

Le strategie di Barry Guy

Raramente capita di incontrare un musicista che, come il grande contrabbassista inglese, parli del proprio lavoro con tanta passione e dovizia di dettagli, esibendo un ampio ventaglio di interessi culturali

di Enzo Boddi
foto di Cees van de Ven

Senz'ombra di dubbio Barry Guy (Londra, 1947) è uno degli esponenti storici della musica improvvisata europea. Per quanto corretta, una tale affermazione risulta riduttiva. Infatti, se si analizzano il percorso artistico e la produzione del contrabbassista, ci si rende immediatamente conto dell'ampio spettro di temi e contenuti affrontati sia come esecutore sia come compositore.

Guy apparve giovanissimo sulla vitale scena inglese verso la fine degli anni Sessanta grazie alle collaborazioni con John Stevens, Howard Riley, Paul Rutherford, Tony Oxley e Bob Downes. Insieme a Rutherford e Derek Bailey fu protagonista di una delle pietre miliari nella definizione di un approccio europeo all'improvvisazione che azzerasse i parametri jazzistici consolidati: «*Iskra 1903*» (Incus), comprendente registrazioni del settembre 1970 e del maggio 1972.

Queste esperienze seminali diedero la stura a una copiosa sequenza di audaci sperimentazioni e proficue collaborazioni, a cominciare da quelle con l'amico Evan Parker: in duo, nel trio con Paul Lytton e più tardi nell'Electro-Acoustic Ensemble. La poetica del duo ben si addice a Guy, se si considerano i confronti con altri due giganti del contrabbasso come Barre Phillips e Peter Kowald, o il più recente sodali-

zio con la *vocalist* greca Savina Yannatou. Quanto al trio, merita la massima attenzione anche quello formato con Lytton e Marilyn Crispell, oltre alla periodica ripresa del percorso di *Iskra 1903*, con il violinista Phil Wachsmann al posto di Bailey. Tuttavia il tratto più rilevante dell'identità di Guy risiede nella cospicua attività compositiva: per orchestra (di cui la London Jazz Composers Orchestra costituisce l'apice), gruppi di varia foggia e dimensione, solo violino ed elettronica. Rimarchevole anche il suo ruolo di esecutore in ambito contemporaneo e classico, alle prese con un vasto repertorio comprendente - tra le altre - pagine di Monteverdi, Bach, Händel e Haydn. Insieme alla moglie, la violinista svizzera Maya Homburger (in passato membro degli English Baroque Soloists di John Eliot Gardiner), Guy ha fondato l'etichetta Maya, che nel proprio catalogo annovera lavori di musica improvvisata, contemporanea e riletture di autori classici.

Raramente capita di incontrare un musicista che, come Guy, parli della propria musica con tanta passione e dovizia di dettagli, esibendo un ampio ventaglio di interessi culturali. L'intervista è stata raccolta nel novembre 2017, all'indomani di un concerto con Savina Yannatou che si è tenuto nell'ambito della rassegna *ParmaJazzFrontiere*.

Iniziamo dalla sua attività attuale e in particolare dal duo con Savina Yannatou, che copre una vasta gamma di fonti e riferimenti: dalla libera improvvisazione alla musica antica, dalla musica popolare greca a influenze sefardite. Com'è nata questa collaborazione?

È vero, nel suo repertorio Savina ha incluso un gran numero di riferimenti a musiche etniche. È interessante notare che, quando per la prima volta ci fu proposto di esibirci insieme al festival Unerhör! di Zurigo, la prima domanda che ci ponemmo in sala prove fu: «E ora cosa facciamo?». Il direttore artistico del festival, Patrik Landolt, ci aveva proposto di formare il duo nella convinzione che insieme avremmo prodotto una combinazione affascinante. Decidemmo di improvvisare, ma a un certo punto mi ricordo di aver suggerito a Savina che se avesse inserito nel programma delle canzoni tradizionali, sarei stato ben contento di lavorarci liberamente. Ne scegliemmo un paio e il resto fu affidato alla libera improvvisazione. In occasione del nostro secondo concerto, circa un anno dopo alla Bimhuis di Amsterdam, ci incontrammo nei camerini e Savina mi chiese «E stavolta cosa facciamo?». «Più o meno quello che avevamo fatto la volta precedente, magari aggiungendo qualche altra canzone!», fu la mia risposta. Infatti Savina propose un altro paio dei suoi temi preferiti, che ben si sposavano con il con-

© CEES VAN DE VEN/CORTESIA INTAKT RECORDS



trabbasso. L'album «Attikos» (2010, Maya) fu il frutto di quel concerto.

