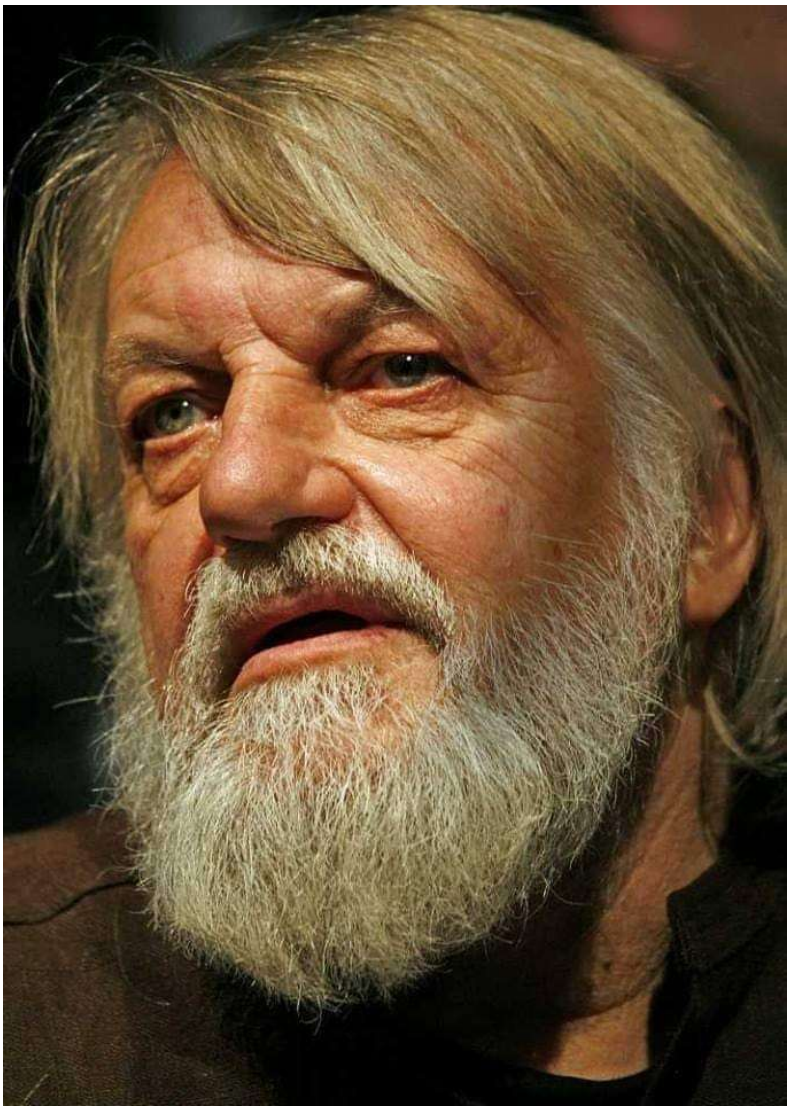
Une discographie de

Robert Wyatt



ARCHIVE 5
au 28 janvier 2025

Interviews & articles - vol.3 (autres langues)

Interviews & articles

ABÉCÉDAIRE



- In English
- In het Nederlands
- En français
- En español
- In Italiano
- 日本語
- Auf deutsch
- Em Português
- Norsk
- στα Ελληνικά
- Cesky
- Türkçe
- Po polsku

My Wantlist

***

IN ITALIANO

Fino in Fondo - Prog Italia - Dicembre 2022 / Gennaio 2023

Canterbury Tales - Classic Rock - Dicembre 2021

Non è stata un'impresa da poco - Cultura Commestibile.com - 27 Marzo 2021

Blues in Bob minor - Musica Jazz - Gennaio 2021

Robert Wyatt e Alfie Benge, il socialismo come scelta di vita - El Manifesto - 12 Novembre 2020

Artchipel Orchestra & Phil Miller - Truly Yours - Musica Jazz - Settembre 2020

Speciale Canterbury - Part 2 - Prog Italia - #22 - Gennaio-Febbraio 2019

Soft Machine - Raropiù - Settembre 2019

Speciale Canterbury - Part 1 - Prog Italia - #21 - Novembre-Dicembre 2018



La voce sottile della talpa Dada - Classic Rock Monografie n. 5 - 2017

Different Every Time: la biografia autorizzata di Robert Wyatt - Jam Tv - 15/05/2016

Living is easy - In tour con Hendrix, I soft implodono in America - Classic rock Lifestyle - Novembre 2015

Different Every Time - Robert Wyatt - Blow Up. - Novembre 2014

I Soft Machine Dell'Artchipel: Qui Le Fonti - Musica Jazz - Settembre 2014

Robert Wyatt, il comunista - Idee in/Oltre - 17 febbraio 2014

Robert Wyatt Il Sessantotto di un patafisico - Musica Jazz - Dicembre 2013

Robert Wyatt - Un ritorno in trio - InSound - Novembre 2010

Interviste Robert Wyatt - New Wave - La scena post-punk inglese 1978-1982 - 2010

L'opera tragicomica di un mito vivente - Rockerilla - 15 April/15 Maggio 2010

Il rock, il jazz, il folk e il piccolo chimico Robert Wyatt - Jazzit - Gennaio/Febbraio 2008

Intervista A Robert Wyatt - InSound - Novembre 2007

Ci fidiamo di Lui - Rockerilla - 15 Ottobre/15 Novembre 2007

Un "Monaco" Di Nome Wyatt - Jam - Decembre 2005

Robert Wyatt - La mente di un bambino - Il Mucchio Selvaggio - Ottobre 2005

Artista in piena libertà ma con aiuti dal jazz - Musica Jazz - Maggio 2004

Robert Wyatt - Canti di Libertà - Il Mucchio Selvaggio Extra - Inverno 2004

Il nido piu' alto del cuculo - Out Of Time - Dicembre 2003

Robert Wyatt - Confessioni di un cittadino del mondo - Rumore - Ottobre 2003

Robert Wyatt - La vita è un gregge - Rockerilla - Ottobre 2003

L'uomo che sussurrava ai cavalli - Blow Up - Ottobre 2003

Robert Wyatt - La nota più bella - Il Mucchio Sevaggio - dal 7 al 13 Ottobre 2003

Robert Wyatt Musica Noglobal - Musica di Repubblica - Settembre 2003

Hasta Siempre Robert Wyatt - Alias - 29 Giugno 2002



- Happy New Ear ! E un ascolto felice... - Strumenti Musicali - Gennaio 2002

- Matching Mole - Il viaggo sotterraneo delle talpe in armi - Late For The Sky - Gennaio 2001

- Robert Wyatt - Così lontano, così vicino... - Late For The Sky - Gennaio 2001

Little Red Robin Hood - Immagini Robert Wyatt - World Music - Aprile 1999

- Intervista a Robert Wyatt - Little Red Robin Hood - Blow Up - Gen./ Feb. 1999

- Robert Wyatt - Il Maciste - Settembre 1998

Robert Wyatt, Francesco Magnelli e Gianni Maroccolo parlano di 'The Different You - Robert Wyatt per noi'... - Rockol - 26 Ottobre 1998

- Melodie per sogni interattivi - Faremusica - Novembre 1997

- Robert Wyatt - Persone - Rumore - N° 69 - Ottobre 1997

- Intervista & Robert Wyatt disc jockey - Musiche - Primavera 1996

- Robert Wyatt - Segnali di una falsa immobilità + Falsi Movimenti - una storia di Robert Wyatt - Late For The Sky - Marzo 1995

Robert Wyatt - World Music - Gennaio 1995

- Robert Wyatt - Appunti Per Chi Vorrà Approfondire - Buscadero - Gennaio 1995

- Wyatt In progress - Rumore - Febbraio 1995

- Robert Wyatt - Musiche - Primavera 1992

Robert Wyatt - Il Mucchio Selvaggio - Novembre 1991

- Del corso del tempo Robert Wyatt - Faremusica - Novembre 1991

- Robert Wyatt - Rockerilla - Ottobre 1991

- Robert Wyatt Un intervista - Musiche - Primavera 1988

- Carta Stampata - Rockerilla - Luglio/Agosto 1987

- Alfreda Benge and Robert Wyatt's Mass Medium - Rockerilla - Febbraio 1986

Robert Wyatt - Rockerilla - Ottobre 1984

Robert Wyatt, soft talk of a shy(ning) soul - Rockerilla - Luglio 1982

Serenita di Wyatt - Musica 80 - Gennaio/Febbraio 1981

- Wyatt a uso dei giovinetti - Musica 80 - Giugno 1980

- Robert Wyatt, l'uomo venuto dal presente - Muzak - Dicembre 1975



"Satori" a Londra - Ciao 2001 - 22 Giugno 1975

Muzakoncerto - Muzak - Luglio 1975

Robert Wyatt - Nuovo Sound - 27 Gennaio 1975

L'iconoclasta cosciente - Gong - Giugno 1975

Robert Wyatt - Il beato diventa santo - Ciao 2001 - 13 Ottobre 1974

Occhio al disco - Soft Machine - Third - Ciao 2001 - 8 Settembre 1974

Robert Wyatt - Muzak - Giugno 1974

IN HET NEDERLANDS

Robert Wyatt Rock Bottom: Experimentele vrijheid - Heaven - Mei/ Jun 2024

"Magie creëren op verzoek, ik zalhet nooit kunnen" - De Morgen - 6 oktober 2007

Robert Wyatt "Eigenlijk ben ik een komediant" - Heaven - nov/dec 2003

Robert Wyatt - Het laatste levensteken - Oor - 13 december 1997

Robert Wyatt - Oor - 21 September 1991

De Internationale - Vinyl - February 1985

Ter Nagedachtenis Aan De Gevallenen - Vinyl - September 1983

Robert Wyatt - Vinyl - September 1981

Robert Wyatt "Ik hou van alles war je lawaai mee kunt maken" - Oor - 7 Mei 1980

Het gaat weer goed met Robert Wyatt - Oor - September 1974

Een Verschrikkelijk Feest in London - Aloha - 20 juli-3 augustus 1973

Koebellen en Bekkenslagen - Aloha - 10/02/ 1973

Soft Machine + Matching Mole - Oor - 13 September 1972

Nieuwe groep Robert Wyatt - Aloha - 7-24 april 1972

Robert Wyatt in Matching Mole de dromen verwezenlijken - Oor - 15 Maart 1972

Soft Machine draait weer op volle toeren - Oor - 15 april 1971

We zijn doodsbang voor Elkaar - Aloha - 4 September 1970

Interview met : Soft Machine - Aloha - van 23 jan tot 6 febr 1970

Soft Machine: van 3 naar 7 man - De Nieuwe Gids - 7/12/1969

Mike Ratledge van de Soft Machine - Aloha - 27 Juni 1969



- Soft Machine Elpee - Hit Week - 17 januari 1969
- Soft Machine + Jimi naar Amerika - Hit Week - N° 21 - 9 Februari 1968
- The Soft Machine stal de show - Hit Week - N° 13 - 15 Dec. 1967
- Nieuwe psychedeliese club in Londen elke avond open - Hit Week - 8 September 1967
- The Soft Machine - Hit Week - 1967

AUF DEUTSCH

- Der zarte Gigant - Robert Wyatt wird 70 - Der Tagelsspiegel - 28. Januar 2015
- Robert Wyat - Gilad Atzmon - Ros Stephen, Platten sind wie Tatoos - Jazzthing & blue rhythm - November 2010-Januar 2011
- Der Einsiedler - Oldie-Markt - November 2010
- Robert Wyatt 'Che Guevara ist eine Ikone die den Zeitgeist überlebt hat'. - Galore Magazine - November 2007
- Sketches of Pain - Rolling Stone- Oktober 2007
- Canterbury Tales - Rolling Stone- Oktober 2007
- Robert Wyat Heimwerkerkönig - Jazzthetik - Oktober 2007
- Fuck you, Donald Rumsfeld - Robert Wyat - Spex - Dezember 2003
- Ein Kuckuck als Kosmopolit - Jazzthetik - Oktober 17, 2003
- Robert Wyat - Spex - Oktober 1997
- Ist es noch Wyatt? (bis zur Weltrevolution...) - Spex - Oktober 1991
- Robert Wyatt - Canterbury Nachrichten - September 1987
- Robert Wyatt, Zwischen Realität und Tagtraum - Spex - Oktober 1981
- Der Stille Wyatt bricht sein Schweigen - Sounds - November 1980
- Die Geschichte der Soft Machine, die sanfte Avantgarde, Teil 3 - Sounds - März 1974
- Die Geschichte der Soft Machine, die sanfte Avantgarde, Teil 2 - Sounds - Januar 1974
- Die Geschichte der Soft Machine, die sanfte Avantgarde, Teil 1 - Sounds - December 1973
- Soft Machine - Sounds - April 1970
- Soft Machine - Sounds - Februar 1970

EM PORTUGUÊS

Lamento Grande Paredo Que Fiz, Confessa Robert Wyatt - Disco Música & Modat - Abril 1971



στα Ελληνικά

- The Canterbury Tales - Zoo - Μάιος Ιούνιος - No 9 - 1998
- Robert Wyatt Η μεγάλη επιστροφή - οξ υ - Νοέμβριοε 1997

NORSK

- Robert Wyatts vidunderlige, tidløse verden -Deichman musikkbloggen - 28. oktober 2024
- Omsider Fri - DN Dagens Naeringliv - Fredag 23. januar 2015
- Stemmen fra rullestolen - Jazznytt - Desember 2007/Januar 2008
- Soft Machine - Tarkus - September 2003

CESKY

- Robert Wyatt - Zapomenuti Nezapomenutelni - Rock & Pop - Leden 1998

EN ESPANOL

Rock Bottom, al habla con la directora María Trenor - Ruta66.es - 19 Diciembre 2024

Robert Wyatt. Maestro de maestros - Heraldo de Aragòn - 1 de junio de 2024

- Entrevista a María Trenor - Rockthebestmusic.com - 14 de noviembre de 2022
- Robert Wyatt, en búsqueda del 'cinturón rojo' - El Periodico - 22 de d’agost del 2020
- Así será 'Rock Bottom', la película de animación sobre el pionero de la música psicodélica Robert Wyatt - Valenciaplaza.com - 13/09/2018
- Aymeric Leroy - La escuala de canterbury - El Chamberlin - Noviembre 2016
- Los diez álbumes indispensables de Hugh Hopper - El Chamberlin - Febrero 2016
- ¡Entrevista a Robert Wyatt! - Tribulaciones - 24 enero, 2014
- Gramola galáctica: Una tarde con Robert Wyatt - El Pais - 11 de marzo de 2014
- Sonido Wyatt - El Pais - 27 de octubre 2007
- Robert Wyatt - Rockdelux - diciembre 2003
- El flamenco es lo profundo - El Pais - 7 de junio de 1999
- Robert Wyatt - Margen - Verano 1998



El regreso de Robert Wyatt - El Pais - 2 de diciembre de 1997

- Robert Wyatt - La gravedad no existe - Ruta 66 - Enero 1991
- Robert Wyatt - El extraño genio de lo profundo - Disco Expres - 2 abril 1976
- En Menorca, de week-end con Robert Wyatt - Vibraciones - noviembre 1975

日本語

- Robert Wyatt - Long Interview - Strange Days - September 2013
- Soft Machine & The Canterbury Scene revisited - Strange Days - August 2013
- Robert Wyatt - The Dig - Autumn 2003
- Canterbury - Record Collector's Magazine - 2002
- Robert Wyat Interview - Strange Days - March 2002

Robert Wyatt The Great Return - The Dig - Nov./Dec. 1997

- Interview Robert Wyatt - Fool'sMate - Novembre 1980

TÜRKÇE

- Harika Hayaletler - Roll - Aralik 2003

PO POLSKU

- Robert Wyatt Na drodze do artystycznej emancypacji (1968-1974) - Lizard n. 36 - 2020

SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA

RIVISTA + SPECIALE a 11,90 €

STONEMUSIC.IT

GENESIS 1972-2022

50 anni di Foxtrot



ROBERT WYATT
ROCK BOTTOM

STEVE HACKETT
FOXTROT ITALIAN TOUR

GENTLE GIANT
THREE FRIENDS & OCTOPUS

BLACK MIDI
HELLFIRE

ALIANTE
ATTO TERZO

STEWART COPELAND & ORCHESTRA · JAMES GANG · FRANCO MUSSIDA · CARAVAGGIO · PATRICK DJIVAS · JAZZ SABBATH · VITTORIO NOCENZI · BMS/DARWIN! · PFM/PER UN AMICO · REALE ACCADEMIA DI MUSICA · PIVIO & ALDO DE SCALZI · PERIGEO · CIRCUS 2000

Sprea Editori

BIMESTRALE #45 € 11,90
P.I. 18-11-22 DICEMBRE-GENNAIO
9 771720 396493 69 20045

TARIFFA R.O.C. POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE – AUT. MBPA/LO – NO149/AP/2016 ART. 1 COMMA 1 – S/NA
AUT 17,50 € – BE 13,50 € – LUX 15,20 € – F + PM € 23,50 – F + PM € 23,20 PM – ES 14,20 € – PT (CONT) 15,00 € – CH TEDESCA 17,5 CHF – CH TICINO 16,5 CHF – OLANDA 18,00 €

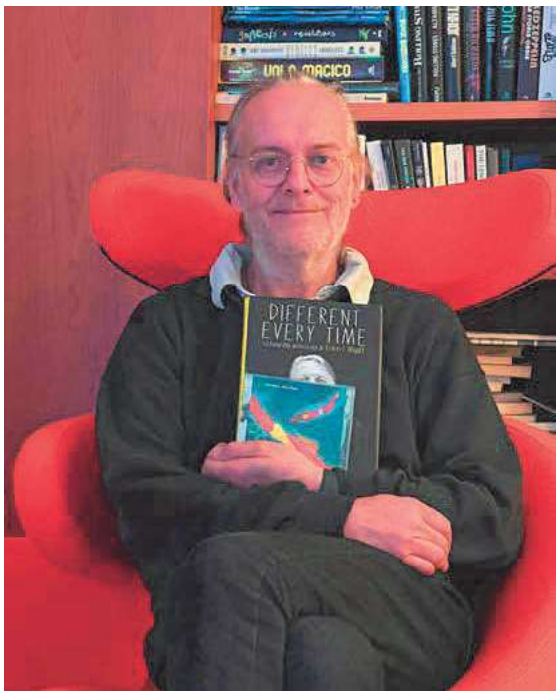
DISTRIBUTORE PRESS-DI DISTRIBUZIONE STAMPA E MULTIMEDIA SRL

Ascoltare ROCK BOTTOM, secondo lavoro solista di **Robert Wyatt**, è ancora oggi come entrare in una dimensione parallela: tra sperimentazione sonora e malinconia, canzoni d'amore anticonvenzionali e dialoghi impossibili, l'ex batterista dei **Soft Machine** scrive una delle pagine più importanti della musica contemporanea.

FINO IN FONDO

Testo: **Marco Olivotto***

Il 26 luglio del 1974, Robert Wyatt pubblica il suo secondo album solista, ROCK BOTTOM. Nello stesso anno **Peter Gabriel** lascia i **Genesis**, gli **Yes** incidono RELAYER senza **Rick Wakeman**, e i **King Crimson** si sciolgono, come avevano già fatto i **Van der Graaf Generator** due anni prima… possiamo affermare che il 1974 è il momento in cui si manifestano le prime avvisaglie del cambiamento che avverrà dopo la metà degli anni Settanta? Plausibile, anche se come sempre la macrostoria (quella del rock progressivo, in questo caso) e la microstoria (quella dei singoli gruppi) non sempre coincidono. Un tratto comune è che alcune delle band citate avevano allargato a dismisura i confini stilistici della loro musica nell'arco di pochissimi anni. Gli Yes nel giro di pochi album avevano creato un suono molto più ricco e sinfonico rispetto agli esordi. I Genesis passarono in quattro anni da TRESPASS a THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY, un album dal peso compositivo enorme. Tutte queste band entrarono in fibrillazione perché, in modi diversi, il loro peso crebbe fino a causarne il cedimento.



Marco Olivotto con l'album di Wyatt e il libro di Marcus O'Dair.

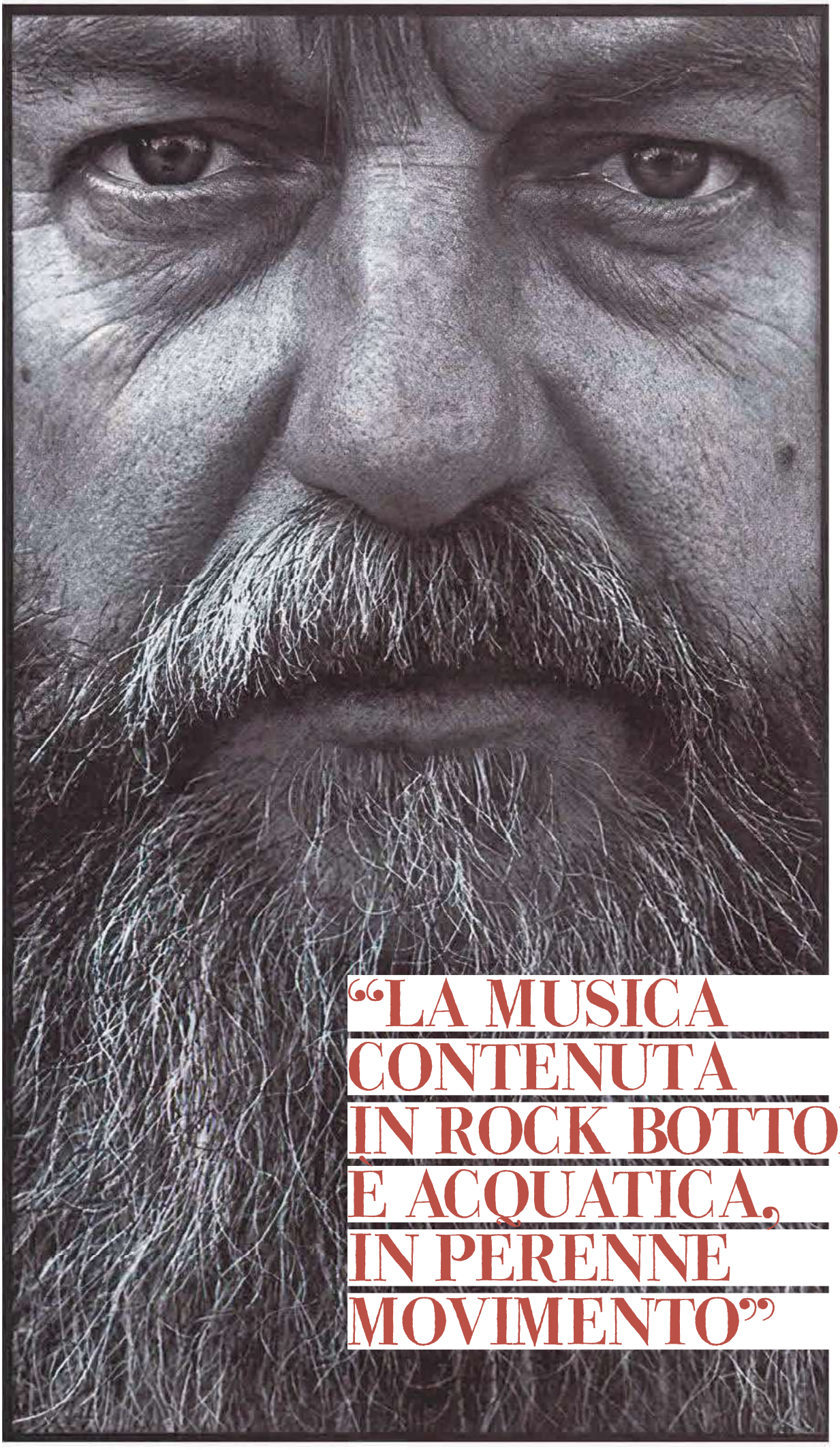
Prima della caduta

Robert Wyatt aveva già pubblicato un album solista nel 1970, THE END OF AN EAR, passato praticamente inosservato. C'è un parallelismo forte tra la *Moon In June* contenuta in THIRD dei Soft Machine – band della quale Wyatt faceva parte come batterista – e quel materiale, elaborato più o meno nello stesso periodo. TEOAE è un album decisamente sperimentale: difficile definire "canzoni" i brani, in primo luogo per la mancanza dei testi. La lettura di *Different Every Time*, la biografia di Wyatt scritta da **Marcus O'Dair**, descrive un artista inquieto: amava bere moltissimo, era un notevole donnaiolo ed era sempre in cerca di qualcosa. Questa inquietudine, canalizzata in una forma artistica vicina all'avanguardia, trasuda da ogni solco di THE END OF AN EAR. Non so se si trattasse di vera ricerca o dadaismo, ma propenderei più per la seconda ipotesi. È difficile definire il genere come "progressive rock", perché la parola "rock" sembra fuori luogo. È musica molto più vicina al jazz. E chissà perché questo accadde proprio a Canterbury, una cittadina poco più grande della mia Rovereto, vicina a Londra ma assai diversa dalla capitale.

Il rapporto con Nick Mason

Nick Mason è il produttore sia di TEOAE che di ROCK BOTTOM. Può sembrare sorprendente, ma spesso tendiamo a dimenticare che a Londra, all'epoca, era molto facile tessere contatti. Il compianto **Nic Potter** (bassista dei Van der Graaf Generator e autore di numerosi album come solista) mi disse che dovevo immaginare Londra come un enorme paese, dove nell'ambiente tutti conoscevano tutti. A pensare che **Jeff Beck** entrò negli **Yardbirds** per sostituire **Eric Clapton** e si trovò a fianco di **Jimmy Page**, gira un po' la testa. All'inizio degli anni Settanta, **Rick Wakeman** era un turnista richiestissimo, che lavorò con chiunque. Visto che l'ho ci-

*Musicista e produttore, Marco ha condotto la trasmissione *World Record* su Radio GBJ International Sound, analizzando in ogni puntata un album storico, senza preclusioni di genere.



Robert Wyatt
(Bristol,
28 gennaio 1945)

"LA MUSICA CONTENUTA IN ROCK BOTTOM È ACQUATICA, IN PERENNE MOVIMENTO"

GUIDO HARARI









tato, un giovanissimo Nic Potter frequentò per un periodo **Mick Jagger**, e immagino anche gli Stones. Jagger un giorno lo incontrò e si complimentò con lui per il secondo album dei Van der Graaf Generator, THE LEAST WE CAN DO IS WAVE TO EACH OTHER. Non dobbiamo quindi sorprenderci che Wyatt fosse vicino ai **Pink Floyd**, che agli esordi non erano certo quelli di THE DARK SIDE OF THE MOON. I Soft Machine erano habitué dell'UFO, il famoso club di Tottenham Court Road dove i Pink Floyd fecero la loro gavetta. In seguito, furono proprio i Soft Machine a sostituirli. La storia della produzione di Mason è invece un po' complicata: dopo essere uscito dai Soft Machine, Wyatt aveva fondato i **Matching Mole** alla fine del 1971, ma li lasciò con due album all'attivo nel settembre del 1972. Nei mesi successivi iniziò a comporre alcuni brani (in parte a Venezia, come vedremo) e ci furono dei tentativi di riunire la band. A ridosso dell'incidente che rese Wyatt paraplegico, a Mason venne proposto di produrre il terzo album del gruppo, che però non venne mai realizzato. In realtà tutti i Pink Floyd furono vicini a Robert dopo l'incidente, al punto da organizzare un concerto per raccogliere fondi a suo favore. Guardando indietro, i Soft Machine parteciparono a THE MADCAP LAUGHS (1970) di **Syd Barrett**, certamente grazie a legami artistici nati all'epoca dell'UFO. Proba-

Discografia RW, da sinistra: THE END OF AN EAR (1970), MATCHING MOLE (1972), LITTLE RED RECORD (1972) e il 45 giri I'm a Believer edizione giapponese (1974).

Nel 1985 i Tears for Fears hanno pubblicato su 45 giri la cover di *Sea Song*.

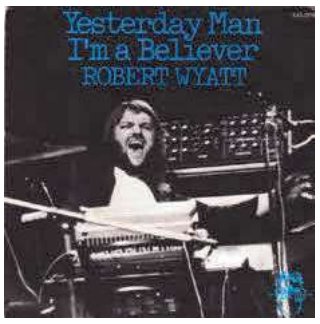
babilmente Mason finì per produrre ROCK BOTTOM al posto dell'album dei Matching Mole, soprattutto per aiutare Wyatt: non so chi avrebbe scommesso seriamente sulla carriera di un batterista paralizzato con velleità di cantante, il cui unico album da solista aveva avuto un impatto commerciale prossimo allo zero. Mason forse non si rese neanche conto di stare investendo nella realizzazione di uno dei capolavori assoluti della musica contemporanea.

Vita a Venezia

Nell'autunno del 1972, Wyatt si recò a Venezia con **Alfreda Benge**, per tutti Alfie, all'inizio della loro relazione. Lei lavorava nello staff di un film diretto da **Nicholas Roeg**. Robert non era particolarmente entusiasta all'idea di lasciare l'Inghilterra, anche perché era un maniaco iperattivo del lavoro. L'idea di fare una vacanza gli era estranea, ma alla fine accompagnò Alfie. A Venezia lei acquistò e gli regalò un piccolo organo, poco più che un giocattolo, suggerendogli di comporre dei brani per passare il tempo. Mi rendo conto di poter apparire troppo romantico, ma ogni volta che mi reco in quella città immagino Robert seduto in riva a un canale con il suo strumento. Vorrei pensare che abbia concepito i brani di ROCK BOTTOM così, ma so che in parte erano già stati scritti. Ogni volta che ascolto l'album ho la sensazione che il tempo si dilati. Venezia è per sua natura una città in cui il tempo è dilatato: tutto si muove a una velocità inferiore a quella del resto del mondo. Mi è capitato un paio di volte di passare la notte in città, ed è un'esperienza strana: quando è vuota, camminando per le calli immerse nel silenzio, a volte si sentono dei passi alle spalle. Poi ci si rende conto che è il riverbero del proprio passo, e si ha la sensazione di essere totalmente soli, nello spazio e nel tempo. Immagino che una permanenza prolungata come quella di Wyatt possa averlo fatto entrare in contatto con questa realtà, che si situa su un piano diverso da quello sensibile che sperimentiamo ogni giorno. Di certo la musica contenuta in ROCK BOTTOM è acquatica, in perenne movimento. Con un dettaglio inquietante: in una scena del film a cui Alfie collaborava, il protagonista (Donald Sutherland) cade da un ponteggio che crolla. Un presagio?

Il titolo

L'espressione inglese "rock bottom" si usa per descrivere uno stato così basso da non poter andare oltre. È un fondo di roccia: bam! In italiano useremmo l'espressione "toccare il fondo". Credo che ci sia un riferimento con l'impatto al suolo che Wyatt sperimentò la notte del 1° giugno 1973 cadendo da una finestra al quarto piano… in realtà l'incidente è in parte avvolto dal mistero. Lui non ne parla volentieri, anche se la versione ufficiale più accreditata è che sia semplice-











Robert Wyatt
ROCK BOTTOM
(1974, Virgin)

Side One
Sea Song
A Last Straw
Little Red Riding Hood Hit The Road

Side Two
Alifib
Alifie/Alife
Little Red Robin Hood Hit The Road

Musicians: **Robert Wyatt** (vocals, keyboards, percussion, slide guitar, James' drum, Delfina's wineglass, Delfina's tray and a small battery) – **Mike Oldfield** (electric guitar) – **Gary Windo** (bass clarinet, tenor saxophone) – **Ivor Cutler** (voice, baritone concertina, harmonium) – **Alfreda Benge** (voice) – **Mongezi Feza** (trumpets) – **Fred Frith** (viola) – **Hugh Hopper** (bass guitar) – **Richard Sinclair** (bass guitar) – **Laurie Allan** (drums)
Produced by Nick Mason

mente caduto. Certamente era ubriaco oltre ogni limite, e forse si salvò perché cadde senza irrigidire i muscoli. In un'intervista, però, si lasciò sfuggire che si era consapevolmente buttato. Legò questo gesto alla sua esclusione dai Soft Machine, un'esperienza dolorosa che gli aveva causato una seria depressione. In quel senso, "rock bottom" potrebbe anche essere la causa del volo, più che il volo stesso: "I'm at rock bottom" significa anche "sono al livello (emotivo, psicologico) più basso possibile".

A partire dalla ristampa in Cd del 1998, la copertina originale di ROCK BOTTOM è stata sostituita da una nuova immagine, sempre a cura di Alfreda Benge.



Sea Song e la malinconia

L'album si apre con un brano pazzesco. Il testo sembra descrivere una relazione tossica, basata su una forma di follia. Contiene termini inequivocabili come "madness" e "lunacy". Il "lunatico" è spesso colui che presenta disturbi mentali in corrispondenza dei cicli lunari. Non a caso, il testo parla della "prossima luna piena" poche righe sopra. Il verso che adoro di più è "*You're terrific when you're drunk*". Ovvero, "Sei meravigliosa quando sei ubriaca". Implica che la normalità non si addice alla coppia, e si tratta naturalmente di Robert e Alfie: la canzone è dichiaratamente ispirata da lei. Detto questo, i due sono ancora insieme, a decenni di distanza. Un brano così non avrebbe trovato posto nel primo album di Wyatt: è una canzone, anche se venata da ispirazioni vicine al free jazz. Chiedersi "che accordo sta suonando qui Robert?" mi pare un modo errato di analizzare il brano. La domanda giusta è forse "che suono voleva ottenere?" L'effetto sonoro a volte deve vincere sulle regole armoniche. La mu-

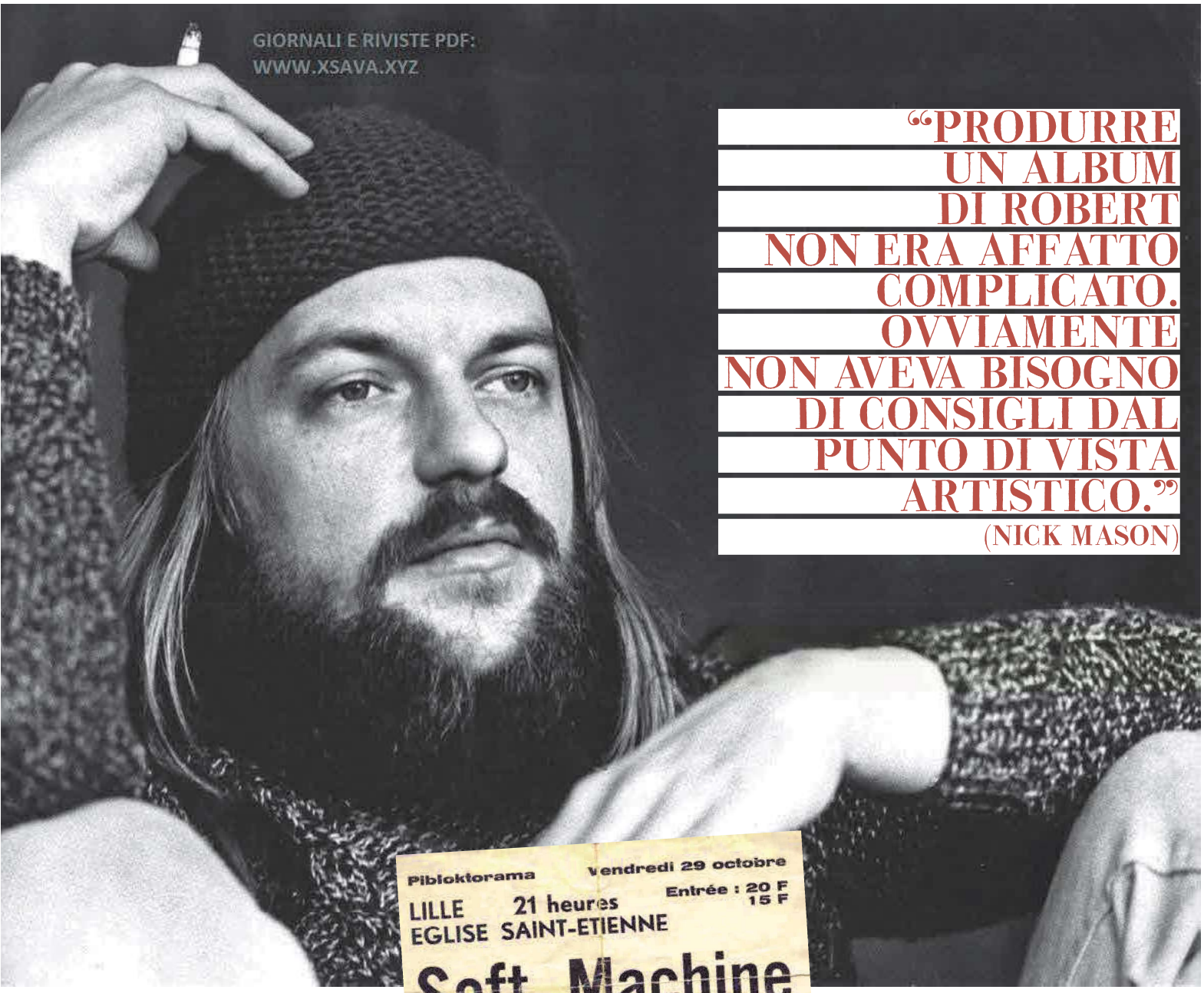








GIORNALI E RIVISTE PDF:
WWW.XSAVA.XYZ



> "PRODURRE UN ALBUM DI ROBERT NON ERA AFFATTO COMPLICATO. OVVIAMENTE NON AVEVA BISOGNO DI CONSIGLI DAL PUNTO DI VISTA ARTISTICO."
> (NICK MASON)



sica di oggi dovrebbe ricordarlo più spesso.

A Last Straw e le atmosfere pinkfloydiane

L'ambiente musicale era comune. I Pink Floyd così come i Soft Machine emersero da un magma di generi che spesso definiamo "Rock Psichedelico". I termini come sempre hanno una valenza relativa, ma è molto difficile immaginare cosa pensarono gli ascoltatori quando udirono certe sonorità per la prima volta. Mi vengono in mente anche esperienze precedenti, come certe soluzioni che i Beatles adottarono in REVOLVER e che giunsero a compimento negli album successivi. Di certo l'intenzione era, almeno in parte, quella di riprodurre gli stati alterati di coscienza indotti dall'utilizzo di droghe come l'LSD, all'epoca molto diffuso. Il solo di tromba "a bocca" di *A Last Straw* riporta direttamente agli esperimenti di THE END OF AN EAR e alle sue vocalizzazioni folli. Trovo anche molto interessanti le linee melodiche che Wyatt riesce a concepire, difficilissime da cantare per chi non abbia un controllo perfetto dell'intonazione. Nel canto, la voce passa da una scala a un'altra senza alcuno sforzo apparente, ci sono cambi di tonalità non preparati… Puro jazz, direi. Questo la dice lunga sulle qualità canore di Wyatt, che spesso ci ostiniamo a ricordare come "il batterista dei primi Soft Machine". Era un musicista completo, non un batterista, e lo ha ampiamente dimostrato.

Little Red Riding Hood Hit The Road e la manipolazione sonora

Il trucco dei nastri al contrario venne usato da tutti, all'epoca, perché la tecnologia non metteva a disposizione i mezzi di oggi. Per fare qualcosa di estremo, si rovesciava il nastro. C'è stato un unico periodo nella storia della musica in cui questa operazione divenne impossibile: gli anni Novanta, quando molti studi di registrazione passarono al digitale, con i formati su videocassetta. Con quei sistemi non si poteva far scorrere il nastro all'indietro, mentre con i vecchi nastri analogici bastava invertire le bobine. Oggi invece è sufficiente un clic del mouse: qualsiasi software di registrazione lo consente. L'idea è passata di moda, ma rimane molto potente. Un esempio mirabile: in *Leave It Open* di **Kate Bush** (da THE DREAMING) alla fine si sente una strana

voce che canta una frase comprensibile… ma significa tutt'altro, se ascoltata al contrario. Kate registrò la voce diritta e poi la rovesciò, e per pura coincidenza ne uscirono suoni che sembrano parole di senso compiuto. Il senso vero del testo non si scopre però fino a che non si ascolta quella parte al contrario. Nella musica di oggi uno sforzo di ascolto simile è quasi impensabile, per colpa dell'approccio usa-e-getta alla fruizione di un album o di un brano, ma questi esperimenti apparentemente ingenui potevano essere realmente creativi. Inoltre, un suono al contrario è sempre straniante, e non c'è modo di ottenerlo se non invertendo il senso temporale della registrazione. La vera peculiarità dell'approccio di Wyatt, però, è che la parte rovesciata è lunghissima: un brano palindromo, in sostanza, perché la prima parte ha una base regolare, che poi viene invertita, per una durata totale che sfiora gli otto minuti. E poi in questo brano c'è anche la tromba (vera) di **Mongezi Feza**: un genio assoluto, con una tecnica e una sensibilità musicale uniche. Considero il suo lunghissimo assolo in questo brano uno dei migliori della storia, a prescindere dallo strumento e dal genere. La sua scomparsa all'età di trent'anni rimane molto dolorosa.



La copertina del «New Musical Express» del 24 agosto 1974 in cui viene annunciato il concerto di Wyatt & Friends al Drury Lane Theatre di Londra dell'8 settembre.

Alifib, *Alife*/*Alifie* e il linguaggio inventato

Questa è per me la vera canzone d'amore dell'album. Mi piace immaginarla come un nonsense: non perché le parole siano scritte a caso, ma perché davanti al puro suono il significante perde importanza. Si potrebbe scrivere un intero articolo solo su questa canzone: *Alife* è anagramma di "Alfie", ma è anche "A life", "una vita". Le parole, o meglio i suoni, sembrano articolare pensieri impossibili da esprimere, e proprio per questo il brano ha un potere emotivo enorme. Rispetto ad *Alifib*, il cantato è quasi un parlato. Lo chiamerei uno *Sprachgesang*, nel senso di Schönberg. Ed è disarmante l'intervento finale di Alfie, che risponde a Robert: "Be', cos'è un *bololey* quando è una sciocchezza?". Il tono è quello della mamma che sorprende il bambino con le mani nel vasetto della marmellata. C'è ironia, nel cuore della bellezza assoluta.



Alifib e il respiro come pulsazione ritmica

Questa è certamente la versione più vicina a come la canzone è stata composta. Ne esiste una versione straordinaria eseguita da Wyatt con il solo pianoforte. Questo brano è per me la vetta assoluta della sua carriera, nonostante alcune meraviglie prodotte in tempi successivi. Merito soprattutto del suo timbro di voce, di per sé inconfondibile ma portato qui a livelli stratosferici, e di quel respiro che funziona come una percussione smorzata. Impossibile dire se ciò che ascoltiamo è un pianto sommesso oppure l'espressione di beatitudine di un bambino attaccato al seno materno. Non riesco a pensare a qualcosa di definitivo su *Alifib*: rimane sempre un fondo (roccioso?) inespresso. Di certo è il punto di convergenza di molte linee di forza. Sono anche convinto che mai Wyatt avrebbe cantato il brano in quel modo se non avesse avuto quel tragico incidente.

Little Red Robin Hood e Mike Oldfield

C'è una curiosa coincidenza: TUBULAR BELLS uscì una settimana prima che Wyatt perdesse l'uso delle gambe. Il successo fu enorme, al punto che contribuì a instradare la Virgin Records di **Richard Branson** verso il successo che poi ebbe nel corso degli anni. Anche ROCK BOTTOM uscì per Virgin, e non escludo che l'idea di far partecipare Oldfield alle registrazioni venisse proprio da Branson, forse anche per ragioni di visibilità. A prescindere, il lavoro di Mike sul brano è spettacolare, a metà strada tra **Robert Fripp** e **Steve Hackett**. È anche assai diverso dal suo stile chitarristico più noto.

Il genere musicale di ROCK BOTTOM

Mi verrebbe da chiamarlo "Art Rock" se questo termine non rimandasse troppo a gruppi come EL&P o Gentle Giant, con i quali mi sembra che Wyatt abbia poco da spartire. Se lo intendiamo come volontà di superamento della struttura del brano pop, con aperture verso linguaggi considerati più colti, l'espressione ha senso. Semplice? Non lo so. Certamente ROCK BOTTOM suona molto intricato in certi punti, ma credo che una delle chiavi di lettura sia il "flow": un termine che trovo adatto a definire ciò che si suona quando non si pensa e si segue un flusso emotivo più che razionale. D'altronde, se si ascolta la formidabile cover di Wyatt di *I'm A Believer*, pubblicata come singolo nel 1974, non suona come un brano pop, ma come un brano di Wyatt. Ci sono musicisti che hanno il potere di permeare del proprio suono qualsiasi cosa facciano. Come se fossero loro, il suono. Robert è uno di loro, così come lo era **David Bowie**.

L'eredità di ROCK BOTTOM

I **Tears for Fears** non hanno mai nascosto il loro amore per Wyatt. *I Believe* è uno dei brani più intensi di SONGS FROM THE BIG CHAIR, e in copertina appare la scritta "Dedicated to Robert Wyatt (If he's listening)": un chiaro riferimento a DEDICATED TO YOU BUT YOU WEREN'T LISTENING, l'album del 1971 di **Keith Tippett**. Detto questo, trovo la loro cover di *Sea Song* poco incisiva, forse troppo levigata. Ma non è per nulla facile interpretare quella canzone… Per quanto riguarda i **Radiohead**, hanno una vena visionaria simile a quella di Wyatt, pur declinata in modo diverso. Mi piace però pensare che i Soft Machine suonassero come avrebbero potuto suonare i Radiohead negli anni Settanta, piuttosto che il contrario.

Il remix di ROCK BOTTOM

Onestamente, sono felice che non sia accaduto e spero che non accada mai. Se lo scopo fosse quello di recuperare sonorità sepolte nel master originale, così come hanno fatto di recente i **Pink Floyd** con ANIMALS, sarei perplesso: ROCK BOTTOM è perfetto così com'è. Sarebbe come prendere una fotografia di fine Ottocento, con tutti i graffi e i puntini del caso, e restaurarla digitalmente allo scopo di renderla "migliore". Avrebbe davvero senso? A volte "migliore" è impossibile, in realtà, oppure diventa "migliore, ma snaturato". Questo album non va toccato, a mio parere.

CLASSIC ROCK

★CLASSIC★ ROCK

STONEMUSIC.IT



THE DOORS
L.A. WOMAN
Un blues per il Re Lucertola

AC/DC
LA NOTTE DEL SANGUE

DAVID BOWIE
TUTTO SU TOY

TUTTE LE NOVITÀ DEL MESE
★ BRUCE SPRINGSTEEN & THE E STREET BAND! ★ NEIL YOUNG & CRAZY HORSE! ★ THE BEATLES! ★ GOV'T MULE! ★ PAUL WELLER! ★ GREEN DAY! ★ VOLBEAT! ★ NEGRITA! ★ ELBOW! ★ KING CRIMSON! ★ TORI AMOS! ★ CAN! ★ BRIAN FALLON! ★ DAMON ALBARN! ★ ASIA! ★ BLACK LABEL SOCIETY! **& MANY MORE**

BIMESTRALE • € 6,90

Canterbury Tales

La voce per eccellenza di Canterbury: **Richard Sinclair** a 360 gradi sulla sua leggendaria carriera.

Intervista: **Mario Giammetti**

Sono ormai 15 anni che Richard Sinclair vive in Italia, più precisamente a Martina Franca (provincia di Taranto), in campagna, dedito a una vita un po' da vecchio hippy. Siamo andati a trovarlo appositamente per ricordare insieme a lui i passi più significativi di una carriera leggendaria, iniziata a metà degli anni 60 con i Wilde Flowers e proseguita, nel duplice ruolo di creativo bassista e splendido cantante, in formazioni, tra le altre, come Caravan, Hatfield and the North e Camel.

Vieni da una famiglia molto musicale.
Mio nonno era un fotografo, ma la domenica cantava l'opera nei dintorni di Canterbury. Diversamente dai vertici della chiesa d'Inghilterra, lui faceva musica Vaudeville di domenica ed era piuttosto noto per questo. Parliamo della fine del 900. Mio padre invece non era molto interessato agli studi, dunque mollò il liceo e divenne uno dei più apprezzati falegnami della zona. Ma era anche musicista (basso, batteria e banjo) e soprattutto cantante, probabilmente il migliore di Canterbury. Cantò tutti gli standard popolari dagli anni 30 e fino agli anni 80, quando morì, e, sapendo anche cantare il soul, si esibiva nei migliori ristoranti e teatri, specie nei circuiti delle cene danzanti in deliziosi hotel di lusso. Anche mia sorella era una brava cantante, ma all'età di 21 anni (quindi io ne avevo 12, essendo lei molto più grande) si sposò e si trasferì a Littlebourne.

Sei uno dei tanti immensi musicisti che hanno ruotato intorno ai Wilde Flowers, il progetto da cui ha preso vita il movimento di Canterbury.
I genitori dei fratelli Hugh e Brian Hopper andarono a sentire un'esibizione di mio padre e gli dissero: "I nostri ragazzi stanno formando una band". Così mio padre mi portò a casa loro, in un posto chiamato Tanglewood ai confini di Canterbury. Penso di essere stato il primo a unirsi a Hugh e Brian per formare una band, ma ancora non si trattava dei Wilde Flowers, quel nome arrivò solo quando fu chiesto a Kevin Ayers e Robert Wyatt di entrare nel gruppo. Proprio Robert trovò la definizione più divertente: "Siamo solo 'a bunch of tourists'". Ricordo il mio primo concerto con i Wilde Flowers, in un club chiamato Beehive. Quella sera, la signora Hopper cucì delle magliette di seta per tutti noi, come documentato da alcune foto in bianco e nero pubblicate dalla «Kentish Gazette». Ma, dopo un paio di concerti con i Wilde Flowers, ne ebbi abbastanza, perché solo più tardi loro sarebbero diventati molto inventivi, in quella fase non facevano musica originale, suonavano cose tipo Chuck Berry e prevaleva ancora quello stile di canto americano che andava così di moda. Ma il canto di Canterbury è un'altra cosa, più da ragazzi del coro.

Dai Wilde Flowers nacquero però i Soft Machine.
La prima volta che incontrai Kevin Ayers, a Tanglewood, teneva una bottiglia di Mateus Rosé in mano ma stava avvinghiato alla sorella di Pye Hastings, Jane, che allora si chiamava Jane Aspinall, in quanto sposata con uno degli uomini più ricchi d'Inghilterra. John Aspinall gestiva un club di gioco d'azzardo, accanto al quale c'era un *bunny club*, ma era anche il proprietario di un enorme zoo. E Kevin, che era semplicemente l'addetto alle pulizie della gabbia dei gorilla, gli rubò la moglie. Jane mise allora a disposizione un posto chiamato What the Hole per permettere alla band di fare le prove e stare lì. Di sicuro ci vissero per un po' Robert e Kevin, forse anche Mike Ratledge. Lì vidi svilupparsi i →





Caravan. Da sinistra: Pye Hastings (chitarra e voce), Richard Sinclair (basso e voce), Richard Coughlan (batteria), Dave Sinclair (tastiere).

«I Caravan ascoltavano Hendrix: Pye aveva tutte le idee sulla musica, ma suo fratello Jimmy era uno dei migliori, lo Stan Getz inglese»

Soft Machine e fu un'esperienza magica. Erano davvero una rock band, avevano due organi, un Hammond e un Lowrey, compreso uno di quei pedali della Lowrey che permette di abbassare di un semitono o di un tono. Amai il loro primo album anche se la voce di Kevin era sempre leggermente fuori tono. Ma c'era la sua chitarra, e poi il sound creato con voci molto basse non doveva necessariamente essere intonato.

Arriviamo ai Caravan.
Quando i Wilde Flowers finirono, il chitarrista e cantante Pye Hastings mi chiese se mi sarebbe piaciuto formare una band. Avevo già fatto quattro anni all'Art College e non mi andava di passarne li altri tre. Così ci provammo. Non avevo conosciuto realmente mio cugino Dave Sinclair fino ai 15 anni, perché i due rispettivi genitori non erano nello stesso campo. Ma mentre i Caravan cominciavano, Hugh Hopper, che era nei Soft Machine come *roadie* quando questi andarono in America, mi lasciò il suo basso. Anche David aveva un basso Cougar della Vox, ma un giorno mi disse: "Voglio diventare un tastierista". Suo padre gli comprò un Hammond A100 che poi sarebbe toccato a me e Pye trasportare. 360 libbre divise in due. Avevo 19 anni e io, David e Pye lavoravamo tutti in autostrada, sul Sevenoaks Bypass, dove io ottenni la migliore occupazione, perché ero abile con la lavorazione del legno. Quindi mi occupavo della posa in opera di pannelli, il che significava tenerli fermi, a 40 piedi di altezza, sotto la pioggia o sotto il sole con in mano un martello e qualcos'altro per tagliarli in modo da gettare del cemento sui ponti e su questi grandi archi paraboli-

La line-up dei Caravan nel 1971. Da sinistra: David Sinclair, Richard Coughlan, Pye Hastings, Richard Sinclair.





Hatfield and the North. Da sinistra: Phil Miller (chitarra), Richard Sinclair (basso), Pip Pyle (batteria), Dave Stewart (tastiere).

ci. Pye, invece, guidava (male) un autocarro con cassone ribaltabile e David penso facesse lo stesso. In sei settimane guadagnammo abbastanza denaro da affittare una casa per sei mesi a Whitstable, al numero 7 di Westgate Terrace. Quel periodo fu fantastico, ma fumammo molto hashish, perché uno dei nostri amici (che poi fu arrestato a Londra) ci aveva dato tutta questa roba oppiacea del Kashmir molto buona. Finimmo i soldi e le nostre amiche ci davano da mangiare. Fui io a rialzare tutte le assi del pavimento e a metterci sotto l'hashish. Ci avevano dato due grossi grumi ed è quello di cui vivemmo praticamente per tutto il periodo.

Cosa ricordi con maggior piacere dell'esperienza con i Caravan?
Il primo album fu senza dubbio il migliore. Voglio dire, il secondo è adorabile e il terzo è molto buono, ma continuava ad avvicinarsi al jazz. Scrissi due canzoni per IN THE LAND OF GREY AND PINK, *Winter Wine* e *Golf Girl*, dove seguii i consigli di mio padre, che mi aveva detto: "Se vuoi avere successo in una band pop ed essere un vero intrattenitore musicale, devi cantare filastrocche per adulti". E quello fu il mio primo tentativo di composizione. La relazione tra di noi all'inizio era eccellente, ma poi cambiò. Mio cugino David se ne andò un po' prima di me, credo per le stesse ragioni. Dopo WATERLOO LILY, lasciai anche io.

Poi fu il turno degli Hatfield and the North.
I Caravan ascoltavano Hendrix: Pye aveva tutte le idee sulla musica, ma suo fratello Jimmy era uno dei migliori, lo Stan Getz inglese. Al flauto assolutamente il numero uno. Questi altri amici, invece, erano molto più orientati verso il jazz rispetto a me, che sono più per un jazz tipo Bossa Nova. Pip Pyle e Phil Miller volevano suonare sempre insieme. Phil era semplicemente il più spettacolare ideatore di armonie alla chitarra, e forse solo oggi se ne riconosce adeguatamente il valore; Pip era il più adorabile compositore pop che conosca, faceva davvero bellissime canzoni con testi fantastici. Anche a me piaceva ascoltare John McLaughlin e Pat Metheny, e l'album INNER MOUTING FLAME del 1970 della Mahavishnu Orchestra fece il big bang, ma non l'avrei mai fatto se non mi fossi unito a Hatfield and the North, che io considero la prima band di rock progressivo. Ho sempre cercato, quando sono stato in una band, di farla suonare meglio e, per questo, ho studiato per 24 ore al giorno, ma sono sempre stato considerato una sorta di "tea boy", non ne sono mai stato il leader, anche se ci ho provato. Con gli Hatfield volevo suonare musica più fantasiosa, lontana dagli standard *middle of the road* e dalla ripetizione degli stessi accordi ogni sera nello stesso modo. Volevo davvero andare oltre.

Perché allora a un certo punto te ne andasti?
Alcuni dei concerti che facemmo furono molto difficili, per me. Loro erano bravissimi e certi brani erano davvero complicati da cantare, nonostante io canti normalmente a una velocità ragionevole. Ci provai con tutto me stesso, ma alla fine lasciai, perché la struttura delle canzoni non era più così interessante, per me. Finii l'esperienza Hatfield and the North con l'intenzione di fare una pausa, ma ora avevo una nuova bambina, Emily. C'è questo ritaglio di giornale dell'epoca che racconta di quando portai mia figlia da Simon Draper [discografico della Virgin] per dirgli: ⟶

"Ma insomma, noi siamo assegnati a te. Tu pagherai solo 3000 sterline per il prossimo album, come faremo a vivere?". Poco dopo questo episodio, si liberarono di tutti noi... Così andai a Majorca, perché ero stato invitato da Daevid Allen. Volevo prendermi un break e lui mi ospitò a casa sua, ma non funzionò. Mio cugino Dave mi raggiunse perché dopo esserci rientrato aveva lasciato di nuovo i Caravan, ma intanto la mia famiglia si era disintegrata: ricevetti una "Dear John Letter" da mia moglie. Io non sapevo nemmeno cosa fosse, fu Daevid a spiegarmi che si trattava di una lettera d'addio. Così, di ritorno, visitai il Marocco e Dio solo sa cos'altro. Ebbi anche una storia con la moglie di Kevin Ayers. Surreale. Rientrato a Londra, finii con l'occupare abusivamente abitazioni, poi tornai a Canterbury e trovai una nuova specializzazione, che consisteva nella lavorazione di legno e metallo, lavori per l'acqua e il gas e qualunque altra cosa si possa trovare in una casa. Ma ripresi anche pian piano a suonare.

Nel 1974 partecipasti a ROCK BOTTOM di Robert Wyatt.
Sì, e ne fui sorpreso, perché Robert non aveva litigato con Hugh Hopper, che è di gran lunga il miglior bassista della scena di Canterbury, ma evidentemente voleva un raggio più ampio e ci fece suonare tre brani a testa, anche se non siamo mai stati in studio contemporaneamente. Robert Wyatt era fantastico, perché riuscì a coinvolgere tutta questa gente che suonò sulle sue idee, sebbene in tempi diversi. Mi sarebbe piaciuto, per esempio, suonare con Fred Frith, un tipo strano che se ne stava per conto suo a fare rag con le sue corde. Veniva dagli Henry Cow e suonava anche il violino. In realtà avrei suonato con lui insieme a Lol Coxhill e al cantante Phil Minton, in una band formata in un istmo da qualche parte del centro dell'Inghilterra per un concerto da tenere in un castello bruciato organizzato da una qualche compagnia teatrale londinese... Tornando a Robert, lui è davvero un personaggio unico e vero, ma l'album è un po' triste: aveva perso da poco l'uso delle gambe, compose il disco quando era in ospedale, quindi le melodie e le canzoni erano fantastiche, ma davvero un po' disperate. Del resto, siamo tutti un po' disperati sul pianeta Terra. Quell'album però andò molto bene, e sono felice di aver dato il mio contributo, anche se non mi considero realmente un bassista, sono più un chitarrista che suona un'ottava più bassa e in maniera melodica.

Per un paio di anni sei stato anche nei Camel.
Ricevetti una telefonata da una persona di Canterbury di nome Laurie Small, che era la loro tour manager. Mi disse che i Camel volevano fare delle session con me, perché avevano bisogno di qualcuno che potesse cantare e suonare il basso nel loro prossimo album. Il motivo per cui ottenni il posto è che, poiché si era sbarazzato di questo meraviglioso bassista, che era perfetto per i Camel [Doug Ferguson, *nda*], Andy Latimer avrebbe dovuto suonare lui stesso il basso in alcune delle canzoni che aveva scritto. Una di queste, intitolata *Skylines*, era in realtà mia, ma non ho mai ricevuto royalties. Era in 6/8, il che non era un problema per me da suonare... non dopo essere stato negli Hatfield and the North! E poi nessuno di loro cantava. O meglio, lo facevano ma non molto bene. Così mi unii ai Camel e andai a fare le prove in questo piccolo studio, perché all'epoca non avevano ancora iniziato a registrare. Ottenni il lavoro solo come turnista, però le cose stavano funzionando, facemmo un bel tour in Germania e anche in Giappone. Fu davvero fantastico e loro erano la band più professionale in cui io sia mai stato. La musica è quella che è, ma è molto buona, specialmente quando Pete (Bardens) e La-

«Robert Wyatt è davvero un personaggio unico e vero, ma ROCK BOTTOM è un po' triste»

Robert Wyatt, curiosamente al basso, strumento che fu invece suonato proprio da Richard Sinclair e Hugh Hopper nel leggendario ROCK BOTTOM.





I Camel nel 1978. Da sinistra: Andy Ward (batteria), Mel Collins (fiati), Andy Latimer (chitarra e voce), Dave Sinclair (tastiere), Richard Sinclair (basso e voce), Jan Schoelhaas (tastiere). Richard è stato nel gruppo inglese per due anni (1977/78), registrando due dischi di studio (RAIN DANCES e BREATHLESS).

timer lavoravano insieme. Purtroppo, subito dopo RAIN DANCES del 1977, i due litigarono per il successivo BREATHLESS, e fu un vero peccato. Il batterista Andy Ward ed io andammo da Pete e gli proponemmo di provare alcune cose insieme, senza per questo rinunciare ai Camel. Facemmo qualche bella prova a Tunbridge Wells, ma Andy alla fine decise che era meglio andare con Latimer e penso sia l'errore più grande che abbia fatto nella sua vita. Insomma, all'improvviso Pete era fuori dalla band e mi fu chiesto un parere. Dissi che sarebbe stato bello chiamare mio cugino, Dave Sinclair. Ma Latimer scelse di usare due tastieristi, Dave e Jan Schelhaas, e questo rese il suono intrappolato. Era un peccato, sarebbe stata una band molto migliore se ci fosse stato solo Dave, anche se Jan è un grande tastierista. Ma Latimer voleva questo grande *ensemble* da poter dirigere.

A quel punto ti prendesti una lunga pausa.
Conobbi Heather, che oggi è mia moglie. L'avevo incontrata durante una festa, lei stava piangendo seduta su un lato del letto: "Il mio ragazzo sta vedendo un'altra donna e non vuole andarsene", mi disse. Le risposi che lo avrei buttato fuori e per un po' portai le mie cose nel suo bell'appartamento, in una delle più grandi case di Canterbury, che dava sulla cattedrale.

Poi vi trasferiste in Germania.
Sì, mi unii agli Skaboosh, in cui non cantavo ma suonavo il basso, verso la fine degli anni 80. Avevamo la base a Colonia e facevamo 800 spettatori in alcuni concerti all'aperto o nei jazz club. Partecipammo anche allo ZeltFestival di Friburgo, una kermesse stupefacente dove ho visto suonare gente come Bob Geldof e Pat Metheny, ma anche Il Circo di Stato Cinese (o qualcosa del genere) e il Balletto Reale di Russia! Me ne aveva parlato Andy Ward, e così decisi di trasferirmi nella Foresta Nera con Heather.

E proprio insieme a Andy riprendesti in mano l'aspetto creativo.
Lui stava suonando nella Germania meridionale dopo aver passato un brutto momento con i Camel: aveva avuto un esaurimento nervoso e si era ammalato al punto da tagliarsi i polsi, per cui non poteva più suonare con loro e fu allontanato. Ma poi aveva incontrato alcuni musicisti inglesi, tra cui Anthony Aldridge, un violinista che somigliava un po' a Mick Jagger ed era molto ⟶

«I Camel erano la band più professionale in cui io sia mai stato»



Una recente immagine scattata in Puglia di Richard Sinclair, che spesso si esibisce con artisti locali.

NOTE DI STILE

Richard Sinclair

Richard Sinclair è uno dei bassisti musicalmente più interessanti dell'età d'oro del prog rock. Il merito è tutto di una sensibilità strumentale straordinaria e sempre discreta. Le sue linee sono insistenti, creano un lavoro di tessitura ritmica e armonica fitto e mai noioso: non c'è un colpo di cassa di batteria, un cambio di accordo che non sia – non solo – assecondato in maniera puntuale, ma anche decorato con delicata fantasia melodica. Un bassismo equilibrato non per la quantità di note, che sono tantissime, ma per l'eleganza, il tono vellutato e la musicalità. Un pezzo su tutti per infatuarsi del bassismo di Sinclair è la suite capolavoro *Nine Feet Underground* dal terzo album dei Caravan IN THE LAND OF GREY AND PINK (1971): il suo basso si agita in un disegno melodico incessante che resta saldo al comando delle continue divagazioni progressive del pezzo tra assolo di organo e chitarra, cambi di atmosfera, impennate jazz rock. **GR**

attraente per le ragazze. Andy mi chiamò dalla Foresta Nera per dirmi che il suo gruppo era rimasto senza bassista. Ritrovandomi a suonare di nuovo con Andy, pensai di formare una band e la chiamai Caravan of Dreams, in cui cantavo e suonavo la chitarra, mentre del basso si occupò il *roadie* di Hatfield and the North, Rick Biddulph. Di base eravamo un trio, ma molte altre persone si unirono in seguito, tra cui Michael Heupel, un ottimo flautista, e poi Jimmy Hastings e, se era disponibile, mio cugino Dave Sinclair. Solo persone con cui volevo davvero suonare, perché quella era la mia carovana dei sogni. E il mio sogno era fare un album, che avrebbe preso forma tramite Barry Riddington. In verità lui avrebbe voluto un disco dei Caravan per la sua nuova etichetta, la HTD Records, ma penso di aver speso le 16.000 sterline dell'anticipo ancor prima che firmassimo il contratto!

So che attirasti anche l'interesse di qualche major…
In quel periodo ricevetti vari messaggi, uno era di Bill Levinson, che era il direttore marketing della Polygram in America. Mi disse: "Richard, sono il tuo fan numero uno". Pensai: "Fantastico. Forse posso fare uscire il disco dei Caravan of Dreams su Polygram". Così mi misi al lavoro con tutti questi fantastici musicisti, ma alla fine fu uno che non suona affatto e che si era professato il mio fan numero uno, Levinson, a spegnere gli entusiasmi: "Mi dispiace, non posso farlo, perché non penso tu riesca a vendere nei primi sei mesi 100.000 copie… Ho 600 gruppi del genere, nella maggior parte di questi cantano ragazze di 16 anni, o sono neri o usano i rollerblade". Uno dei concerti che feci fu a New York. Nell'occasione fui intervistato dal «New York Times»: nel giornale più importante apparve mezza pagina con una mia foto! Ma nessuno lo vide.

Risale al 1994 il tuo ultimo album solista vero e proprio, R.S.V.P., peraltro un gran bel disco.
Misi insieme la line-up che desideravo: Jimmy Hastings, Andy Ward, Pip Pyle, Hugh Hopper, Didier Malherbe, Kit Watkins, Dave Cohen… E anche Tony Coe, un fantastico clarinettista che meriterebbe di essere ben più famoso ma è penalizzato dalla sua paura di volare, che gli ha impedito tra l'altro di unirsi a un'orchestra moderna molto famosa in America. Con lui avrei fatto altre cose in trio, insieme allo strepitoso tastierista di Canterbury Dave Rees-Williams, ma nel mio album Tony suonò solo su due canzoni perché era troppo nervoso… Registrammo in una chiesa e persino lì aveva le vertigini! Il brano si intitolava *What In The World*, ma avrei dovuto intitolarlo *That Sunday In Church*.

Tuttavia, non hai disdegnato delle vere e proprie *reunion*.
Non sono mai stato fermo in una band, non ho mai permesso che potessimo annoiarci a vicenda e sono riuscito sempre a scappare per fare qualcos'altro. Ma è vero, a volte ho riformato quelle band. Diedi una mano per ricostruire i Caravan, dato che Pye si era fermato nel 1989. Mio cugino Dave ebbe però la sensazione che, se avessimo riformato la band originale, avremmo potuto partecipare alla serie di programmi tv chiamata *Bedrock*. Ci hanno suonato anche Asia, Hawkwind, Camel, Hatfield and the North, Gong… Io ho partecipato due volte, con Hatfield and the North e i Caravan. Mi occupai anche di mixare quei due concerti perché ero l'unico di noi che ci capisse qualcosa, ma per il resto c'era un team di 50 persone davvero molto professionale. Le telecamere erano fantastiche e fu un eccellente tv show. Ricordo che, durante le prove con

Hatfield and the North, fummo fermati tre volte: la prima per vedere il nostro look, la seconda per sentire come suonavamo e la terza per capire se l'intero show andava bene.

Vivi in Italia da molti anni ormai.
Ho suonato spesso qui, anche con i Caravan of Dreams. Ricordo un concerto a Sarzana con Jimmy Hastings, Rick Biddulph e Andy Ward. Fu l'ultimo show per Andy. Lui non suonava da tempo, così lo invitai a rilassarsi. Erano passati cinque anni e continuavo a dirmi che non avrei dovuto lasciarlo bere. E naturalmente fumava. A questo festival, c'era un'altra band che aveva con sé una bottiglia enorme di Jack Daniel's. Quella bottiglia finì nelle mani di Andy, che probabilmente se ne scolò subito un quarto. Poi, siccome andavano a letto presto, gli albergatori gli avevano detto di servirsi pure liberamente al bar. E così Andy Ward si improvvisò barista, con i risultati che puoi immaginare: quando salimmo effettivamente sul palco per il concerto, era praticamente andato. Fece comunque un lavoro ragionevole, ma nemmeno lontanamente rispetto a come sarebbe dovuto essere.

E il tuo legame con la Puglia?
Mi trovavo in Portogallo per un concerto quando ricevetti una telefonata da Domenico [Demola], che mi disse che mi voleva far suonare all'edizione 2005 del Fasano Jazz Festival. Ma aggiunse anche che voleva assolutamente che ci fosse Pip Pyle. In quel periodo Pip non stava molto bene, quindi per sicurezza convocammo un altro batterista, Mark Fletcher. E poi c'erano Phil Miller alla chitarra, Alex Maguire alle tastiere e Theo Travis ai fiati. Una volta giunti a Fasano, Domenico disse che avremmo dovuto chiamarci Hatfield and the North. Phil era proiettato ormai molto più verso il jazz e non voleva mai più suonare con gli Hatfield and the North dopo che era finito tutto, e io stesso non ero entusiasta di suonare quella vecchia musica. Ma alla fine lo facemmo e fu una bella festa per tutti. Da allora, ho piantato le tende in Puglia, dove mi dedico alla mia musica e ogni tanto mi piace suonare con musicisti locali.



Foto: Ada Donnarumma

Richard Sinclair nel 2005 al Fasano Jazz Festival. Per gentile concessione di Domenico Demola. In alto: Richard Sinclair si racconta a «Classic Rock», estate 2021.



«Non sono mai stato fermo in una band, non ho mai permesso che potessimo annoiarci a vicenda»

Non è stata, un'impresa da poco - Cultura Commestibile.com - N° 394 - 27 marzo 2021

Musica Maestro

Non è stata un'impresa da poco



di Alessandro Michelucci

Londra è incontestabilmente la capitale del rock britannico, ma ancora prima è la città dove si è sviluppato un fenomeno musicale di rilievo planetario. Naturalmente questo non sarebbe stato possibile se la città sul Tamigi non avesse ricevuto l'apporto decisivo di altri centri urbani sparsi in tutto il Regno Unito.

Pensiamo a Sheffield, patria del pop elettronico in auge fra la fine degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo. In altre parole, gruppi come ABC, Cabaret Voltaire, Human League... Eve Wood ha realizzato un bel documentario sul fenomeno, *Made In Sheffield: The Birth Of Electronic Pop I977-'82* (2004). Un'altra città importante è stata Manchester, dove sono nati fra gli altri Oasis, The Smiths e Van der Graaf Generator.

Canterbury merita invece un discorso a parte. Mentre nei casi suddetti e in tanti altri i gruppi sono nati nella stessa città ma hanno seguito percorsi autonomi, l'antica città del Kent è diventata famosa come sede di un movimento piuttosto unitario: non a caso è nata l'espressione *Canterbury sound*. A questo fecondo ambiente musicale è dedicato il libro *The Canterbury Sound in Popular Music: Scene, Identity and Myth* (Emerald Publishing, 2021), curato da Asya Draganova, Shane Blackman e Andy Bennett (ce ne occuperemo meglio). Parliamo di gruppi come Caravan, Hatfield and the North, Matching Mole e Soft Machine, nei quali si sono alternati e rimescolati moltissimi musicisti. Il più carismatico, e senza dubbio il più geniale, rimane Robert Wyatt. Il musicista, all'epoca batterista, ha perso l'uso delle gambe nel 1973, in seguito a una caduta dal quarto piano. All'epoca aveva già lasciato i Soft Machine e aveva formato un altro gruppo, i Matching Mole. Perdere l'uso delle grambe è una menomazione tremenda per chiunque, ma a maggior ragione per un batterista di 28 anni. Eppure Wyatt non si è arreso. Sostenuto dalla moglie Alfreda Benge, il musicista è riuscito a trasformare la tragedia nell'alba di una nuova stagione musicale. La batteria è stata sostituita dal piano e dalla tromba. Con queste nuove armi ha iniziato un

percorso singolare ed entusiasmante. Tre decenni segnati da una produzione discografica limitata ma ricca di perle, da *Rock Rottom* (1974) a *Comicopera* (2007). Senza dimenticare i numerosi singoli, gli EP e le collaborazioni con i musicisti più svariati, fra i quali Bjòrk, Cristina Dona, Phil Manzanera e Paul Weller. Poi, in un'intervista apparsa su *Uncut* nel dicembre del 2014, il musicista inglese ha annunciato l'intenzione di abbandonare l'attività. Nel suo stile, senza clamore, in modo normalissimo, come se avesse detto "Vado al cinema". E ha aggiunto: "Una cinquantina di anni in sella non sono pochi... Smetto con orgoglio, non voglio spegnermi".



Robert Wyatt è un musicista decisamente *sui generis*. Estraneo alla logica commerciale, ma al tempo stesso mai chiuso in una torre d'avorio. Comunista convinto, ma lontano anni luce dai *radical chic* e dalla sinistra salottiera. Le sue idee politiche traspaiono chiaramente da varie canzoni, ma non ha mai usato la musica come strumento di propaganda politica.

Per conoscere bene questo artista multiforme, ovviamente oltre ai suoi dischi, ci sono due libri particolarmente utili. Il primo è *Different Every Time* (Serpent's Tail, 2014, ed. it. Giunti, 2015, traduzione di Alessandro Achilli), la corposa biografia scritta da Marcus O'Dair, un giornalista inglese che collabora a numerose testate specializzate. Di questo libro abbiamo parlato ampiamente nel numero 113.

Il secondo è il recente *Side by Side. Selected Lyrics* (Faber & Faber, 2020). Il volume

raccoglie un centinaio di testi e poesie scritte da Robert e dalla moglie Alfreda (Alfie). Nella lunga parabola del musicista di Bristol la donna, disegnatrice di origine austriaca, ha svolto un ruolo importante. Lo ha sostenuto psicologicamente, è stata collaboratrice e ispiratrice, ma sempre con garbo, senza mai reclamare visibilità.

Il libro dimostra che aver lasciato la musica non significa andare in pensione. Le cose da fare sono ancora tante. La prima è la politica, alla quale Wyatt vuole dedicarsi più attivamente. Naturalmente la sinistra di cui parla il vecchio Bob non ha niente a che vedere con quella che circola dalle nostre parti. È una sinistra alcoolica, tosta, magari anche un po' nostalgica, ma animata dalla sincerità e dalla volontà di cambiare. Le stesse qualità con cui l'autore di *Rock Bottom* ha potuto regalarci mezzo secolo di musiche indimenticabili. Un cocktail irripetibile di rock, jazz, coriandoli zappiani e schegge latine, cementati da una creatività che ha sempre cercato di esplorare nuovi territori.

La sua non è stata un'impresa da poco, "no mean feat", come sottolinea acutamente Jarvis Cocker nell'introduzione di *Side by Side*.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

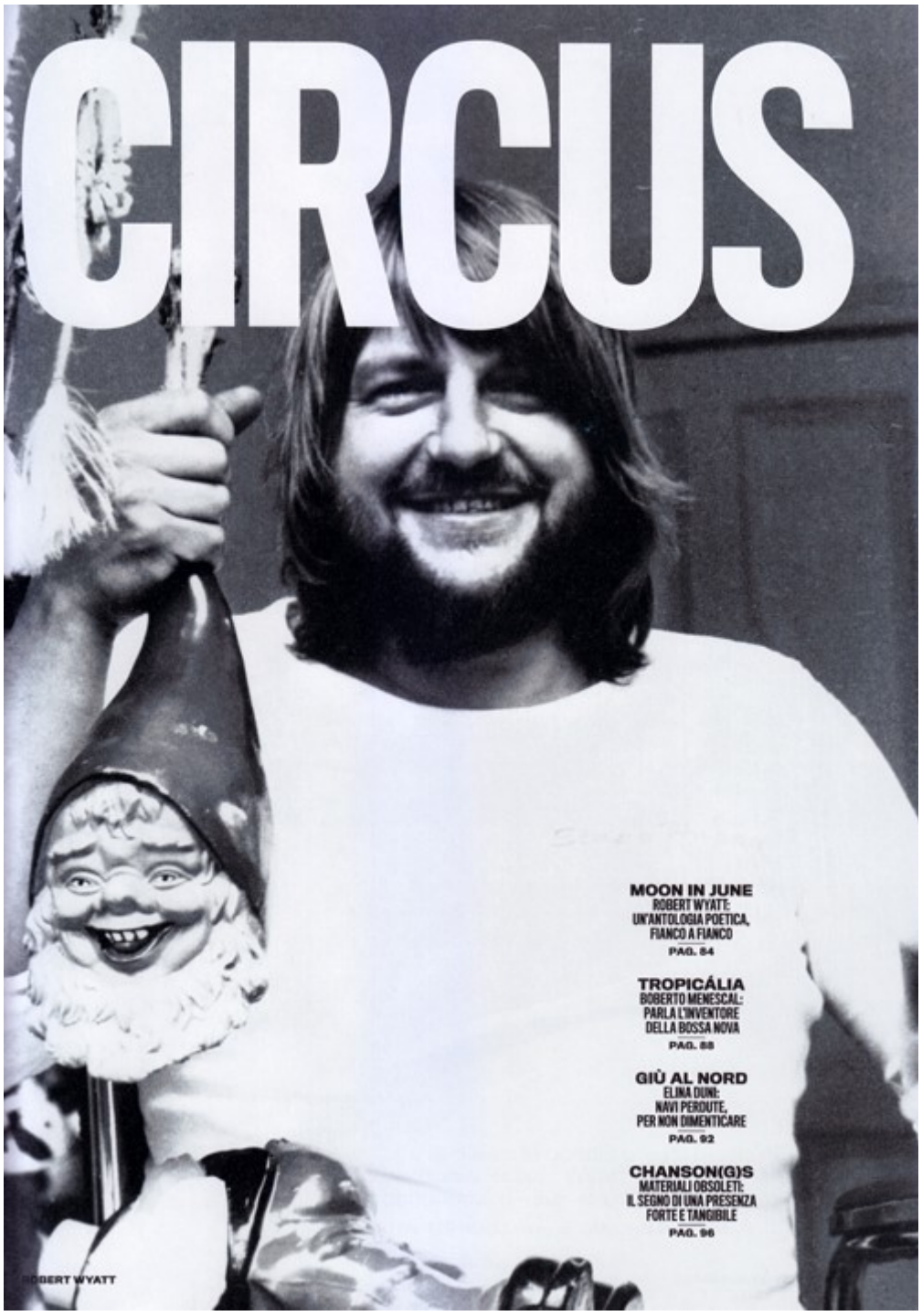
Blues in B Minor - Musica Jazz - N. 842 - Gennaio 2021

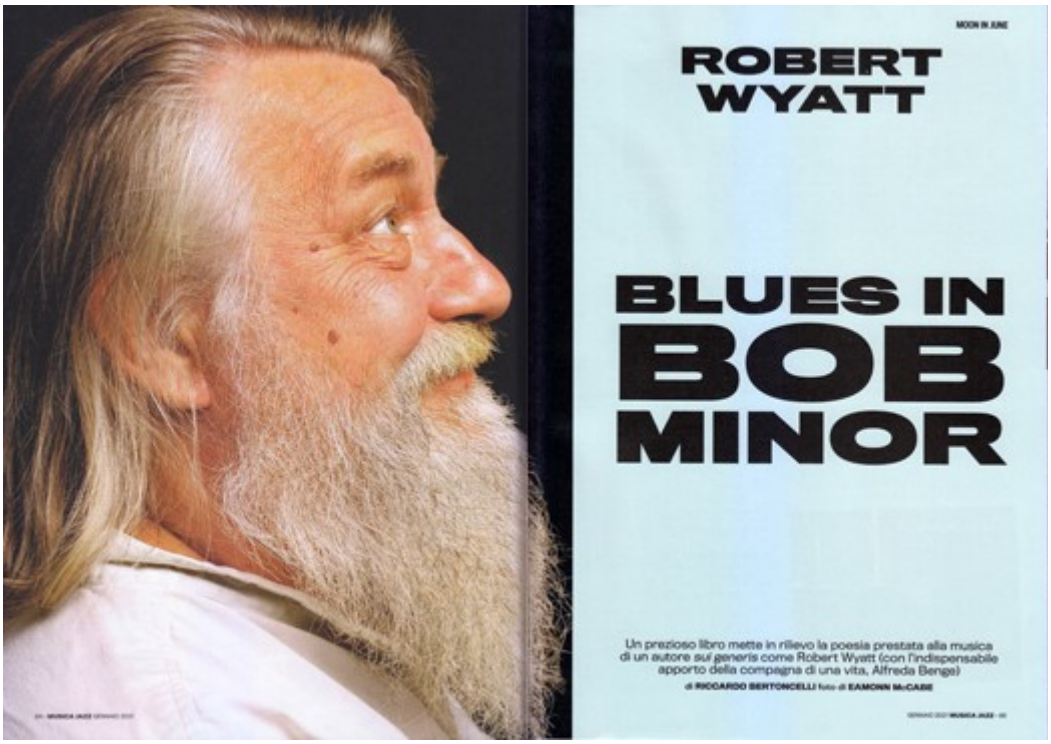


BLUES IN B MINOR

Un prezioso libro mette in rilievo la poesia prestata alla musica di un autore sui generis come Robert Wyatt (con l'indispensabile apporto della compagna di una vita, Alfreda Benge)

di RICCARDO BERTONCELLI
foto di EAMONN McCABE


CIRCUS
MOON IN JUNE
ROBERT WYATT:
UN'ANTOLOGIA POETICA,
FIANCO A FIANCO
PAG. 84
TROPICÁLIA
BOBERTO MENESCAL:
PARLA L'INVENTORE
DELLA BOSSA NOVA
PAG. 88
GIÙ AL NORD
ELINA DUNI:
NAVI PERDUTE,
PER NON DIMENTICARE
PAG. 92
CHANSON(G)S
MATERIALI OBSOLETI:
IL SEGNO DI UNA PRESENZA
FORTE E TANGIBILE
PAG. 96
OBERT WYATT

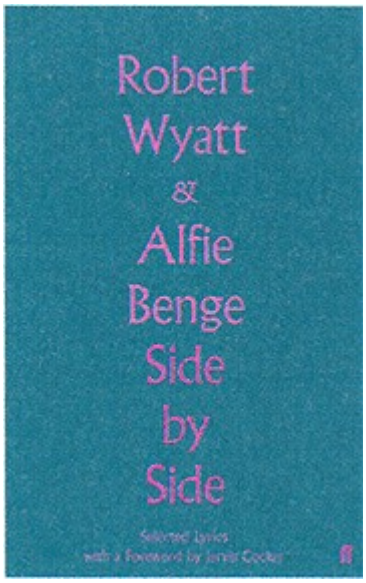


Robert Wyatt pubblicò l'ultimo disco tutto e solo suo tredici anni fa, «*Comicopera*». Fu più un tormento che un piacere, come ebbe modo di raccontare sconsolato; segregato per quasi un mese nello studio di Phil Manzanera al terzo piano di una casa, prigioniero della sua disabilità, giunse alla conclusione che quel gioco non valeva più la fatica, specie per lui, dichiarato uomo del Novecento che con il secolo nuovo non è mai andato troppo d'accordo. Due anni più tardi provò a fargli cambiare idea Gilad Atzmon, ma ne sortì giusto una collaborazione, *The Ghosts Within*. Basta, il tempo passa e la decisione, per quanto dolorosa, pare definitiva. Ciò non toglie che ogni tanto la venerabile barba bianca torni a far capolino, in forma di canzone o che altro, ed è una festa; come in questa fine d'anno, con il contributo all'ultimo album di Mary Halvorson, «*Artlessly Falling*», e un libro pubblicato da Faber & Faber che raccoglie la gran parte dei testi delle sue canzoni (più inediti), scritti da Wyatt e dalla moglie compagna musa Alfreda Benge. Robert e «la duchessa», come la signora fu dipinta in una memorabile canzone, stanno insieme da quasi cinquant'anni, da prima del fatale incidente; e il titolo scelto per l'antologia, *Side By Side*, è tutt'altro che di maniera, perché senza l'amore tenace, il sostegno, il pungolo di quella donna Wyatt difficilmente sarebbe riemerso dagli abissi per compiere le prodezze che ben sappiamo.

