

COVER STORY | THELONIOUS MONK

02

GLI ESORDI

1917-1947

NATO NEL 1917 IN NORTH CAROLINA, MA CRESCIUTO A NEW YORK, THELONIOUS MONK SI FORMA IN PIENA ETÀ DELLO SWING. NEGLI ANNI QUARANTA CONTRIBUISCE, CON CHARLIE PARKER E DIZZY GILLESPIE, A CREARE IL NUOVO STILE CHE SARÀ POI CHIAMATO "BE BOP"

DI SERGIO PASQUANDREA

«**L**a musica di Monk è inclassificabile, inassimilabile. Non perché sia rivoluzionaria, che di per sé non è una ragione, ma perché è un sasso nello stagno che, una volta gettato, cola a picco e scompare. Lo guardiamo affondare, e non sappiamo se dobbiamo seguire con gli occhi questa massa che si inabissa, o contemplare l'onda regolare del suo risucchio». Così scrive Laurent de Wilde nel bel *Monk* (edizione italiana: *Monk Himself. La vita e la musica di Thelonious Monk*, **minimum fax**, 1999, 2007).

In effetti, certe volte si ha l'impressione che Thelonious Monk sia nato già adulto, come Atena dalla testa di Zeus. Mentre di altri artisti è abbastanza facile ricostruire il percorso formativo, rintracciare i debiti stilistici, ripercorrere la progressiva evoluzione di una voce personale, egli si presenta impenetrabile, tetragono, refrattario a ogni spiegazione. Un vero e proprio universo chiuso, autosufficiente, che accetta di mettersi in moto soltanto secondo regole proprie.

Invece anche Monk, come tutti, ha avuto un'infanzia, anni di apprendistato, che nel suo caso sono coincisi con una lunga gavetta, culminata con la fama raggiunta solo in età adulta.



COVER STORY | THELONIOUS MONK

Thelonious Monk inaugura il suo vero e proprio apprendistato musicale suonando l'organo nella chiesa battista di Saint Cyprien

NEW YORK, NEW YORK

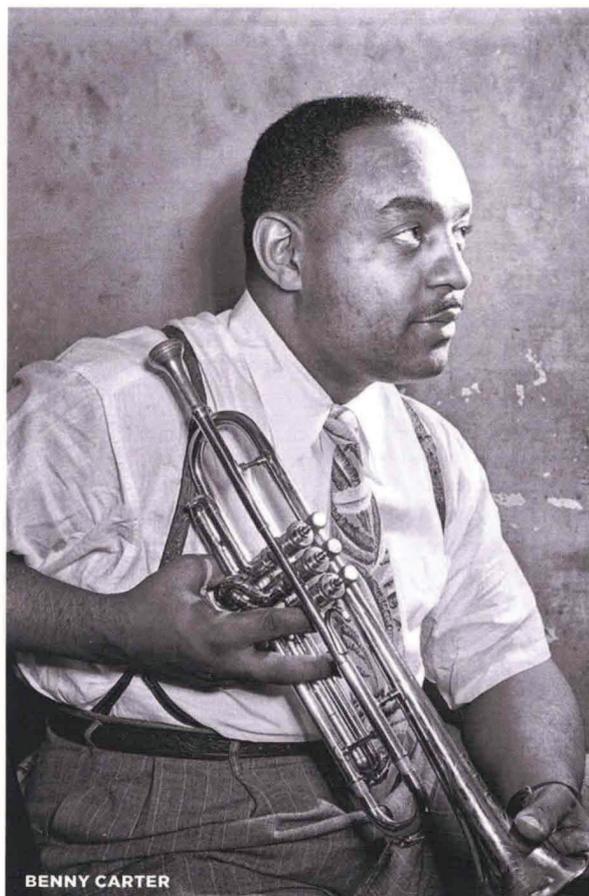
Thelonious Sphere Monk nasce il 10 ottobre 1917 a Rocky Mount (North Carolina), secondo di tre figli, in una famiglia di poveri braccianti. Sull'origine dello strano nome, ripreso da quello del padre, i biografi hanno avanzato varie ipotesi: François Postif lo fa risalire al cognome Tillman, diffuso nelle comunità di immigrati tedeschi in Carolina; Robin Kelley ipotizza una forma latinizzata del nome di San Tillo, monaco benedettino dell'VIII secolo; altri parlano di un ministro battista di nome Hillonious. Il nome "Sphere", invece, proviene da quello del nonno materno, un certo Speer (o Speir) Batts. Quando Thelonious ha quattro anni, le misere condizioni di vita della famiglia, aggravate dalle cattive condizioni di salute del padre, spingono la madre Barbara a trasferirsi presso una cugina a New York. Thelonious Sr. rimane invece in Carolina e, a parte un breve periodo in cui raggiunge la famiglia, uscirà per sempre dalla vita del figlio. Monk cresce quindi con la madre, la sorella maggiore Marion e il fratello minore Thomas. Il quartiere in cui si stabiliscono è San Juan Hill, nel West Side, che all'epoca presenta la più alta concentrazione di afroamericani di tutta la città (solo nel decennio successivo Harlem lo soppiantava come centro della comunità nera). La zona è piuttosto malfamata, caratterizzata da case malsane, alta criminalità e frequenti scontri razziali; i Monk, comunque, trovano alloggio nei cosiddetti "casamenti Phipps", una sorta di case popolari che garantiscono condizioni igieniche accettabili e persino un certo grado di comfort. La dettagliatissima biografia di Robin D. G. Kelley ricostruisce un'infanzia e un'adolescenza tutto sommato normali. Monk frequenta le scuole con buon profitto, gioca a basket e a ping-pong e, grazie alla sua mole fisica già notevole, si fa rispettare nelle frequenti risse di strada.



LE DOMENICHE A SAINT CYPRIEN

di Luciano Vanni

Thelonious Monk inaugura il suo vero e proprio apprendistato musicale suonando l'organo nella chiesa battista di Saint Cyprien: accompagna, infatti, sua madre che canta nel coro tutte le domeniche mattina. Ciò non deve stupire perché è proprio delle comunità afroamericane considerare la musica come una parte integrante della liturgia. L'esperienza maturata in chiesa sarà molto importante per il pianista ai fini sia espressivi (si pensi alla propensione melodica e lirica delle sue composizioni, elemento tipico degli spiritual) sia comportamentali (il movimento costante di piedi e gambe quando è al pianoforte simula quello di un musicista d'organo a pedali).



BENNY CARTER



RUSSELL PROCOPE

© W. P. GOTTLIEB COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS)

www.ecostampa.it

ROCK AND ROLL O RHYTHM AND BLUES

Nessuno, nella famiglia Monk, è un musicista di professione, ma il piccolo Thelonious ha occasione di ascoltare il gospel in chiesa (la madre è una devota battista, anche se in seguito si convertirà ai Testimoni di Geova). Inizia a studiare la tromba e assiste alle lezioni di pianoforte impartite alla sorella Marion, imparando in buona parte da autodidatta. Dagli undici anni, prende egli stesso lezioni di pianoforte prima da un certo Simon Wolf, un ebreo di origine austriaca che gli insegna a leggere la musica e gli fa studiare i classici, e poi da una pianista stride di nome Alberta Simmons. Ma, soprattutto, ha occasione di frequentare i tanti musicisti jazz che abitano nel quartiere, come Benny Carter, Russell Procope e Bubber Miley.

All'inizio degli anni Trenta, mette insieme i suoi primi complessi, con cui guadagna qualche spicciolo suonando nei locali e nelle feste private. Si sa anche che è già abbastanza abile da vincere per parecchie volte di seguito le "Audition Nights", un concorso per dilettanti indetto dal celebre Apollo Theatre di Harlem (pare addirittura che, a un certo punto, gli fosse stato vietato di partecipare di nuovo).

Il suo primo ingaggio da professionista arriva nel 1934, quando, poco più che sedicenne, si aggrega alla band che accompagna una predicatrice pentecostale, una certa Reverenda Graham. Monk rimarrà in quel gruppo per ben due anni, girando in lungo e in largo il Sud degli Stati Uniti. Si tratta di una delle cosiddette "chiese santificate", caratterizzate da riti movimentatissimi, durante i quali l'intera congregazione risponde entusiasticamente alla predicazione del ministro, arrivando a stati di vera e propria estasi, con casi di glossolalia e di guarigioni "miracolose". «Rock and roll o rhythm and blues. Ecco che cosa suonavamo», raccontò Monk molti anni dopo. «Oggi lo chiamano in un altro modo. Lei predicava, guariva e noi suonavamo».

COVER STORY | THELONIOUS MONK

«Mi pare di aver contribuito al jazz moderno più di tutti gli altri musicisti messi insieme. Ecco perché non mi piace sentir dire sempre: "Gillespie e Parker hanno iniziato la rivoluzione del jazz", quando so bene che le idee venivano quasi tutte da me» Thelonious Monk

«MI SONO STUFATO DI SUONARE SEMPRE VELOCE»

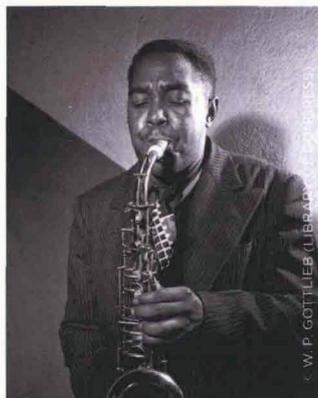
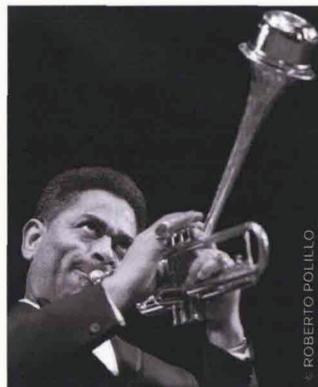
A quest'epoca, il suo stile doveva essere decisamente influenzato dallo "stride piano" di James P. Johnson, Willie "The Lion" Smith e Art Tatum; del resto, anche nelle sue registrazioni mature Monk ricorre spesso al tipico accompagnamento *stride* della mano sinistra. Pare anche che, da giovane, esibisse una tecnica molto superiore a quella mostrata negli anni successivi. Mary Lou Williams, che lo incontrò durante un passaggio a Kansas City, ha raccontato che «Monk suonava ogni sera, e ci dava dentro davvero al piano, con una tecnica assai superiore a quella che sfoggia adesso», e molti musicisti a lui vicini raccontano di come egli fosse perfettamente in grado, quando voleva, di eseguire ardui brani di Chopin o di Rachmaninov, o rapidissime volate nello stile di Art Tatum. («Mi sono stufato di suonare sempre veloce», raccontò una volta in un'intervista. «Finisce che diventa una cosa automatica e alla fine non sei più capace di suonare diversamente»).

