usare per ottenere questo effetto.

Credo che Monk sia uno dei più grandi di tutti i tempi. È un vero pensatore musicale – non ce ne sono molti come lui. Mi considero fortunato ad avere avuto la possibilità di lavorare con lui. Se qualcuno ha bisogno di essere un po' svegliato, di una spinta, basta che stia un po' intorno a Monk, e ci penserà lui.

Dopo aver lasciato Monk, tornai da un altro grande artista musicale, Miles. Al mio ritorno, questa volta rimasi con lui fin quando non ho formato il mio gruppo qualche mese fa, trovai Miles nel pieno di una

nuova fase del suo sviluppo musicale. C'era stato un periodo in cui si era dedicato a strutture multiaccordali. Gli interessavano gli accordi in quanto tali. Ma in quel momento sembrava muoversi in direzione opposta verso l'impiego di sempre meno accordi nei brani. Usava pezzi con melodie e accordi che fluivano liberamente. Questo approccio lasciava il solista libero di suonare sugli accordi (verticalmente) o sulla melodia (orizzontalmente).

In effetti, grazie alle melodie libere e dirette della sua musica, trovavo più facile applicare le mie idee armoniche. Potevo sovrapporre accordi, diciamo, su un do7, qualche volta mettevo un mi♭7, su fino a un fa♯7, e giù fino a un fa. In quel modo potevo suonare tre accordi allo stesso tempo. Ma allo stesso tempo se volevo potevo suonare in modo melodico. La musica di Miles mi dette molta libertà. È un approccio meraviglioso.

In quel periodo cercavo di suonare in un modo completo. Iniziai a fare esperimenti perché volevo svilupparmi in maniera più personale. Provai anche a suonare linee melodiche lunghe e rapide, quelle che Ira Gitler a quel tempo chiamò "cortine di suono". [Data la varietà di significati del termine inglese "sheet" si è molto discusso su come renderne meglio il senso in italiano. La traduzione "cortine" sembra mantenere la natura tessile della metafora, evidenziata anche in questo libro, restando allo stesso tempo sufficientemente ambigua per le sue varie sfumature in italiano, N.d.C.] Ma ciò che davvero intendevo fare era applicare la tecnica dei tre accordi suonati allo stesso momento, pur essendoci a quel tempo la tendenza a suonare l'intera scala di ogni accordo, con il risultato che le note venivano suonate molto velocemente e qualche volta sembrava di sentire dei glissando.

Ho intuito che c'erano un certo numero di progressioni armoniche che potevo suonare in un dato intervallo di tempo, e qualche volta quello che suonavo non funzionava in gruppi di crome, semicrome o terzine. Dovevo mettere le note in gruppi dispari come quintine e settimine per farcele entrare tutte.

Ragionavo in termini di gruppi di note, non di una nota alla volta. Ho cercato di piazzare questi gruppi sugli accenti e di mettere l'enfasi sui tempi forti – per esempio all'inizio sul secondo e alla fine sul quarto. Suonavo la linea melodica e ci infilavo gruppi di note, una lunga melodia in cui infilavo accenti man mano che la suonavo. Qualche volta quello che facevo non andava d'accordo armonicamente con quello che veniva suonato al pianoforte, e quindi spesso andavo avanti solo con basso e batteria.

Non ho abbandonato completamente questa tecnica, ma non era abbastanza aperta, ora cerco di suonare queste progressioni in modo più flessibile.

Lo scorso febbraio mi sono comprato un sassofono soprano. Mi piace il suo timbro, ma non riesco ancora a suonarlo con quel corpo, quell'ampiezza di voce che vorrei. Non è troppo difficile suonarlo intonato, ma ho avuto molte difficoltà a produrre un timbro di buona qualità nel registro più acuto. Qualche volta viene fuori troppo minuto. Ho dovuto adottare un approccio diverso rispetto al tenore, ma mi aiuta ad allontanarmi, a guardare all'improvvisazione in un altro modo. È come avere un'altra mano.

Lo uso con il mio gruppo attuale: McCoy Tyner, piano; Steve Davis, basso; e Pete LaRoca, batteria[2]. Il quartetto sta venendo fuori bene. Sappiamo in sostanza quello a cui vogliamo arrivare, e lasciamo spazio allo sviluppo personale. I contributi individuali arrivano una sera dopo l'altra.

Uno dei miei obiettivi è di costruire il miglior repertorio che posso per un mio gruppo. Di che grandezza, ora non lo so, ma sarà probabilmente un quartetto o un quintetto. Prima voglio mettere assieme il materiale. In questo momento sono alla ricerca di materiale.

Da un punto di vista tecnico, ci sono certe cose che mi piace presentare nei miei assoli. Per fare questo, ho bisogno del materiale giusto. Deve avere swing, e dev'essere anche vario. Non sono incline a essere molto vario. Voglio coprire tutte le forme musicali che posso mettere in un contesto jazz, e suonare con i miei strumenti. Mi piace la musica orientale; Yusef Lateef l'ha inserita da tempo nel suo modo di suonare. E Ornette Coleman a volte suona musica dal contenuto spagnolo, oltre ad altre musiche dal gusto esotico. In questi approcci c'è qualcosa che posso prendere e usare nel modo in cui mi piace suonare.

Ho scritto un po' di cose per il quartetto, se si può chiamare scrivere buttar giù melodie e idee. Voglio scrivere di più quando avrò imparato abbastanza, quando avrò capito quale materiale posso presentare al meglio, e che tipo di materiale presenta al meglio le mie tecniche musicali. Allora saprò quale scrittura è la più adatta per me.

Ho dedicato molto del mio tempo a studiare per conto mio armonia, nelle biblioteche e in posti del genere. Ho capito che bisogna guardare alle cose vecchie e vederle in una luce nuova. Non ho ancora finito con

[2] Al momento in cui venne pubblicato l'articolo il posto di LaRoca era stato preso da Billy Higgins, che sarebbe stato ben presto sostituito da Elvin Jones.

questi studi perché non ho ancora assimilato tutto nel mio modo di suonare. Voglio andare avanti, ma non così avanti da non vedere quello che fanno gli altri.

Voglio allargare il mio orizzonte in modo da poter sviluppare una maniera più completa di esprimermi. Voglio essere più flessibile per quello che riguarda il ritmo. Sento che devo studiare di più il ritmo. Non ho fatto molti esperimenti con il tempo; la maggior parte dei miei esperimenti sono stati in ambito armonico. Nel passato ho messo da parte tempo e ritmi.

Ma io devo continuare a sperimentare. Sento che sono solo all'inizio. Ho raggiunto alcune delle cose che sto cercando, ma ancora non tutte.

Sono molto felice di dedicare alla musica tutto il mio tempo, e sono felice di essere uno di quelli che si sforzano di svilupparsi come musicisti in modo più pieno. Considerando la grande tradizione musicale che abbiamo, il lavoro dei giganti del passato, del presente, e le promesse di quelli che verranno, penso che abbiamo tutte le ragioni di guardare al futuro con ottimismo[3].

[3] Il libro di C.O. Simpkins, *Coltrane. A Biography*, comprende materiale da una prima stesura di questo articolo che è stato tagliato nella versione finale:

– «Un pubblico che resta freddo ti fa temere che non gli piaccia quello che fai, può smorzarti lo spirito, in qualche modo. Impari a superare anche questo. Se cedi e ti lasci abbattere, non ce la fai a suonare. A quel punto puoi anche smettere. Devi sopportare e dare loro tutto quello di cui sei capace» (p. 114).

– «Quando ho sentito per la prima volta la frase ["giovane tenore arrabbiato"], non sapevo di cosa stessero parlando i critici. Io non suono in maniera arrabbiata. Per me è strettamente una questione musicale» (p. 117).

– «Il jazz è fatto dagli uomini che lo fanno. [Ornette] Coleman è sicuramente una delle direzioni, c'è la direzione e c'è lui. Altri lo seguiranno» (p. 118).

– «Gli annunci dei brani aiutano. Magari Miles non ha bisogno di farli, dato che tutti quelli che vanno a sentirlo conoscono già i pezzi dai dischi, e nel suo caso ha probabilmente ragione a non fare annunci. Ma per un gruppo come il mio che suona brani che non sono ancora stati registrati, forse è necessario presentarli. Non l'ho fatto negli ultimi tempi, ma in futuro lo farò» (p. 118). [Grazie alle registrazioni effettuate dagli ascoltatori e alle trasmissioni radio sappiamo che qualche volta Coltrane annunciava i brani, specialmente in questo periodo (1960-61), ma si trattava di eccezioni alla regola. Coltrane era chiaramente a disagio quando parlava al pubblico: i suoi annunci tendevano a essere goffi e talmente seri da diventare quasi penosi.]

Parte seconda

1961-1962

Coltrane: l'uomo e la musica

Gene Lees

Gene Lees probabilmente incontrò Coltrane nel marzo del 1961, quando Coltrane fu ingaggiato per due settimane al Sutherland Lounge di Chicago. Questo articolo quasi sconosciuto, che fu in origine pubblicato su una rivista inglese da molto tempo scomparsa, «Jazz News», ci dà una visione di Coltrane particolarmente interessante.

Da «Jazz News», 27 settembre 1961, pp. 5-6.

Dai lontani giorni in cui George Bernard Shaw faceva il critico musicale, la professione in molti casi è degenerata in una specie di psicoanalisi da dilettanti o in letture estetiche della mano.

Considerato che questo genere di scrittura ha il fascino del pettegolezzo da cortile, in genere non ha alcuna utilità per la comprensione dell'arte. Persino Freud ammise che nel processo creativo ci sono misteri che la sua "quasi-scienza" non avrebbe potuto spiegare.

E tuttavia, benché in generale io sia contrario a discutere le personalità quando si parla di musica, c'è un caso che fa eccezione, un caso in cui credo che comprendere un po' la personalità dell'uomo possa aiutare l'ascoltatore a comprenderne meglio la musica. Mi riferisco a John Coltrane. Non c'è un altro uomo nella mia esperienza che sia altrettanto diverso rispetto alla prima impressione che dà.

La prima volta che lo si incontra sembra inavvicinabile. Sta immobile, con il suo strumento tenuto rigidamente di fronte a sé, piedi divaricati e fermamente piantati in terra, occhi chiusi. Nulla si muove a parte le sue dita. Alto e muscolarmente massiccio, sembra una figura granitica, un monolite rigido e freddo. Inoltre dà l'impressione di essere arrogante, e mentre cascate di note suonate con timbro duro zampillano dal suo

sassofono, è facile convincersi che si tratti di un uomo che non si vorrebbe conoscere. Senza dubbio è troppo sensibile e incline all'ira. Senza dubbio basta poco per farlo esplodere. Senza dubbio appartiene a quell'elemento negro nel jazz opposto ai bianchi che viene chiamato con macabro umorismo Mau-Mau, o con esso simpatizza.

La mia impressione di Coltrane fu quella di un uomo pericoloso. Sono arrivato persino ad andarmene durante uno dei suoi assoli quando suonava con il gruppo di Miles Davis, tanto ero convinto che la sua musica fosse una truffa. È stato uno dei giudizi più sbagliati che io abbia mai dato, e da allora sono riluttante a giungere a conclusioni immediate in fatto di musica.

Quando effettivamente ho conosciuto Coltrane (qualcuno che non ricordo continuò a insistere che dovevamo diventare amici, sapendo quanto l'esperienza mi avrebbe arricchito) ho iniziato a capire che si trattava di una delle persone più gentili, più nobili, più modeste e più sincere che sia possibile incontrare, oltre che un musicista fenomenale.

Allora perché dà l'impressione di essere ostile? È molto semplice: Coltrane è timido, quasi da soffrirne.

John ha sul viso un'espressione che tutti gli amici conoscono – una specie di sguardo accigliato e incerto allo stesso tempo, unito a un sorriso deferente. Mi ricorda a un cervo sorpreso nella foresta. Uno dei suoi amici ha detto: «Credo che stia arrossendo, ma è così nero che non lo si può dire».

La modestia di Coltrane è evidente nel modo in cui qualche anno fa lasciò Filadelfia. Sebbene fosse già popolare tra i musicisti, non voleva tentare la fortuna a New York. Il tenorista Wayne Shorter, uno dei suoi amici, racconta che John proprio non pensava di essere abbastanza bravo.

Ora, tra i molti doni che la natura ha elargito a John Coltrane, uno dei più preziosi è una moglie comprensiva, che ha fiducia in lui. Shorter pensa che sia la donna ideale. È stata la moglie di John a incitarlo a fare il grande salto nella carriera, a cercare qualcosa di nuovo, a correre il rischio. Proprio al contrario di quanto fanno molte mogli di musicisti, quando sperano che loro lascino la carriera musicale per un qualche altro lavoro "fisso" che dia sicurezza alla famiglia. Ma ancora John rifiutava di andare a New York.

Un giorno tornò a casa e sua moglie non c'era più. Non c'erano più neppure i mobili. Tutto quello che trovò fu una nota, con la quale lei lo informava che l'avrebbe trovata a New York.

È così che John Coltrane è andato a New York dove ha trovato la fama a livello nazionale.

Copertina di «Jazz News» dedicata a John Coltrane, nel numero del 27 settembre 1961.

In merito alla sua gentilezza:

Una notte John e io stavamo parlando di un musicista pieno di talento che faceva parte del suo gruppo. Questo musicista aveva problemi di droga. Ma in quel periodo stava facendo uno sforzo sincero e coraggioso per liberarsene ed era ormai "pulito" da sei mesi.

«È così difficile per tutti», disse John, «e per un musicista è ancora più duro, perché ci sono così poche prospettive. È un lavoro davvero incerto. Se solo qualcuno gli potesse dare un po' d'incoraggiamento, capisci, tirarlo un po' su». Tacque per riflettere un po', poi disse garbatamente: «Credo che gli darò un aumento».

Bisogna ricordare che quest'uomo, capace di dimostrare una tale profonda empatia, non fuma, non beve e non bestemmia. Ha abbandonato

tutte queste abitudini qualche anno fa. (Una però gli è rimasta: la sua droga sono i cioccolatini al rum, non ne può fare a meno, e se li porta dietro in una scatolina nella tasca del cappotto.)

Una notte John doveva venire a casa mia a cena. Ci trovammo nel centro di Chicago, e poi andammo con la macchina verso nord, seguendo la costa del lago Michigan. Mi comunicò con la sua caratteristica timidezza la sua gratitudine per l'invito a cena: era la sua sera di festa al club dove lavorava, e dato che sua moglie non era con lui, non aveva niente da fare.

Cominciammo a parlare di musica. Gli disse che c'era stato un tempo in cui a me non piaceva affatto il suo modo di suonare, ma che era arrivato a piacermi, e non in qualche modo misteriosamente intellettuale ma emotivamente. Gli dissi che non sapevo se fosse cambiato il suo modo di suonare o se ero io che lo capivo meglio. Forse, gli dissi, era una combinazione di tutte e due le cose, anche se a me sembrava che fosse finito il periodo di sperimentazione e che ora egli sapesse bene che cosa voleva fare. La sua musica sembrava avere maggior coerenza e una direzione più precisa rispetto ai suoi giorni con Miles. Secondo lui era cambiato il suo modo di suonare?

«Credo che sia cambiato», rispose con il suo sorriso accigliato. «Sei la seconda persona che me lo dice questo mese».

«Chi è stata l'altra?».

«Mia moglie».

Coltrane si comportò naturalmente in modo molto timido quando lo presentai a mia moglie. Ma lei è francese e si trova subito bene con persone come John, persone che non la opprimono. Ed è anche una grandissima cuoca, e quindi John si trovò a suo agio in poco tempo. All'inizio esitava e non voleva mangiare molto. Ma quando gli ho fatto notare che come al solito mia moglie aveva preparato troppo cibo, e che se avanzava sarebbe stato uno spreco, iniziò a mangiare con trasporto. Mio Dio, John è capace di spazzolare davvero il buon cibo! Mi scaldò il cuore.

Dopo gli feci sentire il *Concerto per orchestra* di Bartók in stereofonia. Non aveva mai sentito musica stereo in cuffia, e neppure conosceva il concerto. Rimase seduto, silenzioso e concentrato per una mezz'ora.

Poi confessò quasi a scusarsi di non sapere molto di musica classica, al contrario di Miles e di molti altri, e che stava solo allora cominciando ad avvicinarsi. Era evidente che non si considerava una persona che avesse ricevuto una buona formazione.

Ma non c'è bisogno di dire che, a modo suo, è un uomo di profonda cultura. Non c'è un altro musicista così intensamente dedicato alla propria

arte. Quando è fuori città, invece di rincorrere le ragazze e di scaldare gli sgabelli dei bar, come tendono a fare altri musicisti, passa le ore libere nella sua stanza d'albergo, a studiare lo strumento. Studia ininterrottamente. È così che ha imparato, in meno di un anno, a suonare perfettamente il sassofono soprano, uno strumento che lo attira sempre più. Ora, dice, ha deciso di imparare a suonare anche l'arpa. Perché l'arpa, tra tutti gli strumenti? «Mi piace», ha semplicemente risposto.

È pieno di rabbia Coltrane, come hanno spesso concluso quelli che lo conoscono solo attraverso la sua musica? No, per nulla. «Penso che abbiano quest'impressione per la durezza del mio timbro», risponde.

Ma in effetti, se non ci si limita ad ascoltare il timbro, Coltrane è un musicista dall'intenso lirismo. Io credo che John si esprima al meglio e nel modo più pieno al soprano, non al tenore. E l'interpretazione che arriva più vicino a rispecchiare l'uomo che conosco è la squisita "My Favorite Things", sull'omonimo album Atlantic. Lì potrete ascoltare un po' della gentilezza di quest'uomo, perché così è il vero gentiluomo, con il suo esitante sorriso.

Rileggendo quello che ho scritto, mi accorgo di come il mio tentativo sia illusorio, e di come ciò dimostri la mia stessa tesi secondo cui è futile cercare di spiegare la musica descrivendo la personalità. Quel poco che sono riuscito a dire di Coltrane offre solo un'immagine molto abbozzata dell'uomo. Dopo tutto, Coltrane non è un "tipo", non è un personaggio balzano e spettacolare: è un uomo tranquillo, gentile e affidabile. Questo rende difficile farne un ritratto.

Tuttavia, se fossi riuscito a liberare anche solo qualche lettore dell'idea che si tratti di un musicista esoterico e inavvicinabile, allora questo basterà a creare un'atmosfera un po' più calda, un po' più in sintonia con lui e con la sua musica.

Per quanto mi riguarda, quando lo vedo sul palco, con quei poderosi bicipiti, con il largo petto che la giacca sembra non riuscire a contenere, e quelle camicie scure che si mette e che lo fanno un po' sembrare un lavoratore a disagio nei suoi vestiti della domenica, adesso so che cosa ascoltare: il gentiluomo nascosto nella durezza.

Intervista con John Coltrane

Ralph J. Gleason

Tra le sue molte altre attività, Ralph J. Gleason ha scritto di jazz e di musica pop sul «San Francisco Chronicle» per quasi un quarto di secolo. Il 2 maggio 1961 ha intervistato John Coltrane, in quel momento nel pieno di un ingaggio di due settimane al Jazz Workshop, un club di San Francisco.

Qui di seguito sono riportati alcuni estratti dell'intervista, la cui versione integrale confluirà nella raccolta di interviste *Ralph J. Gleason's Conversations* [non ancora pubblicata al momento dell'ed. italiana del presente volume; N.d.C.], e nella serie radiofonica *Ralph J. Gleason's Conversations in Jazz*. Sul sito www.jazzcasual.com sono disponibili ulteriori informazioni.

COLTRANE: Non ho ancora scritto un brano che abbia una melodia. [*ride*] [...] "Syeeda's Song Flute" è uno dei pochi pezzi con una vera melodia. E poi... beh, anche "Naima" una melodia ce l'ha. Ma quello era un pezzo lento... Invece, queste altre cose che ho scritto, sono andato al piano, ho messo giù gli accordi, e dopo un po' la melodia la tiro fuori in qualche modo dagli accordi, capisci? [...] Credo di averlo fatto più o meno. [*ride*] Ma in futuro voglio davvero provare a mettermi lì a pensare a queste cose, alle canzoni. Devo arrivare a capirle meglio, sai? Musicalmente e forse anche in altri modi. E magari allora sarò capace di scrivere, di costruire melodie, di pensare a partire dalle melodie... e di scrivere vere melodie. Allora forse sarò capace di fare qualche arrangiamento per un altro fiato. È per questo che ora non ho un altro fiato [nel gruppo, N.d.C.], perché non ho [scritto] nessuna melodia. [...]

E ho scoperto un'altra cosetta divertente. Siamo andati all'Apollo. Siamo entrati e il tizio lì ci ha detto: «Guarda, suonate troppo, capito? Dovete suonare per venti minuti». Ma io qualche volta inizio a suonare e faccio un assolo che magari arriva a trenta minuti, venti minuti minimo. Possiamo considerare che nessuno dei nostri pezzi duri meno di venti

minuti. E allora dico: «Come cazzo facciamo a fare quello che dici?», capisci? [*ride*] E, caro mio, è finita che dopo tre volte che suonavamo siamo arrivati a fare tre brani in venti minuti. E in quel lasso di tempo suonavo i migliori degli assoli che prima suonavo per ore, sai? Così [*ride*] mi ci ha fatto pensare, capisci, dicevo: «Ma allora che cosa stavo facendo per tutto quel tempo, che accidenti stavo facendo?» [...]

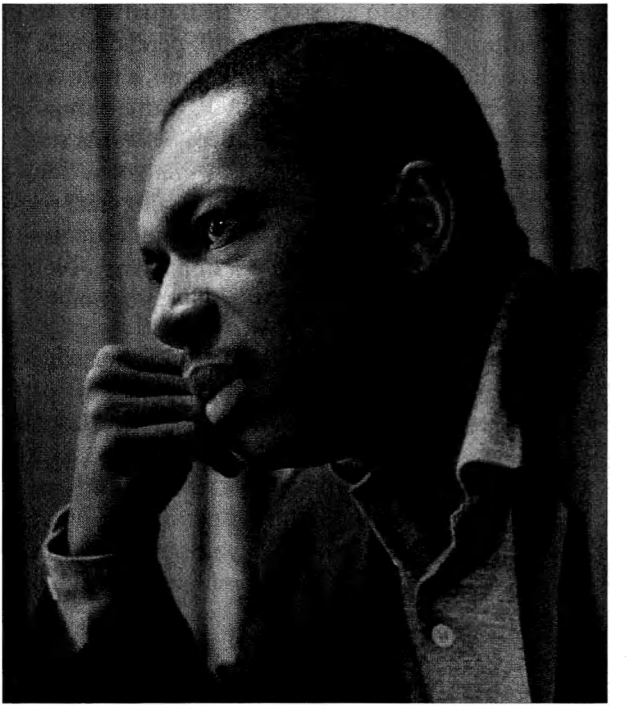
In realtà potevo veramente continuare a suonare come faccio ora, voglio dire potevo continuare a divertirmi, suonando così a lungo. Mi fa molto bene suonare fino a quando non ne ho più voglia. Anche se ho realizzato che non dico molto di più, sai? [*ride*] [...]

GLEASON: Quali altri progetti hai, quali sono le cose che vuoi esplorare?

CO: Beh...

GL: Perché tu sei un esploratore, è così, giusto?

CO: Non saprei. [*ride*] Non saprei, amico. Mi piacerebbe... al momento davvero non lo so.



Coltrane fotografato a casa di Ralph J. Gleason, 2 maggio 1961.

GL: Beh, questo non significa che tu adesso sia soddisfatto, o no? CO: No, non vuol dire questo, vuol dire solo che non lo so. [*ride*] Non so che cosa vorrei fare. So che non voglio fermarmi. [...] Ti dico una cosa: ho lavorato così tanto dall'interno che ora quello che devo fare è uscire e guardarmi un po' intorno. E a quel punto sarò in grado di dire che voglio fare tanto di questo o tanto di quello. In realtà sono stato dentro di me, hai capito? Sono stato – come ti dicevo – a giocherellare al pianoforte, cercando di guardare alla struttura della musica e cercando di trovare una strada che mi piacesse. Cose così. Cercando di lavorarci sopra, capisci? E ora non so... mi sono trovato in un vicolo cieco, sai, e non so cos'altro... insomma ho un sacco di armonie, di accordi, e ho cambiato "Body and Soul", ho cambiato questo brano o... insomma, in questo modo si può arrivare solo fino a un certo punto. Non credo di voler continuare perché [...] non penso mi porti a molti dei miei obiettivi, né a un territorio vasto come quello di cui ho bisogno, capisci?
GL: Studi sempre molto lo strumento?
CO: Non molto... non molto adesso perché il quartetto occupa buona parte del mio tempo. E anche le registrazioni, perché voglio dire che ho la sensazione... so di dover fare tre dischi all'anno, e vado sempre in giro con le orecchie aperte per trovare un'altra "Favorite Things" o qualcosa del genere. [*ride*] Così non mi posso chiudere nella mia stanza, capisci, non posso mettermi a studiare come facevo una volta. Sono diventato commerciale, amico. Una volta potevo sparire, sai, e stare tutto il giorno chiuso a studiare, ed era tutto lì, non dovevo preoccuparmi di niente, sai, di fare un buon disco, perché non era importante. Non so, magari dovrei tornare a studiare e dimenticare tutto il resto, no?

Conto alla rovescia da Abart: da qui decolla il nuovo re del jazz

Tony Gieske

Questo dettagliato resoconto di ciò che significava fare in prima persona l'esperienza della musica di John Coltrane è il preludio all'intervista che segue (nel prossimo capitolo).

↠ Da «The Washington Post», 17 giugno 1961, p. A13.

Ogni quattro o cinque anni viene incoronato un nuovo re del jazz, ed è un evento che – a differenza di *My Fair Lady* o delle World Series – coglie tutti di sorpresa. Nel jazz, è soltanto dopo che ci si accorge di essere stati presenti a un momento storico.

È quello che succede con il nuovo quintetto di John Coltrane. Le poche volte che abbiamo potuto ascoltarlo a Washington rimarranno un ricordo incancellabile. Dopo quasi venti anni Coltrane ha raggiunto quello che voleva, e la sua è una musica bruciante.

Stanotte alle 0.02 sono entrato all'Abart's Internationale, un night club al 1928 della Nona Strada NW., ho ordinato da bere e mi sono seduto. Alle 0.05 Coltrane, un tipo grande e grosso, taciturno, che per diversi anni ha suonato insieme alla nobiltà del jazz – Dizzy Gillespie, Miles Davis – ha iniziato a suonare un blues a tempo rapido intitolato "Shifting Down", scritto da Kenny Dorham.

Coltrane ha suonato questo blues senza interruzione fino alle 0.55. In questo lasso di tempo ha dimostrato:

- di aver acquisito la padronanza di tutto quello che è stato fatto sul sassofono tenore negli ultimi venticinque anni;
- che ci saranno nei prossimi cinque anni, valutazione minima, ben pochi musicisti che non avranno un debito verso di lui;
- che in questo momento è Coltrane a portare la corona.

Coltrane ha esposto il suo tema in maniera piuttosto semplice e per qualche chorus è sembrato quasi che non gli interessasse. Suonava intorno al tema in maniera morbida e meditativa. Poi si è aperta una porta ed è stato come essere colpiti in pieno dal getto d'acqua di una manichetta anti-incendio larga cinque centimetri, con tutte le note che spruzzavano in ogni direzione.

Ma questo l'avevo già sentito quando suonava con il trombettista Davis. La stessa valanga, lo stesso mantenimento costante della tensione: era sufficiente a dimostrare il suo magistero.

Ora arrivano l'avventura e la sperimentazione. Per qualche chorus, l'abisso tra l'intonazione con cui Coltrane suonava le sue frasi e la normale intonazione temperata era tale da fare rizzare i capelli.

Poi ha dedicato un singolo chorus alle variazioni timbriche e ritmiche che possono essere estratte da una sola nota. Il batterista Elvin Jones, la cui attenzione era concentrata su ogni nota, ha colto uno schema a terzine suonato da Coltrane e ha iniziato, senza che il suo ritmo perdesse d'intensità, a suonare una terzina su ogni tempo della battuta – sulla cassa, con il piede.

Coltrane si è rilassato per qualche chorus in un lirismo alla Davis. La sezione ritmica ha creato vari ostinati espressivi. Poi lui si è lanciato in un lungo passaggio nel corso del quale è riuscito a suonare due e a volte tre note simultaneamente. Stava suonando sequenze di accordi sul suo sassofono.

Il pubblico sedeva come ipnotizzato. Erano ormai le 0.35. Coltrane continuava a suonare, scuotendo il suo strumento come per vedere se ci fossero rimaste ancora delle note. Ce n'erano. La pressione cresceva.

Coltrane ha abbandonato la tonalità. Il bassista Reggie Workman l'ha subito seguito. A questo punto, leggo nelle mie note, mi sentivo come inchiodato al muro.

0.42: Jones, un tipo piccolo ma muscoloso, inizia a stancarsi, e si vede non perché rallenti, ma perché picchia un po' troppo.

0.43: Coltrane si ferma di botto. Il pianista McCoy Tyner fa il suo assolo. Workman fa il suo assolo. Coltrane ripete l'esposizione del tema. È tutto finito. Una pausa di silenzio. Poi applausi. Sono le 0.55 di notte. E tutti noi amanti del jazz tributiamo un omaggio al nostro nuovo faro.

Accento sul jazz: il re porta la corona di traverso

Tony Gieske

Il quintetto di John Coltrane – con McCoy Tyner al pianoforte, Elvin Jones alla batteria, e Reggie Workman e Art Davis entrambi al basso – si esibì dal 13 al 18 giugno del 1961 all'Abart's Internationale di Washington D.C.

Tony Gieske, giornalista del «Washington Post», aveva già in precedenza cercato di ottenere un'intervista con Miles Davis quando Coltrane era ancora nel gruppo di Davis. «Parlai con Miles», ricorda Gieske, «quando era uscito dal palco dopo un set. "Perché non intervisti lui?", mi disse, indicando il giovane e diffidente musicista. "Ne ha bisogno più di me". Dato che io suonavo la tromba, Coltrane non mi interessava particolarmente, essendo lui un tenorista, [ma] alla fine ebbi l'illuminazione».

Gieske intervistò Coltrane nella sua stanza d'albergo nel corso dell'ingaggio. «Coltrane era seduto sul letto singolo di una piccola stanza del secondo piano, nelle vicinanze del locale. Teneva sulle ginocchia un vecchio sax soprano opaco e polveroso, provandone le chiavi con le dita. Capii immediatamente che avremmo parlato come musicisti che parlano tra loro. Questi tipi, da Dizzy in giù, sono così. "Questo non è arrivato dalla soffitta", mi disse, guardandomi amichevolmente. "Devono averlo tenuto proprio sul tetto!"» (Tony Gieske, email al Curatore, 30 luglio 2009). Per altri articoli di Tony Gieske, e per vedere le sue foto, si può visitare il sito www.tonyspage.com.

↠ Da «The Washington Post», 25 giugno 1961, p. G4.

Quando ho parlato di John Coltrane in modo entusiastico la scorsa domenica in un articolo dal tono quasi isterico, chiamandolo il nuovo re eccetera, sapevo bene che offrivo il fianco ai "Fascisti Estetici", ma pensavo valesse la pena cercare di spingere la gente ad andare a sentirlo mentre era veramente ispirato.

Un Fascista Estetico è una persona che obbedisce alla legge di un führer musicale, che può essere Beethoven o Charlie Parker, non importa quanto

possa essere vuoto e inutile l'esito finale. Il Fascista Estetico, per esempio, scrive una lettera alla NBC per ringraziarla di aver trasmesso il *Fidelio*, un'opera di un cattivo gusto a livello trascendentale. E scrive perché gli è stato detto che Beethoven è un "genio" e che l'opera è una "forma d'arte elevata" e che in questo modo si porterà la "Cultura" alle "Masse".

Il Fascista Estetico arriva persino a far finta di aver molto apprezzato il *Fidelio*, dopo che critici capaci di esprimere un alto livello di estasi meglio di me l'avranno convinto della sua importanza. Più di frequente se ne sta seduto con compiacenza fino alla fine di quello squallido vuoto, chiedendosi soddisfatto che cosa ci sarà mai di buono come dicono. Non si chiede piuttosto se quella è la verità.

Ora, io non ho detto bugie nel mio articolo. Se fai tuoi questo tipo di riferimenti – re, eroi e simili – è proprio ciò che Coltrane è al sassofono tenore in questo momento. Raccontandolo in giro si attraggono un sacco di Fascisti Estetici che, per così dire, entrano pur senza aver pagato alcuna quota, e quindi sollevano l'indignazione dei membri regolari del club, che invece lavorano duro. (Nel jazz, il Fascista Estetico viene chiamato "hippy".) Coltrane è un re solo in modo metaforico, allora, e quando ci ho parlato per un paio d'ore da Woodner me ne sono accorto dal fatto che ha trascorso i primi cinque o dieci minuti a farsi le unghie dei piedi, roba da brividi, re o no.

Anche se si era appena alzato e vestito, re Coltrane aveva già tirato fuori il suo sassofono, un Selmer francese, e giocherellava con l'ancia. In una pila ben ordinata sul tavolino c'erano alcune copie della rivista «Negro Digest», *The Universe and Dr. Einstein*, *Guide to the Plantes* e *Astronomy Made Simple*.

«E allora che cos'è questa roba turca?», ho esordito.

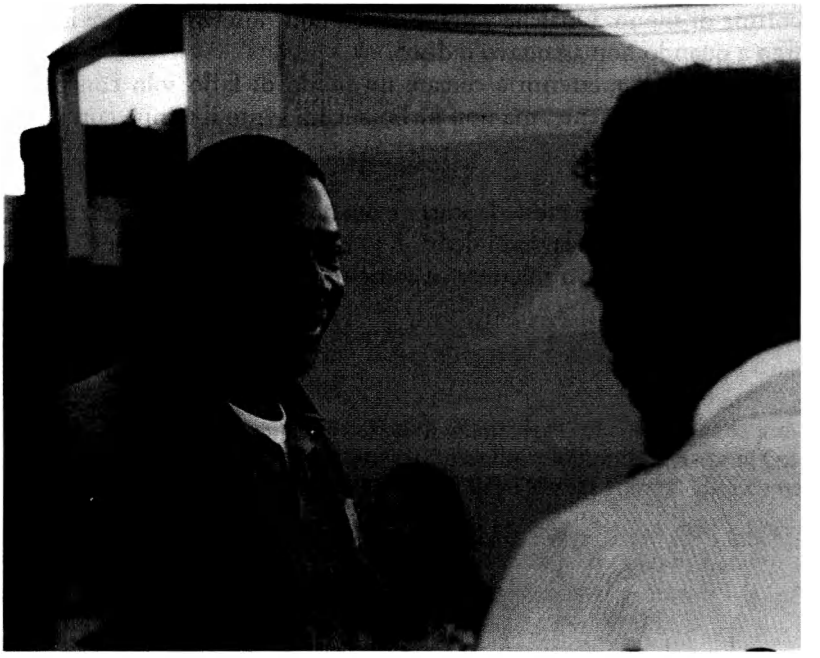
«Quale roba turca?».

«Questa cosa che circola all'infinito sugli accordi, giusto uno o due accordi, o magari solo una tonalità, che ripeti sempre, come un ostinato, senza smettere mai. Come faceva Ahmad Jamal. Com'è cominciata? Sembra che lo facciano tutti ora».

«Oh, quello. Già. Anche Miles [Davis] lo faceva. Ci ha fatto su un paio di pezzi. Lo usiamo un sacco. Ma è soltanto uno dei filoni».

«E quali sono gli altri?»

«Beh, Ornette [Coleman] ha questo ritmo "allargato". Non suonano in quattro. È sottinteso, e questo bassista, come si chiama...».



Coltrane parla con Chico Hamilton nel retropalco al Newport Jazz Festival, 3 luglio 1961.

«Charlie Haden».

«Già. Beh, fa dei tagli, e delle cose che non sono proprio sul tempo».

«Che cosa ci senti nella roba di Ornette? Ci senti tonalità, note... che cosa?»

«Beh, ci sento delle tonalità, certo. Qualche volta una, e qualche volta lui si sposta in un'altra. Ma non lo so, ogni volta che ci parlo, ha delle idee differenti. Si muove molto rapidamente. Non credo che usi gli accordi. Almeno non nel modo in cui userei io un accordo».

«Come mai parlano tanto di come tu usi gli accordi per fare queste "cortine di suono"? Io non sento alcuna cortina. Sento un sacco di note che vanno molto velocemente».

«Cortine di suono. Beh, questo è capitato quando mi sono stancato di certe modulazioni. Come quando vuoi tornare al do, e devi andare sul re e sul sol e alla fine sul do. Ci giocherellavo al pianoforte e ho trovato un altro modo di fare la stessa cosa. Ma bisogna passare per un sacco di altri posti molto velocemente, ed è per questo che sembravano come

cortine di suono. Qualche volta io stesso non riuscivo a sentire le note fino a quando non ascoltavo il disco.

«Pensavo di mettermi a cercare un modo di farlo solo con poche note, orizzontalmente, ma non ne ho ancora avuto il tempo con il mio nuovo gruppo».

Re Coltrane, che si è messo le scarpe e ora cammina su e giù per la stanza, è andato in bagno a lavarsi i denti. E io ho pensato che era meglio salutarlo e lasciarlo solo a riflettere su come tornare al do, orizzontalmente.

Alla fine ce l'ho fatta

«Newsweek»

Quest'articolo, scritto da un giornalista di «Newsweek» di cui non viene indicato il nome, è dedicato all'adozione del sassofono soprano da parte di Coltrane, e alla popolarità della sua versione di "My Favorite Things", vista come la chiave del suo successo.

↠ Da «Newsweek», 24 luglio 1961, p. 64.

John Coltrane mise giù il suo sax tenore e ringraziò per gli applausi il pubblico misto di beatnik, finti beatnik, e appassionati di jazz dei quartieri alti venuti la settimana scorsa alla sua prima serata al Village Gate di New York. A quel punto il musicista trentaquattrenne, un tipo grande e grosso, ha preso uno strumento dorato e più piccolo, se l'è infilato tra le labbra e ha iniziato a inondare quella triste cantina con i suoni danzanti, da batticuore, che tutti erano venuti a sentire.

All'inizio, suonando il tema dal fragile valzer "My Favorite Things", di Rodgers e Hammerstein, Coltrane produceva il sinuoso lamento di un incantatore di serpenti, misterioso, tremulo, vagamente melodico. Poi il tono è cambiato, il timbro è divenuto più stridente, il ritmo più insistente. Con le sopracciglia corrugate nel tormento della concentrazione, con le dita che si muovevano in una studiata frenesia, Coltrane mazzolava senza pietà e senza pausa, trascinandosi via il pubblico. Lentamente la tensione cresceva fin quando Coltrane trova la liberazione in un finale di convulsione sonora per scivolare di nuovo sulle aggraziate cadenze del tema iniziale. Il pubblico, che era rimasto stupefatto e in silenzio, è esploso in ondate successive di applausi.

TORTURATO: è stata la dimostrazione del perché molti eminenti jazzisti considerino Coltrane – vincitore la settimana scorsa di tre premi nell'In-

ternational Jazz Critics Poll di «Down Beat» – uno dei migliori musicisti sulla terra. Dopo sedici anni di passaggi da un gruppo all'altro, sedici anni di ricerca di uno stile coerente, Coltrane, che l'anno scorso ha messo su il proprio gruppo, è finalmente riuscito a gestire lo stile «inquieto, torturato e involuto delle sue prime registrazioni». Lo scorso anno il pubblico di New York ha sentito una voce jazzistica sicura, determinata e dotata di una grande immaginazione.

Molta della brillante freschezza di Coltrane è dovuta alla raffinatezza con cui suona il sassofono soprano, uno strumento praticamente ignorato dal resto dei jazzisti moderni. È dai tempi di Sidney Bechet vivo e vegeto che il sassofono soprano non viene suonato con tanta abilità e fantasia. Paradossalmente Coltrane, che è diventato famoso come tenorista, ha scoperto per caso lo strumento più acuto.

Sollievo: «Eravamo in tre e tornavamo in macchina da una serata a Washington alla fine del 1959», racconta il timido Coltrane, nato nel North Carolina, tra un set e l'altro al Village Gate. «In due stavamo davanti e uno, un sassofonista, dietro. Stava quasi sempre zitto. Abbiamo fatto una sosta a Baltimora, poi siamo rimontati in macchina, e trenta miglia dopo ci siamo accorti che nel sedile dietro non c'era nessuno. Speravamo che avesse qualche soldo in tasca, e abbiamo proseguito. Ho preso la sua valigia e il suo strumento e mi sono portato tutto nel mio appartamento a New York. Ho aperto la custodia e ho trovato un sax soprano. Ho cominciato a giocherellarci e ne sono rimasto affascinato. È così che ho scoperto lo strumento». (Dopo un po' il legittimo proprietario dello strumento lo rivolle indietro. Da allora ha lasciato la musica per diventare giornalista per un quotidiano.)

«È difficile dire se preferisco il soprano o il tenore», dice Coltrane. «Mi trovo sempre di più a suonare il soprano, però. Ci puoi suonare cose più leggere, cose che hanno un ritmo più sottile. Dopo la pesantezza del tenore, è un sollievo passare al soprano».

Coltrane, che è stato criticato per essere "troppo avanti", è un sassofonista innovativo e sostiene che ci sono ancora «parecchie strade aperte per il jazz, tutte da esplorare. Quanto a me, so che cercherò di provare tutto».

Note di copertina per Africa/Brass

Dom Cerulli

Per queste note di copertina Dom Cerulli intervistò sia Coltrane sia Eric Dolphy, probabilmente all'inizio dell'estate del 1961 (*Africa/Brass* fu registrato tra maggio e giugno del 1961 e pubblicato in settembre).

John Coltrane è un giovane tranquillo e dal fisico poderoso che suona il sassofono tenore come nessun altro in tutto il mondo del jazz. Il suo stile è stato descritto come "cortine di suono" o "raffiche di melodia". Che queste descrizioni siano precise o no, il fatto è che lo stile di Coltrane è totalmente originale e sempre più influente tra i nuovi tenoristi. [...]

Negli ultimi tempi, come dimostra questo album, Coltrane si è dedicato ai ritmi dell'Africa. Durante il lavoro nelle sedute registrate per questo album ha osservato: «C'è stata un'influenza dei ritmi africani nel jazz americano. Sembra che ci siano alcune cose che il jazz può prendere a prestito dal punto di vista armonico, ma mi sono sfinito a cercare qualcosa di ritmico. E tuttavia niente ha più swing del 4/4. Questi ritmi sottintesi offrono varietà». [...]

Per questo disco Coltrane ha composto due dei tre brani, poi ha discusso l'arrangiamento in modo approfondito con Eric Dolphy, un musicista di grande talento che suona diversi strumenti ad ancia. Il pianista McCoy Tyner[1] del gruppo di Coltrane era il terzo componente di questo gruppo di discussione.

«In realtà», ricorda Dolphy, «tutto quello che ho fatto è stato occuparmi dell'orchestrazione. Sono stati sostanzialmente John e McCoy a elaborare il tutto. E ogni cosa è partita da John: sapeva esattamente quello

[1] Tyner veniva identificato erroneamente come "McCoy Turner" nelle note di copertina originali.

che voleva. E ciò che voleva, sostanzialmente, era ottenere la stessa sensazione che dà il suo gruppo».

"Africa" ha una forma inconsueta. La sua melodia dev'essere esposta in sottofondo perché Coltrane non è vincolato agli accordi. «C'era un certo suono che volevo sentire», ha osservato Coltrane su questa composizione, «e il risultato era più o meno quello. Volevo che l'orchestra avesse un bordone. Abbiamo usato due contrabbassi. La melodia principale continua per tutto il brano. Uno dei bassi suona quasi in continuazione. L'altro gli fa intorno delle figure ritmiche. Reggie e Art hanno lavorato insieme, e sanno come dare spazio l'uno all'altro». Questo lavoro è cominciato con il quartetto di Coltrane, che ha ascoltato molti dischi di musica africana per ispirarsi a quei ritmi. Un pezzo aveva una linea di basso come un inno religioso, e il gruppo ci ha lavorato, inserendola in diversi brani del disco. A Los Angeles John ha iniziato a usare ritmi africani invece del 4/4, e il lavoro ha cominciato a prendere forma. Tyner ha cominciato a inserire gli accordi nella struttura e, con le parole dello stesso John, «da allora ha continuato a svilupparsi».

La strumentazione – tromba, quattro corni, sax contralto, sax baritono, due euphonium, due bassi, pianoforte, batteria e tuba – è tra le più inconsuete nel jazz. Ma, come ha spiegato Dolphy, «John aveva in mente questo suono. Voleva gli ottoni, voleva i flicorni tenore, voleva quel suono morbido e potente».

Coltrane annuiva ascoltando i nastri. «È la prima volta che faccio un pezzo con questo tipo di base ritmica. Ho fatto altre cose in 3/4 e 4/4. Nel complesso, sono piuttosto contento di "Africa"».

"Greensleeves" è un aggiornamento dell'antica e venerabile canzone popolare. È stata inserita nell'album perché Coltrane, in questi ultimi mesi, si è messo a studiare la musica popolare. «È una delle melodie tradizionali più belle che abbia mai sentito», ha detto. «È scritta in 6/8, e noi la suoniamo più o meno com'è scritta. C'è una sezione per gli assoli con un ostinato su cui improvvisare».

Il quartetto ultimamente suona spesso questo tema, in un arrangiamento armonizzato da Tyner. Dolphy l'ha messo su carta. «Per me – ha detto Coltrane – "Greensleeves" è il brano più divertente da suonare. La maggior parte delle volte troviamo un bel ritmo, un bel groove. È stato impegnativo aggiungere l'orchestra. Volevo mantenere la sensazione che dà il quartetto, è per questo che ho usato le stesse armonie e lo stesso ritmo che McCoy usa per accompagnare».

"Blues Minor" è un brano che il quartetto suona ultimamente. È stato messo su alla seduta d'incisione. «È solo un tema», ha detto Dolphy.

«McCoy mi ha dato le note, io ho scritto le parti, e l'orchestra l'ha suonata alla prima». Ha uno swing sciolto, e l'energia scorrevole di un arrangiamento mandato a memoria.

Nel complesso questo album rappresenta lo stato attuale della mente musicale di John Coltrane, 34 anni, sulla strada di qualcosa di nuovo ed eccitante, ma in una sosta del percorso per sintetizzare il lavoro fresco e stimolante che ha prodotto fino ad ora.

Theatre Notes: maestri del jazz a pranzo

Paul Adams

Nei primi giorni dell'agosto 1961 sia Coltrane sia Cannonball Adderley stavano suonando a Detroit con i loro rispettivi gruppi, Coltrane al Minor Key e Adderley al Baker's Keyboard Lounge. Il giornalista Paul Adams, che scriveva per il «Michigan Chronicle» (un giornale afroamericano), andò a pranzo con loro.

↠ Dal «Michigan Chronicle», 12 agosto 1961, sez. 2, p. 4.

Il mondo del jazz è in un'orbita libera e improvvisativa. Gli sperimentalisti stanno provando ogni possibile nuova combinazione di note nello sforzo di portare il jazz verso volumi mai sentiti dall'orecchio umano.

John Coltrane, sax tenore, è uno dei più stimati ricercatori di questo movimento, come lo è Julian "Cannonball" Adderley, suo amico e collega. I due maestri del jazz si sono incontrati la settimana scorsa al Mr. Kelly's Enterprizes in Chene Street per un pranzo preparato esclusivamente per loro da Frances Burnett, elegante interprete di canzoni. Il pianista locale Johnny Griffith, di grande esperienza, completava il quartetto e ha seguito con attenzione tutta la conversazione. [...]

Era da un bel po' che per la rubrica "Theatre Notes" si cercava di combinare un incontro come questo tra i suddetti personaggi. Alla fine l'impresa si è rivelata proficua, perché ho avuto la possibilità di ricevere notizie e formule abbeverandomi direttamente alla fonte, per così dire.

Chi ha esercitato la maggiore influenza nella carriera artistica di "Cannonball" Adderley?

CANNONBALL: «La prima e più profonda influenza mi è arrivata da Cleanhead Vinson. Suonava il sax in modo forte, esplosivo, diversamente dai sassofoni contralto dolci e melodici che andavano di moda a quel

tempo. Ma nel 1942 ho sentito un tizio che con il suo sassofono diceva tutto quello che c'era da dire. Dovetti arrivare al 1945 per sapere che era Charlie Parker.»

Per Cannonball lo stile di Charlie Parker è stato davvero contagioso: l'ha cambiato. Frances Burnett, che oggi è una cantante di stile molto progressivo, è stata convertita. Chi l'ha convinta?

BURNETT: «Quando ho conosciuto Dizzy e ho cominciato a lavorare con lui, ho iniziato ad apprezzare il jazz. Ora con una canzone faccio tutto quello che posso, perfino con "God Bless America". Sì, il jazz è sicuramente una forma d'arte eccellente, puramente americana, ed è una fonte di grande orgoglio.»

John Coltrane, tranquillo e riservato, ha una mente che corre come il fuoco nella prateria, e brucia in tutti gli angoli alla ricerca di nuove idee. Quali sono stati i suoi modelli?

COLTRANE: «Cannonball è stato uno di quelli che mi hanno influenzato. Naturalmente ci sono stati anche Lester Young, Coleman Hawkins e Bird. Se traggo le somme penso di aver preso qualcosa da tutti.»

La discussione più interessante emersa nel corso del pranzo è stata l'idea di suonare più note allo stesso tempo. Di che cosa si tratta?

COLTRANE: «Beh, si tratta semplicemente di suonare due note allo stesso tempo sul tuo strumento. Ha grande potenzialità, al momento riconosco che è solo un trucchetto, ma sviluppandolo potrebbe avere sicuramente un valore musicale.»

E in conclusione è stata posta la domanda: in che direzione sta andando il jazz?

CANNONBALL: «Nei musicisti c'è qualcosa di indefinibile che li spinge a prendere una certa strada, come in Coltrane. Forse in futuro verrà fuori qualche dodicenne dall'Africa con qualcosa che va oltre quello che sappiamo oggi; e tutti i musicisti saranno ispirati a seguirlo. Ma il jazz è libero e non lo si può indirizzare, quindi non si può sapere.»

E questa è la migliore conclusione.

Intervista con John Coltrane

Benoît Quersin

La data e il luogo esatti dell'intervista sono sconosciuti; tuttavia, basandosi sulle informazioni contenute nell'intervista stessa, è probabile sia stata realizzata durante l'estate o l'autunno del 1961 negli Stati Uniti, dopo che Eric Dolphy era entrato nel gruppo regolare di Coltrane verso luglio, ma prima del tour europeo del novembre 1961.

QUERSIN: Ascolto la tua musica fin dal millenovecentoquaran... dal '57, più o meno e, sai, a me...
COLTRANE: Oh, davvero?
QUE: ...piace moltissimo. Sono stato un appassionato della tua musica fin da allora. Sei stato, beh c'è... c'è stata un'evoluzione nella tua musica. Per esempio, hai esplorato nuovi modi di suonare jazz. Beh, per me è un po' difficile, capisci cosa intendo? Voglio dire, l'idea della musica jazz, di seguire nuovi schemi, cose del genere.
CO: Quindi, tu pensi che stia cambiando?
QUE: Ci sono stati dei cambiamenti.
CO: Già, è vero.
QUE: Beh, è cambiato moltissimo negli ultimi anni. Ed è migliorato. Ha trovato nuove forme.
CO: Sì, sono state introdotte cose nuove, ed è bene per il jazz che siano state introdotte, sai, perché portano vita nuova in tutto l'ambiente. E io credo che i giovani oggi abbiano parecchio da ascoltare, e possono prendere qualcosa da tutti i musicisti che ascoltano, e sommarla alle proprie idee, andare per la propria strada e magari arrivare a creare qualcosa che possa, capisci, promuovere questa estensione della musica.
QUE: "Estensione" in che senso?
CO: Beh, in direzione ritmica e melodica, e forse anche armonica.

QUE: Quindi stai cercando di uscire dalle strutture armoniche tradizionali e cose del genere? Beh, è da lì che sei partito.
CO: Già. Ho cercato di uscirne perché ci lavoravo... l'affrontavo in un modo armonico, cercando di lavorare attraverso le strutture armoniche perché quello era – quello ero io – quello era il mio pezzo forte. Voglio dire che ero attrezzato per lavorare in quella direzione meglio di quanto lo fossi ritmicamente o melodicamente. E il mio lavoro si è limitato a questo. In quello che ho fatto: ho cercato di aggiungere al mio modo di suonare delle cose dal punto di vista armonico che non avevo mai suonato nel corso degli anni, capisci? E ho cominciato a farlo per conto mio nel 1957. Beh, quasi tutti i musicisti che sono in giro oggi stanno facendo così tante cose che aiutano... che aiutano a espandere la musica, che sta andando, in altre direzioni, come dicevo. Sta andando in direzioni ritmiche, e anche melodiche e armoniche.
QUE: Beh, la musica...
CO: Sta diventando più ampia. Ci sono dentro più cose di quelle che un musicista avrebbe potuto cercare di suonare nel... non so... nel 1955, no? E le cose che fanno oggi i ragazzi se le avessero fatte allora, nel 1955, qualcuno avrebbe magari detto loro: «Beh guarda, non lo so, mi sembra un po' troppo audace», vero? Ma ora sembra che non ci sia niente di troppo audace per i musicisti di jazz al giorno d'oggi.
QUE: Così, beh, c'è stata un'estensione del linguaggio, si sta cercando di estendere il linguaggio, beh, voglio dire, il vocabolario.
CO: Come dici?
QUE: Estendere il vocabolario, e...
CO: Oh, sì.
QUE: ...ampliarlo.
CO: Già.
QUE: Beh, la libertà, ma la libertà organizzata, per quanto ti riguarda.
CO: Beh, non so... forse è così, non lo so. Io devo... è una specie di... in realtà sto brancolando, sto cercando la mia strada, sai? Sto solo cercando di elaborare dal mio passato. Di aprirmi una strada per progredire, così metto una pietra sopra l'altra lungo il percorso.
QUE: Forse, ah, l'album *Giant Steps* è stato il primo passo, o il primo vero passo verso una musica che fosse tua, originale.
CO: Beh, quell'album... quell'album rappresenta varie cose a cui avevo riflettuto nei mesi precedenti alla registrazione. Le cose che io ero... le strutture armoniche su cui stavo lavorando in quel momento, non le avevo completamente sviluppate e non le capivo. In realtà *Giant Steps* era, da vari punti di vista, non lo so, un esperimento, capisci? E le cose – alcune

delle cose che avrei potuto usare lì, in *Giant Steps* – su cui avrei potuto costruire un intero brano, probabilmente avrei potuto prenderle... le avrei prese e applicate a qualcos'altro, e ci avrei fatto qualche battuta e tutto sarebbe finito lì. Ma a quel punto, ero ossessionato dall'argomento e avevo in mente solo quello, perché era la prima volta che mi lanciavo a suonare delle strutture armoniche estese, sai, che è proprio quello che cercavo di fare, ed erano i brani che sono in quel disco. Qualcuno aveva queste particolari strutture all'interno. Quello fu il primo... il primo disco che ho fatto con quelle cose dentro. E da allora l'ho continuato a fare, ma è stato meno evidente perché ho imparato a usarle come parte di un tutto e non come una cosa a sé.

QUE: E poi, il passo successivo è stato... perché suona... la musica che sento in *Giant Steps* sembra... beh, è una vasta esplorazione dell'armonia, perché le strutture armoniche sono in un certo senso non comuni, veramente nuove. Ma ora, nel tuo più recente... nelle ultime cose che ho sentito, come gli album *Favorite Things* e *Africa/Brass* e *Olé Coltrane*, c'è qualcosa d'altro.

CO: Beh, sto cercando di imparare, sto cercando di allargare i miei orizzonti dal punto di vista melodico e anche ritmico, capisci? Queste cose che arrivano ora sono il risultato finale di – come dire – le cose che sto pensando da questi punti di vista, ritmico o melodico. Non mi sono dimenticato del tutto dell'armonia, ma non mi interessa come due anni fa.

QUE: Strutture armoniche, no?

CO: Uhm?

QUE: Strutture armoniche.

CO: Strutture dell'armonia?

QUE: No, l'album più recente. Già, quello che hai appena detto... [*incomprensibile*] due anni fa. Cos'è che vuoi dire?

CO: Beh, due anni fa ero più interessato all'armonia di quanto non lo sia adesso, è questo che voglio dire. Allora era soltanto... mi interessava solo l'armonia. Ora sto cercando di capire anche la melodia e il ritmo.

QUE: E così, arrivare a una maggior libertà melodica con una più semplice... sembra che... sembra che tu suoni, non so se è corretto, ma sembra che tu suoni una specie di modo, una specie di scala, una scala modificata.

CO: Sì, beh, è quello che faccio adesso. Ho seguito l'indicazione di Miles in questa direzione, credo. È quello che faceva lui, lavorava in quel modo, quando io ero con lui. E in quel periodo io lavoravo sugli accordi ma lui era già entrato nella sua fase modale. Così, dato che avevo un gruppo

mio, c'è stato bisogno di usare questa idea modale perché effettivamente libera la sezione ritmica suonare in quel modo. Non devono attenersi strettamente alla struttura armonica. E il solista può suonare qualsiasi struttura voglia. Ma la sezione ritmica è in sostanza senza limiti e senza blocchi, capisci? Così, la maggior parte delle cose che facciamo adesso è in parte su modi, in sezioni, poi ci sono sezioni in cui non ci sono armonie per nulla, strutture armoniche, voglio dire.
QUE: Ti piace la musica di George Russell?
CO: Ha fatto della buona musica. Ha quello che... è il tipo di musica che sembra venire sempre di più alla ribalta oggigiorno, ho sentito qualcuno dei suoi dischi, in uno c'era anche Eric Dolphy, tra quelli che ho sentito... c'erano diverse cose che mi sono piaciute molto. E capisce parecchi dei problemi, sai, che incontrano oggi i musicisti, e probabilmente riuscirà a fare molto per contribuire alla loro soluzione.
QUE: E per quale motivo hai inserito Eric nel... nel tuo quintetto? Nel tuo gruppo?
CO: Beh, è venuto e ha cominciato a suonare! [*entrambi ridono*] Sì, è venuto e ha cominciato a suonare. Venne e si mise a suonare, non ricordo dove stavamo lavorando, si è portato lo strumento ed è venuto sul palco. E dato che era un fine settimana ha suonato con noi per tutto il fine settimana. E l'ingaggio successivo che avevamo, mi pare fosse a Filadelfia, disse: «Guarda, non ho niente da fare». Si annoiava, stava a New York senza fare nulla, così disse: «Vengo anch'io». E dopo un po' gli dissi: «Guarda, sei anche tu nel gruppo». [*ridono*] E va bene, io davvero – noi siamo sempre – io lo chiamavo al telefono, o lui chiamava me, e discutevamo di tutto, dal punto di vista musicale, tanto valeva essere nello stesso gruppo. Magari così ci possiamo aiutare un po' a vicenda. Quanto a me, lui mi aiuta molto.
QUE: Già, ha lavorato con te per l'album *Africa/Brass*, no?
CO: Sì, lui era... ha fatto un bel po' di lavoro per quell'album. Un bel po' di lavoro.
QUE: Ti piace Ornette Coleman?
CO: L'adoro. [*ride*] Sì, l'adoro. Sono un suo seguace. Ha fatto molto per aprirmi gli occhi e farmi vedere quanto si può fare, sai?
QUE: È molto soggettivo.
CO: Eh?
QUE: È molto soggettivo, lui è...
CO: Ornette?
QUE: Ornette. Molto intelligente, fresco e sincero, ma...
CO: È meraviglioso.

QUE: È un tipo meraviglioso. E credo che rifletta molto sulla sua musica, ma forse il suo è un approccio intellettuale alla musica, no? Ed è positivo, sai, mi sembra che sia positivo.
CO: Già, beh, io sento un debito verso di lui, per quanto mi riguarda. Perché in realtà quando lui è apparso sulla scena io ero così perso in questa faccenda che non sapevo che cosa avrei fatto dopo, capisci? Non sapevo se poi avrei deciso di abbandonare completamente il sistema armonico oppure no. Probabilmente non ci avrei pensato affatto. E lui è arrivato facendo proprio quello, e quando l'ho sentito mi sono detto: «Beh, sai questa... questa dev'essere la risposta», capisci? E adesso penso che sia proprio così. È quello che sento ora. Il modo in cui lo facciamo, in cui suoniamo, in cui lo stiamo facendo ora, giusto, perché abbiamo un pianoforte, devo sempre tenerlo presente, e questo spiega i modi su cui suoniamo, ma dopotutto non si può... noi ne abbiamo solo... solo pochi, e dopo un po', diventa forse monotono farlo in ogni pezzo, quindi faremo... probabilmente in futuro ci saranno dei pezzi che suoneremo proprio come fa Ornette, senza accompagnamento del pianoforte. A parte forse per la melodia, ma per quello che riguarda gli assoli, niente accompagnamento.
QUE: Già, stabilire un'atmosfera e poi partire.
CO: Eh?
QUE: Stabilire un'atmosfera e poi partire.
CO: Già.
QUE: Sì, per alcuni aspetti è davvero molto simile alla musica moderna, la cosiddetta "musica classica moderna".
CO: Eh?
QUE: Così, è più o meno vicina alla musica classica moderna, sai, quel tipo di libertà.
CO: Intendi il movimento che c'è ora nel jazz?
QUE: Mm hmm. Ma il jazz era qualcosa di più.
CO: Beh, ha ancora... quello che aveva prima, qualsiasi cosa fosse, quello che lo fa funzionare, quel... quell'emozione. Qualsiasi cosa sia, è difficile da definire.
QUE: Ho sentito che andrai presto in Europa.
CO: Già.
QUE: In Francia? Sai dove?
CO: No, non so... non so ancora dove. So che... beh, è compresa la Francia, e anche Londra, e non so quale altro posto.
QUE: Perché spero certamente che tu venga a Bruxelles, sai, io ci sarò di sicuro.

Co: Sì? [*ridono*] Bene allora.
Que: Beh, se non ti ingaggiano loro, lo farò io.
Co: Beh, grazie.
Que: Ci proverò...
Co: Grazie.
Que: ...comunque. Ok, grazie.
Co: Grazie a te.

Note di copertina per "Live" at the Village Vanguard

Nat Hentoff

Nat Hentoff intervistò Coltrane per queste note di copertina verso la fine del 1961. *"Live" at the Village Vanguard* fu registrato all'inizio di novembre del 1961 e pubblicato verso febbraio del 1962.

L'uomo

Quest'ultima aggiunta alle opere dell'insaziabile esploratore che è John Coltrane è stata registrata il 2 e 3 novembre del 1961, al Village Vanguard di New York. Con Coltrane c'erano Eric Dolphy, clarinetto basso; McCoy Tyner, pianoforte; Reggie Workman[1], basso; Elvin Jones, batteria.

Coltrane aveva detto a Bob Thiele, direttore delle registrazioni per la Impulse, che avrebbe voluto registrare "dal vivo" per la maggiore libertà di una performance durante un ingaggio rispetto all'atmosfera formale di uno studio di incisione. «Mi piace l'atmosfera di un club», aveva detto Coltrane dopo la registrazione, «specie uno che ha l'intimità del Vanguard. È importante avere quel rapporto vero con un pubblico, perché è questo che cerchiamo di fare: comunicare».

La musica

"Spiritual" è di Coltrane ed è basato su un vero spiritual che aveva sentito per caso e che gli era rimasto in mente. «Mi piace com'è venuto», aveva detto. «Mi sembra che siamo riusciti a tirare fuori l'atmosfera intrinseca

[1] Il bassista in "Chasin' the Trane" è in realtà Jimmy Garrison.

del brano. È un pezzo su cui abbiamo lavorato per un po' di tempo perché volevo essere sicuro, prima di registrarlo, che saremmo riusciti ad arrivare all'essenza emotiva originale dello spiritual».

Coltrane, dopo la cupa apertura in cui espone il pensoso tema al soprano, sviluppa un'estesa riflessione sulla penetrante linea melodica, evidenziando l'appassionato lirismo che è sempre il cuore di tutto quello che suona. Vale la pena di notare l'ulteriore controllo del sax soprano che Coltrane ha ora raggiunto. Usare sia il soprano sia il tenore presenta delle difficoltà perché il soprano richiede un'imboccatura più stretta, ma come dimostra questo brano Coltrane ha trasformato lo strumento in una naturale estensione di se stesso, nella misura in cui lo è il sax tenore. La sua voce è solida e piena, capace di cambiare timbro per aggiungere dettagli a una particolare atmosfera. A Coltrane segue Eric Dolphy in uno dei suoi caratteristici assoli "parlati" al clarinetto basso. Anche lui ha un timbro che è divenuto più caldo e ha sviluppato la sua flessibilità tecnica.

L'assolo di McCoy Tyner mette in evidenza ciò che Coltrane con ammirazione definisce «un buon senso della forma e un suono fresco che ottiene al pianoforte grazie al modo in cui dispone le note dei suoi accordi». C'è un'altra osservazione di Coltrane su Tyner, meno ovvia in questo brano dall'atmosfera prevalentemente gentile, ma che si chiarisce nei brani più mossi. «McCoy», dice Coltrane, «ha una meravigliosa concezione lirica che è un complemento essenziale al resto del nostro gruppo». E a tale osservazione si potrebbe aggiungere l'impressione che lo speciale lirismo di McCoy è più calmo di quanto possa diventare quello di Coltrane, così che l'equilibrio è tra tipi di lirismo diversi, non opposti. Coltrane aggiunge: «Lo conosco da parecchio e ho sempre saputo di voler suonare con lui. Le nostre idee s'incontrano e si fondono. Lavorare con McCoy è come infilare un guanto che calza perfettamente». Dopo Tyner, Coltrane chiude il brano evocando un'intensa melanconia, notevolmente più convincente di buona parte del finto "soul jazz" ispirato al gospel che si ascolta dovunque negli ultimi due anni.

"Softly as in a Morning Sunrise" è stato inserito, osserva Coltrane, «perché mi piace dare un senso di varietà in un disco. Mi sembra che completi i due brani originali, e in questa specifica take mi piace specialmente lo swing con cui suona Jones». Coltrane è di nuovo al soprano. Tyner apre con un assolo luminoso e rilassato, cristallino, che porta a una serie di avvincenti variazioni tematiche di Coltrane in cui non si risparmia dal punto di vista tecnico, provando allo stesso tempo quanto possa essere malleabile anche l'ostinato sassofono soprano.

"Chasin' the Trane" è un blues. «In genere a me piace familiarizzare con un nuovo pezzo prima di registrarlo, ma con il blues non c'è da preoccuparsi, a meno che la linea non sia molto complicata. In questo caso, tuttavia, la melodia non solo non era stata scritta ma non era stata nemmeno concepita prima di suonarla. Abbiamo fissato il tempo, e siamo partiti».

Considerata la lunghezza di questa come di molte altre performance di Coltrane, gli ho chiesto se fosse valida la mia personale teoria, ovvero che lui voglia creare e mantenere una sorta di atmosfera ipnotica in modo che l'ascoltatore dimentichi le distrazioni e venga attratto all'interno della musica, abbassando le proprie consuete difese emotive. «Questa può essere una cosa secondaria», ha risposto, «ma non sono ancora al punto di volere consapevolmente produrre effetti di questo tipo. Sto ancora esplorando certi suoni, certe scale. Il risultato può essere lungo o breve, non lo so mai in anticipo. Succede sempre qualcosa che porta a qualcos'altro. La musica continua a evolversi, e qualche volta viene fuori un brano più lungo di quanto immagini mentre lo sto suonando. Quando c'è sempre qualcosa che succede costantemente, non sembra che il brano sia davvero lungo».

Questo ampio blues e i due brani precedenti hanno portato Coltrane a fare ulteriori osservazioni sui suoi musicisti. «Per lungo tempo», ha detto, «Eric Dolphy e io abbiamo parlato di ogni genere di possibilità a proposito di improvvisazione, lavoro sulle scale, e tecniche. Quelle discussioni hanno aiutato entrambi a proseguire nelle nostre esplorazioni, e alla fine ho deciso che la band c'era, dopotutto, e avrebbe avuto senso che Eric venisse a lavorare con noi. Averlo lì tutto il tempo è stato per me uno stimolo costante. Per quanto riguarda Elvin Jones, mi piace specialmente la sua capacità di mescolare i ritmi passando rapidamente da uno all'altro. È anche sempre attento a quello che sta succedendo. Penso si possa dire che riesce a essere in tre posti diversi allo stesso tempo. Reggie Workman ha una ricca immaginazione e ha anche una buona visione quando deve andare da solo. Ed è una cosa importante in questo gruppo. Per la maggior parte del tempo, gli altri musicisti decidono loro cosa suonare. Reggie, per esempio, è molto abile nel creare la sua linea di basso. In questo gruppo nessuno può appoggiarsi su qualcun altro. Ciascuno deve avere un'idea precisa della direzione in cui sta andando».

Coltrane suona il sassofono tenore in "Chasin' the Trane" e ci si tuffa fin dall'inizio. Il suo assolo è particolarmente affascinante per la strabiliante varietà timbrica che trae dallo strumento, e per l'incessante intensità delle sue invenzioni. Ascoltare Coltrane in questa inflessibile performance è

ancora più affascinante perché dà la possibilità ai presenti di assistere al momento di una creazione spontanea e senza compromessi. In genere, anche nel jazz si fa qualche aggiustamento in anticipo in modo da evitare almeno qualcuno dei pericoli dell'improvvisazione senza limiti; ma qui l'intero brano prende vita ex novo e imprevedibilmente davanti a noi. È quindi possibile fare esperienza indiretta di quel fenomeno raro ai nostri tempi: un uomo che si butta senza rete di sicurezza. E per di più in pubblico. Se si riesce ad aprirsi emotivamente a un'auto-esplorazione così intensa, si può entrare veramente nel midollo dell'esperienza del jazz e dentro l'indomita musicalità di un Coltrane pieno di risorse attraverso questo vorticoso blues.

Coltrane continua a lavorare e a guardare avanti. Un paio di mesi dopo aver completato questa registrazione, diceva: «Devo scrivere più musica per il gruppo. Devo mettermi a lavorare seriamente e studiare diversi approcci alla scrittura. Ho già cominciato a esaminare quei sistemi musicali – come quello indiano – in cui suoni e scale particolari sono usati per creare specifici significati emotivi. Devo continuare ad approfondire l'argomento. Ci sono così tante altre cose da fare». Ed è precisamente questo totale impegno nella scoperta delle infinite possibilità della musica che si è manifestato nel modo così energico e a volte furioso in cui Coltrane ha suonato quelle due sere al Village Vanguard.

«Mi piacerebbe tornare in Inghilterra e suonare nei vostri club»

John Coltrane dice a Bob Dawbarn

Dall'11 novembre all'inizio di dicembre del 1961 il quintetto di John Coltrane con Eric Dolphy suonò insieme a Dizzy Gillespie in un tour europeo organizzato nell'ambito dei concerti di Jazz at the Philharmonic. Venerdì 17 novembre 1961 Bob Dawbarn intervistò Coltrane nella sua stanza d'albergo a Londra. Era l'ultimo giorno di un tour in Inghilterra durato una settimana che aveva scatenato un bel po' di discussione sulla stampa musicale britannica. Purtroppo i concerti non furono registrati, anche se ci sono diverse registrazioni dal successivo tour europeo, tra cui un programma televisivo tedesco dedicato al quintetto. È stata l'unica volta che Coltrane si è esibito in Gran Bretagna.

↠ Dal «Melody Maker», 25 novembre 1961, p. 8.

John Coltrane è senza dubbio il più controverso musicista di jazz che abbia fatto un giro di concerti in Inghilterra.

Mentre mi recavo a incontrarlo venerdì nel suo albergo di Londra consideravo che, stando alla sua musica, probabilmente doveva trattarsi di una personalità aggressiva che predica un nuovo tipo di jazz.

Mi sbagliavo completamente. Questo americano tranquillo si è rivelato un personaggio di grande fascino e di notevole onestà. Non solo non ha dimostrato in alcun modo il previsto disprezzo per coloro che non capiscono i suoi atteggiamenti musicali, ma il suo desiderio principale è sembrato quello di comunicare con il suo pubblico.

Ecco alcune delle domande che ho posto a Coltrane, e le sue franche, anche se a volte complesse, risposte.

Un rompicapo

Ho trovato la musica del tuo quintetto davvero difficile da interpretare. Puoi spiegare quello che stai cercando di fare? Certo tu ed Eric Dolphy non seguite le normali sequenze armoniche?

COLTRANE: Non posso parlare per Eric – non so esattamente quale sia la sua teoria. Io suono sugli accordi regolari, anche se a volte li estendo. Seguo le progressioni. Le sequenze che costruisco hanno una relazione precisa con gli accordi. Mi potresti fare un esempio preciso di qualcosa che non sei riuscito a seguire?

Prendi i tuoi due assoli al soprano su "My Favorite Things". Il primo l'ho trovato piuttosto facile da comprendere. Il secondo non ce l'ho proprio fatta a seguirlo.

Co: Quel brano ha la melodia in maggiore e un breve ostinato in minore. Nel primo assolo ho suonato sempre sugli accordi. Si poteva seguire la melodia nell'assolo. Il secondo era più improvvisato. Era la stessa forma salvo che l'ostinato era stato allargato.

Diversamente

Mi sembrava che i tre membri della sezione ritmica suonassero cose del tutto diverse, spesso in tempi diversi.

Co: Sono liberi di suonare qualsiasi cosa vogliano. Tyner suona certe cose al pianoforte. Non so cosa siano, ma sono basate sugli accordi.

Il basso lavora solo sul mi naturale di base, e lo suona nel maggior numero possibile di modi ritmicamente diversi. Il batterista sostanzialmente suona in 3/4.

Tu hai suonato in un modo che sembrava totalmente differente da quello che qui avevamo sentito nei tuoi dischi.

Co: Me l'hanno detto così in tanti, dev'essere vero. Devo riascoltare quei dischi. Penso di essere cambiato in quest'ultimo anno. Sto cambiando molte cose e trovando aree che non sono ancora state utilizzate.

Problemi?

Il soprano presenta problemi particolari?

Co: Certo. Bisogna suonarlo con un'imboccatura così stretta che avevo paura di perdere la mia imboccatura per il tenore. Temo che sia qualcosa che inizia a succedere. In questo momento non riesco a produrre sul tenore il timbro che mi piace. Il soprano sembra aver preso il sopravvento e può darsi che debba scegliere uno dei due.

Pensi di tenere insieme questo quintetto?

Co: Non sono sicuro, ma penso chè tornerà a essere un quartetto. Eric una sera è venuto e si è messo a suonare con noi. Non aveva nient'altro da fare così l'abbiamo invitato a venire. La maggior parte delle cose che suoniamo sono state ideate per quartetto, e il gruppo suona più come un quartetto più uno che come un quintetto.

Ti è piaciuto il tour inglese?

Co: Non abbiamo esperienza di concerti. Siamo abituati a suonare a lungo nei club e troviamo difficile tagliare per adattarci a un concerto. Non ho la possibilità di espandermi, e con l'aggiunta di Dolphy le cose diventano anche più difficili. C'è chi riesce a suonare bene in concerto come in club. Dizzy per esempio. Sa davvero come presentarsi. A me non riesce ancora. Sto cominciando ora a rendermi conto dei problemi che ci sono. Dopo che abbiamo lasciato Londra ho cercato di suonare le cose più familiari al pubblico. Forse abbiamo trovato troppo tardi il modo giusto, siamo alla fine del tour.

Vedo una chitarra sul tuo letto. Non sapevo che la suonassi.

Co: L'ho comprata solo per compagnia. Mi sentivo solo e non avevo più niente da leggere. Non la so suonare, ma ogni strumento ha la sua personalità. Forse mi capiterà di trovare qualcosa che non troverei al pianoforte.

Vuoi fare qualche altro commento sul tour?

Co: Mi piacerebbe davvero tornare, specialmente se potessi lavorare in un club. Voglio davvero comunicare con il pubblico.

Conversando con Coltrane

Valerie Wilmer

Questa intervista realizzata durante il tour inglese, nella stanza d'albergo di Coltrane a Londra, offre una diversa prospettiva su alcuni dei temi che continuano a tornare nelle interviste di Coltrane: la differenza che si percepiva tra il sound del suo gruppo dal vivo e quello dei suoi dischi, il sax soprano, l'arpa, l'uso di due bassisti, l'influenza di Miles Davis e di Ornette Coleman su Coltrane, e la liberazione della sezione ritmica dalle strutture armoniche.

↠ Dal «Jazz Journal», gennaio 1962, pp. 1-2.

