

PARTE PRIMA - Biografia

1924/32 – Paul Emil Breitenfeld (vero cognome di Desmond) nasce il 25 Novembre 1924 a San Francisco (California), da Emil Aaron e Shirley Breintenfeld.

Il padre, Emil, è un musicista di buon livello, autore, arrangiatore ed organista, cresciuto a New York in una famiglia agiata, retta con piglio autoritario dai genitori emigrati in America dalla Moravia (allora regione dell'Impero Austro-Ungarico). Giovane scaltro, dotato di una notevole vena sarcastica e di uno straordinario talento musicale, Emil decide di mettere quanti più chilometri possibile tra lui e la 'prussiana' atmosfera della casa paterna, abbandonando nel contempo anche la carriera di avvocato. Quando approda in California nel 1920 ha 32 anni, è un navigato accompagnatore di film muti e arrangiatore per spettacoli di rivista, ha già pubblicato molte canzoni ed alcuni brevi racconti (la sua seconda passione).

La madre, Shirley King, è cresciuta in California, ha radici irlandesi, è cattolica e, probabilmente, insegnante. Subito dopo il matrimonio la sua salute peggiora ed in breve si manifestano i disturbi mentali di carattere ossessivo ("*Shirley's trouble*" come li chiama il marito) che segneranno la vita di tutta la famiglia.

Paul trascorre un'infanzia apparentemente serena; la madre però ha paura di toccarlo (veste sempre i guanti e si lava di continuo le mani) e senza il contatto fisico fatica a trasmettere al bambino l'affetto di cui avrebbe bisogno. Introdotto dal padre allo studio della musica già in tenera età, Paul dimostra una ottima predisposizione per la materia.

1933/36- In seguito all'aggravarsi delle condizioni di salute della moglie, Emil decide di affidare Paul alla sorella Elsie, a Brooklyn, e poi al fratello Frederick a New Rochelle (nei

sobborghi di New York). Non è dato sapere se all'origine di questa dolorosa scelta ci siano i timori per l'incolumità del bambino oppure un temporaneo internamento della madre. In questi anni di lontananza da casa si evidenziano già i tratti portanti del carattere di Paul: educato, affabile, estremamente riservato, un piccolo *gentlemen* insomma, refrattario però (come il padre) al modello 'prussiano' dei Breintefeld. Continua con profitto lo studio del piano¹, cui affianca il clarinetto e dà anche sfoggio del suo precoce talento letterario scrivendo alcuni articoli per il giornale della scuola². Dalle numerose e appassionate lettere che il bambino spedisce da New Rochelle trapela l'eccezionalità del rapporto col padre adorato, cui Paul si sente legato non solo da un dirompente amore filiale ma anche da un singolarmente maturo senso di complicità. Le ultime lettere le batte con la *Corona Silent Portable* ricevuta in regalo per il suo dodicesimo compleanno³; la macchina da scrivere diventerà parte irrinunciabile del suo essenziale bagaglio di infaticabile viaggiatore e Paul non se ne separerà mai più.

1937/38- All'inizio della primavera 1938 Paul si ricongiunge ai genitori. La distanza fisica tra madre e figlio però non si riduce; Paul, che ha già imparato a nascondere i propri sentimenti, apparentemente sembra non soffrire della penosa situazione e i suoi rapporti con la madre sono improntati al rispetto per la sua condizione e alla

¹ "I am getting along swell in music. I think I stand a slight chance of (being) put in a higher class. I have the same books that I had with you, Singing and Playing and The 1st Melody Book. I got several extra pieces, also. When you get 10 stars you get a prize, and I have about 14 of them, but the music teacher forgot to get the prize". Paul Breintefeld to Emil Breintefeld, November 5, 1934, in *TF*, p. 38.

² "Do you remember how exciting it was when my name was put in the paper? Well, my name is going to be put in the Standard Star (the N.R. newspaper) tomorrow under an article that I wrote (Dot gave me the idea and the subjects). I wrote it for the Web Stirrings (the Daniel Webster School newspaper), but it was so big that there wasn't room enough for it" Ibid., November 17, 1934.

³ "Gee! Wow! Gosh! Whew! Golly! Omigosh! BOYBOY! I'm left speechless by that wonderful typewriter It's a peach! I got a Remington book on "The Art of Touch Typing/" and also some sample typewriter paper from the same source, (on which I am writing this letter!) and it's going to be a pleasure learning typing with a Remington instruction book, on Remington paper, but with a CORONA SILENT PORTABLE!" Paul Breintefeld to Emil and Shirley Breintefeld, November 25, 1936, *ivi*, p. 40.

comprensione per gli strani comportamenti causati dalle sue numerose fobie. Con il padre invece si ristabilisce immediatamente la complicità che durerà tutta la vita, e sotto la sua guida riprende i meticolosi studi musicali. Nella libreria del padre Paul trova migliaia di spartiti di vario genere (che si sommano a tutte le canzoni che abitualmente sente alla radio); grazie al notevole orecchio e alla prodigiosa memoria fotografica per la melodia comincia inconsciamente ad immagazzinare uno sconfinato materiale tematico, poi decisivo nello sviluppo del suo stile. Alla fine dell'estate Paul si iscrive al San Francisco's Polytechnic Hig School, animato da una passione equamente divisa tra la musica e la scrittura. Studente molto dotato, eccelle in tutte le materie e si integra facilmente con i compagni. Questa è un'altra particolarità della sua personalità: unanimemente descritto come una persona brillante, arguta, con cui è facile andare d'accordo e a cui non si può non perdonare qualche stravaganza, egli in realtà organizza la propria vita affettiva per scomparti impermeabili e ad ognuno dei propri amici presenta solo un particolare lato di sé. Per questo motivo Paul si adopera perché questi scomparti non si mescolino o sovrappongano; sarà tanto abile nel condurre questa strategia a salvaguardia della propria *privacy* che solo dopo la sua morte persone che tra loro si conoscono bene scopriranno di aver avuto in comune anche l'amicizia con Paul Desmond!

1939/41- Paul, che ha affiancato al clarinetto il sax contralto, fa parte della banda, dell'orchestra e del gruppo da ballo della scuola; in aggiunta partecipa alle prove di una big band di altri giovani di San Francisco (facente capo a Bob Searle) più orientata verso il jazz. Qui incontra il talentuoso sassofonista Dave Kriedt (poi van Kriedt) con cui inizia una importante collaborazione destinata a durare fino ai tempi

dell'ottetto di Dave Brubeck. Nel 1940 Paul diventa prima collaboratore e poi editore del giornale della scuola, *The Polytechnic Parrot*, sulle cui colonne compaiono bisettimanalmente sia pezzi in cui dà sfogo alla sua arguzia e al suo raffinato humor che saggi impegnati⁴. In questo periodo comincia ad accarezzare l'idea di abbracciare la carriera di pubblicitista/scrittore. La fine degli studi superiori arriva in un momento storico particolare : da un lato l'epopea dello *swing* è al punto di massimo splendore, dall'altro la recrudescenza del conflitto mondiale fa crescere negli americani (soprattutto in quelli in età di leva e nei loro familiari) il timore di un possibile coinvolgimento. Libero dall'obbligo di contribuire al bilancio di casa, Paul passa buona parte della giornata a perfezionare lo studio della musica sotto la guida del padre; non perde occasione per andare ad ascoltare le grandi orchestre (Lunceford, Basie, Miller, Kenton, Krupa etc.) che si esibiscono in città, conoscere i musicisti e cercare di infilarsi in qualche *jam*, magari al seguito del suo idolo locale, il sassofonista Bob Barfield. Lo svago è rappresentato dal cinema, per cui Paul nutre una vera passione che condivide con pochi 'eletti'.

1942/45 - Dopo l'entrata in guerra (Dicembre '41) la chiamata alle armi appare inevitabile. Nell'attesa, Paul continua a memorizzare soli che poi esegue identici sul clarinetto (i suoi idoli sono Benny Goodman e Artie Shaw), acquista un sax tenore (per incrementare le sue possibilità di lavoro), si iscrive all' American Federation of Musicians ed ottiene i primi ingaggi, anche fuori San Francisco⁵. È in questo periodo che adotta il cognome Desmond (nel corso degli anni darà di questo fatto le spiegazioni più disparate),

⁴ Vedi Appendice, doc. n°1.

⁵ Vedi Appendice, doc. n° 2.

conosce Bob Haggart e Charles Mingus (poi suo grande amico e avversario a scacchi) e soprattutto scopre Los Angeles⁶. La lontananza da casa fa affiorare un altro aspetto sua personalità; il giovane diciassettenne ne scrive al padre in una lettera che impressiona per maturità e lucidità: *"Much as I dislike getting slushy, I am beginning to miss you very much down here. First of all, everybody's too agreeable. When I say something, they just nod their heads sympathetically and agree with me. I can't get into any fine arguments like we used to have. And nobody ever is kind enough to take the wrong side of a question, like you do, and put up such convincing arguments that my convictions in the right side are severely shaken. I am beginning to think that we are a peculiar type of person, more or less all by ourselves. Unless we stick together, we have an excellent chance of getting lonesome as all hell."*⁷ Questa convinzione di essere condannato alla solitudine e all'incomprensione non lo abbandonerà mai più, portandolo spesso alla disperazione e persino alla soglia del suicidio.

Nel Luglio '43 Paul viene arruolato e spedito, con l'amico trombettista Dick Vartanian, prima al Presidio di Monterey e poi a Fort Douglas. Desmond, del tutto estraneo all'ambiente e refrattario alla disciplina militare, deve far ricorso a tutta la sua intelligenza per non soccombere e in una lettera al padre, ironicamente intitolata *"Lasciate ogni speranza, o voi che entrate"* racconta come si è cavato dai guai grazie alla sua capacità di suonare a memoria gli assoli di Benny Goodman. Sempre in questa lettera introduce anche alcune

⁶ Vedi Appendice, doc. n°3.

⁷ *"Sebbene mi dispiaccia essere sdolcinato, devo dire che qui sento molto la tua mancanza. Per prima cosa trovo tutti troppo accondiscendenti. Quando dico qualcosa loro semplicemente assentono e concordano con me in modo compiacente. Non posso entrare in alcuna interessante discussione come invece capitava a noi. E nessuno è così disponibile da assumere l'altro punto di vista, come fai tu, portando argomenti così convincenti che le mie convinzioni, benché giuste, cominciano a vacillare. Comincio a pensare che noi siamo delle persone particolari, più o meno solitarie. A meno che non stiamo appiccicati, abbiamo l'eccellente opportunità di essere più soli che mai."* Doug Ramsey, TF, p. 61.

riflessioni sulla disciplina e l'autodisciplina ⁸ che ci obbligano a fare subito una considerazione importante: dalle lettere e dagli scritti di Desmond trapela una personalità quanto mai complessa e combattuta, compatibile sì con l'immagine di 'artista contraddittorio'⁹, ma non con quella riduttiva di sassofonista 'pigro e indolente'¹⁰. Per tutta la vita Desmond intratterrà con sé stesso un fitto epistolario volto a chiarificare e fortificare gli intenti e le scelte artistiche e persino a pianificare lo studio; l'eccellenza dei risultati che otterrà sarà principalmente frutto di una originalità conquistata e poi mantenuta anche grazie alla ferrea autodisciplina intellettuale.

Tornando alla recluta Breitenfeld, dopo alcune peripezie riesce a farsi assegnare alla banda del Presidio di San Francisco, dove si pone sotto l'ala protettrice di Dave (van) Kriedt. Comincia in questo periodo a fare uso di Benzadrina e l'assunzione di anfetamine rimarrà una costante per il resto della sua vita.

Nel Giugno '44 avviene il primo incontro con Dave Brubeck: in seguito al D Day la banda di Camp Haan, in cui 'milita' il pianista è destinata a essere ridotta da 135 a 28 unità e tutti gli elementi in esubero sono destinati al fronte europeo. Brubeck chiede aiuto all'amico van Kriedt perché si adoperi per farlo assegnare al Presidio di San Francisco. Viene organizzata una 'audizione' e Desmond, che partecipa all'incontro, rimane sconcertato dall'approccio politonale e poliritmico di Brubeck. Così Desmond racconta l'incontro, anni dopo, all'amico e critico Nat Hentoff in un'intervista per Down Beat: *"We went out to the band room for a quick session, started playing the blues in B flat, and the first*

⁸ Vedi Appendice, doc. n° 4.

⁹ Gianni Gualberto, *Paul Desmond-per un'estetica della solitudine*, in *Musica Jazz*, settembre 1980. Vedi Appendice, doc. N°17.

¹⁰ Alberto Bazzurro, *Ironia e pigrizia di un sax frainteso*, su *Musica Jazz*, maggio 1987. Vedi Appendice, doc. N° 18.

chord he played was G major. Knowing absolutely nothing at the time about polytonality, I thought he was stark, raving mad. His appearance at the time supported this point of view admirably. Wild-haired, ferocious-looking, with a pile-driver approach to the piano, and the expression of a surly Sioux. It took much patient explaining by Kreidt and several more listenings before I began to understand what he was up to."

¹¹ Brubeck comunque non riesce ad evitare di essere spedito al fronte.

1946/48 – Al termine della guerra il panorama musicale si presenta profondamente mutato; con la fine del lungo sciopero delle registrazioni indetto dal Sindacato Musicisti, le incisioni di musica strumentale hanno ricominciato a circolare (solo i cantanti erano esonerati dallo sciopero ed alcuni, come Frank Sinatra, devono la loro fortuna proprio a questa particolare congiuntura) e le novità che hanno rivoluzionato la scena musicale di New York si diffondono in tutta la nazione. L'era dello *swing* e delle *big band* è ormai al tramonto (pochissime le orchestre che riescono a sopravvivere), il *bebop* e Charlie Parker catalizzano l'interesse dei giovani jazzisti. Leroi Jones osserva: "La facilità con cui fu superato il jazz delle grandi orchestre ci dà un'idea della ricchezza di soluzioni della musica negra. E nessun negro avrebbe più dovuto vergognarsi di fronte a un ricco clarinettista ebreo"¹² (il riferimento è a Bennie Goodman). Congedato dall'esercito, Paul si iscrive al San Francisco State College per laurearsi in Musica, ma dopo sei mesi passa a Inglese (evidentemente il College ha poco da

¹¹ "Ci recammo nella sala della banda per una prova veloce, iniziammo con un blues in Si bemolle e come primo accordo lui suonò Sol maggiore. Essendo a quel tempo completamente digiuno di politonalità, pensai che fosse pazzo furioso. Il suo aspetto di allora confermava mirabilmente questa impressione. Capigliatura selvaggia, aspetto feroce, con un tocco pianistico da battipalo, e l'espressione di un Sioux ostile. Ci volle una molto paziente spiegazione di Kreidt e ancora molti ascolti prima che io cominciassi a capire cosa stava facendo." in: "Altoist Paul Desmond Is a Vital Factor in Success of Brubeck Quartet", *Down Beat*, 18 aprile 1952.

¹² Leroi Jones (Amiri Baraka), *Il popolo del blues*, Einaudi, Torino 1968, p.174.

offrirgli dopo gli anni di intenso studio con il padre). Il 1° Luglio 1946 sposa Duane R. Lamon, studentessa, aspirante attrice e cantante; la ragazza ha una presenza notevole e condivide già da qualche anno molte delle passioni di Paul: ama la musica, la letteratura, il cinema e come lui ignora tutto della vita. Il matrimonio, scaturito più dall'affinità intellettuale che dalla passione, è destinato a risolversi senza drammi (almeno apparenti) nel volgere di poco tempo e a rimanere, in perfetto 'stile Desmond', del tutto sconosciuto ai più. Desmond si guadagna da vivere con ingaggi occasionali, ed è molto combattuto circa il proprio futuro: vorrebbe intraprendere la carriera di scrittore, incoraggiato anche dall'apprezzamento degli insegnanti, ma è spaventato dalla difficoltà insita nel fare dello scrivere una fonte di sostentamento. È in questo *mood* quando reincontra Brubeck, che ora studia con Darius Milhaud al Mills College e si esibisce con un gruppo chiamato 'Three Ds', e questa volta rimane letteralmente abbagliato dal suo stile. L'intesa tra i due musicisti scatta già dalla prima jam session, mossa da una misteriosa empatia – ad un giornalista canadese Desmond racconta: " *when I played counterpoint with Dave – just a strictly sort of neoclassicist counterpoint – that worked instantly, the first time we ever tried it. It worked as well as it ever as*"¹³ . Pau segue Brubeck in tutti i locali in cui si esibisce (principalmente *El Borracho* e il *Geary Cellar*) ; oltre alle *jam* viene invitato a *partecipare* alle prove del *Jazz Workshop Ensemble* (il futuro *Dave Brubeck Octet*) comprendente molti allievi di Milhaud. Nel gruppo, oltre a Brubeck e David van Kreidt si segnalano Bill Smith, Dick Collins e Cal Tjader; si tratta di giovani dotati di una solida preparazione classica e attenti ai fermenti e alle evoluzioni della musica eurocolta, sinceramente appassionati di jazz e vogliosi di battere nuove strade sia nell'ambito della

13

"quando improvvisai un contrappunto con Dave – una sorta di rigoroso contrappunto neoclassico- funzionò immediatamente, alla prima volta. Funzionò come se fosse stato rodato". Radio Canada, giugno 1976, in *TF*, p. 86.

composizione che in quello dell'improvvisazione. Il lavoro del gruppo è testimoniato da una serie di registrazioni che vanno dal 1946 al 1950¹⁴ (pubblicate quando la formazione è ormai sciolta). La sonorità degli strumenti è fresca, quasi classica e gli arrangiamenti sono innovativi, caratterizzati da frequenti incursioni nella politonalità, dalla diffusa poliritmia e dal ricorso a tecniche compositive tipiche della musica classica come la fuga, il contrappunto e i metri inusuali (per il jazz) come 6/8 e 7/4. Si tratta senza dubbio di uno dei primi gruppi *cool* della storia del jazz, artefice di uno dei più importanti e originali tra i contributi dati dai bianchi all'evoluzione del linguaggio jazzistico; a proposito del ruolo di Brubeck, Fayenz scrive: "La sua indiscutibile preparazione musicale gli consente di affrontare subito il jazz con l'atteggiamento dello sperimentatore, cercando di innestare nel linguaggio della musica negroamericana elementi di provenienza europea, in particolare del seicento e del settecento. Sarà questa una caratteristica un po' misteriosa, forse nata casualmente, del cool jazz; l'avvicinamento alla musica europea continua, ma i possibili partner dell'incontro, per alcuni anni, non saranno più Strawinski e Schonberg, bensì Bach e Vivaldi."¹⁵ È interessante notare come l'anno successivo, a migliaia di chilometri di distanza e senza alcun contatto, prendano una direzione molto simile gli esperimenti del gruppo facente capo a Gil Evans; a New York tra il '49 e il '50 questo gruppo registra, a nome di Miles Davis, le sessioni che quasi dieci anni dopo diverranno note come *'The Birth Of The Cool'*. Nella band, oltre a Davis, si mettono in evidenza il baritonista e arrangiatore Gerry Mulligan (futuro amico e collaboratore di Desmond) e l'altosassofonista Lee Konitz (esponente di spicco della scuola

¹⁴

Vedi Discografia.