Tornato a New York nel 1936, si iscrive al sindacato musicisti, diventa un professionista e comincia a frequentare assiduamente l'ambiente jazzistico della città. È di questi anni l'incontro con Dizzy Gillespie. Nel 1941, Monk ha l'occasione di entrare a far parte della band stabile che si esibisce ogni sera in un piccolo club di Harlem, il Minton's Playhouse. Il locale è gestito da Henry Minton, un ex-sassofonista, che vi organizza regolarmente concerti e jam-session frequentati dai migliori musicisti di New York. Insieme a Monk, nella band stabile figurano Kenny Clarke alla batteria e un giovane bassista di nome Nick Fenton. Tra gli ospiti, ci sono spesso il chitarrista Charlie Christian, i trombettisti Dizzy Gillespie, Roy Eldridge e Oran "Hot Lips" Page, i sassofonisti Lester Young, Ben Webster, Benny Carter, Don Byas, e persino Coleman Hawkins.

LUNEDÌ SERA AL MINTON'S

Le jam-session del lunedì sera al Minton's sono entrate nella leggenda del jazz ed è ormai difficile districare la verità dalla costruzione mitologica. È proprio lì che Monk, Kenny Clarke, Dizzy Gillespie (e, più tardi, Charlie Parker) gettano le basi di quello che poi si chiamerà be bop. In questo periodo, Monk comincia anche a comporre: un suo brano, *Epistrophy*, diventerà la sigla ufficiale del Minton's e uno dei primi inni del be bop. Purtroppo non possediamo registrazioni ufficiali di quei concerti. Ci sono arrivate delle incisioni amatoriali, effettuate da un appassionato di jazz di nome Jerry Newman, che le realizzò con un rudimentale registratore, in grado di produrre dischi in acetato. I dischi di Newman, tuttavia, non riportano né la data né l'elenco dei musicisti. Ad ogni modo, il suo stile doveva cominciare a somigliare a quello per cui sarebbe diventato famoso: parecchi colleghi raccontano di come avesse già adottato l'uso di audaci dissonanze, spiazzamenti ritmici e frasi armonicamente ardite, che molti scambiavano per "errori".

Monk inizia a diventare una figura di culto tra i musicisti, anche se ci vorranno ancora molti anni perché la sua statura artistica sia riconosciuta dal pubblico e dalla critica. Sempre in questo periodo, comincia anche a farsi la fama di un tipo strambo e originale: ama i vestiti stravaganti, gli occhiali dalla montatura spessa e i bizzarri cappelli (una passione che trametterà a molti boppers, Dizzy Gillespie *in primis*), si presenta a casa degli amici a orari impossibili ed eccede spesso con l'alcol e con droghe come la marijuana e la benzedrina. Ad ogni modo, non ci sono ancora documentazioni dei comportamenti al limite della follia, che il pianista manifesterà solo in anni molto successivi. Le testimonianze, anzi, lo descrivono come arguto, dotato di uno humour sottile e surreale, e capace di parlare a lungo di musica, letteratura, arte e politica.



I FONDATORI DEL BE BOP
Dall'alto: Kenny Clarke, Dizzy Gillespie e Charlie Parker



W. P. GOTTLIEB COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS)

DOWNBEAT, NEW YORK, 1946-1948
 Dizzy Gillespie con John Lewis, Cecil Payne, Miles Davis e Ray Brown

«DIZZY E BIRD NON MI HANNO INSEGNATO NIENTE»

Nel 1943 avviene un fatto importante nella sua vita privata: lascia la sua prima ragazza, Rubie Richardson (alla quale è dedicato il brano *Ruby, My Dear*), e instaura una relazione con Nellie Smith, una sua amica d'infanzia, che sposerà nel 1947 e che gli rimarrà vicina per tutta la vita.

I primi anni Quaranta non sono un periodo facile per Monk. La sua reputazione tra i colleghi si consolida (in questi anni, si raccolgono intorno a lui figure come Bud Powell, Elmo Hope, Art Blakey, Herbie Nichols, Oscar Pettiford, Miles Davis, Sonny Rollins, Jackie McLean, Randy Weston), ma il suo stile, così originale ed eterodosso, fa sì che continui a trovare difficoltà nel reperire lavoro. L'ingaggio più importante avviene nel 1944, quando ottiene una scrittura nel gruppo di Coleman Hawkins, che stava prendendo sotto la sua ala protettiva parecchi giovani boppers. Nel novembre 1945 partecipa a una tournée del "Jazz at the Philharmonic" di Norman Granz e l'anno successivo collabora con la big band di Dizzy Gillespie (il quale, pare, lo licenziò a causa dei suoi continui ritardi).

L'amarezza di Monk è accentuata dal fatto che in questi anni il be bop assurge a vero e proprio fenomeno di costume, ma egli non viene quasi mai menzionato tra i suoi fondatori. «Mi pare di aver contribuito al jazz moderno più di tutti gli altri musicisti messi insieme», dichiarò in un'intervista del 1963. «Ecco perché non mi piace sentir dire sempre: "Gillespie e Parker hanno iniziato la rivoluzione del jazz", quando so bene che le idee venivano quasi tutte da me. Musicalmente, Dizzy e Bird non hanno fatto nulla per me, non mi hanno insegnato niente. Anzi, erano loro che venivano sempre da me a domandarmi qualcosa, ma hanno avuto tutti gli onori. Sembra che i fondatori del jazz moderno siano loro, invece per lo più hanno interpretato idee mie».

COVER STORY | THELONIOUS MONK

03

NESSUNO DAVA LEZIONI

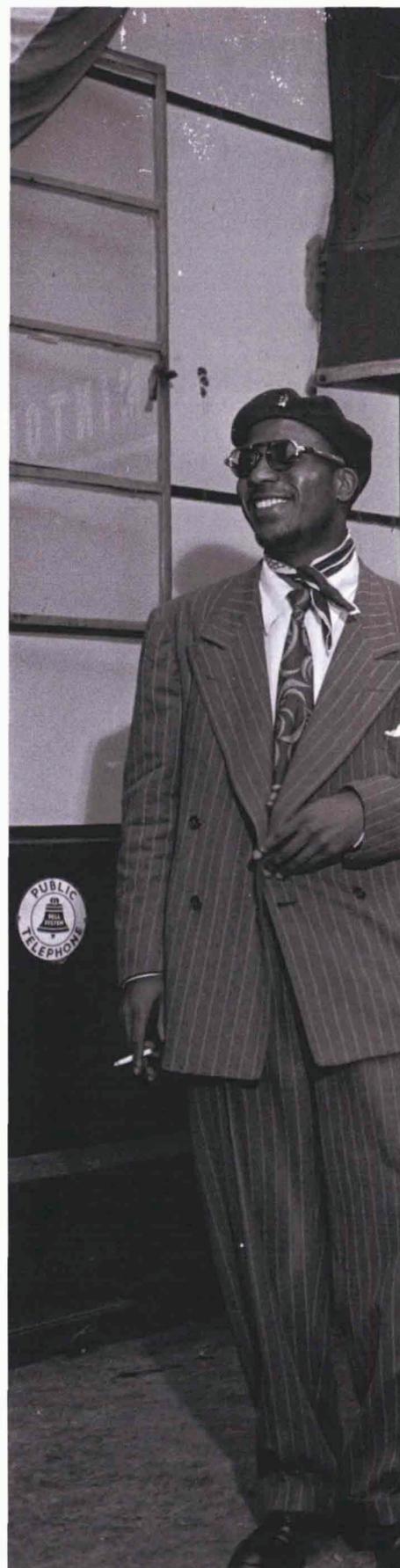
1941

"THELONIOUS MONK. STORIA DI UN GENIO AMERICANO" È IL TITOLO DEL RECENTE LIBRO PUBBLICATO DA **MINIMUM FAX**. TRADUZIONE ITALIANA DEL VOLUME "THELONIOUS MONK. THE LIFE AND TIMES OF AN AMERICAN ORIGINAL" DI ROBIN D. G. KELLEY, ORIGINARIAMENTE PUBBLICATO NEL 2009. RIPORTIAMO UN ESTRATTO DAL SESTO CAPITOLO CONCESSO IN ESCLUSIVA PER I LETTORI DI JAZZIT: SI TRATTA DI UN PASSO MOLTO INDICATIVO CHE CI PORTA NEL VIVO DELLA SALA DA CONCERTI DEL MINTON'S PLAYHOUSE DI NEW YORK, CULLA DEL NASCENTE BE BOP

DI ROBIN D. G. KELLEY (TRADUZIONE DI MARCO BERTOLI)

Harlem, giugno 1941, ore piccole del mattino. Se si fanno due passi lungo la Centodiciottesima, svoltando a ovest dalla Settima Avenue verso St. Nicholas, passando accanto a qualche casa di arenaria e a qualche auto parcheggiata, e fermandosi appena prima che quell'isolato stranamente breve finisca, si raggiunge il Cecil Hotel, un elegante edificio di cinque piani sul lato sud della strada. Dall'edificio sporge una grande tenda blu scuro con le parole «Minton's Playhouse». Si fa per proseguire, ma si viene trattenuti dal suono attutito della musica. Si salgono i tre bassi gradini dell'ingresso, si apre la porta e di colpo si è inondati dal fumo di sigarette e di sigari, dalle chiacchiere e dalle risate e dalla musica swingante. Dapprima i musicisti non si vedono. A sinistra c'è un lungo bancone occupato da donne e uomini la cui giornata comincia al tramonto. Tutti in ghingheri, con abiti e scarpe all'ultima moda, i capelli stirati fino alle radici e luccicanti di brillantina, eccoli là i politici, i magnaccia, i trafficanti che controllano le parti di Harlem ignorate dal Rinascimento; accanto a loro i clienti fissi, per i quali il Minton's è un luogo dove andare dopo una dura giornata di lavoro; e poi, ovviamente, i musicisti, i ballerini e la gente dello spettacolo che si guadagna da vivere sul palcoscenico. A destra c'è il guardaroba, presieduto da una graziosa giovane dalla bella carnagione scura, con i capelli tirati su, che custodisce cappotti e cappelli con grande cura.