«Melodicamente e armonicamente io ho sentito le loro improvvisazioni come farneticazioni insensate», ha scritto John Tynan nel numero del 23 novembre [1961] di «Down Beat». Parlava dei recenti esperimenti musicali di John Coltrane ed Eric Dolphy, esperimenti che nel corso del loro tour inglese dello scorso anno hanno messo in confusione anche i loro più ardenti sostenitori.

Il suono di Coltrane in persona era così diverso dalla sua opera registrata che molti si sono chiesti se non ci fosse qualcosa di sbagliato con il loro processo uditivo. Sembra che invece fosse tutto a posto, perché lo stesso Coltrane ha confermato che la sua musica è cambiata in modo radicale nel corso di questi ultimi dodici mesi, più o meno.

Incontrando la persona è difficile credere che un tipo così tranquillo, calmo e serio potesse essere responsabile delle frenetiche "cortine di suono" che emanano dal suo sassofono tenore, o che una persona così sensibile potesse considerare meravigliosi alcuni dei suoi più orribili ululati al sassofono soprano.

«Il suono che ottieni su qualsiasi strumento dipende dalla concezione del suono che senti nella tua testa», mi ha detto. «Dipende anche dalle

tue caratteristiche fisiche, come la forma e la struttura dell'interno della tua bocca e della tua gola. Io ho solo cercato di trovare il suono che sento nella mia mente, un suono che qualsiasi artista sente e spera di essere capace di riprodurre. Credo di essermi sforzato come ogni altro artista di trovarlo usando ance differenti e cose del genere, ma ora alla fine sono soddisfatto di un'ancia, e ne uso una dura».

Ho citato il fatto che hanno tutti osservato come il suo suono sia diverso dal vivo rispetto a quello dei dischi. «Ho discusso questo problema con i tecnici, perché riascoltando le registrazioni non avevano il suono corretto», mi ha risposto. «Mettono i microfoni troppo vicini e non danno al suono il tempo di muoversi come invece dovrebbero. Quindi non raccolgono abbastanza del timbro originale e perdono tutto il corpo del suono. Ne raccolgono l'interno, ma non anche l'esterno. Ho sentito due o tre dischi con questo problema e ho cercato di risolverlo, arrivando a proporre che dovrei suonare lontano dal microfono come potrei fare in un club, producendo così un suono molto più piacevole. E naturalmente anche il volume cambia secondo l'ancia che si usa. Se ne trovi una buona non la cambi. Quelle buone mi durano in genere un paio di settimane».

Qualsiasi opinione si abbia del suono che John produce al soprano, sono contento che una delle figure guida del jazz moderno abbia ripreso in mano uno strumento che con la morte di Sidney Bechet sembrava destinato all'oblìo. In effetti lo sta suonando da circa tre anni, e come spesso succede, lo ha adottato in maniera abbastanza casuale.

«Un mio amico ne aveva uno e dato che non ne avevo visti molti in precedenza mi sono messo a osservarlo, l'ho provato, e il suono mi è piaciuto. Pensavo di usarlo solo un po', ma avevo appena formato il mio gruppo e non avevo idea che l'avrei effettivamente suonato in pubblico.

«Non penso di aver avuto successo suonandolo, perché su di esso mi trovo allo stesso punto in cui sono sul tenore. Naturalmente il sax tenore ha più corpo, ma il soprano è adatto a un modo di suonare più lirico. In certi momenti sento il bisogno di uno, altre volte dell'altro. Cerco di usarli a seconda dell'atmosfera del brano».

È anche interessante osservare che [Coltrane] ha recentemente iniziato a suonare l'arpa: «Mi piace il suono. È davvero meraviglioso, e basterebbe il suo essere così diverso a farmelo piacere. Ho iniziato a interessarmene verso il 1958 quando mi interessava suonare degli arpeggi invece di una linea singola e basta, e così naturalmente sono andato a cercare l'arpa. È proprio solo un suono puro, e non è nemmeno come il pianoforte in cui bisogna premere i tasti per far sì che i martelletti colpiscano le corde.

Una mia amica arpista mi ha fatto vedere un po' di diteggiatura, ma non ho il tempo di mettermi lì e studiare sul serio. In questo momento non vedo la possibilità di farci del jazz».

Un'altra delle innovazioni di John Coltrane è l'aver di recente iniziato a suonare con due bassi – beh, non è veramente un'innovazione perché Duke ebbe la stessa idea venti anni fa – ma il suo bassista regolare, Reggie Workman, suona le parti ritmiche, mentre al gruppo si aggiungeva l'eccellente Art Davis. Ed è grazie a quest'ultimo che è venuta fuori l'idea.

«Avevo sentito dei dischi di musica indiana e mi piaceva l'effetto del tamburo ad acqua», ha detto Trane, «così ho pensato che un altro basso avrebbe aggiunto quel certo suono ritmico. Stavamo suonando molta musica con una specie di ritmo sospeso, con un basso che suonava una serie di note intorno a un punto, e sembrava che un altro basso potesse riempire gli spazi nella linea regolare in 4/4.

«Art [Davis] e io avevamo già lavorato abbastanza insieme prima che partisse il gruppo, io ero interessato alle linee e alle sequenze del basso e pensavo che mi potesse aiutare. In realtà volevo che Art entrasse nel gruppo come bassista regolare, ma lui era totalmente impegnato con Dizzy e quindi ho dovuto chiedere a Steve Davis, e quando lui se ne è andato Art non era ancora libero, così ho preso Reggie.

«Una volta ero in città e ho chiesto ad Art di venire perché mi piaceva così tanto come suonava, e pensavo che lui e Reggie potessero suonare un set per uno. Ma invece di far così si misero a suonare un po' insieme e questo mi diede un'idea: Reggie suonava come al solito e Art gli rispondeva, e l'effetto era bellissimo. Vorrei solo aver avuto la possibilità di portarmi qui Art».

Una sera, secondo Eric Dolphy, «è venuto Wilbur Ware ed è salito sul palco così avevano tre bassi allo stesso tempo. John e io ci siamo messi tra il pubblico ad ascoltare e Art Davis suonava davvero il basso in modo differente. Mingus ha delle tecniche sul basso che non vuole dire a nessuno», ha detto Eric. «Ma certamente Art conosce quanto Mingus le tecniche del basso. John ha fatto una seduta di incisione con due bassi, una intitolata *Africa* per la Impulse, e una intitolata *Olé* per la Atlantic, e Art suona in modo fantastico».

Con i continui cambi di formazione non sembra che ci sia il rischio di una stagnazione per il gruppo di Coltrane, cosa che lui teme più di ogni altra. «Quando eravamo sulla Costa [Ovest, N.d.C.] avevamo Wes Montgomery», ha raccontato, «e volevo davvero portarlo anche qui in Inghilterra. Era davvero un'altra cosa con lui perché il suono del gruppo era molto più pieno».

Per quello che riguarda Eric Dolphy, il cui modo di suonare ha deluso così tanta gente quando l'hanno sentito dal vivo, John ha detto: «Si è presentato e si è messo a suonare con noi per tre sere ed è piaciuto davvero tanto a tutti, perché la sua presenza dava più fuoco alla band. Lui e io ci conosciamo da lungo tempo, penso si potrebbe dire che eravamo tutti e due studenti del mondo del jazz», ha sorriso. «Ci scambiavamo idee da tempo, e così abbiamo deciso di fare un passo avanti e vedere se potevamo fare qualcosa nell'ambito di questo gruppo. Eric è veramente dotato, e io sento che produrrà qualcosa di davvero ispirato, ma sebbene siano anni che parliamo di musica non so in che direzione lui stia andando, e non so in che direzione sto andando io. A lui interessa cercare di progredire, comunque, e anche a me, quindi abbiamo molto in comune».

Coltrane e Leo Wright (a sinistra) in Inghilterra, probabilmente il 17 novembre 1961.

A parte l'epica performance di "My Favorite Things" che nei concerti di Londra è sempre durata mezz'ora, la maggior parte del materiale di Coltrane è originale. Del suo modo di scrivere ha detto: «Credo che suonare e scrivere debbano andare insieme. A questo punto della partita non credo di potermi mettere seduto e scrivere davvero un pezzo che sulla gente avrà questo o quell'effetto, cosa che altri artisti possono fare, ma sto cercando di migliorarmi in modo da poter guardare a me stesso, o alla natura e ad altri tipi di suono nella musica, e interpretare quello che ci trovo e presentarlo alla gente. Alla fine spero di raggiungere un livello in cui una grande riserva di studio e conoscenza mi permetta di arrivare a qualsiasi particolare obiettivo.

«Duke Ellington è un artista capace di far questo, si tratta di una competenza musicale davvero suprema e io non sono ancora arrivato a quel livello. Sono stato quasi esclusivamente un solista per tutta la mia vita, e ora sono un solista nel mio gruppo, e questo mi ha portato a farmi quest'altra domanda: che cosa suonerò e perché?

«Il mio materiale è quasi tutto originale, e mi pare che alcune delle cose migliori che suono vengano dal materiale più difficile da trattare. Qualche volta scriviamo cose che sono facili, qualche volta sono difficili, dipende da quello che vogliamo fare.

«Un anno fa suonavamo parecchi standard che formavano circa un terzo del repertorio, ma ora diverse persone, tra cui certamente Ornette [Coleman] ed Eric, mi hanno ispirato ad andare in altre direzioni.

«Al momento in cui ho lasciato Miles cercavo di aggiungere un sacco di sequenze nei miei assoli, mettendo accordi in quello che suonavo, e usando cose su cui potevo suonare un po' più musica.

«È stato prima di formare il mio gruppo che facevo suonare quelle sequenze anche alle mie sezioni ritmiche, e ho fatto *Giant Steps* con degli altri musicisti, e poi ho portato l'idea nel mio gruppo. Ma era difficile suonare con swing con la sezione ritmica che suonava quegli accordi, e Miles mi ha consigliato di abbandonare l'idea di avere la sezione ritmica che suonava quelle sequenze armoniche, e di farlo solo io. Ma in quel periodo ho sentito Ornette che aveva del tutto abbandonato gli accordi e questo mi ha aiutato a focalizzare meglio quello che volevo fare.

«È stato Miles che mi ha ispirato il desiderio di essere un musicista migliore. Mi ha dato alcuni dei momenti più ascoltabili che abbia mai avuto in musica, e mi ha anche insegnato ad apprezzare la semplicità. Mi ha influenzato musicalmente da molti punti di vista. Una volta quando ascoltavo i suoi dischi volevo suonare il sax tenore come lui suonava la tromba. Ma quando sono entrato nel suo gruppo ho capito che non avrei

mai suonato come lui, e credo che questo mi abbia spinto ad andare nella direzione opposta.

«Di recente ho suonato dei brani dando alla sezione ritmica maggiore libertà, svincolandola dalla struttura armonica, ma continuando a dare la stessa libertà anche al solista. Qualche volta iniziamo con un accordo e poi lo abbandoniamo, improvvisando sulla linea del basso o del pianoforte, e questo lo trovo molto più facile con del materiale originale. Non l'ho ancora fatto con uno "standard", ma forse lo farò presto. A meno che non ne trovi uno semplice, per me non c'è più niente da scoprire in quegli standard.

«Ci sono delle grandi canzoni che sono state suonate in questa musica e che hanno solo bisogno di una nuova interpretazione per tornare a vivere. Davanti a questo fatto, non potevo cambiare drasticamente il mio approccio musicale, e così mi sono detto, beh, forse sto riuscendo veramente a fare qualcosa con questo lavoro armonico e dovrei continuare per un po'.

«Suoneremo dei brani con un accordo solo e dei brani senza accordi, che per me significa avere la libertà di vedere se posso sviluppare la musica in modo melodico attraverso queste armonie illimitate».

Sebbene lui stesso non sia sicuro della direzione esatta in cui muoverà la sua musica, questo musicista di grande intelligenza si sta sforzando di creare una musica che senza dubbio sarà completamente differente da qualsiasi cosa abbiamo mai sentito. È stato definito il solo jazzman davvero importante dopo Bird, e io gli ho chiesto cosa pensava del proprio contributo al jazz.

«Sostanzialmente cerco di non fossilizzarmi. Vado in una direzione, poi vado in un'altra direzione, e non so che strada prenderò dopo. Ma se dovesse diventare una cosa stagnante, perderei il mio interesse.

«Ci sono così tante cose di cui tenere conto quando si fa musica. Il problema stesso della vita; la mia vita in cui ci sono tante cose sulle quali non sono ancora arrivato a una decisione definitiva; cose che ancora non ho completamente indagato, e tutto questo dev'essere studiato per arrivare a fare musica che abbia un suono personale. Bisogna crescere per comprendere.

«Quando ero più giovane, non pensavo che sarebbe successo qualcosa del genere, ma ora so che ho ancora tanta strada da fare. Forse quando avrò sessant'anni sarò soddisfatto di quello che starò facendo, non lo so... Sono sicuro che in futuro potrò portare avanti le mie idee con più convinzione. So che voglio fare musica meravigliosa, musica che dia alle persone qualcosa di cui hanno bisogno. Musica che elevi e che renda felici, queste sono le qualità che mi piacerebbe sviluppare.

«Alcuni dicono che la tua musica suona "arrabbiata", o "torturata", oppure "spirituale" o "sopraffacente" o qualcos'altro; arriva ogni tipo di commento, sai? Alcuni dicono di essere estasiati, così non si sa mai prima come andrà a finire. Tutto quello che può fare un musicista è cercare di essere più vicino alle fonti naturali, e sentirsi così unito alle leggi della natura. A quel punto può sentire che le interpreta al meglio delle sue capacità, e cercare di portare ad altri questo sentimento.

«Per quanto riguarda la musica stessa e il suo futuro, non perderà certo la sua capacità di emozionare le persone, di questo sono certo. Sarò sempre così, o anche di più. Ma come arriverà a farlo, questo non lo so. È compito di quelli che la creeranno – loro lo sapranno!».

John Coltrane parla a «Jazz News»

Kitty Grime

Coltrane fu intervistato da Kitty Grime, vicedirettrice di «Jazz News», nella sua stanza d'albergo a Londra durante il suo tour inglese. (Questa intervista ebbe luogo subito dopo che Valerie Wilmer ebbe finito la sua.) Le risposte di Coltrane furono editate in forma di saggio per questo articolo senza firma.

↠ Da «Jazz News», 27 dicembre 1961, p. 13.

Quando nel 1955 per la prima volta sono entrato nel gruppo di Miles, avevo moltissimo da imparare. Pensavo in generale di essere carente di capacità musicali. Avevo un sacco di problemi tecnici, per esempio non avevo il bocchino giusto, e non avevo nemmeno un'adeguata conoscenza dell'armonia. Mi vergogno di quei primi dischi che ho fatto con Miles. Non lo so davvero perché scelse me. Forse sentiva nel modo in cui suonavo qualcosa che si sarebbe potuto sviluppare.

Avevo questo desiderio, che credo abbiamo tutti, di essere il più possibile originale, e il più possibile autentico. Ma c'erano così tanti obiettivi musicali a cui non ero ancora arrivato che mi sentivo inadeguato. Naturalmente tutto ciò in quei giorni era frustrante, e probabilmente nella musica si sentiva.

Mi è stato detto che suono in modo "arrabbiato". Beh, i musicisti hanno molti stati d'animo, arrabbiato, felice, triste – e rispetto a quei primi giorni forse i dischi hanno rivelato altri lati della mia natura musicale. In realtà io non so che cosa prova un ascoltatore sentendo la musica. Il musicista può provare una cosa, mentre l'ascoltatore può ricevere qualcos'altro.

Certi musicisti devono esprimere la loro rabbia nella musica. La bellezza del jazz è che uno è libero di fare quello che si sente. Ma anche se la loro musica esprime rabbia, non so se loro sono arrabbiati personalmente o no.

Se una persona suona bene, io provo piacere nella sua musica anche se suona in modo arrabbiato e duro.

Un atteggiamento mentale aggressivo può creare musica molto tesa. Ma anche questa può essere un'esperienza che dà molto all'ascoltatore. In un assolo si percepisce un senso di aspettativa e poi di realizzazione, e un artista capace può guidare il pubblico su percorsi musicali in cui molte cose possono accadere. Non vorrei che il pubblico non si accorgesse della musica perché pensa che ci sia solo rabbia.

Il cambiamento è inevitabile nella nostra musica, le cose cambiano. Una rottura profonda con la tradizione di ballare con il jazz avvenne negli anni Quaranta con Diz e Bird. Il ritmo divenne irregolare, i meccanismi armonici complessi. C'è ancora così tanta bellezza in questa musica.

Poi quasi dieci anni dopo Miles, che era stato con loro fin dall'inizio, passò di nuovo dall'altra parte. Si può ballare con la maggior parte dei dischi di Miles più popolari – come "Green Dolphin Street". Ora, nella musica di gente come Cecil Taylor e Ornette [Coleman] si può ritrovare un movimento di ritorno verso i ritmi irregolari. È vero che tutto nella vita è fatto di azioni e di reazioni. Le cose evolvono, non necessariamente in modo consapevole. Ma ci sono certi elementi che sono intrinsechi al jazz, e bisogna tenerli d'occhio. Se quegli elementi ci sono, allora il risultato è sicuro.

Mingus dice che «dobbiamo liberarci del beat», e devo ammettere di non amare il beat, in senso stretto. In questa fase mi pare di aver bisogno di un beat da qualche parte, ma non mi importa affatto di un 4/4 regolare, anche se questa è solo la mia personale idea. In una sezione ritmica mi piacciono la propulsione e una sensazione di spinta, che stia bene sotto e intorno ai fiati, e li porti verso l'alto. Un senso della pulsazione, più che il beat, può farti uscire da un approccio rigido. E naturalmente si può suonare con swing su tempi diversi dal 4/4. Ma quello che succede dipende dai musicisti che suonano con me.

La scelta del materiale è completamente lasciata ai singoli. Ho suonato certe forme di jazz tanto a lungo che sento il bisogno di altre forme, e forse di musica senza forma. Quando ho composto il gruppo, mi mettevo come un pazzo a pianificare tutte le cose da fare, ora non devo fare tanti piani, via via che imparo a essere più libero. Qualche volta partiamo da zero, non c'è nessun piano per cominciare, né introduzione né ordine degli assoli. So come andrà alla fine, ma a volte non so quello che succederà prima! Cerco di accogliere i brani come sono, avvicinandoli ciascuno in un modo diverso. Al gruppo dò i miei suggerimenti, dico quale atmosfera vorrei, e usiamo questo come punto di partenza.

Mi piacciono le opere di jazz di ampia struttura, e le composizioni scritte, se sono ben fatte. Sto studiando come fare costruzioni più lunghe. Se divento abbastanza forte potrei provare qualcosa del genere. Non studio la musica di nessun periodo particolare, ma l'armonia e la forma da un punto di vista naturale. Cerco di guardare a tutta la musica. Voglio capire la musica per poter fare le cose in modo obiettivo. Fino a questo punto ho scritto solo a partire dal pianoforte, con melodie che vengono fuori dagli accordi. Mi piacerebbe scrivere anche lontano dal pianoforte. Ma è molto utile, naturalmente, è come avere un'intera orchestra sotto le dita, ed è il modo migliore per lavorare sulle strutture armoniche.

Il progresso nel jazz può essere creato volutamente; pensa a Sonny Rollins: è tornato sulla scena in novembre e stiamo per vedere qualcosa di grosso! Sonny si era "ritirato" in precedenza, e quando è tornato, ha dato un contributo sostanziale. Io ammiro la sua pazzesca capacità di concentrazione. Bisogna fare un sacco di lavoro consapevolmente, con coscienza di farlo, poi si può lasciare il resto del lavoro al proprio inconscio.

Il jazz è una cosa che si fa in compagnia, e a me piace suonare in locali piccoli, dove posso vedere quello che prova il pubblico. Vorrei che la mia musica diventi parte dell'atmosfera, parte dell'atmosfera allegra di un club. Mi rendo conto di lavorare nell'industria del divertimento, e mi piacerebbe essere il tipo di persona che mette il pubblico a suo agio. Se uno si mette subito a suonare senza neppure fare un sorriso, il pubblico pensa che non sia felice. In genere cerco di non desiderare quello che non ho, ma spesso vorrei avere un carattere più allegro. Dizzy ha questo dono meraviglioso, mentre io non riesco a dire: «Siate felici, gente»: è qualcosa al di là del mio controllo. Ma si deve essere fedeli alla propria indole naturale.

Posso però dire, tuttavia, che quando vado a sentire qualcuno, finché fa bene il suo lavoro, e la sua musica mi dice qualcosa, io sono soddisfatto. Se gli capita di sorridere, lo considero una cosa in più rispetto a quello che ho già ricevuto, se non gli capita, non mi preoccupo, perché so che non è una parte assolutamente essenziale della musica.

John Coltrane: un moderno Faust

J.-C. Dargenpierre
(pseud. di Jean Claude Zylberstein)

Questo articolo fornisce un vivido racconto degli eventi del 18 novembre 1961, quando i membri dei gruppi di Dizzy Gillespie e John Coltrane arrivarono a Parigi per i loro concerti all'Olympia. Coltrane viene citato a lungo.

↠ Da «Jazz Magazine» (Francia), gennaio 1962, pp. 21-5. Traduzione inglese di John B. Garvey.

Orly, "carrefour du monde" [incrocio del mondo], sabato 18 novembre, ore 12.15.

Finalmente arriva Mr. John Birks, spingendo un carrello carico di bagagli. Basta vederlo per capire come Dizzy sia pieno di umorismo, un umorismo libero e gioioso, come ben presto ci avrebbe dimostrato. Che doti di commediante! È un musicista prodigioso, e ispira anche ammirazione come uomo. Con l'aspetto di un pirata berbero, barbetta al vento, ecco Eric Dolphy, carico di borse e di astucci di strumenti. Con lui un tipo grande e grosso avvolto in una coperta che lo fa sembrare un esploratore polare: Elvin Jones. Un giovane distinto che maneggia con cautela un contrabbasso è Bob Cunningham. E dietro di loro il piccolo Leo Wright; McCoy Tyner accompagnato da sua moglie; Reggie Workman e due bianchi con in testa cappelli tirolesi. Il più grosso, che sembra inglese e ha gli occhiali, è Mel Lewis. L'altro parla bene il francese, con un leggero accento spagnolo: Lalo Schifrin. Una volta espletate le formalità doganali tutti si ritrovano e insieme vanno all'autobus riservato per portare i passeggeri a Parigi. Oh! Dimenticavo colui la cui presenza domina questo J.A.T.P. [Jazz at the Philharmonic] 1961 con un carisma particolare: John Coltrane. Egli è, giusto cielo, così sobrio e così discreto che lo si potrebbe facilmente scambiare per un passeggero come tutti gli

altri. Al primo approccio si tiene a una certa distanza, e sulla sua faccia si legge la stanchezza. Andare a letto alle tre o alle quattro del mattino, dopo aver suonato tutta la sera, e alzarsi tre ore dopo per andare ad aspettare in aeroporto non è divertente. Gli dico come i suoi concerti siano attesi con impazienza a Parigi e come i suoi ultimi dischi abbiano avuto molto successo. Con la sua meticolosità chiede: «È uscito *My Favorite Things*? In Inghilterra ancora no». In effetti è meglio conoscere il più recente dei dischi di Coltrane, perché altrimenti può succedere che il pubblico manifesti la propria sorpresa in modo veemente. E Coltrane è il primo a saperlo; in seguito ho appreso che ricorda ancora molto bene il benvenuto che ricevette a Parigi due anni fa.

Mi trovo accanto a Lalo Schifrin: «Ho imparato il francese durante il mio soggiorno a Parigi tra il '54 e il '57. Ho studiato al Conservatorio». Il pianista argentino è chiaramente molto felice di trovarsi di nuovo in Francia, e specialmente di poter parlare in francese. [...] Ogni tanto scoppi di risa interrompono la nostra conversazione. Dizzy, che sembra impermeabile alla stanchezza, si sta divertendo un mondo. Riesce anche a prendere in giro Coltrane che è mezzo addormentato sul suo sedile. Quando arriviamo alla Porte d'Italie, Dizzy esclama con simulata emozione ma con sincero piacere: «Ah! Paris». Finalmente arriviamo all'hotel. Coltrane va nella sua camera, esprimendo il desiderio di restarci fino alle cinque del pomeriggio. I due batteristi, che sembrano essere molto complici, decidono di andare a prendere un po' d'aria sugli Champs (Elysées).

Usciti dal ristorante Schifrin e Dolphy si precipitano in un negozio di dischi. Per Dolphy, opere di Erik Satie e Olivier Messiaen; per Schifrin, Berg, Boulez e ancora Messiaen. Schifrin mi racconta della sua attrazione per questa musica: è molto interessato agli studi sulla composizione dei musicisti dodecafonici. «Che cosa penso di Coltrane? È una domanda difficile. È un grande musicista, non c'è neppur bisogno di dirlo. Ma mentirei dicendo che capisco esattamente quello che vuole fare. È così personale. Lavora davvero tanto; credo che la sua preoccupazione per il problema del suono, nel senso che per esprimersi meglio debba raggiungere un raro magistero dell'elemento sonico, sia un obiettivo difficile e di cui pochi si accorgono. E come ascoltatore apprezzo quello che lo rende di gran lunga superiore agli altri moderni: la sua musicalità. Credo che sia molto importante restare musicali».

Coltrane sta avendo problemi con il colletto della sua camicia, che ha appena perso un bottone. Mentre si cambia, mi fa vedere sul tavolo una lettera che ha appena ricevuto. Un impresario di New York gli dice che ha appena organizzato in proprio un'intervista con Ravi Shankar.

È un musicista indiano che ha inciso un album per la World Pacific in cui sono riunite le sue composizioni colte più famose: "Raga pouria Danashri" e "Kafi Holi" (WP 1248). Trane, che ha grande interesse per tutte le forme di musica popolare, è felice e lusingato di questo incontro[1]. Nella macchina che ci porta all'Olympia, Coltrane mi parla delle sue ultime registrazioni prodotte per la Impulse, dal vivo al Village Vanguard, con lo stesso gruppo dei concerti parigini.

Non so davvero chi mi abbia gentilmente messo in guardia dicendo che Trane era un personaggio inavvicinabile, assorto, che rifiuta di rispondere alle domande che gli vengono fatte. Per essere un personaggio considerato ruvido, l'ho trovato piuttosto loquace. Immaginate che in una mezza giornata è stato intervistato da un giornalista di Radio Beromünster, da Postif, e ha parlato con me per diverse ore, e alla fine ha avuto una conversazione con il critico americano Marc Crawford!

Trane ricorda la sua ultima visita all'Olympia: «Ero molto a disagio. Non vedo che cos'abbiano trovato di così straordinario in quello che ho suonato; per me, certamente non lo era». Questo mi ha fatto venire in mente un'intervista con John Lewis. Quando gli ho citato l'interesse che tutti avevano per Thelonious Monk, il musicista d'avanguardia, il direttore musicale del M.J.Q. [Modern Jazz Quartet] ha sorriso dolcemente: «D'avanguardia? Lei sembra non rendersi conto, giovanotto, che la musica di Monk non è per nulla rivoluzionaria: è bellissima e classica, tutto qua». A quel punto ho parlato a Coltrane di Cannonball ma mi sono reso conto di sfondare una porta aperta, dato che ero già al corrente della sua ammirazione per Johnny Hodges. Abbiamo parlato anche dei critici americani: «Mi piace quello che fa Bill Mathieu su "Down Beat"», ha detto Coltrane. «Naturalmente quello che scrive è piuttosto tecnico, ma sai, è proprio questo che mi interessa». Gli ho chiesto allora in che direzione stava pensando di approfondire il suo lavoro, se per esempio stava ancora lavorando sulle armonie. «In questo momento non ho una direzione molto specifica, ma credo di essere abbastanza orientato in direzione delle melodie». Poi torno al concerto di due anni fa[2]: «Mi hanno detto che era

[1] Coltrane aveva fatto amicizia con Ravi Shankar; si sono incontrati in diverse occasioni, nel corso degli anni, quando lo consentivano i loro programmi. Shankar ha detto a Yasuhiro Fujioka: «Tutte le volte che ci siamo incontrati è stato lui a venire al mio hotel. Stavamo insieme per due o tre ore, mi faceva delle domande, prendeva degli appunti. Lui non ha mai portato il suo strumento, io non avevo mai il mio sitar, ma gli spiegavo le cose fondamentali sui raga, come improvvisiamo, il significato di raga, la quantità spirituale» (Ravi Shankar, intervistato da Yasuhiro Fujioka, Sankei Hall, Osaka, 6 febbraio 1998).

[2] Il quintetto di Miles Davis si era esibito all'Olympia il 21 marzo 1960.

stato Miles a dirti di suonare più "moderno" possibile, sostenendo che il pubblico amava le novità». Coltrane soffoca una risata silenziosa: «Miles, che mi dice una cosa del genere? Questa è buona! No, Miles non mi avrebbe mai detto niente del genere. Ho suonato esattamente come volevo». E io credo sinceramente che anche se Trane volesse, non potrebbe fare diversamente dal suonare come sente di dover fare.

Durante il set di Dizzy, nella seconda parte del concerto, ho avuto il privilegio di assistere all'intervista concessa da Trane all'inviato di Radio Beromünster. Alla classica domanda su chi l'abbia influenzato, ha dichiarato: «Credo che quello che mi ha influenzato più di tutti, all'inizio, sia stato Lester Young. Molto più di Hawkins. Quest'ultimo l'ho scoperto solo dopo Parker, in un certo senso "rivisto e corretto" da Parker».

Non sono davvero sicuro che questo sia ancora importante, dato che Trane è probabilmente uno dei musicisti più individualisti che ci sono in giro, che non è la stessa cosa di certi individualisti che vogliono essere musicisti! Anche quando parla di tutto quello che Monk gli ha insegnato, bisogna capire che si tratta di questioni tecniche. La fonte della sua ispirazione è profondamente originale e direttamente collegata alla sua sinestesia. Questo spiega come mai si tormenti con così tante domande. Per quanto mi riguarda, ho perlomeno il sospetto che Trane in tutta la nostra conversazione abbia avuto un accento di sincerità che non è incline a simulare.

La personalità di Coltrane, per quanto abbia potuto avvicinarlo, è una vivida antitesi del ritratto intellettualizzato con cui qualcuno ha cercato di dipingerlo. Non c'è niente di più naturale, e di più istintivo delle sue preoccupazioni e delle lenti attraverso cui le vede. Ma allo stesso tempo riconosco che se c'è una musica che si presta a essere criticata, è certamente questa.

Ascoltando alla radio le registrazioni dei concerti del 18 novembre sono stato ancora più colpito dalla flagrante contraddizione tra la musica che ho sentito e l'uomo il cui corso della vita ho seguito per una buona mezza giornata. Si potrebbe obiettare che poche ore non sono sufficienti per sostenere di conoscere il carattere e la personalità di un individuo. Questo è vero, ma io sono convinto che nella musica di Trane ci sia qualcosa di originariamente organico. E su questo sono profondamente in disaccordo con l'opinione di Jean-Louis Chautemps sul disco *My Favorite Things*. Coltrane che dimentica la liberazione dell'individuo attraverso il suono e la proiezione musicale della propria essenza profonda? Senza essere uno psicanalista, mi sembra proprio l'opposto. E quando si mostra preoccupato degli aspetti formali e tecnici, è precisamente per

arrivare alla liberazione e a un'espressione più completa. Al punto che mi domando se non potremmo classificarlo come un Faust o un Prometeo moderno in ambito musicale.

Tra un concerto e l'altro siamo rientrati all'hotel di Trane. Gli ho chiesto come avesse reagito a tutti i suoi "trionfi" nei referendum internazionali: «È una domanda a cui trovo difficile rispondere. In effetti non dò a questi referendum più importanza di quella che meritano, nei termini di una possibile classificazione. Ma, in ogni caso, questo mi rende cosciente di essere circondato da molte persone che hanno fiducia in me, e che non devo deludere, per dimostrare loro in qualche modo la mia gratitudine. Dato, però, che queste cose mi sono capitate senza che io personalmente le desiderassi, non posso sacrificare la mia ricerca personale per la soddisfazione dei miei fan. Onestamente, questo non è possibile, sarebbe un tradimento. E in ogni modo io davvero non potrei. Ho avuto troppi problemi nel seguire la mia evoluzione, a livello tecnico, per fermarmi lungo la strada con il pretesto che questo renderebbe felice un bel po' di gente. Ci sono ancora molte cose che voglio fare, e tutto quello che ancora voglio è trovare persone che continuino ad amare la mia musica seguendo la mia evoluzione. In questo modo mi consentiranno a livello materiale di proseguire i miei studi. Te lo ripeto, non credo che sarebbe onesto fermarmi solo perché ho trovato un pubblico abbastanza largo da piazzarmi bene nei referendum. E tuttavia sono stato molto felice di vedere che potevo arrivare a "toccare" un ampio pubblico, dato che ho sempre avuto il problema irrisolto della comunicazione con i miei ascoltatori. A questo riguardo, suppongo sia inutile dirti quanto ammiri Dizzy Gillespie. Devo dimostrare loro che hanno fatto bene ad avere fiducia in me e questo è il massimo che posso sperare di fare».

La dieta di John Coltrane, almeno a Parigi, mi è sembrata austera: essenzialmente è vegetariano. Vuole perdere peso. Così abbiamo parlato mentre stavamo bevendo una tazza di tè, in attesa che arrivasse François Postif, il re degli intervistatori parigini. Coltrane ha preso una chitarra dal suo astuccio e si è messo a suonare qualche accordo. «L'ho comprata a Glasgow, dato che i miei vicini di camera si lamentavano che studiando il sassofono facevo troppo rumore. È un bellissimo strumento. Mi piace davvero quello che fa Wes Montgomery. Lo sai che quando eravamo a San Francisco ha suonato nel mio gruppo? Anche al Festival [Jazz] di Monterey abbiamo suonato con Wes. Puoi ben dire che le persone che hanno potuto ascoltare quel concerto hanno avuto una bella fortuna, specie perché sono stato io a pagarlo, ma non mi dispiace di averlo fatto, ne è certamente valsa la pena!».

A questo punto tiro fuori l'argomento dei suoi dischi. Tra i primi che ha fatto, si ricorda una seduta in quartetto con Tadd Dameron, *Mating Call* (Prestige 7070, purtroppo fuori catalogo). «Sono stato molto contento del mio *My Favorite Things* [Atlantic U.S. 1361, distribuito anche in Francia]. Ho avuto l'immediata certezza che non potevamo farlo meglio. Oggi non sono sicuro che non riprenderemo il brano, ma lo faremo ora. Sì, conosco l'album della Jazzland [*Thelonious Monk with John Coltrane*] su cui si possono ascoltare diversi brani che ho fatto con Monk nel 1957: non sono male, ma purtroppo non sono neppure da paragonare a quelli che facemmo al Five Spot nello stesso periodo».

Trane a questo punto mi fa vedere un libro che si è portato dietro, *Since Debussy* di André Hodeir in edizione originale (New York, Evergreen Books, Grove Press; pubblicato in Francia da Presses Universitaires de France). «Questo è un ottimo libro. Mi dispiace di non avere una preparazione approfondita sulla musica classica, ma sto colmando questa lacuna». Lo rassicuro che con Dolphy accanto a lui in questo stadio della sua formazione ha trovato un maestro perfetto. Parliamo anche di Schifrin: lo stima molto e ha grande ammirazione per molte delle sue idee musicali anche se, come si può immaginare, non sono le stesse. Su Elvin Jones dice: «Sono molto contento di averlo ingaggiato; credo che sia straordinario e spero di tenerlo con me a lungo, soprattutto perché è ancora sconosciuto e sottostimato. Ci troviamo molto bene insieme. Sono anche molto contento di McCoy Tyner che conosco da lungo tempo: l'avevo notato quando stavo ancora a Filadelfia e promisi a me stesso che se mai avessi formato un gruppo mio l'avrei ricontattato».

Entra Postif, registratore sottobraccio. Sipario...

John Coltrane: un'intervista

François Postif

Coltrane rilasciò diverse interviste il 18 novembre 1961 a Parigi (si veda l'articolo precedente). In questa intervista riassume ancora una volta la sua carriera, ma qua e là infila alcuni dettagli davvero interessanti.

↠ Da «Jazz Hot» (Francia), gennaio 1962, pp. 12-4. Traduzione inglese di John B. Garvey; materiali aggiuntivi tradotti da Lewis Porter.

John Coltrane è certamente il musicista più moderno e affabile che io abbia mai avuto il piacere di intervistare. Le sue risposte sono dirette, prive di sentimentalismo e non evasive, e vengono sempre presentate con obiettività, come se non ci fosse niente di personale.

C'è una cosa che è successa tra di noi, una piccola avventura che voglio riferire: John Coltrane è a dieta, in sostanza è vegetariano. Dopo il concerto delle sei del pomeriggio, dato che aveva fame, siamo andati in un negozio di alimentari di rue Caumartin [una stradina stretta vicino all'Olympia], specializzato nel servizio alle personalità dello spettacolo tra uno show e l'altro. John ha preso qualche foglia di lattuga, un po' di nocciole, e ha rotto un uovo per mangiarlo sul posto. Chiede anche un po' di spinaci freschi per recuperare energia, ma quando gli presentano quelli in lattina, li rifiuta. Mi giro verso la strada: il concerto era appena finito, e noi eravamo bloccati da due o trecento fan che chiedevano a Coltrane di uscire dal locale. Il negoziante, un uomo ammirevole che non si trovava per la prima volta in una situazione del genere, dice che ai fan avrebbe dato calci nel sedere e tira il paletto alla porta.

Ce la facciamo a malapena a scamparla, John e io, grazie alla calma del negoziante a cui voglio qui pubblicamente rendere lode. Ho raccontato questa storia semplicemente per dire che un musicista che nel 1959 era

stato fischiato [*sic*; in realtà il 21 marzo 1960] durante il tour con Miles Davis, può tranquillamente trovarsi due anni dopo con diverse centinaia di fan che lo aspettano per farsi fare un autografo. Quando gli ho parlato di quella sua precedente esibizione, mi ha detto: «Ma ci sono stati dei fischi anche questa volta, li ho sentiti molto bene; non è piacevole, naturalmente, ma almeno vuol dire che si parla di noi».

Lo incontro di nuovo, amichevole e rilassato, nella sua stanza al Claridge, mentre si spreme qualche arancia e mangia altre foglie di lattuga.

«Sono nato il 23 settembre 1926 ad Hamlet, nel North Carolina. La mia famiglia amava la musica e mio padre suonava molto bene il violino. Ero figlio unico, ma sono cresciuto con una mia cugina che per me è come una sorella, e per lei ho scritto "Mary's Blues" e specialmente "Cousin Mary". All'inizio suonavo il contralto, per motivi di cui non sono sicuro, in particolare perché in realtà in quel periodo ammiravo Lester Young. Era il 1944, ma non avevo in mente di diventare un musicista professionista. Ho imparato le cose a piccole dosi, quasi per caso, senza nessuna pianificazione, quello che bastava per suonare un paio di pezzi. Volevo fare un salto in avanti. In ogni modo, la nostra scuola non aveva un'orchestra, ma c'era una specie di centro culturale dove passavamo il tempo. Quel "gruppo giovanile" era diretto da un sacerdote che sapeva suonare un sacco di strumenti, ma non aveva tanto tempo per insegnarli a noi. Così abbiamo messo insieme un gruppo in cui ciascuno suonava un brano che conosceva bene, e questo ha limitato la nostra conoscenza a un paio di pezzi per uno. Quelli sono stati i miei primi contatti, se così li vogliamo definire, con la musica.

«Era qualcosa di nuovo per me, e mi ci sono buttato anima e corpo. Eravamo nel 1944, e il mio strumentista favorito era Johnny Hodges. Mi domando se oggi suono il soprano semplicemente per un'imitazione, naturalmente inconscia, di Johnny Hodges.

«Il mio primo vero ingaggio l'ho avuto a Filadelfia nel 1945, quando ho suonato con un pianista e un chitarrista. Era una specie di piano bar, ma ci campavo! Poi, dopo aver accompagnato per un po' di tempo Big Maybelle, sono entrato con King Kolax. Era una big band, e dato che Kolax aveva suonato la tromba nella big band di Billy Eckstein con Dizzy Gillespie, puoi immaginare che la musica che suonavamo non era proprio rhythm and blues.

«Quell'orchestra mi piaceva molto, ed è stata la mia vera "scuola". Ma in quel periodo volevo scrivere arrangiamenti. Abbiamo perfino registrato uno dei miei brani, "True Blues", per una piccola etichetta di Los Angeles!

«Non sono stato a lungo con King Kolax; ben presto sono passato con

Eddie "Cleanhead" Vinson, il cantante di blues. Dato che lui suonava il sax contralto, io ho cominciato a suonare il tenore (non avrei ripreso il contralto fino al 1949, con Dizzy). Questo succedeva nel 1947.

«Dopo aver lasciato Eddie Vinson, nel 1948, ho suonato ad Harlem, nella band dell'Apollo[1]. Facevamo parte di un gruppo che accompagnava cantanti di blues e gruppi vocali, ma avevo anche la possibilità di fare degli assoli, e devo dire che, per quanto suonassimo cose piuttosto moderne, la reazione del pubblico era abbastanza positiva. Il bop era stato accolto molto rapidamente da quel pubblico esclusivamente nero.

«Prima di entrare nella band di Dizzy, ho suonato a Filadelfia con Howard McGhee, Jimmy Heath e Philly Joe Jones[2]. Poi sono stato chiamato da Dizzy grazie alla raccomandazione del suo pianista.

«Sono stato con Diz per un anno e mezzo o due anni, dal 1949 al 1951. Questo era un periodo folle per Dizzy, in cui stava cercando di trovare un pubblico nuovo suonando una specie di rhythm and blues a modo suo, con [il cantante] Joe Carroll. Era veramente divertente, ma non so se quello che facevamo venisse apprezzato abbastanza!

«Vedi, sono stato nell'anonimato a lungo, perché ero felice di suonare quello che ci si aspettava da me, senza cercare di aggiungere nulla. Ho visto tanti di quei musicisti venire licenziati dalle orchestre perché provavano a fare qualcosa di nuovo che l'idea di cambiare qualcosa in un certo senso mi disgustava! Credo sia stato con Miles Davis, nel 1955, che ho cominciato a rendermi conto di che cos'altro potevo fare.

«Miles è un tipo un po' strano: non parla molto, e quasi mai di musica. Si ha sempre l'impressione che sia di cattivo umore, e che non sia interessato o coinvolto da quello che fanno gli altri. È molto difficile, in una situazione del genere, sapere esattamente che cosa fare, e forse è per questo motivo che ho cominciato a fare quello che volevo.

«Monk è l'esatto opposto di Miles: parla in continuazione di musica, e vuole farti capire così tante cose che, se per caso gli chiedi qualcosa, se necessario può passare delle ore a spiegartela. Ma le reazioni di Miles sono completamente imprevedibili; poteva suonare qualche battuta con noi per poi andarsene nessuno sapeva dove, lasciandoci soli. E se gli chiedevo qualcosa sulla sua musica, non sapevo mai come l'avrebbe presa. Dovevo sempre ascoltarlo con attenzione per restare in sintonia con lui.

---

[1] Qui le date di Coltrane sembrano essere sbagliate; aveva, in effetti, iniziato a suonare con Vinson alla fine del 1948 e continuato per buona parte del 1949.

[2] Coltrane aveva suonato con Howard McGhee (che aveva preso la guida della big band di Jimmy Heath) nel 1948, prima del suo ingaggio con Eddie Vinson.

«Naturalmente, ero estremamente felice quando ho saputo che avrei suonato con Monk nell'estate del 1957. Avevo sempre desiderato suonare con lui, e si trattava di un'opportunità unica: mi ricordo che abbiamo provato insieme per quattro o cinque mesi prima di iniziare al Five Spot, andavamo anche a casa della baronessa Nica de Koenigswarter; stavamo lì tutta la notte, Monk mi spiegava al piano una frase o due, ascoltavamo dischi, e il whisky scorreva a fiumi.

«Non avevamo un contratto ufficiale per poter registrare al Five Spot, purtroppo, ma mi consolo con quello che ha registrato mia moglie con il nostro registratore. Mi ha accompagnato e ha registrato tutta la sera. Ogni tanto ascolto quei nastri, e mi viene un po' di nostalgia! Le uniche incisioni che abbiamo fatto in quel periodo sono state quelle in studio, per la Riverside e la Jazzland.

«I critici, a quel tempo, erano confusi da quello che facevamo, ma sai, per un musicista, è difficile prendere una posizione su questo; l'unica cosa che mi importava davvero non era tanto quello che suonavo ma che avevo la possibilità di suonare, e addirittura con Monk! Suonavamo tutta la notte come pazzi, ed era veramente fantastico.

«Avevo l'abitudine di usare ance veramente rigide, numero 9, perché io volevo in particolare avere un suono ampio e solido. Ed era prima che cominciassi con Monk che avevo iniziato a provare con la numero 4. Mi resi conto alla svelta che con le ance del numero 9 limitavo le mie possibilità riducendo il volume; con quelle del numero 4 potevo sviluppare un'espressività che non avevo a disposizione con quelle del 9. Le cose piccole sono molto importanti! Ovviamente, con Monk avevo molta libertà; ogni tanto Monk se ne andava a bere qualcosa, e ci lasciava soli, Wilbur Ware, Shadow Wilson e io, sul palco del Five Spot. E per quindici o venti minuti improvvisavamo senza limiti, esplorando come pazzi i nostri rispettivi strumenti. Ho fatto la stessa cosa lo scorso anno all'Half Note[3]: lasciavo i miei musicisti a suonare mentre io me ne andavo a mangiare un piatto di spaghetti. Con quella dieta ero diventato molto grasso...

«Con Monk ho preso l'abitudine di suonare a lungo su ogni brano. E il fatto di suonare a lungo lo stesso brano ci ha portato a una nuova concezione degli assoli; su certi pezzi improvvisavamo solo raramente. Ti voglio spiegare il meccanismo di quegli assoli che non finiscono mai: abbiamo un certo numero di punti di riferimento che ci segnalano quello che sta per succedere. Ovviamente, non è questione di piazzare sempre

[3] Coltrane si riferisce a una serata all'Half Note di New York nell'ottobre 1960, a cui Postif aveva assistito (v. François Postif, *New York in Jazz Time*, «Jazz Hot», dicembre 1960, p. 25).

gli stessi punti di riferimento ma semplicemente di cambiare la loro posizione, o anche qualche volta di non usarli proprio. È questo che crea la suspense: i miei musicisti non sanno mai quando gli darò il segnale! Se dobbiamo suonare poco, io arrivo immediatamente a un certo punto vicino alla fine del brano; quando so che abbiamo tempo, qualche volta magari torno a uno dei punti di riferimento. Questo modo di operare ci permette di non perdere mai il contatto con il momento presente durante i nostri brani, e di non farci mai prendere di sorpresa.

«Ecco come suono: parto da un punto e vado avanti il più possibile. Sperando di non perdere la mia strada. Dico "sperando", perché quello che mi interessa particolarmente è scoprire passaggi che non avrei mai sospettato fossero possibili. Il mio fraseggio non è un semplice prolungamento delle mie idee musicali, e sono felice che la mia tecnica mi permetta di andare molto lontano sotto questo aspetto, ma devo aggiungere che è sempre in modo totalmente voluto. Io "localizzo" – nel senso che penso sempre in una certa area. Raramente succede che pensi alla totalità di un assolo, e lo faccio molto brevemente: torno sempre a quella piccola frazione dell'assolo che sono impegnato a suonare. Gli accordi sono diventati per me una specie di ossessione, e questo mi dà l'impressione di guardare la musica con il binocolo alla rovescia.

«Molti pensano erroneamente che "My Favorite Things" sia una mia composizione; ne sarei felice, ma è di Rodgers e Hammerstein. Questo brano per diverse battute è costruito su due accordi, ma abbiamo esteso questo passaggio per fare durare il brano più a lungo. In effetti abbiamo utilizzato quei due accordi per l'intero brano. (Abbiamo fatto la stessa cosa con un altro pezzo, "Ev'ry Time We Say Goodbye".) "My Favorite Things" è il mio brano preferito tra tutti quelli che ho registrato: non penso di volerlo rifare in alcun altro modo, mentre tutti gli altri dischi che ho fatto potrebbero essere migliorati sotto qualche aspetto. È un valzer fantastico: se lo suoni lentamente, ha un'atmosfera "gospel" niente affatto spiacevole; quando lo suoni in un tempo veloce, assume certe altre innegabili qualità. È molto interessante scoprire un terreno che si rinnova a seconda dell'impulso che gli viene dato; questo è il motivo per cui non sempre lo suoniamo alla stessa velocità.

«Tu accusi la mia sezione ritmica di mancare un po' di coesione; [dovresti] ammettere che l'acustica dell'Olympia non mi ha particolarmente favorito. Ma in un certo senso hai ragione: la sezione ritmica di Miles Davis, con Wynton Kelly, Paul Chambers e Jimmy Cobb, ha certamente fatto di meglio. Vedi, un bassista della statura di Paul Chambers è difficile da trovare a New York, perché lui è capace di trovare il groove; ascolta il

piano e la batteria, e tutto il suo lavoro sta nell'improvvisare basandosi su quegli strumenti. La sua linea melodica è una specie di combinazione delle linee melodiche degli altri due musicisti. E anche se non posso lamentarmi del mio attuale bassista, Reggie Workman, lui non ha ancora raggiunto quel livello di maturità.

«All'inizio della mia collaborazione con Elvin, ero molto disorientato dal modo in cui suonava, che era del tutto differente da quello degli altri batteristi. Dovetti accettarlo, e ora non potrei fare a meno della musica di Elvin. Quello di cui ha bisogno è un bassista che sia una "forza della natura", perché suona così forte che se non gli rispondi con la stessa autorità praticamente ti sommerge. Con Elvin bisogna anche avere un bassista flessibile, perché spesso suona in anticipo sul beat; bisogna essere capaci di seguirlo e di anticiparlo allo stesso tempo. È molto difficile, e non conosco neppure uno tra i bassisti disponibili che possa farlo. Forse Wilbur Ware, ma lui è così disponibile che nessuno sa che fine abbia fatto!

«Ho diversi problemi con questo quartetto, ma penso di poterli risolvere rapidamente. Facciamo pochissime prove, solo per le sedute d'incisione, e non bastano. Di regola preferisco incidere brani che sono già abituato a suonare dal vivo, perché conosco già la reazione del pubblico e d'altra parte tutto viene facile in studio.

«Quello che sto per dirti sembrerà forse bizzarro, ma la verità è che non amo molto gli esperimenti. Per esempio, in questo momento non mi piacerebbe affatto fare un disco con Charlie Mingus semplicemente per il fatto che non ho familiarità con la sua musica, e non sono sicuro di capire tutte le sue teorie. Non sto dicendo che se facessimo qualcosa insieme sarebbe per forza un fallimento, no, magari il risultato sarebbe qualcosa che ci sorprenderebbe tutti e due, ma devo dire che al momento l'idea non mi eccita molto. In ogni modo, cose del genere dovrebbero succedere per caso, non perché vengono pianificate.

«D'altra parte c'è un musicista con cui amerei fare un disco, un [sitarista] indiano che si chiama Ravi Shankar. Sto collezionando i suoi dischi, e la sua musica mi stimola molto; sono sicuro che se facessi un disco con lui potrei espandere le mie possibilità alla decima potenza, dato che conosco quello che ha fatto e capisco e apprezzo il suo lavoro. Ho in progetto di incontrarlo dopo il mio ritorno negli Stati Uniti.

«Vedi, se uno vuole arrivare a fare cose interessanti nel mondo musicale, deve conoscere davvero bene e apprezzare le persone con cui suona. Mi dispiace per Eric Dolphy, dato che tutti i miei arrangiamenti sono stati scritti per essere suonati con un quartetto e l'essere stato aggiunto come quinta voce non gli dà molte possibilità, in questo momento, di

diventare famoso. Ma quello che fa Eric mi piace molto, e voglio che brilli nel mio quintetto. Guardando la questione più da vicino, avrei fatto meglio a tenere il mio quartetto com'era quando l'hai sentito a New York, aggiungendo una quinta voce solo dopo aver scritto dei nuovi arrangiamenti.

«Mi dispiace di avere fatto così, ma ho dovuto prendere una decisione alla svelta per il tour in Europa, e ho pensato che una quinta voce ci avrebbe dato più varietà. Ho fatto di recente un album per la Impulse con il quintetto, e vedrai che è più intenso di quello che hai sentito al concerto.

«Per parlare ancora di musicisti che ti interessano, la persona con cui vorrei veramente fare un disco più che con tutti gli altri è Ornette Coleman. Ho suonato con lui una sola volta nella mia vita; sono andato a sentirlo in un club, e lui mi ha invitato a suonare insieme. Abbiamo fatto due brani – esattamente dodici minuti – ma di certo credo sia stato il momento più intenso della mia vita!

«Comincio solo ora a capire il suo lavoro con quattro voci, senza pianoforte. Quando suonavo con Monk, quattro anni fa, mi capitò spesso di suonare senza pianoforte: come dicevo prima Monk dopo un paio di pezzi tornava nel camerino o magari si metteva a guardare fuori dalla finestra per due o tre ore. Così suonavamo senza piano; tuttavia io personalmente preferisco suonare con un pianista, perché offre un certo supporto, a meno che il pianista non si chiami Cecil Taylor! Ho suonato con Cecil. È davvero troppo complicato.

«Il mio attuale pianista, McCoy Tyner, tiene le armonie, e questo consente a me di dimenticarle. È il tipo di persona che mi dà le ali e mi permette di decollare ogni tanto».

Intervista con John Coltrane

Claes Dahlgren

Non si sa molto di questo frammento di intervista (il nastro superstite dura tre minuti e quarantacinque secondi). Si pensa che l'intervistatore sia stato Claes Dahlgren, un giornalista svedese che scriveva per «Orkester Journalen». In questo segmento, Coltrane discute la propria concezione ritmica e l'uso di due bassisti nel suo gruppo.

COLTRANE: Beh, questo è proprio il modo in cui io... io ho naturalmente quella sensazione, capisci?
DAHLGREN: Mm, hmm.
CO: Ci posso fare ben poco. [*ride*] Non potrei cambiarlo nemmeno se volessi. Ma se è necessario avere un beat solido, non serve che tutti suonino in 4/4 – voglio dire, capisci, in modo rigido. Tra i tre o i due musicisti della sezione ritmica dovrebbe esserci abbastanza intesa musicale da dare in qualsiasi punto del brano la stessa solidità che si può ottenere in 4/4, però senza... qualche volta può essere sottinteso invece che suonato effettivamente. Questo è... può essere fatto, sai, e qualche volta viene fatto, ma ci vuole la giusta combinazione di persone che suonano insieme e che davvero sentono la musica in questo modo, e devono avere un suono molto bello, devono essere... devono essere capaci di produrre un suono di buona qualità sullo strumento, così quando loro... quando suonano, e quello che loro suonano, sarà un sostegno, sarà sostenuto, capisci, e in questo modo... in questo modo creerà questo livello sotterraneo, anche se è spezzato, in realtà, per come è suonato.
DA: Prima hai detto che hai dovuto iniziare a sperimentare con... con gli accordi e così via...
CO: Sì, quello era...
DA: ...ma poi sei voluto entrare... nell'aspetto ritmico.

Co: Già.
Da: E ora forse sei riuscito a farlo. È corretto?
Co: Beh, non lo so, quando parlavo di quello, ne parlavo come solista, era quello che volevo fare. E come solista volevo ampliare un po' il mio modo di suonare, e suonare in modi differenti, invece che in uno solo, dal punto di vista armonico. Volevo suonare anche partendo dalla base ritmica, e certe... certe cose, negli assoli, dovrebbero essere basate su principi melodici, capisci, nel senso di venire da fonti melodiche. E poi dovrebbero esserci combinazioni di tutto, per rendere il tutto più ricco e più pieno. E poi "lo stesso gruppo" dovrebbe essere diretto in questo modo, capisci, come nelle band che suonano bene – io ho notato che fanno un po' di tutto, sai, non è che suonano sempre nella stessa vena: coprono l'intero spettro della musica. E, beh, sto imparando, sai, sto cercando di imparare, sto andando avanti, ed è quello che devo fare: devo diventare capace di incorporare tutti... tutti gli aspetti della musica.
Da: Sul [disco] *Stateside* credo che a un certo punto tu abbia usato due bassisti.
Co: Qualche volta. Sì, a volte ne ho usati due.
Da: E come... come funziona? Tu suoni...
Co: Beh, il basso, l'altro basso, viene usato in modo percussivo, capisci? È un po' come... usato come... è un suono che sta tra un tamburo e un basso. È come un tamburo, ma melodioso, capito? Suona le sue piccole melodie, sai, e in questo modo riempie alcuni degli spazi che rimangono aperti. In alcuni di questi brani che abbiamo suonato con un basso di bordone, vedi, noi usiamo in qualche melodia una linea di basso di bordone. E l'altro basso che si alterna riempie gli spazi, e se riescono a lavorare con la giusta intesa e creare il giusto contrappunto, arriva a suonare... forse arriva a suonare come una cosa sola che procede... sai, in questo modo ottieni una pulsazione più solida, no? Ho usato Art Davis. Art Davis è un grande strumentista ritmico, perché può suonare contro qualsiasi cosa che Reggie suoni sotto. Suona alto, nel registro acuto, e gli riesce piuttosto bene. In alcuni brani è davvero efficace.

Jazzman dell'anno: John Coltrane

Barbara Gardner

Questo articolo apparve nell'annuario di «Down Beat» del 1962, dopo la vittoria di Coltrane in diversi dei referendum tra i lettori della rivista nel 1961. (L'annuario del 1962 fu pubblicato alla fine del 1961 o all'inizio del 1962, quindi la Gardner probabilmente intervistò Coltrane nella seconda metà del 1961.) Malgrado un paragrafo d'apertura dal tono drammatico e angosciante, l'articolo rapidamente cambia registro e fornisce uno sguardo particolarmente interessante sulla musica e sulla carriera di Coltrane. Vi sono inclusi anche contributi di numerosi tra i suoi collaboratori musicali.

↠ Dall'annuario *Down Beat's Music 1962 – The 7th Annual Yearbook*, «Down Beat», pp. 66-9.

Ha camminato rapidamente sul sentiero dell'autodistruzione per gran parte della sua vita da adulto. A trentuno anni si era praticamente già bruciato fisicamente e spiritualmente, e giaceva immerso nel degrado. Un giorno del 1957 decise di «divertirsi un po' nella vita, tanto per cambiare». Allora, risorse dalle ceneri della sua esistenza per diventare uno dei più discussi esponenti del jazz moderno: John Coltrane.

John William Coltrane è nato il 23 settembre 1926, ad Hamlet, nel North Carolina. Era figlio unico. Quand'era ancora bambino i suoi genitori si sono trasferiti a High Point, sempre nel North Carolina. La loro vita laggiù non aveva niente di spettacolare. Suo padre, che faceva il sarto, vedeva che il figlio amava la musica quanto egli stesso. La casa dei Coltrane era piena di strumenti musicali. Con il tempo il giovane John imparò a suonare il clarinetto, il sax contralto e l'ukulele[1].

[1] In diverse interviste Coltrane ha citato il fatto che suo padre suonava l'ukulele, ma non ha mai riferito che lo suonasse anche lui. Da quello che si sa dell'infanzia di Coltrane, sembra che lui non

Quando Coltrane aveva dodici anni, suo padre morì, lasciandogli poco di più che l'amore per la musica. Il liceo che frequentava non aveva un'orchestra scolastica, ma lui andava a suonare il sax contralto e il clarinetto in un centro sociale dopo scuola.

Nel 1943 Coltrane e sua madre andarono a stare a Filadelfia[2]. Proseguì la propria formazione agli Studi Granoff e alla Scuola di Musica Ornstein. Nel 1945 entrò in Marina, prestando servizio alle Hawaii, dove suonò in una banda della Marina. Verso la metà dell'anno successivo fu congedato.

A ventun anni, Coltrane era un musicista tranquillo e riflessivo; non aveva mai suonato il sassofono tenore in vita sua, quando fu ingaggiato da Eddie (Cleanhead) Vinson proprio per suonare il tenore. Il pianista Red Garland, che all'epoca lavorava con Vinson, fu decisivo nell'aiutarlo a ottenere l'ingaggio. Coltrane timidamente obiettò che lui suonava il contralto, ma cambiò strumento senza traumi.

Il solista che oggi suona così tante note è totalmente opposto al timido, riluttante strumentista della fine degli anni Quaranta.

«Sì, il piccolo Coltrane allora faceva parte del mio gruppo», ricorda Vinson con un sorriso paterno. «Non voleva mai suonare. Toccava a me suonare tutta la notte. Gli chiedevo sempre: "Amico, perché non suoni?", e lui diceva: "Mi basta sentire suonare te"».

Era in parte una sincera ammirazione a far esitare il nuovo venuto quando doveva suonare davanti ai professionisti, ma molta della sua resistenza poteva attribuirsi al suo stadio evolutivo, di cui soltanto lui si rendeva conto. Nel modo in cui suonava all'inizio c'era poca personalità individuale e originalità creativa.

«In quel momento cercavo di suonare come Dexter Gordon e Wardell Gray», ha detto Coltrane. «Mi piaceva quello che facevano. In loro sentivo molte delle idee di Lester Young, il mio primo modello ispiratore. Così quando passai al tenore cercavo di suonare come loro».

Nel 1949 Coltrane iniziò ad accumulare esperienza jazzistica con i grandi. Entrò come contraltista nella big band di Dizzy Gillespie. Dopo avrebbe lavorato come tenorista in un piccolo gruppo di Gillespie. Nel corso del suo primo ingaggio con Gillespie, il tenore volatile e mordente di Sonny Stitt colpì il suo orecchio. Ancora una volta il musicista esplorativo cercava di trovare la sua direzione nel percorso di un'altra persona.

---

abbia studiato seriamente nessuno strumento prima della morte di suo padre.

[2] È ormai accertato che la madre di Coltrane si trasferì a Filadelfia prima di suo figlio; lui non la raggiunse se non dopo aver conseguito il diploma liceale.

«Sentivo il modo in cui suonava Sonny come qualcosa che mi sarebbe piaciuto fare», ricorda Coltrane. «Sembrava una via di mezzo tra Dexter e Wardell, uno sviluppo di quello che facevano loro due. Pensavo che era da tanto tempo che cercavo qualcosa e poi quando sentii Sonny, dissi: Accidenti! È questo! È proprio questo!».

E pensò che fosse veramente quello, mettendosi a sviluppare quel modo di suonare il tenore che partiva soprattutto da Lester Young e Charlie Parker. Era più qualificato per suonare in quello stile. Diversi jazzisti di rango lo tenevano d'occhio. Via via fu acchiappato da Earl Bostic, Johnny Hodges, Jimmy Smith, e nel 1957 [*sic*; 1955] Miles Davis. Lasciò brevemente Davis per lavorare con Thelonious Monk nel 1958 [*sic*; 1957] ma ritornò con lui nello stesso anno. [Coltrane probabilmente era rientrato nel gruppo di Davis nel gennaio 1958].

Con Davis, la falsa sicurezza in cui si era cullato venne meno, e Coltrane fu di nuovo messo a forza di fronte alle proprie aspirazioni represse quanto a libertà e personalità musicali.

«Ho iniziato a suonare qualcosa di più a causa del gruppo di Miles», ha detto. «Stando lì non potevo più essere soddisfatto di quello che facevo. Gli standard erano così alti che io sentivo di non dare il contributo che avrei voluto».

Poi ha aggiunto un pensiero che riflette il suo impegno per la verità musicale: «Più o meno in quel periodo la Prestige mi aveva messo sotto contratto per registrare, e decisi che se dovevo mettere qualcosa su disco, allora sarebbe dovuto essere qualcosa di mio».

Questo fu l'inizio della trasformazione di John Coltrane in uno dei musicisti più originali.

Una volta presa la decisione, Coltrane non perse tempo e partì dal nocciolo delle sue frustrazioni. Mise a posto la sua salute mentale e fisica, abbandonando immediatamente e simultaneamente due vizi distruttivi: droga e alcolismo. Non solo fu il punto di svolta nella vita di John Coltrane, ma fu anche il segno della sua grande forza interiore.

«Non chiarì mai a parole quale fosse la propria direzione», ricorda Cannonball Adderley, che lavorò con lui nel gruppo di Davis. «Accennò al fatto che avrebbe cambiato tutto, sia personalmente sia musicalmente. [...] All'improvviso decise che avrebbe cambiato l'immagine di John Coltrane. E mentre attraversava cambiamenti fisici e spirituali, sul fronte musicale incontrò Monk, e suonò con lui per quasi un anno. Sono sicuro che un sacco delle cose che suona adesso le ha sentite allora».

A questo punto Adderley ha espresso un'enorme ammirazione per la determinazione che ha portato Coltrane verso la propria direzione

musicale: «Gliene va dato merito, capisci? Nel mezzo di una carriera di successo, Coltrane decise che non gli piaceva quello che suonava e fece un piano per andare avanti sviluppando qualcosa che era sempre stato nella sua mente».

Non ci furono spinte esterne che indussero Coltrane a spostarsi dalla sua confortevole e acquisita posizione di stella nascente del sax tenore nello stile di Gordon, Gray e Stitt. Su quella base non solo era stato accolto, ma era il benvenuto. Adderley descrive il Coltrane dell'era Miles Davis «non tanto come un successo commerciale, ma come qualcosa di accettabile dal punto di vista commerciale. In quel periodo suonò diversi assoli che gli hippy di strada cominciarono a canticchiare. Vorrei sentirli canticchiare uno dei suoi assoli di adesso».

Non è ancora esattamente noto quale sia stata la scintilla che accese il nuovo fiammeggiante corso di Coltrane, e neppure lo stesso sassofonista lo sa. Adderley individua una delle motivazioni nel modo in cui era stato accolto Sonny Rollins.

«Coltrane era apparso nella maggior parte dei dischi di Miles Davis che avevano avuto successo commerciale, e il suo materiale stava diventando sempre più popolare», ha detto Adderley. «La gente cominciava a pronunciare il nome di "John Coltrane" parlandone sul serio. Allo stesso tempo Sonny Rollins aveva sfondato, facendo diventare di moda qualcosa di proprio, e credo che John abbia pensato che era il momento adatto anche per lui di mettersi in gioco con qualcosa di personale».

Se Sonny Rollins può essere considerato una ventata d'aria fresca nell'ambiente statico del sax tenore, allora il Coltrane post-1958 può essere definito un "tornado".

Bombardava l'ascoltatore con serie di semicrome a raffica; linee lunghe e apparentemente scollegate; accordi a cinque note intercambiabili e reversibili; e un timbro costantemente alterato. Qualcuno lo accusò di essere ripetitivo. Suonava un'idea all'infinito, muovendo le note in ogni possibile combinazione, producendo con il suo strumento ogni timbro immaginabile, cercando di tirare fuori dal sax quello che lui sentiva, cercando di raggiungere quella certa sensazione che gli avrebbe confermato di essere sulla strada giusta.

«Lavoro molto a sensazioni», ammette ancora Coltrane. «Devo avere quella sensazione. Se non c'è, allora continuo a provare».

Questa rinascita musicale e fisica non fu senza problemi esterni e delusioni. Coltrane si rese conto che essere diverso e originale, osare uscire dai confini del sicuro e consunto modo di suonare il tenore, suscitava

molto spesso le ire proprio di quei critici e di quegli ascoltatori che si lamentavano a gran voce dei cliché e delle imitazioni che in quel momento dominavano l'ambiente del sax tenore.

Le ripetizioni di Coltrane e il suo continuo provare e riprovare ricevettero critiche anche dal cerchio incantato della musica. Gli altri musicisti a volte dissimularono le proprie critiche nell'ammirazione per il suo coraggio.

Adderley ricorda che qualche volta Miles Davis metteva in questione i lunghi assoli di Coltrane: «Ogni tanto Miles diceva: "Ma perché suoni così tanto?", e John rispondeva: "È quello che ci voleva per farci entrare tutto". E Miles lo accettava, davvero. Miles non ha mai detto a nessuno quello che doveva suonare o come doveva suonarlo».

All'inizio, molti nel mondo del jazz la presero a ridere. Questo tizio non può fare sul serio, era l'atteggiamento generale, anche se non c'era mai stato un altro jazzista con una reputazione di maggiore serietà sul proprio lavoro. Coltrane non deviò mai dalla rotta che aveva intrapreso.

«Era serio su tutto... tutto quello che suonava», afferma Adderley. «Qualche volta Miles può mettere un po' di umorismo nella sua musica, e io spesso mi sento più disinvolto del normale, invece John era sempre assorto nel suo essere serio e musicale, tutto il tempo».

Donald Garrett, un musicista di Chicago che ogni tanto lavora con Coltrane come secondo bassista[3], ha detto: «È un musicista meticoloso. Spesso suona un brano in sette o otto modi diversi prima di decidere come lo vuole suonare davvero».

La moglie di Coltrane, Juanita, ricorda che nel suo periodo iniziale di sperimentazione, Coltrane qualche volta si ritirava a studiare per ventiquattr'ore di fila, senza mangiare o dormire. Si fermava solo quando era ormai fisicamente incapace di suonare ancora. E quando era troppo esausto per suonare, parlava di musica.

Gradualmente passò la prima ondata di derisione da parte dei critici, per essere sostituita da una generale reazione di offesa o di artefatta presa in giro. Critici normalmente capaci di scrivere si riferirono a lui come un "giovane tenore arrabbiato", al suo timbro come all'"abbaiare di un cane", alle sue idee come a "passionali attacchi epilettici".

Un critico indulgente, Ira Gitler, descrisse nel 1958 la musica di Coltrane come "cortine di suono" e anni dopo Mimi Clar, in «Jazz Review»,

---

[3] Esistono registrazioni a bassa fedeltà di trasmissioni radio dell'ingaggio del marzo 1961 al Sutherland Lounge di Chicago, e tra i brani eseguiti c'è "Equinox" in cui Donald Garrett si aggiunse a Reggie Workman come secondo bassista.

sviluppò questo concetto descrivendo la musica del sassofonista come «metri e metri di tessuto piegato a fisarmonica e srotolato con furia».

Quando il nome di Coltrane fu accostato a quello di Charlie Parker un critico ribatté: «La musica di Charlie Parker è come un ventilatore elettrico che viene acceso e spento; la musica di Coltrane è come un ventilatore elettrico lasciato sempre acceso».

C'erano alcuni sostenitori di Coltrane in quei giorni, ma vennero quasi travolti dalla violenta controversia. Nel 1960 l'attitudine generale degli ascoltatori e dei critici di jazz fu sintetizzata in una recensione discografica di Martin Williams: «La miglior cosa da suggerire a tutti è di avere pazienza. Mentre la pianta cresce, non è bene continuare a strapparla alla terra per guardarne le radici».

Seguendo questo metaforico ammonimento la maggior parte degli ascoltatori di jazz, professionisti o no, si misero ad aspettare pazientemente la maturazione del "giovane tenore arrabbiato". L'attesa non fu tranquilla o priva di avvenimenti. Nell'aprile 1960 Coltrane formò il suo gruppo. Da allora ha cambiato di frequente personale e strumentazione nella sua ricerca di nuovi suoni e nuove idee musicali.

«John è uno dei musicisti di jazz più brillanti di tutti i tempi perché è dotato della rara combinazione di originalità e di capacità di prendere decisioni musicalmente profonde», ha detto Adderley. «Con decisioni profonde intendo che può pensare a così tante cose da suonare... tutta una varietà di cose, prima di mettersi a suonarle; ed è in grado di fare una buona selezione all'istante da questa vasta scelta. È un solista brillante, ma è anche un musicista completo, bravo e originale. La sua concezione è del tutto differente.

«Adesso è tremendamente influente, e lo sarà ancora di più sui giovani tenoristi che vengono su ora. È certamente un cambiamento. Non dico un cambiamento radicale rispetto al tenore come veniva suonato, diciamo, da Coleman Hawkins, perché c'erano stati cambiamenti radicali anche prima di lui. Ma c'era uno stile musicale ormai definito e generalmente accettato, una miscela degli stili di Charlie Parker, Dexter Gordon, Lester Young e anche un po' di Coleman Hawkins. E John decise improvvisamente che, pur essendo uno tra i jazzisti moderni allora di maggior successo, non gli bastava più».

Un'innovazione molto discussa introdotta da Coltrane negli schemi jazz più tradizionali è stata l'aggiunta di un secondo bassista. Il giovane Garrett sostiene che questa sia un'idea che gli girava in testa da diversi anni. Garrett si attribuisce il merito di essere stato lui a destare l'interesse di Coltrane su questa idea.

«Beh, siamo amici fin dal 1955, e ogni volta che è in città, viene a trovarmi e proviamo qualche idea», ha raccontato Garrett. «Avevo questo nastro su cui suonavo con un altro contrabbassista. Lavoravamo sul ritmo, e Coltrane era interessatissimo al suono. Avevamo ottenuto lo stesso suono che si può fare con un tamburo ad acqua dell'est dell'India. Uno dei bassi rimane nel registro più grave ed è la pulsazione stabile, mentre l'altro è libero di improvvisare, come farebbe la mano destra sul tamburo. E l'idea piacque a Coltrane».

Per Garrett, Coltrane rappresenta più di un tenorista che ha avuto successo. «Coltrane esprime la libertà individuale senza sacrificio per il messaggio musicale», ha detto. «È la dimostrazione concreta che se hai veramente qualcosa da dire, non hai bisogno di barare».

Il bassista è un musicista troppo bravo per non riconoscere molti dei limiti che il sassofonista rinnovato aveva ai suoi esordi. Ma Garrett ha una spiegazione semplice e simpatetica: «È che aveva un suono in testa ma non riusciva a tirarlo fuori dal suo strumento. È sempre andato nella stessa direzione. Solo che ora è capace di esprimerla meglio. Proprio come Sonny Rollins. Quando Sonny ha cominciato, gli scappavano spesso dei fischi d'ancia. Stava solo cercando di suonare le cose che sentiva in testa. Ogni volta che c'è un innovatore, ci sono molti difetti in come suona all'inizio, perché nessuno ci ha mai provato prima».

Coltrane dice che vuole continuare a espandere la sua crescita armonica, ma allo stesso tempo non gira le spalle a sviluppi ritmici. Nel 1960 ha scritto: «Voglio essere più flessibile per quello che riguarda il ritmo. Sento di doverlo studiare di più. Non ho fatto molti esperimenti sul tempo; per la maggior parte i miei esperimenti sono stati in ambito armonico. Nel passato ho messo da parte tempo e ritmo».

Altri identificano nello sviluppo ritmico una delle aree più fertili per Coltrane. «La sua crescita dev'essere sostanzialmente ritmica», ha detto il bassista Garrett. «La sua concezione armonica sarà limitata finché non arriva a sviluppare pienamente la sua concezione ritmica. Questa è una delle ragioni del suo attuale successo. Si sta espandendo in tutte le direzioni ritmiche, e questo gli dà maggiore agio di arrivare ai suoi momenti culminanti».

A tutti gli effetti, Coltrane è un musicista arrivato. Nessuno gli richiede ulteriori sviluppi. Oggi ci si aspetta che perfezioni ciò che ha introdotto. Lo stesso Coltrane guarda la sua posizione e risponde confuso: «Non l'ho ancora trovato. Ascolto tutto il tempo, ma non l'ho ancora trovato».

Dov'è? Che cos'è? Come farà a sapere di averlo?

«Non so cosa sto cercando», risponde lui francamente. «Qualcosa che non è stato ancora suonato. Non so che cosa sia. So che sentirò di raggiungerlo. Continuerò a cercare».

Due anni fa Coltrane disse di avere «qualcosa che ho paura di suonare. La gente non me lo consentirebbe».

«Non ricordo di cosa stessi parlando di preciso», afferma ora. «Probabilmente di cose che ho già sperimentato. Sono passato attraverso tutte le cose che volevo fare. Qualcuna mi è piaciuta e ci sto ancora lavorando. Altre ho dovuto scartarle».

Inquieto e scontento, sostiene che pur non essendo insoddisfatto del contributo che sta dando ora, allo stesso tempo non si sente del tutto appagato. Sente ancora la morsa tenace di quella sensazione di incompletezza che nel 1957 l'aveva spinto via dalla sua "accoglienza sul mercato" e l'aveva fatto muovere in una direzione che lo soddisfacesse di più. Ma non conosce risposte sicure al completamento del suo percorso.

«È che non riesco a trovare le canzoni giuste», spiega. «Ascolto ovunque. Ascolto altri gruppi, dischi, i musicisti con cui suono, sforzandomi di trovare quello che cerco. Imparo molto dai ragazzi del gruppo. Eric Dolphy è un musicista spaventoso, e suona i suoi strumenti in modo incredibile. Quando è lì sul palco, che cerca e sperimenta, imparo moltissimo da lui, ma non ho ancora trovato esattamente quello che voglio».