Alla Faber amano gli eccentrici di un rock che non c'è più, se è vero che qualche mese prima di *Side By Side* hanno pubblicato l'integrale dei testi di Kevin Ayers, *Shooting At The Moon*. Bella lettura che consiglio, e doveroso omaggio a quell'amato dandy, ma Wyatt è di un altro livello. L'unico che negherebbe una simile affermazione è proprio il diretto interessato, sempre modesto, sfuggente, pronto a nascondersi sotto il mouse o nel cassetto della scrivania, tanto da averci distratto per decenni. Non credo di parlare solo per me se dico che quando si ascolta una sua canzone la corrente porta verso la voce e il cielo di emozioni che si schiude d'incanto, lasciando i versi e tutto il resto in secondo piano. Questo non in assoluto, certo, e anche senza *Side By Side* sapevamo del fiero impegno civile dell'autore, del suo antirazzismo e anticolonialismo, della scelta di stare con i più umili e della pena sofferta per una sinistra che da tempo non ritiene più adeguata a difendere le istanze dei lavoratori britannici. Però vedere quei pensieri messi in fila e ben inchiostrati, pagina dopo pagina, tutti insieme pur con curiosi sbalzi temporali, fa una certa impressione, fa riflettere.

Questo signore che oggi sostiene di essersi ritirato perché «anche i macchinisti dei treni a 65 anni non guidano più» e la politica ormai lo attrae più della musica, di politica in fondo ha sempre parlato nei suoi testi, «politica» nel senso più nobile del termine, guardando con attenzione e passione alla società e ai suoi problemi. Credo che nei quarantanni e più del suoi lavoro di *lyricist* (di poeta, su, diciamo pure) non abbia mai scritto un testo così per fare, un testo astratto dalla sua vita vera, montato come un Lego con i mattoncini del mestiere. Il poeta può ordinare la sua opera come crede (e qui lo fa in

modo un po' oscuro, con tre capitoli né cronologici né tematici) ma gli argomenti appaiono e ritornano con solida continuità.

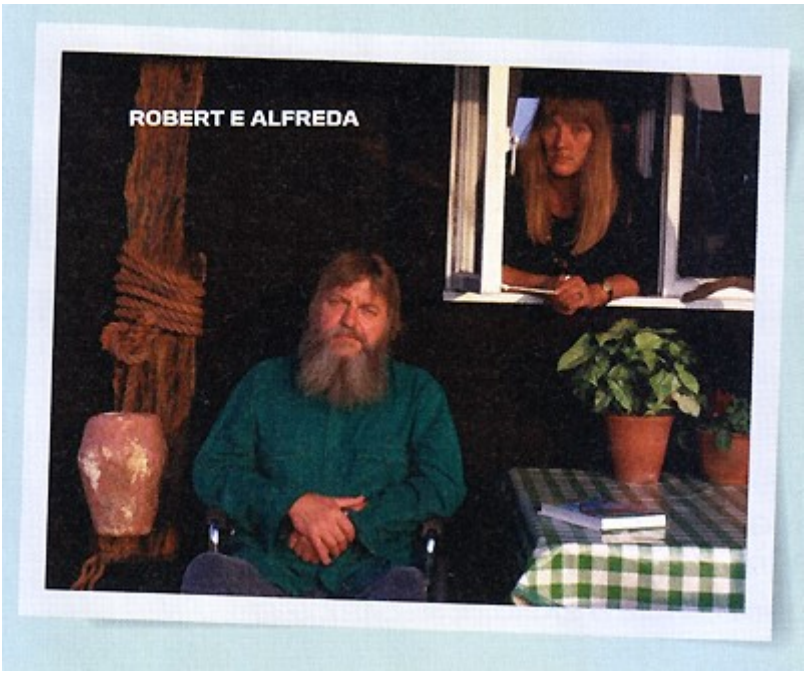


FIANCO A FIANCO
La copertina del volume della Faber & Faber che raccoglie gran parte dei testi poetici scritti da Robert Wyatt e dalla moglie Alfreda Benge e utilizzati per le canzoni dell'autore britannico.

Già nel 1971 il «bastardo bipede sfaticato» (autoritratto ufficiale) scrive *CP Jeebies*, arruffato acronimo per dire il Partito Comunista britannico e per pregare quei quattro gatti di rimanere così come sono, «anacronistici» però autentici; quindici anni dopo, eccolo ancora lì con *The Age Of Self*, a temere profeticamente il disfacimento del movimento operaio «come un castello costruito sulla sabbia», perché «dicono che la classe operaia non c'è più. Oggi siamo tutti classe consumatrice». Ma quello è solo uno spicchio del grandangolo da cui Robert scruta l'universo mondo, sapendo volare ben oltre la sua isola infelice. In un bellissimo pezzo dei Matching Mole, *Gloria Gloom*, scocca un verso memorabile, «per quanto tempo posso fingere che fare musica sia più importante / di combattere per il socialismo nel mondo?». È il 1972, Wyatt passerà la vita a risolvere quel conflitto conciliando gli elementi; farà musica e lotterà per un mondo più giusto, con testi di denuncia che segneranno con unghia forte «*Old Rottenhat*» e «*Dondestan*», 1985 e 1991, ma non brilleranno solo lì.

Il poeta indignato scrive *United States of Amnesia* e *Amber And The Amberines* per denunciare gli americani «poliziotti del mondo», come diceva Phil Ochs, commenta sarcasticamente lo sfascio del pubblico per il privato in *NIO (New Information Order)*, irride il perbenismo ipocrita in *Born Again Cretin* e inventa un esorcismo rap che sarebbe piaciuto ai Fugs con *Foreign Accents*, ripetendo ipnoticamente i nomi di Hiroshima e Nagasaki, del leader iraniano Mossadegh deposto a suo tempo dalla CIA e dello scienziato israeliano Mordechai Vanunu, imprigionato per anni e poi sottoposto a incredibili restrizioni della libertà personale per avere rivelato l'esistenza di armi nucleari segrete dello Stato di Israele. Sono giusto esempi, il ventaglio è più ampio e pervade ogni opera. Le lotte sociali appassionano Wyatt mentre la questione religiosa lo turba, lo confonde. È sempre del 1972 quella desolata «lettera a Dio», *God Song*, in cui il ragazzo vicino alla sua linea d'ombra si dispera per l'assurdità di un mondo che non capisce, per una religione che impone «regole

impossibili», per una divinità lontana che si rifiuta di mostrarsi. Tanti anni dopo, ai tempi delle ultime opere, quella confusa rabbia diventerà il sarcasmo di *Be Serious!*, scettico peana contro le certezze di tutte le fedi.



La sua filosofia di vita Robert Wyatt l'ha espressa al meglio il giorno in cui ha spiegato che «metterla in ridere è una faccenda molto seria. Alla lunga è l'unico modo che ho di prendere la vita. La prendo come uno scherzo, al di là della tragedia». Uno degli impagabili doni di *Side By Side* sta proprio lì, nei lampi di paradosso e ironia che percorrono i testi e non sono «intermezzi» per addolcire la medicina di argomenti gravi, e non riguardano solo gli spensierati (si fa per dire) anni giovanili. Il Wyatt dei Soft Machine scrive una «introduzione patafisica» in onore dell'amato Jarry, dialoga assurdamente con il figlioletto in *Dada Was Here* e sposa la tesi dei testi mutevoli, da riscrivere all'impronta; lo fa con il suo capolavoro giovanile, Moon In June, con una versione «dedicata» per una trasmissione BBC che il libro opportunamente preferisce all'originale. Mantiene quel gusto con i Matching Mole (memorabile *Signed Curtain*, degna di una «bustina di Minerva» di Umberto Eco) ma anche da grande non dimentica la lezione dei limerick, dei giochi di parole, degli scambi di senso. Segnalo *Rearranging The Twentieth Century*, una eruzione 2004 di «in the beginning was the bird/ And The Bird was Bop/ That's Be-Bop - short for BeelzeBop» e via così, anche se la mia preferita è *Blues In Bob Minor*, sorprendente gioco a incastro di citazioni & indignazioni che si può ascoltare su quel dimenticato capolavoro che è «*Shleep*». Bob Minor perchè il Major è Dylan, naturalmente, e la fonte originaria *Subterranean Homesick Blues*, con il suo flusso vertiginoso di immagini che serve a Wyatt per montare un caleidoscopio di storia antica e moderna, combinando il (non) feroce Saladino con Lester Young, Fats Navarro e il diplomatico Roger Casement sul tema della presunta superiorità dell'uomo bianco. Ancora una volta et et; vorticosi esercizi paroliberi e versi appuntiti scagliati come frecce contro una società che prosegue sulla sua cattiva strada.

C'è anche Alfreda «Alfie» nel libro, non si può dimenticarla, e non solo perché la seconda parte di *Side By Side* è sua, con i testi offerti al marito dagli anni Ottanta (da quanto par di capire, «la duchessa» sarebbe entrata volentieri in azione anche prima). Il suo è più un diario che un florilegio di versi, diviso per temi a partire da un viaggio in Spagna alla metà di quel decennio che diede alla coppia uno dei rari momenti di vita libera e serena. Ma Alfreda appare anche nella prima parte del libro, evocata più di una volta dal marito con liberi voli di fantasia; in *Alifib*, in *Sea Song*, stazioni classiche del culto wyattiano, nello scherzo di *The Duchess* che dicevamo e in un'altra deliziosa filastrocca mai messa in musica, che peccato, *The Road*. Lei è più discreta, Robert c'è nella sua vita ma nei testi è solo sullo sfondo. Fa eccezione *Just As You Are*, tenerissimo spaccato di vita nato da

una intuizione di Brian Eno ai tempi di «**Comicopera**». Per sfruttare lo studio un giorno in cui manca il tecnico, Eno ordina a Wyatt di comporre la traccia di una canzone in venti minuti e ad Alfreda nello stesso tempo di metterci un testo. La rapidità spinge Alfie a essere spietatamente sincera; e in quella pagina scritta di getto mette tutto il suo dolore e amore per l'uomo con cui ha passato la vita e che teme di perdere, schiavo dell'alcol e della depressione. «Non cambierò nulla della tua vita», scrive comunque facendosi forza, «cercherò di amarti in ogni caso, così come sei». È un promessa quando la canzone viene pubblicata nel 2007, è una certezza oggi, dopo un lieto fine di sobrietà che Alfreda festeggia nelle note.

«METTERLA IN RIDERE È UNA FACCENDA MOLTO SERIA. ALLA LUNGA È L'UNICO MODO CHE HO DI PRENDERE LA VITA: LA PRENDO COME UNO SCHERZO, AL DI LÀ DELLA TRAGEDIA»

Side By Side ha una introduzione di Jarvis Cocker che non dice molto ma ci sta bene; l'ex signor Pulp è un bel tipo e per inciso il suo disco dei mesi scorsi, «*Jarv Is*», vale l'ascolto. Ma anche le intro di Robert e Alfreda non sono decisive. Per capire l'opera e intenderne il senso bisogna spigolare tra le 190 pagine con i bei disegni della signora, e imbattersi per esempio in un testo come *Free Will And Testament*, che in una pagina racchiude una vita, una personalità e, *en passant*, qualche secolo di riflessioni filosofiche su chi siamo e a cosa siamo destinati. Anche Alfreda può spiegarsi meglio con un testo, e in sei versi soltanto. *Shelter From The Storm*.
«Lui non era alto / non più di un bidone con le ruote / ma era un gigante fra gli uomini. / Lei era alta / e grande come una quercia / con il cuore di un passerotto.»



Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt e Alfie Benge, il socialismo come scelta di vita - Il Manifesto - 12 Novembre 2020



quotidiano comunista

il manifesto

Robert Wyatt e Alfie Benge, il socialismo come scelta di vita

Letture. In un volume, «Side by Side», le preziose liriche della loro collaborazione umana e artistica

Per trovare il bandolo della matassa della collaborazione tra Robert Wyatt e Alfie Benge bisogna cercare fra le tracce del secondo disco dei Matching Mole, il *Little Red Record* uscito nel novembre del 1972. All'epoca Wyatt era impegnato a suonare la batteria nei Soft Machine e Matching Mole, ma per quel lavoro scrisse anche le liriche di tre brani. In un pezzo del bassista Bill MacCormick, Alfie è una delle voci che sentiamo chiacchierare, insieme a quelle di un paio di suoi amici: Gloria Gloom è l'inizio ufficiale della loro collaborazione artistica mentre iniziavano a condividere anche la vita, «in work and in play», come scrive Wyatt nella sua introduzione a *Side by Side – Selected Lyrics*, pubblicato da Faber & Faber.

«**IL MIO PRIMO** disco da post batterista fu Rock Bottom, nel 1974 – scrive – La prima canzone è per Alfie, ma lei non lo sapeva!». *Sea Song* è una canzone d'amore tenera, impertinente, feroce e sublime. Raffigura l'amata come una creatura semi umana – un po' pesce, un po' focena, un po' piccolo capodoglio, stella marina trascinata dalla corrente – la cui vera natura è selvatica, determinata dal ciclo delle stagioni e della luna. «La tua follia si sposa alla perfezione con la mia, non siamo soli», sono gli ultimi versi.

Side by Side è diviso a metà tra Robert e Alfie che all'inizio degli anni '80 – oltre a realizzare le copertine – realizza un desiderio che non aveva mai osato esprimere e comincia a scrivere le liriche per il marito. La selezione raccolta nel volume – arricchita da disegni di entrambi – per Wyatt non segue un ordine temporale: «La logica inorganica della cronologia non si applica sempre ai paesaggi sonori alcodelici delle mie canzoni», scrive. Le sue liriche provengono da quasi tutti gli album (ad eccezione di The End of an Ear e Dondestan), comprese le compilation *Nothing Can Stop Us*, *Solar Flares Burn For You* e *'68*, il *Live at Drury Lane* e da qualche collaborazione, oltre a un gruppetto di inediti. «Ma al centro di tutto ciò che ho fatto dalla metà degli anni '70 c'è Alfie. Viviamo e lavoriamo fianco a fianco», conclude nella sua introduzione.

Ironico e appassionato, sognante e lucido, accanto ai puri divertissement linguistici come *Alife*, *Signed Curtain* e *Soup Song*, Wyatt schiera riflessioni sul privilegio di essere bianchi (Hulloder), la deriva del Partito Comunista Britannico (*CP Jeebies*) che abbandona la lotta di classe (tema che ritorna in *The Age of Self*) e temi di perdurante attualità come la continuità storica del colonialismo razzista (*The United States of Amnesia*). *Foreign Accents* consiste di nove parole ripetute come un mantra: Hiroshima, Nagasaki, Arigato, Konnichi wa, Mordechai Vanunu, Mohammad Mosaddegh.

LA SEZIONE di Alfie Benge si apre con gli anni '80 a Barcellona, dove lei e Robert andarono a svernare in un paio di occasioni. Benge teneva un diario che scriveva in un bar al crepuscolo, quando la città tornava ad animarsi. In genere allo scoccare del secondo brandy arrivava un impeto di creatività che si materializzava in una poesia. A quei versi Wyatt attinse anni dopo in un momento di afasia lirica, poi cominciò a commissionarle i testi: «Mettere le parole in bocca a qualcuno la cui mente e preoccupazioni conoscevo così bene era molto più facile che farlo per uno sconosciuto. Adoravo le sfide e i piaceri del mio nuovo lavoro part-time», scrive Benge nella sua introduzione. Mentre la sezione di Wyatt è divisa in parti numerate, la sua ha titoli tematici – Spain, Birds, Conflict, Love and Loss, Random Ditties – che lasciano trapelare le vicissitudini della coppia in quasi cinquant'anni di convivenza: la storia dietro Just As You Are è straziante nella sua schietta umanità («Per fortuna la situazione si è risolta con l'aiuto di incontri settimanali con gli Alcolisti Anonimi nella sede dell'Esercito della Salvezza, convenientemente situato in fondo alla nostra strada»).

SE UN VOLUME completo di tutte le liriche di Wyatt-Benge sarebbe dovuto più che auspicabile, i brevi passaggi riportati in *Side by Side* invogliano a leggere i diari di Alfie, popolati da una galleria di ritratti di expat britannici, nonne galiziane, venditori ambulanti africani, modelle americane che giocano a ping pong per abbronzarsi meglio («I loro seni, scoperti, sono marroni in modo uniforme, come marshmellow al caffè. Non si muovono molto quando le ragazze colpiscono la palla. Sconcertante»).

Nella prefazione al volume Jarvis Cocker, oltre a raccontare divertenti aneddoti personali che lo legano alla scoperta di Robert Wyatt, sottolinea la scottante attualità del contenuto politico delle sue canzoni («Un'enciclopedia dei crimini del capitalismo») e il ruolo di Alfie nel documentare i piccoli momenti di bellezza per cui vale la pena continuare a lottare. Quella di Alfie e Robert è una visione del mondo umanista globale e particolare, scrive Cocker, e la loro opera testimonia il lavoro necessario per mantenere salda una relazione con il passare degli anni: il socialismo come scelta di vita anziché come mero credo.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Artchipel Orchestra & Phil Miller - Truly Yours - Musica Jazz - N. 838 - Settembre 2020



ARTCHIPEL ORCHESTRA & PHIL MILLER

TRULY YOURS



TUTTI INSIEME
(IN ORDINE SPARSO)
Marco Fior, Marco Mariani, Michele Marrano, Alberto Bolettieri, Rudi Manzoli, Andrea Ciceri, Germano Zenga, Rosarita Crisafi, Alberto Zappalà, Carlo Nicita, Stefano Montaldo, Luca Pedeferri, Andrea Serino, Luca Gusella, Giuseppe Gallucci, Gianluca Alberti, Stefano Lecchi, Naima, Faraò, Serena Ferrara, Francesca Sabatino, Francesco Forges, Fernandino Faraò.

*Dopo "**Play Soft Machine**", che allegammo alla rivista nel 2014, **Musica Jazz** torna a pubblicare un nuovo lavoro dell'orchestra diretta da **Fernandino Faraò** e questa volta dedicato alle musiche di **Phil Miller**, che con Artchipel aveva già collaborato nel 2011.*

di CLAUDIO BONOMI
foti di PAOLO ARALDI

Delivery, Matching Mole, Hatfield and the North, National Health, In Cahoots.

Nomi che evocano per ogni appassionato delle musiche di Canterbury paesaggi sonori indescrivibili, sempre sospesi tra tradizione melodica, *progressive*, jazz e avanguardia. Tra gli artefici di quei paesaggi figura Phil Miller, raffinato virtuoso della chitarra elettrica e compositore, scomparso nell'ottobre del 2017 a soli 68 anni. Un musicista dallo stile non omologabile descritto efficacemente da Jonathan Coe, fan *ante litteram* di Canterbury e dintorni, nel suo ultimo romanzo *Middle England* attraverso le parole del protagonista Benjamin Trotter che rivela a un'intervistatrice quanto la freschezza e l'originalità combinate a un ripensamento completo della forma della musica degli Hatfield and the North e di Phil Miller siano stati determinanti nel decidere di diventare uno scrittore.

Nonostante la complessità delle trame con continui cambiamenti di metro e di chiave, le composizioni di Miller, chiarisce Coe/Trotter, risultano davvero orecchiabili, piacevoli. Un equilibrio perfetto tra ricerca sonora e ricchezza melodica. Sta proprio qui la magia di Miller, musicista lontano anni luce dallo stereotipo del chitarrista rock, quasi da apparire un semplice gregario, ma, allo stesso tempo, sempre essenziale e determinante nell'architettura del suono sin dai tempi dei Delivery, il suo primo gruppo creato nel 1966 a soli 17 anni con il fratello Steve al piano e voce, Pip Pyle alla batteria e Jack Monck al basso. Una magia che l'Artchipel Orchestra, collettivo milanese guidato dal batterista, compositore e direttore d'orchestra Ferdinando Faraò, ha riacceso con «*Truly Yours*», il cd che trovate questo mese allegato a *Musica Jazz.*

«QUESTO ALBUM COMPLETA UN CICLO DURATO NOVE ANNI, INIZIATO NEL 2011 CON IL LAVORO SULL'ALBUM *"NEVER ODD OR EVEN"* E PROSEGUITO FINO A OGGI»

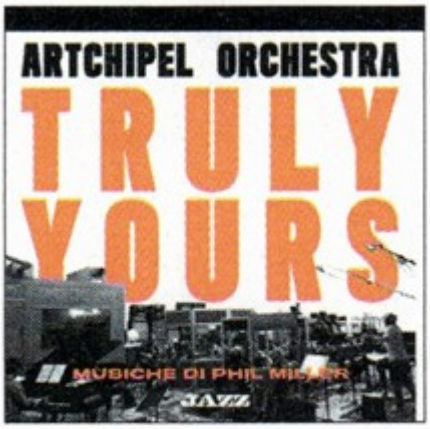
L'album contiene sette composizioni che interessano diverse fasi della carriera del musicista - compositore inglese e spaziano dagli inizi degli anni Settanta con, per esempio, *Nan True's Mole* e *Calyx* (periodo Matching Mole e Hatfield and the North) alla seconda metà degli anni Ottanta con *Second Sight* e *Truly Yours* (periodo In Cahoots). L'Artchipel non è nuova a questo tipo di operazioni avendo in passato già esplorato e riarrangiato composizioni di musicisti e gruppi del *progressive* e del jazz britannico. Molti ricorderanno, per esempio, l'album «*Ferdinando Faraò & Artchipel Play Soft Machine*» allegato al numero di settembre 2014 di *Musica Jazz*.

«Questo nuovo lavoro - esordisce Faraò - rappresenta un po' la chiusura di un cerchio in quanto il primo contatto con Phil avvenne nel 2011 in occasione della lavorazione di «*Never Odd Or Even*», il primo album dell'Archipel Orchestra. Allora Phil fu molto felice di partecipare al progetto e registrò le sue parti di chitarra in due brani di Alan Gowen, *Arriving Twice e Shining Water*, mentre declinò l'invito a contribuire a un brano di Dave Stewart (*Tenemos Road*, dal primo omonimo album dei National Health, *ndr*). Poi ci fu la grande occasione mancata di suonare insieme all'edizione 2014 di Fasano Jazz. Su invito del direttore artistico Domenico De Mola, l'Artchipel avrebbe dovuto suonare due set: uno dedicato alle musiche di vari gruppi della scuola di Canterbury con Miller ospite e uno

dedicato a quelle dei Soft Machine con ospiti Keith Tippett e Julie Tippetts. Purtroppo all'ultimo, a causa di un improvviso problema di salute, Miller dovette dare forfait. Da allora, siamo rimasti in contatto con la promessa reciproca di combinare qualcosa insieme tanto che Miller aveva più volte espresso il suo gradimento riguardo al fatto che vi fossero delle versioni delle sue composizioni per orchestra o per grandi organici.

Quando hai deciso di dedicare un intero album alle composizioni di Miller?

A dire la verità, mi è sempre frullata in testa l'idea di fare qualcosa. Forse in ragione di quella mancata occasione nel 2014. Però non vorrei definire questo lavoro un omaggio. E non si tratta nemmeno di un'operazione nostalgia. Si è trattato semplicemente di completare un ciclo durato nove anni e iniziato nel 2011, quando l'Artchipel ha cominciato a lavorare all'album «*Never Odd Or Even*», e proseguito, negli anni successivi, con gli album dedicati alle musiche dei Soft Machine e di Lindsay Cooper. Ecco, «*Truly Yours*» va inquadrato in questo contesto e, dunque, non c'è nulla di celebrativo e, soprattutto, nessuna volontà di autocompiacimento. Il nucleo centrale resta sempre la musica.



LARGO SPAZIO AI SOLISTI

«in questo album – racconta il leader Ferdinando Faraò – non ci sono molte parti collettive o frutto di improvvisazioni, ma sono i solisti ad essere quasi sempre in primo piano».

Come hai scelto i brani di «*Truly Yours*»?

L'idea primaria è stata quella di offrire all'ascoltatore una panoramica, la più vasta possibile, dell'opera musicale di Miller con l'intento di valorizzarne le peculiarità come compositore. Ho quindi scandagliato l'intera sua produzione e nella selezione dei brani mi ha aiutato molto Alessandro Achilli. Ovviamente, la scelta è caduta su quelli che si prestavano meglio a una rilettura in chiave jazzistica e a un arrangiamento per big band. Ma devo dire che poi, alla fine, a prevalere è stato il gusto personale. Quando poi il progetto era già in fase di maturazione è arrivata la possibilità offerta dal sito Phil Miller - The Legacy (philmillerthelegacy.com), curato dalla moglie di Miller, Herm Mew, e da suo figlio Kyle, di poter fruire liberamente degli spartiti delle composizioni che figurano in «*Truly Yours*». Non tutti, per la verità: per esempio, lo spartito di *God Song* non era ancora stato caricato sul sito e, quindi, dovemmo richiederlo direttamente a Herm e a Kyle che lo fornirono senza problemi, dimostrando una grande sensibilità e generosità. La stessa generosità di Phil che, prima di morire, dette disposizione di creare il sito in questione dal quale chiunque potesse ascoltare e scaricare gratuitamente l'intera sua discografia. Una dimostrazione di grande prodigalità assolutamente non comune, che fa capire lo spessore di Miller sia come musicista, sia come uomo. Si tratta di un sito che consiglio a tutti di visitare in quanto è funzionale esclusivamente alla musica con nessuno intento celebrativo: ogni brano è raccontato e «radiografato» da Miller con osservazioni su strutture formali, strutture armoniche, scale, aspetti ritmici. Note che mi hanno aiutato moltissimo nel creare gli arrangiamenti.

Se dovessi descrivere la grandezza di Miller come chitarrista e compositore a una persona che non conosce i suoi lavori, come lo racconteresti?

Miller era caratterialmente un tipo schivo cui non piaceva mettersi in mostra. Direi, un antidivo per antonomasia. Anche il suo modo di suonare, quasi rannicchiato su se stesso, era in qualche modo sintomatico di una personalità complessa con un approccio mai autoreferenziale. A livello musicale, lo definirei un instancabile ricercatore dal punto di vista armonico. E questo si comprende benissimo leggendo proprio le sue dettagliatissime note che accompagnano i brani, dove arriva ad indicare percorsi armonici assolutamente inediti.

Per esempio in *Calyx*, una delle sue composizioni-manifesto, indica una serie di scale nominate in base ai canoni dell'armonia jazz e altre le definisce semplicemente *unnamed* (senza nome) in quanto non codificate da nessuno. Sono scale che non si trovano nemmeno nei trattati fondamentali di armonia del Novecento come quelli di Vincent Persichetti o Nicolas Slonimsky. L'armonia è stata, dunque, il centro di gravita della sua attività come compositore e da ciò è scaturito un linguaggio chitarristico assolutamente originale e innovativo.

Passiamo quindi ad analizzare il nuovo lavoro dell'Artchipel brano per brano.

Si inizia con *Above & Below*, composizione che fece la sua prima apparizione ufficiale nell'ultimo lavoro di Alan Gowen, «*Before A Word Is Said*» pubblicato nel 1982, e che venne ripresa da Miller in diversi contesti, diventando quasi un obbligato nei concerti degli In Cahoots.

Esatto. È un brano di forte impatto che si sviluppa in crescendo e raggiunge il climax con un'improvvisazione collettiva con tutti i fiati dell'orchestra in primo piano. Un'improvvisazione che anticipa lo svolgimento del tema. È, dunque, un brano anomalo a livello strutturale in quanto il tema non viene suonato all'inizio, ma alla fine. Si tratta di una *overture* perfetta a «*Truly Yours*».



Fernandino Faraò

Restando negli anni Ottanta e al periodo degli In Cahoots, formazione dove Miller è stato leader e principale compositore, hai scelto due brani tratti da loro primo album «*Cutting Both Ways*» del 1987.

Esatto, e si tratta di *Second Sight* e di *Eastern Region*. Il primo è un brano jazz con la ritmica che va in quattro, in pratica uno *swing*. Lo schema è quello classico con il terna e l'alternanza degli assolo. A tal proposito, in questo album non ci sono molte parti collettive o frutto di improvvisazioni, ma sono i solisti ad essere quasi sempre in primo piano. In questo caso, gli assolo sono firmati da Germano Zenga al sax tenore e da Luca Gusella al vibrafono, che hanno dovuto affrontare una prova molto impegnativa in quanto i giri armonici di *Second Sight* sono davvero ostici. Il mio consiglio ai solisti, dopo aver attentamente ascoltato l'originale in cui l'assolo è eseguito da Elton Dean, è stato quello di «costruire» le loro parti non basandosi sugli accordi ma seguendo una sorta di «second line» rappresentata dal tema lasciato sottotraccia. Per quanto riguarda *Eastern Region* le voci, come tradizione dell'Artchipel, giocano un ruolo di primo piano. Voci che non ci sono

nella composizione originale. A parte questo, la struttura dell'arrangiamento rispecchia abbastanza fedelmente quella genuina creata da Miller.

***Truly Yours*, brano che dà il titolo all'album, proviene sempre dal repertorio In Cahoots e precisamente da «*Split Seconde*» del 1988.**

Sia il brano, sia il titolo mi sembravano ideali per onorare il genio di Miller. e, come la maggioranza delle composizioni del chitarrista del periodo In Cahoots in particolare, si prestava benissimo a una rilettura in chiave jazzistica anche di tipo ortodosso.

Un altro gruppo di brani risale ai gruppi «storici» di Miller, Matching Mole e Hatfield and the North. Dal secondo album dei Matching Mole, «*Little Red Record*» del 1972 prodotto da Robert Fripp, hai scelto *Nan True's Hole* e *God Song*.

L'ARMONIA È SEMPRE STATA IL CENTRO DI GRAVITÀ DELL'ATTIVITÀ DI PHIL MILLER COME COMPOSITORE

Il primo brano è caratterizzato da un riff ossessivo, che ho trascritto in quanto lo spartito della composizione non era ancora disponibile sul sito. È una composizione di forte tensione, scandita da una voce recitante che legge il testo originale del brano, scritto da Robert Wyatt. Anche in questo caso ci siamo attenuti alla versione originale dei Matching Mole. *God Song* è, invece, l'unica composizione in «*Truly Yours*» che è stata arrangiata da Francesco Forges, flautista, compositore e docente, ma anche cantante. Sono molto contento che Francesco sia tornato a collaborare con l'Artchipel e credo che in *God Song* abbia fatto un ottimo lavoro, contribuendo a valorizzare le intricate linee vocali che la caratterizzano, interpretate alla perfezione della voce solista Serena Ferrara. Serena è una presenza storica dell'Artchipel e gioca sempre un ruolo determinante nelle cosiddette *circle songs*, i momenti di improvvisazione collettiva delle voci.

Dal repertorio degli Hatfield and the North hai invece scelto *Calyx*, brano che appare nell'omonimo album di debutto della band risalente al 1974.

È un brano meraviglioso, caratterizzato da una notevole complessità intrinseca, che non poteva mancare in questo lavoro. Qui le voci, che sono da sempre un vero e proprio «marcatore» del *sound* dell'orchestra, sono ancora una volta protagoniste con Naima Faraò che canta la melodia eterea e irregolare della *ballad* e con Francesco Forges che dialoga con il sax baritono di Rosarita Crisafi. Un dialogo astratto e atonale al quale aggiunge colore il flauto di Carlo Nicita che sottolinea ed enfatizza la struttura armonica del brano. Le composizioni di Miller si caratterizzano per un apparato melodico fortissimo e, dunque, anche rispetto ai progetti precedenti dell'Artchipel, in «*Truly Yours*» vi è una presenza ancora più diffusa e importante delle parti vocali in tutti i brani dell'album.



Melodie apparentemente semplici da suonare o da cantare, ma che presentano notevoli difficoltà per chi le esegue. Per esempio, in *Calyx* ci sono degli intervalli davvero impegnativi da affrontare. Riguardo proprio al ruolo delle voci nel contesto dell'orchestra, nel corso degli anni c'è stata anche una reale evoluzione qualitativa: oggi non si soffermano più solo alla sottolineatura di alcuni passaggi tematici, ma contribuiscono a tutto lo sviluppo compositivo, interagendo con le parti strumentali e nelle improvvisazioni anche a livello estemporaneo o a chiamata. In questo senso, si sono rivelati molto preziosi gli insegnamenti di Adam Rudolph, compositore americano con il quale abbiamo collaborato e che ha sviluppato un sistema compositivo assolutamente innovativo chiamato *Cyclic Verticalism*. Si tratta di un metodo basato su cicli ritmici legati alla tradizione africana e indiana.

Com'è ormai tradizione, infine il cd si chiude con un tuo brano. Questa volta è *Esprit merveilleux*.

È nato istintivamente. Ero seduto al pianoforte e immaginavo di suonare davvero con Miller. In realtà non c'è alcun riferimento alle musiche del chitarrista inglese ma, riascoltandoo, ho trovato che si armonizzasse perfettamente con il resto. E che c'era una sorta di filo rosso che lo collegava alla narrazione musicale di «*Truly Yours*».

Quando prevedi di portare questo nuovo lavoro dell'Artchipel in concerto?

Il periodo, come sappiamo, non è certo tra i più favorevoli alle esibizioni dal vivo. La prima data utile potrebbe essere intorno alla fine di ottobre, in occasione della nuova edizione di JazzMi. Incrociamo le dita!

Claudio Bonomi

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Speciale Canterbury - Part 2 - Prog Italia - Gennaio-Febbraio 2019

SPECIALE CANTERBURY



Article complet (PDF)

Prosegue lo speciale sulla scena di Canterbury, nato come tesi presentata al conservatorio di Frosinone. La storia raccontata ha un occhio di riguardo per lo spirito jazz, innestato su quello canterburiano, "diverso" da ogni altra commistione.

Testo: **Alberto Popolla**
Storie aggiunte: **Guido Bellachioma**



SECONDA PARTE

IN THE LAND OF GREY AND PINK

Il fascino di THIRD, inizio e fine di un percorso...

THIRD esce il 6 giugno 1970, quando i **Soft Machine** da due mesi sono diventati definitivamente un quartetto. Il sassofonista **Elton Dean** entra nel gruppo, unico superstite della sezione fiati che contribuisce a registrare questo doppio 33 giri, mentre gli altri abbandonano. D'altronde sono molte le difficoltà per suonare dal vivo con un organico così allargato, visto che include anche **Lyn Dobson**, sassofoni e flauto, **Marc Charig**, cornetta, **Nick Evans**, trombone.

Il disco, a detta di pubblico e critica, rappresenta l'apice della creatività del gruppo; quattro brani su altrettante facciate: uno composto da **Robert Wyatt** – e suonato quasi interamente da solo, l'affascinante *Moon In June* – uno da **Hugh Hopper** e due da **Mike Ratledge**. Il sound è nettamente più orientato verso il jazz-rock e la sperimentazione, il minimalismo di Terry Riley e certe atmosfere alla Frank Zappa. Soprattutto è in netta minoranza l'elemento pop, persino l'uso della voce è limitato a *Moon In June*, preludio alla separazione che avverrà poco tempo dopo. Proprio questa composizione di Wyatt, così lontana dall'approccio maggiormente tecnicistico degli altri brani e ricca d'inquietante vaghezza, è l'elemento che più distingue un album splendido. Molti considerano THIRD la "risposta" inglese a BITCHES BREW di Miles Davis, uscito il 30 marzo. La copertina, decisamente più "irreggimentata" delle precedenti, fornisce subito il segnale dei cambiamenti musicali avvenuti ben prima di ascoltare le composizioni; la grafica è curata da **John Hays**, che collaborerà coi Softs anche per i successivi FOURTH (1972) e FIFTH (1972). Il titolo è stato elaborato da quello originariamente ideato a mano, il nome del gruppo nella versione inglese è scritto in carattere tipografico Cinema, sostituito in quella americana dal Franklin Gothic. L'immagine interna, opera del tedesco Jurgen D. Ensthaler, vede i musicisti "stravaccati" in una camera da letto: la foto è stata scattata nella sua casa berlinese. Il suono è curato dai fonici Andy Knight (Deep Purple, Juicy Lucy, Golden Earring) e Bob Woolford (Barre Phillips, Evan Parker, Derek Bailey), mentre la produzione è della band. La conclusiva e lunga *Out Bloody Rageous* (19'), firmata da Ratledge, sarà inclusa nel loro album del 2018, HIDDEN DETAILS, anche se in due sezioni *Intro* e *Part 1*, insieme comunque più corte dell'originale.



FRANK HABICHT

Tra la fine del 1967 e il 1970 i Soft Machine passano da vivere in comune alla decisione di escludere Wyatt.











PROG
SECONDA PARTE

John Hays è il grafico di THIRD (a sinistra), FOURTH (a destra) e FIFTH. Sotto Daevid Allen (Roma, 17 aprile 2008), Didier Malherbe.

Daevid Allen e Gilli Smyth, poi ristampato come Gong – che uscirà nel marzo del 1970 in Francia, MAGICK BROTHER; l'artwork della copertina viene curato direttamente da Allen, mentre le immagini sono dei fotografi francesi Christian Rose (copertine per Pretty Things, Pink Floyd/*Nile Song*, Steve Lacy e John McLaughin, però fornisce la foto anche per il 45 giri *Quel poco che ho* di Al Bano, 1969) e Guy Lequerrec (appartenente all'Agenzia Magnum).

La magia dei primi Gong

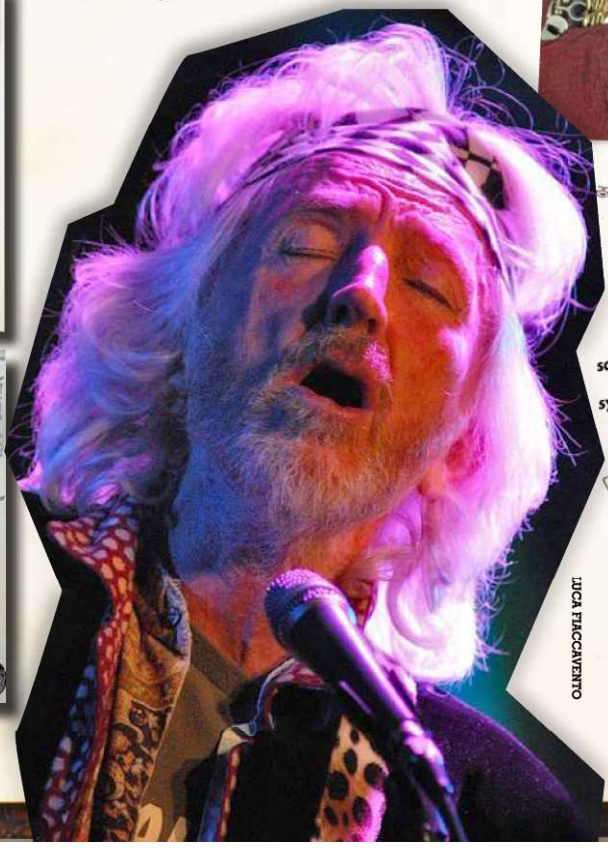
Intanto gli altri membri della compagnia continuano le loro attività. **Daevid Allen** riesce alla fine a consolidare per i suoi **Gong** la line-up: **Didier Malherbe** al sassofono contralto e al flauto, la sua compagna **Gilli Smith** al "soffio spaziale", **Christian Tritsch** alla chitarra e al basso, **Rachid Houari** alla batteria e alle percussioni (muore nel 1973 dopo l'incisione di THE FLYING TEAPOT, primo capitolo della trilogia RADIO GNOME INVISIBLE). A settembre inizia le registrazioni del suo primo Lp – a nome

«I Soft Machine con Third perdono la verginità canterburiana abbracciando la religione jazz-rock»











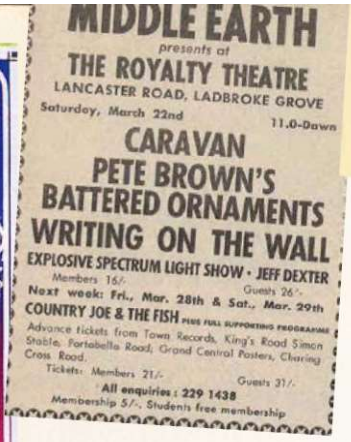
LUCA FIACCAVENTO

IN THE LAND OF GREY AND PINK

Tra doppi sensi e romanticismo

I **Caravan** pubblicano nel settembre del 1970 il loro secondo album, IF I COULD DO IT ALL OVER AGAIN, I'D DO IT ALL OVER YOU, registrato a febbraio, nel quale partecipa, come ospite, **Jimmy Hastings**, flautista e sassofonista, fratello di Pye, loro chitarrista. La produzione è di **Terry King**, che sostituisce **Tony Cox** (Camel, Yes, Family, Trees, Spirogyra), presente nel primo omonimo disco (1969). King nel 1971 fonda la Kingdom Records e diventa il manager del gruppo; il contratto con lui dura fino all'agosto 1974. La copertina è curata da David Jupe (Steamhammer) mentre la foto che li ritrae immersi nel verde di Holland Park a Londra è di Richard Bennett Zeff (Free, Fairport Convention, Sandy Denny), già nel disco di esordio l'anno precedente. Sono presenti lunghe suite, improvvisazioni jazzistiche e brani pop tra atmosfere morbide e accelerazioni distorte. È il preludio al capolavoro IN THE LAND OF GREY AND PINK (aprile 1971), ritenuto, appunto, il loro miglior album: sicuramente è uno dei dischi fondamentali della scena di Canterbury e del rock inglese in generale.







Nel biennio ('70/71) i Caravan attraversano un vero e proprio stato di grazia.

IN THE LAND è l'album perfetto dell'iniziale spirito canterburiano.

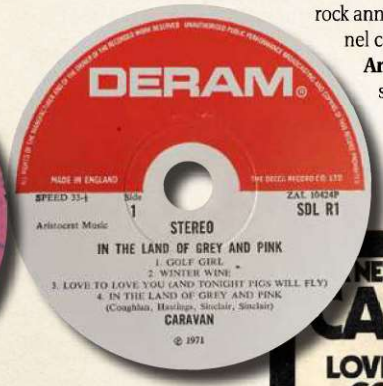
Il lato B è occupato dalla suite *Nine Feet Underground*, divisa in otto movimenti (forse il più popolare brano canterburiano, sebbene **Dave Sinclair**, autore principale, l'abbia definita "*un viaggio tipicamente giovanile*", composta mentre viveva in uno scantinato); la facciata A ha quattro tipiche pop song in stile Caravan. "*In questa opera il* jazz-rock *fa da accompagnamento a un viaggio onirico-musicale sviluppato da testi con elementi fantasy e favolistici*"[1] con un "*travolgente finale che unisce elementi di jazz, di psichedelia e di hard rock*"[2]. La produzione per la prima volta è di **David Hitchcock**, che è dietro anche a dischi di Genesis, Camel, Curved Air, Renaissance, Marillion, Pink Fairies, East of Eden, Mellow Candle. Il disegno di copertina (una delle icone del rock anni 70 e che per tanti ha Tolkien nel cuore) è opera di **Anne Marie Anderson**, morta di overdose a soli 24 anni. Ricorda **Richard Sinclair**: "*La copertina è stata realizzata da una giovane studentessa. Noi musicisti non la conoscevamo in quanto era stata contattata da Terry King, il nostro manager. Tutti noi Caravan abbiamo subito amato quel disegno. La mia canzone* In The Land Of Grey And Pink *è stata scelta come titolo del nostro terzo album perché si adattava meglio a raccontare una storia, quella del posto dove vivevamo: Canterbury. L'idea proveniva dal colore dei cieli nel tramonto invernale sopra la nostra città, quando provavano tutti i giorni per prepararci alla registrazione*". La bravissima pittrice inglese nel 1971 realizza anche le illustrazioni dei lavori d'esordio dei Fuchsia (folk prog dalla vena psichedelica) e del supergruppo Stud (rock blues duro, con la presenza di membri dei Taste, Family e Blossom Toes); la grafica è di Joe McGillicuddy per l'agenzia ROC Advertising.

Questo periodo vede il fiorire deciso di produzioni discografiche e concerti dei gruppi canterburiani.

Tiro al bersaglio con la luna

Kevin Ayers allestisce il **Whole World**, formato da un giovanissimo **Mike Oldfield** alla chitarra elettrica e al basso, **Mick Fincher** alla batteria, sempre **David Bedford** al piano e agli arrangiamenti, **Lol Coxhill**, esponente della scena improvvisativa inglese, già membro dei **Delivery** e sorta di "nomade" musicale al sassofono. SHOOTING AT THE MOON (registrato tra aprile e settembre 1970 agli Abbey Road Studios, edito a ottobre) alterna alcune tra le migliori canzoni di Ayers – *May I?*, *Clarence In Wonderland*, *Red Green And You Blue* – a lunghe esplorazioni strumentali – *Pisser Dans Un Violon*, *Underwater*. Il brano *Shooting At The Moon* è una riproposizione della vecchia *Jet Propelled Photograph*, che faceva parte dei demo registrati nel 1967 con i Softs. Peter Mew (Pink Floyd/UMMAGUMMA, Syd Barrett, Deep Purple), allora capo degli ingegneri audio degli studi, cura il suono, dopo averlo già fatto nell'esordio solista di Kevin, JOY OF A TOY (1969) e su UMMAGUMMA dei Pink Floyd (1969). La produzione è di **Peter Jenner**, anche importante manager (Pink Floyd, Roy Harper, Kevin Coyne, Clash, Billy Bragg), mentre la copertina è di Tomas Lipps/Tom Fu (che collabora ai pri-









Caravan nel 1970.

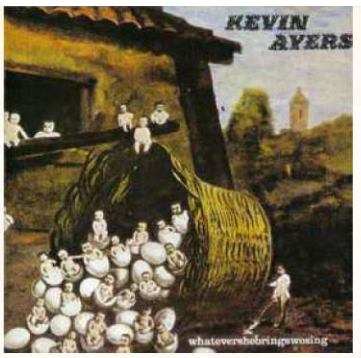


I Caravan immersi nel verde di Holland Park a Londra.

Note
1. It.wikipedia.org/wiki/Caravan_(gruppo_musicale)
2. Ibid.

mi due capitoli della trilogia RADIO GNOME INVISIBLE dei Gong). François Gorin, ex giornalista di «Rock & Folk» e molto vicino ad Ayers, scrive nel 2013 dopo la morte di questo aggraziato menestrello fuori da ogni schema, persino da quelli praticamente inesistenti della scena di Canterbury: "*Se il regno del pop britannico fosse stato come il Paese delle Meraviglie di Alice, purtroppo esistente solo nella nostra immaginazione, il personaggio più confacente a Kevin Ayers sarebbe stato senza dubbio il Ghiro, che mentre dorme viene infilato nella teiera dalla Lepre Marzolina e dal Cappellaio Matto. Sembrava sempre stupito del mondo intorno, persino dalla sua musica. La sua nonchalance non ha mai smesso di supportare un talento musicale proteiforme*".

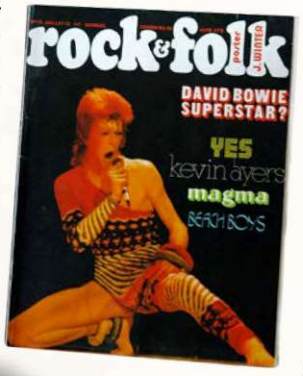
Il 1970, nonostante la morte di Hendrix, Morrison e Joplin, è un anno eccezionale per le musiche giovanili, soprattutto in ambito rock, ma non deve essere trascurato l'enorme successo di Miles Davis con BITCHES BREW, uscito proprio nell'aprile del 1970, e che aprirà il fecondo filone del jazz-rock. In questo fermento i musicisti di Canterbury sembrano trovarsi a proprio agio recitando, nel caso soprattutto dei Soft Machine, un ruolo di primo piano, sia in ambito propriamente pop rock che anche in quello jazzistico con THIRD.







WHATEVERSHE BRINGSWESING, poster Hendrix/Soft Machine americano, Robert Wyatt.



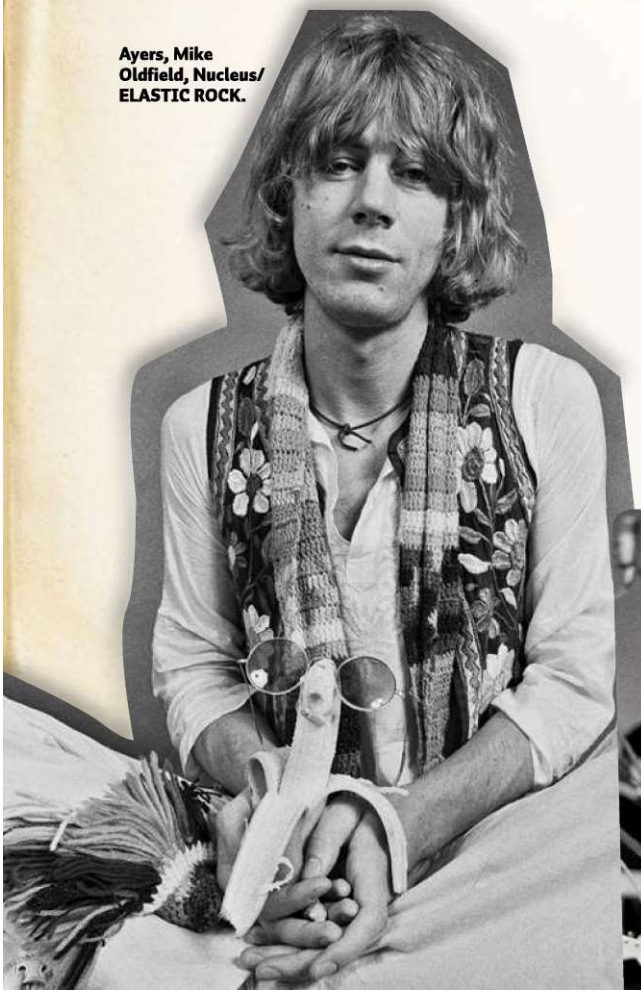
Robert e le contaminazioni jazz

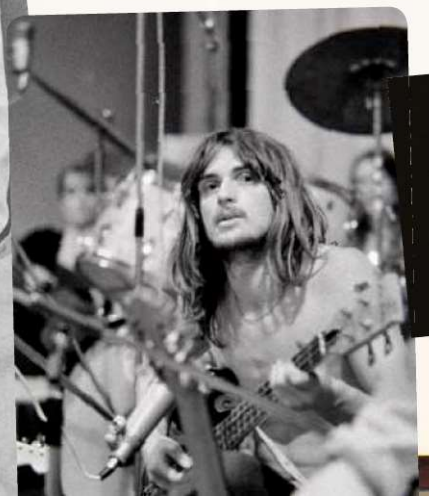
E proprio al jazz, suo amore adolescenziale, che Wyatt prova a fare riferimento con il primo lavoro solista, THE END OF AN EAR, pubblicato nel dicembre 1970 e da lui prodotto in modo assolutamente non convenzionale.

La registrazione di THIRD aveva lasciato molte tensioni all'interno dei Soft Machine con Wyatt che si sentiva isolato dal resto del gruppo[3]. Decide così di preparare un album dove potersi liberamente esprimere e mettere a frutto tutta una serie di idee e suggestioni, derivate dalle numerose frequentazioni con musicisti di estrazione jazzistica. Sulla copertina scrive: "*Robert Wyatt, cantante pop disoccupato (attualmente alla batteria nei Soft Machine)!*". In realtà, anche qui, il jazz è fonte di ispirazione ma l'approccio è decisamente libero da cliché e confini prestabiliti, una sorta di "*innovative mix of free jazz, rock and avant-garde music with liberal use of his signature vocal experiment*"[4]. Importanti sono i musicisti che partecipano alla registrazione, con Elton Dean troviamo **Dave Sinclair** all'organo, musicista non proprio vicino ad ambiti sperimentali e/o jazzistici. Rilevanti per lo spirito dell'album i personaggi a cui è dedicato l'album, in un modo o nell'altro riferiti alla scena di Canterbury: *To Caravan and Brother Jim* (Caravan e Jimmy Hastings), *To the Old World* (The Whole World di Kevin Ayers con cui Wyatt talvolta suona), *To Oz Alien Daevyd, and Gilli Smyth* (David Allen e Gilli Smyth), *To Saintly Bridget* (Bridget St John), *To Carla, Marsha and Caroline/For Making Everything Beautifuller* (Carla Bley, Marsha Hunt e Caroline Coon, la terza avrà importanza notevole nella vita di Wyatt), *To Mark Everywhere* (dedicata al fratellastro Mark Ellidge, che suona il piano nel disco), *To Nick Everyone* (Nick Evans). Tra i musicisti ci sono Marc Charig e **Neville Whitehead**, contrabbassista, bassista e liutaio neozelandese, che proviene dal sestetto di Keith Tippet/DEDICATED TO YOU, BUT YOU WEREN'T LISTENING, suona nei Just Us di El-



Ayers, Mike Oldfield, Nucleus/ ELASTIC ROCK.







Note

3. M. King *Falsi Movimenti*, cit., pag. 80
4. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, cit., pag. 213

IN THE LAND OF GREY AND PINK


Ian Carr/ Nucleus.

ton Dean e collabora con gli Isotope del chitarrista Gary Boyle (Trinity di Brian Auger).
Il brano più conosciuto, si fa per dire, è una riproposizione, in versione molto libera, di *Las Vegas Tango* del jazzista **Gil Evans**, divisa in due parti.
Con BITCHES BREW, THIRD, ELASTIC ROCK dei **Nucleus** del trombettista Ian Carr, la commistione tra jazz e rock incontra il favore del pubblico e dei musicisti su entrambe le sponde. È soprattutto in Inghilterra, a Londra in particolare, che l'incontro tra jazzisti e rocker, pur se anomali e sperimentali, produce una serie di progetti e lavori di notevole interesse, segnando ancora di più le vicende e le musiche dei canterburiani, che di questi incontri ne saranno i protagonisti, soprattutto dal lato Soft Machine.


Ian Carr/ Nucleus.

GIOVANNI COCCIA

L'energia di Tippett

È di questo momento creativo l'esperimento **Centipede**, portato avanti da **Keith Tippett**, pianista jazz al quale i Soft Machine avevano preso la sezione fiati del suo sestetto. Centipede non è un supergruppo ma una vera e propria orchestra di 50 elementi con all'interno jazzisti sudafricani e inglesi, Robert Wyatt, Elton Dean, musicisti della scena blues londinese, prog e di estrazione classica (soprattutto violini e violoncelli). L'album SEPTOBER ENERGY, registrato a giugno e uscito nell'ottobre 1971 per la Neon Records (fonico Mike Thompson, già con i Web del tastierista Dave Lawson, poi nei Greenslade) con la copertina dei fratelli **Martyn** e **Roger Dean**, rappresenta per certi versi l'utopia di una musica totale, priva di barriere e inclusiva, con all'interno suggestioni free, ritmi africani ed estetiche radicali. È un tentativo che non avrà lunga vita, ma influenzerà una parte dell'ambiente londinese, tra cui ovviamente i musicisti di Canterbury e anche altri esponenti del progressive inglese, primi fra tutti i King Crimson, non a caso **Robert Fripp** appare come produttore del disco (d'altronde ha grande stima per Tippett, che suona in ISLANDS del Re Cremisi, uscito a novembre in quello stesso anno, dopo aver partecipato nel 1970 a IN THE WAKE OF POSEIDON e LIZARD). Tippett già a gennaio 1971 aveva avuto la sua commistione con i Soft Machine, registrando DEDICATED TO YOU, BUT YOU WEREN'T LISTENING, titolo di un brano di Hugh Hopper (apparso nel 1969 su VOLUME TWO dei Softs). La splendida copertina è realizzata da Martyn e Roger Dean; la produzione è del sassofonista Pete King, che insieme a Ronnie Scott il 30 ottobre 1959 aveva aperto a Londra il Ronnie Scott Jazz Club, uno dei templi musicali europei. Ovviamente la versione stravolge completamente il brano originale e Robert Wyatt è presente in alcune parti alla batteria. Proprio in questo album è inclusa *Green And Orange Night Park*, che costituisce la sezione finale della suite *Septober Energy*, divisa in quattro parti.

Instancabile Wyatt e la sua uscita dai Soft Machine

Wyatt è certamente l'elemento più "vivace" di tutta la scena canterburiana. Avvia diverse collaborazioni, sospese al confine tra jazz e rock, con i sassofonisti **Gary Windo** e **Trevor Watts,** il batterista **John Stevens** e registra con Daevid Allen (BANANA MOON, dove c'è *Memories* di Hugh Hopper,

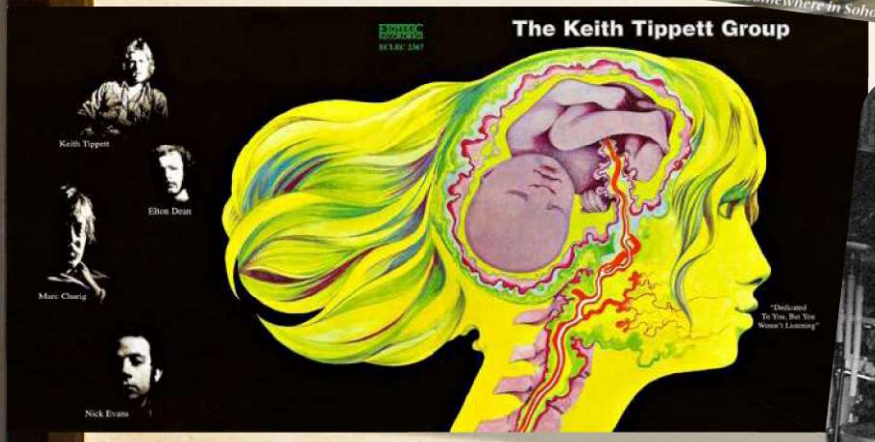
«Esiste una scena canterburiana prima di Third e un'altra, diversa, dopo Third. Quel disco ha cambiato molte cose»







Il doppio SOMEWHERE IN SOHO (2004) è stato registrato al Ronnie Scott, un mese e mezzo prima dell'uscita di THIRD, qui contenuto integralmente. In basso a destra Keith Tippett.





GIOVANNI COCCIA



ROBERTO MASOTTI







già in scaletta coi Wilde Flowers nel 1966 e incisa dai Soft Machine nei demo 1967, editi in moltissime edizioni tra cui FACES AND PLACES Vol. 7 e JET-PROPELLED PHOTOGRAPHS. Robert è presente anche su WHATEVERSHEBRINGSWESING di Kevin Ayers del gennaio 1972), ma l'elenco delle collaborazioni di Wyatt è lunghissimo e va da alcuni concerti dei **Gong** (con Kevin Ayers in formazione) a Paul Bley, Gary Burton, Terje Rypdal, Mongezi Feza e Dudu Pukwana.

Queste numerose partecipazioni sono anche il sintomo di una situazione difficile che Wyatt vive all'interno dei Soft Machine, dove è ormai in minoranza rispetto all'asse Ratledge-Hopper, sempre più orientata verso una musica strumentale, maggiormente vicina al jazz-rock che alla psichedelia o al pop stralunato dei primi tempi. Il quarto Lp dei Softs, FOURTH, pubblicato nel gennaio 1971, vede la presenza di Wyatt solo alla batteria e per la prima volta non c'è nessun brano cantato. Peraltro la musica effettivamente vira verso altri lidi, caratterizzata da "*brevity of thematic materials, and a greater emphasis on improvisation*"[5]. È l'ultimo atto prima della definitiva separazione. Robert Wyatt lascia il gruppo e si avvia a formare un nuovo progetto che comunque richiamerà nel nome proprio il gruppo da cui è appena uscito.



A sinistra Terje Rypdal, a destra Caroline Coon.

L'idea fissa di scambiare ruoli e gruppi

I Matching Mole, omofonia con l'ironica traduzione francese di Soft Machine, Machine Molle, si formano nel 1971, contemporaneamente al primo cambio di formazione dei Caravan. Quasi in una sorta di cammino parallelo, anche il gruppo fin lì più stabile della scena di Canterbury, dopo il successo del terzo album, IN THE LAND OF GREY AND PINK, così come era successo ai Soft Machine dopo THIRD, entrano in crisi. Nell'agosto 1971 l'organista **Dave Sinclair**, che non a caso aveva già collaborato con Wyatt in THE END OF AN EAR, lascia i Caravan ed entra a far parte del nuovo progetto dell'ex Softs.

E continuando con i parallelismi, a sostituire Sinclair nei Caravan subentra **Steve Miller**, già nei Delivery e fratello del chitarrista **Phil Miller**, anche lui nei Matching Mole. È questo il periodo dove le strade cominciano a separarsi ma anche a intrecciarsi in modo curioso. I Delivery, oltre a "fornire" i fratelli Miller, daranno il batterista Laurie Allan (che aveva rimpiazzato Pip Pyle) ai Gong e, come abbiamo visto, Lol Coxhill al Whole World di Kevin Ayers.

Con l'album MATCHING MOLE, aprile 1972, Wyatt ritorna naturalmente, anche se solo in parte, a quel mix surreale di jazz, rock, pop e sperimentalismo tipico dei primi Softs, ma con un'attenzione maggiore all'improvvisazione, soprattutto da parte di Phil Miller (d'altronde la chitarra nei Softs con Wyatt è decisamente di contorno fin dall'inizio; diventerà importante con l'ingresso di Allan Holdsworth, poi sostituito da John Etheridge). La presenza di un brano pop come *O Caroline*, scritta da Wyatt e Sinclair, riporta un po' alle atmosfere alla Kevin Ayers o alla Caravan, sicuramente è il marchio di fabbrica del Canterbu-

Da sinistra: Gary Windo, Delivery e The English Lake, dipinto della Coon.







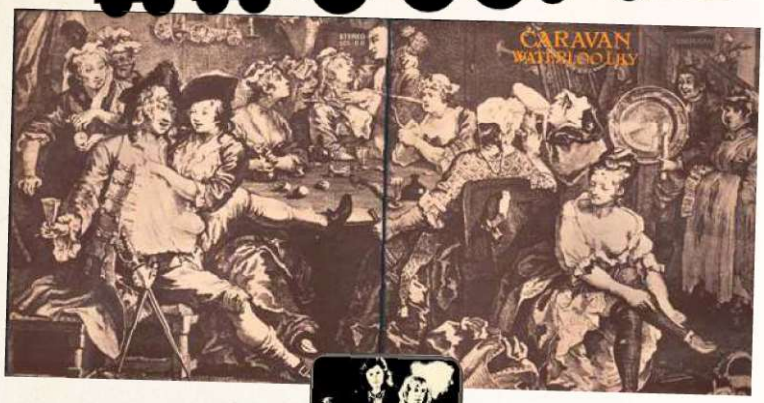
Note

5- J. Wicks, Innovations in British Jazz, Volume one, 1960-1980, Soundworld Publishers, Chelmsoford, 1999.

IN THE LAND OF GREY AND PINK



THE CARAVAN EXPRESS





Matching Mole, 1972. A destra: copertina e pubblicità di WATERLOO LILY dei Caravan.

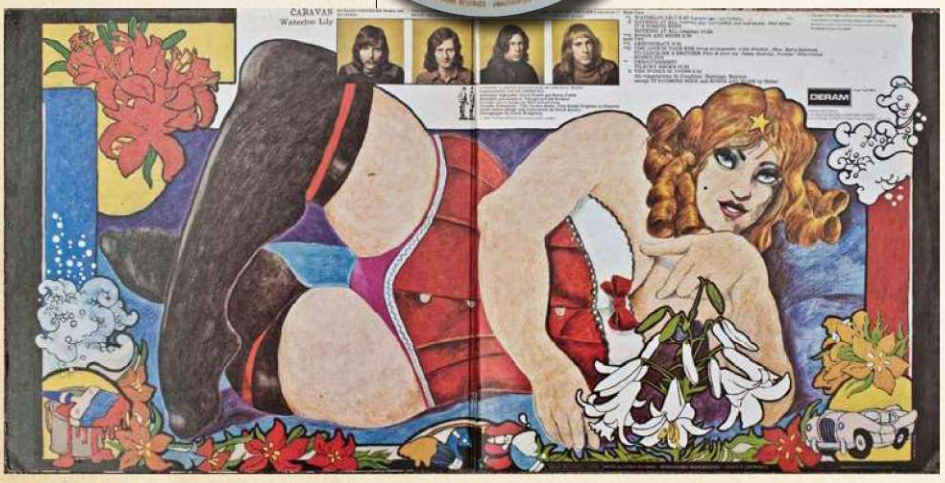
ry sound, le famose catchy pop songs unite a sperimentazioni e improvvisazioni. Questo brano diventa il manifesto dell'album, anche se non credo fosse l'intenzione di Wyatt ma al massimo della CBS, già rimasta "devastata" nelle aspettative dalla ostica sonorità di THE END OF AN EAR. La canzone è dedicata a **Caroline Coon**, che abbiamo già trovato su THE END OF AN EAR, attivista politica, eroina della controcultura, artista in senso lato; le sue foto sono sulle copertine dei primi Police, Slits e Clash, di cui è manager per un breve periodo. Wyatt con lei ha una tormentata ma stimolante relazione; *London Lady* degli Stranglers parla della Coon che dice: "*Anche Bob Dylan ha scritto una canzone per me*... She Belongs To Me". Questa affermazione viene discussa aspramente, perché non ritenuta veritiera. La bella illustrazione di copertina è opera del disegnatore inglese **Alan Cracknell** (Wild Turkey) e diventa una delle icone più rappresentative della musica inglese degli anni 70.

Quella signorina un po' così...

Un mese dopo, maggio, esce il quarto Lp dei Caravan – WATERLOO LILY – il primo con Steve Miller al posto di **Dave Sinclair** e, in qualità di ospiti, Lol Coxhill e Phil Miller. A questo punto, e non è una casualità ma forse reciproca influenza e trend del momento, c'è un maggiore spazio per l'improvvisazione e un sound più vicino alla fusion, nel senso migliore del termine. Prosegue la connessione ironica che gioca sui doppi sensi tra titoli, grafica e musica, questa volta più "carnale" che in precedenza. L'immagine esterna della copertina è del pittore **William Hogarth** (Londra, 10 novembre 1697 – Londra, 26 ottobre 1764), terzo quadro degli otto che compongono il ciclo A Rake's Progress (1733), incentrato sulla vita di Tom Rakewell. La scena ritrae il giovane nella RoseTavern di Covent Garden a Londra, un bordello smantellato nel 1776; l'originale, che è a colori, si trova insieme agli altri sette al Sir John Soane's Museum di Lincoln's Inn Fields a Londra. L'ironico disegno interno, che ritrae la fisicamente abbondante Lily in sgargiante abbigliamento intimo, è opera di **David Anstey** (Moody Blues, Khan, Mellow Candle, Savoy Brown, Chicken Shack), mentre le foto dei Caravan sono di **David Wedgbury** (Moody Blues, East of Eden) e la produzione ancora di David Hitchcock, che collaborerà con il gruppo fino al 1976 (BLIND DOG AT ST. DUNSTANS, il primo senza sarà BETTER BY FAR del 1977, quando verrà sostituito da Tony Visconti).

Disegno della prosperosa Lily all'interno della cover di WATERLOO LILY dei Caravan e copertina di FIFTH dei Soft Machine.



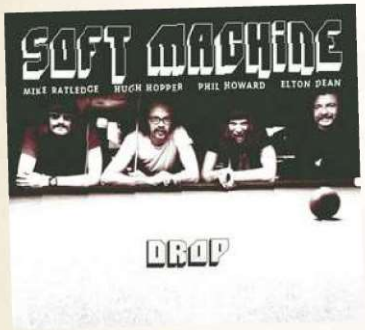


Soft Machine: alfieri del jazz-rock

A giugno esce FIFTH dei Soft Machine, e ormai il gruppo è inserito in pieno nel filone jazz-rock, con il suono del piano Fender Rhodes a sostituire spesso l'organo e la presenza nella facciata A di **Phil Howard** alla batteria (presente in DEDICATED TO YOU, BUT YOU WEREN'T LISTENING di Tippett e nel primo omonimo 33 giri solista di Elton Dean, 1971), sostituito nella B da **John Marshall** (che aveva partecipato ai primi tre album dei Nucleus – ELASTIC ROCK/1970, WE'LL TALK ABOUT IT LATER/1971, SOLAR PLEXUS/1971, oltre che a SEPTOBER ENERGY dei Centipede – perché considerato troppo jazzista da Hopper e Ratledge. Il fonico **Gary Martin** (assistente di Offord per FRAGILE degli Yes, cura in A GLASS HOUSE dei Gentle Giant, per i SOFTS registra anche SIX e SEVEN) fa un lavoro certosino in un contesto non facile di dinamiche e piani sonori.







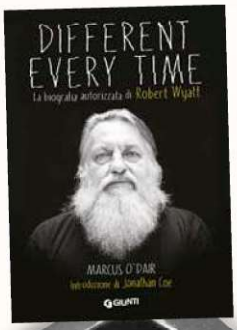


Soft Machine davanti alla Royal Albert Hall di Londra, 1970. A sinistra: copertine di SIX e del live DROP, una delle rare cose con Phil Howard (autunno 1971).

Che intrecci nel 1972!

Ma, si diceva sopra, è una fase di separazioni e intrecci che rende difficile la narrazione cronologica ma arricchisce lo spettro musicale. Elton Dean abbandona i Softs nel maggio 1972 e, a questo punto, del gruppo "canterburiano" rimane ben poco, se non il nome. I fratelli Miller lasciano e riprendono più volte i Delivery con le presenze di Richard Sinclair, che nel frattempo aveva lasciato i Caravan, **Dave Sinclair**, che aveva lasciato i Matching Mole, Lol Coxhill, Pip Pyle, **Roy Babbington** (contrabbassista aggiunto in FOURTH e FIFTH dei Soft Machine, in seguito sostituto stabile di Hugh Hopper, ancora oggi è in formazione), addirittura Didier Malherbe dei Gong come ospite in un concerto, fino ad arrivare alla costituzione di un nuovo gruppo: **Hatfield and the North**.

A novembre esce il secondo e ultimo disco dei Matching Mole, LITTLE RED RECORD, registrato durante l'estate, con Dave MacRae al piano elettrico, che, dopo l'uscita di Sinclair, indirizza il sound verso la *fusion*, ma con il solito mix di jazz, sperimentazioni e rock ad arricchire un lavoro innovativo e convincente. È provocatoria la copertina di **Bob Norrington** (Fleetwood Mac, Alun Davies, Trapeze, Roy Wood), che ritrae i musicisti vestiti come le guardie della Rivoluzione Culturale Cinese, evidente l'allusione al Libretto Rosso di Mao, anche se nei brani il messaggio politico non è poi evidente, tranne in "*Gloria Gloom: Sino a che punto posso fingere che la musica sia più importante di combattere per un mondo socialista?*". Riguardo la discussa immagine ricorda il bassista Bill MacCornick: "*A Robert non è piaciuta affatto quella copertina, anche se per me era spassosa e ironica*". Su *Different Every Time. La biografia autorizzata di Robert Wyatt* (uscita per la Giunti nel 2015 e ben tradotta da Alessandro Achilli) scrive Marcus O'Dair: "*Il disco era, senza dubbio, più robusto del primo. Questa volta il materiale era stato provato prima di entrare in studio e si avvertiva una maggiore coesione. Voce e strumenti erano più integrati. In LITTLE RED RECORD Wyatt il batterista jazz e Wyatt il cantante iniziano a coesistere*".



Da segnalare la presenza, come ospite, di Brian Eno al sintetizzatore e la produzione di Robert Fripp.

In questo ricchissimo 1972 agli Advision Studios di Londra, fonico Gary Martin, iniziano le registrazioni di 1984, esordio solista di Hugh Hopper (uscito nel 1973). È un lavoro ostico per il pubblico mediamente rock, dove Hugh elabora e sviluppa la sua passione per i tape loop, appresa anni prima da Terry Riley in compagnia di Daevid Allen. L'elenco dei

Soft Machine, 1974. Da sinistra (sopra) Jenkins, Ratledge, Marshall; sotto da sinistra Holdsworth e Babbington.







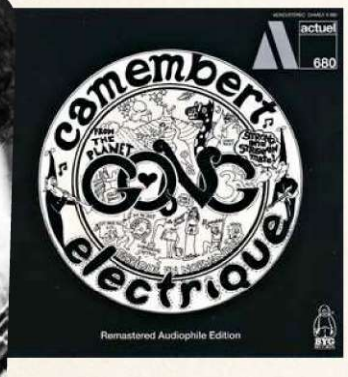


musicisti che partecipano alle session è eloquente e oggettivamente esplicativo di ciò che si definisce scena di Canterbury: Pye Hastings, Lol Coxhill, Gary Windo, John Marshall, Malcolm Griffiths, Nick Evans.

La folle giostra di CAMEMBERT ELECTRIQUE

Abbiamo lasciato da parte nella nostra narrazione le vicende di Daevid Allen e del suo progetto Gong. In un turbinio di cambiamenti di formazioni, concerti e tour in giro per l'Europa, progetti solistici e apparizioni in altri contesti, collaborazioni e fughe a Majorca, Daevid Allen e i suoi Gong pubblicano (anche se all'inizio solo in Francia) il loro primo vero Lp, CAMEMBERT ELECTRIQUE; registrato nel 1971 da maggio e settembre, pubblicato a ottobre. È una sorta di patchwork psichedelico che avvia il mondo fantastico del pianeta Gong, con incursioni jazzistiche, psichedelia, space rock e l'insostituibile follia di Allen, che dà una fortissima impronta al disco e al gruppo in generale. Alla batteria c'è Pip Pyle, che subito dopo abbandonerà il gruppo rimpiazzato da Laurie Allan, e Didier Malherbe (sassofono/flauto), anche lui tratto distintivo del sound del gruppo. La copertina è di Daevid Allen e il servizio fotografico di Phil Franks (Yes, Zappa, Incredible String Band, Hawkwind), nell'immagine interna c'è Sam, figlio di Wyatt.







Interno cover CAMEMBERT ELECTRIQUE.

In alto *Just Us* di Elton Dean (1973), sotto Hopper.



Daevid Allen in due immagini degli anni 2000.



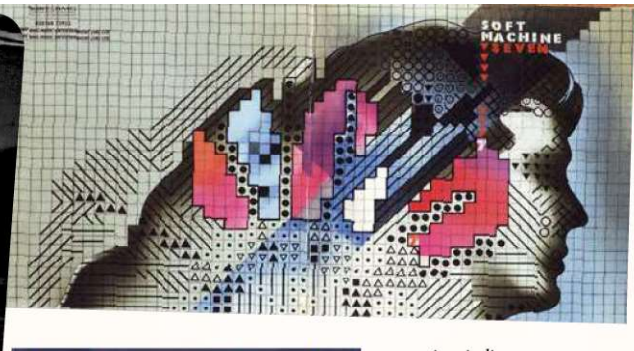
La crisi dei Softs e dei Caravan

Il 1973 e il 1974 sono anni decisivi per le vicende dei nostri musicisti. I due gruppi storici della scena di Canterbury, Soft Machine e Caravan, sono in netta crisi e, con continui cambi di formazione, producono alcuni album lontani dalle atmosfere e dalla creatività dei primi anni. Possiamo dire che, al di là del nome, effettivamente la musica di SIX (con **Karl Jenkins**, proveniente dai Nucleus, al posto di Elton Dean) e SEVEN (con Roy Babbington che rimpiazza Hugh Hopper) dei Soft Machine (entrambi gli album vengono pubblicati nel 1973) non ha più gli elementi tipici della scena di Canterbury. Così come FOR GIRLS WHO GROW PLUMP IN THE NIGHT (edito a ottobre 1973, senza Richard Sinclair e i fratelli Miller, ma con



PINO MAGLIARI







Geoffrey Richardson e Dave Sinclair, Caravan 1974.

A destra Hillage e Allen e sotto il chiostro della cattedrale di Canterbury.

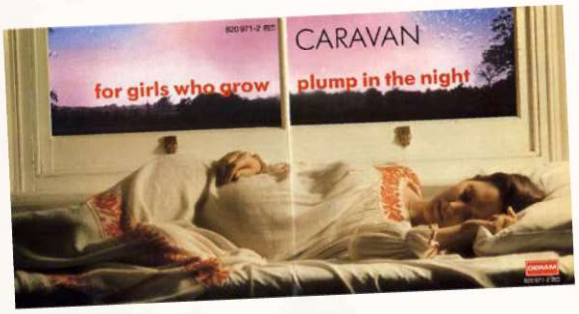
Dave Sinclair di nuovo all'organo) e CARAVAN AND THE NEW SIMPHONIA (live con l'orchestra classica) dei Caravan sono, anch'essi, lontani dal quel mix surreale di jazz, rock, sperimentalismo e pop song tipico della musica canterburiana.

Radio Gnome Invisible Trilogy

Chi seguita a proporre, con slancio e genialità, il fascino di quel sound è Daevid Allen con i suoi Gong. Tra il 1973 e il 1974 il gruppo pubblicherà la famosa trilogia di Radio Gnome Invisible, composta da FLYING TEAPOT (maggio 1973), ANGEL'S EGG (dicembre 1973) e YOU (ottobre 1974).

