

GERRY HEMINGWAY ▲

UNA RICERCA INFINITA

Parla il batterista e compositore di New Haven, inesausto sperimentatore del jazz di oggi

DI ELIA MORETTI

■ **«Kernelings», il tuo lavoro più recente, è una collezione di tuoi lavori solistici dal 1995 al 2012: brani formali, improvvisazioni, musica acustica ed elettroacustica, più un dvd di opere videoartistiche completamente tue.**

C'è una parte di me che ho accantonato, dopo averla toccata solamente di quando in quando nella mia vita creativa. Facilmente la mia strada avrebbe potuto essere quella della videoarte, anziché della musica, e recentemente ci sto tornando sempre di più. Il dvd non è un documentario musicale: le idee visive sono basate sul medesimo pensiero di molta mia musica da solista; anche i livelli di astrazione sono analoghi. Il dvd contiene un pezzo per piatto sospeso e un lavoro multimediale di trent'anni fa, che dà una prospettiva storica. «Kernelings» documenta il punto in cui mi trovo come artista solista: un filone che ho inaugurato nel 1974.

■ **Qual è il filo conduttore nella tua poetica?**

Per quanto riguarda il lavoro solista del cd, c'è un piccolo filo conduttore per il fatto che la sequenza in cui ho messo le registrazioni narra una specie di storia. Tengo all'esperienza lineare dell'ascoltatore tessendo una sorta di drammaturgia, come il flusso del movimento nella danza moderna. La videoarte e la musica si completano vicendevolmente. Il video riflette ciò che penso musicalmente. Inoltre volevo offrire al mio pubblico un'esperienza più

ricca e profonda. Il pezzo *Kernelings* è diviso in quattro parti, come i movimenti di una sinfonia o i capitoli di un libro. Il processo creativo è analogo a quello delle mie precedenti esperienze di musica elettronica, già a partire da *The Dawntreader*, per nastro magnetico, in «Solo Works».

■ **Sei soddisfatto dei risultati della tua lunga ricerca?**

Forse solo provvisoriamente. Il completamento di un progetto così importante mi rende irrequieto. Il lavoro solistico è l'area musicale dove posso identificare e raffinare più chiaramente i miei obiettivi. Per sua natura offre un percorso di autorivelazione, perché sei solo tu e devi arrivare a una conoscenza di te stesso: ne esce poi un'immagine trasparente, nuda di chi sei. Quando ascoltai per la prima volta Wadada Leo Smith in *solo* a New Haven, dove sono cresciuto, fu per me la scoperta di un meraviglioso veicolo sia per il musicista sia per l'ascoltatore, che si trovano faccia a faccia: è una forma di comunicazione molto diretta e intima. Negli anni ho avuto la fortuna di ascoltare molti concerti in *solo*, anche di musica classica o di musicisti di strada. Per me sono molto speciali.

■ **Oltre a Wadada chi altri ti ha guidato in questi quarant'anni?**

Wadada fu certamente una delle influenze più significative. Poco dopo di lui sentii anche Oliver Lake in *solo* e

fu eccezionale pure lui. Negli anni in cui vivevo là nel Connecticut – 1972-79 – non sentii molti batteristi in solitaria: Max Roach, ma conoscevo già i suoi pezzi in *solo* dai dischi, e Papa Jo Jones, a metà anni Settanta. Cercai dischi di sola batteria e ne trovai di Pierre Favre, di Milford Graves e Andrew Cyrille, e pure il 10 pollici di Baby Dodds «*Talking And Playing Drums*», per la Folkways. Studiai tutti quei lavori per acquisire una conoscenza di ciò che era stato fatto fino a quel momento con il mio strumento. Facevo parte di una comunità che esplorava la musica solistica da molti punti di vista: c'era per esempio il disco *Sackville* di George Lewis; ovviamente c'era Anthony Braxton, che incise «*For Alto*» nel 1969 influenzando moltissimi altri. Il *solo* era un argomento caldo tra fine anni Sessanta e inizio Settanta. Saltai su quel treno pensando che avesse un tragitto interessante.