Si continua, oltre il bar, oltre le discussioni infinite e le conversazioni conviviali, oltre le anime inebetite e solitarie che cullano drink da venti centesimi, oltre le due porte a vento. Ora, nel club vero e proprio, si sente la musica. A sinistra si trovano una piccola pedana, alta circa trenta centimetri, e una pista da ballo ugualmente piccola. Dietro altre porte a vento, a destra, c'è la cucina, con l'aroma delizioso del pollo fritto, del cavolo e delle patate dolci candite.

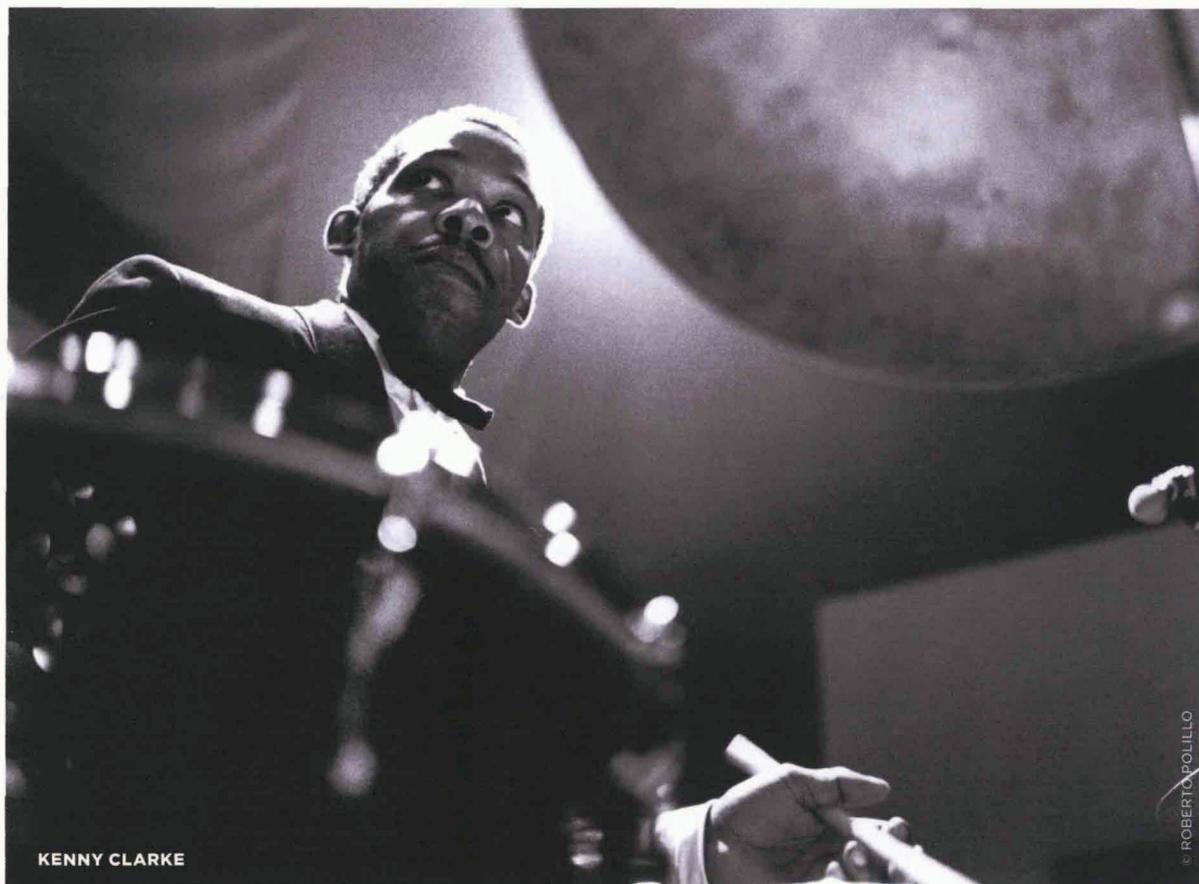




© W. P. GOTTLIEB COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS)

MINTON'S PLAYHOUSE, NEW YORK, 1947
Da sinistra: Thelonious Monk, Howard
McGhee, Roy Eldridge, Teddy Hill

COVER STORY | THELONIOUS MONK



Nel mezzo, una dozzina di tavoli coperti da tovaglie bianche inamidate, e sedie tutt'intorno. Quasi ogni sedia è occupata e quasi ogni cliente è preso dalla musica. A tratti la musica sembra venire da un altro mondo, tanto è diversa da quella delle popolari orchestre swing del momento. Ma chiamarla «rivoluzionaria» o «d'avanguardia» sarebbe un'esagerazione. Questi giovani artisti tengono delle allegre jam su temi noti, senza perdere le caratteristiche ballabili della musica swing, quelle che fanno battere il piede e oscillare il capo. Il batterista, Kenny «Klook-Mop» Clarke, produce scintille come il maniscalco quando batte l'incudine, sostenendo una pulsazione dinamica punteggiata da esplosioni in contrattacco sul rullante e sulla grancassa (e interrotta ogni tanto dallo sbattere della porta del bagno, che si trova un po' troppo vicino alla pedana dell'orchestra). L'ultimo baluardo della regolarità del tempo è il bassista, un ragazzo dal volto fanciullesco, Nick Fenton. Alla tromba, e occasionalmente alla voce, Joe Guy, la cui sonorità piena ricorda Roy Eldridge. Ogni tanto qualcuno si unisce a lui; magari proprio Roy Eldridge, per un duello di trombe, o Oran «Hot Lips» Page, o Little Benny Harris; una serenata del grande Don Byas al sax tenore; o il poco noto Sammy Davis; o l'intenso Herbie Fields, fra i pochi musicisti bianchi in sala.

I suoni più stridenti sono quelli che provengono dal piano verticale e dal giovane che vi siede. Occhialuto e sbarbato, troppo magro per il suo gessato grigio. Sulle prime è difficile sentirlo, sopra il frastuono dei fiati e della batteria, ma quando ci si riesce, è impossibile non restare colpiti dalle sue frasi spezzate e irte e dai suoi rari accordi dissonanti. A volte sembrano errori. Le canzoni sono quelle note - *Nice Work, Sweet Lorraine, Stardust* - ma il piano le apre con delle strane introduzioni per continuare poi con linee melodiche che devono vedersela con dei controcanti apparentemente fuori armonia. A tratti sembra di sentire Teddy Wilson o

«...il bislacco, eccentrico Thelonious Monk dava a tutti lezioni d'armonia e in tutti seminava sconcerto. Sulla minuscola pedana del Minton's questi giovani ribelli spesso sfidavano i musicisti più anziani, e monumenti come Roy Eldridge e Ben Webster restavano confusi dai continui cambi di direzione di quella musica»

Earl Hines, Herman Chittison o perfino Art Tatum, ma sono lampi, attimi. Arriva il momento dell'assolo, e nel pubblico sono strizzate d'occhio, risatine e cenni d'approvazione. Qualcuno grida perfino il suo nome: «Monk! Monk!».

Benvenuti al Minton's: *la casa*, secondo la leggenda, *che il bop costruì*. Con altri locali notturni di Harlem, come il Clark Monroe's Uptown House e il Dan Wall's Chili Shack, condivide l'onore di essere il luogo di nascita del jazz moderno, o be bop. Musicisti che mai vi hanno messo piede ne parlano come se ci fossero stati. Se è vero che i dettagli sono sempre controversi e i racconti spesso esagerati, i nomi, i luoghi, le date e gli aneddoti sul Minton's di solito sono coerenti, anche se spesso imprecisi. Charlie Parker e Dizzy Gillespie erano al timone, e lasciavano a terra le vecchie leggende; lì Bud Powell trasformava il suo piano in un sassofono, suonando a velocità impetuose; Kenny Clarke, il chitarrista Charlie Christian e il bassista Oscar Pettiford rivoluzionavano il ritmo; il pianista Tadd Dameron scriveva e arrangiava i classici del bop; e il bislacco, eccentrico Thelonious Monk dava a tutti lezioni d'armonia e in tutti seminava sconcerto. Sulla minuscola pedana del Minton's questi giovani ribelli spesso sfidavano i musicisti più anziani, e monumenti come Roy Eldridge e Ben Webster restavano confusi dai continui cambi di direzione di quella musica.

Ma nel 1941, quando Thelonious Monk diventò il pianista del Minton's, quasi tutto ciò doveva ancora succedere. I membri fissi del Minton's erano perlopiù anonimi musicisti swing, non pionieri del be bop. In molte interviste successive, Monk ha cercato di correggere la *vulgata*. «Alcuni di quei servizi e di quegli articoli comprimono in un anno quello che è accaduto in dieci», spiegò nel 1956.



ROY ELDRIDGE

«Mettono tutti quanti assieme nello stesso momento e nello stesso posto. Nel corso del tempo, al Minton's ho visto passare praticamente tutti, ma venivano lì giusto per suonare. Nessuno dava lezioni». Poteva ben dirlo, lui; era diventato un'istituzione. «Pareva che Monk fosse sempre stato lì», ha raccontato il trombettista Johnny Carisi. Il sobrio giudizio sul Minton's di Monk è corroborato da Ralph Ellison, gigante della letteratura. Il suo saggio sul Minton's Playhouse, spesso citato, mette in guardia appassionati e studiosi contro i diffusi miti romantici. «I frammenti della storia sono stati trasformati dallo sforzo stesso di metterli insieme; e per questo, invece di ricordi autentici, adesso evocano alla mente brani di leggende. Ripetono le storie così come sono state raccontate e scritte: indorate, gonfiate, levigate, private, insieme con ogni dettaglio incoerente, di quasi tutto il loro meraviglioso; non più i fatti com'erano, e come loro originariamente li avevano conosciuti». [...]