Può illustrare come si sviluppa la dinamica interna di questo duo?

Di recente stavo lavorando a un pezzo nel quale mi sarebbe piaciuto introdurre dei richiami alla musica antica, utilizzando l'arco e degli accordi, una sorta di brano rinascimentale. Savina ci ha semplicemente improvvisato sopra, possedendo un orecchio talmente raffinato da permetterle di cogliere tutte le implicazioni dell'armonia. Curiosamente, durante le prove di ieri mi ha chiesto se stavo suonando una sequenza di accordi oppure un particolare *pattern*, ma io le ho fatto notare che si trattava solo della combinazione di sei o sette possibilità che in qualche modo si alternavano in una sorta di ordine. Lei aveva pensato che ci fosse una struttura rigorosa, mentre invece era piuttosto libera. Tuttavia, aveva individuato molto bene le implicazioni armoniche su cui si basa il pezzo, oltre a quell'aura di musica antica. Altrimenti, molti altri brani erano completamente e liberamente improvvisati. Inoltre abbiamo inserito in programma un paio di assolo. Il suo era basato su due voci che si interrogano a vicenda, in un dualismo straordinario che garantisce un'estesa gamma vocale e ampie possibilità espressive; il mio, invece, sulle opportunità offerte da delle bacchette di alluminio inserite sotto le corde, che possono «decidere» di scorrere, camminare, volar via o scivolare sul pavimento. Ogni volta è una specie di sfida. In conclusione, buona parte del nostro programma è fisso e fluido al tempo stesso. Le sfumature della voce di Savina sono celestiali e, ogni volta che siamo sul palcoscenico, mi rendo conto che lei riesce a scoprire possibilità inedite e ogni angolo di bellezza, oltre a costruire una forte tensione.

Passiamo al Blue Shroud Ensemble, comprendente musicisti di varie nazionalità tra cui Agustí Fernández, a mio parere uno dei più audaci improvvisatori europei.

Infatti vi sono presenti nove differenti nazionalità, che esprimono la mia speranza che le nazioni lavorino assieme. L'idea dell'intera composizione è basata su *Guernica*, il quadro di Picasso, ed è anche legata ai miei studi e ai miei interessi per la guerra civile spagnola, che in effetti coinvolse molte nazioni con esiti anche contrastanti: irlandesi che combattevano gli uni contro gli altri, così come anche gli italiani. Situazioni intriganti che continuano a replicarsi, con paesi che si combattono nel nome di una causa. Blue Shroud ha preso vita sulla base di un paio di osservazioni. Lo storico dell'arte Simon Schama conduce in tv un programma intitolato *The Power of Art*, in cui ha selezionato artisti che avevano rappresentato delle icone per le loro rispettive epoche. Tra questi, Picasso. Schama sostiene che *Guernica* costituisce l'apogeo, l'apice della sua produzione, anche perché assume un significato universale. Io ero



BIRDS OF A FEATHER

Il più recente album, pubblicato lo scorso 16 febbraio, del trio Parker-Guy-Lytton, attivo da ben trentotto anni sulla scena della musica improvvisata. L'incisione risale al luglio 2016.