■ **E nella musica elettronica quali sono le tue influenze?**

Quand'ero molto giovane un lavoro elettroacustico di Berio ebbe un peso enorme nella nascita del mio interesse per la musica elettronica: mio fratello ci fece ascoltare *Visage* con le luci spente e il focolare silenziosamente tremolante. Per venti minuti intrapresi un viaggio con i vocalizzi di Cathy Berberian e i miscugli sonori di Berio. Per la prima volta mi sentii trasportato: penso che non sapessi dov'ero duran-

te quell'ascolto. Poco dopo, a dodici o tredici anni mi, ritrovai a giocare con i nastri: mio padre aveva un registratore a bobine Wollensak e io facevo scorrere il nastro dall'una all'altra per ottenere echi e iterazioni. Non sospettavo che qualcun altro (Terry Riley) l'avesse già fatto sistematicamente. Io mi stavo solo divertendo. Sono cresciuto circondato dalla psichedelia, al culmine verso fine anni Sessanta. I miei due fratelli, di sette e dieci anni più grandi, facevano parte a pieno titolo della generazione Woodstock e io ne ero affascinato. C'erano per esempio Ken Kesey e i Merry Pranksters, pionieri delle esperienze multimediali spesso chiamate *be-ins*. E fui influenzato anche e soprattutto dalla *musique concrète*, da Stockhausen e successivamente dalla scena di sintesi analogica della West Coast, con compositori come Morton Subotnick. Ero entusiasta di quella musica. A diciassette-diciott'anni mi trovai nello studio di musica elettronica della Yale University grazie a un amico che era studente lì: lavorammo con il sintetizzatore analogico Arp 2600 e con sei o sette registratori a bobine Ampex di alta qualità. Ero in paradiso. Quindi già quando iniziai a suonare la batteria ero incuriosito dalla musica elettronica.



JH STUDIO



LUCIANO ROSSETTI / PHOCUS

■ **In *Hymn Away* alcuni timbri mi ricordano la musica techno di Detroit: per esempio Jeff Mills o Juan Atkins. Sono effettivamente fra i tuoi riferimenti in ambito elettronico?**

Non particolarmente in quel brano, che è un'elegia in ricordo di mio padre, che è morto poco prima. Partii dall'idea della risonanza: quando colpisci la batteria, questa risuona per un attimo perché le pelli vibrano e il fusto del tamburo raccoglie le vibrazioni che si affievoliscono, in modo analogo a come funziona la memoria. In tal modo volevo ricordare mio padre, coinvolto nella musica per tutta la vita sebbene non fosse la sua professione. Il ricordo di lui che suona Bach all'organo mi ha suggerito il gioco di parole tra *hymn*

e *him*. I campionamenti usati in quel brano sono molto simili a una batteria acustica, che peraltro spesso suona sopra ai campionamenti, il che può forse richiamare la relazione di un soggetto che sia parte di un altro, come il bambino e il suo genitore.

■ **Il dvd contiene anche un'intervista, dove dici che la natura è una risorsa importante per la tua poetica, la tua creatività e la tua immaginazione. Come ti hanno influenzato il panorama e la natura della Svizzera, dove vivi da qualche anno?**

Sono cresciuto in un ambiente rurale: all'epoca i sobborghi di New Haven erano circondati da alberi e boschi. Prima di trasferirmi in Svizzera ho passato

più tempo possibile nella natura, anche se la mia vita è stata per lo più urbana. Una volta, su un'isola nel lago Huron, passeggiando da solo a notte fonda mi sedetti ad ascoltare il vento soffiare attraverso gli alberi e il fruscio dei rami: quella fu un'ispirazione musicale e un modello di organizzazione ritmica e timbrica. Intorno a Lecerna, dove vivo da cinque anni, ho natura in abbondanza. Certe cose del mio film vengono da lì, benché prima avessi girato video in tutto il mondo per dieci anni.

