

è infatti un'opera collettiva composta unicamente di nuovi pezzi originali, di un camerismo per certi versi affine a quello di Chico Hamilton. È in opera un sestetto con flauto (Buddy Collette, membro del quintetto di Hamilton), clarinetto (Bill Smith), vibrafono (Norvo), chitarra (Barney Kessel), contrabbasso (Red Mitchell) e batteria (l'immane Manne), e una musica soffice, intima, a volte dai toni pastorali e in più pezzi permeata di un po' di ricerca armonica che la arricchisce di dimensione riflessiva. Se c'è una figura di spicco in tal senso è Bill Smith, che oltre a farsi apprezzare in ogni brano come clarinettista è qui anche autore del meraviglioso *Divertimento* in quattro movimenti, lavoro senz'altro più «leggero» del coevo *Concerto For Clarinet And Combo* (inciso con un gruppo di Manne), ma non certo frutto di idee musicali meno raffinate e fantasiose. Come sempre, Smith risponde nel jazz la sua competenza accademica, anche in materia di politonalità, per aggiungere respiro, in questo caso persino dolcezza, a una musica che resta funzionale e gradevole.

Presumibilmente per aderire al clima voluto da Norvo, pur sempre leader, i lavori di Montrose e di Tatro (costituenti le altre composizioni di rilievo del disco) mostrano immagini alquanto moderate dei rispettivi autori. Montrose, che non è più in stato di grazia, nel suo squisito *Poème* riesce a riconvogliare l'angolosità del suo comporre in un pezzo al tempo stesso melanconico e movimentato, facendo riconoscere qualcosa della sua mano nonostante questo morbido *sound*. Diversamente, il comunque pregevole *Rubricity* di Tatro non fa rimbalzare nulla dell'audacia di «*Jazz For Moderns*», se non delicatissimi accenni di politonalità e modalità neppure influenti sulle parti solistiche.

L'applicazione di questo *sound* pseudo-hamiltoniano a composizioni di peso minore qui si limita a non provocare cadute di tono come nei dischi di Hamilton. La più scontata è *Red Sails* di Barney Kessel, ennesima parafrasi di *I Got Rhythm*; la sola di Norvo, *The Red Broom*, è semplice, delicata ma dignitosa; il blues di Lennie Niehaus, *Paying the Dues Blues*, è abbastanza nobilitato dall'arrangiamento (del sassofonista stesso, non presente nel gruppo). Resta che il capolavoro di Bill Smith concentra più o meno l'intero valore del disco; tutt'al più insieme a *Poème* di Montrose.

JAZZ

S.I.A.E. MJCD 1374
© 2020 - 22PUBLISHING S.R.L.
MUSICAJAZZ.IT



DUANE TATRO E IL SUO JAZZ FOR MODERNS

di Paolo Vitolo

Duane Tatro è un musicista dalla vicenda un po' simile a quella di Gil Mellé (di cui abbiamo scritto in *Musica Jazz* n. 824, luglio 2019), ma rimasto ancor più nell'ombra. Losangelino del 1927, alla musica si accosta da adolescente, attirato dalle orchestre jazz che si esibivano nella sua città (Tommy Dorsey, Glenn Miller, Woody Herman...), e a sedici anni suona già il sassofono tenore nelle file dell'orchestra di Stan Kenton, agli albori della *Kenton Era*. Poi, affascinato proprio dalle vertigini della musica kentoniana (gli erano bastate quelle precedenti l'arrivo di Pete Rugolo), comincia a coltivare un particolare interesse per la ricerca armonica, per cui abbandona l'orchestra e man mano anche lo strumento per intraprendere studi classici alla University of Southern California e, grazie a una borsa di studio, ha occasione di approfondire la materia della composizione con Arthur Honegger a Parigi, il che gli procura, tornato in patria, un temporaneo incarico di docenza in quella stessa università californiana.

Il jazz sembrerebbe dunque essere stato per lui una passione giovanile presto scavalcata da quella per un lessico musicale allora estraneo alla produzione non accademica. Eppure in tutta la sua lunga vita (ci ha lasciati lo scorso 9 agosto a 93 anni) il solo disco esistente a suo nome è «*Jazz For Moderns*», inciso per la Contemporary, che è un'etichetta di jazz, e in cui il mondo armonico extra-tonale serve la causa di composizioni in forma di *song* e dagli arrangiamenti per lo più sincopati. Un disco oltretutto che Tatro deve aver elaborato

con impegno, avendolo realizzato in tre sedute distanziate di mesi tra il 1954 e il 1955, e che sarebbe rimasto pezzo unico per pura fatalità. Da subito dopo Tatro si era occupato per circa un decennio di produzione di materiale elettronico (competenza forse derivata dal padre costruttore di radio) e alla musica sarebbe tornato soltanto da professionista di colonne sonore cinematografiche e soprattutto di serie televisive di genere thriller e fantascienza (*The Invaders*, *M.A.S.H.*, *The Streets of San Francisco*, *Dynasty*, *Mission Impossible...*). Siamo nella stessa area di Gil Mellé. Perché le cose siano andate così non ha mai saputo spiegarlo neanche Tatro stesso. Ha solo dichiarato in un'intervista degli anni Novanta (concessa a una rivista di cinema, ma proprio in occasione dell'uscita di «*Jazz For Moderns*» in cd) di non rinnegare affatto quel lavoro giovanile, anzi di sentirsene ancora fiero. Del resto è musica invecchiata molto meglio di tanto jazz californiano che non osava altrettanto o per nulla, e certo non peggio della media di tutto il jazz che in quegli anni attirava la qualifica di «sperimentale».