38 ANNI DOPO
Uno dei gruppi più longevi del jazz europeo: il trio (da sinistra) Barry Guy, Evan Parker, Paul Lytton.

rimasto incredibilmente affascinato dalla sua presentazione dell'opera. Visto che del gruppo fa parte anche Savina, con la poetessa irlandese Kerry Hardie – che ha condotto degli studi sulla guerra civile spagnola – discussi della possibilità di inserire dei versi nella composizione, oltre a testi di canzoni catalane. A quest'ultimo riguardo il batterista Ramón López mi fornì alcune informazioni. Nel giro di tre o quattro settimane Kerry mi presentò nove strofe che rappresentavano fedelmente i principali personaggi del quadro di Picasso e che, al tempo stesso, mi offrivano un testo di riferimento, oltre un ulteriore stimolo per la composizione. Questo poi coincide con la mia lettura del discorso tenuto da Colin Powell alle Nazioni Unite per giustificare l'attacco all'Iraq. Nel corridoio del palazzo delle Nazioni Unite c'era un arazzo di *Guernica*, commissionato da Rockefeller. Era già stato preparato il banco da cui Powell avrebbe fatto l'annuncio. Poco prima che iniziasse l'evento, qualcuno osservò che la riproduzione di un dipinto raffigurante una carneficina sarebbe stata inappropriata per una dichiarazione di guerra all'Iraq. Ci fu un momento di panico, dato che era impossibile rimuovere l'arazzo. Così si decise di coprirlo con un drappo blu delle Nazioni Unite, da cui, appunto, Blue Shroud, il *velo blu*. Al tempo stesso, *shroud* (velo, ma anche sudario) implica inoltre il concetto del cadavere, della salma. Dunque, fu questo per me l'inizio della lavorazione.

Quanto alla struttura della composizione eponima, quali criteri ha scelto?

Volevo creare un pezzo che, come nel caso degli abbozzi di certi dipinti, avesse una struttura convergente dai lati verso il centro. Io ne avevo immaginata una piramidale, con due colonne portanti raffiguranti la tensione del pezzo. Al tempo stesso, avevo pensato anche a tre momenti di riposo, quiete e introspezione. Mi venne in mente che con mia moglie Maya Homburger avevamo suonato in duo per molto tempo le *Mysteriensonaten* di Heinrich Ignaz Franz Biber [compositore boemo attivo nella seconda metà del XVII secolo]: brani di assoluta bellezza! Sentivo la necessità di introdurre nella mia composizione qualcosa delle *Mysteriensonaten* e così ho preso due di quelle sonate, la nona e la decima. Tuttavia, dovendo trovare una risoluzione alla tensione complessiva, ho deciso di inserire l'*Agnus Dei* di Bach suonato alla lettera, pur rendendomi conto che – introducendo Bach e due pezzi di Biber nel corpo di una composizione dove figurava anche della libera improvvisazione – mi stavo addentrando in un territorio rischioso.

Dunque, quali soluzioni ha escogitato per evitare il rischio?

Ricerco una struttura nella quale presentare ogni esecutore al meglio della propria arte improvvisativa. Con il violino di Maya e il mio contrabbasso potevo formare una se-



ANGOLI DI BELLEZZA
Barry Guy e Savina Yannatou, la cantante ateniese attiva fin dal 1979 sulla scena delle musiche improvvisate.

Le sfumature della voce di Savina sono celestiali

zione d'archi, ma avevo a disposizione una chitarra classica suonata da Ben Dwyer, un magnifico strumentista e compositore irlandese. Avendo composto un pezzo per Maya e per me, pensai che Ben poteva suonare la chitarra tanto in stile flamenco quanto contemporaneo, sapendo anche che aveva familiarità con lavori di musica antica, così da essere in grado di suonare lo strumento come un liuto. In sostanza, ero cosciente di avere a disposizione un esecutore che poteva addentrarsi in varie aree: la musica antica, la contemporanea, il flamenco e il versante catalano della tradizione popolare spagnola. A quel punto avevo a disposizione dei versi che una cantante magnifica come Savina poteva eseguire sia in maniera lineare sia improvvisando sulle parole. Inoltre, quel che più contava, volevo avere una sezione di sassofoni che non si limitasse a improvvisare, ma operasse come un quartetto classico con quel particolare *sound* francese. Avevo registrato un album con il sassofonista norvegese Torben Snekkestad («*Slip Slide And Collide*», 2014, Maya), leader del Copenhagen Saxophone Quartet, e sapevo che poteva dirigere altre tre persone. Desideravo anche delle ance che rimandassero al Rinascimento. Avevo conosciuto Michael Niesemann, professore