La formazione si stabilizza con l'arrivo del chitarrista **Steve Hillage** (Uriel/Arzachel, Khan) ma anche con il solito cambio di batteristi, Laurie Allan poi **Pierre Moerlen**: in quel momento i Gong costituiscono il versante più psichedelico della scena di Canterbury. La genialità di Allen viene accompagnata ora da un nucleo di musicisti validi tecnicamente e in grado di far volare il pianeta Gong nei meandri di una musica sognante eppur ironica e dissacrante, con larghi spazi all'improvvisazione sia di matrice jazzistica ed etnica che rock. E la costruzione testuale di una mitologia fantastica comprensiva di folletti, teiere volanti e pianeti lontani rende la trilogia gonghiana un *unicum* all'interno della storia del rock.









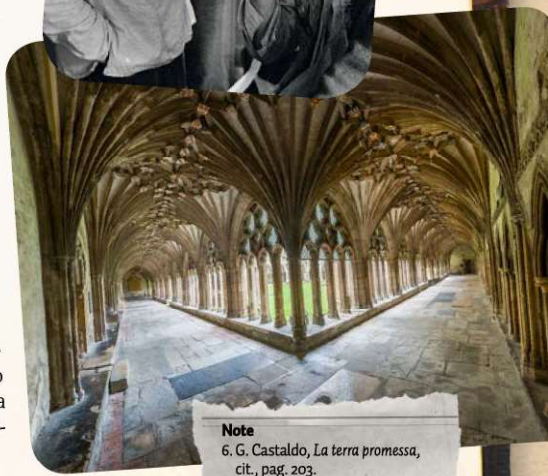
Karl Jenkins, teatro Brancaccio, Roma, 8 gennaio '74.



Allen manda tutti al diavolo

Purtroppo Allen è personaggio troppo lontano dallo star system e ancora più instabile per mantenere in piedi un gruppo comunque giunto ora a una sua pur modesta notorietà. Ed è vero anche che questa musica arriva forse troppo tardi, in un momento in cui le utopie della summer of love sono in fase discendente, sostituite da esteriorità, glamour, snobismo e una frammentazione[6] che nuoce e ghettizza proprio quelle musiche prive di confini certi, stabili. È da qui che i musicisti di Canterbury, prima pionieri e star del momento, iniziano la loro parabola discendente anche se solo dal punto di vista commerciale e non ancora da quello creativo. In ogni caso, come i Soft Machine e i Caravan, anche i Gong entrano in crisi con l'abbandono del gruppo da parte di Daevid Allen e della sua compagna Gilli Smyth. Il gruppo finisce nelle mani del batterista e percussionista Pierre Morlen dopo la dipartita anche di Steve Hillage, che lo porta sul versante jazz-rock ortodosso, vicino ai rinnovati Soft Machine. In Italia i Pierre Moerlen's Gong otterranno ottimi consensi di pubblico in molti tour.





Note

6. G. Castaldo, *La terra promessa*, cit., pag. 203.

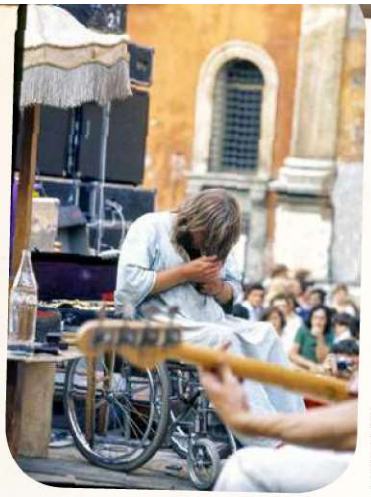
GIOVANNI COCCIA

Dopo niente più è lo stesso

Ma, dicevamo, il 1973 è momento centrale per la scena di Canterbury. Il 1° giugno di quell'anno Robert Wyatt, dopo aver fatto uso di una grande quantità di alcol, durante una festa cade dal quarto piano e perde definitivamente l'uso delle gambe. È la fine del Wyatt batterista, ma è l'inizio di un viaggio eccezionale come cantante e compositore.

Il 1974 vede una serie di concerti e uscite discografiche che tengono ancora alta l'estetica canterburiana, ormai priva dei gruppi più famosi perché "confluiti" in altri generi o semplicemente in crisi di creatività. Kevin Ayers e Robert Wyatt sono i responsabili di due importanti eventi live a Londra, uno il 1° giugno al Rainbow Theatre di Londra e l'altro l'8 settembre, ambedue tradotti in album. Il primo, a nome Kevin Ayers, John Cale, Nico, Brian Eno, vede la presenza anche di Wyatt e Mike Oldfield, ormai divenuto famoso con il suo TUBOLAR BELLS. Una sorta di supergruppo che comunque non ha nessun seguito, però mostra la capacità di Ayers di "colorare" la sua musica con musicisti di grande prestigio. JUNE 1, 1974, esce il 28 giugno.





PIERO TOGNI

Eno e Nico (sopra), Ayers e Cale (sotto). A destra Wyatt, Roma/piazza Navona, 1975.



«Il 1° giugno 1973 Robert Wyatt perde l'uso delle gambe. In quel momento nasce l'artista che tutti conosciamo... un grande artista dall'animo tormentato»

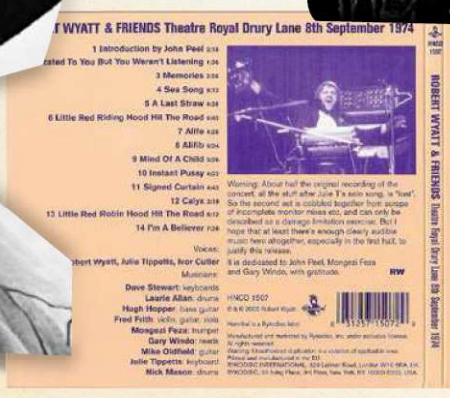


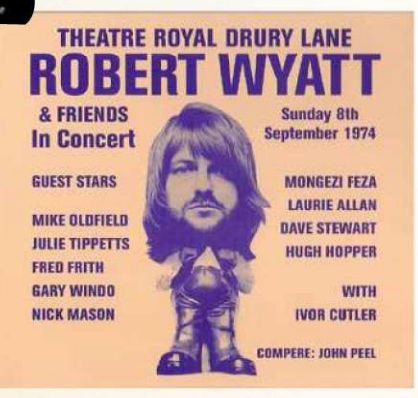
Julie Tippetts e Nick Mason.

L'altro concerto è a nome di Robert Wyatt con la partecipazione di numerosi musicisti legati alla scena di Canterbury, o comunque ad essa vicini: Hugh Hopper, Dave Stewart, Gary Windo, Laurie Allan, Mongezi Feza, Nick Mason, Fred Frith, Julie Tippetts, Mike Oldfield e Ivor Cutler. Il risultato della registrazione è eccezionale, con Wyatt stellare alla voce, accompagnato da una formazione di autentici fuoriclasse. THEATRE ROYAL DRURY LANE 8TH SEPTEMBER 1974 esce solamente a ottobre 2005 in Cd. Nella scaletta ci sono brani che appartengono a storie passate e nuovi gruppi: *Memories* di Hugh Hopper proviene dai remoti Wilde Flowers, mentre *Calyx* è il nuovo brano manifesto di Canterbury, scritto da Phil Miller per gli Hatfield and the North, e apparso a febbraio nel loro omonimo album di esordio. Ma ci sono anche molte canzoni dal capolavoro solista di Wyatt, ROCK BOTTOM, e brani dei Matching Mole. È come se, ora, la vecchia Canterbury avesse lasciato il posto a una nuova, meno arrembante ma più matura, riflessiva. È il momento delle collaborazioni, della costante ricerca del progetto nuovo vincente ma comunque fedele alla vecchia estetica, perciò indisponibile a compromessi.

Qualche mese prima di quel concerto, ripresosi dall'incidente (anche grazie all'aiuto di moltissimi musicisti a lui vicini), Wyatt incide il bellissimo ROCK BOTTOM, prodotto dal suo amico Nick Mason (Pink Floyd), opera introspettiva e pacata, difficilmente classificabile, dentro e allo stesso tempo fuori dal sound canterburiano: l'album esce il 26 luglio, giorno in cui nel 1953 è iniziata la rivoluzione cubana (d'altronde l'essere di sinistra di Wyatt è noto











a tutti, come il suo grande amore per Cuba e il mondo al di fuori della dominazione culturale anglofona nella musica). La copertina, minimale ma ricchissima, è opera della moglie di Robert, Alfreda Benge. L'elenco dei musicisti impegnati è significativo: Richard Sinclair, Hugh Hopper, Laurie Allan, Fred Frith, Gary Windo, Mongezi Feza, Mike Oldfield, Ivor Cutler. Il giornalista Ian MacDonald sul settimanale «New Musical Express» del 27 luglio si chiedeva: "*Può l'uomo Wyatt cantare il blues? ROCK BOTTOM è, insieme all'omonimo SLAPP HAPPY e BEING dei finlandesi Wigwam di Pekka Pohjola, probabilmente l'album meno derivativo nel linguaggio rock al momento. Se sei interessato alla vera esplorazione dei confini del rock, senza atteggiamenti intellettuali o pomposità morale, questo disco è il miglior acquisto del mese*".

La copertina di questa rivista trimestrale (agosto/ottobre 1962), dedicata alla serie televisiva Bonanza, appare all'interno del gatefold di HATFIELD AND THE NORTH.

Da sinistra: Barbara Gaskin, bio National Health, Henry Cow (Roma, Basilica di Massenzio, 20 luglio 1978), BANANAMOUR di Kevin Ayers.

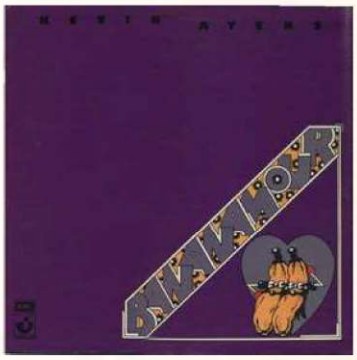
Magia Hatfield

A fine febbraio esordiscono gli Hatfield and the North, realtà che raccoglie un po' l'eredità dei gruppi storici di Canterbury, soprattutto i Caravan. Li avevamo visti alle prese con diversi cambi di formazione (ma questa sarà una costante di tutta la scena di Canterbury, in particolare per gli ultimi gruppi), ora con Richard Sinclair al basso, Pip Pyle alla batteria, Phil Miller alla chitarra e Dave Stewart (dagli Egg) all'organo e al Fender Rhodes, gli Hatfield pubblicano HATFIELD AND THE NORTH, registrato al Manor Studio tra novembre e dicembre 1973, produzione di **Tom Newman** e del gruppo stesso. La stimolante copertina gatefold è di **Laurie Lewis** (National Health, Hawkwind, Hopper/Dean/Tippett/Gallivan, Michael Mantler) e fa capire la stravagante complessità degli Hatfield, che nel più puro spirito canterburyano miscelano jazz, pop, psichedelia. Lewis: "*L'immagine di copertina è stata scattata nel 1973 con una fotocamera panoramica di grande formato a Reykjavik in Islanda, commissionata dal Museo di storia naturale di Londra durante l'eruzione vulcanica nelle isole Westman. Pip voleva qualcosa per evocare il Nord e le sue leggende, così ho cercato anche un'altra immagine che riflettesse la sua idea. Alla fine ho trovato un affresco di Luca Signorelli con una rappresentazione piuttosto selvaggia dell'Inferno di Dante. L'unione delle due foto senza far vedere la sovrapposizione è stata complicata in un periodo pre computer. All'interno ci sono un sacco di cose, tra cui i personaggi della serie tv* Bonanza". L'album è arricchito dalla presenza di Wyatt (alla voce nella stupenda *Calyx* di Phil Miller), Geoff Leigh degli Henry Cow ai fiati, Didier Malherbe dei Gong al sax tenore, il solito Jimmy Hastings al flauto e un trio di coriste, le Northettes, composto da Barbara Gaskin, Amanda Parsons e Ann Rosenthal. Musica complessa, ricercata, "*con sonorità ben definite che comprendono lunghe parti strumentali (durante le quali non mancano momenti di stravaganza e sperimentazione) e testi nonsense*"[7]. Le atmosfere sono adesso più vicine all'estetica progressive, eppure il sound canterburiano è inequivocabile, dovuto sia ai componenti, gli stessi ormai da anni, sia alle bizzarrie e alle sperimentazioni che ne fanno, dell'album, un piccolo capolavoro di sintesi.

L'anno successivo è la volta di THE ROTTERS' CLUB, registrato dalla stessa formazione ai Saturn Studios nel Sussex, tra gennaio e febbraio, fonico **Dave Ruffell**, responsabile anche di THE CIVIL SURFACE degli Egg. Ospiti Lindsay Cooper al fagotto, Tim Hodgkinson al clarinetto (entrambi membri degli Henry Cow), Mont Campbell al corno francese (dagli Egg, come Dave Stewart), Jimmy Hastings ai fiati (*as usual!*) e le Northettes alle voci. Con un'intera suite nella seconda facciata e una serie di brani sulla prima, tra cui un gioiello pop come *Share It* di Richard Sinclair, il disco ripercorre gli stilemi del precedente, musica "*dai complessi intrecci melodici e con ritmi inusuali*"[8]. La copertina è di Laurie Lewis. Ma il successo non arriva, forse è musica troppo ricercata, difficile da catalogare, e il rock è alle soglie di una nuova rivoluzione. Richard Sinclair abbandona e il gruppo si scioglie.

Storie che si chiudono, forse...

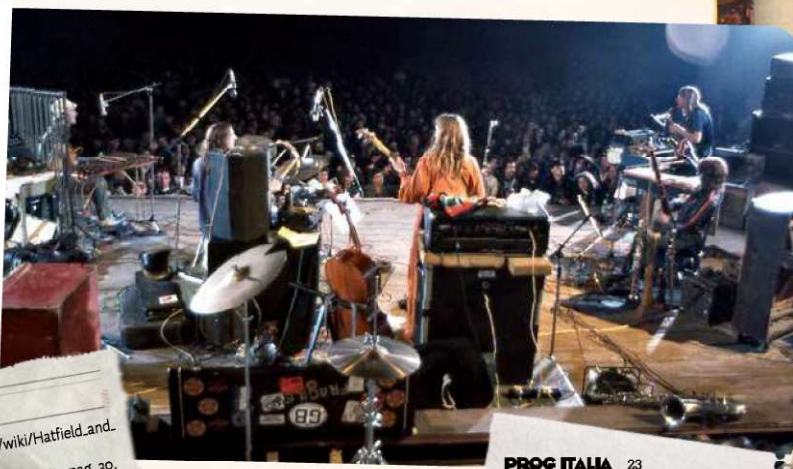
Robert Wyatt ha ormai intrapreso una brillante carriera solista e nel maggio 1975 pubblica RUTH IS STRANGER THAN RICHARD, copertina di Alfreda Benge, ancora prodotto da Nick Mason con l'aiuto di Robert: solito mix di jazz, songs e sperimentazioni varie che caratterizzano il suo stile, con chiari riferimenti a Canterbury (nel



GIOVANNI COCCIA

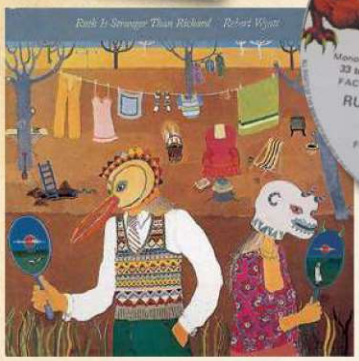


GETTY IMAGES



Note
7. It.wikipedia.org/wiki/Hatfield_and_the_North.
8. Ibid., Bloody-Rageous, cit., pag. 30.

IN THE LAND OF GREY AND PINK



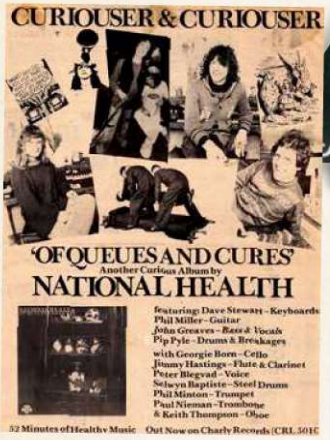




Sopra Jeff Berlin e Bill Bruford, sotto Allan Holdsworth e Dave Stewart.

disco è presente, come *Soup Song*, il rifacimento di *Slow Walkin' Talk* di Brian Hopper, suonata ai tempi dei Wilde Flowers).

Anche Kevin Ayers continua la carriera solista pubblicando lavori ancora validi come BANANAMOUR (1973, con Hillage, Ratledge, Wyatt, Archie Legget, David Bedford) e THE CONFESSIONS OF DR. DREAM AND OTHER STORIES (1974, con Ratledge, Lol Coxhill, Mike Giles, Oldfield, Ollie Hallsall, arrangiamenti di Simon Jeffes, poi leader della fantastica Penguin Cafe Orchestra); collabora con diversi musicisti ma ormai la vena creativa sembra agli sgoccioli e del sound di Canterbury non rimane quasi nulla. Così come per i Soft Machine, orfani di Hugh Hopper e poi anche di Mike Ratledge, o per i Caravan e i Gong, la musica è lontana da quel mix surreale canterburiano di cui rimane solo il nome e poco più. Resta da raccontare dell'ultimo gruppo che ancora tenta di coniugare jazz, rock, sperimentalismo e pop songs secondo le regole di Canterbury, i National Health.



Pubblicità del Bananamour Tour e vinile del secondo National Health.

Una supernova bruciante...

Nati dalla fusione tra Hatfield and the North e Gilgamesh, l'idea di Dave Stewart e **Alan Gowen** (tastierista dei Gilgamesh, gruppo con cui suonerà anche Hugh Hopper) era di costituire una vera e propria orchestra rock con due chitarre, due tastiere, tre voci femminili, un basso e una batteria. *"Alan avrebbe dovuto suonare il piano elettrico e il sintetizzatore (su cui mostrava una sorprendente abilità nonostante non ne possedesse uno) ed io l'organo Hammond, il piano elettrico e il pianet. Avremmo dovuto comporre entrambi e il gruppo avrebbe cercato di miscelare la mia musica pesantemente arrangiata e scritta con i pezzi più improvvisativi di Alan"*[9].



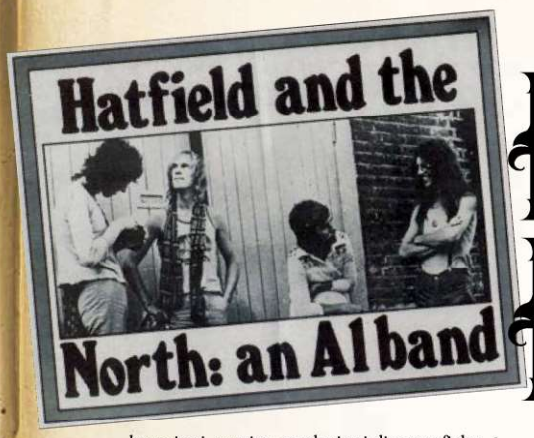
Ma la formazione che arriva al primo album, NATIONAL HEALTH del 1977, è composta da Dave Stewart, Phil Miller, Neil Murray al basso e Pip Pyle alla batteria (all'inizio c'era Bill Bruford). Tre i fonici impiegati: Brian Gaynor, Mike Dunne, Paul Northfield (il secondo con gli Yes, Darryl Way's Wolf, Flash, Hugh Hopper, Mott the Hople); la copertina è sempre di Laurie Lewis, ormai un marchio inconfondibile. Consueto elenco di ospiti con l'onnipresente Jimmy Hastings al flauto e clarinetti, Alan Gowen al synth e al piano elettrico, Amanda Parsons alla voce. La musica è ancor più strutturata e complessa di quella degli Hatfield, nonostante la formazione sia identica per tre quarti, ma si avverte la mancanza del gusto pop di Richard Sinclair e la sua voce. C'è un grande uso di ritmi composti (cosa che comporterà, agli inizi, una enorme difficoltà nel trovare un batterista) ma anche una morbidezza che riporta il tutto al sound di Canterbury. In ogni caso siamo molto vicini al tipico progressive inglese e certamente ai confini delle atmosfere canterburiane.

Anche il secondo album, OF QUEUES AND CURES, pubblicato nel dicembre 1978, ripercorre le tracce del primo disco: John Greaves (dagli Henry Cow) sostituisce Neil Murray al basso, mentre come ospiti ci sono l'onnipresente Jimmy Hastings ai fiati e Phil Minton alla tromba (Mike Westbrook, Lindsay Cooper, Lol Coxhill). Le atmosfere sono sempre piuttosto elaborate e non c'è molto spazio per l'improvvisazione, ma siamo sempre lì: Canterbury e dintorni. Il problema è che il rock è stato investito dall'onda del punk e non c'è veramente più spazio per una musica raffinata, composta, ricercata. I National Health sono l'ultimo gruppo stabile che tenta di rinnovare le musiche di Canterbury, ma sono fuori tempo massimo. Nel 1980 si scioglieranno lasciando il testimone a diversi progetti solisti, colla-



Note

9. Dave Stewart, "National Health. La storia segreta", in «Musiche» n. 10, estate 1991, pag. 12.



I SUONI, LE MUSICHE



borazioni, *reunion*, produzioni discografiche dei musicisti di Canterbury, in alcuni casi con successo (vedi Dave Stewart con Barbara Gaskin negli anni 80; il duo ad agosto 2018 ha pubblicato l'album STAR CLOCKS con Gavin Harrison e il vecchio amico Mont Campbell) ma nella maggior parte delle volte nelle pieghe del mercato discografico, di lato, spesso nascosti o ignorati.

Sotto Mike Ratledge/Soft Machine al teatro Brancaccio di Roma, con il supporto del Perigeo (8 gennaio '74).

«Lo stile di Ratledge e la voce di Wyatt sono tra i caratteri distintivi della scena di Canterbury»

Il mistero s'infittisce?

Fin qui le storie, le vicende e i racconti dei personaggi. Ma cosa determina, cosa caratterizza e che specificità ha la scuola di Canterbury? In alcuni casi determinarne e riconoscerne la musica è abbastanza semplice. Il motivo è la presenza costante di alcuni suoni, di alcuni strumenti che sono per l'appunto tipici della scena di Canterbury.

E allora è proprio da qui che partiamo, dall'individuazione di alcuni timbri, strumenti, effetti che hanno reso unico il sound canterburiano.

Primo fra tutti il suono dell'organo di Mike Ratledge, un suono inconfondibile anche perché modificato dall'uso del distorsore e, talvolta, dal wha-wha. Sembra che l'idea di usare un effetto fosse venuta a Mike per aumentare il volume del suo organo, un Lowrey Holiday Deluxe, acquistato in quanto più economico del famoso Hammond. Gli interessava anche avere la stessa potenza e incisività di una chitarra elettrica. "*We couldn't afford a Hammond, wich was the authentic article, so I was playing this weedy* (dal suono magro) *Lowrey and I wanted to approximate the power that Hendrix had*"[10].

Così la soluzione fu quella di comprare una fuzz box e collegarla all'organo. Questo suono distorto comportò un aumento generale del volume della band, che diventò talmente potente da ricordare in effetti il trio di Hendrix. Ma la fuzz box modificò anche il modo di suonare di Ratledge. Nelle pause tra una nota e l'altra il volume così elevato innescava spesso e volentieri il feedback, così lui iniziò a sviluppare una sorta di legato evitando il più possibile momenti di pausa e costruendo così il suo *soloing* caratteristico.

FABIO D'EMILIO



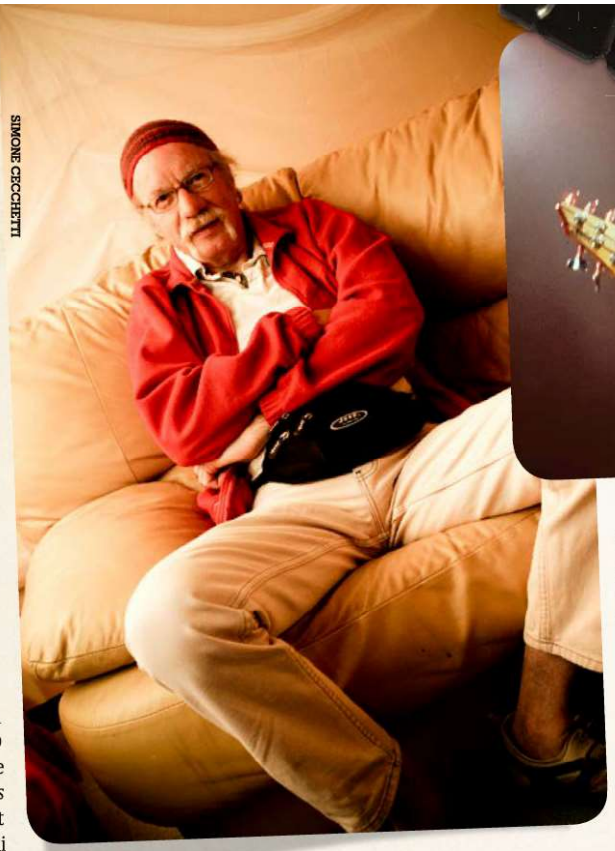
MIKE RATLEDGE

Note

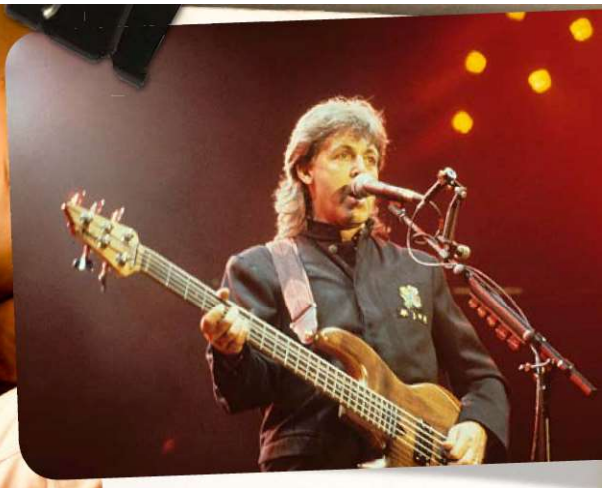
10. M. Ratledge in G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, cit., pag. 91.

Organo che passione

Ma il suono dell'organo, possiamo dire, è certamente una caratteristica della scena di Canterbury. A parte i Gong (che utilizzeranno il Synthi A della EMS con **Tim Blake**, conosciuto come Crystal Machine, per *"creare onde sonore messe in sequenze, poi modulate o manipolate in tempo reale tramite l'utilizzo di vari effetti"*[11]) è presente in quasi tutti i gruppi ed è lo strumento base, insieme al piano elettrico, su cui si costruiscono quelle atmosfere così particolari. **Dave Sinclair**, con il suo Hammond, delinea fortemente il primo lavoro dei Caravan, così come Dave Stewart il primo disco degli Egg. Su *As I Feel I Die* e *For Richard*, da IF I COULD DO IT ALL OVER AGAIN... dei Caravan abbiamo addirittura l'organo di Sinclair distorto, alla maniera di Ratledge, accostando ancor di più il suono dei Caravan a quello dei Soft Machine. Lo stesso Sinclair usa la fuzz box anche nel primo disco dei Matching Mole e il wha-wha nella suite *Nine Feet Underground*, che occupa tutta la seconda facciata di IN THE LAND OF GREY AND PINK, mentre è di Dave Stewart il solo d'organo distorto su *Mumps* in THE ROTTERS' CLUB. Sempre Stewart utilizza l'effetto sul suo organo nei dischi dei National Health, ad esempio su *Step (for Amphibians) Part 2* in OF QUEUES AND CURES, oppure su *Tènemos Roads*, con atmosfere vicine ai Soft Machine.



SIMONE CECCHETTI



GUIDO BELLACHIOMA

Hugh Hopper (Roma, 21 aprile 2008). Paul McCartney (Roma, 24 ottobre 1989).



Dave Sinclair, 2018.

Quel basso aveva un'anima

Ma il distorsore, così tipico per una chitarra in quegli anni di rivoluzione rock e così anomalo per un organo, viene utilizzato pure da Hugh Hopper sul suo basso elettrico. Anche qui decisione certamente anomala, eppur efficace e distintiva, di un gruppo che era riuscito a crearsi, in poco tempo, un sound originale.

"Non sono assolutamente stato il primo a suonare il basso con il distorsore: il primo che ho ascoltato era quello di Paul McCartney su RUBBER SOUL (Think For Yourself) *dei Beatles. Adesso non ricordo esattamente ma credo che Mike Ratledge mi suggerì di attaccare il distorsore al basso, dato che lui già lo usava con l'organo. Durante le prove per* VOLUME TWO dei Soft Machine, *suonavamo tantissime parti all'unisono e perché riuscissero bene era necessario che il basso avesse altrettanto corpo dello strumento principale"*[12].

Hugh Hopper impiega il distorsore sul suo basso elettrico già nel primo disco dei Soft Machine, nell'unico brano in cui è presente in qualità di ospite, *Box 25/4 lid*, scritto da lui insieme a Ratledge. Ma è in *Hibou, Anemone And Bear*, terzo brano ma vero è proprio inizio di VOLUME TWO che la particolarità di quel suono emerge con prepotenza ed efficacia: è il basso distorto che lancia la composizione suonando la melodia.

Interessante notare che questo "stratagemma" è presente in altri dischi e gruppi della scena di Canterbury. Per esempio Kevin Ayers nella registrazione del suo 45 giri *Soon, Soon, Soon* (la vecchia *We Know What You Mean* dei Soft Machine), peraltro mai pubblicato (è presente come bonus track nell'edizione 2003 in Cd di JOY OF A TOY), apre il brano suonando il basso con il distorsore, alla maniera di Hugh Hopper in *Hibou, Anemone And Bear*. E Christian Tritsch, bassista dei Gong, lo utilizza in *Selene*, dal vivo negli studi della BBC per il programma di John Peel (uscito su Cd nel 1995 per la Strange Fruit dal titolo *Pre-Modernist Wireless BBC Radio Sessions*). Richard Sinclair collega il suo basso al wha-wha in *Chaos At The Greasy Spoon* su THE ROTTERS' CLUB, producendo un suono molto vicino a quello di Hugh Hopper, persino Bill MacCormick, bassista dei Matching Mole, modifica il suo basso in *Nan True's Hole* su LITTLE RED RECORD.

Voci uniche

Continuando la ricerca dei tratti distintivi della musica di Canterbury non possiamo che fare riferimento all'utilizzo della voce. Innanzitutto la versatilità, la dolcezza e l'incredibile incisività del timbro di Wyatt, riconoscibile appena inizia a cantare. Al suo timbro, peraltro, si avvicina anche Pye Hastings dei Caravan e suo sostituto ai tempi dei Wilde Flowers,

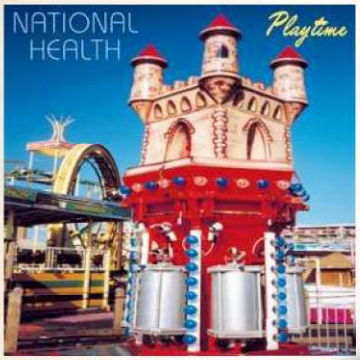
Note

11. M. Coralli, *Swingin' Canterbury*, Tuttle Edizioni, Camucia (AR), 2007, pag. 90.
12. Hugh Hopper in M. King, *Falsi Movimenti*, cit., pag. 64.









Dall'alto Richard Sinclair, SOFT MACHINE, Robert Wyatt, Pye Hastings, Elton Dean.



mentre il cantato di Richard Sinclair è di colore più scuro e sicuramente meno esteso di quello di Wyatt. A parte queste considerazioni, è l'uso della voce come strumento e non solo come linea melodica a farne un tratto distintivo della musica di Canterbury: "*la variante autoctona dello scat, sovente all'unisono con gli strumenti*"[13]. Wyatt svilupperà ancora di più l'uso della voce come strumento solista, ovviamente, dopo l'incidente che lo costringerà sulla sedia a rotelle, ma già in *Las Vegas tango (part 1)*, da THE END OF AN EAR, si possono ascoltare i suoi caratteristici vocalizzi completamente indipendenti da linee melodiche. È illuminante *Calyx* di Phil Miller (da HATFIELD AND THE NORTH) dove Wyatt "suona" la bellissima melodia senza parole e poi improvvisa sulle armonie del brano insieme a Richard Sinclair. L'uso della voce all'unisono con gli strumenti è invece presente soprattutto nei dischi degli Hatfields e in quelli dei National Health, grazie alle Northettes, il trio di coriste degli Hatfield and the North formato da Amanda Parsons, Barbara Gaskin e Ann Rosenthal, mentre con i National Health rimarrà solo la Parsons. Quest'ultima in *Tenemos Roads* canta la parte finale all'unisono con la chitarra, sostituendo il clavinet che aveva eseguito lo stesso tema all'inizio.

Le Northettes in *Son Of There's No Place Like Homerton*, su HATFIELD AND THE NORTH, all'inizio alternano nella melodia parole al cantato, un po' alla maniera di Wyatt, poi fanno da contraltare ai fiati, quasi fossero una sezione d'archi. In *Aigrette* – sempre dal primo disco degli Hatfields – il falsetto di Richard Sinclair canta all'unisono con la chitarra di Phil Miller.

Gilli Smyth dei Gong utilizza, per la sua voce, un echo unit che modifica il suo cantato in quella sorta di soffio spaziale tipico delle atmosfere del gruppo. E quel suo sussurrare, alternato al parlato e al cantato, l'avvicina talvolta proprio alle Northettes degli Hatfield o alla Amanda Parsons dei National Health.

Lo stesso Daevid Allen usa la sua voce in maniera anomala rispetto alla maggioranza dei cantanti rock, utilizzando giochi di parole o semplici filastrocche in maniera ritmica e ipnotica, in una sorta di scat psichedelico.

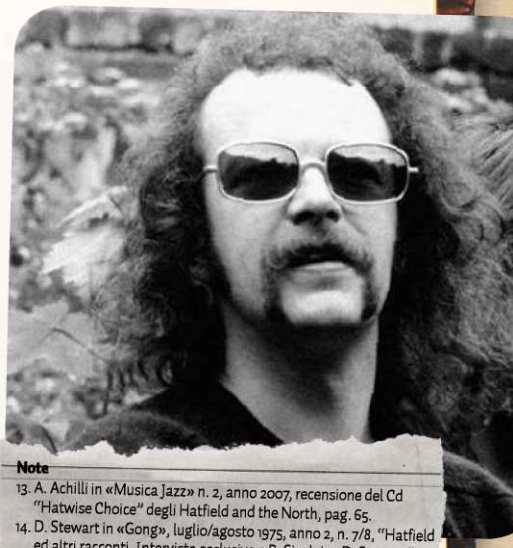


Inside Canterbury

Fino a ora abbiamo parlato di timbri, effetti e strumenti. Ora dobbiamo "entrare" all'interno delle musiche e analizzarle sulla base di alcuni aspetti accennati all'inizio. Prima di tutto il cosiddetto background jazzistico, o quantomeno la presenza importante di una matrice jazz nel suono di Canterbury. Secondo Dave Stewart la musica di Canterbury è "*uno stato d'animo malinconico, piuttosto tranquillo. Viene fuori usando accordi di none in minore e di settime in maggiore. Ed anche cantando con voci inglesi invece che con voci americane, e usando l'organo con i fuzz-boxes e tutti quegli altri elementi che creano quel tipo di suono. È importante pure l'uso di tempi strani come il 7/4 o il 9/8*"[14].



Per Ed Macan, nel suo libro *Rocking the Classics*, la differenza tra progressive rock e jazz-rock risiede proprio nella sintassi armonica: "*The harmony of jazz-rock is more chromatic, richer, and features many more ninth, eleventh and thirteen chords (often with altered notes), whereas the harmony of progressive rock is more modal, more exclusively triadic, and generally more austere*"[15]. Ed è quello che troviamo in gran parte delle composizioni made in Canterbury, ricche di accordi minori di nona e generalmente con un'armonia più complessa rispetto al rock. Ma è stato un processo avvenuto, anche abbastanza rapidamente, alla fine degli anni 60. Sempre secondo Macan, quando si parla del Canterbury sound di solito si fa riferimento



Note

13. A. Achilli in «Musica Jazz» n. 2, anno 2007, recensione del Cd "Hatwise Choice" degli Hatfield and the North, pag. 65.
14. D. Stewart in «Gong», luglio/agosto 1975, anno 2, n. 7/8, "Hatfield ed altri racconti. Intervista esclusiva a R. Sinclair e D. Stewart".
15. E. Macan, *Rocking the Classics*, Oxford University Press, New York, 1997, pag. 132.

IN THE LAND OF GREY AND PINK

alla musica della metà degli anni 70, quindi a band quali Hatfields, National Health, Gilgamesh, cioè a gruppi effettivamente molto simili dal punto di vista armonico, mentre per Macan soprattutto agli inizi c'era molta differenza tra un gruppo e l'altro. In effetti, i primi lavori di Caravan e Soft Machine, dal punto di vista armonico, sono caratterizzati quasi esclusivamente da triadi. Se prendiamo *Magic Man* – da CARAVAN – e *A Certain Kind* – da THE SOFT MACHINE – due brani se vogliamo simili, ebbene entrambi sono costruiti su semplici triadi, a parte un accordo di settima di dominante per quanto riguarda i Soft Machine. È dal secondo disco che le cose cambiano. Su *Hibou, Anemone and Bear*, che abbiamo già visto per l'attacco con il basso distorto di Hopper, troviamo solo accordi minori di nona, spesso con passaggi cromatici o a distanza di terze minori. E anche i Caravan, pur se in misura minore, all'interno della suite *Can't Be Long Now* – da IF I COULD DO IT ALL OVER AGAIN... – proprio in corrispondenza con il solo di flauto di Jimmy Hastings, inseriscono un D mi- nor ninth eleventh che colora il brano di jazz. Possiamo quindi affermare che certamente gli inizi della scena di Canterbury hanno un legame più forte con il rock, la psichedelia in particolare, ma che l'evoluzione verso armonie più complesse è stata abbastanza rapida, anche perché facilitata da un elemento, questo sì presente fin da subito, fondamentale: l'improvvisazione.

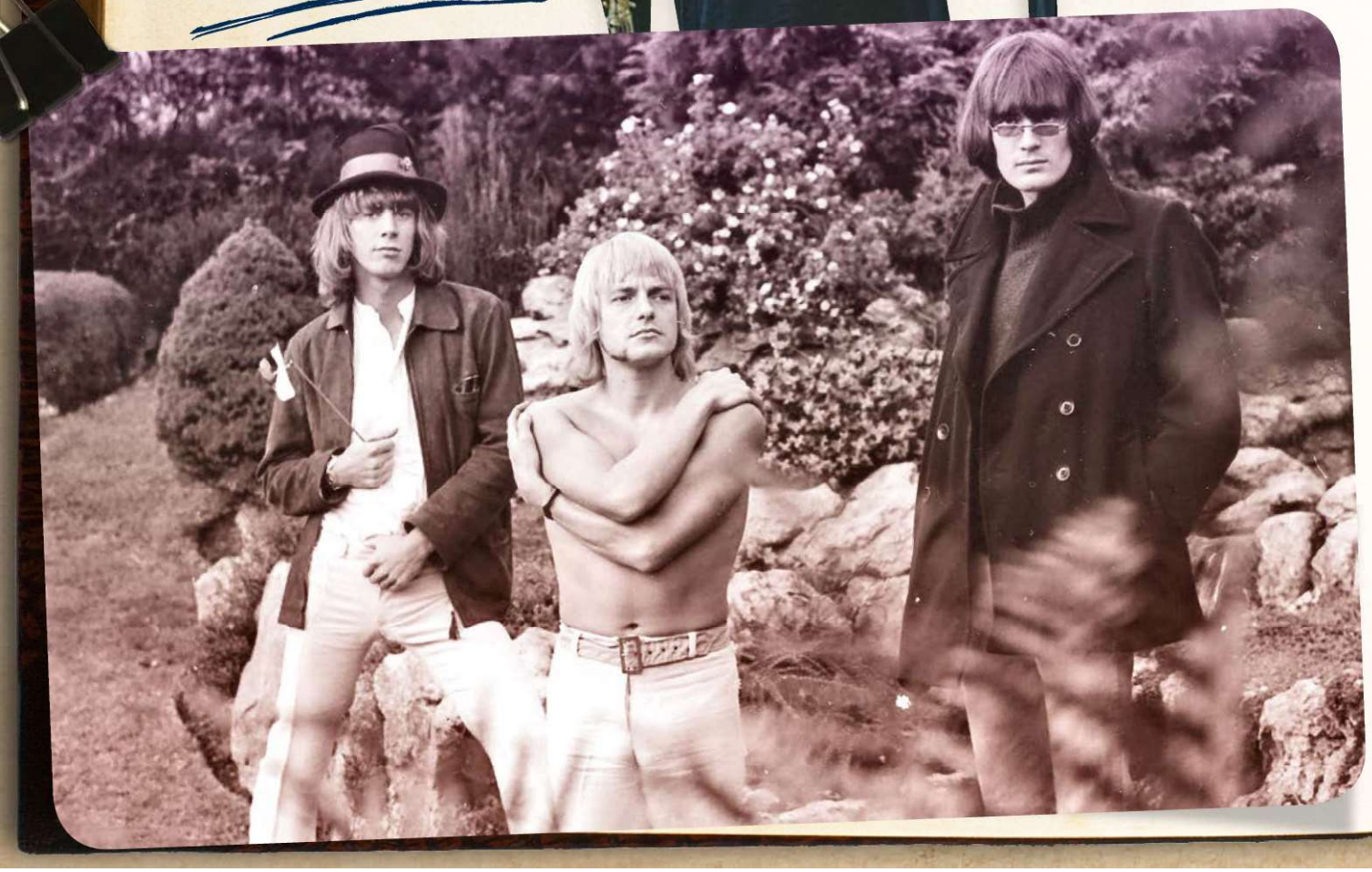
Non è scontato affermare che la vera particolarità dei gruppi di Canterbury risiede nella difficile miscela tra improvvisazione modale e composizione, spesso esplicata in lunghe suite o dal vivo. Anche qui all'inizio abbiamo improvvisazioni più legate all'estetica psichedelica, ma in *Hope For Happiness*, registrata dal vivo negli studi della BBC, il solo di Ratledge è già lontano dal fraseggio rock e certamente più vicino al jazz. Anche l'altro gruppo principale degli inizi, Caravan, adotta per il primo disco un modo d'improvvisare molto vicino ai gruppi beat psichedelici dell'epoca, ma già nel secondo la presenza di Jimmy Hastings ai sassofoni e flauti avvicina la band al jazz. Nella suite *Can't Be Long Now*, in corrispondenza del solo di flauto di Hastings, **Dave Sinclair** "apre" l'armonia del brano. Su IN THE LAND OF GREY AND PINK l'operazione viene sviluppata ancor di più dividendo il disco in una facciata

Jimmy Hastings coi Caravan a Perugia (9 giugno 1991). Sotto Soft Machine, 1967.



GUIDO BELLACHIOMA

«La musica di Canterbury era magica sin dall'inizio perché aveva cuore e idee in libertà»



2019000895





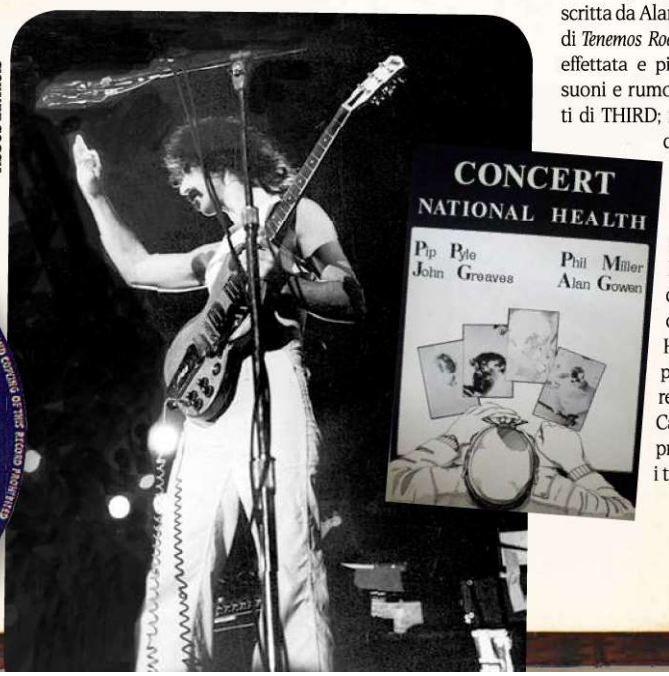


Sopra *In Cahoots* di Phil Miller. A sinistra MARCH (2002) e a destra SMOKE SIGNALS (2001), Cd postumi dei Matching Mole.

con brani pop (seppur con cambi anomali, spesso cromatici) e l'altra, la lunga suite *Nine Feet Underground*, con temi e improvvisazioni. Anche in questo caso Dave Sinclair suona accordi di settima o minori di nona in corrispondenza degli assoli di Jimmy Hastings – per esempio nel segmento A, *Nigel Blows a Tune* – muovendosi, ed è anche una caratteristica dei Soft Machine, di tono o semitono, riallacciandosi così all'improvvisazione modale di Davis e Coltrane. Ovviamente da THIRD in poi i Soft Machine aumenteranno la loro matrice jazzistica, grazie anche alla presenza di Elton Dean. Se il terzo 33 giri ha un perfetto equilibrio tra presenza di temi e improvvisazioni, con cambi di tempo, loop, vamp ed evoluzioni canore di Wyatt, FOURTH inizia a lavorare maggiormente sulla forma riff più improvvisazione, che da FIFTH sarà la cifra stilistica dei Softs. Possiamo benissimo fare un parallelo con i Caravan: se questi ultimi, da FOR GIRLS WHO GROW PLUMP IN THE NIGHT perdono i loro elementi jazzistici e/o improvvisativi assestandosi su una "normale" estetica rock pop, i Soft Machine, dal canto loro, da FIFTH abbandonano completamente i loro riferimenti al pop, configurandosi quale band di punta della corrente jazz-rock.

45 giri *Hello Hello* dei Caravan, Zappa a Roma (31 agosto 1973) e poster live National Health.





GIOVANNI COCCIA

L'estetica canterburiana passa di mano

Non è sbagliato dire che l'estetica canterburiana, nella prima metà degli anni 70, passa nelle mani, e nelle note, degli Hatfield and the North e dei National Health, con i Gong a rappresentare per certi versi ancora la prima scintilla del Canterbury sound, legati come sono a un suono psichedelico e folle. A voler continuare nello schematismo, nel passaggio da quella che in effetti è una sorta di prima fase della scuola di Canterbury, e cioè Soft Machine, Caravan, Kevin Ayers, alla seconda fase con Hatfield, National Health, in parte Matching Mole, si perdono gli elementi, pur così importanti, di avanguardia e sperimentazione, legati chiaramente a un periodo sicuramente più effervescente com'era quello di fine anni 60. Per essere più chiari: ciò che rende THIRD un manifesto di quella scena è la presenza non solo della matrice jazzistica e delle escursioni pop di Wyatt (*Moon In June* ovviamente), ma anche dei riferimenti a Terry Riley (i tape loops di *Out-Bloody-Rageous*), alle sperimentazioni sonore di Ratledge e Hopper, a cui si accostano anche gli arrangiamenti di Bedford per Kevin Ayers, con le incursioni free di personaggi quali Lol Coxhill o Gary Windo. È forse questo, insieme all'assenza dell'elemento swing, ciò che più allontana THIRD dalle atmosfere del Davis di BITCHES BREW, a cui più volte è stato accostato. Se ascoltiamo *Mumps* degli Hatfields notiamo sicuramente una maggiore complessità armonica e melodica a scapito però di una libertà improvvisativa, che invece si avvertiva persino nei Caravan, sicuramente più pop e meno legati a questo linguaggio. È come se la musica ora fosse più controllata, più rigidamente organizzata. In *Elephants* – da NATIONAL HEALTH – scritta da Alan Gowen e con la ripresa finale di *Tenemos Roads*, l'inizio del brano (chitarra effettata e piano elettrico a improvvisare suoni e rumori) sembra portarci dalle parti di THIRD; ma poi evolve in un ostinato del piano elettrico, dove la chitarra di Miller improvvisa nel suo tipico stile misurato e meditato, lontano dalle libertà aggressive e audaci di Elton Dean o di Ratledge, ma anche distante dall'eleganza rassicurante e levigata di Jimmy Hastings. Anche l'uso dei tempi dispari è leggermente differente tra quest'ultima fase del Canterbury sound anni 70 e la prima. Dove i Softs utilizzavano i tempi composti con un intento

IN THE LAND OF GREY AND PINK







national health

In alto CARAVAN (1969). Sopra National Health live a Toronto, 11 novembre 1979. A destra Hatfield and the North live a Londra, 13 aprile 1974.

Hatfield and the North, 1975.

percettivo straniante[16], così come i Caravan o i Gong, i National Health e gli Hatfields (e ancor prima di loro gli Egg) ne fanno più un uso virtuosistico, di elaborazione criptica del brano.

Il 7/8 di *Pig* – da VOLUME TWO dei Soft Machine – suddiviso, all'interno della parte cantata da Wyatt in quattro battute 3+2+2, poi altre quattro in 2+2+3 per tornare al 3+2+2 per otto battute, con il 2+2+3 a enfatizzare un cambio melodico, è perfettamente funzionale alla melodia di Wyatt: attua l'effetto straniante di cui sopra. I Caravan, in *Hello, Hello*, da IF I COULD DO IT ALL OVER AGAIN... (uscito anche come 45 giri), utilizzano il 7/8, con suddivisione 3+2+2, nelle strofe e un 11/8 (3+3+3+2) sul ritornello, a movimentare un brano semplice nella struttura ma dall'incedere ambiguo, sfuggente. Il 25/8 del riff di *Elephants* ha invece finalità virtuosistiche, ancorate forse più a **Stravinski**, **Gentle Giant** o **Zappa**[17] che non a una ricerca di movimento o d'illusionismo psicoacustico[18]. Stesse atmosfere anche in *The Yes/No Interlude* di Pip Pyle, da THE ROTTERS CLUB degli Hatfield. Un 13/8 con suddivisione 2+2+2+2+2+3 preceduto da un 4/4 comunque elaborato all'interno, dove Dave Stewart improvvisa e crea una sorta di interludio ipnotico che alla fine sfocia in una delicata canzone in stile Caravan cantata da Richard Sinclair, scritta sempre da Pip Pyle. Anche qui l'uso del tempo dispari è orientato a intricare il brano, a complicarlo. Appare distante dal riff di *Facelift* di Hopper, su THIRD, dove il 7/4 è perfettamente "cantabile", regolare nel suo incedere e su cui si costruisce sia la melodia che l'improvvisazione di Ratledge. Ne accennavamo prima, ma va detto ancora qualcosa sugli elementi d'avanguardia presenti nelle improvvisazioni e nelle suite della musica di Canterbury. Oltre a una matrice jazz, spesso troviamo chiari riferimenti a **Terry Riley** o **Steve Reich**. Kevin Ayers, autore di *We Did It Again*, brano ipnotico che i Soft Machine suonavano talvolta di seguito per mezz'ora, all'interno della sua produzione pop rock ha spesso dei riferimenti a sperimentazioni e bizzarrie.

In *Stop This Train (Again Doing It)*, da JOY OF A TOY, utilizza la stessa tecnica di *We Did It Again*: riff suonato in modo ripetitivo e improvvisazioni free, con inizio rallentato e finale accelerato. Il brano, o meglio l'improvvisazione, di *Pisser Dans Un Violon* – da *SHOOTING AT THE MOON* – ricorda da vicino l'inizio di *Facelift*. E abbiamo già detto dei tape loops di *Out-Bloody-Rageous* ("*evoking comparisons to the work by Terry Riley on his albums IN C and A RAINBOW IN A CURVED AIR*"[19]), ma non possiamo non menzionare l'album solista di Hugh Hopper, 1984, "*in cui figurano lunghi brani eseguiti da solo usando dei loops...*"[20], sperimentazione che fa il paio con THE END OF AN EAR di Wyatt.

In ogni caso, improvvisazioni di natura jazzistica e/o di marca più sperimentale, free o avanguardia che dir si voglia, sono presenti e costanti in tutte le suite composte dai musicisti di Canterbury.

Suite che passione

La forma suite, all'inizio utilizzata per non creare pause tra un brano e l'altro e permettere di ballare ininterrottamente, nel periodo Wilde Flowers[21], assume sempre più importanza sia nel legare brani, frammenti di melodie e improvvisazioni l'uno all'altra, come nei Softs, Caravan o Gong, sia nel permettere che elementi di scrittura sempre più elaborati si leghino tra loro nel formare un unico brano, vedi National Health, Hatfield and the North o Gilgamesh.

La suite sarà un marchio di fabbrica per tutto il progressive rock (con legami nella musica classica o colta, ovviamente) e anche per la scuola di Canterbury sarà centrale, pur se sviluppata con maggiore omogeneità e meno legata a giustapposizioni di quadri tematici.

Accanto troviamo, costante in quasi tutti i prodotti canterburiani, le famose catchy pop songs di cui parlavamo nell'introduzione. Qui c'è l'imbarazzo della scelta ma è impossibile non iniziare con gli esempi illuminanti di *O Caroline* da MATCHING MOLE o *Share It* da THE ROTTERS' CLUB. Canzoni perfettamente orecchiabili, con un andamento anomalo, segnato da improvvisazioni o arrangiamenti particolari, come nel caso di *The Lady Rachel* di Ayers, da JOY OF A TOY, di una bellezza eterea e a tratti inquietante. I Caravan registrano nel loro album più bello, IN THE LAND OF GREY AND PINK, quattro canzoni potenzialmente "da classifica", con una menzione particolare per *Winter Wine* di Richard Sinclair, dove alla dolcezza del cantato si alternano passaggi cromatici e stacchi per nulla scontati. La matrice pop compare anche all'interno dei brani più lunghi, in brevi interludi o stacchi, o semplicemente nelle parti cantate e/o sussurrate. È una presenza che talvolta stempera le atmosfere più cupe ed è alternata alle parti improvvisate e sperimentali. I National Health, forse il gruppo più distante dalle atmosfere pop, in OF QUEUES AND CURES, inseriscono *Binoculars* di Pip Pyle, che presenta una parte cantata da John Greaves in puro stile Caravan, con passaggi cromatici e uso di triadi, dalle atmosfere delicate e soffici. E anche nelle loro composizioni più lunghe ed elaborate, *Brujo* di Alan Gowen – da NATIONAL HEALTH – c'è un frammento con un pedale in la maggiore e un arpeggio che include nona e tredicesima, con la voce di Amanda Parsons a lavorare su una melodia dai toni soffusi mentre il flauto di Jimmy Hastings improvvisa in modo pulito e discreto. Non è sbagliato affermare che in questi passaggi, frammenti o interludi comuni a tutti i gruppi e solisti di Canterbury, accanto a una vena sicuramente vicina al pop e al rock, c'è un legame sottile con il folk inglese, le ballate tenui e delicate del ricco patrimonio britannico, che tanta importanza hanno avuto sia nello sviluppo del rock che nell'emancipazione di certo jazz dai cliché americani.



Note

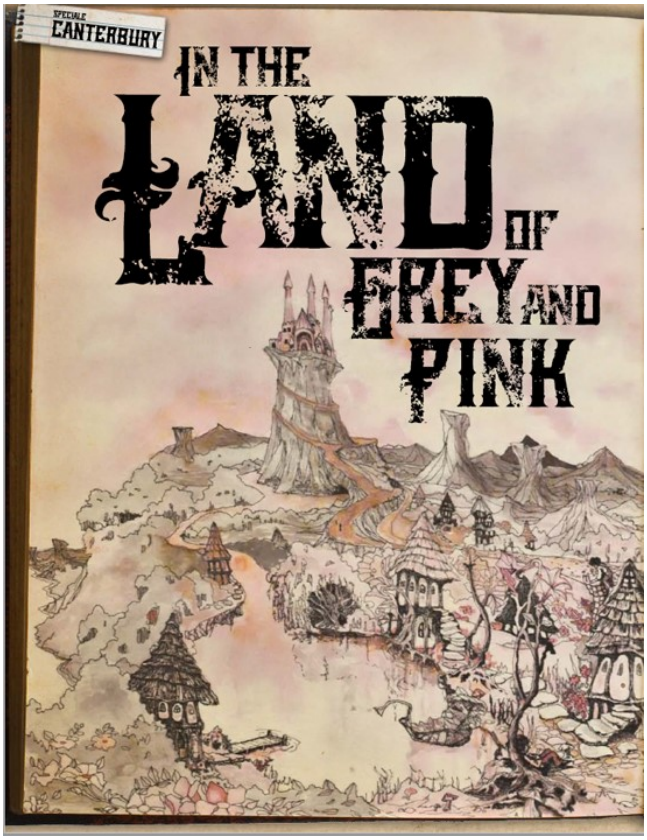
16. V. Caporaletti, *Esperienze di analisi del jazz*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2007, pag. 225.
17. M. Coralli, *Swingin' Canterbury*, cit., pag. 113.
18. V. Caporaletti, *Esperienze di analisi del jazz*, cit., pag. 225.
19. Mark Powell nel booklet di Third dei Soft Machine, Sony/BMG, 2007, pag. 13.
20. It.wikipedia.org/wiki/Hugh_Hopper.
21. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, cit., pag. 62.

Speciale Canterbury - Part 1 - Prog Italia - 2018

SPECIALE CANTERBURY



Article complet (PDF)



PRIMA PARTE

I lettori di «Prog» Italia, gli amanti delle musiche di confine, perfino molti detrattori di qualsiasi idea musicale comporti l'utilizzo della parola "prog" sono particolarmente attenti a quello che viene ritenuto, anche vagamente, il "mondo" di **Canterbury**: quella scena stravagante che a metà anni 60 inizia a popolarsi di strani personaggi (i fratelli **Hopper**, **Robert Wyatt**, **Daevid Allen**, i cugini **Sinclair** etc.). Nel corso del tempo alcuni gruppi di quell'universo lasciano tracce importanti come **Soft Machine**, **Caravan**, **Hatfield and the North** e tanti altri. Da questo numero iniziamo la pubblicazione a puntate della tesi presentata al conservatorio Licinio Refice di Frosinone da un musicista legato ai nostri territori culturali. Era in trattative per pubblicarla con alcuni editori e allora noi ci siamo detti: "Perché non con «Prog» Italia?".

Testo: **Alberto Popolla**



Chi è Alberto?

Negli anni 80 è bassista dei neopsichedelici Magic Potion, formazione romana che ha inciso due album (1988 e 1989). Clarinettista, arrangiatore e compositore, ha suonato a New York, Chicago, Londra, Berlino, Bruxelles, Lisbona, Algeri e in molti festival italiani. Ha esplorato le diverse sonorità e le infinite risorse timbriche dei suoi clarinetti, attraversando ricerca e improvvisazione, scrittura e conductions, situazioni più propriamente jazzistiche, musica balcanica e klezmer. Ha promosso formazioni italiane ed europee, oltre a collaborare con musicisti provenienti da tutto il mondo. In questi ultimi anni si è dedicato con passione all'arrangiamento e alla composizione, prendendo ispirazione dal grande patrimonio blues e dalle affascinanti sonorità della cosiddetta scena di Canterbury e progressiva. È laureato in Lettere, indirizzo storico, presso l'Università La Sapienza di Roma, nel 2012 ha conseguito il diploma accademico di primo livello in Jazz presso il Conservatorio Licinio Refice, con una tesi sulla scena musicale di Canterbury.

L'impianto della tesi canterburiana

Introduzione – Confini – Un quadro storico – Racconti di Canterbury – I suoni, le musiche – Fol De Rol – The Rotter's Club – Cittadini onorari – Conclusioni – Appendice – Bibliografia – Discografia della scena di Canterbury – Discografia generale – The Canterbury Suite

«il suono di Canterbury è sospeso tra fremiti progressivi, spigolature jazz e d'avanguardia, schegge di psichedelia un po' freak, space rock e melodie rigogliosamente pop...»



Magic Potion: Popolla è il terzo da sinistra. Sotto Brian Hopper (Wilde Flowers Cd 2015).

La definizione di "scena di Canterbury" è sempre stata fonte di discussioni tra gli addetti ai lavori e anche tra gli stessi appassionati. Non solo, i protagonisti di questa scena hanno più volte contribuito a confondere le acque, spesso negando radici comuni tra i musicisti coinvolti o ridimensionando l'intera vicenda.

Nondimeno, il fascino che il suono di Canterbury esercita ancora su affezionatissimi ascoltatori e critici è qualcosa di così forte da resistere a mode, critiche e banalizzazioni, quasi fosse un culto, una sorta di religione laica. Ma dare delle coordinate precise o semplicemente elencare chi, come e dove abbia fatto parte di questa scuola rimane ancora difficile o comunque non così chiaro.

La nostra tesi si propone innanzitutto di delineare e analizzare i criteri di questa scena, perché spesso l'eterogeneità musicale e persino la stessa provenienza geografica sembrano non essere sufficienti a delinearne le caratteristiche, mettendone addirittura in dubbio l'esistenza stessa.

Al di là delle storie personali, delle biografie e degli aneddoti, è interessante andare al fondo della questione, analizzare prima di tutto le musiche dei protagonisti, e poi le parole, le vicende personali, così frequentemente intrecciate tra loro. Perché, alla fine di tutto, c'è l'esistenza di un gruppo di amici che si ritrova a suonare insieme, sotto differenti nomi, diverse etichette, ma alla fine insieme. E già questo dovrebbe, di per sé, confermare l'esistenza di una scena musicale. Ma, ovviamente, parliamo di musica e allora è lì che dobbiamo verificare analogie, approcci, stili, timbri, repertorio, influenze, testi e quant'altro si possa trovare in comune tra una serie di musicisti che, in parte, sono nati o hanno vissuto a Canterbury.

La questione verrà trattata, quindi, con un diverso approccio rispetto ai testi e agli scritti usciti in questi anni. Un approccio unitario, complessivo e non una trattazione gruppo per gruppo.



PRIMA PARTE



In alto la copertina di VOLUME TWO (1969). Da sinistra: Robert Wyatt, Daevid Allen, Kevin Ayers e Mike Ratledge.

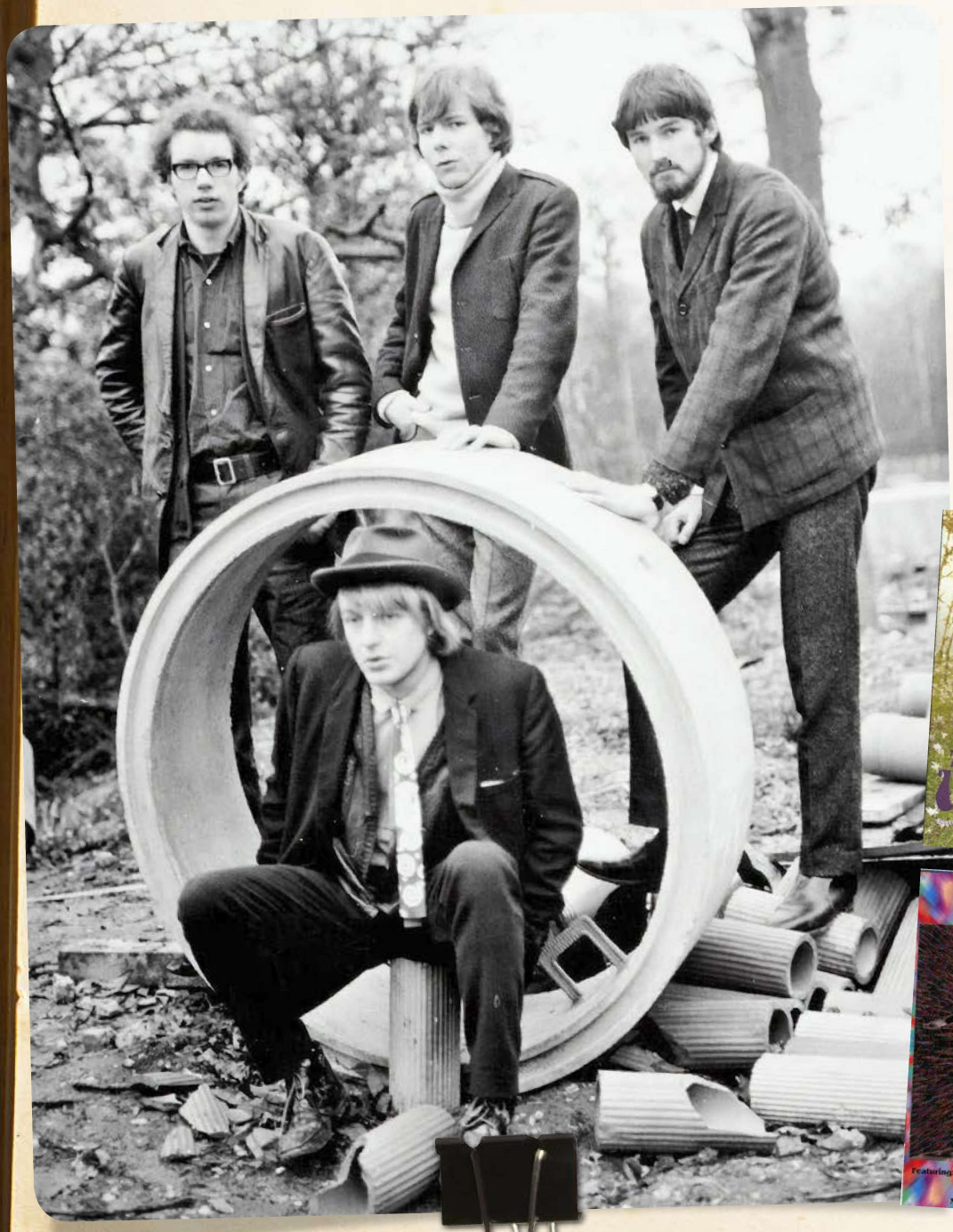
Come già accennato, il criterio geografico, fonte stessa del nome, è ambiguo e fuorviante. È vero che la storia s'innesca in questa piccola cittadina del Kent, sud-est dell'Inghilterra, ed è altresì vero che gran parte dei protagonisti nasce o vive lì negli anni 60, ma tutto ciò non basta e comunque non aiuta. Perché, alla fine, i Soft Machine si formano e giungono al successo a Londra, perché il chitarrista **Phil Miller**, per citarne uno, a Canterbury non è nato e non ha vissuto, perché i **Gong** si formano a Parigi. Insomma, a Canterbury nascono i fratelli Hopper (Brian e Hugh), i cugini Sinclair (Richard e David), Mike Ratledge, Robert Wyatt vive lì ed è lì che Daevid Allen finirà dall'Australia. È a Canterbury che questi tipici giovani inglesi degli anni 60 formeranno, come centinaia di altri loro coetanei in tutta la Gran Bretagna, il loro primo gruppo, i **Wilde Flowers**, ma tutto il resto, certamente il grosso, accade fuori da Canterbury. A questa difficoltà si aggiunge l'apparente estrema eterogeneità musicale prodotta dai protagonisti in questione. Si va dal jazz rock sperimentale dei Soft Machine al progressive rock dei Caravan, al pop stralunato di **Kevin Ayers**, alla psichedelia folle dei Gong. Ora, se è complicato, e forse

impossibile, utilizzare il criterio della stessa provenienza geografica per raggruppare tutti questi musicisti, sembra ancor più difficile trovare elementi comuni dal punto di vista musicale tra i diversi gruppi e singoli, tanto da far dire ad alcuni che la cosiddetta scena di Canterbury è solo un'invenzione giornalistica.

Cosa comporta allora tutto ciò? Una estrema ambiguità nel definirla, visto che né la comune residenza, né la musica stessa sembrano offrire appigli certi, oggettivi in un certo qual modo. E allora, a seconda dei punti di vista dell'appassionato o del critico, all'interno della scena canterburiana possiamo trovarci **Keith Tippett**, **Centipede**, i **Camel** o gli **Henry Cow**, così come tutta la discografia dei Soft Machine (cioè anche gli ultimi dischi, dove praticamente non suonava più nessuno degli elementi originari) o soltanto i primi quattro dove è presente Robert Wyatt, aumentando, se possibile, ancora di più la confusione.

Ma la presenza, nei diversi gruppi così come nei dischi, di uno stesso circuito di musicisti, con un'intercambiabilità non così frequente nel rock – e certamente più vicina al jazz, in questo senso – e l'esistenza di brani comuni ai diversi repertori, una sorta di veri e propri "standard" di Canterbury, sono elementi così forti da avvalorare, in ogni caso, l'esistenza di una "scena" musicale, certamente distinta sia dall'estetica romantico-classica del rock progressive che dall'esasperato virtuosismo del jazz rock inglese.

I Wilde Flowers sono stati il gruppo del big bang di Canterbury. Nell'altra pagina: i Matching Mole live e le copertine di NATIONAL HEALTH (1978) e OF QUEUES AND CURES (1979).



Confini

Come definire, quindi, una scuola che a prima vista sembra essere più un ritrovo di amici che una corrente musicale vera e propria?

In realtà esistono una serie di criteri con i quali possiamo tracciare dei confini all'interno dei quali collocare una serie di musicisti e gruppi, con i loro relativi prodotti discografici.

Certamente l'alta intercambiabilità dei protagonisti (o perlomeno alcuni di loro) ci permette di identificare comunque un'area comune, formata per l'appunto da una serie di musicisti che collaborano tra loro.

Ovviamente questo comporta un'affinità musicale, anche se le esperienze sembrano diverse, in alcuni casi distanti tra loro.

Ma questo è vero solo in apparenza perché, analizzando in profondità e con attenzione, è possibile rintracciare elementi musicali comuni a tutti i gruppi coinvolti, rivelando una traiettoria obliqua ma coerente e costante nel tempo con la quale i musicisti tracciano i loro percorsi artistici.

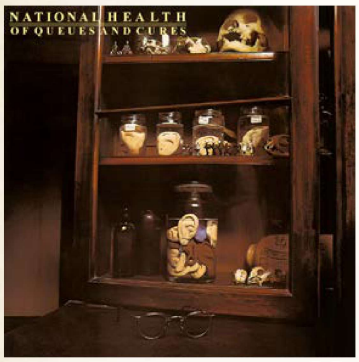
Alla base delle scelte, pur differenti, che i gruppi portano avanti, ci sono una serie di tratti distintivi che ci permettono di circoscrivere e definire con più chiarezza la scena di Canterbury.





PRIMA PARTE







«Tutti noi abbiamo messo il nostro cuore, la nostra anima e le nostre energie per cercare di produrre qualcosa di diverso e di nuovo»
Richard Sinclair

Innanzitutto ***"...the tension between complicated harmonies, extended improvisations, and the sincere desire to write catchy pop songs"***[1].
La presenza costante di stralunate e stranianti canzoni pop all'interno della produzione discografica canterburiana, è un elemento così forte da farne, per l'appunto, un tratto distintivo. Ed è la caratteristica fondamentale che alleggerisce e stempera le atmosfere talvolta cupe e ipnotiche vicine all'estetica progressive.
L'importanza dell'improvvisazione e la sua natura jazzistica, o comunque decisamente influenzata dal jazz.
Contrariamente ai tanti gruppi e musicisti attivi nella seconda metà degli anni 60 e prima metà dei 70, i protagonisti di Canterbury lasciano un ampio spazio all'improvvisazione, evidenziando spesso la loro distanza dagli stilemi rock blues o più propriamente beat. È chiaro che in questo campo esistono forti eccezioni, ma anche nei casi più estremi, nei prodotti più autenticamente pop, possiamo trovare tracce di questo loro retroterra. Talvolta l'improvvisazione assume i connotati della musica contemporanea, e questo dà ancora di più la cifra della distanza che intercorre tra la scena progressive vera e propria e la scuola di Canterbury.
Va detto, comunque, che il retroterra jazzistico è limitato all'ascolto, alla passione e, raramente, all'emulazione, non certo all'aver suonato propriamente jazz. Ma, forse proprio per questo, nei dischi e talvolta nei concerti sono presenti, quasi come fossero "cittadini onorari" di Canterbury, jazzisti anomali, eterodossi, vicini alle esperienze free e all'improvvisazione libera che in quegli anni era di casa a Londra.
A questi personaggi verrà dedicata una "coda" in questa tesi, perché il loro apporto è spesso decisivo nell'orientare in maniera totalmente differente la musica di molti protagonisti di questa storia.
L'utilizzo di tempi dispari e di lunghe suite può non sembrare un elemento specifico, ma nei fatti, unitamente alle improvvisazioni, determina un aspetto certamente distinto dal resto dei gruppi rock progressive.
Se la suite è comune a così tanti gruppi rock nel finire dei 60 e specialmente agli inizi degli anni 70, l'uso che ne fanno i musicisti di Canterbury è non solo quello di collegare tra loro i diversi brani ma di permettere al gruppo di improvvisare anche liberamente, nel caso dei Soft Machine per esempio, o di inserire le tipiche melodie pop di cui sopra.
Nell'ambito di una scrittura compositiva scevra da cliché e da influenze accademiche o propriamente jazzistiche l'uso dei tempi dispari è funzionale alla creazione artistica, anche se in alcuni casi (vedi



Pye Hastings negli anni 70.

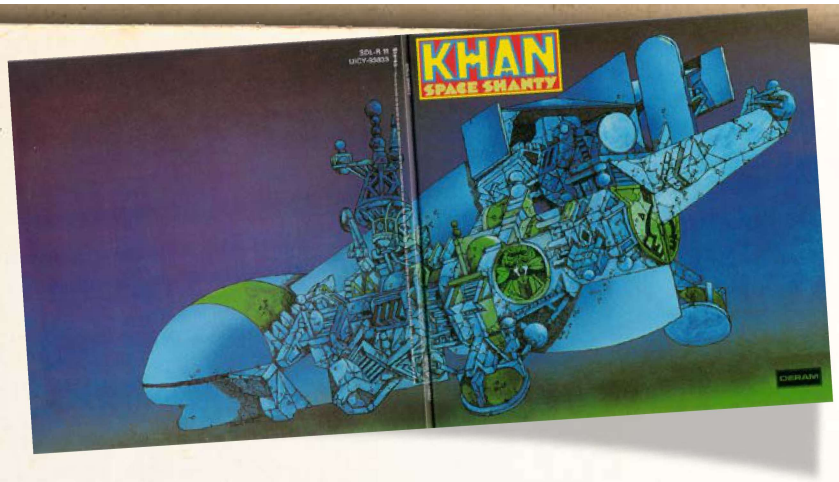
Note
1. Dave Wayne in http://calyx.perso.neuf.fr/What: "Is Canterbury Music? The Fans' Opinions".

National Health) l'elemento virtuosistico è preponderante. Infine, ovviamente non ultimo in termini d'importanza, uno spiccato senso dell'ironia è tratto comune nei testi di quasi tutti gli artisti.

Spesso è l'autoironia, il nonsense, il famoso *british sense of humour* che assumono fondamentale rilevanza all'interno dei testi e ne fanno, anche qui, un elemento distintivo della complessa avventura.
Questa è la griglia analitica con la quale si analizzerà, in senso unitario, il materiale musicale (e testuale) canterburiano, cercando di dare contorni e riferimenti certi a un'estetica talvolta sfuggente e indeterminata, ma altresì forte, nelle atmosfere così tanto evocative, di una specificità indubbia ed effettiva.

Un quadro storico

L'arco temporale in cui si svolgono le vicende dei musicisti è poco più di un decennio, tra il 1965 e il 1975, con sconfinamenti vari, sia prima che dopo questi anni.
Riguardo i National Health, in realtà parliamo della seconda metà dei '70, ma obiettivamente il cuore della questione risiede in quel decennio che esprime, dal punto di vista musicale, una varietà di proposte di altissimo livello e che vede affermarsi il rock quale principale genere di riferimento dei giovani.
Il miracolo economico degli anni 50, soprattutto negli Stati Uniti, e poi anche in Gran Bretagna e nel resto d'Europa, produsse per la prima volta nella storia dell'occidente una massa di adolescenti in grado di "consumare" oggetti e musiche per il loro tempo libero e quindi di affermarsi come area omogenea, ben distinta dai bisogni e dalle esigenze degli adulti.
Questo trasformò l'industria musicale, che si ritrovò a disposizione un mercato diverso dal passato ma ricco di esigenze e affamato di novità.
La musica rock, spodestando in questo senso il jazz, "*divenne il mezzo multiuso per esprimere desideri, istinti, sentimenti e aspirazioni*"[2] del mondo dei giovani.
Le vendite dei dischi negli Stati Uniti, dal 1955 (anno di nascita del rock'n'roll) al



SPACE SHANTY, registrato tra dicembre 1971 e marzo 1972, è l'unico album dei Khan, con Steve Hillage e Dave Stewart.

Banana Moon Band con Daevid Allen, Gilli Smyth, Marc Blanc, Patrick Fontaine. Baleari 1968.

PHOTO 12/ UIG VIA GETTY IMAGES



Note
2. E. Hobsbawm, *Gente non comune*, RCS Libri, Milano, 2000, pag. 361.





A sinistra il primo album omonimo dei Caravan (1969).
I Caravan nel 1970: David Sinclair, Richard Coughlan, Pye Hastings, Richard Sinclair.

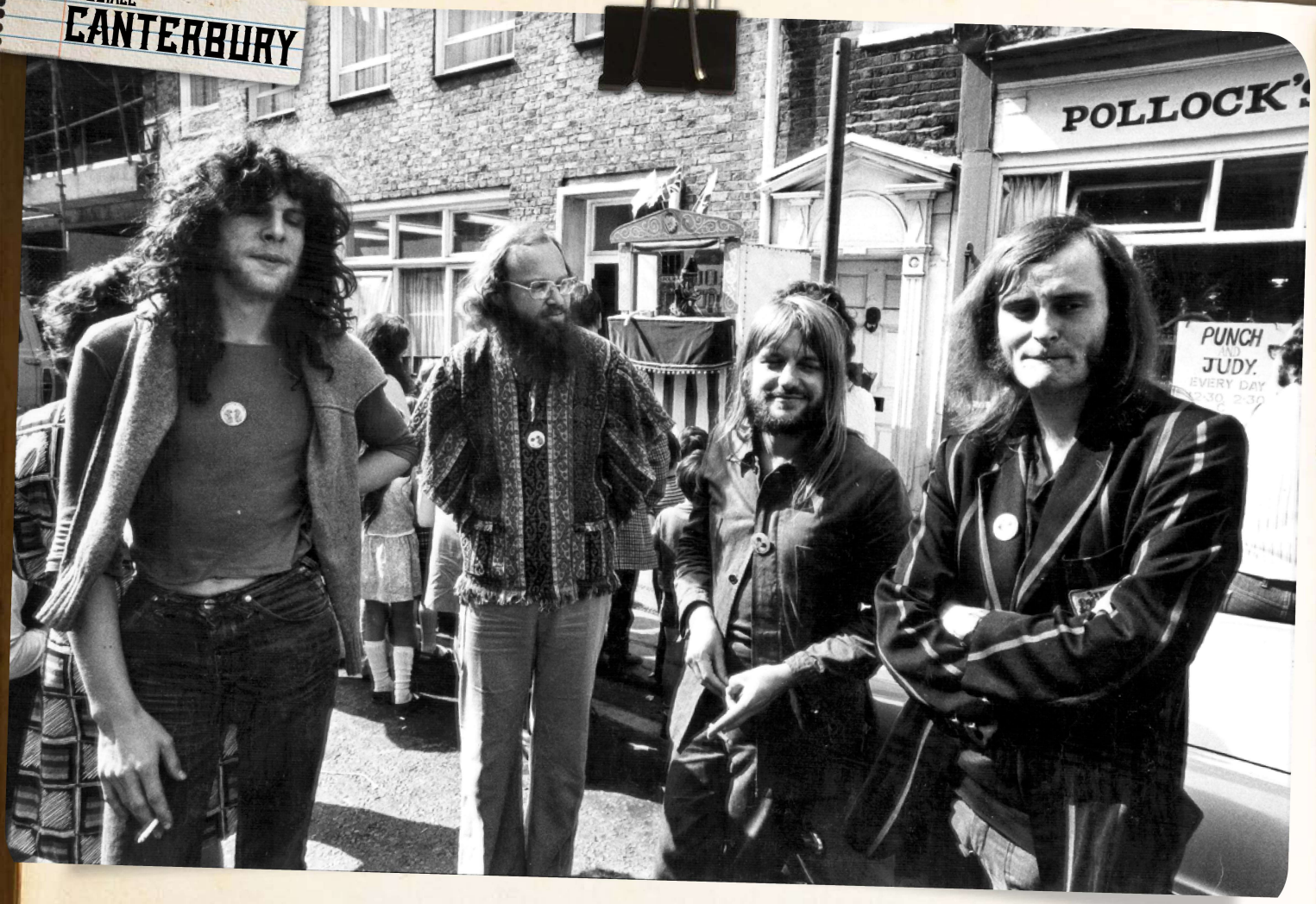
1959, crebbero con percentuali altissime rispetto al passato[3] e mostrarono le potenzialità che la nuova musica giovane aveva per l'industria discografica.
Industria che tuttavia, agli inizi degli anni 60, si trovò in difficoltà nel tentare di proporre cloni di **Elvis Presley** o personaggi non così dirompenti nell'immaginario giovanile come lo furono i primi cantanti rock'n'roll.
La registrazione del primo 45 giri nel 1962 da parte dei **Beatles** diede l'avvio a una nuova grande rivoluzione nell'ambito della musica pop a livello internazionale.
Per uno strano destino, il testimone della rinascita del rock passò dagli Stati Uniti al vecchio impero britannico ormai in decadenza, ma capace di riportarsi al centro della scena mondiale con la sua produzione artistica.
L'esplosione dei Beatles, in generale della musica rock inglese, è preceduta da una forte attività artistica che segue i binari dell'imitazione e, allo stesso tempo, dell'autonomia[4].
L'esempio dei folk singer americani porta alla presa di coscienza del patrimonio popolare inglese, sia in una dimensione più propriamente folk che sotto l'aspetto politico e militante. Il grande successo, nell'immediato dopoguerra, del jazz tradizionale "*… lascia il posto allo skiffle, una sorta di versione proletaria del rhythm and blues che si poteva suonare anche senza conoscere la musica e con strumenti d'occasione*"[5] ed è da qui che anche i Beatles passeranno.
Accanto alle imitazioni del rock'n'roll americano l'altro grande filone su cui si muove la musica inglese è il blues. "*All'origine corrisponde al mito crescente dell'America*"[6], ma agli inizi degli anni 60 diventa un fenomeno tipicamente britannico (anzi, londinese), con una serie di gruppi e musicisti importanti per gli sviluppi futuri della scena musicale anglosassone.