Ed ecco la soluzione ovvia che un musicista può mettere in atto quando il materiale disponibile non offre più né stimoli musicali né spazi espressivi. «Bisognerà che mi metta a scrivere i brani io stesso», ha detto senza manifestare alcuna arroganza. «E non voglio davvero sottrarre tempo al mio strumento. Scrivere è sempre stato secondario per me, ma di recente vedo che passo sempre più tempo a scrivere, dal momento che non riesco a trovare i pezzi giusti».

Gli amici e i collaboratori più vicini al riservato e tranquillo sassofonista trattengono il fiato, sperando che inizi a scorgere un bagliore del suo vago arcobaleno. Forse non c'è nessun tenorista così audace, così aggressivo e così pieno di volontà tra le altre figure guida della musica di oggi. L'uso efficace e sperimentale del sax soprano da parte di Coltrane è considerato da molti un passo ulteriore nell'impiego dei colori nel jazz moderno. Ma coloro che lo conoscono personalmente stanno aspettando qualche segnale della brusca e avventurosa deviazione che due anni fa ha buttato Coltrane sotto i riflettori.

Qualche osservazione è rivestita dalla fede cieca, e anche qualche rara speculazione, come quella di Adderley: «Non si sa mai quello che sta per fare. Magari tra qualche mese viene fuori con una cosa del tutto diversa».

Garrett osserva con ammirazione: «Sarà sempre nuovo e fresco e avanti a tutti. Non sacrificherà nulla. Impara e prova nuove idee in continuazione».

Eddie Vinson ricorda da molti anni addietro e oggi ripete: «Quel ragazzo ai vecchi tempi era qualcosa di straordinario. Cambiava il suo modo di suonare quasi ogni sei mesi. E anche adesso non si può mai dire quello che tra sei mesi potrebbe suonare».

Costante cambiamento: questa è la caratteristica fondamentale di John Coltrane che è rimasta impressa a tutti quelli che lo conoscono bene. E la devozione alla musica: vive e respira musica. Intervistare Coltrane dà la sensazione di scrutare l'anima di un essere umano. L'amore e il rispetto che onestamente porta al suo lavoro, e la sua umiltà priva d'imbarazzo di fronte al suo attuale dilemma sgorgano fuori senza che ci sia bisogno di chiedere. Sembra che voglia condividere il suo scacco matto con il mondo con la vaga speranza che qualcuno da qualche parte possa avere la chiave per aprirgli l'intero mondo della musica.

Non ha altri progetti a parte l'ambizione di trovare "qualcosa". Al momento non ha nuove idee per intraprendere ulteriori direzioni. Vuol migliorare e raffinare quello che ha. Il suo prossimo album può darsi che conterrà solo materiale originale. Non è sicuro, ma potrebbe anche reinserire il sassofono contralto nel suo arsenale strumentale. Questo potrebbe aiutarlo a espandere il suo sviluppo armonico. Una cosa di cui è certo è che sicuramente dovrà scrivere di più, che lo voglia o no.

Nel frattempo, continua a dedicarsi alla sua arte con la passione nata dalla conoscenza intima dell'abbandono e della sua devastazione. Lo fa sapendo anche che sta segnando il passo, almeno secondo i suoi stessi criteri. Che buona parte del mondo attorno a lui non abbia ancora capito il suo lavoro non è un problema suo, ma del mondo. Non vuole gloriarsi di una fama arrivata troppo tardi. Coltrane dice che potrebbe davvero guardare il sole che tramonta, e che non può nutrirsi delle lodi di chi si sveglia troppo tardi.

«Voglio solo suonare tutto quello che posso», ha detto quasi disperatamente. «Qualche volta un uomo di spettacolo ha solo un certo periodo produttivo. Spero che a me non accada mai, ma non si può sapere, così voglio suonare più a lungo che posso».

John Coltrane ed Eric Dolphy rispondono ai critici di jazz

Don DeMicheal

Don DeMicheal è stato il direttore di «Down Beat» dal 1961 al 1967. Suonava vibrafono e batteria, ha contribuito alla nascita del Chicago Jazz Festival, ed è stato uno dei co-fondatori, insieme ad Art Hodes, Muhal Richard Abrams, Joe Segal e Bob Koester, del Jazz Institute of Chicago.

Tra il 1958 e il 1962 «Down Beat» pubblicò cinque articoli importanti dedicati a Coltrane. Al momento in cui venne pubblicato questo, l'ultimo, Eric Dolphy non faceva più parte del suo gruppo (anche se in diverse occasioni suonò come ospite nei due anni seguenti). Questo articolo fu l'ultimo che «Down Beat» avrebbe pubblicato su Coltrane prima della sua morte.

↠ Da «Down Beat», 12 aprile 1962, pp. 20-3.

John Coltrane è stato al centro di controversie critiche sin da quando aveva iniziato a dispiegare le sue "cortine di suono" nel periodo in cui suonava con Miles Davis. Disprezzato all'inizio per i suoi assoli spesso involuti e colmi di note, Coltrane non prestò orecchio alle critiche e continuò le sue esplorazioni musicali. Nel tempo, il suo approccio armonico – perché le cortine non erano altro, in sostanza, che accordi eseguiti a grande velocità – è stato accolto e perfino lodato dalla maggioranza dei critici di jazz.

Ma quando i critici avevano raggiunto Coltrane, il sassofonista tenore si era già evoluto verso un altro modo di suonare. Coltrane II, per così dire, era molto interessato a uno sviluppo lineare di temi che sembravano scolpiti o strappati da grandi blocchi di granito. Non furono avanzate molte critiche a questo secondo e architettonico Coltrane.

Tuttavia, musicista dalla mente analitica e sempre in movimento, Coltrane sembrava aver abbandonato l'architettura per mezzi di espressione meno concreti e più astratti. Questo terzo Coltrane, l'attuale, ha

incontrato una crescente barriera di critiche, molte delle quali contrassegnate da un fervore di crociata.

La critica a Coltrane III è quasi sempre associata alla critica al suo commilitone Eric Dolphy, membro di quel gruppo di musicisti che suona quella musica che è stata battezzata la "new thing".

Lo stile di Dolphy è stata lodato e condannato fin da quando è apparso sulla scena nazionale del jazz, circa due anni fa. La scorsa estate Dolphy è entrato nel gruppo di Coltrane per un tour. Ed è stato durante questo tour che Coltrane e Dolphy sono stati violentemente attaccati da John Tynan, condirettore di «Down Beat» e primo critico a prendere una posizione pubblica netta contro quello che i due stavano suonando.

Sul «Down Beat» del 23 novembre 1961 Tynan aveva scritto: «Al Renaissance Club di Hollywood ho recentemente assistito pieno d'orrore a una dimostrazione di quella che pare una crescente tendenza anti-jazz, i cui maggiori esempi sembrano i due esponenti [Coltrane e Dolphy] di quella che viene chiamata musica d'avanguardia.

«Ho sentito una buona sezione ritmica andare sprecata [...] dietro gli esercizi nichilistici dei due fiati [...]. Coltrane e Dolphy sembrano votati a distruggere deliberatamente [lo swing] [...]. Sembrano essersi buttati con la loro musica su un percorso anarchico che potrebbe essere definito anti-jazz».

Il termine anti-jazz fu ripreso da Leonard Feather e usato come base per saggi critici su Coltrane, Dolphy, Ornette Coleman e la "new thing" in generale su «Down Beat» e «Show».

La reazione dei lettori sia alle osservazioni di Tynan sia a quelle di Feather è stata immediata, surriscaldata, e spaccata quasi a metà.

Ora Coltrane e Dolphy hanno accettato di discutere la loro musica e le critiche di cui è stata oggetto.

Una delle accuse ricorrenti è che le loro esibizioni si protraggono troppo a lungo, che Coltrane e Dolphy suonano e suonano, perdendo ispirazione e suscitando monotonia.

Coltrane ha risposto: «Sono lunghe perché tutti i solisti cercano di esplorare tutte le strade che il brano offre. Cercano di usare nei loro assoli tutte le risorse che hanno a disposizione. Ciascuno ha parecchio su cui lavorare. Per esempio quando suono io ci sono certe cose che cerco di portare a termine, e lo stesso vale per Eric e McCoy Tyner [il pianista di Coltrane]. Prima di aver finito, il brano si è espanso su un tempo piuttosto lungo.

«Non è una cosa pianificata, è che va così. Le performance diventano sempre più lunghe. Crescono in questo modo, pare».

Ma, secondo i critici, dev'esserci una sintesi, così come uno scrittore deve curare il proprio lavoro in modo da attenersi all'argomento e non diventare erratico e noioso.

Coltrane è d'accordo che si debba arrivare a una sintesi, ma essenzialmente per un motivo diverso da quello che ci si aspetterebbe.

«Certe volte», dice, «quando dividiamo la serata con un altro gruppo, per poter suonare un certo numero di brani ogni sera, non si può suonare un'ora e mezzo di seguito. Bisogna suonare 45 o 55 minuti e alternarsi con l'altro gruppo. E per questa ragione, per una necessità di questo tipo, credo che sia importante tagliare e accorciare.

«Ma quando puoi suonare senza limiti di tempo, e tutto funziona bene dal punto di vista musicale, se c'è continuità, in realtà non fa differenza quanto a lungo si suoni.

«D'altra parte, se ci sono dei punti morti, allora non è una buona idea suonare troppo a lungo».

Uno dei brani che il gruppo di Coltrane suona a lungo è "My Favorite Things", una canzone che, suonata come la suonano loro, può avere un affascinante effetto ipnotico, anche se a volte sembra troppo lunga.

Ascoltandolo con attenzione suonare "Things" la sera prima dell'intervista, sembrava che avesse in realtà suonato due assoli. Dopo averne finito uno era tornato al tema per un po' e poi aveva iniziato un'altra improvvisazione.

«È così che è costruita la canzone», ha spiegato Coltrane. «È divisa in due parti. Le suoniamo tutte e due. C'è una parte in minore e una in maggiore. Noi improvvisiamo su quella in minore, e poi improvvisiamo nei modi maggiori».

C'è una lunghezza definita per i due modi?

«È completamente lasciato all'artista, alla sua scelta», ha risposto. «Una volta la suonavamo alternando i modi, prima minore, poi maggiore, poi ancora minore, ma stava diventando davvero troppo lunga, a quel punto in un set di lunghezza media non ci restava tempo per altri brani».

Ma suonare assoli così lunghi non significa esporsi sempre al rischio di rimanere senza idee? Che cosa succede quando hai suonato tutte le tue idee?

«Allora è facile fermarsi», dice Coltrane con un sorriso. «Se mi sembra di suonare giusto delle note... succede se magari non sento il ritmo, o se non sono in forma come dovrei. Quando me ne rendo conto durante un assolo, cerco di portare le cose a un punto in cui l'ispirazione inizia a tornare, in cui le cose sono spontanee e non artificiose. Se arrivo di nuovo a quel punto, mi sento di continuare – è di nuovo una cosa viva. Ma se questo non succede, preferisco smettere, rinunciare».

Dolphy, che è rimasto seduto come uno spiritello mentre Coltrane parlava, era completamente d'accordo sul fatto che bisogna fermarsi quando l'ispirazione è sfuggita. Lo scorso autunno al Monterey Jazz Festival il gruppo di Coltrane-Dolphy era in programma nella serata d'apertura. Quella notte Dolphy suonò a momenti come se stesse imitando gli uccelli. La sera prima dell'intervista alcuni assoli di Dolphy al flauto riportarono alla mente il concerto di Monterey. Lo faceva apposta?

Dolphy ha sorriso, dicendo che lo faceva apposta e che gli erano sempre piaciuti gli uccelli.

Nel jazz è accettabile l'imitazione degli uccelli?

«Non so se è accettabile nel jazz», ha detto, «ma a me piace farlo. Qualche volta arriva nel quadro dello sviluppo di quello che sto facendo. Qualche volta non mi viene. Quando suonavo a casa [in California] gli uccelli cantavano sempre insieme a me. Allora interrompevo il lavoro che stavo facendo e mi mettevo a suonare con gli uccelli».

Dolphy ha poi descritto come, una volta registrati e rallentati, i canti degli uccelli abbiano rivelato un timbro simile a quello del flauto. E viceversa, ha raccontato, come un flautista classico abbia suonato e inciso i canti degli uccelli, e quando la registrazione è stata riprodotta a velocità più alta, somigliava davvero al canto degli uccelli.

Dopo aver chiarito la sua posizione sul collegamento tra i canti degli uccelli e la musica del flauto, Dolphy ha spiegato l'uso dei quarti di tono quando suona il flauto.

«È quello che fanno gli uccelli», ha detto. «Gli uccelli hanno delle note che stanno tra una delle nostre note e l'altra... uno cerca di imitare qualcosa che fanno, e magari per esempio è tra un fa e un fa diesis, e bisogna scendere o salire d'altezza. È veramente bellissimo! E succede quando uno si mette a suonare. Si cerca di farci qualcosa. La musica indiana ha in parte le stesse qualità, scale diverse e quarti di tono. Non so che etichetta tu ci voglia mettere, ma è bello».

La domanda che molti critici hanno in testa, anche se spesso non la esprimono a parole, è: che cosa stanno cercando di fare John Coltrane ed Eric Dolphy? oppure: che cosa stanno facendo?

E a questa domanda ha fatto seguito un silenzio di trenta secondi interrotto solo dal commento di Dolphy: «È una buona domanda».

Dolphy è stato il primo a cercare di esprimere i suoi obiettivi musicali:

«Ciò che mi diverte di più è proprio cercare di fare qualcosa. È l'ispirazione la cosa che mi spinge. È una sensazione che mi aiuta a suonare. È come non avere nessuna idea di quello che si sta per fare. Abbiamo un

obiettivo, ma succede sempre qualcosa di spontaneo. Questa è l'idea di base per tutto il gruppo. Quando suona John, può portare a qualcosa che non immaginavamo si potesse suonare. Oppure è McCoy che fa qualcosa. O il modo in cui suonano Elvin [Jones, il batterista del gruppo] o Jimmy [Garrison, il bassista]: fanno un assolo o qualcos'altro. O quando la sezione ritmica sta su una certa cosa in modo diverso. Sento che sono queste le cose che più mi ispirano».

Coltrane, che era rimasto seduto in contemplazione accigliata mentre Dolphy ragionava, per dare la sua risposta cominciò dal passato:

«Eric e io parliamo di musica da molti anni, più o meno dal 1954. Siamo amici da un bel po'. Abbiamo seguito il corso della musica. Ne abbiamo sempre parlato, discutendo quello che succedeva nel corso degli anni, perché amiamo la musica. Quello che stiamo facendo ora è iniziato qualche anno fa.

«Qualche mese fa Eric era a New York, dove il gruppo stava lavorando, e aveva voglia di suonare, voleva venire e suonare insieme a noi. Così gli abbiamo detto di venire e suonare, e così ha fatto – e ci ha sconvolto tutti. Fino a lì mi ero sentito a mio agio con il quartetto, ma poi è arrivato lui, ed è stato come avere un altro membro della famiglia. Aveva trovato un altro modo di esprimere la stessa cosa che anch'io esprimevo nel modo che avevo trovato io.

«Dopo che venne a suonare con noi abbiamo deciso di vedere che cosa ne sarebbe venuto fuori. Abbiamo cominciato a suonare alcune delle cose di cui prima avevamo solo parlato. Da quando è entrato nel gruppo, ha allargato i nostri orizzonti. Ora proviamo a fare un sacco di cose a cui non avevamo mai pensato prima. Questo mi ha aiutato, perché ho cominciato a scrivere – è necessario avere delle cose scritte per poter suonare insieme. Suoniamo cose più libere di prima.

«Mi piacerebbe che nel gruppo lui si sentisse a casa sua, e trovasse uno spazio per sviluppare quello che vuol fare come individuo e come solista, proprio la stessa cosa che spero succeda per tutti gli altri membri del gruppo. E mentre facciamo questo vorrei anche che all'ascoltatore arrivasse un po' di queste belle cose, un po' di questa bellezza».

Coltrane ha fatto una pausa, perso nei suoi pensieri. Nessuno diceva nulla. Poi ha continuato:

«Nella musica io sento qualcosa di più della bellezza, e credo che anche per gli altri musicisti sia così. Vorremmo far arrivare all'ascoltatore quello che sappiamo di sentire. Speriamo che possa essere condiviso da tutti. In sostanza è quello che cerchiamo di fare. Non abbiamo mai parlato proprio di ciò che vogliamo fare. Se mi fai questa domanda, potrei darti

oggi una risposta e domani dirti qualcosa di completamente differente, perché ci sono davvero molte cose che si possono fare in musica.

«Ma, soprattutto, io credo che il desiderio principale di un musicista sia dipingere un'immagine delle molte e meravigliose cose che sa e che percepisce dell'universo. È proprio questo la musica per me – è solo un altro modo di dire che viviamo in un grande e bellissimo universo, che ci è stato dato, e questo è un esempio di come sia magnifico e completo. Ed è quello che mi piacerebbe fare. Credo sia una delle cose più grandi che si possono realizzare nella vita, e ciascuno cerca di farlo a modo suo. Quello del musicista è attraverso la sua musica».

Questa filosofia sul rapporto tra musica, vita e universo, dice Coltrane, è «così importante per la musica, e la musica stessa è così importante. Qualcuno se ne accorge da giovane, all'inizio della carriera. Io non l'ho realizzato presto quanto avrei dovuto, quanto avrei voluto. Qualche volta bisogna prendere le cose quando succedono ed essere contenti».

Quando ha cominciato a pensarla in questo modo?

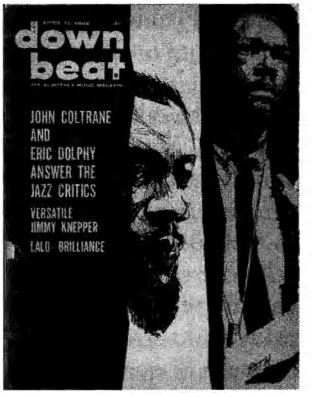
«Credo di aver imboccato la mia strada nel '57, quando ho cominciato a colmare le mie lacune musicali, anche se in quel momento lavoravo con un approccio accademico e tecnico. È solo di recente che ho provato a essere ancora più consapevole di quest'altro aspetto: il rapporto tra la vita e la musica. Mi sembra di essere di nuovo agli inizi. E con questo torno al gruppo e a quello che stiamo cercando di fare. Sono fortunato di trovarmi nella compagnia in cui sono ora, perché qualsiasi cosa voglia fare, ho lo spazio per provarci. Rispondono così bene che è facile provare cose nuove».

A questo punto è intervenuto Dolphy dicendo: «La musica è un riflesso di tutto. Ed è universale. Tipo, magari senti uno che viene dall'altro capo del mondo, un altro paese. Non li conosci neppure, ma loro sono nel tuo cortile, capisci?».

«È un riflesso dell'universo», aggiunge Coltrane. «Come avere la vita in miniatura. Basta prendere una situazione della vita o un'emozione che si conosce e metterla in musica. Per esempio si può prendere una scena che si è vista e metterla dentro la musica».

Gli è mai riuscito di ricreare una situazione o una scena?

«Ci stavo arrivando», risponde, «ma non ci sono ancora riuscito. Sto iniziando a capire come fare. Conosco un sacco di musicisti che l'hanno fatto. A me sta succedendo proprio ora. In realtà, quando uno sta facendo un assolo, ci sono molte cose che succedono. Probabilmente lui stesso non sa quante atmosfere o quanti temi ha creato. Alla fine quello che conta è l'ascoltatore. Sai, senti diverse persone dire: "Guarda, mentre lui suonava



Due modi di vedere John Coltrane ed Eric Dolphy. Nell'interpretazione del grafico di «Down Beat» (a sinistra) figurano due personaggi seri, quasi sinistri (specialmente Dolphy), con espressioni vagamente minacciose. Un'istantanea (a destra), invece, mostra un Dolphy sorridente e un Coltrane rilassato davanti alla casa di Trane a Queens, attorno al 1961.

ho provato questo" o "ho pensato a quest'altro". Non si può prevedere quello che pensa la gente. Le persone assorbono quello di cui hanno fatto esperienza. Suonare per la gente è un processo di condivisione».

«Si possono percepire le vibrazioni delle persone», aggiunge Dolphy.

«E la gente può anche dare qualcosa», dice Coltrane. «Se suoni in un posto dove veramente piaci al pubblico, tu e il tuo gruppo, possono farti suonare come non ti sei mai sentito suonare prima».

Chiunque abbia sentito il gruppo di Coltrane dal vivo in una situazione del genere conosce l'effetto quasi ipnotico che può avere sul pubblico e il coinvolgimento quasi incontenibile degli ascoltatori. Ma qualche volta, si è detto, lo sforzo per arrivare all'entusiasmo in sé porta all'interno del gruppo a risultati non musicali. Sono conseguenze del genere ad aver dato luogo al termine "anti-jazz".

Una definizione di questo tipo era destinata a provocare una reazione in musicisti come Coltrane e Dolphy. Senza un sorriso, e senza rancore, Coltrane dice che vorrebbe sentire che cosa intendono esattamente i critici che hanno usato tali termini in rapporto alla sua musica. E dopo, dice, potrebbe dare una risposta.

Una delle accuse è che la musica di Coltrane e Dolphy non abbia swing.

«Non so come rispondere a questo», dice Dolphy.

«Forse non ha swing...», suggerisce Coltrane.

«Non posso dire che abbiano torto», dice Dolphy. «Però io sto ancora suonando».

"Beh, tu non pensi che abbia swing?" – gli chiedo.

«Certo che lo penso», risponde Dolphy. «In realtà, ha talmente tanto swing che non so come fare – mi emoziona troppo. Sono d'accordo con John: mi piacerebbe sapere come spiegano "anti-jazz". Forse hanno qualcosa da dirci».

«Ci sono vari tipi di swing», dice Coltrane. «C'è il 4/4 normale, accentato pesantemente dalla cassa. Poi c'è quello che suona l'orchestra di Count Basie. In realtà, qualsiasi gruppo che mette insieme singoli musicisti ha una diversa natura, un diverso swing. E lo stesso vale per questo gruppo. Ha una dimensione diversa da quella di qualsiasi altro. È difficile rispondere a chi dice che non ha swing».

Poi, esaurita la prima reazione difensiva, Coltrane concede:

«È più che probabile che ci siano molte cose da fare per migliorare il gruppo. Ma tutto dev'essere fatto al momento giusto. Ci sono cose a cui si arriva con la crescita. Torniamo a parlare di sintesi, cose del genere. Ne ho sentito il bisogno, come ho sentito il bisogno di lavoro di gruppo – nel corso dei brani, un po' di cemento su questo blocco, un pilastro lì, un po' più di cemento qui, eccetera. Ma al momento non so ancora esattamente come farlo. Così invece di fare una mossa solo perché so che devo fare qualcosa, una mossa a cui non sono arrivato grazie al lavoro, attraverso qualcosa che sento naturalmente, non la voglio fare.

«Ci possono essere molte cose che ora mancano nella musica che possono nascere se stiamo insieme abbastanza tempo. Quando arriveranno, saranno cose basate su quello che il gruppo è davvero. Cose che solo il gruppo ha, e saranno nate dal gruppo».

Coltrane ha detto che sentiva di non aver ancora risposto adeguatamente ai suoi critici, e che per farlo avrebbe dovuto incontrarli e discutere su quanto avevano affermato, così da poter arrivare a capire veramente quello che volevano dire.

Dolphy ha osservato che i critici dovrebbero consultare i musicisti quando c'è qualcosa che non capiscono. «È un po' inquietante per un musicista», ha detto, «quando qualcuno scrive qualcosa di negativo su di lui senza chiedergli nulla sul punto. Il musicista si sente quantomeno ferito. Ma non abbastanza ferito da smettere di suonare. Il critico può influenzare un sacco di gente. Se è successo qualcosa di nuovo, qualcosa che nessuno sa che quel musicista sta facendo, dovrebbe parlargliene. Perché a qualcuno potrebbe piacere; potrebbero essere interessati a saperne di più. Qualche volta fa davvero male, perché un musicista non solo ama

il proprio lavoro, ma ci si guadagna la vita. Se qualcuno scrive qualcosa di negativo su un musicista, magari la gente non lo va a sentire. E non perché pensa che non suoni bene, ma solo perché qualcuno ha scritto delle cose che hanno influenzato molte persone. Dicono: "Ho letto questa cosa, e non credo che il tale sia un granché perché il tal altro ha detto così"».

Dolphy ha introdotto un punto che preoccupa molti critici di jazz: a volte i lettori dimenticano che la critica è il pensiero di una sola persona. Un critico parla dei suoi sentimenti, delle sue reazioni, di quello che sente in una performance o in un brano musicale.

«La cosa migliore che può fare un critico», afferma Coltrane, «è capire completamente quello di cui sta scrivendo e poi entrare in scena. Questo è tutto quello che può fare. Io ho visto anche critiche favorevoli che rivelavano una mancanza di analisi profonda, il che le rendeva poco più che superficiali.

«Quello che serve è capire. È tutto quello che puoi fare. Arrivare a capire il meglio possibile la cosa di cui vuoi scrivere. È allora che hai fatto il meglio che potevi. È lo stesso con un musicista che cerca di capire la musica meglio che può. Senza dubbio nessuno di noi ci arriva al cento per cento, né nella critica, né nella musica. Non si arriva a una percentuale neppure vicina a quella, ma dobbiamo tutti provarci.

«Capire è tutto. Parlando con un critico bisogna cercare di capirlo, e lui può cercare di capire il tuo ruolo nel gioco. Con questa comprensione, non si può sapere che cosa potremmo arrivare a fare. Ne trarremmo tutti beneficio».

Nonostante abbia detto di non essere riuscito a rispondere ai suoi critici, forse John Coltrane ha avuto più successo di quanto pensava.

Lettera a Don DeMicheal

John Coltrane

Questa lettera venne pubblicata su *Coltrane. A Biography* di C.O. Simpkins. In essa Coltrane accenna al proprio senso di disagio con il termine "jazz", che avrebbe espresso apertamente in un'intervista in Giappone del 1966 (cfr. p. 232 e sgg.). La lettera è datata 2 giugno 1962; Coltrane un paio di giorni prima aveva iniziato un ingaggio di due settimane al Birdland. Don DeMicheal a quell'epoca era direttore di «Down Beat».

2 giugno 1962

Caro Don,

Molte grazie per avermi mandato il bel libro di Aaron Copland, *Music and Imagination*. Lo trovo complessivamente rivelatore dal punto di vista storico e molto istruttivo. Tuttavia non credo che i suoi punti di partenza siano del tutto essenziali o applicabili al musicista di "jazz". Questo libro sembra essere scritto più per il compositore americano di musica classica o semi-classica che ha il problema, così come lo vede Copland, di non essere parte integrante della comunità musicale, o di avere difficoltà a individuare una filosofia positiva e una giustificazione per la sua arte. Il musicista di "jazz" (puoi tenerti questo termine come tanti altri che ci sono stati imposti) non ha per niente questo problema. Noi non abbiamo assolutamente motivo di preoccuparci della mancanza di una filosofia positiva e affermativa. Fa parte di noi. Il fraseggio, il suono della musica attesta questo. Ne siamo naturalmente dotati. Puoi credermi, saremmo tutti scomparsi anni fa se non fosse così.

Per quanto riguarda la comunità, l'intera faccia del globo è la nostra comunità. Vedi, per noi è molto facile creare. Siamo nati con questo sentimento che viene fuori, non importa quali siano le condizioni intorno a

noi. Se no, come avrebbero potuto i nostri padri fondatori produrre tale musica all'inizio, quando si trovarono certamente a vivere in comunità ostili (come molti di noi oggi) dove si doveva avere paura di tutto, mentre c'erano pochi dannati di cui ci si poteva fidare? Qualsiasi musica che sia cresciuta e si sia diffusa come la nostra ha, deve avere uno spirito affermativo intrinseco. Chiunque dica di dubitarne, o sostiene di credere che gli esponenti della nostra musica di libertà non siano guidati dalla stessa natura, è preda di pregiudizi, o sterile musicalmente, o è solo stupido, o lo fa con un preciso scopo. Credimi, Don, sappiamo tutti che questa parola di cui tanti sembrano avere oggi paura, "libertà", ha un bel po' a che vedere con questa musica.

Comunque, ho trovato molti punti interessanti nel libro di Copland. Per esempio: «Non posso immaginare un'opera d'arte che non sottintenda delle convinzioni». Neppure io. Sono sicuro che tu e molti altri avete letto con piacere questo libro ben scritto, e ne avete tratto molte cose valide.

Se posso, vorrei esprimere una sincera speranza che in un futuro ravvicinato, una vigorosa analisi dei materiali presentati in questo libro e in altri simili possano aiutare ad aprire quelle orecchie che sono ancora chiuse alla musica progressiva creata dagli artisti indipendenti di oggi. Quando si arriverà a questo risultato, sono certo che i proprietari di tali orecchie riconosceranno facilmente la vitalità di questa musica e la grande gioia che se ne può trarre. Penso anche che grazie a un tale onesto lavoro i contributi di artisti creativi del futuro saranno accolti, apprezzati e goduti con maggiore facilità, in particolare dall'ascoltatore che rischierebbe di perderne il significato (intellettualmente, emozionalmente, socialmente, eccetera) a causa di inibizioni, mancanza di comprensione, limitate possibilità di associazione, o per altre ragioni.

Sai, Don, oggi leggevo un libro sulla vita di Van Gogh, e mi sono dovuto fermare per pensare a questa forza meravigliosa e tenace: l'urgenza creativa. L'urgenza creativa era presente in quest'uomo che si trovò così in contrasto con il mondo in cui viveva, ma a dispetto di tutte le avversità, delle frustrazioni, dei rifiuti, eccetera, un'arte viva e meravigliosa continuò a sgorgare in abbondanza... Se solo potesse essere qui oggi. La verità è indistruttibile. Sembra che la storia mostri (e ancora oggi è così) che l'innovatore viene il più delle volte accolto con una certa quantità di critiche severe, che in genere sono proporzionali a quanto è lontano dai modi prevalenti dell'espressione, o come vuoi chiamarli. Il cambiamento è sempre difficile da accettare. Vediamo anche questi innovatori che cercano sempre di rivitalizzare, estendere e ricostruire la situazione che hanno trovato nei propri ambiti, ovunque ce ne sia bisogno. Molto spesso

sono emarginati, rifiutati, cittadini di second'ordine, eccetera, proprio nelle società a cui procurano così tanto nutrimento. Spesso sono persone che devono sopportare nelle loro vite delle grandi tragedie. Qualsiasi cosa succeda, che siano accolti o rifiutati, che siano ricchi o poveri, sono sempre guidati da quella grande ed eterna costante: l'urgenza creativa. Preserviamola e diamo tutta la lode al Signore.

Grazie e auguri a tutti.

Sinceramente,
[John Coltrane]

P.S. Congratulazioni all'autore dell'articolo *Thunder in the Wings* [Tuoni tra le quinte], credo che fosse Bill Mathieu, che si sta costantemente dimostrando uno dei migliori per quanto riguarda la teoria musicale. Grazie anche a Martin Williams per il suo intervento molto bello nello stesso numero.

In città: Coltrane è tornato ed è meglio di prima

Tony Gieske

Questa breve recensione/intervista è densa quasi quanto un assolo di Coltrane, presentando su di lui una vasta gamma di informazioni seppure in un piccolo spazio.

↠ Da «The Washington Post», 31 agosto 1962, p. B11.

Un oscuro e angusto nightclub di Washington questa settimana è gremito di gente che va ad ascoltare John Coltrane, l'uomo che è stato definito il più grande sassofonista del mondo ma che solitamente non lo ammette.

Le Bohemian Caverns, al 2001 della Undicesima Strada NW, hanno alzato i prezzi a cifre formidabili per lo speciale ingaggio di una settimana che celebra l'inizio del suo secondo anno. Ciò nonostante, il locale è costretto a mandare via i clienti.

Coltrane, la cui espressione facciale varia dall'accigliato all'accigliato, è rimasto sorpreso quando ha sentito quanta gente paga per andare a sentirlo. «Non sono sicuro che mi faccia piacere sentirmi addosso tutta questa pressione. Vorrei poter offrire di più alla gente», ha detto. «Ci sono così tanti sassofonisti che dicono più di me».

Attento alla dieta, stava cenando con un bicchiere di succo di vongole gelato, seguito da un bicchiere di succo d'arancia, seguito da un bicchiere di succo di pompelmo, il tutto zavorrato da un po' di noci salate che si portava dietro in un barattolo.

Sul palco Coltrane è un vortice demoniaco, ma quando non suona è la mitezza fatta persona. Dopo un assolo se ne va a sedersi tranquillamente in un angolo buio, nascosto dietro il bassista.

Dice che non si arrabbia quasi mai. «Quando c'è qualcosa che mi dà fastidio me ne sto da solo a farmi sbollire il cattivo umore. Dopo un po', qualsiasi cosa sia passa. Ma non succede spesso.

«In realtà tutto il gruppo è un po' così. Hanno tutti un carattere molto stabile. Lavoriamo insieme da oltre un anno e non c'è mai stata una discussione personale. Non sono mai stato in un gruppo del genere», ha detto.

Il carattere liscio come il vetro dei rapporti interni al gruppo quando non sono sul palco è in netto contrasto, per non dire altro, con la loro musica.

Elvin Jones, con i suoi diabolici occhietti infuocati, attacca la batteria come un peso massimo e si fa sentire a isolati di distanza. Il pianista McCoy Tyner crea un pedale con la sinistra che fa sembrare decisamente irrilevante la tensione creata dal *Bolero* di Ravel.

Jimmy Garrison, al basso, solca un contrappunto primordiale agli altri due.

I musicisti viaggiano insieme, vivono insieme e suonano insieme quasi costantemente, e su suggerimento di qualcuno – Coltrane non è molto fantasioso – il sassofonista ha detto che in qualche modo era come essere in una famiglia.

«Elvin è il più emotivo, quello che più facilmente reagisce male, credo», racconta Coltrane. «Si sente in come suona, allora qualcuno si gira e gli chiede: "Ma che succede?" Ma dopo un paio di set torna tutto normale.

«Dopo il lavoro ognuno va per conto suo e facciamo cose diverse», aggiunge il leader.

Le sue vittorie nei referendum tra i critici gli fanno piacere – «le targhe fanno un bel vedere sulla parete» – ma non se ne vanta per nulla.

Si potrebbe dire che Coltrane mette tutti i suoi colori nella sua musica, che richiede tutta la sua attenzione – feroce, potente e velocissima. Lui stesso non sembra per niente un caporchestra. Non sorride per nulla al pubblico, non racconta barzellette, non fa strane mosse e quasi non parla, in realtà.

Non usa neanche l'altro trucco, correntemente in voga, di ringhiare al pubblico e guardarlo male. Dopo che ha suonato uno dei suoi assoli di quaranta minuti afferrando i più intimi sentimenti di un pubblico rapito, con un educato cenno del capo torna nel suo angolo tra assordanti applausi.

Nell'anno che è passato dall'ultima volta che ha suonato a Washington, Coltrane ha continuato il suo viaggio che lo porta sempre più lontano sulla via del proprio originale sviluppo musicale. I pedali

che aveva cominciato a usare allora sono diventati emozionanti quasi in modo insopportabile, e la sezione ritmica si muove fuori e dentro il ritmo con libertà inebriante. Tyner, in particolare, è migliorato in modo spettacolare, rendendo esplicite molte delle idee che prima erano solo sottili allusioni.

A Coltrane, uomo che sembra totalmente e continuamente assorto nella musica, è stato chiesto se si annoia mai e se gli è mai venuto in mente di cambiare lavoro. «Fare musica è la cosa migliore a cui posso pensare», ha risposto. «Se ci fosse qualcosa di meglio dovrebbe essere più che meraviglioso».

Il gruppo suona fino a domenica.

Note di copertina per Duke Ellington & John Coltrane

Stanley Dance

Stanley Dance intervistò Coltrane per queste note di copertina probabilmente nell'ottobre 1962 (l'album fu registrato il 26 settembre 1962 e pubblicato verso gennaio 1963).

Tre dei principali modelli stilistici nel jazz sono stati Louis Armstrong, Coleman Hawkins e John Coltrane. Presentandoli a turno a Duke Ellington, il produttore Bob Thiele ha dimostrato in modo convincente la centralità della posizione di Duke. [...]

«Mi piacerebbe davvero imparare tutti i brani di Duke», ha detto John qualche settimana dopo la seduta che si ascolta qui. «Ho la sensazione che ci sia molto da scoprire nella sua musica. Ha coperto così tanto territorio, e forse lavorandoci sul serio uno se ne potrebbe fare un'idea in quattro o cinque anni. Una volta ho lavorato con Johnny Hodges, e quello è stato il momento in cui sono arrivato più vicino a Duke prima di questa data. Per me sono due re». [...]

Per Coltrane, questa occasione ha comportato notevoli incombenze musicali. «Sono stato veramente onorato», ha detto in seguito con la sua tipica modestia, «di avere avuto la possibilità di lavorare con Duke. È stata un'esperienza meravigliosa. È arrivato a dei livelli tali a cui io non sono ancora giunto. Mi sarebbe piaciuto risuonare tutti quei pezzi ma poi penso che le interpretazioni non avrebbero avuto la stessa spontaneità. E magari non sarebbero state neppure meglio!».

Duke certamente ha apprezzato quella spontaneità. Quando si parlava di registrare un pezzo una seconda volta, ha detto: «Non gli chiedete di farne un'altra. Finirebbe per imitare se stesso».

Si sono trovati bene insieme. Tutti e due sono arrivati con i loro esperti di ritmo. I due batteristi presto sono andati in cerca di combustibile

a un bar vicino; i bassisti hanno iniziato un'amichevole conversazione; e i due leader si sono messi a decidere la scaletta. Poi mentre Duke sedeva al piano e buttava giù il programma dei primi brani, John accendeva il primo di una serie di lunghi sigari marroni. Si era stabilito un clima rilassato e molto promettente, e si era poi mantenuto. [...]

Nel brano d'apertura, "In a Sentimental Mood", Coltrane dimostra immediatamente la sua capacità di suonare con espressione una bella melodia. La interpreta con malinconia, in un'atmosfera meditativa che è del tutto appropriata, e che trasmette ammirazione per il compositore e amore per la sua musica. È come se si fosse dedicato a cercare tutto quello che era possibile suonare in quel brano. L'assolo e l'introduzione di Duke sono in piena sintonia con l'idea di Coltrane. [...]

"Big Nick" è dedicato a [George] "Big Nick" Nicholas, un eccellente tenorsassofonista che Coltrane ricorda dai suoi giorni con Dizzy Gillespie. «Ripensandoci», dice John, «sembra avere qualcosa che avrebbe potuto adattarsi allo stile in cui lui amava suonare, o no?». La sua decisione di suonare il pezzo al soprano avrebbe certamente lasciato campo aperto a Big Nick! [...] John non aveva dubbi sul fatto che la composizione sarebbe stata adatta anche per Ellington. «Suona in un modo tale», ha detto, «che può suonare qualsiasi cosa!».

In un articolo di Gene Lees sul mensile «Jazz»[1], si prevede che la musica di Coltrane possa «attraversare un altro periodo di rapida evoluzione», come risultato di questa collaborazione relativamente breve con Ellington. È più che possibile, perché l'influenza catalitica di Duke è unica nel jazz. L'unica certezza è che qui c'è musica calda e affascinante che sarà una piacevole sorpresa sia per i fan di Ellington sia per quelli di Coltrane.

[1] Gene Lees, *Consider Coltrane*, «Jazz», febbraio 1963, p. 7.

Intervista con John Coltrane

Jean Clouzet e Michel Delorme

Questa intervista ha avuto luogo a Parigi, il 17 novembre 1962. Michel Delorme riferisce che l'introduzione di Jean Clouzet sia un po' esagerata; vi si dichiara che l'intervista «iniziò a mezzogiorno e non finì che il giorno dopo verso le cinque del mattino». Delorme, invece, afferma che verso mezzogiorno incontrarono Coltrane all'aeroporto per richiedergli l'intervista, che Coltrane concesse; poi i due lo raggiunsero nella sua stanza d'albergo più tardi nel pomeriggio, verso le 15.00 o le 16.00, e iniziarono la conversazione che si concluse quella sera stessa dopo il concerto delle 18.00.

In ogni caso è una delle più interessanti interviste rilasciate da Coltrane.

↠ Da «Les Cahiers du Jazz», 8, 1963, pp. 1-14. Traduzione [in inglese] di John B. Garvey.

L'intervista che segue è estratta da una lunga conversazione che abbiamo avuto con John Coltrane, Michel Delorme e io: una lunga conversazione perché, seppure cominciata a mezzogiorno del 18 [*sic*; in realtà 17] di novembre, non terminò prima delle cinque del mattino del giorno successivo, da qualche parte tra il Blue Note e il Mars Club, interrotta solo dalle due ore di riposo che si concesse John e naturalmente dai due concerti che diede all'Olympia.

Questa intervista non si propone di presentare importanti rivelazioni sul musicista o sull'uomo; la sua ambizione, per quanto possa averne una, lo porrebbe in una prospettiva opposta. Le risposte di Coltrane alle domande che avevo preparato, in realtà, hanno confermato quello che certi critici americani ed europei sono costretti, in misura crescente, ad ammettere: mentre alcuni sono riusciti a discutere di un libero virtuosismo tecnico, un'irrazionalità e una follia più o meno deliberate, Coltrane ci insegna, al contrario, a trovare logica, rigore e autocontrollo eccezionali.

L'interprete di "My Favorite Things" ha ceduto alla più affascinante tentazione che si possa presentare a un artista, qualsiasi sia il campo in cui si esprime: un'immersione completa nelle profondità del proprio animo, un'esplorazione metodica, ostinata, e disperata, in quanto senza fine, delle proprie risorse e delle proprie possibilità. Questa rivelazione del suo paesaggio interiore, questo frenetico non guardare a ciò che è già stato ottenuto ma solo a quello che si dovrebbe, che si potrebbe ancora ottenere, esprime in ogni attimo una lucidità agli antipodi del delirio. In effetti Coltrane vede questo viaggio nell'ignoto come un calarsi nel profondo, non come una caduta. Non procede mai a tentoni ma solo quando i problemi sono stati previsti, e i rischi valutati – in altre parole, solo quando il "successo" è sicuro.

Alcune delle sue risposte possono causare sorpresa o addirittura shock attraverso quella che sembra essere falsa modestia (se davvero uno crede che tutti i musicisti di cui vengono avanzati i nomi, che si tratti di Eric Dolphy o Charlie Mingus o Ornette Coleman o Art Blakey, abbiano compiuto sforzi più originali o più convincenti dei suoi). Non prendiamoci in giro: siamo davanti all'autentica sincerità di un artista, di un creatore che è pienamente cosciente della distanza tra quanto ha già realizzato e quello di cui è capace. Questa insoddisfazione, questo rifiuto di fermarsi, sia pure per un momento, rappresenta in un certo senso una delle caratteristiche essenziali della più grande personalità odierna della musica neroamericana.

I concerti parigini del novembre 1962 hanno chiaramente mostrato un progresso nella reazione del pubblico che era venuto a sentire Coltrane. Gli spettatori all'Olympia sembravano essere passati dall'incomprensione e ostilità a quel sentimento ambiguo che, se non è ancora vero amore, è già più che simpatia. Ma nello stesso momento in cui si poteva pensare che il pubblico stesse piano piano riempiendo la trincea scavata tra sé e Coltrane, era anche possibile che la trincea in realtà si stesse allargando ancora di più. Solo perché, questa volta, non c'erano fischi a disturbare gli assoli coltraniani, possiamo davvero dire in buona fede che la partita è stata vinta e il disagio dissipato? Bisognerebbe essere superficiali o molto ottimisti per vedere un passo definitivo verso la comprensione in quello che è solo, senza dubbio, l'inizio di un'abitudine. La strada su cui Coltrane ha lanciato la propria musica è in primo luogo il risultato di un'esperienza personale, egocentrica, a voler azzardare l'uso di questa parola, dato che tende alla completa realizzazione di quello che lo attrae, e solo secondariamente – quasi per caso, poiché è immaginabile che basti a se stesso – ad avvicinare gli individui che potrebbero partecipare al go-

dimento dei suoi eventuali frutti. John, come ci ha già confidato, spera che un dialogo del genere sia possibile. Ma fare il primo passo vorrebbe dire non essere onesto con se stesso. E se rallentasse il suo ritmo per permetterci di raggiungerlo, il Graal che insegue sparirebbe certamente all'orizzonte. Così Coltrane, per ripetere un commento di Jean Wagner, ha intrapreso la costruzione di una "cattedrale", ma non sappiamo nulla dei mezzi che usa e degli obiettivi che vuole raggiungere.

Lo si voglia o no, una musica come quella di John Coltrane oggi non può essere compresa nella sua intera essenza. Dobbiamo ricordarci che la avviciniamo solo in modo soggettivo. In rapporto al nostro carattere, alla nostra sensibilità o alla nostra facilità di adattamento, la ascoltiamo affascinati o con manifesta ostilità. Un musicista di jazz francese confidava

Coltrane nel retropalco all'Olympia, Parigi, 17 novembre 1962.

l'altra sera, a chiunque volesse ascoltarlo, la propria irritazione verso certi giovani fan che sostenevano di apprezzare le improvvisazioni coltraniane mentre lui, malgrado la sua profonda conoscenza musicale, restava escluso da quella forma di musica. Mettere il problema in questi termini è certamente il modo migliore per allontanarsi da quello che si sostiene di voler avvicinare. Avere una grande conoscenza musicale non aumenta le possibilità di entrare nell'universo musicale di John Coltrane. Dal momento in cui diventa complesso, il discorso coltraniano si allontana da noi in misura quasi totale. Abbiamo la sensazione che corrisponda a una logica interna, ma non sappiamo quale sia.

Naturalmente, anche opere come "West End Blues" o "Ko-Ko" incontrarono, alla loro uscita, la medesima incomprensione, e tra qualche anno "Africa" o "Chasin' the Trane" saranno probabilmente considerati gli anelli più solidi della storia del jazz. In ogni modo, lo sforzo che dovremmo fare oggi è più importante di quanto sia stato in qualsiasi momento di questa storia. Il bop, giusto per fare un esempio, non fu il lavoro di un uomo ma al contrario la condivisione di certi concetti musicali, di certe regole che poterono essere rapidamente assimilate dai musicisti e poi dai fan. Così, ripetiamolo ancora una volta: le opere di Coltrane, di Coleman e degli altri Mingus, pur avendo molti punti in comune, pur sembrando seguire a volte binari paralleli, o puntare a uno stesso bersaglio, non possono tuttavia essere riunite sotto la stessa bandiera. D'altra parte, se alcuni degli elementi introdotti dal bop hanno dominato le nostre abitudini musicali così totalmente al punto che non ci sorprende che gran parte della musica si ispiri sempre di più alle fonti del jazz moderno, è ancora piuttosto improbabile che i fuochi d'artificio accesi da John Coltrane diventino presto familiari al pubblico generico, che ispirino canzoni e pezzi da ballo: la musica di Coltrane, almeno nella forma in cui viene presentata oggi, introduce elementi che spaventerebbero il più intrepido degli arrangiatori di musica commerciale.

Quindi cercare di giudicare il discorso coltraniano in termini strettamente musicali, confrontandolo con la nostra usuale scala di valori, è un'eresia. I soli che hanno una possibilità di afferrarne il significato sono quelli fedeli al suo spirito e non alla sua lettera, alle sue intenzioni e non al suo linguaggio, dato che al momento quest'ultimo non ci ha ancora lasciato accedere alla maggior parte dei suoi segreti. Se siamo abbastanza fortunati da essere attratti da tutta la ricchezza che si percepisce nelle improvvisazioni coltraniane – comprese, tra le altre cose, un'ambizione e una sicurezza di sé da far girare la testa, una disciplina che si avvicina all'ascetismo, un desiderio sempre più pronunciato di avvicinare quella

che, oltre le apparenze, rappresenta la vera essenza della musica, e quel modo di esprimere il dolore umano che non è stato espresso meglio se non in poche opere di questo secolo – se siamo sensibili a tutto questo e ad altro ancora, possiamo accompagnare Coltrane nel suo progresso; se no, probabilmente non lo raggiungeremo mai. Dobbiamo riuscire a portarci a lui soli, nudi, senza abitudini, senza pregiudizi, senza memorie. La ricompensa sarà proporzionale ai nostri sforzi. Coltrane sembra non sapere ancora quanto lontano riuscirà ad andare. Diamogli fiducia. Anche se arriva in un vicolo cieco, potremo almeno avere la memoria di un magnifico e illuminante viaggio attraverso paesaggi di cui, senza di lui, non avremmo neppure immaginato l'esistenza.

Jean Clouzet

Ecco alcune delle domande che abbiamo fatto a John Coltrane:

Su un recente numero di «Down Beat», il critico americano John Tynan ha riunito, sotto il nome di "New Thing", la musica di Eric Dolphy, Ornette Coleman, e la tua. Sei d'accordo con questa classificazione? E in caso affermativo, che cosa pensi di avere in comune con quei due musicisti?

COLTRANE: È difficile per me rispondere con precisione a questa domanda. C'è senza dubbio un'origine, una base comune nella nostra musica, ma credo che Ornette, di noi tre, sia quello che si è spinto più in là; sostanzialmente si è liberato delle strutture che la maggior parte di noi usa ancora. Lui non ha accolto le idee esistenti, e già questo gli ha fatto portare la sua musica in una direzione del tutto unica, dato che è profondamente diversa da ciò che è stato fatto fino ad oggi; malgrado questo, penso di poter suonare con lui, e inoltre, come probabilmente saprai, è un'esperienza che ho già fatto. Anche Eric ha fatto sforzi eccezionali per sfuggire agli schemi improvvisativi convenzionali. Per quanto mi riguarda, i miei sforzi sono stati gli stessi, ma non so ancora se hanno avuto successo. Credo sinceramente che il lavoro di Ornette e di Eric sia più riuscito del mio. Penso anzi di essere abbastanza indietro. Non ho fatto lo stesso tipo di salto in avanti dato che continuo a usare le stesse strutture basate sugli accordi.

Lavorando con Miles Davis, ho iniziato ad apprezzare le sostituzioni di accordi, ad essere a mio agio con gli accordi che venivano suggeriti, ma si trattava pur sempre di accordi; questo è il motivo per cui non credo di essere andato molto avanti. In effetti, Eric è qui e Ornette è là, e io sono

da qualche altra parte. Loro sono andati oltre i mezzi di espressione normali per raggiungere un idioma particolare in cui eccellono. Per quanto mi riguarda, io sto andando avanti quanto può chiunque lo voglia. Quello che ho cercato di fare è stato modificare il mio modo di suonare. Loro ci sono riusciti, come in molte altre cose: hanno completamente cambiato la struttura della loro musica. Dolphy ha anche cambiato la composizione del suo gruppo, dato che non ha più il pianoforte.

Sulla copertina americana di Olé *si legge una frase presa da una conversazione che hai avuto nel 1961 con Ralph J. Gleason che cercherò di citarti a memoria: «Nel corso di un ingaggio all'Apollo, sono stato obbligato ad abbreviare i miei assoli e ho dovuto suonare in dieci minuti quello che normalmente suono in trenta, così mi è venuto in mente che forse potrei improvvisare per periodi più brevi, aggiungere un'altra voce melodica, e ottenere un risultato diverso». A che punto sei su questo progetto e perché, dopo l'esperimento con Dolphy, sei tornato alla formula del quartetto?*

Co: Non ricordo molto bene le parole che hai appena citato, ma ti posso dire questo: preferisco di gran lunga suonare da solo e poter improvvisare più a lungo; è questa la ragione principale per cui non ho preso nessun altro nel gruppo dopo che Eric Dolphy se n'è andato. Un'altra ragione importante è che non è venuto fuori nessuno che mi potesse andare altrettanto bene; per questo preferisco suonare in quartetto aspettando un altro Dolphy. Lui era perfetto. È l'unico solista che mi ha soddisfatto completamente. Quando è entrato nel mio gruppo, non avevamo bisogno di scrivere le parti né altro. Suonava le sue idee e tutto filava alla perfezione. Questo è il genere di musicista che vorrei di nuovo. Prenderei qualsiasi trombettista che potesse suonare in quel modo ma in realtà non conosco nessuno in questo momento che mi piaccia veramente; mi piacciono tutti i giovani trombettisti di oggi, ma non ne conosco nessuno che vorrei avere nel mio gruppo. Finché non lo trovo, preferisco suonare in quartetto; ma, lo ripeto, sinceramente, il mio gusto mi porta a suonare lunghi assoli invece che a tagliar corto con le mie improvvisazioni. Ogni volta che mi viene richiesto, è sempre per una particolare ragione dovuta alla situazione del momento; è quello che abbiamo dovuto fare all'Apollo dove, avendo un tempo limitato per improvvisare, ci è stato richiesto di stare dentro certi limiti. Ma certe sere, quando iniziamo a suonare, sentiamo l'ispirazione e vediamo davanti a noi la possibilità di arrivare a realizzare qualcosa di buono, e allora ci sembrerebbe illogico e irragionevole tagliare i nostri assoli. Il modo in cui

suono difficilmente si adatta a limitazioni temporali. Le mie idee devono svilupparsi naturalmente in un lungo assolo. Non ci posso fare molto: è una cosa che devo accettare com'è.

La tua concezione musicale è così profondamente personale che sembra ti debba isolare, creando una specie di muro tra te e gli altri grandi della scena odierna del jazz. È solo un'impressione? Potresti per esempio entrare come solista nel gruppo di Charlie Mingus?

Co: Beh, penso di sì. Finora non se n'è presentata l'occasione, ma l'esperienza mi interesserebbe moltissimo. Il nostro incontro sarebbe certamente complicato, dato che Mingus lavora al di fuori delle forme e delle strutture normali, e io non credo di essere andato avanti quanto lui, no, davvero non lo credo.

Prendiamo un gruppo più... tradizionale. Potresti prendere il posto del sassofonista tenore con i Messengers e suonare quello che vuole Blakey?

Co: Anche in questo caso ti direi di sì. Vedi, quello che vuole Art più di ogni altra cosa è l'entusiasmo. E in realtà è quello che vogliono tutti i capiorchestra. Prendi un musicista giovane: se ha entusiasmo, quella "spinta" che significa così tanto per molti di noi, sii indulgente con lui anche se la sua tecnica zoppica; aspetta con pazienza mentre migliora, dato che promette molto di più di chi invece ha tecnica ma manca di entusiasmo, convinzione ed energia. Ho incontrato Art nel corso di diverse sedute di registrazione, e ti posso assicurare che gli piacciono i sassofonisti che suonano con forza ed entusiasmo.

I vari musicisti che hanno fatto parte del tuo gruppo sono sempre stati di colore: è un caso, oppure pensi che la sensibilità dei bianchi non sia capace di adattarsi alla forma musicale che hai creato?

Co: Secondo me, questo problema di sensibilità opposte non è a livello razziale ma a livello individuale. Non so di criteri che possano differenziare un musicista bianco da uno nero; e in tutti i casi, non credo che ne esistano. Se uno conosce bene il proprio strumento, ha interesse per quello che facciamo e gli piace la nostra musica, non c'è problema e a partire da questo può suonare con noi senza problemi. Ci sono musicisti che percepiscono con più facilità di altri la forza, il "sentimento" di un gruppo. Queste persone che hanno l'impressione di capire quello

che sta succedendo e che possono fondere naturalmente il loro modo di sentire con quello del gruppo, sono molto spesso giovani musicisti che sono andati a sentire i più anziani da cui vogliono imparare qualcosa. All'inizio, sono spinti dalla musica che sentono dentro, poi, in un secondo tempo, iniziano a essere influenzati da quello che sentono, e alla fine, quando hanno raggiunto una certa maturità, entrano a far parte di questa o quella orchestra. È solo un problema di comprensione, e non ha niente a che fare con la questione del colore della pelle.

Sembra che tu sia un grande ammiratore di Sidney Bechet, a cui hai perfino dedicato un pezzo; tuttavia la tua idea del sax soprano è in apparenza diametralmente opposta alla sua. Non hai anche tu questa impressione?

Co: Hai ragione, le nostre idee sono molto differenti, ma questo non mi impedisce di amare Sidney per la sua perfetta padronanza dello strumento e per tutto quello che ci ha dato. Naturalmente c'è una grande differenza di età, ma tra cinque o sei anni apparirà sulla scena del jazz un altro musicista che butterà sottosopra le idee che abbiamo oggi, perché, se ci sono musicisti che restano legati alla tradizione del loro tempo, ce ne sono altri che suonano in modo da prefigurare un'era che verrà.

Quando scegli un nuovo tema, che criteri usi per decidere se interpretarlo al soprano invece che al tenore, o viceversa?

Co: È difficile da spiegare. È qualcosa di indefinibile, una certa qualità sonora a cui voglio arrivare, un equilibrio da raggiungere tra l'atmosfera specifica del brano e il suono che la possa riprodurre nel modo più fedele. Questo è l'obiettivo che suggerisce l'uso del tenore o del soprano.

Così, non potresti suonare "My Favorite Things" al tenore?

Co: [*ridendo*] No, certamente no!

Una volta hai detto che un giorno avresti dovuto decidere tra soprano e tenore. Potremmo sapere quale sarà la tua decisione?

Co: È un problema che non ho ancora risolto. Il soprano richiede un modo particolare di tenere le labbra: richiede più muscoli del tenore, e per questo le labbra fanno male presto. Se sviluppo l'abitudine di suonare molto "stretto" la mia imboccatura potrebbe diventare troppo stretta per

il tenore: questo è il problema. E potrebbe accadere presto; in effetti, sono sicuro che accadrà. Suono il soprano più o meno da due anni e i primi sintomi sono già apparsi. Sono queste difficoltà tecniche, soltanto queste, che mi obbligheranno a scegliere lo strumento da suonare in futuro. Chiaramente il soprano val bene la perdita dell'imboccatura da tenore, ma è tuttavia possibile che alla fine scelga il tenore. No, veramente, non posso rispondere con certezza alla tua domanda.

Perché non suoni tanti armonici quanti ne suonavi qualche mese fa?

Co: Per il momento ne ho avuto abbastanza. Gli armonici sono troppo difficili, alla fine mi "fischiano" sempre.

È stato scritto che a volte il tuo suono assume aspetti della voce umana. È una cosa voluta o è semplicemente una conseguenza del tuo modo tagliente di suonare?

Co: Le due ipotesi che hai appena fatto tengono conto di un aspetto del mio stile musicale. Mi piace ascoltare certi suoni e cerco di riprodurli nella mia musica.

Le tue performance concertistiche sembrano mostrare una tendenza ad abbandonare certe strutture del jazz, per esempio il 4/4, e una certa rarefazione degli assoli di basso e batteria. Di che cosa si tratta esattamente?

Co: No, non credo che la tua osservazione trovi giustificazione nella mia attuale concezione musicale. Non devi dimenticare che lo scorso anno c'era un'altra voce musicale nel mio gruppo, cioè Eric e i miei assoli non lasciavano quasi più spazio alla libera espressione del bassista e del batterista; ma stasera è una cosa completamente differente e ti posso assicurare che presto, sul palco dell'Olympia, Jimmy ed Elvin prenderanno assoli. Per quanto riguarda il 4/4, non ho niente contro di esso, e qualche volta in realtà lo suoniamo.

Perché in alcuni dei tuoi dischi recenti hai usato due bassisti invece di uno solo?

Co: Per alcune delle mie recenti interpretazioni ho cercato la possibilità di sentire dietro di me più varietà ritmica del solito, e credo di esserci riuscito con due bassisti. Ma in questo momento non ho in programma di

continuare in quella direzione e di riprovare quell'esperimento. Cercherò sicuramente di ottenere un effetto identico con un solo bassista oppure anche – perché no? – del tutto senza bassista. Si potrebbe in effetti immaginare un trio in cui la continuità ritmica possa essere solo suggerita dal nostro battere del piede. Ma se continuo a usare un bassista, spero che possa suonare in assoluta libertà: questo vuol dire non rimanere bloccato in una linea ritmica immutabile.

È per questo problema che Steve Davis, Art Davis, Reggie Workman e Jimmy Garrison si sono succeduti nel tuo gruppo mentre McCoy Tyner ed Elvin Jones hanno mantenuto i loro posti?

Co: In una sezione ritmica, quello che conta di più è arrivare a una certa consistenza del sound del gruppo, a una certa unità di timbri; questa è la ragione per cui il rapporto tra pianista, bassista e batterista dovrebbe essere il più possibile perfetto. Art, Steve, Reggie e Jimmy hanno suonato molto bene, e non voglio fare alcuna distinzione tra loro, ma mi sembra che Jimmy sia quello che si integra più perfettamente tra McCoy ed Elvin. Vedi, è tutta questione di timbri, di arrivare a un certo suono, e non c'entrano niente la tecnica e le idee musicali dei bassisti che si sono succeduti nel mio gruppo.

Ti senti a tuo agio dentro una big band? In Africa/Brass *la band serve solo a fare da sfondo ai tuoi assoli. Questa è la tua idea di big band, oppure ti vedresti all'interno di un gruppo formato in modo più classico, cioè una band in cui il musicista è solo parte di un gruppo e non un "solista accompagnato". Dialogo o sfondo sonoro, in che direzione vanno le tue preferenze?*

Co: In questo momento non credo di volere il dialogo tra solista e band di cui parli. Ho già fatto diversi tentativi in questa direzione. So che si possono avere ottimi risultati suonando in quel modo, e che se ne possono trarre grandi soddisfazioni, ma in questo momento non ci sto pensando. *Africa/Brass* è venuto da un'idea differente. *Africa/Brass* era il quartetto sostenuto da una big band. Abbiamo preso quello che McCoy doveva suonare al piano e l'abbiamo arrangiato per l'orchestra, così non era altro che un "grande pianoforte" che suonava uno sfondo musicale. In questo modo non sono stato io a dovermi adattare, a cercare di suonare secondo quello che faceva la band. Magari un giorno riuscirò a fare qualcosa con una big band più ortodossa, ma non ho ancora capito come potrebbe essere fatto.

Pensi che un tentativo del genere ti aiuterebbe a esprimerti?

Co: No, quello potrebbe essere solo un esperimento, dato che i piccoli gruppi mi danno molta più libertà di improvvisare, di sicuro. In ogni modo, è questo il motivo per cui non voglio creare un nuovo gruppo in questo momento.

Ma se tu dovessi fare una nuova seduta con una big band, con quale arrangiatore ti piacerebbe lavorare? Un uomo come Gil Evans, per esempio?

Co: Non lo so. Non ho un'idea molto chiara di come dovrebbero andare le cose. Gil è certamente un grande compositore e anche un grande arrangiatore, quindi con lui non ci sarebbero problemi. Se io sapessi esattamente quello che voglio fare, se avessi in testa un'idea precisa, spingerei Gil in quella direzione e lui ci riuscirebbe con grande facilità: è così che lavora con Miles. Scrive tutto quello che Miles gli chiede di fare e ottiene subito il suono giusto dato che riesce a equilibrare gli strumenti in modo particolarmente eccellente. Quindi molto probabilmente riuscirebbe a fare tutto quello che gli chiedo, ma, lo ripeto, non sono ancora arrivato a questo livello.

Sei soddisfatto del tuo disco con George Russell, New York, N.Y.*?*

Co: L'ho sentito solo una volta dopo la registrazione, così non posso parlartene molto. Ti posso solo dire che la raccolta è molto bella e mi piace il sound del gruppo.

Non ti senti un po' costretto in questo tipo di concezione?

Co: Sì, naturalmente, e non è il modo in cui preferisco suonare, ma non ci posso fare niente. Quando accetto una seduta di registrazione, sono impegnato a realizzare qualsiasi cosa mi venga richiesta, anche se le mie idee in materia sono diverse o i solisti con cui devo suonare non sono particolarmente compatibili con me.

Ti interesserebbe un'incisione con gli archi?

Co: No, almeno non in questo momento. Ho appena finito una seduta in studio e ne devo fare altre due quest'anno. In genere subito dopo aver finito una registrazione inizio a pensare a quella successiva, ma in questo momento non ho un'idea precisa sul mio prossimo disco.

Per sviluppare il tuo stile improvvisativo attuale, ti senti a tuo agio con gli standard, i classici del jazz, quanto con le tue composizioni originali?

Co: Sì, in tutta sincerità sì. Quando sei tu a scrivere un brano, naturalmente, sei sicuro che si adatti esattamente alle tue idee, al tuo modo di suonare, ma è anche possibile trovare degli standard che si attagliano perfettamente al tuo modo di vedere le cose. Se il pezzo che si va a eseguire è buono poco importa chi sia l'autore della composizione. Ci sono standard che ti mettono a tuo agio, e altri che ti irritano. Il problema è trovare il tema che si adatti esattamente all'espressione della tua personalità e del tuo modo di sentire. Ma la scelta del materiale non è il fattore dominante, e in effetti in questo ambito siamo molto conservatori.

Poco fa parlavamo dei Messengers: beh, Blakey usa quei temi in 3/4, 6/8 o 4/4 che suoniamo noi. Alcuni gruppi chiamano spesso brani in 5/4 anche se noi non ci abbiamo fatto ancora niente. La maggior parte del nostro repertorio è fatta di standard, pezzi lenti e blues. Stiamo cercando di non allontanarci troppo dalle strutture tradizionali della musica jazz. È solo durante le mie improvvisazioni che cerco di andare più in là possibile, dal punto di vista musicale, e voglio che le persone che suonano con me facciano lo stesso nell'ambito della loro concezione.

Con te i pezzi lenti sembrano andare in due direzioni opposte. Qualche volta, come in "Ev'ry Time We Say Goodbye", la tua improvvisazione diverge molto poco dalla linea iniziale; al contrario, in "Greensleeves" per esempio, trasformi il tema completamente, facendolo letteralmente esplodere. In che direzione vanno le tue preferenze in questo momento?

Co: Certi brani sono adatti a noi proprio come sono stati scritti e non hanno bisogno di essere modificati. Questa è una questione strettamente personale: è un problema di concezione. Nel mio repertorio ci sono brani che mi soddisfano come sono, dato che la bellezza della loro linea melodica non ha bisogno di nessun apporto esterno, e altri che devono essere arricchiti dato che si tratta solo di punti di partenza per l'improvvisazione. Ma anche in quel caso, dipende tutto da come ti senti e quali sono le tue sensazioni al momento di suonare.

Qual è esattamente l'importanza dell'inserimento di elementi africani e orientali nella tua musica?

Co: Quello che mi attrae nelle musiche che citi sono i colori e i ritmi che mi portano.

È per ragioni di colore e ritmo che ami Ravi Shankar?

Co: [*ridendo*] In effetti amo molto Ravi Shankar. Quando sento la sua musica, la voglio copiare – non nota per nota naturalmente, ma nel suo spirito. Quello che mi attira di più in Ravi è l'aspetto modale della sua arte. In questo momento, al livello in cui mi trovo, sento che sto attraversando una fase modale. Sai, sono passato attraverso diverse fasi. C'è stato un momento in cui stavo attraversando la fase degli accordi, al tempo in cui ho registrato *Giant Steps*; ora sono nella mia fase modale. C'è un sacco di musica modale che ogni giorno viene suonata nel mondo. È particolarmente evidente in Africa, ma anche guardando alla Spagna o alla Scozia, all'India o alla Cina la puoi trovare in ogni momento. Se si vuol guardare davvero al di là delle differenze di stile, ci si rende conto che c'è una base comune. Questo è molto importante. Certo, la musica popolare inglese non è la stessa del Sud America, ma se si tolgono le caratteristiche puramente etniche – cioè l'aspetto folk – ci si trova davanti allo stesso sound pentatonico, a strutture modali comparabili. È questo lato universale della musica che mi interessa e mi attira, ed è la direzione in cui voglio andare.

Una domanda molto importante, John. Per te, suonare significa solo un tentativo di risolvere certi problemi armonici, melodici e ritmici, o stai anche cercando il modo di provocare certe reazioni nel tuo pubblico, di creare una particolare atmosfera; alcuni critici sono arrivati al punto di suggerire l'ipnosi: di che cosa si tratta esattamente?

Co: Al momento in cui iniziamo a suonare ci troviamo davanti alla maggior parte dei problemi intrinseci a qualsiasi creazione musicale, indipendentemente dalla forma che prende. È inevitabile, e credo che sia lo stesso per tutti i musicisti. D'altra parte, è per il pubblico che stiamo suonando. Io cerco di arrivare a toccare le persone che mi vengono a sentire, e credo che gli altri membri del mio gruppo abbiano lo stesso obiettivo. In realtà non stiamo tentando di provocare uno stato d'ipnosi o cose del genere; vogliamo solo raggiungere il pubblico, comunicare con lui, fargli provare le stesse cose che proviamo noi. Io suono quello che sento dentro, e spero che quello che sento dentro dica qualcosa anche al pubblico. È facile saltare su e dire: «Ho un messaggio per voi», ed esprimere questo messaggio a parole, ma quando il tuo mezzo di espressione è la musica allora non è così facile. Comunque non dovremmo restare isolati. Quello che sentiamo nel profondo di noi dovremmo comunicarlo agli altri. In

effetti non sono sempre sicuro di quello che la gente vuole esattamente, e temo di sbagliare quando cerco di indovinare. In ogni caso, se prendiamo ogni individuo singolarmente, vuole davvero le stesse cose che vuole il suo vicino? Per essere sicuro di raggiungere il maggior numero di persone, adesso presento un programma svariato, che mi permette di esplorare il terreno emotivo più ampio possibile. In questo modo accresco le mie possibilità di parlare alla maggioranza e di migliorarmi rimanendo me stesso. Certamente ciascuno troverà le proprie preferenze. Voglio riuscire a portare alla gente qualcosa che dia la sensazione della felicità.

Mi piacerebbe molto scoprire un metodo con il quale se volessi la pioggia, potrei far piovere. Se uno dei miei amici fosse malato, mi piacerebbe suonargli un certo brano, in modo che possa stare meglio; se fosse senza soldi, gli suonerei un altro brano ancora, e immediatamente avrebbe i soldi di cui ha bisogno. Ma quali siano questi brani, e che strada bisogna seguire per arrivare a conoscerli, non lo so. I veri poteri della musica sono ancora sconosciuti. Riuscire a controllarli dovrebbe essere, secondo me, l'ambizione di tutti i musicisti. La conoscenza di queste forze mi affascina. Vorrei provocare la reazione del mio pubblico, creare una vera atmosfera. Questa è la direzione in cui voglio andare, e voglio seguirla il più lontano possibile.

Mi auguro che tutto quello che ho fatto finora sia solo l'inizio. Due anni e mezzo fa ho dato vita al mio gruppo. Prima di allora tutto quello che avevo nei miei dischi erano musicisti presi di qua e di là e ora, per la prima volta, avevo un gruppo davvero mio. Poi abbiamo sviluppato diversi progetti, e credo sinceramente che i risultati raggiunti siano le cose a cui pensavamo allora. Il punto in cui ci troviamo oggi segna la fine di quella prima fase. Forse è venuto il momento di cambiare approccio, e anche io penso che sia venuto. Siamo pronti.

(Conversazione registrata da Jean Clouzet e Michel Delorme)[1]

[1] La registrazione di questa intervista è andata perduta, e Michel Delorme apprezzerebbe molto qualsiasi informazione su di essa. Chiunque lo possa aiutare è pregato di contattare il Curatore del presente volume all'indirizzo email ChrisPFDeVito@gmail.com. È interessante notare che l'unico frammento dell'audio che si conosca non è dell'intervista vera e propria: Coltrane durante l'intervista ricevette una telefonata, e il frammento di nastro arrivato fino a noi cattura la parte della conversazione telefonica in cui parla Coltrane. L'interlocutore è Ben Benjamin, proprietario del club Blue Note a Parigi, e l'argomento è un possibile ingaggio che tuttavia sembra non si sia mai realizzato.

Intervista con John Coltrane

Benoît Quersin

Questa intervista ebbe luogo a Parigi tra un concerto e l'altro, il 17 novembre 1962. In essa, Coltrane accenna alla sua intenzione di fare uno studio "approfondito" della musica dodecafonica. Quando in seguito gli fu chiesto se fosse possibile improvvisare serialmente, rispose: «Si fottano le regole, è il sentimento che conta. Tanto in un assolo si suonano comunque tutte le dodici note» (Joe Goldberg, *Jazz Masters of the Fifties*, Macmillan 1965, p. 210).

QUERSIN: Ti è capitato qualcosa di nuovo dall'ultima volta che ci siamo visti? [Coltrane era stato intervistato da Quersin nel 1961.]
COLTRANE: Beh, no, solo... continuo a... cercare di evolvere [*ride*] potrei dirti, sai, che non succede niente di nuovo. Stiamo cercando di portare a conclusione alcune delle cose che abbiamo cominciato, sperando ci sia qualcos'altro che ci aspetta dopo di queste.
QUE: Qualche estensione.
CO: Già. Lo spero, sì.
QUE: E professionalmente, le cose sono molto migliorate, sì?
CO: Beh, abbiamo cercato di espandere un po' il nostro territorio per quello che riguarda i locali in cui lavoriamo. Siamo stati ingaggiati da diversi club su nello stato di New York. Abbiamo un po' allargato il nostro circuito. È un problema che ci si è presentato: il nostro circuito è piccolo, ormai abbiamo suonato negli stessi club diverse volte. È un po' stancante per l'ascoltatore, capisci, quindi abbiamo cercato di allargare il nostro... cercato di arrivare in luoghi più distanti e...
QUE: Hai cercato di riunire un po' di nuovo materiale?
CO: Sì, l'ho fatto. Ho cercato, ma non sono... non è che sia arrivato in massa, ancora. Ho avuto qualcosa qui e là ma non ho fatto... non sono riuscito a... credo di aver bisogno di un nuovo approccio ai brani che ci

arrivano, e allora potrei usare un sacco di cose già usate in passato. Ma saranno differenti, capisci, avranno un approccio differente.
QUE: Hai pensato di ampliare il tuo gruppo, voglio dire nella strumentazione?
CO: Beh, ci penso sempre, ma non posso farlo finché non avrò migliorato la mia capacità di scrittura. È una cosa che devo fare prima di poter usare un altro fiato. Sì.
QUE: Già, perché...
CO: A meno che io non possa avere qualcuno come Eric Dolphy, vedi. Sì, lui può integrarsi, lui può... in molti casi lui si prepara le parti da solo, sai, oppure...
QUE: Che cosa gli è successo...
CO: ...si inserisce così bene, sai?
QUE: Che cosa gli è successo ora, amico?
CO: Oh, lui ha un quintetto adesso. Ha il suo gruppo.
QUE: *Africa/Brass* è stata la prima esperienza di qualche nuovo suono orchestrale. Pensi di provare ancora qualcosa in quel campo?
CO: Forse per registrare, ma per quello che riguarda andare effettivamente in tour... sono quasi sicuro che non possa succedere – costa troppo usare un gruppo di musicisti come quello. Per registrare, potrei provare qualcosa con magari nove... otto o nove strumenti. Ci sono certe cose che sono... che abbiamo iniziato in *Africa/Brass*, che mi piacerebbe forse, sai, portare un po' avanti, ma ci devo lavorare un po' di più per poterle vedere chiaramente.
QUE: Con che strumenti? Con che tipo di colori?
CO: Hm?
QUE: Quali strumenti? Quali colori?
CO: In *Africa*?
QUE: No, voglio dire in quello...
CO: Oh.
QUE: ...a cui stai pensando.
CO: Oh, beh, non lo so ancora. Perché sto...
QUE: Ah, ci stai solo pensando.
CO: Non lo so. Beh, sì ci sto solo pensando. Probabilmente potrebbe essere qualcosa del genere. Con molti ottoni nella gamma bassa, probabilmente, e legni. Non troppi ottoni acuti come trombe o cornette. Pochi, molto pochi, ma più ottoni bassi e legni. Credo che con qualcosa del genere io possa... sai, possa riuscire a raggiungere il tipo di suono che voglio avere.
QUE: Ti interessa la musica contemporanea [*incomprensibile*]?
CO: Di che genere?