«Non ho mai avuto l'impressione che facessimo qualcosa di nuovo. Sì, probabilmente fu lì che il jazz moderno cominciò a diventare popolare. Ma quanto a me, prima o dopo il lavoro al Minton's, la mia mentalità fu sempre quella» Thelonious Monk

Per quanto il Minton's fosse in effetti diventato una specie di laboratorio per la nuova musica, quello che vi si suonava nel 1941 difficilmente avrebbe potuto definirsi be bop. A giudizio del cantante Duke Groner, il Minton's «non finì mai per essere un vero e proprio locale be bop, perché era frequentato da molti musicisti che non erano be bop. Si accoglieva chiunque. Fosse un sassofonista swing, tenore o contralto, un trombettista, un trombonista, chi veniva a suonare era sempre bene accolto». E malgrado le session nel seminterrato, Monk non ebbe mai la convinzione che stesse creando una musica completamente nuova; faceva piuttosto quello che i jazzisti hanno sempre fatto: cercare una voce propria, tentare qualcosa che nessuno ha mai sentito prima e, nel farlo, divertire il pubblico. «Non ho mai avuto l'impressione che facessimo qualcosa di nuovo», ha spiegato Monk. «Sì, probabilmente fu lì che il jazz moderno cominciò a diventare popolare. Ma quanto a me, prima o dopo il lavoro al Minton's, la mia mentalità fu sempre quella». Kenny Clarke ha concordato: «Sai, non è che ci fossimo messi lì con l'idea di sviluppare un nuovo stile di jazz [...]. È stata una cosa inconsapevole».

Quella che dal Minton's cominciò a diffondersi fu comunque grande musica. Monk attribuiva gran parte della propria notorietà alle jam session del lunedì sera: «Come risultato, tutte le varie band che suonavano all'Apollo finirono per sentire la musica originale, e da lì la voce circolò e si cominciò a parlare di quelli del Minton's». Di certo «la voce circolò», e altrettanto fece la musica, grazie a uno studente della Columbia University, Jerry Newman. Ventitré anni, iscritto al penultimo anno, amante del jazz e trombonista nella *marching band* dell'università, Newman possedeva un Wilcox-Gay Recordio che registrava direttamente su dischi di acetato. All'inizio era solo un hobby; registrava spettacoli radiofonici e musicisti che invitava a session informali. Fu così che conobbe Duke Groner, il quale lo portò al Minton's. Newman era solito intrattenere il pubblico mimando i discorsi di personaggi famosi che lui stesso aveva registrato dalla radio, fra cui quelli del presidente Franklin D. Roosevelt e di Bob Hope. Divenne così un numero fisso. Come compenso per le sue esibizioni di comico, Newman ricevette l'autorizzazione a registrare la musica al club e al Monroe's Uptown House. Il pomeriggio allestiva i suoi macchinari sulla pedana e poi trascorreva gran parte della serata incidendo dischi da 12 pollici di acetato a base di alluminio. [...]



MINTON'S PLAYHOUSE
NEW YORK, 1947
Thelonious Monk

© W. P. GOTTlieb COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS)

COVER STORY | THELONIOUS MONK


 THELONIOUS MONK
E HOWARD MCGHEE

W. P. GOTTJEB COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS)

Le registrazioni al Minton's, in tutto ventitré, provano che nel 1941 Thelonious non era né una versione giovane di Teddy Wilson né una versione completamente realizzata di se stesso. Aveva cominciato a formare il nucleo della sua concezione musicale, sviluppata grazie a esplorazioni collettive e personali dell'armonia, del ritmo e della meccanica pianistica, nonché degli stili e delle tradizioni musicali esistenti. In molte di queste registrazioni al Minton's è evidente l'influsso di Herman Chittison, di Earl «Fatha» Hines, di Art Tatum e perfino di Count Basie. E queste registrazioni non sono che una frazione di quanto ebbe luogo quell'anno. Jerry Newman l'ha detto chiaro: «Ciò che è stato pubblicato non rende affatto l'idea di quanto fosse in forma in quel periodo».

A estate inoltrata, le jam session del Minton's, come quelle al Monroe's Uptown House, erano diventate famose sia a New York che fuori. Il pianista e scrittore Herbie Nichols, uno dei primi veri paladini di Monk, scrisse di lui nella sua rubrica settimanale sul quotidiano di proprietà nera *New York Age*: «Finalmente le nostre riviste dedicate allo swing hanno cominciato a prestare attenzione alle jam session». Chiunque contasse qualcosa nel mondo del jazz si ritrovava in questi localini notturni di Harlem, preferendo «perdere ore di sonno» piuttosto che l'occasione di suonare in jam con Roy Eldridge, Coleman Hawkins e altri come loro.

Oltre a un po' di pubblicità sulla stampa nera, Monk e la band del Minton's passarono in radio grazie all'interessamento di Jerry Newman, anche se limitatamente al campus della Columbia University. Nel febbraio di quell'anno era nato il Columbia University Radio Club, che aveva cominciato a trasmettere jazz nei dormitori. In giugno o in luglio, Newman e i suoi compagni del club decisero di presentare ai loro ascoltatori la musica del Minton's, il che significava registrare set con la band del locale nel pomeriggio e trasportare poi gli acetati perché venissero trasmessi quella sera, come fossero dei live. Il pubblico era composto da alcuni divertiti habitués e dagli studenti della Columbia, che cercavano invano di ricreare la vivida atmosfera del Minton's chiacchierando e applaudendo con entusiasmo dopo ogni esecuzione. Con Jerry Newman e un altro anonimo studente in veste di presentatori, la troupe della Columbia registrò quattro set, ciascuno dei quali si apriva e si chiudeva con *Epistrophy*. Perché tutto entrasse nei dischi, i musicisti tenevano ogni set a redini strette, eseguendo da quattro a sette brani (compreso il tema di apertura e di chiusura), che oscillavano tra il minuto e mezzo e i tre minuti. Le presentazioni non erano certo professionali. Alla fine di un set, l'anonimo presentatore chiudeva dicendo: «Era *Jumpin' Jive* di Joe Guy e Kenny Clarke e la loro orchestra, con Nick Fenton al contrabbasso e un certo Monk al piano. Non ho capito il suo cognome, scusate». Sarà forse stato uno scherzo, ma Newman mancò qui di rispetto a Thelonious, che era di fatto il codirettore, con Clarke, della band.

«Quanto più Monk s'immergeva nella sua musica, tanto più, secondo Teddy Hill, "perdeva contatto con tutto il resto". Hill ha ricordato un paio di occasioni in cui Monk arrivò al Minton's con la sua ragazza, ma poi se ne andò dimenticandola lì»

Malgrado gli errori dell'annunciatore, è un peccato che queste registrazioni non siano uscite dal campus. Tra di esse c'erano alcuni autentici gioielli assenti dalle pubblicazioni successive di Newman. *Rear Back* di Joe Guy, con i suoi versi piuttosto osé, è il solo esempio tramandatoci delle esecuzioni blues di Monk di questo periodo. Assolo e accompagnamento sono sparuti, e ricordano Count Basie. Le improvvisazioni di Monk si basano sulla melodia. Altrove, le registrazioni mostrano come Monk accompagnasse i cantanti - e perché tanti se ne lamentassero. Le sue molte volate e la tendenza a suonare la melodia all'unisono con il cantante minacciano di travolgere Duke Groner, che sembra canti tappandosi le orecchie con le mani.

Di queste sedute, forse il pezzo più illuminante è *Meet Dr. Christian*, uno dei temi a riff di Charlie Christian sulla sequenza armonica di *I Got Rhythm*. *Rhythm-a-Ning*, una delle composizioni più tarde e più spesso registrate di Monk, comincia con quattro battute praticamente identiche a *Meet Dr. Christian*. A loro volta, le prime otto battute del pezzo di Christian sono prese nota per nota da un riff di fiati scritto da Mary Lou Williams per un arrangiamento di *Walking And Swinging* registrato per la prima volta dall'orchestra di Andy Kirk nel 1936. L'appropriazione di questa frase di Williams da parte di Monk è un raro caso di «prestito» musicale per un artista così orgoglioso della propria originalità.

COVER STORY | THELONIOUS MONK



www.ecostampa.it

W. P. GOTTLIEB COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS)

«Al Minton's l'alcol la faceva da padrone. Ora che ci penso, fu Monk a iniziarmi all'alcol. Quando finiva un set mi diceva: "Dai, vieni al bancone". Io gli rispondevo: "Monk, non mi piace molto bere". Lui insisteva. Diceva: "Cosa? E come pretendi di fare il jazzista?" E mi ritrovavo con un doppio gin in mano» Johnny Carisi

La fama conquistata dalla band del Minton's, però, non procurò ingaggi o un contratto discografico a Monk. Continuò ad abitare a casa con sua madre, anche se adesso aveva più spazio, dopo che Marion si era sposata, nel 1939, e aveva traslocato in un casamento Phipps, dando poco dopo alla luce il primogenito Alonzo, il 31 maggio 1940. Tuttavia Thelonious passava ancora quasi tutti i suoi giorni e le sue notti ad Harlem, vagando di casa in casa per suonare il piano e finendo a dormire nell'appartamento di Sonny, sulla Centotrentaseiesima. Continuava a vedere Rubie Richardson, ma lei veniva in città di rado. Quanto più Monk s'immergeva nella sua musica, tanto più, secondo Teddy Hill, «perdeva contatto con tutto il resto». Hill ha ricordato un paio di occasioni in cui Monk arrivò al Minton's con la sua ragazza, ma poi se ne andò dimenticandola lì.

Purtroppo, Monk aveva altre due ossessioni: il gin e la marijuana. Droga e alcol erano rischi del mestiere per i musicisti jazz, che lavoravano in arene in cui il consumo di alcol era incoraggiato e le droghe illegali facilmente disponibili. Non ci sono prove del fatto che Monk avesse sviluppato una dipendenza, ma di certo beveva molto. Kenny Clarke ha ricordato parecchie notti in cui accompagnava Thelonious alla metropolitana dopo un ingaggio e «Monk era molto, molto ubriaco». Se ne stavano sulla banchina del treno in direzione di uptown a parlare finché non veniva l'ora di andare a casa, e a quel punto Monk, ubriaco perso, scendeva, attraversava i binari e si arrampicava sulla banchina del treno diretto a downtown. Clarke si meravigliava ogni volta che Monk non restasse folgorato sulla terza rotaia. Il trombettista Johnny Carisi, uno dei pochi musicisti bianchi al Minton's, ha ricordato il locale come un vero covo di bevitori: «Al Minton's l'alcol la faceva da padrone. Ora che ci penso, fu Monk a iniziarmi all'alcol. Quando finiva un set mi diceva: "Dai, vieni al bancone". Io gli rispondevo: "Monk, non mi piace molto bere". Lui insisteva. Diceva: "Cosa? E come pretendi di fare il jazzista?" E mi ritrovavo con un doppio gin in mano».