Kevin Ayers, Central Park, New York, febbraio 1977.

E il blues diventa un terreno comune dove suonano insieme i primi jazzisti inglesi e musicisti rock. Significativi, da questo punto di vista, sono i **Bluesbrakers** di **John Mayall** e i **Blues Incorporated** di **Alexis Korner**: qui "*muovono i primi passi personaggi del calibro di Mick Jagger, Brian Jones, Keith Richards, Charlie Watts (i Rolling Stones!), ma anche importanti esponenti del jazz inglese quali* ***John Surman***, ***Dave Holland***"[7] e il nostro **Lol Coxhill** (Alexis Korner, **Delivery**, Kevin Ayers, Caravan, Hugh Hopper).
È importante, per la nostra storia, sottolineare questa vicinanza e condivisione di esperienze tra jazzisti e rockers, perché poi questo elemento scomparirà nel corso degli anni e rimarrà presente solo nelle vicende dei musicisti di Canterbury.
Beat da una parte e rock blues dall'altra formano inizialmente quel grande fiume musicale che dà vita alla *British Invasion* dell'America e del mondo occidentale, che fa da colonna sonora ai sogni e alle aspirazioni dell'universo giovanile europeo e americano, che spinge migliaia di giovani ad affrontare la carriera musicale, seguiti in questo da manager, etichette discografiche, impresari. Il grosso impatto che ebbe il rock è solo un tassello della più ampia rivoluzione culturale che si ebbe, a livello mondiale, nel corso degli anni 60. L'insofferenza dei giovani verso regole, comportamenti, leggi e istituzioni fu dirompente e dal mondo anglosassone s'innescò l'esplosione.
L'universo giovanile esplorò e rivoluzionò tutti i linguaggi artistici, trovando in alcune città, prima fra tutte Londra, la *swingin' London*, la propria residenza eletta, il luogo dove poter sperimentare

Note
3. E. Hobsbawm, *Ibid.*, pag. 360.
4. G. Castaldo, *La terra promessa*, Feltrinelli, Milano, 1994, pag. 94.
5. A. Carrera, *Musica e pubblico giovanile*, Feltrinelli, Milano, 1980, pag. 83.
6. *Ibidem*, pag. 94.
7. G. Nanni, *Rock Progressivo Inglese*, Castelvecchi, Roma, 1998, pag. 17.



la "rivoluzione psichedelica", dove produrre quegli elementi di una società diversa, più libera, più giusta, più creativa.
Il **1968**, con la sua carica di gioia e di rivoluzione, spazzò vecchie consuetudini, antichi retaggi culturali, politiche reazionarie e impose al mondo intero l'idea che una rivoluzione, in alcuni casi solo culturale, in altri politica e sociale, fosse possibile. E il soggetto trainante fu quell'universo giovanile che diventò talmente importante da modificare profondamente e per lungo tempo gli assetti sociali, politici e culturali delle società occidentali e non solo.
Un tale sommovimento non poteva non toccare, in modo significativo, ovviamente tutte le espressioni artistiche e quindi anche la musica jazz.
L'esplosione del free negli Stati Uniti consentì ai musicisti europei un approccio più originale al jazz e all'improvvisazione, ponendo un serio argine ai fenomeni di emulazione che tanto avevano connotato le prime esperienze jazz nel vecchio continente.
È in Inghilterra, e soprattutto a Londra, che cominciano a intrecciarsi diverse esperienze tra loro e che verranno a maturazione agli inizi degli anni 70.
La musica improvvisata dei vari **Derek Bailey**, **Trevor Watts**, **Paul Rutheford**, **Evan Parker**, il jazz degli esuli sudafricani **Chris McGregor**, **Johnny Dyani**, **Dudu Pukwana**, **Louis Moholo**, **Mongezi Feza** (gli ultimi tre erano membri degli Assagai. Il loro secondo e ultimo album del 1971, ZIMBABWE, aveva la copertina disegnata da Roger Dean), il rumorismo e l'avanguardia degli **AMM** di **Keith Cardew, Eddie Prevost** e **Keith Rowe**, il Ronnie Scott Club con i vari **Mike Westbrook**, John Surman, Dave Holland e **John McLaughlin**, la già citata fucina blues di Alexis Korner e, ovviamente, il rock psichedelico dei Soft Machine e dei **Pink Floyd**, un calderone creativo e unico che solo una città come la Londra degli anni 60 poteva ospitare. "*L'interesse per la pittura, la poesia, la narrativa, il teatro, il balletto e la scultura, rese più urgente liberare la creatività dai confini formali che separavano i generi musicali e le arti tra di loro; poter suonare insieme quando le distanze si ricoprono con poche fermate di metropolitana, agevolò molto lo scambio quotidiano*"[8], e generò musiche "ibride", nuove rispetto al passato, in un fuoco di passione e creazione che non avrà più eguali.

> «*L'interesse per la pittura, la poesia, la narrativa, il teatro, il balletto e la scultura, rese più urgente liberare la creatività dai confini formali che separavano i generi musicali*»



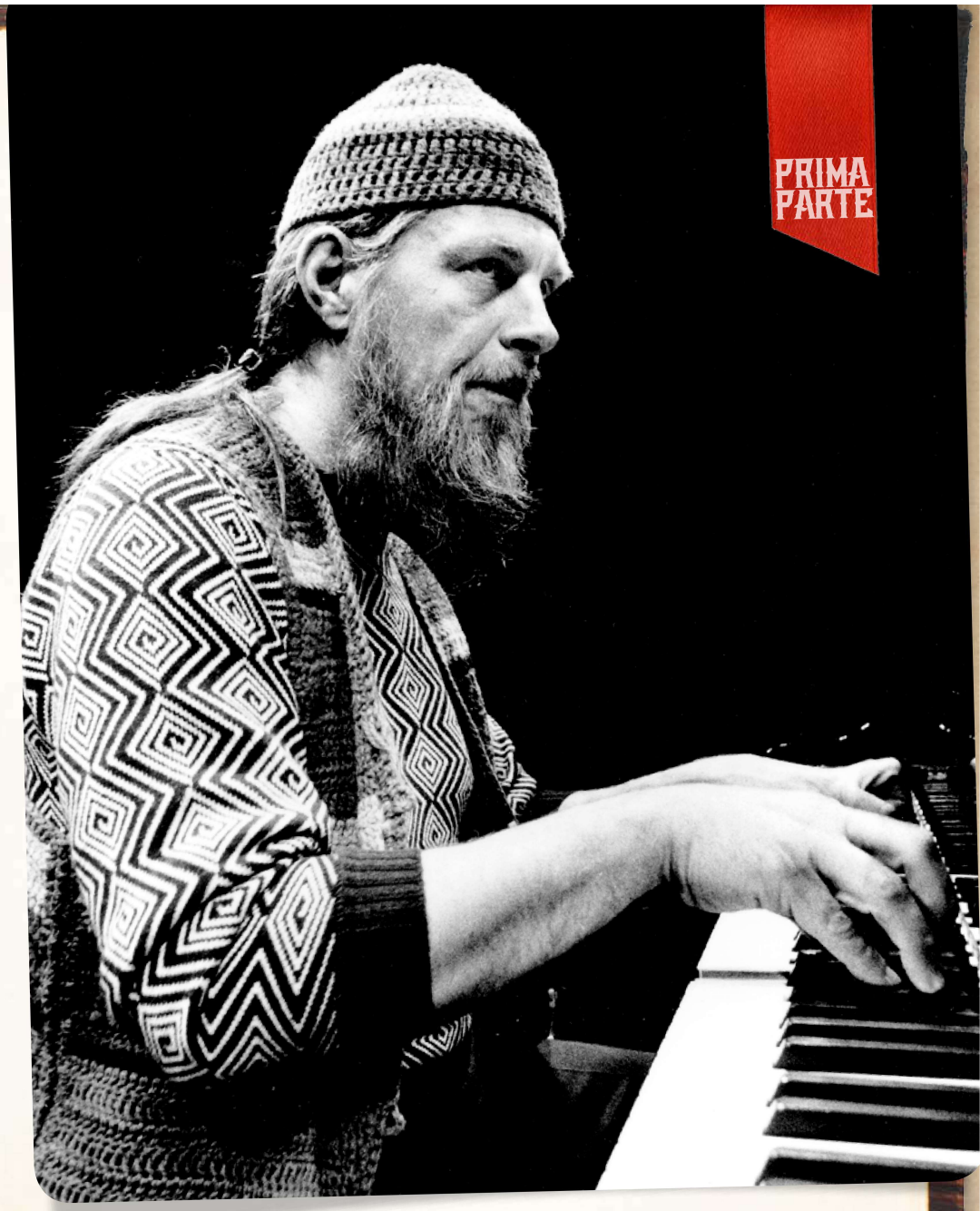
Sopra i Matching Mole: da sinistra Phil Miller, Dave McRae, Robert Wyatt, Bill MacCormick. Sotto Keith Tippeth.

GIOVANNI COCCIA

Ma la grande onda creativa, al volgere degli anni 70, comincia a ritrarsi, a "istituzionalizzarsi", con la moltiplicazione di stili e la professionalizzazione del musicista rock, ora più attento alle vendite e alle mode.

Note
8. C. Bonomi – G. Fucile, *Elastic Jazz*, Auditorium Edizioni, Milano, 2005





Se da una parte, tra il 1970 e il 1971, escono ELASTIC ROCK dei **Nucleus** del trombettista inglese **Ian Carr** (sul filone jazz rock aperto dal **Miles Davis** di BITCHES BREW), THIRD dei Soft Machine, SEPTOBER ENERGY dei Centipede di Keith Tippett (una sorta di Woodstock da studio di registrazione, con la numerosa presenza di musicisti jazz e rock inglesi), **BROTHEROOD OF BREATH** dei musicisti sudafricani esiliati a Londra, dall'altra l'inizio dei 70 vede anche la morte di tre fra i più grandi e famosi esponenti della scena rock internazionale: **Jimi Hendrix**, **Janis Joplin** e **Jim Morrison**. È come una sorta di canto del cigno, la creatività e la/le fusione/i si ritirano nell'alveo sicuro della stabilizzazione e della normalizzazione.

La crisi economica degli anni 70, acuita dallo shock petrolifero del 1973, pone le basi per un costante e definitivo abbandono di un modello di sviluppo non più sostenibile da parte del capitalismo. La piena occupazione, il welfare esteso che proprio in Gran Bretagna avevano trovato uno sviluppo crescente, cominciano a entrare in crisi e i sogni di rivoluzione si diradano lasciando il posto alla rabbia e alla disperazione di una disoccupazione sempre più estesa (nel 1977 esplode il punk, sempre a Londra) e di un allentamento delle tutele sociali da parte dello stato.

Dal punto di vista musicale negli anni 70 "*il rock perde quel suo imponente senso della marea montante, la sua creatività unidirezionale, per disperdersi in mille diversi campi. Se prima era un grande fiume, ora diventa un arcipelago*"[9]. È un fenomeno che toccherà anche il jazz, emarginato nei suoi sviluppi free e avanguardistici, ma di crescente popolarità nella sua fusione con il rock.

Proprio in Gran Bretagna l'originale scintilla creativa rimase accesa nei gruppi e nei musicisti della scena di Canterbury. Come fossero ancora legati a quelle atmosfere di sperimentazione e di scoperta continua, i "canterburiani", al di fuori (o spesso di lato) delle mode e delle correnti, continueranno a produrre musica con forti richiami innovativi (progressivi, diremmo) e con la voglia di continuare a essere il trait d'union tra diversi ambienti musicali una volta vicini e nel corso degli anni via via sempre più lontani. Accostati di volta in volta al jazz rock, alla psichedelia, al pop, al progressive, all'avanguardia, i musicisti di Canterbury manterranno, pur con mille difficoltà e non sempre con risultati ottimali, un approccio originale alla musica, innestando nel processo creativo elementi diversi e in alcuni casi lontani, frutto evidentemente della loro partecipazione ai movimenti alternativi degli anni 60.

Tutto questo non poteva accadere che in Inghilterra.

"*Riassumendo: un intreccio di circostanze plasmò a Londra un'intera generazione di musicisti; l'amore per i maestri americani, la passione per i toni insurrezionali del free, la fedeltà tutta inglese, indistruttibile, alla tradizione, al folk, il piacere di suonare blues, il divertimento adolescenziale del putiferio beat, la provocazione intellettuale suggerita dal gruppo Fluxus, le caleidoscopiche avventure nello spazio psichedelico e l'incontro ravvicinato con i fratelli sudafricani*"[10].



Sopra: il pianista sudafricano Chris McGregor e la copertina di un album dei suoi Brotherhood of Breath. A sinistra: Barbara Gaskin, voce degli Spirogyra, poi con Hatfield and the North, Egg, National Health. Dal 1981 forma un fortunato duo con Dave Stewart. Foto del 1982, Londra.

Note

9. G. Castaldo, *La terra promessa*, cit., pag. 202.
10. C. Bonomi – G. Fucile, *Elastic jazz*, cit., pag. 22.

RAGGENTI DI CANTERBURY

La storia e le storie dei nostri protagonisti prendono avvio dalla Simon Langton Grammar School for Boys di Canterbury. Tipica scuola secondaria inglese di una cittadina di provincia, la Simon Langton "*è sempre stata orgogliosa di essere una tradizionale scuola inglese in una tradizionale città inglese*"[1], e, come accadeva e accade tutt'ora, oltre allo studio i circa 500 ragazzi iscritti alla scuola erano incoraggiati a partecipare a numerose attività organizzate all'interno come lo sport, il teatro, l'arte e ovviamente la musica, con la presenza di un coro e di un'orchestra. "*Il fatto che più del 10% degli studenti sia coinvolta nel coro è un buon esempio di quanto seriamente la Simon Langton School prenda la musica*"[2].

«...e pensare che Canterbury è sempre stata piuttosto "sonnacchiosa", ma non aveva fatto i conti con la musica rock...»

È in questa scuola che si incontrarono i fratelli Hopper, Robert Wyatt e Mike Ratledge. Brian Hopper e Mike Ratledge, più grandi di due anni, cominciarono a suonare insieme per il solo fatto di aver entrambi un'istruzione musicale classica, Mike al pianoforte e Brian al clarinetto[3].

"*Registravamo e suonavamo insieme robe completamente improvvisate, liberamente ispirate alla musica colta contemporanea ma con riferimenti jazzistici sempre più marcati.*"[4]

Brian ricorda *245*, brano di **Eric Dolphy**, ma anche HOW TIME PASSES (1960) del trombettista **Don Ellis**: "*che ha stimolato ulteriori idee sull'integrazione della musica seriale europea del XX secolo con tempi inusuali – caratteristica distintiva dei futuri sviluppi da parte degli ex musicisti del giro Wilde Flowers* (il primo gruppo della scena di Canterbury)"[5].

Le loro passioni non erano limitate solo alla musica ma anche alla fotografia, alla poe-

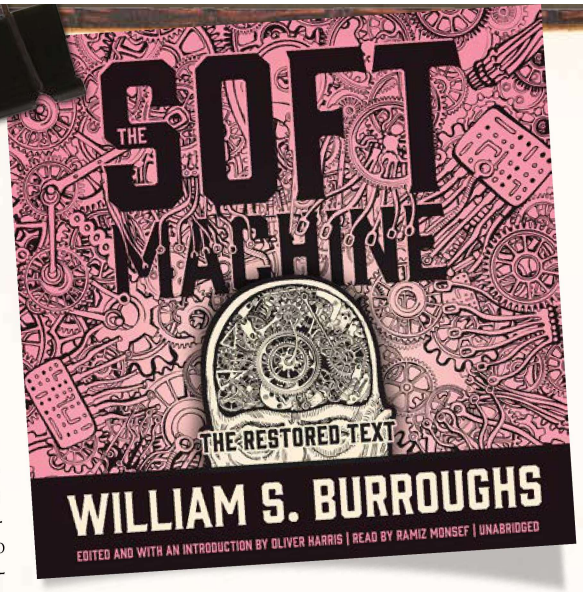


PHOTO 12/ UIG VIA GETTY IMAGES

Banana Moon Band, Baleari, 1968.

Note

1. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, SAF Publishing Ltd, London, 2005, pag. 23.
2. *Ibidem*, pag. 26.
3. Brian Hopper in *Falsi movimenti. Una storia di Robert Wyatt* di Michael King, Arcana Editrice, Milano, 1994, pag. 11.
4. *Ibidem* pag. 11.
5. *Tales of Canterbury. The Wilde Flowers Story. Brian's Tale*, di Brian Hopper, Voiceprint, Durham, 1994. VPB123CD limited edition 0097 of 2000, pag. 2.



sia e ai primi esperimenti multimediali[6], in una sorta di ricerca a tutto campo di un mondo differente da quello proposto dalla scuola, dall'educazione familiare e dal tipico conservatorismo cittadino e inglese in generale.

"*I miei primi contatti con Robert furono a scuola e a casa sua,* ***Wellington House****. Tutti noi ascoltavamo dischi di vario genere, soprattutto quelli che avevano a che fare con il jazz moderno, o talvolta con il blues… ma soprattutto con il jazz moderno*"[7]. La famiglia di **Robert Ellidge** (poi prese il cognome della madre, Wyatt) era una famiglia di ampie vedute, progressista e culturalmente impegnata; madre giornalista e padre psicologo industriale, professione che dovette abbandonare a causa di una grave malattia.

Fu proprio per le condizioni di salute di **George Ellidge** che Robert si trasferì con tutta la famiglia in un piccolo villaggio a sud di Canterbury, in una casa grande e confortevole, Wellington House, in grado di permettere al padre di Robert, su una sedia a rotelle, di vivere i suoi ultimi anni in condizioni accettabili.

Copertina di una delle molteplici edizioni del libro di William Burroughs. Sotto: due etichette e la copertina gatefold del primo album degli Hatfield and the North (1973).

Honor Wyatt, nel suo precedente matrimonio, aveva vissuto alcuni anni a Majorca perché era amica del poeta **Robert Graves** e tale amicizia sarà importante per la crescita di Robert. "*Molto importante per il futuro di Robert, George Ellidge amava la musica, suonava il pianoforte e ascoltava una gamma sorprendentemente ampia di generi. Ciò includeva le opere di compositori classici moderni come Shostakovich, Hindemith e Bartók, ma anche l'opera e il jazz*"[8].

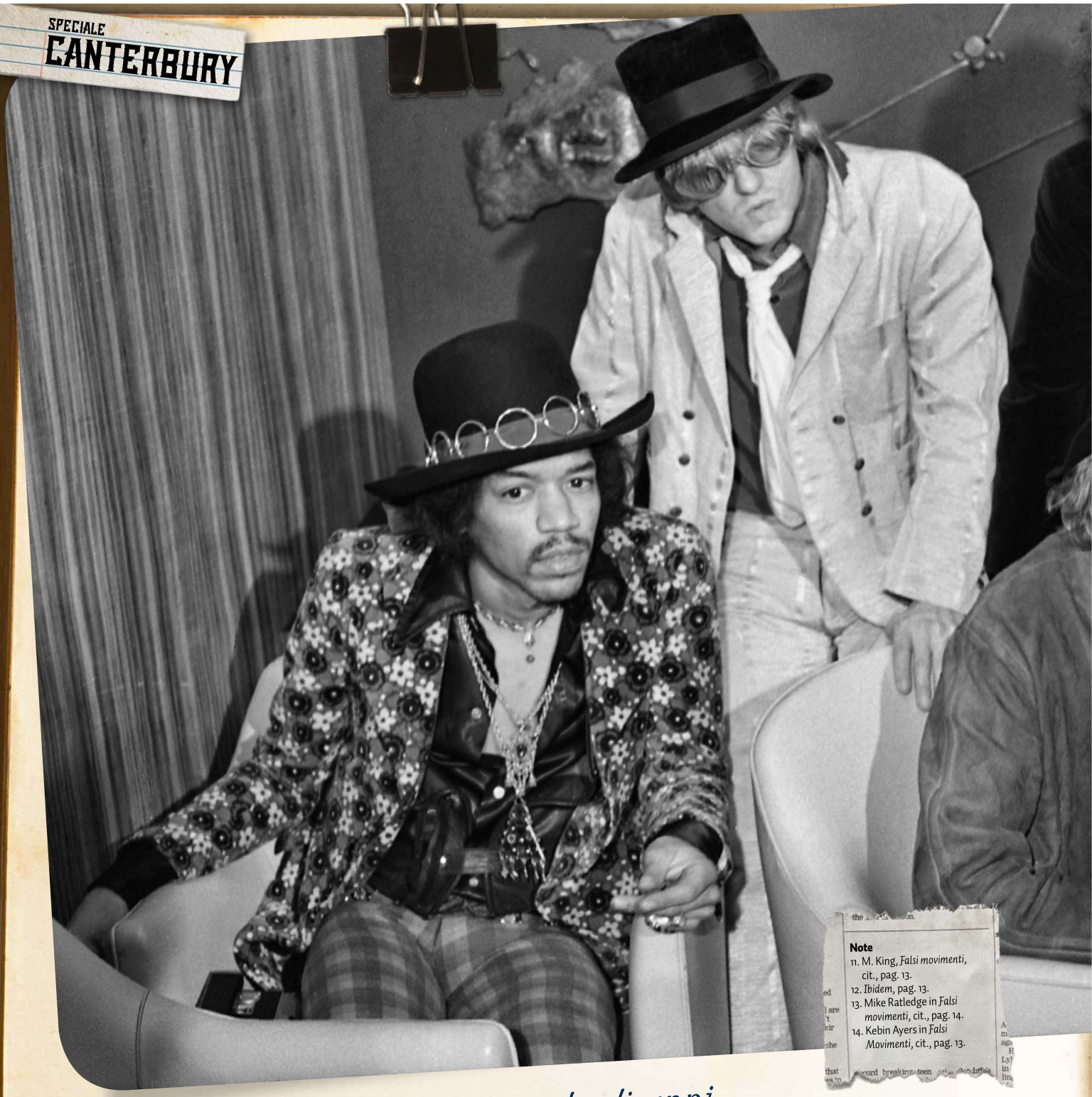
E grazie al fratello maggiore, **Mark Ellidge** (figlio del precedente matrimonio di George), che aveva una numerosa collezione di dischi[9], Robert divenne un vero appassionato di jazz. Fu questo interesse a metterlo in contatto prima con il suo compagno di classe Hugh Hopper, attratto all'inizio dal rock'n'roll, e poi con Brian Hopper e Mike Ratledge. Quest'ultimo chiese in prestito a Robert un disco di **Cecil Taylor** – AT NEWPORT 1957: THE GIGI GRICE-DONALD BYRD JAZZ LABORATORY AND THE CECIL TAYLOR QUARTET – pianista che Mike apprezzava molto e Robert ne fu onorato visto che la richiesta proveniva da uno studente più grande di lui[10].

Così questo gruppo di ragazzi iniziò a incontrarsi alla Wellington House, dove si ascoltava musica, si discuteva e si suonava, anzi s'improvvisava; Brian al clarinetto, talvolta alla chitarra, successivamen-



Note

5. *Tales of Canterbury. The Wilde Flowers Story. Brian's Tale*, di Brian Hopper, Voiceprint, Durham, 1994. VPB123CD limited edition 0097 of 2000, pag. 2.
6. B. Hopper in "*Falsi movimenti*", cit. pag. 11 e anche "*Tales of Canterbury. The Wilde Flowers Story. Brian's Tale*", cit., pag. 1.
7. B. Hopper in "*Falsi movimenti. Una storia di Robert Wyatt*", cit., pag. 13.
8. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, cit., pag. 27.
9. R. Wyatt, *Dalla viva voce*, a cura di Claudio Chianura e Leila Tartari, Auditorium Edizioni, Milano, 2009, pag. 79.
10. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, cit., pag. 30.



te al sax contralto, Hugh al basso, Mike al piano e Robert a tutta una serie di percussioni, tamburi, scatole di latta, persino una vecchia cornetta[11].

"*Qualche settimana prima del Natale 1960 a Wellington House venne accolto come pensionante un giovane beat australiano di nome Daevid Allen*"[12], arrivo che arricchì la compagnia di un elemento catalizzatore. Lui, più grande degli altri, aveva già esperienze di concerti, letture di poesie, presenze in compagnie teatrali di avanguardia, oltre a un'ottima collezione di dischi jazz.

"*Daevid aveva girato un po' e la sua influenza fu decisiva in quel momento a Canterbury*"[13], e con la sua presenza Wellington House divenne una sorta di oasi culturale dove, come testimonia Kevin Ayers, altro personaggio importante della nostra storia, "*accadevano delle cose, le persone discutevano e ricevevano un'istruzione e leggevano libri. Ammiravano quadri e ascoltavano musica. Io non facevo nulla di tutto ciò ma ero affascinato e trovavo quelle persone davvero interessanti. Ma sì, Wellington House era come un rifugio, era davvero come essere in un altro Paese*"[14].

Fu grazie a un amico di Daevid Allen, il batterista jazz **George Niedorf**, che Robert

«*Alla fine degli anni 60 quasi tutto era possibile... persino un tour americano con Jimi Hendrix e Soft Machine*»

Note

11. M. King, *Falsi movimenti*, cit., pag. 13.
12. *Ibidem*, pag. 13.
13. Mike Ratledge in *Falsi movimenti*, cit., pag. 14.
14. Kebin Ayers in *Falsi Movimenti*, cit., pag. 13.

DON PAULSEN/MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES





PRIMA PARTE

Wyatt iniziò a prendere lezioni di batteria e, in generale, le vaste conoscenze di Daevid allargarono il background culturale dei ragazzi che frequentavano Wellington House.

Comunque, nel febbraio 1963 Hugh Hopper e Robert Wyatt si trasferirono per un po' a Londra invitati proprio da Daevid Allen, e lì formarono un trio di jazz e poesia. "*Per qualche mese l'appartamento di* ***Belsize Park*** *si trasformò in una sala prove dove il Daevid Allen Trio improvvisò e sperimentò, spesso insieme ad amici in visita*"[15], tra i quali Brian Hopper e Mike Ratledge che in quel periodo studiava all'università a Oxford.

Secondo Mike Ratledge il gruppo eseguiva standard jazzistici e pezzi di Daevid senza distinzioni, "*suonavamo senza curarci di cominciare dal punto giusto. Probabilmente assomigliavamo in certi momenti a brutte copie di Cecil Taylor e in certi altri a pessime imitazioni di* ***Bill Evans***"[16].

In ogni caso, il Cd pubblicato come Daevid Allenn Trio nel 1994, LIVE 1963 per la Voiceprint, registrazione di una serata al Marquee club, reca solo composizioni originali, quasi tutti di Daevid Allen. È una sorta di puzzle con poesie recitate, sperimentazioni para jazzistiche, non-sense e humour. In un brano c'è anche Mike Ratledge come ospite. Tutto sommato niente d'indimenticabile, però è già presente la voglia di sperimentare, di cercare nuove forme espressive ancora non supportate, ovviamente, da esperienza e tecnica strumentale.

L'esperienza londinese finisce ben presto; Daevid va a Parigi, mentre in tempi differenti Hugh e Robert tornano a Canterbury.

Ma, come accennato prima, la vitalità e la creatività di Allen agivano anche a centinaia di chilometri di distanza. Infatti, a gennaio del 1964 Hugh raggiunge l'australiano per un breve periodo a Parigi, e lì comincia i suoi primi esperimenti su tape loops, affascinato sia da Daevid stesso che da un suo amico: **Terry Riley**.

Nel frattempo Robert si stabilisce per un po' a Majorca, dall'amico di sua madre, il poeta Robert Graves, invitando anche Kevin Ayers. I due talvolta suonano anche al locale **Indigo Jazz Club di Palma de Mallorca**. A fine estate del 1964 Daevid Allen li raggiunge portando con se un drum kit, che qualcuno aveva lasciato nel suo appartamento a Parigi, in regalo a Robert[17].

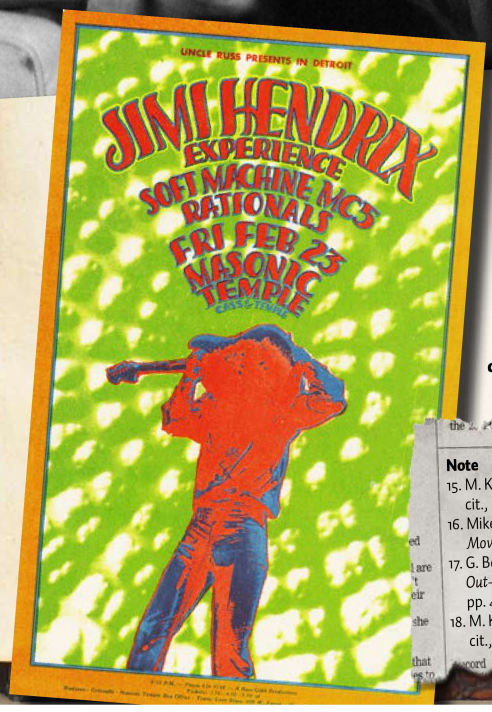
Nel frattempo in Inghilterra esplode il fenomeno delle radio pirata – fino alla Pasqua del 1964 il sistema radiofonico era stato monopolio della BBC – che cominciano a trasmettere per ore e ore la nuova musica giovanile che sulla BBC aveva uno spazio limitatissimo. E così il rock dei **Beatles**, dei **Rolling Stones**, degli **Who** diventa una musica di successo e di grande impatto per l'immaginario giovanile. Impatto che avviene anche sui fratelli Hopper (Brian al sax e Hugh al basso), che iniziano a essere affascinati dai gruppi beat, rhythm'n'blues e rock'n'roll dell'epoca. Così decidono anche loro di formare un gruppo beat.

Ingaggiano un giovane chitarrista che conosceva gli accordi delle canzoni dei Beatles e poteva anche cantare, **Richard Sinclair**, e, con il ritorno a Canterbury di Robert Wyatt (batteria e voce) e Kevin Ayers (voce e chitarra), formano i Wild Flowers, mutati poi in Wilde Flowers su idea di Kevin per un omaggio a Oscar Wilde. Daevid Allen invece rimane a Majorca.

Questa volta la base operativa si sposta nella casa dei genitori dei fratelli Hopper, **Tanglewood**, che vede un susseguirsi di prove su prove per arrivare ad avere un repertorio abbastanza vario e soprattutto in grado di far ballare i giovani dal vivo. Accanto a brani di Chuck Berry, Beatles, Rolling Stones, Who, James Brown, Wilson Pickett, Otis Redding, Bob Dylan trovano posto, nella scaletta dei Wilde Flowers, anche alcune composizioni di **Cannonball Adderley**, **Thelonious Monk**, **John Coltrane** e **Duke Ellington**[18].

Tuttavia chiara è la matrice di gruppo beat con vocazione al ballo e al divertimento, al servizio di platee giovanili nei piccoli club della provincia inglese. Confrontata con l'esperienza del Daevid Allen Trio di qualche anno prima, netta appare la differenza sia di intenti che di scelte musicali: dalle sperimentazioni free immerse nel sottobosco della controcultura londinese alla ricerca del successo e dell'emulazione verso i più famosi gruppi beat e rhythm'n'blues dell'epoca.

Ma i primi esperimenti, le discussioni e gli ascolti fatti a Wellington House avevano comunque lasciato il segno, tanto da affiancare alle cover di brani famosi un



Sopra: Jimi Hendrix, Robert Wyatt e Henry McCullough (Spooky Tooth) alla conferenza stampa per il tour The British Are Coming. Copter Cub, 30 gennaio 1968, New York City. A sinistra: il poster di uno dei concerti con Hendrix, Softs e MC5.

Note

15. M. King, *Falsi Movimenti*, cit., pag. 16.
16. Mike Ratledge in *Falsi Movimenti*, cit., pag. 16.
17. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, cit., pp. 49 e 50.
18. M. King, *Falsi Movimenti*, cit., pp. 28 e 29.



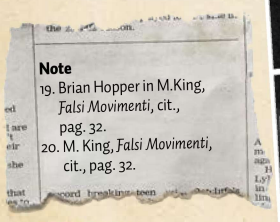
HENK WELTEVREDEN

crescente numero di composizioni originali, frutto anche della moda dell'epoca: con il successo dei Beatles moltissimi gruppi iniziarono a scrivere materiale originale.
Nel Cd, uscito nel 1994 per la Voiceprint, THE WILDE FLOWERS, ci sono provini con varie formazioni e registrati in anni diversi, ma sono chiare subito alcune cose: innanzitutto la vena creativa di Hugh Hopper, che compone quasi tutto il materiale, nel caso di *Memories* e *It's What I Feel* (*A Certain Kind*), sono brani che faranno parte del repertorio dei Soft Machine. Altro aspetto decisivo è l'esplosione di Robert Wyatt come cantante e non più solo come batterista. Una voce intensa, anche se ancora non sempre intonata, ma dal timbro così originale, stilisticamente vicina al mondo black e in parte jazzistico, insomma vero e proprio tratto distintivo di un gruppo fin lì non molto significativo.

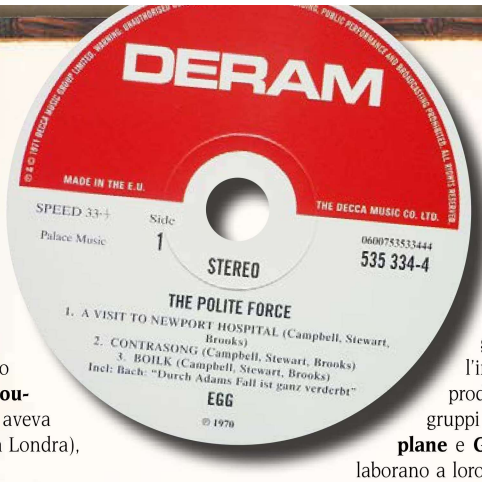
Hatfield and the North, presenti anche sul manifesto di un festival di marzo 1975 al Raimbow Theatre, uno dei più importanti club londinesi negli anni 70 (attivo dal 4 novembre 1971 al 24 dicembre 1971. Oggi è una chiesa pentacostale).



Ultima osservazione, la presenza e la rotazione, si comincia già da ora, di diversi musicisti che poi seguiteranno a incontrarsi negli anni successivi. **Richard Coughlan** alla batteria con Wyatt alla voce, **Pye Hastings** alla voce e chitarra a 12 corde con Wyatt ai cori e alla batteria, Mike Ratledge all'organo e al flauto (!). Se questo è frutto inaspettato e quasi non voluto, vista l'artigianalità dei provini, nondimeno è già un primo segno di condivisione di esperienze e amicizie. La musica dei Wilde Flowers, a ogni modo, scivola via abbastanza in fretta, un onesto beat condito da momenti in alcuni casi già significativi e intriganti, come *Memories* e *Hope For Happiness* (scritta da Brian Hopper), anche se ancora acerbi e suonati non bene.
Ma quello che accadeva in tutta l'Inghilterra, con l'emergere della psichedelia e quindi larghi spazi alle sperimentazioni e all'improvvisazione, aveva un effetto fortissimo soprattutto su Robert Wyatt, unito poi all'influenza ancora predominante di Deavid Allen e delle sue idee alternative.
"*Robert voleva davvero cambiare direzione ma non sapeva che strada prendere. Dava il suo contributo ai Wilde Flowers ma veniva anche spinto dagli altri a intraprendere qualcosa di nuovo e inaugurare percorsi completamente inediti*"[19]. Così, ancora una volta Majorca diventa fondamentale per le nostre vicende. Durante la Pasqua del 1966 Daevid Allen e Kevin Ayers, sempre ospiti del poeta Robert Graves, conoscono un ricco proprietario americano di night club, **Wes Brunson** e questi, dopo aver ingerito acidi e altre sostanze stupefacenti, dichiara di aver avuto una visione e di dover regalare un mucchio di soldi a persone che annunciassero la nuova era per servire Dio[20].
Kevin Ayers e Daevid Allen convincono Wes Brunson che sono loro le persone adatte a ricevere il finanziamento per mettere in piedi un gruppo musicale in grado di annunciare la nuova era.
E così accade; Brunson torna negli Stati Uniti, liquida le sue imprese e raggiunge in Inghilterra Daevid e Kevin, finanziando l'acquisto di strumenti musicali e l'affitto di un appartamento a Canterbury dove poter vivere e provare il repertorio del nuovo gruppo. I **Mister Head**, questo il nome scelto da Daevid Allen, vedevano Ayers alla chitarra ritmica, Allen al basso elettrico, Wyatt alla batteria e l'americano **Larry Nowlin**, conosciuto a Majorca, alla chitarra. Per due mesi Wyatt suonò sia con i Wilde Flowers che con i Mister Head, e i repertori dei due gruppi comunque avevano brani in comune, le canzoni dei fratelli Hopper.



Note
19. Brian Hopper in M.King, *Falsi Movimenti*, cit., pag. 32.
20. M. King, *Falsi Movimenti*, cit., pag. 32.



In estate i Mister Head si trasferiscono a Londra e nell'agosto del 1966 Mike Ratledge, da Oxford, raggiunge i suoi vecchi amici. A settembre Larry Nowlin abbandona il gruppo.
Decisi a cambiare nome alla band, la scelta cade sul titolo di un libro di **William Borroughs** (autore con cui Daevid aveva collaborato sia a Parigi che a Londra), The Soft Machine[21].

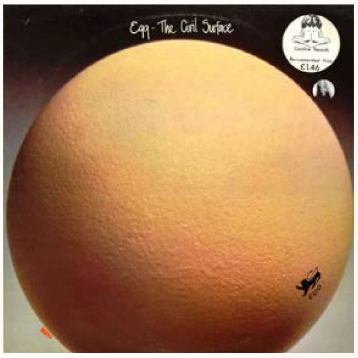
Note
21. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, cit., pag. 74.

La nascita ufficiale dei Soft Machine avviene in un momento topico per la musica rock in Inghilterra e anche negli U.S.A. A fianco dei Beatles e dei Rolling Stones c'è una marea crescente di gruppi che infiammano le platee giovanili, e negli U.S.A. l'invasione britannica ha prodotto tutta una serie di gruppi come **Jefferson Airplane** e **Grateful Dead** che rielaborano a loro modo le idee musicali provenienti da Londra.
Ma è un momento particolare anche perché il rock inizia a mutare pelle; il brano di due o tre minuti non è più sufficiente a esprimere le innumerevoli idee dei musicisti e, grazie anche a un uso frequente di droghe, esplode la psichedelia, una musica intensa, sperimentale, ricca di soluzioni prima inesplorate, con suoni distorti e lunghe improvvisazioni, soprattutto dal vivo. Questa musica si collega immediatamente al mondo underground della controcultura londinese e si assisterà a memorabili concerti ed eventi all'UFO Club dove il palco sarà condiviso da decine di gruppi psichedelici e rock, insieme a situazioni più sperimentali (gli AMM di Rowe e Cardew divideranno spesso la serata con Pink Floyd e Soft Machine).
Da qui le strade della piccola comunità di Wellington House cominciano a disperdersi e, come annunciato nell'intro-

Etichetta e copertine dei tre album degli Egg: EGG (1970), THE POLITE FORCE (1971) e THE CIVIL SURFACE (1974).







Sotto: gli Egg. Da sinistra Dave Stewart (tastiere), Clive Brooks (batteria) e Mont Campbell (basso).



duzione, cercheremo di seguirne le vicende non gruppo per gruppo ma tenendo insieme, per l'appunto, i musicisti che condividevano lo stesso approccio alla musica.

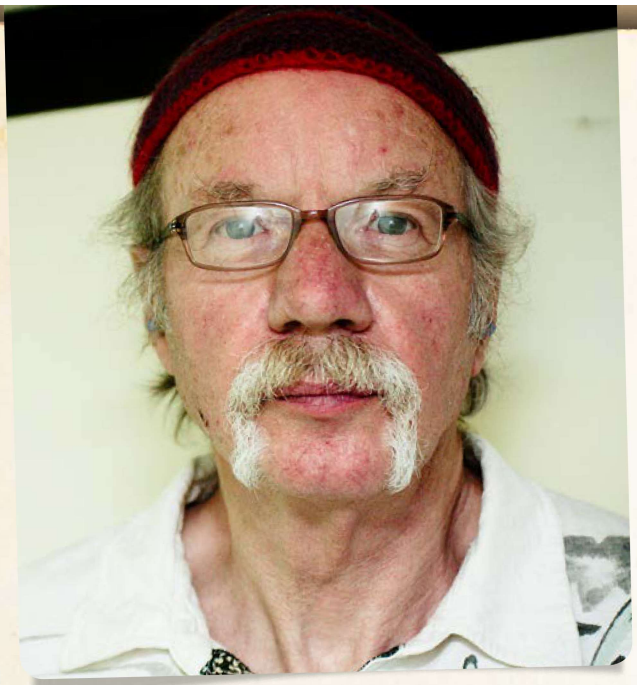
Nel febbraio del 1967 i Soft Machine pubblicano il loro unico singolo per la Polydor, *Loves Makes Sweet Music / Feelin', Reelin', Squeelin'*, prodotto dall'americano **Kim Fowley**.

Nell'aprile dello stesso anno, con **Giorgio Gomelski** come produttore, registrano una serie di demo che però vengono editi su disco solo nel 1971.

JET – PROPELLED PHOTOGRAPHS avrebbe dovuto essere il primo Lp per i Soft Machine, ma fortunatamente le registrazioni rimasero nel cassetto. La musica è effettivamente lontana da ciò che erano, e che saranno, i Softs: "*L'energia delle loro performance, il predominio dell'improvvisazione e la loro ibridazione con gli stili musicali più disparati sono evidentemente quasi totalmente assenti nelle demo*" [22]. Infatti il disco risulterà "*a series of anaemic pop singles*"[23], e giustamente osteggiato dagli stessi Softs. Significativa appare la scelta dei brani, con tre canzoni di Hugh Hopper che all'epoca non faceva parte del gruppo.

Intanto i Soft Machine erano diventati una delle attrazioni più importanti della scena londinese. Una serie di concerti a fianco dei Pink Floyd avevano portato i quattro al successo, sia pure non di massa, soprattutto dopo la partecipazione al più importante evento musicale dell'anno, il **14th Hour Technicolour Dream**, festival tenuto per sostenere il magazine alternativo **«International Times»**.

Nel frattempo la Gran Bretagna pullulava di gruppi rock, e c'era una frequente mobilità di musicisti tra una band e l'altra, anche in differenti generi musicali. A fine 1966 un giovane chitarrista di nome Phil Miller forma la sua prima band – **Bruno's Blues Band** poi Delivery – con suo fratello, il tastierista **Steve Miller** e un suo amico di infanzia, il batterista **Pip Pyle**. Steve Miller aveva già suonato blues, così la musica del gruppo è a cavallo tra il beat e il classico rock blues di quel periodo. Nel 1967 il primo bassista viene sostituito da **Roy Babbington** (poi nei Nucleus e ancora nei Softs) e, tramite conoscenze con le sue prime esperienze blues, Steve chiama il sassofonista **Lol Coxhill** a entrare in formazione.



SIMONE CECCHETTI

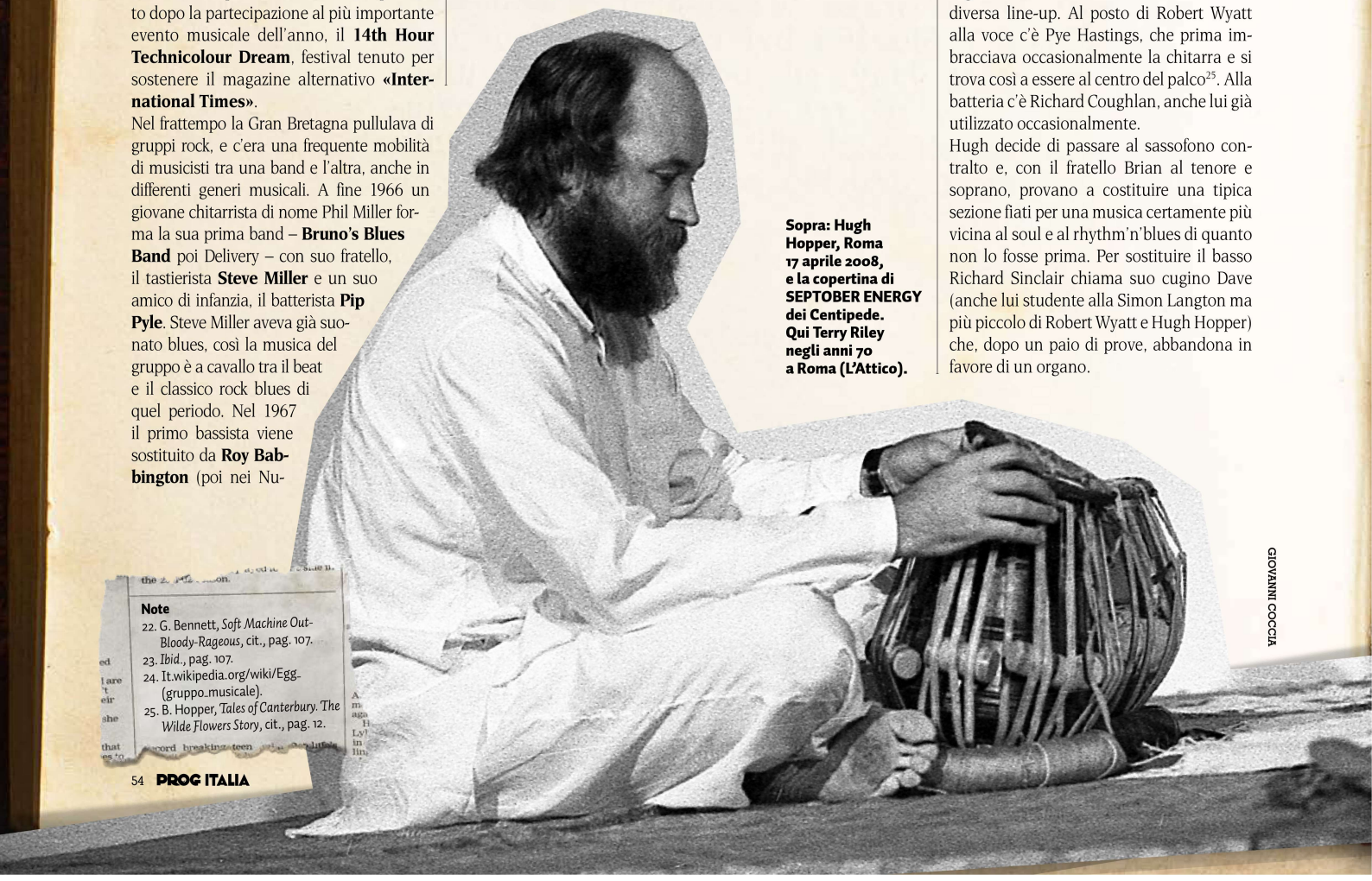


Sempre nel sottobosco psichedelico londinese dalle ceneri degli Uriel nascono gli Egg: **Dave Stewart** all'organo, **Steve Hillage** alla chitarra, **Mont Campbell** al basso e **Clive Brooks** alla batteria, semplicemente gli stessi componenti escluso Steve Hillage che comunque collaborerà saltuariamente. Musica elaborata, "*con atmosfere jazz, citazioni classiche e virtuosismi*"[24], gli Egg non riscuotono particolare successo, ma i musicisti saranno parte fondamentale della realtà canterburiana. Da notare un uso ampio di tempi dispari e, nei testi di Mont Campbell, il tipico *british sense of humour*.

A Canterbury invece i Wilde Flowers proseguono a suonare, ovviamente con una diversa line-up. Al posto di Robert Wyatt alla voce c'è Pye Hastings, che prima imbracciava occasionalmente la chitarra e si trova così a essere al centro del palco[25]. Alla batteria c'è Richard Coughlan, anche lui già utilizzato occasionalmente.

Hugh decide di passare al sassofono contralto e, con il fratello Brian al tenore e soprano, provano a costituire una tipica sezione fiati per una musica certamente più vicina al soul e al rhythm'n'blues di quanto non lo fosse prima. Per sostituire il basso Richard Sinclair chiama suo cugino Dave (anche lui studente alla Simon Langton ma più piccolo di Robert Wyatt e Hugh Hopper) che, dopo un paio di prove, abbandona in favore di un organo.

> «Scena di Canterbury? È inevitabile che inizi a suonare con le persone intorno a te, ma non ho sentito alcuna connessione musicale particolare con loro»
> Robert Wyatt



Sopra: Hugh Hopper, Roma 17 aprile 2008, e la copertina di SEPTOBER ENERGY dei Centipede. Qui Terry Riley negli anni 70 a Roma (L'Attico).

GIOVANNI COCCIA

Note

22. G. Bennett, *Soft Machine Out-Bloody-Rageous*, cit., pag. 107.
23. *Ibid.*, pag. 107.
24. It.wikipedia.org/wiki/Egg_(gruppo_musicale).
25. B. Hopper, *Tales of Canterbury. The Wilde Flowers Story*, cit., pag. 12.







EBET ROBERTS/REDFERNS

A sinistra il primo album dei Soft Machine. Sotto: ZIMBABWE degli Assagai, copertina disegnata da Roger Dean. Sopra: Allen allo Zu Festival di Giorgio Gomelsky (Entermedia Theater, New York, 7 ottobre 1978).

Ma il gruppo ormai aveva perso le sue ambizioni e per tutto il 1967 continuò a suonare solo a Canterbury e dintorni. Tutt'altra energia si respirava dalle parti dei Soft Machine. Dopo i successi londinesi, nell'estate del 1967 i Softs sbarcano in Francia per una serie di concerti e performance teatrali d'avanguardia. Al ritorno in Gran Bretagna Daevid Allen viene fermato alla frontiera a causa del visto scaduto e costretto a rimanere in Francia. Così, improvvisamente i Soft Machine diventano un trio, almeno per il momento.

Ad allontanare Daevid fu chiaramente un problema burocratico, ma comunque erano sorti, proprio in quella tournée, una serie di dissidi dovuti alla sua poca capacità tecnica nel suonare.

Dopo l'ultimo concerto "*Robert mi ha affrontato con rabbia, dicendomi di essere imbarazzato a suonare con me*"[26]. Daevid così tornò a Parigi e da lì ripartirà la sua avventura, musicale e non.

L'inizio del 1968 vede i Soft Machine in tournée con Jimi Hendrix negli Stati Uniti per tre mesi: hanno lo stesso manager. Hugh Hopper è il loro tour manager.

Contemporaneamente si sciolgono i Wilde Flowers e nascono i Caravan: Pye Hastings, Dave Sinclair, Richard Sinclair, Richard Coughlan. Negli Stati Uniti il gruppo registra il primo album ma non è per nulla soddisfatto della produzione, soprattutto Kevin Ayers.

Diviso in tre suite, THE SOFT MACHINE è considerato uno dei dischi più importanti della storia del rock progressive inglese, "*una vera fusione di rock, jazz e psichedelia di altissimo livello*"[27]. In forma ancora embrionale e approssimativa, già troviamo alcuni degli aspetti fondamentali della futura musica di Canterbury: la forma suite, le improvvisazioni dal vago sapore jazzistico, ovviamente le arie pop, qui predominanti, l'ironia e il non-sense. Un lavoro che tuttavia non riflette ancora ciò che la band suona dal vivo, e cioè quell'energia incredibile, che li porta a mantenere la line-up a tre (come Jimi Hendrix) e le lunghe improvvisazioni che caratterizzano le loro esibizioni live.

Nel maggio 1968 i Soft Machine ripartono in tournée per gli U.S.A., sempre a fianco di Hendrix, e con un nuovo membro, il chitarrista Andy Summers, allora negli Animals di Eric Burdon (presente nell'album LOVE IS del 1968) poi nei Police. Dopo due mesi lascerà i Softs. I nuovi concerti americani provocano ulteriori problemi all'interno del gruppo, sia musicali, tra Mike Ratledge e Kevin Ayers, con il primo più deciso su improvvisazioni e sperimentazioni mentre il secondo più orientato sul pop, sia di gestione nervosa e logistica dei componenti. Wyatt rimane per un po' negli Stati Uniti, mentre Kevin Ayers, stressato dalla tensione dei live e con sempre maggiori divergenze sulle direttive musicali da condividere, decide di partire per Ibiza e abbandonare il gruppo. A sostituirlo viene chiamato, naturalmente, Hugh Hopper, che proprio da poco aveva venduto il suo basso[28].

A Parigi Daevid Allen, con la sua compagna Gilli Smith e altri musicisti, forma una specie di collettivo musicale dedito a sperimentazioni sonore e altro: Gong. Con la formazione non ben definita, a marzo del 1968 i Gong vengono chiamati a suonare al Museum of Modern Art di Stoccolma insieme a **Don Cherry**.

Daevid partecipa anche agli scontri tra studenti e polizia nel maggio '68 a Parigi e, più in generale, rimane molto attivo nell'ambito culturale, partecipando a performances con il Living Theatre dell'attrice statunitense Judith Malina e del pittore/poeta Julian Beck, a eventi poetici e teatrali e, chiaramente, suonando.

A ottobre 1968 i Caravan all'Advision Studios di Londra iniziano le registrazioni per il loro primo album, dopo una serie di brillanti concerti tenuti a Canterbury e Londra (in un'occasione si esibiscono a fianco del Chris McGregor Sextet). Il 33 giri omonimo esce nel gennaio 1969 per la MGM/Verve e, nonostante le aspettative, non ottiene molto successo.

È "*un'opera abbastanza grezza ma godibile*"

Robert Wyatt



Note

26. D. Allen, *Gong Dreaming 1. From Soft Machine to the birth of Gong*, SAF Publishing Ltd, London, 2007, pag. 62.
27. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, cit., pag. 140.
28. http://calyx.perso.neuf.fr/softmachine/index.

che risente delle atmosfere beat e psichedeliche; si alternano momenti sperimentali ad altri segnatamente romantici, una caratteristica propria della band"[29]. Certamente più orientato sul versante pop rispetto al primo disco dei "cugini" Soft Machine, CARAVAN tuttavia mostra già alcuni segni delle future evoluzioni, prima fra tutte la suite presente alla fine del disco, *Where But For Caravan Would I?*, già del repertorio dei Wilde Flowers (durava tre minuti in più) e composta in parte da Brian Hopper, tipico esempio di collage di brani inseriti all'interno di una forma suite per l'appunto.

Nell'estate del 1969 Robert Wyatt, Hugh Hopper e Mike Ratledge partecipano alle session per JOY OF A TOY (edito dalla Harvest a novembre dello stesso anno), primo Lp di Kevin Ayers, definitivamente ripresosi dallo stress e deciso ad andare avanti con una carriera solista. L'album è ricco di splendide canzoni, anche qui con chiari segnali "canterburiani", che vanno dai testi surreali e autoironici ad atmosfere macchiate di jazz e spunti sperimentali, con gli arrangiamenti del compositore **David Bedford**.

A settembre 1969 esce il secondo lavoro dei Softs, VOLUME TWO, con la partecipazione di Brian Hopper al sassofono.

"*L'opera rappresenta la prima fusione tra il rock, la psichedelia, il dadaismo, il jazz e l'avanguardia mai realizzata da alcun musicista*"[30], con un magistrale equilibrio tra sperimentazione e pop, virtuosismo e nonsense: rimarrà unico nella loro storia. Ma a ottobre avviene una grande trasformazione in seno ai Soft Machine: al posto del sassofono di Brian Hopper viene ingaggiata una vera e propria sezione fiati, quella del pianista jazz inglese Keith Tippett. **Elton Dean**, sax contralto e saxello, **Lyn Dobson**, sassofoni e flauto, **Marc Charig**, cornetta, **Nick Evans**, trombone sono i jazzisti che entrano a far parte stabilmente nel gruppo, anche se solo Elton Dean rimarrà per alcuni anni. Secondo Mike Ratledge, "*l'idea di allargare il gruppo nacque dal fatto che scrivevamo sempre tanto – passavamo più tempo a comporre che a suonare – e ci toccava ridimensionare ogni volta le nostre partiture perché tre persone non possono fare più di tanto*"[31].

Questa formazione, ovviamente, non avrà vita lunga, anche per le difficoltà di amplificazione durante i concerti, ma registrerà il leggendario terzo album del gruppo, il monumentale THIRD (pubblicato a giugno 1970, senza Charig ma con Rab Spall, violino, e Jimmy Hastings, clarinetto basso e flauto).

PROSEGUE SUL NUMERO 22 DI «PROG» ITALIA, IN EDICOLA IL 20 GENNAIO 2019.



BIPS/GETTY IMAGES

Soft Machine, gennaio 1967. Da sinistra Kevin Ayers, Robert Wyatt, Mike Ratledge e Daevid Allen.

Note

29. It.wikipedia.org/wiki/Caravan_(gruppo_musicale).
30. It.wikipedia.org/wiki/Soft_Machine.
31. M. King, *Falsi Movimenti*, cit., pag. 71.

Robert Wyatt La Voce Sottile della Talpa Dada - Classic Rock El Visionari del Rock - 2017



ROBERT WYATT

LA VOCE SOTTILE DELLA TALPA DADA

Rara figura di batterista che è anche e soprattutto cantante, frontman, leader, Robert Wyatt, classe 1945, nato a Bristol, è stato tante cose diverse rimanendo sempre se stesso: il santino laico di un modo di intendere la musica. Una storia, la sua, cominciata a Canterbury nei primissimi anni Sessanta, culminata nella breve epopea dei Soft Machine e in un album solista irripetibile, ROCK BOTTOM. Una storia che prosegue ancora oggi.

Testo | Gabriele Marino



Généalogie

Di tutte le genealogie che attraversando la storia del rock ne segnano i corsi e gli snodi, quella del rock di Canterbury è una delle più importanti, vitali, intricate, divertenti. Qualcosa di simile accadrà poi, in un altrove e in un altroquando, a Louisville, nel Kentucky, alla fine degli anni Ottanta, per il post-rock di matrice punk. Lì tutto era cominciato con gli Squirrel Bait,



una band di poco più che adolescenti. A Canterbury, nel Kent (Inghilterra: niente a che vedere col Kentucky), trentamila anime adagiate sulle rive dello Stour, cento chilometri a sud-est di Londra, nella prima metà dei Sessanta *c'è fermento*. È il fermento del movimento beat, del movimento underground, del movimento studentesco: insomma, del Movimento, che mescola assieme, inscindibili, letteratura, arte, politica e vita. Anche qui i nostri eroi sono poco più che adolescenti. Dei ragazzini, a dirla tutta. Tutti tranne uno, che è un po' più vecchio ed è ammantato di un'aura esotica, di un'aria algida e sardonica, allo stesso tempo. È un tipo misterioso, un po' figura paterna e un po' cialtrone, è uno che ci è e che ci fa, una specie di guru venuto da lontano, per fare proseliti. Si chiama David, ma presto aggiungerà per vezzo distintivo una "e" al nome, diventano Daevid Allen. Australiano, chitarrista, poeta, beatnik, intellettuale do-it-yourself, nel 1960 prende il fagotto e si mette a viaggiare in lungo e largo per l'Europa. Arrivato in Inghilterra si sente a casa sua, incontra William S. Burroughs, si mette a fare il talent scout e fonda un *power trio* free jazz – siamo nel 1963, siamo a Londra – assieme a due che hanno sedici anni: Robert Wyatt (che all'epoca si chiama ancora Robert Ellidge e che ha conosciuto Allen perché i suoi genitori gli avevano affittato una camera vonella loro casa di Canterbury) alla batteria, e Hugh Hopper (compagno di scuola di Robert) al basso. Sedici anni.



Quello che sorprende non è tanto che in breve tempo il Daevid Allen Trio non riceva più richieste per suonare nei club, quanto che ne abbia ricevuto una, la prima. Siamo in piena epoca surf e beat, il free è ancora un non-linguaggio acerbo e per iniziati, mentre nella praticamente unica testimonianza che ci resta della cosa, Live 1963, registrato al Marquee londinese e pubblicato esattamente trent'anni dopo, quello che sentiamo è un tipico esempio di "too much, too soon", di "no commercial potential" (oltre che, certo, di "velleità che non corrispondono esattamente alle capacità"). Ascoltando, si capisce molto bene perché il tutto durerà giusto una manciata di esibizioni, spalmate nell'arco di una manciata di mesi appena. In queste smozzicature di free jazz che sembra suonato con dei giocattoli e da dei bambini, sentiamo un po' della chitarra aliena di Derek Bailey (che però in quel 1963 esordiva in un jazz ancora tradizionale con i futuri avanguardisti Tony Oxley e Gavin Bryars), e addirittura già Captain Beefheart, la No New York dei DNA, o il dada *bruitiste* degli Half Japanese. E anche il antautorato "no-folk" di Daniel Johnston, se questi lacerti devono servire da tappeti per gli sbraitamenti beat di Allen.



The Soft Machine nel 1967. Da sinistra: Daevid Allen, Robert Wyatt, Kevin Ayers. In basso, Mike Ratledge.

> zoom

Too much, too soon… Troppe visioni profetiche. A un certo punto, verso metà disco, nella jam si affaccia ospite il pianoforte di un altro ragazzo di talento, si chiama Mike Ratledge, ha diciott'anni, è un altro compagno di scuola di Wyatt e Hopper. Il gruppo finisce come deve finire e Allen se ne ritorna a Parigi, dove già era passato approdando dalla sua Melbourne e dove aveva già avuto modo di fare cose con Terry Riley (perché ognuno si sceglie i compagni di merende che si merita). Wyatt e Hopper, ancora sulla scia, estetica e fisica, dello zietto australiano (lo raggiungono a un certo punto a Maiorca, dove Wyatt prende pure lezioni di batteria da un vecchio jazzista spagnolo), mettono in piedi una band che più che una band è un collettivo, che più che un collettivo è un'idea, un'idea chiamata Wilde Flowers. Sono loro due e altri compagni di scuola e d'infanzia: il fratello di Hugh, Brian Hopper, e due ragazzi che si chiamano Richard Sinclair e Kevin Ayers. Ascoltare le registrazioni, anche qui, sbucate fuori ufficialmente solo trent'anni dopo, sparse tra la raccolta di demo e inediti THE WILDE FLOWERS e i quattro volumi di CANTERBURIED SOUNDS, fa un effetto davvero strano: aspri e allo stesso tempo succosi come frutti acerbi, vi ascoltiamo già tutti i tic e le firme della cosa che sarà poi il nostro Wyatt. C'è la sua voce elegantemente sgraziata, sottile, ondivaga e perturbante, c'è il gusto insistito per l'irregolarità di forme e strutture, per la diluizione delle atmosfere, per una certa

jazzizzazione del pop, per lo schizzo folle e improvviso. Soprattutto, rispetto alle tracce superstiti dell'Allen Trio, che in confronto sembrano punk-punto- e-basta, c'è in nuce tutta l'agrodolce fragranza delle migliori cose del primo grande frutto maturo dell'estro wyattiano, i Soft Machine.



Epicentro, assieme ai Caravan, e anche loro gemmazione di questi benedetti Wilde Flowers, della cosiddetta scena di Canterbury (etichetta che viene stiracchiata fino a includere Comus e Henry Cow, che di Canterbury non erano, ma che dei canterburiani erano amici e ne condividevano l'estetica), i Soft Machine hanno rappresentato in maniera quasi dizionariale *la musica che piaceva*, soprattutto ai giovani europei colti e ribelli, ma di educate letture, educate visioni ed educati ascolti, alla fine degli anni Sessanta. I Soft Machine erano uno di quei nomi, giusto per dire, sempre citati da Riccardo Bertoncelli, esempio par excellence di liberazione e di musica totale, di sperimentazione, di avanguardia pop: era la loro una "musica senza etichette", "uguale a se stessa e basta", una "musica per morire completamente". È attraverso i vari Bertoncelli di mezza Europa che i Soft Machine sono entrati nell'immaginario culturale di un'epoca, piccoli eppure grandissimi, messi come sotto una lente d'ingrandimento, radiografati, vagliati al metal detector. E Robert Wyatt ne era il punto focale. Sintomo e sintesi di un'epoca, anche nella loro parabola più tarda e meno celebrata, avendo rappresentato alla perfezione la transizione verso l'elefantiasi delle derive post-psichedeliche e post-prog, leggasi il jazz-rock, la fusion intrippata del BITCHES BREW di Miles Davis – nel migliore dei casi – e i manierismi barocchegianti-neoclassicheggianti-sinfonici dei virtuosi dello strumento di turno.

MACCHINE PERTURBANTI

«QUELLA DEI SOFT MACHINE
ERA UNA MUSICA SENZA ETICHETTE,
UGUALE A SE STESSA E BASTA, UNA MUSICA
PER MORIRE COMPLETAMENTE»
RICCARDO BERTONCELLI

"I Soft Machine nascono, ancora e di nuovo, sotto il segno duplice di Allen e di Burroughs, come chiarisce subito il nome, preso dal romanzo dello scrittore che, nel 1961, inaugurò la trilogia in cui applicava sistematicamente la tecnica del cut-up. Siamo nel 1966 e la band è composta da Wyatt, Ayers, Allen appunto e Ratledge. Allen rimolla molto presto, letteralmente bloccato al di qua della Manica per questioni di visti e permessi revocati e con in testa fantasmagorie tutte sue che necessitano di uno spazio tutto loro: andrà a creare i Gong, altro pilastro del suono e dell'immaginario canterburiano. Ayers resiste fino al primo disco, poi farà Kevin Ayers e basta. Cosicché, dal secondo album in poi, la formazione, pur sempre aperta a ospitate varie (Canterbury significa *collettivo e laboratorio*), diventerà Wyatt (voce, batteria), Ratledge (tastiere) e il ritornato Hopper (basso). I primi due album



> zoom

dei Soft Machine sono un caleidoscopio stordente di idee, di trovate, citazioni, ammiccamenti, gag, frammenti poetici, momenti (r)umoristici che dipingono alla perfezione gli anni di cui sono figli. Il primo, l'omonimo THE SOFT MACHINE, prodotto da due big come Chas Chandler (bassista con gli Animals e pigmalione di Hendrix) e Tom Wilson (produttore scansafatiche che aveva firmato però l'esordio di Velvet Underground e Zappa, il Dylan elettrico, Simon & Garfunkel, il free jazz più avant, nonché gli stessi Animals), viene registrato in aprile e pubblicato nel dicembre del 1968, mentre l'Europa è una sorta di barricata perenne tra libri, libretti rossi e molotov. L'effetto patchwork colto e disordinato è forte e i brani puntano a stordire l'ascoltatore, mimando quasi l'assalto fisico (fin dall'iniziale *Hope For Happiness*).

VOLUME TWO, che esce, autoprodotto stavolta, nel 1969, sembra in qualche modo addomesticare la formula, o comunque gestirla con maggiore oculatezza, regalando anche squarci di straordinario lirismo wyattiano, pur nell'autocompiacimento più programmatico del nonsense (la *Pataphysical Introduction* divisa in due segmenti) e tra omaggi espliciti a Zappa, a Hendrix, al guru della letteratura postmoderna Thomas Pynchon, a Schönberg. Robert porta la libertà, l'elasticità del jazz nel batterismo rock, ma senza perdersi negli shuffle dello swing, per carità: il suo orizzonte ideologico è quello del free e si sente forte e chiaro. La sua voce è uno sforzo di equilibrio continuo, il volo di un uccello colpito, che cambia rotta, ma non casca mai per terra e sparisce alto. Soprattutto, è una voce unica, al di là del complimento implicito che connota l'aggettivo, in senso stretto: non ce n'è un'altra simile, davvero "uguale a se stessa e basta".

Se nel disco che si chiamerà FOURTH (1971) c'è ancora Wyatt alla batteria, un Wyatt letteralmente muto, che non canta, perché l'andazzo ormai è quello, e con le ali tarpate, che neppure scrive nulla, in quel THIRD 1970) che è già comunque il disco di una band profondamente diversa da quei Soft Machine dada-sessantottini immediatamente precedenti, un disco che vede Wyatt all'angolo (le foto delle session lo ritraggono parcheggiato su una sedia, scazzatissimo), messo in minoranza politico-estetica da Ratledge e Hopper, in quel disco c'è l'alba di questo glorioso tramonto, un qualcosa che chiunque ami la musica vorrebbe poter testimoniare da vicino.

Su *Moon In June*, diciannove minuti che, sulla carta, sono null'altro che un taglia e cuci di spunti e appunti vari, di cose scritte in vari periodi e in posti diversi, mischiate a sbocconcellamenti di pezzi già editi e addirittura di brani di amici (neppure accreditati; sono due canzoni di Kevin Ayers), un brano che gli altri due Soft si sono praticamente rifiutati di contribuire a creare e allora Wyatt se l'è dovuto suonare e montare in quasi completa solitudine, su questo Frankenstein sconfitto, lungo diciannove minuti, nessuno avrebbe potuto scommettere. E invece il mostro salta fuori tutto vestito lucido di miele d'acacia, risultando di abbacinante, imprendibile bellezza. Non vogliamo togliere niente agli altri pezzi della collezione, *Facelift*, *Slightly All The Time* e *Out-Bloody-Rageous*, mirabili, avvincenti costruzioni progressive. Ma qui siamo – è un concetto che torna spesso, avrete notato – in un altrove, in un'altra dimensione. Si potrebbe facilmente indugiare nella retorica dell'ispirazione e dell'ineffabile nel maneggiare questa cosa qui, eppure la sua bellezza sfuggente è perfettamente spiegabile, sta tutta in un banalissimo, sapiente dosaggio di





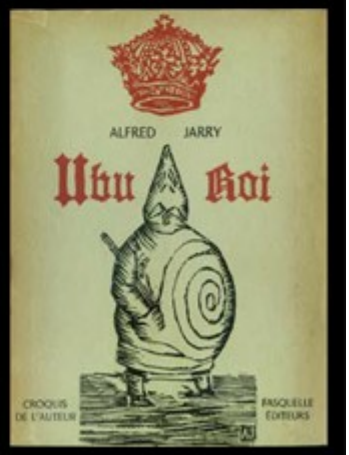


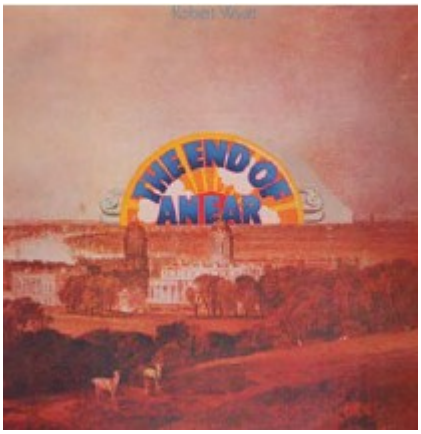
elementi. Cosa rara peraltro in un brano nella tradizione delle grandi suite del rock, da Sister Ray dei Velvet Underground in avanti, banco di prova per improvvisazioni, sperimentalismi collagistici e rumoristici per definizione. In *Moon In June* c'è la voce leggermente come soffocata, sul punto di non farcela, di Wyatt, una voce nondimeno agile e in grado solo lei d'inerpicarsi lassù. C'è una batteria legnosissima. Ci sono due note di basso. Due note di tastiere elettriche. Basta. E bastano a tratteggiare un'atmosfera densa e sospesa, che sembra raccontare la storia di un abbandono sognante, unico possibile antidoto al nonsenso delle cose della vita.

PATAFISICA: LA SCIENZA CON L'APOSTROFO

Nelle prime battute di VOLUME TWO, Robert Wyatt annuncia una scelta di melodie "rivmic" dell'Official Orchestra of the College of Pataphysics e rende evidente che questa, che il suo creatore definiva la "scienza delle soluzioni immaginarie", è materia gradita alla band. A teorizzarla per primo è lo scrittore Alfred Jarry, che nel 1893 in *Guignol* la fa introdurre a padre Ubu ("La 'patafisica [*con l'apostrofo*] è una scienza che abbiamo inventato, perché se ne sentiva generalmente il bisogno"). I princìpi di questa nuova scienza verranno enunciati nel suo *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, pubblicato postumo* nel 1911, dove si chiarisce che a differenza delle altre scienze, che essa "ingloba e vanifica", la 'patafisica (l'apostrofo prima della *p* lo impone Jarry) non si occupa del generale ma del particolare, non delle regole ma delle eccezioni. Per essa, un fenomeno non va decifrato in modo univoco, come avviene per motivi di abitudine, perché in realtà ne esistono infinite interpretazioni.
Smisuratamente devoto all'alcol e all'assenzio, Jarry muore di meningite tubercolare nel 1907, a trentaquattro anni, ma il concetto di 'patafisica viene ripreso dai suoi seguaci; e più tardi sarà Boris Vian a stabilire l'equivalenza dei contrari ("È forse quello che spiega il rifiuto che manifestiamo di ciò che è serio, di ciò che non lo è, in quanto per noi è esattamente la stessa cosa, è 'patafisica").
Attratto molto presto da questa scienza delle scienze, Wyatt la tiene sempre ben presente, nell'arte come nel vivere. In fondo, con la sua impercettibile divisione tra assurdo e tragedia, nonché con i modi espressivi in cui sbocciano naturalmente ironia, paradosso e nonsense, la 'patafisica può anche essere utile a uno come lui, che vede la vita punteggiata da "scogliere a picco su luoghi oscuri", e che sin da ragazzo coltiva tendenze suicide. "Penso che la vita sia una cosa tetra", osserva patafisicamente a Marcus O'Dair in *Different Every Time: The Authorised Biography of Robert Wyatt*. "Si dice sempre che il diavolo stia nei dettagli mentre io credo che il diavolo abbia la regia dello spettacolo e che sia Dio invece a nascondersi nei dettagli. Penso che lo show lo conduca il demonio, ma se hai fortuna e ti attrezzi, puoi cogliere comunque brevi momenti di bellezza. Solo così, prendendola al contrario, la vita per me ha un senso". **Mario Giugni**

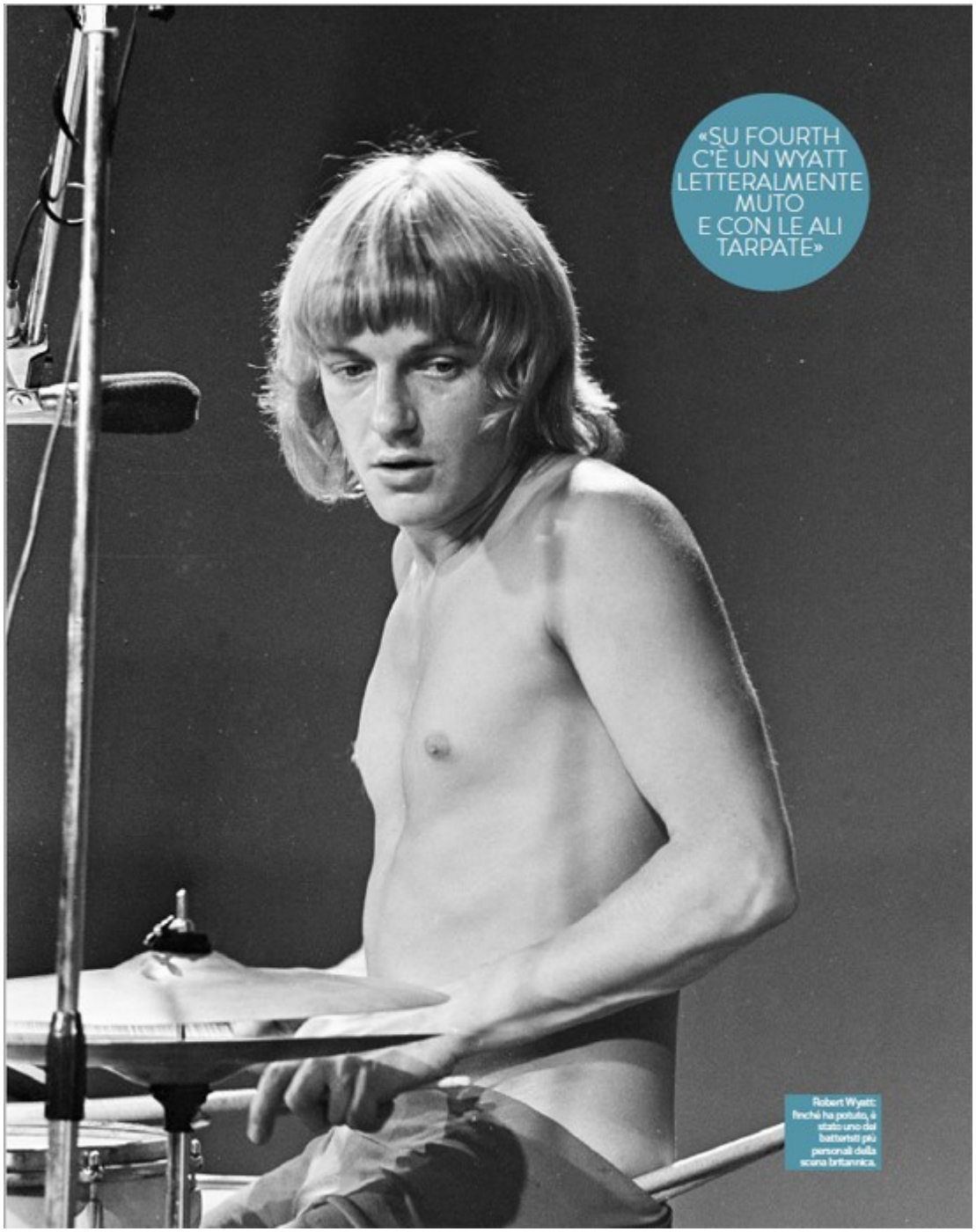






Wyatt qui trova l'equilibrio perfetto tra urgenza di dire e volontà di non compromettersi dicendo troppo, come fa dire bene al suo alter ego, in bilico tra ciò di cui si ha bisogno e ciò che si vuole. Quando il pezzo sembra ormai in procinto di stingere anch'esso nel jazzrock progghegiante che lo attornia, la voce di Wyatt decide di chiudere in bellezza e ricomincia a giocare con la propria coda, un po' planare di delfino sott'acqua, un po' Thema di Luciano Berio. Qui finiscono i Soft Machine di Robert Wyatt, i Soft Machine che sono stati Robert Wyatt, con uno dei suoi segni più maiuscoli.

Messo a mezzo servizio in casa propria, Wyatt coglie l'occasione per realizzare, quello stesso anno, 1970, il primo disco solistico, etichettato da uno di quei giochi di parole un po' bambineschi, un po' tetri e apocalittici che tanto gli piacciono: THE END OF AN EAR. Finisce un'epoca, ma lui continua. Bello, ispido e fragrantemente artigianale, l'album fa però un po' il gioco della svolta recente dei Soft Machine, perché non presenta brani cantati o anche solo vocaleggiati. È un disco ingegnosamente, ingegneristicamente creativo, avventuroso, suonato per la stragrande maggioranza in solitaria e frutto di meticolose sovraincisioni, in cui la sensazione della liberazione personale emerge palpabile. Ma a cui manca una cosa, *quella* cosa.



Robert Wyatt: finché ha potuto, è stato uno dei batteristi più personali della scena britannica.

> zoom



I Matching Mole in concerto al Roundhouse. Londra, 1971.

LA TALPA ABBINATA (COL CULO PER TERRA)

Nel 1971, Wyatt, separato in casa con quella che era stata la creatura sua, ne crea il Doppelgänger sfottò, fin dalla ragione sociale: Matching Mole, gioco di parole con il corrispettivo francese di Soft Machine (*machine molle*). La band si rifornisce dalla fucina di musicisti del giro Canterbury che Wyatt conosce da sempre come le sue tasche (due Matching Mole saranno poi i cardini degli Hatfield and the North, che, allo stesso tempo, sono uno spin off dei Caravan) e, come le band seminali da cui si era sviluppata tutta la genealogia canterburiana, avrà vita bruciante ed effimera. Due soli gli album all'attivo, utili a chiarire, al di là del valore specifico e qualora fosse ancora necessario, due cose importanti: il talento melodico di Wyatt (*O Caroline*, che apre l'esordio eponimo) e le sue posizioni politiche (MATCHING MOLE'S LITTLE RED RECORD è, maoisticamente, il suo "dischetto rosso").