QUE: Beh, il cosiddetto genere classico.
CO: Beh, ho... ho cominciato adesso ad ascoltarla più di quanto non abbia fatto in passato. Voglio studiare alcuni pezzi dodecafonici. In effetti ne ho qualcuno, ma non li ho ancora studiati sul serio. In realtà, se sento il suono, in genere, se c'è, se sento un suono o qualcosa che mi piace, sai, non importa di che periodo sia, mi piace e basta, capisci? Così, non so... non ho – come dicevo – non ho studiato molto della musica contemporanea, ma ho intenzione di fare uno studio approfondito delle composizioni dodecafoniche.
QUE: Pensi che possa essere integrata nel jazz, la tecnica dodecafonica?
CO: Beh, viene... direi che Ornette Coleman la usa. Beh, lui non...
QUE: Consciamente?
CO: ...non è che la usi in effetti, cioè che dica: «Voglio fare questo perché qualcun altro lo sta facendo»: lo fa perché si sente di farlo, capisci? Così, se lo fa nel modo che io considero giusto, in un modo spontaneo, in altre parole, un modo in cui è... uno ci arriva attraverso la propria evoluzione naturale. E non solo perché consciamente voglia fare qualcosa del genere. Questo è il motivo per cui io, voglio dire, non l'avevo effettivamente studiata un granché, perché non mi ero ancora veramente evoluto, per quello che mi riguarda, fino al punto in cui sono adesso – voglio suonare regolarmente solo seguendo la tecnica dei dodici toni. Intendo sempre suonare sulla base degli accordi, ma voglio anche suonare passaggi che contengono i dodici toni, costruendoli secondo il mio tipo di struttura, capisci? Una struttura di sequenze.
QUE: Beh, è un tipo di tecnica molto lenta, voglio dire, ci vuole molto lavoro per seguirla.
VOCE SCONOSCIUTA: Andiamo, John.
CO: Beh, si deve...
VOCE: John.
CO: Sì, ok. [*continua rivolto a Quersin*] Deve venire naturalmente, capisci? E poi – perché lo devi fare proprio come parli e cammini, sai – devi arrivare a farlo al momento. Non è... non vuoi che sia una cosa che devi pensare a casa e prepararla in quel modo, o metterti seduto e studiarla, vuoi che sia una cosa che fai e basta, capisci, lì al momento. È così che deve avvenire. Così devi [*ride*]... deve avvenire così. Devi lavorarci. Beh, penso sia meglio muoversi.
QUE: Grazie.

Intervista con John Coltrane

Michiel de Ruyter

In questi estratti da un'intervista condotta ad Amsterdam il primo dicembre 1962, Coltrane torna su molti degli argomenti toccati nelle sue interviste (soprano o tenore, problemi di bocchino, e altro) ed esprime il suo apprezzamento per la creatività dei membri del suo quartetto. La registrazione audio è disponibile su http://mdr.jazzarchief.nl/interviews/coltrane/.

Soprano *versus* tenore

DE RUYTER: Quando ci siamo parlati lo scorso anno, tra l'altro mi hai detto: «Un giorno o l'altro, dovrò fare una scelta tra il soprano e il tenore».
COLTRANE: [*ride*] Sai, mi ero dimenticato di averlo detto. Credo che la questione fosse molto fresca nella mia mente allora, ma è ancora un problema e non è stato risolto. Ora mi sembra di forzarmi a restare con il tenore, perché non voglio perderlo. Anche se il soprano è così facile da prendere in mano e da suonare, e io... se sono nella mia stanza o in viaggio, è più facile da tenere a portata, capisci?
DE RU: Mm hmm.
CO: Mi ritrovo a suonarlo sempre più spesso. E la maggior parte delle idee che mi vengono derivano dal suo suono e dalla gamma di questo strumento. Mi piace sempre molto, ma sento che devo tornare al tenore, almeno un po', perché in questo momento il soprano è davvero il mio strumento favorito fin da quando l'ho preso in mano. E visto che sto cominciando ad abituarmici, voglio cominciare a rafforzarmi di nuovo al tenore. Voglio passare al tenore anche perché è tempo di cambiare bocchino, sai, e dopo la fine del tour andrò a Parigi per visitare la ditta Selmer. E se le cose vanno come spero, potrei trovare una nuova combinazione

di bocchino e strumento che mi dia qualcosa che riaccenda il mio interesse per il tenore, capisci? Almeno, è quello che spero[1]. [*ridacchia*] [...]

[Il sassofono soprano] ha veramente cominciato a essere il mio preferito, ma non penso che possa prendere nella mia vita il posto del tenore, perché, sai, non ha la potenza del tenore.

DE RU: Mm hmm.

CO: E ho bisogno di quella potenza per far arrivare, capisci, certe idee. Quindi in effetti avrò bisogno di entrambi. Ne sono sicuro.

Il quartetto

CO: Sì, beh, vanno benissimo, sai, ed è proprio una cosa naturale. Entrano nella musica così, ed è molto spontaneo. Io cerco... dò solo uno scheletro o una struttura per un brano e da lì in poi sta a loro creare le proprie parti per il pezzo. E in questo modo è... è meglio, capisci? [...]

In un certo senso prende forma da solo, vedi, attraverso sforzi e contributi individuali. In questo modo tutti hanno una chance di svilupparsi, sai, e svilupparsi con il proprio senso della musicalità, anche, perché devono fare le loro scelte e prendere decisioni, sai, decisioni musicali. Il che mi dà delle idee, vedi [*ride*], perché io non posso pensare batteria come Elvin Jones, non posso pensare basso come Jimmy Garrison, e non posso pensare pianoforte come McCoy, capisci? Non posso. Loro conoscono quegli strumenti molto meglio di me. Molto di più. Quindi è meglio che io non imponga loro troppe delle mie idee.

Chitarra, sitar e arpa

DE RU: Stai sempre giocherellando con la chitarra?

CO: No, no, amico. Ce l'ho a casa. [*ride*] Guarda, non ho tempo anche per quella. Prima mi faceva un po' di compagnia, capisci?

DE RU: Sì.

CO: Mm hmm. Ma ce l'ho sempre, ed è... credo che poi mi ci metterò sul serio perché, beh, dopo che avrò cominciato a comporre allora saprò

[1] L'anno seguente, il 26 ottobre 1963, de Ruyter chiese a Coltrane se avesse poi cambiato il suo bocchino. Coltrane rispose: «No, poi non l'ho cambiato. Ne ho comprati cinque o sei. Bocchini, voglio dire. Ma non sono riuscito a trovare quello che volevo, così sto ancora usando quello vecchio. Che è sempre meglio di tutti quelli nuovi che ho trovato, anche se non mi sta dando il tipo di cosa che voglio. È ancora il migliore che ho, quindi lo devo usare».

Coltrane a Milano, 2 dicembre 1962.

quello che sto cercando e potrò usare i diversi strumenti che ho per casa per aiutarmi a comporre, giusto? Dall'ultima volta che ci siamo visti ho comprato anche un sitar. E... ho sempre l'arpa in giro, e dopo che avrò sistemato i miei diversi modi di comporre, le mie composizioni, allora sarò in grado di usare quegli strumenti con in mente qualcosa di definito.

Giant Steps

Co: Già, ma il mio approccio allora era così limitato. Stavo cercando, stavo cercando, capisci, ma è...
DE RU: Limitato in che senso?
Co: Beh, melodicamente, sì, melodicamente. Quei, ah, *Giant Steps*, tutto quello che ho fatto lì era un tipo di esplorazione armonica, una esplorazione per me, capisci? C'erano delle sequenze armoniche che prima non mi erano familiari, sai, era solo che ci stavo lavorando ed era una cosa nuova per me, e ci lavoravo strettamente da uno schema accordale, una progressione sequenziale, capisci? E non melodicamente. Ed era facile esaurire rapidamente quella storia armonica, sai? Ma scrivere melodicamente è davvero la cosa migliore perché quello... allora non ti muovi secondo una regola fissa qui, una regola fissa lì: comprende tutto. È molto più flessibile e per me porta più lontano lo scrivere in quel modo che scrivere solo da una base armonica.

Melodia

Co: Ora che sto cercando di scrivere a partire dalla melodia, questa sarà più importante, e quindi alla fine potrei arrivare a estrarre qualche melodia che abbia, ah, delle qualità, o un valore durevole di qualche tipo. Melodie che possono essere inserite in interludi o introduzioni o passaggi, sai, cioè potrebbe venire il momento di aggiungere un fiato, magari di riunire un'orchestra, sai...
DE RU: Che tipo di fiato sarà?
Co: Beh, penso una tromba, sai? Non voglio solo una tromba. Mi piacerebbe avere qualcuno come Eric Dolphy, ma [*ride*] quello è impossibile.
DE RU: Non c'è nessuno che suona la tromba in quel modo.
Co: No, lo sai, vero? Mi piacerebbe davvero avere Eric, mi piacerebbe avere Eric Dolphy e un trombettista, ma Eric ora ha il suo gruppo. Forse posso trovare qualche giovane musicista che suona più di uno strumento ad ancia. Se trovo qualcuno che suona diverse ance e un trombettista, no? [...] Penso che nel momento in cui saprò... [*ride*], quando saprò scrivere, non ci saranno problemi [*ride*], ce ne saranno forse anche troppi in giro così. Ci vorrà un anno – credo, sai, non sono sicuro, ma credo che mi ci vorranno sei mesi o un anno per tirarne fuori qualcosa di buono. Perché adesso sono al primo passo, capisci, e a meno che non ci sia un effetto valanga alla svelta mi ci vorrà un po' per diventare davvero bravo, ma ci sarà un inizio, comincerò presto. Non so se aggiungerò quel trombettista tra sei mesi o forse otto mesi o un anno, o qualcosa del genere. A quel punto le mie idee potranno essere abbastanza forti da poter scrivere arrangiamenti, capisci, non proprio scriverli, metterli su, costruirli, e comunque mi piacerebbe sviluppare queste cose con il quartetto, e poi quando arriverà il fiatista saremo così ben preparati su di esse che, sai, potrà limitarsi a suonare quello che sente. Il che sarà meglio.

Parte terza

1963-1967

Dopo il tramonto: i suoi assoli durano 45 minuti

Ken Barnard

Nell'aprile del 1963 Coltrane era in tour a Detroit per una settimana al Minor Key, e ancora lottava con il suo bocchino. (Alla fine l'ebbe vinta il bocchino.)

↠ Dal «Detroit Free Press», 12 aprile 1963, p. B-5.

Quando il sassofonista John Coltrane decide di fare qualcosa, gli piace procedere senza fretta.

Per rilassarsi, Trane fuma lunghissimi sigari brasiliani; e si sa che sul palco i suoi assoli possono durare anche 45 minuti.

Quando martedì sera lui e il suo quartetto hanno aperto l'ingaggio corrente al Minor Key, Trane stava pazientemente lottando con un nuovo bocchino.

«Ha qualcosa di strano», ha detto Trane, «e non si può essere a proprio agio se non si riesce a produrre esattamente il suono giusto. Dovevo essere io a comandare quell'oggetto, e ci siamo scontrati. Gli ho detto: "Ti farò vedere io", ma ha vinto lui!».

Quando è a casa a St. Albans, New York, insieme alla moglie Juanita e alla figlia Toni, di tredici anni, Trane passa delle ore felici, ascoltando la sua collezione di dischi dell'arpista classico Carlos Salzedo.

Trane ha mostrato il suo modo di procedere senza fretta anche in come ha costruito la sua carriera. Figlio di un sarto con la passione per la musica, ad Hamlet, North Carolina, ha studiato il sassofono al liceo e poi a Filadelfia, e in seguito ha intrapreso una crescente carriera con diversi gruppi strumentali.

«Accettavo lavori», dice Trane, «con ogni tipo di gruppo, anche se non ero d'accordo con le loro idee musicali, perché potevo imparare qualcosa e allo stesso tempo guadagnarmi da vivere».

Ha lavorato con Dizzy Gillespie, Earl Bostic e Miles Davis, e ha vinto due premi di «Down Beat» nell'ultimo biennio.

Elvin Jones, di Detroit, è da tre anni il batterista di Trane. Di lui Trane dice: «È l'unico batterista con cui posso suonare. Ha un talento unico, è altamente individuale, e nessuno al mondo suona come lui».

Trane, a 37 anni, ascolta quando può i giovani musicisti di jazz per capire le nuove tendenze. «Quello che sento ora», dice, «è un movimento verso forme più libere di espressione. In questo c'è una sfida.

«Ma non sento mai il jazz andare in una sola direzione; va in tutte le direzioni. Il jazz è legato alle emozioni, e ci sono molte emozioni diverse da esprimere».

Trane in marcia verso una ONU in miniatura

Bob Hunter

Il quartetto di John Coltrane passò le prime due settimane del maggio 1963 al McKie's Disc Jockey Lounge di Chicago. Le occasionali "misteriose" assenze di Elvin Jones citate in questo articolo erano causate da problemi legati alla dipendenza di Jones dalla droga. Il batterista lasciò l'ingaggio per iniziare il soggiorno al Lexington Narcotics Hospital/Clinical Research Center di Lexington, nel Kentucky (lo sostituì Roy Haynes).

↠ Dal «Chicago Daily Defender», 16 maggio 1963, p. 16.

Una sera al McKie's Disc Jockey Lounge con John Coltrane (specialmente la prima) è davvero qualcosa.

È uno spettacolo bizzarro. Trane e i suoi arrivano verso le dieci di sera. Il quartetto – senza John – prova un pezzo veloce mentre Coltrane è occupato nel montaggio dei suoi strumenti (sassofono tenore e soprano).

Alla porta Lulu, da quindici anni compagna inseparabile di McKie Fitzhugh, dice a tutti i clienti che quella sera, e tutte le sere di Coltrane, ci sarà un sovrapprezzo di un dollaro.

Qualche finto appassionato di Trane si ritira alla notizia. All'ingresso si crea un ingorgo. Il bar si riempie; i separé si riempiono, e nel frattempo il grande del jazz che tutti sono venuti a vedere è ancora lì che monta il suo strumento.

Comincia il set

Ben presto il montaggio è finito e comincia il set. La gente continua ad accalcarsi nel locale. E con questa mescolanza di razze, il McKie's Lounge

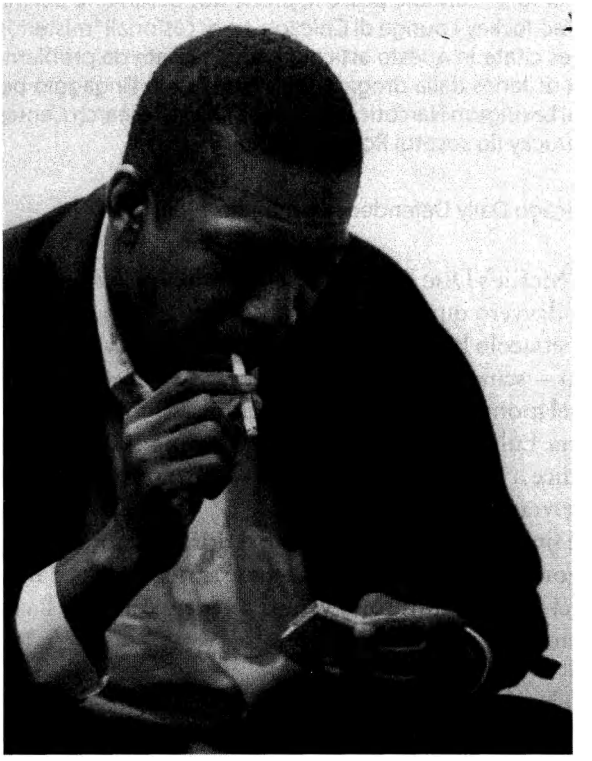
si è trasformato in una miniatura delle Nazioni Unite. Finalmente l'America è veramente il crogiolo del mondo. Il mondo dello swing, intendo.

Ora Trane ha davvero preso il via. Il locale ascolta con attenzione rapita, ma nessuno batte il piede. Non è possibile.

Il barista, John, si piega e chiede: «Ti piace Coltrane?»

«Mi piaceva – quando suonava con Miles Davis», è la risposta «ma ora la sua musica è così avanzata che fa rientrare l'avanguardia nei ranghi».

È difficile descrivere la musica suonata da John Coltrane. I suoi assoli sono taglienti, chiari e precisi. I suoi arpeggi arrivano come le onde durante un tifone o un uragano. E tuttavia il suo sound sembra dare l'impressione che John Coltrane sia almeno dieci anni avanti rispetto al fan del jazz più progressivo.



Coltrane nel retropalco a Newport, 7 luglio 1963.

Un pezzo dei vecchi tempi

Ogni tanto infila un pezzo dei vecchi tempi in 4/4 a mo' di compromesso. È una piccola concessione, ma dopotutto deve dare la possibilità ai clienti paganti che vorrebbero essere alla moda di sembrare davvero un po' alla moda per il resto del pubblico.

Non ci sono abbastanza aggettivi nel dizionario per rappresentare quello che Coltrane cerca di dire. Parole come esuberante, furioso, appassionato e tonante non si adattano alla sua musica.

Il nostro eroe prepara il futuro quanto la Bell Telephone. [...] Vedere e sentire John Coltrane dal vivo è come sbirciare nell'anno 1984. Le sue frasi circonvolute ed esortative hanno la voce dei peccatori quando sanno di essere stati condannati all'inferno.

Per quanto sia grande, Coltrane non può reggere la serata da solo. Deve avere altri musicisti con idee simili. Ed è proprio quello che ha trovato nel batterista Elvin Jones.

Jones è con John da oltre due anni. Qualche volta prende una breve licenza per motivi misteriosi, ma torna sempre.

Il contributo di Jones alla musica del quartetto di Coltrane non è solo di supporto. È capace di costruire assoli di batteria impressionanti per complessità e audacia ritmica che, tuttavia, mantengono una forma, l'ingrediente spesso assente nella maggior parte degli assoli di batteria.

Parla Jones

«Seguo l'assolo che ha preso il solista», dice, «e quando ha finito prendo l'ultima frase che ha suonato e la uso come inizio della mia improvvisazione sullo schema melodico della composizione. Può essere molto semplice o molto complesso, e si può arrivare a un numero infinito di frasi e schemi ritmici e poliritmici.

«In realtà molti degli assoli che ho preso contengono frasi di batteria, suonate proprio come un sassofonista o un trombettista con il suo strumento. Io faccio vivere i tamburi». Coltrane non crede in assoli a un solo tempo. Per lui è naturale cambiare velocità quando entra in un nuovo movimento. A volte passa dal metro doppio al triplo. Il resto del gruppo lo segue. Il resto, naturalmente, [sono] McCoy Tyner al pianoforte e Jimmy Garrison al basso, oltre a Jones.

Fino al 1955 nessuno aveva sentito parlare di John Coltrane. Poi entrò nel gruppo di Miles Davis e si fece un nome. A metà di "'Round

Midnight", il pezzo di maggior successo del primo album che incise con Miles una volta diventato membro del quintetto, Coltrane esplode con l'energia di una locomotiva senza freni. In tutta l'America gli appassionati di jazz cominciarono a chiedersi: «Chi è questo?». Ha fatto drizzare loro le orecchie, costringendoli ad accorgersi di lui.

John Coltrane – "Trane" (Parte 1)

Randi Hultin

La giornalista norvegese Randi Hultin incontrò Coltrane il 23 ottobre 1963 a Oslo, dove si esibiva il quartetto di John Coltrane. Intervistò Coltrane prima del concerto serale e poi lo invitò a casa sua.

↠ Da Randi Hultin, *Born Under the Sign of Jazz*, London, Sanctuary 1998 (2000²), pp. 157-62.

Il mio primo incontro con John Coltrane nel 1963 fece su di me una grande impressione. Il suo nome e la sua musica ispiravano un timore reverenziale. Era un innovatore che suonava il sax tenore in un modo che non si poteva definire che sensazionale. Aveva aperto una strada nuova lasciando una traccia indelebile nella storia del jazz come Louis Armstrong, Charlie Parker e Lester Young avevano fatto prima di lui. A Oslo, il quartetto di Coltrane – McCoy Tyner al pianoforte, Elvin Jones alla batteria, e Jimmy Garrison al basso – era atteso con trepidazione per il 23 ottobre [1963]. Il concerto doveva avere luogo al Njårdhallen, e per i musicisti le stanze erano state prenotate al Continental.

Jan Erik Vold era un critico per «Dagbladet» a quel tempo, e anch'io avevo intenzione di fare un'intervista. Coltrane era all'inizio un po' scettico quando telefonai e gli chiesi se potevo andare a visitarlo appena finito il lavoro. Disse che era stanco e aveva bisogno di riposare. Gli chiesi a che ora erano in programma le prove, e nel bel mezzo della conversazione improvvisamente cambiò idea e disse che potevo andare da lui quando volevo. Non so che cosa avesse causato questo subitaneo cambiamento – forse in qualche modo percepì il mio rapporto con i musicisti di jazz. Quando arrivai all'albergo non ci volle molto perché ci trovassimo immersi in una profonda conversazione. Era molto attraente, ma allo stesso

tempo aveva un'aura che ispirava grande rispetto, con un contegno piuttosto serio, e in un certo senso timido. È sempre affascinante scoprire che persona c'è dietro la musica, e Coltrane sembrava così tanto più gentile di quanto fosse la sua produzione artistica, cosa che poteva nascondere solo una personalità più profonda. Era tanto assorto nella conversazione da perdere praticamente la cognizione del tempo.

«La musica non può essere facile da capire – devi arrivare alla musica tu stessa, gradualmente. Non puoi accogliere tutto a braccia aperte».

Si sente che sei ispirato dalla musica indiana.

«È vero. Da molto tempo mi interesso a Ravi Shankar, e spero un giorno d'incontrarlo[1]. C'è un altro musicista che ammiro molto, l'arpista Carlos Salzedo. Suona musica spagnola, ma in realtà è un musicista universale. Mi piacciono gli archi, ma mi guadagno da vivere con il tenore».

Chi è il sassofonista che hai ammirato per primo?

«Prima Johnny Hodges, ma Lester Young ha sempre avuto un posto importante nel mio cuore. Poi, c'è stato Dexter Gordon. Spero veramente di incontrare Dexter quando sarò a Copenaghen».

Come sono stati gli anni con Miles Davis?

«Ho suonato con Miles per cinque anni, ed è stato un periodo ricco d'ispirazione. È stata la prima volta che ho cambiato il mio stile, ma da allora ho cambiato un'altra volta».

Suoni alle jam sessions?

«No, preferisco di no».

E dei concerti all'aperto che cosa mi dici?

«Se il tempo è buono, possono andare bene. Quello che mi ispira davvero è trovare un tratto di costa deserto dove suonare. Dove non c'è vento, lo strumento suona bene, e io posso studiare per ore. Mi piace il silenzio – non c'è niente di più bello che guidare a lungo sulle strade di campagna. Viaggio sempre in macchina quando sono in tour dalle mie parti».

Benvenuto

Quando ho chiesto a Coltrane se gli piaceva la musica pop, mi ha risposto che qualche pezzo non è male, «ma non scrivono più grandi melodie.

[1] Si pensa che Coltrane avesse già incontrato Shankar prima di questa data (cfr. pp. 120-1). Forse si riferiva a un futuro incontro con il sitarista.

Non come Rodgers e Hart – quella era grande musica. Tutto quello che viene inciso oggi è rovinato da quei noiosi ritmi pop e dalle chitarre amplificate. Mi accorgo quando viene prodotta una buona melodia, e credo che presto succederà ancora. In America tutti devono avere musica pop alla radio e alla TV. Anche bambini di due o tre anni sanno ballare il twist. La musica pop durerà ancora un po', quanto a lungo dipende dal singolo individuo. Forse porterà a un interesse per il jazz – chi lo sa?». [...]

Coltrane è venuto a Oslo subito dopo aver pubblicato il suo disco *Impressions* e un altro album con il cantante Johnny Hartman. «Non mi chiedere come canta Hartman», mi ha detto. «Non so come spiegarlo. È un baritono. La musica non va spiegata».

È un peccato che tu non abbia potuto suonare al Metropol, perché allora ti avremmo potuto ascoltare per un'intera settimana, come abbiamo fatto con Cecil Taylor.

«Mi piacerebbe molto stare qui un'intera settimana. Viaggiando come facciamo noi, non si ha mai l'impressione di conoscere davvero nessuno nei posti in cui andiamo. Viviamo in un albergo, e al di là di quello vediamo solo la sala del concerto. Non sappiamo nemmeno se alla gente piace la nostra musica».

Dato che avevo introdotto l'argomento Cecil Taylor, ho citato il fatto che avevo appena ricevuto una lettera da questo pianista modernista che aveva destato tanta attenzione in Europa. «La puoi leggere. È personale, ma allo stesso tempo potrebbe essere stata scritta a chiunque. È stato a Oslo un anno fa, è stato il suo primo incontro con la Scandinavia. Il suo linguaggio è difficile da capire, e la lettera scritta in terza persona».

Cecil aveva suddiviso le pagine della lettera in quattro, con il righello, sedici quadrati in tutto. Coltrane era intento nella lettura:

«Hai ragione. Questi sono pensieri interessanti, e questa è una lettera molto intellettuale. Mi fa piacere che tu me l'abbia mostrata, mi dice molto di Cecil. Mi sento sempre rinfrescato quando lo sento suonare, ma non ci ho mai parlato. Mi piace la sua musica».

Coltrane parlava con entusiasmo, ma ho pensato che fosse meglio interrompere la nostra conversazione in modo che potesse riposare un po' prima del concerto.

«Mi prometti di venire in camerino durante l'intervallo?», mi ha poi chiesto.

«Certo. E se volete tutti venire a casa mia dopo il concerto, siete i benvenuti».

Niente batteria

La sala da concerti Njårdhallen era completamente piena e l'eccitazione si poteva tagliare con il coltello. Ma quando i musicisti sono entrati sul palco hanno visto che la batteria di Elvin non era ancora arrivata. Alla fine è stata portata sul palco, ed Elvin ha dovuto togliere tutto dalle casse e montare non solo davanti al pubblico ma sotto gli occhi di Coltrane, che si era appoggiato al pianoforte e aspettava, paziente e rilassato, mentre Elvin si preparava. Nessuno ha detto una parola.

L'acustica della sala era peculiare. All'inizio mi sono seduta da una parte, e la batteria copriva tutto il resto. Dopo l'intervallo ho deciso di sedermi direttamente davanti a Elvin, per concentrami sulla batteria, che sembrava una band a sé stante. Durante l'intervallo sono andata giù e ho fatto una foto a ciascun musicista. Le foto sono venute bene, un altro colpo di fortuna, e tutte e quattro sono poi state riprodotte su una pagina della biografia di Coltrane *Chasin' the Trane* [di J.C. Thomas]. Prima che andassi via, durante l'intervallo Coltrane mi chiese se l'invito che gli avevo fatto era ancora valido. McCoy preferiva andare per conto suo, Jimmy ed Elvin volevano andare in città, ma Coltrane voleva venire con me.

«Posso portarmi un disco?», mi ha chiesto. «A Stoccolma ho preso un disco di Albert Ayler e lo vorrei sentire»[2].

Quando arrivammo a casa preparai formaggio di capra e pesce congelato, e chiesi a John se voleva una birra. Lui declinò.

«Non assaggio alcolici da dieci anni. Preferisco del tè».

Voleva sentire musica popolare norvegese, e jazz norvegese, e le ore sono passate rapidamente. Alla fine abbiamo dimenticato di ascoltare il disco di Albert Ayler. Allora non avevo idea di chi fosse Ayler e, retrospettivamente, sarebbe stato interessante sentire le opinioni di Coltrane sulla sua musica. Ayler era molto discusso, e devo ammettere che quando in seguito ascoltai il disco, lo trovai uno degli LP più lunghi che ho mai ascoltato in vita mia.

Ho passato delle belle ore con Coltrane. Si è aperto, ha mostrato un caldo senso dell'umorismo, ed è sembrato che si divertisse. Quando gli ho chiesto di firmare il mio libro degli ospiti l'ha sfogliato e ha guardato cosa avevano scritto gli altri. Gli ho chiesto: Scriveresti qualche battuta della tua composizione favorita?

---

[2] Si trattava probabilmente di *Something Different*, il primo disco di Ayler (Bird Notes BNLP 1), registrato dal musicista svedese Bengt "Frippe" Nordstrom e pubblicato privatamente sulla sua etichetta.

«Va bene», ha detto, e ha annotato le prime battute di "Naima", il brano che aveva scritto per la sua prima moglie.

Quando stava uscendo, Coltrane mi ha baciato la mano con galanteria e mi ha chiesto se poteva portare i miei saluti a Cecil Taylor. «Così avrò una scusa per parlarci», mi ha detto. L'idea che John Coltrane avesse bisogno della scusa di portare i saluti dalla Norvegia solo per parlare con Cecil Taylor mi sembrò buffa, ma Cecil dopo mi disse che Coltrane veramente lo salutò da parte mia quando i due si incontrarono a New York. Cosa ancor più strana, ho scoperto dopo che Taylor e Coltrane avevano fatto un disco insieme prima che John venisse a trovarmi a Oslo. Ma, secondo Cecil, non si erano scambiati una parola durante l'intera seduta d'incisione. Quando parlammo di Taylor, Coltrane non mi disse niente di tutto questo.

Intervista con John Coltrane

Michel Delorme e Jean Clouzet

Questa intervista combina una trascrizione diretta dal nastro audio con la traduzione di materiale scritto tratto dall'articolo di Michel Delorme su «Jazz Hot», *Coltrane 1963: vers la composition*.

↠ Da Michel Delorme, *Coltrane 1963: vers la composition*, «Jazz Hot», dicembre 1963, pp. 10-1. Trascrizione dal nastro audio del Curatore; materiale aggiuntivo tradotto dal francese [in inglese] da John B. Garvey.

John Coltrane, il tuo stile ha avuto un'evoluzione rispetto all'anno scorso?

COLTRANE: No. Quest'anno voglio vedere, ah... presentare le mie composizioni, capisci? Comporre. Nei mesi che verranno penso di fare qualcosa. Lo spero, sai, comunque, ci provo.

Vuoi scrivere nuove composizioni per il quartetto?

CO: Sì, per il quartetto, per chiunque le voglia suonare! [*ride*] Ma principalmente per il quartetto perché abbiamo bisogno di nuovo materiale, vedi. E, io non ho ancora cominciato a mettermici su, sai, ma ora ci sto lavorando[1]. Sto lavorando a come affrontare l'idea di scrivere per un gruppo, capisci? E ho quasi... ho risolto alcuni problemi abbastanza per arrivare a fare cose che penso possano essere al livello di quanto abbiamo fatto finora, capisci?

[1] Nei mesi successivi Coltrane avrebbe composto alcuni dei suoi brani più belli e personali, tra cui "Alabama", "Crescent" e "Wise One".

Questo bisogno di scrivere viene dal fatto che hai suonato i tuoi brani troppo a lungo?

Co: Sì, certamente, già, mm hmm.

Quindi non è solo per scrivere.

Co: No, ce n'è bisogno, vedi. E ho anche degli impegni per registrare, voglio dire, devo fare almeno tre dischi all'anno, e anche se ti guardi in giro non trovi sempre dei pezzi sul mercato, dal teatro, dai musical, dal Tin Pan Alley[2], o da dove vuoi. Non puoi sempre trovare il tipo di canzoni adatte al tuo gusto personale e così via. E non è che ne arrivino tanti di pezzi veramente buoni; ne viene uno ogni tanto. Così, in realtà, chi ha un gruppo è costretto a... deve proprio scrivere per sé.

E quando uno fa un disco deve avere qualcosa di originale, no?

Co: Sì, devo fare qualcosa di differente, vedi, e io odio tornare indietro. Di recente l'ho fatto: ho suonato delle cose che avevo fatto in precedenza. Ma non intendo più farlo in futuro.

Dopo le tue fasi "accordali" e "modali", hai detto che volevi andare oltre. A che punto sei ora con questo progetto?

Co: Beh, credo che lascerò che sia solo la natura dei brani a determinare quello che suono. Cioè quello su cui mi sto concentrando adesso, sviluppare la capacità di scrivere, e poi dopo che ho scritto prenderò la natura dei brani e li suonerò come li sento. E questo potrà richiedere qualsiasi tipo di musica; potrà essere modale, potranno essere progressioni armoniche, o potrà essere suonare solo in aree... in aree tonali.

Musica atonale?

Co: Beh, non lo so, non so come lo definiresti, ma io lo chiamo solo "suonare in aree tonali". Potrebbe essere quello, non saprei...

---

[2] Letteralmente "vicolo delle padelle di latta": così era definita l'industria musicale newyorkese, ispirandosi al caotico insieme di suoni proveniente dai pianoforti (spesso scordati) suonati dai cosiddetti "song pluggers", musicisti utilizzati dagli editori per convincere gli impresari teatrali all'acquisto dei brani; di riflesso era definita "Tin Pan Alley" la musica popolare [N.d.C.].

Non pensi di arrivare ogni anno più vicino dalla musica atonale?

Co: Più vicino "alla" musica atonale, o più vicino... "dalla", ossia?

Più vicino a essa, certo, scusami.

Co: Non c'è problema. Dovresti sentire il mio francese. Zero, non lo so affatto. [*tutti ridono*] Sei fortunato... Non lo so, forse sì. Penso di sì. Ma non so se... non so se posso dire proprio così, perché non so proprio che cosa sarà, capisci? Credo che quello che farò alla fine sarà definito più... sarà più vicino a una situazione modale che atonale. Ma non sono sicuro, sai? Perché ci saranno sfumature di tutte e due le cose; si sovrapporranno, vedi, non sarà qualcosa di cui puoi dire "questo è così" perché non ci sarà mai... non sarà mai la stessa cosa. In altre parole, credo che tutti i brani musicali richiedano un certo tipo di interpretazione, proprio per la natura del pezzo. Ed è quello che cercherò di fare io, contare su me stesso per essere guidato da... soltanto da quello che sento che il pezzo richiede.

Pensi che sia importante essere un buon compositore, come Monk, per esempio?

Co: Sì, è fantastico! È esattamente quello che dovrebbe fare un musicista: scrivere da sé.

In brani come "Chasin' the Trane" sei accompagnato solo da basso e batteria, senza pianoforte. Vuoi andare in questa direzione, o è solo un'occasione?

Co: Qualche volta, qualche volta. Solo in certe occasioni.

Per aprire nuovi ambiti?

Co: Senza pianoforte?

Sì, senza piano.

Co: Certo. Oppure potresti fare le stesse cose con il piano, sai, potresti fare lo stesso con il pianoforte. Dipende da quello che pensi.

Ti senti più libero, o no?

Co: Qualche volta. Qualche volta sì, qualche volta no. Mi pare qualche volta di sentirmi più libero, qualche volta no. A volte ne sento il bisogno, a volte sento che vorrei suonare senza.

[A questo punto, Coltrane riceve una telefonata che interrompe l'intervista – ma il registratore continua a girare. Dopo che ha riattaccato, si discute se continuare l'intervista in seguito, durante l'intervallo o dopo il concerto della sera. In questo frangente qualcuno bussa alla porta. Si sentono diversi colpi, progressivamente più forti. Quando alla fine la persona sconosciuta – dalla voce sembra un uomo – viene accolta, Coltrane inizia una discussione su questioni economiche:]

Co: Sei tu la persona con i soldi?

Uomo: Cosa?

Co: Sei tu la persona con i soldi?

Uomo: Cosa? Perché? No, io non ne ho, cosa vuoi dire?

Co: Sono senza soldi!

Uomo: Sei senza soldi?

Co: Sì, sto cercando di farmi mandare dei soldi dagli Stati Uniti. Ho pagato degli anticipi [*incomprensibile*] Francoforte...

[L'uomo dice che cercherà i soldi per Coltrane così che "possa concentrarsi" presumibilmente sulla musica. Coltrane dice: «Va bene vediamo, sai ce ne vuole un po' per... (incomprensibile) Così sto aspettando una chiamata da New York alle otto. Allora proviamo quello».]

[Il nastro finisce poco dopo questo scambio, ma nell'articolo pubblicato Delorme aggiunse qualcosa tratto dalle loro successive discussioni, qui di seguito riportato:]

Co: Stasera suonerò due o tre temi che non suonavo di frequente ma che non sono dei veri e propri temi nuovi. Mi piace davvero suonare alcune delle mie composizioni che mi sembrano particolarmente belle, come "Aisha" oppure "Syeeda's Song Flute", ma ne voglio scrivere un'altra per mia figlia, anche più bella. Quella che io considero la mia migliore composizione è "Naima" ma non la posso suonare in questo concerto[3].

[3] Sarebbe interessante sapere perché non fu possibile suonare "Naima" a questo concerto. Fu eseguita ad altri concerti nel corso di questo tour; alcuni di questi furono trasmessi alla radio e ne esistono registrazioni.

Così arriva il momento del concerto, e ci dirigiamo alla Salle Pleyel. Mentre andiamo, Coltrane mi chiede un sacco di cose: è certamente il suo turno.

Co: Bud Powell sta meglio? Chi sta suonando in questo periodo a Parigi? Chi c'era al festival di Antibes? Avete sentito Tony Williams, il giovane batterista di Miles, è grande, no? Chi è che suona nei prossimi concerti parigini? Roland Kirk! Sentirete qualcosa sul serio. Quanti posti ha la Pleyel in confronto all'Olympia? L'acustica è buona? Ehi, ma qui non tenete fuori la polizia?

(Quest'ultima osservazione segue un'improvvisa giravolta alla vista di un cappello da poliziotto! Quest'uomo che è tutta calma, tutto controllo nel comportamento, quasi timido, ha i suoi momenti di umorismo.)

Dopo un concerto che può essere solo descritto (nel senso non negativo del termine) come una "allucinazione di gruppo", troviamo di nuovo Coltrane, ora tanto dinamico quanto prima era stanco morto.

John Coltrane, come è possibile che tu non sia distrutto dopo un tale dispendio di energia?

Co: Ti è piaciuto? Pensi che abbia suonato bene? Mi è piaciuto molto suonare stasera, e credo che si vedesse nella musica. Il pubblico è stato fantastico, e questo mi ha ulteriormente incoraggiato. No, davvero, adesso mi sento molto bene: la fatica se n'è andata. La cosa più importante è non mangiare prima di un concerto, quello blocca proprio tutto. Mi piacerebbe davvero sentire la trasmissione del concerto: credo di aver dato il meglio[4].

Sì, abbiamo notato quanto le tue ginocchia si piegavano verso il palco, e il tuo sorriso, una cosa abbastanza rara, dopo un brano.

Co: Sì, ero veramente contento, e il quartetto era in gran forma.

A proposito di questo, come mai a volte ti avvicini alla sezione ritmica?

---

[4] Resta una registrazione parziale della trasmissione radio, che comprende una versione particolarmente intensa di "My Favorite Things": l'assolo di apertura di Coltrane lascia senza fiato. ("My Favorite Things" è stata pubblicata in *Live Trane – The European Tours* [Pablo 7PACD-4433-2], disco 3, traccia 2, erroneamente datato 2 novembre 1962.)

Co: Il quartetto è diventato così solido che mi piace stare il più vicino possibile a loro, se è questo che intendi. Sono felice che si veda e che il pubblico lo capisca.

(Raccolta da Michel Delorme)

Coltrane: il mio prossimo passo, ritmi africani

Ray Coleman

Il quartetto di John Coltrane si esibì all'Half Note di New York dal 22 maggio al 4 giugno 1964. Ray Coleman intervistò Coltrane nelle prime ore di venerdì 5 giugno, dopo l'ultimo set (Coleman dice che sonò le 4.15 di mattina e che Coltrane stava "finendo il suo periodo"). Coltrane parla del suo crescente interesse nei tamburi e nei ritmi, un interesse che avrebbe esplorato più compiutamente l'anno successivo.

↠ Dal «Melody Maker», 11 luglio 1964, p. 6.

Alle 4.15 di una mattina, dopo un'incredibile jam session di cinque ore all'Half Note, il famoso centro jazz di New York, John Coltrane si è seduto. Il sudore gli sgorgava dalla fronte.

Comprensibilmente, perché per suonare l'ultimo pezzo ci è voluta un'ora, e questo non era affatto inconsueto. In precedenza "Greensleeves" era durato un'ora e un quarto.

Il cameriere ha servito "il solito" a Coltrane, che stava chiudendo il suo periodo al club. Era una grande tazza d'acqua calda. Il tenorista che ha vinto così tanti referendum l'ha bevuta d'un fiato e poi si è rilassato con una sigaretta mentre la folla sciamava alla ricerca di taxi.

Contrasto

La sua musica lo rappresenta come uomo di fervente intensità, ma di persona non appare mai, o quasi mai, drammatico. È tranquillo e riservato, e parla piano, in netto contrasto con il suo tono strumentale. Due anni fa quando venne in Inghilterra, [Coltrane] ammise di non essere sicuro

della direzione in cui stava andando la sua musica. Oggi ne è più sicuro? «Sì, lo sono», mi ha detto. «Credo che se si vuole parlare di movimento stia andando un po' indietro. Negli ultimi anni abbiamo suonato una forma di jazz più moderno, piuttosto che progressivo. Il prossimo passo per me sarà di avere una maggiore attenzione al ritmo.

«Forse lavorerò di più con altri tamburi, su disco, almeno. Non necessariamente mettendo più in evidenza uno specifico batterista, ma presentando più di un batterista. Se all'inizio funziona, posso portare questa cosa anche sul palco.

«Sto iniziando a interessarmi di più al tamburo in quanto tale. Sento che usando meno progressioni armoniche abbiamo bisogno di più ritmo, e voglio fare degli esperimenti».

Evidente

È stato spesso detto che la musica di Coltrane ha influenze orientali, e durante la seduta di quella sera con il suo quartetto regolare – McCoy Tyner (pianoforte), Jimmy Garrison (basso) ed Elvin Jones (batteria) – era di nuovo un fatto evidente. [Coltrane] è d'accordo?

«Sì. Trovo che i miei stati d'animo in musica qualche volta hanno quel gusto, e sono spesso influenzato dai suoni che ascolto privatamente.

«Al momento sto ascoltando dischi di un percussionista africano e di un flautista cinese – due lavori totalmente differenti – ma per me suonano come se avessero fatto i dischi insieme!

«In questo momento sono molto interessato ai ritmi africani. Ma ascolto in continuazione tutti i tipi di musica».

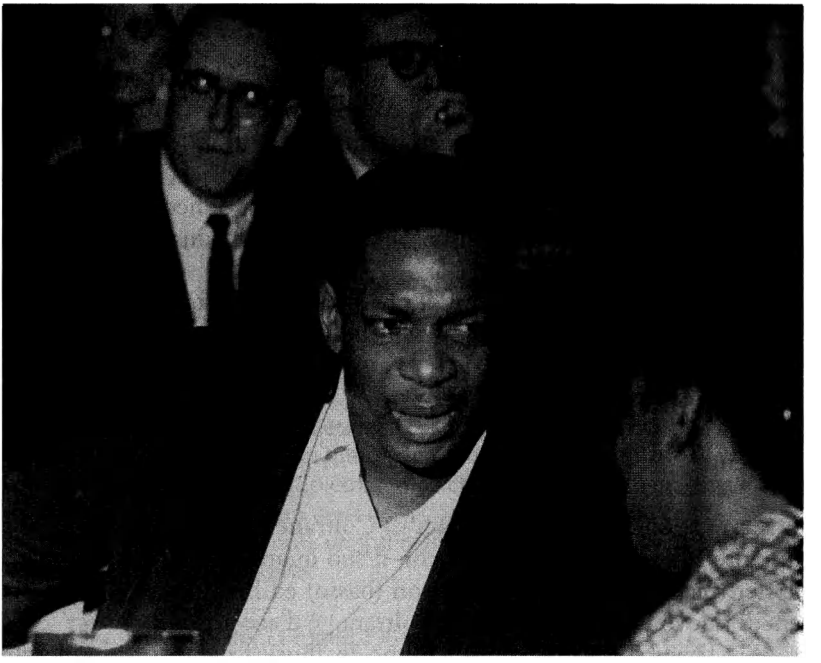
Quale degli album del quartetto di Coltrane gli ha dato più soddisfazione?

«Nessuno. In tutti ci sono delle parti che mi piacciono, ma nessuno mi soddisfa interamente».

John è mai stato insoddisfatto di come suonava tanto da pensare di aver sprecato il suo tempo?

«Oh sì, qualche volta. Se le cose non sono andate bene io lo sento. Non che tutto quello che faccio sia previsto. Se mi viene in mente qualcosa durante una performance, la lascio andare e viene fuori così com'è arrivata. E in quel caso non si tratta di dire se "ha funzionato", ma se "ha seguito il suo corso".

«Qualche volta inizio un pezzo con uno schema fisso, qualche volta no. Dipende da come mi sento al momento».



John e Alice Coltrane all'Half Note.

Coltrane non ha fatto annunci quella sera all'Half Note, e gli ho chiesto che cosa pensasse della perenne controversia sulle "presentazioni".

Pubblico

«Non annuncio niente perché... beh, qui ormai ci si sono abituati. Conoscono la maggior parte delle cose che facciamo, e penso che sarebbe superfluo».

Come risponde ai critici che lo accusano di "studiare lo strumento in pubblico"?

«Hanno ragione», ha risposto. «Devono ricordarsi che suono da quasi venticinque anni. Ho sempre studiato lo strumento in pubblico.

«Ma non è la parola giusta. Se suoni jazz, devi suonare quello che viene fuori in quel momento, qualcosa che non hai ma detto prima. Quindi la parola non dovrebbe essere studiare, ma improvvisare».

Poco prima c'era stato sicuramente dell'improvvisare scatenato, e dal mio punto di osservazione sotto il pianoforte di McCoy Tyner, parte di esso suonava molto emozionante.

Stracolmo

È chiedere molto a qualsiasi pubblico di avere la sua attenzione per oltre un'ora ogni volta, ma il gruppo ci è arrivato. E in Tyner, Garrison e Jones, John Coltrane ha dei musicisti con un rapporto quasi magico.

«John è uno di quelli che lavorano più duro», ha detto uno dei direttori del locale nel Greenwich Village. «A volte prende un'ora di riposo, poi torna e suona un pezzo anche per due ore e mezzo».

E qualcosa ci dev'essere, perché il locale in genere è stracolmo.

L'angolo del jazz: una chiacchierata con John Coltrane

Louise Davis Stone

Qui Coltrane sembra quasi scherzoso – quando gli chiedono della lunghezza dei suoi pezzi, risponde: «Beh, se ti piace qualcosa per dieci minuti, perché non dovrebbe piacerti per 45 minuti?» Ma forse era solo stanco di sentirsi fare sempre le stesse domande anno dopo anno.

Il quartetto di Coltrane è stato a Chicago al McKie's Disc Jockey Lounge dal 15 al 26 luglio 1964. Questa intervista è stata probabilmente effettuata la sera del sabato 25 luglio.

↠ Dal «Chicago Defender», 1 agosto 1964, p. 10.

Non c'è niente come andare alla fonte per chiarire una situazione, giusto? Giusto!

C'è chi dice che il jazz sta morendo, c'è chi dice che è in una fase cruciale, c'è chi dice che è morto e John Coltrane dice: «Non lo so».

Ora, questo è probabilmente il commento più onesto che abbia mai sentito. Se non conoscete il nome di John Coltrane, che suona sassofoni multipli ed è un gigante del jazz, smettete pure di leggere, vi abbiamo già perso.

Coltrane e il suo gruppo (Elvin Jones, McCoy Tyner e Jimmy Garrison) domenica sera hanno concluso un breve ingaggio al McKie's Lounge (Sessantatreesima e Cottage Grove). Per un motivo o per l'altro non sono riuscita ad andare prima di sabato ma quando finalmente ho sentito Coltrane, l'ho sentito sul serio.

Ho confermato la mia idea che per sentirlo, bisogna ascoltarlo.

Anche se Coltrane suona sempre con swing, non si può arrivare al suo jazz per osmosi.

Il McKie era stracolmo, e il fatto interessante è che il 60% circa dei fan presenti all'una e mezzo di notte era costituito da bianchi.

Quando nell'intervallo ho avvicinato Coltrane con una domanda in rapporto alla natura introspettiva del jazz moderno e all'apparente calo di interesse nei confronti del jazz, ci ha pensato su per tre minuti buoni lasciandomi lì a sudare.

«Non lo so se il jazz sta morendo oppure no. I miei dischi stanno vendendo bene e questo mi rende felice. Non ho paura che la mia musica sia troppo avanzata. Non si può arrivare a fare qualcosa di nuovo ripetendo sempre le stesse cose. Bisogna aggiungere al vecchio qualcosa di nuovo. E per ottenere qualcosa bisogna rinunciare a qualcos'altro».

È molto frequente che Coltrane venga criticato perché prende un brano e lo suona per 45 minuti.

Coltrane ha difeso se stesso e il suo gruppo dicendo semplicemente: «Beh, se ti piace qualcosa per dieci minuti, perché non dovrebbe piacerti per 45 minuti?».

Elvin Jones è uno dei migliori batteristi della scena jazz di oggi, se non il migliore. Malgrado il suo virtuosismo e la complessità del suo modo di suonare, è un batterista che suona forte. Personalmente la mia esperienza è stata quella di sedere decisamente troppo vicino a Elvin tutte le volte che ho visto Coltrane, quindi una delle mie domande riguardava l'apparente squilibrio tra gli strumenti, con Jones che a volte copriva gli altri.

In un certo senso Coltrane ha ignorato la mia domanda ma ha commentato che anche lui aveva notato quello squilibrio nei club in cui il sistema d'amplificazione non funziona bene. Ha ammesso che dovrebbe essere lui a insistere per sistemi di amplificazione migliori, ma ha tante cose a cui pensare riguardo a quello che lui e gli altri devono suonare, che ha trascurato questo ambito.

Nessuno sembrava preoccuparsene quella sera al McKie – specialmente chi scrive. Ho amato moltissimo questo periodo modale in cui si trova Coltrane – ha suonato "My Favorite Things" (più veloce del solito) e "Afro-Blue", tra le altre cose.

Questa settimana al McKie apre Sonny Stitt.

Coltrane dà il via a una rivolta musicale

Leonard Feather

Il quartetto di John Coltrane suonò allo Shelly's Manne Hole di Hollywood dal 24 settembre al 4 ottobre 1964, e Leonard Feather intervistò Coltrane durante l'ingaggio. Nell'articolo apparso su «Newsweek» riportato in questo volume alle pp. 75-6, Coltrane racconta la storia di come ha cominciato a suonare il sax soprano; qui identifica la persona coinvolta nella vicenda come «uno scrittore di nome Chip Bayen».

↠ Dal «Melody Maker», 19 dicembre 1964, p. 6.

La via dell'avanguardia nel jazz è precaria, disseminata di attacchi critici e di scelte estetiche che portano a degli azzardi economici.

John Coltrane è uno della manciata di artisti della "new wave" che possono vantare un successo sia artistico sia commerciale. Il suo quartetto, formato poco dopo la sua uscita dal gruppo di Miles Davis nel 1960, è ben presente nei nightclub, su disco e nei tour oltreoceano.

Malgrado una vera comprensione della sua musica richieda conoscenza tecnica e una profonda attenzione, i più devoti seguaci di Coltrane sono ascoltatori giovani, molti dei quali sono probabilmente analfabeti dal punto di vista musicale. Recentemente, allo Shelly's Manne Hole di Hollywood, ha parlato del suo pubblico.

«Non mi sono mai chiesto se capiscano o meno quello che faccio», ha detto. «L'unica cosa che conta è la reazione emotiva; fintanto che c'è una forma di comunicazione, non è necessario capire. Dopotutto anche a me piaceva la musica molto tempo prima che potessi identificare anche solo un accordo di sol minore settima.

«Il pubblico non è molto cambiato. Dicono che Dizzy e Bird dovettero affrontare un sacco di ostilità; ma avevano anche il loro bel pubblico. Alla fine, gli ascoltatori si mettono al passo con i musicisti.

«Il jazz è una musica così fatta di individualità che qualsiasi nuovo artista con un qualcosa di originale può cambiare interamente la scena. Lester Young ai suoi tempi rappresentò un cambiamento grande quanto certe cose che stanno succedendo ora. E così Bird».

L'ethos della musica di Coltrane è una qualità ipnotica, ottenuta grazie a variazioni su una semplice base modale o armonica. Si è mosso in aree che una volta erano riserva esclusiva della musica indiana. Gli ho chiesto come sperava di ampliare il pubblico in questo processo di acculturazione: «Non ti hanno mai fatto vedere in televisione. Quanto ci vorrà prima che l'uomo della strada sia pronto per quello che fai?».

«Non lo so... pensi che succederà mai? E comunque non puoi veramente fare quello che vuoi in televisione. Sei limitato».

Ben presto fu chiaro quello che voleva dire: nel set seguente ci vollero a Coltrane un'ora e quindici minuti per suonare due brani. Entrambi iniziavano e finivano con un tema di venti secondi: quello che stava in mezzo era improvvisato. Il primo brano è durato cinquanta minuti, con Coltrane che suonava il sax tenore senza interruzione e senza posa, con idee ed esecuzioni incredibilmente complesse, per la prima mezz'ora. Il secondo brano, che comprendeva un assolo di batteria di tredici minuti del fenomenale Elvin Jones, ha visto Coltrane suonare il sassofono soprano, uno strumento che praticamente da solo ha salvato dal limbo.

«È uno strumento bellissimo», ha poi detto. «Un mio amico, uno scrittore di nome Chip Bayen, ne aveva uno, e un giorno nel 1960 l'ho provato».

Dopo questa scoperta casuale, i sassofonisti da Parigi fino a Tokyo hanno iniziato a suonare anche il soprano, alla maniera di Coltrane. Ma il leader cerca con modestia di allontanare da sé il proprio culto:

«Non credo che la gente stia per forza copiando me. In tutte le arti ci possono essere certe cose nell'aria in un certo periodo. Un altro musicista può venire indipendentemente fuori con un'idea, e diverse persone possono arrivare alla stessa conclusione facendo una scoperta simile allo stesso tempo».

Malgrado questa smentita, Coltrane sta avviando una rivoluzione musicale. Per un certo periodo sembrerà indigesto per le masse come lo era Goodman nel 1934 o Gillespie nel 1944, ma il tempo di Coltrane, come dimostra abbondantemente il numeroso pubblico che già lo segue, è appena arrivato.

Album della settimana: John Coltrane, *Black Pearls* (Prestige, 7316). Musicalità avventurosa in tre lunghi brani, registrati nel 1957 con Donald Byrd, Red Garland, Paul Chambers e Art Taylor.

Note di copertina per A Love Supreme

John Coltrane

Le note di copertina scritte dallo stesso Coltrane per uno dei suoi album più rappresentativi, *A Love Supreme*, dichiarano che "Psalm" è «una narrazione musicale del tema "A Love Supreme"». Secondo la dettagliata analisi di Lewis Porter in *John Coltrane. His Life and Music* (pp. 244-9) [Ann Arbor, University of Michigan Press 1998; ed. it. *Blue Trane. La vita e la musica di John Coltrane*, trad. it. A. Cioni, Roma, minimum fax 2007], Coltrane suona il poema sul sassofono, un fatto segnalato per la prima volta pubblicamente dal recensore Doug Pringle nel numero di ottobre-novembre 1965 della rivista «CODA»: «[In] "Psalm" [...] Coltrane [...] mette in musica il testo delle note di copertina, frase per frase, al modo del canto liturgico gregoriano. La vera potenza della performance può essere apprezzata solo seguendo il testo insieme alla musica. La qualità vocale del modo di suonare di Coltrane è emozionante, e in questo contesto può comunicare al meglio quello che sente sui contenuti spirituali che ha individuato nella sua vita musicale» (da p. 32 [del numero sopracitato] di «CODA»).

Caro Ascoltatore:

Ogni Lode Sia A Dio A Cui Ogni Lode È Dovuta.

Seguiamolo sulla giusta via. Sì, è vero: "cercate e troverete". Solo attraverso di Lui possiamo conoscere la più meravigliosa eredità.

Nel corso dell'anno 1957 ho fatto l'esperienza, per la grazia di Dio, di un risveglio spirituale che mi ha portato a una vita più ricca, più piena, più produttiva. A quel tempo, per gratitudine, chiesi umilmente che mi venissero dati i mezzi e il privilegio di rendere gli altri felici attraverso la musica. Sento che questo mi è stato concesso attraverso la Sua Grazia. Ogni Lode A Dio.

Con l'avanzare del tempo e degli eventi, entrai in un periodo in cui dominava l'irresolutezza. Ero entrato in una fase che contraddiceva il

mio impegno e mi allontanava dallo stimato sentiero; ma per fortuna, grazie all'infallibile e misericordiosa mano di Dio, continuavo a percepire e ripresi debitamente coscienza della Sua Onnipotenza, e di come noi abbiamo bisogno di Lui, e dipendiamo da Lui. In questo momento vorrei dirti che OGNI COSA... È CON DIO. EGLI È PIENO DI GRAZIA E MISERICORDIA. LA SUA VIA È NELL'AMORE, E ATTRAVERSO DI ESSO NOI TUTTI SIAMO. È VERAMENTE: UN AMORE SUPREMO [*A Love Supreme*].

Questo album è un'umile offerta a Lui. Un tentativo di dire «DIO TI RINGRAZIO» attraverso il nostro lavoro, come lo facciamo nei nostri cuori e con le nostre lingue. Che Egli possa aiutare e rafforzare tutti gli uomini per far loro raggiungere i loro migliori scopi.

La musica qui dentro si presenta in quattro parti. La prima è intitolata "ACKNOWLEDGEMENT", la seconda "RESOLUTION", la terza "PURSUANCE" e la quarta e ultima è una narrazione musicale del tema "A LOVE SUPREME" che è scritto nel contesto: è intitolata "PSALM".

In conclusione, vorrei ringraziare i musicisti che hanno contribuito con i loro apprezzatissimi talenti alla creazione di questo album e a tutti gli impegni che l'hanno preceduto.

Elvin, James e McCoy, vorrei ringraziarvi per quello che date ogni volta che suonate i vostri strumenti. Grazie anche ad Archie Shepp (sassofonista tenore) e ad Art Davis (bassista), che hanno registrato su un brano che purtroppo al momento non sarà pubblicato: la mia più profonda stima per il vostro lavoro in musica nel passato e nel presente. Spero che in un prossimo futuro avremo la possibilità di sviluppare il lavoro che abbiamo cominciato qui.

Grazie al produttore Bob Thiele; al tecnico del suono Rudy Van Gelder; e al personale della ABC-Paramount. Il nostro apprezzamento e il nostro ringraziamento a tutte le persone di buona volontà e di buone azioni in tutto il mondo, perché nella banca della vita non è il bene che sicuramente paga i dividendi più alti e più preziosi?

Ci sia concesso di non dimenticare mai che nei giorni sereni delle nostre vite, attraverso la tempesta e dopo la pioggia – è tutto con Dio – in ogni modo e per sempre.

OGNI LODE A DIO.

Con amore per tutti, vi ringrazio,
[*firmato a mano*] John Coltrane

A Love Supreme

I will do all I can to be worthy of Thee O Lord.
It all has to do with it.
Thank you God.
Peace.
There is none other.
God is. It is so beautiful.
Thank you God. God is all.
Help us to resolve our fears and weaknesses.
Thank you God.
In You all things are possible.
We know. God made us so.
Keep your eye on God.
God is. He always was. He always will be.
No matter what... it is God.
He is gracious and merciful.
It is most important that I know Thee.
Words, sounds, speech, men, memory, thoughts, fears and emotions – time – all related... all made from one... all made in one.
Blessed be His name.
Thought waves – heat waves – all vibrations – all paths lead to God. Thank you God.
His way... it is so lovely... it is gracious.

It is merciful – thank you God.
One thought can produce millions of vibrations and they all go back to God... everything does.
Thank you God.
Have no fear... believe... thank you God. The universe has many wonders. God is all.
His way... it is so wonderful.
Thoughts – deeds – vibrations, etc.
They all go back to God and He cleanses all.
He is gracious and merciful... thank you God.
Glory to God... God is so alive.

Un Amore Supremo

Farò tutto quello che posso per essere degno di Te, o Signore.
Tutto è basato su questo.
Dio ti ringrazio.
Pace.
Non c'è nessun altro.
Dio è. È così meraviglioso.
Dio ti ringrazio. Dio è tutto.
Aiutaci a risolvere le nostre paure e le nostre debolezze.
Dio ti ringrazio.
In Te sono possibili tutte le cose.
Lo sappiamo. Dio ci ha dato di sapere.
Tieni il tuo sguardo su Dio.
Dio è. Sempre è stato. Sempre sarà.
Qualsiasi cosa... è Dio.
È pieno di grazia e misericordioso.
Conoscere Te è la cosa più importante.
Parole, suoni, discorsi, uomini, memorie, pensieri, paure ed emozioni – tempo – tutto collegato... tutto fatto da uno... tutto fatto in uno.
Che il Suo nome sia benedetto.
Le onde del pensiero – le onde del calore – tutte le vibrazioni – tutte le strade portano a Dio. Grazie Dio.
La sua strada... è così meravigliosa... è piena di grazia.
È misericordiosa – Dio ti ringrazio.
Un pensiero può produrre milioni di vibrazioni e tutte tornano a Dio... tutto torna a Dio.
Dio ti ringrazio.
Non avere paura... abbi fede... Dio ti ringrazio. L'universo ha molte meraviglie. Dio è tutto.
La sua strada... è così meravigliosa.
Pensieri – azioni – vibrazioni, e così via.
Tornano tutti a Dio e Lui li rende tutti puri.
È pieno di grazia e misericordioso... Dio ti ringrazio.
Gloria a Dio... Dio è così pieno di vita.

God is.
God loves.
May I be acceptable in Thy sight.
We are all one in His grace.
The fact that we do exist is acknowledgement of Thee O Lord.
Thank you God.
God will wash away all our tears... He always has...
He always will.
Seek Him everyday. In all ways seek God everyday.
Let us sing all songs to God
To whom all praise is due... praise God.
No road is an easy one, but they all go back to God.
With all we share God.
It is all with God.
It is all with Thee.
Obey the Lord.
Blessed is He.
We are from one thing... the will of God... thank you God.
I have seen God – I have seen ungodly – none can be greater – none can compare to God.
Thank you God.
He will remake us... He always has and He always will.
It is true – blessed be His name – thank you God.
God breathes through us so completely... so gently we hardly feel it... yet, it is our everything.
Thank you God.
Elation – Elegance – Exaltation –
All from God.
Thank you God. Amen.

Dio è.
Dio ama.
Che io sia accolto nel Tuo sguardo.
Noi siamo tutti uniti nella Sua grazia.
Il fatto che noi esistiamo è un ringraziamento a Te, Signore.
Dio ti ringrazio.
Dio laverà via le nostre lacrime... L'ha sempre fatto...
Lo farà sempre.
CercaLo ogni giorno. In ogni modo cerca Dio ogni giorno.
Cantiamo tutte le canzoni a Dio
A cui vada ogni lode... lode a Dio.
Nessuna strada è facile, ma tutte tornano a Dio.
Con tutto condividiamo Dio.
È tutto con Dio.
È tutto con Te.
Obbedisci al Signore.
Che sia benedetto.
Veniamo da una sola cosa... la volontà di Dio... Dio ti ringrazio.
Ho visto Dio, ho visto il peccato – niente può essere più grande – niente può confrontarsi a Dio.
Dio ti ringrazio.
Ci creerà di nuovo... L'ha sempre fatto e sempre lo farà.
È vero – sia benedetto il Suo nome – Dio ti ringrazio.
Dio respira attraverso di noi in modo così completo... così gentilmente che lo sentiamo... appena, è il nostro tutto.
Dio ti ringrazio.
Entusiasmo – Eleganza – Esaltazione –
Tutto viene da Dio.
Dio ti ringrazio. Amen.

John Coltrane – dicembre 1964

John Coltrane

Joe Goldberg

Questa è la versione ridotta di un lungo e ben meditato capitolo del libro di Joe Goldberg, *Jazz Masters of the Fifties* (Macmillan 1965).

↠ Da Joe Goldberg, *Jazz Masters of the Fifties*, New York, MacMillan 1965, pp. 189-212 (versione ridotta).

L'autore di un articolo nel numero di dicembre 1960 della rivista per uomini «Nugget» ha osservato che «Una delle cose migliori che siano mai successe a John Coltrane è stata la scoperta di Ornette Coleman da parte dell'avanguardia jazz [...]. Coltrane [...] ha avuto la possibilità di continuare la ricerca della propria personalità musicale senza dover portare il peso di veder salutato tutto quello che fa, compresi gli errori, come prova di genio». Se fosse vero sarebbe stato bello. In confronto, la discussione su Ornette Coleman era un dibattito tra professori alla lavagna del Princeton Institute for Advanced Study; le discussioni su Coltrane possono assumere alcuni degli aspetti più truculenti e isterici dei litigi politici nei bar di periferia.

E spesso chi partecipa alle discussioni su Coltrane ha più o meno la stessa quantità di informazioni approfondite al pari dei filosofi da bar. Coltrane è perplesso dalla sua musica quanto quelli che la discutono. Dal 1959 ha consumato idee musicali a una velocità tale che un dato disco di Coltrane può essere superato prima ancora di essere pubblicato; e sarà quasi certamente datato prima che qualcuno faccia in tempo a pubblicare una recensione.

Quindi egli si identifica con poco o nulla di quello che legge su se stesso. Si sa molto poco della vita privata di Coltrane; per quanto se ne abbia a vedere, non c'è molto da dire. «Pensa solo alla sua musica», come

afferma la moglie Juanita, appassionata sostenitrice di suo marito e del suo modo di suonare.

Una volta gli ho chiesto di un album che aveva inciso, e che su una facciata aveva un trio solo con l'accompagnamento di basso e batteria. Quando ho sentito per la prima volta quelle incisioni, mi sono chiesto perché avesse deciso di registrare in quel modo. Si sentiva più libero, o c'erano delle limitazioni?

Sonny Rollins aveva avuto un impatto notevole registrando e suonando dal vivo senza pianoforte: Coltrane stava lanciando una sfida a Rollins? La sua risposta fu breve e precisa: «Non si è visto il pianista». Un'altra volta, stava parlando dei critici che erano quasi unanimi nella condanna dei suoi primi lavori presentati al grande pubblico, e che apparentemente pensavano che lui non sapesse suonare. «Mi fece male», ha detto, «ma fui sorpreso. Non so perché parlavano di me in quel modo. Allora non ero originale, non suonavo nulla che fosse nuovo o differente».

Del suo ruolo di "sideman universale" [tra il 1956 e il 1958], Coltrane dice: «Ora non lo farei». A quel tempo aveva bisogno di denaro. La svolta più importante nella carriera di Coltrane sembra essere avvenuta nell'estate del 1957, quando lasciò Davis, il quale era temporaneamente insoddisfatto del suo gruppo[1], per andare a suonare con Thelonious Monk. [All'inizio degli anni Sessanta] Coltrane aveva sviluppato un profondo interesse per la musica dell'India, arrivando al punto di studiare per un po' con il musicista indiano Ravi Shankar. Pur non essendo quello che egli stesso definisce «un acuto osservatore della musica», ha trovato che molto di quello che aveva imparato era applicabile al tipo di jazz che vuole suonare. La musica indiana è basata sui raga, scale indiane che salgono in modo diverso da come scendono. Ci sono infiniti raga, e ognuno ha un significato particolare, legato alla religione, all'ora del giorno, eccetera. Coltrane ha scoperto che "My Favorite Things" poteva essere suonato quasi come un raga. E il suo disco successivo al soprano,

[1] Davis sciolse il gruppo nell'aprile 1957, dopo una settimana di quello che doveva essere un ingaggio assai più lungo al Café Bohemia di New York. L'articolo apparso su «Down Beat», il 30 maggio 1957 (*Miles Davis scioglie il gruppo*, p. 9), riportò che Davis mandò via tutti perché era «sempre più insoddisfatto del comportamento di due membri del gruppo. A Baltimora se n'era andato all'inizio di un soggiorno di una settimana, e poi fu licenziato insieme alla band dal proprietario del [Café] Bohemia di New York per essersene andato alle 2.00 del mattino nella prima settimana di un lungo ingaggio. La versione di Miles è che due dei suoi uomini non erano nelle migliori condizioni per suonare, e che non voleva prendersi davanti al pubblico la responsabilità di quello che stavano facendo sul palco». Pur in assenza di una prova definitiva, è generalmente risaputo che fossero stati Coltrane e Philly Joe Jones i due membri del gruppo ad aver provocato le ire di Davis.

"Greensleeves", suonato sul principio del raga, fu una performance ancora più misteriosamente ipnotica. Coltrane era stato affascinato dal tamburo ad acqua indiano, sostanzialmente uno strumento di bordone che tiene una nota fissa mentre altri improvvisano intorno a essa. Per ricreare questo ha usato due bassisti («Mi piace che la musica sia pesante nel profondo»).

Coltrane fu molto gratificato quando poi scoprì che Ali Akbar Khan, considerato il più grande musicista indiano, ama suonare "Greensleeves". «Mi piacerebbe sentirgliela suonare», fu la sua disarmante osservazione. «Così poi saprei se io la sto suonando correttamente.

«La maggior parte di quello che suoniamo noi in jazz», continua, «ha proprio l'atmosfera di quel raga. I musicisti indiani non suonano la melodia, suonano solo le loro scale. Ma forse sono quelle la melodia per loro. Quello che fanno con le scale, le piccole differenze, quella è l'improvvisazione». Per un certo periodo, Coltrane era così profondamente immerso in questa idea che indicava ai suoi musicisti una sequenza di accordi su cui suonare, invece di un vero e proprio brano. Loro allora improvvisavano sull'atmosfera suggerita dalla sequenza armonica e dal tempo. «Sì, ho fatto anche questo», ammette un po' mesto.

Per poter mantenere lo spirito del raga, ma allo stesso tempo non suonare solo progressioni di accordi («Voglio suonare dei brani», dice, «voglio trasmettere l'atmosfera del brano quando suono»), ha iniziato a cercare brani popolari in vecchie raccolte, rivolgendosi ai libri anziché alle registrazioni forse per non essere influenzato dall'interpretazione di qualcun altro. Da qui è uscito "Olé", brano basato sulla canzone popolare spagnola "Venga Vallejo" [*sic*; titolo vero "Venga Jaleo", N.d.C.]. È una notevole sintesi di elementi indiani, delle idee propugnate da Miles Davis in *Sketches of Spain*, e di un crescente interesse con tempi multipli di 3/4. Coltrane contribuisce con uno dei suoi assoli più furiosi, e Art Davis suona il contrabbasso in modo intricato e superbamente musicale, come raramente si è sentito in un disco di jazz. In un'altra raccolta di canzoni ha trovato il brano che chiama "Spiritual" che suona con il minimo necessario di un accordo.

L'approccio di Coltrane è ispirato tanto da Davis quanto dall'India. Davis aveva cominciato a dedicarsi al jazz "modale", basato su scale invece che su accordi. In questo modo ha precorso lo sviluppo sia di Coltrane[2] sia, in misura minore, del più estremo e melodico Ornette Coleman.

[2] È stato lo stesso Coltrane a dare esplicito riconoscimento di questo a Davis (come a Ornette Coleman) per esempio, cfr. pp. 84-5 e 99-100.

Coleman, anche lui interessato alla musica dell'India, viceversa ha avuto un'influenza su Coltrane. Non c'è da stupirsi se l'insaziabile curiosità di Coltrane e la sua tenacia nell'usare sempre meno accordi l'hanno portato verso la musica di Coleman. Perché Coleman, che ha completamente abbandonato l'armonia tradizionale, ha fatto il passo che la sensibilità intimamente armonica di Coltrane forse non gli permetterà mai di fare.

Coltrane e Coleman sono buoni amici, e quando lavorano a pochi isolati di distanza a New York, l'uno va a sentire l'altro durante gli intervalli ai rispettivi club. È stato molto probabilmente l'interesse di Coltrane verso Coleman che lo ha portato nel 1961 a invitare Eric Dolphy, oggi scomparso, a "entrare e lavorare" nella sua orchestra. Anche se Coltrane era entusiasta della collaborazione, ci fu una tale ondata di proteste da parte della critica che i consiglieri di Coltrane alla fine lo convinsero a chiedere a Dolphy di lasciare il gruppo. Coltrane ha un'ammirazione formidabile per l'educazione formale di Dolphy («Mi interessano le scale in questo momento», ha detto una sera, e quando gli fu chiesto se valeva anche per Dolphy ha risposto con orgoglio: «A Eric interessa tutto»), e nel momento in cui le sue esplorazioni l'hanno portato in una nuova area, tracce del lavoro di Dolphy hanno iniziato a manifestarsi nella sua musica. Dolphy, da parte sua, si è così pronunciato: «Non posso esprimere a parole quello che ho imparato da John, dal modo in cui gestisce le situazioni. È un grande professionista».

Una dichiarazione sintesi delle idee musicali di Coltrane fu fatta dopo l'ingresso di [Jimmy] Garrison nel gruppo. Questo non deve sorprendere, perché tutte le sue scoperte musicali si sono immediatamente manifestate nei cambiamenti della sua formazione. A forza di aggiungere, togliere, e cambiare musicisti Coltrane ha riunito intorno a sé un notevole gruppo di giovani talenti. «Continuo a cercare», ha spiegato, «modi differenti di presentare la musica. Non credo che sia presentata bene come si potrebbe». Una volta ha detto: «Mi piacerebbe aggiungere uno strumento che possa suonare melodia e percussione, forse una chitarra». È così che Wes Montgomery è entrato nel gruppo, ma il chitarrista ha ben presto notato che gli spazi tra l'uno e l'altro dei suoi assoli erano più lunghi degli intervalli tra i set, e se ne è andato.

Per un certo periodo, il secondo bassista è stato Art Davis, un giovane e brillante musicista di Harrisburg, in Pennsylvania. Quando Coltrane ha cominciato a lavorare sulle sue nuove idee su come usare il basso, prese l'abitudine di andare in macchina a prendere Davis a casa sua per portarlo alle prove. Ma Davis non ama viaggiare, e preferisce stare a New York, dove lavora spesso in contesti non jazzistici. Coltrane usa Davis quando

è possibile. «Non credo che Trane pensi a qualcos'altro che non sia la musica», dice Davis. «Torna da un tour e mi chiama per dirmi: "Apriamo al Vanguard stasera". Io dico: "Davvero?", e poi gli devo dire che ho un impegno da qualche altra parte. Non sembra mai rendersi conto che me lo deve dire prima, in modo che io possa tenermi libero». Una sera che il gruppo suonava con un contrabbasso solo perché mancava Davis, qualcuno ha chiesto a Coltrane come mai non ci fosse, e lui ha risposto un po' interdetto: «Art è un tipo molto impegnato». Ed è per questo tipo di ragioni che in genere viene presentato come "John Coltrane e il suo gruppo". «Non voglio correre rischi», dice.

Pilastri fissi del suo gruppo erano il pianista McCoy Tyner, con le sue ricche armonie («McCoy ha una meravigliosa concezione lirica che è un complemento essenziale al resto di noi»), ed Elvin Jones, il più feroce e ossessivamente brillante dei batteristi moderni, da molti punti di vista il migliore fra quelli che suonano oggi. «Neppure io ce la faccio a suonare con lui», dice Coltrane divertito. «Usa così tanti accenti».

Coltrane è perplesso del fatto che un critico possa lodarlo esattamente per le stesse qualità che un altro cita per stroncarlo. Troppo spesso l'opposizione al suo lavoro ha preso un tono isterico, con i suoi detrattori che hanno usato parole come *anarchismo*, *nichilismo*, *tiritera*, *confusione*, *amorfismo*, *nonsense*, e il temuto epiteto *antijazz*. Discussioni più ragionate del suo lavoro si sono concentrate sull'estrema lunghezza dei suoi assoli, sull'uso delle sospensioni ("vamp" le chiama lui), e sulla sostanziale equivalenza emotiva delle sue performance, indipendentemente dal materiale.

Con questo in mente, è estremamente interessante ascoltare un disco di Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, registrato nel periodo in cui Coltrane faceva quella musica oggetto di così tante controversie. Coltrane appare in due dei brani («Sono scappato giù un pomeriggio e l'ho fatto», dice del disco): il brano eponimo e un brano dalle influenze spagnole intitolato "Teo" . Nel contesto più limitato e a lui familiare del gruppo di Davis, il contributo di Coltrane non è solo la più emozionante e appassionata musica del set, ma anche due dei migliori assoli che ha suonato da lungo tempo. Correva voce che Davis volesse di nuovo Coltrane nel suo gruppo, e anche se Davis regolarmente richiamava più pubblico di Coltrane negli stessi club («Ha un grande nome», dice Coltrane, «ingaggiava Sonny, ingaggiava me, ci ingaggiava tutti per il gusto di sentirci suonare. Ha un sacco di soldi, e gli piace ascoltare la musica»), sembrava improbabile che la fusione potesse avere mai luogo.

Perché il "sideman universale" è oggi senza dubbio un leader egli stesso. Ha creato una musica che è identificabile come sua, anche durante i

lunghi passaggi di ogni brano dove non è lui a prendere assoli. Come sia arrivato a questo nuovo status è una questione affascinante.

Vedere Coltrane in azione fa soltanto crescere le perplessità che si hanno su di lui. Un uomo tranquillo, piacevole, timidamente amichevole che si veste in modo semplice e parla piano, lo si può spesso trovare tra un set e l'altro seduto sulla custodia del suo sassofono, che legge mangiando una mela. Alla fine di un assolo se ne va dal palco, alla maniera di Miles Davis. Magari parla con gli amici che sono venuti a sentirlo, come Ornette Coleman, per esempio, o Davis, oppure siede tranquillamente dall'altra parte del club, ascoltando il suo gruppo. Ma sul palco diventa appassionato e concentrato: è come se prendere lo strumento tra le labbra chiuda un circuito elettrico. Quando la musica lo domina, si piega all'indietro, gli occhi serrati come posseduto da una furia fulminante. Poi, dopo l'assolo, si porta spesso a lato del palco, accende uno dei lunghi e sottili sigari che ha iniziato a tagliare, e sistema un'ancia.