Che sia stato per via del bere, o perché si addormentava alla tastiera o per le occasionali assenze dalla pedana, o semplicemente per il desiderio di musica nuova, fatto sta che Teddy Hill congedò Monk prima della fine dell'anno. Monk continuò a farsi vedere al Minton's, ed era sempre il benvenuto, ma non era più sul libro paga. Alla fine del 1941, il Minton's non era più lo stesso; la musica rimase di alto livello ma il pubblico si diradò, come avveniva in tanti altri jazz club di tutto il paese. Poi, il 7 dicembre 1941, ci fu l'attacco a Pearl Harbor e con esso la doccia fredda: l'America era in guerra.

© ROBIN KELLEY, 2009 - © MINIMUM FAX, 2012. TUTTI I DIRITTI RISERVATI. TRADUZIONE DI MARCO BERTOLI



ROBIN D. G. KELLEY

**THELONIOUS MONK.
STORIA DI UN GENIO AMERICANO**

MINIMUM FAX, 2012 (JAZZIT SHOP)
PAGINE 808 - 22,00 EURO

Arriva giusto in tempo per il trentennale della scomparsa di Thelonious Monk la traduzione italiana della biografia scritta da Robin Davis Gibran Kelley. Una ricerca durata quattordici anni per raccogliere e vagliare una mole imponente di dati, registrazioni inedite e documenti. L'autore accetta la sfida di raccontare la vita di uno dei musicisti più controversi e misteriosi della storia del jazz. Uno dei suoi eroi più significativi, avvolto sino a ora nell'aura della leggenda e letteralmente ricoperto di una spessa coltre di aneddotica. Il saggio ne svela la vita familiare e professionale, seguendolo passo passo, e fa emergere un ritratto di una personalità complessa e per nulla stravagante. Con una scrittura nitida e uno sguardo che abbraccia l'ambiente del jazz e l'intera società americana, Kelley riesce nell'impresa di consegnarci un testo autorevole e accurato che racconta un musicista fondamentale. A dispetto della quantità di pagine il libro è consigliabile anche al lettore non specialista ed è un utile strumento per chi voglia conoscere il jazz in modo non superficiale. (FM)

COVER STORY | THELONIOUS MONK

04

GLI ANNI DELLA BLUE NOTE RECORDS

1943-1952

PER MOLTI ANNI LA FAMA DI THELONIOUS MONK RIMANE QUELLA DI UN "MUSICISTA PER MUSICISTI", FINCHÉ NEL 1947 ALFRED LION GLI DÀ L'OCCASIONE DI INCIDERE PER LA BLUE NOTE IL SUO PRIMO LAVORO DISCOGRAFICO, INTITOLATO "GENIUS OF MODERN MUSIC". POCO PRIMA IL PIANISTA AVEVA MERITATO LA CELEBRAZIONE DA PARTE DELLA RIVISTA DOWN BEAT

DI SERGIO PASQUANDREA E LUCIANO VANNI

TROPPO AVVENTUROSO

Dopo l'esperienza al Minton's Playhouse, Thelonious Monk si ritrova senza un ingaggio e senza una paga fissa. In questo periodo, Monk compone molti dei suoi pezzi più celebri: *'Round Midnight* (depositata al copyright nel settembre 1943 con il titolo di *I Need You So*), *Criss Cross*, *Rhythm-a-ning*, *Well You Needn't*, *Evidence*, *52nd Street Theme*, *Monk's Mood*, *Bye-Ya*, *I Mean You*, *Off Minor*, *In Walked Bud*, *Ruby My Dear*, *Misterioso*. Nel 1944, *Round Midnight* è incisa da Cootie Williams, raccogliendo un buon successo, mentre nel 1945 Coleman Hawkins registra *Hackensack*, dandole il titolo di *Riff tide* (e attribuendosene la paternità, come del resto era uso all'epoca per i bandleader). Nel 1946, escono un'altra versione di *'Round Midnight*, stavolta a opera di Dizzy Gillespie, e una di *I Mean You* firmata da Coleman Hawkins.

Ad ogni modo, nonostante il rispetto di molti colleghi, nessuno dei leader più in voga in quel periodo si assume la responsabilità di scritturare Monk in virtù di uno stile considerato troppo "avventuroso". Nel 1947 Thelonious Monk ha trent'anni e non ha ancora inciso nulla a proprio nome. Le sue uniche tracce discografiche sono gli acetati registrati da Jerry Newman al Minton's nel 1941 e quattro facciate di 78 giri realizzate nel 1944 con Coleman Hawkins.

«A dispetto dell'indifferenza nel migliore dei casi passiva e nel peggiore sprezzante della critica e del grande pubblico, i Lion continuarono a fornire il loro fervido sostegno - a fondo perduto - a colui nel quale vedono uno dei geni del secolo. Si dirà anche nell'ambiente che la loro politica artistica confinava col suicidio commerciale» Robin D. G. Kelley

BLUE NOTE YEARS

Nel breve volgere di poche settimane, tra agosto e ottobre 1947, tutto cambia. Thelonious Monk sposa Nellie Smith ma soprattutto ottiene per la prima volta un servizio sulle pagine della rivista più amata dagli appassionati di jazz americani, *Down Beat*. Il profilo critico è pubblicato sul numero del 24 settembre con il titolo: *Thelonius Monk, genio del bop*. La dicitura riporta un evidente refuso nel nome del pianista (a "Thelonious" manca, infatti, una "o"), spesso storpiato su locandine e pagine di giornali anche negli anni a venire, ma l'articolo è comunque il segno di una critica specializzata ormai sensibile all'arte musicale di Monk.

Passa poco più di una settimana e arriva la grande occasione: si fa realtà il suo primo contratto discografico, merito del sassofonista Ike Quebec che lavora anche come *talent-scout* per la Blue Note. È lui a organizzare l'incontro tra il pianista e Alfred Lion, un tedesco immigrato in America nel 1937 per sfuggire alle persecuzioni naziste, un grande appassionato di musica jazz che aveva fondato la Blue Note insieme all'amico Frank Wolff nel 1939. A quell'appuntamento, che si svolge a casa di Monk, Lion porta con sé la moglie Lorraine, che ricorda: «Ci sedemmo tutti sulla brandina di Monk, con le gambe allungate, come bambini. [...] La porta fu chiusa. E Monk cominciò a suonare, dandoci la schiena».

Thelonious accoglie i tre ospiti nella sua stanza da letto, dove fa bella mostra di sé un pianoforte Klein a muro. Sul soffitto è attaccata una fotografia di Billie Holiday mentre sulle pareti ci sono un bel ritratto di Sarah Vaughan e un'immagine promozionale di Dizzy Gillespie autografata e con la dedica: «A Monk, mia prima ispirazione. Non perderla. Il tuo caro amico Dizzy Gillespie». Nonostante la reputazione della Blue Note si fosse accreditata attorno alla generazione precedente al bebop - in catalogo figurano album a firma di Meade "Lux" Lewis, James P. Johnson, Sidney Bechet, Earl Hines ed Erroll Garner - i coniugi Lion ingaggiano Monk per una seduta di registrazione che avrebbe dovuto compiersi nel giro di un paio di settimane.

GENIUS OF MODERN MUSIC

Thelonious Monk incide per il catalogo Blue Note dall'ottobre 1947 al maggio 1952. In poco meno di cinque anni è protagonista di sette session e registra trentatré brani (ventitré sono sue composizioni originali) distribuiti su quindici 78 giri, un corpus musicale più tardi riunito in due LP che portano il titolo eloquente di "Genius Of Modern Music" (nel 1951 esce "Genius Of Modern Music Vol. 1" e nel 1952 "Genius Of Modern Music Vol. 2", editi in tempi recenti su cd con numerose *alternate take*).

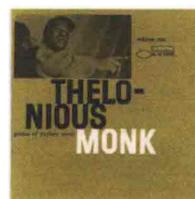
La produzione di Monk firmata Blue Note è eccellente. Si possono ascoltare per la prima volta su disco le sue interpretazioni di *Ruby My Dear*, *Well You Needn't Who Knows?*, *'Round Midnight*, *Monk's Mood* (da "Genius Of Modern Music Vol. 1") e *Criss Cross*, *Straight No Chaser*, *Ask Me Now* (da "Genius Of Modern Music Vol. 2"), brani che mettono in evidenza il suo orizzonte espressivo, le sue idee melodiche - strampalate ma efficacissime - e le sue manipolazioni. I suoi accordi sono il risultato di anni di esercizio e studio, frutto della riorganizzazione armonica di vecchi standard che nei primi anni della sua attività costituivano il repertorio delle jam session.

Il pianista porta in studio musicisti di prim'ordine: tra i tanti, il sassofonista Sahib Shihab, Lou Donaldson, il trombettista Kenny Dorham, il vibrafonista Milt Jackson e i batteristi Art Blakey e Max Roach.

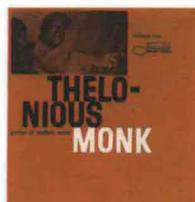


ALFRED LION
E THELONIOUS MONK

DISCOGRAFIA DI RIFERIMENTO



THELONIOUS MONK
GENIUS OF MODERN MUSIC VOL. 1
BLUE NOTE, 1951



THELONIOUS MONK
GENIUS OF MODERN MUSIC VOL. 2
BLUE NOTE, 1952

COVER STORY | THELONIOUS MONK



ROBERTO POLILLO

www.ecostampa.it

085285

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

05

GLI ANNI DELLA PRESTIGE RECORDS

1952-1954

DOPO L'ESORDIO DISCOGRAFICO CON LA BLUE NOTE, THELONIOUS MONK FIRMA UN CONTRATTO DI ESCLUSIVA CON LA PRESTIGE DI ROBERT WEINSTOCK, SVINCOLANDOSI DEFINITIVAMENTE DALL'EREDITÀ STILISTICA DEL BE BOP. SONO ANCHE GLI ANNI DELLA COLLABORAZIONE CON MILES DAVIS E SONNY ROLLINS

DI LUCIANO VANNI

I GIORNI PIÙ DIFFICILI

Il periodo a cavallo tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta si rivela incredibilmente duro per Thelonious Monk, nonostante il pianista sia già riuscito a portare a compimento una serie di pregevolissime registrazioni per la Blue Note. Nell'agosto 1948, in seguito a una condanna per possesso di marijuana, gli viene revocata la *cabaret card*, vale a dire il documento che permetteva ai musicisti di esibirsi nei luoghi pubblici dove si vendevano alcolici, inclusi i jazz club. Le conseguenze sono disastrose poiché si risolvono nell'impossibilità di esibirsi e quindi di riscuotere una benché minima paga.