tedesco di oboe all'università di Essen e oboe solista degli English Baroque Soloists di John Eliot Gardiner. Tra l'altro, Michael suona benissimo il sax contralto. Poi gli ho affiancato un suo allievo, il baritonista Julius Gabriel, che mi aveva impressionato in seno a una big band, e lo svedese Per «Texas» Johansson al tenore e al clarinetto. Quattro specialisti di ance, tutti grandi improvvisatori ma capaci di spaziare anche in ambito classico. Avevo bisogno anche di alcuni ottoni possenti, ma non di una sezione intera. In origine vi figurava Peter Evans, che però non era sempre disponibile a causa dei numerosi impegni. Gli è subentrato l'inglese Percy Pursglove (raccomandato da Evan Parker), che suona in modo simile a Evans estendendo le possibilità tecniche ed espressive con sonorità alternative. A loro si è unito Michel Godard alla tuba e, continuando l'associazione con gli strumenti antichi, al serpente. Al piano Agustí Fernández, con cui ho collaborato a lungo, strumentista capace di cogliere al volo la musica. In più, due batteristi: lo svizzero Lucas Niggli, altro vecchio collaboratore, bravissimo nella lettura delle partiture e fantastico nell'adattarsi a ogni contesto, e Ramón López, che con me e Fernández ha condiviso il trio Aurora finché Agustí non

ha deciso di accantonarlo per qualche tempo. Del resto, l'idea del trio è alla base di questa formazione, se si considera che sia Niggli che la violista Fanny Paccoud fanno parte di due trii diretti da Godard [*Niggli del trio con Luciano Biondini; la Paccoud del Trio Baroque in seno all'ensemble Monteverdi*]. Così tutto si è assemblato naturalmente. A quel punto, si trattava di abbozzare il pezzo e lavorare sulla sua struttura, facendola funzionare.

Quali altri problemi si sono presentati nell'assemblaggio della composizione?

Dal punto di vista compositivo il compito più impegnativo è stato collocarvi l'*Agnus Dei* di Bach. La prima domanda che mi sono posto era se fosse lecito utilizzare un pezzo talmente conosciuto e iconico, e affidarlo alla voce. Dopo alcuni tentativi Savina mi disse che per lei non sarebbe stato corretto eseguirlo, anche in considerazione di tutte le bellissime versioni esistenti. Al che decisi di affidarlo a Michael Niesemann perché lo eseguisse con l'oboe d'amore, ma ci fu un problema: alla fine dell'esecuzione lo strumento sarebbe rimasto appoggiato in terra per un'ora e dopo sarebbe stato tecnicamente impossibile preparare di nuovo e ricollocare l'ancia. Così Michael mi disse che poteva eseguirlo al contralto e allora



THE POWER OF ART
The Blue Shroud Band dal vivo, davanti alla riproduzione di Guernica di Pablo Picasso.

scrissi un arrangiamento per violino, viola, contrabbasso e sax alto. A quel punto si poneva un altro problema: come uscire da quel pezzo dopo esserci entrati? Dunque, prima di approdare all'*Agnus Dei*, decisi di interrompere la musica e di lasciare spazio a ogni improvvisatore per dei brevi sketch. In tal modo, la musica si sarebbe disgregata gradualmente fino a sparire nel nulla su un accordo statico seguito dalla voce di Savina che legge le quattro versioni della risoluzione 1441 dell'ONU: Stati Uniti (Bush), Inghilterra (Blair), Spagna (Aznar) e Portogallo (Barroso). Dopodiché, inizia l'*Agnus Dei*. Decisi di azzerare i miei ricordi della musica rinascimentale e di comporre una risoluzione molto semplice, quasi attenuata, che si richiama a una fase antecedente a Bach. Dopo le nove strofe, Kerry Hardie me ne fornì poi un'altra, un canto di speranza che mi ha permesso di tessere un arazzo rinascimentale. Si tratta di un pezzo molto semplice, il canto di un uccello.