¹⁵ Franco Fayenz, *Anatomia elementare del jazz*, Sapere Edizioni, Milano 1971 p. 111.

di Lennie Tristano). Sono proprio i pregevoli soli di Konitz, di tre anni più giovane di Desmond ma già padrone di uno stile e una sonorità originali e affrancati dall'ingombrante modello parkeriano, a fornire argomenti a quanti vedono nello stile di Desmond la forte impronta delle intuizioni di Konitz o, addirittura, arrivano a classificare Desmond come un banale imitatore piuttosto che un artista originale – l'esempio estremo è forse in questo giudizio di Bruno Schiozzi: "La gelida colonna sonora che usciva dal sax-contralto di Lee Konitz ai tempi eroici del cool jazzfu catturata da Paul Desmond, altosassofonista bianco e occhialuto al pari di Konitz, più anziano di tre anni (Lee è del '27, Paul del '24) e legato, proprio come Konitz, spiritualmente a un pianista. Solo che il legame di Lee faceva capo nientemeno che a Lennie Tristano, mentre quello di Paul si riferiva a Dave Brubeck, pianista furbacchione, colto, ma assolutamente "non" artista. E anche Desmond tradiva, per il vero, scarse predisposizioni artistiche."¹⁶.

Ma torniamo a San Francisco. L'unico ingaggio continuativo e pagato per Desmond in tutto questo periodo è quello dell'estate del '47, in un locale sulla Sierra Nevada e durante le soste a Reno, nel settimanale giorno di riposo, Paul ha modo di scoprire anche l'irrefrenabile attrazione per le *slot machines* (il titolo '*Jackpot*¹⁷ dell'album registrato *live* a Las Vegas con il Dave Brubeck Quartet vent'anni dopo è tutt'altro che casuale). Per il resto il giovane marito- sassofonista si barcamena tra le jam session e i saltuari ingaggi sia nei piccoli *clubs* (come il *Band Box*) che nelle grandi sale da ballo con le *big band* locali. Evita comunque scrupolosamente, anche nei momenti più difficili, di ripiegare sull'insegnamento; uno dei suoi motti preferiti infatti è: 'l'arte

¹⁶

Bruno Schiozzi, *Paul Desmond*, nel fascicolo n° 43 de '*I grandi del Jazz*' (dir. Bruno Schiozzi), Nuova Edizione, Fratelli Fabbri, Milano 1979. Vedi Appendice, doc. n° 5.

¹⁷ Vedi Discografia.

dello scrivere è come il jazz, si può imparare ma non si può insegnare’.

1949/50 - Il 1949 è un anno fondamentale per il giovane Desmond, che ottiene il primo ingaggio come *leader* (al Band Box) e chiede a Brubeck di seguirlo. Il pianista accetta, nonostante la drastica riduzione del compenso, perché convinto dell'importanza di questa occasione, e i risultati (in assenza di registrazioni bisogna attenersi ai ricordi dei presenti) gli danno ragione; intervistato molti anni dopo da Doug Ramsey, Brubeck racconta: *"We wouldn't want to quit playing, and they'd want to close the club, and we didn't want to go. We were wild. We never got that wild again."*¹⁸. Ancora più struggente il ricordo di Desmond riportato in un'intervista rilasciata nel 1960 a Marian Mc Partland per Down Beat: *"I have a memory of several nights that seemed fantastic, and I don't feel that way too often. I'd give anything for a tape of one of those nights now, just to see what was really going on. I know we were playing a lot of counterpoint on almost every tune, and the general level was a lot more loud, emotional and unsubtle then. I was always screaming away at the top of the horn, and Dave would be constructing something behind me in three keys. Sometimes I had to plead with him to play something more simple behind me. It seemed pretty wild at the time; it was one of those few jobs where you really hated to stop—we'd keep playing on the theme until they practically threw us off the stand."*¹⁹

¹⁸ "Non volevamo smettere di suonare, loro volevano chiudere il locale e noi non volevamo andarcene. Eravamo sfrenati. Non siamo mai più stati così sfrenati". *TF*, p.95.

¹⁹ "mi ricordo di molte serate che sembravano fantastiche, ed io non ho troppo spesso questa sensazione. Darei qualsiasi cosa per una registrazione di una di quelle serate, solo per verificare cosa succedeva effettivamente. Ricordo che suonavamo un sacco di contrappunto praticamente in ogni brano e che allora il livello generale era più sonoro, partecipato e diretto. Io gridavo sempre nel registro acuto del sax, e contemporaneamente Dave costruiva in tre diverse tonalità. A volte dovevo trattare con lui perché mi accompagnasse più semplicemente. Allora sembrava davvero sfrenato; era uno di quei pochi ingaggi un cui odi smettere – potevamo continuare a suonare sul tema fino a quando praticamente ci buttavano fuori." "Perils of Paul: A Portrait of Desperate Desmond", *Down Beat*, 15 settembre, 1960.

Al sopraggiungere dell'estate però Desmond, con inspiegabile leggerezza, aderisce alla proposta di tornare sulla Sierra, nega a Brubeck il permesso di subentrargli nella conduzione della *band* e lo lascia disoccupato (con moglie e due figli a carico). Sembra la prematura fine di una amicizia e di una promettente collaborazione. Paul divorzia anche dalla moglie e, alla fine dell'estate si unisce, come 3° sax alto, all'orchestra del pianista Jack Fina, forte in quegli anni di un discreto successo commerciale. La scelta è in parte dovuta agli scarsi ingaggi che Paul riesce a trovare, ma soprattutto al fatto che l'orchestra è diretta a New York²⁰ per una scrittura al Waldorf-Astoria ed ha in calendario tappe nelle più importanti città lungo la via. Herb Geller, sassofonista destinato a diventare un esponente di spicco della *West Coast* ma al momento totalmente influenzato da Parker, divide con lui divide la sorte, la camera e il palco nelle infuocate e interminabili jam session cui partecipano durante tutto il viaggio²¹. Si tratta di una esperienza che permette a Paul di misurare il proprio valore confrontandosi con la musica che spopola ad Est, il *bebop*, ed i suoi adepti. Dalle lettere che Paul scrive a Duane, la ex moglie, sappiamo che i risultati sono discontinui, spesso addirittura sconfortanti:

" We went to fifty or so sessions, across the country. Different guys playing, but the same sounds, always. The same progressions, the same cliches. Some played better than others, but the difference was always quality, not idiom. I realized, more and more, that the value of individuality,

²⁰

"Playing third alto with Jack Fina is a living, of sorts, and a fairly comfortable existence for the time being, but in itself it's rather futile. And the idea behind this whole trip was that if I could get to New York and play good, something vague might happen and I might get somewhere in the music business". Paul Desmond to Emil Breintenfeld, probably, August 1949, in TF, p. 107.

²¹ *"Herb was a wonderful guy— intelligent, sincere, charming, and more ardently devoted to jazz as a way of life than I was. He was also four years younger, had started playing jazz simultaneously with the beginnings of bop, and is as completely convinced that anything that doesn't sound like Charlie Parker is a mere waste of time as I was the opposite. And equally as articulate in arguing about it. He had a wire recorder and about 25 hours of Charlie Parker, which he played constantly. Every city we played in, he'd know three or four musicians, all with identical ideas, always based on the unquestioned premise that Charlie Parker is God; all who fail to follow him are unworthy of notice". Paul Desmond to Duane Desmond, 1950, in TF, p. 116.*

*genuine individuality, on the level of obscure working jazz musicians two or three levels below semi-name quality, was becoming goddam near extinct. And I could see why. It's almost impossible to stick to a set of values at variance with a trend as universal as bop. It can be done as a unit; it can be done individually if you're comfortably above the point of unsureness. If you can always prove your own ideas musically, at least to your own satisfaction, you're safe. The rhythm section may have a different conception of harmony and beat than you do, but if you can still play enough to maintain faith in yourself, you can remain original. But if you sink below that point, so that your playing sounds feeble and pointless even to you, you are well on the way to being through. Which is what gradually happened with me. No matter how unassailable my arguments were, I was never able to play enough to stick to them. Themes from Stravinsky and Milhaud, nursery rhymes played polytonally against the chord progression, clichés shifted forwards or backwards one beat, counterpoint, simple melodies, all the things we drew from at the Band Box—none of them was quite the same anywhere else. They sounded contrived, tentative, sometimes just ridiculous. Progressions of harmonics that seemed magnificent with Brubeck—incisive, gorgeous, breathtaking sounds—became horrors in East St Louis. By that time, I was losing control over them anyway; they were usually harsh, desperate-sounding screams about a quarter tone sharp.*²² L'umore peggiora man mano che si avvicina a New York, che nella sua fantasia ha assunto le sembianze di una minacciosa roccaforte del bop, al punto che scrive al padre: "Bebop is rapidly and inexorably becoming the only thing in jazz, all over the country, and in NY it's just about a complete monopoly. What with the 10% of sincere, mildly fanatical bebop musicians who politely decline to play, listen to, or have any thing at all to do with

*any other style, and the 90% of musicians and critics who follow faithfully more, I suspect, to keep in style than because of genuine preference, non-boppists are getting scarcer and scarcer. Until I get to NY, I won't know quite how dated I'll be considered. In accordance with my general policy of pessimism, I'm expecting the very worst.”*²³

Desmond è tutt'altro che un ottuso oppositore del *bop*, ma avanza delle forti riserve sull'impatto che sta avendo sulla formazione di tutta una generazione di jazzman l'esasperata imitazione del linguaggio di Parker : *"What many of the imitators do, especially the more or less provincial ones, such as around Frisco, is just listen to the records, copy the musical phrases themselves, and put them together in their own choruses, rapidly turning them into musical clichés—which is a completely different thing from playing what you yourself think, as the originators of bop did, and as musicians used to in the style that preceded bop...*

what Charlie Parker played was all new, hence all bop and all good. So his tone—which would have been considered crude by previous standards—became an ideal, as well as everything he did—honks, squeaks, fuzzy tonguing, and all

²³ Ci siamo recati a cinquanta e più *jam sessions*, in tutta la nazione. Differenti musicisti, ma la stessa sonorità, sempre. Le stesse progressioni, gli stessi cliché. Taluni suonavano meglio di altri, ma la differenza era sempre la qualità, non il linguaggio. Ho capito, via via, che l'importanza dell'individualità, la sincera individualità, nella zona grigia dei musicisti di jazz in attività due o tre livelli sotto a quello dei semi-famosi, era quasi scomparsa. E ho intuito il perché. È quasi impossibile attenersi ad una scala di valori in disaccordo con una tendenza così universale come il *bop*. Può essere fatto come gruppo; può essere fatto individualmente se sei a tuo agio sopra il livello di insicurezza. Se puoi sempre provare musicalmente le tue idee, anche solo per tua soddisfazione, sei al sicuro. La sezione ritmica può avere una diversa concezione dell'armonia o del tempo rispetto alla tua, ma tu puoi ancora suonare tanto da mantenere la fiducia in te stesso, puoi preservare la tua originalità. Ma se tu sprofondi sotto a quel livello, tanto che le tue idee musicali suonano deboli e sconclusionate anche a te, sei sulla buona strada per finire male. Cosa che stava gradualmente capitando a me. Per quanto le mie idee fossero inattaccabili, non riuscivo mai a suonare in modo sufficiente per sostenerle. Frasi di Stravinsky e Milhaud, cantilene da asilo suonate politonalmente sulla progressione armonica, *patterns* spostati in anticipo o ritardo di un movimento, contrappunto, semplici melodie, tutte le risorse da cui attingevamo al Band Box – nessuna di esse è stata più la stessa in nessun'altra situazione. Suonavano studiati, sperimentali, a volte solo ridicole. Progressioni di armonici che sembravano magnifiche con Brubeck – incisive, affascinanti, suoni mozzafiato – diventavano orrori in East St Louis. Nel frattempo stavo comunque perdendo il controllo anche su quelli; risultavano regolarmente stonati, come disperate grida crescenti quasi un quarto di tono". Paul Desmond to Duane Desmond, 1950, in *TF*, p. 116.

²³ Il bebop sta rapidamente e inesorabilmente diventando l'unico stile nel jazz, e in NY detiene quasi il monopolio. Con il 10% di sinceri, mediamente fanatici boppers che educatamente evitano di suonare, ascoltare, o avere a che fare con qualsiasi altro stile, e il 90 % di musicisti e critici che si accodano fedelmente più, sospetto, per uniformarsi allo stile piuttosto che per sincera convinzione, i non boppers diventano sempre più scarsi. Fino a quando non raggiungerò NY, non saprò quanto superato posso essere considerato. In stile con la mia generale vena di pessimismo, mi aspetto il peggio del peggio". Paul Desmond to Emil Breitenfeld, probably, August 1949, in *TF*, p. 107.

manner of noises, along with the ideas—which were, definitely, the work of a brilliant sincere and highly unusual mind...