L'anno seguente, nel dicembre 1949, il pianista dovrà fare i conti con la nascita del figlio (all'anagrafe Thelonious Monk Jr., ma soprannominato "Toot") e nel 1951 non potrà evitare di trascorrere sessanta giorni di detenzione nel carcere di Rikers Island, a New York: non volle testimoniare, infatti, contro l'amico pianista Bud Powell dopo che la polizia aveva trovato stupefacenti nella loro macchina. Alla fine sarà grazie ad Alfred Lion e all'intervento dell'avvocato Andrew Weinberger se riuscì a uscirne.

Nel 1953 la sorella Skippy decide di trasferirsi nel suo appartamento con il figlio Ronnie per alcune settimane, la salute di sua madre si aggrava e nasce la sua secondogenita, Barbara Evelyn Monk. Queste sono le parole di Robin D. G. Kelley: «La casa era il luogo in cui Thelonious passava quasi tutto il tempo da quando Nellie, poco dopo il parto, era dovuta tornare al lavoro. Adesso aveva una figlia neonata, un figlio che aveva cominciato a camminare ed era attivissimo, e una madre malata di cui prendersi cura. Si alzava presto al mattino, andava in cucina e si fortificava con la sua esclusiva bevanda energetica: un uovo crudo in un bicchiere di latte».

COVER STORY | THELONIOUS MONK

Con la Prestige il pianista registra dal 1952 al 1954 ventuno tracce che vanno a completare le facciate di tre album da leader e altrettanti da sideman a fianco di Rollins e Davis

L'EREDITÀ MONK

Cinque mesi dopo l'ultima session in casa Blue Note, Thelonious Monk torna in studio a registrare con una formazione nuova di zecca, un trio con Gary Mapp al contrabbasso e Art Blakey alla batteria, uno dei musicisti con cui ha più feeling: è il 15 ottobre 1952 ed è alla sua prima incisione con la sua nuova etichetta, la Prestige. Alfred Lion, fondatore della Blue Note, che pure aveva investito molto in Monk assicurandogli l'esordio discografico, non può dare continuità alla loro collaborazione che non ha fruttato un buon successo in termini di vendite. A ereditare il genio di Monk ci pensa così Robert Weinstock, un giovane intraprendente che, nonostante abbia fondato la Prestige poco più di due anni prima, nel 1949, ha già un catalogo di ben quarantadue album a firma di Lennie Tristano, Lee Konitz, Stan Getz, Milt Jackson, Elmo Hope, Art Farmer, Phil Woods, Sonny Stitt, Zoot Sims, J.J. Johnson ma soprattutto di due giovanissimi talenti, Sonny Rollins e Miles Davis. Insomma, Monk non è l'artista di punta e soprattutto non è il solo a esprimere un jazz sofisticato e innovativo, come testimoniano le session Prestige di Lennie Tristano e Lee Konitz, entrambi apripista del cosiddetto "cool jazz".

Con la Prestige il pianista registra dal 15 ottobre 1952 al 24 dicembre 1954 ventuno tracce (sono quindici le partiture originali) che vanno a completare le facciate di tre album da leader e altrettanti da sideman a fianco di Rollins e Davis.

LA DEFINITIVA EMANCIPAZIONE DAL BE BOP

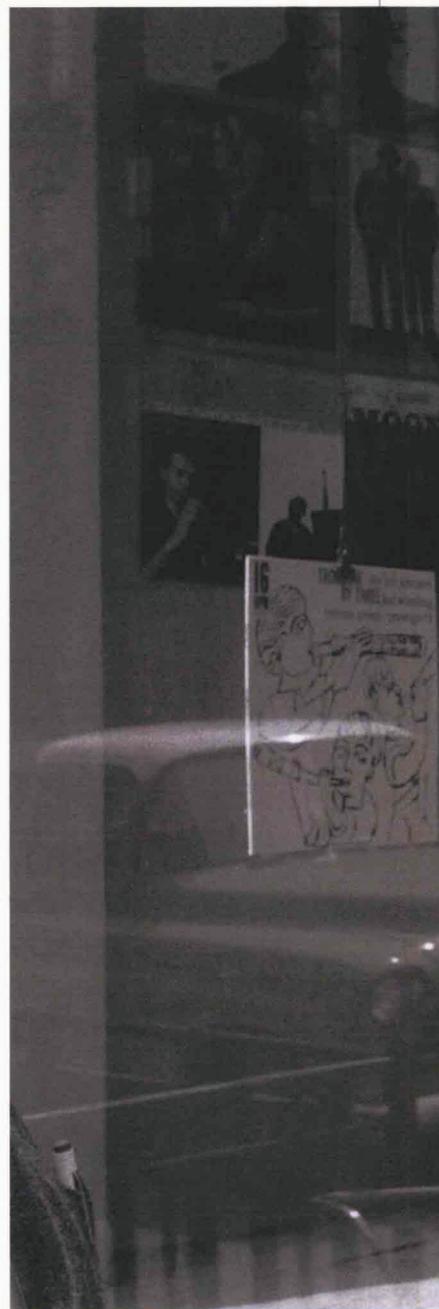
Il primo album che Thelonious Monk pubblica per la Prestige s'intitola "Thelonious Monk Trio" ed è il risultato di tre diverse session: nelle prime il contrabbassista è Gary Mapp che di giorno si guadagna da vivere come poliziotto della New York Transit Authority. I brani che confluiscono nel disco sono tutte prime take, come da tradizione per Weinstock, ma il risultato è travolgente. Nonostante il pianoforte sia malandato e al limite dell'accordatura, Monk appresta un arrangiamento alquanto fantasioso di *Just A Gigolo* e del celeberrimo standard *These Foolish Things*, mettendo in luce la sua personale idea di jazz, funzionale al canto: si tratta di una vera e propria antologia creativa nella quale si ritrovano echi stride, medium swing, silenzi, deformazioni armoniche, fantasiosi posizionamenti delle note e tecnica pianista che esalta la meccanica del pianoforte.

Segue l'album "Monk", anche questo, come i precedenti, aspramente criticato dalla stampa specializzata: *Metronome* lo definisce «insulso e monotono». In verità, siamo di fronte alla definitiva emancipazione dal modello espressivo del be bop.

CON MILES E SONNY

Con Sonny Rollins il feeling è profondo. Dopo "Monk" i due incidono insieme "Thelonious Monk And Sonny Rollins" e "Moving Out", quest'ultimo a firma del sassofonista e con la presenza del pianista in una sola traccia (*More Than You Know*).

Con Miles Davis, invece, le cose non vanno bene. Quando il 24 dicembre 1954 Monk si ritrova in studio per una session destinata alla celebrazione del trombettista (al loro fianco una all stars con Milt Jackson, Percy Heath e Kenny Clarke, ovvero tre quarti del Modern Jazz Quartet), è invitato da Davis ad astenersi dal suonare durante i suoi assolo. Racconta Robin Kelley: «Nella prima take di *Bags' Groove*, composizione di Jackson, Thelonious abbandonò il piano e si piazzò accanto a Miles per tutta la durata del suo assolo. Quando Davis, infastidito, gli chiese perché lo avesse fatto, Monk rispose: "Per stare fuori non devo mica restare seduto"».



DISCOGRAFIA DI RIFERIMENTO



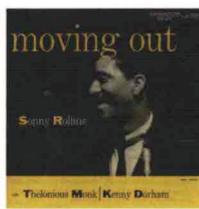
THELONIOUS MONK
THELONIOUS MONK TRIO
PRESTIGE, 1954