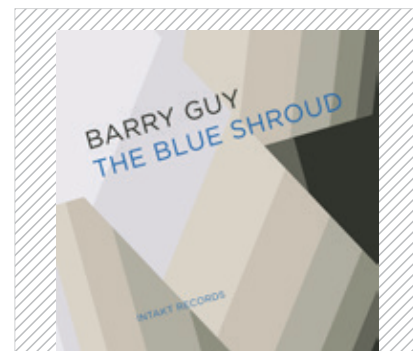
Il lavoro con questo ensemble porrà anche dei problemi logistici.

Il maggiore problema per un progetto come Blue Shroud è dato dalle differenti nazionalità e provenienze dei componenti, dalle differenze di orari e voli aerei, il che ovviamente crea difficoltà anche per gli organizzatori dei festival. Sebbene sia un incubo dal punto di vista logistico, riusciamo ancora a proporre il pezzo ovunque sia possibile. In repertorio c'è anche una composizione che avevo scritto per la London Jazz Composers Orchestra, intitolata *Three Pieces For Orchestra* e basata su alcune idee della pianista Marilyn Crispell, per la precisione tre poesie da lei dedicate a Cecil Taylor. Ho ripreso quelle che definirei delle meditazioni sulle tre poesie, le ho rimaneggiate e riorchestrate per Blue Shroud. Abbiamo ripresentato il pezzo sotto il titolo *Cecil T. Meditations* e i membri del gruppo l'hanno eseguito alla grande, dato che tutti

leggono benissimo le partiture. Purtroppo, non possiamo concederci il lusso di avere molto tempo a disposizione per le prove e dunque devo affidarmi alla loro esperienza e competenza, e al lavoro del collettivo. È un *ensemble* magnifico, anche perché al suo interno esiste un enorme rispetto reciproco, il che per me rappresenta la cosa più importante.

Per le partiture usa anche la notazione grafica?

Dipende dal brano. Per Blue Shroud non uso tanto la notazione grafica quanto piuttosto la presentazione di certi aspetti della composizione, specialmente laddove avverto la presenza di spazi per la libertà individuale. Per il resto, ho un mucchio di partiture basate sulla notazione grafica, che amo chiamare «fonti di lavoro». A cominciare da *Bird Gong Game*, un lavoro commissionato dal pittore scozzese Alan Davie (che era anche pianista, violoncellista e clarinetista) e presentato in prima esecuzione nel 1992 alle McLellan Galleries di Glasgow. Alan mi commissionò il pezzo, nel quale desidera-



THE BLUE SHROUD
La copertina del cd che nel giugno 2016 Sandro Cerini, sulle nostre pagine, salutava come «un'opera che, in tempi di profonda crisi, si propone come un capolavoro assoluto»

va suonare lui stesso, precisando che non voleva contenesse dell'improvvisazione. Perciò fui costretto ad optare per un ibrido, un brano molto strutturato che potesse sostenere l'improvvisazione. Dovetti trovare un modo per creare delle possibilità musicali ed essere flessibile al tempo stesso. Quindi ricorsi alle linee sciamaniche e ai segni tipici di antiche tribù, simili a quelle che Kandinskij utilizzava per i suoi quadri. Così analizzai e scomposi uno dei suoi dipinti, utilizzando alcuni segni grafici come indicatori musicali archetipici: la luna gialla per i passaggi lenti, la croce celtica per gli assolo e così via. Il pezzo era per flauto, oboe, clarinetto, tromba e percussioni, più pianoforte. Volevo che i solisti operassero come un *ensemble* attraverso dei moduli che ognuno doveva scegliere nella partitura. Durante le prove permettevo al pianista (in quel caso lo stesso Alan) di fermarsi ad analizzare quello che stava facendo mentre agli altri solisti mostravo delle *flash cards*, delle schede scelte tra un insieme di possibilità. In buona sostanza, era come fare giochi di prestigio: da una parte avevi tre persone in sezione, dall'altra qualcuno che eseguiva un assolo, mentre altri suonavano *sostenuto*. Se avevo bisogno di un collettivo, mostravo la scheda *ensemble*. Quello che non potevo fare era tenere una partitura di dieci pagine contemporaneamente, perciò ne utilizzavo una delle dimensioni di un quadro. Nel bel mezzo del brano, rappresentato da un cerchio rosso raffigurante un tam tam, c'era un grande, esplosivo spazio improvvisativo per il percussionista. Volevo individuare un modo appropriato sia per arrivarci sia per porvi fine. Così, mostrando una prima scheda, la tromba lo annunciava come se stesse per alzarsi un sipario, e una seconda gli indicava la fine. Comunque, fu un artificio strutturale per portare Alan e il percussionista nel campo dell'improvvisazione. In sostanza, si tratta di un metodo efficace per rendere la comunicazione tra direttore ed esecutori il più chiara possibile.