L'organico, con lievi variazioni di personale fra le tre sedute realizzate, è un otetto *pianoless* comprendente tromba (Stu Williamson), trombone (Bob Enevoldsen), corno (Joe Eger o Vincent DeRosa), sax alto (Lennie Niehaus o Joe Maini), sax tenore (Bill Holman), sax baritono (Jimmy Giuffrè o Bob Gordon), contrabbasso (Ralph Peña) e batteria (Shelly Manne). Tatro non tocca alcuno strumento. Ma le trame risultanti da composizioni e arrangiamenti, oltre che impiegare modalità, politonalità, persino dodecafonìa e frammenti di pura atonalità, sfruttano il tipico *sound* californiano in modo insolitamente articolato, fino a farci ricono-

scere spesso voci strumentistiche individuali anche in passaggi del tutto scritti. E neppure si può dire che l'estendersi degli arrangiamenti all'intera esecuzione limiti l'espressione solistica, se non riguardo il numero delle battute. Gli assolo sono in maggioranza brevi e quasi sempre in dialogo con la trama polifonica scritta, ma sul piano espressivo sembrano non mancare mai di nulla: interpretano sempre in chiave soggettiva e talvolta anche trasversale la situazione creata dalla composizione, che a questo puntualmente si presta.

In effetti, degli undici pezzi presenti, il solo che scorre a fatica è il dodecafonico *Turbulence*: sempre difficile far funzionare la dodecafonìa nel jazz! Mentre non sono affatto così altri pezzi «intellettuali» come *Minor Incident* (sorta di risposta al kentoniano *Incident in Jazz*) e *Easy Terms*, nonostante la sua accidentata scrittura. Ma non lo è neppure *Low Clearance*, un desolato andante politonale in $\frac{3}{4}$, per nulla sincopato ma con un suggestivo stagliarsi del corno (DeRosa), della tromba (Williamson) e del sax alto (Niehaus). Ci sono poi pezzi scorrevolissimi come gli iniziali *Backlash*, modale, e *Duplicity*, addirittura provvisto di un centro tonale, che si susseguono provvedendo a una sorta di invito all'ascolto del disco, o come *Maybe Next Year*, *song* sentimentale che dalla politonalità sembra incrementare una dimensione sognante, e alcuni, come *Dollar Day* e *Outpost*, che valicano i limiti della *song* alla volta di azioni musicali fitte e articolate che non ci riesce difficile associare a possibili azioni filmiche. Probabilmente questo era uno dei punti di forza di Tatro, che il jazz lo avrebbe «riscelto» come porto franco della musica libera, la musica che non deve dimostrare, che accetta la varietà delle situa-

zioni emotive e non ha motivo di allinearsi a una drammaturgia rappresentativa, proprio nessuno! La risorsa comune a quasi tutti gli undici pezzi è infatti il portato di atmosfera, ciò che in fondo ci suggerisce quasi ovunque possibili associazioni al visivo, al film. Tra situazioni tese, contemplative, angosciose, teneramente pensative e anche del tipo che lascia la psiche inerme, tutta la musica di «*Jazz For Moderns*» potrebbe funzionare da commento ad azioni filmiche, compreso l'ispido *Turbulence*: pensiamo per esempio a una persona inseguita che fugge per strade affollate o cose simili. Stando alla disposizione dei brani (dovuta al produttore e non conforme all'ordine di registrazione) sarebbero persino giusti per *génériques* e titoli di coda l'iniziale *Backlash* e il finale *Conversation Piece*. E ad ancorare questa musica al suo tempo sono addirittura più i preziosismi ritmici di Shelly Manne che non tutto il resto. Proprio al servizio degli schermi hollywoodiani ne sono nate di simili anche ben dopo gli anni Cinquanta.

RED NORVO PLAYS DUANE TATRO, JACK MONTROSE, BILL SMITH...

La sola altra traccia di Tatro presente su un disco di jazz, purtroppo limitata a una singola composizione, ci ha suggerito di abbinare a «*Jazz For Moderns*» il disco che la contiene: si tratta di «*Musical To Listen To Red Norvo By*», registrato per la stessa Contemporary nel 1957. Ma è stato un puro pretesto, perché l'incidenza del pezzo di Tatro sul valore di questo disco è quasi trascurabile.

Tanto anomalo quanto emergente nella carriera di Norvo (che in quegli anni a Los Angeles stava vivendo una sorta di seconda giovinezza), il disco