■ **Tu sei un polistrumentista ma in «Solo Works» suoni solo la batteria.**

In effetti, suono strumenti melodici in quasi metà dei miei dischi e sulle percussioni classiche, pur essendo autodi-

datta, ho suonato operistica, sinfonie, cameristica. Anche in «*Kernelings*» ho suonato un po' di percussioni a tastiera; prima era accaduto di rado perché ero troppo impegnato sulla batteria: sì, avevo registrato un paio di pezzi per marimba sola ma non ero soddisfatto. Il linguaggio della mia musica per batteria è stato approfondito e raffinato nel tempo e in parte deriva dalla relazione con gli strumenti intonati.

■ **May Bell mi richiama il gamelan di Giava, mentre Ohwhoshegoshey pare una canzone dell'Africa occidentale. In che modo la tua musica è influenzata da quella di altre culture?**

Sono associazioni molto comprensibili, anche se in realtà sono due brani improvvisati, privi di riferimenti predefiniti. Ma qualsiasi improvvisatore e compositore attinge continuamente da quanto ha incontrato lungo il suo percorso di ricerca. Tra le mie ispirazioni ci sono culture musicali di luoghi e periodi storici differenti, che arricchiscono le mie possibilità di musicista; e sicuramente avrò toccato moltissime cose che potrebbero richiamare ciò che a ogni ascoltatore è più familiare. Nel caso del *solo* dedicato a Chick Webb conosciamo il riferimento: sappiamo chi sto celebrando, anche se non cerco di suonare come lui; direi piuttosto che è il mio modo di indossare i suoi vestiti esplorandone a mio modo tradizione e linguaggio.

■ **Lo stesso valeva per For Buhaina, dedicato ad Art Blakey, in «Acoustic Solo Work 1983-95»?**

Quello era un'assolo spontaneo registrato in concerto pochi giorni dopo che Boo-Boo aveva lasciato il pianeta. L'avevo visto molte volte e ci eravamo anche conosciuti. Ho avuto la fortuna di vedere suonare molti maestri: sono troppo giovane per aver as-

sistito a un concerto di Chick Webb ma ho visto di persona grandi come Jo Jones, Cozy Cole, Tony Williams, Philly Joe, Grady Tate, John Bonham, Clyde Stubblefield... Sono stato seduto al fianco di Elvin Jones durante una registrazione e allo Slugs', da adolescente, lo vidi abbastanza da vicino da essere colpito da uno spruzzo del suo sudore quando si abbandonò allo swing più feroce.

■ **Qual è quindi la tua relazione con la storia relativamente breve della batteria?**

Nel mio primo concerto in *solo* decisi di rendere omaggio a quattro innovatori dello strumento. Fino a una certa epoca la batteria si limitò a contribuire al fondale su cui si sviluppavano le idee musicali: nessuno lo considerava uno strumento solista. Chick Webb fu uno dei primi a esibirsi in *solo*. E quindi una delle dediche di quel mio primo concerto solista, nel 1974, andò a lui.

■ **E le altre tre?**

Max Roach, Sunny Murray e Tony Williams. Rimane una scelta arbitraria. Ovviamente ci sono altri innovatori o qualcuno potrebbe dire che Max è meno innovatore di Kenny Clarke, il quale fu effettivamente un vero rivoluzionario: fu lui a cambiare il ruolo del batterista dallo swing al bebop e ne soffrì, perdendo il lavoro stabile di batterista swing. Innovare non era semplice in una cultura con regole severe. Roach comunque innovò l'arte dell'assolo di batteria nel contesto del suo gruppo e anche in concerti da solista. Su di me ebbe un impatto immenso. Murray fu magari meno significativo come solista ma la sua innovazione di smettere di tenere il tempo è una pietra miliare nella storia della batteria e per il ruolo del batterista in un ensemble. Fece

cose che esulavano ciò che era considerato accettabile per il suo strumento; dovette esserne molto convinto, dal momento che spesso la sua arte non fu apprezzata né capita. Tony Williams fondamentalmente riprogettò il suono dello strumento combinando diverse innovazioni precedenti: per esempio suonava free ma sul tempo, reinventò il modo di tenere il tempo e cambiò molte cose, tra cui certe impostazioni tecniche.