In poco più di un anno è passato rapidamente attraverso diversi stili musicali, un uomo con una subitanea sete di conoscenza, e tutte le novità che prova sembrano solo aprire nuove vaste aree da esplorare. Sostanzialmente è un musicista romantico – la rabbia nella sua musica è solo l'altra faccia del suo lirismo – e ha accumulato nella sua ricerca, come fanno molti romantici, una lista sempre crescente delle cose che sa di non volere. Può essere significativo che ha mantenuto il suo stile originale nei pezzi lenti. Quando suona altra musica, tuttavia, è in una situazione pericolosa. I primi tentativi di fare qualcosa di nuovo inevitabilmente comportano goffaggine, e al pubblico ogni sera può capitare di ascoltare Coltrane che lotta con il suo stesso vocabolario musicale. Questo ha causato l'allontanamento di molti, esasperati, ma il sassofonista apparentemente è disposto a correre il rischio. Tutto quello che può offrire al suo pubblico in occasioni di questo tipo è l'emozione di partecipare al processo creativo.

È un qualcosa di molto eccitante da condividere, ma non tutti evidentemente sono disposti a farlo. Questa tensione verso la musica pura è facile da capire. Il jazz è iniziato come musica casalinga, alla quale quasi tutti potevano partecipare. Oggi che molti musicisti sotto certi aspetti suonano meglio dei loro corrispondenti nelle orchestre sinfoniche, è diventata una musica da virtuosi, una musica in cui si inizia con l'essere virtuosi e da lì poi ci si sviluppa. Ma la facilità tecnica non è la sola preoccupazione di Coltrane. Gli piacerebbe, dice, che la sua musica avesse «un forte contenuto emotivo».

Un po' di questa emozione emerge dalle sue composizioni. Adesso che è deciso a suonare canzoni invece di accordi, non ne ha trovato una

che lo soddisfi completamente, e ha iniziato a scriversele da solo, più per necessità che per un desiderio di comporre. Una sera alla Jazz Gallery ha eseguito per la prima volta in pubblico un brano ancora senza titolo (che ora è chiamato "Big Nick"), così semplice e affascinante che molti membri del pubblico iniziarono subito a fischiettarlo. Coltrane non riusciva a credere di aver avuto successo. «Mi piacerebbe sapere che cazzo stanno fischiando», ha detto, perplesso. «Mi era parso di averlo scritto io». Alcuni dei suoi brani sembrano effettivamente familiari. Il suo "Blue Train" è il prototipo di molte delle sue opere successive, e alcuni dei suoi blues suonano come classici degli anni Trenta.

Coltrane ha espresso il desiderio di scrivere secondo il sistema dodecafonico. A chi gli ha chiesto dell'apparente impossibilità di improvvisare serialmente ha risposto: «Vadano a farsi fottere le regole, è il sentimento che conta. Uno suona tutte le dodici note nel suo assolo comunque».

Malgrado la crescente attenzione verso la composizione, l'improvvisazione resta il veicolo primario per l'espressione delle emozioni di Coltrane. Se dobbiamo, come ha detto [il critico-sassofonista Don] Heckman, «incontrare la musica nei suoi termini» per capire la sfida della sua energia quasi schiacciante, allora bisogna fare qualche tentativo di capire Coltrane stesso.

Una traccia è nella sua casa di Jamaica, a Long Island. Ci sono pochi dischi nella sua biblioteca, ma quelli che ha sono quasi completamente musica tradizionale dell'India. Per un lungo periodo, un considerevole spazio del suo soggiorno era occupato da un'arpa noleggiata, che stava studiando «perché mi aiuta con l'armonia». Il suo unico passatempo evidente è un telescopio in cortile, attraverso cui osserva le poche volte che ne ha la possibilità. Il suo gruppo lavora tutto il tempo. «Non so che cosa tu intenda con "un musicista dedicato alla sua arte"», dice sua moglie, «ma tutto quello che fa è studiare. Molte sere si addormenta con il sassofono ancora in bocca».

Scarsa attenzione è stata prestata all'arredamento: delle placche di ceramica sulle pareti sono l'unica forma di decorazione. Coltrane, il più gradevole degli uomini, sembra quasi ingenuo: i suoi modi non tradiscono affatto la sua raffinatezza musicale. («Un sacco di gente "letteraria" dice così», commenta Cecil Taylor, «Mi fa sempre piacere essere stato con John dopo che ci ho parlato».) «Gli americani bianchi», ha scritto James Baldwin, «come i bianchi di altri paesi, trovano difficile abbandonare l'idea di essere in possesso di qualche valore intrinseco di cui hanno bisogno i neri, o che i neri vorrebbero avere». In questa osservazione si potrebbe rinvenire il significato ultimo della potenza e del pericolo del

jazz del tranquillo e naïf John Coltrane, che ha tratto ispirazione musicale dall'India, dall'Africa, e dal blues.

Continuando a dimostrare un appetito sempre più vorace per tutto il nuovo (Coltrane tende a non pensare a se stesso come a un caporchestra, ma come uno studente della musica che è nella fortunata posizione di essere pagato per seguire la sua ossessione), è riuscito lo stesso a combinare arte e mercato. Anche se sostanzialmente suona allo stesso modo sui suoi due strumenti («Credo che uno debba avere le proprie convinzioni musicali, invece di lasciare che sia lo strumento a comandare»), deve principalmente al suo sax soprano una popolarità che, nel 1961, gli ha consentito di esibirsi in tutti e quattro i principali jazz club di New York. Ha combinato in modo giudizioso gli elementi del suo successo. All'inizio della serata il soprano è in bella evidenza con brani come "My Favorite Things" e "Greensleeves". Poi, magari dire a un amico, «Il prossimo set sarà completamente diverso. Il prossimo set suonerò tutti i miei pezzi che non sono stati dei successi». Scompare il sax soprano, per essere sostituito dal tenore e da semplici blues, lunghi e furiosamente appassionati.

Appena scende di nuovo dal palco, ancora una volta torna l'uomo timido e amichevole il cui sigaro è l'unico simbolo che indichi la consapevolezza di essere un artista di successo. La sua preoccupazione principale nel continuo lavorare in tournée sono le lunghe e ripetute separazioni dalla moglie («Lei mi conosce veramente, e capisce i problemi che ho come responsabile del gruppo»). Forse egli prende così tranquillamente la sua posizione prioritaria perché, essendoci arrivato dopo una lunga gavetta, ha una visione estremamente realistica del suo settore di attività. «Ogni volta che parlo di jazz», dice, «mi vengono in mente i pugili. Un anno è il tuo anno, ad esempio questo è il mio, e l'anno dopo sei dimenticato da tutti. Hai solo pochi anni di carriera, e devi restare in cima più a lungo che puoi, e fare il meglio che puoi, e prenderla con eleganza quando è il turno di qualcun altro».

Mi interessava sapere che cosa avrebbe fatto John Coltrane quando fosse stato raggiunto e superato dai giovani musicisti che stanno imparando tante cose da lui. «Io continuerò a suonare», ha detto. «È tutto quello che so fare».

Togliere la palla al piede del jazz

Michael Hennessey

Il 26 e 27 luglio 1965 il quartetto di John Coltrane si esibì in Francia, al festival del jazz di Antibes, a Juan-les-Pins. Fortunatamente queste poderose performance furono registrate sia su nastro video sia su audio (su video si è però conservata solo la prima parte dell'esibizione del 26 luglio). Durante il festival inoltre diversi giornalisti intervistarono Coltrane. Questa intervista fu realizzata il 27 luglio.

↠ Dal «Melody Maker», 14 agosto 1965, p. 6.

Di tutti i musicisti di jazz che attualmente esplorano nuove direzioni John Coltrane mi è sempre sembrato l'unico dotato di carta e bussola.

Tanto per cominciare, Coltrane era profondamente dentro la tradizione prima di cominciare a uscirne. La sua evoluzione dal rhythm and blues si è svolta in maniera costante e logica.

È un musicista dalle molte virtù. Ha un'appassionata sincerità, una semplice dignità e un magistero del sax tenore che, secondo me, non ha uguali nel mondo del jazz.

Non mi viene in mente un altro musicista che abbia abbandonato con lo stesso completo successo il formato "tema-assolo-quattro-tema" su 12 o 32 battute che per molti è diventato la palla al piede del jazz. ["Quattro" si riferisce alla modalità secondo cui si improvvisa sul tema alternando quattro battute improvvisate dal batterista (in genere) con altrettante dagli altri solisti del gruppo a turno, N.d.C.]

Se volete un equivalente contemporaneo di Charlie Parker, l'avete già trovato in John Coltrane. Come dice il suo bassista Jimmy Garrison: «Adesso che Ornette non suona più in pubblico, John è l'unico che tiene viva la situazione».

Quando ho incontrato Coltrane nella sua stanza d'albergo durante il festival del jazz di Antibes, sono rimasto subito colpito dal contrasto apparente tra l'uomo e la sua musica. È un uomo massiccio che si muove lentamente, con un atteggiamento estremamente gentile e una conversazione sobria. Si ha l'impressione che esprimendosi così totalmente e integralmente nella sua musica rimanga ben poco da dire nelle interviste. Nella musica di Coltrane si possono trovare rabbia, amarezza, angoscia, tristezza. Nell'uomo si ha solo la sensazione di grande pace e serenità interiore.

È stato un incontro affascinante. Perché per la prima ora e mezzo Coltrane si è espresso attraverso i suoi sax tenore e soprano. Seduto al tavolino, suonava nel microfono di un registratore portatile e poi riascoltava la registrazione. Tranquillamente cambiava ance, aggiustava bocchini, e lasciava poi partire i suoi caratteristici e intricati arpeggi. Stava preparandosi al concerto della sera.

Quando alla fine ha posato il tenore gli ho chiesto quanto gli duravano le ance. «Una buona ancia mi dura tre settimane – ma non sembra facile trovarne una buona di questi tempi». Poi ha preso in mano il soprano e ha studiato per un'altra mezz'ora.

Il mio appuntamento era per le quattro del pomeriggio. Non abbiamo cominciato a parlare prima delle sei e mezzo... e anche allora avevo un po' la sensazione che Coltrane avrebbe preferito di gran lunga suonare invece di parlare. Ma mentre iniziava una cena piuttosto strana costituita da due tuorli d'uovo crudi, un brodo limpido, latte, acqua gelata e pesche fresche (sta cercando di perdere peso) rispondeva alle mie domande in modo amabile e meditato.

«Quanto studi in questo modo?».

«Non abbastanza quanto dovrei. Ho pensato così tanto alla composizione che non ho studiato granché lo strumento. Credo che quattro ore di studio al giorno mi farebbero bene. Quel pochino di studio che ho appena fatto... beh, non ho suonato nulla che già non sapessi. Ma dopo quattro ore arriverei a esaurire tutto quello che so, e allora magari potrei trovare qualcosa di nuovo».

«Che cosa cercavi ascoltando il nastro?».

«Volevo solo sentire come uscivano le note, se venivano fuori chiare e intonate».

«Hai problemi di intonazione con il soprano?».

«Curiosamente ho più problemi con il tenore che con il soprano. Sono stato fortunato con il mio soprano. Ce l'ho da cinque anni: è stato il primo che ho comprato. Era molto buono, ma ora sta cominciando a perdere qualcosa».

«Come pensi che si possa confrontare la tua musica di oggi con il tuo lavoro con Miles Davis di cinque anni fa?».

«Non credo che sia cambiata in modo sostanziale – anche se penso di essere cresciuto un po', musicalmente. Ma d'altra parte sotto certi punti di vista ero forse un po' più inventivo in quel periodo».

«Quali erano i difetti nel modo in cui suonavi – ti pareva che mancasse qualcosa?».

«È difficile rispondere. Non so se si possa mai arrivare ad essere dei musicisti completi. Io non lo sono. Ma non credo che saprò quello che manca nella mia musica fino a quando non l'avrò trovato, se capisci quello che voglio dire. Forse il mio problema principale al momento è che ho una naturale affinità per le tonalità minori. Mi piacerebbe fare più cose in maggiore. Voglio lavorarci sopra – e ci sono molti altri modi che devo imparare».

Gli ho chiesto se nella sua ricerca di nuove direzioni si sia mai trovato in un vicolo cieco musicale.

Ha riso. «Dubito che ci siano vicoli ciechi». Poi, dopo aver riflettuto, ha aggiunto: «Ci possono essere, forse – penso di aver fatto delle cose che non hanno funzionato. Ma in genere se inizi qualcosa di nuovo devi continuare a suonarlo fin quando non ti riesce. Sono molto fortunato, lavoro con musicisti molto bravi. Sono molto inventivi. Non devo dire a nessuno quello che deve fare. Quando abbiamo qualcosa di nuovo, io posso limitarmi a definire le varie sezioni e a lasciare il resto a loro.

«Abbiamo una grande fiducia reciproca. Questo è essenziale, tiene insieme il tutto. Sono con me quando voglio che il gruppo continui a muoversi in nuove aree. In generale non pensiamo si debba stare fermi».

Una filosofia che, pur essendo altamente apprezzabile, solleva anche un problema di pubblico. Al primo concerto di Coltrane ad Antibes, il pubblico era un po' perplesso e deluso per aver ascoltato un solo brano, *A Love Supreme*, suonato per 47 minuti.

«Non pensi di dover dare al pubblico la possibilità di mettersi in pari?».

«Questo mi spaventa sempre», ha detto candidamente. «Ogni volta che faccio un cambiamento, sono un po' preoccupato che possa lasciare perplesso il pubblico. E qualche volta per questo motivo ritardo le cose. Ma dopo un po' trovo che non ci sia nient'altro che posso fare se non andare avanti». [In effetti – e questo mette in evidenza la preoccupazione di Coltrane di portarsi dietro il pubblico – per il secondo concerto ha cambiato il programma inserendo pezzi più noti come "Impressions" e "My Favorite Things", ma senza sacrificare nulla della sua individualità o della sua inventiva.]

Coltrane dice di non aver ancora composto nulla di cui sia completamente soddisfatto. «Ho in mente di creare opere a scala più grande – le ho già abbozzate in testa. Voglio arrivare a un punto in cui posso percepire le vibrazioni di un certo posto in un certo momento e comporre un brano proprio lì, al momento – e poi buttarlo via. Cerco di evitare il più possibile di ripetere cose».

È stato detto che Coltrane ha recentemente scoperto Dio. Gli ho chiesto di parlarmene.

«"Riscoperto" sarebbe la parola più adatta. La religione è sempre stata con me sin da quando ero bambino. Sono stato educato in un'atmosfera religiosa e questo ha fatto parte di me per tutta la mia vita. A volte lo sento più forte che in altri momenti».

«Ascolti molto spesso i tuoi dischi?».

Ha sorriso. «No. Forse due o tre volte all'anno li tiro fuori e li valuto, ma mi interessa di più quello che sto suonando al momento».

Coltrane ascolta più spesso musica africana e indiana. «C'è anche un disco di arpa che sento molto spesso. Per un certo periodo l'arpa mi ha interessato molto. Ma ora penso che quando mi stanco di soffiare passerò alla chitarra o al pianoforte».

«Di quanto hai ampliato la gamma del tenore?».

«Beh, sotto il si bemolle non si può scendere. Ma c'è almeno un'altra ottava acuta al di sopra del normale che può essere diteggiata».

«Parlando dell'allargamento dei confini, quali sono i musicisti che secondo te stanno dando un contributo importante nella ricerca di nuovi modi di esprimersi nel jazz?».

«Credo che la Jazz Composers' Guild stia facendo delle buone cose – io ammiro Albert Ayler, Archie Shepp, Dewey Johnson, Pharoah Sanders e John Tchicai».

Coltrane ha oggi definitivamente abbandonato le strutture jazz più ortodosse?

«Non necessariamente. Pensavo di fare un altro album di pezzi lenti, suonandoli proprio come sono scritti. Anche se in genere ho effettivamente l'impressione che le forme normali siano state sfruttate al massimo. Sto anche pensando di fare un album con un paio di fiati e percussioni latine».

Coltrane, stella di Antibes: «Non posso andare oltre»

Michel Delorme e Claude Lenissois

Michel Delorme seguì il festival jazz di Antibes e intervistò Coltrane, probabilmente il 27 luglio 1965, secondo giorno del festival. È affascinante l'annotazione di Coltrane secondo cui i brani "Wise One", "Lonnie's Lament" e "The Drum Thing" – dall'album *Crescent* – sono basati su propri testi poetici.

Nella profetica introduzione a questa intervista, Delorme cerca di prevedere il futuro del quartetto di John Coltrane: «Più che ascoltare un singolo lavoro sorprende [...] la sensazione di non sentire scorrere la musica. [...] Avrò sempre negli occhi Elvin Jones, chiaramente fuori dal giro, in piedi accanto alla batteria mentre inizia il secondo concerto, incapace di decidere che cosa fare. Sembra quindi molto chiaro che, se Coltrane è personalmente e musicalmente a un punto di svolta della sua carriera, il quartetto in quanto tale sta imboccando una curva pericolosa. Ma allo stesso tempo ogni musicista dà il meglio di sé, come il loro leader. Entro sei mesi McCoy Tyner ed Elvin Jones avrebbero entrambi lasciato il gruppo.

↠ Da «Jazz Hot», settembre 1965, pp. 5-6. Traduzione inglese di John B. Garvey.

Coltrane al suo culmine, ossia il più eccitante fallimento del festival

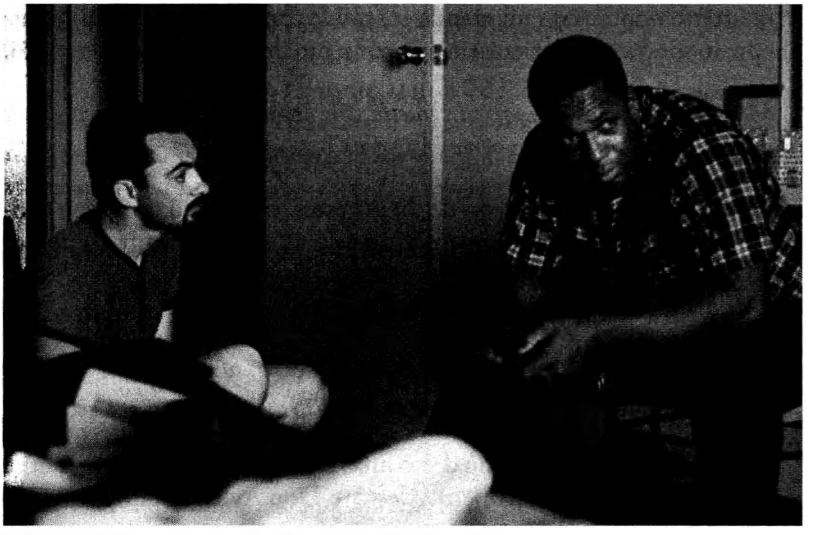
È la terza volta che incontro John Coltrane. A Parigi, nel 1962, Jean Clouzet e io avemmo con lui una lunga conversazione molto interessante. Nel 1963, dopo i due straordinari concerti che dette alla Salle Pleyel, gli feci diverse altre domande. Come l'avremmo trovato ad Antibes quest'anno? Ero abbastanza sicuro che l'atmosfera piuttosto euforica del festival non avrebbe avuto alcun effetto su quest'uomo impenetrabile, malgrado gli illustri precedenti (Miles Davis in particolare). Ero tuttavia lontano dal sospettare che il suo comportamento, fino a quel punto in equilibrio

tra riservatamente serio ed educatamente amichevole, avrebbe in generale alimentato le polemiche destinate abitualmente ad altri musicisti. A dire la verità, non so che cosa pensare dell'atteggiamento tenuto quest'anno sul palco da Coltrane. Senza concedere al pubblico alcun cenno di riconoscenza, ha sempre abbandonato il palco immediatamente dopo la sua ultima nota, senza più ritornare. Anche più serio è stato il disagio creato dalla stessa musica. Naturalmente è stato un errore presentare la prima sera *A Love Supreme*, che nessuno conosceva, invece dei classici di ieri come "Naima", "My Favorite Things", e "So What" [titolo provvisorio usato da Coltrane per "Impressions"]: tuttavia, questa conquista del favore del pubblico non è dal mio punto di vista un fatto primario, e personalmente sono stato affascinato dalla musica che Coltrane ha suonato nel corso del lungo set. Quello che sembra molto più importante, e che spiega il disagio sentito da molti, è il rapporto tra questa musica e il comportamento che sul palco non solo Coltrane ma tutto il quartetto ha mostrato durante entrambi i concerti.

In effetti, non appena John aveva finito la sua ultima frase, la ritmica continuava da sola per qualche momento, dando l'impressione di non sapere se fosse tutto finito o no. Molti intrecci di temi durante il secondo concerto hanno confermato l'impressione che il pubblico aveva avuto la prima sera. Più che ascoltare un singolo lavoro (che, in verità, conteneva diversi bellissimi temi e durava quasi 45 minuti) si è avuta la sensazione di non sentire scorrere la musica, di non capirne l'inizio o la fine, che ha confuso il pubblico più di qualsiasi altra cosa. Avrò sempre negli occhi Elvin Jones, evidentemente estraniato, in piedi accanto alla batteria mentre inizia il secondo concerto, incapace di decidere su cosa fare.

Sembra quindi molto chiaro che, se Coltrane è personalmente e musicalmente a un punto di svolta della sua carriera, il quartetto in quanto tale sta imboccando una curva pericolosa. Ma allo stesso tempo ogni musicista dà il meglio di sé, come il loro leader. Chi può continuare a dubitare della sincerità di Coltrane dopo averlo visto ad Antibes spingersi ai limiti dell'esaurimento fisico? Chi non ha percepito la forza interiore, la totale abnegazione dell'ego che questo essere eccezionale comunica attraverso la sua musica? John Coltrane non era soddisfatto del suo primo concerto. Inoltre, l'aver dimenticato a New York le piccole guarnizioni di gomma che usa sulla parte superiore del suo sax tenore l'ha notevolmente limitato. Li ha poi in qualche modo rimpiazzati per la seconda serata.

I contatti personali che ho avuto con lui, durante questi due giorni trascorsi a Juan-les-Pins non hanno aperto prospettive di un cambia-



Michel Delorme intervista John Coltrane, 27 luglio 1965.

mento nel suo atteggiamento. Si è mostrato molto cordiale, e si è molto interessato all'ascolto del *Bolero* di Ravel, che già conosceva ma di cui volevo incoraggiarlo a registrare una versione completa e letterale con il suo quartetto (mi ha risposto ridendo che dopotutto era forse meglio lasciare i capolavori come stavano, malgrado si possa aver voglia di darne una propria interpretazione), ha interpretato sul sax soprano certi temi dal primo disco di organi spagnoli che gli è piaciuto molto, ha dichiarato che le foto del suo quartetto scattate da Jean-Pierre Leloir erano le migliori che avesse mai visto e si è gentilmente prestato alle consuete interviste, tra cui quella che segue, e che ora vi invito a leggere integralmente.

L'ultima volta che ci siamo incontrati è stato nel novembre del 1963, e mi hai detto che volevi dedicarti alla composizione.

COLTRANE: Sto ancora cercando; credo di essere quasi al punto di trovare qualcosa.

Che dischi hai fatto dopo il 1963?

Co: Credo che ce ne siano stati quattro. *Live at Birdland*, *Impressions*, *Crescent*, *A Love Supreme*. Da allora ne abbiamo registrati altri tre o quattro,

in quartetto oppure con un grande ensemble con sette fiati tra cui Archie Shepp; io sono stato particolarmente contento della seduta con sette fiati.

Vuoi continuare a comporre in questo stile oppure vorresti invece tornare alla formula di brani brevi come "Crescent"?

Co: Lì [nell'album] c'erano dei brani brevi, ma presto tornerò a registrare pezzi più lunghi su cui sto lavorando al momento, un gruppo di pezzi che non abbiamo ancora cominciato a provare in cui, questa volta, la melodia giocherà un ruolo più importante.

Ieri parlavamo di Archie Shepp e Albert Ayler; qualcuno mi ha detto che vicino a loro sembri "banale": che cosa ne pensi?

Co: [*ridendo*] Non ti hanno detto una bugia... Fra poco ti farò sentire un brano dal concerto di Albert Ayler con Don Ayler e Sonny Murray.

Non li conosciamo molto bene qui. Ce ne puoi parlare?

Co: Archie Shepp stava già suonando con Cecil Taylor da un po'. Per quanto riguarda Albert Ayler – non ricordo esattamente quando – ma quando sono andato a Copenaghen qualche anno fa suonava con Cecil Taylor. È dopo il suo ritorno negli Stati Uniti che ha iniziato a essere conosciuto a New York, due o tre anni fa.

Per quanto riguarda l'album A Love Supreme, *credi che il testo e la poesia che hai scritto aiutino la comprensione della musica?*

Co: Non necessariamente. Volevo solo esprimere qualcosa che sentivo; ho dovuto scriverlo.

Scrivi spesso poesie?

Co: Ogni tanto – ci provo. Questa è la più lunga che abbia mai scritto, ma anche certi brani dall'album *Crescent* sono poesie, come "Wise One", "Lonnie's Lament", "The Drum Thing". Qualche volta lo faccio in questo modo perché è un buon approccio alla composizione musicale. Mi interessano anche le lingue, l'architettura. Mi piacerebbe arrivare al punto in cui posso catturare l'essenza di un preciso momento in un dato luogo, comporre l'opera ed eseguirla immediatamente in modo naturale.

Il tuo disco più recente è in gloria a Dio. Perché?

Co: Alcuni anni fa ho ritrovato la mia fede. L'avevo già trovata e persa diverse volte. Sono stato educato in una famiglia religiosa, ne avevo in me i semi, e in certi momenti ritrovo la mia fede. Tutto è connesso alla vita che uno vive.

La religione ti aiuta a vivere, a suonare?

Co: È tutto per me. La mia musica è un modo di rendere grazie a Dio.

Hai in progetto di tornare a una struttura musicale più convenzionale (battute, per esempio) o sono... o pensi che sia stato detto tutto il possibile su queste strutture?

Co: Ci ho pensato; ma è possibile che sia stato veramente detto tutto nel modo convenzionale. Malgrado ciò, ho di recente fatto diversi brani con forme e armonie tradizionali.

Il tuo disco di pezzi lenti è molto tradizionale. Stai pensando di fare di nuovo qualcosa del genere?

Co: Sì. Sto progettando un nuovo album in cui suonerò le armonie in modo semplice, proprio come sono. Dopo di che tornerò alla composizione.

Ascolti i tuoi dischi?

Co: Lavoro soprattutto con un registratore, che mi permette di verificare i miei esperimenti, ma in effetti succede che ascolto i miei dischi due o tre volte l'anno per restare aggiornato.

Da quando hai lasciato Miles, hai avuto la sensazione che il tuo stile sia cambiato?

Co: No. È sempre la stessa musica, più o meno. In un certo senso, credo di poter controllare meglio la mia tecnica ma, in due ore di lavoro, non faccio niente che non sapessi già.

Che criteri usi per scegliere i tuoi musicisti?

Co: Non gli devo dire mai niente. Sanno sempre quello che devono fare e sono costantemente ispirati. So che posso sempre contare su di loro, e questo mi dà fiducia. C'è un'intesa musicale perfetta tra di noi che va oltre i valori umani. Anche nel caso di *A Love Supreme*, senza discussione, non sono andato oltre la definizione dello schema del lavoro. Sono solo dodici battute in minore, sviluppate, che hanno, per la struttura dell'ultima parte, un blues in minore. La prima parte non contiene un numero fisso di battute, e la parte centrale è composta da tre gruppi di otto battute. Per me, quando passo da un momento calmo all'estrema tensione, è solo il fattore emotivo che mi spinge, escludendo tutte le considerazioni musicali. Per Elvin, invece credo che le considerazioni musicali siano le più importanti.

John Coltrane, posso chiederti in conclusione quali sono i tuoi piani per il futuro?

Co: Non lo so ancora. Sto cercando nuovi territori da esplorare. Fisicamente non posso andare oltre quello che sto facendo in questo momento nella forma che sto usando. Mi spaventa sempre un po' pensare che dovrò cambiare di nuovo. Molto spesso, quando sono a un punto di svolta, ritardo la decisione in modo che tutti possano capirmi prima che abbia già cambiato.

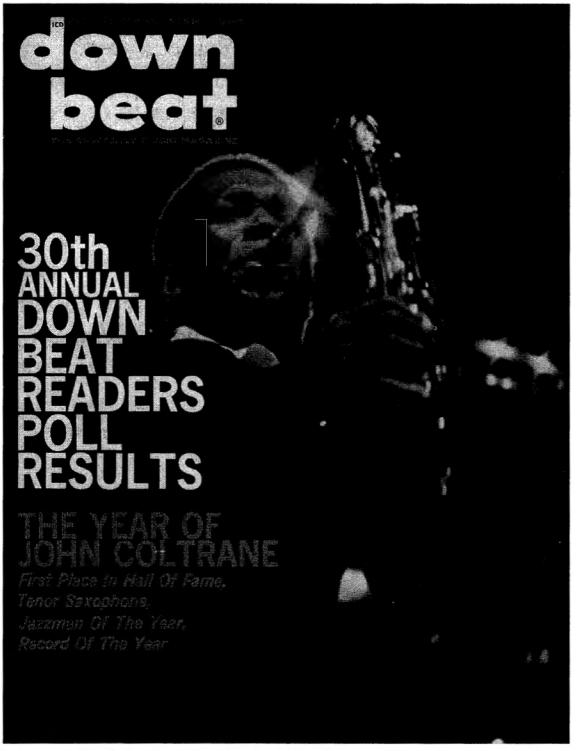
Intervista con John Coltrane

Michiel de Ruyter

In questa intervista – anch'essa realizzata ad Antibes (27 luglio 1965) – Coltrane parla di Albert Ayler, di *A Love Supreme* e di *Ascension*, dei festival di jazz all'aperto, e della sua capacità di isolarsi da distrazioni come fotografi o pubblici rumorosi («I problemi che ho in musica... sono sempre lì, capisci? Occupano il mio tempo quasi totalmente»).

DE RUYTER: Sulla copertina di un disco di Albert Ayler, pubblicato in Danimarca, si racconta che una volta hai fatto un sogno in cui suonavi come Albert Ayler.
COLTRANE: Hmm.
DE RU: Così... così diceva la storia.
CO: Davvero! Chi l'ha scritta?
DE RU: Non lo so, solo... credo solo qualcuno che ha scritto delle note di copertina.
CO: Beh, è... è abbastanza vero. Effettivamente è vero. Perché ho fatto un sogno, ho fatto un sogno una volta in cui tutto il gruppo suonava in quel modo. Capisci? E non so se io ero nel gruppo... o sentivo che il gruppo era mio o io ne facevo parte ma, sai, guardavo questo gruppo... Ho fatto un sogno del genere intorno... intorno al 1950...'57. Capisci? E tutto il gruppo, amico, aveva quel tipo di suono.
DE RU: Anche...
CO: Così è successo davvero. [*c'è una pausa; poi Coltrane inizia a parlare, ma de Ruyter interrompe*]
DE RU: No, era... suggeriva più o meno che tu avessi avuto questo sogno dopo aver sentito Albert Ayler.
CO: Beh...
DE RU: È così?

Co: Beh è successo prima, l'ho avuto prima di allora.
DE RU: [*incomprensibile*] Ah.
Co: Già, l'ho avuto prima di allora.
DE RU: È diverso...
Co: Lo sapevo che succedeva. Vedi? Sapevo che succedeva, io proprio lo sapevo che succedeva, non so leggere, [*ridacchia*] non so leggere il futuro, ma sapevo che sarebbe successo.
DE RU: Ieri abbiamo sentito *A Love Supreme*...
Co: Mm hmm.
DE RU: ...e, il disco lo conoscevo naturalmente, l'ho fatto sentire nel mio programma.
Co: Mm hmm.
DE RU: [*incomprensibile*] E nelle note di copertina, se posso chiamarle così, su *A Love Supreme*, hai detto che sul disco non c'è il lavoro completo. Per esempio confrontando il disco con quanto ho sentito ieri, non c'è l'assolo di basso, o almeno non così lungo, lì, nel disco. E tu hai parlato di una parte in cui suonava Archie Shepp che è stata tagliata.
Co: Sì. Beh la prima parte di, ah, noi... lì ha suonato Archie Shepp, e credo che ci fosse anche un altro bassista, ma ah... quella parte non l'ho usata. Perché avevo due parti, una in cui cantavo, e un'altra – beh non è che cantavo, recitavo – poi avevo un'altra parte in cui c'erano Archie e il secondo basso. E quando io preparavo, preparavo il disco... io, io ho sentito che volevo usare la parte in cui c'era, ah, il pezzo cantato, capisci? Così è quella che poi abbiamo usato... Ma recentemente ho fatto qualcosa con Archie.
DE RU: Ah sì?
Co: E anche un altro giovane tenorista chiamato Farrell Sanders, anche lui è davvero da ascoltare. E Freddie Hubbard, e uhm... il trombettista Dewey Johnson, e... ah... Marion Brown al contralto, John Tchicai, una cosa per big band, sai, che è...
DE RU: Da come sorridi, è... [*incomprensibile*]
Co: Mi piace, beh, è... sai, è qualcosa. È qualcosa che... c'è qualcosa lì che mi piace. [*il suono sfuma; dice qualcosa come:* «Già, qualcosa che mi piace»] Questa è acqua gassata?
DE RU: Ah...
Co: O è... beh, l'assaggio e vediamo. Oh, è limonata.
DE RU: Già, è...
Co: Hm. Mi piace.
DE RU: Comunque...
Co: Ok. [*ridacchia*]



Coltrane, vincitore assoluto nei referendum del 1965.

[Scambio incomprensibile; tintinnio di bicchieri]

DE RU: Ah... solo un'altra cosa. [*si schiarisce la gola*] Sono... in effetti, non sono mai stato a... jazzival [*sic*] all'aperto... jazz festival come questo. Ma tu hai suonato a Newport diverse volte credo, e... [*incomprensibile*] festival negli... negli Stati Uniti. Puoi fare un confronto tra loro e questo, questo evento qui?
CO: Devo paragonare i festival negli Stati Uniti con questo?
DE RU: Già. Voglio dire, ah, la reazione della folla: la folla era più rumorosa, o, o...
CO: Beh, io cre... sono paragonabili, sono più o meno uguali. Sai, è più o meno lo stesso rispetto agli altri a cui sono stato. Più o meno sono uguali.

DE RU: Perché per... per diecimila persone che ci sono qui in questo parco, sono molto silenziosi quando ascoltano...
CO: Diecimila?
DE RU: Già.
CO: Quando c'erano qui diecimila persone?
DE RU: È quello che... quello che dicono il parco possa contenere [*incomprensibile*].
CO: Il parco dove abbiamo suonato ieri sera?
DE RU: Sì.
CO: E ci sono diecimila posti? A me non è sembrato così grande.
DE RU: Neppure a me è sembrato così grande [*Coltrane ride*], ma, ah, qualcuno che aveva qualcosa a che fare con l'organizzazione...
CO: Non lo so.
DE RU: ...ha detto che potevano starci diecimila persone!
CO: Lo sapranno loro.
DE RU: Ma sono molto silenziosi.
CO: Per essere diecimila...
DE RU: Ti piace... piace [*balbetta*] suonare in situazioni come questa, eventi all'aria aperta?
CO: No, non li preferisco, perché, sai, in genere l'acustica è abbastanza orribile. Preferisco un certo tipo di club, ma io non sem... noi non riusciamo sempre ad avere qualcosa del genere, d'altra parte... o una sala da concerti, sai, buona... Ho trovato che i locali più piccoli, quelli più compatti sono meglio per noi, il nostro suono viene tenuto insieme, capisci? E possiamo ascoltarci e sentirci meglio l'un l'altro, più piccolo è il posto.
DE RU: Ti piace il... il Concertgebouw ad Amsterdam?
CO: Hm?
DE RU: Il Concertgebouw ad Amsterdam, sai quella sala da concerti [*incomprensibile*].
CO: Sì, ci viene un bel suono lì, posso sentire, io posso sentire...
DE RU: [*interrompe; difficile da distinguere, qualcosa come:* «È... è... è bello suonare lì?»]
CO: Sì, posso sentire abbastanza bene in quella sala. Posso sentire tutto, capisci? In altri posti appena attacchi la prima nota va da tutte le parti e... [*parola incomprensibile*] non si può sentire il flusso delle cose, capisci?
DE RU: Ti distraggono molto le... le interferenze esterne? Voglio dire persone rumorose, gente che cammina in giro, gente che fa foto? Perché...
CO: No.

DE RU: Te lo chiedo perché, perché non sembra, vedi.
CO: Mm mm. [*negativamente*]
DE RU: Non ti disturba molto.
CO: Mm mm. Mm mm. [*negativamente*]
DE RU: Troppo concentrato sulla… la musica.
CO: Oh, già, beh i… sai, i problemi che ho in musica… sono sempre lì, capisci? Occupano il mio tempo quasi totalmente.
DE RU: Ok, è tutto.
CO: Mm hmm.

John Coltrane – "Trane" (Parte 2)

Randi Hultin

La giornalista norvegese Randi Hultin incontrò Coltrane al festival jazz di Antibes e poi di nuovo a Parigi, dove il quartetto di John Coltrane suonò alla Salle Pleyel. Gli incontri di Randi Hultin con Coltrane furono particolarmente interessanti in quanto lei passò del tempo con lui, andando a cena e visitando insieme jazz club, anziché intervistarlo e basta.

➔ Da Randi Hultin, *Born Under the Sign of Jazz*, London, Sanctuary 1998 (2000²), pp. 162-72.

Incontro ad Antibes

Nel 1965 ero di nuovo a Juan-les-Pins, e non vedevo l'ora di ritrovare Coltrane. Al suo albergo mi fermarono alla reception, ma quando lo chiamarono al numero della sua stanza annunciando: «Randi dalla Norvegia», ricevettero la luce verde. Quando entrai nella sua stanza, c'erano due signori seduti in terra che aspettavano un'intervista, uno di essi era Mike Hennessey, un eccellente giornalista di jazz. Coltrane dava loro la schiena, studiando lo strumento e registrando su nastro tutto quello che suonava. «Voglio controllare la mia intonazione», disse.

«Vuoi qualcosa da mangiare?», mi chiese cortesemente. Dissi di no, e decisi di scrivere qualche cartolina mentre aspettavamo che finisse di suonare. Gli altri due se ne stavano lì seduti, aspettando pazientemente. Alla fine, Hennessey domandò se poteva iniziare l'intervista. «Vai pure», disse Trane. Poi gli chiesero dei suoi piani per il futuro. Aveva in mente qualche musicista in particolare che voleva usare? Mentre Coltrane ponderava la risposta, osservai che il prossimo disco avrebbe dovuto farlo con un fisarmonicista. Seguì un silenzio di tomba finché

John improvvisamente scoppiò a ridere. Solo lui aveva capito che stavo cercando di rompere la tensione.

Terminata l'intervista, cenammo nella sua stanza d'albergo. Che pasto lussuoso, e che servizio! Quella sera andai con John al concerto. Elvin arrivò all'ultimo momento in compagnia di una signora bionda, e anche se Coltrane non aveva detto nulla, si era molto innervosito. Ho chiesto a John se l'amica di Elvin fosse francese. «Non ne ho idea», mi ha risposto. «I musicisti non mi dicono mai nulla».

Quando il gruppo di Coltrane entrò sul palco, l'atmosfera era simile a quella di un concerto dei Beatles, era così incredibilmente popolare. Per 48 minuti Coltrane suonò una versione di *A Love Supreme*, intensamente e aggressivamente, e senza una pausa. Era molto difficile, ma il pubblico applaudì e tutti riconobbero il suo genio. Suonava in modo evidentemente ispirato alla musica indiana, ma a volte sembrava di sentire il muggito di una mandria o l'abbaiare di cani rabbiosi. Qualsiasi fosse la sua ispirazione, i musicisti tra il pubblico erano esaltati, e non solo da Trane. Anche McCoy suonò un assolo meraviglioso, ovviamente si era molto sviluppato dal punto di vista ritmico dall'ultima volta che l'avevo sentito, e Garrison suonò un assolo di basso di dieci minuti che era tutto fuorché noioso.

Dopo il concerto, ho invitato John al mio hotel. Come al solito stavo al Les Pergolas, dove avevo frigo, cucina, bagno e camera. Andammo a piedi dalla zona del festival nel parco chiamato La Pinede fino al mio hotel, che era a pochi metri dal grand hotel. Quattro o cinque fan camminavano intorno a Coltrane, facendogli le domande più strane. Uno gli disse: «Signor Coltrane, ha un giradischi con sé? Mi piacerebbe molto sentire qualche suo disco...».

«Randi, cosa sta dicendo?». Il tizio parlava inglese, ma sono sicuro che John pensò, come me, di non aver sentito bene.

Subito prima di arrivare a Les Pergolas, vidi alcuni musicisti svedesi all'angolo della strada. Più tardi mi dissero che quando avevano visto arrivare per la strada Coltrane erano quasi svenuti. Lo volevano incontrare, ma noi due eravamo improvvisamente spariti su per le scale – all'epoca io non sapevo chi fossero quegli svedesi.

Stavo facendo un uovo sodo, e chiesi a Trane come lo voleva. «Cinque minuti», disse, così presi accuratamente il tempo, ma diventò lo stesso quasi verde. «Quest'uovo doveva essere già bello caldo quando è uscito da quella gallina francese», ho osservato. Ci siamo rilassati e abbiamo parlato. Credo che a Coltrane facesse piacere star lontano dal grand hotel, dove i giornalisti – specialmente i fotografi – si nascondevano in tutti

gli angoli. A quel tempo non mi consideravo parte di nessuna di quelle categorie professionali. Ero solo un'amica.

Parlammo di tutto, comprese le nostre famiglie. Si era recentemente separato da Naima. Capitò anche che parlassimo di un nuovo modello di accendino francese chiamato "cricket" per circa un quarto d'ora. È strano ricordarsi questi dettagli, ma non dimenticherò mai come esaminammo l'accendino, appena uscito sul mercato. Mi ricordo anche che John improvvisamente ha cominciato a cantare "'O sole mio", solo le prime battute. Non so nemmeno se se ne rendeva conto.

Insoddisfatto

Naturalmente abbiamo parlato di musica. John mi ha chiesto che cosa pensavo del concerto. Gli dissi quella che era stata la mia vera sensazione, che l'avevo sentito "troppo aspro".

«Hai suonato in modo così arrabbiato che sembrava tu fossi irritato da qualcosa».

«E lo ero davvero! Qualche volta Elvin proprio mi irrita. Allo stesso tempo, mi preoccupa di non riuscire a tenere insieme il quartetto, e senza di loro non avrei il fegato di venire in Europa. Ho veramente paura di perdere Elvin, che è davvero speciale. Ci mette sempre un po' a riscaldarsi, ma quando succede, non c'è nessuno come lui. Io stesso non ero molto contento del concerto, non ha decollato come avrei voluto. Non è sempre così facile. Cerco continuamente di fare un passo avanti».

«Date molti concerti in America?».

«Più che altro club. Ho anche un contratto per cui devo fare tre dischi all'anno, e anche questo non è facile. La casa discografica si aspetta da me che venga fuori ogni volta con qualcosa di nuovo».

«Hai mai pensato alle tue responsabilità? Se tu mescolassi la tua musica con, diciamo, la *jenka* finlandese, un mucchio di sassofonisti in tutto il mondo cercherebbe di fare la stessa cosa».

«Non mi ero mai visto in questa posizione».

«Quando hai fatto quel disco con Johnny Hartman, era per provare che puoi suonare meravigliosamente anche i pezzi lenti se vuoi?».

«Qualche volta sento il bisogno di suonare qualcosa di più commerciale. Lui è un bravo cantante, e volevo che tornasse sulla scena. E un disco del genere è anche rilassante per i miei musicisti. Non riesco a presentare sempre qualcosa di nuovo. Voglio dare tutto quello che ho, e voglio anche che sia bello».

Comprendevo bene John quando parlava di auto-aspettative. Gli spiegai quello che sentivo io a proposito dell'arte moderna. Per dipingere in uno stile modernista avrei dovuto sapere di più della vita, forse frequentare altre scuole. Dipingere graziosi ritratti era più facile.

«Strano che tu dica questo. È esattamente quello che sento. Mi piacerebbe tornare a scuola e imparare di più. Non necessariamente solo musica, ma in generale... così da poter esprimere tutto nella mia musica. In realtà credo di essere troppo pigro per fare qualcosa del genere. Avevo seriamente progettato di studiare quattro ore al giorno. Ne ho bisogno, ma non lo faccio mai. Ho messo su un po' troppo peso recentemente, e questo ottunde mente e fisico. Un musicista dev'essere in forma per poter suonare al suo meglio».

«Che cosa pensi del disco di Albert Ayler? Molti dicono che non sappia nemmeno suonare il sassofono».

«Non sono d'accordo, ho molta fiducia in Ayler. È in continuo sviluppo, e sa suonare il sassofono».

«E per il concerto di domani, non potresti suonare qualche melodia in più, così la gente può respirare un po'? Forse qualche pezzo lento? Perché non la meravigliosa "Naima"? È molto popolare in Francia. Les Double Six l'hanno arrangiata a modo loro. E magari "Blue Valse"[1] o "My Favorite Things"».

«Vedremo», disse John. Il giorno successivo, suonò "Naima" seguita da "Blue Valse" prima di passare direttamente a "My Favorite Things". Fu meraviglioso e lirico, e mi sentii molto fiera e felice. In effetti ricevette ancora più applausi della sera precedente. In Francia fu pubblicato un disco dal concerto della prima serata, con *A Love Supreme*, e molti anni dopo uscì un doppio album con "Impressions", "Naima" e "Blue Valse". Un po' stupefatta lessi sulle note di copertina che la norvegese Randi Hultin l'aveva convinto a suonare quelle particolari melodie. L'ultimo giorno a Juan-les-Pins, John effettivamente affittò un giradischi perché mi ero portata un paio di dischi norvegesi.

Karin Krog voleva che facessi ascoltare a Coltrane la sua versione di "My Favorite Things" dal disco Metropol, dove aveva scritto un testo su

[1] "Blue Valse" è in realtà una versione in quartetto di "Ascension" (il titolo "Blue Valse" sembra essere stato il risultato di un equivoco). Il brano non poteva essere familiare in quel momento a Randi Hultin e al resto del pubblico. In una precedente versione dello stesso articolo, Randi Hultin ha scritto di aver suggerito "Naima" e "My Favorite Things" (R. Hultin, *I Remember Trane*, «Down Beat Music '68», p. 104); la menzione di "Blue Valse" è stata probabilmente aggiunta dopo per errore, sulla base del disco che venne (in seguito) pubblicato.

Coltrane. Mi ero anche procurata un po' di autentica musica folk norvegese, con scacciapensieri e violino di Hardanger, e con brani *stev* [poema folk scandinavo improvvisato di origine medievale; N.d.C.].

«Questa cantante è interessante», disse John, «fa le cose giuste quando si tratta di improvvisare». A parte il canto, fu particolarmente intrigato dallo scacciapensieri.

Con Trane a Parigi

Per andare a Parigi presi un aereo prima di quello di John, e sfruttai l'opportunità per lavorare durante il volo, scrivendo le didascalie per le fotografie che avevo sviluppato in albergo, e dando gli ultimi ritocchi al mio articolo. Coltrane mi aveva detto dove sarebbero stati a Parigi, ma quando contattai l'albergo, mi dissero che i musicisti erano stati spostati da qualche altra parte. Chiamai la Salle Pleyel, dov'era previsto che suonassero, e appresi che stavano al Mac Mahon. Quando gli telefonai, Coltrane fu contento: «Puoi comprare un po' di hamburger, uova e latte? Qui non hanno niente da mangiare!».

Chiamai Nathan Davis, il sassofonista, che a quel tempo stava a Parigi, e andammo insieme a comprare uova e latte. Avremmo potuto comprare hamburger e patatine fritte in un chiosco locale. Chiesi a Nathan se aveva in programma di andare al concerto quella sera, ma lui disse che non si poteva permettere il prezzo del biglietto. «Chiedi di me», gli dissi, «e ti farò sapere».

La prima persona che ho incontrato al vecchio hotel è stata McCoy [Tyner] – distante come sempre, ma educato – che mi ha detto dove avrei potuto trovare John. McCoy e io siamo alla fine diventati buoni amici, ma gli ci vuole sempre tempo prima di accogliere nuove conoscenze. Coltrane moriva di fame, ma voleva prima controllare con il suo agente che i biglietti aerei fossero a posto, e vedere cosa faceva Elvin. Era supino nel letto, Elvin, ovviamente al momento perso per il resto del mondo. Davanti al letto stava il manager, dopo mezzogiorno non aveva mai un attimo di sobrietà. Ormai era tardo pomeriggio. Nessuno sapeva dove fossero i biglietti, ed Elvin dormiva.

«Andiamocene da qui», mi ha detto John, «andiamo a mangiare».

Ci siamo seduti sul bordo del letto e abbiamo mangiato il nostro semplice pasto su una pila di giornali. Il cibo era buono. Dopo, ci hanno portato in macchina alla Salle Pleyel. Perfino Elvin è arrivato in orario. Nei camerini è comparsa una donna zingara, per vendere tori con nastri

rossi legati al collo, solo dieci franchi. Coltrane ne ha comprato uno. A quel punto c'è stata l'irruzione di Elvin nella stanza.

«Mister, compri un toro?», supplicò la zingara. «Louis Armstrong compra uno da me, tu usa come salvadanaio».

Elvin fece un gran sorriso: «Stronzate. No, no».

Coltrane portava delle scarpe nuove, e gli facevano male ai piedi. Se le sfilò per un secondo e agitò le dita dei piedi.

«Metti le scarpe nell'acqua, mister, aiuta», suggerì la zingara.

Nel bel mezzo del concerto Elvin si arrabbiò con il pedale della cassa e se ne andò dal palco, lasciando lì Jimmy Garrison da solo. Elvin andò a prendere una borsa piena di attrezzi da batteria che svuotò senza tante cerimonie sul palco, con dadi, viti e giunti che rotolavano rumorosamente da tutte le parti. Coltrane stava tra le quinte, calmo come sempre.

Dopo aver riparato la batteria, Elvin iniziò a suonare con Jimmy, ma dopo poco il pubblico iniziò a richiedere a gran voce Coltrane: «Vogliamo Trane. Vogliamo Trane».

«È meglio che tu vada sul palco», dissi, «o farai scoppiare degli incidenti».

«Questa gente è maleducata. Potrebbero ascoltare quelli che stanno suonando».

John e McCoy alla fine tornarono a suonare, e quando il concerto fu finito, il pubblico si mise a gridare e ad applaudire chiedendo il bis. Ma Coltrane disse che se ne sarebbero andati.

«L'ultima volta che ho suonato qui, mi hanno tirato i pomodori. Non ho molta stima del pubblico francese».

Quando ce ne fummo andati, il direttore del teatro aprì una porta laterale del palco e urlò al pubblico: «Non suonerà nient'altro per voi, quindi potete anche andare a casa!».

Al Jazzland

Quando il giovane francese che ci aveva portato in macchina alla Salle Pleyel venne a prenderci cercai di spiegargli che saremmo andati in giro a vedere alcuni dei jazz club di Parigi. Coltrane aveva promesso di tenermi compagnia fino al mio volo per Molde che partiva molto presto la mattina dopo, quando avrei avuto l'onore della compagnia di Donald Byrd sull'aereo. Anche Byrd viveva a Parigi.

Chiesi al giovane autista francese di prendere i sassofoni di Coltrane, tenore e soprano, e lasciarli al suo hotel. «Portaceli subito», dissi, cercando

di suonare autorevole. Pensavo soprattutto che così John non avrebbe dovuto portarseli in giro.

Prima di andare ai club, mangiammo in un ristorante giapponese dove suonavano musica giapponese e signore orientali zampettavano elegantemente. Il posto trasudava veramente un'autentica atmosfera giapponese, e noi ordinammo due semplici frittate. Ci venne da ridere, perché certo non mostrammo alcun rispetto per le decorazioni giapponesi e la cucina tradizionale. Ma fu una cena piacevole.

Dopo, andammo al Jazzland, dove suonavano Art Taylor e Johnny Griffin. Furono molto sorpresi di vederci. Griffin addirittura ci accompagnò per mostrarci la strada verso Le Chat Qui Pêche. Andando al club incontrammo Elvin, il grande e grosso Elvin, che fu così entusiasta di vedere Griffin da sollevarlo in alto sopra la sua testa e da far brillare il suo sorriso dai denti bianchi come perle. Era felice, e se ne andò in giro per la sua strada.

Dentro Le Chat Qui Pêche, Don Cherry stava suonando con il suo quintetto internazionale. Avevo sentito il gruppo prima di andare ad Antibes. Don mi aveva invitato a una festa con i musicisti, ma io non avevo i soldi per il taxi e gli dissi che sarei tornata dopo Antibes. Quando Coltrane e io attraversammo il club, con in mano i nostri sgabelli che posammo a due metri dal palco, Don era sbalordito.

«Ti avevo detto che sarei tornata», gli dissi.

Coltrane fu molto interessato da questa musica e disse che suonava esattamente come l'avevo descritta allora, quando avevamo parlato di Don ad Antibes. La notte lentamente sfumò nelle prime ore del mattino, e ben presto fu il momento di ritirare i miei bagagli dall'hotel di Coltrane. Appena usciti dal taxi si precipitò alla reception prima di me. «Sono arrivati i miei strumenti?», chiese.

Povero John. Era stato lì tutta la sera a pensare ai suoi sassofoni. Mi dispiacque che non mi avesse semplicemente impedito di rimandarli indietro all'hotel. Nessuno di noi conosceva il nostro autista francese, e io ho quasi ingenuamente fiducia in tutti. Ma sì, avevano ricevuto i sassofoni.

Improvvisamente ci fu una chiamata al telefono per Coltrane al banco della reception. Elvin si era addormentato in un club – che cosa dovevano fare?

«Ci dovrà pensare da solo», disse Coltrane. Poco dopo John era sui gradini d'ingresso dell'hotel che mi faceva cenni di saluto alla mia partenza per l'aeroporto.

Quella è stata l'ultima volta che ho visto John Coltrane, ma ho poi ricevuto molti biglietti d'auguri e qualche lettera meravigliosa.

Note di copertina per Meditations

Nat Hentoff

Nat Hentoff intervistò Coltrane per queste note di copertina tra il novembre del 1965 e la metà del 1966 (l'album *Meditations* fu poi pubblicato intorno al settembre del 1966).

Ho chiesto a John Coltrane in che misura questo album fosse uno sviluppo del suo incantatorio *A Love Supreme* (Impulse AS-77, A-77). Entrambi gli album ovviamente sono dedicati al pensiero religioso di Coltrane. Uso la parola "religioso" non in un senso confessionale, piuttosto nel senso che la continua ricerca musicale di Coltrane è allo stesso tempo una ricerca del significato nel mondo e del suo posto nel mondo.

«Una volta che si coglie l'esistenza nella vita di questa forza verso l'unità», ha detto Coltrane, «non la si può più dimenticare. Diventa parte di tutto quello che si fa. In questo senso, si tratta di uno sviluppo di *A Love Supreme*, dato che la mia concezione di quella forza continua a cambiare forma. Il mio scopo nel meditare in musica su di essa, tuttavia, rimane lo stesso. Ed è di elevare le persone per quanto mi è possibile. Di ispirarle a utilizzare sempre di più le loro capacità per vivere vite piene di significato. Perché certamente la vita ha un significato».

A parte questo commento, Coltrane preferisce non entrare in dettagli sulle varie sezioni dell'album. Si aspetta che ciascun ascoltatore reagisca a quello che sente in maniera diversa. E aggiunge che non importa quale religione l'ascoltatore professi, se pure ne ha una, perché «io credo in tutte le religioni».

Ho notato che nei suoi concerti dal vivo, come in questo disco, Coltrane sta facendo delle aggiunte a quella che a lungo è stata la struttura base del suo quartetto. Rashied Ali per esempio qui affianca Elvin Jones alla batteria. «Sento il bisogno», spiega Coltrane, «di più tempo, più ritmo

tutto intorno a me. E con più di un batterista il ritmo può essere multidirezionale. Un giorno potrò aggiungere anche un suonatore di conga e perfino un gruppo di batteristi». (In un concerto a San Francisco, nel gennaio del 1966, dopo l'incisione di questo disco, Coltrane aveva due batteristi e un percussionista africano nel suo drappello.)

In questo set c'è anche un altro tenore, Pharoah Sanders, che al momento è membro permanente del gruppo di Coltrane. «Quello che mi piace di lui», dice Coltrane, «è la forza del suo spirito, la convinzione con cui suona. Ha volontà e coraggio, e queste sono le qualità che mi piacciono di più in un uomo». [...]

«Non c'è mai fine», ha aggiunto Coltrane a conclusione della nostra conversazione su quest'album. «Ci sono sempre nuovi suoni da immaginare, nuovi sentimenti a cui arrivare. E c'è sempre la necessità di continuare a purificare questi sentimenti e questi suoni in modo da poter vedere ciò che in realtà abbiamo scoperto nel suo stato più puro. Così da poter vedere sempre più chiaramente chi siamo. In questo modo possiamo dare l'essenza a coloro che ascoltano, il meglio di quello che siamo. Ma per fare ciò, a ciascun passaggio, dobbiamo continuare a pulire lo specchio».

Ed è proprio questo *Meditations* – pulire lo specchio interiore, andare attraverso lo specchio il più lontano possibile ogni volta. Fare musica tanto nuda quanto possa essere denudato l'intimo essere.

Interviste con John Coltrane

Shoichi Yui, Kiyoshi Koyama, Kazuaki Tsujimoto e altri

Le trascrizioni che seguono provengono da tre diverse interviste che hanno avuto luogo a Tokyo il 9 luglio 1966. La prima è stata una conferenza stampa nella Magnolia Room del Tokyo Prince Hotel. Diversi giornalisti giapponesi fecero le domande: tra essi Shoichi Yui (scomparso nel 1998), un importante critico giapponese, nominato Cavaliere dell'ordine della cultura per il jazz, e Kiyoshi Koyama, che era direttore della rivista giapponese «Swing Journal» e che scrive tuttora di jazz. Le domande furono tradotte per Coltrane dall'organizzatore Ennosuke Saito (alla conferenza stampa era presente l'intero gruppo, ma sembra che tutte le domande siano state indirizzate a Coltrane). La seconda è stata un'intervista, sempre nella Magnolia Room, condotta da studenti della Waseda University. La terza è stata un'intervista di Kazuaki Tsujimoto nella stanza d'hotel di Coltrane.

Le domande furono poste in giapponese e poi tradotte in inglese per Coltrane; le sue risposte vennero a quel punto tradotte in giapponese per i giornalisti. Le domande hanno subìto consistenti revisioni per ragioni di leggibilità e chiarezza, ma le risposte di Coltrane sono presentate nel modo più accurato possibile, solo con piccoli aggiustamenti per rimuovere esitazioni, parole mal pronunciate, e cose del genere. (Eccetto la domanda nella prima intervista alla quale Coltrane risponde: «Vorrei essere un santo». Ho cercato di trascrivere questo scambio di battute nel modo più letterale possibile, comprese le domande dell'interprete, per poterne cogliere le sfumature).

I nastri sono stati messi a disposizione dal giornalista Kaname Kawachi della TBS (Tokyo Broadcasting Station), che ne mandò in onda alcuni estratti durante il programma *Modern Jazz This Week*, sempre nel 1966. Il registratore fu spento e acceso diverse volte, e ci sono varie interruzioni per il cambio delle bobine: ho indicato questi eventi con *"[interruzione nel nastro]"*.

Prima intervista. Magnolia Room, Tokyo Prince Hotel

ENNOSUKE SAITO: Che cos'è il jazz? Cosa pensi che sia il jazz?
JOHN COLTRANE: Beh, mettiamola in questo modo. Per quanto mi riguarda non riconosco la parola "jazz". Voglio dire che siamo venduti sotto questo nome, ma per me la parola non esiste. Io sento solo che suono John Coltrane, lui suona Farrell [Pharoah] Sanders, e uno dopo l'altro cerchiamo solo di esprimere quello che sentiamo come individui. Per me è la musica dell'espressione individuale.

[Viene chiesto a Coltrane di presentare il gruppo.]

Co: I membri del gruppo? Farrell Sanders al sassofono tenore. E questa è Alice McLeod, al pianoforte. Rashied alla Ali, alla batteria. E James Garrison, il bassista, che ora non è qui.
Sa: Quando ti ho chiesto che cosa fosse per te il jazz, hai detto che è un'"espressione individuale". Quando sei tu a suonare, e ci sono molte persone tra quelli che ti ascoltano che non ti capiscono, vuoi far capire quello che suoni, e provi a farlo? O preferisci non occupartene?
Co: Beh, proviamo, sì. Mm hmm. Certo dev'essere in entrambi i sensi, la comprensione, funziona da tutte e due le parti. Voglio dire che funziona per l'ascoltatore, e per il musicista che ha il desiderio di presentarsi. Lui spera che anche altri capiscano. Ma se questo non è il caso, vuol dire che anche loro, vedi, devono provarci.
Sa: Beh, la prossima questione è, John, che quando suoni cerchi di esprimere te stesso – in altre parole, esprimere quello che sei, quello che pensi e quello che vuoi fare – e comprende [il fatto] che in quello che suoni quando fai la tua musica, attraverso la musica vorresti esprimere qualcosa che vive in te? È giusto?
Co: Penso che sia giusto, penso che sia giusto.
Sa: Ok. Allora: qual è la prima cosa, la cosa fondamentale che vorresti che la gente capisse da te, come per esempio, diciamo – nella vita di un uomo, ci sono molti aspetti – hai un'idea politica, o un'idea artistica, o qualcosa del genere? Qual è proprio la prima cosa che vorresti esprimere alle persone?
Co: Io direi amore, per prima cosa, e lottare, come seconda. Anche se in un certo senso vanno insieme.
ALICE COLTRANE: [*a John*] Spiega che tipo di amore, tesoro.
Co: [*ad Alice*] Amore e basta. Punto. Così – cosa vuoi dire con quel sorriso?
ALICE COLTRANE: Intendi personale, sessuale?

Co: L'amore che tiene insieme l'universo. [*ride*]
Sa: Perché hai aggiunto un altro sassofonista tenore al tuo gruppo?
Co: Beh per prima cosa mi piace come lavora, mi piace come suona. Poi sento di aver bisogno di un altro fiato nel gruppo per esprimere certe idee.

[interruzione nel nastro]

Sa: A leggere le notizie dagli Stati Uniti, sembra che il jazz moderno oggi non attragga lì un grande pubblico. Trovi anche tu che oggi il jazz moderno stia attirando meno pubblico?
Co: No, non credo. Non lo credo.
Sa: È sempre stato più o meno lo stesso?
Co: Beh, per noi era più o meno lo stesso, sai? E da quello che posso sentire dipende... è difficile da valutare in questo modo perché è un fatto individuale; una persona sarà in crescita, e un'altra... la sua carriera starà andando in quel modo allo stesso momento. Così, vedi, anche se può andare giù per certe persone, per un altro cresce perché la sua musica viene ben accolta. E succede sempre così negli Stati Uniti: per qualcuno va bene e per altri male. E questa è la situazione di adesso.
Sa: Capisco. Beh, parlando in generale, non è vero che ci sia meno interesse negli Stati Uniti verso il jazz moderno.
Co: Non credo sia così. Credo che le persone che sono sinceramente interessate alla musica [*parola incomprensibile*] siano ancora convinte, e lo saranno sempre.
Sa: Tornando alla domanda precedente, sul fatto che hai aggiunto Farrell: ci sono molti fiati diversi, naturalmente, come tromba o trombone. C'era una ragione particolare per cui avevi bisogno di un sax tenore?
Co: Beh, [*ride*] avevo bisogno... diciamo che non è solo lo strumento che una certa persona suona, ma è la persona stessa, capisci? E per me questo è molto importante. Farrell è il tipo di giovane che apprezzo, ammiro la sua filosofia e la sua visione della vita; sento che questo è il genere di cose che voglio nella band – così, vedi, non conta "che cosa" suona. È lo spirito, sai? È lo spirito. Non lo strumento.
Sa: Se tu potessi – non deve essere una cosa limitata al jazz moderno, comprende classica o... tutto – se tu, per favore, potessi citare tre musicisti che ti piacciono e che ammiri, e dirci per quali motivi.
Co: Beh, diciamo, comincerò, ecco, con Ravi Shankar.
Sa: Ravi Shankar?
Co: Sì. E Ornette Coleman. E Carlos Salzedo – non è vivente, ma è uno dei miei musicisti favoriti. Era un arpista. E Shankar è un sitarista...

Potrebbe rispondere anche qualcun altro? Qualche altro membro del gruppo potrebbe rispondere alle domande?
ALICE COLTRANE: Stai andando benissimo, John.

John e Alice Coltrane durante l'intervista nella Magnolia Room del Prince Hotel di Tokyo, 9 luglio 1966.

[Mentre vengono tradotti i commenti di John Coltrane su Carlos Salzedo e Ravi Shankar, lo si sente scherzare e ridere con Alice sul fatto di dover rispondere lui a tutte le domande.]

[interruzione nel nastro]

SA: Questo signore [uno dei giornalisti] chiede scusa per aver fatto solo a te diverse domande, ma ora, come domanda finale, vorrebbe sapere, ah, che cosa, e come, ah, vorresti essere tra dieci o venti anni. Come vorresti... vorresti essere, beh, in... in che tipo di, ah, che tipo di situazione ti piacerebbe, ah, uhm, stabilire.
CO: Come, come musicista, o cosa, come persona? O...
SA: Ehm, diciamo, come... come persona.
CO: In musica, o... come persona... Vorrei essere un santo. [*John e poi Alice ridono.*]
SA: Vorresti essere un santo, eh?

Co: [*ride*] Certamente.

[Mentre viene tradotta la risposta di Coltrane, qualcuno (forse Pharoah Sanders) dice qualcosa a John, che ride.]

[interruzione nel nastro]

Sa: L'amore di cui hai parlato all'inizio di questa conferenza stampa.
Co: Mm hmm.
Sa: Vuoi esprimere questo amore attraverso la tua musica. Questa parola, "amore", significa per te l'amore descritto nella vita di Cristo, Gesù Cristo? O è l'amore del tipo che comprende l'amore tra uomo e donna, o l'amore dei genitori verso i figli?
Co: Beh, io davvero non posso, non posso... non posso separarli l'uno dall'altro. Credo che siano tutti gradi diversi di quello [*incomprensibile*] dell'unico Cristo, o forse di Buddha, o Krishna, o di tutti loro. E tutti loro credo che siano la stessa cosa, quell'unità che tutti loro descrivono. È quello da cui viene tutta [*incomprensibile*] la via, l'amore che si ha per il proprio lavoro, sono tutte manifestazioni di quell'unità, per me.
Sa: Che comprende tutto.
Co: Già.

[interruzione nel nastro]

Sa: [È stato detto che il motivo per cui McCoy Tyner ed Elvin Jones] hanno lasciato il tuo gruppo è stato il conflitto tra la tua e la loro concezione musicale. È corretto? O credi che ci siano state altre ragioni?
Co: Beh, non lo so. Credo che tu debba chiederlo a loro. Non lo so, perché non so davvero quali siano [*ridacchia*] le loro ragioni. Lo devi chiedere a loro.

[interruzione nel nastro]

Seconda intervista. Magnolia Room, Tokyo Prince Hotel

Domanda: Credo che tu sia cristiano, ma che tipo di Dio hai in mente?
Co: Beh, voglio dire questo... non lo so, non mi piace cercare di definire Dio. Perché penso che egli vada oltre ogni definizione che possa dare io.
Domanda: E tu credi di sapere che Dio c'è.

Co: Percepisco qualcosa.
DOMANDA: Vorremmo sapere che cosa pensi degli Stati Uniti e che cosa pensi dell'America.
Co: Hmm. Beh, ti dirò, a questo punto non è che abbia molto da dire a favore delle tendenze nazionalistiche. Perché credo che dipenda dagli individui, da ciascuno... ognuno deve conoscere se stesso per fare sì che il mondo sia davvero migliore.
DOMANDA: Vorremmo chiederti: a che cosa pensi mentre suoni?
Co: [*sospira*] Oddio. Beh, ci sono diverse cose da considerare. Direi che a volte penso agli accordi, a volte penso alla meditazione, a volte al ritmo e... non saprei a che cos'altro.
DOMANDA: E che cosa pensi di Malcolm X?
Co: Lo ammiravo. Lo ammiravo.
DOMANDA: Che cosa pensi della "new thing" nel jazz moderno?
Co: Mi piace.
DOMANDA: [In che modo] i problemi della gente di colore hanno influenzato il tuo stile musicale?
Co: Non lo so. Non lo so.
DOMANDA: Che cosa pensi di Ornette Coleman?
Co: Beh, è un grande leader.
DOMANDA: Tutto qui?
Co: È sufficiente. [*ride*] È sufficiente esserlo, ma esserlo sul serio. È un grande leader.

[interruzione nel nastro]

DOMANDA: Tornando ai problemi della gente di colore, il jazz moderno potrebbe essere lo strumento per affrontarli?
Co: Non lo so. Non saprei cosa rispondere.

[interruzione nel nastro]

DOMANDA: Che cosa è cambiato in te tra... Quando registravi per la Atlantic Records, suonavi e improvvisavi in modo molto meccanico. E in *Ascension* e qualche altro disco suoni molto libero, liberamente. Sei cambiato molto. Che cosa ti ha cambiato?
Co: La vita è cambiamento. Lo sai?
DOMANDA: Cioè?
Co: La vita stessa è cambiata. Quindi credo sia il fatto stesso di essere vivo, [*ride*] capisci?

[interruzione nel nastro]

DOMANDA: Qual è lo scopo di suonare diversi strumenti?
CO: Vuoi dire suonare il soprano o il tenore?
DOMANDA: Sì.
CO: Beh, di allargare i mezzi espressivi.

Terza intervista. Stanza di albergo di Coltrane

KAZUAKI TSUJIMOTO: Vuoi esprimere un'opinione sulla musica classica?
COLTRANE: La musica classica.
TSU: Sì.
CO: Beh, non so – forse su questo mi sbaglio – il termine "musica classica", secondo me, può significare la musica di una nazione che viene suonata dai compositori e dai musicisti di quella nazione, più o meno, diversamente dalla musica che la gente usa per cantare e ballare, la musica popolare. Non so, tu cosa ne pensi, sei d'accordo con questo?
TSU: Beh... [*ride*]
CO: Quindi in altre parole, voglio dire, ci sono musiche classiche in tutto il mondo, diversi tipi di musiche classiche. E non so se questa mia idea è del tutto corretta, ma è quello che penso. E per quello che riguarda i tipi di musica, se mi chiedi che musica stiamo facendo, e se voglio andare oltre quanto ho già detto, credo che sia la musica di ogni singolo musicista. E se proprio tu volessi darle un nome, potresti chiamarla musica classica. Capito?
TSU: Ha mai studiato musica classica?
CO: Solo il genere che cerco di suonare. [*ride*]
TSU: Parlaci della musica di Sonny Rollins.
CO: Beh, è uno strumentista e musicista meraviglioso.
TSU: Quando l'hai visto l'ultima volta?
CO: Era al Village Vanguard, non ricordo, pochi mesi fa.
TSU: Hai detto che Ornette Coleman è grande. Vuoi fare altri commenti su di lui?
CO: Beh ho detto che era un grande leader.
TSU: Un leader.
CO: Sì, e questo è... per me è qualcosa di davvero grande.
TSU: Roland Kirk.
CO: È un altro grande strumentista.
TSU: Modern Jazz Quartet.

Co: È un gran bel quartetto.
Tsu: Charlie Mingus.
Co: Io ammiro la sua opera.
Tsu: E su Miles Davis?
Co: Beh, lui è [*ride*] era un maestro. [*ridendo*] Già.
Tsu: Ci sono tecniche strumentali che hai imparato da Miles Davis?
Co: Beh, ci sono cose che ho imparato da Miles che – è difficile spiegarlo a parole, ma ci sono cose che un musicista deve sapere, e a quel punto le puoi ascoltare, anche se per me è difficile spiegarle a parole. Ascoltandole a volte posso cercare di inserirle nel modo in cui suono io. Questo è tutto quello che posso dire. Ho imparato molto con lui.
Tsu: Ci sono persone che dicono di non capire la tua musica. E altri dicono: «Questo non è jazz». Beh, hai risposto in modo meraviglioso, ma ti chiederò ancora una volta: che risposta dai a queste affermazioni: «Non capisco la tua musica, non capisco il tuo modo di suonare»? Hai un commento da fare?
Co: Sì, ce l'ho, e tu vorresti una risposta a questa domanda.
Tsu: Mm hmm.
Co: Beh. Non credo ci sia una risposta. Credo che sia solo una... è qualcosa che loro, le persone che non capiscono, capiranno con il tempo, o continuando ad ascoltare; oppure è qualcosa che non capiranno mai. E, sai, è quello che succede: ci sono molte cose nella vita che non capiamo. [*ride*] Ma tiriamo avanti lo stesso.
Tsu: Che cosa fai a casa o fuori durante il tuo cosiddetto tempo libero, se ne hai?
Co: Beh, non ho avuto molto tempo libero negli ultimi quindici anni, e quando ne ho in genere sono talmente stanco che mi vado a riposare da qualche parte, per due settimane, se ce la faccio a prendermi due settimane, sai? Per la maggior parte del tempo, però, continuo a pensare alla musica.
Tsu: Nel 1963 il tenorsassofonista giapponese Hidehiko Matsumoto è stato invitato al Newport Jazz Festival. L'abbiamo recentemente intervistato e lui ci ha detto che quando hai tempo ti alleni, ti alleni e ti alleni [studi, studi, studi].
Co: Intendi sullo strumento?
Tsu: Sì.
Co: Beh, è lì o qualche volta è qui [*probabilmente indicandosi la testa*], capisci? Un bel po' è soltanto qui [*ride*], sai, e al pianoforte.

[Gli intervistatori cercano di fare a Coltrane una domanda che sembra collegata a una critica che spesso gli veniva fatta – cioè che lui studiasse lo strumento sul palco – ma le difficoltà linguistiche sono eccessive e Coltrane non capisce quello che gli chiedono. L'intervista prosegue.]

Tsu: Hai un assolo favorito tra quelli che hai registrato quando eri con Earl Bostic?
Co: Con Earl Bostic? Ma non ho fatto dischi con lui.
Tsu: Non ne hai fatto neanche uno?
Co: No. Ho suonato con lui, ma non abbiamo regi... abbiamo registrato, sì, ma io non avevo assoli.
Tsu: Hai qualche commento da fare sulla guerra in Vietnam?
Co: Beh, non mi piace la guerra, e basta. Per quello che mi riguarda dovrebbe finire. Dovrebbe essere già finita. Come ogni altra guerra. Ora, per quello che capisco delle sue cause, non ne so abbastanza per dirti esattamente come si dovrebbe arrivare a questo risultato; so solo che la guerra dovrebbe essere fermata.
Tsu: Una domanda sempre legata alla guerra: la tua gente ha un'opinione particolare di questa guerra?
Co: Beh se è così non credo che sia stata espressa. Per quanto ne so io, voglio dire, non c'è stato nessun pronunciamento.
Tsu: Te l'hanno già chiesto in precedenza, ma io vorrei una risposta più chiara sulla religione. Credo che tu appartenga a una religione, è giusto?
Co: Come ho già detto al ragazzo, allo studente – gli ho già detto che non so rispondere a questa domanda... Io non parlo molto, lo sai, ma tu mi ha fatto parlare sul serio, amico! Parlo da ore, e non sono un parlatore. [*ride*] Ho pensato a questa domanda dopo aver risposto nel miglior modo possibile, e penso di non avergli detto quello che volevo dire veramente. Lui credeva che io fossi cristiano. E lo sono, in quanto a nascita, lo era mia madre, lo era mio padre, eccetera, e sono stato educato nella fede cristiana. Ora, per come guardo al mondo – e per me è sempre stato un problema – sento che tutti gli uomini possono conoscere la verità, capisci? Quindi penso di aver sempre sentito che se anche una persona non fosse cristiana, in qualche modo dev'essere sempre consapevole della verità. Oppure anche se uno è cristiano, potrebbe conoscere la verità, ma potrebbe anche non conoscerla. [*ride*] Il punto è se uno è consapevole della verità o no, e per me la verità in se stessa non ha alcun nome, sai? Ciascuno deve trovare la propria verità, credo.