Playing bop was seldom a thing that could be done individually; it was a matter of following the crowd—keeping up, from week to week, with the New Things, listening to all the records, finding out what riffs could be played to what tunes, what phrases could be used in choruses. Guys wrote original tunes once in a while, but when they did they didn't think "What would I like to write?", but "What would I write if I were Charlie Parker?" ²⁴

L'offerta musicale di New York è assai più eterogenea, percorsa da correnti trasversali a tutti gli stili, di come l'aveva immaginata Desmond; ecco i nomi di alcuni dei musicisti attivi in quei giorni nella famosa 52° strada e dintorni : Art Tatum, Charlie Parker, Billie Holiday, Coleman Hawkins, Red Norvo, Lester Young, Erroll Garner, Hot Lips Page, Allen Eager, Nat Cole, Pee Wee Russell, Al Haig, Bobby Hackett, Buddy DeFranco, Sidney Bechet e Sarah Vaughan. A New York Desmond trova il modo di soddisfare la sua inesauribile curiosità intellettuale ma non quello di farsi apprezzare, o almeno segnalarsi, per le sue doti musicali; il fallimento porta la sua autostima (da sempre sottoposta a una feroce autocritica) giù fino al livello di guardia. La frustrazione raggiunge l'apice quando, tramite il *Down Beat* e alcune trasmissioni radiofoniche, apprende che Brubeck ha formato con Ron Crotty e Cal Tjader un trio che comincia a

²⁴ Quello che fanno molti imitatori, specialmente quelli più o meno provinciali, come nei dintorni di Frisco, è semplicemente ascoltare i dischi, copiare intere le frasi e rimetterle insieme nei loro choruses, facendole rapidamente diventare dei cliché- che è completamente diverso dal suonare quello che tu stesso pensi, come i creatori del bop hanno fatto, e come i musicisti erano soliti fare nello stile che ha preceduto il bop...quello che ha suonato Parker è tutto nuovo, per cui tutto bop è tutto buono. Così la sua sonorità- che poteva essere considerata aspra rispetto ai canoni precedenti - è diventata un modello, come ognuna delle cose che ha fatto -versi, strilli, confusi colpi di lingua, ogni tipo di rumore, assieme alle idee- che sono, definitivamente, il lavoro di una mente brillante sincera e del tutto fuori dal comune... Suonare bop è stato raramente una cosa che si poteva fare individualmente; era questione di seguire la massa-senza scoraggiarsi, di settimana in settimana, insieme alle Cose Nuove, ascoltando tutti i dischi, scoprendo quali riff potevano essere suonati su quale pezzo, quali frasi potevano essere usate nei choruses. I ragazzi ogni tanto scrivevano qualche pezzo, ma quando lo facevano non pensavano 'cosa mi piacerebbe scrivere?' ma 'cosa scriverei se fossi Charlie Parker?'. Paul Desmond to Emil Breitenfeld, probably, August 1949, in *TF*, p. 107.

riscuotere successo; alla crisi si aggiungono anche lo sconforto ed il rimpianto. Desmond vacilla, ma alla fine riesce a reagire; dalle lettere di questi mesi al padre e alla ex moglie risulta palese che l'esperienza negativa ha però avuto per lui un contraccolpo positivo, acuendo l'urgenza di portare a compimento lo sviluppo del suo proprio stile. *"Meanwhile, my war against bebop had sprung up again. After working with Dave, I no longer had any doubts whatsoever. I'd always felt that it was more important to be yourself than anything. The most important thing in jazz, above all else, was to be yourself—that it was pointless to try to play like Charlie Parker or anyone else, since 5000 musicians all over the country are doing that with varying degrees of accuracy, and actually the greatest thing about Parker is that he was most emphatically himself."*²⁵ In queste sue righe sintetizza l'essenza del suo pensiero, il credo cui si atterrà tutta la vita: *"The qualities in music which I considered most important - and still do - were beauty, simplicity, originality, discrimination, and sincerity. There is no originality in the act of copying, and no discrimination in the all-inclusive way in which it was done."*²⁶ Alla soglia degli anni '50 Desmond è già un artista dotato di una notevole individualità che lo distingue rispetto al panorama circostante; il lirismo che permea i suoi soli ha i suoi precedenti in Hodges e soprattutto in Lester Young, ma il suono (unico e inconfondibile) è solo Desmond. Memore della lezione di Lester e delle vicissitudini patite nelle recenti *jam sessions* egli ha maturato una ferma convinzione: per valorizzare e

²⁵ "nel frattempo la mia guerra contro il bop è ripresa. Dopo aver lavorato con Dave, io non ho più avuto alcun dubbio. Ho sempre sentito che la cosa più impotante di tutte era essere sé stessi. La cosa più importante nel jazz, sopra ogni altra, era essere sé stessi-poiché è inutile cercare di suonare come Charlie Parker o chiunque altro, da che 5000 musicisti in tutto il paese lo stanno facendo a vari livelli di accuratezza, e in realtà la più grande virtù di Parker è che egli era più decisamente sé stesso" Paul Desmond to Duane Desmond, 1950, in *TF*, p. 116.

²⁶ "Le qualità musicali che ho considerato - e tutt'ora considero - più importanti, sono la bellezza, la semplicità, l'originalità, il discernimento e la sincerità. Non c'è originalità nel copiare e nessuna scelta è esercitata adottando la modalità 'tutto-compreso'". Paul Desmond to Emil Breitenfeld, probably, August 1949, in *TF*, p. 108.

sfruttare a pieno le proprie caratteristiche gli sono indispensabili i *partners* adatti. Al seguito di Fina riprende quindi la via di casa, fermamente determinato a riallacciare i rapporti con Brubeck; sull'aereo che lo riporta a San Francisco stende un promemoria²⁷ per la pianificazione del suo reinserimento, operazione da lui buffamente denominata *Operation Paradise*²⁸. Riallacciare i rapporti con Brubeck e rendersi indispensabile al successo del gruppo contribuendo rafforzandone l'identità; ottimizzare lo studio dello strumento; focalizzare lo stile depurandolo da ogni residuo cliché e puntando con fermezza sull'originalità e sulla sincerità del sentire – questi i punti chiave che Desmond individua per la propria rinascita artistica. Il documento *Operation Paradise*, ribadisce quanto il sassofonista ritenga imprescindibile il sodalizio con Brubeck e testimonia l'importanza dell'autodisciplina ('prussiana?') nella sua formazione artistica; la lucidità e la capacità di analisi gli consentiranno di arrivare dove altri musicisti (tecnicamente più dotati di lui) non osano spingersi.

Rientrato a San Francisco, Desmond riesce, grazie all'intercessione della moglie Iola, a farsi perdonare da Brubeck e, mentre per mantenersi accetta gli ingaggi più disparati, coglie tutte le opportunità per salire (solitamente non pagato) sul palco con Dave e il suo trio. Lo segue anche al Burma Lounge (dove vengono realizzate alcune registrazioni informali che rivelano un Desmond già padrone del suo stile) e poi al Black Hawk, dove Brubeck è di casa. Nel Gennaio '50 registra tre brani (di cui due col clarinetto) con la *Jack Sheedy's Dixieland Band*²⁹; unitamente alle

²⁷ Vedi Appendice, doc. n° 6.

²⁸ Vedi Appendice, doc. n° 7.

²⁹
Vedi Discografia.

tracce incise col *Dave Brubeck Octet*, queste registrazioni rappresentano al momento il suo scarso bottino discografico. La svolta comunque arriva durante l'estate: ad Honolulu, dove Brubeck, ingaggiato col *Trio* allo Zebra Lounge, è vittima di un grave incidente sulla spiaggia. Si salva ma è costretto ad un lungo periodo di inattività che segna la fine del *Dave Brubeck Trio*. Consapevole sia dell'affinità musicale che lo lega a Desmond che dell'impossibilità di reggere da solo (almeno per il momento) il peso di un'intera serata, Brubeck rompe gli indugi e dall'ospedale scrive al sassofonista.

1951/58 - Quando la famiglia Brubeck torna dalle Hawaii, all'inizio del Giugno '51, Desmond lascia immediatamente la band di Alvino Rey, con cui è momentaneamente impegnato. Al debutto il *Dave Brubeck Quartet* è completato da Roger Nichols al basso e Herb Barman alla batteria; Iola Brubeck (moglie di Dave) è di fatto la *manager* del gruppo. Nasce così una delle più celebrate formazioni della storia del Jazz. La prima registrazione (di fortuna, ripresa dalla trasmissione radiofonica della serata al Surf Club di Hollywood) presenta i due solisti in piena forma: attraverso serrati contrappunti Desmond e Brubeck manifestano la gioia di essersi reincontrati. Oltre agli arrangiamenti di Brubeck, che ricalcano in modo meno radicale e sperimentale l'esperienza dell'ottetto, l'elemento catalizzante sta nel forte contrasto derivante dall'accostamento dei due solisti (spiccatamente melodico e lirico l'uno, tutto teso alla forzatura del ritmo e della dissonanza l'altro); i due imboccano strade apparentemente opposte che poi quasi miracolosamente si ricongiungono in magistrali contrappunti, dove anche la differente fisicità del loro suono individuale si ricompone. Un così diverso procedere su un background in realtà comune costituisce una vera novità e forse un esempio estremo di

intenti allo stesso tempo divergenti e convergenti. Osservano Porter e Ullman: *"Desmond's unrushed improvisations provide a striking contrast to Brubeck's heavy-handed piano playing—Brubeck's solos move inexorably towards thumping final choruses."*³⁰ Quando a volte il gioco si spinge fino alla sottile linea che divide il buono dal cattivo gusto Desmond appare infallibile e non oltrepassa mai il confine, mentre non si può affermare lo stesso per Brubeck; la formula comunque funziona ed il gruppo riscuote un immediato consenso di pubblico: la popolarità, gli ingaggi ed i compensi del quartetto crescono rapidamente. Oltre che al Black Hawk (per anni la base del gruppo), il quartetto si impone al Birdland di New York³¹, al Blue Note di Philadelphia ed allo Storiville di Boston, dove la personalità musicale di Desmond impressiona George Wein (allora pianista e proprietario del locale e in seguito impresario e produttore di spicco) che racconta: *"The amazing thing is the way the public responded to the sound...When they first came in town, nobody knew who they were. Maybe a few people had read about Brubeck in Down Beat; you know, the group from the west coast, studied with Darius Milhaud, and all that. They knew nothing about Desmond at that point. The little publicity was about the Brubeck quartet. When they came in, nobody was really there. We had thirty five or forty people. It was the only time in my ten-year history of promoting at that club when it opened up slow like that, that the club was full by the end of the week—because the word got out about the sound of the group. Brubeck's playing was, in a sense, the holding power. That's what gave the group its personality, but it was Desmond's sound that gave it the*

³⁰ "Le improvvisazioni compasate di Desmond forniscono un sorprendente contrasto al pesante pianismo di Brubeck- i soli di Brubeck puntano inesorabilmente verso choruses finali percussivi". Lewis Porter / Michael Ullman, *Jazz: From Its Origins to the Present*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, USA 1993, p. 254.

³¹ Vedi Appendice, doc n° 8.

*commercial appeal*³²; anche l'influente critico Nat Hentoff, pubblicando un ricordo dell'amico Desmond, si rifà alla viva impressione destata in lui dal loro primo incontro allo Storiville³³. Molte delle esibizioni di questo periodo vengono registrate in modo più o meno fortunoso (anche dalla radio), ed il materiale ricavato andrà a rimpinguare molti anni dopo, magari come rarità, la sterminata discografia del quartetto. Alla fine del '52 Desmond e Brubeck compaiono entrambi, nelle rispettive categorie, nell'annuale graduatoria del *Down Beat*: Paul in coda, mentre Dave occupa già una posizione di prestigio. Il sodalizio tra i due travalica l'ambito strettamente professionale; Desmond, che ha ormai rinunciato all'idea di farsi una famiglia propria trovando più confacente alla sua natura la condizione di scapolo e libertino impenitente, trascorre con i Brubeck anche buona parte delle vacanze e diventa per i figli della coppia un importante punto di riferimento.

Prima che, nel 1953, il *management* del quartetto passi alla Associated Booking (società presieduta da Joe Glaser, il manager di Louis Armsrtong), Iola Brubeck ha un'intuizione decisiva per le sorti commerciali non solo del gruppo ma anche di tutto il jazz americano, che al momento pare incapace di raggiungere il grande pubblico. In seguito ad un capillare lavoro di promozione nei *colleges* (con una formula che prevede anche un piccolo ricavo per le associazioni studentesche organizzatrici), il quartetto comincia ad esibirsi in un circuito vergine. Il fenomeno che si innesca travalica l'immediato successo del quartetto e per capirne appieno la

³² « La cosa sbalorditiva è il modo in cui il pubblico rispose alla sonorità...la prima volta che arrivarono in città nessuno sapeva chi fossero. Forse qualcuno aveva letto di Brubeck su *Down Beat*; sai, il gruppo della west coast, gli studi con Darius Milhaud e il resto. Non sapevano ancora nulla di Desmond. Il poco di pubblicità riguardava il Dave Brubeck quartet. Quando iniziarono non c'era veramente pieno. Avevamo forse cinquanta o quaranta spettatori. Fu l'unica volta nei miei dieci anni di promotore del locale che, iniziando così lentamente mi ritrovai con il club pieno entro il fine settimana, perché era circolata la voce sulla sonorità del gruppo. In un certo senso, l'asse portante era nello stile di Brubeck. Era questo che conferiva al gruppo la sua fisionomia, ma era il suono di Desmond a costituirne l'attrattiva". George Wein, *Myself Among Others: A Life in Music*, Da Capo, 2003, in *TF*, pp. 139/140.

³³

Vedi Appendice, doc. n° 9.

portata possono essere utili alcune puntualizzazioni:

a) il pubblico del *college* è quello di una generazione di *teenagers* orfana dello *swing* e refrattaria al *bop*; osserva Leroi Jones: " Quando vennero fuori i moderni, i *beboppers*, a riportare il jazz al suo originale isolamento, tentando di sottrarlo alla corrente dell'ufficialità, molti borghesi neri (nonché molti americani) si trovarono in serio imbarazzo... Quei suoni volutamente discordanti e *antiassimilazionisti* colpivano orecchie sorde o inorridite"³⁴.

b) Desmond e Brubeck, che provengono dal college, si trovano al posto giusto nel momento giusto e il loro jazz, moderno ma suonato per- e non contro- il pubblico, ha i requisiti per soppiantare la moda del *revival* del dixieland, riesumato come 'vero jazz' per contrapporlo all'anti jazz (il *bop*); a questo proposito sempre Jones ricorda: "Intorno agli anni quaranta la popolarità delle orchestre Dixieland era enorme nei collegi di tutta la nazione, e nei luoghi dove si raccoglieva la giovane borghesia bianca. Il dixieland 'resuscitato' era musica *da e per* la giovane borghesia bianca"³⁵.

c) il *bop* era sì giunto ad una legittimazione come forma d'arte, ma si trattava di una legittimazione solo indiretta, dovuta più dibattito che aveva suscitato negli ambienti culturali che ai consensi e ai riconoscimenti raccolti (molte riviste specializzate torneranno dopo anni a rivedere la stroncatura riservata al *bop* e a ri-recensirne i dischi); il grande successo riscosso dal quartetto di Brubeck nei *colleges* porta a compimento il percorso: per il jazz moderno si tratta della consacrazione, la legittimazione come matura forma culturale, arte e non più solo 'arte popolare'. Tutti i musicisti di jazz beneficeranno di questo cambiamento.

³⁴ Le Roi Jones, *op. cit.*, p. 179.

³⁵ *Ivi*, *op. cit.*, p.200.

d) il successo dei dischi *"Jazz at Oberlin"*³⁶ e *"Jazz at the College of Pacific"*³⁷ (ovvero le registrazioni dal vivo dei rispettivi concerti) pubblicati dalla Fantasy, etichetta che ha sotto contratto Brubeck dai tempi del trio e dell'ottetto, non sancisce solo l'inizio di una moda ma comporta anche un rinnovato interesse delle case discografiche per il jazz; anche di questa iniezione di fiducia beneficeranno tutti i musicisti di jazz.

Se diamo credito alla già citata opinione di George Wein sui motivi del successo del quartetto (*"...Brubeck's playing was, in a sense, the holding power. That's what gave the group its personality, but it was Desmond's sound that gave it the commercial appeal"*³⁸), dobbiamo riconoscere a Desmond la fondamentale importanza del suo contributo a questo fenomeno. Le registrazioni sopracitate costituiscono delle pietre miliari nella discografia di Desmond, ormai giunto a piena maturità, e contengono alcuni dei suoi assoli più celebrati, che lo portano a scalare le graduatorie dei referendum annuali delle riviste specializzate. Porter e Ullman riassumono così alcune peculiarità del suo stile: *"His sound is light, and its every inflection is perfectly controlled —remarkably the higher Desmond goes in pitch, the more fetching his tone becomes. His louder notes can almost bark, and at key points in a chorus his horn seems to develop a slight rasp. He's a cool alto saxophonist, but he doesn't sound anything like either Lee Konitz or Art Pepper."*³⁹ Certo

³⁶ Vedi Discografia.

³⁷ Vedi Discografia .

³⁸ "...in un certo senso, l'asse portante era nello stile di Brubeck. Era questo che conferiva al gruppo la sua fisionomia, ma era il suono di Desmond a costituirne l'attrattiva". George Wein, *Myself Among Others: A Life in Music*, Da Capo, 2003, in *TF*, pp. 139/140

³⁹ "Il sua sonorità è leggera, e ogni inflessione è perfettamente controllata- e va notato che più Desmond si spinge in alto nel registro più il colore del suo suono diventa attraente. Le sue note più forti possono quasi 'abbaiare', e al punto cruciale in un solo con il suo sax sembra produrre un leggero raschiato (termine tecnico usato dai sassofonisti per indicare l'effetto rauco nel suono, N.d.T.). È un altista *cool*, ma non suona affatto come Lee Konitz o Art Pepper." Lewis Porter / Michael Ullman, *op.cit.*, p. 254.

queste qualità non sono sufficienti a giustificare il successo di Desmond e una riflessione più approfondita sull'originalità della sua arte può favorire un esame attento di questa fase della sua vicenda umana.