■ **Cosa ti aspetti dal futuro della batteria?**

Vorrei una rivalutazione della batteria solista, sulla quale mi sto concentrando anche nell'insegnamento. Molti miei allievi suonano benissimo – sanno fare cose incredibili, di cui io non sarei capace – ma spesso quando arrivano all'assolo non riescono a mantenersi a quei livelli. Dischi solistici come «*Kernelings*» hanno quindi per me anche un valore didattico, oltre che artistico. L'idea era un lavoro di batteria solista che si desiderasse ascoltare più di una volta. È l'obiettivo di ogni cd ma in questo caso ho cercato di creare canzoni per batteria. Negli ultimi anni mi capita più spesso di cantare: ho iniziato con canzoni convenzionali, con i testi, esplorando la mia voce naturale e le mie abilità di cantante. Sto lentamente acquisendo la capacità e il coraggio di cantarle in pubblico sempre più spesso. Ormai fanno parte del mio programma solistico, con l'accompagnamento di un campionario. Mi piace la natura diretta del canto, che mi pare faccia parte del modo in cui suonano la batteria.

■ **Nel 2002 avevi già esplorato la canzone con il riuscitissimo «Songs», alla testa di un ensemble molto interessante per il quale scrivesti musica e testi.**

Sono felice che ti sia piaciuto: fu il mio primo tentativo di scrivere e produrre canzoni. Penso che tornerò a scriverne di più. Ora canto canzoni altrui ma magari tornerò a essere un cantautore! Però al momento voglio solo conoscere meglio la mia voce.

■ **Hai detto che in «Kernelings» improvvisi alcuni brani, mentre le registrazioni precedenti erano basate su composizioni. A me sembra che comunque tu improvvisi con una forte struttura formale in mente, esattamente come se stessi componendo al momento. Composizioni istantanee?** Spesso le mie composizioni hanno avuto improvvisazioni come punto di partenza. Lentamente lego quei fili in pezzi con una struttura formale, ovvero brani che posso ripetere rifinendo una struttura più o meno identica ogni volta. Quando invece suono qualcosa che ho in testa al momento, possiamo parlare di composizioni istantanee, locuzione che associo a Misha Mengelberg e all'Icp: è un ottimo modo di descrivere persone che improvvisano con tendenze compositive e certamente è una buona definizione del mio orientamento come improvvisatore. Tuttavia io sono anche compositore. Quando suono ho sempre tendenze strutturalistiche, che talvolta devo combattere. Provo a lasciarmi andare ma ogni volta che improvviso lavoro con la memoria e la consapevolezza di tutto ciò che suono. Sono consapevole della progressione lineare, della tempistica, del fraseggio; mi chiedo come ogni elemento entri nell'armonia generale, e quale sia l'armonia in ogni dato momento. Produco un suono; gli permetto di trovare qualcosa; vado dove mi guida; in tal modo sto creando una forma. Dovremmo fare più attenzione con la parola «composizione», perché la composizione è una procedura for-

male che richiede molto tempo e spesso non è spontanea. In questo periodo sto lavorando a una composizione: ogni giorno. È un brano per orchestra d'archi e assorbe molto del mio tempo. Possono essere necessarie centinaia di ore di lavoro per creare dieci minuti di musica: questa è composizione e non è lo stesso della composizione istantanea e dell'improvvisazione. D'altra parte tutto il lavoro che sto facendo come compositore nutre le altre parti del mio essere musicale. Quando lavoro molto come compositore, non suono o non mi esercito regolarmente sullo strumento. Ma quando torno a suonare trovo che le mie idee musicali siano arricchite, anche se devo rifarmi i muscoli!

■ **Pensi che sia possibile scrivere tutto ciò che suoni?** L'ho fatto per alcuni pezzi più vecchi, su richiesta degli allievi che analizzavano il mio lavoro. È difficile ma possibile. Ci vuole tanto tempo e al momento non è una forte priorità. Ho usato partiture nel mio lavoro solistico precedente. Puoi anche vederle sulla copertina di «Solo Works»: c'è una parte del brano *Black Wind*. Tutto in quel lavoro era scritto. *Trance Tracks* (in «Acoustic Solo Works» e «Tubworks») è un esempio di brano che, prima di essere scritto, era stato memorizzato. In generale tutti i miei brani formali sono o erano memorizzati. Le registrazioni servono anche per documentarli. Ora uso quei pezzi più vecchi come materiale didattico. Spesso chiedo ai miei allievi di analizzare uno dei miei assoli: è interessante vedere quanti dettagli riusciranno a cogliere. A volte arrivano solo al dieci per cento quindi insegno loro a riconoscerne di più. È il primo passaggio, dopo il quale bisogna andare più a fondo: «Quali sono le transizioni?