[interruzione nel nastro]

Tsu: In questo momento, che cos'hai in mente per il futuro? In un senso più ampio, a che cosa vuoi dedicare la tua musica?
Co: Oh, io vorrei... te lo dico. Credo che gli uomini siano qui per evolversi completamente – nel miglior modo possibile. Almeno, questo è quello che voglio fare io. Capisci? È così, credo... credo che noi dobbiamo... che io debba crescere per arrivare più vicino possibile al bene. E lungo questo percorso, questo cambiamento, attraverso quello che divento, se mai ci riuscirò, tutto verrà fuori dal mio strumento. Così qualsiasi cosa debba succedere è quello che succederà. Non mi interessa molto cercare di dire quello che sarà: non lo so. Ma posso sperare, e capire che il bene può portare solo altro bene.
Tsu: Concentrarsi sulla propria crescita.
Co: Sì.
Tsu: Potresti darci dei consigli, nell'ambito della musica registrata – che cosa suggeriresti?
Co: Della mia musica?
Tsu: Sì.
Co: La musica che mi piace di più, o la musica che ho inciso?
Tsu: Sì, la musica che hai registrato.
Co: La musica che ho registrato che mi piace di più. [*ride*]
Tsu: Quali brani sono?
Co: Non lo so. [*ride*] Non lo so.
Tsu: Hai registrato un sacco di musica.
Co: Non lo so. Non lo so... È difficile dire. Ti posso dire questo, però, alcune tra le cose migliori non sono state registrate. [*ride*] Registrare ti rende sempre, sai, ti rende sempre un po' nervoso, si diventa un po' tesi, capisci?
Tsu: Se hai tempo durante il tuo soggiorno in Giappone c'è qualcosa che ti farebbe particolarmente piacere visitare?
Co: Beh, se abbiamo tempo, mi piacerebbe vedere alcuni dei templi, e mi piacerebbe sentire un po' di musica giapponese, sai, un po' del classico – come si chiama lo strumento, il kouty, o...
Tsu: Koto.
Co: Koto. Mi piacerebbe sentirne un po'. E mi piacerebbe magari andare in qualche zona rurale per vedere un po' del modo di vita tradizionale.
Tsu: Tu hai citato il koto.
Co: Il koto, sì.
Tsu: Quando Roland Kirk era in Giappone ha comprato un charumera. Si tratta di una specie di oboe.
Co: Sì, voglio andare in un negozio di musica e vedere quello che posso trovare, no? Queste sono le cose che mi piacerebbe fare.

Tsu: Puoi inviare qualche commento agli appassionati giapponesi di jazz moderno attraverso questo microfono? Dire ciao?
Co: Beh, [*ride*] ciao! Grazie, siamo felici di essere qui, e speriamo di vedervi e di suonare per voi.
Tsu: Beh, moltissime grazie per questa grande intervista con te, signor John Coltrane.
Co: Grazie a te, grazie a te.
Tsu: Grazie.

[interruzione nel nastro]

Tsu: ...fumare e bere, capisci?
Co: Sì, sì, sì, sì, sì!
Tsu: Molte grazie signor John Coltrane.
Co: Ok.
Tsu: Sono stato molto sorpreso di sentire che mangi più verdure che carne.
Co: Non capisco.
Tsu: Ho chiesto a qualcuno che cosa mangi, e mi hanno detto che mangi soprattutto verdura.
Co: Già, e anche frutta, sai?
Tsu: Sei quello che chiamano un vegetarianista o qualcosa del genere.
Co: Un vegetariano, già, mm hmm.
Tsu: È quello che sei ora?
Co: Ora lo sono, già, mm hmm.
Tsu: Come fai ad avere abbastanza energia, mangiando solo verdure? Perché hai deciso di essere vegetariano?
Co: Beh, penso che... è una ragione spirituale più che qualsiasi altra cosa per quanto mi riguarda, perché penso che mi renda una persona molto più calma. I nervi, capisci? Sono molto più calmo, vedi. A me succede questo, sai, non so se può essere lo stesso per tutti. [*ride*] È quello che ho scoperto, nei miei esperimenti personali ho imparato questo. E ho meno problemi, sai, a tenere sotto controllo le mie passioni e le mie emozioni, eccetera. E il mio corpo ha meno lavoro da fare a triturare questo cibo, quindi ho più energia.
Tsu: Beh, fantastico, ma io sono troppo magro.
Co: Beh, [*ride*] beviti qualche frullato! [*entrambi ridono*] Io voglio diventare come te, vedi. Se potessi diventare come te, io... sì, ho troppo addosso, ora.

Intervista con John Coltrane

Frank Kofsky

Giovedì 18 agosto 1966 Frank Kofsky prese il treno per Deer Park a Long Island, New York, a qualche miglio dalla casa di John Coltrane a Dix Hills. Coltrane lo incontrò alla stazione e i due andarono in macchina in un vicino centro commerciale. Kofsky allora intervistò Coltrane per circa un'ora, seduti nella macchina di quest'ultimo.

Originariamente pubblicata sul numero di settembre 1967 di «Jazz & Pop» (pp. 23-31), e ristampata in Frank Kofsky, *Black Nationalism and the Revolution in Music* (New York, Pathfinder 1970, ed. rivista 1998), questa versione è una nuova trascrizione del nastro audio, e quindi differisce in piccoli dettagli dalle versioni pubblicate in precedenza.

KOFSKY: Le persone con cui stavo hanno un'amica – una ragazza – che era in città a uno dei discorsi... uno dei comizi di Malcom X[1] – e chi si va a sedere proprio accanto a lei se non John Coltrane?
[*entrambi ridono*]
COLTRANE: Già.
Ko: Così questo ha subito stuzzicato la mia curiosità, e volevo sapere quante volte l'hai visto, e come hai reagito quando l'hai visto, eccetera.
Co: Quella è stata l'unica volta.
Ko: Ti ha colpito?
Co: Certamente. Certo.
Ko: Era esattamen...
Co: Quella era...
Ko: No, vai avanti.

[1] David Tegnell ha appurato nel corso delle sue ricerche su Coltrane che molto probabilmente si trattava del discorso che Malcolm X tenne l'8 aprile 1964, al Palm Gardens Ballroom sulla Cinquantaduesima Strada a Manhattan.

Co: Beh, quella è stata l'unica volta. Dovevo... sentivo che dovevo andare a veder quest'uomo, capisci? Ed ero – io stavo in centro – ero in albergo, ho visto i manifesti e ho realizzato che sarebbe stato da quelle parti, e mi sono detto, beh, ci vado, vado a dare un'occhiata a questo tizio, perché non l'avevo mai visto, e mi ha davvero impressionato.
Ko: Era uno dei suoi ultimi discorsi, no? Voglio dire, era verso la fine della sua...
Co: Beh, era verso la fine della sua carriera. Verso la fine.
Ko: Alcuni musicisti hanno detto che esiste un rapporto tra alcune delle idee di Malcolm e la musica, specialmente la nuova musica. Pensi che ci sia qualcosa di vero?
Co: Beh, io credo che la musica, essendo un'espressione del cuore dell'uomo, o dell'umano in genere, dell'essere umano in sé, esprima effettivamente quello che accade.
Ko: Così, allora, se...
Co: Penso che esprima, che esprima interamente... l'esperienza umana in ogni... in ogni particolare momento in cui si manifesta.
Ko: Che cosa pensi della definizione "nuova musica nera" come descrizione di alcuni degli stili più recenti del jazz?
Co: Beh... non lo so. Frasi... non so. Per me non vogliono dire molto, sai, ed è proprio perché in genere non sono io a dirle, così...
Ko: Questo è vero.
Co: [*ride*] ...non ho grandi reazioni quando le sento. Voglio dire, per me non fa differenza che venga chiamata in un modo o nell'altro.
Ko: Se tu dovessi dare una definizione, potresti pensarne una che...
Co: Non so che diavolo io... io non penso di avere una definizione, non ne ho. Non credo che ci sia una formula adatta, vedi, che potrei creare io.
Ko: Le persone che usano quella definizione sostengono che il jazz sia particolarmente legato alla comunità afroamericana, e che sia un'espressione di quello che avviene al suo interno. Per queste ragioni ti ho chiesto della tua reazione a Malcolm.
Co: Beh, io penso che... che dipenda dalla persona, puoi chiamarla come vuoi, per la ragione che vuoi. Per quanto mi riguarda, io ho... io riconosco un artista, e riconosco una persona. Vedo il suo contributo, e quando comincio a conoscere il suo sound, beh, per me quello corrisponde a lui, sai, è quella persona. Ed è ciò che riconosco. Non mi piacciono... le etichette, non me ne occupo.
Ko: Ma sembra un dato di fatto che la maggior parte dei cambiamenti nella musica, le innovazioni, derivi da musicisti neri, o...
Co: Sì, beh, le cose stanno così. Stanno così.

Ko: Hai mai notato – visto che hai suonato in giro per tutti gli Stati Uniti e in ogni tipo di situazione – hai mai notato se la reazione di un pubblico vari o cambi a seconda che sia un pubblico nero o bianco o misto? Ti è mai sembrato che la composizione razziale del pubblico possa determinare il modo in cui la gente risponde?
Co: Beh, qualche volta sì, e qualche volta no.
Ko: Mi fai un esempio?
Co: Beh, no. Voglio dire, qualche volta potrebbe... potrebbe sembrare che sia così; uno potrebbe dire, beh... è difficile da dire, dai, lo sai, qualche volta alla gente piace o non piace, e non c'entra di che colore sia.
Ko: Tu non hai preferenze sul tipo di pubblico per cui suoni?
Co: Beh, per me, non fa differenza.
Ko: Che tipo di...
Co: Io spero solo... che chiunque sia lì ad ascoltare, spero che gli piaccia e basta; [*ride*] è questo... sai, se non gli piace, allora preferisco non sentire.
Ko: Quando alla gente piace la musica, come vorresti che lo dimostrasse? Ti piace un pubblico che è completamente assorto e non risponde, o ti piace un pubblico che reagisce alla musica in maniera più visibile?
Co: Beh... credo che mi piaccia un pubblico che dimostra il proprio... sai, quello che sente. Che risponde.
Ko: Mi ricordo che qualche volta quando hai suonato al Jazz Workshop a San Francisco, avevi veramente quel tipo di pubblico, che invece non avevi allo Shelly's Manne Hole a Los Angeles, e mi sembrò che avesse un effetto sul modo in cui suonavi.
Co: Già, perché mi sembra che il pubblico in quel partic... da parte del pubblico nell'ascoltare, c'è anche un atto di partecipazione, capisci? E quando sai che qualcuno magari è emozionato allo stesso modo in cui lo sei tu, fino a quel punto, o quasi fino a quel punto, è proprio come avere un altro componente del gruppo.
Ko: È quello che è successo durante la seduta di *Ascension*? La gente che era lì, ad esempio, fu coinvolta fino a questo punto?
Co: Non lo so. Ero troppo impegnato: [*ride*] voglio dire, ero preoccupato da morire. Quello era il mio... sai, era così che mi sentivo. Non ho potuto davvero provare nessun piacere in quella seduta d'incisione, come se non fosse stata una seduta. Se così non fosse stato, allora forse mi sarebbe piaciuto molto. Stavo cercando di mettere tutto a posto, sai, il tempo e tutto il resto, ed ero davvero troppo concentrato. Non so, spero che abbiano sentito qualcosa, sai... che questa sensazione l'abbiano provata. Sentendo il disco, voglio dire, mi è piaciuto: mi sono piaciuti tutti i contributi individuali che ci sono stati.

Ko: È un disco meraviglioso.
Co: Sì, mi è piaciuto.
Ko: È probabilmente il disco che ho dovuto sentire più volte per capire tutto quello che c'era dentro.
Co: Lo sai, ora ne abbiamo pubblicato un'altra take. Lo sapevi?
Ko: È quello che mi ha detto Bob Thiele. Mi ha detto che mi avrebbe mandato quell'altra.
Co: Già.
Ko: Che cosa pensi allora del suonare ai concerti? Ti sembra che questo inibisca l'interazione tra te, il tuo gruppo, e il pubblico?
Co: Beh, ai concerti, ho... l'unica cosa che mi dà fastidio ai concerti sarebbe... potrebbe essere una sala con una cattiva acustica, o un'acustica con cui non si può arrivare a un suono di gruppo, capisci? Ma per quello che riguarda il pubblico, è più o meno lo stesso. [*incomprensibile*]
Ko: Non mi è piaciuta molto l'acustica al concerto di venerdì sera.
Co: No, neppure a me.
Ko: Ero seduto proprio davanti, quindi potevo sentire la maggior parte di quello che succedeva, ma anche lì, non suonava...
Co: No. Non mi arrivava nulla. Non mi arrivava proprio nulla.
Ko: Si capiva che i musicisti non si sentivano e quindi non ce la facevano a suonare insieme.
Co: No, è come il vento. Si casca nel vento.
Ko: Già. [*ride*] Un altro motivo per cui ti ho chiesto di Malcolm era perché, sai, ho intervistato quasi una ventina di musicisti ormai, e la maggioranza sembra pensare che... specialmente i musicisti più giovani parlano del tipo di problemi politici e sociali di cui parlava Malcolm, quando sono tra di loro. E qualcuno dice che cerca di esprimerlo in musica. Pensi che nei tuoi gruppi, o tra i musicisti di cui sei amico, pensi che questi problemi siano importanti? E tu ne parli?
Co: Oh, beh, sono "sicuramente" importanti; e come ho detto sono... questi problemi sono parte del nostro oggi. Così naturalmente, come musicisti, esprimiamo quello che, quello che è la realtà.
Ko: Fai uno sforzo consapevole per esprimere queste cose, o pensi che sia solo...
Co: Beh, ti posso dire, io faccio volutamente uno sforzo, credo di poter dire con sicurezza che nella musica io faccio, o almeno ho cercato di fare, consapevolmente, un tentativo di cambiare... di cambiare la musica come l'ho trovata, vedi. In altre parole, mi sono detto: «Beh, questo, penso, potrebbe essere meglio, vedi, [*ride*] secondo me, così cercherò di fare questa cosa per migliorarlo». Ed è ciò che penso sentiamo in tutte

le situazioni in cui ci troviamo nella nostra vita... quando c'è qualcosa che pensiamo debba essere migliorata, facciamo uno sforzo e proviamo a migliorarla. Quindi è lo stesso socialmente, musicalmente, politicamente, in tutti... in tutti gli ambiti della vita.
Ko: La maggior parte dei musicisti con cui ho parlato si preoccupano molto di cambiare la società e vedono realmente la loro musica come uno strumento attraverso cui la società può essere cambiata.
Co: Beh, lo penso anch'io. Credo che la musica sia uno strumento. Può creare, infatti, le iniziali "strutture di pensiero", che possono provocare i cambiamenti, vedi, nel modo in cui pensa la gente.
Ko: In particolare, alcuni musicisti hanno detto che il jazz è contro la povertà, la sofferenza e l'oppressione; e che quindi il jazz è contro quello che gli Stati Uniti stanno facendo in Vietnam. Hai commenti da fare su quest'argomento?
Co: Sul Vietnam... e sul governo?
Ko: Beh, puoi dividere la cosa in due parti.
Co: Ah, vediamo.
Ko: La prima parte è se pensi che il jazz sia contro la povertà e la sofferenza e l'oppressione; e la seconda è se tu pensi che, nel caso specifico, il jazz sia contro l'intervento degli Stati Uniti in Vietnam.
Co: Beh, secondo me sì, perché credo, per come la vedo io, che il jazz... chiamiamolo così, per ora... [*ride*] ne parlerò dopo[2].
Ko: Ok, beh, chiamalo pure come vuoi.
Co: [*ride*] Già, chiamalo come vuoi. Per me, è... è un'espressione di... per me è musica; e questa musica è un'espressione dei supremi, per me, dei più alti ideali, capisci?
Ko: Mm hmm.
Co: E poi c'è la fratellanza; e io credo che con la fratellanza non possa esserci la povertà. E che con la fratellanza non possa esserci nemmeno la guerra. Così, voglio dire, per quanto mi riguarda, sono d'accordo con loro, in ciò che dicono. Sono d'accordo.
Ko: È quello che sente la maggior parte dei musicisti. David Izenzon, per esempio, ha detto praticamente la stessa cosa quando ci ho parlato lunedì. Ha detto: «Beh, nella nostra musica diciamo che vogliamo una società senza classi, senza questi sprechi, e senza le armi»... Vorresti fare un commento sulle condizioni di lavoro per musicisti, tra virgolette, di

[2] In questa intervista Coltrane non è tornato sull'argomento, relativamente alla sua opinione riguardo al termine "jazz", ma aveva espresso chiaramente il suo pensiero a Tokyo nell'intervista di poche settimane prima (cfr. p. 232 e sgg.).

"jazz"? Pensi che gli artisti di jazz vengano trattati come meritano, e se non è così, riesci a capire i motivi per cui non succede?
Co: Beh, io... io non so, dipende dal singolo. Molte volte puoi trovare qualcuno che pensa che la situazione gli vada bene, mentre qualcun altro potrebbe dire: «Beh, questa situazione non va bene per te», no? Quindi è un problema dell'individuo conoscersi, sapere quello che vuole, sai, e in questo modo, voglio dire, dipende dai suoi valori, giusto? Se non gli importa di essere trattato in un certo modo, allora sono certo che può capitargli, gli può capitare di essere trattato così da qualche parte. Se gliene importa, allora non deve accettarlo. Secondo me, a questo punto della partita, dove sono io oggi, non mi interessa molto suonare regolarmente nei club. Una volta mi ci trovavo benissimo, perché la mia musica, sentivo di dover suonare molto per perfezionarla, vedi? Ora non credo [*ride*] che quella fosse in assoluto la cosa giusta per me; ma ho dovuto capirlo da solo.
Ko: È come andare a stare in campagna.
Co: Già. Ho dovuto passare per quella situazione, capisci, mentre ora non penso che sia necessario. Credo che sia questione di sentirsi a proprio agio e sentirsi "dentro", di entrare in se stessi. In altre parole, come negli anni precedenti, suonavo, sai, tutte le sere, e non sento, io non... la situazione dei club in questo momento non è quella ideale per me.
Ko: Cos'è che non ti piace dei club?
Co: Beh, in realtà, non suoniamo più quei, ah, i set, quelle cose tipo di quaranta minuti, vedi, ed è difficile adesso fare sempre quel genere di cose – e ora, la musica, per come sta cambiando... ci sono molti casi in cui non ha senso, amico, avere lì qualcuno che fa cadere un bicchiere, sai, o qualcuno che chiede soldi nel bel mezzo dell'assolo di Jimmy Garrison. Capisci cosa intendo?
Ko: Capisco esattamente che cosa intendi.
Co: C'è un "qualcosa" che succede lì, vero? Ed è un qualcosa che richiede un contesto un po' diverso, credo.
Ko: In altre parole, queste persone che suonano sono dei veri artisti, ma non sono proprio trattati come artisti: sono come parte del registratore di cassa – batti l'incasso e basta.
Co: Già, io credo che la musica si stia elevando, per quello che posso vedere, si stia evolvendo in qualcosa d'altro, e quindi dovremmo trovare anche altri generi di posto, sai, dove suonare.
Ko: Perché pensi che le condizioni in cui i musicisti producono la propria arte siano state così negative? Da cosa pensi che siano causate le cattive condizioni di cui hai parlato?

Co: Beh, non lo so; davvero non so come sia successo, vedi. Perché so che una volta c'era un tempo in cui i musicisti suonavano di più ai balli, e suonavano spesso in teatro e tutto il resto; e... beh, un elemento è stato eliminato, vedi, ma questi ragazzi dovevano lavorare ancora duro. [*ride*] Perché mi ricordo che alcune di queste serate erano molto, molto difficili, sai? Sembra che la musica sia stata gestita da persone interessate solo al business – suppongo – che sanno come organizzarsi per guadagnare un dollaro e così via. E forse... l'artista spesso non si è mai davvero occupato di riflettere su che cosa egli stesso sia veramente, o se pensa di dover essere presentato [*ride*] in un altro modo, capisci? Io credo che queste siano le cose alle quali ora si pensa di più.
Ko: Trovo anch'io. Pensi che il fatto che quasi tutti i musicisti di jazz originali fossero neri e lo sono sempre stati nel corso delle generazioni, pensi che questo abbia incoraggiato chi è interessato solo al guadagno ad approfittare di loro e a trattare la loro arte con questa sorta di disprezzo... facendo suonare il registratore di cassa nel bel mezzo di un assolo di contrabbasso?
Co: Beh, non lo so, io...
Ko: La maggior parte dei proprietari, ho notato, sono bianchi.
Co: Già, beh, può essere, Frank, può essere. Non lo so.
Ko: Come pensi che le condizioni potranno migliorare per i musicisti?
Co: Beh, si dovranno aiutare molto da soli, credo. Devono risolvere loro stessi i problemi che hanno da questo punto di vista.
Ko: Vuoi dire, tipo, tipo quello che la Jazz Composers' Guild stava cercando di organizzare?
Co: Sì, io penso che sia veramente una buona idea. Lo penso, lo penso davvero; e non credo sia morta. Voglio dire, era qualcosa che non poteva nascere a quel tempo, ma io penso ancora che sia una buona idea.
Ko: La prima volta – questa è la storia di tutti i tipi di organizzazione nel nostro Paese – è che non hanno mai successo la prima volta. Ma io credo che sia inevitabile che i musicisti cerchino di provare a organizzarsi per proteggersi da, uhm... per esempio, ero al Five Spot lunedì sera, e mi pare che lì ci siano un centinaio di tavoli; e con due persone a tavolo, sono circa sette dollari e mezzo a tavolo, con tre bevande a set. Questo significa che tira su settecentocinquanta dollari, diciamo, a set, e sono cinque set. E io so che i musicisti per quella serata non prendono nulla di paragonabile a cinque volte settecentocinquanta dollari, e neppure due volte settecentocinquanta dollari. Così in realtà viene fuori che queste persone che sono interessate solo al profitto non solo danneggiano l'arte, ma tengono anche lontana la gente.

Co: Sì, li mette in difficoltà, molti di loro, caro mio. Qualche volta ho questa sensazione terribile rispetto alla gente che viene al club, cioè di non poter suonare abbastanza per loro, perché, [*ride*] sai, sborsano per noi... Dio, vengono a sentirci suonare, e si va sul palco, si deve suonare solo per un po', e chiudere. Queste cose, sai, si deve... si deve fare qualcosa per risolverle.
Ko: Se non fosse stato per Elvin che ha preso, sai, il barista da una parte, non sarei potuto rimanere, perché dopo un set avevo finito i soldi.
Co: Mmm.
Ko: I musicisti che suonano in questi nuovi stili guardano anche all'Africa e all'Asia in cerca di ispirazione musicale?
Co: Credo di sì; credo che guardino da tutte le parti.
Ko: Guardano da qualche parte di più rispetto ad altre?
Co: E anche dentro. [*ride*]
Ko: Già, e dentro. Ti ho sentito per esempio parlare di un viaggio in Africa, alla ricerca di fonti musicali. Era quella l'idea?
Co: Beh, io voglio fare un viaggio in Africa per raccogliere, proprio per raccogliere quello che posso, soprattutto le fonti musicali.
Ko: Pensi che i musicisti siano più interessati all'Africa e all'Asia che all'Europa, dal punto di vista musicale? Beh, in generale almeno.
Co: Beh, i musicisti, sai, sono entrati in contatto con l'Europa. Quindi sono le altre zone con cui non sono ancora entrati in contatto, che credo stiano cercando di – almeno, parlo per me – io sto cercando di... di avere una formazione, vedi, completa.
Ko: È questo il significato degli strumenti ritmici che hai inserito nel tuo gruppo, dandogli una specie di colore mediorientale o africano?
Co: Beh, se è così... forse è così, ma è solo "qualcosa che sento", capisci?
Ko: Perché pensi che in questo particolare momento stia crescendo l'interesse per l'Africa e per l'Asia?
Co: Beh, questo è il momento in cui deve succedere, tutto qui. È solo quello che succede al momento.
Ko: Bill Dixon ha suggerito che potrebbe avere qualcosa a che fare con il fatto che molte nazioni africane sono diventate indipendenti negli anni Cinquanta...
Co: Mmm.
Ko: ...e hanno cambiato il modo in cui i neri di questo Paese vedevano se stessi; li ha resi più coscienti del loro patrimonio culturale africano e più interessati ad andare indietro a cercarlo. Pensi che ci sia qualcosa di vero in questa linea di pensiero?
Co: Sì, sì, in parte è questo.

Ko: Un'altra domanda sulla stessa linea: sembra che l'improvvisazione di gruppo stia diventando più importante – per esempio, quello che hai fatto con Pharoah [Sanders] quando suonavate allo stesso tempo.
Co: Mm hmm.
Ko: E anche, naturalmente, *Ascension*. Pensi che si tratti di una nuova tendenza, o se non proprio di una nuova tendenza, pensi che stia diventando più importante questo suonare insieme?
Co: Beh, forse. Non lo so, sembra che stia succedendo; [*ride*] non so per quanto tempo durerà, ma in questo momento, sembra essere così.
Ko: Perché pensi che stia succedendo ora?
Co: Non so perché, non lo so perché... succede, è tutto.
Ko: Ma è lì... non è una mia idea quando dico che penso sia così?
Co: No, lo capisco, ma non so perché.
Ko: E un'altra domanda sulla nuova musica: ho notato che molti dei nuovi gruppi non usano il pianoforte; anche nel tuo caso, in cui ce l'hai, a volte non lo fai suonare durante un assolo, o durante parti dell'assolo. Perché questo succede proprio adesso? Perché il desiderio di eliminare il ruolo del pianoforte o, se non proprio di eliminarlo, di dargli un altro tipo di funzione all'interno del gruppo, un altro ruolo?
Co: Oh, non lo so, perché, vedi, io uso ancora il pianoforte, non sono arrivato al punto in cui sento di non aver bisogno del suo ruolo. Potrei ipotizzare che... non lo so, forse è a causa del... beh, quando non suoni su una data progressione, vedi, non hai bisogno... non hai veramente bisogno di esporre quelle cose. E sarebbe d'intralcio avere qualcuno che va in un'altra direzione mentre tu stai cercando di andare da questa parte, allora può essere meglio non avere un pianoforte, capisci?
Ko: Sembra che anche la direzione in cui stanno andando i fiati sia di allontanarsi dalla scala dei dodici toni, di suonare note che in effetti non sono presenti sul pianoforte.
Co: Mmm.
Ko: Le note altissime, i suoni striduli e gli strilli.
Co: Già.
Ko: Non so che parole useresti per descrivere quei concetti ma credo che tu capisca cosa intendo. Suoni che venivano considerati "sbagliati" – beh, ci sono persone che ancora li considerano sbagliati. Ora, se uno suona queste note che in effetti non sono sul pianoforte, mentre ha il pianoforte lì che suona note che sono sulla tastiera, pensi che questo generi una sorta di contrasto che preferisci evitare nel gruppo?
Co: Suppongo che sia come la pensano alcuni musicisti. Come dicevo, io uso ancora il piano quindi non sono ancora arrivato al punto... [*ride*] al

punto in cui, capisci, il pianoforte rappresenti un ostacolo per me. Solo, io... io non... non seguiamo più quello che fa il pianoforte, perché ci muoviamo ciascuno nella propria direzione, capisci? Mi piace come uno sfondo, sai... con il suo suono.
Ko: Comunque lasci fuori il pianoforte, per buona parte del tempo.
Co: Beh, dopo un po', io dico sempre ai pianisti che quando vogliono possono non suonare, capisci, e lasciare... lasciare che le cose vadano per conto loro. Perché dopo un po', molte volte, i pianisti, beh, si stancano [*ride*], sai, così gli dico: «Beh, guarda, se non ti viene più in mente niente da suonare... puoi smettere».
Ko: Quando ho parlato con te un paio d'anni fa a Los Angeles e ti ho chiesto se avresti mai considerato di aggiungere un altro fiato al gruppo, mi dicesti: «Forse quello che farò sarà – se aggiungo qualcosa – sarà di aggiungere tamburi». [*Coltrane ride*] Avevi in mente allora questo tipo di cose che...
Co: Non lo so neppure io, guarda, ma penso di sì. E questo è proprio... i tamburi mi danno una sensazione veramente forte, davvero li sento così.
Ko: Mi hai detto che ascoltavi musica africana, e che avevi notato che se la mettevi insieme con qualcosa della tua musica, quello che veniva fuori suonava bene, perché qualsiasi cosa tu suoni sopra i tamburi...
Co: Già, questi tamburi mi danno sensazioni molto forti. Io... io ho fatto qualche esperimento, ma non abbiamo avuto molto successo. Penso che avrebbe funzionato, ma sai, Elvin e McCoy, loro... loro non potevano tenere, avevano... per loro era venuto il momento di andare via.
Ko: Non devono per forza esserci due batterie. Potrebbero esserci batteria e un altro strumento ritmico. Come... in realtà volevo riferirmi a questo, non a Elvin.
Co: Già, lo penso anch'io. Ora, penso che potrebbe venire in forme diverse, capisci; è che... è che io proprio non so come farlo.
Ko: Dopotutto, però, le cose che suonavi là sul palco venerdì sera... anche quelli sono strumenti ritmici. E non tutti gli strumenti ritmici sono batterie.
Co: Oh, questo è vero. Questo è vero.
Ko: È quello che volevo dire, quando ho detto se tu... era quello che avevi in mente.
Co: Mm hmm, già.
Ko: Parlando di Elvin e McCoy, mi viene in mente una cosa che ha detto Sun Ra, e che ti ripeto. Voglio che sia chiaro che non ci credo, ma dato che lui l'ha detto, e mi ha chiesto di dirtelo, ho pensato di riportarlo. Dice che hai ingaggiato Rashied [Ali] come strumento per mandar via

Elvin e McCoy dal gruppo, perché tu non ce li volevi più, e questo era il modo in cui pensavi di arrivarci. Vuoi rispondere a questo?
Co: No, non è così. Non è così. Io stavo... stavo cercando di fare qualcosa. C'era... io stavo cercando di fare qualcosa. Per favore... c'era una cosa musicale che volevo fare, vedi, e ho pensato che potevo fare due cose: potevo avere un gruppo che suonasse come suonavamo prima, e un gruppo che andasse nella direzione che... la direzione in cui sta andando il gruppo che ho ora... potevo combinare queste due... sai, queste due idee che andassero insieme. E lo si poteva fare.
Ko: Già. Sun Ra è molto amaro, e sostiene che le tue idee le hai rubate a lui, e che in effetti tutti hanno rubato le sue idee.
Co: Ci può essere qualcosa... [*ride*] può essere vero. [*entrambi ridono*] L'ho sentito e so... so che fa, che ha fatto alcune delle cose che volevo fare io.
Ko: Come ti senti ad avere un altro fiato nel gruppo, adesso, un altro sassofono? Pensi che in qualche modo sia in competizione con te o che migliori quello che...
Co: Beh, mi aiuta. Qualche volta mi aiuta a stare vivo, perché fisicamente, amico, il ritmo che ho tenuto è stato così duro. Così qualche volta sono stato un po', sai... e sono ingrassato così tanto, sai Frank, qualche volta è stata un po' dura fisicamente. [*ride*] Penso che mi piaccia avere qualcuno lì giusto in caso io non abbia... non ottenga quella forza. Mi piace avere quella forza nel gruppo, sai, da qualcuno. E Pharoah è molto forte nello spirito e nella volontà, vedi, e sono queste le cose che voglio avere lassù sul palco. Voglio avere quella forza, capisci?
Ko: Beh, "forza", questa è la parola per il gruppo ora, forza ed energia.
Co: Energia, già. Mi piace anche avere questa energia.
Ko: Ti sembra che ti sproni, specialmente la presenza di un musicista poderoso come Pharoah?
Co: Ogni volta... sì, sempre, c'è sempre bisogno di qualcuno con un sacco di potenza, vedi, perché Elvin, nel vecchio gruppo, era Elvin ad avere quella potenza.
Ko: Mm hmm. Pensi che Ra...
Co: Devo sempre avere qualcuno lassù con me con quella potenza, sai? [*ride*] Rashied ce l'ha, ma non... non si è ancora completamente sviluppata, capisci... ha solo bisogno di suonare.
Ko: Questa è stata anche la mia impressione, che stesse andando avanti a tentoni nella musica e non avesse la sicurezza che aveva Elvin. D'altra parte guarda quanto tempo ci è voluto a Elvin prima di cominciare davvero a...
Co: Sì, c'è voluto... ci sono voluti un paio d'anni, anche se in realtà Elvin era pronto dalla prima volta che l'ho sentito... [*ride*] Elvin..., sai,

era... ne potevo sentire il "genio". Ma doveva suonare sul serio – devi iniziare a suonare regolarmente, sai, regolarmente... e tutte, tutte le notti, o comunque quando suoni. Devi continuare a crescere e allora... allora viene fuori. Come per me con Miles, mi ci sono voluti circa due anni e mezzo, credo, per cominciare a svilupparmi, sai, come doveva essere... per prendere la forma che doveva prendere.
Ko: Questo è l'aspetto tragico della situazione in cui sono oggi i giovani musicisti: è che non hanno quella possibilità di suonare insieme.
Co: Già, è certamente qualcosa che bisogna fare. Dovrebbe succedere in continuazione e i giovani si svilupperebbero prima.
Ko: Don Cherry ha pubblicato un nuovo disco. Penso sia un bellissimo disco, per la Blue Note, e una delle ragioni per cui lo ritengo così bello è che lì ha un gruppo che ha lavorato insieme per alcuni mesi.
Co: Già.
Ko: E così sa come fare... come mettere insieme qualcosa per tutti i membri del gruppo, che non è solo una "data".
Co: Già, lo so bene. Già, lo so bene.
Ko: Lo so che lo sai, perché hai tenuto in vita il gruppo in quel modo.
Co: Già, certamente ci ho provato.
Ko: Hai sentito molti degli altri giovani sassofonisti oltre a Pharoah?
Co: Sì, Albert Ayler[3], per primo. L'ho ascoltato con molta attenzione. Lui è veramente qualcosa di nuovo.
Ko: Hai potuto trovare qualche rapporto tra quello che stavi facendo e quello che faceva lui? In altre parole, pensi che abbia sviluppato ulteriormente alcune delle tue idee?
Co: Io non penso... non necessariamente; penso che quello che sta facendo lui sia... sembra che stia muovendo la musica verso frequenze ancora più alte, non credi?
Ko: A me sembra che alcune delle cose che hai fatto...
Co: Cioè... forse dove sono arrivato io, può essere il punto da dove è partito lui, [*ride*] o qualcosa del genere, no?
Ko: Beh, in un certo senso, era quello che pensavo.
Co: Già, non per dire che lui, sai, abbia copiato questo o quello, ma è proprio che, capisci, lui ha riempito un'area in cui sembrava che io non fossi ancora arrivato. [*incomprensibile*]
Ko: Mi è sembrato... mi è sembrato che il tuo assolo in "Chasin' the Trane"... che lui abbia sviluppato alcune delle idee che tu avevi introdotto lì,

[3] Coltrane lo pronuncia "Eil-er".

e le abbia poi espresse a modo suo, ma che quello fosse uno dei punti da cui è partito. Hai mai visto la cosa in questa luce?
Co: No, non l'ho fatto.
Ko: Hai mai ascoltato molto quel disco?
Co: Solo quando... al tempo in cui uscì, mi ricordo che lo ascoltavo e mi domandavo che cosa mi fosse successo. [*ride*]
Ko: Che cosa vuoi dire?
Co: Beh, era un po' sorprendente riascoltarlo, vedi, perché... non lo so, faceva un altro effetto.
Ko: Che effetto faceva?
Co: Beh, era un po' più lungo di quello che pensavo, aveva un bel po' di... una bella dose di intensità dentro, sai, che io... vedi, io non avevo ancora messo in un disco, in una registrazione prima.
Ko: Ne eri soddisfatto. Io credo che sia...
Co: Sai, fino a quel... fino a un certo punto. Voglio dire, non è che possa mettermi lì con quel disco e, sai, amarlo per sempre.
Ko: Beh, so che non sarai mai soddisfatto di qualcosa che hai fatto per più di una settimana! [*ride*]
Co: Sentivo solo che... mi resi conto che dovevo fare così o meglio, [*ride*] capisci, da allora in poi.
Ko: Credo che sia un disco notevole e credo anche che dovresti riprenderlo e ascoltarlo.
Co: Forse sì.
Ko: Perché... già, perché vedo un sacco di giovani – beh, non vedo nessun sassofonista oggi che non stia suonando qualcosa che tu non abbia almeno già abbozzato prima.
Co: No, io sono, ah...
Ko: Archie [Shepp], mi sembra che sia quello che è andato più avanti nell'elaborazione del proprio stile, ma se senti Archie tre o quattro anni fa con Cecil Taylor, suonava su e giù quelle triadi che sono veramente, sai, uno dei tuoi, dei tuoi marchi di fabbrica. Ma forse non vuoi, forse, sai, preferisci non pensarci, così...
Co: No, guarda, perché è come... è una grande riserva, amico, in cui peschiamo tutti [*ridono*] così, sai, un sacco di volte vedrai che un sacco di queste cose... anch'io io ho ascoltato John Gilmore abbastanza attentamente prima di fare "Chasin' the Trane". Quindi certe cose che ci sono lì, vedi, sono veramente una diretta influenza di quel ragazzo. Ma poi io non so chi avesse sentito lui, così... è una cosa che cresce, capisci?
Ko: Giusto, così è davvero una riserva. Sì.
Co: Già.

La Impulse! pubblicò John Coltrane and Johnny Hartman *insieme a* Impressions *attorno al luglio del 1963.*

Ko: È un peccato che non abbia mai fatto un disco che dimostrasse quello che poteva fare.
Co: Sì, a me piace, guarda.
Ko: Tutti ne parlano, ma... Io ho ascoltato, sai, diversi dischi di Sun Ra, penso sia l'unico posto dove lo si possa davvero sentire.
Co: Già, beh, probabilmente lo devi sentire quando ha abbastanza spazio in assolo, o qualcosa del genere.
Ko: Giusto.
Co: Perché l'ho sentito fare cose davvero meravigliose.

[interruzione nel nastro]

Ko: Quando è uscito "Chasin' the Trane" e poi *Impressions*, facesti una sorta di cambio di ritmo. Ricordi, quando hai fatto il disco con Duke e l'album *Ballads*, e... il disco con Johnny Hartman.
Co: Già.
Ko: Di chi era l'idea di quegli album? Era tua o della Impulse?
Co: Beh, ti dirò, ho avuto dei problemi in quel periodo. Feci una cosa stupida. Io... io non ero più soddisfatto del mio bocchino [*ride*] e ci feci fare delle cose, e invece di migliorarlo, questo l'ha rovinato. E veramente, mi ha scoraggiato un po', sai, perché non potevo... c'erano certi aspetti del [mio modo di] suonare – quella certa cosa "veloce" che cercavo di fare – che non mi venivano, capisci, "spingere", perché avevo danneggiato quell'aggeggio, così dovetti smettere. [*ride*]
Ko: Finché non ne hai trovato un altro?
Co: Beh, in effetti, non ne ho mai trovato un altro, ma dopo un po' che segnavo il passo e facevo quel tipo di cose, ho detto: «Beh, che cazzo, sai, tanto vale ripartire e fare il meglio che posso», capisci? Ma in quel momento era così vivida nella mia mente... la differenza nel, nel... in quello che ottenevo sul mio strumento... era così vivida nella mia mente, che non potevo farlo. Perché appena lo facevo, la sentivo; e proprio mi scoraggiava, capisci? Poi, dopo un anno più o meno è passata, beh, ho dimenticato. [*ride*]
Ko: Questo è curioso, perché, sai, io credo di conoscere la tua musica meglio di qualsiasi altro tra i non musicisti, e tuttavia non mi è sembrato evidente, non lo credo.
Co: Già, beh, è una cosa strana, amico. Questo è uno dei misteri. E per me, appena mettevo quello strumento in bocca, lo potevo sentire, lo potevo percepire, capisci? Per cui ho smesso, mi sono messo a fare altre cose.
Ko: La ragione per cui te l'ho chiesto è per ricordare che in quel periodo avevi Eric [Dolphy] che entrava e usciva dal gruppo.
Co: Già.
Ko: E allora ci fu un'ondata di critiche veramente ostili. Sono sicuro che ti ricordi.
Co: Già... e questo, questo era... tutto questo succedeva allo stesso momento, così puoi capire come... com'era. In quel momento avevo bisogno di tutta la forza che potevo trovare; e forse alcune di quelle cose possono avermi fatto pensare che, beh, sai, accidenti, io... io non posso ottenere quello che voglio da questo bocchino, così ci farò qualcosa.
Ko: Pensi che possa aver minato in qualche modo la tua fiducia in te stesso?

Co: Potrebbe averlo fatto, certamente potrebbe averlo fatto. Potrebbe averlo fatto.
Ko: Perché pensi che ci sia stata tutta questa ostilità verso la nuova musica, specialmente nel tuo caso?
Co: Guarda, amico, io... io non l'ho mai capito, sai? E non vorrei, non potrei nemmeno provare a rispondere ora. Perché come dissi a quel tempo, pensavo solo che non avessero capito. [*ridacchia*]
Ko: Pensi che stessero facendo...
Co: Quindi penso che non avessero capito, tutto qui.
Ko: Pensi che stessero facendo uno sforzo coscienzioso e completo come avrebbero dovuto?
Co: A volte non penso che lo abbiano fatto, perché feci loro una proposta, credo su questo articolo su «Down Beat», chiesi... chiesi: «Se c'è qualcuno di voi interessato a – vedi – a cercare di capire, troviamoci e parliamone», capisci? Pensavo che se avessero avuto un genuino interesse o avessero pensato che c'era effettivamente qualcosa, che loro... invece di limitarsi a condannarla, cos'è che non... sai, se vuoi discuterne, parliamone. Ma nessuno si è mai fatto vivo, quindi non penso che fossero veramente... non volevano sapere [*ride*] che cosa avevo da dire.
Ko: Penso che fossero spaventati.
Co: Beh, è possibile.
Ko: Bill [Dixon] ha detto – sai, abbiamo parlato molto a lungo di questo – mi ha detto: «Beh, questi tizi hanno passato anni a capire come suonare "I Got Rhythm" al pianoforte, e ora arriva questa nuova musica e fa crollare tutta la loro carriera, che era costruita sulla comprensione di cose basate su...».
Co: Sì, beh, forse è così, anch'io l'ho intesa così. Ho pensato: «Beh, potrebbe essere un bel guaio per la carriera di qualcuno dei ragazzi, se si rende conto di non essere in grado di fronteggiare quello con cui ha a che fare, di non poterne scriverne», capisci, e se non può scriverne, non può guadagnarsi da vivere; e poi me ne sono reso conto, e quindi ho cominciato a tacere. Non volevo... non ho lasciato che la mia reazione fosse troppo ostile, capisci, in risposta. Anche se c'è stato un momento in cui ho rotto i rapporti con la gente di «Down Beat». Ho rotto perché, pensavo che lì ci fosse qualcosa che non era... io non... io sentivo che loro lasciavano che fossero le proprie debolezze a dirigere le proprie azioni, e non pensavo fosse quello che dovevano fare, capisci?
Ko: Naturalmente questo mi fa venire voglia di ammazzare tutta quella gente, perché...
Co: Beh, amico, guarda...

Ko: Perché la tua musica mi dà un tale piacere.
Co: Già, beh, per me è stata una prova, una prova. [*ride*] È a questo che serviva, sai? Loro potevano fare quello che volevano. Il punto era che io rimanessi fermo in quello che stavo facendo. Ma era... quello è stato un periodo strano... uno dei periodi della mia vita, perché attraversai diversi cambiamenti, sai, cioè anche nel privato – tutto, guarda, me ne capitarono così tante – tutto quello che stavo facendo [*batte le mani*] fece così.
Ko: Il momento assolutamente peggiore per colpirti.
Co: Tutto... tutto quello che stavo facendo, [*batte le mani*] colpito così.
Ko: Già.
Co: Ma è stato una prova terribile per me, e uscendone, è stato come ho sempre sentito, amico: quando uno attraversa queste crisi e le supera, quando ne esce, è certamente più forte, sai, in un senso più ampio.
Ko: Già, se uno... se uno ce la fa a superarle.
Co: Già.
Ko: La reazione della Impulse a queste critiche negative ha avuto qualcosa a che fare con i dischi di cui abbiamo parlato?
Co: Il *Ballads* e il...
Ko: Sì, *Ballads* e...
Co: Beh, non lo so. Io credo che la Impulse fosse interessata ad avere quello che loro chiamano un qualcosa di equilibrato, una sorta di catalogo vario, sai, e io personalmente non ci vedo niente di sbagliato. A me piace, a me piace... in effetti, la maggior parte dei brani che scrivo anche adesso, o che ho scritto, quelli che considero davvero canzoni, sono pezzi lenti. Quindi c'è qualcosa in questo senso, voglio dire... io amo davvero, amo davvero queste cose.
Ko: Sono meravigliose. Su questo non c'è dubbio.
Co: E le canzoni che sono state pubblicate sono sicuramente quelle che volevo in quel momento. E io... sono stato io a sceglierle: sembravano essere qualcosa che avevo in testa... sai, dalla mia [*ride*] giovinezza, o da qualche parte... che io dovevo proprio fare. E sono venute proprio in quel momento, quando la fiducia che avevo in quello che facevo con lo strumento era crollata... sembrava il momento giusto per fare un po' di pulizia. E Johnny Hartman – un artista che mi era rimasto da qualche parte in mente – sentivo qualcosa per lui, sai, non sapevo che cosa fosse. Mi piaceva il suo suono, pensavo ci fosse dentro qualcosa che dovevo sentire, capisci, così l'ho cercato e ho fatto quell'altro disco, sai? E anche se io... davvero, non rimpiango per niente di aver fatto quelle cose.
Ko: Non dovresti infatti.

Co: No, no, non lo rimpiango.
Ko: Perché Johnny Hartman si trovò con... secondo me, si trovò perfettamente con il quartetto. Quelle sono le uniche canzoni di cui conosco le parole!
Co: Già, anch'io. [*ridono entrambi*]
Ko: Otto. Sono sei o otto? Sei, sì, sei. Giusto.
Co: Beh, non rimpiango di averle fatte.
Ko: No, no.
Co: L'unica cosa, mi dispiace di non aver mantenuto, capisci, lo stesso atteggiamento che c'era, sai: lo faccio, e il resto non importa. Quello era l'atteggiamento all'inizio, ma come dicevo, c'erano un mucchio di ragioni per cui [*ride*] sono successe poi queste cose.
Ko: Ci sono momenti su e giù, e quello era uno dei giù.
Co: Già. Quello era uno dei giù.
Ko: Pensi che l'aver imparato a suonare il sax soprano abbia avuto qualcosa a che fare con il cambiamento nel tuo stile rispetto a quello che era prima, diciamo...
Co: Certamente, certamente. Sì, l'ha certamente avuto.
Ko: In che modo? Puoi descriverlo a parole?
Co: Beh, il soprano, essendo uno strumento piccolo, suonare lì sopra la nota più grave era come suonare un la, una delle note medie del tenore. Così, feci in modo poi da poter... la mia imboccatura mi permetteva di fare le note più acute, scoprii che potevo... potevo suonare lungo tutta la gamma dello strumento, vedi. E al tenore non avevo sempre suonato su tutta la gamma, perché suonavo certe idee che funzionavano in certe parti, certe ottave, capisci? Ma suonando il soprano e abituandomi a suonare da quel si bemolle basso su verso l'acuto, succedeva che quando passavo al tenore, mi trovavo a fare la stessa cosa, sai? E questo ha causato il cambiamento o la volontà di cambiare e provare a suonare davvero il... capisci, il più possibile dello strumento.
Ko: Ti ha dato anche una nuova concezione ritmica?
Co: Credo di sì, credo di sì. Una nuova... una nuova forma è venuta fuori da questa cosa, e i passaggi, sai, il modo in cui cadono i passaggi.
Ko: Mi è sembrato che dopo aver iniziato a suonare il soprano, e in particolare dopo *My Favorite Things*, hai iniziato a sentire lo stesso tipo di pulsazione sul tenore, cosa che prima non c'era nel tuo lavoro.
Co: Credo che sia davvero possibile, davvero possibile. In effetti, il soprano è stato... il soprano è uno dei motivi per cui ho iniziato [*ride*] a essere insoddisfatto con quel bocchino da tenore, vedi, perché il suono di quel soprano era in realtà decisamente più vicino a me, al mio orecchio:

c'è qualcosa nella presenza di quel suono, sai, che... che per me – non lo volevo ammettere – ma a me sembrava come se fosse migliore del tenore, o comunque che mi piacesse di più, capito? E non volevo ammettere questo accidenti di cosa, perché dicevo: «Beh, il tenore è il mio strumento, è il mio preferito». Ma questo soprano... o forse è solo il fatto che è uno strumento più acuto, insomma, ha iniziato a stiracchiare la mia idea di musica, capisci, [*ride*] ed essa era proprio diretta... andava dritto dentro questo strumento.
Ko: Che cosa pensi ora dei due fiati?
Co: Beh, il sax tenore è il fiato di potenza, certamente; ma il soprano, c'è ancora qualcosa lì, è proprio la... proprio la sua voce che io non so... è davvero meravigliosa, qualcosa che amo davvero, sai?
Ko: Consideri il soprano come un'estensione del tenore o...
Co: Beh, all'inizio era così, ma, non so, ora è... è un'altra voce, è semplicemente un'altra voce.
Ko: Hai mai usato i due strumenti nello stesso brano, come facesti in "Spiritual"?
Co: Credo sia stata l'unica volta che l'ho fatto. Qualche volta in un club, se mi sento bene, posso fare una cosa del genere – iniziare da una parte e finire sull'altra, capisci? – ma credo che quello sia l'unico pezzo su disco in cui l'ho fatto.
Ko: Che cosa ha spinto Pharoah a prendere il contralto? Era per allontanarsi dal sound a due tenori?
Co: Non lo so... non lo so.
Ko: Ne hai parlato con lui?
Co: No, questo era qualcosa che voleva fare, e più o meno allo stesso momento, anch'io decisi che ne volevo uno, così l'abbiamo preso tutti e due.
Ko: Non ti ho ancora sentito suonare il contralto. Lo suoni molto in...
Co: L'ho suonato in Giappone. L'ho suonato a Frisco un pochino, ma ho avuto un po' di problemi con l'intonazione. È una marca giapponese che loro... una cosa nuova che stanno provando, così ci hanno dato questi strumenti da provare, il mio dev'essere aggiustato in certi punti in cui non è proprio intonato, così non lo suono, ma mi piace.
Ko: Ho visto una tua foto con il flauto. Suoni anche quello adesso?
Co: Lo sto studiando. Lo sto studiando.
Ko: Studi sempre qualcosa di nuovo, no?
Co: Lo spero. Cerco sempre di imparare.
Ko: Ho guardato il referendum dei critici del «Down Beat» per due anni di fila, e tutti e due gli anni, quest'anno e l'anno scorso. Tutti e due gli anni ho notato questo: che i critici europei sono molto più favorevoli alla

nuova musica degli americani. Quasi, diciamo, il cinquanta o sessanta per cento di loro sta votando per musicisti nuovi, mentre, diciamo, solo un quarto degli americani...
Co: Notevole, eh?
Ko: L'hai visto in Europa e...
Co: Già.
Ko: Beh, lasciami dire, è quello che hai trovato fuori dagli Stati Uniti, che la tua musica sia accolta in modo molto più favorevole dai critici, dal sistema, possiamo dire, che... che negli USA?
Co: Beh, ti dirò, nella nuova musica, io credo – e quando dico la nuova musica, intendo la maggior parte dei nuovi musicisti che stanno cominciando ora – so che di certo hanno trovato un'accoglienza più rapida in Europa che qui. E, quando è iniziata, era un po' diverso, perché io ho cominciato con Miles Davis, che era un musicista già ben accolto, vedi, e si sono abituati a me qui negli Stati Uniti. Ma quando mi sentirono per la prima volta con Miles qui, non gli piacque. [*ride*]
Ko: Mi ricordo. Mi ricordo [*incomprensibile*].
Co: Quindi, tutto quello... è una di quelle cose... tutto quello che non hanno ancora sentito e che è un po' differente, all'inizio, sono pronti a rifiutarlo, sai? Ma poi la marea cambia, le cose girano, verrà il tempo in cui gli piacerà. Ora, negli Stati Uniti, dato che ero qui con Miles e giravo il Paese con lui, qui mi hanno sentito di più e quindi hanno iniziato ad accogliermi prima che lo facessero in Europa, perché in Europa non mi avevano sentito. Ma abbiamo trovato... quando siamo andati in Europa la prima volta, beh, per loro laggiù fu uno shock, sai? Tipo, mi fischiarono e tutto il resto a Parigi, perché, beh, proprio non erano pronti ad ascoltarci. Ma adesso trovo che... l'ultima volta che sono stato in Europa, sembra che la nuova musica... loro si sono, si sono davvero aperti, amico. L'ascoltano meglio di quanto si faccia qui.
Ko: Credo che in parte sia perché quello che succede nella nuova musica è analogo a quello che succede in pittura, diciamo, e in scultura e in letteratura; e le persone che apprezzano il jazz in Europa sono molto più coscienti, più che...
Co: Capisco.
Ko: Tu che cosa...
Co: Beh, non lo so.
Ko: Vedi, in Europa, il jazz è considerato un'arte seria, mentre qui, è considerato, beh, non lo so...
Co: Quello che è.
Ko: Parte di quello che si fa nei nightclub.

Co: Già.
Ko: Se no, non potremmo avere una rivista come «Down Beat». So che Albert [Ayler] torna in Europa, e so che ci sono molti dei musicisti più giovani che vogliono andarsene dagli Stati Uniti proprio per questa ragione: loro, loro non credono di avere speranze qui. Ti ricordi la Third Stream Music... quella che era chiamata Third Stream Music?
Co: Mm hmm.
Ko: Hai mai voluto... hai mai sentito un grande e profondo desiderio di suonare quel tipo di musica?
Co: No.
Ko: Come mai pensi che non abbia mai attecchito con i musicisti? Ha qualcosa in sé per cui non è stata molto popolare tra loro?
Co: Beh... non lo so. Era come un tentativo... era come un tentativo di... di creare qualcosa, credo, più con un'etichetta che attraverso una vera evoluzione.
Ko: Vuoi dire che non è stata un'evoluzione naturale di quello che volevano i musicisti?
Co: Io non... non credo. Beh, ... forse lo era, ma non... non posso dirlo. Era il tentativo di fare qualcosa che... l'evoluzione è anche basata su tentativi, no? [*ride*] Ma c'è qualcosa nell'evoluzione che, guarda... succede solo quando è il momento, anche se si devono fare dei tentativi, certo, e questo non è che sembrasse proprio spontaneo, sai? Era un... era un... che cos'era? Un tentativo di mescolare, di sposare due musiche, no? Non era questo in realtà?
Ko: Beh, doveva esserlo.
Co: Già.
Ko: Hai detto che – parlando di sassofonisti – che c'era una riserva comune a cui tutti attingevano. Forse quì, cioè lì, non c'era una riserva sufficiente, voglio dire, a cui la gente potesse attingere.
Co: Beh, io credo solo che non fosse il momento. Non è stato... cioè, è stato il tentativo di fare qualcosa in un momento che non era quello giusto, e quindi non è durato. Ma possono esserne uscite delle cose che hanno avuto un effetto benefico nello spingere il... il cambiamento finale, che sta arrivando. Quindi nulla va davvero sprecato, anche se può sembrare, sai, può sembrare che sia fallito o che non abbia avuto successo, capisci, nel modo in cui avrebbero voluto le persone.
Ko: Anche gli errori possono essere istruttivi se uno sa come usarli.
Co: Sicuramente. [*ridacchia*]
Ko: Tu ti sforzi, o pensi di doverti sforzare, per educare il tuo pubblico in modi che non sono musicali? È evidente che tu vuoi che il tuo pubblico

capisca quello che stai facendo dal punto di vista musicale, ma senti di volere che loro capiscano anche altre cose, e di avere in un certo senso delle responsabilità per...

Co: Certo, io... io questo lo sento – è una delle cose che mi interessano di più in questo momento. Ma non so come agire a questo riguardo. Io... io volevo... io intendo trovare proprio la sostanza di ciò che si deve fare, capisci? Credo che debba essere, ah, qualcosa di molto essenziale; voglio dire... non puoi... non puoi fare ingoiare alla gente a forza le tue idee filosofiche, la musica è sufficiente! [*ride*] Sai, e quella è filosofia. Penso che la cosa migliore che posso fare in questo momento sia riprendere forma, capisci, e conoscere me stesso. Se riesco a farlo, allora basterà che io suoni, vedi [*ride*], e non devo aggiungere altro. E io... io penso che basterà, se arrivo davvero a me stesso, e poi... essere esattamente come sento di dover essere, e così suonare, capisci? E penso che capiranno, perché la musica può davvero fare molto – ed è veramente... è qualcosa che può influenzare.

Ko: È così che ho cominciato a interessarmi di tutte queste cose di cui stavo parlando prima – voglio dire, di Malcolm X, eccetera. Non ci sarei arrivato, forse, o non così velocemente, se non fosse stato per la musica. Perché è stata quella la mia prima introduzione a qualcosa che era al di là dei miei orizzonti personali, e quello che mi ha fatto pensare al mondo in cui stavo vivendo.

Co: Ecco! Questo, questo è proprio ciò di cui sono sicuro, amico. Sono sicuro, sono davvero sicuro di questa cosa. E come dicevo, ci sono... ci sono cose che, per quanto riguarda la spiritualità, che in questo momento sono molto importanti per me, e io devo crescere attraverso certe... sai, certe fasi di questo momento verso un'ulteriore capacità di comprensione e oltre, capisci, verso la coscienza e la realizzazione proprio di quello che io ho immaginato di capire; e sono sicuro che tutto diventerà parte della musica, che per me è... vedi, io sento di volermi identificare con una forza che lavora per il bene.

Ko: Anche nella musica?

Co: Ovunque. [*ride*] Capisci, io voglio lavorare per il vero bene. In altre parole, lo so che ci sono forze negative. Vedi, lo so che ci sono in giro forze che causano sofferenze agli altri e miseria nel mondo, ma io voglio essere la forza opposta. Voglio essere la forza che lavora veramente per il bene.

Ko: Non ho altre domande né preparate né da improvvisare. [*ridono*] Perché qui abbiamo indagato un sacco di questioni che riguardavano solo te. Tutte queste domande sulla musica che non faccio agli altri musicisti;

il tuo lavoro mi è sempre interessato in modo speciale, quindi ho approfittato di questa possibilità. Non so se avrò di nuovo la possibilità di farti sedere accanto a un registratore, [*ridono*] quindi ne ho approfittato. Ci sono altre cose che vuoi aggiungere?
Co: Credo che tu, guarda, beh, che tu abbia chiesto tutto, credo, abbiamo parlato più o meno di tutto.
Ko: Ti dispiace se questa intervista la pubblico da qualche parte? Hai qualche obiezione?
Co: Beh, vorrei solo che tu me la mandassi prima di farlo.
Ko: La trascrizione? Ok.
Co: Sì. Mandami la trascrizione.
Ko: Il motivo per cui lo dico è che ora tu sei una persona di tale significato e influenza che cose che potrebbero essere trascurate uscendo dalla bocca di altre persone non possono esserlo così facilmente quando vengono da te.
Co: Questo è vero. Questo è vero.
Ko: E io so che, da quello che hai detto, che sei sincero quando dici di voler essere una forza che lavora per il bene, e io credo che un modo di renderlo noto a molte persone sia di stampare cose come questa. Così lo batterò a macchina... ne farò battere a macchina una trascrizione e te la mando così la puoi avere.
Co: Sì, bene è l'unica cosa che chiedo.
Ko: Indicherò dove c'è il rumore dei carrelli della spesa che sbatacchiano. [*ride*]
Co: Già. [*ridacchia*] Già.
Ko: Ok, puoi riportarmi indietro e depositarmi alla stazione, se vuoi.
Co: Va bene. Che ore sono adesso?
Ko: Circa l'una e dodici.
Co: [*accende il motore*] A che ora è il treno?
Ko: All'una e mezzo circa. Abbiamo fatto tutto in tempo. Lascio acceso quest'affare [*il registratore*] finché non siamo arrivati.
Co: Già.
Ko: Magari viene fuori qualcos'altro.
Co: Andava benissimo.
Ko: Spero che tu non abbia pensato che queste domande fossero troppo stupide.
Co: No, amico. Questo, ah... molto meglio di quello che potrei mai arrivare a fare io. Non credo davvero che sia un lavoro facile neppure trovare le domande. Non credo che sia una cosa facile. Voglio dire che anche tu devi pensare a qualcosa.

Ko: Già, beh, questo è il punto. Capisci, se non puoi suonare questa musica...
Co: Lì c'è l'Ascension Lutheran[4]. [*ride*]
Ko: Già. Oh già, pensa! L'hanno chiamata come il disco, hah? [*ridono*]
Co: Una bellissima chiesa.
Ko: Sembra bella da fuori.
Co: Sì, amico.
Ko: Già, se non puoi suonare, allora se ne vuoi scrivere, allora hai, io credo, l'obbligo di farlo nel modo più coscienzioso possibile.
Co: Lo credo, amico. [*incomprensibile*]
Ko: E sempre quando c'è il problema della tua opinione contro quella del musicista, di dare al musicista il beneficio del dubbio, perché conosce la musica molto meglio di quanto tu potrai mai. In altre parole, bisogna essere umili, ma...
Co: Capisco, sì, ci credo.
Ko: Molte persone non sono umili: diventano arroganti perché pensano di avere qualche potere.
Co: Già, beh, questa è una delle cause di questa arroganza: l'idea di potere. Ma poi perdi il tuo vero potere, che sta nell'essere parte di un tutto, vedi, e l'unico modo di essere parte del tutto è di capirlo.
Ko: Di capirlo, sì.
Co: E bisogna... vuol dire che quando c'è qualcosa che non si capisce, bisogna avvicinarlo con umiltà. Sai, non è che si va a scuola e, diciamo, ci si mette seduti e si dice: «So quello che stai per insegnarmi», capisci, si sta seduti ad assorbire. Si apre la mente. Si assorbe. Ma bisogna stare fermi e tranquilli per poterlo fare.
Ko: È questo che mi ha dato tanto fastidio in quello che scrivevano su di te nel '61, e tutto il resto.
Co: Oh, quello fu, beh, fu infernale. Fu molto... non ci potevo credere, sai, mi sembrava così assurdo. Era così ridicolo, guarda, io proprio... io proprio... era quello che mi dava fastidio. Era così assolutamente ridicolo, perché facevano sembrare che non sapessi proprio nulla di musica, proprio nulla, [*ride*] sai? E noi eravamo lì a cercare di mandare avanti le cose.
Ko: Perché non stanno mai ferme.
Co: No, mai.
Ko: Beh, so che le generazioni future cercheranno...

---

[4] Coltrane si riferisce all'Ascension Lutheran Church, che si trova al 33 Bay Shore Road in Deer Park, New York, ed è dall'altra parte della strada rispetto al parcheggio in cui si tenne l'intervista (www.ascensionlutheran.org).

Co: Ed Eric, guarda, un ragazzo così dolce e un tale musicista – mi ha addolorato, sai...
Ko: Vederlo...
Co: ... vederlo ferito in questa storia, capisci?
Ko: Credi che questo abbia forse contribuito al fatto che è morto così giovane?
Co: Non lo credo, non so. Eric era forte. Non so. Nessuno sa quale sia stata la causa, o di cosa sia morto, quindi c'è un mistero, sai?
Ko: Non voglio dire che sia stato direttamente, ma intendo...
Co: Indirettamente?
Ko: Sì.
Co: Non lo so. Tutto l'ambiente, amico. Lui... beh, non aveva lavoro. [*incomprensibile*]
Ko: È quello che volevo dire, in effetti. Emotivo...
Co: Non so proprio come... sembrava sempre un giovane molto allegro, quindi non so che cosa possa averlo spinto, sai?
Ko: In quella direzione.
Co: Non credo, perché lui aveva una visione della vita che era molto, molto buona, ottimistica. E aveva questo tipo di cosa, era amichevole, sai, con tutti, era un vero amico. Era il tipo che poteva essere amico di una persona che aveva appena incontrato quanto di uno che conosceva da dieci anni, sai? Così, questo... questo genere di persona, in quel modo, non credo che lo si potesse ferire fino al punto da indurlo a farsi qualcosa di male, consciamente o inconsciamente.
Ko: Mm hmm. Mm hmm. Quel carattere amichevole è una delle cose che mi hanno colpito dei musicisti di qui. Davvero non mi aspettavo di essere accolto a braccia aperte, perché sono un estraneo, dopotutto. Invece sono stato regolarmente stupito nel vedere quanto i musicisti fossero ansiosi di collaborare dopo che avevano capito che ero sincero e che non era uno scherzo o una truffa, altro del genere.
Co: Sì, beh, amico, io credo che sia tutto... che tutto quello di cui abbiamo bisogno sia sincerità, sai? Ed empatia. Che cos'è, cos'è questa parola?
Ko: Questa è la parola... "empatia". Vuol dire identificarsi con le altre persone. Diventare...
Co: Diventare quello che siamo davvero.
Ko: Sì, e aver rispetto per le altre persone e non cercare di danneggiarle con... in altre parole, trattarle con la stessa cura con cui vorremmo essere trattati noi stessi.
Co: Davvero. Già.
Ko: C'è un ristorante in questa città. [*ridono*]

Co: Forse un hotel da qualche parte. O piuttosto un motel. Non un hotel.
Ko: Non un hotel.
Co: No. Niente hotel.
Ko: Abiti lontano... lontano dal posto in cui siamo ora?
Co: Beh, penso di essere lontano sei o sette chilometri lungo la strada. [*ridacchia*]
Ko: Mi sembra davvero di sentire Farmer John. [*entrambi ridono*] Mi ricorda la mia infanzia, sono cresciuto in un posto del genere.
Co: Sì, amico, quando vengo quassù e ora devo fare tutto, trovare tutto quello che cerco, sai?
Ko: Questo è vero, perché tu...
Co: Devo andare a fare la spesa, e tutto il resto, perché non voglio tornare quassù. Già, beh, ci sono già passato. Non lo so, penso di voler stare più vicino alla città, perché, non so, forse c'è qualcosa che posso fare nella musica, sai – magari posso prendermi un posto, una stanzetta o qualcosa del genere per suonare. Spero di poterlo fare.
Ko: Tutti hanno queste soffitte giù a Cooper.
Co: Già.
Ko: Ma, voglio dire, non sarebbe più adatto a te. È una cosa che va bene quando hai vent'anni, ma...
Co: Già. Già, non voglio una soffitta, ma non so, forse c'è qualche posto che posso trovare per suonarci, basta un posto per... per poter lavorare, capisci, o dare a qualcuno del lavoro.
Ko: Dove suoni a casa? Ti ho sentito al telefono che studiavi, almeno è quello che penso di aver sentito.
Co: Già, beh, dovunque. Ho appena... c'è una stanza sopra il garage che ora penso di... credo che sarà il mio studio. Sai, qualche volta costruisci una stanza e finisce che ancora ti chiudi in bagno, quindi non lo so. [*ridono*] Spero che mi piaccia, ma... ero... ero in soggiorno allora o da qualche altra parte. Tengo uno strumento sul pianoforte. E ho uno strumento in camera da letto – in genere lì c'è un flauto, perché quando ci vado sono stanco così mi sdraio per studiare.
Ko: Più o meno quante ore diresti di studiare al giorno?
Co: Non molte in questo momento. Trovo che solo quando c'è qualcosa che... che sta cercando di venire fuori, capisci, che io... che io davvero faccio esercizio. E allora è – non so nemmeno io quante ore, sai – è tutto il giorno, smetto e ricomincio.
Ko: Finché non viene.
Co: Già. Ma in questo momento, è... ah, non viene fuori nulla, ora. È solo che... io sto come assorbendo.

Ko: Sono stato molto sorpreso di sentire che studi lo strumento, perché non posso concepire che tu possa trovare ancora qualcosa da studiare! Ma lo so che non è così.
Co: No, sai, devo studiare, amico. È che ho bisogno di qualcosa da studiare, e sto cercando di restare in giro adesso, e scoprire cos'è che voglio... l'area, capisci, in cui voglio entrare.

Note di copertina per Live at the Village Vanguard Again!

Nat Hentoff

Nat Hentoff intervistò Coltrane per queste note di copertina nel 1966, probabilmente in estate o all'inizio dell'autunno (l'album fu pubblicato verso novembre 1966).

Insieme alla sua straordinaria capacità musicale, la qualità di John Coltrane che colpisce in modo particolare è la sua tenacia nel continuare a esplorare se stesso e la propria musica ogni volta che suona. Questa è un'osservazione fatta da Albert Ayler: Coltrane avrebbe potuto fermarsi a riposare comodamente su uno qualsiasi dei livelli finora raggiunti, invece di fermarsi non ne vuole sapere. E nel procedere Coltrane stimola con forza anche gli altri a non fermarsi.

Il musicista-critico Don Heckman, recensendo su «Down Beat» una performance di Coltrane, ha riassunto la natura di quella capacità che ha Coltrane di catturare e mantenere l'attenzione dei suoi ascoltatori: «Quello che rende il suo lavoro così speciale è il fatto che anche se Coltrane può probabilmente fare quello che vuole come improvvisatore, quando suona si prefigge continuamente degli obiettivi che richiedono di riversare il più denso carico di energie. Sono pochi i musicisti della generazione di Coltrane che continuano a imporsi questo tipo di sforzo, e la grande magia è che la maggior parte delle volte egli trova in se stesso le risorse per far fronte a tali esigenze. La personale odissea estetica che ne risulta fa sì che essere esposti alla sua musica sia quasi sempre un'esperienza memorabile».

Come nel caso di questa registrazione fatta al Village Vanguard di New York il 28 maggio 1966. I due brani fanno da lungo tempo parte del repertorio di Coltrane, ma ancora una volta Coltrane ha trovato in essi la base per nuove dimensioni di espressività.

Di "Naima" sottolinea: «Nella sua struttura è una semplice melodia sopra note di pedale. L'esterno va da un pedale in mi bemolle a uno in la bemolle. Il bridge è su un pedale in si bemolle e poi torna alle note di pedale dell'esterno. Penso si possa anche dire che questo brano usa la sospensione degli accordi». [Ricordiamo che i musicisti di jazz definiscono il primo tema A l'"esterno" del brano, e il secondo tema B l'"interno" o, con apparente contraddizione, il "bridge" (ponte) o "channel" (canale), N.d.C.]

L'esposizione iniziale della melodia da parte di Coltrane si concentra ancora una volta sull'essenza lirica che caratterizza tutta la sua musica. È un lirismo che può essere eccezionalmente sensibile a sfumature di atmosfera e colore, ma che è sempre basato sull'intensità – un sentimento di intensità e di trasparenza che permette a quel lirismo di passare attraverso un'ampia gamma di trasformazioni.

Segue Pharoah Sanders al tenore. Il suo assolo, anch'esso lirico pur nei suoi poderosi termini, sottolinea l'affermazione di Coltrane: «Pharoah sta costantemente cercando di andare sempre più a fondo nelle radici umane della musica». Questo obiettivo è chiaro, per esempio, nella gamma di suoni simili al parlato che egli crea, e anche, mi pare, nella complessità dei suoi schemi ritmici sopra una pulsazione implicita di enorme potenza. «Quello che esprime è l'esperienza umana», aggiunge Coltrane. E dato che l'esperienza umana è multidimensionale e apparentemente frammentata, ma in realtà basata sul caleidoscopio del sé, l'assolo di Sanders qui è personale in modo acuto, turbolento, prepotentemente personale.

Dopo Sanders, Coltrane torna per chiudere il cerchio di questo specifico tuffo dentro la musica-come-essere. È "Naima" come non è mai stata sentita prima, e come non sarà sentita mai più. Perché ogni performance di Coltrane è un tutto in sé, che non può essere duplicato.

"My Favorite Things" inizia con un'ulteriore dimostrazione di come sia divenuto singolarmente creativo il bassista Jimmy Garrison. «Jimmy», sottolinea Coltrane, «ha esercitato una notevole influenza all'interno del gruppo. Sono successe certe cose nel modo in cui la nostra musica si è sviluppata che certamente riflettono il suo approccio al contrabbasso. Il modo, per esempio, in cui prende assoli senza accompagnamento ritmico. Quello ci ha ispirato. E le atmosfere che vengono create dai suoi assoli. Sapere di che cosa è capace ha aiutato buona parte della musica a prendere forma. L'avevamo sempre in mente. Per quanto riguarda i suoi assoli in quanto tali è difficile per me mettere in parole quello che lo rende così straordinario. Naturalmente c'è un notevole senso di struttura. Ma c'è più di questo. C'è molto intuito nel suo lavoro... sa davvero che cosa suonare e quando farlo».

Ho chiesto a Coltrane del brano, se non si era ancora stancato di "My Favorite Things" dopo tutte le volte che l'ha suonato. «No», ha risposto, «perché una volta che si entra negli assoli è tutto aperto a qualsiasi tipo di creazione si possa avviare». Questa è l'improvvisazione. In questo modo nessun brano è costretto a invecchiare.

Dopo l'assolo straordinariamente pieno di risorse di Garrison, la sezione ritmica e Coltrane al sassofono soprano iniziano a dimostrare l'osservazione di Don Heckman, secondo cui «tutti i passaggi che si sono accuratamente evoluti durante lo sviluppo musicale di Coltrane... sono assimilati ora in quello che per me è il più brillante stile totalmente improvvisativo nel jazz».

Una delle ragioni chiave della presenza di Rashied Ali nel gruppo è il suo contributo in questa totalità dell'improvvisazione. «Il modo in cui suona», spiega Coltrane, «lascia la massima libertà al solista. Io posso veramente prendere qualsiasi direzione voglia praticamente in qualsiasi momento, con la sicurezza che sarà compatibile con quello che lui sta facendo. Vedi, lui mette giù in continuazione ritmi multidirezionali. Per me, è certamente uno dei grandi batteristi».

Pharoah Sanders segue con un'intensità, un impegno feroce, che all'inizio lo fa sembrare posseduto. Ma io trovo, dopo averlo ascoltato ancora e ancora, che il suo impatto su di me sia ben altro che quello di un uomo posseduto da forze esterne. Quello che ascoltiamo – se ci lasciamo liberi di ascoltare – è un uomo che cerca di denudarsi fino ad arrivare al midollo del proprio essere. Coltrane lo spiega così: «Pharoah è una persona dalla grande riserva spirituale. Cerca sempre di raggiungere la verità. Cerca di farsi guidare dal suo essere spirituale. Tra le altre cose affronta l'aspetto dell'energia, dell'integrità, dell'essenza. Mi piace così tanto la forza del suo modo di suonare. Inoltre, è uno degli innovatori, ed è stato per me un piacere che lui abbia voluto aiutarmi, e che sia parte del gruppo».

Una vorticosa spirale di dialogo tra Sanders e Coltrane lancia Sanders in un'ulteriore ricerca e i due si incrociano ancora a tutta velocità emotiva. Fin dall'inizio e poi per tutto l'album c'è il pianoforte sempre appropriato di Alice Coltrane, la moglie di John. Il suo apporto per il gruppo, dice Coltrane, sta nel fatto che «lei sente sempre il colore giusto, la consistenza giusta, nel suono degli accordi. E in più è molto agile. Ha una vera abilità strumentale».

Coltrane conclude il brano al sassofono soprano con un'altra sorprendente, a volte distruttiva dimostrazione di densa improvvisazione. Alla fine Sanders passa al flauto. (Occasionalmente, anche Coltrane, che

diversamente si ascolta al soprano per tutta "My Favorite Things", passa al clarinetto basso nei dialoghi.)

Che cos'ha in serbo il futuro per Coltrane? «Scrivere di più», dice. «Sto cercando di mettere insieme un tipo di scrittura che permetterà più flessibilità, più apertura, più spazio per l'improvvisazione nella stessa esposizione della melodia prima di iniziare con gli assoli. E vorrei che questo punto di partenza fosse più libero ritmicamente. Ho anche la malattia del tamburo. Mi piacerebbe continuare a esplorare l'uso di più di un batterista, come abbiamo fatto qui con Emanuel Rahim. E mi piacerebbero più fiati».

Ci sarà mai un punto d'arrivo per lui? «No», ha risposto con enfasi. «Si continua sempre ad andare avanti, nel più profondo possibile. Si cerca di arrivare giù fino al nocciolo». Il nocciolo della musica. Il nocciolo della vita. Per Coltrane non c'è distinzione tra le due.

John Coltrane: le mie impressioni e i miei ricordi

Babatunde Olatunji

Coltrane e il percussionista di origini nigeriane Babatunde Olatunji sono stati amici e poi collaboratori; come viene qui raccontato, Coltrane nel 1967 aiutò Olatunji ad aprire il Center of African Culture. Una parte del concerto che Coltrane ha tenuto al centro il 23 aprile 1967 fu registrato e in seguito pubblicato come *The Olatunji Concert: The Last Live Recording*.