Partendo proprio dal confronto con Konitz e Pepper – i due altisti (bianchi) più in vista all'uscita di scena di Parker- si possono cogliere alcuni aspetti fondamentali.

a) Rispetto a Pepper l'autonomia dagli stilemi del *bop* è più netta, la sonorità più seducente e la cantabilità delle frasi incomparabile; per contro Desmond non raggiunge mai (probabilmente non cerca) il livello di tensione emotive, drammatica nelle ballads, che contraddistingue molti soli di Pepper, e il suo swing è meno incisivo, ma in questo Pepper ha veramente pochi rivali.

b) Rispetto a quello di Konitz il suono di Desmond risulta meno aspro e spartano, grazie anche all'uso calibrato del vibrato e al magistrale controllo dell'intonazione (su tutto il registro) e delle articolazioni. In Konitz la conduzione della frase è più spigolosa, lo sviluppo tendenzialmente 'verticale', volto all'esplorazione armonica, e l'accentazione (tipica della scuola di Tristano) è basata su figure poliritmiche estremamente complesse. Desmond non batte questo sentiero di ricerca introspettiva: la sua frase è elegante, prevalentemente 'orizzontale', tesa alla costruzione melodica (quindi spesso diatonica) mentre il ricorso alle cellule poliritmiche è visto come tassello di un disegno più ampio e non come elemento costitutivo in sé.

c) La grandezza di Desmond, oltre che nel suono, risiede nella straordinaria capacità di imbastire l'architettura del solo preservando la cantabilità della linea melodica, senza mai patire cali di ispirazione o dare l'impressione di avere un conto da regolare con gli accordi.

d) Al posto dei *patterns* (rifugio e trappola per molti improvvisatori) Desmond usa le citazioni, di cui è maestro

assoluto, pescando nel repertorio sconfinato che ha cominciato ad immagazzinare già da bambino e va dalla musica contemporanea fino agli *standards* più triti; a differenza di molti suoi colleghi riesce ad adattare i frammenti di melodia presi a prestito non solo alla tonalità contestuale ma addirittura ad una differente progressione armonica, piegandoli alla sua estemporanea idea e inglobandoli di fatto in una nuova melodia. L'abilità nell'inserire le citazioni permette a Desmond di liberare il suo *humor* sottile e addirittura di comunicare con i colleghi e gli astanti attraverso i titoli dei brani evocati; aldilà dei numerosi e gustosi aneddoti, il suo solo su *'The Way You Look Tonight'* in *"Jazz at Oberlin"*, in cui spazia disinvoltamente e senza cadute di stile da *'Petrucka'* a *'The Lady Is a Tramp'* è tanto sbalorditivo quanto esemplare.

e) In *'All the Things You Are'*, brano di apertura di *"Jazz at the College of Pacific"*, dà un altro saggio di costruzione ingaggiando, a 240 di metronomo e senza la minima sbavatura nell'intonazione o nella scelta delle note, una dialogo/sfida con sé stesso usando in modo antifonale i due registri dello strumento.

f) Riguardo ai musicisti che più hanno influenzato il suo stile, nelle interviste Desmond spesso cita gli altosassofonisti Pete Brown, Jonny Hodges, Dick Stabile e Wille Smith; esprime anche ammirazione per Konitz, del quale, come per Stan Getz e Chet Baker, talvolta riprende frasi per inserirle (contestualizzate) nei propri soli. Non bisogna però dimenticare la sua solida formazione classica con il rigoroso studio dell'armonia e del repertorio, quella di clarinettista jazz con la meticolosa memorizzazione dei soli di Goodman e Shaw e soprattutto il filo doppio che sembra legarlo a Benny Carter e allo spirito sornione e paterno di Lester Young, che (come per buona parte dei moderni) sembra guidare le sue scelte.

g) Se si accetta per l'improvvisazione la definizione di composizione estemporanea non si può, a questo punto della sua carriera, non includere Desmond tra i più creativi e originali esponenti di quest'arte.

Torniamo ora al 1954. Gli impegni ed il successo del quartetto aumentano e partecipa anche ad un *tour* in cui il gruppo si alterna sul palco con una *band* diretta da Charlie Parker. Lui e Desmond fraternizzano e Bird ha più volte modo di esprimere la sua ammirazione per 'Paulie' (così lo chiama); il clima di reciproca stima è palpabile nella storica intervista radiofonica che Desmond fa a Parker in quei giorni⁴⁰. A questo punto, forse a causa del prolungato stress, l'inquietudine e l'insoddisfazione croniche tornano a manifestarsi; Desmond scrive: *"I know it's ridiculous that there isn't more news after all this time, but nothing really happens on these tours until we get to New York. I guess you know how it is—you travel from place to place in your comfortably insulated space suit and the music gets better each month, but that's about all that happens. You eat and sleep and rehearse and read and that's about it."*⁴¹ Rientrati a San Francisco il sassofonista convince Brubeck a sospendere per un po' la frenetica attività del quartetto, si prende una pausa di riflessione (per qualche sera si esibisce addirittura in solo piano al Black Hawk) e valuta l'opportunità di intraprendere la carriera di *leader*; poi la crisi si risolve (o viene soffocata) e Desmond si ripresenta a Brubeck. Nell'Ottobre del '54 registra per la Fantasy il primo disco a proprio nome: *'The Paul Desmond Quintet'*⁴². La ritmica è la

⁴⁰

Vedi appendice, doc. n° 10.

⁴¹ "So che è ridicolo che non ci sia niente di nuovo da raccontare dopo tutto questo tempo, ma in questi tours non accade niente di veramente importante fino a quando non arriviamo a New York. Credo tu sappia come funziona - viaggi da un posto all'altro nella tua confortevolmente isolata tuta spaziale e la qualità delle esibizioni migliora ogni mese, ma questo è tutto quello che succede. Mangi, dormi, provi, leggi e questo è quanto". Paul Desmond letter, possibly to Jimmy Lyons, early 1954, in *TF*, p. 161.

⁴¹

⁴² Vedi Discografia.

medesima del quartetto di Brubeck, mentre ampio spazio trovano alcuni componenti dell'ormai smantellato ottetto (Dick Collins e Dave van Kreidt, che cura anche gli arrangiamenti e firma due brani); in quattro brani è presente anche un coro di sei cantanti, arrangiato da Bill Bates, ed in tre compare il chitarrista Barney Kessel. È un disco fresco e pacato, che trasuda 'relax' e in cui si segnala l'assenza del pianoforte (fatto abbastanza anomalo per l'epoca). Sono i tratti comuni a quasi tutta la produzione di Desmond a proprio nome; la mancanza del pianoforte in particolare è motivata da un accordo con Brubeck, volto a tutelare l'immagine del quartetto (e forse quella dello stesso Brubeck) e non creare confusione. Un mese dopo, 8 Novembre '54, Brubeck è sulla copertina di TIME (è Duke Ellington a portargli una copia della rivista, quella mattina alle 6: "*Dave, you're on the cover of TIME. Congratulation*"); a Doug Ramsey Brubeck racconta che era a conoscenza del ballottaggio in corso alla redazione di Time, tra lui e il Duca (in quel momento erano nello stesso tour con le rispettive formazioni), e dentro di sé pregava perché il riconoscimento andasse prima al grande maestro. Nel corso della sua carriera Brubeck ha più volte dimostrato con i fatti di essere un paladino dei diritti della gente di colore (musicisti e non) e di nutrire massimo rispetto e ammirazione per i padri del jazz; non si può però non capire il punto di vista di Leroi Jones che, alcuni anni dopo, commenta sardonico: "Brubeck, un pianista che aveva studiato (non per molto, penso) col compositore francese Darius Milhaud, fu il maggior responsabile della moda di impiegare nel jazz fughe, rondò e altri ostentati prestiti della musica europea. Tutto ciò incontrava il favore di un pubblico universitario, che apprezzava molto un pizzico di cultura sparso sulla musica di consumo (uno studente dell'Università dell'Oregon in un

articolo sulla 'Northwest Review', citato nella 'Jazz Review', racconta che Brubeck si metteva persino a suonare l'inno del college in cui si esibiva 'quando il pubblico cominciava a seccarsi'). E Brubeck entrò a far parte ufficialmente della cultura americana quando la sua fotografia giunse alla copertina di Time. Il jazz aveva così risalito il fiume, da New Orleans (con l'aiuto di Paul Whiteman, Benny Goodman e Dave Brubeck) fin dentro l'anticamera dell'ufficio di Henry Luce" (Luce è l'editore di Time).⁴³ Nel 1949 la copertina era toccata ad Armstrong, mentre il turno di Ellington arriverà nel '56, in seguito al rilancio seguito alla famosa esibizione al Newport Jazz Festival; Brubeck è dunque il primo musicista di jazz moderno (ed il primo jazzista bianco) a raggiungere il vertice dell'esposizione mediatica (tale era in quegli anni il peso della copertina di TIME). L'impennata della popolarità ha una causa precisa: giunto alla scadenza del contratto discografico con la Fantasy, Brubeck si fida del proprio istinto e sceglie il produttore George Avakian e la Columbia, rinunciando a offerte economiche ben più vantaggiose. Ancora una volta una scelta azzeccata: nel volgere di pochi mesi i dischi del quartetto (il contratto ne prevede tre all'anno) diventano dei *best-seller* e la popolarità sua (e di Desmond) sale alle stelle. Nelle nuove incisioni compaiono per la prima volta dei blues ('*Balcony Rock*' e '*Audrey*', con un assolo storico di Desmond) e brani di carattere esotico/modale ('*Le Souk*'). A questo punto Desmond è il *side-man* più pagato della storia del jazz, ed il suo sodalizio con Brubeck porta la critica specializzata americana a fare un parallelo con il periodo in cui Armstrong era alle dipendenze di King Oliver. Nel febbraio '56 Desmond registra, sempre per la Fantasy, il secondo album a proprio nome: '*The Paul Desmond Quartet with Don Elliott*'⁴⁴; alla ritmica del

⁴³ LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 211.

⁴⁴
Vedi Discografia.

quartetto (ora a contrabbasso c'è Norman Bates) si aggiunge il mellophone di Don Elliott. La formazione si rifà esplicitamente al quartetto *pianoless* di Mulligan, cui rende omaggio anche con una gustosa versione di '*Line for Lyons*', ma nel complesso gli arrangiamenti sono meno strutturati e l'atmosfera è ancor più rilassata. L'assenza del pianoforte sembra congeniale a Desmond, che si dimostra molto ispirato in tutti i soli, basati in prevalenza su frasi di notevole lunghezza e complessa architettura che attraversano agilmente tutta l'estensione dello strumento, con anche alcune incursioni nel resto sovracuto. Una particolare citazione meritano '*Everything Happens to Me*' (staccata un po' più veloce del consueto tempo di *ballad*, in cui l'altista si concede alcuni arditi e brillantemente risolti passaggi dissonanti) e '*Sacre Blues*', dove partendo dalla citazione del tema d'apertura de '*Le Sacre de Printemps*' Desmond percorre un viaggio all'interno di tutte possibilità che la situazione gli concede, passando da frasi quasi classiche ad altre giocate sulla dissonanza fino alla conclusione *bluesy* (all'attacco del quarto *chorus* si lancia in una scala *blues* discendente partendo da re sovracuto!); dal punto di vista stilistico non è certo uno dei soli più coerenti di Desmond, ma tuttavia si tratta di una fondamentale tappa di avvicinamento alle geniali interpretazioni di blues degli anni successivi. Don Elliott, con il suo inusuale strumento, collocato timbricamente a metà strada fra la tromba di Baker e il trombone a pistoni di Brookmayer, fornisce un'interessante alternativa all'alto di Desmond; difficile invece capire perché, nonostante l'evidente riluttanza di Norman Bates, il bassista venga più volte invitato (senza successo) a prendere il solo, compromettendo così la compattezza del risultato. È curioso notare che l'apparente concorrenza fra la Fantasy e la Columbia si risolve in realtà in un reciproco vantaggio: il

successo dei dischi Columbia trascina anche le precedenti registrazioni del quartetto per la Fantasy, mentre le registrazioni di Desmond a proprio nome accrescono la sua fama influenzando positivamente sulle vendite dei dischi Columbia del quartetto. Alla fine del 1956 si registra un altro avvenimento importante per il quartetto e per Paul. Joe Dodge, il batterista in carica, decide di fermarsi; è Desmond stesso a suggerire di ingaggiare Joe Morello, che ha più volte apprezzato a New York nel trio della pianista Marian Mc Partland. Morello, virtuoso dello strumento, vulcanico e votato alla poliritmia, si intende subito a meraviglia con Brubeck. Al contrario, Desmond, che sta gradualmente contenendo la sonorità e asciugando il fraseggio e punta ad uno stile più sobrio ed essenziale, già alla prima esibizione avverte l'incompatibilità con l'invadente presenza del nuovo batterista (peraltro da lui stesso raccomandato). La distanza tra i due sembra incolmabile e l'equilibrio del gruppo compromesso; Desmond minaccia di andarsene ma Brubeck, imperturbabile, non si piega al ricatto e tra i due sceglie Morello! Il braccio di ferro dura solo 24 ore, dopodiché Desmond torna sulla propria decisione. Se c'è un bivio da indicare nella carriera di Desmond, direi che è questo. Difficile capire a fondo le motivazioni della sua scelta (o forse sarebbe più appropriato parlare di non scelta), ma la riluttanza ad uscire dai comodi panni di *sideman* di lusso per vestire quelli gravosi di *leader* deve aver certo pesato. Desmond, tutt'altro che sprovveduto, sa che difficilmente troverebbe un'altra *band* disposta a pagarlo tanto e, soprattutto, ad ospitare una personalità musicale ingombrante come la sua; lasciare Brubeck quindi significa per forza doversi mettere in proprio, e questo è un passo che non vuole o non può intraprendere. Difficile anche fare la storia con i se, ma è curioso osservare che senza Brubeck e Morello (e senza gli obblighi discografici del quartetto),

Desmond probabilmente non avrebbe scritto *Take Five*, con tutto quello che ne consegue.

Il notevole *'Dave Digs Disney'*⁴⁵ che il Dave Brubeck Quartet registra tra il Giugno l'Agosto 1957 contiene comunque pregevolissimi soli di Desmond e vede Morello sempre alle spazzole, intento a fornire un accompagnamento puntuale e mai invadente, segno che un ragionevole compromesso all'interno del gruppo è stato raggiunto; esemplare a questo proposito la versione di *'Someday My Prince Will Come'*, dove al solo melodicamente ispiratissimo di Desmond si contrappone quello tutto giocato sulla poliritmia (4/4 contro il metro in 3/4 del brano) di Brubeck, con Morello che asseconda entrambi con la medesima linearità e discrezione. Sempre nell' Agosto 1957 Desmond e Mulligan registrano *'Blues in Time'*⁴⁶, per l'etichetta Verve; ancora un quartetto *pianoless*, ma basato su una combinazione tibrica (sax alto e sax baritono) che sembra quasi una scommessa. Rispetto a quelli precedenti di Mulligan, questo lavoro risulta forse un poco più estemporaneo; i protagonisti appaiono comunque in totale sintonia, impegnati in vivaci contrappunti, per un jazz fresco e swingante, pieno di *humor*, e *'Battle Hymn of the Republican'*, basato sulle armonie di *'All the Things You Are'* racchiude in modo esemplare tutte queste caratteristiche. Nel blues che dà il titolo all'album Desmond è in forma smagliante, padrone della situazione sia negli scambi con Mulligan che nei *breaks* che lo vedono contrapposto alla ritmica; la miscela tra elementi *bluesy* e sperimentali è più equilibrata rispetto al menzionato *'Sacre blues'* dell'anno precedente e il risultato più convincente. *'Wintersong'*, basato sulle armonie di *'These Foolish Things'* costituisce un

⁴⁵ Vedi Discografia.

⁴⁶ Vedi Discografia.

efficace esempio delle qualità strumentali (l'omogeneità timbrica tra i registri e la purezza del suono rasentano la perfezione) e l'inventiva di Desmond a questo punto della sua carriera. Passato quasi inosservato, *'Blues in Time'* rappresenta comunque un episodio importante: Desmond e Mulligan infatti, affini musicalmente e intellettualmente, sono destinati a diventare grandi amici e a rinnovare assai di frequente la loro collaborazione artistica .

Il 5 febbraio 1958, all East Carolina College, grazie alla fermezza di Brubeck che ha la meglio sull'ottusità degli organizzatori, decisi ad impedire la presenza di un musicista nero sul palco, debutta col quartetto il possente bassista di colore Eugene Wright. Si forma così la *band* che per nove anni si esibirà senza interruzione in tutto il mondo e raggiungerà livelli di popolarità allora impensabili per un gruppo jazz. In primavera il quartetto parte per il primo *tour* mondiale, cominciando dalle maggiori città europee e poi, per proseguire poi, sotto gli auspici del Dipartimento di Stato (siamo in piena guerra fredda), in Polonia, Germania dell'Est, Turchia, India, Pakistan, Ceylon. Desmond non segue il quartetto in Iran, Iraq ed Afganistan perché, essendo in quel periodo convinto di essere ebreo, sui documenti si è dichiarato tale, compromettendo così la possibilità di ingresso in quei paesi; si tratta di un'altra delle sue stranezze, perché quello dell'appartenenza alla razza ebraica è un sentimento del tutto estraneo alla sua famiglia e un dato di fatto ben lungi dall'essere provato. La fedele portatile (ora una Olivetti) lo accompagna e le sue lettere dall'Europa mostrano la curiosità e lo stupore di un lucido intellettuale che scopre non solo 'il resto del mondo' ma come il resto del mondo vede gli americani; in molte pagine riaffiorano anche l'angoscia per il crescente senso di solitudine ed l'intermittente insofferenza per la *band*⁴⁷. Per la verità

⁴⁷ Vedi Appendice, doc. n°11.