Nel 1973 la band si sfascia, troppi fili, troppi giri la attraversano e più che articolarne i movimenti la legano, la paralizzano. Wyatt, per conto suo, è sempre più sbandato, lo stile di vita sregolato che la sua produzione musicale e il suo modo di presentarsi lasciano intuire ne sta segnando pesantemente il viatico. Come compagni di bevute, in gioventù, aveva avuto maestri come Hendrix e, pericolosissimamente, Keith Moon. Le loro sono lezioni che non si scordano. La band risorge con un rimpasto di formazione insperato e si appresta a registrare un terzo, nuovo disco. Ma. Però. Se la tragedia è una commedia rovesciata o, meglio, specchiata, vista negli occhi dell'altro, capiamo bene come la gag *slapstick* di scambiare una porta per finestra fa ridere molto poco, se a essere scambiata per porta è una finestra e ci si trova, ubriachi fradici di tequila e Southern Comfort (routine questa con sopra la firma di Moon), al quarto piano di una casa non propria. È il primo giugno del 1973. In cielo c'è la luna. Robert è a una festa, a Londra, e c'è mezza Canterbury suonante. Mette il piede fuori, a un certo punto. Vola giù. È fortunato, per due ordini di motivi. Non muore. E, come dirà lui stesso, trent'anni dopo: «Visto lo stile di vita che conducevo all'epoca, l'incidente la vita me l'ha salvata, perché me l'ha fermata». L'effetto collaterale di cotanta fortuna però è la paralisi totale della parte inferiore del corpo. Robert si rompe la schiena e il Wyatt batterista istintivo, timbrico e genialoide scompare in un istante. Resta l'altro Robert, l'altro Wyatt, che poi è in fondo quello più altro, quello più alieno e nonostante tutto più nostro. Nonché quello più influente e capace di tenerli assieme tutti quanti, col filo rosso sottile di una voce unica: il casinaro patafisico scatenato e il bozzettista di scorci lirici. Il ritorno su disco di Wyatt dopo l'incidente testimonia un lavoro che non è più accumulazione, stratificazione, ma panneggio, con qualche picchiettatura studiata ad arte. Ci sono tante cose dentro, molte peraltro pensate, decise e scritte prima del volo. Tante cose, ma ciascuna ha il suo spazio, il suo silenzio attorno.

WYATT DA VEDERE

Su YouTube si trovano varie interviste a Wyatt, alcune anche molto lunghe. Per esempio, quella condotta da Gavin Esler e caricata sul canale dell'università del Kent, di cui Esler, giornalista politico per BBC, è rettore. O la session di Q&A alla Purcell Room di Londra presente sul canale dell'etichetta Domino, risalente alla promozione di COMICOPERA. Di culto, l'apparizione a *Top of the Pops* del 1974, con Nick Mason dei Pink Floyd alla batteria, per presentare il singolo *I'm a Believer*. Abisso assoluto il piano & voce di *Sea Song* e *Alifib* tratto da un'apparizione alla tv francese datata 1975. Tornando indietro, all'epoca Soft Machine, abbiamo una *Moon In June* embrionale, ma che è *già lei*, di un quarto d'ora circa, tratta dall'esibizione del 22 agosto 1969 al belga Bilzen Jazz and Pop Festival. Altezza THIRD, si trova invece un intero concerto di un'ora, a Parigi, nel 1970 appunto, senza *Moon In June*, ma con la mitica *Esther's Nose Job* (da VOLUME TWO), con *Facelift* e *Out-Bloody-Rageous* e una lunga improvvisazione vocale di Wyatt. Gli sgoccioli della sua esperienza con la band sono fotografati in un *live*, superjazzistico e superprog, arzigogolato e concettoso, del 23 marzo 1971 a Beat Club, durante il quale, a un certo punto, Wyatt si abbandona e comincia a suonare, occhi chiusi, sudatissimo, la batteria con le mani, mentre "di là" si inseguono dispari e sinuose tastiere elettriche e sax superfree. Chiudiamo le segnalazioni di questi che sono tra i frammenti più ordinati e facilmente rintracciabili sparsi per il Tubo con un'apparizione di 25 minuti alla trasmissione francese *Ce Soir on danse*, anno 1968, con i Soft in trio Wyatt-Ratledge-Ayers e, ancora più indietro, siamo nel 1967, a *Dim Dam Dom*, dove i tre suonano, vestiti che bisogna vederli, un'arruffatissima *Hope For Happiness*.

Gabriele Marino



Qui sotto membri di Soft Machine, Gong e Matching Mole nel backstage del Wyndham Theatre di Londra, nel 1972. Sotto ritaglio stampa in cui si dà notizia dell'incidente occorso a Wyatt.









Wyatt breaks back

ROBERT WYATT, former Soft Machine drummer and leader of Matching Mole, was rushed to hospital with a broken back and other injuries after an accident at a party last Sunday.

Robert fell out of a fourth-floor window and suffered a fractured 12th vertebra and a broken leg. He is now in Stoke Mandeville Hospital, Aylesbury, Bucks, which specialises in serious injuries.

He will definitely be in hospital for six months, bed-ridden for the first 12 weeks, and it will be some time before the possible lasting consequences of the injuries can be determined.

Robert was due to start rehearsing for the third album by Matching Mole which also includes Francis Monkman on keyboards and Gary Windo on tenor sax, as well as founder-member Bill Mc

Rehearsals will go ahead with another drummer, as yet unchosen, and on his recovery Robert will return, probably playing keyboards and percussion.

McCormick is also in hospital — having been taken into St Thomas's, London, on Monday suffering from acute

Ci sono dentro tanti amici, come sempre: il disco è prodotto da Nick Mason dei Pink Floyd e suonato da Mike Oldfield, Ivor Cutler, Fred Frith, Hugh Hopper, Richard Sinclair, tra gli altri. È personale questo disco, parla di quello che è successo, fin dal titolo un po' crudele, ma allo stesso tempo è capace di trascendere il momento e i perché del caso, diventando qualcosa di più grande, di più generale, di più astratto. Quando si parla di ROCK BOTTOM (1974), da sempre alto anzi altissimo nelle classifiche dei migliori dischi di popular music di tutti i tempi (come non ricordare l'argento fisso assegnatogli da Piero Scaruffi, dietro a TROUT MASK REPLICA di Captain Beefheart), non si parla praticamente mai di musica folk, eppure l'atmosfera stranitamente bucolica che vi si respira dentro fa pensare proprio a un folk d'altrove (di nuovo), come un folk lunare. In pieno contrasto con il titolo, ulteriore calembour dai recessi profondi dell'anima, quando non resta più che raschiare. Con il culo per terra, toccato il fondo, si può solo risalire, rischiare. Capolavoro intimista di dolore, sublimato in piccoli tocchi trattenuti di percussioni, tastiere e fiati, tappeto rosso sfilacciato ed elegantissimo per una voce mai così sofferta, mai così protesa oltre se stessa, basterebbero la tetra canzone d'amore fatta di brina e di nebbia che è *Sea Song*, basterebbe la filastrocca idiota e disperata di *Alifib* a fare di questo fondale, di questo "punto più basso" il punto più alto di tutta una carriera. Lo era già prima, sia chiaro, ma con ROCK BOTTOM Wyatt diventa per sempre uno dei santini assoluti dell'alternativismo musicale di quegli anni: ne è la mascotte. Cuore pulsante e prezzemolo della scena canterburiana in tutte le sue ramificazioni, nei Soft Machine aveva fatto tournée con la Jimi Hendrix Experience, era stato sfiorato da un Kim Fowley dall'occhio lungo (se li voleva accaparrare lui) e aveva suonato in segreto per il Syd Barrett cappellaio matto solista. Dopo l'incidente, Wyatt sarà guest fisso di tutta la scena avant/sperimentale che unisce art rock, prog, jazz rock, "unpopular popular music" e sperimentazione extra-accademica: suonando con Brian Eno, con gli Henry Cow, interpretando John Cage, arrivando, in anni più recenti, fino a Pascal Comelade e, significativamente, a Björk. Nel dispiegarsi del suo profilo da solista, acciaccato e nobile, la sua poetica si è andata affinando, certo, stilizzando, nessun dubbio, ma in fondo è sempre rimasta la medesima: un gioco surreale, orgogliosamente anche un po' naïf, con la materia musica e con la voce pensata come fiato di vita e strumento, trascinato da intuizioni folgoranti e da brucianti passioni. Anche a costo di apparire fuori fuoco, fuori posto. Altrove rispetto all'altrove suo proprio. Nello stesso anno di ROCK BOTTOM, per esempio, Mason gli produce anche un singolo che arriva fino a Top of the Pops, dove Wyatt, tra l'imbarazzo del network e probabilmente di almeno parte del pubblico (in sala e davanti agli schermi), si esibisce tutto storto com'è sulla sua carrozzina, in un playback fuori sincrono, a metà tra l'autoipnotizzato e lo scatenato. Il pezzo è una cover piuttosto fedele di *I'm a Believer* dei Monkees. Anni dopo farà sua Guantanamera (si trova nel disco di cover politiche NOTHING CAN STOP US, del 1982; dentro anche il gioiello *Shipbuilding*, scritto da Elvis Costello,

contro la guerra nelle Falkland), ma con un trattamento più personale, pesantemente influenzato dallo spirito dell'epoca e, quindi, tutta affilati strapazzamenti che andavano fatti per dire di essere new wave. Stefano Tamburini, nei panni del critico musicale Red Vynile, sulle colonne di «Frigidaire», non avrà peli sulla lingua nel portare all'estremo un'opinione certamente diffusa, almeno tra quelli che erano stati i fan barricadieri dei Soft Machine e del Wyatt folletto psichedelico, riguardo a operazioni del genere, indugiando nella descrizione di cosa gli avrebbe fatto, allo "storpio", per aver osato produrre certa "merda".

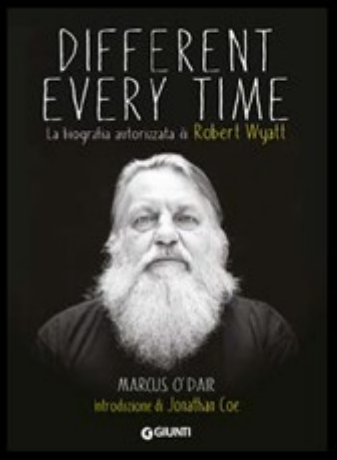


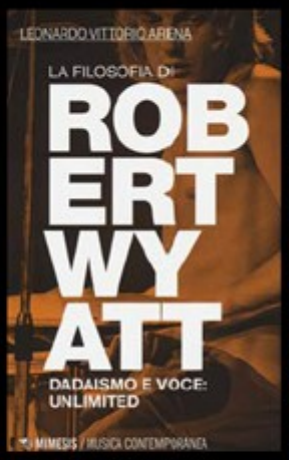






WYATT DA LEGGERE





Se la vicenda dei Soft Machine, tra le più seminali, come si dice, e comunque mitologizzate della storia del rock, non manca mai di occupare lo spazio meritato nei libri che trattano di psichedelia, prog, rock inglese e via discorrendo, fino a qualche anno fa non esisteva un vero e proprio *reference* dedicato sulla vicenda personale di Robert Wyatt uomo e artista. Nel 2014, però, è arrivato *Different Every Time (The Authorised Biography of Robert Wyatt)*, scritto da Marcus O'Dair per i tipi di Serpent's Tail, con un'introduzione firmata dallo scrittore Jonathan Coe; in Italia il volume è arrivato grazie a Giunti l'anno successivo. Sempre al 2014 risale *La filosofia di Robert Wyatt. Dadaismo e voce: unlimited*, di Mimesis edizioni. Scritto dallo storico della filosofia Leonardo Vittorio Arena, professore a Urbino, l'agile volumetto si concentra sul rapporto etica/estetica in Wyatt o, meglio, sulle relazioni tra la dottrina marxista, cui da sempre il musicista si rifà, e la sua produzione musicale. Solo per collezionisti la serie di volumi intitolati semplicemente "MW" stampati, a partire dal 1997, dalla francese Ænchrages & Co., con i testi dei brani di Wyatt – e la loro traduzione francese a fronte – corredati da immagini "ispirate da" opera di Jean-Michel Marchetti; dal secondo volume in poi, i libri, cartonati e quadrati, includono anche un Cd audio. **GM**

COMICA FINALE

Ecco, il rapporto con le cover e quindi con l'altro da sé è una chiave d'accesso certamente laterale ma in fondo privilegiata per entrare dentro le dinamiche della musica di Wyatt. *Bricoleur* senza vergogna, remixatore ante litteram delle musiche sue, degli amici e delle figure che ne hanno influenzato il percorso musicale, Wyatt ha al momento congelato la carriera solistica, puntellata da episodi eccellenti (tutti citano almeno RUTH IS STRANGER THAN RICHARD, 1975; SHLEEP, 1997; CUCKOOLAND, 2003, e noi ci accodiamo felicemente), con la moglie pittrice Alfreda Benge sempre più coinvolta e determinante (nonché responsabile di praticamente tutte le copertine più iconiche del marito), con un disco *very Robert Wyatt*, che per il 30% almeno è un sorprendente disco di cover. Parliamo di COMICOPERA, anno 2007, disco dell'anno per «The Wire», storico e supersnob magazine di ricerca che, con gesto romanticamente demodé, lo ha preferito al capolavoro di un altro suo santino alt, stavolta recente, il produttore dubstep Burial, che proprio a fine 2007 aveva pubblicato il suo secondo – e, anche qui, al momento ultimo – album UNTRUE. COMICOPERA è un sorriso struggente, una mini-galleria di piccoli gouache, rigorosi e volutamente appesi storti al muro, organizzati in tre atti; ognuno di essi racconta una storia bella, che un po' fa ridere e un po' fa piangere. Uno dei picchi assoluti e, possiamo dirlo, francamente inattesi del disco, è la cover da pelle d'oca della già splendida *Del mondo* dei nostrani CSI. Canzone del mondo primitivo, di freddo, sangue, carne e lana, profondamente ferrettiana, Wyatt la fa sua e la grazia con la sua voce speciale, qui davvero fragilissima, come di chi sta per addormentarsi in letargo, emergendo ancora una volta come il maiuscolo bardo della musica che ci piace che è.

Gabriele Marino



Robert Wyatt ai Mojo Awards del 2005. Con lui: Jim Marshall, Robbie Shakespeare, Paul Weller, Suggs, Robert Cray, Sly Dunbar, Siouxsie Sioux, Steve Earle, Sinead O'Connor, Jimmy Page, Roy Harper, Slash, Bill Wyman, Chris Hillman, Dizzee Rascal, Romeo Stodart, Gaz Coombes, Jeff Beck.



> zoom

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Different Every Time: la biografia autorizzata di Robert Wyatt - Jam tv.it - 15/05/2016

Different Every Time: la biografia autorizzata di Robert Wyatt

colloquio con Alessandro Achilli,
curatore dell'edizione italiana



Il fermento di Canterbury, i Soft Machine e la patafisica, l'incidente che lo rende "un ex bipede batterista" e *Rock Bottom*, uno dei capolavori degli anni '70. E ancora l'attivismo politico, il rapporto con il jazz e la musica colta, l'incontro con musiche e suoni altri, l'amore da parte di artisti di tutto il mondo. *Different Every Time* è la biografia autorizzata di Robert Wyatt, firmata da Marcus O' Dair e pubblicata da Giunti. Un testo eccezionale dedicato a una personalità tanto anomala quanto venerata della musica contemporanea: il curatore della versione italiana è Alessandro Achilli, giornalista di grande esperienza tra i più attenti alla scena di Canterbury e alle musiche di frontiera.

Alessandro, hai curato l'edizione italiana di *Different Every Time*: che tipo di lavoro hai svolto sul materiale originale?

Essenzialmente di traduzione, con quelle piccole aggiunte di informazioni che una traduzione comporta quasi sempre per rendere comprensibili certi riferimenti al lettore italiano. Alla fine di ogni mese inviavo a Marcus O'Dair la lista dei «dubbi del mese». E lui mi ha sempre risposto nel giro di poche ore. Inoltre per *Different Every Time* ho ricoperto alcuni ruoli «tecnici», come quello di redattore e impaginatore.

Prefazione di Jonathan Coe, un autore decisivo per la diffusione presso il grande pubblico – o quello non propriamente musicale – della musica di Canterbury.

Certamente nessuno più di lui ha contribuito a far conoscere quella musica al di fuori della cerchia degli appassionati, soprattutto grazie al suo romanzo *La banda dei brocchi*, anche se poi non so quanti dei suoi lettori siano andati veramente ad ascoltare l'album degli Hatfield & the North che dà il titolo al libro (in originale *The Rotters' Club*) e gli altri gruppi citati, che per lui furono e restano fondamentali.

Qualche anno fa, quando l'ho intervistato per *Musica Jazz*, gli ho domandato tra l'altro se il formarsi del gusto musicale del protagonista della *Band dei brocchi* avesse qualcosa a che fare con il personale percorso formativo dello stesso Coe, il quale mi ha risposto che effettivamente «un po' come quelli di Benjamin ma piu` lentamente, i miei gusti gravitarono sempre piu` verso le cose complesse. Avevo cominciato con le piu` morbide – tipo i Camel – e proseguito con i Caravan, che mi avevano portato agli Hatfield & The North, ai Soft Machine e poi agli Henry Cow, i piu` difficili; passo passo, mi spostai verso cose sempre piu` avventurose e dissonanti e d'avanguardia». E mi ha anche raccontato che fu proprio *La banda dei brocchi* a fargli conoscere di persona alcuni di quei musicisti, «perche´ mi prese una sorta di panico quando finii di scrivere il libro: all'improvviso mi venne in mente che – anche se la mia intenzione era quella di rendere omaggio alla band usando il titolo di un loro Lp – gli Hatfield avrebbero potuto non gradire. Sapevo che era un titolo escogitato da Pip Pyle e quindi scrissi per primo a lui, mi sembra tramite Dave Stewart (che mi diede l'indirizzo di Pip a Parigi); Pip mi rispose che per lui andava bene, che era contento che ci si ricordasse di quell'album. Ma non mi sono trovato faccia a faccia con nessuno di loro fino al giorno in cui a Parigi, mentre firmavo copie del libro, venne un tizio a farsi autografare la sua e mi resi conto che era John Greaves, il quale non era un ex Hatfield ma aveva fatto parte di National Health e Henry Cow. Era venuto apposta, dopo che lui e Pip avevano parlato del libro. Fu cosi` che feci il mio ingresso nella famiglia dei musicisti "canterburyani"».

Wyatt è una delle figure più legate a Canterbury: quanto si sente legato a quel luogo e alla musica di quella città?

Direi poco. Tieni conto che, dei suoi settantun anni, ne ha vissuti là meno di dieci: è nato a Bristol e solo quando aveva undici anni la sua famiglia (dopo aver vissuto a Londra e brevemente a Egham, nel Surrey) si è trasferita a Lydden, che dista una quindicina di chilometri da Canterbury: «Tra alcuni dei musicisti che abitavano a Canterbury posso forse vedere un collegamento: i fratelli Hopper, i Sinclair, Pye Hastings, Richard Coughlan. Ovviamente i Caravan, con il loro suono molto caratteristico. Ma non direi che io, Kevin [*Ayers*] o Daevid [*Allen*] facessimo davvero parte di quel mondo. Andavo a scuola a Canterbury ma poi alle quattro mezzo prendevo il bus e tornavo a casa. La sera non uscivo con loro. Non passavo con loro i fine settimana». E non appena poté se ne andò via: a Maiorca, a Parigi, a Londra, dove poi si stabilì poco dopo la nascita del figlio, nel 1966. In realtà noi sentiamo nella musica di Wyatt più affinità «canterburyane» di quante non ne individui lui, che forse lega a Canterbury anche tanti ricordi dolorosi: un tentativo di suicidio a sedici anni, la malattia del padre, «la sensazione di esser stato trascinato via da Londra proprio nell'eta` in cui cominciavo ad apprezzarla davvero», la campagna vista come «una vasta prigione a cielo aperto», le brutte esperienze scolastiche…

Il pubblico progressive è ancora oggi legato alla straordinaria avventura dei Soft Machine: Wyatt la sente come una semplice esperienza di gioventù o le conferisce maggiore importanza?

Credo che sia consapevole della sua importanza ma al tempo spesso non ami né parlarne né pensarci, perché non ha mai digerito l'idea di essere stato estromesso dal gruppo di cui

era stato cofondatore.

Ritieni che Wyatt sia una figura ascrivibile all'esperienza progressive? Lui si considera tale?

Per certi versi Wyatt è una figura anomala rispetto a qualsiasi contesto e ancor più a qualsiasi categorizzazione. È possibile – come fa benissimo il libro di O'Dair – tracciare tutte le coordinate del suo percorso artistico ma nessuna di esse serve a incasellare Wyatt all'interno di una precisa corrente stilistica. Men che meno il *progressive*. O'Dair dice che «Wyatt detesta la compiacenza di chi si considera *progressive*» e aggiunge: «Sicuramente i Soft Machine prendevano sul serio la propria musica; s'interessavano ai metri insoliti e preferivano le tastiere alle chitarre. Ma avevano ben poco in comune con gruppi tronfi e reboanti come Emerson Lake & Palmer o i peggiori Yes. Non ebbero mai copertine di Roger Dean o testi di fantasia ispirati a Tolkien ed e` impossibile immaginarli coinvolti in ridicolaggini come il *King Arthur On Ice* di Rick Wakeman».

Il primo giugno 1973 il tragico incidente: Robert ha metabolizzato quell'esperienza o ritieni ne sia ancora interiormente condizionato?

Lui dice: «Tutti pensano che per me sia un problema parlare dell'incidente. Ma non e` cosi`: semmai, mi crea parecchi problemi parlare di cio` che accadde prima dell'incidente. In *Rock Bottom* e nelle cose successive mi riconosco ma non ricordo e non capisco il mio io adolescente, il bipede batterista».

O'Dair riporta però anche il punto di vista della moglie di Wyatt, Alfreda Benge, che dice: «I danni che ha subi`to sono enormi e per certi versi ha tenuto loro testa negando; a mio avviso e` una strategia piuttosto buona. Gli dicono: "Ma tu neghi l'evidenza". "Si`, e` cosi` che me la cavo! Per favore, lasciate che neghi l'evidenza, che non abbia incubi per la perdita tremenda che ho subi`to, perche´ non potro` mai piu` fare una corsa o salire su un autobus senza farmi aiutare, perche´ dovro` sempre fare assegnamento su qualcun altro, non potro` mai arrivare allo scaffale in alto, non potro` correre ne´ suonare la batteria ne´ andar dietro alle gonnelle". Anche se non e` che abbia proprio smesso del tutto». In ogni caso, è inevitabile che Wyatt sia stato condizionato dalle conseguenze dell'incidente. Anche dal punto di vista artistico. Per esempio non ha mai voluto intraprendere la carriera del percussionista: «Non volevo fare quello che "un tempo era un batterista ma adesso suona i bonghi". Non mi piaceva l'idea; avrebbe attirato un pubblico pietistico. Volevo fare qualcosa altrettanto bene di prima ma diversamente».

A proposito di Alfreda Benge, ci dai un parere sul suo ruolo?

Normalmente quando si parla del contributo di Alfreda ai dischi di Wyatt si citano le copertine che lei ha creato per lui e le poesie di lei che lui ha musicato ma in realtà Alfreda ha sempre costituito per Wyatt una fonte d'ispirazione anche strettamente musicale: sia indirettamente (per esempio parlano di lei molte canzoni di *Rock Bottom* o anche *The Duchess*, su *Shleep*) sia direttamente, come quando suggerì a Wyatt di ascoltare *Astral Weeks* di Van Morrison per la sua gestione dello spazio o di sovraincidere il basso di Richard Sinclair sui nastri rovesciati in *Little Red Riding Hood Hit The Road*.

All'indomani dell'incidente Wyatt pubblica *Rock Bottom*, disco amatissimo, tra le vette degli anni '70. È il suo lavoro più rappresentativo?

È difficile dire quale sia il suo lavoro più rappresentativo: ciascuno di essi rappresenta qualcosa di lui e quando a lui è parso che ciò non accadesse – vedi *Dondestan* – è ritornato in seguito sul disco già uscito, lo ha rimixato e ripubblicato. Certo è che *Rock Bottom* è il suo disco che ha avuto più riconoscimenti e credo anche maggiori vendite. Continua a vendere a ogni successiva ristampa e non per chissà quali campagne pubblicitarie (che nel suo caso non esistono) ma forse perché risulta quasi impossibile sottrarsi al suo incanto, se solo se ne viene toccati.

Wyatt sposa la politica e la militanza progressista: sono state un diversivo o in qualche modo hanno influenzato la sua composizione?

Sono parte integrante del suo modo di intendere la musica. Ma anche quando si dedica alle canzoni politiche le canta, come dice O'Dair, «senza punti esclamativi. Wyatt si

considera piu` un testimone che un attivista» e «non crede nel valore propagandistico della propria musica». Quando gli domandano se ritenga che la musica politica possa cambiare il mondo, Wyatt risponde: «Se Stevie Wonder o chiunque altro canta una canzone d'amore, non la si giudica in base alla sua efficacia o chiedendosi se con quella abbia conquistato la ragazza. Percio` quando canto *Caimanera*, che punta l'indice contro l'onta vergognosa del territorio statunitense a Cuba, vorrei che la canzone fosse giudicata indipendentemente dal fatto che gli Stati Uniti se ne siano andati o no dalla baia di Guanta´namo».

Come Peter Hammill e pochi altri, Wyatt ha resistito al punk e ha goduto della stima di personaggi estranei alla cultura jazz e rock, come te lo spieghi?

Forse per quella caratteristica che dicevo prima: la sua persistente anomalia rispetto a qualsiasi corrente stilistica con la quale abbia avuto a che fare.

Negli ultimi anni Wyatt ha visto accrescere il suo status di personaggio di culto, venerato e omaggiato da musicisti di tutto il mondo: secondo te che cosa affascina così tanto della sua figura?

Posso supporre che in ciò abbia un peso la sua modestia, non falsa ma – come emerge dal libro – reale fino ai limiti del patologico. E la sua arguzia, il suo forte senso dell'umorismo. O anche il fatto che, a fronte di un'enorme statura artistica, non si ponga mai su un piedistallo, né esibisca mai le tantissime medaglie. Hai ragione quando dici che negli ultimi anni è stato «venerato e omaggiato da musicisti di tutto il mondo»: traducendo il libro mi ha colpito la serata della premiazione dei Mercury, quando tante star andarono al suo tavolo e tra esse c'era Amy Winehouse. Ecco, ho trovato quasi commovente che una cantante così apparentemente lontana da lui volesse conoscerlo e parlargli.

Il 14 maggio l'apertura della XIX Edizione del Fasano Jazz sarà dedicata proprio a Wyatt, con la presentazione del libro e il concerto di John Greaves, che lui considera un suo erede artistico. Sei d'accordo? Pensi ci siano anche altri artisti che lavorano sulla falsariga di Robert?

Greaves ha una propria personalità artistica molto spiccata e originale, per tante cose diversa da quella di Wyatt. Con Wyatt ha suonato, fin dai tempi degli Henry Cow e di *Ruth Is Stranger than Richard*, e ciascuno dei due ha dichiarato più volte il proprio amore per la musica dell'altro: basti pensare alla predilezione di Wyatt per *Kew.Rhone* e alla *leadership* da parte di Greaves del gruppo Dondestan, dedicato al repertorio wyattiano. Ma i loro approcci alla musica differiscono sotto tanti aspetti: per esempio Greaves è un istrionico animale da palcoscenico con una solida formazione musicale, mentre Wyatt ha un approccio più istintivo alla musica (che non legge) ma soffre di un'autentica fobia del palco.

Altri artisti che lavorino sulla falsariga di Wyatt non sono facili da individuare, perché forse la sua prima lezione è quella di non lavorare sulla falsariga di nessuno, di non imitare neppure coloro dai quali si trae ispirazione. In tal senso potrei fare il nome di un Chris Cutler, che ha studiato e ammirato il Wyatt batterista ma ha sviluppato da subito un'estrema originalità sullo stesso strumento. Poi: certe canzoni di Peter Blegvad condividono lo spirito patafisico di Wyatt; e la vocalità di Richard Sinclair deve certamente qualcosa a quella di Wyatt, soprattutto sullo scat, e naturalmente molte canzoni degli Hatfield & the North avevano una vena wyattiana. Le poche voci capaci di misurarsi con il repertorio wyattiano si sono però dimostrate Julie Tippetts, le Unthanks, Elaine di Falco e Karen Mantler (per di più figlia di due delle migliori penne tra quante abbiano scritto per la voce di Wyatt: vedi *The Hapless Child* di Michael Mantler e le musiche di Carla Bley per *Fictitious Sports* di Nick Mason); e per altri versi Anja Garbarek e Mo^nica Vasconcelos. All'altezza non ne ho trovate altre: anzi, ho sentito fin troppi tentativi dagli esiti francamente imbarazzanti.

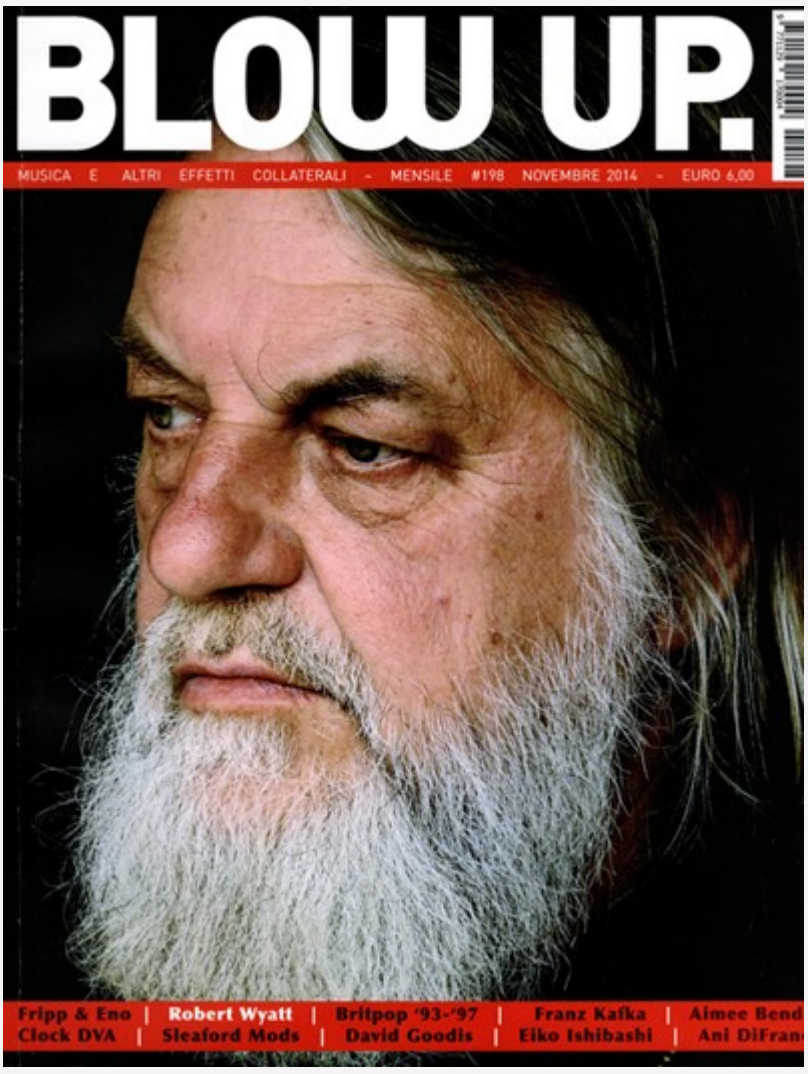
Donato Zoppo

Previous article Next article

Back to the list

Different Every Time - Robert Wyatt - L'avventurosa drammatica patafisica vita di un grande in una biografia fresca di stampa. - Blow Up - #198 - Novembre 2014

DIFFERENT EVERY TIME - ROBERT WYATT

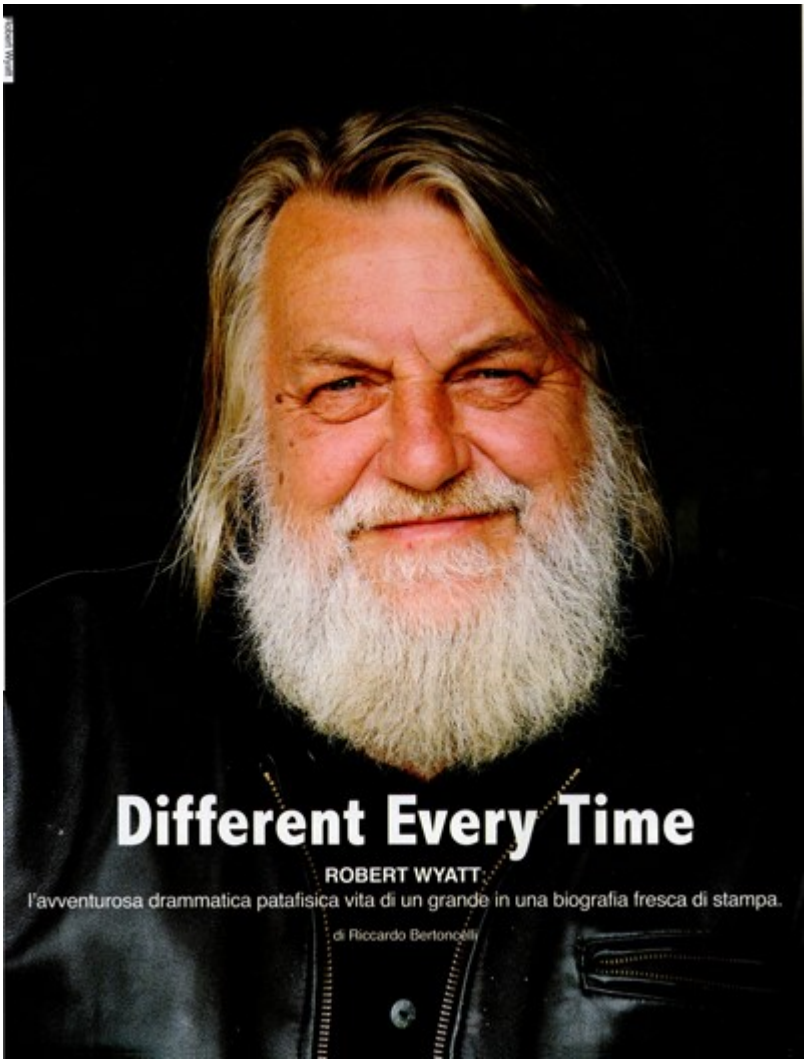


> Zoom

"**METTERLA IN RIDERE** è una faccenda molto seria," dice Wyatt a un certo punto. "Alla lunga è l'unico modo che ho di prendere la vita. La prendo come uno scherzo, al di là della

tragedia".

Ho finito di leggere le quattrocento pagine di *Different Every Time*, "biografia autorizzata di Robert Wyatt" di Marcus O'Dair (Serpent's Tail, introduzione di Jonathan Coe), e trovo che questa meditazione *en passant* sia uno dei codici per decifrare non solo il racconto biografico ma tutta la vita artistica del nostro. Pur essendo un omone ingombrante, con la soma poi della sedia a rotelle su cui da quarant'anni è costretto, Wyatt, anzi Robert, lasciatemelo chiamare così per confidenza d'ascolto se non di persona, Robert è un elusivo Peter Pan che non ha mai smesso di volare in tanti luoghi con una leggerezza e una soavità disarmanti. Se gli chiedete conto delle tante imprese e meraviglie, vi risponderà abbassando il discorso e riversandoci una generosa dose di *humour*, perché l'epica non è mai stata nelle sue corde neanche quando scalava il cielo della fantasia con lancia da Don Chisciotte. Vi dirà che è sempre stato pigro e sfaticato, che solo per caso si è trovato a meravigliosi *crossroads* del Novecento musicale, vi segnalerà per filo e per segno i suoi limiti e le manchevolezze. A Robert Wyatt, insomma, la vita di Robert Wyatt appare una vicenda assolutamente *normale*; segnata certo dalla tragedia, divisa in due da quel volo fatale giù da una finestra scambiata per porta, però trascurabile, senza peculiarità degne di interesse. In questo stesso libro il protagonista volentieri sparisce, si acquatta tra ricordi di altri e poche sue parole, per riapparire alla fine con un sorriso e ringraziare stupito che qualcuno, com'è strana la vita!, ha passato giorni e mesi a interessarsi di lui e delle sue quisquilie - Soft Machine Jimi Hendrix UFO Club Matching Mole, per dire giusto qualche bruscolo, e Syd Barrett *Rock Bottom* Brian Eno *Shipbuilding* Manzanera Gilad Atzmon.



> Zoom

Prima di questo ponderoso lavoro, accompagnato da un ricco archivio di immagini volutamente "povere", in rugoso bianco-e-nero, il *reference* per conoscere Wyatt era *Wrong Movements* di Mike King, un bellissimo almanacco, non so chiamarlo meglio, che compendiava la carriera fino al 1994 senza il filo di un racconto, semplicemente accostando eventi, ricordi e *memorabilia*. O' Dair ha fatto di più, raccogliendo le confidenze di Robert e

Alfie, sanguigna musa fin dai giorni di *Alifib*, intervistando figli, amici, parenti e legando poi tutto con filo cronologico. Non si è concesso voli pindarici, non ha sfoderato una lingua scintillante. Da devoto certosino ha messo in fila fatti, storie, collaborazioni, o forse sono stati quelle decine di opere e spettacoli e cammei a mettere lo scrittore in un angolo e a depositarsi spontaneamente sulla pagina. Alla fine il biografo ha preso la materia e l'ha divisa in due grandi capitoli, il "prima" e il "dopo" che ben sappiamo: "il batterista bipede" e "Ex machina". In mezzo c'è la famosa festa a Maida Vale, da Lady June, e il salto dalla finestra del bagno che il primo giugno 1973 costò a Wyatt la frattura dell'undicesima vertebra e la paralisi a vita degli arti inferiori. Alfie sostiene che a quella festa non volevano andarci, e vengono i brividi a pensare a quelle *sliding doors*. Robert ricorda che aveva bevuto tanto ma così tanto da potersi considerare ubriaco anche secondo i suoi molto tolleranti standard. Non era fatto di LSD, solo alcol, ma viveva in un simile stato di allucinazione e passò quelle ore come in un sogno. Nei sogni tutto è possibile, anche il suicidio, e in una delle varie ricostruzioni della serata Wyatt si è spinto fino a quella ipotesi. "Ammiravo davvero i Soft Machine, e pensavo che avessero fatto bene a mandarmi via. Così, come loro mi avevano buttato fuori, mi buttai anch'io".

Nessun appassionato sano di mente ha mai scelto di stare da una parte sola, i Soft Machine e non *Rock Bottom*, il batterista bipede *versus* il cantante a Cuckooland. La storia si prende tutta, e non solo per *par condicio*, e O'Dair la storia la racconta tutta, a cominciare dalla favolosa Wellington House, nella campagna del Kent, che Honor Wyatt e suo marito George comperarono un giorno degli ultimi '50 per andarci a vivere con i figli e affittare a pensione le molte camere d'avanzo. Più che una casa diventò un porto di mare, un approdo per curiosi e anime inquiete, e lì il giovane Werther, il giovane Robert, ebbe la sua iniziazione specie quando venne ad abitarci un australiano in giro per il mondo, Daevid Allen, di sette anni più vecchio - un fratello maggiore un levatore un tentatore, scegliete voi, che instillò all'adolescente curiosità e stimoli di musica e letteratura. Dopo di lui la Wellington House si popolò di Mike Ratledge, dei fratelli Hopper, del soave Kevin Ayers (le foto dei suoi diciott'anni sono una meraviglia) e si formò quel circolo di musicisti stampigliato nell'immaginario del rock alternativo - il germoglio della "scuola di Canterbury", con tutti gli ehm ehm che vedremo. Nel frattempo Robert aveva scelto come musica il jazz e come strumento la batteria, passava notti e giorni "in una immaginaria Harlem degli anni '40 da cui uscivo solo per mangiare e dormire" e trascurava la scuola ben sapendo di deludere le aspettative dei genitori, con una sofferenza che non lo avrebbe abbandonato mai. Le ombre nella sua vita si allungano ben prima dell'incidente di Maida Vale e la biografia non le nasconde, a cominciare dal suicidio lucidamente tentato nei giorni del Natale 1961.



> Zoom

Wyatt ha passato la vita a minimizzare la portata di Canterbury e della sua presunta "scuola", negando che sia mai stata "l'equivalente britannico dell'Haight Ashbury". Abitava a Lyddell, ci tiene a precisare, *ben* dieci chilometri di distanza, a Canterbury andava a scuola ma tutti i giorni alle quattro e mezza aveva un bus che lo riportava a casa. Anche quando venne il tempo dei Wilde Flowers, "erano gli Hopper, i Sinclair, Pye Hastings e Richard Coughlan che abitavano in città. Fra loro vedo una connessione ma io, Daevid e Kevin non abbiamo mai fatto parte di quella realtà. Davvero non li frequentavo". Però, insomma, a furia di puntini sulle i si perde il senso della leggenda, che come O'Dair giustamente fa notare non è meramente geografica. "Il termine ha finito per rappresentare un certo stile rock psichedelico venato di jazz, pastorale, *very english...* con tempi complessi, una preferenza di tastiere rispetto alle chitarre e un modo di cantare convintamente radicato nell'East Kent là dove i cantanti dell'epoca posavano tutti da Delta *bluesmen*."

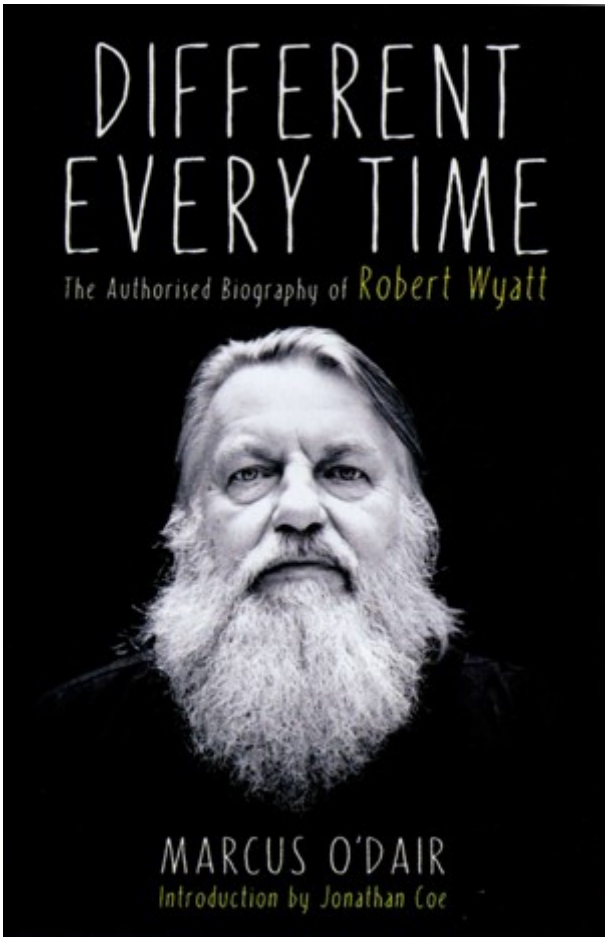
Fra l'altro il giovane Wyatt crescendo non passa troppo tempo a casa, sempre più spesso è a Londra e poi a Majorca, a Deià, ospite del mitico amico di famiglia Robert Graves, che lo chiama "Batty" per via della passione per la batteria. Pendolando tra i vertici di quel triangolo mette i primi mattoni del suo edificio, mentre sbarca il lunario alla London School Of Economics, dove il padre lo avrebbe certamente voluto; peccato che non faccia lo studente ma il lavapiatti alla mensa, anche se orgogliosamente ricorda che quello fu uno dei periodi più formativi della sua esistenza. La musica piano piano lo assorbe e gli dà occasioni, ai Wilde Flowers seguono i Mister Head e poi i Soft Machine, dal nome di un romanzo di William Burroughs. Al momento di assumere la sigla fatale, i provincialotti si fanno prendere dagli scrupoli e mandano Daevid a chiedere il permesso all'intrattabile Will in persona. L'appuntamento è alla stazione di Paddington. Allen spara d'un fiato la richiesta e Burroughs "sbattendo le palpebre come un alligatore ciancica un 'non vedo perché no'". Fatta!, da quel momento inizia la saga che durerà una ventina di scombinati anni (cinque per Robert), con avvicendamenti vertiginosi e meraviglie delusioni ferite ambizioni, e l'impressione anche che, per quanto amati, gli album rendano solo in minima parte l'energia e la fantasia della band.

Sono tali e tante le avventure del "batterista bipede" che O'Dair fatica a stargli dietro, sotto la fitta pioggia delle collaborazioni e curiosità e velleità, tra discografici improbabili e un manager con il pelo (Mike Jeffery, lo stesso di Hendrix), tra la Londra del Technicolor Dream e Dulwich, dove Honor Wyatt è tornata ad abitare alla morte del marito e dove il figlio reinventa con i suoi compagni un'altra "comune musicale" tipo Wellington House. Nel frattempo Robert è diventato padre di un maschietto, Sam, ma come non è stato figliolo irreprensibile nemmeno è genitore e marito modello, e si perde soprattutto nei lunghi mesi del 1968, quando i Soft Machine accompagnano la Experience in due folli tour americani di quelli che allora erano la regola - centinaia di miglia in bus, due spettacoli al giorno, carica-scarica-prova-interviste, un piccolo inferno che suscita nostalgie perfino della pioggia e della noia di casa, figuriamoci di una famiglia con giovane sposa e pargolo. Wyatt libera la testa in quei lunghi mesi in cui si attarda negli States (gli altri tornano prima, l'idea è che i Soft Machine non debbano esistere più), libera la testa ma da licenza al vizio e comincia a bere. Fino ad allora, incredibile ma vero, era stato un ragazzetto morigerato che disdegnava le droghe e ogni comportamento "illegale" fuori dall'ambito artistico.

L'alcol è la grande scoperta di quei giorni e la dannazione dei tempi a venire - un falso amico ingombrante. Robert suona sempre meglio e in contesti via via diversi, i Soft Machine sono il suo amore ma anche il suo limite perché non vogliono volare alto come lui. Per spiegare il suo "oltre" incide quell'album meraviglioso che è *The End Of An Ear*, ma non lo capiscono né i compagni né gli appassionati né buona parte della critica. Per quello se ne va o, meglio, si fa cacciare, con i sensi di colpa che dicevamo; per fondare i Matching Mole e scoprire che la storia non cambia, anzi peggiora, il denaro scarseggia a tal punto che è costretto a trovare altri lavori e i compagni dopo un po' diventano un peso o forse il peso è la difficoltà di Robert a guidare un gruppo, tanto costretto e sacrificato (a guidare un gruppo. Punto). I fans godono, quei dischi sono puro miele ma vedete come ogni tanto (spesso) l'apparenza nel mondo rock inganni? Per superare l'impasse Wyatt si rifugia a Venezia, inverno del 1972, dove la sua nuova compagna Alfreda Benge lavora alla sceneggiatura di un film di Nicholas Roegg con Julie Christie, *A Venezia un settembre rosso shocking*. Ha una casa sul canale della Giudecca, culla i pensieri allo sciabordare della laguna. Pensa a un nuovo disco, progetta un nuovo gruppo. Quell'album, *Rock Bottom*, sarà capolavoro e al tempo stesso maledizione; perché Robert finirà per completarlo nei sei terribili mesi di degenza allo Stoke Mandeville Hospital dopo l'incidente, una volta che il "batterista bipede" è finito in frantumi e l'uomo sulla sedia a rotelle è costretto a reinventarsi la vita, la carriera, tutto.

Una persona normale affonderebbe in quella pietosa crudele "machina". Robert no, la sua forza è straordinaria, la sua lucidità incredibile. Getta tutti i fantasmi nel pozzo più profondo, dimentica la vita e le ambizioni di prima e scava una strada nuova. Deve rinunciare alla batteria ma può affinare il suo straordinario falsetto e sbizzarrirsi con gli arrangiamenti più insoliti presso una etichetta, la Virgin, che finalmente gli da retta. Non si annuseranno mai troppo bene, lui, Alfie e Richard Branson, ma è un fatto che i primi due LP dopo l'incidente sono una delizia e il ritratto di un artista che non parla una lingua strana e profetica per artificio ma per geniale istinto. I Mingus, Monk e Rollins dei suoi quindici anni, il "flusso di coscienza" del rock psichedelico, gli spunti etnici di Mongezi Feza e degli amici sudafricani, la lezione humourale di Ivor Cutler e del "Goon Show", tutto si mescola in un magma caldo e colorato; quei due album sono un juke box dei sogni e ogni canzone è "different every time", come vuole l'indimenticabile incipit di *Sea Song* ("la prima vera canzone d'amore che ho scritto per Alfie").

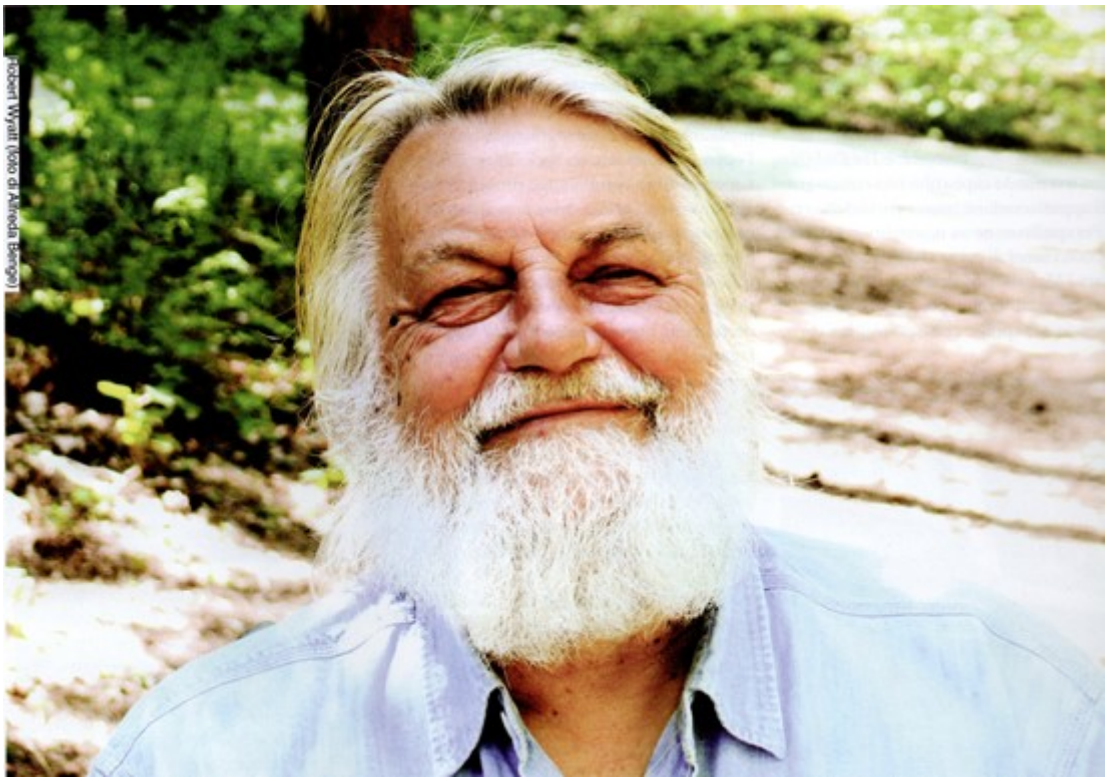
Con *Ruth Is Stranger Than Richard* si chiude l'illusione della "facilità". La nuova vita è fatica, ostacolo, una casa nei sobborghi di Londra con barriere architettoniche, la scoperta che suonare dal vivo è un tormento anche e soprattutto per problemi pratici - ci prova, al Drury Lane, a Parigi, a Roma, ma non è cosa. L'umore è altalenante, le canzoni non bussano più alla porta. Mentre la scena si complica e cambia pelle, Wyatt si defila in un angolo con la tentazione, a poco più di trent'anni, di togliere il disturbo. Anziché comporre preferisce informarsi, ascolta Radio Teheran, Radio Tirana o Radio Hanoi, scopre il cinema del Terzo Mondo, legge Frantz Fanon e Noam Chomsky, corrisponde con prigionieri politici di ogni parte del mondo. Il fuoco rivoluzionario che gli bruciava in petto già ai tempi di *Gloria Gloom* ("How long can I pretend that music's / More relevant than fighting for a socialist world") lo spinge a iscriversi al Partito Comunista Britannico, illudendosi per dieci anni che sia quella la sua casa. Ne uscirà ai giorni della caduta del Muro, disilluso ma convinto a non deflettere dalla sua idea di un mondo radicalmente nuovo, più tollerante, solidale, giusto.



Di quei suoi slanci e aspirazioni più che di astratte fantasie parleranno i testi quando con *Old Rottenhat*, 1985, Robert tornerà a esporsi in prima persona. Per dieci anni si è astenuto, limitandosi a interpretare canzoni di altri e usando per lo più il dimesso format del 45 giri. "Anche Elvis e Frank Sinatra facevano così", si giustifica con un ghigno, per quanto quei due non avessero in repertorio Violeta Parra e *Caimanera*, *Stalin Wasn't Stalling* e *Trade Union*. Wyatt sì, mette il cuore in quelle canzoni militanti ma si diletta anche con *Memories Of You*, commuove con una straziante versione di *Strange Fruit*, spiazza tutti con la *disco* melodica di *At Last I Am Free* degli Chic - lo Studio 54 a Wellington House. Elvis Costello e Clive Langer scrivono per la sua voce di cristallo *Shipbuilding* nei giorni storditi delle Falklands; è uno dei momenti più alti di quegli Eighties per altri versi così flebili.

Nel 1991 Robert e Alfie si trasferiscono a Louth, vicino a Hull. Il loro è un volontario esilio lontano da Londra, che li taglia fuori rallentando ancora di più i ritmi di vita: "ce ne

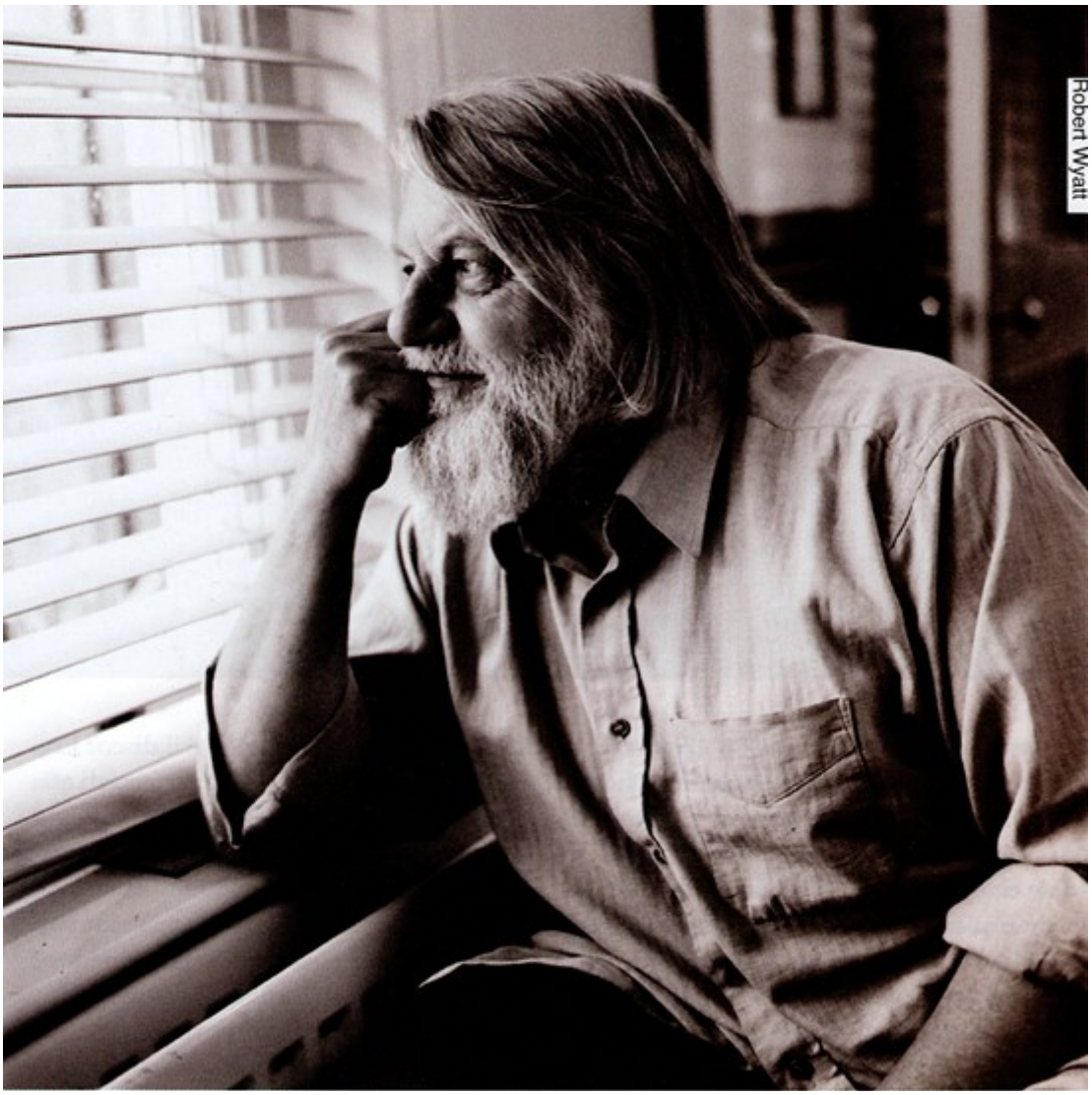
accorgemmo subito, ai tempi della prima guerra del Golfo," scherza Robert, "quando scoprimmo che non avevamo ambasciate nei dintorni davanti a cui manifestare". Quello stesso anno esce un nuovo LP di brani inediti, *Dondestan*, che ribadisce il nuovo gusto e il nuovo passo; cinque-sei anni tra un disco e l'altro e canzoni che non si affacciano più sul bordo dell'avanguardia ma meditano con serenità, rimembrano dolcemente, si abbandonano ai ritmi e ai modi dell'età matura. Ne seguiranno altri tre, fino a oggi, e la palma del migliore è contesa da *Shleep*, 1997, e *Cuckooland*, 2003: dolci pappe di musica con fantasie più jazz che rock e timbri delicati - chitarre discrete, liquide tastiere, la voce sottile della tromba o della cornetta. Anche così, in paesaggi di sogno, Wyatt non dimentica la vita vera; il nitido specchio della sua voce riflette anche quello, la tragedia del Medioriente, le prepotenze del potere, la persecuzione del popolo Rom, la Bomba Atomica, mentre con le fantasie vola a Parigi ricordando l'idillio tra Juliette Greco e Miles e con il cuore non esce di casa e regala ad Alfie una bella canzone di scorbutico amore, *The Duchess*. Con il tempo quei lavori gli sembreranno troppo laccati ed evanescenti, sospesi in uno stato di "fluidità gassosa". Così, quando nel 2007 tornerà a incidere, si impegnerà a cercare qualcosa di più solido, incisivo, "un chiaroscuro con tinte forti" che lo riporti a certo amato jazz dei suoi anni verdi, Mingus soprattutto. *Comicopera* viene a quel modo e lo soddisfa, "e al diavolo la continuità".



> Zoom

La maturità di Robert, quello sì è "un chiaroscuro con tinte forti". L'amore degli amici e degli appassionati. Le decine di collaborazioni a cui si presta con sorprendente docilità. La buffa corrispondenza che intrattiene con tanti, mettendo il francobollo su qualunque pezzo di carta gli capiti a tiro, un inserto di CD o una confezione di patatine, un fazzolettino o un ritaglio di quotidiano. L'orgoglio e la soddisfazione dell'edizione 2001 del "Meltdown", quando è direttore artistico e allestisce uno straordinario circo di musica con Terry Riley, Keith Tippett, Costello con Ivor Cutler, Tricky, David Gilmour, Bill Laswell, Cristina Donà, ribadendo nel più gioioso dei modi la sua, idea di musica senza confini. L'onore dei riconoscimenti accademici, a Liegi e proprio di recente a Canterbury. L'emozione nello scoprire che non ha solo un figlio come aveva sempre creduto, Sam, ma una figli anche, Alice, nata dopo che la moglie Pam aveva iniziato una nuova vita con il batterista dei Gong Pip Pyle. Sull'altro piatto della bilancia, le frequenti onde di depressione, le difficoltà finanziarie che lo spingono a cercare umili lavori extra musicali e la fatica proprio fisica del fare musica; ci vogliono tre mesi di duro isolamento al terzo piano della casa-studio di Manzanera per partorire *Comicopera*, con il sollievo finale per noi solo tristezza, che potrebbe trattarsi dell'opera ultima. "In fondo sono un uomo del Ventesimo Secolo, tutto quello che è accaduto dal 2000 a oggi lo considero tempo rubato". E poi l'alcol, il Lucignolo che non ha mai abbandonato Robert fino ad avvelenare la sua vita e quella di Alfie, il falso

amico allontanato con un disperato gesto di volontà a partire dal 2007, con l'aiuto di Alcolisti Anonimi. Sembrava che solo quello potesse dargli "fuoco e ali", spiega Wyatt in biografia citando Jean Rhys, si era convinto che con le sue fragilità e senza "il narcisismo egomaniaco" indotto da quell'additivo non avrebbe più saputo scalare le montagne del fare musica. Invece è riuscito a liberarsene e Alfie può dire di averlo ritrovato, "è bellissimo, ho ancora il mio compagno, il mio migliore amico".



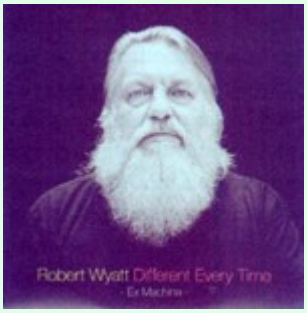
> Zoom

Sono oltre quattrocento pagine, dicevamo, più una discografia ponderosa ma succinta perché per fare i pignoli (vedi il sito francese Disco Robert Wyatt) i dischi riconducibili al nostro uomo sono più di settecento (!) - non male per un "presunto minimalista". Mettete insieme tutto questo con le migliaia di incontri eventi avventure di una vita complicata e avrete un groviglio in cui è difficile trovare un filo conduttore. Marcus O'Dair però ci prova, butta lì fin dall'inizio una pista e ogni tanto ci torna; e la pista è Alfred Jarry con la sua Patafisica, "scienza delle soluzioni immaginarie", Jarry che incantò i Soft Machine giovani e benedisse il *Volume II* ispirando una doppia "pataphysic introduction". Era uno spirito tormentato anche lui, con la sua dieta di due litri di vino e tre di assenzio tutte le mattine che lo portò alla tomba a trenta-quattro anni, e wyattianamente giocava con la vita "sulla linea sottile, spesso impercettibile, tra assurdità e tragedia". Robert ne riconosce l'influenza, e non solo in gioventù o per uscire dalle secche dell'incidente; anche quando si iscrisse al Partito Comunista Britannico, al culmine dell'offensiva anticomunista dei Reagan e Thatcher, fu "una sorta di ribilanciamento patafisico Yin-Yang". Intuiva che quella storia era finita ma proprio per quello gli andava di sedersi al tavolo "dall'altra parte", prestando il proprio contributo a "un simpatico partitino di sogni infranti."

Torniamo al proverbio iniziale, a come prendere questa strana cosa che è la vita specie quando la si vuole vivere intensamente, a mente libera, a petto nudo. Il patafisico Robert

Wyatt: "Penso che la vita sia una cosa tetra. E si dice sempre che il diavolo è nei dettagli, mentre io credo che il diavolo abbia la regia dello spettacolo e che sia Dio invece a nascondersi nei dettagli. Penso che lo show lo conduca il demonio ma, se hai fortuna e ti attrezzi, puoi cogliere comunque brevi momenti di bellezza. Solo così, prendendola al contrario, la vita per me ha un senso."

Riccardo Bertoncelli



DIFFERENT EVERY TIME non è solo il titolo della biografia ufficiale di Wyatt per la Serpent's Tail ma anche di un doppio CD antologico appena pubblicato dalla Domino. E' un pezzo strano, sotto questo profilo perfetto per il soggetto che tratta, con un primo CD di "best of", *Ex Machina*, e un secondo, *Benign Dictatorhips*, che raccoglie (alcune, sparse, minime) schegge della incredibile serie di collaborazioni di RW nel corso dei decenni. A chi vada questo pacco dono vagamente natalizio non so. Ai completisti probabilmente, perché i neofiti resterebbero comunque sconcertati dalla varietà e incoerenza del materiale, continuando a non capire, e gli appassionati di lungo corso, *quorum ego*, avrebbero tante, troppe obiezioni, molte di più del piacere ricavato dall'ascolto. *To cut a long story short*, parlo come Robert, trovo che un "best" di Wyatt sia un'impresa semplicemente impossibile, come già è stato provato per esempio nel caso di Zappa. Troppe le sue facce e i suoi umori, appunto "different every time", per sbrigarsela in un'oretta; e poi naturalmente potremmo discutere per l'eternità e un giorno sulla selezione delle canzoni, perché *Yesterday Man* e non *I'm a Believer*, perché non *Sea Song*, per fortuna c'è *Moon In June* se no si chiamavano i carabinieri però manca *O Caroline*, e l'assenza fa male, e le ciliegie degli ultimi cesti sono davvero le più succose? Detto questo, l'ascolto è pur sempre delizioso e, aggiungerei, terapeutico; Wyatt canta davvero "sane songs for insane times", come scrive Jonathan Coe nella intro alla biografia.

Il wyattiano virtuoso per Natale potrebbe fare un'altra cosa, andare al sito www.hypergallery.com e godersi le stampe in vendita, tiratura limitata 100 copie, dei mitici disegni di Alfreda Benge per *Rock Bottom* e *Ruth Is Stranger Than Richard*. Costano duecento sterline circa in prevendita, i proventi vanno ad Alfie, i pezzi sono tu ti autografati dall'autrice e controfirmati da Robert.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

I Soft Machine: Dell'Artchipel: Qui Le Fonti - Musica Jazz - N. 766 - Settembre 2014



I SOFT MACHINE DELL'ARTCHIPEL: QUI LE FONTI

Di Alessandro Achilli
Foto : A. Achilli

Dopo «*Never Odd Or Even*», che le è valso il titolo di formazione italiana dell'anno al Top Jazz 2012, l'Artchipel Orchestra ritorna con il cd allegato questo mese a *Musica Jazz* e dedicato a brani dei Soft Machine, scritti da Hugh Hopper e Robert Wyatt quando avevano fra i ventitré e i venticinque anni.

Il disco si apre con la *conduction* che serve da preludio a *Facelift*, composizione che in «*Third*» (pubblicato il 6 giugno 1970) è parimenti introdotta da un'improvvisazione. Una ***Facelift*** incisa il 10 giugno 1969 era già presente in «*Bbc Radio 1967-1971*», il migliore dei tanti live postumi dei Soft Machine, ma la prima pubblicata occupava un'intera facciata dei «*Third*» e combinava due registrazioni dal vivo dei gennaio 1970 con nastri fatti scorrere al contrario e altre alterazioni di studio.

Kings And Queens, incisa il 9 novembre 1970, viene dall'album successive, «4» (uscito il 28 febbraio 1971). Di poco precedente è la prima testimonianza live dei brano: Amsterdam, Concertgebouw, 25 ottobre 1970. L'arrangiamento Artchipel aggiunge alle parti strumentali un testo cantato: la prima strofa di *The Bird Did Prance — The Bee Did Play* di Emily Dickinson.

Noisette non esiste come tale nella discografia ufficiale dei Soft Machine, anche se sul «*Third*» la *Slightly All The Time* di Mike Ratledge (registrata il 6 maggio 1970) si conclude proprio con quel tema di Hopper seguito da quelle di *Backwards* dei tastierista. La prima apparizione documentata di Noisette è però in un concerto londinese dei 13 aprile 1969, mentre sul «*Bbc Radio 1967-1971*» se ne ascolta un'interpretazione dei 10 novembre 1969.

Noisette è uno dei due brani non arrangiati da Ferdinando Faraò ma da Beppe Barbera: l'altro è ***Dedicated To You But You Weren't Listening***, che su «*Volume Two*» (inciso nel febbraio-marzo 1969 e pubblicato subito dopo) era un cangiante acquarello per voce,

clavicembalo e chitarra acustica, e nella versione Artchipel è affidato alle sole voci, ispirandosi liberamente all'arrangiamento per ance dei Delta Saxophone Quartet. Nel nostro cd, *Dedicated To You* è anche l'unico brano registrato nel piccolo Lift Studio anziché alle gloriose Officine Meccaniche (che il 14 gennaio e 25 febbraio 1967, quand'erano ancora studi Regson, ospitarono fra l'altro due sedute di Ellington).

Mousetrap non fu mai incisa in studio, benché fosse una presenza assidua nei concerti, come quello londinese dei 13 aprile 1969 e quelli pubblicati sui cd «*Noisette*», «*Facelift*», «*Somewhere In Soho* » (ristampato in lp con il titolo «*Ronnie Scott's Jazz Club*»), «*Breda Reactor*» (in lp: «*Live At Het Turfschip*»)e, in una registrazione del 10 giugno 1969, nel «*Bbc Radio 1967-1971*» (alcuni brani del quale - tra cui una *Mousetrap* del novembre '69 – erano già in «*Triple Echo*» e poi in «*The Peel Sessions* »).

Dopo cinque titoli di Hopper, ecco in fine ***Moon In June*** di Wyatt, uno dei quattro estesi brani che componevano il doppio lp «*Third*». La prima versione è stata restaurata l'anno scorso per il cd « '*68*» di Wyatt (vedi Riccardo Bertoncelli in *Musica Jazz* n. 12/2013) ma quella trascritta da Giovanni Venosta e arrangiata da Faraò viene dal solito «*Bbc Radio 1967-1971* »: la seduta è ancora quella del 10 giugno 1969, subito prima della quale Wyatt scarabocchiò un ulteriore (meta)testo, ripreso dall'Artchipel.



> Zoom

Tutta questa girandola di date fa pure piazza pulita di un luogo comune della critica facilona: quelle che iscrive i Soft Machine (e in particolare il «*Third*») tra i seguaci di «*Bitches Brew*». A parte il fatto che il gruppo inglese è nato nel 1966 (quindi ben prima persino di «*Miles In The Sky*»), «*Bitches Brew*» esce il 15 maggio 1970 e dunque non può aver influenzato un disco inciso prima di quella data e contenente composizioni già nelle scalette *live* da più d'un anno; per non dire di *Moon In June*, che non solo viene registrata in prima stesura nell'ottobre '68 ma ingloba pure citazioni da *That's How Much I Need You Now* e *You Don't Remember* (incise dai Soft Machine nel 1967), oltre che da *Singing A Song In The Morning* e *Hat Song* di Kevin Ayers.

Alla luce delle improvvisazioni *live* di «*Middle Earth Masters*» (1967) pare piuttosto infondata anche la netta distinzione tra i Soft Machine «jazz» o «rock jazz» e quelli di «pop psichedelico». Né si può dire che fossero una formazione di *progressive rock*, la cui nascita è infatti ben posteriore a quella del gruppo e alle sue complesse partiture, basate su metri additivi e semmai influenzate da compositori come Bartók, Sostakovic e Don Ellis (che i tre ascoltavano fin da ragazzini) oltre che da soul, free jazz, r'n'b, Terry Riley, patafisica e musica indiana.

Il jazz, in particolare, fu per loro molto più determinante del rock. In una recente intervista a *DownBeat*, Wyatt ricorda: «L'anno (1967) in cui furono lanciati i Soft Machine è l'anno in cui morì John Coltrane. San John, per me. E mi viene in mente quel che succede nella foresta quando cade un albero davvero gigantesco. Improvvisamente si apre un vuoto nel sottobosco, dove nascono moltissimi alberelli che si protendono verso la luce del sole: è la vita che si riafferma. Ma quegli alberi giganteschi non spuntano da un giorno all'altro. Perciò nella mia mente — persino nel fiore irriverente della gioventù - la nostra apparizione

alla luce del sole è sempre stata legata all 'incomparabile bellezza di ciò che avevamo perduto».

Del resto, un diciassettenne Ratledge aveva parlato per la prima volta con il quindicenne Wyatt per chiedergli in prestito «*At Newport: The Gigi Gryce - Donald Byrd jazz Laboratory And The Cecil Taylor Quartet*» ed è noto che alla base dello stile solistico dello stesso Ratledge fosse l'idea di trasporre su un organo con distorsore e wha wha il pianismo tayloriano (un esempio di come i Soft Machine abbinassero spesso le sonorità più rock ai momenti più jazzistici, con il corollario altrettanto frequente di articolazioni jazzistiche celate nelle scansioni più rock).

Negli stessi mesi, quando gli adolescenti Wyatt e Hopper ebbero l'occasione di incidere un acetato con qualche coetaneo in una cabina pubblica di registrazione a pagamento, cantarono '*Round About Midnight* ed *Evidence*. Dal fratello maggiore, Wyatt ascoltava «Ellington, il bebop, Cecil Taylor, il primo quartetto di Don Ellis con Jaki Byard, "Mingus Presents Mingus"», mentre Hopper — pur riconoscendo il debito iniziale verso Paul McCartney, James Jamerson, John Entwistle e Larry Graham - si è sempre detto più influenzato da Haden, Mingus, LaFaro, Garrison e Ron Carter.

Benché all'epoca i brani dei Soft Machine non fossero mai stati suonati da una big band (arrivando tutt'al più ad aggiungere quattro fiati al trio Ratledge-Hopper-Wyatt), gli arrangiamenti jazzistici dell'Artchipel hanno dunque trovato un terreno già fertile. E ne ricavano i frutti saporiti colti dal nostro cd.

Alessandro Achilli



> Zoom

7 GIUGNO, FASANO TEATRI KENNEDY E SOCIALE

ARTCHIPEL ORCHESTRA + KEITH & JULIE TIPPETTS

Alla XVII edizione di Fasano jazz si è vista un'Artchipel Orchestra in versione *deluxe*, con Keith e Julie Tippetts in veste di ospiti d'onore e le immagini in movimento (sincronizzate con la musica e proiettate sullo schermo cinematografico del teatro Kennedy) di Au+, duo di sperimentazione audiovisiva formato da Fabio Volpi e Rosarita Crisafi. Per Ferdinando Faraò, direttore e arrangiatore del collettivo, si è trattata dell'ennesima conferma delle attenzioni e dei consensi che sta raccogliendo la scelta di focalizzare buona parte del repertorio Artchipel sulle composizioni di alcuni dei maggiori esponenti (centrali o periferici) della cosiddetta scuola di Canterbury.

Il concerto ha preso le mosse da partiture ormai entrate nel dna della formazione, come la toccante *Arriving Twice* di Alan Gowen e la serrata e iperbolica *Moeris Dancing* degli Art Bears, per arrivare, in conclusione della prima parte, a una briosa e scoppiettante rivisitazione di *Moon In June* di Robert Wyatt, della quale Filippo Pascuzzi (tranne una

parentesi swingante affidata a Serena Ferrara) ha interpretato con personalità le parti cantate senza scadere nel didascalico o peggio o nella mera emulazione.

Nella seconda parte, quasi interamente dedicata a composizioni di Hugh Hopper per i Soft Machine, hanno fatto la loro apparizione i coniugi Tippetts e la musica è divenuta più profonda e imprevedibile. Magistrale, per esempio, è stata l'esecuzione di *Kings And Queens*, che si presentava in una veste inedita grazie al variopinto e ritmico tappeto di note oblique e irregolari generate dal pianoforte preparato di Tippett e agli interventi della fisarmonica di Mariangela Tandoi. Convincente era anche il trattamento della crepuscolare *Noisette*, arrangiata dal pianista Beppe Barbera e illuminata da un sottile *groove* e da un impetuoso assolo di Massimo Falascone al sax baritono.

A chiudere la serata erano *Cider Dance* di Keith Tippett (il quale ha voluto che a condurre il ballo fosse la tagliente chitarra elettrica di un ispiratissimo Giampiero Spina) e, prima di una seconda versione di *Mousetrap*, un orchestrale *Happy Birthday* a Julie Tippetts, nata l'8 giugno.

Il concerto dell'Artchipel (che sarà messo in onda prossimamente da Radio3suite) ha avuto una coda la sera seguente con il duo pianoforte-voce dei coniugi Tippett: in un clima magicamente intimo e raccolto, la Couple In Spirit ha regalato al pubblico suoni, vibrazioni ed emozioni di rara purezza.

Claudio Bonomi

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt, il comunista - Idee In/Oltre - Lunedi 17 Febbraio 2014





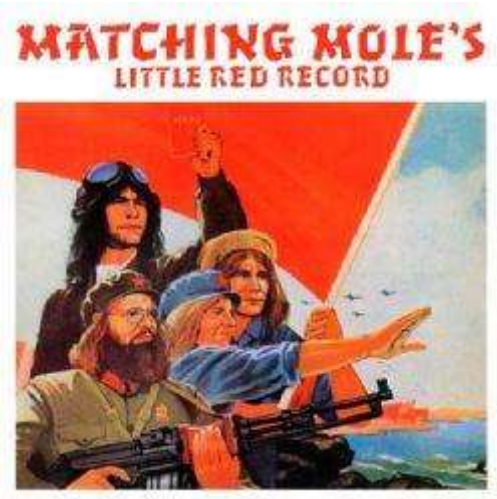
Robert Wyatt, il comunista

Per raccontare la variegata vita di **Robert Wyatt** ci vorrebbe un libro di diverse centinaia di pagine. Oggi vorrei approfondire un aspetto della sua vita poco conosciuto che ha a che fare con la musica solo in modo marginale e cercherò di farlo sopratutto con le interviste che nell'arco degli anni Wyatt ha rilasciato, lasciando trapelare di volta in volta piccole parti delle sue idee, del suo modo di pensare e del suo porsi di fronte la politica. Prima di iniziare dobbiamo premettere che **Robert Wyatt** non è mai stato un politico nel senso stretto del termine, non ha mai visto la politica come un lavoro, è stato semplicemente un'artista che in una ristretta fase della sua vita ha percepito con estrema urgenza la necessità di impegnarsi contro il razzismo, l'imperialismo occidentale, il capitalismo ormai imperante e in generale contro le enormi ingiustizie e diseguaglianze che vedeva ovunque. Per questo

motivo si iscrive al partito comunista inglese, non come dirigente o come personaggio di spicco, bensì da semplice militante che amava parlare, scambiare opinioni, approfondire argomenti con altri iscritti al partito. Ma sopratutto per lui la politica era un potenziale strumento per difendere i più deboli, una missione ideale fatta senza mai pensare, neanche per un attimo, a propri interessi personali.

La passione di Wyatt per la politica nasce tardi ed è una conseguenza di vari eventi che faranno crescere in lui una fortissima insofferenza verso tutti i generi di ingiustizia, soprattutto se rivolta verso i più deboli e indifesi della società. I suoi genitori si occupavano di politica in modo superficiale ma avevano le loro idee: "Erano due liberal immagino, mi avvertivano sempre di lavarmi le mani dopo aver toccato una copia del Daily Express. Per loro il Welfare State rappresentava tutto il senso del secolo scorso, tutto quello per cui era valso la pena combattere nel novecento". Nella sua giovinezza Robert pensa sopratutto alla musica, ma la sua formazione esula molto da quella di un musicista rock, la sua vera passione è il jazz, la musica dei neri americani. Ecco cosa dice in un'intervista del 1988: "La musica che prima di tutti mi ha ispirato è stato il jazz e le musiche ad esso imparentate. Oggi si parla tanto di world music, ma secondo me il jazz era già world music. La musica popolare occidentale è stata completamente trasformata dall'apporto dei neri americani, cioè gli afro-americani. All'inizio, sebbene non mi interessassi di politica, non mi capacitavo della disparità tra l'immensa ispirazione che traevo dalla meravigliosa cultura nero-americana e le condizioni delle persone di colore nel mondo che mi circondava. Non riuscivo a capirne il senso e così assunsi un atteggiamento protettivo. E quando cominci a difendere una musica, va a finire che prendi le parti di chi la fa. Perciò se la gente che nella vita ti ha dato più piacere di chiunque altro viene trattata come un problema e senti sempre qualcuno che dice che bisogna ridurne il numero, bè.. ti arrabbi. Non perchè sei buono o gentile, ma perchè difendi ciò che ami".