Questo raro e inedito manoscritto si trova all'Institute of Jazz Studies (IJS) presso la Rutgers University nel New Jersey.

Nel nostro mestiere si può incontrare ogni genere di esperienze, e John Coltrane le ha assaggiate tutte. John Coltrane – un fratello tranquillo, dai toni bassi e privo di presunzione – ha visto e ha fatto esperienza diretta di come le case discografiche usano e sfruttano gli artisti, rubando loro le idee, e fregandoli completamente. Ha avuto a che fare con agenti e manager, molti dei quali da parassiti tengono gli artisti in continuo movimento – facendoli vivere con le valigie sempre pronte, cambiando stanza d'albergo giorno dopo giorno, città dopo città – senza rispetto per la loro salute, e senza che l'artista ci guadagni poi tanto. Ha avuto a che fare con i tagliagole del business della musica che decidono quale pezzo entrerà nella "Top Ten" nazionale corrompendo i direttori dei programmi radio e i disc-jockey ignoranti la cui conoscenza della musica che fanno sentire è molto spesso nulla.

Quando John Coltrane finalmente ha avuto successo, quando "loro" hanno finalmente deciso che era "arrivato", molti critici della musica che amava e suonava non arrivavano a capire la sua forma di espressione e la portata della sua creatività. Non sapevano che Coltrane era un genio fin da piccolo. Egli, come molti altri giovani musicisti neri – cui furono negate le opportunità di crescere e creare (dal concepimento alla nascita),

durante gli anni in cui erano indiscusse nel mondo commerciale della musica la segregazione razziale, l'ingiustizia e la totale mancanza di rispetto per la dignità umana e la decenza – è sopravvissuto al graduale processo di indottrinazione pacifica ma subdola.

Certuni credono ancora che la sua decisione di non esibirsi in sale pubbliche, teatri e locali jazz fosse un artificio per sfuggire alla critica della sua musica da parte delle sedicenti autorità del jazz e dei gelosi egomaniaci. Ma io posso dire, sapendo che è la verità, che John Coltrane prese questa decisione perché:

1. Sapeva di aver raggiunto il più alto livello di applicazione del suo sapere musicale così come è insegnato a scuola, e quindi di dover esplorare altre fonti per poter raggiungere ulteriori risultati in creatività ed espressione provocatoria (cioè le nostre sofferenze e tribolazioni, i fallimenti e i successi; gioie e dolori: la verità universale di un universo in perpetuo movimento in un orizzonte senza fine).
2. Era stanco di essere truffato da organizzatori di concerti che in genere capitalizzavano la sua crescente fama e l'accoglienza da parte del pubblico di un artista pieno di talento e di volontà, che dopo essere rimasto nell'ombra improvvisamente è venuto alla luce della ribalta – costruito, gestito e protetto da quelli che possono e vogliono decidere chi è che deve arrivare al "Top". Essendo una persona nota per il controllo sull'impulsiva espressione delle emozioni, ha rifiutato di vendere la propria anima per un piatto di lenticchie.

Umoja – Unità

Queste due ragioni ci hanno avvicinato più di quanto fossimo vicini prima. All'inizio degli anni Sessanta, Trane veniva sempre a vedermi e a sentirmi con quel gruppo musicale che comprendeva giganti come Yusef Lateef, Chris White, Rudy Collins, eccetera, al Birdland e al Village Gate (ora conosciuto come Bottom & Top of the Gate). Dopo i concerti veniva tranquillamente a dire quanto aveva apprezzato la jam session e specialmente le interpretazioni poliritmiche in varie composizioni. La conversazione finiva sempre con lui che diceva: «Dobbiamo fare un album insieme. Devo imparare qualcosa sulla cultura, la lingua, la musica dei miei antenati». Trane nel 1964 cercò di farmi firmare un contratto con la Impulse, ma l'accordo fu bloccato.

Nel 1965, quando venne a vedere il mio concerto all'Afrikan Pavilion della Fiera Mondiale di New York, gli dissi che il mio sogno di aprire un Afrikan Cultural Center ad Harlem si sarebbe materializzato dopo la Fiera. Fu felice di sentirlo, e promise di fare tutto quello che avrebbe potuto per aiutare ed essere parte dell'Istituzione. Da fratello sincero e generoso mandò 250 dollari come contributo per il restauro del fondo commerciale, che era stato occupato da una ditta di ottica che aveva lasciato tubazioni corrose e macchinari impiantati nel pavimento, oltre che nelle pareti. A causa dei termini del nostro contratto secondo cui dovevamo prendere il locale come si trovava, ci è voluto un po' di tempo per pulire tutto il confuso marasma di cui il padrone si era astutamente liberato. Trane chiamava spesso per parlare dell'insegna: "Prossima apertura – Olatunji Center of Afrikan Culture", e di come aspettava con ansia l'apertura ufficiale. L'insegna rimase lì per un anno e mezzo, a causa di problemi legali che avrei potuto evitare se non mi fossi rivolto a giovani e inesperti avvocati *jekuredi* (in slang afrikan, sta per mediocre).

Il 19 luglio 1966 il Board of Standard and Appeals votò all'unanimità la concessione del permesso di aprire il Centro, a condizione che io potessi rispettare le specifiche fissate dal Board of Ed [Education, N.d.C.] per tali locali. Questo avrebbe richiesto altri soldi. Trane lo venne a sapere e fece un vaglia telegrafico per altri 250 dollari. Qualche giorno dopo mi chiamò e mi propose un incontro per discutere un'idea a cui pensava da parecchio tempo. La mia risposta fu un sì immediato, "vediamoci". Due giorni dopo John Coltrane venne e vide con piacere che i lavori andavano avanti. Quando gli raccontai di un elettricista che aveva chiesto e ottenuto mille dollari di anticipo per venire a mettere le luci e non era mai tornato per adempiere i suoi obblighi contrattuali, la reazione di Coltrane fu un gentile fare spallucce con un'espressione seria e severa in viso, mentre borbottava queste parole: «Di questi tempi non puoi fidarti nemmeno della tua gente».

Dopo qualche minuto di silenzio aprì la conversazione chiedendomi se avessi voluto unirmi a lui e al fratello Yusef Lateef per formare un'organizzazione o trio senza particolari titoli magniloquenti o nomi altisonanti e attraenti, ma un'associazione che avrebbe unito noi tre per ottenere certi risultati. Gli chiesi che cosa avesse in mente.

John Coltrane disse: «Tunji, sono stanco di essere truffato e sfruttato da manager, proprietari di club e organizzatori di concerti. Ho lavorato troppo duramente per essere dove sono oggi, e ancora non vengo ricompensato in modo adeguato al mio talento. Non posso più vedere come gli organizzatori strumentalizzano un talento dopo l'altro. Quando arriva

una recensione negativa, subito quello che ti offrono per un concerto diminuisce. A loro non importa niente di te e della tua musica, di quello che vuoi fare dal punto di vista artistico, e non frega loro niente se un giorno sei su e il giorno dopo sei giù, perché sanno che presto troveranno un'altra vittima!».

Gli chiesi: «Che cosa pensi che dovremmo fare? Perché anch'io sono stanco di tutto ciò».

Kujichagulia – Autodeterminazione

Trane rispose dicendo: «Guarda Tunji, dobbiamo essere noi stessi a organizzare i nostri concerti, promuoverli ed esibirci in essi. In questo modo non solo impareremo a prendere rischi ma anche non avremo da accettare gli ordini di nessuno su quanto si deve suonare, cosa si deve suonare e quanto si deve prendere».

Che cosa altro può rispondere a questo ogni musicista nero che si rispetti se non: «Amen! Amen! Amen!».

Quando uno pensa al destino di giganti come Charlie Parker, Dinah Washington e molti altri, è facilmente comprensibile perché uomini come Coltrane abbiano deciso di opporsi al continuo sfruttamento del talento, e alla totale mancanza di rispetto e considerazione per la sua intelligenza.

Ujima – Attività e responsabilità collettive

Senza rinviare Coltrane, Yusef Lateef e io ci incontrammo al Centro qualche giorno dopo. All'incontro arrivammo alle seguenti decisioni:

1. Considerarci partner eguali sotto tutti i punti di vista.
2. Non permettere a nessun agente o organizzatore di presentare un gruppo senza gli altri due membri del triumvirato.
3. Esplorare la possibilità di insegnare la musica della nostra gente in conservatori, college e università in cui solo l'esperienza musicale europea domina e viene perpetuata.
4. Affittare sale e teatri nelle principali città degli Stati Uniti per i nostri spettacoli per [la] stagione di concerti 1967-68.
5. Presentare il primo concerto a New York City.

Mi fu assegnato il compito di verificare la disponibilità di sale come la Carnegie Hall, il Lincoln Center e altri luoghi per la nostra première concertistica a New York City. Rapidamente e con entusiasmo presi contatto con i rappresentanti della Carnegie Hall, ma tutti i fine settimana del 1967 erano già occupati. Il Lincoln Center mi offrì e mi convinse ad accettare la serata di domenica 14 gennaio 1968.

Ujamaa – Economia cooperativa

Dopo essermi consultato con i miei due fratelli, il 19 luglio 1967 fu inviato alla signora Louise Homer con il contratto un assegno di 1000 dollari al quale ciascuno di noi contribuì con 333,35 dollari.

La data fu accettata per darci tempo sufficiente a organizzare i nostri rispettivi gruppi, oltre che per le prove sia separate sia comuni.

Nia – Decisione

Prima che questo accordo fosse formalizzato Trane, che quell'anno aveva rifiutato molti ingaggi e non aveva voluto fare nessuna apparizione pubblica, accettò di aprire il Sunday Afternoon Happening del Centro, che aveva come solo scopo di riportare grandi gruppi musicali neri ad Harlem così da cambiare la sua immagine rovinata e da migliorare e restaurare la sua tradizione culturale e il suo orgoglio.

Kuumba – Creatività

Il 23 aprile 1967 l'Olatunji Center of Afrikan Culture, Inc. presentò John Coltrane e il suo quintetto in "The Roots of Africa" per due performance ininterrotte dalle 16.00 alle 18.00 e dalle 18.00 alle 20.00. Il concerto, che fu ben pubblicizzato e reclamizzato con annunci sui giornali e sulle radio, portò centinaia di persone sia nere sia bianche da tutte le aree della città. La grande affluenza per tutti e due gli spettacoli provò che Trane era ancora ammirato e rispettato da quelli del settore. Dimostrò che malgrado tutte le voci era in ottimo spirito e in gran forma, ancora padrone del suo strumento, ancora determinato a non lasciare che l'ostentazione di immoralità collettiva, l'ingiustizia, i pregiudizi e la disonestà da parte di molti personaggi del mondo commerciale della

musica distruggessero il suo impegno, e quello di altri, verso il bene e la ricerca della verità.

Questa filosofia di vita Coltrane l'ha messa in pratica nei suoi rapporti con coloro che hanno camminato e lavorato insieme a lui.

Ujamaa – Matrice alternata

["Master" può significare sia maestro, anche in senso spirituale, sia matrice di un disco. "Alternate master" quindi sono le diverse matrici di una registrazione, ma allo stesso tempo può far riferimento a un "magistero" alternativo; N.d.C.]

Dopo il successo del concerto in cui fu presentato il talento della sua fedele moglie al pianoforte, Coltrane chiese le ricevute di tutto quello che era stato speso in promozione (425 dollari) e restituì la cifra al Centro da usare per il concerto della settimana successiva. E poi divise quello che era rimasto (500 dollari) dopo aver pagato tutti i musicisti al minimo sindacale per ciascun concerto come concordato con il Centro.

Ujima – Matrice alternata

Era convinto che potessimo costruire le nostre istituzioni e aiutarle a sopravvivere grazie a un sostegno e a un impegno sinceri senza i quali sarebbero affondate nel caos finanziario e nel fallimento.

Il concerto fu registrato da una persona molto vicina alla famiglia, di cui ora non ricordo il nome. All'epoca non mi preoccupai molto della registrazione. Ero forse troppo eccitato come tanti altri per l'onore di aver assistito a quella che oggi è considerata la sua ultima apparizione pubblica.

Imani – Fede

Ho lasciato New York all'inizio di luglio del 1967 per un ingaggio di due settimane a Minneapolis, nel Minnesota, con l'impegno del 14 gennaio 1968 alla Lincoln Philharmonic Hall in quella che doveva essere annunciata come "Una serata con John Coltrane, Yusef Lateef e Olatunji: alle radici dell'Afrika", ancora un segreto gelosamente custodito, per sentire alla radio della improvvisa, immatura scomparsa del mio fratello, amico, collega, spirito puro, gigante dall'animo profondo.

Dopo la sua morte, nel luglio del 1967, la musica di John Coltrane è stata argomento di studio sia sul campo sia nelle sale da conferenza. È così assurdo e paradossale che l'uomo le cui espressioni creative (non le improvvisazioni) furono pesanti, complicate e incomprensibili per i critici e gli appassionati di jazz, ora abbia il suo nome scolpito nelle menti di milioni di persone, che la sua musica si insegni ora nei college e nelle università e che il suo spirito sia libero come quello dei nostri antenati, la cui nobiltà nelle azioni e nel modo di vivere rimarrà per sempre fonte di ispirazione nella nostra incessante lotta per la sopravvivenza.

Sono stati e saranno scritti ancora molti articoli, storie e poesie sull'uomo John Coltrane, il super-musicista, dopo che nel luglio 1967 se n'è andato tra i più.

Per quelli tra noi che l'hanno conosciuto bene e hanno avuto fiducia in lui, è stato un onore e un privilegio. Per quelli che ne hanno avuto la possibilità ma non sono riusciti a stringere con lui alcuna relazione, è stato un peccato.

Note di copertina per Kulu Sé Mama

Nat Hentoff

Nat Hentoff per queste note di copertina intervistò Coltrane probabilmente nella seconda metà del 1966. Malgrado sia basato su materiali registrati nel 1965, *Kulu Sé Mama* uscì solo all'inizio del 1967. Fu l'ultimo disco di Coltrane pubblicato prima della sua morte, il 17 luglio 1967 (l'album *Expression* sarà pubblicato subito dopo).

Juno Lewis è un batterista, costruttore di tamburi, cantante e compositore. Nato nel 1931 a New Orleans vive ora a Los Angeles. Ed è lì che ha incontrato John Coltrane attraverso comuni amici: il risultato di questo incontro è la prima facciata di questo album, registrato a Los Angeles.

Lewis è un uomo orgoglioso, orgoglioso della propria tradizione, come dimostra la poesia che accompagna il disco. La composizione "Kulu Sé Mama" (o "Juno Sé Mama") viene descritta da Lewis come un rituale dedicato a sua madre. La poesia di Lewis [...] fornisce sia il contenuto programmatico del brano sia la sua base emozionale sia le proprie intenzioni emotive.

Voglio solo aggiungere che la performance è un'affascinante fusione di tenerezza e forza, memoria e orgoglio, che mette quasi in uno stato di trance. E in accordo con la sua natura di rituale, il canto e buona parte della musica suonata dai fiati hanno le cadenze di un inno. Per la sua intera durata il lavoro ha un'unità organica; e al termine c'è un senso di soddisfazione e realizzazione, di una storia nutrita e sviluppata a lungo che alla fine viene raccontata. Questo, per inciso, è il primo disco in cui appare Juno Lewis. Egli canta in un dialetto afro-creolo che chiama *entobes*. Tra i suoi tamburi si trovano lo *juolulu*, tamburi ad acqua, e il *dome dahka*, e ci sono anche campane e una conchiglia. Com'è evidente dal poema, lo scopo principale di Lewis al momento attuale è la fondazione di un

Centro per l'Arte Afroamericana, «un posto per senza tetto, i futuri figli dei tamburi». Lui vuole che sia internazionale nel suo ambito, e i profitti di questo album andranno a realizzare questo sogno.

Le due composizioni di John Coltrane che formano il secondo lato sono ulteriori saggi musicali sull'insistente fede di Coltrane nella perfettibilità dell'uomo. "Vigil", come sottolinea Coltrane, «sottintende la vigilanza. Tutti quelli che cercano di raggiungere la perfezione si trovano di fronte, nella propria vita, vari ostacoli che tendono a far deviare. Per questo, qui intendo la vigilanza nei confronti di elementi che potrebbero essere distruttivi – dall'interno o dall'esterno».

Coltrane aggiunge: «Non cerco di fissare standard di perfezione per gli altri. Credo che ciascuno faccia ciò che può per arrivare al meglio di sé, realizzando appieno il proprio potenziale, e in che cosa consiste dipende da ogni individuo. Qualsiasi sia l'obiettivo, muoversi verso di esso richiede vigilanza».

E come dimostra la performance, questa vigilanza non è priva di tensioni. Ascoltare Coltrane lavorare per risolvere la sfida che ha lanciato a se stesso, potrebbe stimolare in ciascuno di noi un confronto interiore. Ogni ascoltatore naturalmente percepirà la sfida in modo diverso. Per molti, l'inizio fondamentale sarà quello descritto da Don DeMicheal su «Down Beat» in una recensione di Coltrane: «Questa musica... apre una parte di me che normalmente è strettamente chiusa, e sentimenti, pensieri, emozioni raramente riconosciuti sgorgano dalla porta aperta ed esplorano la mia coscienza».

"Welcome", spiega Coltrane, «è quella sensazione che si prova quando finalmente si riesce a raggiungere una consapevolezza, una comprensione cui si è giunti attraverso una lotta. È una sensazione di pace. Una benvenuta sensazione di pace». E in accordo con questo la musica è serena. Solo temporaneamente serena, perché secondo la prospettiva che Coltrane ha dell'uomo nel mondo, c'è sempre da lavorare per attraversare stadi successivi. Lo sforzo è senza fine. Non è uno sforzo in competizione con gli altri, ma una lotta interiore per scoprire quanto si possa diventare consapevoli.

Trane è partito

Herb O'Brien

Questo breve ricordo, pubblicato in un oscuro giornale underground subito dopo la morte di Coltrane, dipinge con pochi tocchi un ritratto di Coltrane come uomo estremamente generoso: generoso sul proprio tempo (mettendosi a staccare i biglietti alla porta per dare un po' di riposo alla maschera), generoso sul proprio denaro (accettando un taglio del compenso perché i dipendenti del club potessero essere pagati), e generoso con la propria musica (suonando per due ore durante una matinée davanti a quattro persone).

↠ Da «The Seed: Voice of Chicago Underground», 11-25 agosto 1967, I, 6, p. 7.

My Favorite Things

Qualche volta durante un set smetteva di suonare e camminava fino in fondo alla sala del nightclub per ascoltare la sua sezione ritmica. C'erano sempre persone in piedi laggiù, appoggiate alla parete. Trovava un posto, accendeva una sigaretta e stava lì ad ascoltare in silenzio. Non si poteva fare a meno di notarlo laggiù tra la gente. Era l'unico che non schioccava le dita o canterellava o diceva "yeah" fuori tempo.

Se Elvin o McCoy o Reggie facevano qualcosa che gli piaceva particolarmente, sulla sua faccia, solitamente impassibile, aleggiava un piccolo sorriso; ma sono gli occhi che mi ricordo. Aveva degli occhi felici.

Una sera staccavo i biglietti e il posto era strapieno e non ero andato in bagno da ore. Mi dette un'occhiata e disse: «I miei ragazzi vogliono stare un po' da soli, tu vai, ai biglietti penso io». Ed è quello che ha fatto.

Il locale non aveva mai abbastanza soldi, e nei locali jazz la regola era che si dovevano pagare prima i musicisti (almeno questa era la regola in

quel locale jazz). Un giorno di paga, la sera entrò nell'ufficio del direttore e sentì che mi chiedeva chi pensavo avrebbe voluto essere pagato. Lui ci interruppe, fu l'unica volta che l'ho sentito interrompere qualcuno, e disse: «Dammi metà dei soldi per i miei ragazzi e paga il tuo personale con il resto... Per un po' io sono a posto». E lo era davvero.

Parlava di rado, sul palco e fuori. Non annunciava mai i set ma andava sul palco e aspettava lì, tranquillamente, finché chi stava parlando non si zittiva, e allora lui e i suoi musicisti iniziavano a suonare. Il contratto diceva che dovevano suonare per quaranta minuti circa e poi fare un riposo di venti minuti. Ma spesso era assorto in un'idea e suonava per un'ora e mezzo, ma diciannove minuti dopo era lì che saliva sul palco aspettando tranquillamente che i chiacchieroni avessero finito il loro set in modo che lui potesse cominciarne un altro dei suoi.

La domenica facevamo delle matinée. Non avevano molto successo, se uno considera il numero totale di persone presenti. Una domenica vennero solo quattro persone. Uno dei suoi musicisti iniziò a dire di restituire i soldi e andarsene. Lui [Coltrane] si alzò, andò sul palco, rimase fermo un secondo e poi disse piano alle quattro persone sparse nella sala. «Cosa state facendo laggiù in fondo? Venite qui vicini». E mentre i quattro si sedevano ai piedi del palco si girò verso i suoi uomini e disse: «Datevi da fare». Ed è quello che fecero, per due ore.

A parte qualche occasionale sigaretta un po' strana non ha mai fatto qualcosa che gli sbirri avrebbero disapprovato, ma non ha mai guardato con superiorità quelli che lo facevano, si limitava a dire: «Io non ho bisogno di essere più fuori di quanto sono già».

John Coltrane, morto a quarant'anni. Datevi da fare.

Citando Coltrane

Apribottiglie

Mi passi l'apribottiglie per la birra?

John Coltrane al Van Gelder Studio, 11 maggio 1956,
subito dopo la registrazione di "Woody'n You".

Thelonious Monk

Dovevo sempre stare all'erta con Monk, perché se non stavi attento a quello che succedeva poteva capitare di sentirsi cadere di colpo come entrare nella tromba quando l'ascensore non c'è.

John Coltrane, citato da Nat Hentoff nelle note di copertina
per *Giant Steps* (Atlantic 1311).

Un suono piccolo

Non posso più suonare [il sax contralto]. Non mi piace affatto il suono che ottengo. Mi viene un suono piccolo, sai?

John Coltrane a Ralph J. Gleason, 2 maggio 1961.

Questa strada tortuosa

Ora preferisco che la [sezione] ritmica sia libera. [*ride*] È stata dura farmelo entrare nel cranio, ma [*ride*] ora accetto questo principio. All'inizio non ero sicuro, perché attraversavo sequenze di accordi e pensavo che fosse necessario che la [sezione] ritmica suonasse le sequenze proprio insieme a me, in modo da andare tutti insieme, capisci, giù per questa strada tortuosa. Ma dopo diversi tentativi e fallimenti, e vedendo che non ci riuscivamo, è sembrato meglio averli liberi di andare sai... più liberi possibile. E allora puoi sovrapporre qualsiasi sequenza tu voglia su quello che fanno loro.

John Coltrane a Michiel de Ruyter, 19 novembre 1961
(registrazione audio disponibile on-line all'indirizzo
http://mdr.jazzarchief.nl/interviews/coltrane).

Coltrane e il groove da un milione di dollari

Coltrane è straordinariamente coscienzioso nel suo atteggiamento verso il pubblico. Desidera sinceramente dare il più possibile di sé, e lo irrita sentire di non aver suonato al massimo delle proprie capacità. Una sera, dopo un set che certamente aveva soddisfatto l'ascoltatore, sudando copiosamente nel suo camerino, Coltrane borbottava in continuazione: «Non sono riuscito a mettere insieme un groove stasera. Pagherei un milione di dollari per un groove».

Nat Hentoff, *John Coltrane: Challenges Without End* [John Coltrane: sfide senza fine], «International Musician», marzo 1962, pp. 12-3.

Divertirsi con Duke

Coltrane, che i suoi colleghi considerano uno degli sperimentatori in prima linea, ha fatto recentemente un disco con Duke Ellington. «Ti sei divertito?», gli ho chiesto. «Divertito? Ero spaventato a morte!», ha risposto Coltrane.

Ralph J. Gleason, *Coltrane, the Venturesome* [Coltrane, l'avventuroso], «San Francisco Chronicle», 29 marzo 1963, p. 39.

Nubi di tempesta in "Alabama"

Bob Thiele ha chiesto a Trane se il titolo ["Alabama"] «avesse un particolare significato in rapporto ai problemi di oggi». Penso che volesse dire in modo letterale. Coltrane ha risposto: «Rappresenta, musicalmente, qualcosa che ho visto laggiù e che da dentro di me si è trasferito nella musica». Il che significa, ascoltate. E quello che ci arriva è una lenta, delicata e introspettiva tristezza, quasi senza speranza, a parte Elvin, che cresce sullo sfondo come un fenomeno naturale... un tuono che si rinforza, nubi di tempesta o nubi di guerra nella giungla.

LeRoi Jones (Amiri Baraka), dalle note di copertina per *Coltrane Live at Birdland* (Impulse! A[S]-50).

Comporre per la band

La cosa su cui mi voglio concentrare è cercare di scrivere per la band. È quello che voglio fare come prima cosa, e se la musica richiedesse un altro fiato, allora l'aggiungerò. E se no, resterò con il quartetto e basta. Ma credo che sia importante avere prima la musica. [...] Posso accettare una perdita finanziaria se posso guadagnare qualcosa dal punto di vista musicale, capisci? E per com'è ora, la musica non richiede un altro fiato perché è tutta lavorata solo tra la sezione ritmica e un fiato. Ma come dicevo se, in un anno o due, le cose che comincerò a scrivere per la band arrivano al punto in cui il suono richiede un altro fiato o se abbiamo bisogno di un altro fiato per esprimere davvero quelle idee, allora dovrò aggiungerne uno. Anche se vuol dire guadagnare di meno.

John Coltrane a Michiel de Ruyter, 26 ottobre 1963 (registrazione audio disponibile on-line all'indirizzo http://mdr.jazzarchief.nl/interviews/coltrane).

Mille ritmi

Ti dirò la verità: John [Coltrane] voleva qualcuno per suonare [la batteria] accanto a Elvin [Jones], e io ho rifiutato. Avevo già suonato tre volte con John nel 1964, ed Elvin rischiava sul serio di perdere il posto perché lo avrei preso io. [...] John mi venne tranquillo vicino e mi disse: «Sunny, come

stai? Vuoi suonare?». Ma Elvin quella sera suonava così bene che mi sentii bloccato. Dopo che [Elvin Jones] saltò giù e se ne andò, Albert [Ayler] disse: «Sei sicuro di volerlo fare?» E io dissi: «Sì...». E abbiamo suonato, amico. McCoy aveva un sound diverso, Jimmy cantava con me... funzionava. Elvin tornò e si mise a bere qualcosa divertendosi anche lui! Sono sceso dal palco e abbiamo bevuto insieme e siamo diventati amici. Da allora mi chiama sempre Big Man. [...] Poi ho detto a John: «Elvin non ha mai lasciato che qualcuno suonasse con te, a parte me, e non voglio rompere l'amicizia che ho con lui... Potrebbe odiarmi per colpa tua». John si sedette tranquillamente e disse: «Sunny, io sento mille ritmi...».

Sunny Murray, intervista di Dan Warburton, Parigi, 3 novembre 2000 (http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/murray.html).

Omaggio a Eric Dolphy

Qualsiasi cosa io possa dire non sarebbe sufficiente. Posso solo dire che conoscerlo ha reso decisamente migliore la mia vita. Era una delle persone più grandi che ho conosciuto, come uomo, come amico e come musicista.

John Coltrane, citato in *A Tribute to Eric Dolphy* «Down Beat», 27 agosto 1964, p. 10.

Verità nella musica

Non vorrei abbandonare l'uso degli accordi, se quello che voglio fare può essere ottenuto usando quei mezzi. Non sono certo che il sistema degli accordi sopravviverà, ma so che sarà usato in modo molto diverso. Non voglio eliminare niente dalla musica; voglio aggiungere qualcosa. Preferisco non rispondere alla controversia sull'"anti-jazz". Se qualcuno lo vuol chiamare così, faccia pure; io continuerò a cercare la verità nella musica come la vedo io, e mi ispirerò a tutte le fonti che posso, in ogni area della musica, a tutte le cose che ci sono nel mondo e che mi possono ispirare. Ci vogliono molte persone per portare un cambiamento completo in qualsiasi sistema.

John Coltrane, citato in «Esquire», settembre 1965, p. 125.

Soltanto un esperimento

Il sassofonista John Coltrane è stato sensazionale quando ha suonato all'It Club di Los Angeles, il mese scorso. Aggiunti alla sua sezione ritmica regolare con il pianista McCoy Tyner, il bassista Jimmy Garrison, e il batterista Elvin Jones, c'erano il bassista Donald Garrett e il batterista Frank Butler. Anche il tenorsassofonista Harold [*sic*; Farrell "Pharoah"] Sanders ha preso parte ad alcuni dei set in quei dieci giorni di ingaggio. Secondo alcuni osservatori, il livello del suono, quando Jones e Butler si riscaldavano, era a dir poco intenso. Quando gli è stato chiesto se questa formazione estesa era diventata il suo gruppo permanente, Coltrane, che ha già usato due bassisti e un fiato supplementare in varie occasioni, ha detto che non era questo il caso: «Questo è soltanto un esperimento», ha detto a «Down Beat». «Volevo solo vedere come avrebbe funzionato. Può darsi che lo riprovi in seguito».

News and Views: Potpourri [Notizie varie: potpourri],
«Down Beat», 2 dicembre 1965, p. 12.

Come se fosse la prima volta

Qualche volta vorrei avvicinare la mia musica come se fosse la prima volta, come se io stesso non l'avessi mai sentita. Facendone così inesorabilmente parte, non saprò mai cosa prova l'ascoltatore, che cosa gli arriva, e questo è un peccato.

John Coltrane, citato da Nat Hentoff nelle note di copertina
per *Om* (Impulse! A[S]-9140).

Una strana carriera

Ho avuto una strana carriera. Non ho ancora capito davvero come voglio fare musica. Quasi tutto quello che è avvenuto negli ultimi anni sono state domande. Un giorno troveremo le risposte.

John Coltrane, citato in Leonard Feather, *Jazz Undergoes Transition, Finds Beat Getting Bigger* [Il jazz attraversa una transizione, vede crescere il beat],
«Milwaukee Journal», 5 marzo 1966, pp. 1-2.

Il mio essere

Il mio scopo è di vivere una vita naturalmente religiosa, ed esprimerla nella mia musica. Se uno vive così, quando suona non ha problemi, perché la musica è solo una parte del tutto. Essere un musicista è qualcosa di veramente speciale. È un fatto molto, molto profondo. La mia musica è l'espressione spirituale di quello che sono: la mia fede, la mia conoscenza, il mio essere.

John Coltrane, citato in Paul D. Zimmerman – Ruth Ross,
The New Jazz [Il nuovo jazz], «Newsweek»,
12 dicembre 1966, pp. 101, 104, 106, 108.

Il vero rischio

Il vero rischio sta nel non cambiare. Devo sentirmi alla ricerca di qualcosa. Se ci guadagno, bene. Ma preferisco sforzarmi di trovare qualcosa. È lo sforzo, amico mio, quello che voglio.

John Coltrane, citato in Paul D. Zimmerman – Ruth Ross,
Death of a Jazz Man [Morte di un jazzman], «Newsweek»,
31 luglio 1967, pp. 78-9.

Senza note

Vorrei pubblicare un album completamente senza note [di copertina]. Solo i titoli dei brani e i nomi dei musicisti. A questo punto non so che cos'altro possa essere detto a parole su quello che faccio. Lasciamo che la musica parli da sola.

John Coltrane, citato da Nat Hentoff nelle note di copertina
per *Expression* (Impulse! AS 9120).

Continuate a sforzarvi

Percepire di nuovo e questa volta dev'essere detto, perché tutti coloro che leggono devono sapere che qualsiasi cosa succeda è nelle mani di Dio. Lui è compassionevole e generoso. La sua strada è quella dell'Amore, attraverso cui noi tutti esistiamo. Dovunque e chiunque voi siate, continuate a sforzarvi di camminare seguendo la giusta Via, chiedendo aiuto e assistenza... qui sta la felicità ultima ed eterna che viene a noi attraverso la Sua grazia. Ohnedaruth, John Coltrane.

John Coltrane, note di copertina per *Infinity* (Impulse! AS-9225).

Coda

Tre desideri di Trane

1. Avere nella mia musica una freschezza inesauribile. Ora mi sento bloccato.
2. Immunità dalla malattia e da problemi di salute.
3. Tre volte la potenza sessuale che ho adesso. E qualcos'altro: un amore più naturale per la gente. Puoi aggiungerlo all'altro.

John Coltrane a "Nica"

(in *Three Wishes. An Intimate Look at Jazz Greats*, testo e fotografie di Pannonica de Koenigswarter, New York, Abrams Image 2008, p. 61)

Appendice A

Intervista con Franklin Brower

C.O. Simpkins

C.O. Simpkins intervistò Franklin Brower, che era stato amico di Coltrane quando erano ragazzi, nell'appartamento di Brower a New York City, nell'autunno del 1972, nel quadro del suo lavoro di ricerca per *Coltrane. A Biography*. Al momento dell'intervista Brower aveva 47 anni e aveva al suo attivo una lunga e brillante carriera come giornalista per quotidiani come l'«Afro-American» di Filadelfia. Qui dà una descrizione di prima mano del periodo di Coltrane a High Point. L'intervista completa, con ampie note del ricercatore David Tegnell, esperto di Coltrane, verrà pubblicata nel volume *Coltrane's High Point*, curato da Simpkins e Tegnell, di prossima uscita. Tegnell ha scritto l'introduzione per questa intervista e l'ha trascritta; qui di seguito sono riprodotte sia l'introduzione sia l'intervista.

Franklin Dewitt Brower e John Coltrane crebbero insieme come amici d'infanzia a High Point, nel North Carolina. Anche se Franklin era un anno più grande di John, i due ragazzi divennero amici molto presto e furono compagni di classe dalle elementari al liceo. Per tutta la giovinezza Franklin Brower visse vicino alla casa di John Coltrane, sulla stessa strada, al 218 di Underhill Avenue; il censimento del 1930 lo indica come residente a quell'indirizzo con i suoi genitori, Thomas (anni 41) e Janie (34), oltre che cinque fratelli, Lee (17), George (16), Willie (13), Janie (11) e Carl (2 anni). In questa casa già affollata stavano altri cinque parenti: due sorelle di Janie con suo cognato e due nipoti, oltre che due inquilini. Vivere in simili condizioni era normale per molte famiglie di Underhill, per le quali la proprietà di una casa era possibile solo combinando le entrate di diversi residenti. La casa dei Brower aveva un valore di 2500 dollari, più o meno uguale a quella del reverendo W.W. Blair, cioè la casa al 118 di Underhill Avenue, dove viveva Coltrane. Thomas A. Brower si guadagnava la vita facendo il barbiere. Le due zie di Franklin

e uno degli inquilini lavoravano nella stiratura a mano di una lavanderia (probabilmente la High Point Steam Laundry); suo zio faceva l'inserviente in un club di golf (probabilmente l'Emerywood Country Club), e l'altro inquilino era cuoco in un college (probabilmente l'High Point College).

Franklin Brower e John Coltrane ebbero percorsi scolastici divergenti. Alla Scuola (elementare) di Leonard Street, sia John Coltrane sia Franklin Brower furono eccellenti studenti. Ma una volta al liceo, mentre Brower continuò a migliorare, Coltrane rallentava. Franklin si diplomò come migliore tra gli allievi maschi nella sua classe della William Penn High School, e terzo della scuola. Inoltre aveva diretto il giornale scolastico al terzo e quarto anno, era stato vicepresidente del consiglio degli studenti e tesoriere della classe al quarto anno. John, d'altra parte, si era concentrato quasi esclusivamente sullo studio degli strumenti musicali, quasi sempre da solo. Quindi alla fine degli ultimi due anni alla William Penn, i compagni di classe elessero Franklin Brower "alunno più studioso" e John Coltrane "alunno più musicale".

Brower e Coltrane rimasero vicini per buona parte della giovinezza, ma quando vennero fuori delle differenze la loro amicizia gradualmente si raffreddò. Al momento del diploma di liceo, nel giugno 1943, Brower e Coltrane lasciarono insieme High Point per Filadelfia, ma una volta lì, nessuno dei due sembrò particolarmente interessato a portare avanti il loro rapporto. Negli anni successivi si videro di rado.

Per capire bene le memorie di Brower bisogna situarle nel loro contesto storico. Dopo le leggi che ostacolavano la concessione dei diritti civili alla gente di colore nel Sud (approvate nel decennio 1890-1900), molti membri della classe della popolazione afroamericana che aspirava a una migliore condizione sociale cercarono di recuperare il diritto al voto, e di raggiungere una piena cittadinanza attraverso uno stile di vita responsabile e rispettabile, curando la propria educazione, e dedicandosi all'innalzamento della razza nera. A High Point, un buon numero di residenti sulla Underhill aderiva a tali idee, e cercava di instillare nei figli i propri valori di autodisciplina, sobrietà, e lavoro duro, nelle chiese come a scuola. Inoltre, le famiglie cercavano di raggiungere questi obiettivi pubblicizzando i risultati dei loro ragazzi nella sezione "Notizie per la gente di colore" del quotidiano segregazionista «High Point Enterprise». Di conseguenza, gli studenti della Scuola di Leonard Street, della Scuola elementare Fairview e del Liceo William Penn crescevano come sotto vetro, per così dire, estremamente coscienti del loro ruolo di esempi per la razza. Tuttavia, gli studenti del William Penn rappresentavano solo una frazione della comunità afroamericana di High Point: meno di metà dei

bambini di colore della città andava a scuola dopo le elementari, e meno di un quarto finivano il liceo.

L'«High Point Enterprise» generalmente metteva in rilievo questa disparità dando con grande evidenza notizie dei crimini "negri", e relegando alle ultime pagine la sezione dedicata alle notizie per la "gente di colore". Possiamo supporre che John Coltrane si sia reso ben presto conto della futilità di aderire al percorso prescritto agli studenti del William Penn, e se ne sia volutamente allontanato, sapendo che anche i migliori sforzi scolastici da parte sua gli avrebbero solo assicurato un lavoro manuale dopo il diploma. Franklin Brower non ha mai vacillato nella sua adesione ai principi di rispettabilità e di innalzamento razziale. L'insistenza con cui Brower, trent'anni dopo aver finito il liceo, racconta di come Coltrane, un ragazzo di 15 o 16 anni, abbia tradito il codice del suo gruppo dimostra l'influenza che idee del genere avevano avuto sulla comunità in cui lui e Coltrane erano cresciuti.

SIMPKINS: Quando hai conosciuto John per la prima volta?
BROWER: Beh, in realtà, Coltrane e io siamo cresciuti insieme a High Point, nel North Carolina. È quello che è indicato su tutti i libri, ma in effetti era piccolo e non andava ancora a scuola quando venne ad High Point. Da quello che so, suo nonno era un certo reverendo Blair, che faceva il predicatore nella zona di High Point.
SI: Sì, ci sono andato. Fino ad Hamlet. Ed è lì che è nato, ad Hamlet. È giusto.
BR: Immagino che tu non abbia trovato un granché su John ad Hamlet. Sei arrivato a High Point?
SI: Sono andato anche a High Point.
BR: Perché, beh, in realtà, vedi, questa casa... Hai visto la sua casa a High Point? La sua casa di lì?
SI: Uno... [diciotto]... Underhill Street.
BR: Su Underhill Street. Io vivevo al 218 di Underhill Street, che è più giù...
SI: È più giù lungo la discesa?
BR: Bisogna scendere, e andare un po' più giù. [...] Non ricordo proprio il reverendo Blair... che sarebbe il nonno. Però ricordo la nonna, la signora Blair. [Il] primo ricordo che ho di Coltrane è, tipo, in prima o seconda elementare, o qualcosa del genere. Beh, tornavo a casa da scuola, mi fermavo davanti a casa sua, perché andavamo alla Scuola di Leonard Street, il che vuol dire che, andando a casa, dovevo passare da casa sua, e mi ricordo giusto qualcosa, che giocavamo nel suo cortile, laggiù. Ad

ogni modo siamo diventati amici. E questa situazione è andata avanti per tutti i nostri anni di scuola.
SI: Ti ricordi niente di quei tempi? Qualcosa che avete fatto insieme, in prima o in seconda?
BR: Beh, no, non così in là. Vedi, nel sistema scolastico che usavano laggiù, ma immagino dappertutto, hanno, credo, quello che si chiama un sistema a corsie. Fanno queste prove [di Stato] alla fine dell'anno [...] la tua classifica di classe era A o B. E i ragazzi A, la classe A, erano quelli che si erano piazzati meglio nei test, e Coltrane e io eravamo naturalmente nella stessa classe. Eravamo sempre nella classe A. E in realtà Coltrane... come prima cosa che ricordo da studente [...] era uno dei migliori. Ma non ricordo i nostri primi tre o quattro anni. L'unica cosa che ricordo [dei] primi quattro anni, tipo in quarta... è questa ragazza che arrivò in città: si chiamava Annie LeGrand.
SI: Annie LeGrand?
BR: Sì, Annie LeGrand. Veniva da fuori, non era nativa di High Point. Era venuta a stare credo con un parente, e a Coltrane e a me interessava, ci sembrava carina. Eravamo in quarta, eravamo nella classe della signora Whitted, ma per quello che riguarda la roba di scuola, studiare e cose del genere... mi ricordo che in quinta, la prima volta che gli studenti vennero classificati con i test [...] io ero primo ma non ricordo dove stava Coltrane, poi in sesta, io ero tipo secondo, e una certa ragazza di nome Lula Stanton era prima, mentre in settima, io ero scivolato al terzo posto, e per quello che mi ricordo, Coltrane era uno dei due che stavano sopra di me. Ma anche se era un bravo studente, diciamo, in quegli anni, per un motivo o per l'altro una volta entrato al liceo, non gli interessò più essere tra i migliori studenti, non entrò nella lista dei premiati, nulla del genere. Non so cosa successe a John. A quell'epoca eravamo ancora vicini, voglio dire, lui era ancora uno di quelli che passava, ma non era uno dei migliori [com'era stato alle elementari].

Così, come ho detto, mi ricordo solo quella situazione in quarta, e non dimenticherò mai questa ragazza, Annie LeGrand. Voglio dire che era appena arrivata in città, e anche se diventò qualcosa come... beh, no, non ne posso parlare male, iniziò a uscire con un ragazzo molto bello, un tizio di nome Harvey Beck. E facevano certe cose che ci sembravano un po' precoci per quelli della loro età... Poi ci fu un'altra ragazza di nome Eloise Monroe, e anche lei veniva da fuori città, e Coltrane e io eravamo proprio presi da lei, allora eravamo molto giovani, e mi ricordo queste piccole cose, in un periodo in cui Coltrane e io non eravamo tanto interessati, diciamo, a farci delle ragazze, solo l'idea che... o anche

uscire con delle ragazze, capisci? Di fatto non cominciammo neppure a pensare di dare un appuntamento a una ragazza finché non fummo al liceo. Ma in quei primi anni, diciamo, più o meno fino a quando si avevano dodici anni, prima di andare al liceo, avevamo degli interessi normali, giocavamo a palla, stickball [una specie di baseball da strada, N.d.C.], e lui era un tipo atletico, sai? Non si interessava alla musica, [non] mostrava ancora alcun interesse per la musica, diciamo, fino in prima liceo, forse in seconda. In quegli anni alla scuola elementare, era solo [un] ragazzo normale.

Credo sia una cosa di cui dovresti renderti conto, visto che sei stato a High Point, per darti un po' l'idea del tipo di ambiente in cui stava crescendo John... [lui] aveva certe cose, forse parecchie, che lo influenzavano, era il fatto che crebbe sulla Underhill. Può forse sembrare stupido pensare che ci fosse – chiunque conosca davvero High Point – pensare che ci fosse una sorta di snobismo, o che un indirizzo significasse davvero qualcosa, ma il fatto era che Underhill per una famiglia di neri era veramente una delle più desiderabili, se non la più desiderabile strada in cui vivere. Tanto per cominciare era completamente asfaltata, e a quel tempo, direi, per lo meno tre quarti della gente... della gente nera di questa città, stava ancora su strade sterrate. E non solo: c'erano più case a due piani di quelle che stavano in genere sulle altre strade. La casa di Coltrane era bella, lassù in cima alla collina, da una parte, e dall'altra il dottor Gannett aveva costruito una bella casa, e poi c'era quella dei Parham, e di fronte gli Ingram, e le altre case di famiglia a due piani come quelle dei Drake, Williams, Keno, Browers, e più giù lungo la collina c'era un'altra famiglia, quella di Carl D. Ingram, diversa da quella di prima. A proposito, ho visto non troppo tempo fa Dillard Ingram, che era il proprietario di quella casa, è sempre in giro [*incomprensibile*] nei grandi match. È una sorta di gestore di sala da biliardo, fa prestiti, ha sempre avuto le mani in pasta dove si potevano fare soldi.

Così [...] la casa di Coltrane veniva in genere chiamata la casa del reverendo Blair. [Coltrane] era cresciuto in una strada, che se uno diceva che viveva lì, non è che per forza era superiore a un altro, capisci quello che voglio dire? Non è che tutti quelli che ci abitavano fossero dei professionisti, in media le persone che ci abitavano avevano in molti casi un lavoro normale, vedi, ma le famiglie che in qualche modo avevano avuto la fortuna di comprare una casa proprio su quella strada avevano una certa qualità da poter dire [...] che stavano sulla Underhill, che venivano da Underhill. [...] Voglio dire, sono cose che possono avere la loro influenza sulla vita di qualcuno che sta in una città del sud, o in una borgata del

nord. In altre parole, vuol dire, in un certo senso, chi sono i tuoi vicini, chi è che può diventare tuo amico. E io immagino, nel nostro caso, se non avessimo abitato sulla stessa strada, probabilmente non saremmo stati amici come lo eravamo, anche se c'era altra gente, altri ragazzi, altri giovani, che crescevano nello stesso periodo. In effetti siamo cresciuti con un bel mucchio di figli di maestri di scuola, sai, sembrava tipo la nostra classe e la maggior parte dei figli dei maestri, e un tizio, Bernard Baker, che poi è diventato un giornalista della radio a Winston Salem – ora, non ricordo la stazione, ma subito dopo la guerra, quando tornavo nel North Carolina, ascoltavo Bernard che parlava a quella radio. [Una delle] prime radio nere, completamente nere, in quella zona, sai? E c'era Julius Michael, e Charles Whitted, suo padre era il preside della Scuola di Leonard Street, e cose così.

SI: C'erano gruppi, si formavano dei gruppi nella comunità?

BR: Beh, in effetti, c'erano certi figli, certi ragazzi, certe famiglie – sai, io spesso pensavo al fatto che, malgrado fossi uno degli studenti migliori, non ero entrato nella pattuglia scolastica, ma John sì. Lui c'era, con i figli dei maestri, e qualche altro ragazzo. Non è che fosse così importante, voglio dire, non so cosa mi ha tenuto fuori, in un certo senso, ho... ho sempre avuto le mie difficoltà, pur essendo riconosciuto, diciamo, come uno degli studenti migliori, e tutto il resto – in un certo senso ho sempre avuto una tendenza a irritare la gente. Ma John, lui era... lui è il tipo di persona che la gente ama, piaceva ai maestri, e dava l'impressione di essere ben educato, non che io fossi maleducato, ma non c'era nulla... nulla che potesse offendere qualcuno, sai – lui non faceva niente del genere, capisci? E io ero un po' geloso per non essere entrato nella pattuglia, perché voleva dire un viaggio a Washington, in primavera, e mi ricordo Coltrane e gli altri che facevano quel viaggio, e io non ero mai stato su un treno, e mi sarebbe piaciuto...

SI: Quando ci fu quel viaggio?

BR: Dev'essere stato intorno, diciamo, quando eravamo in quinta o qualcosa del genere.

SI: E quali erano le condizioni per entrare?

BR: Ti prendevano per entrare nella pattuglia della scuola...

SI: I ragazzi della pattuglia?

BR: Sì, li chiamavano i ragazzi della pattuglia. [...] Dovevano stare di vigilanza agli angoli della strada, e c'era la ferrovia, si attraversavano i binari – forse hai visto quella ferrovia che attraversa la città, è in una zona sbassata. Beh, quando noi si cominciava ad andare a scuola, non era... era sullo stesso livello della strada. Ora, in effetti tu non sei più stato lì dal...

io non sono più stato a casa dal '64, e ci sono stati un sacco di cambiamenti. [...] A quell'epoca era allo stesso livello di Washington Street, e quando si attraversava bisognava stare attenti che non arrivassero treni, così, uno dei ragazzi della pattuglia stava lì per controllare che i bambini attraversassero i binari in sicurezza. Non è che fosse poi pericolosissimo, perché i treni, sai, passavano magari tre o quattro volte al giorno. Ma – forse un po' di più – vedi, in effetti High Point, proprio [era] considerata il punto più alto tra Washington e Atlanta sulla Southern Railroad, ed è più o meno per questo che fu chiamata così, vedi. Così, come dicevo, lui entrò tra i ragazzi di pattuglia, e se lo meritava, nel senso che era uno studente straordinario, e un ragazzo bene educato e, come dicevo, il fatto che veniva da Underhill lo mise...

SI: Ma anche tu venivi da Underhill.

BR: Sì, lo aiutò perché... devo dire però che la famiglia Brower era molto più numerosa di quella di Coltrane, diciamo, Coltrane era come un figlio... era proprio un figlio unico. Mary Lyerly era sua cugina, sono cresciuti insieme, per lui era quasi come una sorella, ma sostanzialmente era figlio unico e... non c'era altro. [...] Ti dico, in qualche modo la famiglia Brower era così grande – avevo una mezza dozzina di fratelli – non potrei dire che le azioni di qualcuno avrebbero dovuto influenzare quello che facevo a scuola, ma in un modo o in un altro, quando vieni da una famiglia così grande, c'è una sacco di gente che sta con te o contro di te, se vuoi, Coltrane invece, essendo figlio unico, era come se, tipo, facesse tutto da solo. Quello che faceva lo faceva per sé, e nessuno poteva influenzare le sue scelte, così, come dicevo, si era messo bene con i maestri. A quel tempo, infatti, era uno studente molto bravo; stiamo parlando degli anni della scuola elementare...

SI: Vi sentivate un gruppo a parte rispetto a quelli che non stavano su Underhill Street?

BR: Non c'era alcuno snobismo sociale, vedi, ma l'idea era...

SI: Comunque, era un buon posto dove stare.

BR: Se uno diceva che veniva da Underhill, voleva dire cioè che la tua famiglia si era fatta un bel posto dove vivere. Non era come, mi ricordo, per esempio, Burns Hill [...] non che ci fosse qualcosa che non andava con quella gente, ma era un po' fuori, in campagna, e per arrivarci dovevi camminare lungo un bel po' di strade sterrate. E poi c'erano altre strade, anche come quella parallela a Underhill, Eccles Street.

SI: Le strade dove stavano i bianchi erano asfaltate?

BR: Beh, non solo... ma molto di più.

SI: E i marciapiedi? Avevano marciapiedi?

BR: Beh, marciapiedi no. [...] Nella nostra area, la situazione marciapiedi era lasciata all'individuo. Il municipio non voleva averci niente a che fare.
SI: E per quanto riguardava i bianchi?
BR: Non te lo saprei dire. Forse li avevano fatti, vedi, perché c'era, naturalmente, c'era una situazione in cui i bianchi facevano un sacco di cose per conto loro di cui non ci rendevamo neppure conto. Ma io so che, ad esempio, diciamo, la signorina Parham, che stava accanto ai Coltrane, lei si era fatta asfaltare il marciapiede, ma i Coltrane no. Era solo che non se n'erano occupati; non era che... nella maggior parte dei casi probabilmente non se lo potevano permettere. Un sacco di gente, così, non l'aveva fatto; era solo che non erano arrivati a occuparsene, vedi [...] solo circa il dieci per cento aveva marciapiedi asfaltati. [...] Era tipo... uno non aveva il marciapiede, non è che se ne preoccupava. Quindi, non credo che, per come la pensava la gente, fosse una cosa di grande importanza. Quello che voglio dire è che, in realtà... non che si andasse in giro a dire «beh, guarda, io sono di Underhill, e tu sei di Moon Street», cercando di darsi delle arie per questo motivo. Voglio dire che in qualche modo era una strada importante, nel senso di una strada residenziale.
SI: Ti ricordi altri incidenti, o altre situazioni, o altre cose che avete fatto tutti insieme?
BR: Beh, ogni volta, quando ci ripenso, questo è più o meno quello che ci interessava. [...] Non posso dire esattamente in che periodo, ma era prima che andassimo al liceo, e ci piaceva leggere le storie di *Doc Savage*. Era un giornalino di racconti e fumetti. [...] Mi sembra costasse dieci centesimi a numero, e Doc Savage era tipo il capo di una banda di certi individui che erano come scienziati americani, e il loro lavoro era quello di andare in giro a combattere il male. Dovunque fosse. E naturalmente si trovavano sempre a combattere forze incredibilmente diaboliche, e qualche volta si trovavano davvero nei guai. Lui aveva un paio di aiutanti, uno si chiamava Ham e l'altro Monk. Insomma, ci divertivamo un mondo a leggere quelle storie, perché, più strani erano i loro nemici, più ci piaceva. Mi ricordo che una volta abbiamo perfino cercato di rifarlo scrivendoci noi una storia. Credo che John abbia fatto i disegni. Mi pare che prese della carta, e la ripiegò a libro, come fosse un libro, tipo un libriccino. E io cercavo di scrivere la storia, mentre Coltrane cercava di fare la parte dei disegni. E ci piacevano anche le storie di Shadow.
SI: Le storie di Shadow?
BR: Sì, c'era un altro giornalino, chiamato *The Shadow*. Il personaggio principale era un tipo di nome Lamonte Cranston, lo facevano alla radio negli anni Quaranta, sai, dicevano: «The Shadow [L'ombra] sa...

SI: Ah, sì...
BR: ...quanto male si nasconde nel cuore dell'uomo», qualcosa del genere. Anche quello era un giornalino. Più che altro si leggeva questo a parte le cose di scuola, in quel periodo.
SI: Avete cercato di rifare anche quello?
BR: No, no, non abbiamo provato a... non ci piaceva così tanto *The Shadow*, anche se lo leggevamo, e sapevamo tutto di lui...
SI: Era nero, o lui era...
BR: No. Era una specie di professionista, ma aveva un modo suo, quando si metteva a risolvere dei misteri, prendeva l'aspetto come di un'ombra, è per quello che si chiamava così.
SI: L'aspetto di un'ombra...
BR: Ma Doc Savage, come ho detto, Doc era proprio un uomo dalla mente brillante: si circondava di persone brillanti, ma per quanto lui fosse brillante, c'era sempre un momento in cui erano nei guai, e bisognava trovare il modo di uscirne, e Coltrane e io eravamo affascinati da queste storie. Di fatto, eravamo i soli ragazzi, per quanto ne sapessimo, che le leggevano. So che c'era un altro tizio di nome Willis Hinton, a cui piacevano le storie del selvaggio West, ma a Coltrane e a me quelle storie non sono mai interessate, e se anche mi ricordo di Willis, e magari prendevo in mano quei libri western, forse mi dimentico che cosa ci interessava quando ero con Coltrane...
SI: Ti ricordi quanti anni avevi allora? Era verso la fine della pre...
BR: Sì, avremo avuto circa dodici o tredici anni, forse dodici, direi, perché lui avrà avuto dodici o tredici anni.
SI: Era dopo che era morto suo padre?
BR: Sì, già... E [...] leggevamo anche fumetti. Credo che il fumetto che ci piaceva di più... il più amato era... eravamo presi da *Mandrake*, *Dick Tracy*. Quelli tipo *Moon Mullins*, e roba del genere, non ci interessavano particolarmente. Eravamo sempre alla ricerca di qualcosa in cui ci fosse un mistero, e un delitto da risolvere, capisci? E, in qualche modo, al cinema ci piacevano le stesse cose. Non ricordo se a John piacessero i film quanto a me, ma sì, forse gli piacevano. So che io dovevo andare al cinema tutte le domeniche per i film di cowboy, ma so che anche lui ci doveva andare perché gli piacevano certe serie, per esempio gli interessava *Flash Gordon*. [...] E mi ricordo che c'era una serie su *Dick Tracy*, una volta, che ci piaceva da matti. Intanto, c'era un tipo di nome Ralph Byrd come... lui faceva Dick Tracy, e c'era un tizio di colore in città che gli somigliava tantissimo. In ogni modo... seguivamo quella serie, e ce n'erano diverse altre. [...] Credo fosse più o meno per come il film finiva

tutte le settimane, sai? Bisognava tornarci la settimana dopo per vedere che cos'era successo. In effetti, le storie in sé... ora vedo questi film di Flash Gordon alla televisione, e per le storie in sé c'è da sentirsi male, voglio dire nel senso che non hanno proprio niente di interessante, ma per le nostre menti di ragazzi, accidenti, noi eravamo davvero in ansia per quello che sarebbe successo la settimana dopo, e se ne parlava tutta la settimana, di quello che poteva succedere a quel tizio che tipo, si era buttato a cavallo dalla montagna, e l'ultima volta che l'avevamo visto lui se ne andava da una parte e il cavallo dall'altra, sai? E ci si andava la settimana dopo, e magari lui non si era davvero buttato dalla montagna.
SI: Sì, già. Andavate anche in chiesa insieme?
BR: No. Quella è l'unica parte della vita sociale che non facevamo insieme. Io andavo a St. Marks.
SI: Lui andava a St. Stephen.
BR: Giusto [...], e quello lo mise in contatto con altra gente. Sai, era quel genere di situazione in cui c'erano famiglie che avevano sentito sì e no di me, dei Brower, mentre i Coltrane erano qualcuno per loro semplicemente perché suo [nonno] era stato un predicatore, e un sacco di questa gente più anziana di cui sto parlando, conosceva il reverendo Blair... non suo padre, ma suo nonno. [Così] a John riservavano un bel trattamento. Voglio dire, non è che fossi geloso o altro, ma ricordo bene quel genere di situazione. La stessa cosa succedeva a me, perché mio padre era un personaggio importante nella nostra chiesa, ogni volta che mi capitava di incontrare qualcuno, e loro cominciavano a parlare con me, e fino a un certo punto ignoravano John perché la sua famiglia la conoscevano a malapena. Ma non andavamo in chiesa insieme, come ho detto, solo a scuola...
SI: Faceva parte di qualche squadra quando era alle elementari?
BR: No, non avevamo squadre alle elementari.
SI: Non avevate una squadra di softball o...
BR: No.
SI: Non c'era un posto dove andavate a giocare a softball?
BR: Sì, beh, si andava a giocare a softball e lui veniva a giocare con noi. Noi... potevi sempre contare su di lui per qualsiasi tipo di gioco di squadra. Mi ricordo che si provò... provammo anche a mettere su una squadra di baseball, giocammo anche contro i ragazzi bianchi.
SI: Li avete battuti?
BR: Non mi ricordo quale fu il risultato. So che... ricordo che io facevo sempre il lanciatore, ma non ricordo dove giocasse John. Era il tipo del raccoglitore e poteva fare qualsiasi cosa che fosse atletica. Nel campo dell'atletica non era certamente un emarginato. Era tipo... non era

grande e grosso... ma non era neppure piccolo. Era... penso, al liceo sarà stato quasi settanta chili, qualcosa del genere. Voglio dire, era orgoglioso, provava ad essere bravo, non è che pensasse di poter diventare una stella dello sport o roba del genere. Ma quando era sul campo si dava da fare, e cercava di fare il meglio possibile. [...]

SI: Com'era la sua personalità alle elementari?

BR: Beh, alle elementari, come dicevo, era proprio un ragazzo bene educato. Mai...

SI: Verso di te, però.

BR: Beh, verso tutti. In altre parole, non c'era nulla, i maestri non potevano trovargli nulla che non andasse. [...] Si vestiva sempre correttamente. Beh, non sembrava che i suoi genitori avessero risentito molto della Depressione. Con questo intendo che era figlio unico, stava in casa da solo, non so che situazione avessero per quel che riguarda il mutuo, non ne so nulla, ma dato che vengo da una famiglia numerosa, lo sapevo, da noi c'erano parecchie difficoltà, ma non ho mai avuto l'impressione che a John mancasse cibo, o cose del genere, capisci? E ho passato un sacco di tempo a casa di Coltrane; [...] sembrava, tipo, che io fossi da lui tutto il tempo, invece di essere lui da noi. E credo che una delle ragioni fosse che a casa nostra, come dicevo, avevamo più gente, e lui veniva giù, veniva giù a casa ma, per dire, tutte le volte che veniva a casa mia, era per andare al parco. Oppure veniva giù e si andava subito al parco. E mi ricordo, per esempio, d'inverno, dopo scuola, finivo a casa sua. E giocavamo, facevamo un sacco di cose, tipo... non mi ricordo, facevamo dei giochi per natale... un altro segno che la sua famiglia poteva prendersene cura, perché gli davano un sacco di cosette per natale, e mentre... un'altra cosa che ci piaceva un sacco fare da piccoli era pattinare, e...

SI: Pattini a rotelle?

BR: Giusto. Prendevamo [*incomprensibile*] un paio di pattini che si chiamavano Union Skates, non mi dimenticherò mai il nome, e quelli erano i migliori pattini. Si possono fissare alle scarpe. [...] E allora si pattinava, ed eravamo molto bravi, sapevamo fare quelle colline di Underhill. Si arrivava fino in cima e poi si saltava per aria per girarci e tornare giù, sai?

SI: Indietro giù per la collina?

BR: E andare fino in fondo alla collina, così. Sembrava che... voglio dire, quelle colline ora sembrano niente, ma in quei giorni, a far così, sembrava chissà che cosa. Mi posso ricordare che a un sacco di gente piaceva pattinare. Voglio dire, sembra nulla di che oggi, ma allora anche i ragazzi di liceo avevano i loro pattini, e mi ricordo persone più anziane, voglio dire ragazze e ragazzi più grandi [...] e sembrava bellissimo pattinare su e giù

per la città, sai? È come fa la gente ora con le biciclette, no? Sì, si andava a pattinare dappertutto. Dovunque c'erano marciapiedi, ci si passava. E come ho detto, Underhill era una gran bella strada per questo, perché era tutta asfaltata, e aveva tutti questi saliscendi. Così andavamo un sacco sui pattini, ed eravamo ancora alle elementari. Non abbiamo mai avuto biciclette, non siamo mai andati in bicicletta. Ma si camminava un bel po', specialmente la domenica. La domenica, dopo la messa, ci si trovava, e prima di andare al cinema la sera, andavamo a passeggiare nei boschi, perché c'erano un sacco di zone alberate, allora, fuori, oltre l'High Point College. Era un sacco... si camminava e si chiacchierava. E attraversavamo quartieri bianchi su Greensboro Road, Montlieu Avenue, credo la chiamino così, fino a Main Street, e poi si entrava in Main Street, camminavamo fino al centro della città, e noi... non è che si pensasse molto ai bianchi, nel senso che... non c'era oppressione, non c'era senso di oppressione, capisci? Voglio dire, noi... noi non avevamo proprio niente a che fare con i bianchi a livello sociale, ma andavamo in centro, ci mescolavamo con loro nei grandi magazzini. Avevano il sistema di fontane doppie, in cui di qua bevono i neri, e di là bevono i bianchi, ma in sostanza la nostra relazione con i bianchi era come se... non c'era scontro. Perché uno... per andare in centro, e si arrivava in una certa strada, e da lì la zona diventava bianca, e diverse delle più grandi case dei bianchi stavano tra quel punto e il centro della città.

Si: Di che strada parliamo?

Br: Probabilmente Washington Street. Andavamo su per Washington Street. Poi si arrivava a [Commerce Avenue]. [...] Lì c'era il confine, e allora continuavi a camminare, e arrivavi in centro, non c'era da preoccuparsi di cose tipo le regole razziali di comportamento, o cose del genere. Quando andavi al cinema, andavi direttamente su, e non ci pensavi nemmeno. Volevi andare a bere mentre eri al supermercato, ok. Aspettavi il tuo turno per essere servito, stavi lì; non è che dovessi metterti dietro ai bianchi, niente del genere: quando la ragazza ti chiedeva che cosa volevi, glielo dicevi e basta.

Si: Servivano prima i bianchi?

Br: No... ah, ah. No, voglio dire, non mi ricordo, non mi viene davvero in mente nessuna vera umiliazione, per poter dire che John e io avessimo delle cicatrici razziali, come ho detto, ma solo noi, capisci, voglio dire so di certi casi in cui, tipo... per esempio c'era una... una grande lavanderia a vapore, dove lavoravano più di cento donne nere. [...] E io avevo una zia che ci lavorava e ogni sabato mi portava al cinema. [...] Beh, mi ricordo una volta che sono andato in un ristorante, proprio accanto a quel

posto – c'erano un sacco di quelle donne che ci mangiavano a pranzo. Ma la maggior parte di loro non mangiava dentro. Capisci, entravano, prendevano un hamburger o qualcosa del genere e se lo portavano via. Così è successo solo una volta, mi ricordo, ho deciso di sedermi lì per qualche motivo, e mi sono seduto, tipo, davanti; c'ero già stato tante volte, capisci? Ero solo un ragazzo, quindi non è che davvero entravo lì e, diciamo, mi ordinavo un piatto. Ogni volta che entravo era per... tipo, per qualcosa da mangiare da portarmi via. Ma quella volta, non so perché, decisi di sedermi. La donna mi disse... dice: «No, non puoi sederti qui, devi sederti laggiù in fondo». Non dimenticherò mai quell'episodio.
SI: Che musica ascoltavate allora?
BR: Beh, le prime canzoni che ci colpirono veramente, a John e a me, credo che fossero... avevano fatto un parco dalla nostra parte della città, e a quel tempo Ella Fitzgerald venne fuori con "A-Tisket, and A-Tasket", e Jimmie Lunceford aveva "Margie". E suonavano questi pezzi sul jukebox là in quel parco.
SI: Cos'era, un parco dei divertimenti, tipo luna park?
BR: Sì, era un parco dei divertimenti. In altre parole, aveva una piscina e...
SI: Ci potevamo andare? O era segregato?
BR: No, era solo per la gente di colore.
SI: E al cinema, potevate... dovevate sedere in un certo settore del cinema?
BR: Oh. Sì... ehm, hmm. Sì.
SI: In platea o in galleria...
BR: Beh, noi sedevamo in galleria, e c'erano più o meno quattro cinema. Due avevano gallerie per i neri.
SI: Negli altri due su non ci potevate andare?
BR: Gli altri due. Alla fine ne costruirono un quinto, che era veramente elegante. Non ci fecero nemmeno un settore apposta per i neri, lì. Quello che facevano in genere era che avevano un grosso film, diciamo con Errol Flynn, Clark Gable, e qualche altra stella del cinema, lo proiettavano al Centre – era questo il loro nuovo cinema, il Centre Theater –, lo facevano lì, magari qualche volta per una settimana (dipendeva da quanto era grosso il film), e poi la domenica lo passavano al Paramount. E al Paramount dovevi salire fino in cima alla gall..., voglio dire, era davvero in alto, capisci? E allora noi andavamo a vedere quei film la domenica, era il nostro divertimento della domenica sera, andare al Paramount.
SI: Che altra musica si sentiva in giro in quel periodo? Proprio nel periodo in cui lui era... in cui voi eravate alle elementari.
BR: Beh, vediamo... – abbiamo finito le elementari nel '39, ma non ci interessava molto – so che ci svegliavamo la mattina, prima di andare

a scuola, e alla radio locale avevano un programma... era praticamente l'unico modo in cui assorbivamo un po' di musica, e...
SI: Era jazz?
BR: Beh, era misto.
SI: Gospel? Era gospel?
BR: No, niente gospel. Era esclusivamente musica pop, e direi che quando eravamo alle elementari, a parte per quei due pezzi che ho citato, non so, non ricordo altre cose che ci interessassero. Ma dopo, quando abbiamo cominciato il liceo, ci è nato un interesse per Glenn Miller, Harry James... so che ascoltavamo "You Made Me Love You" e "Flight of the Bumblebee" di Harry James, e tutta la roba di Glenn Miller, "Chattanooga Choo Choo" e cose del genere. Poi mi ricordo che c'era un pezzo di Artie Shaw – proprio non saprei dire quale – e Charlie Barnet, Tommy Dorsey, tutti... proprio le orchestre più famose, sai? Credo che quelle radio suonassero pochissima musica tipo quella di Duke Ellington.
SI: Count Basie lo suonavano?
BR: No, Count Basie non ce n'era, quasi per nulla. Louis Armstrong: mi ricordo che facevano sentire... una sua canzone che facevano sentire, che piaceva a Coltrane e a me, era: "Old man Mose kicked the bucket". Non [ricordo] se era questo il titolo, ma era la frase più importante, e Louis... questo è stato uno dei primi pezzi che abbiamo sentito di Louis Armstrong. [...]
SI: Non è che si sentisse molto lui o Jimmie Lunceford.
BR: No, no. Suonavano un sacco di Jimmie Lunceford, voglio dire, Chick Webb lo suonavano, ma, sai, non ricordo i titoli. Credo che suonassero anche un po' di Ellington. [...] Cab Calloway, me lo ricordo, "Hi-de-hi-de-ho" ["The Hi-De-Ho Miracle Man"], e quello lo conoscevo bene. Sono abbastanza sicuro che anche John ascoltasse quel tipo di cose. Ma [c'era] molto poca musica per neri, in effetti. Posso dire questo, quando abbiamo cominciato ad andare a ballare, diciamo, non grandi balli, ma feste da ballo, del nostro gruppo, sai, i ragazzi... Non siamo mai andati a un ballo dove ci fosse da pagare per entrare e ballare con, diciamo, una grande orchestra. Beh, avevamo le nostre festicciole, credo che i pezzi che ci piaceva di più ballare fossero, tipo, "After Hours", Avery Parrish, e poi ci piaceva soprattutto "Jelly, Jelly" di Billy Eckstine. Quel tipo di brani, capisci, prendi una ragazza e tipo, sai, la tieni stretta, e allora si balla davvero bene, no? Ma le big band, Lunceford e quegli altri, quando venivano e suonavano dal vivo, [*incomprensibile*] non venivano a High Point, semmai a Greensboro. Mi ricordo che Reese Dupree era quello che li invitava, laggiù in quella zona, e le persone più grandi, neppure i

ragazzi del liceo, ma la gente che aveva già finito la scuola e aveva venti o trent'anni, loro andavano a Greensboro, e pagavano il dollaro e mezzo o il dollaro e settantacinque, quello che era... sai, qualche volta li sentivo che ne parlavano, mi chiedevo com'era vedere questa gente dal vivo, non tanto ballare, quanto vederli dal vivo, capisci?
SI: Ora stavamo cominciando a parlare del liceo. Che cosa accadde al liceo?
BR: Beh, come dicevo, finimmo le elementari a Leonard Street, nel '39, e poi abbiamo iniziato il liceo – cerco di ricordarmi i primi anni passati lì... piuttosto normali. Coltrane e io eravamo cresciuti, allora, ma ancora ci piaceva parlare – questa era la cosa più importante tra di noi, che parlavamo, ma non eravamo sempre insieme. Eravamo con altri tizi, tipo al drugstore, stavamo sempre fuori dal drugstore su a Washington Street – e ben presto altra gente si fermava, e noi stavamo... stavamo lì a parlare...
SI: Di che cosa parlavate?
BR: Beh, è difficile dire, difficile ricordare, voglio dire, un sacco di volte parlavamo di ragazze, non così tanto da... così presto...
SI: Le stesse cose di cui parlavo io.
BR: Esatto, voglio dire, può essere tutto, sai, si parla dei professori e [...]. Non parlavamo mai di quello che avremmo fatto nella vita, era troppo, parlavamo di automobili – questa è un'altra cosa che a me e a Coltrane ci ossessionava, discutevamo le varie marche di auto, il loro aspetto. Non ci interessavano le parti meccaniche, la meccanica delle auto, io ancora non sapevo guidare (credo che Coltrane poi qualcosa... abbia provato con un'auto, a quel tempo non gli interessava averne una), ma ci piaceva guardare le riviste, e studiare i modelli, e cercare di disegnare automobili dalla forma filante, quella era un'altra cosa che facevamo, vedere chi disegnava l'auto più aerodinamica...
SI: Questo quando eravate al liceo.
BR: Sì, beh, questa cosa continuava da quando ero alle elementari. Direi che fosse, probabilmente [...] quando eravamo alla fine della scuola elementare, in realtà... mi pare che quando eravamo al liceo ci siamo pian piano allontanati dagli interessi comuni. Apparentemente io cominciai a interessarmi di personaggi dello sport, diciamo. Ma a John non erano mai interessati i personaggi sportivi. Ero capace di dirti tutti i nomi di tutti i giocatori professionisti di baseball, e seguivo il campionato di football, e di basket – tutto quello che aveva a che fare con lo sport, io lo sapevo. Ma a John non interessava.
SI: Che cosa gli interessava?
BR: Beh, non mi pare che avesse sviluppato molti interessi, durante questo periodo, prima di cominciare a dedicarsi alla musica e, voglio dire, non

posso dire con certezza che gli interessasse qualcosa che condividevamo, capisci? Come ho detto, un altro tizio... un ragazzo chiamato [James] Kinzer. Hai incontrato Kinzer?
SI: Sì.
BR: Ci hai parlato?
SI: Non ancora.
BR: Sì, beh, lui, io e Coltrane eravamo arrivati insieme dal North Carolina. Ma "Poche" [Po-shay], come lo chiamo io, era così... era il suo soprannome, Kinzer.
SI: Poche? Come si scrive?
BR: Probabilmente qualcosa come P-o, P-o-u-c-h-e.
SI: Perché lo chiamavate così?
BR: Beh, c'era un tizio in città chiamato Poche. Per qualche motivo, lui era un... lui aveva un ristorante, e questo è tutto quello che mi ricordo [*incomprensibile*] ...iniziato a chiamarlo Poche.
SI: E John come lo chiamavate?
BR: Nulla. Voglio dire, non ha mai avuto un soprannome. Già, solo Coltrane o John. Io l'ho sempre chiamato John. Cioè, nessuno lo chiamava mai con il suo cognome, eccetto, probabilmente parlando di lui, potevo dire Coltrane, invece di John, parlandone. Ma non ha mai avuto un soprannome come questo che gli hanno messo, "Trane", questo è qualcosa solo legato ai suoi anni nella musica, da lì in poi. Ma lui non ha mai avuto un soprannome, ad esempio il mio soprannome era "Snooky", e anche un sacco di gente non mi ha mai chiamato...
SI: Lui ti chiamava così?
BR: No, non mi ha mai chiamato così. La famiglia mi chiamava così, e i vicini mi chiamavano così – voglio dire, dei miei amici del liceo... nessuno mi ha mai chiamato con quel nome. Ma Coltrane non ha mai avuto un soprannome del genere. Ma come ho detto Poche era molto interessato all'atletica, e John partecipava – sto cercando di ricordarmi se John sia mai entrato nella squadra di football. Ma quello che so è che a lui non interessava per niente stare lì seduto a parlare dei giocatori della nazionale di football, di quello che facevano quell'anno alla Duke, di che squadra avrebbe messo su la Carolina. Non eravamo tanto interessati alle squadre delle università per neri quanto a quelle dei bianchi [...] come Duke, e Carolina, e Wake Forest. Ma John... non mi ricordo che lui si sia mai interessato un granché di quelle cose. In effetti, John non parlava mai neppure di andare al college, che per Poche e per me era molto importante, e non so perché, dato che stavamo finendo la scuola a quel tempo, e diventava un problema serio quello di scegliere a quale college

andare. Mi spiego: come ho detto, John come studente in qualche modo era rimasto indietro, stava nel gruppo, sembrava accontentarsi dei suoi brutti voti, ma [...] [*interruzione nel nastro*] non so se la morte di sua nonna abbia influito su di lui in questo senso o no.
SI: Quando è morta?
BR: Perché, come dicevo, lei esercitava una certa velata influenza. Sapevo che stava in quella casa, e che John la ammirava molto, e tutto il resto, e mi sembra di aver sempre pensato che, in un certo senso, fosse successo qualcosa, che [lui] non si sentisse più spinto a migliorarsi. [...] Quando era alla scuola media, penso che in qualche modo lo spingessero... non proprio che lo spingessero ma, voglio dire, che gli facessero capire che doveva studiare, essere sicuro di rispettare i propri doveri, di non andare al di là dei propri limiti, e cose così. Non è che al liceo sia andato fuori fase, per nulla, anche se cominciò a sci... [...] cominciò ad andare in giro con le ragazze, come mu... non voglio dire che facesse chissà che cosa con loro, solo che ci pensava di più. La prima ragazza che mi ricordo per cui Coltrane ebbe un interesse particolare fu una ragazza di nome Doreatha Nelson. [...]
SI: Questo era il primo anno, quando cominciò a interessarsi a...
BR: Sì, ah hah, tipo che una sera si presenta da me e comincia a dirmi: «Sai, conosco qualcuno a cui piaci». E io dico: «Chi?», e lui mi stava dicendo «Doreatha», capisci? Io sapevo che lei gli piaceva, lui mi aveva già detto che gli piaceva, ma in modo diverso. E per qualche motivo voleva fare un gioco con me su quella ragazza, sai? Penso di avergli fatto capire che lei piaceva anche a me, così non gli mostrai di voler fare alcuna mossa verso di lei. Allora lui comincia a dire: «Beh, guarda, le vado a dire che ti piace», e lo supplicai di non farlo. Non capivo se facesse sul serio o no, alla fine non disse niente. Poi ebbero un piccolo flirt, ma...
SI: Piccolo flirt...
BR: Sì, quando dico questo, voglio dire, filavano, ma quando dico che filavano, era un po' come... non è che divenne una, una vera... non voglio dire una passione calda – poi cose del genere a quei tempi non ce n'erano – voglio dire, conoscevi una ragazza, e la portavi a casa, e magari la portavi al cinema. Più che altro si trattava di accompagnare una ragazza a casa. E se uno aveva il coraggio si presentava a casa sua, di domenica pomeriggio, o qualcosa del genere, e se andavi abbastanza a genio alla sua mamma, potevi stare un po' lì a parlarci. Così ebbero una relazione, fino a un certo punto, ma non arrivarono al punto di dirsi davvero «siamo fatti l'uno per l'altro», «nelle nostre vite non ci sarà nessun altro». In effetti nella vita di lei non ci fu più nessuno, ma in altre parole, lei

era ancora disponibile per chiunque, chiunque la volesse, perché Coltrane, in un certo senso, non andò fino in fondo. Fu davvero la prima, la prima ragazza, e l'unica al liceo – per quello che mi ricordo fra tutte quelle che c'erano – verso la quale Coltrane abbia davvero provato un sentimento speciale. Poi guardò in altre direzioni. C'era un'altra ragazza che si chiamava Ruth Hiatt. Ora, lei era più grande di John, beh, di un paio d'anni, ed era sempre un po' fuori dalla nostra cerchia. Per cui io la consideravo sempre una specie di passo in un'altra direzione, per quello che riguardava trovare una ragazza, avere una relazione con una ragazza, perché, voleva dire che poteva farlo anche con qualche ragazza che non frequentava. E lui andava giù, lei stava in una casa giù su Day Street, che è una traversa di Underhill, e lui... proprio dall'altra parte della strada c'era questo posto chiamato Dan Gray Spring. Io... noi ci trovavamo lì, al Dan Gray Spring, e subito vedevo che John era sotto la sua veranda. E stava lì a parlare, così lo prendevamo in giro: «Che ci sarà mai tanto da parlare con quella ragazza». Come se un ragazzo potesse parlare con una ragazza solo per cinque minuti più o meno, e poi basta. Lui andava lì e facevano lunghe conversazioni con Ruth. E Ruth era una persona carina, voglio dire, una bella ragazza, in un certo senso, e cose così, come ho detto per me questo era il segnale che John non scherzava più, voglio dire, l'idea che prendesse e si mettesse con una ragazza che era completamente fuori dalla nostra cerchia. Vedi, Doreatha, lei era in classe nostra eccetera, quindi non si trattava esattamente della stessa cosa. Ma a un certo punto cominciarono a fare queste festicciole il venerdì sera. Questo succedeva dopo che la signorina [la signora] Coltrane andò via da High Point. E John si trovò a essere molto, molto libero, e c'erano un tipo che si chiamava Martin, mi ricordo, Robert Davis e Harry Hall: si trovavano tutti insieme per queste feste del venerdì sera, e..., io non so che cosa poteva o che cosa sarebbe potuto accadere in quelle occasioni, ed era la mia immaginazione che mi diceva che certe cose dovevano essere successe. Ma so per certo che bevevano un sacco, e credo che questa sia stata la prima esperienza di John con...