Desmond non è accompagnato solo dalla fida Olivetti; per una buona parte del viaggio c'è con lui anche Sue Sahl, moglie (quasi divorziata) del suo grande amico Mort Sahl, al quale con estrema disinvoltura scrive come Sue sia l'unica con cui si può intendere (" *I don't seem to be able to talk to anybody except Sue. I'm shure you know the feeling...* "). È la fine di una grande amicizia (con Mort) e l'occasione per osservare un altro aspetto della complessa personalità di Desmond. Dotato di una presenza fisica tale da non poter risultare indifferente alle donne, egli è anche intelligente, brillante, arguto, raffinato, urbano...praticamente irresistibile. Prova interesse (ricambiato) per la più svariata categoria di donne: intellettuali, giornaliste, attrici, modelle (comprese quelle delle copertine dei suoi dischi), cameriere, spogliarelliste; ad ognuna ovviamente presenta un Desmond diverso e quasi nessuna sa delle altre. Si innamora però regolarmente delle mogli dei suoi amici, forse perché in quanto tali irraggiungibili o inoffensive; il suo costante successo con tutte le altre sembra non lenire il suo senso di insoddisfazione e solitudine.

1959- È l'anno di *'Take Five'*. Stiamo parlando del primo brano strumentale di jazz che come singolo ha venduto oltre un milione di copie. Al 2005 si contano, solo negli USA, 959 versioni incise; impossibile invece calcolare quante siano le registrazioni nel mondo e quanti gli arrangiamenti e le trascrizioni. Normale che attorno ad un fenomeno di queste dimensioni nascano delle leggende (e anche delle maldicenze⁴⁸). All'origine c'è comunque un'idea di Brubeck, che propone ai suoi colleghi di realizzare un intero *Lp* dedicato a metri inusuali per il jazz. Tra le ragioni che lo spingono in questa direzione alcune potrebbero essere:

a) già con l'ottetto (dodici anni prima) ha affrontato composizioni basate su metri inusuali e la poliritmia è da

sempre un elemento costitutivo nei suoi soli, come evidenziano anche Porter e Ullman: *"Brubeck may have been proud of his advanced harmonies, but it's a good bet that he was prouder of his experiments with time. As a soloist he frequently began with single note melodies, then settled into block chords and finally set one hand against the other, playing in more and more complicated rhythmic schemes."*⁴⁹;

b) dal '55 ha cominciato a introdurre nel repertorio composizioni originali (la prima è 'The Duke', in 'Jazz: Red Hot and Cool');

c) Morello è il batterista adatto;

d) ci sono alcuni tempi, appresi durante il tour mondiale (soprattutto il 9/8 organizzato in 2+2+2+3 ascoltato in Turchia⁵⁰) che vuole sperimentare.

Desmond, che non è entusiasta dell'idea - ma d'altronde bisogna onorare l'impegnativo contratto discografico con la

⁴⁸ Pochi giorni dopo la realizzazione di 'Time Out' Max Roach registra con il suo quintetto (per la Mercury) un blues in 5/4, 'As Long As You're Living', che da tempo stava eseguendo dal vivo. Turrentine, allora sassofonista di Roach, in un'intervista a Ben Young, accusa la band di Brubeck di aver rubato l'idea durante un festival in cui erano presenti tutti e due i gruppi: *"...And they knew Schillinger, you know, the mathematical way of arranging by listening to a song, and Joe Morello and all them dudes were writing all this shit down. Max like to went crazy after he found that out. Went crazy. He really got upset... it seems like they held our record back, and put that Take Five' out there, man, before they put out 'As Long As You're Living."* Brubeck risponde: *"I do remember that festival in Detroit with Max's group. My recollection is that both groups played some things in different time signatures and that Max and I had a discussion about poly-rhythms, odd time signatures, and new directions to explore. Because we were playing thousands of miles apart, different working groups only got a chance to hear each other at festivals like these. But no one in the Quartet knew the Schillinger system or wrote down the music that Max's group played. I have always admired Max Roach and consider him a good friend. Max was developing the concept of polyrhythms early in his career, as was I".* Bob Boswell, bassista di Roach, sempre con Young commenta: *"But the only thing that I could say, and not being derogatory about it, was the fact that Bru-beck's tune wasn't as involved as ours. Ours was based on a 5'4 blues, but his was based on just a couple of chords. They played the head of the tune, and then they let the head of it go. And they stayed right on those changes. They stayed right on the vamp in 5'4 and played off of that vamp. But see, ours was based on the entire blues, and we played off the whole blues, the 5'4. So ours may have been a little more intricate for the public at that time, and the public snapped his up because it was a little more simple to grasp".*

Benny Young, note di copertina di 'The Complete Mercury Max Roach Plus Four Sessions', Mosaic 201.

⁴⁹ "Brubeck poteva essere orgoglioso delle sue armonie avanzate, ma possiamo scommettere che fosse ancor più orgoglioso dei suoi esperimenti col tempo. Frequentemente iniziava i soli con melodie a note singole, poi passava ad accordi a blocco e alla fine contrapponeva il lavoro di una mano con l'altra, suonando schemi ritmici sempre più complessi."
Porter/Ullman, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁰ Brubeck racconta: *"I first heard the rhythm on the street in Istanbul on the way to the radio station, where I was to meet with the big radio orchestra. I stayed on the street corner, trying to get this rhythm down. I finally got it in my head and sang it all the way to the studio. I asked the orchestra, 'What is this rhythm: one-two, one-two, one-two, one-two-three? I finished the first bar, and the entire orchestra started improvising in 9/8. I couldn't believe it. They said, 'It's like the blues to you, 9/8 is to us' ".* Fred Hall, *It's About Time: The Dave Brubeck Story*, University of Arkansas Press, 1966, in *TF*, p.203.

Columbia - viene incaricato di scrivere il brano in 5/4. Si presenta dopo un paio di giorni con due temi (entrambi molto accattivanti), sviluppati su un'idea ritmica di Morello. Brubeck collega i due temi dando al brano l'attuale forma *AABA* e sceglie il titolo; i tre concordano poi di sviluppare i soli esclusivamente sulla *vamp*, dato che improvvisare sul metro di 5/4 rappresenta per tutti una novità e la progressione di accordi del *bridge* è tutt'altro che banale. Il solo di Desmond, subito oggetto di culto, tradisce a suo stesso dire qualche piccola incertezza destinata poi a sparire nel corso degli anni per lasciare il posto alla totale padronanza del metro, mentre il carattere modale evolverà dal colore *bluesy* a atmosfere via via sempre più orientateggianti; l'assolo di batteria di Morello fa di lui un mito e diventa il momento clou di tutte le seguenti esibizioni del quartetto e, di conseguenza, un'altra spina nel fianco di Desmond che puntualmente (e ostentatamente), durante il solo raggiunge il camerino e si mette a leggere.

L'album, che comprende altre sei composizioni originali di Brubeck si intitola ironicamente *'Time Out'*⁵¹; ai produttori della Columbia non piace, non condividono questo entusiasmo per la sperimentazione e accettano di pubblicarlo solo a condizione che il successivo contenga prevalentemente *standards*. L'immediato quanto sorprendente successo di *'Time Out'* è quindi del tutto spontaneo, decretato dal gradimento del pubblico⁵² e non pilotato grazie al supporto della macchina produttiva; successo del tutto legittimo, visto che a mezzo secolo di distanza continua a sorprendere la presenza in un solo album di tante felici composizioni, tutte servite da esecuzioni calibrate e al tempo stesso brillanti e da

⁵¹

Vedi Discografia.

⁵² "It was assumed at the time that audiences were responding to the experimental aspect of this set of recordings: It is just as likely that they were caught up by the exquisite melody that Desmond wrote for "Take Five," or by the dramatic switch —it feels like a fall—from the 9/8 introduction of "Blue Rondo a la Turk" to the 4/4 blues on which Desmond improvises".Porter/Ullman, *op. cit.*, pp. 254-255

solamente ispirati. Ci vogliono però diciotto mesi prima che la Columbia, per far fronte alle crescenti richieste, pubblichi il singolo destinato ai juke-box (lato A 'Take Five', lato B 'Blue Rondo a la Turk', perché questo titolo è ritenuto troppo lungo...). Firmando 'Take Five' Desmond pesca il biglietto vincente della lotteria, ottenendo il massimo risultato con il minimo sforzo. Fatti salvi gli innumerevoli pregi della sua composizione, l'allusione alla dea bendata mi sembra giustificata almeno da un paio di buoni motivi:

a) il numero di coincidenze che concorre alla realizzazione del brano (lo stesso Desmond ricorda scherzando che al momento dell'incisione era disposto a scambiare i diritti di "Take Five" con un rasoio elettrico di marca) è davvero incredibile;

b) se si escludono alcuni blues e una canzone scritta per il saggio scolastico a New Rochelle, di fatto Desmond fa centro alla prima composizione! e chi per esempio ha letto l'autobiografia di Duke Ellington⁵³ sa invece quanto può essere spasmodica e vana (anche per un compositore dotato e prolifico come Duke) la rincorsa al brano 'vincente'.

Lo stesso anno Desmond si trasferisce in centro a New York, a due passi dal suo ristorante preferito (*French Shack*) e dagli altri luoghi meta dei suoi interessi: *clubs*, sale da concerto, teatri di rivista, negozi di libri e dischi, musei e locali di *streak-tease*. Tra gli innumerevoli impegni con il quartetto di Brubeck si segnala anche, nel Dicembre '59, l'esecuzione, alla Carnegie Hall con la *New York Philharmonic* diretta da Leonard Bernstein, del concerto '*Dialogue for Jazz Combo & Orchestra*', scritto dal compositore Howard Brubeck (fratello di Dave); Brubeck racconta a Doug Ramsey come anche in questa occasione Desmond dia prova della sua straordinaria musicalità: "*In the fourth bar of Paul's solo, a Philharmonic trombone player misses a note. It was*

53

Duke Ellington, *Autobiografia* (titolo originale: *Music is my mistress*), Il Formichiere, EMME Edizioni, 1981.

*supposed to be a B-flat and he plays a B-natural. And at the beginning of the fifth bar—a split second later—Paul weaves it right into the solo, so quick that you hardly know somebody made a mistake. Paul made that mistake sound right.”*⁵⁴.

Sempre nel 1959 George Avakian, passando dalla Columbia all'etichetta Warner Bros., porta con sé Desmond, che in settembre registra '*First Place Again*'⁵⁵ (il titolo, odiato da Desmond, allude alla sua riconferma al vertice dei referendum di *Down Beat* e *Metronome*). Alla puntuale e discreta ritmica del *Modern Jazz Quartet* (Percy Heat al contrabbasso e Connie Kay – il preferito da Desmond- alla batteria) si aggiunge il raffinato chitarrista Jim Hall. Il disco è bellissimo, pregno di un *swing* che Doug Ramsey definisce "*soft, quiet and deep*". Hall, che era uno dei *teenager* tra il pubblico dello storico concerto all'Oberlin, sembra essere il *partner* ideale sia come accompagnatore che come solista; con lui Desmond può abbandonare la posizione conflittuale cui è costretto nel quartetto di Brubeck (dove al suo stile ora più pacato è contrapposta l'esuberanza del *leader* e di Morello). '*First Place Again*' segna l'inizio della profonda amicizia tra Desmond e Hall e del felice sodalizio artistico (limitato per il momento alla sala d'incisione) che porterà alla realizzazione di sei album in sei anni. Una volta trovatosi, all'apice della popolarità, in condizione di poter dire la propria, Desmond abbassa ancor di più i toni, riduce apparentemente al minimo gli arrangiamenti (pochi obbligati ritmici ma frequenti e modulazioni) e sceglie gli accompagnatori più misurati che lo studio può mettergli a disposizione; il sassofonista si presenta così in una versione

⁵⁴ "Nella quarta misura dell'assolo di Paul, un trombonista della Filarmonica sbagliò una nota. C'era un Si bemolle ed invece suonò Si naturale. E all'inizio della quinta misura – una frazione di secondo dopo- Paul lo intrecciò con il suo solo, così veloce che non potevi sapere che qualcuno aveva sbagliato. Paul aveva fatto suonare giusto l'errore". *TF*. p. 212

⁵⁵

Vedi Discografia.

ancora più intima e sofisticata, dove non c'è più ombra di sfida o bisogno di affermazione e l'atmosfera *cool* non è più programmatica ma sgorga naturale. Per ottenere questi risultati gli serve una sezione ritmica puntuale e garbata, quasi 'passiva', dal *beat* stabile, che non gli tolga spazio e non interferisca con le sue lunghe frasi melodiche con interventi inopportuni o non in linea con la sua poetica – anche riascoltando le registrazioni con Brubeck si nota che il pianista, rispettoso di questa esigenza, spesso tace durante una parte o tutto il solo di Desmond. Nei dischi con Jim Hall Desmond ribadisce con pacatezza, il tono che gli è più congeniale, le proprie convinzioni musicali: bellezza, semplicità, originalità, sincerità, questi sono gli obiettivi della sua ricerca. Questa produzione è abbastanza omogenea negli intenti e nella risposta del pubblico (le vendite sono assai modeste se paragonate a quelle dei dischi con Brubeck), mentre le prestazioni di Desmond sembrano risentire della sua vicenda umana; confrontando il primo album con l'ultimo si può cogliere, se non una involuzione, il soppravvento della venatura malinconica e dolente rispetto a quella ironica. Una menzione speciale merita Jim Hall, per il contributo fondamentale e di altissima qualità: basterebbero questi dischi a consacrarlo come un maestro assoluto dello strumento, dell'arte dell'accompagnamento e dell'improvvisazione. Riferendosi specificamente ai dischi con Hall, Alberto Bazzurro scrive su Musica Jazz (si tratta di uno dei due articoli dedicati dalla rivista a Pau Desmond in trent'anni): " Il frequente ricorso ai tempi lenti, peraltro, finisce per nuocere ai suoi assoli, che risultano non di rado privi di nerbo, un tantino manierati rispetto alla fluidità, alla verve che appare sui tempi mossi, come innumerevoli incisioni realizzate in seno al quartetto di Brubeck, specie allorché contrabbasso e batteria sono nelle mani capaci di

Gene Wright e Joe Morello.”⁵⁶ Per la verità *'I get a cick out of you'*, brano di cui curo la trascrizione e l'analisi in un altro capitolo e che apre *'First Place Again'* è affrontato alla rispettabile velocità di 240 di metronomo, tanto più rimarchevole se si considera la cristallina bellezza del solo, sostenuto per ben quattro choruses di 64 misure l'uno in un crescendo che non conosce vuoti di ispirazione; l'effetto di estremo *relax* è consentito dalla classe della sezione ritmica, capace di *swingare* senza mai forzare la mano a Desmond. È vero che il sassofonista sembra prediligere i tempi medi, e viste le dichiarate prerogative del suo credo è facile capirne la ragione, ma controllando attentamente le velocità dei brani si possono fare scoperte interessanti: le ballad sono meno lente di come ci si aspetterebbe per consuetudine (per evitare ogni tentazione di raddoppio del tempo da parte della ritmica ed il possibile stravolgimento dell'atmosfera), ed i tempi medi sono un po' più veloci di quanto sembrerebbe ad un primo ascolto, in virtù dell'approccio rilassato (*'unrashed'*) di Desmond, abilmente assecondato dai suoi accompagnatori. Scopriamo così che *'For All We Know'* – una delle ballad preferite da Desmond, le cui armonie prenderà a prestito per comporre *'Wendy'* – è staccata a 100 di metronomo e *'Time After Time'* a 110; il tradizionale *'Greensleeves'*, in 3/4, è preso a 172 e tutt'altro che 'privo di nerbo' nonostante il delicatissimo equilibrio imposto dalla scelta della chitarra acustica; *'East of the Sun'* è affrontato a 215 e l'esecuzione brillante scaturisce da un inizio solo apparentemente 'seduto' (statico); *'2 Degrees East, 3 Degrees West'*, il bel blues di John Lewis, è a 112 di metronomo, ma il tema esguito 'in uno' lo fa sembrare quasi fermo, con un'atmosfera tanto densa da fugare ogni dubbio sulla particolare e moderna idea del blues di Desmond. Il fatto che le incisioni a suo nome non contengano dei veri

⁵⁶ Alberto Bazzurro, *op. cit.*

brani *fast* non deve stupire; Desmond aborrisce queste velocità già dai tempi delle *jam sessions* con i *boppers* durante il tour con Jack Fina perchè le ritiene più palestre per i muscoli che per la creatività, al punto da dichiararsi disposto, al culmine dell'ennesima lite, di acquistare un'intera pagina del Down Beat per pubblicare a caratteri cubitali: "Paul Desmond non sa suonare i fast" pur di essere sollevato dai tour de force cui lo sottopone Morello. Certo l'ascolto dell'ultimo disco con Hall, *'Easy Living'*, sembra dare ragione a Bazzurro, ma da un lato è necessario non commettere l'errore di estendere retroattivamente questo giudizio a tutta la produzione di Desmond a proprio nome, e dall'altro è importante capire le ragioni di questa involuzione. Torniamo quindi alla cronologia dei fatti.

1961/67 - George Avakian cambia di nuovo etichetta e lascia la Warner per passare alla RCA; punta su Sonny Rollins (al rientro dopo alcuni anni di volontario ritiro) e su Desmond, che tra il '61 e il '65 entra per diciannove volte nei mitici studi 1 e 2 (tra gli altri vi aveva registrato Toscanini) in compagnia dei fidi Jim Hall e Connie Kay (diversi i contrabbassisti che si alternano). Vengono registrate quasi cinquanta tracce, raccolte in cinque album: *'Desmond Blue'*⁵⁷, *'Take Ten'*⁵⁸, *'Glad To Be Unhappy'*⁵⁹, *'Bossa Antigua'*⁶⁰ e *'Easy Living'*⁶¹.