Altri esempi significativi del suo lavoro con la notazione grafica?

Il lavoro con Alan Davie diede inizio all'intero processo operativo con il sistema della notazione grafica. Alan realizzò poi una serie completa di dodici quadri intitolata *Witch Gong Game*, di cui ho scritto la musica. L'esecuzione del primo fu affidata al Rova Saxophone Quartet (su «Bingo», 1998, Victo), i cui membri adottarono però un altro sistema di segnali per l'assegnazione e la distribuzione delle parti: una versione semplificata delle *flash cards*, in cui è un esecutore a determinare il corso degli eventi. *Witch Gong Game II/10* fu eseguito al termine di un laboratorio orchestrale a Vancouver. Il risultato che volevo ottenere era quello di mostrare all'*ensemble* le implicazioni della partitura. In occasione di queste operazioni desidero avere a di-

© MICHELLE ETLIN/CORTESIA INTAKT RECORDS © FRANCESCO PFEFFER/CORTESIA INTAKT RECORDS



Impossibile dimenticare l'influenza di Charles Mingus

sposizione il maggior numero possibile di informazioni sugli esecutori, su quello che amano o non amano suonare, su tutto ciò cui risponderebbero positivamente. Nel caso di *Witch Gong Game II/10* chiesi a ogni musicista di farmi avere un piccolo curriculum sul proprio orientamento in musica e nell'improvvisazione. In definitiva, un ritratto di ogni esecutore. Intendevo quindi dimostrare, nella partitura stessa, il potenziale di un lavoro cooperativo. In questi pezzi i vari moduli musicali quasi si toccano tra loro, ma coprono un vuoto. Dopo aver raccolto le informazioni, avevo notato l'esistenza di un potenziale conflitto all'interno dell'ensemble ed intendevo quindi dimostrare la fragilità di un collettivo di persone che collaborano con ambizioni differenti. Questa partitura testimonia che tutti i vari moduli confluiscono in un buco nero e rappresenta tutta la tensione e tutti i miei sentimenti nei confronti di un lavoro d'insieme. In qualche misura è una sorta di chiaroveggenza, di tentativo di guardare al futuro, oltre che un gioco psicologico. Ho cercato di realizzare un pezzo flessibile, che riflettesse e rispettasse i desideri e le aspettative di ognuno. Più tardi fu la volta di un pezzo con lo Hilliard Ensemble, basato su *Un coup de dés* di Mallarmé. A due dei componenti del quartetto il pezzo non piaceva ma decisero di inciderlo comunque, e quello fu un altro aspetto interessante del lavoro compositivo per ensemble. La notazione grafica di quel pezzo fu generata dal mio amore per l'architettura e ispirata in particolare a due edifici: il Tomigaya Exhibition Center di Tokyo, una costruzione flessibile e multifunzionale adibita a spazio espositivo, e la Max Reinhardt Haus di Berlino, un edificio prismatico progettato da Peter Eisenman e basato sul nastro di Möbius, secondo il quale l'interno della struttura può divenire a sua volta l'esterno e volgersi di nuovo all'interno. Fu questa specie di congegno a darmi l'idea di scrivere quella partitura per lo Hilliard Ensemble come una specie di dado che rotola, evidente riferimento al contenuto della poesia di Mallarmé. E man mano che il dado girava sulla partitura, rivelava una sequenza di immagini alle quali i cantanti potevano far riferimento. A un certo punto una sezione conteneva una serie di pagine che dovevano essere lanciate per aria e lasciate cadere a terra. Ognuno degli esecutori (controtornatore, tenore, contralto e basso) ne doveva scegliere alcune e improvvisare una sezione. L'idea era quella, secondo il nastro di Möbius, di far ritornare gli esecutori al punto di partenza.