SI: Questo era verso la fine del liceo?

BR: Questo era nell'ultimo anno del liceo. Sua madre se n'era già andata.

SI: Quando se n'è andata?

BR: Beh, dev'essere partita per..., quando eravamo in prima o in seconda, perché... probabilmente quando eravamo in seconda, venne quassù [al nord]. Non lo so. Mi sono sempre chiesto se fosse andata a Newark, o... Newark sembrava piuttosto lontana da Filadelfia, ma lei non fece obiezioni al fatto che John venisse a vivere a Filadelfia. E io vorrei solo

dire, beh – ci pensavo, dopo – mi dicevo: "Ehi, ma era a Newark che stava?". Perché quando sei venuto a Filadelfia, vedi lei... lui non viveva con lei, perché lei era... tipo, lavorava nella zona, viveva nella zona. Andava a servizio, credo. Così viveva con la famiglia per cui lavorava. E quando arrivò John in realtà non aveva dove stare, ma fortunatamente, io avevo una zia che conosceva un posto nel suo casamento. Così, lui e Poche, andarono a stare lì.

SI: Questo succedeva nel '43?

BR: Sì, eravamo nel '43. Potresti annotarti [il] fatto che c'era un tizio al liceo insieme a noi a cui tutti guardavano con ammirazione, anche Coltrane, un tizio di nome Carl Chavis. Ora, lui era... Carl aveva tutte le fortune, era... Non so se conosci i Chavis del North Carolina, ma sembra che ci sia un sacco di gente, ogni volta che salta fuori il nome Chavis – hanno un fisico attraente, una certa carnagione, capisci?

SI: La pelle chiara?

BR: Sì, aveva la pelle chiara. Non che sembrasse bianco. Loro, la loro pelle è rossiccia, e i capelli non sono come quelli dei bianchi, ma un po' ricci, e i capelli delle ragazze non sono lunghi e morbidi, castani, ma sono proprio capelli pesanti, scuri. Così c'era Annie Chavis, e credo che Carl avesse un fratello maggiore, e c'era una sorella che era più grande di Annie, ed era un anno dietro di noi a scuola, ma lui non solo era un bel ragazzo, molto... un bellissimo sorriso... era grande e grosso, pesava novanta chili, ed era stato uno dei primi bagnini al parco, quando l'aprirono, e poi al liceo, era uno degli eroi del football, e una delle stelle del basket. Era anche abbastanza intelligente da passare alla fine dell'anno. E poi quando finì la William Penn, andò alla Morgan. In quel periodo Eddie Hurt metteva insieme delle squadre praticamente imbattibili, là alla Morgan, e se andavi alla Morgan, allora voleva dire che andavi, tipo, alla Notre Dame, capisci? Così lui restò uno o due anni alla Morgan, giocando per loro, quel Chavis.

SI: Lui conosceva John molto bene?

BR: Sì, umm hmm.

SI: Dovrei sentire anche lui allora.

BR: Beh, il fatto è che, insomma, adesso è morto. [...] Andò alla Morgan, ed ebbe un paio di buone stagioni come giocatore di football, poi partì militare, e poi fu ucciso sotto le armi, allora gli dedicarono – la gente della Morgan pensava molto bene di lui – così hanno dato il suo nome alla loro palestra, la Palestra Carl Chavis. Come ho detto, non è che abbia avuto qualche influenza diretta sulla vita di John o cose del genere, ma so che John, come tutti, aveva grande stima di Carl, e tutti quelli che

lo conoscevano, se lo ricordavano, e si sarebbero sempre ricordati che persona straordinaria che era.
SI: Quali altri amici intimi aveva, oltre a James Kinzer?
BR: Beh, vediamo... ora, direi, c'era questo Martin che sembrava essere diventato abbastanza suo amico. [...] Lo chiamavamo "Red Martin". [...] Non riesco a ricordarmi il suo nome di battesimo. Credo fosse parente di Mr. Henley, che aveva l'hotel, ed era venuto un po' tardi, [...] quando eravamo già in seconda o in terza. Forse era venuto addirittura quando eravamo in prima, ma, lui era il tizio, come ho detto, con cui John stava negli ultimi anni. [...]
SI: Quando sua madre andò via, lui con chi abitava?
BR: Beh, fu la signora Lyerly a restare lì, sarebbe sua zia, la madre di Mary Lyerly. E la signora Lyerly non era particolarmente severa, in un certo senso. Voglio dire, lei... era un'ottima donna. Ci ho pensato, quando la signora Lyerly è morta... era venuta su a Filadelfia dopo, con loro, e lei e John e Mary e tutti loro abitavano insieme.
SI: Quando è successo?
BR: Quando sono venuti a Philly?
SI: Quando se n'è andata sua madre, possiamo cominciare da lì.
BR: Diciamo che sua madre se n'è andata, dovrebbe essere, forse, più o meno nel '42.
SI: E come mai se ne andò?
BR: Beh, lei, credo che avesse avuto la possibilità di andare a cercarsi un lavoro, che secondo lei fosse piuttosto buono, da qualche parte su al nord. Così se ne andò, e così nella casa rimasero la signora Lyerly, John e Mary. Ora, la carriera di Mary era stata più o meno come quella di John, era come una sorella per lui, e lei a un certo punto era stata una studentessa brillante, ma poi al liceo era rientrata più o meno nella media. Come dicevo, dopo che la madre di John se ne andò, lui iniziò ad aver voglia di sfogarsi in qualche modo e di divertirsi un po' di più, e non c'era nulla che glielo impedisse. Non voglio dire che andò fuori fase, probabilmente erano cose tipiche dei ragazzi. Per un motivo o per l'altro io non lo seguii. Questa probabilmente è la ragione per cui io parlo in termini piuttosto negativi delle sciocchezze che combinò in quel periodo. Ma era un ragazzo normale, in un certo senso. L'unica cosa che posso dire è che so che cominciarono a bere, cosa che a me non piace. Mi ricordo che questa Doreatha e io diventammo amici, dopo, e lei per un po' era stata lì a Filadelfia, mentre io lavoravo per l'«Afro-American», come giornalista, lei venne e trovò lavoro lì, come segretaria. Così una volta io ero a casa sua e stavamo chiacchierando, e dissi qualcosa sul fatto

che John e io avevamo cominciato ad allontanarci perché lui andava alla ricerca di emozioni. E non lo dimenticherò mai, lei ripetè le parole «alla ricerca di emozioni», con un certo disprezzo. [...]
SI: Che cosa intendi dire, stava rispondendo a te o era d'accordo con quello che avevi detto?
BR: Beh, aveva ripetuto quelle parole, ma le stava dicendo come se io avessi pronunciato una sciocchezza, il modo in cui l'avevo detto, forse non avrei dovuto [dire] "alla ricerca di emozioni", solo perché lui aveva cominciato a uscire con le ragazze e cose del genere. Come ho detto, in un certo senso, era normale che lui fosse così. L'unica cosa che mi ricordo è che parlavano in continuazione di questo, non di ubriacarsi, ma di bere whisky. E così io dico, quello che facevano loro, tutto quel bere whisky insieme alle ragazze, io pensavo che stessero combinando qualcosa di serio, ma quello che successe davvero non l'ho mai saputo, perché non ho mai insistito con nessuno. So che facevano queste feste, e parlavano tutto il tempo di quanto bevevano e cose del genere. [...] Lui e io cominciammo ad essere [...] come sarcastici l'uno verso l'altro, io facevo osservazioni maligne su quello che succedeva. Non ho mai cercato di dirgli che quello che faceva non era bene, o cose del genere, quello che dicevo era tipo, beh: «Quello che fai va bene, capo», «Io non voglio farlo, non mi preoccupa, non voglio entrarci affatto», e non lo disprezzavo in alcun modo. [...] Ero un po' geloso, perché pensavo che loro si divertissero, e io non ci andavo. Ricordo che ci fu allora una storia in cui la moglie di [un] agente di assicurazioni cominciò a essere piuttosto generosa con il suo corpo, e i ragazzi cominciavano a parlare di questa donna, e ce n'era uno in particolare, c'era... c'era questo tipo, che si diceva fosse stato, capisci, fosse stato con lei, che avesse fatto tutte queste cose con lei, avesse avuto rapporti... rapporti con lei e tutto il resto, ed era uno da cui non te lo saresti aspettato, capisci? E allora si stava spargendo la voce che anche altri potevano farlo. Così, io... io credo che Coltrane, sai, si fosse mescolato con quella banda, e che questa possa essere stata la sua prima esperienza sessuale. Non ne sono molto al corrente, ma so per certo che questa donna... lui parlava come se ci avesse fatto qualcosa; si sapeva che lei la dava a tutti i ragazzi che andavano a scuola. Non è che fosse molto più vecchia di loro, lei aveva più di vent'anni e questi ragazzi avevano tutti sedici o diciassette anni.

Poi, in sostanza, direi che lui cominciò a interessarsi di musica. Il primo segno di interesse che vidi fu il fatto che cominciò a comprare la rivista «Down Beat», più o meno in terza, mentre a me «Down Beat» non interessava affatto, così cominciai a fare come se lui avesse comprato

Topolino, tipo: «Che cosa lo compri a fare quel giornale», ma a lui cominciava a interessare, iniziò in particolare a studiare gli annunci, come se gli interessassero gli annunci su certi strumenti, e cose del genere. Ora, non so, hai... quando eri a High Point, hai sentito parlare di un tizio di nome Haygood o Haywood [Charlie Haygood]?
SI: Mm hmm, però non sono mai riuscito a incontrarlo.
BR: È ancora vivo, o ti hanno detto che... ti hanno detto se è ancora vivo?
SI: Qualcuno mi ha dato una lunga lista di gente con cui avrei dovuto parlare, e credo che ci fosse anche il suo nome. Sì, è così, aveva un'orchestra! E hanno detto che se n'era andato, credo sia proprio quello che è successo. Ma non mi hanno detto che fosse morto.
BR: Beh, allora aveva già più di quarant'anni, quindi ora, sai, dovrebbe essere abbastanza vecchio. Aveva un ristorante, e...
SI: Dove?
BR: Su a Washington Street, laggiù, era un locale grande e pulito, ed era lui che cucinava e [...] aveva un sassofono, e quando non c'era molto da fare, si metteva in cucina, e qualche volta anche tra i tavoli, a suonare il suo sassofono. So che era una delle persone che John frequentava, per via del suo interesse per la musica, ma non avevano un'orchestra scolastica, in quel periodo. L'unica attività musicale in cui si impegnavano era quella con un gruppo vocale organizzato dal professor Burford.
SI: C'era un'orchestra al centro sociale?
BR: Beh, forse c'era una specie d'orchestra. C'era uno di nome [Warren] Steele. Hai mai...
SI: Sì, ne ho sentito parlare.
BR: Sì, beh, lui aveva una specie di orchestra che suonava una cosa diversa dalla musica jazz, credo. Lui non era tanto interessato a quel tipo di musica, e credo che John sia entrato in contatto con lui. Vedi, queste erano le cose per cui entrava in contatto con la gente, lui faceva queste cose, e io... io non ne sapevo nulla. Continuavamo [magari] a trovarci, parlavamo, capisci? Potevamo stare sull'angolo, da Drake, vicino all'Hotel Henley, lì all'angolo – forse ora l'hotel l'hanno abbattuto, credo l'abbiano abbattuto. Era all'inizio di Underhill, proprio dove Underhill entrava in Washington Street.
SI: Lo so dov'è.
BR: Uh huh. [...] In realtà Drake era il nome di una signora che aveva un negozio di dolci, e noi stavamo lì e parlavamo e parlavamo e parlavamo fino quasi a mezzanotte, che allora era già molto tardi. Come ho detto, non saprei dire, non si possono ricordare le conversazioni. E andavamo nelle sale da biliardo. E quello era uno dei pochi divertimenti disponi-

bili per noi, dopo essere entrati al liceo. Ci piaceva giocare, ma lui non scommetteva mai; non ha mai preso vizi al biliardo. E... sto cercando di pensare, vediamo, a parte questo, a parte il fatto che cantava, non so di altri interessi.
SI: Si occupava del comitato studentesco e cose del genere?
BR: No. [...]
SI: Ma com'era personalmente al liceo?
BR: Beh, al liceo, era ancora molto cordiale. Non aveva nemici. Non mi viene in mente – sto cercando di ricordare se Coltrane sia mai stato coinvolto in una lite con qualcuno, ma non me ne viene in mente nessuna.
SI: Come mai? Non aveva mai discussioni?
BR: No. Non era neppure il tipo di persona che entrava in discussioni realmente impegnative su qualche argomento. In altre parole, se si stava seduti a parlare, non voglio dire che non cercasse di esprimere la sua opinione... Ma quello che sto cercando di dire è che io e Coltrane eravamo in generale, per quello che ci riguardava... la pensavamo così tanto allo stesso modo che lui e io non abbiamo mai avuto nessuna vera divergenza di opinione. [...] Ci prendevamo, ci prendevamo in giro su quale fosse la migliore automobile, quale automobile fosse più bella di un'altra, e cose del genere. Ma parlare... discutere qualche piccolo aspetto filosofico della vita, o che cosa fosse veramente importante [...] mi sembra che non abbiamo mai avuto discussioni di quel tipo. [...]

E sto anche cercando di pensare a tutti gli altri che conoscevamo, che erano passati nelle nostre vite al liceo, e che conoscevano John, come lo conoscevo io, ma... non mi viene in mente nessuno [con cui] lui abbia mai avuto qualche problema.

C'è un'altra cosa a cui pensavo. Ed è il fatto che negli anni successivi, quando John iniziò a suonare in gruppi professionali, credo di essere stato il primo a darne atto sulla stampa. Successe che io allora lavoravo per l'«Afro-American» a Filadelfia, e John aveva finito il servizio militare, e suonava a Filadelfia, ma non lo stavo seguendo [da vicino]. Se ne sentiva parlare, e quando parlavo con Kinzer, lui mi diceva "John sta facendo questo" e "John sta facendo quest'altro", e poi quando qualche volta passavo da casa – questo era quando stava su alla Dodicesima Strada nord... e questo tizio...
SI: Allora viveva con sua madre e con sua zia Bettie...
BR: Sì, beh, sembrava che per la maggior parte del tempo sua madre vivesse ancora da qualche altra parte. C'era la signora Lyerly in questo posto, questo appartamento, e poi c'era anche Mary. Fu in quel periodo che la signora Lyerly morì. Non riesco a ricordarmi quando morì...

quando ne ho parlato prima... volevo dire che una delle cose che volevo fare era scrivere una lettera a Mary solo per dirle che per tutto il tempo in cui avevo conosciuto la signora Lyerly l'avevo trovata una donna molto buona, e in un certo senso volevo accennare che dopo che la madre di John andò via da High Point la signora Lyerly non fu dura nel tenerlo a freno, con una disciplina rigida, che poi sarebbe stato lo stesso. Non voglio dire che lei avesse delle responsabilità, ma che queste piccole cose che faceva John, il fatto di cominciare a bere e tutto il resto furono nel periodo in cui doveva essere la signora Lyerly a occuparsi di lui, direi. Ma sono abbastanza sicuro che quando se ne andò sua madre, la signora Lyerly doveva aver capito che John...

SI: Come posso trovare la notizia che avevi messo sull'«Amsterdam News»?

BR: Beh, non era l'«Amsterdam News», era l'«Afro-American», no? [...] E non mi ricordo l'anno, ma dovrebbe essere più o meno nel '49, penso; vedi, me ne sono andato dall'«Afro-American» alla fine del 1950. [...] Quello che successe fu che io sapevo che lui era con Gillespie, o molto probabilmente era Gillespie...

SI: Esatto. Nel '49.

BR: Ah ah, ma dovevano andare a suonare al... no, facevano uno spettacolo all'Earle Theater, a Philly, sai, con la big band – è un posto dove fanno riviste musicali, sul lato sinistro di Market Street – e...

SI: È vicino a casa sua.

BR: E sapevo che ci sarebbe andato, così volevo scrivere un articoletto[1] su questo ragazzo, venuto su dal North Carolina, che si è comprato un sax, è andato in Marina, è stato congedato, e stava cominciando a suonare con le orchestre più note. Ma mi mancavano i dettagli che volevo, con chi stava suonando a Filadelfia [...] Ero molto scrupoloso, come giornalista, e volevo avere un po' più di particolari per fare un articoletto completo. Ma sembra che in quel momento fossi molto occupato, e non riuscii mai ad andare a casa di John – e anche se ci fossi andato magari non ce l'avrei trovato. [...] Così alla fine l'ho dovuto fare come è venuto, a grandi linee, e non ho scritto che era venuto fuori dal North Carolina.

---

[1] L'articolo è *Dizzy's Saxist Realizes Dream: Coltrane Finally Ends Up at Earle*, apparso sull'«Afro-American» di Filadelfia, 5 novembre 1949, p. 8 (riportato in Lewis Porter, *John Coltrane. His Life and Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press 1998, p. 77 [ed. it. *Blue Trane. La vita e la musica di John Coltrane*, trad. it. A. Cioni, Roma, minimum fax 2007]). Nell'articolo, Brower in realtà menziona il fatto che Coltrane era del North Carolina.

Appendice B

Intervista con Isadore Granoff

Steve Provizer

Coltrane ha studiato musica ai Granoff Studios di Filadelfia dalla metà degli anni Quaranta fino ai primi anni Cinquanta (anche se non in modo continuativo, dato che spesso era in tour con vari gruppi). Steve Provizer ha intervistato Isadore Granoff, direttore dei Granoff Studios, il 20 ottobre 1969.

↠ Da «Kord Magazine», data sconosciuta.

GRANOFF: Con che cosa cominciamo? Stavo proprio cercando il periodo esatto in cui Coltrane è stato uno studente qui, dovrei tirar fuori dei documenti e non so dove cercarli.
PROVIZER: Ha delle impressioni personali su di lui? Come lo ricorda?
GR: Coltrane venne qui come studente intorno... se la mia memoria funziona bene, intorno al '41 o al '42[1]. Aveva studiato con Matthew Rastelli, uno dei migliori sassofonisti e clarinettisti della città. Con lui aveva studiato parecchi anni, e abbiamo sempre visto che una volta finite le lezioni regolari cominciava a improvvisare, e sapevamo che c'erano pochi, pochissimi studenti che potevano fare delle improvvisazioni come quel giovanotto. Spesso il signor Rastelli mi chiamava per dirmi: «Vieni su, ti voglio far sentire quello che fa John e che io non so fare! Per me è impossibile farlo! È qualcosa di completamente nuovo». In altre parole, appena cominciò a studiare il suo strumento, lo voleva rivoluzionare, e infatti c'è riuscito. Era molto interessante ascoltarlo, perché all'inizio non capivamo. Lui faceva delle cose di cui noi non capivamo

[1] Coltrane si trasferì a Filadelfia nel giugno 1943. Sua madre nel settembre gli comprò un sassofono contralto usato, e avrebbe potuto iniziare le sue lezioni alla Granoff a partire da quel momento, anche se potrebbe averlo fatto un anno o due dopo.

il significato. Impegnò completamente il suo genio a cercare di fare qualcosa di diverso con lo strumento.
PR: I vostri studi offrivano una formazione classica?
GR: Certo, prima ebbe una formazione classica. Poi lo stesso docente gli dette un po' di lavoro nel campo della musica pop, dato che era un ottimo esecutore, il sassofonista più conosciuto in città. In ogni modo, gli demmo una base classica. Questo fu il più grande aiuto per John Coltrane, e per molti altri che sognavano di entrare nel mondo del jazz, il fatto che conoscessero i loro strumenti dal punto di vista classico e fossero capaci, da lì in poi, di fare quello che volevano. Era un ragazzo molto scrupoloso, anche con gli studi classici. Voglio dire, ci si era appassionato.
PR: Coltrane ha studiato composizione?
GR: Composizione, corretto. E naturalmente questo gli dette la possibilità di scrivere arrangiamenti per il suo gruppo. Poteva mettere su carta quello che stava facendo. Questo è il motivo per cui John Coltrane ebbe dei seguaci. Tutti pensavano che fosse una cosa nuova. Tutti pensavano che sarebbe diventato uno dei più grandi eventi musicali quando lo sentirono. Molte volte organizzò qui a scuola dei concerti in cui dimostrò la sua arte. Molti all'inizio non lo capivano. Ma tutti se ne interessavano, gli studenti come i docenti, per capire cosa intendeva Coltrane per jazz. Direi che Coltrane fu il pioniere in questo campo.
PR: Vuole dire a Filadelfia e dintorni?
GR: Credo ovunque in tutto il Paese, perché io come altri lo consideravo il migliore al mondo. Fu classificato come il migliore al mondo in diverse riviste. Qui ricevette una buona base. C'erano diversi ragazzi capaci, con cui si trovava per provare. Aveva un quartetto jazz. Percy Heath suonava il basso con lui a quel tempo. Georgie ["Butch"] Ballard era il batterista. John si trovava con questi ragazzi e provavano molte ore al giorno. Metteva alla prova tutte le composizioni che aveva scritto. A quel tempo sapevamo il significato di "popular" ma non quello di "jazz".
PR: Che tipo di competenza aveva Coltrane quando venne ai Granoff Studios?
GR: In realtà, quando venne era un principiante. Ha studiato qui per molti anni, almeno otto o nove. Quando venne non credo sapesse che cos'era un sassofono.
PR: Ho parlato con alcuni dei suoi amici della città in cui era nato, e pare che abbia cambiato strumento a scuola, anche se aveva cominciato a suonare più o meno a tredici anni.
GR: Probabilmente suonava già, ma non sapeva leggere la musica quando venne alla Granoff.

PR: Quando venne doveva avere 22 o 23 anni?
GR: No, credo che fosse più giovane, un po' più giovane. Studiava in modo molto diligente. Davvero uno dei più grandi lavoratori che abbia conosciuto. Studiava lo strumento sette, otto ore al giorno, e due ore al giorno le dedicava agli studi di composizione, o lavorava per conto suo o faceva provare il suo gruppo, voleva che suonassero le sue composizioni. Ed effettivamente per metà del tempo le prove del gruppo erano dedicate alle sue composizioni originali.
PR: Ha avuto la possibilità di parlare con Coltrane a tu per tu?
GR: Sì, abbiamo parlato molte volte.
PR: Altre cose che le vengono in mente...
GR: Beh, era una persona rispettosa, e ci era molto grato per la sua formazione. Lo fece capire in molti modi. Mi mandò una raccolta dei suoi brani, che aveva composto oltre che suonato. Ed era, come ho detto, molto diligente. Quando doveva venire a scuola arrivava un'ora prima, aspettando sui gradini che aprissero. Allora correva nello studio, e non lo si vedeva più finché lui e il suo gruppo non si ritrovavano finito l'orario scolastico.
PR: Era ossessionato dalla sua musica, allora?
GR: Sì. Dopo qualche anno di studio disse che avrebbe fatto qualcos'altro con lo strumento.
PR: Quasi tutti dicono che fosse molto tranquillo.
GR: Era una persona molto tranquilla e in un certo senso timida. Ed era ben educato, direi. Non si sforzava di mettere in mostra il suo talento. Si comportava in modo umile con gli altri studenti. Averli come pubblico sarebbe stata per lui una fonte di ispirazione.
PR: Coltrane faceva un altro lavoro mentre frequentava la scuola Granoff?
GR: Dopo un po' iniziò a suonare la sera con vari gruppi, ma non so altro. Beh, è tutto quello posso dire al momento.
PR: Molte grazie.

Appendice all'edizione italiana

La testimonianza diretta di Arrigo Polillo[1]

Un concerto davvero strano, quello presentato da Norman Granz e da noi il 31 marzo 1960, al Teatro Lirico. In cartellone, sotto l'insegna comune del Jazz at the Philharmonic, figuravano il quintetto di Miles Davis – con John Coltrane –, il quartetto di Stan Getz, e il trio di Oscar Peterson. Pensate: un confronto tra Coltrane e Getz. Come dire: il diavolo e l'acqua santa.

Ma non era strano soltanto il cartellone: era strana – e tesa – l'atmosfera, erano tesi i rapporti tra le persone, ed era scomodo stare tra le quinte, per lo meno per chi, come me, aveva a che fare con gli artisti.

C'era un Miles Davis più ingrugnato che mai, non faceva un passo senza il suo avvocato (se l'era portato appresso da New York), il quale avvocato ogni tanto diffidava Granz, che a sua volta diffidava Davis, contratto alla mano. C'era un Coltrane smarrito e insicuro che parlava poco o punto, e non sorrideva mai, imbarazzato dai litigi altrui e intimidito per trovarsi in un ambiente per lui nuovo. E c'era Oscar, che sembrava divertito proprio da quell'atmosfera agitata. Quella volta, al Teatro Lirico, ci fu una gran battaglia, in platea, fra i sostenitori di Coltrane, che si ascoltava per la prima volta in Europa, e i suoi detrattori. («Ma lo senti quel pazzo, che cosa fa?», mi diceva un amico, mentre un altro subito rintuzzava: «Ma allora non avete capito niente! Questa è improvvisazione tematica!».) Quanto a Davis, sembrava anche lui fuori fase, e se ne capisce la ragione, visto che c'era l'avvocato ad attenderlo in camerino, con la borsa piena di scartoffie, per stabilire quanti milioni per danni avrebbe potuto richiedere a Granz non appena fossero tornati a casa...

---

[1] Tratto da Arrigo Polillo, *Stasera Jazz*, cap. *Due giganti del sassofono*, par. "L'incontro con Coltrane", pp. 124-30, Milano, Polillo Editore 1978. Per gentile concessione di Polillo Editore srl.

Suonò bene o suonò male, Coltrane, quel giorno? A me (e a molti altri) parve che i suoi assoli fossero alquanto sgangherati, e lo scrissi. Mal me ne incolse poi, perché quel giudizio negativo sulla prestazione di un musicista che sarebbe divenuto celeberrimo mi sarebbe stato rinfacciato per anni, anche nel corso di dibattiti pubblici. E il bello è che praticamente nessuno fra coloro che assicurano che si doveva capire subito di trovarsi di fronte a del grande jazz era presente quel giorno in teatro. Del resto, che qualcosa non funzionasse per davvero si può desumere anche dai fischi sonori che il sassofonista (ancora scarsamente famoso, e comunque agli inizi della sua seconda, straordinaria carriera) aveva raccolto a Parigi la settimana prima.

Quel giorno comunque io mi posi i primi interrogativi a proposito di quel singolare personaggio. Me li pongo ancora, ad anni di distanza dalla sua morte e dopo aver letto ben tre libri biografici su di lui e chissà quanti articoli.

Che tipo di uomo era Coltrane? Questo è il punto: un punto che lui, taciturno e riservato com'era, fece di tutto per lasciare oscuro. Il mistero di quelle due carriere, intanto. Una (dagli esordi al tempo della sua milizia nel quartetto di Thelonious Monk) tutt'altro che brillante; l'altra a dir poco stupefacente, separata dalla fase precedente da un brusco cambiamento di stile, da un'autentica esplosione di genialità.

La sua vicenda umana – oggi accertata grazie ai suoi biografi – può offrire una chiave che a me sembra l'unica utilizzabile, per spiegare quel sorprendente "salto di qualità". Per anni Coltrane era stato alcolizzato e schiavo dell'eroina: era stato insomma uno dei tanti sventurati *junkies* che popolano il mondo del jazz. (A proposito: bisognava vedere l'imitazione che Oscar Peterson faceva di un junkie, che con lo sguardo vacuo e un sorrisetto melenso sulle labbra, passandosi l'indice destro sul lato del naso, chiede all'amico un dollaro in prestito; poi, sentendosi opporre un rifiuto, si affretta a chiederne due, convinto di praticare uno sconto...) Ebbene, Coltrane non era affatto il tipo del junkie e dell'alcolizzato: anche perché era, ed era sempre stato, religiosissimo. E poi, come aveva fatto a disintossicarsi completamente, in così poco tempo? Quando lo conobbi io, beveva in continuazione dei bicchieroni d'acqua calda ed era più che lucido. Era anche appena sbocciato come artista personalissimo. La sua prima incisione di "My Favorite Things", che è quanto dire il suo primo capolavoro su disco, risale alla fine del 1960: non può essere una coincidenza.

Sarebbe dovuto passare qualche anno prima che potessi rivedere Coltrane, e fu ancora Granz che mi propose di presentarlo a Milano con il suo già celebre quartetto.

Il complessino (completato da McCoy Tyner, Elvin Jones e Jimmy Garrison) venne ben due volte, per dare complessivamente quattro concerti al Teatro dell'Arte, al parco. La prima volta nel dicembre 1962, il quartetto venne accompagnato da Granz, e tutto filò liscio; la seconda, nell'ottobre dell'anno dopo, venne solo, e le cose non filarono lisce per niente.

Questa seconda volta le emozioni per me e per Maffei cominciarono subito, all'aeroporto, quando ci accorgemmo che tra i passeggeri appena arrivati da Amsterdam non c'era – contrariamente alle previsioni – proprio nessuno che assomigliasse a Coltrane e compagni. Avevamo purtroppo poco tempo a disposizione: l'aereo che avrebbe dovuto portare i nostri eroi era atterrato a Linate verso le due e mezzo del pomeriggio, e il primo dei due concerti sarebbe dovuto cominciare due ore dopo.

Accertato che il successivo aereo da Amsterdam sarebbe arrivato verso le cinque e mezzo, prendemmo le misure necessarie per fronteggiare la difficile situazione: uno di noi corse in teatro per essere pronto a comunicare al pubblico quanto gli avremmo fatto sapere per telefono: e cioè che l'inizio del concerto sarebbe stato posposto all'ora x, oppure che sarebbe stato annullato. Gli altri, fra cui io, rimasero all'aeroporto per cercare di sapere in anticipo se tra i passeggeri del successivo volo ci fossero i nostri amici, e per poi accompagnarli al teatro. Fu Barazzetta che, valendosi di sue conoscenze, riuscì a ottenere ciò che veniva dichiarato impossibile, e cioè farsi confermare – quando l'aereo era già in volo – che su di esso viaggiavano i signori J. Coltrane & C. (ricordo ancora chiarissimamente l'emozione con cui apprendemmo per telefono, da Amsterdam, che i quattro passeggeri da noi ricercati erano in volo verso Milano...).

Come Dio volle, i nostri atterrarono a Linate. Li caricai sulla macchina e mi avviai a tutta velocità verso il teatro, dove il pubblico, tenuto al corrente di quanto stava succedendo, era in paziente attesa da un paio d'ore (nessuno aveva chiesto il rimborso del biglietto, che pure avevamo offerto: per Trane valeva la pena aspettare...). Mentre guidavo, i miei nervi erano tanto tesi che ebbi un lapsus: invece di dire che il pubblico stava aspettando da ore ("hours") in teatro, dissi ai quattro che aspettava da anni ("years"), ottenendo come risposta una fragorosa risata che mi rivelò che, fra i cinque uomini che si pigiavano nell'automobile, l'unico veramente preoccupato ero io. Poi feci a Coltrane questo discorsetto: «Ormai non c'è tempo per un intervallo sufficientemente lungo per andare al ristorante, fra un concerto e l'altro. Al massimo possiamo fare un intervallo di mezz'ora, durante il quale potrete mangiare delle bistecche che faremo portare in camerino». Mi confortò un tranquillo «Okay»: evidentemente il nostro si immedesimava nella situazione, anche se sembrava calmissimo.

Arrivato in teatro divenne ancora più calmo: si cambiò d'abito (suonava sempre in smoking) con grande lentezza, fece un po' di toilette, e poi si rilassò alcuni minuti; e i suoi uomini fecero altrettanto. In quel modo si perse un'altra mezz'ora e si arrivò alle sette. Avrei poi imparato, in circostanze analoghe (anche Ray Charles ci fece, anni dopo, lo stesso scherzo e si comportò nello stesso identico modo), che è vano aspettarsi da un musicista di jazz americano dei movimenti affrettati prima di un concerto; alcuni minuti di relax (a base di sigarette più o meno «pesanti») prima di suonare sembrano assolutamente indispensabili.

Ma torniamo a Trane e ai suoi. Quella sera ci regalarono dello splendido jazz suonando quasi senza soluzione di continuità per più di quattro ore. Ci fu il previsto intervallo di mezz'ora per la bistecchina in camerino, ma per il resto: non-stop. Se si pensa che un assolo di Coltrane poteva continuare senza interruzione per tre quarti d'ora si può avere idea del tour de force a cui i quattro si sottoposero. Eppure, alla fine dei concerti, il leggendario sassofonista sembrava fresco esattamente com'era in principio. Come allora (quanto tempo era passato dal primo "My Favorite Things" della giornata? – a me sembrava un'eternità) rispondeva quietamente, con un dolce, paziente sorriso sulle labbra, a qualunque domanda gli fosse rivolta. Era un uomo "serafico": questo è l'aggettivo giusto. Proprio il contrario della sua musica, tumultuosa, ubriacante.

Quel sorriso mi diede il coraggio di rivolgergli alcune domande formali nella speranza di ottenere risposte sufficienti per cavarne un'intervista. Poi però troncai corto, perché provai compassione per gli altri tre uomini che, dopo aver fatto un viaggio da Amsterdam a Milano e aver dato due concerti di fila, il tutto nel giro di sei ore o giù di lì, avevano il diritto di andare a dormire. Tuttavia feci in tempo a ottenere qualche risposta, e la ricordo bene. Tra l'altro rammento la scarsa importanza che Coltrane annetteva a un suo disco che a me pareva ottimo, *Olé Coltrane*, e ricordo soprattutto l'incredibile modestia di cui, con ogni sua risposta, dava prova. A un certo punto mi disse di avere un contratto con la Impulse che lo obbligava a registrare tre LP l'anno. «È un problema serio», mi disse a questo proposito. «Per registrare tre dischi bisogna avere inventato tanto di quella musica! Nei dischi bisogna mettere solo il meglio di quanto si è inventato e suonato durante l'anno, e io non so proprio come farò...».

Rividi per l'ultima volta Coltrane, ancora con i suoi tre amici, al Festival del jazz di Juan-les-Pins, nel luglio del 1965. Gli sentii suonare un magnifico *A Love Supreme* (era la prima volta che ascoltavo da lui questo pezzo oggi famoso, perché allora il disco non era arrivato in Italia) e poi andai fra le quinte a salutarlo e a congratularmi con lui. «Guarda chi c'è»,

disse a Tyner, con il sorrisetto serafico che gli conoscevo già. È inutile aggiungere che nonostante l'impegnativa impresa (*A Love Supreme* durava circa tre quarti d'ora), era fresco come una rosa.

Non riuscii più a presentarlo in Italia, anche se ci provai. Lo avevo anzi scritturato per due concerti fissati per il novembre 1967, quando, in maggio, mi sentii chiamare al telefono da Londra. Era Alan Bates (era lui che faceva da tramite con George Wein per quei concerti) che esordiva così: «Spero che tu sia seduto perché non vorrei che cadessi», per poi comunicarmi: «Coltrane non viene in Europa: non se la sente, e poi vuole stare vicino alla moglie, che è incinta... ma stai tranquillo: invece del suo quartetto ti possiamo mandare Max Roach, Sonny Rollins e Freddie Hubbard».

Dopo di allora non seppi più nulla di Trane fino al luglio successivo, quando, su un giornale italiano, lessi con un brivido la notizia della sua morte improvvisa. Aveva avuto dei disturbi al fegato, e si era fatto ricoverare all'ospedale di New York: i medici avevano però detto subito che era ormai troppo tardi.

Coltrane aveva da tempo un cancro al fegato; soffriva le pene d'inferno ma non diceva niente a nessuno, per non disturbare. Aveva solo diradato le apparizioni in pubblico. Quando mandò all'aria la tournée combinatagli da George Wein disse soltanto che non se la sentiva e che non voleva lasciar sola la moglie. Sono sicuro che lo disse con quel sorriso serafico che gli avevo visto tante volte sulle labbra chiuse.

Crediti

A Statement of Musical Purpose [Dichiarazione di un programma musicale], riprodotto con l'autorizzazione di Antonia Andrews, esecutrice dell'eredità di Juanita Coltrane.

The Afro *Goes to a Be-Bop Concert* [L'*afro* va a un concerto di be-bop], di Rufus Wells, «The Baltimore Afro-American» (edizione cittadina della sera), 12 gennaio 1952, pp. 1-2. Ristampato con l'autorizzazione dell'Archivio e Centro di Ricerca sui quotidiani afroamericani.

Intervista con John Coltrane, di August Blume, Baltimora, 15 giugno 1958. Questa è la prima volta che l'intervista viene pubblicata integralmente. Estratti sono stati in precedenza pubblicati in «Jazz Review» (gennaio 1959, p. 25); Lewis Porter, *John Coltrane. His Life and Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press 1998 [ed. it. *Blue Trane. La vita e la musica di John Coltrane*, trad. it. A. Cioni, Roma, minimum fax 2007]; Carl Woideck (a cura), *The John Coltrane Companion*, Schirmer Books, 1998. L'audio è disponibile on-line all'indirizzo http://slought.org/content/11161/.

Correspondence with Fans [Corrispondenza con i fan], stampata con l'autorizzazione di Antonia Andrews, esecutrice dell'eredità di Juanita Coltrane.

Correspondence with Journalist Bob Snead [Corrispondenza con il giornalista Bob Snead], stampata con l'autorizzazione di Antonia Andrews, esecutrice dell'eredità di Juanita Coltrane.

Letter to Dickson Debrah Kisai [Lettera a Dickson Debrah Kisai], stampata con l'autorizzazione di Antonia Andrews, esecutrice dell'eredità di Juanita Coltrane.

Trane on the Track [Trane in orario], «Down Beat», 16 ottobre 1958, pp. 16-7. Per gentile concessione dei Down Beat Archives.

Honest John: The Blindfold Test [John l'onesto: il Blindfold Test], «Down Beat», 19 febbraio 1959, p. 39. Per gentile concessione dei Down Beat Archives.

Note di copertina per *Giant Steps*, riprodotte con l'autorizzazione di Nat Hentoff.

Intervista con John Coltrane, di Carl-Erik Lindgren, Stoccolma, 22 marzo 1960. La registrazione audio è stata inclusa nell'edizione Dragon Records del concerto di Stoccolma.

The John Coltrane Story [La storia di John Coltrane], come fu raccontata a Björn Fremer, «Jazz News», 10 maggio 1961, p. 3. Ristampata con l'autorizzazione di Björn Fremer. Articolo originariamente pubblicato come note di copertina per l'edizione svedese dell'LP *Chambers' Music* (Sonet SLP28 1960).

Coltrane on Coltrane [Coltrane su Coltrane], di John Coltrane in collaborazione con Don DeMicheal, «Down Beat», 29 settembre 1960, pp. 26-7. Per gentile concessione dei Down Beat Archives.

Coltrane: Man and Music [Coltrane: l'uomo e la musica], di Gene Lees, «Jazz News», 27 settembre 1961, pp. 5-6. Ristampato con l'autorizzazione di Gene Lees.

Intervista con John Coltrane, di Ralph J. Gleason, San Francisco, 2 maggio 1961. Dalla Ralph J. Gleason Interview Collection and Jazz Casual Productions, Inc. Copyright © Jean R. Gleason. Riproduzione autorizzata.

Countdown at Abart's: New King of Jazz Taking Flight Here [Conto alla rovescia da Abart: da qui decolla il nuovo re del jazz], di Tony Gieske, «The Washington Post», 17 giugno 1961, p. A13. Ristampato con l'autorizzazione di Tony Gieske. Tutti i diritti riservati.

Accent on Jazz: The King Wears a Cockeyed Crown [Accento sul jazz: il re porta la corona di traverso], di Tony Gieske, «The Washington Post», 25 giugno 1961, p. G4. Ristampato con l'autorizzazione di Tony Gieske. Tutti i diritti riservati.

Finally Made [Alla fine ce l'ho fatta], «Newsweek», 24 luglio 1961, p. 64. © 1961 Newsweek, Inc. Tutti i diritti riservati. Ristampato su autorizzazione e protetto dalle leggi sul Diritto d'autore degli Stati Uniti. È proibito stampare, copiare, ridistribuire o ritrasmettere il materiale senza esplicita autorizzazione scritta.

Note di copertina per *Africa/Brass*, riprodotte con l'autorizzazione di Verve Music Group, una divisione di UMG Recordings, Inc.

Note di copertina per *"Live" at the Village Vanguard*, riprodotte con l'autorizzazione di Nat Hentoff.

Conversation with Coltrane [Conversando con Coltrane] di Valerie Wilmer, «Jazz Journal», gennaio 1962, pp. 1-2. Ristampata con l'autorizzazione di Valerie Wilmer.

Jazzman of the Year: John Coltrane [Jazzman dell'anno: John Coltrane]. *Down Beat's Music 1962 – The 7th Annual Yearbook*, «Down Beat», pp. 66-9. Per gentile concessione dei Down Beat Archives.

John Coltrane and Eric Dolphy Answer the Jazz Critics [John Coltrane ed Eric Dolphy rispondono ai critici di jazz], di Don DeMicheal, «Down Beat», 12 aprile 1962, pp. 20-3. Per gentile concessione dei Down Beat Archives.

Lettera a Don DeMicheal, stampata con l'autorizzazione di Antonia Andrews, esecutrice dell'eredità di Juanita Coltrane, e di C.O. Simpkins.

On the Town: Coltrane's Back Better than Ever [In città: Coltrane è tornato ed è meglio di prima], di Tony Gieske, «The Washington Post», 31 agosto 1962, p. B11. Ristampato con l'autorizzazione di Tony Gieske. Tutti i diritti riservati.

Note di copertina per *Duke Ellington & John Coltrane*, riprodotte con l'autorizzazione di Verve Music Group, una divisione di UMG Recordings, Inc.

Intervista con John Coltrane, di Jean Clouzet e Michel Delorme, Parigi, 17 novembre 1962 (*Entretien avec John Coltrane*, «Les Cahiers du Jazz», 8, 1963, pp. 1-14). Ristampata con l'autorizzazione di Michel Delorme.

After Dark: His Solos Run 45 Minutes Long [Dopo il tramonto: i suoi assoli durano 45 minuti], di Ken Barnard, «Detroit Free Press», 12 aprile 1963, p. B-5. Ristampato con l'autorizzazione del «Detroit Free Press».

The Trane Rolls In to Create a Miniature UN [Trane in marcia verso una ONU in miniatura], di Bob Hunter, «Chicago Daily Defender», 16 maggio 1963, p. 16. Ristampato con l'autorizzazione del «Chicago Defender».

Intervista con John Coltrane, di Michel Delorme e Jean Clouzet, Parigi, 1 novembre 1963 (Michel Delorme, *Coltrane 1963: vers la composition*, «Jazz Hot», dicembre 1963, pp. 10-1). Ristampato con l'autorizzazione di Michel Delorme.

The Jazz Bit: A Chat with John Coltrane [L'angolo del jazz: una chiacchierata con John Coltrane], di Louise Davis Stone, «Chicago Defender», 1 agosto 1964, p. 10. Ristampato con l'autorizzazione del «Chicago Defender».

Coltrane Shaping Musical Revolt [Coltrane dà il via a una rivolta musicale], di Leonard Feather, «Melody Maker», 19 dicembre 1964, p. 6. Ristampato per gentile concessione di Lorraine Feather.

Note di copertina per *A Love Supreme*, riprodotte con l'autorizzazione di Verve Music Group, una divisione di UMG Recordings, Inc.

John Coltrane, di Joe Goldberg, da *Jazz Masters of the Fifties*, New York, Macmillan 1965. Copyright © 1965, The MacMillan Company, Copyright © 1993 Joe Goldberg. Ristampato con l'autorizzazione degli eredi di Joe Goldberg e della sua agenzia Henry Morrison, Inc.

Coltrane, Star of Antibes: «I Can't Go» [Coltrane, stella di Antibes: «Non posso andare oltre»], di Michel Delorme e Claude Lenissois (*Coltrane Vedette d'Antibes: Je ne peux pas aller plus loin*, «Jazz Hot», settembre 1965, pp. 5-6). Ristampato con l'autorizzazione di Michel Delorme.

Intervista con John Coltrane, di Michiel de Ruyter, Antibes, Juan-les-Pins, Francia, 27 luglio 1965. L'audio si può ascoltare on-line all'indirizzo http://mdr.jazzarchief.nl/interviews/coltrane/.

Note di copertina per *Meditations*, riprodotte con l'autorizzazione di Nat Hentoff.

Interviste con John Coltrane, Tokyo, 9 luglio 1966. Pubblicata con l'autorizzazione di Kaname Kawachi via Yasuhiro "Fuji" Fujioka.

Intervista con John Coltrane, di Frank Kofsky, Deer Park, Long Island, New York, 18 agosto 1966. Copyright © 1970, 1998 Pathfinder Press. Ristampata con autorizzazione.

Note di copertina per *Live at the Village Vanguard Again!*, riprodotte con l'autorizzazione di Nat Hentoff.

John Coltrane: My Impressions and Recollections [John Coltrane: le mie impressioni e i miei ricordi], di Babatunde Olatunji. Pubblicato con l'autorizzazione dell'Institute of Jazz Studies della Rutgers University.

Note di copertina per *Kulu Sé Mama*, riprodotte con l'autorizzazione di Nat Hentoff.

Intervista con Franklin Brower, di C.O. Simpkins. Pubblicata con l'autorizzazione del dr. C.O. Simpkins e di David Tegnell. Tutti i diritti riservati.

Intervista con Isadore Granoff, di Steve Provizer. Ristampata con l'autorizzazione di Steve Provizer.

Indice delle illustrazioni

p. 50 Fremer e Coltrane mentre chiacchierano bevendo un caffè nella sala arrivi dell'aeroporto di Stoccolma-Bromma, 23 novembre 1961.
Bengt H. Malmqvist/Berry Produktion Ab.

p. 54 Immagine che accompagnava l'articolo apparso su «Down Beat» il 29 settembre 1960.
Per gentile concessione di «Down Beat».

p. 63 Copertina di «Jazz News» dedicata a John Coltrane, nel numero del 27 settembre 1961.

p. 67 Coltrane fotografato a casa di Ralph J. Gleason, 2 maggio 1961.
Foto di Jim Marshall.

p. 73 Coltrane parla con Chico Hamilton nel retropalco al Newport Jazz Festival, 3 luglio 1961.
Foto di Raymond Ross. Dalla collezione di Yasuhiro "Fuji" Fujioka, per gentile concessione.

p. 98 Coltrane e Leo Wright (a sinistra) in Inghilterra, probabilmente il 17 novembre 1961.
Foto di Bill Wagg. Per gentile concessione di Mitsuo Johfu.

p. 135 Due modi di vedere John Coltrane ed Eric Dolphy. Nell'interpretazione del grafico di «Down Beat» (a sinistra) figurano due personaggi seri, quasi sinistri (specialmente Dolphy), con espressioni vagamente minacciose. Un'istantanea (a destra), invece, mostra un Dolphy sorridente e un Coltrane rilassato davanti alla casa di Trane a Queens, attorno al 1961.
Copertina per gentile concessione di «Down Beat». Foto pubblicata con l'autorizzazione di Antonia Andrews, esecutrice testamentaria di Juanita Coltrane.

p. 148 Coltrane nel retropalco all'Olympia, Parigi, 17 novembre 1962.
Foto di Roger Kasparian. Dalla collezione di Yasuhiro "Fuji" Fujioka, per gentile concessione.

p. 165 Coltrane a Milano, 2 dicembre 1962.
Per gentile concessione di Giovanni Tommaso.

p. 172 Coltrane nel retropalco a Newport, 7 luglio 1963.
Foto di Joe Alper. Per gentile concessione di Jackie Alper.

p. 188 John e Alice Coltrane all'Half Note.
Foto di Raymond Ross. Dalla collezione di Yasuhiro "Fuji" Fujioka, per gentile concessione.

p. 213 Michel Delorme intervista John Coltrane, 27 luglio 1965.
Foto di Jean-Pierre Leloir. Pubblicata con l'autorizzazione di Jean-Pierre Leloir. Tutti i diritti riservati.

p. 219 Coltrane, vincitore assoluto nei referendum del 1965.
Per gentile concessione di «Down Beat».

p. 234 John e Alice Coltrane durante l'intervista nella Magnolia Room del Prince Hotel di Tokyo, 9 luglio 1966.
Foto di Takashi Arihara. Per gentile concessione di «Swing Journal».

p. 255 La Impulse! pubblicò *John Coltrane and Johnny Hartman* insieme a *Impressions* attorno al luglio del 1963.

Indice analitico

Abart's Internationale, 69, 71
"Acknowledgement", 196
ADDERLEY Julian "Cannonball", 33, 80-1, 107, 122-5, 127
Adventure in Jazz, 5, 7n
Africa, 249-50
"Africa", 78, 149
Africa/Brass, 77, 84-5, 155, 161
"Afro-Blue", 191
"Aisha", 183
AKIYOSHI Toshiko, 39
"Alabama", 180n, 286
ALI Rashied (*ps. di* PATTERSON Robert), 229, 232, 251-2, 271
ance, 96, 114, 208
Antibes Jazz Festival, 184, 207-9, 211-2, 217, 222, 228
anti-jazz, 130, 135-6, 287
arrangiamenti (trascrizioni), 66, 77-9, 96-7, 112, 116-7, 119, 155-6, 287, 318; con più di un batterista, 229-30, 251-2, 270-1
Art Farmer Quintet, 38
Ascension, 217, 225n, 236, 244, 250
Ascension Lutheran Church, 265n
assoli estesi, 169, 189, 193, 212-3; punto di vista di Coltrane, 130-1, 191, 202-3; critiche di Miles Davis, 124; tecniche improvvisative, 114-5
Audubon Ballroom, 54
AYLER Albert, 178, 210; Coltrane confrontato con, 214, 253; Coltrane sogna di, 217; concerti in Europa, 262; parla di Coltrane, 269; risposta di Coltrane alle critiche su, 225
BAILEY Dave, 38
BAILEY Donald, 21
BAKER Chet (Chesney), 39
BALDWIN James, 205
Ballads, 256, 258
BASIE William "Count", 52, 136
BAYEN Chip, 192-3
BECHET Sidney, 55, 76, 96, 153
BELLSON Louis (*ps. di* BALASSONI Luigi), 7n
BENJAMIN Ben, 159n
BERRY Emmett, 19-20
Big Maybelle (*ps. di* SMITH Mabel Louise), 19, 112
"Big Nick", 145, 205
BIRKS [Burke, Burkes] Johnny, 7-8, 105
Black Pearls, 194
BLAKELY (BLAKEY) Art (Arthur), 20, 26, 147, 152, 157
Blue Train, 24, 45
"Blue Train", 205
"Blue Valse", 225
"Blues Minor", 78
bocchino, 102, 163, 164n, 169, 256, 259
"Body and Soul", 68
Body and Soul (Hawkins), 53
Bohemian Caverns, 141
Bolero (Ravel), 142, 213
bop, 6, 37 (hard bop), 113, 149
BOSTIC Earl, 19-20, 29, 32, 50, 54, 122, 170, 239
BRÉMOND Gérard, 41
"Broadway" (Akiyoshi), 39
BROWN Lawrence, 19-20
BROWN Marion, 218
BURNETT Frances, 80-1

Burns Ralph, 38
Butler Frank, 288
Byrd Donald (*ps. di* Toussaint Donaldson), 194, 227

Carney Bill, 32, 51
Carno Zita, 43
Carroll Joe, 113
Carter Benny (Bennet), 49
Chambers Paul, 25, 43, 115, 194
Chambers' Music, 48-51
"Chant" (Hawkins), 38-9
"Chasin' the Trane", 88n, 90, 149, 182, 253-4, 256
Chasin' the Trane (Thomas), 178
Chat qui pêche, Le, 228
Chautemps Jean-Louis, 108
Cherry Don (Donald), 228, 253
Cobb Jimmy, 115
Coleman Ornette: l'evoluzione del jazz e, 58n, 103; come modello ispiratore, 85-6, 99, 117, 201-2, 236-7; come musicista favorito di Coltrane, 233, 237; stile musicale di, 72-3, 150; tecniche dodecafoniche nella musica di, 162
Coles Johnny, 29
Collins Rudy, 274
Coltrane Alice (McLeod), 188, 232-4, 271
Coltrane John William: autocritica, 33-4, 41; brani favoriti, 115, 178-9, 184, 240; dieta e gusti alimentari, 48, 63, 109, 111, 141, 208, 223, 241; famiglia, 29, 35-6, 48-9, 112, 120-1, 205; finalità della musica per, 100-1, 229; inizio carriera, 18-20, 29-33, 49-51, 112-4, 121-2, 201; morte, 278, 282-3; musicisti favoriti di, 14-6, 176, 233; nuove tendenze jazz per, 82-4, 103, 170, 192-3; personalità, in concerto, 58n, 65, 142, 188, 203-4, 212-3; personalità, in generale, 52, 61-5, 92, 95, 105, 107-8, 141-2, 175-6, 183-4, 186, 203-6, 208, 282-3; premi, 75-6, 170; strumento, studio dello, 67-8, 176, 204-5, 208-9, 225, 238-9, 267-8; "studiare in pubblico", 123-4, 188, 238-9; uso di droghe, 16, 48, 63, 122; vegetarianesimo, 111, 241
Coltrane Juanita Naima "Nita": brani dedicati a, 42-3; sulla dedizione di John alla musica, 124, 199-200, 205; come incoraggiamento per John, 36, 62; registrazioni fatte da, 114; tournée lontano da, 206, 224
Coltrane Toni, 36, 169
Coltrane Live at Birdland, 286
Commissione per le licenze di vendita di liquori, 9
comunità afroamericana, 236, 243-4, 247-48, 252-3
Concertgebouw, Amsterdam, 220
concerti: all'aperto (distrazioni da interferenze esterne), 176, 219-21; nei club (svantaggi di suonare nei), 247; confronto con registrazioni, 95-6; critica allo "studiare in pubblico", 123-4, 188, 238-9; personalità di Coltrane nei, 65, 104, 135, 203-4, 212, 282; presentazioni e annunci nei, 58n, 188, 283; problemi di acustica nei, 95-6, 115, 178, 192-3, 220, 245; strutture jazz convenzionali nei, 154, 172; *v. anche* pubblico
contratti discografici, 240
Cook Junior, 33
Copland Aaron, 138-9
"cortine di suono" (strutture armoniche): album con, 83-4; critiche su, 129; libertà ritmica da, 85, 93, 99, 284-5; origine del termine, 124; come stile musicale, 73, 77, 81; sviluppo di, 33-4, 56, 70
"Cousin Mary", 42, 112
Crawford Marc, 107
"Crazy Rhythm" (Herman), 38
"Crescent", 180n, 214
Crescent, 211, 213-4
Crosse Gay, 5, 7n, 19, 29
Cunningham Bob, 105

Daisy Mae and the Hepcats, 19
Dameron Tadd (Tadley), 110
Davis Art: brani dedicati a, 201; componente del gruppo di Coltrane, 97, 119, 155, 202-3; introduzione di due bassisti con, 78; citato da Coltrane nelle note di copertina, 196
Davis Miles: collaborazioni su disco con Coltrane, 203-4; Coltrane nel gruppo di, 18, 20, 24, 36, 51, 55-6, 69-70, 102-3, 112-3, 122-4, 170, 172-3, 261; contributo al jazz di, 14, 103; critica alla lunghezza dei brani di Coltrane, 124; interviste con, 71; come modello, 32-3, 42-3, 84, 99-100, 108, 176, 201, 238; performance, 9, 115; personalità di, 113; scioglimento del gruppo di, 33, 200n; stile musicale, 72, 201
Davis Nathan, 226

Davis Steve, 57, 97, 155
Dickerson Walt, gruppo di, 5
Dixon Bill, 249, 257
Dolphy Eric: arrangiamenti e materiali per il quartetto, 116-7; con Coltrane, 135; in copertina sulle riviste, 135; dischi di, 106; filosofia e obiettivi musicali, 132, 134; ingresso nel gruppo di Coltrane, 85, 98-9, 133; introduzione di due bassisti con, 97-8; come modello ispiratore, 99, 110, 202; morte, 266-7, 287; note di copertina che parlano di, 77-8, 88-90; personalità, 105; stile musicale, descrizioni, 95, 130-7, 150-1, 256; suonare con, 90, 127, 151, 256; uscita dal gruppo, 161, 202
Dorham Kenny (McKinley), 69
«Down Beat» (rivista): omaggio a Dolphy, 287; premi e referendum, 75, 169, 260; recensioni, 95, 130, 269, 281, 287; risposte di Coltrane alle critiche di, 257-8
Drakes Jesse, 15
droghe, 48, 63, 122, 171, 283
"Drum Thing, The", 211, 214
Drury Ray, 7

Ellington Edward Kennedy "Duke", 99, 144-5, 285, 306
"Equinox", 124n
Evans Bill (William), 38
Evans Gil (*ps. di* Green Ian Ernest Gilmore), 156
"Ev'ry Time We Say Goodbye", 115, 157
Expression, 280, 289

"Fair Weather" (Baker), 39
Farmer Addison, 38
Farmer Art (Arthur), 38
Fascista Estetico, 71-2
filosofia musicale, v. sperimentazione ed esplorazione
Five Spot, 15-6, 23, 110, 114, 248
Flanagan Tommy, 42
formato "tema-assolo-quattro-tema", 207
Fujioka Yasuhiro "Fuji", 107n

Garland Red, 29, 50, 121, 194
Garrett Donald, 124-6, 128, 288
Garrison James "Jimmy": citazioni nelle note di copertina, 196, 270; su Coltrane, 207; come componente del gruppo, 155, 175, 187, 202, 232; descrizione dello stile musicale, 142; influenza di, 270; registrazioni con, 88n
Gay Crosse and His Good Humor Six, 5
Getz Stan, 21, 33, 48, 320 (*ps. di* Gayetzky Stanley)
"Giant Steps", 42
Giant Steps: note di copertina, 41-3, 45, 284; recensione di Coltrane, 45; stile musicale, 83-4, 99, 158, 165
Gillespie John Birk "Dizzy": Coltrane nella band di, 19, 29, 31, 50, 113, 121, 170; concerto all'Olympia, 105-6; contributo alla musica di, 14; come modello ispiratore, 53, 81; personalità e carattere, 104
Gilmore John, 254
giovane tenore arrabbiato, 31, 44, 58n, 101-3, 124-5, 142, 224
Gitler Ira, 56, 124
Glenn John, 55
Gogh Vincent van, 139
Golson Benny, 14, 33, 38-9
Gordon Dexter, 33, 36, 46, 121, 123, 125, 176
Graham Billy, 26
Gray Wardell, 121, 123
"Green Dolphin Street" (Davis), 103
"Greensleeves", 78, 157, 186, 201, 206
Griffin Johnny, 39, 228
Griffith Johnny, 80
Gryce Gigi, 14

Haden Charlie, 73
Half Note, 114, 186, 188
Hartman Johnny, 177, 224, 255, 256, 258-9
"Have You Met Miss Jones" (Webster e Tatum), 39
Hawkins Coleman "Bean", 22, 33, 38-9, 53, 81, 108, 125, 144
Heath Al, 51
Heath Jimmy, 7n, 29, 53, 113
Heckman Don, 205, 269, 271
Herman Woody (Woodrow), 38
Higgins Billy, 57n
Hi-Tones, 51
Hodeir André, 110
Hodges Johnny "Rabbit": Coltrane con il gruppo di, 19, 29, 32, 50, 122; come modello ispiratore, 14, 49, 53, 107, 112, 144, 176
Horace Silver Quintet, 38
Hubbard Freddie (Frederick), 218

Impressions, 177, 213, 255-6
"Impressions", 209, 212, 225

improvvisazione: caratteristiche, 123-4; composizioni che danno spazio alla, 42, 271-2; di gruppo, 250; rapporto con la "new thing", 150; delle percussioni, 173; preferenza per periodi brevi o lunghi, 151; sistema dodecafonico e, 162, 205; standard jazz e, 157; come "studiare in pubblico", 123-4, 188, 238-9; *v. anche* sperimentazione
Impulse, 258, 274
"In a Sentimental Mood", 145
International Jazz Critics Poll, 76
Interracial Jazz Society, 9
It Club, 288
IZENZON David, 246

JASPAR Bobby, 39
"jazz", 138, 232, 246n, 247, 318
Jazz Composers' Guild, 210, 248
Jazz Gallery, 48, 205
Jazz Institute of Chicago, 129
John Coltrane and Johnny Hartman, 255
JOHNSON Dewey, 210, 218
JOHNSON James Louis, 38
JOHNSON Jimmie, 19
JONES Elvin: citato nelle note di copertina, 88, 195, 229; componente del gruppo di Coltrane, 57n, 70, 105, 175, 187; dipendenza dalla droga, 171; nel gruppo di Rollins, 21; ingresso nel gruppo di C., 110; problemi di comportamento, 224, 226-7; stile musicale, 142, 173, 191, 286-7; suonare con, 90, 116, 170, 203, 252; tecniche improvvisative, 173; uscita dal gruppo, 211, 235, 251-2
JONES Henry "Hank", 38-9
JONES Philly Joe, 18, 29, 51, 113, 200
JONES Quincy, 14
JORDAN Louis, 19, 49
"Juno Sé Mama", 280

"Kafi Holi" (Shankar), 107
KHAN Ali Akbar, 201
KAMUCA Richie, 21
KAWACHI Kaname, 231
KELLY Wynton, 115
KENTON Stan (Stanley), 21
KIRK Roland, 184, 237, 240
KOENIGSWARTER Pannonica de (baronessa), 114, 291
"Ko-Ko" (Ch. Parker), 149
KOLAX King (*ps. di* LITTLE William), 19, 49-50, 112
koto (strumento giapponese), 240
KROG Karin, 225
Kulu Sé Mama, 280-1
"Kulu Sé Mama", 280

LAROCA Pete, 57
LATEEF Yusef, 57, 274-6, 278
LELOIR Jean-Pierre, 213
Let Me Tell You 'Bout It (Leo Parker), 7n
LEWIS Juno, 280
LEWIS Mel, 105
Live at Birdland, 213
"Live" at the Village Vanguard, 88-91
Live at the Village Vanguard Again!, 269-72
"Lonnie's Lament", 211, 214
Love Supreme, A, 195-8, 213-4, 217-8, 225, 229
"Love Supreme, A" (poesia), 196-7

Malcolm X (*ps. di* LITTLE Malcolm), 236, 242n, 243, 245, 263
MARSHALL Wendell, 21
"Mary's Blues", 112
MASSEY Calvin, 54
MATHIEU Bill, 107, 140
Mating Call, 110
MATSUMOTO Hidehiko, 238
MCGHEE Howard, 113
McKie's Disc Jockey Lounge, 171, 190
MCLEOD Alice, v. COLTRANE Alice
Meditations, 229-30
mercato discografico, 205-6, 246-8, 273, 275-6; affermazione della creatività nel, 138-40; cambiamento ed evoluzione del, 43, 57-8, 103, 288-9
Messengers, v. BLAKELY [BLAKEY] Art
MINGUS Charles "Charlie", 97, 103, 116, 147, 149, 152, 238
MOBLEY Hank, 38
Modern Jazz Quartet, 3
Modern Jazz This Week (progr. radio), 231
MONK Thelonious: collaborazioni su disco con, 110; Coltrane nel gruppo di, 33, 36, 55, 113-4, 117, 122; contributo al jazz di, 14; errori nelle registrazioni con, 22; lavorare con 284; come modello ispiratore, 33; personalità, 113; prove e concerti con, 15-8; stile musicale, 107-8
"Monk's Mood", 16
MONTGOMERY Wes, 97, 109, 202
"Mox Nix" (Art Farmer Quintet), 38
"Mr. P.C.", 43
MURRAY Sunny, 214, 287

"Music and Imagination" (Copland), 138
musica come: emozione, 33, 41, 170, 192, 204-5; empatia, 266; espressione, 34, 134, 232-3, 235, 237, 243, 246; formazione (influenza), 263; progettualità, 1, 31, 100-1, 132, 137, 229, 289; riflesso dell'universo, 134-5; verità, 13-4, 287
musica africana, influenze, 77-8, 157-8, 187, 210, 249, 251
musica asiatica, influenze, 249
musica atonale, 181-2
musica classica, 64, 86, 110, 138, 237
musica d'avanguardia, 107, 130
musica dodecafonica, 106, 160, 162, 205
musica indiana, influenze, 107, 116, 158, 176, 200-1, 223
musica modale, 158, 201
musica pop, 176-7
musicisti neri nel jazz, 152-3, 205, 243, 248-9, 273, 277
My Favorite Things, 84, 106, 108, 110, 259
"My Favorite Things": come brano favorito, 115; critiche e risposte, 93, 131; dettagli della composizione, 115; esecuzioni di, 99, 184n, 191, 209, 212, 225; note di copertina per, 270-1; riflessi della personalità di Coltrane in, 65; scelta del sassofono in, 153, 206

"Naima": come composizione favorita, 179, 183; esecuzioni di, 212, 225; struttura musicale di, 42-3, 66, 269-70
"new thing", 130, 150, 236
Newport Jazz Festival, 31, 73, 172, 238
NICHOLAS George "Big Nick", 145
Night at the Village Vanguard, A (Rollins), 20
Njårdhallen, concerto a, 175, 178
NORDSTROM Bengt "Frippe", 178n
nuova musica, accoglienza in Europa rispetto agli USA, 260-2
"nuova musica nera", 243

Olatunji Center of African Culture, 273, 275, 277
Olé Coltrane, 84, 97, 151, 323
"Olé", 201
Olympia, concerti all', 107, 115, 146-7, 148
"'O sole mio", 224

PARKER Charlie: Coltrane a confronto con, 125, 207; contributo alla innovazione nel jazz, 14, 192-3; come modello ispiratore, 20, 32-3, 39, 49, 51, 53, 81, 122, 125
PARKER Leo, 7n
PERKINS Bill, 21
PETTIFORD Oscar, 38-9
politica in musica, 232, 245-6
PORTER Lewis, 111, 145
POWELL Bud, 20, 55, 184
POWELL Richard, 19
PRINGLE Doug, 195
"Psalm", 195-6
pubblico: composizione razziale del, 191, 243-4; comprensione dello stile musicale, 192, 214, 238, 257-8; reazioni emotive, 34, 41, 104, 192, 205, 244, 285; reazioni negative, 58n, 112, 227
"Pursuance", 196

quartetto di John Coltrane: composizione di brani originali per, 180-1; membri del gruppo, 164, 175, 187; performance, 96, 171-3, 184-6, 190-3; qualità dei musicisti, 164
QUINICHETTE Paul, 38
quintetto di John Coltrane; caratteristiche/tendenze del, 142; differenze tra arrangiamenti per il quintetto e il quartetto, 94, 116-7, 151; introduzione dei due bassisti, 96-7, 119, 154-5; membri del gruppo, 48, 57, 71, 85-6, 89-90; tour europeo, 92, 116
quintetto di Miles Davis, 9, 44, 46-7, 107n, 320

RA Sun (*ps. di* BLOUNT Herman), 251-2, 255
raga, 107, 200-1
Raga pouria Danashri (Shankar), 107
RAHIM Emanuel, 272
Ralph J. Gleason's Conversations in Jazz (serie radiofonica), 66
RAVEL Maurice, 142, 213
referendum di popolarità, 108-9, 120, 219, 260-1
registrazioni, 96, 113-4
religione: concetto di Dio, 210, 235, 290; concetto universale e, 12, 229, 235, 239; dischi dedicati a Dio, 195-8, 216, 229; nella famiglia di Coltrane, 11-4; musica come espressione di, 13, 289
"Resolution", 196
ROBINSON Doris, 5
ROLLINS Theodore "Sonny": Coltrane a confronto con, 20, 33, 37, 126; capacità musicale di, 14, 237; l'evoluzione e il

progresso del jazz e, 104; con il gruppo di Miles Davis, 20; come modello ispiratore, 33, 46, 123; performance senza pianoforte, 200
"Roots of Africa, The" (concerto), 277
"'Round Midnight", 173-4
RUSSELL George, 85, 156

Salle Pleyel, 184, 211, 222, 226-7
SALZEDO Carlos, 169, 176, 233-4
SANDERS Pharoah [Farrell]: il contributo al jazz di, 210; espressione individuale, 232; improvvisazione di gruppo con, 250; ingresso nel gruppo, 232; performance, 288; stile musicale, 218, 270-1; suonare con, 230, 252
sassofoni: formazione del gruppo con due, 237, 252; scelta tra tenore e soprano, 96, 153-4, 163-4; uso insieme di tenore e soprano, 259-60
sassofono contralto, 52-3, 260, 284
sassofono soprano: cambiamenti nello stile musicale con, 259-60; popolarità del, 193, 206; problemi di intonazione con, 93-4, 208; scoperta del, 76, 96
sassofono tenore, 96, 153-4, 163-4, 208, 259-60
scelta dei brani e del materiale, 57-8, 103, 181; composizione del gruppo e, 180-1, 286-7; per flessibilità improvvisativa, 42, 272; metodologia, 42, 66, 98-9; origini della poesia, 195, 211, 214-5; ricerca di materiale, 57-8, 90-1, 103, 127, 180-1, 213; sviluppo tematico, 153, 157
SCHIFRIN Lalo, 105-6, 110
SCHMALER Wolf, 48
SCOTT Shirley, 51
segregazione nei locali notturni, 9
sestetto di Miles Davis ("Miles Davis All Stars"), 9, 22, 35
"Seven Come Eleven", 7
SHANKAR Ravi, 106-7, 116, 158, 176, 200, 233-4
Shelly's Manne Hole, 192, 244
SHEPP Archie, 196, 210, 214, 218, 254
"Shifting Down", 69
SHORTER Wayne, 14, 62
SILVER Horace, 14, 33, 38
Since Debussy (Hodeir), 110
sitar (strumento), 164-5
Sketches of Spain (Davis), 201
SMITH Jimmy, 20, 122
SMITH Tab (Talmadge), 49, 53
"So What", 212
"Softly as in a Morning Sunrise", 89
Someday My Prince Will Come (Davis), 203
Something Different (Ayler), 178
Soultrane, 45
"Soulville" (Horace Silver Quintet), 38
sperimentazione: critiche alla, 123-4, 188; finalità della, 91, 124, 269; importanza della, 43, 57-8, 103, 289; come stile musicale, 43, 70, 209; *v. anche* improvvisazione
"Spiritual", 88, 201, 260
STEELE Warren B., 49
STEWARD Herbie, 21
STITT Sonny, 33, 36, 121, 123, 191
strutture armoniche, v. "cortine di suono"
strutture melodiche, 66, 83-4, 107, 166, 214
strutture ritmiche: come fine, 58, 126, 187; introduzione di due bassisti, 77-8, 96-7, 119, 154-5; introduzione di due batteristi, 229-30, 251; libertà delle, 42, 84-5, 93, 99-100, 285-6
SULIEMAN Idrees, 38-9
Sunday Afternoon Happening, 277
suono, concezione del, 96, 154, 284
sviluppo tematico, 153, 157
swing, 135-7
"Syeeda's Song Flute", 42, 66, 183

TATUM Art (Arthur), 39, 55
TAYLOR Art (Arthur), 194, 228
TAYLOR Cecil, 103, 117, 177, 179, 205, 214, 254
TCHICAI John, 210, 218
THAXTON Freddy, 7
Thelonious Monk with John Coltrane, 110
THIELE Bob (Robert), 88, 144, 196, 245, 286
Third Stream Music, 262
THOMAS J.C., 178
THOMAS René, 39
trascrizioni, v. arrangiamenti
"True Blues", 112
TYNAN John, 95, 130, 150
TYNER McCoy: all'Antibes Jazz Festival, 223; assoli nei dischi dal vivo, 89; citato nelle note di copertina, 77-9, 88, 196; componente del gruppo di Coltrane, 48, 57, 70, 175, 187; in Francia, 105; ingresso nel gruppo di Coltrane, 110; lunghezza dei brani, 130; personalità, 226; stile musicale, 93, 142; suonare con, 117, 203; uscita dal gruppo, 211, 235, 251-2

VAN GELDER Rudy, 196
"Venga Vallejo", 201
Vietnam, guerra del, 239, 246
Village Gate, 75
Village Vanguard, 88
VINSON Eddie "Cleanhead": Coltrane con il gruppo di, 19, 29, 50, 113, 121; come modello ispiratore, 80; sulle sperimentazioni di Coltrane, 128
VOLD Jan Erik, 175

WAGNER Jean, 148
WARE Wilbur, 16, 97, 114, 116
WEBB Joe, 19, 49
WEBSTER Ben, 39, 53
West Coast, stile, 21
"West End Blues", 149
WHITE Chris, 274
WILLIAMS Martin, 125, 140
WILLIAMS Tony, 184
WILSON Shadow, 114
"Wise One", 180n, 211, 214
WORKMAN Reggie: componente del gruppo di Coltrane, 70, 88; in Francia, 105; introduzione dei due bassisti e, 78, 97, 119, 124n, 155; maturità musicale di, 116; stile musicale di, 90
WRIGHT Leo, 98, 105
WRIGHT Charles "Specs", 5, 7

YOUNG Lester "Pres": l'evoluzione del jazz e, 193; come modello ispiratore, 21, 39, 52, 81, 108, 112, 121-2, 125, 175-6, 193; talento musicale di, 14