Con *'Desmond Blue'* Avakian (già ideatore delle incisioni di Davis con l'orchestra di diciannove elementi diretta e arrangiata da Gil Evans) consente a Desmond di realizzare il

⁵⁷ Vedi Discografia.

⁵⁸ Vedi Discografia.

⁵⁹ Vedi Discografia.

⁶⁰

Vedi Discografia.

⁶¹ Vedi Discografia.

sogno di tutti i grandi solisti: registrare con i violini. Desmond affida gli arrangiamenti a Bob Prince, talento emergente segnalatosi con le musiche composte per due balletti. L'*ensemble* comprende, oltre al quartetto, tredici archi, cinque legni, due corni e due arpe, mentre gli assoli (alcuni tra i quali veramente pregevoli) sono riservati a Desmond e Hall. Come la maggior parte dei dischi di jazz con i violini, *'Desmond Blue'* riceve una accoglienza fredda e incassa recensioni sfavorevoli anche da critici amici come Nat Hentoff. Diciannove anni dopo Gianni Gualbero scrive su Musica Jazz: "L'ascolto della versione di *Body And Soul* nel discutibile arrangiamento di Bob Prince ci rivela un musicista capace di scandagliare a lungo e con immutata poesia la più sfruttata struttura di un brano. Una grande capacità di distillare la melodia, svolgendo all'interno di essa una attività minuziosa ed incessante che scompone e ricompone il tema in una sequenza di brevi frammenti elaborati. Una paziente e delicata scomposizione che, nel suo lento degustare, è forzata a rinunciare al concetto tradizionale di swing, per sostituirlo con un *beat* quasi del tutto nascosto, affiorante soltanto nella funzione di indispensabile tessuto connettivo."⁶² *'Take Ten'* contiene alcune composizioni originali di Desmond, tra cui il brano in 5/4 che dà il titolo alla raccolta (ed in cui il sassofonista si dimostra ormai a proprio agio come in un normale 4/4); quattro brani sono a tempo di *bossa nova*, contesto raffinato quanto mai congeniale allo stile *cool* in generale e a quello di Desmond in particolare. Tornando per un istante sulla questione delle velocità, non per polemizzare ma perché la nomea di sassofonista pigro ha molto pesato sul giudizio finale, *'Embarcadero'* è a 170 di metronomo, *'Theme From Black Orpheus'* a 210 e *'El Prince'* a 250; tutti gli assoli sono svolti in modo brillante ed in particolare quello di *'Theme From*

⁶² Gianni Gualberto, *op. cit.*

Black Orpheus, con l'evoluzione da un primo chorus di una disarmante semplicità melodica, quasi una cantilena, a choruses via via sempre più complessi ma sempre cantabili, rappresenta un'altra notevole lezione di improvvisazione. Aggiungendo di proprio pugno le note di copertina Desmond regala qui anche un gustoso saggio del proprio *humor*:

*"...Briefly, then, I'm this saxophone player from the Dave Brubeck Quartet, with which I've been associated since shortly after the Crimean War. You can tell which one is me because when I'm not playing, which is surprisingly often, I'm leaning against the piano. I also have less of a smile than the other fellows. (This is because of the embouchure, or the shape of your mouth, while playing, and is very deceptive. You didn't really think Benny Goodman was all that happy, did you? Nobody's that happy.) I have won several prizes as the world's slowest alto player, as well as a special award in 1961 for quietness..."*⁶³

Intitolando *'Bossa Antigua'* l'album successivo Desmond inventa un altro brillante gioco di parole che rimanda ad un concetto assai più articolato. Il disco, che contiene cinque suoi brani originali, rappresenta una dichiarazione d'amore per quel genere musicale nobile e delicato che egli vede quotidianamente brutalizzato per fini commerciali: *"It's too bad the bossa nova became such a hula-hoop promotion. The original feeling was really a wild, subtle, delicate thing but it got lost there for a while in the avalanche. It's much too musical to be just a fad; it should be a permanent part of the scene. One more color for the long winter night, and all."*⁶⁴. Nel '62, sempre per la RCA, tra *'Desmond Blue'* e *'Take Ten'*, in compagnia di Jerry Mulligan incide *'Two of a*

⁶³ " In breve, io sono quel sassofonista del quartetto di Dave Brubeck, col quale sono stato associato dai tempi immediatamente successivi alla guerra di Crimea. Voi potete riconoscermi dal fatto che quando non suono, cosa che succede molto spesso, io mi appoggio al piano. Inoltre io sono quello che sorride meno degli altri. (Questo dipende dall'imboccatura, oppure dalla forma della bocca quando suono, ed una cosa molto ingannevole. Del resto, non penserete che Benny Goodman fosse davvero tanto felice... Nessuno può essere tanto felice). Io ho vinto parecchi premi come altista più lento del mondo, e anche un premio speciale, nel 1961, per la mia tranquillità..." Paul Desmond, note di copertina di *Take Ten*, RCA Victor LPM/LSP-256S.

*Mind*⁶⁵. Di nuovo un quartetto *pianoless*, come nel '57, e di nuovo un'incisione di pregio, ricca di duetti, sfide nelle citazioni e contrappunti a tratti vertiginosi, da cui trapela il cameratismo che ormai lega i due musicisti. In questo disco Desmond torna su due dei suoi cavalli di battaglia: 'All the Things You Are' e 'The Way You Look Tonight' (260 di metronomo); confrontati con quelli storici dei *colleges* di nove anni prima, i soli sono meno spavaldi ma, forse anche per questo, di maggior spessore artistico e degni di entrare nelle antologie. Desmond appare ispirato, sorretto da una inventiva limpida e genuina e a tratti sembra surclassare un Mulligan non sempre altrettanto creativo.

Tutte le registrazioni a proprio nome Desmond le realizza nelle pause dagli ormai frenetici impegni con il *Dave Brubeck Quartet*, che già dal '61 è il gruppo di punta della Columbia insieme al quintetto di Miles Davis. Paul (sempre più insofferente per il logorio cui è sottoposta la sua creatività dalla riproposizione quasi meccanica cui sembra vincolato il gruppo⁶⁶) e Dave (desideroso di dedicare più tempo alla famiglia e alla composizione) parlano spesso di sciogliere la *band*, ma poi puntualmente rimandano e l'attività prosegue, con le registrazioni che si alternano ai *tours*. Proprio uno di questi porta il quartetto in Jamaica; Desmond è talmente colpito dalla atmosfera del paese da sceglierlo come seconda dimora. Fra i molti scritti lasciati da Desmond c'è anche una finta intervista (in realtà battuta a macchina da lui stesso,

⁶⁴ "è un male che la bossa nova sia diventata una tale promozione per l'hula hoop .La sensazione originale era davvero una cosa spontanea, sottile delicata ma andò persa là per un attimo nel trambusto. E' persino troppo musicale per essere solamente una moda; dovrebbe essere una parte permanente della scena (musicale, N.d.T.). Un colore in più per la lunga notte d'inverno, e tutto il resto". Paul Desmond, note di copertina di *Take Ten*, RCA Victor LPM/LSP-256S.

⁶⁵ Vedi Discografia.

⁶⁶ "I've been trying to get some writing done in this time off, with remarkable lack of success so far. It's probably the most logical thing to try and sneak into during the next ten years. Although if things keep going the way they are, we may become some sort of an institution, like a wax museum, and still be playing college concerts when we're 60, like Duke Ellington. It still kind of shocks me to look at all those college faces while we're playing and realize that most of them were about 3 years old when the quartet started and hadn't even been born when Dave and I were working in Redwood City.

I can't think of anything to say about Christmas which isn't more depressing than not saying anything, so I won't say anything. Love, Paul ". Paul Desmond to Shirley Breintendorf, December 21, 1964, in *TF*, p. 246.

un'altra delle sue stranezze) "rilasciata" proprio in Jamaica in quel periodo⁶⁷. Oltre a dichiarare il suo amore per questa terra e la sua gente, Desmond parla molto di musica e fra le righe trapelano alcune delle ragioni (si potrebbero anche chiamare paure) che lo portano a continuare l'estenuante *tour de force* con il quartetto: *"... I'm not complaining, because the jazz scene these days is getting very scratchy. Between the avant-garde, the discotheques and the folkniks, the jazz audience has really been fragmented, so there are very few steadily working jazz groups and even fewer clubs where they could work. We're very fortunate because we've been concentrating on concerts for six years now and concerts are about all that's left. And, perhaps from lack of alternate choices, the quartet seems to be doing as well at concerts as it ever did, so we should be good for another year at least. After that, I have no idea what happens. I'm reasonably sure I'll be leaving Dave by next year at this time..."*⁶⁸

Gli anni '60 sono particolarmente turbolenti e gli sconvolgimenti sociali in atto si riflettono anche nell'arte; lo scontro è a tutto campo: culturale, generazionale, politico, di classe, razziale, ed il bianco quarantenne mite e raffinato Desmond si trova di colpo dalla parte dei 'vecchi'. Il jazz, come massima espressione della cultura afroamericana risente particolarmente dell'acuirsi delle tensioni razziali; sono molti gli afroamericani (e fra loro i jazzisti) che si battono per l'autodeterminazione dei neri d'America. Ancor più delle esperienze precedenti il *free*, l'*avant-garde*, la *new thing* trascendono la dimensione strettamente musicale e

⁶⁷ Vedi Appendice, Doc. n° 12.

⁶⁸ "...non mi lamento, perché la scena jazzistica attuale è molto confusa. Fra avanguardia, discoteche e fanatici del folk, il pubblico del jazz si è veramente frammentato, e di conseguenza sono rimasti veramente pochi gruppi jazz che lavorano continuativamente e ancor più pochi clubs in cui possono lavorare. Noi siamo molto fortunati perché negli ultimi sei anni ci siamo dedicati ai concerti e i concerti sono più o meno tutto quello che rimane. E, forse per mancanza di alternative, il quartetto nei concerti sembra rispondere come aveva sempre fatto, così ce la potremo cavare almeno per un altro anno. Dopodiché non ho idea di cosa avverrà. Sono ragionevolmente certo che tra un anno lascerò Dave...". TF, p. 228.

diventano fenomeni sociopolitici, testimonianze, scelte di campo e di conseguenza il pubblico comincia a schierarsi e frammentarsi in mille rivoli. Leroi Jones sintetizza in maniera efficace il processo che porta una generazione a rigettare i criteri estetici della precedente in modo tanto radicale e repentino: "...i giovani intellettuali degli anni cinquanta e sessanta si sono resi conto (molti solo su un piano emotivo) che una società, che ha come unica forza la capacità di distruggere sé stessa e il resto del mondo, non ha alcun diritto di definire o valutare l'intelligenza e la bellezza."⁶⁹ Il successo del *Dave Brubeck Quartet* pare invece miracolosamente impermeabile a questi improvvisi mutamenti del gusto, ma sia Desmond che Brubeck sono consapevoli che il privilegio di cui godono è vincolato alla immutabilità della formula che lo determina. A tale proposito risulta emblematico questo stralcio di conversazione tra Mulligan e Arrigo Polillo, in cui il baritonista racconta dei problemi incontrati al momento di portare in *tour* il suo quartetto *pianoless* reduce dal significativo successo discografico dell'esordio: "...quando cominciai a portare il quartetto in giro per il Paese la gente mi chiedeva invariabilmente ciò che aveva ascoltato sui dischi... e io pensavo che fosse un mio dovere suonare quello che il pubblico desiderava ascoltare. Fu un compromesso. Io non penso di essere sceso, così facendo, a compromessi con la mia integrità musicale, ma questo mi impedì di suonare più cose nuove (ammesso che avessi avuto il tempo di scriverle) e di diversificare il mio approccio."⁷⁰ Se questi sono i problemi incontrati da Mulligan, possiamo immaginare la dimensione di quelli di Desmond e Brubeck dopo il successo di *'Time Out'* e soprattutto di *'Take Five'*: prigionieri della formula che ha determinato il loro successo e aggrappati alla

⁶⁹ LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 228.

⁷⁰ Arrigo, Polillo, *Jazz*, (nuova edizione aggiornata a cura di Franco Fayenz), Mondadori, Milano 199, p. 669.

loro porzione di pubblico, i due si trovano tutte le sere, sui palchi di tutto il mondo, obbligati a suonare quello che il pubblico si attende da loro; accettando questo compromesso si trovano loro malgrado arroccati su una posizione "conservatrice" (qualcuno addirittura dice "reazionaria"⁷¹), a dispetto delle proprie convinzioni e dell'innegabile originalità del proprio contributo artistico. Per Desmond più che per Brubeck si tratta di un compromesso pesante. Parlando dell'avant-garde, Leroi Jones annota: "Le implicazioni di questa musica sono quanto mai profonde, e la musica stessa risulta quanto mai eccitante. Musica e musicista sono stati messi, per così dire, senza i rigidi ostacoli dei logori precetti occidentali; la musica prende forma solo dalla globale intelligenza dell'artista. Per molti musicisti è una terribile libertà".⁷² Desmond e Mulligan, fino a pochi anni prima esponenti di punta del jazz moderno sono messi all'indice dalla critica più radicale come ideali rappresentanti di un jazz da 'pipa e pantofole' (l'espressione è dello stesso Mulligan⁷³), buona solo per la filodiffusione; il *cool*, che al suo comparire era stato salutato come esperienza innovativa – persino Leroi Jones scrive, riferendosi agli anni '50: " Il cool jazz invece non può essere considerato un semplice fenomeno di 'reazione', al pari del jazz progressivo e del dixieland....il cool per molti aspetti ci appare come autentico jazz"⁷⁴ è ora l'emblema della reazione. La canto loro i *coolster* non perdono occasione per esprimere riprovazione nei confronti della manifesta aggressività che caratterizza molte

⁷¹

"...Il suono di tendenza edonistica qualifica Desmond per ciò che veramente è, un brillante esecutore attestato, consciamente o meno, su posizioni assai lontane dalla cultura musicale afro-americana, da cui ha ereditato, in pratica, solo il modulo improvvisativo. L'incontro definitivo con Brubeck ... gli permetterà di avvicinarsi — durante lo sviluppo del cool jazz — a un musicista apparentemente più colto, che gli darà modo di familiarizzarsi con il contrappunto, la politonalità, etc, con una cultura, insomma, che è in realtà sotto cultura, perché è una cultura banalizzata ma con pretese di originalità, rivolta alla cattura proprio di quegli strati borghesi americani a cui, a ben vedere, appartiene lo stesso Desmond... Un reazionario, Desmond? Senz'altro, ma quale ricchezza di idee si cela dietro quelle posizioni assunte quasi inevitabilmente e senza troppa volontà!..." Gianni Gualberto, op. cit.

⁷² Leroi Jones, *op.cit.*, p. 224.

⁷³

Arrigo Polillo, *op. cit.*, p. 670.

⁷⁴

Leroi Jones, *op. cit.*, p. 205.

performance dell'avanguardia. Reduce da un festival in cui si è alternato sul palco con Albert Ayler, Mulligan dichiara: " *I don't want to air my dirty laundry in public*"⁷⁵; l'opinione di Desmond è meno pittoresca ma altrettanto netta: " *a kid starting today finds it almost necessary to follow the avant garde. But when the avant garde is in a state of chaos, as it is nowadays, there's almost nowhere for him to go.*"⁷⁶ Così come era avvenuto per il *bop*, per lui non si tratta di aderire alla reazione o combattere il nuovo, ma solo di dar voce alle proprie profonde convinzioni; a suo modo di vedere non è necessario sopprimere le regole per progredire anzi, le 'limitazioni' derivanti dalla melodia e dall'armonia costituiscono una sfida ben più interessante per uno che vuole scoprire cose che non sono già state suonate. All'amica Gloria Steinem Desmond confessa: " *I've become the whitest white musician*"⁷⁷.

L'indifferenza di Desmond alle aperture degli anni '60 è dunque per molti indice di scarso coraggio e scarsa personalità artistica; dentro il mite sassofonista è però da anni in corso un'altra battaglia, e forse quello che gli sembra di non avere è solo il coraggio di uccidersi. Mentre in Desmond il senso di solitudine e insoddisfazione continuano a crescere, alimentati dalle ragioni che ho descritto, il dualismo tra l'amore per la musica e quello per la scrittura è in lui tutt'altro che risolto. In ambito musicale egli sembra appagato; chi gli rimprovera di non volersi misurare come leader, compositore, arrangiatore o quant'altro non tiene conto della sua intima natura. I frequenti moti di insofferenza nei confronti del quartetto storico sono compensati da altrettante manifestazioni di stima; sia nelle interviste (vere

⁷⁵

"non voglio sventolare in pubblico la mia biancheria sporca". *TF*, p. 280.

⁷⁶

"Un giovane che comincia oggi trova quasi necessario seguire l'avanguardia. Ma quando l'avanguardia è in uno stato di caos, come lo è oggi, non c'è nessun luogo per lui dove andare." Mason Buck, *Paul Desmond-Jazz Saxophone Solos*, transcribed and adapted by Lennie Niehaus, Almo Publications, Hollywood, USA 1979, p. 4.