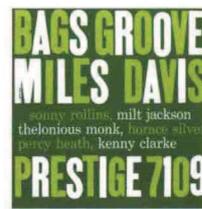
**THELONIOUS MONK
MONK**
PRESTIGE, 1954



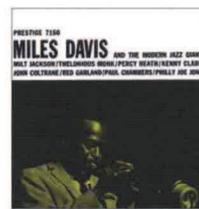
**THELONIOUS MONK
THELONIOUS MONK AND
SONNY ROLLINS**
PRESTIGE, 1954



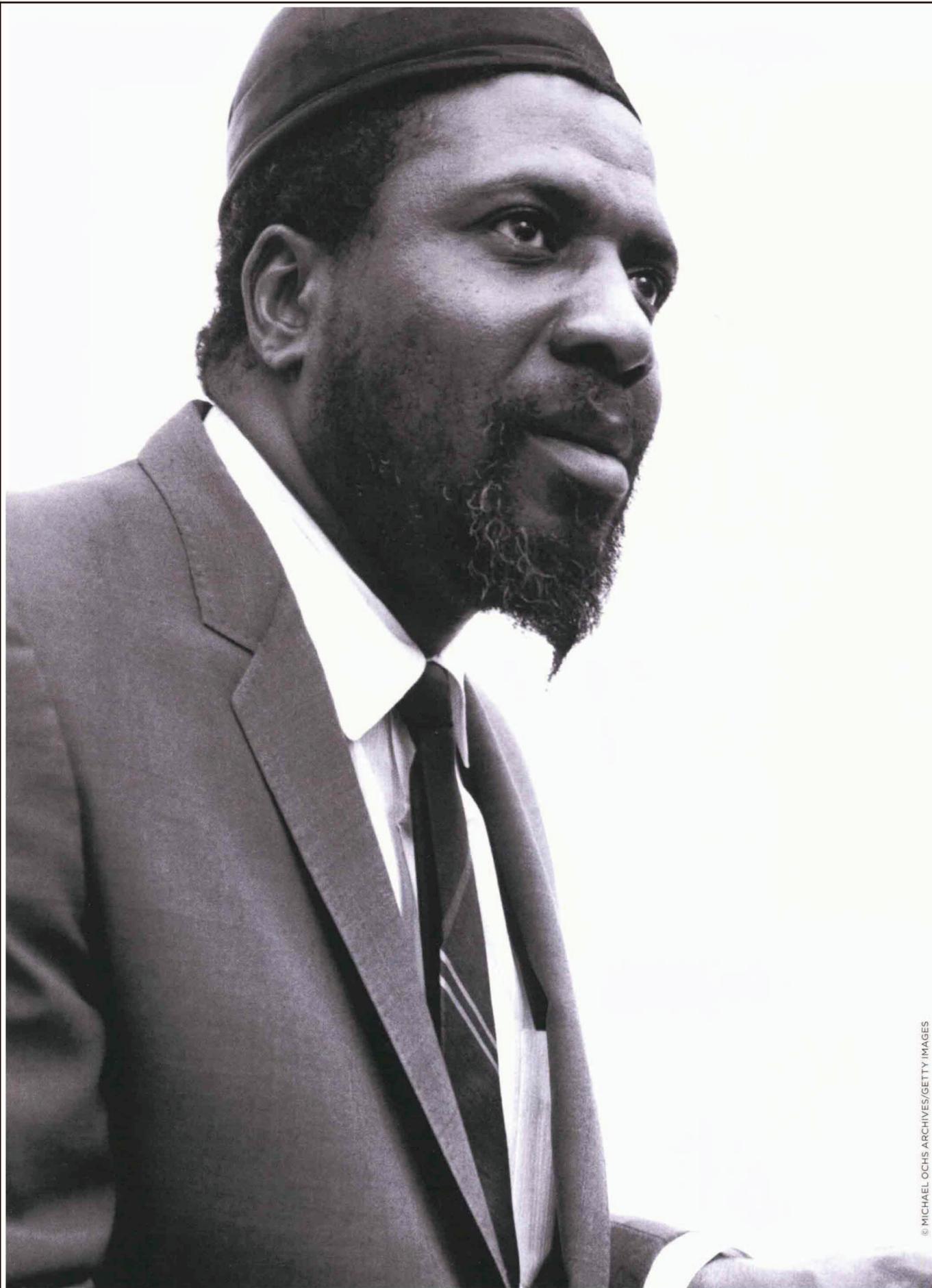
**SONNY ROLLINS
MOVING OUT**
PRESTIGE, 1954



**MILES DAVIS
BAGS' GROOVE**
PRESTIGE, 1957



**MILES DAVIS
MILES DAVIS AND
THE MODERN JAZZ GIANTS**
PRESTIGE, 1958



© MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES

085285

www.ecostampa.it

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

06

GLI ANNI DELLA RIVERSIDE RECORDS**1955-1961**

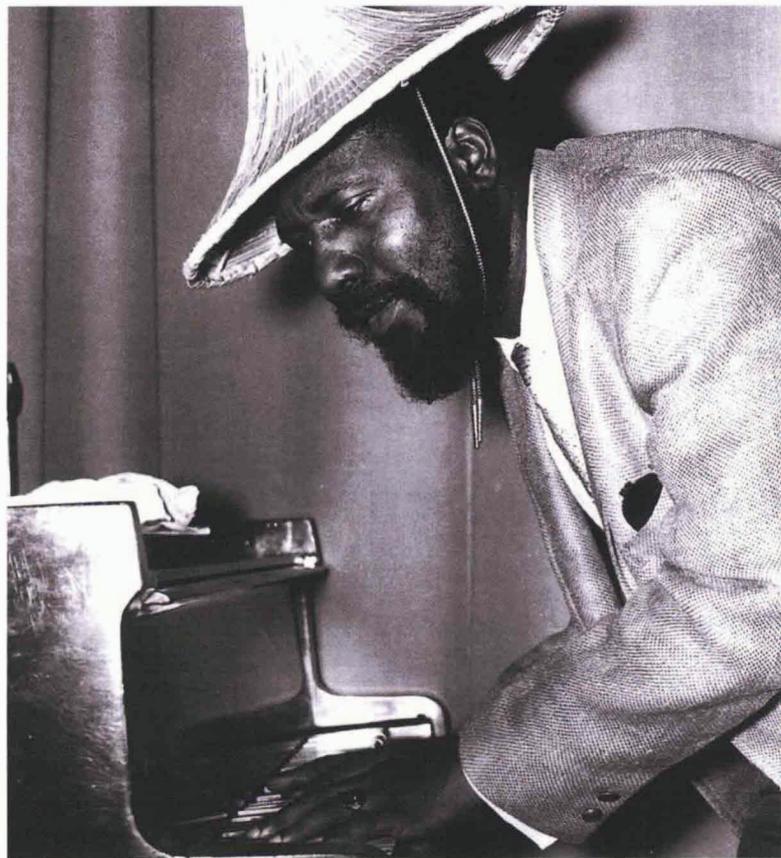
AL CONTRATTO DI ESCLUSIVA CON LA PRESTIGE DI ROBERT WEINSTOCK SEGUE QUELLO CON LA RIVERSIDE DI ORRIN KEEPNEWS E BILL GRAUER. MONK PUÒ COSÌ DARE CONTINUITÀ A INCISIONI DI PRESTIGIO A FIANCO DI SONNY ROLLINS, JOHN COLTRANE, COLEMAN HAWKINS, MAX ROACH E ART BLAKEY. NEGLI STESSI ANNI IL PIANISTA COLTIVA LA PREZIOSA AMICIZIA CON LA BARONESSA PANNONICA "NICA" DE KOENIGSWARTER

CENTOOTTO DOLLARI E VENTISETTE CENTESIMI

Quando Monk torna in libertà, nel 1951, dopo aver scontato sessanta giorni (i più lunghi della sua vita) nella casa di lavoro di Rikers Island, gli viene sospesa la *cabaret card* a tempo indeterminato: le sue possibilità di suonare si riducono così drasticamente. Per fortuna la sua attività discografica è abbastanza movimentata: nello stesso anno la Blue Note sceglie di ripubblicare su LP le incisioni del 1947 su 78 giri, facendo uscire "Genius Of Modern Music Vol. 1" cui seguirà, nel 1952, "Genius Of Modern Music Vol. 2". Ma Monk e Alfred Lion sanno che il loro rapporto è giunto a un punto di non ritorno. In seguito alla session con Miles Davis, il 24 dicembre 1954, anche i rapporti tra Thelonious e la Prestige di Bob Weinstock (label con la quale aveva firmato, nel frattempo, un contratto di esclusiva) si comprometteranno per sempre.

Ad attendere Monk una coppia di produttori, Orrin Keepnews e Bill Grauer, che nel 1953 avevano fondato la loro etichetta discografica, la Riverside. Keepnews e Grauer apprezzano il pianista sia come interprete sia come compositore e intorno alla sua figura vogliono costruire un catalogo con musicisti di grande personalità e originalità. Ma Thelonious ha ancora un contratto da onorare con la Prestige: «Alla fine del 1954 comincia a girare la voce che Monk ne abbia abbastanza della Prestige e che sia maturo per cambiare etichetta. Keepnews, da molto tempo suo ammiratore, si precipita sull'occasione e prende contatto con Weinstock (produttore della Prestige, ndr) per sapere se Monk sia libero. "Ve lo lascio", risponde questo, "a condizione che rimborsiate il conto aperto che ha con me: centotto dollari e ventisette centesimi" [...]. Riscattato a basso prezzo, Thelonious» (*Monk*, Laurent de Wilde, Gallimard, 1997).

COVER STORY | THELONIOUS MONK



L'ADDIO A CHARLIE PARKER E IL DEBUTTO IN TV

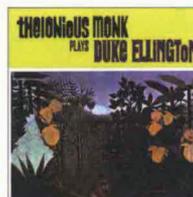
La "trattativa" tra Prestige e Riverside è interrotta da un evento che scuote l'intera comunità jazzistica: il 12 marzo 1955 muore il sassofonista Charlie Parker. Thelonious Monk è tra i musicisti presenti al funerale presso l'Abyssinian Church, il 21 marzo, e una settimana più tardi parteciperà a un concerto organizzato alla Carnegie Hall in suo omaggio.

Nel frattempo, nella vita di Monk, accadono due eventi rilevanti: incontra nuovamente la baronessa Pannonica "Nica" de Koenigswarter, che si è trasferita a New York e alloggia allo Stanhope Hotel (Pannonica diventerà una figura centrale per il musicista e a lei il pianista dedicherà uno dei suoi migliori spartiti) mentre la sera del 10 giugno 1955, debutta in TV nel programma *Tonight Show* diretto da Steve Allen. L'occasione è adatta per farsi conoscere da un pubblico più ampio di quello che lo ha apprezzato finora su vinile.

PLAYS STANDARD

Il cambio di passo della nuova etichetta si manifesta nei primi due titoli che sono dedicati ciascuno allo sviluppo di un unico tema: il primo intende celebrare il songbook di Duke Ellington ("Plays Duke Ellington", registrato a luglio 1955) mentre il secondo si basa sulla reinterpretazione di classici del repertorio afroamericano ("The Unique Thelonious Monk", registrato a marzo e aprile 1956). Entrambi i dischi sono ripresi in trio e organizzati intorno a partiture "classiche" che riflettono la scelta dei produttori di far comprendere l'arte interpretativa così personale e profonda di Monk al pubblico degli appassionati di jazz. Le vendite, per la prima volta soddisfacenti, premiano la scelta di Orrin Keepnews che può finalmente rendere concreto il suo grande desiderio, vale a dire quello di far incidere a Monk sue composizioni originali.