Tutto questo conferma, a mio avviso, il punto di vista riduttivo di chi la definisce esponente della musica improvvisata europea. Io userei piuttosto la definizione di musicista contemporaneo, pur considerando che lei ha avuto un ruolo seminale – insieme a Derek



ARTE E VITA
Guy con la moglie, la violinista svizzera Maya Homburger. La coppia collabora con frequenza sia dal vivo sia su disco.

Non si può essere ingabbiati in certe categorie

Bailey, Evan Parker, Paul Rutherford e molti altri – nello sviluppo di un approccio europeo all'improvvisazione. Qual è la sua posizione al riguardo?

Non si può essere ingabbiati in certe categorie. Mi sono sempre interessato sia alla musica antica e barocca sia alla libera improvvisazione, e per un certo periodo le ho coltivate in parallelo. Entrambe erano per me interessanti, non tanto per l'orientamento alla ricerca quanto per l'atteggiamento: l'articolazione, la scelta degli strumenti, la disciplina, la capacità di decodificare certi tipi di musica. Senza poi considerare che anche nella musica antica e barocca esisteva un certo grado di improvvisazione, soprattutto per certi strumenti a tastiera, per il violino e per il flauto.

E Bach era un grande improvvisatore...

Assolutamente! All'interno di quel genere concepiva soluzioni improvvisative in buona parte simili alle nostre. Io sono approdato alla *free improvisation* alcuni anni più tardi rispetto ad altri colleghi. Principalmente grazie a gente come John Stevens, Howard Riley, Trevor Watts e Paul Rutherford sono gradualmente entrato a far parte della scena della musica improvvisata inglese. Fino ad allora avevo praticato forme più convenzionali di jazz. Tuttavia, essendo stato incoraggiato a unirmi a formazioni come lo Spontaneous Music Ensemble di John Stevens, mi resi conto che quella musica aveva qualcosa di magico, di aperto, come una grande mano che mi afferrasse attraverso una porta per trascinarci nella

stanza della musica improvvisata. Riconosco che senza l'energia, la creatività e l'ostinazione di quei musicisti non avrei potuto far parte di quella scena.

Quando mi avvicinai alla musica ebbi una formazione del tutto canonica, ascoltando ogni genere, compresi lo *skiffle* e il rock'n'roll. Finché un giorno mio padre tornò a casa e mi portò due album della serie «Riverside Giants of Jazz» (in cui figuravano tra gli altri Thelonious Monk, Horace Silver, Johnny Griffin): mi colpirono profondamente, spingendomi verso il jazz. Poi un mio collega mi fece ascoltare Charles Mingus con John Lewis e quattro tromboni tra cui J.J. Johnson e Kai Winding [*Four Trombones*], 1953, *Debut*, in cui gli altri due trombonisti erano Bennie Green e Willie Dennis]. Quel modo di suonare il contrabbasso mi impressionò profondamente. Per fortuna la vita ti apre delle porte, e quella per me fu la porta aperta al momento giusto per intraprendere lo studio del contrabbasso anche seguendo autori classico-contemporanei e le loro composizioni per contrabbasso, come ad esempio l'americano Bertram Turetzky, con cui ho eseguito alcune sue composizioni negli anni Settanta. Alcune contengono linguaggi analoghi alla musica dello Spontaneous Music Ensemble. Certe cose procedono in parallelo, così come la ricerca: nella musica antica, nella contemporanea e nella *free improvisation*. E io sono veramente fortunato ad aver avuto la possibilità di suonare tutta questa musica.