⁷⁷ " Sono diventato il più bianco tra i musicisti bianchi" *TF*, p. 224.

e "simulate") che con gli amici, Desmond ha più volte modo di sottolineare che non ambisce ad un ruolo diverso da quello che Brubeck gli riserva, lasciando intendere che non è il cambiar socio (o 'padrone') che può risolvere i suoi problemi. La scrittura invece rappresenta il sogno che non è riuscito a realizzare, 'la donna' che non ha saputo conquistare (a dispetto delle moltissime con cui ha successo). Sopisce questo tumulto interno con dosi massicce di alcool e la frequente assunzione di anfetamine, LSD, Mescalina; il lento suicidio invece è già cominciato da anni, grazie al consumo dei tre o quattro pacchetti giornalieri di Pall Mall. Anche Desmond è uno sperimentatore, uno dei più tenaci; egli però, invece di sperimentare sul pubblico sperimenta su di sé.

Nel '64 muore suo padre, Emil; alla scomparsa della madre Shirley, due anni dopo, Paul chiude ogni residuo rapporto con San Francisco. Nel '67 il quartetto è ormai prossimo allo scioglimento: "...nobody talks to each other any more...after seventeen years we've heard what everybody wants to say, so we just don't talk"⁷⁸ spiega Desmond al vecchio amico Herb Geller reincontrandolo ad Amburgo proprio in quei giorni. Il 13 Novembre 1967, con il concerto a Parigi testimoniato dall'album '*The Last Time We Saw Paris*'⁷⁹ si conclude l'ultimo *tour* nelle capitali europee; Desmond è spesso ubriaco e in ritardo (ad Amburgo addirittura fa perdere le proprie tracce e non si presenta al seguente concerto di Vienna), e a chi gli sta vicino appare come una persona tormentata, consumata dall'exasperata ricerca di qualcosa che non riesce a trovare. Brubeck, pazientemente, sopporta. Dopo un concerto in Canada e altri otto negli USA il *Dave Brubeck Quartet* si scioglie ufficialmente a Pittsburgh il

⁷⁸

"...tra di noi non parliamo più... dopo diciassette anni abbiamo già sentito tutto quello che c'era da dire, quindi semplicemente non parliamo". TF, p.250.

⁷⁹ Vedi Discografia.

26 Dicembre 1967. Brubeck si dedica a composizioni di largo respiro, alla musica sacra e alla famiglia mentre Desmond può finalmente votarsi al progetto che sta cullando da anni: scrivere un libro sulle avventure del gruppo. Ha anche già scelto il titolo: *"How many of you are there in the quartet?"*, riprendendo il vezzo con cui le hostess erano solite approcciarli durante i voli.

1968/70 – Per tre anni Paul Desmond scompare dal palcoscenico, fatte salve pochissime eccezioni di cui due, nel 1969, di notevole rilievo. Il 29 Aprile Desmond partecipa al concerto organizzato alla Casa Bianca per festeggiare il 70° compleanno di Duke Ellington e il suo omaggio a Johnny Hodges commuove il Duca; il 4 giugno si esibisce invece al Festival Jazz di New Orleans con il Gerry Mulligan Quartet. La produzione discografica entra in una nuova fase grazie all'incontro con il produttore Creed Taylor, che gli fa incidere tre album per l'etichetta A&M. Si tratta di *'Summertime'*⁸⁰ *'From the Hot Afternoon'*⁸¹ (interamente dedicato alla musica brasiliana ed in particolare alle composizioni di Milton Nascimento) e *'Bridge Over Troubled Water'*⁸² (basato sulle canzoni di Paul Simon). Tutti e tre i lavori sono caratterizzati dagli arrangiamenti di Don Sebesky, che riunisce attorno a Desmond una vera e propria orchestra in cui, tra gli altri, spiccano i nomi di Ron Carter e Herbie Hancock; a semplificare un così grande sforzo produttivo interviene la nuova tecnica di registrazione che permette le sovraicisioni, eliminando così il problema di avere tutti i musicisti presenti nello studio allo stesso momento (come era invece stato necessario per *'Desmond Blue'*). Nessuno grida al miracolo

⁸⁰ Vedi Discografia.

⁸¹ Vedi Discografia.

⁸² Vedi Discografia.

ma le recensioni positive non mancano⁸³. Scegliendo con cura (e parsimonia) gli impegni musicali, a Desmond rimane tempo in abbondanza per dedicarsi ai suoi numerosi interessi, primo fra tutti la scrittura. Diventa un habitu  del *Eliane's Restaurant*, punto di ritrovo per molti degli scrittori ed intellettuali del *Village* (scherzosamente Desmond racconta di aver scoperto che il sogno della maggior parte di loro   quello di diventare musicista di jazz e che la cosa lo fa riflettere non poco); la stesura del libro sembra pi  un alibi per frequentare un ambiente extramusicale che lo accetta per le sue qualit  intellettuali ed umane che non un impegno concreto. A Norman Bates che, incontrandolo, gli chiede come passi il tempo ora che diserta la scena, risponde: "getting drunk and falling in love"⁸⁴. Leonard Feather, intervistando Desmond nel Marzo '69 per *Melody Maker*⁸⁵ lo dipinge come un *sibarita*, definizione acuta come tutta l'intervista che tuttavia non riesce a far emergere, accanto alla vocazione di gaudente, la sua natura di sofisticato intellettuale.   un'altra delle sue contraddizioni; a Gene Lees Desmond racconta: "*Sometimes I get the feeling that there are orgies going on all over New York City, and somebody says, 'Let's Call Desmond,' and somebody else says, 'Why bother? He's probably home reading the Encyclopedia Britannica.'*"⁸⁶ Gene Lees   l'amico che, dopo la morte dir  di Paul: "  la persona pi  sola che abbia mai conosciuto."

1971/77 - Il 25 Dicembre 1971 Desmond si esibisce alla

⁸³ "Desmond is too honest a player to be tempted by the relatively "commercial" setting he receives here. Some might consider his lyricism soft, but it isn't; though he is a gentle musician, his work has the inner strength that marks the genuine jazzman. His distinctive sound has mellowed and ripened, as has his conception, and his playing here has a firmness and sureness that mark a new-found maturity." Dan Morgenstern, *Down Beat*, November 27, 1969, p.18.

⁸⁴ "mi ubriaco e mi innamoro". *TF*, p. 259.

⁸⁵ Vedi Appendice, doc. n  13.

⁸⁶ "a volte ho la sensazione che ci siano ogre dappertutto a New York, e qualcuno dice 'chiamiamo Desmond,' e qualcun altro risponde 'Perch  disturbare? Probabilmente   a casa intento a leggere l'Enciclopedia Britannica.'" Gene Lees, *Meet Me At Jim And Andy's*, Oxford, p.247, in *TF*, p. 225.

Town Hall di New York in compagnia del Modern Jazz Quartet; si tratta di una collaborazione a lungo cercata da Desmond, vista la stima che nutre sia per il gruppo che per i suoi singoli componenti, e il concerto è programmato anche per realizzare una registrazione *live*. L'album, *'Paul Desmond with the Modern Jazz Quartet'*⁸⁷, uscirà solo nel 1980, senza *'Take Five'*, unico brano che non ha funzionato subito, data la scarsa consuetudine del gruppo con il metro di 5/4; la sonorità è forse più datata che in altri lavori, comunque Desmond si trova pienamente a proprio agio sia con i musicisti (Heat e Kay sono stati la sua ritmica abituale in studio, Lewis e Jackson sono sulla sua lunghezza d'onda) che con il repertorio, compresa la buffa versione di *'Jesus Christ Superstar'*.

Brubeck nel frattempo è tornato sulla scena e porta in giro uno spettacolo intitolato *Two Generation of Brubeck*; nella prima parte del concerto si esibisce la *rock-jazz band* dei suoi figli (Darius, Chris, Danny, e alcuni talenti emergenti come Perry Robinson e Jerry Bergonzi), mentre nella seconda Dave si presenta a capo del suo nuovo trio (con Jack Six al basso e Alan Dawson alla batteria), cui spesso si unisce Jerry Mulligan. Anche Desmond è sovente della partita⁸⁸, per esempio alla Carnegie Hall di New York (maggio '72), al Festival di Newport (Luglio '73), al Festival di Monterey e nella crociera jazz alle Bahamas (sul SSRotterdam, Giugno '75). Con Mulligan e Brubeck entra anche in sala d'incisione ed il risultato è l'album *'We're All Together Again for the First Time'*⁸⁹, del 1972; la freschezza delle esibizioni in duo con

⁸⁷

Vedi Discografia.

⁸⁸

Desmond parla di queste collaborazioni in un'intervista per *Melody Maker* a Max Jones:

"When we disbanded in '67 Dave wanted to write a number of more ambitious works, and he's done that. I was going to work on a book and I've done that—worked on it, but it's not completed. Then, we both discovered in the last year or so that we were getting kind of bored with that way of life, and really missed the playing. So we started doing concerts together, also with Gerry Mulligan. I've worked with Gerry, oh, many times. And made a few records with him. So it is a very compatible group if a slightly incestuous one. The experience has been most enjoyable". *TF*, p. 269.

⁸⁹

Vedi Discografia.

Brubeck a bordo del SS Rotterdam convince i due ad entrare in studio e realizzare *The Duets*⁹⁰; è Desmond stesso a scrivere le interessanti note per l'album⁹¹, fornendo tra una battuta e l'altra degli importanti spunti per capire il feeling musicale (lo chiama ESP) che scatta tra lui e Brubeck. All'inizio del 1976, in occasione del 25° anniversario della fondazione del quartetto, Brubeck (sollecitato dal *promoter* Larry Bennett) contatta gli ex colleghi per verificare la loro disponibilità a partecipare ad un concerto celebrativo; con sua grande sorpresa, Desmond, Wright e Morello aderiscono con entusiasmo alla proposta. Prende così il via un *tour* americano di 25 concerti, testimoniato dall'album *'25th Anniversary Reunion*⁹², che vede di nuovo insieme i quattro protagonisti della storica formazione (Morello, colpito da temporanea cecità, dovrà lasciare prima del termine). Le note di presentazione del *tour* sono nuovamente affidate alla brillante penna di Desmond, che dà qui un'altro saggio di arguzia e sofisticato senso dell'umorismo⁹³.

Tornando all'attività extramusicale, nel 1972, durante un viaggio in Inghilterra, Desmond incontra Miles Kington (giornalista, scrittore ed editore della rivista umoristica *Punch*). Kington, incuriosito dall'idea di Desmond di scrivere un libro sulle avventure del quartetto, gli offre un compenso per pubblicare almeno un capitolo sulla sua rivista e si impegna, in caso di accoglienza positiva, a cercare un editore per il lavoro completo. Desmond si mette all'opera sulla fida Olivetti ed il 10 Gennaio 1973, su *Punch*, vede la luce *'How Jazz Came to the Orange County State Fair*⁹⁴. Il pezzo

⁹⁰

Vedi Discografia.

⁹¹ Vedi appendice, doc n° 14.

⁹² Vedi Discografia.

⁹³ Vedi Appendice, doc. n° 15.

⁹⁴ Vedi appendice, doc. n° 16.

racconta di un fantomatico e rocambolesco ingaggio del quartetto presso la fiera di una cittadina di campagna e fornisce a Desmond il pretesto per scatenare la sua creatività linguistica ironizzando su tutto e tutti e tratteggiando delle gustose caricature dei suoi colleghi. Il racconto è divertente, a tratti esilarante, riscuote ampi consensi e gli procura (almeno stando alle parole di Desmond) un contratto, con relativo anticipo, per la stesura dell'intero libro, il famoso *"How many of you are there in the quartet?"*. A dispetto di ciò, tra le numerose carte di Desmond non compare un solo foglio che lasci intravedere la sua pur minima applicazione a questo progetto; solo con pochissimi dei suoi amici (tantomeno con gli scrittori dell'*Eliane's*) parla del suo successo editoriale inglese. Desmond si è perso: è sempre più di sovente ubriaco e sembra percorrere con decisione la via dell'autodistruzione; poi, come gli era riuscito a New York alla fine del '49, a San Francisco nel '53, ad Amburgo nel '67 e chissà quante altre volte, rialza la testa. Come suo costume dà una versione romanzata dell'accaduto ed è Herb Geller a raccoglierla; nel '74 a Londra, Paul gli racconta di aver interpretato come un segno divino la postura da saxofonista cui l'aveva costretto l'ingessatura al braccio destro per una frattura, conseguenza dell'ennesima sbornia⁹⁵. Desmond sentenzia *"playing the saxophone is the best thing in life"*⁹⁶ e riprende l'attività. Creed Taylor, da vent'anni ammiratore di Desmond e produttore per la A&M dei suoi album *'Summertime'* e *'From the Hot Afternoon'*, coglie al volo il proposito del sassofonista di rimettersi in gioco e gli propone

95

Herb Geller racconta a Doug Ramsey: *"I was staying at the Cumberland Hotel near Marble Arch," Geller said. Paul wasn't playing at Ronnie Scott's, but was on vacation, as I was. He was at the Chamberlain, right around the corner from the Cumberland but a much nicer hotel. We had dinner there together the next day and spent several hours talking. He told me a weird story. He said he just wanted to stay drunk all the time. He had a death wish. He told me he was hoping that his liver would give out. He said he'd quit playing and that one morning in New York, he woke up and his right arm was broken. He didn't remember what had happened. He'd fallen out of bed and got back in and didn't know it. He had a cast, and the way the cast was set, his right hand was in exactly the proper position for the saxophone. He said that was God's message telling him he should start playing again"*. TF, p. 272.

96 *"suonare il sassofono è cosa più bella della vita"*

di registrare per la sua nuova etichetta, la CTI (che ha già sotto contratto Freddie Hubbard, Hubert Laws e Stanley Turrentine). Nel Novembre '73 Desmond entra in studio (da Rudy van Gelder) per registrare 'Skilark'⁹⁷; Taylor allestisce una formazione inconsueta e gli affianca il chitarrista ungherese Gabor Szabo (influenzato dal rock e dalla musica indiana) per un esperimento di contaminazione non del tutto riuscito. Come *sideman* di lusso, Desmond partecipa ad altre produzioni della CTI, tra cui 'Concierto'⁹⁸ di Jim Hall e 'She Was Too Good To Me'⁹⁹ di Chet Baker. La vera novità arriva però all'inizio del '74: a venticinque anni dal primo e unico impegno come *band-leader* di tutta la sua carriera (quello al Band Box), Desmond accetta di esibirsi a capo di un quartetto allo Half Note di New York (a due isolati dal suo appartamento); i suoi accompagnatori sono Jim Hall, Ron Carter e Ben Riley. In Giugno poi parte per Toronto, in Canada, dove ha accettato ingaggio, sempre a suo nome, al Bourbon Street; ad attenderlo c'è una ritmica locale, capeggiata dal chitarrista Ed Bickert (che gli è stato fortemente raccomandato da Hall) e completata da Don Tompson al contrabbasso e Terry Clarke alla batteria. Per due settimane Desmond è nominalmente *leader* del gruppo ma, a parte l'astenersi dal bere durante il concerto, si comporta esattamente come ha sempre fatto da *sideman*, quindi non propone nessun arrangiamento, non organizza prove e non decide nemmeno la scaletta dei brani: Desmond si limita a slire sul palco con i nuovi colleghi e man mano comunica loro il titolo del brano che vuole suonare, lasciando che la musica arrivi da sola. E sorprendentemente la musica arriva, affascinante. Desmond è letteralmente

⁹⁷

Vedi Discografia.

⁹⁸

Vedi Discografia.

⁹⁹ Vedi Discografia.

folgorato dalle qualità di Bickert e trova in lui il partner ideale che si integra perfettamente con il suo stile. Torna negli USA e comincia ad assillare gli amici con i nastri *live* realizzati da Thompson, che è anche un ottimo tecnico di registrazione; la prima vittima è Jim Hall, la seconda Creed Taylor, che alla fine si lascia convincere ed accetta di convocare Bickert per il nuovo disco di Desmond. Il 25 Settembre 1974 Ed Bickert (personaggio schivo e modesto che non è mai uscito dal Canada e non ha avuto modo di misurarsi con musicisti di calibro internazionale) entra in studio a New York per registrare con Paul Desmond, Ron Carter e Connie Kay. Il disco, *'Pure Desmond'*¹⁰⁰, non incontra i favori del produttore, che trova troppo minimalista l'apporto di Kay alla batteria e vorrebbe convocare in studio Mel Lewis per delle sovraincisioni. Dopo un lungo braccio di ferro Paul la spunta (grazie anche all'appoggio di John Snyder, giovane collaboratore di produzione alla CTI affascinato da Desmond) e il disco viene pubblicato.

Si tratta di un bel lavoro- decisamente più fresco e vitale rispetto all'ultimo RCA (*'Easy Living'*) del '66 e alla registrazione con il MJQ del '71. Qualche sbavatura, dovuta alla comprensibile mancanza di affiatamento, e la scelta di confinare il suono di Desmond in posizione eccessivamente defilata in fase di mixaggio (soprattutto nelle *ballads* *'Warm Valley'* e *'Nuages'*) non compromettono l'impressione positiva anche dopo ripetuti ascolti. Desmond, anche se a tratti non più completamente padrone dello strumento, appare rigenerato, molto motivato e ispirato (come nel bel solo su *'I'm Old Fashioned'*), di nuovo fantasioso nelle citazioni con Bickert pronto a raccogliere la sfida- tra i due sembra continuare la complicità nata Toronto, e Desmond in *'Why Shouldn't I'* infila *'You and the night and the music'* e poi al momento di passare la mano al collega chiude il solo con

¹⁰⁰ Vedi Discografia.