DISCOGRAFIA DI RIFERIMENTO



**THELONIOUS MONK
PLAYS DUKE ELLINGTON**
RIVERSIDE, 1955



**THELONIOUS MONK
THE UNIQUE THELONIOUS MONK**
RIVERSIDE, 1955



**THELONIOUS MONK
BRILLIANT CORNERS**
RIVERSIDE, 1957



**THELONIOUS MONK
THELONIOUS HIMSELF**
RIVERSIDE, 1959



**THELONIOUS MONK SEPTET
MONK'S MUSIC**
RIVERSIDE, 1957



© BEN MARTIN/TIME & LIFE PICTURES/GETTY IMAGES

“BRILLIANT CORNERS”

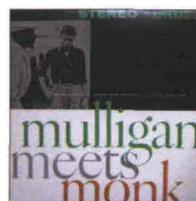
Il disco “Brilliant Corners” è il risultato di un’attenta regia e di una rigorosa attività di produzione. Ci vorranno tre session per portarlo a termine (9 e 15 ottobre e 7 dicembre 1956) e molta pazienza da parte di Orrin Keepnews. Non tutto, infatti, va per il meglio. Monk è infastidito dal fatto che i musicisti non riescono a comprendere le sue composizioni. Il 9 ottobre il pianista interrompe bruscamente l’esecuzione della ballad *Pannonica* (dedicata all’amica Pannonica “Nica” de Koenigswarter) e prova a dare delle direttive di massima ai suoi compagni, mentre in occasione della seconda session, quando è in programma la registrazione di *Brilliant Corners*, il clima si fa sicuramente più teso. Sono state necessarie almeno venticinque esecuzioni di questo brano, poiché il trombettista Ernie Henry e il contrabbassista Oscar Pettiford non riuscivano a gestire con fluidità l’intricata struttura del tema. Alla fine si rese indispensabile un pesante lavoro di post produzione.

Con il budget ricavato dalla registrazione di “Brilliant Corners”, Monk realizza un piccolo sogno: affitta un pianoforte Steinway a mezza coda, non molto diverso da quello che ha modo di suonare a casa di Pannonica (il suo Klein, infatti, era andato distrutto in un incendio divampato nel suo appartamento mesi prima).

Trascorse le feste di Natale, Monk ha un incidente in macchina. Si trattò di un piccolo scontro, in realtà, da addebitarsi alla strada ghiacciata di Manhattan. Alla richiesta delle sue generalità, tuttavia, Monk era rimasto in silenzio e con lo sguardo perso nel vuoto, al punto che il poliziotto aveva deciso di arrestarlo e condurlo all’ospedale psichiatrico di Bellevue (vi rimase tre settimane). Iniziano a emergere con forza i sintomi di una sindrome maniaco-depressiva che lo accompagnerà fino alla fine dei suoi giorni.

FIVE SPOT CAFE, NEW YORK, 1964

Thelonious Monk e Pannonica
“Nica” de Koenigswarter



MULLIGAN/MONK
MULLIGAN MEETS MONK
RIVERSIDE, 1957



THELONIOUS MONK
THELONIOUS IN ACTION
RIVERSIDE, 1958

COVER STORY | THELONIOUS MONK

 PANNONICA "NICA"
DE KOENIGSWARTER

LA BARONESSA DEL JAZZ

DI LUCIANO VANNI

Rampolla di una delle più ricche famiglie di banchieri inglesi, i Rothschild, Pannonica "Nica" de Koenigswarter nasce a Londra il 10 dicembre 1913. Suo padre, Charles, non era solo un uomo d'affari ma anche un grande appassionato di musica jazz, un amore che sarà trasmesso alla figlia. Vuole il caso che Pannonica rimase totalmente rapita da un brano di Thelonious Monk, *'Round Midnight*, ascoltato a casa dell'amico e pianista Teddy Wilson. Sarà quindi grazie a questa composizione se tra i due nascerà una profonda amicizia.

Adorata e stimata da tutti i jazzisti dell'epoca, "Nica" ha assistito, difeso e sostenuto grande parte della comunità jazzistica degli anni Cinquanta e Sessanta, ospitando i musicisti che avevano bisogno di aiuto nella sua residenza di Manhattan (dapprima al Stanhope Hotel, poi al Bolivar Hotel), che divenne il luogo di interminabili jam session: Charlie Parker, Sonny Rollins, Thelonious Monk, Bud Powell, Lionel Hampton, Miles Davis, Sun Ra, Sonny Clark, John Coltrane, Art Blakey e Tommy Flanagan sono stati ripresi in decine di fotografie scattate da Pannonica. Nel 1955 Charlie Parker visse a casa della baronessa gli ultimi giorni della sua vita, mentre Thelonious Monk vi si trasferì con tutta la sua famiglia in seguito all'incendio divampato nel suo appartamento nel 1956.

Ai musicisti che frequentavano la sua casa, Pannonica era solita chiedere tre desideri, appunti poi pubblicati nel libro *Three Wishes. An Intimate Look at Jazz Greats* (Abrams Image, 2008): «La pace sulla Terra» (Elvin Jones); «Vorrei che ci fosse più amore nel mondo» (Johnny Griffin); «Avere denaro» (Sonny Rollins); «Che tu mi ami!!!» (Art Blakey); «Che l'America riconosca il jazz come autentica arte» (Charlie Rouse); «Non essere obbligato a suonare per denaro» (Dizzy Gillespie); «Avere un'inesauribile freschezza nella mia musica (al momento mi ripeto un po'...)» (John Coltrane).

A lei sono state dedicate decine di brani, tra cui ricordiamo: *Pannonica* (Thelonious Monk), *Nica's Dream* (Horace Silver), *Thelonica* (Tommy Flanagan), *Nica's Tempo* (Gigi Gryce), *Nica* (Sonny Clarke), *Tonica* (Kenny Dorham), *Blues For Nica* (Kenny Drew), *Nica Steps Out* (Freddie Redd) e *Inca* (Barry Harris).



PANNONICA DE KENIGSWARTER: THE LIFE PICTURES/GETTY IMAGES



COVER STORY | THELONIOUS MONK

«Scritturammo Monk e tutt'a un tratto ogni sera c'era la folla. Io, a essere sincero, all'inizio non capivo che cosa succedesse. Certo, tempo due o tre settimane ero lì che battevo il piede come tutti. Ma all'inizio non ci capivo niente» Joe Termini

NESSUNO COME SONNY ROLLINS

Sebbene Thelonious Monk sia un compagno ingombrante e difficile da gestire, con Sonny Rollins si instaura un dialogo umano e artistico di grande qualità. Lo scrittore Laurent de Wilde scrive: «Credo sia il solo sassofonista che abbia saputo appoggiarsi sul pianista nella propria improvvisazione. Laddove tutti temono l'intervento intempestivo di Monk [...] lui si offre il supremo lusso di anticipare sulle famose interpunzioni di Thelonious, di scivolare su di loro come se fossero scogli, attorno ai quali non disdegna nemmeno di costeggiare un poco quando gliene viene voglia. [...] Mai prima, ma nemmeno dopo, ritroveremo questo prepotente equilibrio che unisce Monk a un sassofonista. Questo colpisce senza dubbio ancora di più quando è Thelonious a invitare. Perché è sul percorso obbligato delle sue composizioni (e non le più facili, anzi) che misureremo la bella baldanza del fraseggio di Rollins».

IL RIPRISTINO DELLA CABARET CARD

Il 12 aprile 1957 Thelonious Monk entra in studio per incidere "Thelonious Himself" (Riverside, 1959): è la prima volta che registra in piano solo, mettendo in luce la sua identità in assoluta autonomia. Quattro giorni dopo, il 16 aprile, il pianista completerà la session incidendo *Monk's Mood* in trio con John Coltrane al sax tenore e Wilbur Ware al contrabbasso.

Sono ormai anni che Monk non può suonare dal vivo perché sprovvisto della *cabaret card*. Ancora una volta è Pannonica, la baronessa del jazz, a intervenire in suo favore. Nella primavera del 1957 anticipa le spese legali per sostenere il rilascio del prezioso e vitale documento: è l'inizio di una nuova vita. Il 4 luglio 1957 Monk ottiene un ingaggiato al Five Spot per sei mesi, alla guida di un quartetto con John Coltrane (appena licenziato da Miles Davis) al sax tenore, Wilbur Ware (sostituito da Ahmed Abdul-Malik) al contrabbasso e Shadow Wilson (sostituito da Roy Haynes) alla batteria. Il semestre al Five Spot sarà un trionfo (ricorda Joe Termini, proprietario del locale: «Scritturammo Monk e tutt'a un tratto ogni sera c'era la folla. Io, a essere sincero, all'inizio non capivo che cosa succedesse. Certo, tempo due o tre settimane ero lì che battevo il piede come tutti. Ma all'inizio non ci capivo niente»), così come il concerto alla Carnegie Hall del 29 novembre, sempre con John Coltrane al sax tenore.

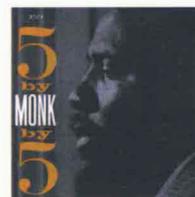
SAX SUMMIT

Nel giro di poche settimane alla corte di Thelonious Monk siedono i sassofonisti più grandi del tempo: Sonny Rollins e John Coltrane. Se con Rollins la musica ci guadagna in solarità e distensione, con John Coltrane la musica diventa più tenebrosa, tortuosa e febbrile: sebbene la collaborazione tra Monk e Coltrane durerà poco (appena sei mesi), lascerà un segno profondo nell'immaginario espressivo del pianista.

Monk ama profondamente il suono avvolgente del sax tenore e nel giugno del 1957 compie un piccolo miracolo, vale a dire quello di portare in studio Coltrane con il "maestro venerabile" del sax tenore di tutti i tempi, Coleman Hawkins: sia Coltrane sia Hawkins stimano così tanto l'idea di musica di Monk da accettare di citare esclusivamente il tema di *Crepuscle With Nellie*, senza abbandonarsi ad alcuna fuga improvvisativa (cosa che accade in *Well, You Needn't*, dove l'assolo di Coltrane è letteralmente chiamato ad alta voce). L'album che nasce s'intitola "Monk's Music" (Riverside, 1957).



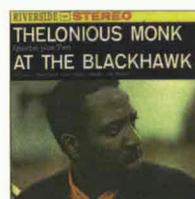
THELONIOUS MONK
MISTERIOSO
RIVERSIDE, 1958



THELONIOUS MONK
5 BY MONK BY 5
RIVERSIDE, 1959



THELONIOUS MONK
THELONIOUS ALONE IN SAN FRANCISCO
RIVERSIDE, 1959



THELONIOUS MONK
THELONIOUS MONK AT THE BLACKHAWK
RIVERSIDE, 1960