Dove sono i piccoli dettagli che stanno cambiando? Quali sono le ragioni? Come funzionano queste transizioni?»

■ **Vorresti esplorare altri linguaggi in futuro? Per esempio penso alla performance o al linguaggio del corpo, come fai con Beth Warshafsky.** Il mio lavoro con Beth è al momento incentrato sull'interazione. In particolare *Klangtisch* e *Calling You*, del quale puoi trovare una versione dal vivo al Roulette nella pagina Vimeo di Beth (vimeo.com/bsky), dove c'è anche trovare una sua visualizzazione del mio *The Visiting Tank* per quartetto d'archi e campionario, da «Chamber Works». Lavoriamo insieme da più di vent'anni.

■ **Quali sono le tue aspettative come videoartista?** Abbastanza alte! Sogno film su più larga scala. Ho molte idee, per ora piuttosto legate al mio pensiero musicale e relativi progetti ma posso immaginare anche un film narrativo. Sto lavorando alla visualizzazione di una suite in quattro parti dal titolo *Lsd*, per quintetto misto: il trio The Who più Terrence McManus alla chitarra e Michael Moore alle ance. Ho riprese di buona qualità di uno dei due concerti che diedero. Mi piacerebbe combinarle con una visualizzazione del pezzo, dato che la costruzione musicale parte da temi come la percezione, la dislocazione e il disorientamento, che offrono al video molti spunti senza ridursi ai cliché della psichedelia.

■ **Alla Hochschule Luzern insegni anche l'improvvisazione?** Quella sull'insegnamento dell'improvvisazione è una discussione interessante che mi coinvolge parecchio alla Hochschule Luzern. Abbiamo istituito un corso di laurea triennale in musica improvvisata ([\[of-music/studium/bachelor/improvisation\]\(http://hslu.ch/en/lucerne-school-of-music/studium/bachelor/improvisation\)\). Ci sono già un paio di strutture che offrono una specializzazione biennale in quella direzione, più sulla linea dell'improvvisazione libera. Forse è giunto il momento di rivedere in altri modi la pedagogia del jazz o della musica improvvisata. I modelli di formazione jazzistica e classica sono superati e quindi non corrispondono necessariamente al futuro della musica. Sempre di più pare interessante studiare l'improvvisazione con maggior rigore. È ora di stabilire i requisiti per insegnare l'improvvisazione. È un argomento vasto che ha molte diverse applicazioni oltre la musica. Per esempio puoi trovare in rete una pagina dell'attrice Tina Fey che parte dall'improvvisazione teatrale e comica. Oppure pensiamo all'insegnamento dell'improvvisazione d'insieme, che coinvolge argomenti come comunicazione, relazione, ascolto e tantissimi altri aspetti. Penso che l'improvvisazione avrà un ruolo centrale nella futura pedagogia musicale.](http://hslu.ch/en/lucerne-school-</p>
</div>
<div data-bbox=)

■ **Quali sono i tuoi valori fondamentali nel contesto dell'insegnamento?** Con il passare del tempo e l'avanzare dell'età, sento di voler condividere con i miei allievi la gioia assoluta di creare qualcosa. Essere artista non è una decisione semplice: devi davvero desiderare questa vita, che costerà sacrifici. Come insegnante capisco che uno studente abbia molte domande, infinite domande, spesso basate sulla paura: io sono lì per ascoltare e offrire possibilità. Ascoltare sul serio un altro essere umano è uno dei valori essenziali cui tengo di più nella didattica e nella vita. A volte le persone mettono qualcosa tra loro e ciò che desiderano. Io cerco solo di mostrare loro che, se tengono veramente a qualcosa, devono farla; e basta.

Elia Moretti



LUCIANO ROSSETTI / PHOCUS