Il giovane Wyatt comincia quindi con un semplice senso di protezione verso i musicisti che ama, discriminati per motivi razziali. Ma questo per ora è solo un sentimento iniziale, Wyatt non pensa affatto alla politica, abbandona addirittura la scuola prima del diploma perchè, dice lui stesso: "Ero troppo impegnato a vivere". La sua vita è pienissima, suona con i Wilde Flowers, registra i primi quattro album dei Soft Machine, due con i **Matching Mole** e uno solista, partecipa a vari altri album tra i quali i solisti di Syd Barrett, suona dal vivo svariate volte con i Pink Floyd che insieme ai **Soft Machine** erano le band britanniche più famose della scena psichedelica di quegli anni. Partecipa al tour americano di Jimi Hendrix suonando insieme ai Soft Machine come gruppo di supporto. Finito il tour resta in America ospite di Jimi Hendrix dove conoscerà, tra gli altri, Frank Zappa col quale avrà buoni rapporti.



Nel 1972 pubblica il primo album in cui fa trapelare le sue idee politiche, lo splendido secondo album dei Matching Mole, la piccola registrazione rossa, **Little Red Record**. L'album dalla copertina chiaramente ideologica vede i quattro musicisti impegnati nella difesa di Taiwan. **Little Red Record** è un disco emblematico, che segna il superamento del periodo d'oro degli anni sessanta, che è ormai agli sgoccioli, e degli ideali della **Summer of Love,** che si sono scontrati contro un muro che appare indistruttibile se non con cambiamenti radicali di mezzi e proposte. Il passo è breve ma segna il passaggio di un'epoca, si passa dai fiori californiani a Robert Wyatt che imbraccia un mitra.

Gli eventi si susseguono e l'episodio più tragico della vita di Wyatt avviene il primo giugno del 1973. Wyatt cade da una finestra del quarto piano ma miracolosamente sopravvive e resta paraplegico, non potrà mai più suonare la sua batteria. Questo non può che portare grandi cambiamenti nella sua vita. Inizialmente sembra ovvia la scelta di abbandonare la musica, ma poi con l'aiuto della compagna Alfie e di vari amici tra cui **Nick Mason**, decide di continuare e pubblica il suo capolavoro, **Rock Bottom**.

Pubblicato Rock Bottom, Wyatt vive il suo secondo trauma. L'album, che nell'ambiente di Canterbury è reputato un capolavoro (oggi è considerato uno dei più importanti della storia del rock), è seguito dalla pubblicazione di un singolo, la cover di un brano dei Monkees, I'm a believer. Il successo è tale che Robert viene invitato a Top of Pops. Era il 1974 ma

purtroppo fu un'esperienza traumatica. Ecco come lui racconta gli eventi: "Andai a Top of the Pops e c'era quel balordo (il produttore Robin Nash) che mi disse: 'Le dispiacerebbe sedersi su un'altra sedia? Non sta bene mostrare una sedie a rotelle in uno spettacolo d'intrattenimento per famiglie'. Mi venne una rabbia! Mi pareva di perdere il controllo della mia vita. Rimasi atterrito da Top of the pops, dal mondo dei 45 giri, da quell'industria. Ero sopravvissuto senza classifiche fino ad allora e, fintantochè avessi avuto i soldi per un buon tè e per le mie sigarette avrei potuto continuare a vivere felice". I suoi amici, dopo questa assurda esperienza, organizzano un concerto in suo onore diffondendo manifesti dove erano tutti fotografati in sedia a rotelle per solidarietà (tra loro vedete Mike Oldfield e Nick Mason).



Questo episodio aveva fatto rinascere in lui una forte avversione verso ogni tipo di ingiustizia. Pochi mesi dopo un altro evento decisivo, la morte del suo migliore amico, il grande trombettista Mongezi Feza. La morte di Mongezi Feza ha tantissimi elementi sospetti, è effettivamente molto strano pensare come un giovane di trent'anni che ha sempre goduto di buona salute sia potuto morire in un ospedale britannico senza che nessun medico si accorgesse delle sue gravi condizioni. Ecco cosa ci dice Wyatt: "La morte di Mongezi mi colpì molto drammaticamente. Il motivo reale della tragedia va ricercato nel fatto che era venuto in Inghilterra per sfuggire alla tirannia del razzismo e vi aveva invece trovato la madre e il padre dell'apartheid. Credeva di scappare dagli orrori del Sudafrica e venne a vivere in quello che continuiamo a chiamare «mondo libero». In Inghilterra, anche se non esiste un razzismo ufficiale, è molto difficile adattarsi, se non si è bianchi. Nel suo caso, dovette rivolgersi a un ospedale psichiatrico, dove gli venne diagnosticata una forma di schizofrenia e dove morì inaspettatamente di polmonite doppia. È un fatto inaudito: la morte per polmonite doppia di una persona giovane che già si trova in ospedale è tutt'altro che inevitabile. Qualcosa mi dice che se fosse stato il principe Carlo non sarebbe morto; o anche, semplicemente, se fosse stato bianco. Credo che da ciò il mio processo di politicizzazione abbia ricevuto una forte spinta". Siamo nel 1975, Wyatt comincia a cambiare totalmente il suo modo di pensare: "A partire dalla metà degli anni '70, mi sentii molto confuso. La mia musica mi pareva totalmente inadeguata. Trovavo immensamente presuntuosa e ridicola l'idea della generazione degli anni '60 che si potesse migliorare il mondo con le sole canzoni di protesta. Cominciai a interessarmi maggiormente alla seria attività rivoluzionaria, cioè quella tesa al rovesciamento del potere". Wyatt decide di riprendere e completare gli studi che aveva interrotto da giovanissimo, sono anni in cui la sua attività musicale si fa molto più rara, dal 1975 al 1982 non pubblica più alcun album solista. "In quegli anni ero molto più interessato a leggere, studiare e guardare in TV quelle bellissime lezioni universitarie di alcuni professori di storia, letteratura o filosofia. Ritenevo che farlo fosse molto più utile di suonare". Wyatt decide quindi di iscriversi al partito comunista inglese, è il 1979. "La gente mi diceva: 'Come è possibile partecipare a un partito che ha le stesse probabilità di sopravvivenza di un cubetto di ghiaccio in un forno? Io rispondevo, 'Se sei stato un fan del free jazz e andavi ai concerti free jazz, dove il pubblico era regolarmente in numero inferiore ai componenti del gruppo, anche quando era costituito da sole tre persone, allora puoi anche pensare di unirti al Partito comunista". La verità è che Wyatt si iscrive al partito comunista come una sorta di extraterrestre, la sua visione ideale era talmente estrema da essere incompresa persino in quel partito. I suoi pensieri principali erano contro il razzismo e contro le politiche liberiste e colonialiste degli Stati Uniti, in particolare l'apartheid sudafricana occupava gran parte dei suoi pensieri. Stimava enormemente i veri combattenti rivoluzionari, come ad esempio i leader Sudafricani Joe Slovo e Mandela, Ascoltava con assiduità la radio appassionandosi ai vari problemi del terzo mondo. Era ormai convinto che la carica rivoluzionaria del rock degli anni sessanta avesse perso ogni credibilità. Wyatt non è mai stato una figura di spicco del partito, la sua natura schiva, introversa, lo impedivano. Dobbiamo immaginarcelo come un semplice attivista che preferiva la compagnia di un operaio che leggeva i libri di Marx nel tempo libero, piuttosto che di un leader del partito. Comunque si occupa tantissimo dei problemi del terzo mondo e in particolare del Sud Africa, ha una fitta corrispondenza con prigionieri politici sparsi in tutto il mondo, organizza e partecipa a convegni tra i quali ricordo Art against Racism and Fascism, varie manifestazioni e dibattiti in difesa dell'African National Congress, devolve gli utili di due EP del 1984 ai minatori in sciopero contro il governo Thatcher e continua a farlo a ogni successiva tiratura, si occupa con grande

passione della sanguinosa guerra del Guatemala,finanziata dagli Stati Uniti, alla difesa della Namibia. Vede nei paesi occidentali la causa principale del razzismo e della povertà dei paesi sottosviluppati: "Credo che l'Inghilterra sia particolarmente colpevole di quelle che succede in Sudafrica, cosi come lo sono i francesi nella parte orientale dell'Africa e il fatto che ora ci sono molti africani che vivono a Londra ci aiuta a parlare con questa gente e questa è un'occasione culturale importante". Dell'America dice: "Io penso che se non fosse per il jazz, sarebbe stato meglio che l'America non fosse mai esistita. Ma poichè il jazz è esistito, personalmente gliene sono grato". Le sue iniziative sono innumerevoli, a volte come protagonista, a volte come semplice attivista, a Wyatt non sono mai interessate le luci della ribalta. E' possibile vederlo in foto in cui vende per le strade il giornale del suo partito, il Morning Star.

Negli anni ottanta pubblica, in diversi 45 giri, varie reinterpretazioni di vecchie canzoni politiche che poi raccoglierà nell'album Nothing Can Stop Us. Tra i brani presenti abbiamo Arauco, canzone folk del cileno Violeta Parra, grido di disperazione dei capi indiani contro il colonialismo dei cristiani che, dice Wyatt, prosegue da quattrocento anni. Red Flag è una canzone tradizionale irlandese, divenuta successivamente inno dei partiti laburisti. Strange Fruit è una canzone americana degli anni trenta, una delle prime dove si parlasse apertamente del razzismo americano. Caimanera è una versione della cubana Guantanamera, dedicata ai cubani che hanno deciso di restare a Cuba in contrapposizione ai politici inglesi e americani che elogiavano chi espatriava negli Stati Uniti. Stalin Wasn't Stallin è il brano più ideologico, un elogio del regime sovietico, la reinterpretazione di un brano del 1943 scritto da un autore che è ancor oggi sconosciuto, o perlomeno quello che si crede essere l'autore, Bill Johnson, nega di esserlo: "Mi aveva divertito molto sapere che c'era questa canzone di cui non si riusciva a scoprire l'autore, perchè lui stesso non osava confessarlo, neppure per riscuotere le proprie percentuali". Il testo è uno sperticato elogio di Stalin, descritto come un grande orso che agguanta e uccide la bestia di Berlino (ovviamente Hitler), descritto come un essere demoniaco partorito dal diavolo in persona. Shipbuilding è un brano contro la guerra delle Falkland, scritto per Wyatt da Elvis Costello. Trade Unions è un inno sindacale suonato per convincere gli operai inglesi a iscriversi al sindacato. Born Again Cretin è l'unico brano scritto da Wyatt ed è una rivendicazione della sua libertà di parola. Ma Wyatt sa benissimo che la sua libertà di parola è solo una faccia della medaglia del capitalismo, lui può parlare mentre Mandela marcisce in carcere. Il titolo è anche una presa in giro dei Born Again americani, i rinati in Cristo, che sono una faccia ambigua ed inquietante di una società ormai allo sbando che non ha niente in cui credere ed è quindi capace di credere a qualunque cosa.



Wyatt vende il Morning Star insieme un delegato del partito comunista

L'attività politica di Wyatt continua ed è davvero impossibile elencare tutte le sue iniziative. Se esaminiamo questi anni e i suoi brani politici Wyatt appare come un marxista ottimista che ha la vera speranza di cambiare la società. Questa però col tempo è destinata a svanire. Ad un certo punto capisce come le sue idee siano destinate a scontrarsi con la dura realtà. Wyatt è un idealista che crede fermamente in tutto quello che fa, ma il mondo intorno a lui sta cambiando, sopratutto stanno cambiando le persone che gli stanno intorno. Una nuova generazione di giovani si sta facendo strada, siamo alla fine degli anni ottanta, un personaggio come Wyatt sta diventando un vecchio arnese di cui disfarsi. Nel 1987 Wyatt esce dal partito: "Sono uscito dal partito comunista perchè era ormai diventato solo un trampolino di lancio per sapientoni da tribune televisive o giornalistiche. Non vedo più alcuna differenza tra le posizioni del partito comunista-marxista e quelle dei socialdemocratici. Quando entrai nel partito, alla fine degli anni settanta, le persone che mi piacevano davvero erano spesso i vecchi e gloriosi antifascisti che si erano iscritti negli anni trenta e ne avevano viste tante. C'era un idraulico che, malgrado l'opportunità di fare carriera, aveva preferito rimanere un militante di base e viveva fino in fondo i propri ideali. Andavamo ai mercatini del Morning Star e mi innamorai perdutamente delle persone che li frequentavano. Ma poi rimasi deluso, quando arrivò un bel pò di gente molto più alla moda, quelli della generazione post-Beatles; se ne stavano lì a fare battute sarcastiche sui vecchi che ascoltavano Paul Robeson (cantante e attivista civile americano). Non mi piaceva affatto quella gente! Mi trattavano con apparente simpatia ma in realtà non avevano niente in comune con me: 'Oh, abbiamo un musicista, un fiore all'occhiello per la nostra

immagine!' Non mi interessava unirmi allo scherno della destra verso i vecchi comunisti".

Manca poco al crollo del comunismo, ma le idee di Wyatt non cambiano. "Molti di noi sono diventati bird-watchers, ma io non sono cambiato affatto. Morirò col marchio marxista-leninista impresso sulla mia spina dorsale. Non si tratta di quel che faccio o dico: è come il mondo mi appare,non mi aspetto che le altre persone mi seguano, ma io non abiurerò mai. Non vedo ancora alcuna altra seria analisi del mondo, per me l'abbandono del Marxismo sarebbe come se i creazionisti seguissero Darwin. Sono molto grato al Marxismo, lo considero inestimabile nella lotta contro l'apartheid. E penso che Joe Slovo (leader del partito comunista Sudafricano), sia stato un vero gigante tra gli uomini, un comunista di successo che ha saputo guardare la realtà."

Questa è la storia politica di Robert Wyatt, segnata dalla sua sincerità e dalla sua fortissima autonomia, le stesse caratteristiche che hanno segnato la sua carriera musicale. Wyatt non è mai stato interessato a fare cose che avessero un seguito, non ha mai cercato proseliti, sia nella musica che nella politica, ha sempre fatto quello che riteneva giusto fare, il senso di competizione che esiste tra i musicisti non ha mai fatto parte della sua mentalità. Chiudo proprio con queste parole che descrivono perfettamente la sua personalità e che dovrebbero essere lette e fatte proprie da tantissimi giovani musicisti e non solo musicisti: "Non ho mai sopportato la divisione tra successo e fallimento di cui parla l'industria pop, per loro un disco è un successo o un completo fallimento. Il mondo della cultura da cui vengo, che ho nella mia testa, non ha niente a che fare con tutto questo. Si tratta solo di persone che fanno il loro lavoro giorno per giorno. Invece ho visto musicisti andare nel panico per avere venduto meno copie di un loro collega. Tutto questo non mi riguarda. Non significa nulla per me l'avere molto, la ricchezza, il grande profitto. Voglio solo avere abbastanza soldi per vivere e stare con i miei amici. Se una persona compra un mio disco, è molto gentile da parte sua e gliene sono molto grato. Se a una persona piace ciò che faccio, questo è meraviglioso. Altrimenti vuol dire che ascolterà qualcos'altro."

Valerio d'Onofrio

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Il Sessantotto di un patafisico - Musica Jazz - N. 757 - Dicembre 2013



ROBERT WYATT
Il Sessantotto di un patafisico

Un inatteso ritrovamento archeologico getta nuova luce sulla giovinezza di Wyatt. Lontano da Canterbury, fra Hendrix, Jarry e Perry Mason

Di Riccardo Bertoncelli

Moon In June

I Soft Machine prima versione si erano sciolti. Mike era tornato a Londra, Kevin si era trasferito a Maiorca. La casa discografica non sapeva dello scioglimento e fra l'altro doveva ancora pubblicare il primo lp, registrato già da sei mesi. Insomma, non avevo vincoli, e c'erano un po' di cose che volevo fare e che non potevo in una situazione di gruppo come quella di allora».

Robert Wyatt ambienta così un delizioso ed appena uscito, «'68», con quattro suoi provini registrati fra i Ttg Studios di Hollywood e il Record Plant di New York nel autunno 1968, tra ottobre e i primi di novembre. Jimi Hendrix, che ha appena condotto un tour americano con i Soft Machine di spalla, affitta quegli studi per stare dietro alla sua bulimia musicale e volentieri regala qualche ora al giovane batterista che nel corso del tour è diventato amico suo e di Mitch e di Noel. Le sedute di «*Electric Ladyland*» sono terminate da poco; Jimi ha altre idee ma da quelle sedute non cava granché. Robert invece spende bene il suo tempo. Mette a fuoco una serie di frammenti che gli fluttuano in testa e con il tempo prenderanno magica forma, e ha modo di metter mano a strumenti che nel quotidiano non potrebbe mai permettersi, tipo un organo Hammond su cui golosamente pasticcia. Alla fine si ritrova tre quarti d'ora di musica imperfetta ma stimolante, che sarebbe bello avere su un *master* ma chi può permetterselo? Si fa fare degli acetati; poi se ne dimentica e i nastri rimangono nella pancia profonda dei Ttg (che prendono il nome –

forse non tutti sanno che – da un reggimento dell'esercito israeliano in cui era arruolato il proprietario degli studi, il ruvido prepotente tecnico del suono Ami Hadami).

Wyatt è un fenomeno. Giura di avere una memoria di camembert, casca dalle nuvole quando qualcuno ritrova i nastri e lui nemmeno se ne ricordava; però se lo stimoli lascia gocciolare deliziosi aneddoti e piano piano prende forma uno straordinario racconto, che da un lato avvince e dall'altro fa digrignare i denti – perché Wyatt non ha mai deciso di scrivere per bene e di persona, con la sua lingua placida, con il gas esilarante del suo *understatement*, le memorie della vita? A ogni modo, i Soft Machine accompagnano la Experience in giro per l'America due volte nel 1968, in primavera e poi fra agosto e settembre. La seconda volta il tour finisce in California e lì Jimi decide di fermarsi, a Los Angeles, affittando una sorta di ampio bungalow a Benedict Canyon. Ha un letto che gli avanza e generosamente lo offre a Robert. Vuole la leggenda che quello spazio servisse ai produttori di *Perry Mason* per le registrazioni del telefilm; ma fra una serie e l'altra c'erano pause e il bungalow veniva messo a disposizione. Il ragazzo di Canterbury si tuffa nel delirante mondo della Plastic City ma uno scetticismo molto *Brit* ne protegge la sanità mentale. Non ne resta abbagliato, non si fa traviare da quel teatrino di Doors e Laurel Canyon, di Zappa e *Easy Rider* e Crosby, Stills & Nash. Lo stesso distacco mantiene quando ai primi di novembre si muove a New York, sempre seguendo gli spostamenti di Hendrix, e scopre che «della Mecca jazz che avevo costruito nella mia immaginazione non rimaneva più nemmeno l'ombra ». Una sera fa un salto al Village Vanguard e nota per strada un poveraccio che ha tutta l'aria del mendicante. È Wilbur Ware, gli dicono, e quasi non ci crede: Wilbur Ware! Quante fantasie ascoltando il suo contrabbasso nei dischi di Art Blakey, Monk e Trane.



A New York Wyatt va a stare da una amica, Phillys, ma si tiene in contatto con Jimi che gli offre ancora ritagli di studio. Passa un paio di mesi in un appartamentino al quinto piano di un palazzo del Greenwich, con una pianola elettrica in cucina su cui continua a rifinire la *sua* musica, quella generata da migliaia di ascolti giovanili che cominciano a dare frutto, quella che il primo album Soft Machine ha recepito solo in minima parte. Gli piace l'idea di canzoni poco ortodosse, che si dilunghino oltre lo schema dei tre minuti classici reso obsoleto dall'avvento del long playing; temi che appaiono e scompaiono, pause, cambi di passo – senza un senso preciso, con il gusto della sorpresa. *Moon In June* è da subito la creatura preferita. Fra i Ttg e il Record Plant ne registra una versione piuttosto evoluta, non così distante da quella «ufficiale» per il *Third* che prenderà forma nella primavera 1970. È sempre un bell'ascolto, con il testo che segue le lune del momento e questa prima volta è ambientato naturalmente «in New York State», ma non è la perla del nuovo disco; perché in parte la conoscevamo già (stava sul cd di materiali d'archivio «*Backwards*») e perché solo la prima sezione è autenticamente «americana», il resto viene da un provino di qualche mese più tardi una volta a casa, con l'aiuto di Hopper e Ratledge.

Anche *Slow Walkin' Talk* la conoscevamo, per via della stessa antologia e di varie raccolte hendrixiane, dato che il basso lo suona Jimi. È «una cosina alla Mose Allison» (per dirla come Robert nell'intervista- intro) scritta da Brian Hopper e adottata dal giovane Wyatt, che non se ne dimenticherà. Hendrix la ascolta e si offre di dare una mano, il nastrino è un bijou però finisce negli archivi, senza mai entrare nell'orbita Soft Machine. Ma a WyattLand non si butta via niente e anni più tardi, ai tempi di «*Ruth Is Stranger Than Richard*», ecco che con qualche ritocco quella «chiacchierata a passo lento» diventerà *Soup Song* – più articolata, complessa, con la voce forte di due sax.

Con i distinguo ho finito per minimizzare metà del cd, ma non vogliatemi male, anche perché l'altra metà vale da sola il biglietto. *Rivmic Melodies* è la prima stesura della prima facciata di «*The Soft Machine Volume Two*», quella che i discografici vollero



cervelloticamente spezzettare in «brani», trovando a tutti i costi titoli per i diversi frammenti. Nel demo ritrovato c'è praticamente tutto, dalla Introduzione Patafisica al Pierrot Lunaire, compresa la parte dell'alfabeto inglese che però non è concisa come nella versione definitiva ma capricciosamente estesa, un gioco di echi, riflessi, rumori che allieterà l'animo dei canterburyani in ascolto. Al divertimento della musica si accompagna lo spassoso ping pong fra Wyatt e Hopper a proposito di chi ha composto cosa. Il mondo alla rovescia: Hopper sostiene che il suo nome venne usato solo per questioni di diritti, Wyatt giura che no, lui fu solo giardiniere di semini piantati dall'amico. Difficile stabilire chi abbia ragione, anche perché la memoria di Robert, lo abbiamo detto, ha *four thousand holes* come quelli di *A Day In The Life*. Quando i curatori della raccolta gli fanno ascoltare il quarto demo sopravvissuto, *Chelsa*, lui trasale e balbetta: mmmh, la musica dev'essere mia, e il testo non può che essere di Kevin Ayers, Chelsa era una ragazza di Canterbury che gli piaceva – però, davvero, non ricordo niente. Peccato che da ulteriori indagini emerga che il testo non è del povero Kevin ma di Daevid Allen, nella notte dei tempi Softs. In ogni caso il fascino della canzone (con un ballonzolante Hammond che fa quasi Procol Harum) non sta nei crediti bensì nello sviluppo musicale; ancora una volta nulla si perde, nulla si distrugge e qualche anno dopo, ai giorni dei Matching Mole, l'idea prenderà forma più precisa con il titolo di *Signed Curtain*.



In un bel libro di John McDermott con Eddie Kramer appena ristampato in Italia (*Jimi Hendrix Sessions,* Giunti) è scritto che Hendrix usò i Record Plant solo fino al 6 novembre 1968, per poi tornare a fare vita *on the road*. Quindi dobbiamo presumere che Wyatt smise di registrare intorno a quella data, e in capo a qualche settimana tornò in Inghilterra perché, parole sue, «avevo nostalgia di casa e mi mancava la pioggia». Il 1969 sarà un anno fondamentale per lui, l'anno del «*Volume Two*», la stagione della rifondazione Soft Machine senza più Ayers, prima in trio poi in quartetto con Elton Dean. In realtà, nonostante le prodezze, la vita di gruppo non fa per Robert e quei giorni passati in America da solo sono un riuscito esperimento e una sirena che presto lo porterà a «*The End Of An Ear*». Per lo smemorato protagonista, è questa la morale di «'68»: «È chiaro che stavo immaginando una vita artistica mia e non di gruppo, una musica che potessi realizzare da solo, come il pittore che avrei sempre voluto essere».

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Un ritorno in trio - InSound - n° 54 - novembre 2010



> Zoom

L'uscita di un nuovo album di Robert Wyatt è sempre una bella notizia. Non c'è un solo disco del musicista inglese che non abbia riservato ai suoi ascoltatori almeno una piccola sorpresa, un qualche godimento, una bella canzone che valesse la pena di ascoltare e riascoltare. Qui, nel nuovo disco intitolato *For the ghosts within*, la sorpresa, o il momento più bello, è quando Wyatt intona, in chiusura, "What a wonderful world".

E noi riusciamo a credergli, come abbiamo creduto a Louis prima di lui: due voci tanto distanti, ma entrambe capaci di farci credere ancora qualunque cosa.

La vera novità del disco è però la collaborazione di Wyatt con il sassofonista e compositore Gilad Atzmon (con cui Wyatt ha già collaborato negli ultimi anni) e la violinista e compositrice Ros Stephen, che insieme a Wyatt firmano il lavoro. *For the ghosts within* raccoglie, insieme ad alcune riprese di brani di Wyatt, anche celebri standard come "Lush Life", "In A Sentimental Mood", "Round Midnight" e, appunto, "What a Wonderful World".

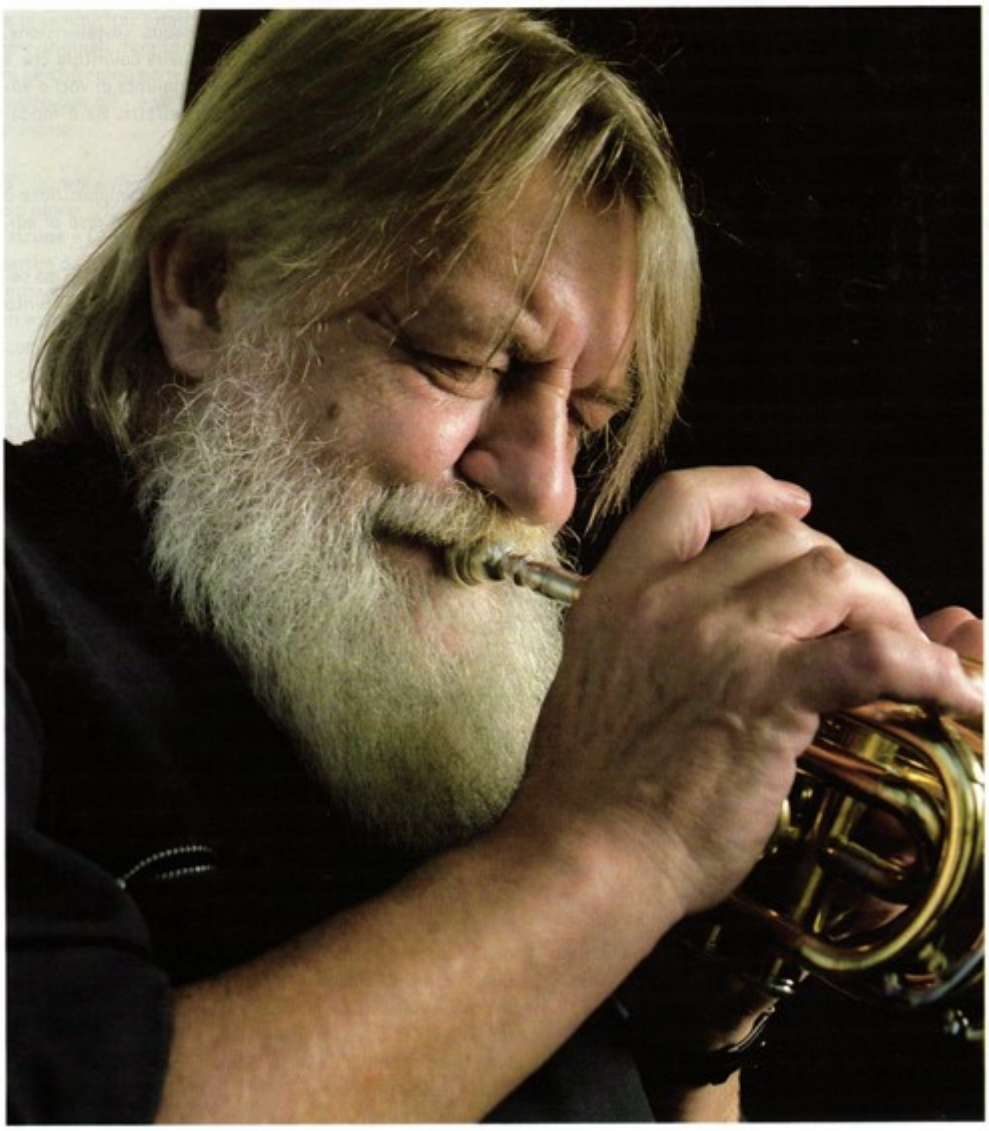
Non è un album compatto quanto avrebbe potuto risultare, perché si passa dal riadattamento di vere e proprie canzoni come "Maryan" o "At Last I'm Free" (originale degli Chic di Nile Rodgers) a pagine di sapore più contemporaneo, quelle in cui il sax di Atzmon e il violino di Stephens conducono il gioco, come nell'iniziale "Laura" o le originali "Lullaby for Irene" (musica della Stephen e liriche di Alfie Benge) e "The Ghosts Within" (musica di Atzmon e liriche di Alfie Benge).

Abbiamo sentito dalla viva voce di Wyatt com'è nata l'idea del disco, ed è stata un'ulteriore occasione di scambiare due parole con una delle persone più acute, disponibili e piacevoli dell'intera scena musicale.

ROBERT WYATT

Un ritorno in trio

CLAUDIO CHIANURA



IS - *Buongiorno Robert, ti aspettiamo sempre di ritorno qui a Milano e in Italia.*

Wyatt - Ho sempre dei bei ricordi di Milano e dell'Italia!

IS - *Molte persone mi chiedono se hai intenzione di tornare a trovarci...*

Wyatt - Oh, facciamo finta che sia morto *(Ride, NdR)*!

No, guarda, non prendo più l'aereo, non posso affrontare un security check in aeroporto, mi è ormai molto difficile viaggiare.

IS - *Dobbiamo trovare qualche altra maniera...*

Wyatt - Oh, l'altra maniera è fare dischi!

Il pubblico italiano è splendido e soltanto qualche tempo fa parlavo con alcuni amici dei momenti bellissimi che abbiamo trascorso in un festival comunista a Umbertide in Umbria anni fa... Per me e Alfie sono stati momenti magici. È un'amica cattolica ha aggiunto: "Ah, ma anche i festival cattolici sono belli!" E ci credo. So che in Italia avete festival davvero belli!

IS - *Nello stesso tempo le cose sono molto cambiate e non è proprio com'era più di trentanni fa.*

Wyatt - Certamente. Ma è sempre un Paese molto sorprendente. Avete così tanti santi, e mi piace l'idea che ogni giorno ci sia un santo diverso. Io ho santi differenti, lo sai, John Coltrane, Miles Davis e Jimi Hendrix...

Insomma, credo che dobbiate accontentarvi dell'immaginazione.

IS - *Ma si viaggiava anche prima degli aeroporti e dei security check, no?*

Wyatt - Ah, sì, ma era anche prima delle sedie a rotelle *(Ride, NdR*).



IS - *Ci siamo sentiti qualche tempo fa e la madre di tua moglie Alfie non stava affatto bene...*

Wyatt - Infatti, non è più con noi... E la seconda canzone del nuovo disco, "Lullaby fo Irene", è dedicata proprio a lei, anche se ha un significato universale. Il disco si intitola *For the Ghosts Within* ("per i fantasmi interiori") e Irene è il fantasma che Alfie porta sempre con sé. Può sembrare sentimentale mentre lo dico, ma è così... Arriva dal cuore.

Anzi, lascia che ti racconti un'episodio prima di passare giustamente alle domande sul disco. La madre di Alfie era polacca, ed era una donna molto combattiva. Alfie è nata nel 1940, la

Seconda Guerra mondiale era già in corso e Irene era solo una ragazza quando attraversò insieme ad Alfie l'Europa centrale su uno di quei vagoni bestiame aperti da un lato che vedi solo nei vecchi film. Alfie ha due ricordi precisi di quel viaggio: il primo è una fila di case in mezzo alla neve, completamente in fiamme. Immagina di essere in questo treno per il bestiame che si ferma per una ragione sconosciuta, quanto a lungo non si sa, e come fa una bambina stai giocando con una palla che rimbalza fuori dal treno scomparendo nella neve. E quando cerchi di guardare fuori per vedere dov'è finita la palla vedi tutte queste case in fiamme. La seconda cosa è una specie di macchia rossastra sul terreno innevato: si tratta di due partigiani jugoslavi che si sono ammazzati.

Bene, passiamo pure alle domande...

IS - *Oh, non ne sono tanto sicuro...*

Wyatt - Mi spiace averti gettato addosso questi ricordi, ma la seconda canzone del disco ha questo impulso molto forte. Ros era molto tesa perché non aveva mai inciso una sua canzone prima di allora. E Alfie ha scritto immediatamente le parole, come si trattasse di free-jazz, ma in un modo diverso.

IS - *Mi sono chiesto perché non abbiate scritto più canzoni nuove per il disco.*

Wyatt - Sì, capisco. È una specie di nonsense, perché non è un disco di Robert Wyatt. Il mio profilo è più evidente perché sono più vecchio, ma si tratta di un disco di Atzmon e Stephen. Quindi dimentica Robert Wyatt per un momento. Ros Stephen ha un progetto che si chiama Tiango Siempre, ed è innamorata della musica argentina. Ma è una musica sempre più organizzata, quasi come la musica classica. Così desiderava qualcosa di più folle e ha lavorato insieme a Gilad Atzmon che pratica molto l'improvvisazione. Hanno preparato questo disco e mi hanno chiesto di cantare la canzone "Laura", che risale agli anni Quaranta. Ho accettato perché sono due musicisti fantastici.

IS - *Archi e sax sono molto presenti, quasi come veri solisti. A volte sembrano quasi gridare, anche se con dolcezza.*

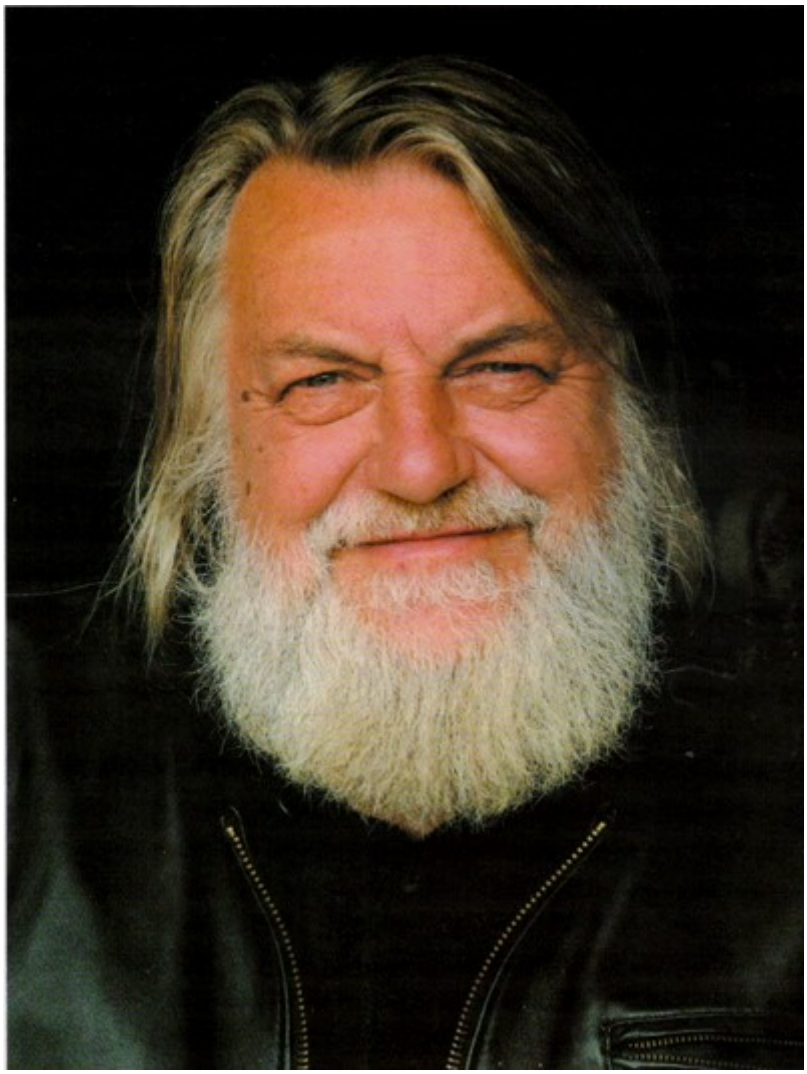
Wyatt - Questo è quel che intendo quando dico che non è un disco di Robert Wyatt. È una vera collaborazione. La gente pensa che io ami collaborare con altri musicisti, ma non è esattamente così. Di solito lavoro a un mio disco e poi chiedo ad altri musicisti di aiutarmi a migliorare il disco e renderlo più forte. Oppure altri producono un loro disco e mi invitano a cantare qualcosa.

In questo caso specifico si tratta quasi di un vero gruppo, come al tempo dei Matching Mole, per esempio.

È stato proprio un lavoro di gruppo. Sono stato il terzo a essere coinvolto. Ed è stato un po' difficile per me, perché non so leggere la musica, non sono molto veloce a lavorare... Non ho proprio la possibilità di fare tutte le cose che queste altre persone possono fare.

Sono sempre stato cosciente che non si trattava di un nuovo disco di Robert Wyatt, ma della celebrazione di altri due musicisti, e che il lavoro di mixaggio, editing e produzione dovesse essere assolutamente bilanciato ed equilibrato fra tutti. Gli strumenti dovevano avere lo stesso spazio. Si tratta di tre persone. E siamo amici. E questo è importante.

Nella terza traccia, "The Ghosts Within", la moglie di Gilad, Tali, ha cantato le parole che Alfie aveva scritto e siccome cantava così bene, mi sono detto: "Levati dai piedi Robert, lascia che sia lei a cantare questa canzone!".



IS - *Non è necessario essere dovunque...*

Wyatt - Esatto! Guarda la musica di Duke Ellington, o le canzoni di Billie Holiday, forse la più grande cantante del Ventesimo secolo, o quelle di Nina Simone: ci sono molte altre cose intorno e loro sono parte del tutto. Quel che va bene per Billie Holiday, va bene anche per me! Bisogna imparare a essere modesti, se qualcuno può fare una cosa meglio di noi, perché non lasciargliela fare? Facciamo parte di un gruppo, no?

IS - *Immagino che potresti anche lavorare nuovamente a un album non solo di canzoni, ma di lunghe tracce strumentali, in modo più simile ai tuoi primi album solisti...*

Wyatt - È difficile, perché non scrivo la musica e quindi sono limitato. Il controllo delle mie capacità rimane nell'ambito della musica folk, pop o disco. Semplicemente non ho la cultura o la disciplina per estendere la mia scrittura musicale. È vero che a volte ho fatto un po' di più, ho composto brani più lunghi, come nel caso di "Cuckoo Madame" qualche anno fa, influenzato dai compositori classici inglesi alla metà del Ventesimo secolo, oppure in "Sight Of The Wind", dall'album *Dondestan revisited*. Ma semplicemente non ho l'abilità e la conoscenza tecnica dei compositori classici, che servono a estendere le idee per più minuti. Così devo lavorare su delle miniature. Non è che questo mi faccia sentire inferiore o niente del genere. È come nell'atletica, dove qualcuno può correre sulle brevi distanze mentre altri sono ben equipaggiati per partecipare alla maratona.



IS - *Quaranta minuti possono essere troppi per chiunque, a volte...*

Wyatt - Sai quel che Mark Twain disse di Wagner? "La sua musica è meglio di come suona! (*Ride di gusto, NdR*)"

IS - *Come avete costruito l'album?*

Wyatt - Mi piace molto scegliere la scaletta. Mi è piaciuto iniziare qui con "Laura" perché si trattava dell'ultimo pezzo che non era stato inciso per il disco precedente di Ros e Gilad. La continuazione non dipende in questo caso dalla musica, ma dalle parole che suggeriscono qualcosa perduto nel tempo, quel che abbiamo perduto.

IS - *E il disco termina con la bellissima interpretazione di "What a Wonderful World"...*

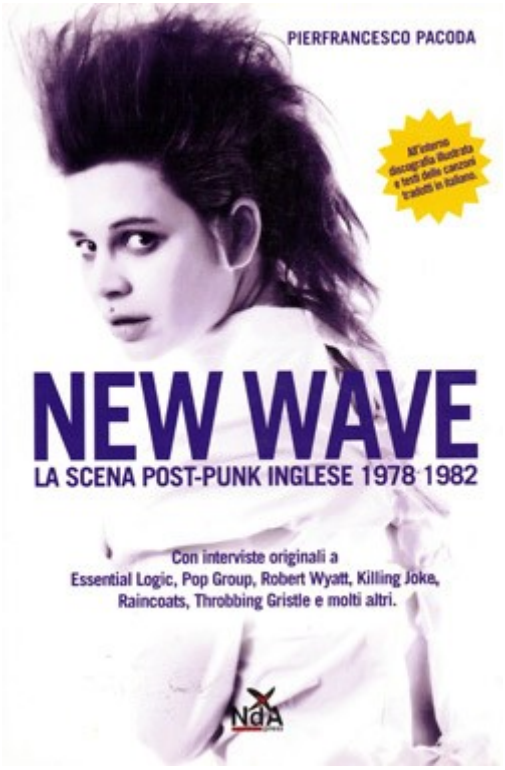
Wyatt - Questa interpretazione è forse la cosa più d'avanguardia che io abbia mai cercato di fare. Gran parte dei pezzi sono già noti, sono cose che avevo già fatto in precedenza. Così la prima cosa è stata interpretarla come se non fosse mai stata fatta prima, e che soprattutto suonasse autentica ora, in questo particolare momento. La nostalgia funziona solo perché qualcosa dal passato ti colpisce come se fosse altrettanto importante in questo preciso momento.

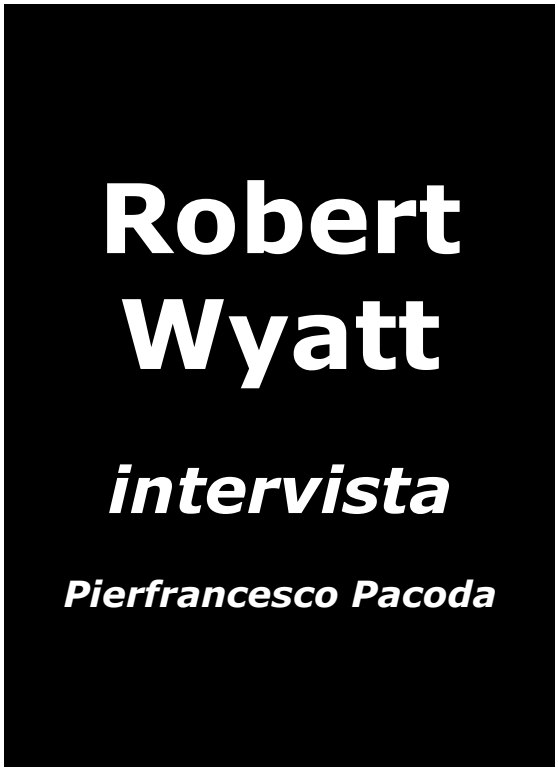
Claudio Chianura



Il nuovo album firmato da Robert Wyatt insieme a Ros Stephens e Gilad Atzmon si chiama *For the Ghosts Within* ed è pubblicato su etichetta Domino (distr. Self).

Robert Wyatt - New Wave La scena post-punk inglese 1978-1982 - NDA Press 2010





A qualcuno potrà sembrare fuori luogo includere Robert Wyatt nell'ambito dei musicisti rappresentativi della nuova ondata; altri, quelli che son cresciuti con il punk e acquistano oggi tutte le opere che Rough Trade stampa, si saranno interrogati, senza trovare risposta, sull'identità di questo non più giovane cantante.

Ad ascoltare, poi, la sua prima uscita per la label di Blenheim Crescent, la meraviglia sarà aumentata ancora, dapprima per il tipo di materiale inciso, *Caimanera*, un classico di Pete Seeger e una ballata di Violetta Parrà, insomma quanto di più atipico per le genti che affollano il negozietto dalle parti di Portobello, subito dopo per la maniera in cui il materiale è stato manipolato, per l'incredibile sensazione di pace, di rilassatezza che l'ascolto, inevitabilmente, procura. Melodie lineari, una pacatezza infinita a far da sfondo alla più bella voce che la musica giovane abbia mai partorito. Al di là dei generi, innanzitutto, perché *Caimanera* potrebbe essere stato registrato ai tempi di *Rock Bottom* o, al contrario, anticipare le future direzioni della nuova ondata. Quello di Wyatt è veramente un caso unico (Mayo Thompson a parte), appassionato protagonista di due differenti stagioni del rock, mai in maniera appariscente, da prima pagina dei rotocalchi specializzati, ma con eleganza e raffinatezza, senza sbagliare una prova, stupendo tutti a ogni disco, legandosi alle menti più fervide, non certo ai rockmen da classifica. Ricordare le tappe più importanti del suo viaggio attraverso la musica, vuol dire ricordare Soft Machine, Brian Eno, Daevid Allen, insomma l'underground più autentico e creativo. Così

come Eno (non è un caso!) lo ritroviamo oggi, vecchio saggio, a profondere insegnamenti ai giovanetti che per sperimentale intendono il sound dei Cabaret Voltaire. Pur senza voler nulla togliere ai manipolatori di strumenti elettronici che nella nuova scena abbondano, l'eleganza della citazione di Wyatt è lungi dall'essere superata dal sound occulto proposto, ad esempio, dalla scuola di Sheffield. Tutto ciò, ancora una volta, senza clamore, senza scomodare strane spiegazioni per giustificare la réntrée, soprattutto evitando di trasformare il fatto nell'evento dell'anno.

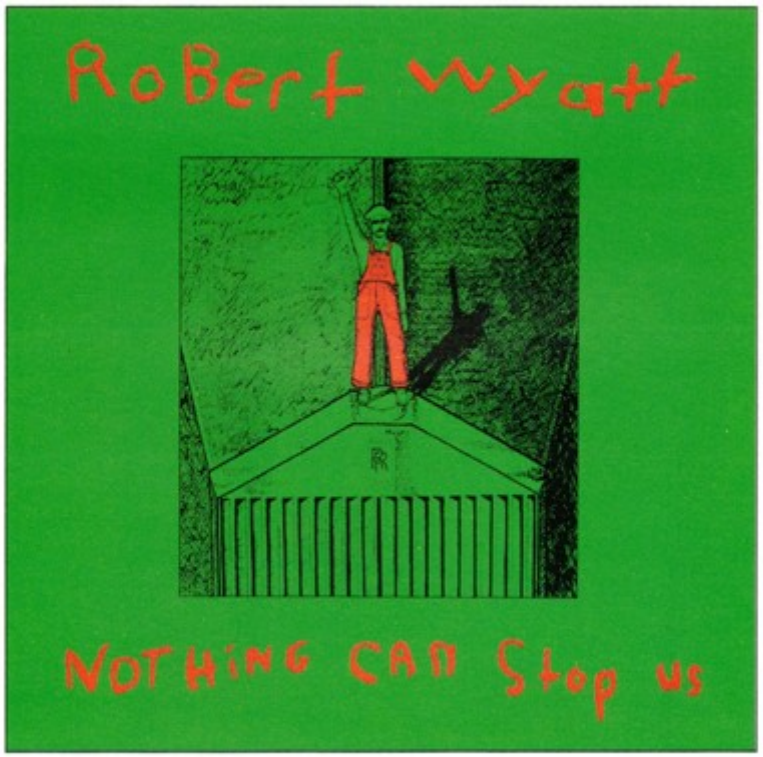
Così molti dei vecchi fans nemmeno sapranno che esiste una label londinese di nome Rough Trade, che opera con criteri non commerciali, scevra da calcoli di mercato, con il solo scopo di promuovere materiale altrimenti destinato a rimanere su nastro. Questo, certamente, con Wyatt non sarebbe accaduto, visto il rapporto con la potente Virgin, che aveva pubblicato le sue opere precedenti, ma il musicista, in linea con il suo modo di essere, ha voluto evitare parole roboanti e sprechi di pubblicità, meglio, allora, un singolo nel più prestigioso catalogo new wave che esista. Tutto tremendamente lovely, come si usa dire adesso, ma dall'artefice di *Moon In June* non potevamo, veramente, aspettarci di meno. Intanto è uscito un altro singolo, ennesima citazione, ancora una sorpresa, questa volta si tratta del rifacimento di una song delle Chic, gruppo funky-disco americano, *At Last I'm Free*.

Le parole di Wyatt, probabilmente sono le più ponderate tra quelle che abbiamo ascoltato, la ragione mi sembra evidente, le esperienze a qualcosa servono, l'aver osservato così tanti anni di rock, sempre dalla parte degli "estremisti", alla fine ha dato i suoi frutti. Nel musicista c'è, soprattutto, disillusione, la certezza, anzi, che tante speranze riposte nella musica, non si sono evolute nella direzione auspicata. La sua generazione ha creduto che cambiare il mondo fosse estremamente semplice, e la musica lo stava facendo. Ebbene, nulla di più drammaticamente sbagliato; se si vuole realmente incidere nei processi trasformativi della società, bisogna farlo utilizzando i tradizionali canali della politica, non le canzonette. Questa non è restaurazione, è semplicemente realismo, perfetta coscienza di un universo, quello rock, che continua a ingannare i suoi nuovi abitanti, i *punk rockers* dell'ultima ora.

Come logica conseguenza di tutto ciò, avendo constatato che non è la musica a muovere le masse, Wyatt è approdato alla politica vera, iscrivendosi al Partito comunista inglese e dichiarandosi interessato a una militanza di cui non riusciamo a intravedere i contorni. Forse i seguaci del delirare anarchico di Rotten non gradiranno le teorizzazioni del nostro che sostiene in continuazione la sua amara tesi: «Johnny Rotten, è un altro eroe romantico, un buon musicista pop, come Jagger, ma nulla di più...»

Ma il musicista continua la sua azione dissacrante, intaccando miti su cui sono cresciute le generazioni di una volta, parole sarcastiche, dunque, nei confronti degli amici di un tempo, dei compagni delle sfrenate avventure musicali di Canterbury, dove Wyatt è vissuto durante la gioventù e si è formato musicalmente.

La vecchia scena ne esce a brandelli, svuotata di qualsiasi carattere sacro che le era stato attribuito. Il suo stesso ruolo, a posteriori, riveduto con occhio critico e ogni volta che il discorso sconfina nei fasti di Canterbury, Wyatt non può fare a meno di sfogare la sua amarezza, cercando in ogni modo di cambiare argomento. Forse è proprio lui, questo straordinario sopravvissuto, l'inevitabile tratto d'unione tra le illusioni di un tempo e le speranze dei nostri giorni, che, nonostante tutto, sembrano essere autentiche. Le sue parole, sicuramente, inducono a tristi meditazioni, e tutto ciò non è spiegabile, assolutamente, con gli incidenti che hanno funestato la sua esistenza. Qualunque cosa succederà alla nostra ondata, ne siamo certi, Wyatt sarà già oltre, a indicare le future strategie.



Robert Wyatt – *Nothing can stop us* © (Rough Trade) 1982

«Robert, come mai dopo un periodo di silenzio così lungo, hai deciso di ritornare a incidere un disco, e perché lo hai realizzato per Rough Trade, un'etichetta indipendente che si sta distinguendo essenzialmente per il materiale new wave del suo catalogo?»

«Il motivo principale è che sentivo l'esigenza di lavorare, non si può stare sempre seduti a pensare. Ho scelto di incidere per Rough Trade perché non sono per nulla interessato alla politica culturale delle grosse case discografiche, la Virgin ormai si avvia a diventare la CBS americana, e, sinceramente, i vantaggi che poteva offrirmi non mi allettavano. I responsabili di quella label mi ripetevano di poter contare su un'ottima distribuzione, ma vendere dei dischi in Giappone non è la mia massima aspirazione, in questa momento. Rough Trade, almeno, non fa del colonialismo culturale!»

«Quali sono stati i motivi che ti hanno indotto a interrompere la tua attività per un lasso di tempo così lungo?»

«Se devo essere onesto non sono stato mai felice di fare il musicista, suonare, per me, non è stato mai naturale, e ancora adesso non lo è completamente. Sono diventato un musicista perché non c'era veramente null'altro che potessi fare, i risultati a scuola erano pessimi, ho cambiato tantissimi lavori, il cameriere, il modello in un istituto d'arte, ma era molto più facile e più divertente fare il musicista rock. Se non hai molti soldi il rock'n'roll è una maniera fantastica di invecchiare senza grossi problemi, potrà sembrarti semplicistico, ma è questo che mi ha spinto a tornare all'attività discografica.»

«Quali ritieni siano le più interessanti differenze tra la scena musicale psichedelica, di cui facevi parte quando suonavi con i Soft Machine, e la situazione attuale?»

«Non penso che, in fondo, ci siano stati dei cambiamenti radicali, allora come adesso il musicista rock non è per nulla pericoloso, ma anzi corrisponde in tutto e per tutto all'immagine dell'eroe romantico totalmente integrato.»

«Quando nel 1976 il punk scosse l'apatia totale che sembrava aver avvolto il rock, ti sei sentito coinvolto dalla cosa?»

«La mia prima reazione è stata di nostalgia, vedevo un'altra generazione credere di poter cambiare il mondo con la musica, sperare che l'establishment britannico potesse essere scosso dal punk ma Johnny Rotten era un'altra figura di eroe romantico, un bravo ragazzo buono per le pagine dei giornali, ma null'altro.»

«Tu, adesso, ritieni di essere parte del movimento new wave?» «Non lo so, certo apprezzo moltissimo gruppi new wave, come le Raincoats, ma mi sento molto più vicino a musicisti come Dudu Pukwana o Mongezi Feza, african dance music di qualche anno fa.»

«E la tua scelta di incidere una versione di *At Last I'm Free* degli Chic?»

«Adesso va di moda dire che la musica degli Chic è pessima, è disco music, non fa pensare, senza accorgersi che così si rinchiude in delle definizioni una materia che, per sua stessa natura, le rifugge. Non parliamo poi di chi accusa la disco di essere fascista, è solo dance music, il suo scopo si ferma lì.»

«E la tua versione di *Caimanera*?»

«Qui il discorso è un po' diverso, attualmente sono interessato a ristabilire un eventuale collegamento tra la folk music e la rock music, è un argomento sul quale si è fatta molta confusione, ancora adesso mi è difficile comprendere fino in fondo quali possano essere le connessioni tra questi due tipi di musica.»

«Ascoltando alcuni gruppi della nuova ondata, Scritti Politti in particolare, il primo riferimento musicale che mi è venuto in mente è stata la scuola di Canterbury...»

«Per quel che riguarda gli Scritti Politti, ed anche altre band, probabilmente l'influenza maggiore viene dai musicisti reggae. Insomma, così come la mia generazione non è riuscita a sottrarsi al fascino dei rifugiati sudafricani che suonavano qui (come Feza), adesso bisogna confrontarsi con la cultura giamaicana, senza scordare che un batterista rock difficilmente può competere con un suo collega giamaicano.»

«Il punk era una musica nichilista, amava scagliarsi contro tutto e tutti. Tu ritieni che la musica, invece, debba avere degli obiettivi precisi?»

«Se parli di obiettivi politici, non credo sia possibile, io sto solo facendo degli esperimenti che ritengo estremamente interessanti, realizzando i remake di cui dicevamo prima, di certo non voglio essere accusato di esotismo, di accostamento di stampo colonialista a culture musicali che non sono le mie.»

«Si parlava precedentemente delle influenze palesi che certa new wave, la più innovativa, in definitiva, ha ricevuto da situazioni musicali ormai lontane un po' di anni. Allora di veramente nuovo non c'è nulla...»

«Non è per nulla vero! Ci sono state delle innovazioni di carattere tecnico, ad esempio nella registrazione dei dischi di Public Image, e poi è mutato lo stile, il modo di porsi nei confronti della materia musicale. C'è molta meno riverenza adesso, più velocità, e poi ci si è scrollati di dosso la deleteria influenza della tradizione accademica, che invece è stata una costante della mia generazione.»

«Vedi ancora la gente con cui suonavi all'epoca di Canterbury?»

«Sono ancora amico di Dave Stewart e Pip Pyle (morto nel 2006, *ndr*), ma non ho più molti contatti con tutta quella gente, né ricordo con molto piacere quel periodo, francamente non è un bel posto Canterbury, soprattutto per viverci.»

«Ma come è stato possibile che in una città di provincia del genere, esplodesse tutto quel fervore musicale?»

«Guarda che la famigerata scena di Canterbury non è mai esistita fino a quando noi non ci siamo trasferiti a Londra, tutta la mitologia è nata da nostre discussioni a Londra. Finché son vissuto a Canterbury, quello che si faceva era ascoltare dischi di Omette Coleman e Max Roach e della Tamia Motown. Non c'erano altre attività possibili, Canterbury è una chiesa più alcune banche, tutto qui. Poi c'era un gruppo di studenti che facevano gli anarchici e che suonavano, giusto perché non sapevano cos'altro fare. Io, Kevin Ayers, Daevid Allen, tutta gente proveniente da famiglie agiate, e che quindi poteva permettersi di non conformarsi al grigiore della città.»

«Pensi che in termini di feeling sia possibile un paragone tra il periodo dei Soft Machine e quello attuale?» «Certamente! Io sono fermamente convinto che il motivo fondamentale del grande successo del punk sia nella nostalgia della pericolosità di un gruppo rock, naturalmente questa pericolosità è solo un'illusione, credo faccia piacere sentirsi in qualche modo partecipi di un atto che si immagina ai confini con il lecito. Per me è questa, poi, la ragione del mod revival e dei trionfi che una band come i Jam, palesemente ispirata agli Who degli anni cattivi, sta ottenendo.»

Discografia Essenziale 1978-82

Arauco/Caimenera, marzo 1980 (7", Rough Trade)
At last I'm free/Strange fruit, novembre 1980 (7", Rough Trade)
Stalin wasn't stallin'/Stalingrad, febbraio 1981 (7", Rough Trade)
Glass/Trade union (Dishari featuring Abdus Salique), agosto 1981 (7", Rough Trade)
Nothing can stop us, aprile 1982 (LP, Rough Trade)
Shipbuilding/Memories of you, agosto 1982 (7", Rough Trade)

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

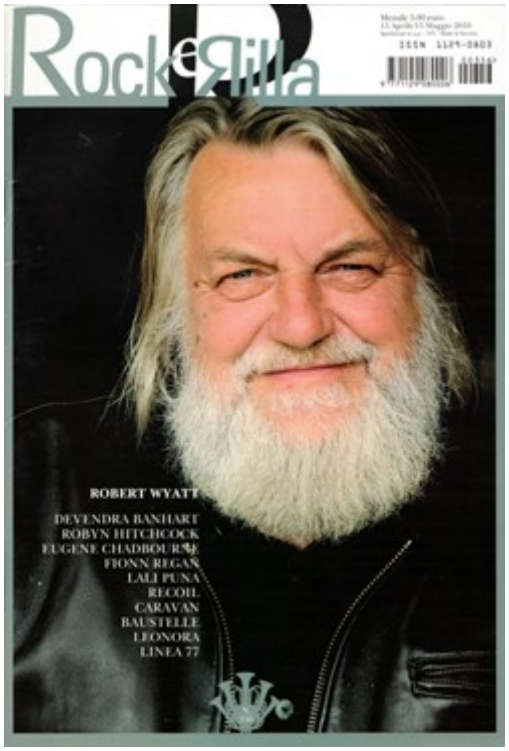
HOME

Robert Wyatt - L'opera tragicomica di un mito vivente - Rockerilla - 15 Aprile/15 Maggio 2010

Robert Wyatt

L'OPERA TRAGICOMICA DI UN MITO VIVENTE

di Daniele Follero



> Zoom

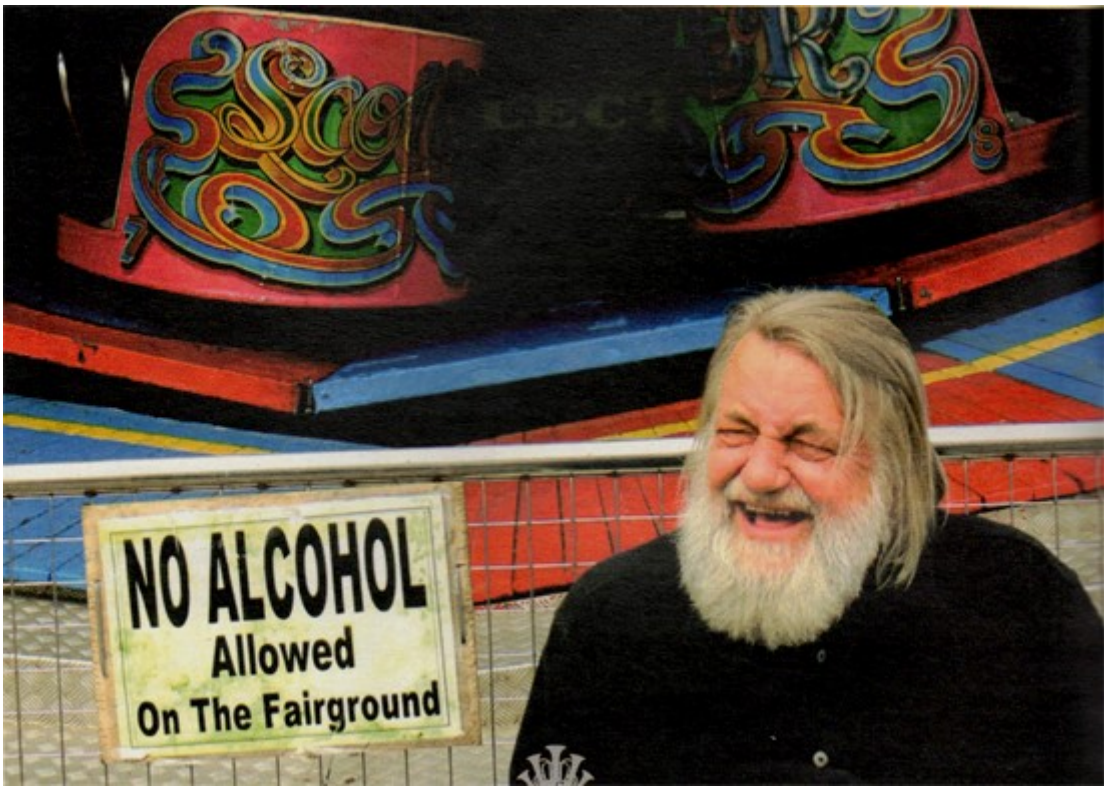
Non è mai stato un virtuoso né del canto né dello strumento (che fosse la tromba o la batteria), ma è un punto di riferimento fondamentale per molti musicisti e compositori; non ha mai amato registrare dischi, preferendo di gran lunga le esecuzioni dal vivo, eppure gli album che ha pubblicato in più di quarant'anni di carriera sono diventati delle pietre miliari della storia della musica del Novecento. Critico, scontroso, poco avvezzo al successo e alla sua gestione, personaggio cardine del rock progressivo inglese, Robert Wyatt è il simbolo di una generazione, ancor prima che un musicista. Una generazione che ha attraversato il rivoluzionario ventennio '60-'70 con l'obiettivo (raggiunto) di dare uno scossone al rock, accompagnandolo attraverso la sua maturità. Creativo per scelta e per necessità, Wyatt incarna il volto migliore di quel rock d'avanguardia, cresciuto con i Beatles, il jazz e la militanza politica e raccolto attorno alla fantomatica "Scuola di Canterbury", riferimento geografico inappropriato, ma diffuso, per definire l'ala sinistra del progressive rock britannico.

La storia di Robert Wyatt Ellidge comincia a Bristol, nel Somerset, dove nasce nel 1945 da George Ellidge, uno psicologo, e da Honor Wyatt, giornalista radiofonica e insegnante. Ma l'infanzia e la prima adolescenza di Robert si dividono tra West Dulwich (un sobborgo di Londra) e Lydden, un paese ad una quindicina di chilometri da Canterbury, dove i genitori gestiscono Wellington House, una *guest house* di 14 stanze che ospitava soprattutto studenti universitari. E' qui che il giovane Robert viene a contatto con Daevid Allen, una delle figure più importanti per la sua formazione artistica, che gli apre le porte della creatività senza confini e senza limiti, accendendo la miccia di un'amicizia e di una collaborazione entrambe felici e durature. E' proprio con Allen che

l'ancora acerbo batterista, fonda la sua prima formazione, il Daevid Allen Trio, completato dal bassista Hugh Hopper, un'altra figura che risulterà fondamentale per il futuro del rock d'avanguardia. Spintosi fino in Francia, però, il Trio si trova ad un bivio. Uno di quegli incroci del destino che, con il senno di poi diventano simbolici: al ritorno in Inghilterra, Daevid Allen, australiano, viene trattenuto alla frontiera francese per problemi con i documenti. L'evento, oltre a segnare la fine del progetto, determina la separazione dei tre e il definitivo trasferimento di Allen in Francia. Di lì poco, a Parigi nasceranno i Gong e in Inghilterra i Wilde Flowers, nucleo primordiale dei futuri Soft Machine.

Siamo nel 1965 e il rock muove i primi passi verso la sua definitiva emancipazione. La psichedelia è alle porte, ma Wyatt e compagni sono lontani da Londra, capitale del movimento, e legati indissolubilmente al jazz. Questo legame risulta fondamentale per la nascita del "Canterbury Sound", quella particolare sfumatura del progressive rock che ha sempre dato grande importanza all'improvvisazione. E che trova compimento nei primi quattro album dei Soft Machine, creatura nata dall'incontro tra Wyatt, Mike Ratledge, Kevin Ayers e un redivivo Daevid Allen. Un quartetto, divenuto trio dopo la nuova defezione di Allen, che comincia ad esibirsi davanti ad un pubblico consistente grazie alla possibilità di accompagnare in tour Jimi Hendrix.

Dopo qualche anno, l'esperienza dei Soft Machine comincia a stare stretta alla creatività di Wyatt, che all'inizio degli anni Settanta comincia a spingersi oltre il gruppo prima attraverso collaborazioni (tra cui spiccano la big band Centipede e il progetto Symbiosis con Phil Manzanera, Dave Jarrett, Bill McCormick e Charles Hayward), poi incidendo il suo primo lavoro solista, "The End Of An Ear". Si tratta di un lavoro "difficile" all'ascolto, ma che già prelude alla raffinatezza stilistica del Wyatt solista. Abbandonati definitivamente i Soft Machine, il batterista e cantante da vita ai Matching Mole insieme a Dave Sinclair, Bill McCormick e Phil Miller. Ma la band, il cui nome deriva da un'assonanza con la traduzione francese di Soft Machine ("machine molle"), pur trasformandosi quasi subito in un esempio "classico" della "scena di Canterbury", dura poco più di un anno, lasciando in eredità due album imprescindibili: "Matching Mole" e, soprattutto, "Little Red Record".

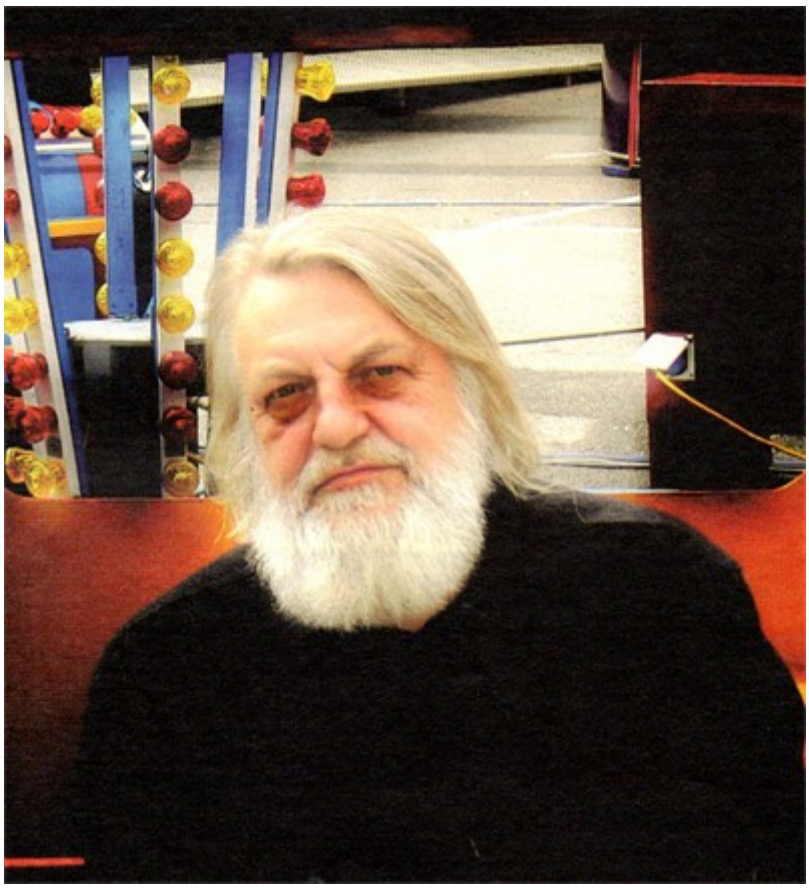


L'1 Giugno del 1973, la vita di Wyatt arriva ad un altro bivio, questa volta più tragico e definitivo. Ubriaco ad una festa, cade da una finestra del terzo piano rimanendo paralizzato dalla cintola in giù. Con il sarcasmo di chi ha accettato una nuova esistenza, Robert avrebbe in seguito commentato così la sua disgrazia: «Il dottore era stupefatto. Mi disse: 'Doveva essere proprio ubriaco per rimanere così rilassato mentre cadeva dal quarto piano'. Se fossi stato appena un po' più sobrio, probabilmente oggi non sarei qui: avrei teso tutto il corpo per la paura e quindi mi sarei fracassato».

Costretto ad abbandonare definitivamente la batteria, Wyatt si dedica quasi completamente alla carriera solistica con la sua voce come unica compagna. Una voce fine, che ama girare attorno alle note senza mai poggiarvisi su, ma capace di spaziare tra un vastissimo range di altezze. Una voce intensa, riconoscibile, "così singolare che la riconosceresti anche da una sola nota" (Carla Bley).

Il primo frutto della nuova esistenza di Robert è il più maturo. Uno di quei lavori inimitabili che segnano per sempre la vita di un artista. Prodotto da Nick Mason dei Pink Floyd, "Rock Bottom" è un album introspettivo, delicato, raffinato. Dopo le sperimentazioni di "The End of an Ear", Wyatt prova a confrontarsi con la forma canzone, anche se questa definizione sta un po' stretta a capolavori di squilibrato equilibrio come "Sea Song". Il pianoforte acquista un ruolo di primo piano, ma le numerose collaborazioni (Fred Frith, Mike Oldfield, Ivor Cutler) garantiscono una grande ricchezza strumentale.

Anche nel suo terzo lavoro solista, "Ruth is Stranger Than Richard" Mason siede in cabina di regia. Stavolta, però, il risultato è più marcatamente orientato verso le radici (free) jazz della musica di Wyatt. Gli anni '70 sono un periodo di grandi collaborazioni per Robert (Henry Cow, Hatfield and the North, Carla Bley), caratterizzato da un acceso attivismo politico che troverà la sua realizzazione pratica nell'iscrizione al Partito Comunista britannico. Il documento forse più bello e significativo di questo nuovo orientamento di un Wyatt sempre meno avvezzo al compromesso, è "Nothing Can Stop Us" (1982), un album tutto basato su rielaborazioni di canti politici e di lotta che spazia da classici come "Guantanamera" (ribattezzata "Caimanera") a "Shipbuilding" di Elvis Costello, una canzone sul conflitto nelle Falkland che gli fruttò anche un discreto successo di vendite.



> Zoom

"A partire dalla metà degli anni '70 mi sentii molto confuso. La mia musica mi pareva totalmente inadeguata. E trovavo immensamente presuntuosa e ridicola l'idea della generazione degli anni '60 che si potesse migliorare il mondo con le sole canzoni di protesta. Cominciai a interessarmi maggiormente alla seria attività rivoluzionaria, cioè quella tesa al rovesciamento del potere".

Percorrendo a tentoni gli anni '80 tra musica e attivismo politico, Robert, verso la fine del decennio, dopo aver abbandonato il Partito, si ritira con la moglie Alfie in Spagna, ritornando sulle scene solo sei anni dopo la pubblicazione di "Old Rottenhat", con "Dondestan", definito da lui stesso un "disco sullo sradicamento, sulla deriva". Alfie scrive,

lui suona quasi tutti gli strumenti: ne viene fuori un lavoro riflessivo e pacato, che qualcuno ha paragonato a "Rock Bottom". E arrivano finalmente anche i riconoscimenti della stampa, sigillo ad una carriera che pian piano lo sta trasformando in un mito vivente.

Le nuove generazioni di musicisti, da Chris Carter dei Throbbing Gristle a Ryuichi Sakamoto, gli chiedono collaborazioni e lui non rifiuta, aperto com'è sempre stato, alle nuove idee della musica sperimentale.

Il resto è storia recente. Una storia che racconta della graduale uscita dalle scene di Wyatt, intervallata, di lustro in lustro, da ritorni sporadici a produzioni più professionali e meno "casalinghe". Come nel caso di "Shleep" (1997), che segna il ritorno di Brian Eno e Phil Manzanera e si avvale della presenza di collaboratori di spicco come Paul Weller e Annie Whitehead. Ci vorranno altri sei anni per produrre nuovo materiale, questa volta prevalentemente dedicato alle canzoni ("Cuckooland", 2003)"e altri quattro ne passeranno prima dell'uscita di "Comicopera" (2007), autoritratto di un musicista già divenuto leggenda. Una leggenda che, per fortuna, continua a respirare.



COMICOPERANDO
A TRIBUTE TO THE MUSIC OF ROBERT WYATT
Modena, Teatro Comunale Luciano Pavarotti 01/03

E' raro che venga tributato un omaggio ad un artista ancora in vita. Qualcuno potrebbe addirittura pensare che porta male. Ma nel caso di Robert Wyatt, leggenda vivente della musica del Novecento, ormai definitivamente ritiratosi dalle scene, salvo qualche sporadica comparsa discografica, il tributo acquista il senso di gratitudine per un musicista mai abbastanza stimato rispetto all'importanza che ha avuto per almeno tre generazioni di musicisti. Non è la prima volta che si omaggia la musica di Wyatt (in Italia ricordiamo il maldestro tentativo dei musicisti nostrani nell'album "A different you. Robert Wyatt e noi", cui partecipò lui stesso al fianco di Jovanotti e Max Gazzè), ma è forse la più importante.
Questa volta sono alcuni tra i suoi più grandi collaboratori e amici di sempre ad essersi riuniti per celebrarne il genio musicale. Basta leggere alcuni nomi l'uno a fianco all'altro, per avere la percezione dell'evento: Chris Cutler, Dagmar Krause, Richard Sinclair, Annie Whitehead, Gilad Atzmon. Il passato e il presente di Robert riuniti sul suggestivo palco del teatro modenese. Nove musicisti (la formazione è completata da Alex Maguire, John Edwards, Michel Delville e l'italiano Cristiano Calcagnile) e una scaletta che scava nel repertorio di Wyatt dagli anni dei Soft Machine ("Pataphysical Introduction") e dei Matching Mole ("O Caroline") fino al recente "Comicopera".
In alcuni casi si nota la mancanza di affiatamento tra musicisti così diversi e con poche prove alle spalle, tuttavia i momenti di grande intensità non mancano, come quando il sentito omaggio si materializza nella splendida voce della Krause in "Sea Song", probabilmente il simbolo stesso della musica di Wyatt. E' Richard Sinclair, però, con il suo timbro sottile e dolce, ad evocare più da vicino la figura di Robert, che sembra quasi comparire sul palco ed afferrare il microfono. Ma non c'è e non verrà. Sapere che è vivo, in questo caso, ci consola.





Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - InSound - n°22 - novembre 2007



> Zoom

ROBERT WYATT

A CURA DI CLAUDIO CHIANURA

Una delle voci più emozionanti del rock inglese, tra i protagonisti della cosiddetta Scuola di Canterbury negli anni '60, prima con i Wilde Flowers, poi con i Soft Machine e quindi con i Matching Mole, Robert Wyatt avvia una carriera solista e nel 1974, dopo un incidente che lo costringe sulla sedia a rotelle, realizza *Rock Bottom*, uno dei dischi più originali e affascinanti di tutti i tempi. Quindi una serie di singoli e poi di album mai banali, fino al penultimo, imperdibile, *Cockooland* e ora l'ultimo, Comicopera. Ecco la nostra intervista.

IS *- Quando ti rivedremo in Italia? L'ultima volta è stata almeno dieci anni fa a Torino, e poi ci siamo sentiti solo via telefono, per il libro di interviste* **Postcards from Italy***, ti ricordi?*

Wyatt - Certo che mi ricordo! Ma non viaggio più in aereo, adesso... Quando siamo venuti a Torino, l'ultima volta, abbiamo incontrato diversi problemi con il treno e la carrozzella nell'ultima parte del viaggio. Quindi la prossima volta dobbiamo trovare un treno migliore, o un altro sistema...

IS *- Magari potresti venire per quattro o cinque giorni solamente, durante la bella stagione.*

Wyatt - Sì, mi piacerebbe, sai che l'Italia è la mia nazione preferita!

IS *- È sempre un piacere ascoltare un tuo nuovo disco, questo in particolare mi riporta indietro ad alcune raccolte di singoli del passato che abbiamo tanto amato, è un lavoro quindi diverso rispetto ai precedenti, come* ***Shleep*** *o* ***Cuckooland****, probabilmente più leggero, in un certo senso*.

BREVE BIOGRAFIA

Nato Robert Ellidge, il 28 gennaio 1945 a Bristol, ha poi preso il cognome della madre, Honor Wyatt. Il 26 luglio 1974 ha sposato in seconde nozze Alfreda Benge (Alfie). È uno dei protagonisti della cosiddetta Scuola di Canterbury, riconducibile al progressive rock inglese. Autore di testi ironici e corrosivi, ha sviluppato il suo stile musicale unico fuori da ogni pressione di carattere commerciale. Interessato alla musica fin da giovane età, annovera tra i suoi compagni di scuola i fratelli Hopper, Hugh e Brian, Michael Ratledge, e i cugini Sinclair, Richard e David. Nei primi anni '60, Hugh Hopper, i Sinclair e Wyatt, insieme a un altro compagno di scuola, Kevin Ayers, trascorrono il loro tempo leggendo poesie, ascoltando jazz e facendo musica. I Wyatt ospitano nella propria residenza, tra gli altri, l'australiano Daevid Allen, sei anni più grande di Robert Wyatt. I due fanno amicizia e condividono l'amore per il jazz e uno spirito iconoclasta. Allen si trasferisce a Parigi nel 1964, Wyatt e gli altri compagni formano la rock band The Wilde Flowers.

Nel 1966 Daevid Allen, tornato da un soggiorno a Majorca con Kevin Ayers, propone la formazione di un nuovo gruppo chiamato The Soft Machine, rock band finanziata da un eccentrico milionario incontrato dai due sull'isola spagnola. Wyatt lascia i Wilde Flowers e si unisce come cantante e batterista; a loro, fresco di laurea a Oxford, si unisce come organista Ratledge. Il

Wyatt - Sì, nelle canzoni c'è qualcosa dei tipici pezzi degli anni '60, sono brani piuttosto diversi, per la maggior parte canzoni intese nel senso tradizionale, proprio come fossero canzoni folk. È stata una sorta di piccola vacanza, qualcosa di diverso, anche se ci sono Gilad e Orphy che suonano un duetto in "On The Town Square" o Orphy Robinson da solo in "Pastafari" mentre suo figlio giocava intorno al vibrafono... Piccoli dettagli. È un disco più semplice nel senso che è molto più chiara la distinzione tra le tracce.

IS *- **Cuckooland** era un lavoro molto bello, intenso, pieno di sapori forti... Comicopera è come una piccola vacanza anche per l'ascoltatore.*

Wyatt - Sì, è così.

IS *- Come hai scelto i pezzi di **Comicopera**? Ho apprezzato molto la scelta di "Stay Tuned", che è uno tra quelli che più amo di Anja Garbarek.*

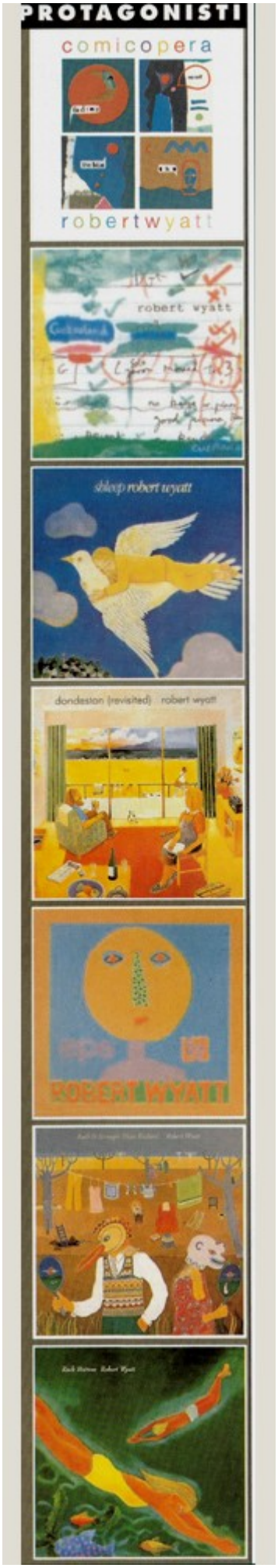
Wyatt - Sì, la ragione per cui l'ho scelta, insieme a un paio di pezzi italiani, è perché ci sono alcune cose nel continente che volevo fossero ascoltate dalla gente di area inglese. Per lo stesso motivo ho voluto che fosse ascoltata Cristina Dona: è talmente parte del mio mondo, nella mia testa, che ho voluto condividerlo. Ecco tutto!