'How 'bout you?'-, partecipe e allo stesso tempo contenuto (come in 'Squeeze Me' dove dopo la bella espizione del tema rinuncia al solo, forse per non togliere spazio a Bickert). Dal canto suo Bickert onora la fama che lo ha preceduto offrendo vari spunti pregevoli sia nei soli che nell'accompagnamento; un paio di volte, alla ripresa dei temi, ignora l'invito del leader ad ingaggiare il contrappunto (invito che Jim Hall puntualmente raccoglieva), e a tratti sembra patire l'autorevole presenza di Ron Carter, poi anche enfatizzata dal mixaggio. Comunque Carter suona davvero bene (non è certo una novità) e contribuisce in modo decisivo sia propulsione che alla sonorità dell'insieme. Vale la pena di riportare, almeno in parte, le note di copertina di Gene Lees, perché inquadrano da una interessante prospettiva sia alcuni aspetti della personalità di Desmond sia l'impotranza di Ed Bickert nel rinnovato entusiasmo del sassofonista: *"Lately I've been calling him Ajax-in-the-Tent. For, like the ticked-off antihero of the Trojan War, he is bugged by the whole thing and sits there above, or at least outside of, the battle.... Paul Desmond is one of the most intelligent men I've ever known, with a mind of startling verbal facility that probes and flashes wittily into all sorts of unexpected corners of music and life. He sees things in odd analogies, as in his reply to a question about how he developed his tart, lyrical alto saxophone tones: "I think I had it in the back of my mind that I wanted to sound like a dry martini"... His friendship, which he gives selectively and rarely—and always, it seems, a little tentatively, as if uncertain of himself or the other person or both—is treasured by those who have it. Everybody knows that but him...His humor is invariably self-deprecating. Once, for example, I asked him during a radio program, "What accounts for the melancholy in your playing?" "Wel-l-l," he said after a long pause, "probably the fact that I'm not playing better."...Why Ajax? Because he has scarcely*

appeared in public since the Dave Brubeck Quartet, with which he had been associated for twenty years, broke up seven years ago.... in the autumn of 1974, he played not only his first nightclub gig since leaving Brubeck, but his first nightclub gig on his own ever. He did it only because his friend, Jim Hall, with whom he has frequently recorded, told him that there was a truly remarkable guitarist in Toronto named Ed Bickert. Desmond hesitantly took a two-week engagement in Toronto on the proviso that Bickert play with him. His knees were literally shaking on the opening evening. "I'm not like Zoot Sims," he said. "I can't dominate the musical environment the way he does. I am very susceptible to what is being played around me."... Bickert is a taciturn, soft-spoken, very retiring man. I think they'd been playing together about four days before he and Paul both got up the nerve to say hello. Bickert is a richly imaginative, always tasteful, and technically accomplished jazz soloist. He is also a thoughtful accompanist, acutely sensitive to the needs of another player. Desmond was thrilled by him, and at the end of their two weeks of working together, he rushed back to New York with tapes of their playing to sell Creed Taylor on the idea of bringing Bickert in to do an album. As the preparations for it were made, he said, "My God, to play with Ed, I'm going to do nothing but practice scales for the next month."... The result is this album, about which Paul is very pleased, which is a novelty, since he spends most of his time devising newer and more persuasive causes for self-derogation. "I consider it Ed's album, really" he said. "He's never recorded in the United States before, and I wanted people to hear him. "Squeeze Me I can listen to five times a day for the rest of my life—Ed plays so beautifully." A few days after the album was edited, Paul took off to play, would you believe it, another two weeks with Ed Bickert. He took the tapes with him. I wonder what Ed said when he heard

them. Probably, "Hmm." But this superb guitarist from the Canadian west has achieved something no one else has been able to do in seven years: He induced Ajax to come out of the tent."¹⁰¹

L'incontro con Ed Bickert è purtroppo tanto importante quanto tardivo. Ne corso del *Reunion Tour* con il Dave Brubeck Quartet, Desmond accusa crescenti disturbi e rassegnato si sottopone a dei controlli medici, credendo di essere finalmente riuscito a piegare la resistenza del proprio fegato. L'esito è diverso dal previsto (Desmond riesce a scherzare anche su questo¹⁰²) ma ugualmente nefasto: cancro ai polmoni. Paul inizia il trattamento chemio terapeutico ma si sforza di non interrompere l'attività. Grazie al supporto di Jhon Snyder (a propria volta lanciato verso la carriera di produttore indipendente) ed alla destrezza di Don Thompson con il registratore le esibizioni con il quartetto 'canadese'

101

"Ultimamente continuavo a chiamarlo Aiace nella tenda.

Perché, come il suddetto antieroe troiano, lui è annoiato dall'intera vicenda e siede là, sopra o almeno fuori, dalla battaglia... Paul Desmond è uno degli uomini più intelligenti che abbia mai conosciuto, dotato di una impressionante agilità mentale che esplora e si muove rapidamente e spiritosamente negli angoli più inaspettati della musica e della vita. Lui coglie inusuali analogie, come la sua risposta alla domanda su come sviluppò i suoni aspri e lirici del suo sax alto: "credo di averlo sempre avuto nel mio inconscio che volevo suonare come un martini dry"... L'amicizia, che lui concede selettivamente e raramente - e sempre, sembra, un po' a titolo di prova, come incerto di se stesso o dell'altra persona o di ambedue, è ritenuta di alto valore da coloro che l'hanno avuta.

Il suo umore è invariabilmente di auto disapprovazione. Una volta, per esempio, gli chiesi durante un programma radiofonico, "come spieghi la vena malinconica presente nella tua musica?" "beh,..." disse dopo una lunga pausa... probabilmente il fatto che non sto suonando meglio"... Perché Aiace? Perché è apparso in pubblico a mala pena da quando il Dave Brubeck Quartet, al quale era stato associato per 20 anni, si era sciolto 7 anni prima... nell'autunno del 1974 egli suonò non solo la sua prima esibizione in nightclub da quando aveva lasciato Brubeck, ma la sua prima ed unica esibizione in nightclub a suo nome. Lo fece perché il suo amico, Jim Hall, col quale aveva spesso registrato, gli aveva detto che c'era un chitarrista notevole a Toronto, di nome Ed Bickert. Desmond un po' esitante accettò un ingaggio di 2 settimane a Toronto con la clausola che Bickert suonasse con lui. Alla serata inaugurale le sue ginocchia letteralmente tremavano. "non sono come Zoot Sims" disse, "non riesco a dominare l'ambiente musicale come fa lui. Sono molto suscettibile a ciò che si sta suonando intorno a me." Bickert è un uomo taciturno, riservato con la voce bassa. Credo che abbiano suonato insieme 4 giorni prima che lui e Paul arrivassero all'audacia di salutarsi. Bickert ha ricchezza immaginativa, sempre di gusto, ed è un solista jazz tecnicamente completo. È anche un accompagnatore attento, acutamente sensibile alle esigenze di un altro musicista. Desmond fu impressionato da lui e alla fine delle due settimane di lavoro insieme tornò di corsa a New York con i nastri della loro musica per proporre a Creed Taylor l'idea di far venire Bickert per fare un album. Mentre si organizzava il tutto, lui disse "Dio mio, suonare con Ed, non farò niente altro che esercitarmi sulle scale per il prossimo mese". Il risultato è questo album, del quale Paul è molto contento, il che è una novità, dal momento che passa la maggior parte del suo tempo escogitando motivazioni sempre più nuove e persuasive per un auto screditarsi. "lo considero l'album di Ed, in realtà" disse. "Lui non ha mai registrato negli Stati Uniti prima, e volevo che la gente lo ascoltasse. Potrei ascoltare 'Squeeze me' cinque volte al giorno per il resto della mia vita - Ed suona così bene." Alcuni giorni dopo che l'album fu edito, Paul partì per suonare, ci credereste, ancora due settimane con Ed Bickert. Prese con sé i nastri. Mi domando cosa disse Ed quando li ascoltò, probabilmente "Hmmm". Ma questo superbo chitarrista del Canada occidentale ha raggiunto qualcosa che nessun altro è stato capace di fare in sette anni: ha indotto Aiace ad uscire dalla tenda." Gene Lees, dalle note di copertina di Pure Desmond, Novembre 1974, CTI 6059.

102

Desmond telefona a Doug Ramsey dopo aver appreso l'esito degli esami: "*Pristine, one of the great livers of our time. Awash in Dewars and full of health*". TF, p. 293.

(ora con Jerry Fuller alla batteria) vengono raccolte in tre album: 'The Paul Desmond Quartet Live'¹⁰³ e 'Paul Desmond'¹⁰⁴ riguardano i concerti di Ottobre e Novembre '75, mentre il materiale contenuto in 'Like Someone in Love'¹⁰⁵ proviene dalle esibizioni del Marzo precedente – è quasi inquietante il sorriso che Desmond, consapevole di essere ormai condannato, sfoggia per la copertina di 'The Paul Desmond Quartet Live'. Nel 1976 Desmond non riesce a finalizzare il progetto di portare a New York il suo nuovo quartetto; costretto ad alternare l'attività con lunghi periodi di degenza, deve accontentarsi delle esibizioni ai Jazz Festival di Edmonton (in Alberta) il 14 Aprile e di Monterey, il 18 Settembre. L'ultimo ingaggio del gruppo canadese è al club El Matador di San Francisco, dal 20 al 25 Settembre. Il Desmond di questo ultimo periodo non è più il brillante solista degli anni '50 o quello sofisticato e sornione delle registrazioni con Jim Hall; possiede però una piena maturità espressiva che si manifesta in un lirismo dolente, quasi disarmante nella sua semplicità ed essenzialità, spoglio da ogni orpello e dal timore di dover dimostrare abilità. L'appannamento dovuto agli anni di inattività e all'insorgere della malattia non gli impedisce di dar voce con rinnovata urgenza espressiva al suo sentire: la bellezza è di nuovo il fine, il suono puro il mezzo. La pacata proposta di Desmond, in virtù della pace e della eleganza che la caratterizzano, suona paradossalmente come una sfida o una provocazione nel panorama musicale degli anni '70 saturo di jazz belligerante. Su Desmond (quando era in vita) sono state scritte centinaia di pagine; lui ne ha conservate pochissime, tra cui questa, pubblicata sul *Seaside* da Robert Miskimon per presentare l'imminente concerto del Settembre '76 al

¹⁰³

Vedi Discografia.

¹⁰⁴ Vedi Discografia.

¹⁰⁵ Vedi Discografia.

Festival di Monterey:

*" Desmond has achieved what every serious artist strives for: total authenticity and purity. One of the things which has made Paul Desmond a favorite of many for more than 20 years is his refusal to blow a single phony note, or to lard a chorus with filler runs or grace notes. His style is individually and immediately identifiable, and yet it does not rely on any gimmicks and on very little derivative content. Both musically and personally, Paul Desmond stands out from the crowd by the fact that, unlike some musicians who don't know when to quit, he plays only what seems right and what carries some meaning. If the musical expression he wants to make is short, then he plays it sort. If it's long and complicated, then he plays long and complicated. The listener knows instinctively—and this instinct is reinforced by greater exposure—that Paul Desmond plays MUSIC! This is one altoist who can free associate, synthesize, quote, and create at will, but who can also fuse all the elements into an artistically rounded whole that satisfies the mind as well as the ear."*¹⁰⁶ È lecito ritenere che l'artista si riconoscesse in questo cameo.

Nel febbraio '77 Brubeck ha in programma un piccolo *tour* del "Two Generation" e Desmond vorrebbe riunirsi ai vecchi amici almeno per le ultime due date, a Washington e New York. Le sue condizioni fisiche sono però decisamente peggiorate; manca il primo appuntamento, poi, il 4 Febbraio, con uno sforzo estremo e con l'aiuto dei medici che lo sottopongono a diverse trasfusioni e lo accompagnano

¹⁰⁶ *"Desmond ha raggiunto quello che ogni artista cerca strenuamente: una totale originalità e purezza. Una delle caratteristiche che ha fatto di Desmond il preferito di molti per oltre 20 anni è il suo rifiuto di suonare anche una sola nota inutile, o di ornare un chorus con abbellimenti o veloci scale di riempitivo. Il suo stile è personale e immediatamente riconoscibile, e per di più non si basa su trucchi e su radici di scarso contenuto. Sia musicalmente che umanamente, Paul Desmond emerge dalla massa per il fatto che, diversamente da quei musicisti che non sanno quando smettere, egli suona solo quello che ritiene necessario e significativo. Se l'ispirazione è per una frase breve lui la suona breve. Se l'idea è articolata è complessa, allora suona una frase articolata e complessa. L'ascoltatore sa istintivamente – e questo istinto si rinforza con maggiore ascolto – che Paul Desmond fa MUSICA! Questo è un altista che può liberamente associare, sintetizzare, citare e inventare a suo piacimento, ma può anche fondere tutti questi elementi in una unità artisticamente modellata che soddisfa tanto la mente quanto l'orecchio". Robert Miskimon, Seaside Post, September 15, 1976, p.5, in TF, p. 295.*

fin dietro le quinte, raggiunge Brubeck sul palco del Lincoln Center. Riesce a stento a suonare, ma le poche note sono ancora pregne di significato. "Leave them wanting more" dice a Brubeck, riferendosi al pubblico che chiede il bis. Tra Febbraio e Marzo Desmond torna in studio di registrazione ancora due volte, prima per una produzione che vede coinvolti i suoi amici Chet Baker, Don Sebesky, Ron Carter e John Snyder (registra tre tracce) e poi per l'amico Art Garfunkel (registra un unico solo). Qui si conclude la sua carriera; nella notte tra il 29 e il 30 Maggio 1977 Paul Desmond si spegne, solo, a casa sua, all'età di 52 anni.

2003- Dell'eredità artistica di Desmond parleremo nel capitolo relativo; vale la pena soffermarsi qui sulla sua consistente eredità materiale. Per sua volontà infatti i diritti di *'Take Five'* vanno alla Croce Rossa; però, forse a causa della figura non moralmente irreprensibile dell'artista, o forse semplicemente perché si tratta di un artista, l'esecutore testamentario e amico di Desmond Noel Silverman fatica non solo ad ottenere un riconoscimento ufficiale ma persino le ricevute per le ingentissime somme donate. Finalmente nel 2003, dopo lunghe schermaglie culminate con l'incontro con le massime cariche dell'organizzazione, riesce ad ottenere un pubblico tributo. All'annuale serata di gala della Croce Rossa di New York, 8 Aprile 2003, Noel Silverman non si limita a comunicare ai presenti che il lascito di Desmond ha raggiunto la ragguardevole cifra di quattro milioni di dollari, ma pronuncia anche un veemente discorso, tutt'altro che di circostanza: "*He has left us a double legacy—not only the art itself but the ongoing proceeds of that creativity as well. It is easy to forget, however, that the Paul Desmonds of our world need and deserve our support just as we need theirs. Not because they may end up as contributors to the Red Cross, but because they constitute the soul of our society.*"

Our failure to support them—the authors, the artists, the musicians, the dramatists, even the ones that defy easy description—leaves us poorer. We are who we are because of them. Our government's increasing insistence that the arts are irrelevant or, worse yet, subversive, is of course sometimes correct and sometimes incorrect, as it needs to be in a vibrant, pluralistic society. We cannot easily do without organizations like the Red Cross, and we fail to support them at our peril, but the same is equally if not more true of our artistic community. Honoring the Paul Desmonds of the world is not a luxury It is a necessity, and the fact that the Red Cross is the financial beneficiary of his munificence is simply icing on the cake"¹⁰⁷

"Egli ci ha lasciato una doppia eredità- non solo l'arte in sé ma anche i profitti derivanti da questa creatività. È comunque facile dimenticare che i Paul Desmond del nostro mondo hanno bisogno e meritano il nostro sostegno così come noi abbiamo bisogno del loro. Non perché essi alla fine possono diventare sostenitori della Croce Rossa, ma perché essi costituiscono l'anima della nostra società. La nostra incapacità di sostenerli - autori, artisti, drammaturgi, persino quelli che sfuggono ad una semplice classificazione- ci lascia più poveri. L'insistenza con cui il nostro governo argomenta che le arti sono poco importanti o, peggio ancora sovversive, è talvolta fondata e talvolta no, come si conviene in una viva e pluralistica società. Non si può rinunciare facilmente a organizzazioni come la Croce Rossa, e sostenerla in modo inadeguato sarebbe a nostro rischio e pericolo, ma lo stesso vale ancor più per la nostra comunità artistica. Onorare i Paul Desmond di questo mondo non è un lusso. È una necessità, e il fatto che la Croce Rossa sia beneficiaria della sua generosità costituisce semplicemente la ciliegina sulla torta". TF, p. 311.