IS *- La tua voce aggiunge sempre qualcosa alle canzoni, alle persone piace ascoltare canzoni già note reinterpretate da te. Vorrei chiederti qualcosa a proposito della forma che hai proposto. Alcuni musicisti hanno fatto lo stesso, ovvero cercare di lavorare anche sul formato cd, qualcosa di diverso dal solito. Il tuo è diviso in tre parti, come è successo?*

Wyatt - Non è stato pianificato in partenza. Quando tutto il materiale era pronto, mi è parso che prendesse tre corsi diversi, diverse parti, preoccupazioni. La prima tratta di amori e perdite personali, la seconda è un altro sguardo attorno all'essere inglese, la terza è come una considerazione: ok, qualcosa va bene, qualcosa è bello, qualcos'altro non va così bene, e alla fine mi sono ricordato che siamo dentro questa maledetta e sanguinaria guerra, senza nessuna buona ragione, e ho deciso improvvisamente che ne avevo abbastanza; quindi la terza parte parla delle diverse avventure da me vissute nel passato e di tutte le diverse idee della gente, i diversi sogni che vagano nella testa, il sogno della rivoluzione, di scrivere musica... una sorta di mistica famiglia cattolica del mondo... Insomma, diverse dimensioni mentali che si possono attraversare, quando la realtà diventa un tantino intollerabile, capisci. Oppure: è tutto realtà, ma il confinamento fisico da parte del mondo politico nel quale vivi potrebbe essere troppo condizionante per l'immaginazione.

IS *- Sei sempre stato motto consapevole rispetto a quanto succede nei mondo, e allo stesso tempo sempre ottimista, lo sei ancora?*

Wyatt - Ecco come stanno le cose: tutte le volte che puoi tagliare l'erba fino a un pollice dal terreno, ma può ancora crescere... Ecco, ogni generazione può fare un nuovo tentativo per fare del mondo un posto più decente. Potrei essere molto cinico, e dire che so che tutti hanno rinunciato. Ma non hanno rinunciato. Se guardi a tutta la realtà latino-americana, sta ribollendo, è in totale cambiamento, dal Venezuela al Cile, all'Argentina, al Perù. E La Bolivia, il primo vero leader politico indigeno in Bolivia, la donna che ora è



primo ministro in Cile ed era stata torturata da Pinochet. Queste cose non si possono uccidere, queste persone continuano a provarci, nell'interesse di queste persone è immorale dire che non vale la pena di lottare.

IS *- Patti Smith ha detto: non voglio arrivare alle persone della mia generazione, che hanno eletto Bush e fatto tante altre cose orribili, ma ai giovani, perché loro possono cambiare il mondo. Qual è la tua opinione, hai fiducia nei giovani, che possano fare qualcosa?*

Wyatt - Non è esattamente un fatto di fiducia nei giovani... Non è necessariamente una contrapposizione giovani/anziani, è solo che il bisogno di un certo tipo di autonomia, di una qualche sorta di giustizia nel mondo, è una forza sempre presente. Credo Chomsky abbia detto che c'è solo una cosa più forte delle forze armate degli Stati Uniti con tutti gli alleati e la loro élite affaristica, ed è l'intera popolazione del mondo. Penso che questa volontà di vita che ogni generazione possiede si manifesti, venga fuori in continuazione. Non ho mai particolarmente aderito alla mitologia della popolazione giovanile, perché mi sembra che sia arrivata insieme al marketing della rock music, e per i capitalisti era solo un nuovo mercato, un nuovo target. Non ha specifiche caratteristiche morali ereditate, può andare ovunque, è solo una forza che è lì, e la gente può prenderla e usarla. Per come stanno andando le cose oggi, non separerei le generazioni, perché molte delle migliori idee che ancora funzionano sono frutto delle generazioni precedenti. Per esempio, prima dicevo dell'America Latina. Non so quanto sia forte in Italia, ma qui c'è un forte movimento per il mercato equo e solidale, e non è solo una sorta di gruppo di pressione di sinistra. Ora anche i super-mercati pubblicizzano la presenza di caffè equo e solidale proveniente da qualche parte del mondo, intendendo con ciò che le persone che lavorano nelle piantagioni sono pagate e trattate equamente, e così via. Anche se è falso, se quando lo fanno non sono onesti, alla fine sanno che ci devono provare, non è solo un gruppo di pressione di sinistra, si tratta di ottenere il consenso generale: la gente ormai sa dello sfruttamento, della schiavitù umana praticata nell'emisfero meridionale per servire il ricco Nord, molto più che in passato. Le nuove generazioni lo sanno. Molti giovani fanno volontariato in Africa, hanno acquisito coscienza, e anche le stesse persone nei diversi paesi vittime del colonialismo, generazione dopo generazione sono molto acute e intelligenti. Per esempio, per tornare all'America Latina, la situazione imbarazzante nella quale si è venuto a trovare il capo di Benetton... Ha pensato al problema, e voleva proteggere il Sud America da questo capitalismo brutale, così ha comprato enormi appczzamenti di terra, ma il problema è che nessuno vi poteva abitare. E quando gli indios Mapuche, che in origine erano i proprietari delle terre, hanno cominciato a spostarsi e a costruire abitazioni, lui li ha fermati. Guardiamo agli argomenti di entrambe le parti. Lui diceva: occorre preservare quanto più possibile, visto che finora non abbiamo fatto che distruggere; e i Mapuche invece: è la nostra terra, vogliamo viverci.

quartetto debutta col singolo "Love Makes Sweet Music" nel 1967, mentre i restanti membri dei Wilde Flowers formano i Caravan.
Insoddisfatto dalla strada presa dai Soft Machine ormai al quarto album, Wyatt lascia nel 1971 per formare i Matching Mole, suggerito dalla pronuncia francese della stessa espressione "Soft Machine."
I Matching Mole pubblicano due album e suonano in tour per l'Europa fino a quando Wyatt scioglie la band verso la fine del 1972 a causa di problemi economici e stress vari. Durante una festa, il primo giugno 1973, Wyatt cade da una finestra del quarto piano e si rompe la spina dorsale, restando paralizzato dalla vita in giù. Nel libro Falsi movimenti spiega il suo punto di vista sull'accaduto: "La gente pensa che io abbia problemi a parlare del mio incidente... In realtà ho problemi a parlare di quel che avvenne prima dell'incidente... Il mio Io adolescente, il batterista bipede, non me ne ricordo e non lo capisco... Ora vedo l'incidente come una sorta di netta divisione tra la mia adolescenza e il resto della mia vita."
Dopo aver già esordito con il primo album solista The end of an ear, Robert Wyatt si concentra dunque sull'uso della voce e delle tastiere e nel 1974 pubblica Rock Bottom, una pietra miliare della musica rock meno commerciale. Inoltre, una sua versione del singolo "I'm A Believer" scala le classifiche inglesi di quello stesso anno.
Ruth Is Stranger Than Richard, l'album successivo, è ricco di accenti più jazz. Nella metà degli anni '70, Wyatt abbandona le scene, disgustato dal music business. Tornerà in pubblico nel 1980 con quattro singoli, più tardi raccolti nell'ep Nothing Can Stop Us. Nel 1982, ispirato da quei singoli stessi, Elvis Costello scrive un inno contro la guerra, "Shipbuilding", che immagina perfetto per l'interpreta-



Non esprimo un giudizio sulla disputa in corso, dico solo che è fantastico che ci sia una disputa in corso. Gli indiani Mapuche che non hanno avuto niente per centinaia di anni, e sono stati trattati come immondizia, stanno negoziando con un grosso capitalista occidentale di successo, e stanno anche cercando di coinvolgere altre persone nel rispetto della propria terra. Naturalmente gli indigeni hanno ragione, ma è anche vero che il capitalismo ci sta provando. Questo è un po' quello che sta succedendo nel mondo, e penso che sia degno di molto rispetto.

IS *- Pensi che la scena musicale sia migliore rispetto alla scena politica e sociale? È una cosa che abbiamo creduto in motti.*

Wyatt - In realtà, davvero, non l'ho mai pensato. Ho vissuto una forma di sviluppo molto ritardata. All'epoca in cui le persone pensavano all'ottimismo politico della generazione giovanile degli anni '60, io non ne facevo parte, pensavo a suonare la batteria, a ubriacarmi, alle ragazze. Ho cominciato a pensare a tutte queste cose troppo tardi. Ho semplicemente sempre avuto un istinto contro il razzismo, un istinto nel sentire l'uguaglianza delle persone, indipendentemente dalle diverse culture e apparenze, e tutto ciò mi ha spinto verso la sinistra, perché mi sembrava che più la gente andasse a destra più fosse razzista. Ma non ho mai creduto al mito dei giovani, che è stato confuso da un mix di nozioni romantiche del '900, alla qualità della gioventù, per definizione, che invece non è un'entità fissa, ma cambia ogni anno... Poi quello che succede è che pensano: ero ribelle quando ero giovane, ora ho una casa, una moglie e quindi sarò un conservatore. Questo è lo schema comune, perfettamente prevedibile, quindi non l'ho mai preso seriamente come idea politica, non ho mai creduto che il rock'n'roll potesse liberare il mondo. Neanche una volta.

IS *- Cosa pensi di questi grossi eventi nei quali la gente raccoglie fondi per l'Africa o simili?*

Wyatt - Spero che si divertano, credo che siano fantastici, importanti e utili soprattutto per le persone che li organizzano.

IS *- È un grande business...*

Wyatt - Non voglio esprimere giudizi, o forse non dovrei, va bene, ma è ancora la cultura dell'assistenzialismo e della carità, è sempre carità: bisogna fare qualcosa per i poveri, ma queste cose non cambiano niente. Se le cose andassero come dovrebbero, non ci sarebbe più nessun bisogno della

sti, Robert Wyatt è rimasto fuori dal mondo musicale per diversi anni, dopo la registrazione nel 1991 dell'album Dondestan. *Del 1997 è* Shleep, *album che apre una nuova fase più riflessiva e aperta alle diverse collaborazioni di amici musicisti come Brian Eno, Annie Whitehead, Phil Manzanera, tra gli altri. Quindi il bellissimo* Cockooland *e ora, in queste settimane, l'uscita di* Comicopera *(recensito sullo scorso numero di* IS*).*

Discografia selezionata come solista

- End of An Ear, *CBS, 1970.*
- Rock Bottom, *Virgin, 1974, (Thirsty Ear, 1998).*
- Ruth Is Stranger Than Richard, *Virgin, 1975 (Thirsty Ear, 1998).*
- Nothing Can Stop Us, *Rough Trade, 1981 (Thirsty Ear, 1998).*
- The Animals Film Soundtrack, *Rough Trade, 1984 (Thirsty Ear, 1998).*
- Old Rottenhat, *Rough Trade, 1986 (Thirsty Ear, 1998).*
- Dondestan, *Gramavision, 1991 (Thirsty Ear, 1998).*
- Mid-Eighties *(registrato nel. 1982-86), Gramavision, 1993.*
- A Short Break, *Voiceprint, 1994.*
- Shleep, *Thirsty Ear, 1997.*
- Cockooland, *Thirsty Ear, 2003.*
- Comicopera, *Thirsty Ear, 2007.*

carità.

IS *- Ci sono molti tuoi amici musicisti inglesi in questo ultimo album, penso a Phil Manza nera, e molti altri. In che rapporti sei con loro, come mai hai pensato di coinvolgerli per il nuovo disco?*

Wyatt - Mi è successa una cosa molto bella, negli ultimi due o tre dischi: prima di tutto io e Phil abbiamo riscoperto un'amicizia, ora è sposato e ha un bambino, Jamie, e lavorare nel suo studio, incontrare il giovane tecnico del suono che ci lavora, è stato molto umano, amichevole. Poi è apparso anche Brian Eno, che abita a poche pedalate di bicicletta lì vicino, e sono venute altre persone ancora, il bassista Yaron Stavi, anche lui vive a poche fermate di autobus, portava il suo basso con il bus. Poi sono venuti altri amici, Annie Whitehead, molto importante per me, poi un amico di Yaron, Gilad Atz-mon, che suona nel suo gruppo. Con queste persone abbiamo poi cercato una maniera di lavorare, abbiamo creato una ventina di testi, anche con chi non pensava davvero di poterlo fare. Io cominciavo usando una parola, poi lei rispondeva a questa parola suggerendone altre... Io, Alfie, Phil e Jamie, Annie, Gilad e Yaron, abbiamo costituito un gruppo, anche se siamo un gruppo che si trova solo poche volte in alcuni anni, ma quando lo fa la sensazione è quella di una gran bella riunione di famiglia.

IS *- E come decidi di fare cover di altre canzoni più o meno note, anziché comparne di nuove?*

Wyatt - Volevo solo fare il disco più godibile possibile entro le mie possibilità. Così, naturalmente scrivo musiche e testi, ma mi fa anche piacere celebrare canzoni che già esistono, presentarle in una maniera diversa... Credo che sia proprio della tradizione folk: se c'è una canzone folk, tutti nella comunità la possono cantare, appartiene alla comunità. Penso di fare delle cover di altri autori proprio in questo senso, che si tratti di Anja Garbarek o di Carlos Puebla.

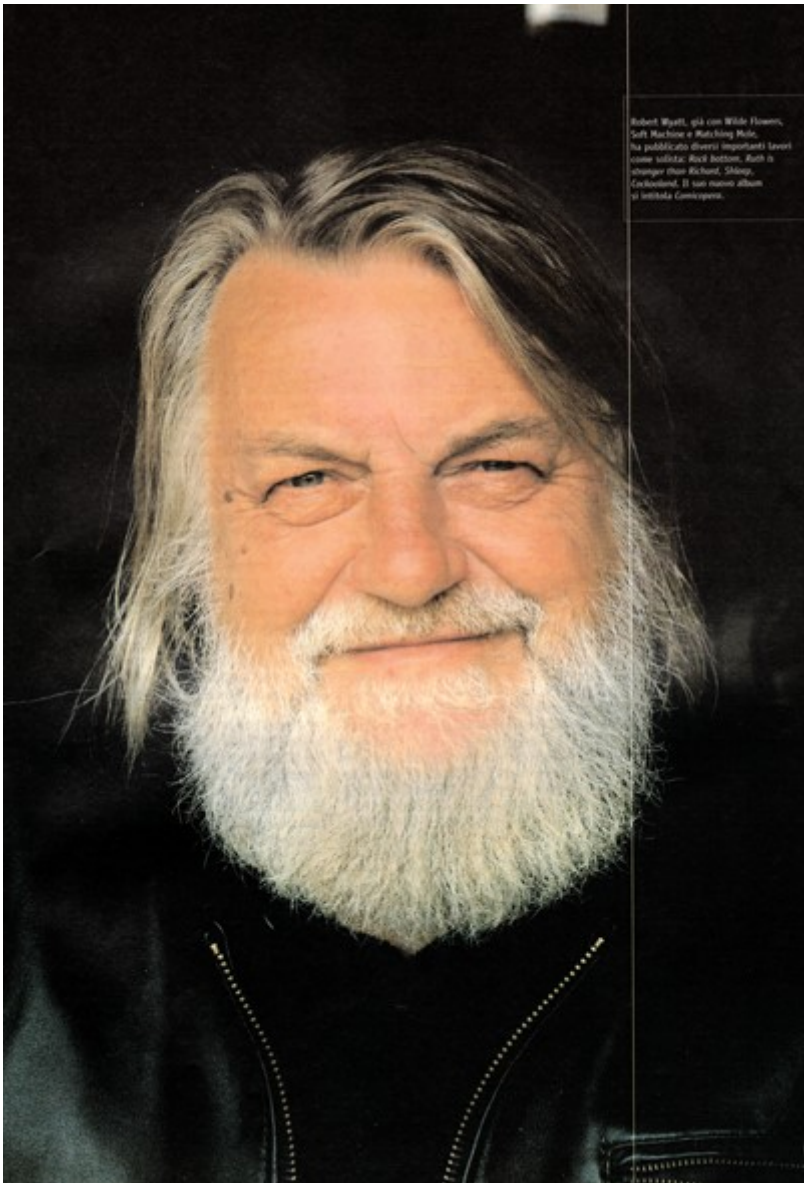
IS *- Alcuni hanno anche fatto tue cover, ma forse sono impauriti dalla tua voce così bella, no?*

Wyatt - Spero di no, so che Anja ha provato ad arrangiarle e ha detto che sono più difficili di quello che la gente a volte potrebbe credere, in realtà suonano piuttosto semplici, ma a volte ci sono delle piccole cose che succedono, dal punto di vista ritmico o armonico, che confondono le persone. Non posso far altro che scusarmi con lei, le ho scritte così, non pensavo che qualcuno sarebbe andato a controllarle!

IS *- Non sappiamo mai cosa farai nel prossimo album, se inviterai musicisti, suonerai nuovi strumenti, o userai un sampler... Come decidi di scegliere strumenti diversi?*

Wyatt - In realtà dipende dalla canzone. Ciascuna canzone mi sembra abbia una sua atmosfera, e mi chiede di essere presentata in una certa maniera. Ci sono alcune cose con le quali sono cresciuto, e che amo, come questo pezzo di trombone e sax tenore insieme, che ho usato piuttosto spesso in **Comicopera**, e arriva dall'ascolto di Charles Mingus negli anni '50. La strumentazione è simile a quella delle band jazz, ma con piccole canzoni. Ecco da dove arrivo, musicalmente. Lo stesso vale per la sezione ritmica, c'è un po' di ritmica rock, ma per la maggior parte è una specie di fumoso, ambiguo ritmo di un certo tipo di jazz, della mia generazione. Poi l'altra cosa sono le persone. Per esempio una delle ragioni per cui ho scelto Orphy Robinson a vibrafono e steel pan in questo disco, non è perché pensavo di volerci un vibrafono o uno steel pan, ma perché ci volevo Orphy Robinson. È cresciuto con i Jazz Warriors, Courtney Pine... e lui ha una maniera di suonare completamente diversa, eccentrica. Ho pensato: che curioso giovanotto, vorrei avvicinarmi a lui, alla sua maniera di lavorare, ecco perché mi sono rivolto a lui. Quindi normalmente è il carattere della persona che mi fa propendere per lo strumento. Per esempio, nel passato, non ero molto da chitarra rock, non appartengo al mainstream del rock basato sulla

chitarra, ma ho sempre pensato che due o tre bravi chitarristi avessero una tale forza di carattere, come Paul Weller, Phil Manzanera, e naturalmente David Gilmour, e che sarebbe stato bellissimo se avessero fatto capolino in un paio di tracce. Ma è perché sono loro come persone... Quello che mi piace di Paul non è tanto il fatto che suoni la chitarra, quello che mi piace di Paul, è Paul.



> Zoom

IS *- Quindi a volte sei il primo a essere sorpreso dalle tue canzoni.*

Wyatt - Sì, ho lavorato per quarantanni con degli amici, con altri normalmente non avrei lavorato, alcuni come Gary Windo sono morti, andati in un altro spazio... a volte mi manca quel senso di compagnia. In verità, quando sono venuto in Italia stavo vivendo un periodo di grande depressione, quindi ero triste, sono andato a parlare con delle persone, forse a Milano, non ricordo, e qualcuno nel pubblico mi chiese come mai non suonassi con altri musicisti, visto che avevo appena concluso un disco completamente da solo, forse era **Dondestan**. Ho pensato che questa persona avesse ragione: perché non chiedere ad altri musicisti? È stata la domanda di una persona tra il pubblico italiano a farmi cominciare a pensare: ma perché faccio sempre dischi da solo? Stavo cominciando a sparire nel mio mondo dei sogni, poi le persone come Annie e Phil mi hanno aiutato a uscirne. Sono comunque felice di aver fatto dischi da solo, sono stati importanti, mi hanno aiutato a capire che potevo fare ciò che ho fatto senza aiuto, una sorta di politica paraplegica, o qualcosa del genere!

IS *- E cosa pensi dei fatto che forse oggi la musica è più ricca, nei senso che le persone ascoltano musica proveniente da ogni parte del mondo, le cose si mescolano, anche tu l'hai fatto in passato, in un certo senso: non solo rock, non solo musica inglese, ma tante cose diverse che interagiscono. Oggi ascolti ancora molta musica?*

Wyatt - Sì, naturalmente. Però oggi ascolto cantanti più spesso di quanto non lo facessi prima. La base dei miei ascolti è sempre stata il main-stream jazz, che di per sé è già world music, una mescolanza di gente africana, ebrea, italiana, inglese, olandese... Il jazz mi ha condotto verso la world music, e naturalmente anche il rock'n'roll, ma non ascolto dei musicisti in particolare... Ascolto più voci femminili che maschili, penso che il motivo sia la complementarietà tra la voce maschile e quella femminile, per esempio Cristi n a Dona, Karen Mantler o Monica Vasconcelos, molto brava, che abita a Londra, e canta nella seconda traccia di **Comicopera**. Ha fatto un disco al quale abbiamo lavorato io e Alfie, con un titolo che parla da solo, ***HiHi***, davvero bello.

IS *- Hai anche lavorato con Bjork.*

Wyatt - Sì, è stato incredibile, penso che lei sia magnifica, un genio, quando ho sentito la sua voce al telefono non ci credevo, così inconfondibile, anche quando parla, poi è venuta per il disco e ci siamo divertiti, ma ti devo confessare che ero nervoso. Ero sorpreso che avesse sentito di me e pensato di fare qualcosa insieme.



Previous article

Next article

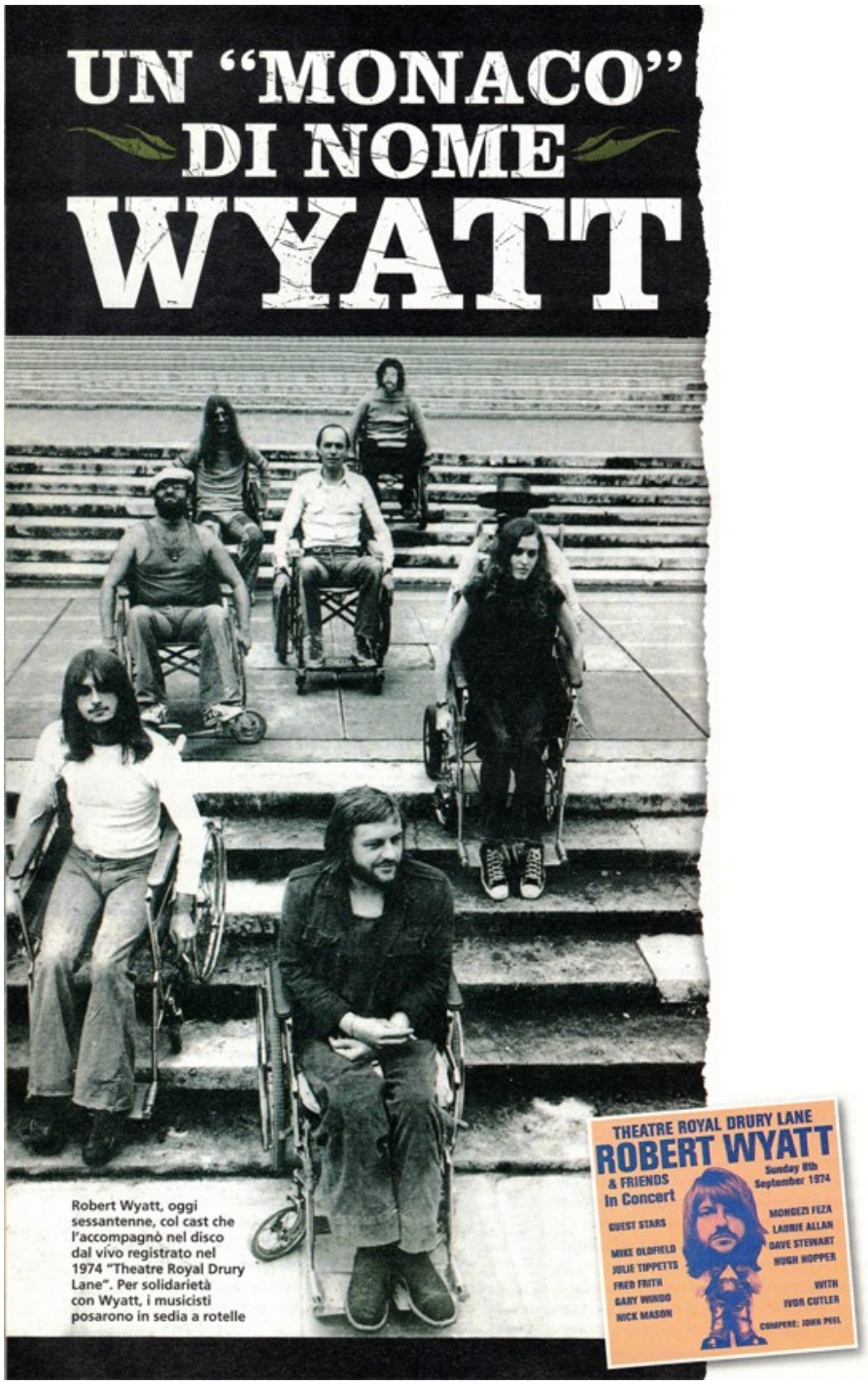
Back to the list

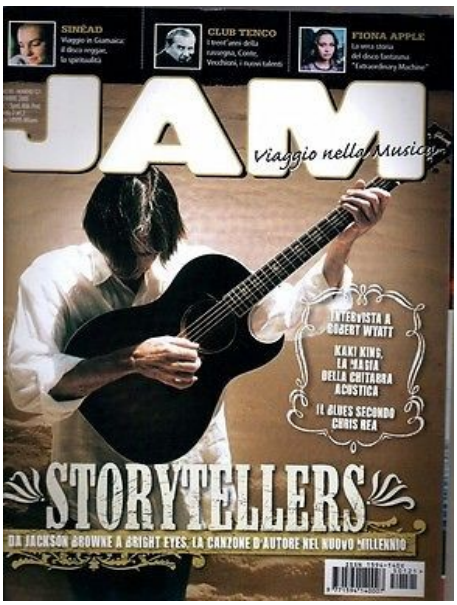
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Un "Monaco" Di Nome Wyatt - Jam - n° 121 - Decembre 2005





Esce la registrazione del solo concerto che Robert Wyatt ha fatto nell'intera carriera solista l'8 settembre 1974. Con lui sul palco c'erano Dave Stewart, Nick Mason, Mike Oldfield e altri. È un'ottima occasione per tornare a parlare con l'artista, condannato a stare su una sedia a rotelle: "L'incidente mi ha obbligato a diventare un musicista migliore, vivo come un monaco, sono un museo vivente di ricordi persi".

di Mario Giammetti

Aprendo il digipack di *Theatre Royal Drury Lane*, testimonianza del concerto di ben 31 anni fa (Londra, 8 settembre 1974) che soltanto adesso ha visto la pubblicazione ufficiale su etichetta Hannibal, si rimane subito colpiti dalla fotografia che ritrae alcuni giovani su altrettante sedie a rotelle. Un modo originale di solidarizzare con Robert Wyatt, quello con la barba in primo piano, che su una carrozzina ci fu inchiodato davvero quel maledetto primo giugno del 1973 quando precipitò da una finestra in circostanze mai del tutto chiarite.

Fu così che i suoi colleghi e amici (gente come Dave Stewart, Hugh Hopper, Fred Frith, Nick Mason, Mike Oldfield e altri ancora...) riuscirono a convincere Wyatt a salire sul palco per un concerto tutto suo. In pratica il primo e l'ultimo (dopo ci sarebbero state solo brevi apparizioni), e questo logicamente riveste il disco di una malinconia persino maggiore, che talvolta porta l'ascoltatore verso uno stato di dolore quasi fisico.

Una reazione che, certamente, non è consona al Robert Wyatt di oggi. Una persona solare alla faccia del suo stato (da quella carrozzina, purtroppo, non si è mai più rialzato), molto ironica e simpatica (come quando si mette a canticchiare O' *sole mio* con voce da tenore prendendo in giro i gondolieri veneziani, ricordando un suo soggiorno per accompagnare la moglie Alfreda Benge impegnata in un film girato sulla laguna). L'indole malinconica viene fuori soltanto a tratti, come quando ammette di non avere il computer e di non sentirne affatto la mancanza ("Vivo come una specie di monaco, anche se non predico alcun dio, semmai una dea... Mi piace comunicare, ma ho bisogno di solitudine"), o come quando, di fronte alla domanda su chi siano i nuovi musicisti che più lo hanno colpito di recente, dopo essersi preso una pausa lunghissima dice: "Non mi sento obbligato a rispondere. Sono un museo vivente di ricordi persi. È questa la mia funzione nel mondo. A parte quella di dimenticare i sogni". Amnesia che diventa pressoché totale se si tenta di scavare nel passato remoto. Come quando gli chiediamo cosa abbia provato a riascoltare i nastri del concerto. "A dire la verità" risponde candidamente "è stato come ascoltare qualcun altro. Sono stato felice di risentire queste canzoni e mi piace la libertà e l'incoraggiamento che ci hanno messo i musicisti. E stata davvero una fortuna aver registrato quel concerto, visto che non continuammo con quella band...".

Proviamo a stimolargli la memoria, ma con scarsissimi risultati. Quando gli domandiamo quanto fu dura per lui accettare la proposta dei suoi amici e chi fu il principale promotore dell'evento, la reazione è disarmante: "Non ricordo un singolo particolare di tutto questo. Se non avessi la registrazione non ricorderei nemmeno che iniziammo con *Dedicated To You Bui You Weren't Listening*, né tanto meno che finimmo con quella specie di carnevale musicale alla fine del bis... Quando tornai dall'ospedale gran parte delle mie energie erano tese a cercare di organizzare il modo di vivere in una casa su una sedia a rotelle, di risolvere i problemi pratici dovuti al cambiamento. Solo in seguito iniziai a pensare anche a come potevo restare professionale, a fare le cose il meglio possibile nella mia nuova condizione".

Possiamo però chiedergli come trova la sua musica suonata da quella superband... "Mi piace molto la sezione ritmica. Penso che Laurie Allan sia un batterista fantastico, perché capisce

completamente la tradizione jazz, ma sa anche pestare duro quando è necessario. E poi gli piace perdere il ritmo in uno o due segmenti, come usavo fare anche io, per poi rimettersi in riga in fretta... dei momenti pericolosi che adoro!".

Il concerto include anche tutte le canzoni di *Rock Bottom*, al tempo appena pubblicato. Ed è interessante notare che alcune di esse, nella versione live, suonano meno claustrofobiche rispetto alla versione di studio. "E possibile. Del resto *Rock Bottom* l'ho registrato in solitudine e solo in un secondo momento ho chiamato gli altri musicisti a cui far aggiungere le loro parti singolarmente. E questo è il modo in cui lavoro ancora oggi, è così che ho fatto tutti i miei dischi. Sotto certi aspetti, quindi, quel concerto ha rappresentato la prima volta in cui i musicisti hanno suonato insieme in simultanea con me che cantavo. Per me è stato un momento di scoperta, sentire il modo in cui i musicisti interagivano con me e fra di loro. Un po' come delle bolle di champagne aggiunte". Durante il concerto furono suonate anche alcune canzoni dei Matching Mole, band rimasta nel cuore di Wyatt. "Avremmo potuto fare molto di più, ma purtroppo non avevamo soldi né risorse. Sono state due band diverse: nella prima avevamo David Sinclair dei Caravan all'organo, nella seconda David McRae al piano elettrico. Mi piaceva molto lavorare con loro, anche se stavo vivendo questo momento di transizione fra il mio ruolo di batterista e quello di compositore di canzoni. A dire il vero penso che tutto ciò che ho fatto negli anni 60 sia stato un periodo di transizione".



A parte la decisione di non fare tour, viene spontaneo chiedersi se l'incidente ha cambiato anche il modo di comporre di Wyatt, che magari farebbe una musica diversa se non ci fosse stata quella disgrazia... "Il paradosso è che l'incidente mi ha obbligato a svilupparmi come musicista più velocemente... Il fatto è che ho sempre avuto difficoltà a lavorare in gruppo, ma ogni cosa ha i suoi tempi. Capii che con *Rock Bottom* avevo trovato il mio modo di lavorare e la mia voce. Con questo non voglio dire che fosse meglio o peggio, ma dopo aver lavorato dieci anni in studio e sul palco con delle band sentivo di avere imparato quello che mi occorreva per trovare finalmente la mia strada e realizzare la musica che avevo in testa...". Durante la sua carriera Wyatt ha anche registrato cover di canzoni molto diverse fra di loro, da *I'm A Believer* dei Monkees a *Shipbuilding* di Elvis Costello a *Biko* di Peter Gabriel. Come avviene la scelta? "Essenzialmente devono verificarsi due condizioni. La prima è che la musica si adatti alla mia voce. La seconda, che queste canzoni mi trasmettano qualcosa. Non le cerco consapevolmente, ma talvolta mi arrivano lo stesso, e mi permettono di fare qualcosa in maniera differente, obbligandomi e stendermi verso un'altra direzione. Sono eccellenti esercizi per la mia mente".

L'ultima volta che ci eravamo sentiti con Wyatt fu nei giorni in cui Bush e i suoi accoliti bombardavano l'Iraq. Sono passati due anni ma il pianeta non sembra davvero in uno stato migliore... "Ho appena ricevuto il nuovo disco di Sinéad O'Connor (vedi pagina 52, ndr), questo album registrato in Giamaica con un gruppo reggae. Contiene anche il brano di Bob Marley intitolato *War*. È una canzone diretta con parole molto semplici che dicono che, fin quando ci sarà un uomo che fa soprusi su un altro, l'odio sarà radicato e vi sarà guerra dappertutto: 'Guerra a Est, guerra a Ovest, guerra nel Nord, guerra nel Sud'. Credo davvero al messaggio di questa canzone, purtroppo: la guerra esisterà fin a quando ogni uomo o ogni donna non saranno trattati con uguale rispetto in ogni parte del mondo".

Parlando di donne, come è stato lavorare con Björk? "E fantastica. E stata a casa mia un paio di giorni, è una donna incredibilmente veloce mentalmente, una specie di animale selvaggio. A volte ti sembra di essere con una tigre, altre con una volpe. Ed è anche pericolosamente bella! Sono stato davvero onorato di ricevere il suo invito".

Se dovesse cominciare oggi, con chi gli piacerebbe suonare? "Con i musicisti con cui collaboro attualmente. Il problema è che non so se lo vorrebbero anche loro, se io fossi agli inizi".

Cuckooland è uscito due anni fa ed è un album meraviglioso. I fan di Wyatt sono ansiosi di ascoltare nuovo materiale... "Chiederesti a una donna che ha un bambino: 'Quando farai il prossimo? La prossima volta che ci incontriamo portami un altro figlio!'. No, la verità è che non ho idea quando succederà, devo aspettare che arrivi l'ispirazione delle muse".

Robert Wyatt - La mente di un bambino - Mucchio - N. 615 - Ottobre 2005



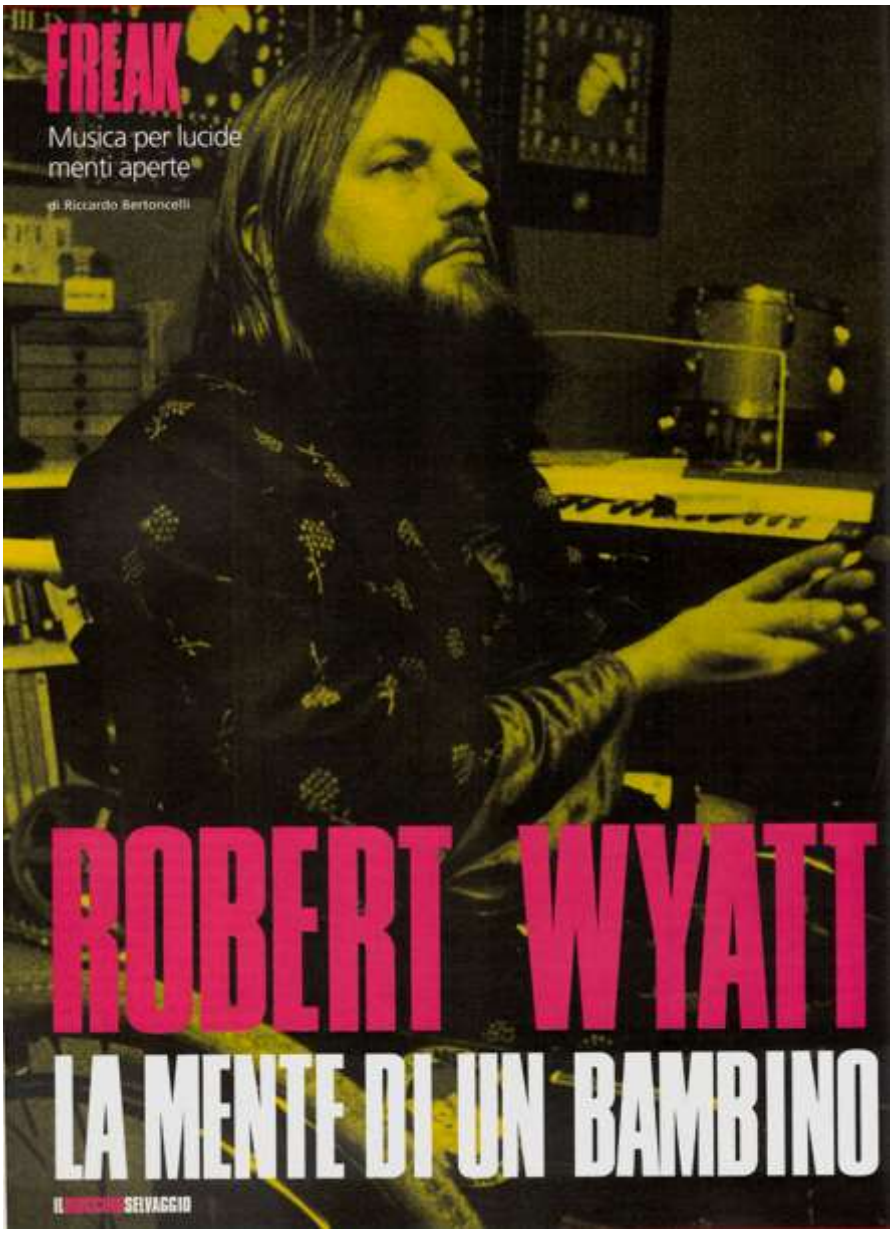
Robert Wyatt la mente di un bambino

In un teatrino nel cuore di Parigi, una umida sera di maggio dei miei ventitre anni (era il 1975), vidi finalmente Robert Wyatt su un palcoscenico. Finalmente. Lo avevo inseguito dai giorni di Moon In June, la meravigliosa filastrocca del Soft Machine terzo, e quando poi mi ero intrecciato con lui in quel vertiginoso *Las Vegas Tango* avevo abbandonato ogni ritegno - dovevo vederlo a tutti i costi. Ma Londra era lontana, in quei giorni di aerei niente affatto low cost, e a un certo punto arrivò la notizia che Wyatt aveva avuto un incidente, era caduto dalla finestra di un appartamento e si era spezzato la colonna vertebrale. Si era salvato per miracolo ma, costretto su una sedia a rotelle, dicevano che non avrebbe più calcato le scene.

Invece eccolo quella sera al Theatre des Champs Elysées, giusto due anni dopo, eccolo al pianoforte con gli amici Henry Cow per uno show che ricordo magico ma di cui in effetti rammento solo pochi dettagli: il palco arredato come un salotto, con poltrone e paralumi, l'entrata in scena e tutto il pubblico in piedi ad applaudire, a ringraziare, ma sì, a piangere. Troppa emozione, ecco perché non ricordo quasi niente. La stessa che mi ha preso l'altro giorno, quando ho messo nel lettore ed il nuovo disco di Wyatt, che è "nuovo" solo per il catalogo discografico ma risale appunto a quei giorni appassionati. No, non è il concerto di Parigi. È un altro show, tutto diverso, che era accaduto qualche mese prima a Londra e all'epoca del mio magone ai Campi Elisi non conoscevo; il primo effettivo spettacolo di Wyatt dopo l'incidente, 8 settembre 1974, al Theatre Royal Drury Lane. Per anni un nastro di quella serata ha navigato tra gli inferi dei bootlegs, con tutto lo zolfo e i gracidii del caso. Questa è un'altra cosa, suoni puliti musica che respira, e onore alla Rykodisc per averci fornito una fotografia così nitida di quel momento speciale.

Lo show lo aveva organizzato Richard Branson (proprio lui, il miliardario da Guinness - pensate un po' com'è cambiato il mondo) per onorare quello che all'epoca era un suo artista; a luglio per la Virgin era uscito Quella meraviglia di *Rock Bottom* e di lì a poco sarebbero iniziate le registrazioni di un altro bellissimo LP, *Ruth Is Stranger Than Richard*. Branson allestì quel po' po' di evento con un simpatico trucco che gli fa onore. Lo racconta Dave Stewart tra le righe di *Wrong Movements*, la fondamentale Bibbia di Mike King; il signor Virgin contattò i vari musicisti all'insaputa di Wyatt, assicurando a ognuno che Robert

teneva molto alla loro adesione, e al diretto interessato giurò che erano stati i musicisti a premere perché lui tornasse a esibirsi. Alla fine di questo balletto incrociato, si radunò uno splendido cast con Stewart, Hugh Hopper, Laurie Allan, Fred Frith, Mike Oldfield, Julie Tippett, Gary Windo, Mongezi Feza. Venne chiamato John Peel a presentare; e Ivor Cutler, con Phyllis April King, ebbe l'incarico di preparare la platea "con una selezione di canzoni e poesie".



Fu uno show concentrato, sta tutto in un cd. Ma certe volte il tempo non si calcola in minuti e ore, si misura in densità, si pesa emotivamente; e allora è un concerto lunghissimo, un viaggio delle meraviglie in posti lontani della mente e del cuore. Wyatt inizia bofonchiando una *Dedicated To You* di un minuto e mezzo. Fa così per timidezza, forse, per spirito di paradosso; una nervosa litania per sciogliere la lingua e acclimatarsi. Perché poi attacca *Memories* e tutto cambia. L'aria diventa dolce, calda, sarà quella l'atmosfera dello show, con occasionali lampi e piccole improvvise tempeste che guizzano e svaniscono. *Rock Bottom* era fatto alla stessa maniera, e lo show a un certo punto lo incorpora per intero: l'estatica dolcezza di *Sea Song*, di *Alifib*, di *A Last Straw* alternata al Carnevale folle di *Little Red Riding Hood Hit The Road*. Sono le nuvole che si alternano nella mente di Robert giovane, nuvole nere di inquietudine e strazio e nubi candide, paffute, in cicli di innocenza - Robin Williams che guarda la volta celeste con occhi da bambino ne *La leggenda del Re Pescatore*. C'è il marchio dell'incidente, come non potrebbe?, ma mi viene da pensare che Wyatt sia sempre stato così, come in fondo siamo tutti, sul ciglio tra la tenebra e la luce. In lui ha prevalso la luce, e lo sguardo innamorato del puer eternus. Gli canta appunto quello Julie Tippett, nel bellissimo intermezzo di *Mìnd Of A Child*: e Wyatt a distanza di tanti anni la ringrazia - "È una canzone cruciale che esprime, più chiaramente di quanto io avrei potuto,

qualcosa di quello che all'epoca ci preoccupava: riafferrare la gaiezza seria e libera che appartiene al tempo dell'infanzia."



A un certo punto Wyatt abbandona *Rock Bottom* e si spinge più indietro, ai Matching Mole appena dietro l'angolo, a *Instant Pussy*, *Signed Curtain*. Sul programma è annunciata *God Song*, che purtroppo non va in onda; forse per questioni tecniche o forse perché, alla luce del drammatico incidente che Robert ha subito, quella ferma contestazione alla divinità rischia di prendere le sembianze di una bestemmia che non voleva essere. C'è invece *Calyx*, la canzone degli Hatfield And The North che era stato il primo atto musicale di Wyatt una volta dimesso dall'ospedale: bella e acrobatica, rischiando di spezzare le fragili corde vocali per quei guizzi improvvisi, su su.

"Sapevo che lo spettacolo sarebbe riuscito benissimo perché in fondo Laurie Allan, Hugh e Dave Stewart sono la sezione ritmica dei miei sogni. E pensavo: 'Mal che vada, quei tre e Fred Frith sapranno estrarre qualcosa dal cilindro'". In effetti la improvvisata band sembra ispiratissima, oltre che indovinata, con una menzione particolare per Fred Frith (avesse continuato con quei suoni £ curiosità!) e per il grande, misconosciuto Gary Windo - una intera orchestra, e neanche piccola, in un solo corpo e fiato d'uomo. Anche Wyatt è in gran spolvero, e per nulla impacciato; ma "quelli come me non pensano in fretta e lavorano meglio quando non hanno occhi puntati addosso", e allora saranno pochissime le occasioni di ritrovarlo ancora su un palco - quella "mia" sera a Parigi, una volta famosa a Piazza Navona "per l'apertura della campagna sulla depenalizzazione della marijuana contro le droghe pesanti", sempre con gli Henry Cow, e pochissimo altro.

Lo show del Drury Lane finisce con uno scarto d'umore, uno zompo improvviso dal malinconico sognante al fun fun fun. Robert e la sua Orchestra dalle Profondità Marine intonano una vecchia canzone di Neil Diamond per i Monkees, *I'm A Believer*, e ci giocano sopra per quasi sei minuti. Due giorni prima la Virgin ha pubblicato quel brano come facciata A del nuovo singolo di Wyatt. "Mi pare che in una intervista mi avessero chiesto quali fossero le mie dieci canzoni preferite - una specie di 'I dieci dischi rock che porteresti su un'isola deserta' - e io avevo subito accettato, perché mi diverto a stilare quegli elenchi. La lista finì in mano a Simon Draper della Virgin, che notò la presenza di quel vecchio successo dei Monkees e mi domandò: 'Dicevi sul serio?' Io avevo bluffato, lui era venuto a vedere e quindi risposi di sì. Entrai in studio e incisi *I'm A Believer*".

Riccardo Bertoncelli

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Artista in piena libertà ma con aiuti dal jazz - Musica Jazz Anno 60 - N° 5 - Maggio 2004

Robert Wyatt - Artista in piena libertà ma con aiuti dal jazz

Molto spesso il cantante, compositore e strumentista inglese ha fatto ricorso ai campioni dell'improvvisazione: ieri Mongezi Feza o Evan Parker, oggi Annie Whitehead o Karen Mantler.



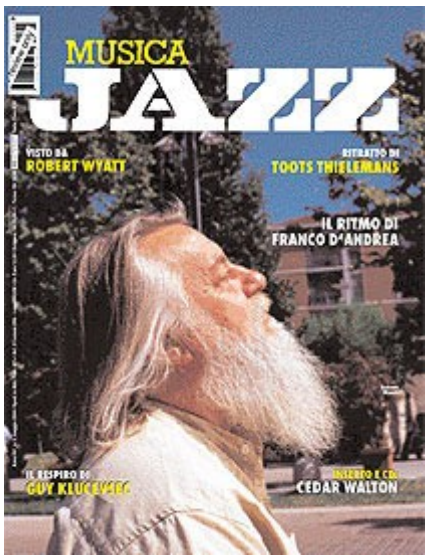
0:00 / 54:56

Audio version of the interview by Alessandro Achilli from Radio Popolare (06/09/2003)

The complete paper version of the audio interview.

Com'è nato il tuo ultimo album, "Cuckooland"?

Ho pensato: "Nel 2005 avrò sessant'anni! Se non faccio qualcosa, il futuro è adesso". Sono sorpreso di essere tuttora qui, nel nuovo secolo: stavo giusto incominciando ad abituarmi all'altro ed ecco che mi prendono e mi buttano in uno nuovo, apparentemente simile ma bizzarro. Mi sento come depositato in uno strano luogo. A parte ciò, ho sempre accumulato schizzi, bozzetti: ci lavoro su per un mese o due, a casa, finché, qualcosa non m'interrompe. Ma pian piano accumulo materiali. E poi ci sono sei brani non scritti da me né da Alfie,



> Zoom

tre dei quali sono della mia amica Karen Mantler.

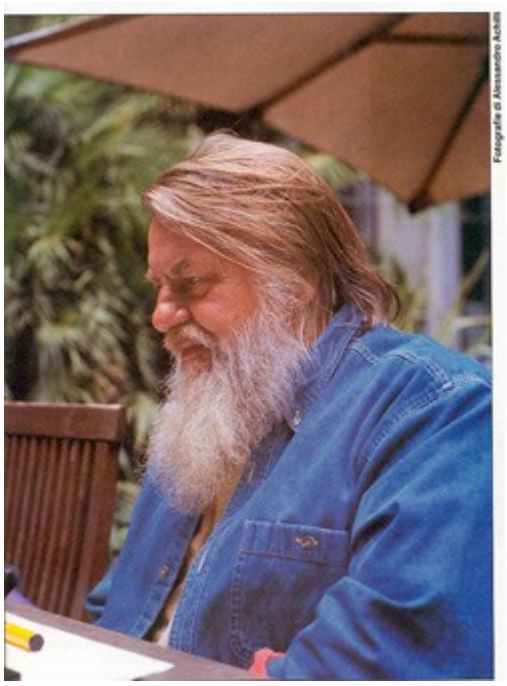
Come hai lavorato con lei?

Karen vive a New York ma nel 2002 è venuta in Europa con la band di sua mamma, Carla Bley, e per un concerto con Peter Blegvad a Ferrara. Si è fermata un po' da suo papà Mike e ne abbiamo approfittato per incidere insieme sei o sette canzoni scritte da lei: un buon modo per cominciare le registrazioni di "*Cuckooland*", perché c'erano le strutture, gli accordi e dovevo soltanto trovare un simpatico suonaccio di sintetizzatore. Benché in Europa i suoi dischi siano usciti quasi tutti per l'Ecm (*licenziataria della Watt di Carla Bley*), ho pensato che quelle canzoni non richiamassero alla mente le cantanti Ecm o l'ambito in cui lei lavora; e che sarebbe stato interessante decontestualizzarle, senza preoccuparmi di essere "corretto" e di non stravolgere, per esempio, le melodie. Perciò ho inserito in "*Cuckooland*" le sue canzoni di cui già esiste su disco la versione originale incisa da lei a modo proprio. così , chi non apprezza la mia interpretazione può recuperare gli originali: *Beware e Mister E* vengono da "*Farewell*" (X-traWatt), mentre *Life Is Sheep* da "*Pet Project*" (Virgin francese, che però non l'ha fatto circolare molto). Per le altre (che comunque non abbiamo concluso), aspetterò fin quando Karen non pubblicherà le proprie versioni.

Insieme interpretate anche *Insensatez* di Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes.

Ciò che mi piace della voce di Karen è che non corrisponde all'idea che si ha comunemente di una cantante jazz e certamente non è una cantante rock; possiede una specie di assoluta e spontanea chiarezza, semplicità, modestia. Trovo il suo modo di cantare molto in sintonia con il mio. Mi ricordava Astrud Gilberto e così ho voluto vedere se funzionava su Insensatez: direi proprio che - si - è nelle sue corde. Ho deciso di usare un ritmo che non fosse esattamente bossa nova e neppure un beat moderno; abbiamo ridotto il tutto a un disegno minimo di accordi e così via. È uno dei brani in cui si sente il karenotron, cioè la voce di Karen campionata su tutta la scala e suonata tramite una tastiera. È uno strumento, che è Karen: questo mi piace. L'ho chiamato così perché è un po' una versione evoluta del mellotron che suonavo con i Matching Mole. Lotto sempre contro la purezza degli strumenti elettronici, tentando di sporcarne il timbro.

Come hai scelto i musicisti ospiti e come hai impostato il rapporto con loro?



> Zoom

In genere cerco di incidere i dischi in modo completamente autonomo e quindi sono preparato a lavorare da solo, com'è accaduto in "*Old Rottenhat*", "*Dondestan*" e nella gran parte di *Moon In June*. Adesso registro io le parti di voce, pianoforte, tastiere, tromba, cornetta, batteria e poi mi chiedo: "Di che cosa ha ancora bisogno questa canzone?". Non penso necessariamente a uno strumento ma a un musicista, perché se tra noi c'è un'intesa, un'empatia, quasi non importa che cosa suoni o in quale idioma suoni. Oggi come oggi, la prima cui mi rivolgo è Annie Whitehead, che è molto versatile: suona il trombone con Roswell Rudd e partecipa a concerti di free jazz ma anche a dischi delle Spice Girls o reggae e a parecchie altre cose. Tecnicamente ha una formazione molto più accademica della mia e così può aiutarmi ad analizzare meglio le mie canzoni, che molto spesso butto giù a

Robert Wyatt in un ritratto del settembre 2003 e, a fronte, visto da Alfie (sua moglie, la pittrice Alfreda Benge) sulle copertine di "*Dondestan*", "*Shleep*" e "*Flotsam Jetsam*".

istinto. Talvolta le indico in quali punti suonare oppure le chiedo solamente di darmi una mano con l'armonia. In *Just A Bit* volevo che entrasse intorno a metà brano per rafforzare le tastiere ma senza dare l'idea di uno strumento del tutto diverso: soltanto un'aggiunta discreta. Poi le ho detto: "Sul finale la voce si piega un paio di volte e tu potresti fare qualcosa di simile con il trombone", senza specificare che cosa. In *Lullaby For Hamza* ho arrangiato un paio di linee armoniche discendenti del trombone e ho voluto soltanto che registrasse tutta la canzone in una volta sola; lei suona la melodia più o meno come la canto io e poi, una o due strofe dopo, Jennifer Maidman (cui avevo chiesto: "Potresti suonare per tutto il brano? Questi sono gli accordi e questo è ciò che faccio io") improvvisa un assolo di fisarmonica. Registro tutto per conto mio e poi lavoro con gli altri individualmente, uno alla volta: "Potresti mettere qualcosa in questo spazio che ho creato?". Il più delle volte hanno molta libertà, anche se so dove li voglio, perché li voglio, quale suono voglio. In *Insensatez* l'armonica di Karen si limita a riprendere la melodia, perché volevo tenermi l'assolo per qualcos'altro. Non mi va che un disco sia una mera serie di assoli: ce ne sono ma volevo che fossero nei momenti giusti e così in quella bossa nova ho mantenuto uno stretto controllo su tutto tranne che sul finale, dove ho semplicemente chiesto a Gilad Atzmon di suonare, al clarinetto; e quindi si crea una sorta di tensione.

Annie Whitehead ha anche riarrangiato un bel po'di tue canzoni nel suo progetto *Soupsongs*: quel suo approccio ai tuoi materiali ha avuto a sua volta un'influenza sul tuo modo di comporre e arrangiare, quando ti sel dedicato a un nuovo disco?

Non ci avevo pensato ma credo che una delle ragioni per cui oggi arrangio i miei brani in questo modo sia l'aver ascoltato come Annie ha fatto suonare la mia musica da quella band. Annie, Janette Mason, Liam Genockey e gli altri membri di Soupsongs hanno trovato un elemento jazz nelle mie canzoni (anche se non l'avevo pensate come jazz), una specie di fluidità, che forse avrei voluto io fin dal principio se avessi lavorato con un gruppo. E questo mi ha incoraggiato. Alfie mi ha detto: "Potresti lavorarci sopra; non devono essere soltanto gli altri a farlo". Quando qualcuno reinterpreta le mie canzoni, le riascolto alterate da idee e prospettive differenti e, quando mi rimetto al lavoro, ho un'idea più ampia di come potrebbero essere.

In "Cuckooland" ci sono tanti ospiti ma tu stesso suoni di più.



> Zoom

Ho esteso le parti di batteria che prima suonavo soltanto con spazzole e piatti: ho cercato d'immaginare modi differenti di creare trame ritmiche e di tenere il tempo. Adesso vivo nel nord dell'Inghilterra ma fino a una quindicina d'anni fa abitavamo in un appartamento più vicino a Londra e meno spazioso: era carino ma i vicini si lamentavano se facevamo rumore e così la mia musica divenne sempre più essenziale, una specie di musica da camera da letto. Mi sta bene: posso lavorarci su come un monaco amanuense nella sua cella, inventando soluzioni come "*Old Rottenhat*". Invece nello spazio che ho adesso posso tenere tutti i miei piatti, il pianoforte, le percussioni, la tromba... E mi godo la possibilità di suonarli davvero. Faccio più rumore, più spesso: negli ultimi anni ho ritrovato sempre più il puro e semplice piacere fisico di suonare. Negli ultimi dieci anni mi sono poi dilettato a suonare la cornetta (partendo dalla tromba, cui m'ero dedicato per un paio d'anni quando ne avevo sedici) e improvvisamente ho scoperto che riesco a sentire meglio le note: forse ora conosco meglio la musica. E mi diverte molto, a casa, impratichirmi facendo karaoke con la tromba su ballad jazzistiche lente (mi danno il tempo di trovare la tonalità): Sarah Vaughan e cose del genere.

A quali trombettisti o cornettisti t'ispiri?

Be', alcuni sono proprio ovvi ma il mio principale ispiratore è Johnny Coles, che a partire dal 1958 lavorò con Gil Evans quando il trombettista non era Miles Davis, rispetto al quale Coles ha un modo di suonare più lieve, "domestico", cauto; in un certo senso è più vicino a Chet Baker ma è molto particolare. Tra i dischi che Coles incise con Evans, è davvero bellissimo "*Out Of The Cool*", dove c'è anche Jimmy Knepper al trombone. Lo consiglio caldamente anche a chi non saprebbe dire se gli piaccia il jazz: è jazz ma è come pura melodia dall'inizio alla fine.

Nell'idea dl abbinare una tromba alla tua voce ha avuto qualche peso il ruolo di Mongezi Feza nei tuoi dischi degli anni Settanta?

Immagino di si. Non mi sono mai trovato a mio agio con il solito voce-chitarra del rock. L'apprezzo quando sono altri a farlo e conosco bravi chitarristi rock - Mike Oldfield, Paul Weller, David Gilmour, Phil Manzanera. . . - ma sento che il complemento naturale della mia voce sia una tromba. Nella mia testa, l'abbinamento ideale è sempre stato quello con Mongezi, che morì quando avevamo entrambi trent'anni. Alla fine mi sono rassegnato a occuparmene personalmente.

Feza era uno dei jazzisti sudafricani che giunsero in Gran Bretagna negli anni Sessanta...

Il loro arrivo fu molto importante per Londra. Negli anni Trenta-Quaranta, il jazz era stato una sorta di *popular music* (comprendente anche ballo e canto) ma pure il luogo di un'incredibile espansione nelle idee armoniche, ritmiche e melodiche. Nei decenni successivi parve che si potesse solamente imboccare una strada o l'altra: o diventare una specie di orchestrina da ballo o addentrarsi nelle zone inesplorate del jazz, come per esempio l'improvvisazione totale. Fu allora che giunsero a Londra i sudafricani, i quali semplicemente facevano entrambe le cose e pure bene, come Dudu Pukwana e Mongezi che potevano felicemente suonare *township music* per tutta la notte - meravigliosa musica da ballo, musica per la comunità - e poi, rimanendo interamente se stessi, dedicarsi con la massima partecipazione al più sfrenato free jazz con Paul Rutherford, Evan Parker o Keith Tippett. Fu davvero una forza guaritrice. Portarono a Londra una tale *joie de vivre* (lo so: è un'espressione sciocca) che tutti li amarono. Per me e per moltissime persone con cui ho sempre lavorato o lavoro fu un grande momento. Annie Whitehead amava suonare con Dudu più che con chiunque altro. Harry Beckett, un bravissimo trombettista delle Barbados, fu come fulminato da Mongezi, non per la tecnica ma per il feeling, il timbro, l'intensità, la serietà con cui suonava; persino oggi gli vengono gli occhi lucidi quando lo ricorda. È insolito che un gruppo così piccolo di musicisti abbia un impatto così forte, specialmente in una città come Londra, tanto cauta e paranoica verso i nuovi arrivati: c'era una sorta di competitività, che i sudafricani spazzarono via.

Quali sono i tuoi batteristi preferiti?

Le registrazioni più antiche che ho sono quelle di Baby Dodds con Armstrong e altri: mi appassiona tutta la storia di quella che è diventata la batteria jazz, nata all'inizio del Ventesimo secolo riunendo gli strumenti a percussione delle *marching bands* di New Orleans (cassa, rullante, piatti. . .). Negli anni Quaranta ha incominciato a sviluppare un ruolo più fluido e ambiguo, non limitandosi più a marcare chiaramente il tempo. Verso la metà del secolo i jazzisti presero a inventare giochi interessanti con il tempo e l'armonia, cosicché ciascuno girava attorno alla melodia ma al tempo stesso la evitava, per così dire. Si affermarono Kenny Clarke, poi Max Roach e uno dei miei preferiti: Danny Richmond, il batterista di Mingus. È quello il periodo che davvero ispirò la mia decisione di suonare la batteria. In seguito il *drumming* del rhythm'n'blues (molto più simile a quello netto e solido come roccia del jazz delle origini) ritornò attraverso il rock'n'roll. Apprezzo molte cose del rock e le uso ma preferisco sempre quella sorta di ambiguità dei miei batteristi jazz preferiti. Per esempio, quando Elvin Jones suona tre o quattro battute d'introduzione a un nuovo assolo, è probabile che aggiunga anche una battuta extra, esattamente dopo il *beat*. Rovescia il *beat* come un calzino. Quindi i suoi partner devono realmente fare attenzione a dove si trovi. Amo i batteristi che non stanno mai sul beat ma ci giocano sotto, sopra, a lato! Ed è per quello che non suono davvero la batteria in modo rock; ciò che faccio è sempre meno rock e sempre più simile a uno schivare il traffico. *Rallentando, accelerando*, esitazioni: sono il mio pane. E mi pare che siano la cosa giusta per le mie canzoni.

Mi dicevi anche qualcosa di Jimmy Cobb...

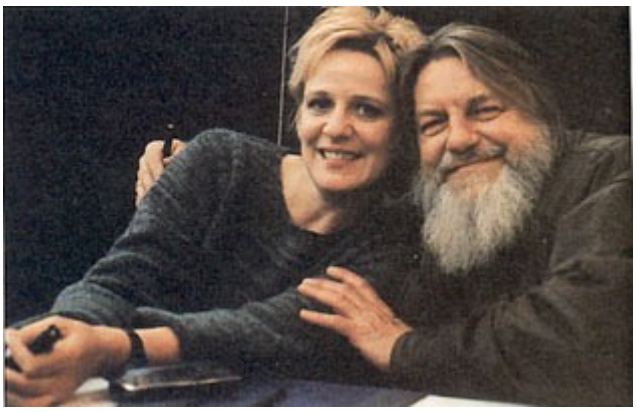
Un tempo non m'interessava molto Cobb - né Billy Higgins e altri batteristi "regolari" - perché ha uno stile assai semplice. Ma, quando ho tentato di riprendere la batteria dopo essere diventato paraplegico, ho pensato: "Che cosa posso realmente fare?" , perché

ovviamente non posso usare charleston e cassa, e così in tempi recenti ho incominciato ad ascoltare batteristi che facciano un uso minimo del charleston ma nondimeno swinghino e siano realmente completi. Mi sono interessato di più alla mera magia del percuotere, del tenere il tempo: *dèn dèn-ghedèn dènghedèn*. Da giovane cercavo sempre nuovi giochi percussivi. Adesso m'interessa particolarmente quel modo liscio, piano, di tenere il tempo che avevano Cobb e Higgins, soprattutto perché è divenuto un anacronismo: in *Trickle Down* suono *din dinghidin' tinghidin tsinghidin*; nessuno suona più un jazz così regolare. Cobb non è stato mai veramente apprezzato quanto meriterebbe, perché Davis ebbe batteristi spettacolari prima e dopo di lui, che così venne considerato semplicemente il tipo regolare nell'intervallo tra essi. Ma in realtà Davis incise alcuni dei propri dischi più belli nel periodo con Cobb, proprio perché questi lasciava così tanto spazio. In genere, chi ascolta "*Kind Of Blue*" (probabilmente il disco più fortunato di Davis) non resta colpito dalla bravura di Cobb, a meno che non sia lui stesso un batterista: io, da batterista, posso sentire che cosa *non* fa.

In *Trickle Down* e *Old Europe* la prospettiva jazzistica è più esplicita di quanto non sia mai stata nei tuoi album solistici.

Old Europe è un'evocazione del periodo della mia gioventù in cui scoprii il jazz, che stava ancora inventando se stesso. In *Trickle Down* volevo invece rovesciare un paio di consuetudini. Non amo affatto la fusion; molti se ne sorprendono perché ho un po' un piede nel jazz e uno nel rock ma proprio non mi dice nulla l'idioma musicale chiamato jazz rock: di solito, si tratta di jazzisti che si fanno crescere un pochino i capelli, adottano titoli spirituali per i propri album e fanno assoli su quello che pensano sia un ritmo rock (e in genere lo è ma suonato in modo molto virtuosistico e tuttavia con l'aria di chi fa girare i pollici). Non voglio insultare nessuno; è semplicemente una sensazione personale. Lo ho voluto invece ignorare del tutto la componente rock del jazz rock: al suo posto ho messo una fluida linea di basso *walking*, sulla quale non c'è alcun assolo vero e proprio. Ritmica e solisti si scambiano i ruoli: l'evento principale è la ritmica, le cui trame timbriche sono tessute dagli aggeggi di Eno, mentre gli assoli sono soltanto piccoli frammenti spezzettati, ricordi di assoli jazz sparsi tra i piatti.

I solisti non sono mai stati la tua passione...



> Zoom

Robert Wyatt con Annie Whitehead, Londra 1999.

Fin dai miei primi ascolti di jazz, soprattutto di modern jazz, mi sembrava di non capire gli assoli. Tutte quelle note, così veloci: non sapevo cosa fossero e non riuscivo ad ascoltarle. Ma ero affascinato dalla musica e dalla sua urgenza: quella combinazione di abbandono e rigorosa disciplina. Soprattutto, ciò che mi rese capace di ascoltare con autentico piacere fu il fatto che capissi le melodie poste all'inizio e alla fine di ogni brano jazz di quei giorni. In quanto melodie le si poteva imparare, cantare. È l'elemento canzone, che nel jazz è usato solamente come una specie di trampolino, per preparare il terreno al solista creando una sequenza di accordi e un ritmo. Lo invece amavo quei temi di per sé. Ed è ancora così: alcune delle mie canzoni mi sembrano trampolini per assoli jazz che poi non arrivano.

Hai anche registrato tue versioni di classici del jazz, sebbene arrangiati in un modo che non è esattamente jazz. Quali altri ti piacerebbe rivisitare?

Non saprei. Quando interpreto musica altrui, cerco un elemento puramente musicale che possa essere decontestualizzato. Qualunque brano - una canzone di Buddy HolIy, una bossa nova, una composizione di Monk - è associato a un determinato genere ma una melodia davvero bella dovrebbe essere abbastanza robusta da poterla sentire come nuova se si cambia idioma. M'è sempre garbato farlo. Se vivessi in salute per altri cent'anni, dedicherei un lungo progetto alle bellissime composizioni di Thelonious Monk: sarebbe delizioso rivisitarle tutte (una cinquantina) in modo non jazzistico, come miniature, quasi come certe brevissime pagine "aforistiche" di Anton Webern (e anche di Alban Berg).

Nonostante il tuo amore per il jazz, fai una musica che non viene definita jazz, neppure da te.

Be', prendiamo la musica andalusa: *Cante hondo*, flamenco... Ne troviamo tracce nei compositori non solo spagnoli ma anche francesi e in altri ancora ma alla fine il flamenco è flamenco: fondamentalmente è musica gitana spagnola ed è la loro lingua, inventata da loro. Le mie radici sono in una sorta di pop inglese e quindi non nella medesima cultura di Louis Armstrong e John Coltrane: la uso come una musa tra gli elementi che possono essere agevolmente tradotti e inseriti nella mia musica ma non tento di assumere un accento musicale statunitense. C'è chi ci riesce e talvolta lo desidero anch'io. L'ho anche fatto: per esempio, è evidente che in *Old Europe* suono la tromba evocando un certo jazz e che Gilad fa esattamente (e meravigliosamente) lo stesso al sax tenore. C'è anche chi riesce a impadronirsi di un'altra lingua: quella di Joe Cocker è una versione per lui perfetta di un modo di cantare *à la* Ray Charles. Per lui funziona e non è un limite ma l'idea di cantare a quel modo viene interamente da Ray Charles. Personalmente, alla lunga mi sento a mio agio soltanto quando faccio qualcosa con la *mia* voce, davvero a modo mio.

Comunque hai suonato con jazzisti importanti: per esempio con Paul Bley, nel 1971.

Proprio cosi: Con il grande Paul Bley, anche se ero troppo emozionato per rendermene conto. Era in tour Con Annette Peacock (all'epoca stavano insieme), la quale scopri che ero a zonzo; pensarono che fosse simpatico chiedermi di suonare la batteria con loro e io accettai. Il concerto si tenne al Country Club; lui aveva un muro di sintetizzatori e lei faceva esperimenti con la voce. Erano molto in anticipo sui tempi. Ero terrorizzato da Bley. Era grande amico di un altro canadese che sarebbe diventato mio amico: Paul Haines, il poeta che ha lavorato con Carla Bley e molti altri. Ma, essendo appena stato cacciato dai Soft Machine, ero proprio impaurito dai musicisti: "È ovvio che non ho i requisiti per lavorare con alcuno di loro". Quindi mi sentii davvero onorato dalla proposta di Annette, cui sarò sempre grato, perché mi aiutò a riguadagnare fiducia in me stesso. Fu meravigliosa. Da allora siamo rimasti sempre amici e ci teniamo tuttora in contatto.



> Zoom

In *Old Europe* si accenna alle "Indigo nights": è per caso un riferimento a quando, giovanissimo, suonasti per un'estate (nel 1964) come batterista con la ritmica residente dell'Indigo Jazz Club di Palma de Maiorca?

Non ci avevo pensato. All'Indigo c'era Ramón Farran: per me fu una sorta di mentore e io lavorai un pochino nel suo club. Suonavo, anche, ma per lo più distribuivo dépliant ai turisti e cose così. Il testo di *Old Europe* è di Alfie, che ha inserito certe immagini, brevi frasi in francese, parole tipiche del jazz di quegli anni, per fornire un contesto, un quadro generale. Per esempio trovi la parola "indigo" in *Mood Indigo* (eccone un'altra con cui mi cimenterei: bellissima melodia). Alfie è una pittrice e l'indaco è un colore particolare per lei. Inoltre conosce bene il jazz che amo, conosce Parigi e conosce quel periodo (siamo più o meno della stessa generazione). Ha un modo unico di scrivere e semplicemente funziona per me.

Quali sono i tuoi preferiti tra gli autori di canzoni?

Una canzone è fatta di parole e musica; ma alla fine ritengo che la cosa importante sia il suo suono. Quando scrive le parole di una canzone, Alfie sa che non funzionano come in una poesia. un buon testo di canzone non è necessariamente una bella poesia. Nell'ultimo anno non ho ascoltato tanta musica perché ho passato tutto il tempo a lavorare con Karen (ecco uno dei miei autori preferiti), Alfie e compagnia bella, e quindi per poter procedere ho spinto sullo sfondo le cose che ho ascoltato nel passato e da cui ho imparato nell'università del mondo, e mi sono invece concentrato di più sulle persone attorno a me e su ciò che facevamo. Perciò non mi vengono in mente tutti i miei preferiti ma. . . Be', Antonio Carlos Jobim e altri autori brasiliani. Cole Porter, perché era molto bravo sia con la

musica sia con le parole. I fratelli Gershwin: fantastici. Randy Newman, che ha scritto più di trent'anni fa la miglior canzone sulla situazione attuale - *Political Science*, sulla politica estera statunitense - e una bellissima *Gods Song*. Kurt Weill e Bertolt Brecht: la perfetta combinazione tra rigore delle parole e rigore della musica; Weill scrisse bellissime arie anche dopo gli anni berlinesi - ne ho cantata una, *September Song* - ma i frutti meravigliosi del sodalizio con Brecht restano ineguagliati.

Quali dischi ascolti di più?

Be', per esempio Gilad Atzmon ha inciso con Yaron Stavi e altri un disco intitolato "*Exile*". Nei primi due brani c'è Reem Kelani, una cantante folk palestinese che vive a Londra. E in tutto il disco Gilad esprime chiaramente la propria solidarietà con le persone che vengono dalla sua stessa terra ma paradossalmente hanno potuto sentirsi libere di lavorare insieme solamente quando ne sono state lontane. Gilad era nell'esercito israeliano; anche Yaron viene da Israele. Se ne sono andati perché non amavano il narcisismo spirituale. Sono jazzisti: a loro piace la libera comunicazione con tutte le culture, compresa quella araba.

Dal 1979 hai militato attivamente nel Partito comunista britannico, dal quale sei uscito una decina d'anni dopo: restando comunista?

Sì, perché l'alternativa sarebbe essere ex comunista, che è una delle professioni più codarde che si possano trovare nei media; insomma, ho troppo amor proprio per diventare ex comunista. Detto questo, mi considero comunista con la convinzione che sia ancora soltanto l'idea di una possibile alternativa di cui non si può fruire; lo stesso si può dire del cristianesimo, per esempio, ma ancora i cristiani continuano a cercare una via. Una cosa è certa: il modo in cui adesso gestiamo internazionalmente i rapporti militari ed economici porta inevitabilmente alla destabilizzazione e a conflitti senza fine. Il capitalismo è rivoluzionario, nel senso che dovunque arrivi cambia tutto, talvolta in modo positivo. Marx era molto impressionato dal capitalismo, perché muove ogni cosa e quindi si ha la possibilità di fare qualcosa di nuovo. Perciò non è onesto accusare i comunisti di essere rivoluzionari per il fatto che vogliono cambiare il mondo tradizionale: è già il capitalismo a farlo. Lo si può vedere ovunque: Africa, Sudamerica... Non può esistere un capitalismo stabile: deve sempre espandersi per sopravvivere. Conquistare di più, prendere di più. E allora le bombe che esplodono a caso nelle nostre città e gli scoppi irrazionali di odio e paura sono conseguenze inevitabili.

Alessandro Achili

UN GRAVE INCIDENTE NON HA FERMATO QUELLA SUA MUSICA IMMAGINIFICA

Nato nel 1945 a Bristol, Wyatt si trasferisce una decina d'anni dopo a Canterbury, dove la casa dei genitori diviene una sorta di cenacolo artistico e le musiche ascoltate sono quelle di Ceci Taylor, Schönberg, Webern, Stockhausen, Dolphy, Coleman, Coltrane, Sciostakovic, Hindemith, Bartók, Ellington, Elis, Byard, Mingus... Nel 1964 Wyatt è batterista e cantante dei Wilde Flowers: canzoni originali e *covers* di rhythm'n'blues, soul, pop e jazz (Cannonball, Coltrane, Ellington, Hancock, Monk, Timmons). Nel 1966 è trai fondatori dei Soft Machine (vedi recensione di "*Bbc Radio 1967-1971*", in *Musica Jazz* n.6 2003). Nel 1971 forma i Matching Mole: jazz elettrico inframmezzato da esperimenti e canzoni. Nel giugno 1973 cade da un quarto piano e perde l'uso delle gambe ma non la voglia di far musica.
Frequenti sono le presenze jazzistiche nei suoi album (in gran parte ripubblicati - o pubblicati per la prima volta - da Hannibal in Europa e Thirsty Ear negli Stati Uniti): Mark Charig, Elton Dean, Neville Whitehead, *Las Vegas Tango* (Gil Evans) e una dedica a Carla Bley in "*The End Of An Ear*" (1970); Mongezi Feza, Gary Windo e Laurie Allan in "*Rock Bottom*" (1974; c'è anche Hugh Hopper), "*Ruth Is Stranger Than Richard*" (1975; ci sono pure George Khan e *Song For Che* di Charlie Haden) e in alcuni degli Ep e 45 giri tiuniti in "*Eps*" (1999), dove appaiono anche Dave MacRae, Hopper, *Memories Of You* (Eubie Blake), *Chairman Mao* (Haden) e '*Round Midnight*, Harry Beckett, Frank Roberts, Mogotsi Mothle e *Strange Fruit* negli altri 45 giri raccolti in "*Nothing Can Stop Us*" (1982); Philip Catherine, Evan Parker e Annie Whitehead in "*Shleep*" (1996-97); Gilad Atzmon, Yaron Stavi, Karen Mantler e Annie Whitehead in "*Cuckooland*" (recensito, con "*Solar Flares Burn For You*", in *Musica Jazz* n.12, 2003).
Sono incisi in solitudine "*The Animals Film*" (1981), "*Old Rottenhat*" (1984-85, con il canto più jazzistico) e "*Dondestan*" (1991, con un brano ispirato a *Boogie Stop Shuffle* di Mungus), come pure il *Billie's Bounce* (Charlie Parker) e il *Locomotive* (Monk) inseriti nell'antologia di rarità e inediti "*Flotsam Jetsam*" (1994; in altri brani suonano Windo, Feza, Hopper, MacRae, Jimi Hendrix, Nick Evans, Ray Babbington, Lol Coxhill, Lindsay Cooper, Jeff Clyne, Annie Whitehead).
A sua volta Wyatt ha partecipato a incisioni o concerti di jazzisti come Mike Mantler, Carla Bley, Lol Coxhill, Evan Parker, Paul Haines, Keith Tippett, Centipede, Symbiosis, Travor Watts, John Surman, John Stevens, Larry Coryell, Jean-Luc Ponty, Gary Burton, Terje Rypdal, Sugarcane Harris e altri ancora. Tutti dettagli sono in www.disco-robertwyatt.com e sopratutto in Mike King, *Falsi movimenti: una storia di Robert Wyatt* (Arcana, 1994).

3 pictures of Robert Wyatt by Alessandro Achilli :





Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

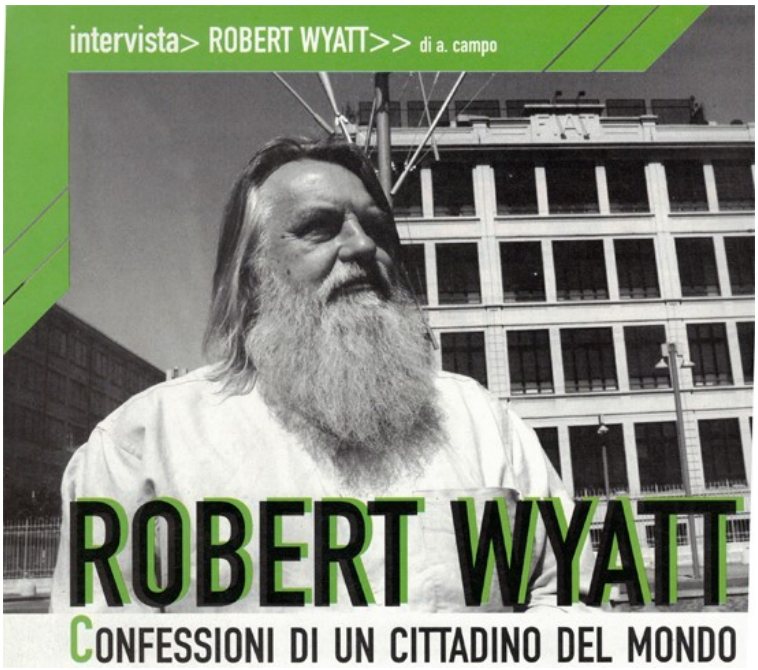
Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Confessioni di un cittadino del mondo - Rumore - N° 141 - ottobre 2003



La domanda più difficile arriva alla fine, dopo aver preso un po' di confidenza. A giugno facevano 30 anni dall'"incidente". Straordinario batterista e cantante dal timbro inconfondibile, prima nei Soft Machine e poi per conto proprio, con e senza i Matching Mole, e in generale personaggio chiave nella scena musicale inglese fra i tardi anni Sessanta e i primi Settanta, in bilico fra "scuola di Canterbury" e psichedelia "militante", Robert Wyatt ebbe allora uno scontro frontale col destino. Al culmine di un party piuttosto esuberante precipitò da una finestra: ebbe salva la vita ma la frattura delle 12^ vertebra lo rese paralizzato dalla vita in giù, condannandolo a vivere su una sedia a rotelle.



Aveva 28 anni. Ora va per i 59 e ha l'aria di un vecchio saggio. Gli chiedo se rifarebbe tutto quello che fece quella notte, eccessi inclusi... "No, ma non per la ragione che potresti pensare", risponde. "Non lo rifarei perché è seccante quando qualcuno ha una crisi simile in pubblico e imbarazza chiunque. Era una festa fantastica e di colpo, dopo che io caddi ubriaco dal quarto piano, la festa finì. Ho un senso di colpa per ciò che accadde. Ma sono le cose che fanno i ragazzi: richiamare l'attenzione su di sé in modo drammatico. La giovinezza è fatta di quello: nel mio caso gli eccessi erano un modo per semplificare la ricerca di me stesso, per trovare la mia strada e mettere a fuoco la mia identità artistica. Dunque non cambierei le circostanze: mi limiterei a rompermi la schiena in modo più discreto.

Fare musica è diventato da allora materialmente difficile per lui: niente tournée e rarissime apparizioni pubbliche. All'immobilità fisica Robert Wyatt oppone tuttavia un invidiabile dinamismo intellettuale. L'una cosa e l'altra lo rendono così outsider nell'accezione più pertinente del termine. Dischi quando capita: generalmente di qualità elevatissima, ancorché appartati rispetto al corso degli eventi musicali - da Rock Bottom, concepito durante la lunga degenza seguita all'"incidente", al nuovo Cuckooland. E' quest'ultimo a fornire il pretesto per la nostra conversazione.

QUAL È IL TUO APPROCCIO ALLA MUSICA, VISTO CHE NON LA PUOI AFFRONTARE COME "MESTIERE" A TEMPO PIENO?

"Devo inventare continuamente un modo di essere. Per ragioni pratiche: stare su una sedia a rotelle significa condurre un'esistenza diversa da quella della maggioranza delle altre persone - fare il paraplegico itinerante richiederebbe una quantità di soldi che non ho. Ma anche per come sono: negli anni Sessanta non ce la facevo a guidare un gruppo, né a sopportare di essere in gruppi guidati da altri. Ero insofferente al controllo altrui, ma nello stesso tempo non avevo la forza necessaria per esercitarlo. Perciò l'unico modo era di affrontare un progetto alla volta con le persone che a seconda dei casi mi sembravano adatte. Non ho mai pensato alla musica come al lavoro di una troupe che gira il mondo col suo spettacolo. Mi sono sempre immaginato piuttosto come un regista cinematografico. Sono una specie di film-maker..."

MA I REGISTI LAVORANO SU UNA SCENEGGIATURA, E MI DICEVI CHE PER CUCKOOLAND NON NE AVEVI UNA PRECOSTITUITA...

"Non avevo un piano...Ma adesso che mi ci fai pensare, quell'analogia è forse imprecisa. Diciamo che il momento in cui mixo il disco è come la fase di montaggio di una pellicola. Un film che mi ha influenzato tantissimo è Ombre: John Cassavetes lo ha costruito come fosse una jam session di jazz - aveva un tema su cui gli attori improvvisavano e solo alla fine, in fase di montaggio, lo ha organizzato in chiave drammaturgica. E' quello il bello dell'improvvisazione: che il senso si ricava alla fine, non viene imposto all'inizio."

I MUSICISTI CHE COLLABORANO CON TE - IN QUESTO CASO: BRIAN ENO, PAUL WELLER, DAVID GILMOUR, PHIL MANZANERA... - LO FANNO PER AMICIZIA O SINTONIA ARTISTICA?

"Accade in modo naturale, come bere una tazza di tè insieme. Niente di complicato, con grande rilassatezza. Ognuno entra dentro la storia con la sua personalità. Quando mi accingo a realizzare un disco, faccio conto solo sulle mie forze: non si sa mai.. .Poi arrivano. Non sono mai io a invitarli: sono troppo timido. Sanno che sto lavorando, si fanno vivi, capitano lì. Nessuno di loro ha responsabilità del risultato finale: quella spetta a me. In Forest c'è la chitarra di David Gilmour: si è portato il pezzo a casa e ci ha messo su qualcosa - effetti, piccole note, roba improvvisata... Brian Eno, invece, veniva in studio occasionalmente coi suoi strani aggeggi: ascoltava e diceva - 'Lasciami mezz'ora solo col computer, vorrei fare qualcosa su quella chitarra.' Io uscivo, mi facevo un té, poi tornavo e lui aveva combinato effettivamente qualcosa, anche se non so bene cosa! Lo stesso con Paul Weller: non gli avevo detto niente, nemmeno sapevo che sarebbe arrivato - è venuto mentre facevamo Lollaloop, mi ha detto che magari poteva metterci su due accordi di chitarra e così è stato."

WELLER È IL PIÙ GIOVANE DELLA COMPAGNIA, APPARTIENE A UN'ALTRA GENERAZIONE: COME LO HAI CONOSCIUTO?

"Ci eravamo incontrati a una manifestazione contro l'apartheid, anni fa. Poi ha lavorato con me a Shleep (il disco precedente, ndr): arriviamo da sponde musicali quasi opposte, eppure abbiamo trovato un punto in comune. Apprezzo come si applica sulle cose, il suo impegno e

la sua serietà, lo stile con cui combina musica e politica."

VERA NOVITÀ IN CUCKOOLAND È LA PRESENZA DI KAREN MANTLER, AUTRICE DI TRE BRANI. PUOI PRESENTARCELA?

"La conosco da quando era bimba: è figlia di Carla Bley e Michael Mantler, musicisti con cui ha collaborato a lungo in passato. Da adolescente era una punk, niente a che vedere col jazz o cose simili. Poi però ha cominciato a scrivere canzoni e curiosamente è affiorata l'influenza dei genitori, non saprei neanch'io dire bene come. Suona l'armonica con uno stile tutto suo, molto particolare. Ha un gruppo a New York, si esibisce nei bar e nei ristoranti: non ha grandi aspirazioni di carriera, ma dispone di un vero talento. Mi piaceva l'idea di far ascoltare le sue canzoni a un pubblico più ampio. Io ne sono affascinato."

Parla di lei come fosse una figlia, con affetto. Due volte padre, Robert Wyatt è anche nonno di due nipotini - e un terzo è in arrivo. Una famiglia creata con l'inseparabile compagna Alfie Benge: sovente autrice dei testi delle sue canzoni e da sempre illustratrice delle copertine degli album in cui esse confluiscono. Non fa eccezione Cuckooland.

UN DISCO DOPO SEI ANNI DI SILENZIO: INTANTO IL MONDO È CAMBIATO - IL BOOM DI INTERNET, L'11 SETTEMBRE, LA SECONDA GUERRA IN IRAQ...

"Non sono cambiamenti veri e propri: è l'evoluzione nella continuità di quello che io chiamo l'Impero Anglofono, che ha cominciato a esercitare il proprio potere durante il XX° secolo, mutuando da quello precedente l'idea del dominio imperiale. Vero: adesso è molto più forte che in passato, un vero totalitarismo su scala planetaria. E io provo vergogna a essere cittadino di una delle nazioni che lo incarnano."

QUALI DIFFICOLTÀ COMPORTA ESSERE UN INGLESE DISSIDENTE?

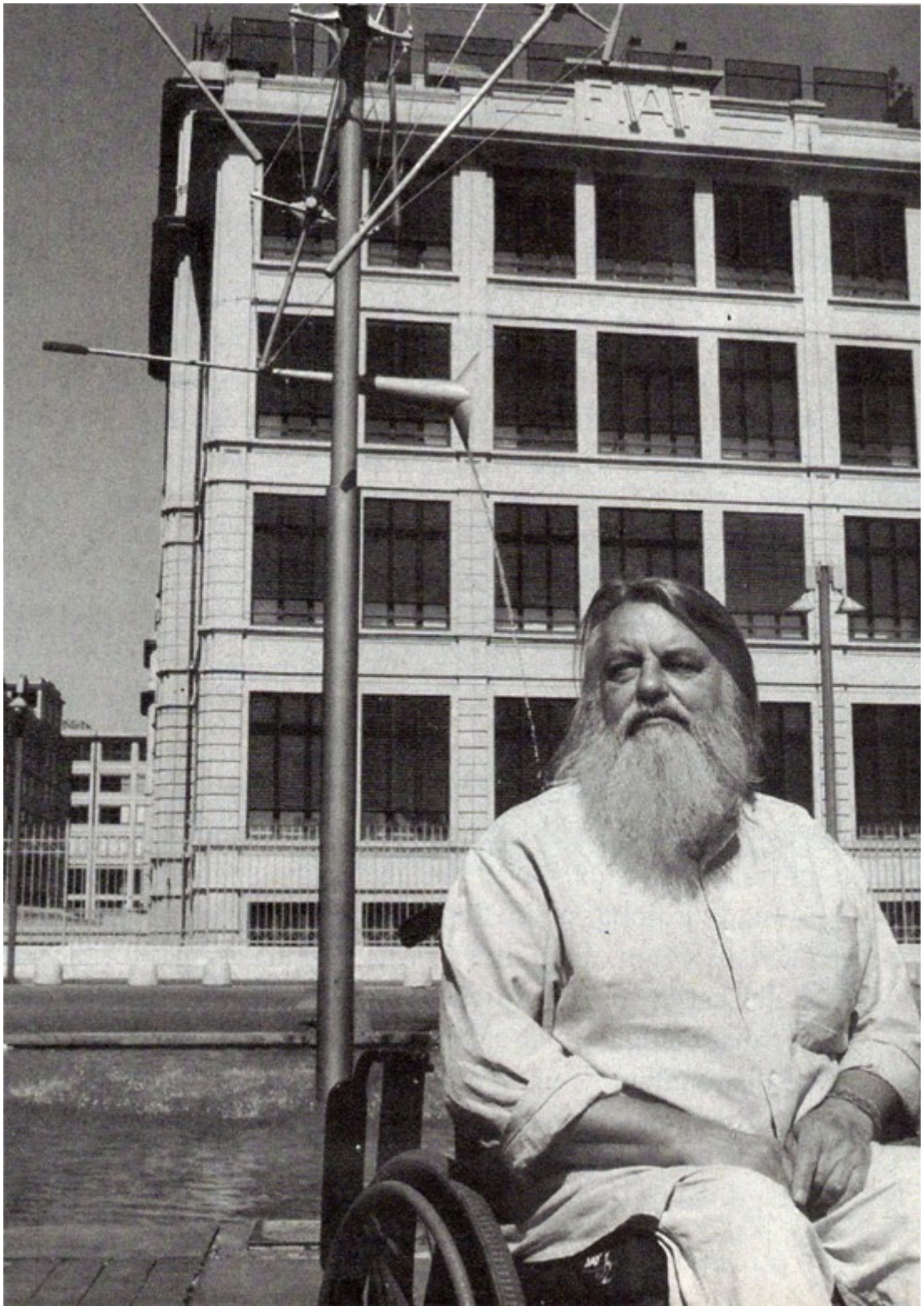
"Anche se non posso far finta di niente, evitando di pormi il problema di chi mi rappresenta nel mondo, personalmente rifiuto l'idea di identità nazionale. Per me una nazione non è altro che un luogo geografico creato per convenienze amministrative: un modo pratico per risolvere questioni come la distribuzione dell'acqua o dell'energia elettrica. Ma ciò non ha alcun significato metafisico: il nazionalismo è una religione come un'altra. Se guardi una carta geografica del pianeta ti rendi conto che i confini sono conseguenze burocratiche di decisioni politiche. Perciò non provo senso di identità con il paese in cui vivo. Mi piace molto parlare con Gilad Atzmon, che suona il sax in Cuckooland: in gioventù era soldato nell'esercito israeliano, ai tempi della guerra in Libano, e fu indottrinato con il narcisismo spirituale tipico di quello stato, ma era appassionato di jazz e aveva in testa un'idea di nazione immaginaria che andava in senso opposto, un luogo di inclusione anziché di esclusione. Perciò è emigrato, diventando cittadino inglese. E lo stesso vale per Yaron Stavi, che nel disco suona invece il basso. Pur arrivando da storie e retroterra completamente diversi, abbiamo in comune un'utopia - io vivo là."

IN CUCKOOLAND C'È UNA CANZONE INTITOLATA OLD EUROPE CHE DESCRIVE LA PARIGI DEL SECONDO DOPOGUERRA: PUOI SPIEGARNE LA GENESI ALLA LUCE DI QUANTO HAI APPENA DETTO?

"All'inizio avevo in testa solo la melodia: una specie di evocazione dei vecchi film francesi ed europei in bianco e nero, con l'eco delle musiche che li accompagnavano. E' stata Alfie a scriverne il testo, e quando lei compone non lo fa mai in modo razionale: parte da un'immagine o da una suggestione, qualcosa di piccolo e definito - un posto, un'epoca, una situazione: sovente astratta. Nel caso di Old Europe il risultato mi è piaciuto molto: Alfie mi conosce bene e sa che da giovane, quando ho scoperto il mondo, sono stato a Parigi, così come del resto anche lei, e che di quella città mi aveva colpito la ricettività culturale - il jazz era più popolare là di quanto fosse in America. E il titolo della canzone, "Vecchia Europa", allude proprio a quello: a quanto l'Europa possa essere un luogo accogliente..."

OPPONI L'IDEA DI EUROPA AL NAZIONALISMO LOCALISTICO?

"No, vale il ragionamento che facevo a proposito del 'sentirsi inglese': la costruzione di un'identità europea non può essere fatta a tavolino, per ragioni amministrative. Difendo però il concetto di Europa come luogo capace di accogliere nuove idee. Fu importante per me scoprire in gioventù la possibilità di una cultura fatta di identità multiple."



FAI ANCORA POLITICA MILITANTE? RICORDO CHE ERI ISCRITTO AL PARTITO COMUNISTA...

"Non c'è più un Partito Comunista in Gran Bretagna! Ha fatto harakiri. Finché c'era, ne facevo parte. E mi sento ancora comunista. Mi sembra l'unica via per rendere migliore il mondo, nonostante tutto. E' l'unica risposta al totalitarismo capitalistico."

TE LO CHIEDEVO PERCHÉ MI PARE CHE NEI VERSI DI ALCUNE CANZONI, LULLABY FOR HAMZA IN PARTICOLARE, ALL'ARDORE POLITICO SIA SUBENTRATA LA RASSEGNAZIONE: LE NINNE-NANNE COME UNICO ANTIDOTO CONTRO LE BOMBE...

"Anche quello è un testo scritto da Alfie. Per me spiegarne il senso sarebbe come voler interpretare ciò che Costello voleva dire con Shipbuilding (brano di cui Wyatt offrì un'interpretazione memorabile nel 1982, ndr). Ma ci provo, dico quello che significa per me.

Mi pare valorizzi il punto di vista delle vittime, quando invece a proposito della guerra si parla sempre degli eserciti, dei leader, delle Forze del Male, dei dittatori e dei loro corpi scelti, raramente della gente comune - medici, infermiere, agricoltori, insegnanti, ragazzi e bambini. Sono loro i grandi assenti dai notiziari. E Alfie prova compassione per le vittime dei bombardamenti: è cresciuta in Europa, subito dopo la Seconda Guerra Mondiale, e ha visto i segni di quelle devastazioni, ha ascoltato i racconti dei sopravvissuti. Anche solo ricordare che quelle sono persone come noi, ed è dunque come se noi fossimo sotto i bombardamenti, è un atto politico. Si tratta di individui, non di numeri nelle statistiche. Migliaia di individui."

ALLA FINE DI CUCKOOLAND C'È UNA CANZONE ARABA: LA AHADA YALAM. E' GIUSTO INTENDERLA COME UN ACCENNO DI SPERANZA?

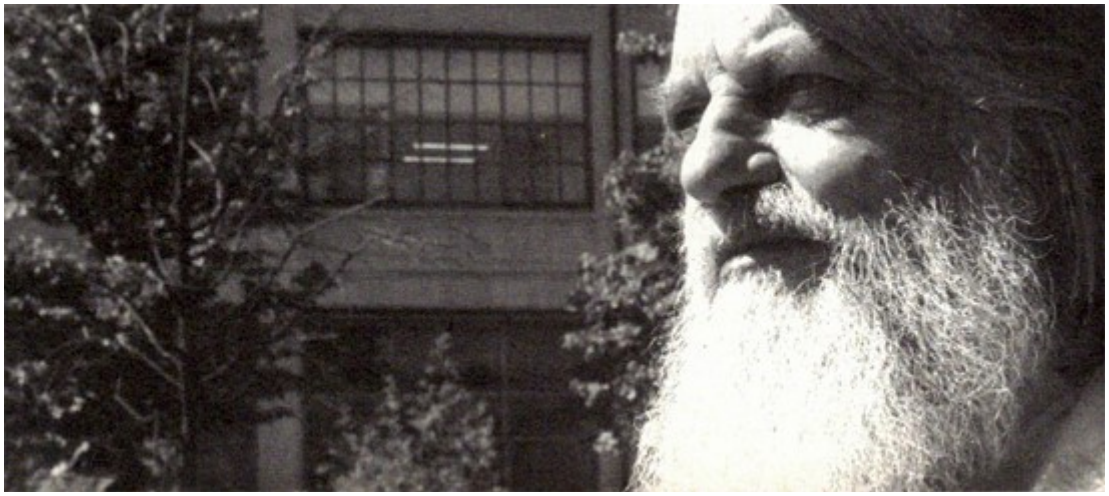
"Quando ho cominciato a preparare il disco non avevo idea di dove sarebbe andato a finire. L'ho capito a cose fatte. E quella canzone in coda, così come quella all'inizio (Just a Bit, ndr), gli da un senso. In fondo La Ahada Yalam dice solo che c'è la speranza che domani sia un giorno migliore di oggi: a volte accade. L'ha scritta Nizar Zreik, un arabo di Haifa, ma io l'ho conosciuta nella versione di Amai Murkus. Trovo fondamentali gli ultimi versi: 'Eppure so che le vittime di domani/renderanno un'alba nuova/più vicina. Ma chi può dirlo.' E' quel concetto, 'nessuno sa', a essere in qualche modo intollerabile. Il fatto che per un futuro diverso debbano essere sacrificate delle persone... Ma credo sia nella natura umana. Alla fine il potere della musica è quello: creare incantesimi, pregare gli alberi, le montagne e il mare, anche se magari alla fine scopri che là non c'è nessuno. Mi fa rabbia ancora adesso pensare alle amnesie storiche e politiche di cui l'uomo è costantemente vittima. Ma so d'altra parte che non può essere altrimenti. E' giusto che ogni generazione nuova cresca senza ricordare il passato: i giovani hanno delle cose da fare prima di doverci pensare su - sesso, lavoro, cibo... Portassero sulle spalle tutto il fardello della storia, non ci riuscirebbero. Perciò un po' di amnesia è necessaria. Col passare degli anni mi sono rassegnato all'idea che non puoi insegnare le cose: le persone devono sperimentarle sulla propria pelle. Tutto ciò che puoi fare è essere testimone del tuo tempo e trovare consolazione nelle persone che hanno una sensibilità simile alla tua."

INDUGIANDO ANCORA SULLE CANZONI DI CUCKOOLAND: PERCHÉ HAI SCELTO DI INCLUDERE LE COVER DI INSENSATEZ (ANTONIO CARLOS JOBIM) E RAINING IN MY HEART (PORTATA AL SUCCESSO DA BUDDY HOLLY)?

"Sono due canzoni americane: anche se dare dell"americano' a un brasiliano può sembrare improprio. Ho sempre cercato di incorporare nella mia musica ciò che ho imparato ascoltandone altre. Le mie radici di compositore affondano nella musica popolare, nelle canzonette. Credo ancora nella forza che hanno e mi piace ricordare l'effetto che facevano su di me quando ero ragazzo: l'eccitazione di ascoltare Buddy Holly nei jukebox. Non che io sia in grado di riprodurla: posso conservarne :il ricordo, la sensazione vaga che mi ha lasciato in testa - perciò Raining in My Heart è diventata senza parole e tutt'altro che rock'n'roll. Quanto alla musica brasiliana, ricordo che prima dell'avvento del rock'n'roll quasi dominava il mondo con il suo linguaggio multiculturale: mi piaceva tantissimo."

MA ASCOLTI ANCORA LE CANZONI POP?

"In verità ascolto soprattutto i dischi di chi lavora con me: negli ultimi tempi quelli di Yaron Stavi e Gilad Atzmon, in particolare. Sono aperti stilisticamente e geograficamente. La musica pop non è più roba per me: non riesce a coinvolgermi. Me la facessi piacere, sarei un pedofilo culturale. Ma difendo l'idea di pop music da chi l'attacca dicendo che è spazzatura. So che effetto fanno le canzonette: la loro semplicità, qualcosa che tutti possono canticchiare divertendosi. Guarda questo giadino: ci sono le piante secolari, grandi e solide come i compositori importanti, e là ecco i fiori, che durano lo spazio di un mese, sono effimeri, e domani ce ne saranno altri al posto loro, ma sono altrettanto belli e hanno pari dignità - così è per le canzonette. Ci fossero solo gli alberi, il mondo sarebbe più povero."



Alberto Campo

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - La vita è un gregge - Rockerilla - N. 278 - ottobre 2003

Robert Wyatt

La vita è un gregge

di MAURIZIO MARINO



Incontrare Robert Wyatt vuol dire prima di tutto avere a che fare con uno di quei pochi personaggi del mondo della musica per i quali l'Arte è principalmente un interesse personale, una ragione di vita, e solo secondariamente uno strumento per vendere dischi. E non è certo una forzatura definire Wyatt uno dei pochissimi musicisti per i quali la parola "artista" non suona retorica né fuori luogo.

Poter conversare con un personaggio come Robert Wyatt, poi, è una di quelle cose che appagano e rasserenano, uno di quei traguardi sempre vagheggiati che il giornalista ha sognato fin da bambino, uno di quegli obiettivi che chi scrive di musica ha sempre tenuto nel cassetto dei "desiderata", con la segreta speranza che prima o poi quel sogno potesse realizzarsi.

E' dunque con un certo timore riverenziale che il sottoscritto si accosta all'incontro *face to face* con Robert Wyatt, che avviene in un rinfrescante pomeriggio di settembre nella quiete del giardino dell'Hotel Le Meridien di Torino. Ma sono sufficienti davvero pochi minuti per fugare ogni timore e per accorgersi dell'immensa umanità ed umiltà di quest'uomo che, giunto in Italia per promuovere il nuovo, bellissimo album "Cuckooland", ha accettato - dopo le domande di rito sul nuovo lavoro - di raccontarci in modo amabile e piacevole storie ed aneddoti tratti da una carriera che dura da circa quarant'anni...

- Da "Shleep" a "Cuckooland" sono trascorsi sei anni. Possiamo definire questo lasso di tempo come una lunga pausa di riflessione oppure semplicemente come un intervallo necessario a mettere insieme i nuovi brani nella miglior maniera possibile?

«Secondo me la quantità e la qualità non sono la stessa cosa. C'era un periodo in cui sembrava che le famiglie facessero a gara nel mettere al mondo i bambini: fino a non moltissimo tempo fa capitava di vedere madri che avevano dato vita a dodici o quindici figli! (*Ride. Ndr*) Altre famiglie però hanno creduto che mettere al mondo solo pochi figli potesse aumentare il tempo che si poteva dedicare a ciascuno di essi. Io appartengo decisamente alla seconda "scuola", ed anche se io e Alfie non abbiamo avuto figli, durante gli anni abbiamo fatto nascere alcuni dischi. Ci siamo dedicati ad essi in modo che non patissero la fame, che avessero una buona istruzione e dei bei vestiti. E' per questo motivo, dunque, che ho sempre preferito fare pochi dischi, evitando di affollare il mercato con uscite poco utili.

Fuor di metafora, "Cuckooland" è nato dopo sei anni perché prima i tempi per un altro album non erano ancora maturi. Molte canzoni di questo disco sono rimaste nel mio registratore portatile o anche nella mia mente per anni, semplici idee incompiute. Poi, in alcuni casi dopo molto tempo, ho deciso di riprendere in mano quelle idee e di dar loro una forma compiuta. Stavolta il lavoro di *team up* con Alfie è stato totale: in brani come "Old Europe", "Forest" e "Lullaby For Hamza", ad esempio, io ho scritto la musica e lei l'ha completata trovando delle parole stupende. In "Cuckooland" ho cercato di ritrovare le mie radici musicali: ho voluto includere diversi autori e diversi stili musicali. Ma alla fine il risultato è esattamente quello che avevo in mente: una raccolta di semplici *pop songs*, che tutti possono ricordare ed anche cantare con facilità».

- Io odio le definizioni ma credo che per "Cuckooland" possa essere abbastanza azzeccata la definizione di album "politico poetico". Credi sia ancora possibile, negli anni Duemila, comunicare alla gente qualcosa di importante con una canzone?

«Sinceramente non ne ho idea. Io sono prima di tutto un ascoltatore, poi un musicista, e solo in terza battuta un paroliere. Quel che mi emoziona nella musica viene prima di tutto dal suono, e a volte rimango estasiato da dischi sui quali non è registrata neanche una parola: credo che il "meta-linguaggio" della musica sia molto importante. Quando scrivo dei testi, dunque, aspetto che le parole "vengano fuori" dalla musica: a volte i miei testi sembrano non avere un senso compiuto perché, quasi come nei sogni, io cerco di cogliere solo le parole che vengono in superficie, quelle che mi colpiscono di più e che stanno meglio in armonia con i suoni. E' difficile, dunque, rispondere alla tua domanda: io non sono un sociologo, e quindi non sono qualificato ad analizzare questo fenomeno, però in cuor mio spero ovviamente che le mie canzoni siano servite almeno un po' a far riflettere le persone, anche se non ne ho mai avuto la pretesa...».

- Brian Eno, Phil Manzanera, David Gilmour e Paul Weller sono i nomi più noti coinvolti in "Cuckooland". Ascoltando le canzoni del disco è facile percepire il grande senso di amicizia che ti lega a loro. Un senso di amicizia che è molto diverso dall'abituale "lavoro in studio" tra musicisti che si immagina di solito. Che ne pensi?

«Sono molto contento che tu abbia notato questo particolare. Io non ho mai distinto nella mia mente tra "persone famose" e "persone non famose", quindi è puramente casuale che personaggi come Brian Eno o David Gilmour si siano trovati a suonare nei miei album. Per me la musica, soprattutto ora. è prima di tutto "compagnia": è qualcosa di concreto e di vivo, non è un'idea astratta. Di conseguenza le persone che vengono a suonare sui miei dischi sono persone che stimo profondamente: sono degli amici con i quali mi piace trascorrere intere giornate insieme. Ogni brano di "Cuckooland" - così come ogni brano di "Shleep" - è stato registrato con una formazione differente, ma tutto questo non ha fatto altro che aumentare la spontaneità delle canzoni a cui abbiamo dato vita. Oltre ai nomi che hai citato, sul disco suonano musicisti poco noti ma eccellenti come Gilad Atzmon, Yaron Stavi, Jennifer Maidman: persone con cui è stato davvero un enorme piacere suonare ed improvvisare in studio».

- Alcune canzoni dell'album sono firmate da Karen Mantler. Puoi dirmi qualcosa in

più su di lei, e su questa collaborazione?

«Karen Mantler è la figlia dei jazzisti Michael Mantler e Carla Bley, da sempre miei grandi amici. A dire il vero lei da ragazzina non amava il jazz e la canzone: la sua attitudine era piuttosto punk. Karen però è sempre stata un'autrice nonché una musicista straordinaria: ho sempre notato che la sua sensibilità compositiva era in qualche modo simile alla mia. Le quattro canzoni che mi ha proposto mi sono piaciute da subito e dunque ho deciso di suonarle insieme a lei e di includerle sull'album. In progetto c'è anche l'idea di un suo album solista prodotto da me, che conterrà anche le versioni originali dei suoi quattro brani, ma è ancora presto per parlare di questo lavoro, che al momento è ancora allo studio...».

- "Old Europe" è un ricordo vivido e toccante della fugace storia d'amore tra Juliette Greco e Miles Davis. Tutto il brano riflette le atmosfere e i suoni della Parigi degli anni '40: puoi dirmi qualcosa in più su questa canzone che può in un certo senso suggerire l'idea di un cortometraggio sull'amore e sulla musica?

«Qualche giorno fa stavo proprio parlando di questo con Gilad Atzmon, che suona il sax su "Old Europe". In effetti questo brano narra una storia, e come tale può ricordare lo spazio circoscritto di un piccolo film. La storia di questo brano nasce da un ricordo personale che risale a quell'epoca: mio padre era un grande appassionato del cinema francese classico, e dunque l'immagine della Parigi di quegli anni mi ha sempre ispirato molto. Le parole del brano, comunque, le ha scritte Alfie, ispirandosi al ricordo di quella storia d'amore tra due personaggi noti al grande pubblico. La canzone è dedicata a Mike Zwerin, un grandissimo musicista jazz newyorkese che suonò spesso con Miles Davis e, come lui, si trasferì in Europa nel Dopoguerra. Ebbi modo di conoscerlo e di suonare con lui a fine anni '60 e porto ancora dentro me il ricordo del suo forte legame con la "Vecchia Europa" degli anni '50, la cui scena jazz era molto più cosmopolita e culturalmente matura di quella americana, che in quel periodo era limitata dalle chiusure del Maccartismo. Parigi era il centro di questo mondo, e i film di Louis Malle, di Godard e di altri registi catturano alla perfezione quel fermento jazz così vivo, in cui si colloca anche la vicenda di Miles Davis e Juliette Greco».

- Il testo di "Lullaby For Hamza" richiama alla mente una pagina della nostra storia recente, terribile e ancora non completamente voltata: la guerra contro l'Iraq. L'atmosfera di questo brano è commovente e molto "impressionistica": è il frutto di una reazione immediata alle notizie che provenivano da Baghdad?

«La canzone è in parte ispirata ad un articolo apparso su "The Guardian". Alfie si è identificata fortemente in questo brano, e ha voluto esprimere la necessità di qualcosa di innocente che si contrapponesse al rumore delle bombe. Così è nata l'idea della ninnananna per un bimbo iracheno, un piccolo bagliore di speranza contro l'orrore di una guerra paradossale e ingiustificabile, che è stata dichiarata nonostante in Iraq non ci fosse mai stato il benché minimo segno di ostilità nei confronti del mondo occidentale!».

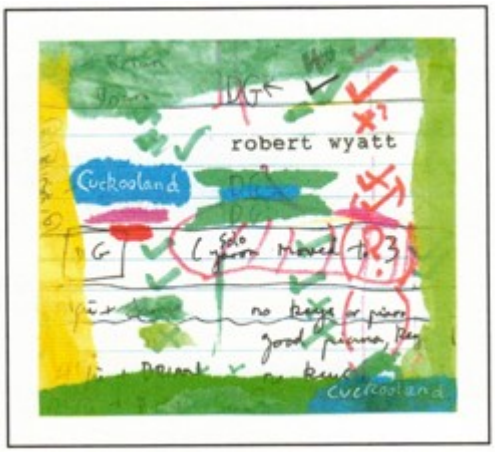
- Il tema del mondo arabo torna anche in "La Ahada Yalam", che punta l'attenzione sul conflitto palestinese-israeliano...

«Ho conosciuto questo brano del cantautore israeliano Nizar Zreik tramite un disco di sua moglie, Amal Murkus. Mi sono innamorato di questa canzone a tal punto da pensare di inserirla nell'album: unico ostacolo il fatto che la versione originale fosse in arabo, e per me cantare in questa lingua purtroppo è impossibile. Da questo, dunque, è nata l'idea di farne solo una versione strumentale, "traducendo" le parole in un nuovo arrangiamento. La cosa più bella legata a questo brano è stata la possibilità di eseguirne la musica insieme a due musicisti israeliani come Gilad Atzmon e Yaron Stavi, che hanno fatto proprio il significato di una canzone che inneggia alla pace in una terra martoriata come quella tra Palestina e Israele. La resa del brano mi ha soddisfatto a tal punto da farmi decidere di inserirlo in fondo alla scaletta, in modo che dopo queste note così malinconiche ma serene non ci fosse nient'altro».

- "Insensatez" è il tuo tributo ad Antonio Carlos Jobim, e forse è l'unica canzone d'amore "propriamente detta" di quest'album. Da cosa è nata la scelta di includere questo brano?

«Jobim è sempre stato uno dei miei autori

preferiti: la musica popolare brasiliana della sua epoca è stata una mia fissazione fin da quand'ero ragazzino, e credo mi abbia influenzato molto. "Insensatez" è un brano che ho sempre amato: mi intriga molto l'idea dell'"insensatezza d'amore" espressa dal cantante che si contrappone alla "sensatezza" di chi ascolta. Secondo me il testo di questa canzone trasmette una visione molto matura nei confronti dell'amore. La scelta di interpretare il brano di un autore così popolare potrebbe suonare strana a qualcuno ma per me l'unica cosa importante è fare i miei dischi nel miglior modo possibile, dando spazio a ciò che più mi emoziona...».



- Le canzoni incluse in "Cuckooland" appaiono meno strutturate rispetto a "Shleep" e potrebbero suggerire un parziale ritorno alle atmosfere di "Rock Bottom ". L'ispirazione jazz è presente in quasi tutte le tracce, mentre i suoni morbidi della bossanova e di certa elettronica appaiono di tanto in tanto. Cosa puoi dirmi dei tuoi ascolti recenti? Cosa apprezzi in particolare nella musica di oggi?

«Apprezzo molto la musica di oggi, anche se devo dire che le mie influenze odierne sono più un frutto del caso che di una vera intenzione. Mi è piaciuto molto, ad esempio, poter cantare nel disco della "vostra" Cristina Dona, così come mi ha fatto piacere che una band come i Gorky's Zygotic Mynci - che apprezzo molto - abbia interpretato alcuni miei brani. Mi piace molto, poi, il nuovo pop "nero" inglese, che secondo me negli ultimi anni è riuscito a diversificarsi molto da quello americano. In realtà, però, nella maggior parte del mio tempo libero preferisco ascoltare i vecchi dischi jazz della mia collezione, che riescono a riportarmi ad un periodo storico - quello degli anni '50 e '60 - al quale sono molto legato. Nei dischi di John Coltrane di quell'epoca, ad esempio, c'è un oceano di idee: ammiro immensamente l'"incertezza" e l'incompiutezza di quelle improvvisazioni *free*, che per me rasentano la perfezione! Con ciò non voglio però dire che nella musica di oggi non ci siano più lo spirito di avventura e di ricerca di un tempo: è solo che il mio modo di vedere e di vivere la musica è necessariamente legato a un'epoca che pian piano si sta allontanando...».

- La durata totale di "Cuckooland" supera i 75 minuti ma l'album è diviso in due parti separate, che ricordano per certi aspetti la suddivisione in due movimenti di "Ruth Is Stranger Than Richard". C'è una particolare ragione per questa scelta?

«A registrazioni concluse ho pensato che il materiale inciso fosse troppo per un solo disco. Per un attimo ho pensato di realizzare un doppio album ma poi ho creduto fosse più saggio inserire una "pausa" tra la prima e la seconda parte del disco. In questo modo è come se l'ascoltatore avesse davanti due dischi anziché uno: il mio invito, infatti, è quello di iniziare l'ascolto indifferentemente dal primo oppure dal nono brano. E' anche per questo motivo, e per questa "indecisione d'ascolto", che ho deciso di intitolare le due partì "Neither Here..." e "...Nor There" (*ovvero "Né qui... " e "...Né lì". Ndr*)».

- Per concludere, rimane il grande desiderio di rivederti ancora su un palcoscenico in Italia...

«Mi spiace ma credo sarà impossibile. Io ho una terribile paura del palcoscenico: non riesco proprio più ad esibirmi davanti a un pubblico. Ai tempi di "Shleep" ho provato a tornare alle esibizioni live ma non mi sono trovato granché a mio agio: mi spiace molto ma per ora dovrete accontentarvi dei miei dischi e delle mie canzoni registrate...».

The End Of An Bar (Cbs, 1970). RR

L'inizio di tutto. Ma anche, per certi aspetti, l'epitaffio del Canterbury Sound "classico" (le esperienze Soft Madrine e Matching Mole sono solo lontane parenti di questo lp) che, lasciandosi in parte alle spalle le coloriture jazz e prog, cede il passo a qualcosa di ancor più smaccatamente avanguardistico. Un disco dalla fruizione ostica, largamente incompreso e sicuramente controverso, che presenta il Wyatt solista come uno dei più originali sperimentatori dei primi Seventies.

Rock Bottom (Virgin, 1974). RRRRR

"Rock Bottom" è il risultato di una parabola discendente e di una ascendente. In una maledetta notte del 1973, infatti, Wyatt vola giù da un balcone nel bel mezzo di un party psichedelico: la frattura della colonna vertebrale lo costringerà per tutta la vita su una sedia a rotelle. Ma, quando tutto sembrava perduto, il destino decide di "metterci una pezza" e Wyatt, aiutato dalle amorevoli cure della moglie Alfreda Benge e dalla sincera amicizia di un gruppo di compagni di strada vecchi e nuovi (Fred Frith, Hugh Hopper, Ivor Cutler, Richard Sinclair, Mongezi Feza, Gary Windo, Laurie Allan e il giovane Mike Oldfield), nel giro di pochi mesi è in grado di dare alle stampe uno dei lavori più profondi e sofferti dell'intero cantautorato anni '70. Ed è proprio pescando nel "fondo del rock" che Wyatt ritrova sé stesso: ritrova la voglia di vivere, la forza di esibirsi dal vivo (memorabile il suo concerto "solo" al Drury Lane Theatre) e soprattutto una capacità compositiva di rara suggestione, capace di fondere gli sperimentalismi degli esordi con un nuovo, commovente *mood* melodico dettato da mesi passati nel dolore più buio. Estremamente coeso e impossibile da isolare in momenti distinti, l'album è un viaggio surreale e metaforico nelle profondità dell'animo umano, un'incursione subacquea nei sentimenti più interiori e personali che, come in un racconto filmico, vengono fuori uno ad uno lasciando nell'ascoltatore una strana sensazione subliminare. La magia di episodi come l'ammaliante "Sea Song", la seducente "A Last Straw" e il singolare chiasmo che racchiude le sognanti "Little Red Riding Hood Hit The Road", 'Alifib", "Alife" e "Little Red Robin Hood Hit The Road", infatti, non si può descrivere con semplici parole.

Ruth Is Stranger Than Richard (Virgin, 1975). RRRR

Continuazione a tutti gli effetti di "Rock Bottom" (molti brani appartengono alle *sessions* del disco precedente), "Ruth Is Stranger Than Richard" non riesce forse a ripetere la magia del suo stupendo predecessore ma ammalia spesso e volentieri. Suddiviso in due movimenti ("Richard" e "Ruth"), l'album si dipana su trame maggiormente *jazz-orinented* e rag-giunge probabilmente il suo culmine nell'oscura "5 Black Notes And 1 White Note" (rilettura della "Barcarola" di Offenbach) e nella resa di "Song For Che" di Charlie Haden.

Nothing Can Stop Us (Rough Trade, 1981). RRR

Raccolta di singoli usciti negli anni precedenti, "Nothing Can Stop Us" racchiude covers eclettiche ed originali (si va dallo standard di Billie Holiday "Strange Fruit" ai canti politici "Caimanera" e "Bandiera Rossa", da "Arauco" di Violeta Parra a "At Last I'm Free" degli Chic), toccando il momento più memorabile in "Shipbuilding" di Elvis Costello, commovente ballata sulla guerra delle Falkland, aggiunta nella seconda stampa del disco. Molto bello anche l'unico brano a firma Wyatt, "Born Again Cretin".

Old Rottenhat (Rough Trade, 1985). RRR

Primo album in studio dopo ben dieci anni, "Old Rottenhat" calca pesantemente la mano sul tema politico e ricorda al mondo l'esistenza di guerre nascoste ("East Timor"), i pericoli dell'imperialismo e dei media ("The United States Of Amnesia", "The British Road", "Mass Medium") e così via. L'album, seppur discontinuo, apre una seconda fase nella carriera di Wyatt, caratterizzata da un maggior ricorso al formato-canzone e da atmosfere sempre più intimistiche e malinconiche.

Dondestan (Rough Trade, 1991). RRR

Concepito in coppia con la moglie Alfreda Benge (che in quest'album è l'autrice di quasi tutti i testi), "Dondestan" abbandona parzialmente la tematica politica (che rimane comunque protagonista in "Left On Man", "Lisp Service" e "New Information Order"), preferendo planare su territori lirici e sonori più astratti e sognanti (indimenticabili le atmosfere sospese di "The Sight Of The Wind" e "Catholic Architecture") che richiamano in parte "Rock Bottom".

Shleep (Hannibal / Rykodisc, 1997). RRRRR

L'album della definitiva "scoperta" di Wyatt arriva solo nel 1997, grazie alla Rykodisc che rilancia in grande stile la carriera del musicista inglese. Accompagnato da un cast di stelle

(Brian Eno, Paul Weller, Evan Parker, Phil Manzanera...), Wyatt fa il suo ritorno con un saggio d'eleganza d'altri tempi: scintillante negli arrangiamenti, geniale nelle melodie, "Shleep" è una parata di classici. Impossibile non citare "Heaps Of Sheeps", "Free Will And Testament", "A Sunday In Madrid" e la meravigliosa "Maryan". Uno dei dischi fondamentali degli anni '90.

Cuckooland (Hannibal / Rykodisc, 2003). V. recensione a pag. 45.

RM

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

L'uomo che sussurrava ai cavalli - Blow Up - N°65 - Ottobre 2003

L'UOMO CHE SUSSURRAVA AI CAVALLI di Bizarre



Esce "Cuckooland", nuovo album di Robert Wyatt. La nostra intervista.

Sei anni sono passati dall'ultimo CD di Robert Wyatt, "Shleep", del '97. Chi lo conosce è abituato a queste lunghe attese, ma vale ne sempre la pena: l'eccellenza con Wyatt è, oseremmo dire, consuetudine. E se il suo stile rimane inconfondibile e inimitabile (ancorché fonte di ispirazione per decine di band attuali, Radiohead in primis), di volta in volta piccole variazioni sul tema mostrano il corpus di un'opera mutare impercettibilmente, rimanendo stilisticamente unica e praticamente senza termini di paragone. "Shleep" era ricco e articolato, "Cuckooland" è più lineare e composto, forse perfino *orecchiabile*. Robert Wyatt, invece, è sempre uguale a se stesso: un uomo che si crede semplice e che traspira profonda umiltà, mentre invece risulta, dopo un'ora di conversazione, persona colta, vivace e di rara intelligenza. Sta a voi giudicare...

Allora Robert... era un bel po' di tempo che non facevi musica...

Beh, non è stato un tempo molto lungo dal punto di vista geologico! Per me è già sorprendente che sia mai riuscito a finire dei dischi, da sempre. Quando ne finisco uno, ogni volta penso, 'ci siamo, il serbatoio ormai è vuoto'... alla fine ne viene poi fuori un altro, ma non è una cosa che posso controllare. Per contro, quello che mi ha sempre sorpreso negli artisti che amo, è che per praticare la loro arte riescono sempre a creare ancor prima uno 'spazio', nelle loro vite e nelle loro menti, in cui fanno piazza pulita per potersi esprimere. Questa cosa per me è sempre stata estremamente difficile. La vita è già così complicata, che riuscire a ritagliarsi uno spazio di questo genere è di per sé estremamente arduo. Ogni volta che succede, colgo l'occasione al volo; non sono pigro...

Forse però gli artisti hanno anche la grande fortuna di fare quello a cui aspirano maggiormente, mentre moltissime persone sono frustrate per essere obbligate a

fare un lavoro ordinario quando magari vorrebbero dipingere o scrivere poesie...

Beh, per quanto riguarda le aspirazioni... se ci fosse un lavoro in cui potessi ubriacarmi parecchio, ascoltare vecchi dischi tutto il giorno e magari riuscire anche a farmi pagare... ecco, questa è la mia segreta aspirazione! *(ride di gusto, ndr)* Comunque ci sono due motivi importanti per fare dischi, che la rendono una cosa divertente. Il primo sono le idee: tutti ne hanno, devono uscire in qualche modo! E succede nei momenti più impensati, nel cuore della notte. E questo è divertente. Il secondo è più difficile da spiegare... è come scalare una montagna. Ti può piacere, può essere una tua passione, ma fondamentalmente è una cosa difficile, faticosa. È un po' un piacere masochistico, credo. E dopo la scalata più impegnativa dev'esserci un punto in cui improvvisamente tutto diventa più facile, immagino. Per la musica è la stessa cosa: nelle ultime due settimane di lavoro, quando si mixa il disco con i tecnici, è già tutto lì: si taglia, si fa editing, si fa ordine, ma il corpo del lavoro c'è, e si vede, si tocca, si *sente*. A quel momento è facile, e la soddisfazione è grande; ma prima è una scalata, è un lavoraccio.


Esce "Cuckooland", nuovo album di Robert Wyatt. La nostra intervista.

l'uomo che sussurrava ai cavalli

Prima hai parlato di vecchi dischi... cosa intendi per 'vecchi'? anche "Rock Bottom" ormai è un vecchio disco, no?

Non per me... non in termini di tempo geologico! *(ride ancora, ndr)* Per me è un disco molto recente. Credo che la maggioranza delle persone ami soprattutto i dischi che ha scoperto quando ha guardato per la prima volta oltre le mura di casa... qualunque fosse in quel periodo la musica, l'arte e la cultura; è completamente soggettivo. Per me, la giovinezza è stata negli anni '50. Andavo a scuola e la scuola era orribile; e più vivi una realtà orribile più hai bisogno di un'alternativa valida per staccartene. Ascoltavo la musica degli anni '50, Elvis, così come i dischi di avanguardia e di musica classica di mio padre, quelli jazz di mio fratello, o il pop di Eddie Cochran che sentivo nei caffè dove andavi per guardare le ragazze - perché tanto non avevo idea di cosa *dire* alla ragazze... Per farti un esempio: inizialmente ho sentito Omette Coleman perché era *nuovo;* adesso, ascolto esattamente lo stesso disco perché è *vecchio*.

Beh, credo che succeda un po' a tutti... ed è difficile dire se la qualità media della musica sia effettivamente calata o se banalmente è quello che si percepisce invecchiando...

La verità è una cosa molto soggettiva, no? Se ti innamori di una persona, quella è certamente una cosa vera, ma non significa che *tutti* se ne debbano innamorare...

La verità è una cosa molto soggettiva, no? Se ti innamori di una persona, quella è certamente una cosa vera, ma non significa che tutti se ne debbano innamorare... Bene, passiamo allora a qualcosa di sicuramente nuovo, "Cuckooland". Parliamo di alcune canzoni cercando lo spunto per allargare il discorso... ad esempio, *Just A Bit* parla di religione ma quello che mi incuriosisce è questa dedica a Richard Dawkins...

Dawkins *(studioso e scrittore inglese contemporaneo, che ha scritto numerosi testi di divulgazione scientifica, ndr)* è stato attaccato ultimamente in Inghilterra da alcuni gruppi religiosi, anche di sinistra, per aver ribadito più volte quanto la scienza sia molto *romantica*. Ad esempio pensa che l'astrologia, che ha sempre cercato una congiunzione della scienza con il mondo dell'irrazionale, non sia più necessaria: è sufficiente l'astronomia, perché porta con sé un livello di mistero e di magia altrettanto profondo. Così Dawkins sostiene che l'accusa che gli viene mossa, quella di sminuire la figura di Dio e del credo religioso, non abbia senso: il mistero della fede è insito nel mondo reale, e nelle leggi scientifiche. Personalmente sono molto interessato a questo punto di vista, perché credo che la magia della realtà sia superiore a qualsiasi credenza religiosa. Anch'io amo la magia e la ricerco costantemente, non mi piace che qualcuno me lo voglia impedire. Più in generale, l'origine di *Just A Bit* è stata lunga e travagliata. All'inizio voleva essere soltanto una canzone polemica, ma ormai sono stufo di usare la musica solo in quel modo - anche se l'ho fatto io stesso in passato; al contrario una canzone ti deve dare nutrimento spirituale, pace mentale... La canzone era nata dalla constatazione che tutti gli omicidi di massa, oggi, sono giustificati dalla religione. Ormai si usa Dio come scusa per commettere i più atroci delitti, e quando un uomo politico si proclama cristiano (Bush l'aveva fatto) inevitabilmente finisce con l'ordinare di uccidere altri uomini. Per cui il testo originale era molto più crudo e diretto, aveva strofe del tipo "Tutte le religioni sono completamente assurde", eccetera. Poi ho pensato che non potevo scrivere cose del genere, così estremistiche; mia nuora è cattolica, cosa avrebbe pensato? Ah, ah, ah!... e quindi la canzone si è stemperata, e ne ho approfittato per introdurre le mie idee sulla magia.

Segue *Old Europe*, con questa bellissima atmosfera che rimanda al jazz degli anni '50... e al periodo magico della Parigi esistenzialista di quei tempi.

Musicalmente la canzone è nata dall'immagine di un vecchio film francese in bianco e nero che mio padre amava molto. Non avevo testi, per cui ho chiesto ad Alfie di darmi una mano. Lei conosce molto bene i miei gusti, molti li condividiamo, ma sa essere più astratta di me nella scrittura. E la sua scelta è caduta in quel periodo storico in cui l'Europa, e la Francia in particolare, era particolarmente ricettiva, e reciprocamente generosa, nei confronti della cultura afroamericana. Credo che mai come in quel momento lo scambio sia stato significativo tra queste due culture, in ogni caso molto di più rispetto alla caricatura della vecchia New York.

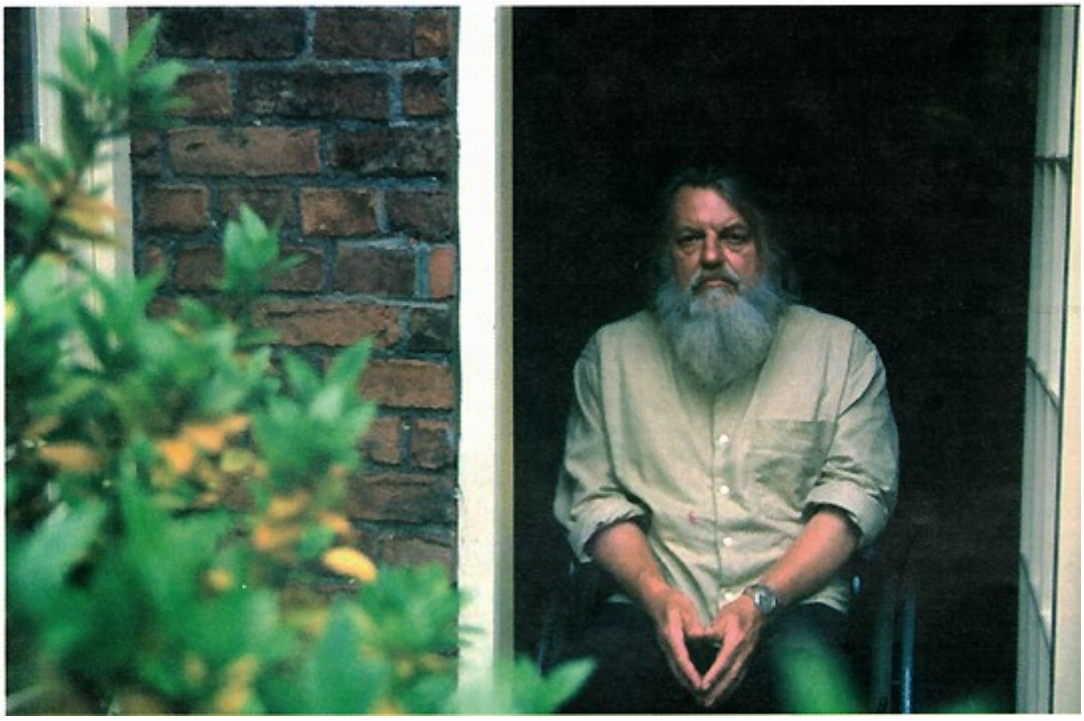
Ma anche allora c'era questa perenne contrapposizione tra persone che rivendicavano libertà d'espressione e altre che la volevano reprimere... e sarà successo lo stesso, immagino, nei primi concerti dei Soft Machine negli anni '60. Perché questo eterno conflitto?

Forse è un fatto semplicemente naturale e biologico, dopo tutto. Anche nel mondo degli animali, i vecchi maschi del gregge temono e osteggiano i maschi giovani, probabilmente perché sono coscienti della loro debolezza e mortalità.

Sì, ma a volte sono gli stessi giovani a fare opposizione, a mostrarsi più conservatori di un settantenne...

Oh, certo! Ma prendi questo esempio, Mike Zwerin, a cui è dedicata *Old Europe*. Mike è un musicista jazz newyorkese molto bravo, ha suonato anche con Miles Davis nei tardi anni '40, in "Birth Of The Cool" - quando il termine *cool*, lo dico ad uso dei giovani d'oggi, nacque per la prima volta! Ad ogni modo, a metà degli anni '60 Zwerin venne a vivere in Europa, perché era un uomo di cultura e cercava un posto più ricettivo per esprimersi. All'epoca scriveva di jazz per una rivista, e quando ci vide suonare, pur senza sapere esattamente cosa facevamo, fu uno dei primi ad accorgersi che era qualcosa di originale, di fresco. Avevamo evidentemente ascoltato jazz, ma non suonavamo jazz; idem per il rock, idem per il rhythm and blues. All'epoca Mike non era più giovane, ma divenne per i Soft Machine una sorta di padre adottivo, un bravo insegnante, e da allora siamo grandi amici.
Certamente chi è vecchio e ha paura di morire si sente minacciato da tutto e tutti, non solo

dalle novità. In certi club per soli uomini sono terrorizzati dall'idea di ammettervi le donne, ma è ovvio che il loro problema è un'insicurezza di fondo, solo chi si sente sicuro di ciò che fa accetta serenamente il fatto di dover morire. E al contrario oggi mi sembra che ci sia nel mondo una certa ricettività; conosco alcuni giovani, persino più giovani di mio figlio, che trovo estremamente generosi e aperti a osservare quello che succede.



E quale può essere allora la percezione della tua musica presso un pubblico giovane? In altre parole, se ammettiamo che agli inizi della tua carriera tu potessi essere considerato un'avanguardia, adesso pensi di esserlo ancora? Oppure sei diventato una della tante espressioni della *popular musici?*

Beh... ma che significa *Avanguardia! (altro scoppio di risate, ndr)* II problema è nella natura della parola. Capisco la domanda, che è più di natura sociologica, ma mi sento fortunato perché come musicista non devo preoccuparmi della risposta! Potremmo scriverci sopra un libro... ma credo che ci sia una sorta di assunto morale alla base della questione. Dalla metà del 19° secolo c'è stata una sorta di ammissione secondo cui il 'nuovo', il moderno, era meglio del passato. Il che in un certo senso è vero, ma a un certo punto ci si è accorti che il nuovo per esistere doveva distruggere qualcosa di vecchio, il che non sempre era positivo. Questa particolare 'crociata morale del nuovo' è sempre stata contraddittoria: ad esempio ad inizio secolo si traduceva, sia per il regime fascista che per quello comunista, nell'avere più fabbriche, nell'aumentare la produzione industriale. Il vantaggio di questa rivoluzione è che oggi abbiamo i cd, gli svantaggi sono conosciuti a tutti. La parola 'avanguardia' contiene la stessa contraddizione... non ne dico di più perché non ne avremmo il tempo!...

Ma praticamente, per tornare a questioni più vicine a noi, secondo te "Cuckooland" oggi è più accessibile al pubblico di quanto non lo fosse l'esordio dei Matching Mole trent'anni fa?

Non saprei proprio... nella mia collezione di dischi non faccio molta distinzione tra cose più o meno accessibili. Da bambino non avevo difficoltà ad ascoltare, per esempio, Stravinski; anche il jazz era facile da sentire, almeno fino al be bop e a Charlie Parker. Poi dovevi fare attenzione a cosa succedeva, altrimenti poteva sembrare uno sciame d'api in una bottiglia... anche se, una volta fatto lo sforzo, era una meraviglia. Sui miei dischi è ancora più difficile essere obiettivo...

Ci sono però nomi molto popolari, come David Gilmour, che fa un assolo riconoscibilissimo su *Forest*...

David è un altro esempio di quello che significa per me fare musica. Dimenticando il concetto di avanguardia di cui abbiamo parlato prima, il mio obiettivo adesso è, più che trovare nuovi linguaggi per esprimermi, raccogliere musicisti che normalmente non si frequenterebbero, per lavorare su un progetto comune che da soli non farebbero. E così in qualche modo il contributo particolare di ciascuno si chiarisce, e diventa efficace. Non importa se non è un nome molto conosciuto, come Yaron Stavi che suona il basso, o se al contrario è molto famoso come David Gilmour. Perché David, anche se è coinvolto in fantastici megaprogetti, prima di tutto rimane un uomo gradevolissimo e un ottimo chitarrista. Mi piace molto il modo con cui suona, perché le sue note sono chiare e pulite, e non nascondono il resto della musica, è trasparente come un cristallo...

Magari per lui suonare in un altro contesto è anche un'occasione di cambiare stile, rispetto alle prove un po' scadenti del suo recente passato...

Di questo non ne so nulla, non mi interessa. Per me quel che conta è riuscire a suonare con persone che apprezzo dal punto di vista umano, ancor più che professionale. Ai vecchi tempi suonavo con persone con cui non andavo particolarmente d'accordo, ma che dovevo frequentare perché erano i migliori sassofonisti, i migliori bassisti, eccetera. Ora sono stufo di questo metodo, ho un approccio completamente diverso, voglio persone che stimo e che apprezzo e voglio fare i miei dischi con loro. Nel caso di David, poi, è stato ancora diverso, perché l'ho rincontrato casualmente un paio d'anni fa e fu lui a darmi la sua disponibilità per fare qualcosa insieme. Quando mi è sembrato che potesse dare un contributo su *Forest*, è stato molto timido, si è portato il nastro a casa, l'ha studiato, ha fatto la sua proposta con molta cautela... e i suoi fans magari ora non apprezzeranno il fatto che ho lasciato la mia voce sulla sua chitarra!

E poi tra i vari contributi esterni c'è quello di Karen Mantler *(figlia di Mike Mantler e Carla Bley, ndr)*, che ha un valore particolare, vero?

Sono state le prime canzoni registrate per l'album. In passato avevo lavorato con Carla, la madre di Karen, ma quest'ultima quando era giovane era una punk, non sembrava affatto orientata verso il tipo di musica che facevo io; mentre invece ha sviluppato un forte interesse per il jazz negli ultimi tempi. Non solo ha due genitori che sono maestri eccezionali, ma su certe cose abbiamo un feeling incredibile... certe volte, suonando l'armonica, sceglieva esattamente le note che avrei scelto io per la tromba! E mi piace molto anche l'idea del duetto, un uomo e una donna che cantano, è carino, no? Specialmente perché la mia voce ora è limitata, non ha più l'estensione di una volta...

Ci sono alcune canzoni del disco, penso a *Lullaby For Hamza* o *Foreign Accents,* che rimandano al concetto di quanto l'uomo possa essere malvagio...

Sì. E quando tocchi questi temi puoi farlo in genere in due modi diversi. Il primo è scrivere in modo molto arrabbiato ed esplicito. Il secondo è usare una modalità più astratta, quella che infatti uso in *Foreign Accents*, adatta a mostrare più solidarietà con le vittime della crudeltà che non a fare un atto di accusa contro chi è stato crudele - forse ne dovrei citare troppi!... E poi è importante, per mostrarsi davvero vicino alle vittime, fare nomi precisi, invece di rimanere vaghi e generali. È un tema sicuramente classico, niente da dire. Per quanto riguarda *Lullaby For Hamza*, i testi sono di Alfie, e rimandano al fatto che mentre tutti sono concentrati sull'avvenimento della guerra ci sono persone che invece pensano a continuare la vita, dall'altra parte. Anche in questo caso però c'è un lavoro di astrazione, di metaforizzazione, che ormai è quello che mi è più congeniale.

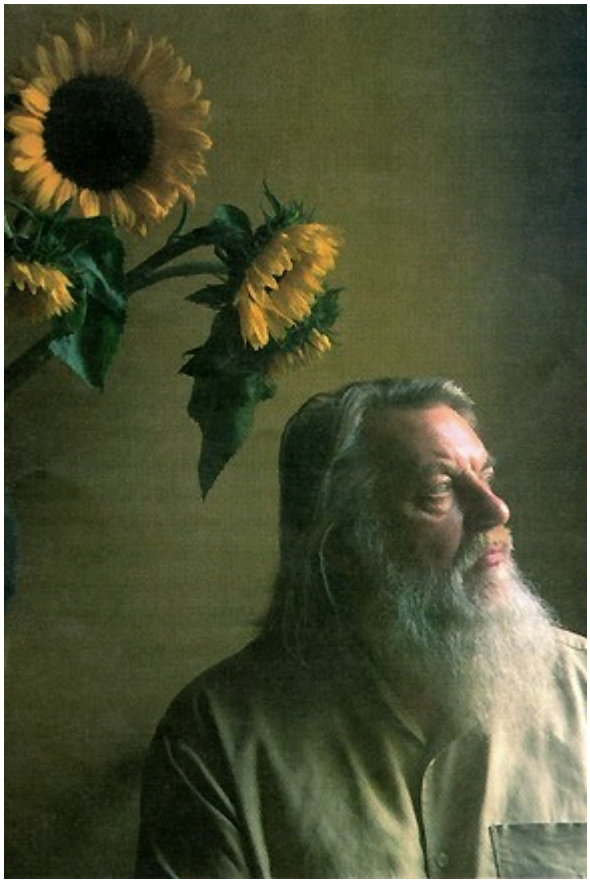
Tra l'altro il contributo di Alfreda è stato molto importante in questo disco, no?

È cruciale. Già in "Dondestan" e "Shleep" era stato importante, ma in questo caso, per la prima volta, il disco non sarebbe esistito senza il supporto di Alfie. Il testo di *Lullaby* era diventato un problema, è grazie a lei che lo abbiamo risolto. Ma ha anche idee sul piano musicale: per esempio in *Forest* c'è una piccola melodia country, è roba sua, cosi come la lieve citazione del *Bolero* di Ravel in *Lullaby For Hamza*. E poi, Alfie è infinitamente importante perché è la prima a guidarmi, a dirmi quando serve: "Attento Robert, stai stonando!..." *(ancora risate, ndr)*

Verso la fine del disco, le ultime due canzoni in particolare, le cose si complicano

un po'... sembrano essere canzoni più difficili rispetto al resto dell'album.

Sì, è vero, ho pensato che un ascoltatore che riesce a reggere fino a quel punto poteva permettersi di andare anche un poco oltre... sicuramente *Brian The Fox* è il momento più autoindulgente, per me: tastiere infinite, sequenza di accordi semplici, io che suono la tromba liberamente, divertendomi... volevo 5 minuti di libertà, diciamo. Per *La Ahada Yalam* mi spiace non averla potuta cantare in arabo, ma anche se in passato ho usato altre lingue l'arabo mi causa problemi... quindi mi sono appoggiato su Gilad Atzmon, il clarinettista, per avere un contributo significativo.



In generale, dal punto di vista musicale, c'è un riferimento particolare per "Cuckooland"? A me sembra che abbia parecchie somiglianze con "Old Rottenhat"...

Non ci avevo pensato... È difficile per me dare questo tipo di giudizio, a me sembra piuttosto di fare ogni volta lo stesso disco. È come se avessi un giardino, che ogni volta cerco di curare al meglio, tagliando le piante che non danno fiori e magari scoprendone di nuove, nascoste, che non erano state ben valorizzate prima...

E rispetto al fatto di suonare, hai cambiato attitudine? Perché in un certo senso si ha l'impressione che ci prendi molto più gusto di un tempo...

È verissimo, negli ultimi tempi ho davvero riscoperto il piacere fisico che può dare il fatto di suonare uno strumento, ed è dovuto a due motivi. Il primo è che abbiamo cambiato casa, e che prima non suonavo tanto perché ero in un piccolo appartamento e disturbavo i vicini. Adesso siamo in una grande casa, ho tutto lo spazio che serve, e tutta la libertà di cui avevo bisogno. Il secondo motivo è che alcuni anni fa avevo pochissimi soldi, e quindi per fare musica non potevo permettermi di pagare i musicisti... ho imparato per forza a fare da solo, e ora con lo spazio e la disponibilità in più per me suonare è davvero un piacere quasi animalesco. Anche nelle interazioni con gli altri: abitiamo tutti vicini, siamo affiatati, il fatto di incontrarci è importante anche come evento sociale.

Robert, hai vissuto 40 anni di musica, sei a due anni dai 60... come hai visto cambiare le cose in tutto questo tempo, c'è una maggiore ingerenza degli aspetti commerciali?

C'è sempre un problema con le istituzioni, per quanto riguarda gli aspetti commerciali di un'attività, ma non credo che siano più specifici al mondo della musica. È chiaro che le potenze militari e industriali controllano anche la distribuzione di prodotti culturali, e questo è molto triste. Vorrei che avessero le stesse possibilità i musicisti di strada del Perù o dell'Angola o dell'Italia o della Russia... è assurdo che lo dica io, che vengo dall'Inghilterra che ha l'egemonia in questo campo. Però, parlare sempre solo di musica o di calcio per dipingere il potere commerciale è un po' troppo facile, è caricaturale. Non sono contro i soldi, non sono contro il fatto di diventare ricchi; sono contro la diseguaglianza nella distribuzione delle risorse. Ora, detto da me, un vecchio con la barba, la cosa può sembrare un po' patetica, forse? Eppure mi ricordo perché ho iniziato tutto questo, ricordo che ero eccitato dal sentire pop music in un caffè dove c'erano delle ragazze. Quindi non me la prendo con i giovani che si avvicinano a questo mondo, e neanche con le persone che lavorano nell'industria discografica. Siamo tutti, in realtà, parte di questo sistema deviato. Non è colpa della pop music, è il meccanismo capitalista che andrebbe rivisto...

E cosa può fare un individuo, secondo te, per combattere l'assurdità di questo mondo?

Puoi sempre fare qualcosa. In tutti i campi. Per esempio, vista la situazione generale in Inghilterra e in tutto il mondo occidentale, stiamo assistendo a una migrazione di massa come forse mai prima. Ci sono pro e contro per la cosa, e senz'altro tra gli svantaggi c'è un aumento del razzismo nei confronti degli immigrati. Cosa si può fare? Cambiare il mondo no, non è possibile. Ma qualcosa sì: per esempio, c'è una nostra amica che ha creato un'organizzazione caritatevole, per aiutare gli immigrati rumeni in Inghilterra. Fornisce supporto alle famiglie, gestisce le difficoltà, caso per caso, a volte ci riesce e a volte no. Ma almeno esiste la possibilità, per alcune persone, di avere un sostegno e di riuscire nella loro impresa. C'è sempre qualcosa, nel tuo piccolo, che puoi fare.

Da parte tua, ti consideri ancora un comunista, anche se il termine è così fuori moda?

Sicuramente. Il Papa si considera ancora cattolico, dopo tutte le cazzate che hanno fatto, no? Ah ah! Quindi credo di avere anch'io ancora il diritto di restare fedele alle mie vecchie fisse...

Parlami ancora del tuo punto di vista sul pop... cosa ne pensi delle canzonette che si sentono alla radio? Ti piacciono?

Rispetto molto la pop music. Prima di tutto mi ha dato le basi per la mia professione; in senso lato gli interpreti pop di oggi sono l'equivalente dei musicisti folk di un tempo. E poi hanno un compito molto importante: quello di creare un... *(esita alla ricerca della parola giusta, ndr)* contesto, ecco, per favorire gli incontri tra giovani di sesso opposto. Ammettendo ciò, per giudicare il pop non puoi applicare altri criteri di giudizio se non "Funziona o no?". A volte, il fatto che un poster in una camera da letto sia efficace o meno ha una funzione estremamente importante, in un certo senso il futuro della razza umana dipende da quello, non so se mi spiego!... *(esplode nuovamente a ridere di gusto, ndr)* Cosa c'è di più importante di questo??? Tuttavia, dopo l'adolescenza, essere ancora ossessionati dal pop - il che succede, per motivi commerciali - è una sorta di pedofilia culturale. Può essere molto controproducente; è giusto esigere il diritto di crescere. Non voglio essere egemonizzato dalla cultura pop, ma la rispetto nel modo più assoluto. E poi sono sicuro che chi ha l'intelligenza di fare ottime canzoni pop è anche in grado di crescere, e di fare cose più evolute e 'adulte'. Non voglio fare esempi, ma Cristina Dona, che conosco bene, lo dimostra pienamente; ha un po' il senso della dignità di Joni Mitchell. E poi ci sono tantissimi grandi del pop, da John Lennon a Stevie Wonder. Quando sento una canzone alla radio, non me la sento di giudicarla. Non ho un gusto, non sono io il destinatario di quella musica. Ma sono sicuro che ci sono cose di grandissimo valore.

Con l'avvento della tecnologia digitale, la possibilità di fare musica si è estesa a un numero illimitato di persone; il risultato è che siamo invasi da una quantità abnorme di musica registrata, c'è una confusione pazzesca...

Elvis Costello diceva una bella cosa a questo proposito, che quando vai in studio a registrare sei in un posto molto speciale, e devi fare molta attenzione a quel che fai, stai vivendo un momento privilegiato e sfruttarlo appieno... sono molto d'accordo con lui. È senz'altro irresponsabile fare più dischi di quelli strettamente necessari, io stesso avrei potuto farne molti di più, ma non penso che avrebbe migliorato la *qualità* di quello che facevo... perché andare oltre a quello strettamente necessario? Forse per i più giovani è un'opportunità in più, può darsi... ma bisogna fare attenzione, anche per tutti gli altri prodotti l'offerta è in eccedenza, non solo per i dischi... di nuovo, non c'è una reale particolarità per la musica!

E riguardo all'esplosione dell'elettronica degli anni '90: come l'hai percepita?

È una buona cosa, specialmente per i club, che questa musica sia diventata così importante... Personalmente, sono certo che la gente questo può capirlo, non l'ho particolarmente assorbita: i paraplegici non fanno molto clubbing! *(si sbellica dalle risate, ndr)* In generale, non mi sento obbligato ad andare alla ricerca della musica, è lei che mi arriva in testa, da non so dove, e a cerco di assimilarla al meglio. Non sempre sono cosciente di questo processo. E poi ho anche uno spirito contraddittorio, ad esempio: c'è questa nuova musica brasiliana, che incorpora anche beat elettronici e nuovi suoni, che è davvero bellissima. Ma essendo anch'io interessato alla musica brasiliana, preferisco andare a riscoprire la vecchia musica di quel genere, ad apprezzare solo le armonie, con ancor meno percussioni che nella bossa nova. E questo, questa ricerca della bellezza, è una cosa che mi sento sempre di fare.

Previous article

Next article

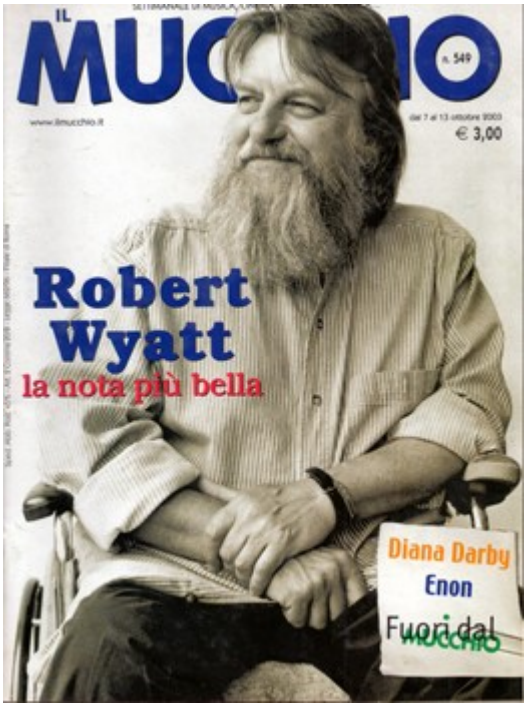
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

La nota più bella - Robert Wyatt - Il Mucchio - N. 549 - dal 7 al 13 ottobre 2003



> zoom

Robert Wyatt la nota più bella

L'incontro del sottoscritto con Robert Wyatt - il primo da artista a giornalista, il seconde da artista a fan - avviene nel giardino dell'hotel Les Meridiens di Torino, attiguo all'ex complesso industriale del Lingotto presse il quale il Nostro, nel 1997 e 1998, è stato ospite dell'ormai defunto Salone della Musica. Nel primo caso Wyatt presentava al pubblico il suo ultimo album *Shleep*, appena uscito, un'opera splendida che lo aveva fatto conoscere a una nuova generazione di appassionati di musica senza schemi, curiosi di capire cosa ci facessero personaggi agli antipodi come Paul Weller e Brian Eno nel disco di questo gentile signore dalla lunga barba bianca e dagli occhi sorridenti.

Nella seconda occasione, Wyatt ringraziava commosso gli artisti italiani coinvolti dal Consorzio Suonatori Indipendenti nel progetto di un album tributo in suo onore, *The Different You*. Questa volta, il motivo dell'incontro, riservato agli addetti ai lavori, è l'uscita di un nuovo disco, *Cuckooland* (n. 548). Inutile dire che si tratta ancora una volta di un'opera dalla vivacità commovente, che fuga i timori di chi, non sentendo più notizie, se non sporadiche (qualche cameo, la direzione artistica di una recente edizione del Meltdown Festival, alcuni brevi frammenti incisi per la colonna sonora del documentario *Le peuple migrateur*), temeva di non poter più sentire su disco quella voce. Una voce straordinariamente comunicativa, a tratti fragile e sul punto di rompersi, sempre dotata di grazia assoluta. Una forte impronta emotiva sposata a vie sonore che da sempre fuggono la banalità senza mai rifugiarsi in recinti di snobismo e tentazioni di *arte alta e difficile*.

Un percorso popolare e politico, militante e coerente, che ha sempre trovato il modo di esprimersi, dai Soft Machine, ai Matching Mole, alle collaborazioni e infine alla lunga carriera solista, attraverso un linguaggio impermeabile alle definizioni. In *Cuckooland* la particolarissima vena emerge attraverso brani diversi tra loro, confluenza di jazz e riferimenti etnici, blues, elettronica e melodie inclassificabili. Brani che possono contare sull'apporto della moglie Alfreda Benge, di Karen Mantler, autrice di tre brani, dei soliti Eno e Weller, di un David Gilmour intento a

rispolverare la sua vena più blues, del jazzista Gilad Atzmon e di molti altri ancora, un'umanità varia che celebra l'umanità di un grande artista. Ecco *Cuckooland* nelle parole di Robert.

di Alessandro Besselva Averame





Che tipo di luogo è *Cuckooland* del titolo?

È una cosa un po' folle. C'è una *Cockooland* nella mia testa, e poi c'è una *Cuckooland* che rappresenta il mondo nel ventesimo secolo. È stato un suggerimento di Alfie, c'è un riferimento al cuculo in una delle canzoni di cui ha scritto il testo, *Cuckoo Madame*. Tuttavia, la ragione principale per cui mi piace è che ha una lieve assonanza con *Alice In Wonderland*. Il Paese delle Meraviglie è, per l'appunto, meraviglioso, ma allo stesso tempo è strano, bizzarro. E pure un poco spaventoso.

***Shleep* è nato dopo un periodo difficile, nel quale hai avuto problemi di insonnia. In un certo senso quell'album celebrava la liberazione dalla condizione di disagio in cui ti eri venuto a trovare. C'è stato, questa volta, un motivo forte che ti ha convinto a tornare in studio per registrare?**

Sono sorpreso di essere ancora vivo in un nuovo secolo, è una cosa che mi ha preso completamente alla sprovvista. Proprio quando inizi ad abituarti al precedente, se lo portano via e ne iniziano un altro (*risata*, NdI). E così mi sono trovato a essere ancora una volta completamente innocente di fronte al mondo, come chiunque altro. Osservo quello che accade intorno a me, ma poi mi accorgo di essere ancora vivo, quindi devo rimboccarmi le maniche, devo riprendere a fare il mio lavoro. È una bella sorpresa scoprire di essere ancora in grado di farcela. Nel corso degli ultimi anni, a casa - solo ultimamente, da una decina d'anni all'incirca, ho tutti gli strumenti a portata di mano, piatti, tromba, piano - mi sono divertito a suonare tutto quello che avevo a disposizione, un divertimento che aveva a che fare soprattutto con l'atto fisico in sé, e in questo modo ho racimolato per strada qualche frammento di melodia. Mi sono molto semplicemente reso conto che nella mia vita c'era uno spazio nel quale potevo mettere insieme tutta quella roba. Dopo i primi tentativi il materiale era nel complesso troppo minimale, da un certo punto di vista incompleto, e perciò dovevo escogitare un modo efficace per risolvere il problema. Per prima cosa, mi sono detto, potevo interpretare delle canzoni che già esistevano e che non avevo mai suonato prima, un paio di canzoni piuttosto conosciute, ma anche alcuni brani di Karen Mantler, artista che fa parte di tutta una categoria di musicisti giovani e validi che scrivono brani al di là dei generi, mi viene in mente anche Cristina Donà. Le canzoni di Karen non appartengono né al rock né al jazz, ma sono decisamente buone. Lavorare con persone del genere rende giovani, non si è

trattato solamente di incontraria e suonarne le canzoni, ma di un vero e proprio processo di ringiovanimento. Avevo un po' di testi pronti per la musica composta fino a quel momento, le parole di *Just A Bit* ad esempio, ma siccome Alfie si è divertita parecchio a scrivere i testi nei miei due lavori precedenti, *Dondestan* e *Shleep*, ha contribuito anche questa volta con parecchio materiale. Mi conforta sapere che mentre io scrivevo le musiche lei mi forniva il materiale da elaborare con la voce, il suo contributo ha in un certo senso completato la parte mancante. A quel punto abbiamo pensato che ci fosse materiale a sufficienza per entrare in studio. Occorre aggiungere che Phil Manzanera mi ha offerto l'opportunità di utilizzare il suo nuovo studio di registrazione londinese. Sono stato praticamente il primo ad entrarci lo scorso anno, e ci sono tornato al principio di quest'anno. Ha un'ottima acustica, la vernice sui muri è ancora fresca. Phil, poi, è una ottima persona, ti rende facile il lavoro.

In *Shleep* c'erano alcuni esperimenti non esattamente melodici, come *The Duchess* e *Was A Friend*. Mi sembra che questa volta tu abbia privilegiato soluzioni canore più lineari.

Si, sono d'accordo, ma non è stata una mossa Intenzionale, non ho mai dei piani quando realizzo un disco. Tuttavia mi sembra di ricordare di aver letto da qualche parte una frase di Igor Stravinsky, magari un po' pretenziosa ma seconde me illuminante, che spiegava come fosse possibile imparare ogni cosa sulla musica, la sua architettura ad esempio, traendo da altri idiomi concetti come struttura, forma, matematica della composizione e così via, mentre l'unico elemento che appartiene esclusivamente alla musica è la linea melodica. Col tempo il mio interesse per l'argomento si è intensificato. È una qualità specifica della musica, e mi sono completamente immerso, se vuoi, in questa ricerca melodica. È una qualità che riesce a emergere nelle situazioni più disparate, nel coro dei tifosi sugli spalti di une stadio ad esempio. È una cosa speciale, e ci finisco dentro nello stesso modo in cui un'ape si lascia attirare dai fiori più colorati (*risata*, Ndl). Ah, vorrei aggiungere un'altra cosa, un'altra frase che mi ha molto impressionato quando l'ho letta. Sono state scritte lunghissime analisi sul contributo che ha dato Charlie Parker al sassofono, sulle soluzioni che utilizzava dal punto di vista armonico. Beh, c'è una citazione dello stesso Charlie Parker che dice: "Cerco semplicemente le note più belle". L'ho trovata una dichiarazione dolcissima e ho pensato, giusto no? È quello che sto facendo in questa fase della mia vita di musicista Cerco prima di tutto la nota più bella.





Una delle canzoni di *Cukooland*, *Foreign Accents*, è un omaggio assai particolare a chi ha perso la libertà a causa delle proprie idee, idee in contrasto con la logica militare della distruzione di massa. È un brano oserei dire minimale, che ripete come un *mantra* nomi di luoghi e persone. Come ti è uscita ?

Sono partito da un suono, avevo tirato fuori una specie di giro *boogie woogie* al piano che poco alla volta sembra essersi inspiegabilmente trasformato in una progressione alla Michael

Nyman. È come se Nyman si fosse impossessato di me mentre ci stavo lavorando (*risata*, Ndl), una evoluzione che ha sorpreso me per primo. A questo si è allacciato il percorso sonore che disegnavano le parole che ho utilizzato, parole che mi piacevano molto. Si è trattato di un percorso a ritroso, tutto è partito dal suono di queste parole, trasformatosi in musica. Del resto, la parola stessa è musica. Mi piace parlare, usare le parole, ma essenzialmente quello che ho scelto di fare è realizzare dischi, e quindi creare musica. Sul motivo che mi ha spinto a fare determinate scelte a livello di contenuto, ecco, credo che in un certo senso si tratti della versione aggiornata di un mio vecchio brano, *United States Of Amnesia*. Entrambe le canzoni affrontano l'ipocrisia di fondo della politica estera anglo-americana.

Hai chiuso l'album con una versione strumentale di un brano originariamente cantato in arabo, *La ahada yalam*. Azzardo un'interpretazione : non sono davvero rimaste più parole per descrivere la tragedia del Medio Oriente ?

La ragione per cui si trova alla fine del disco è precisamente quelle : è al di là delle parole. Inoltre c'è une ragione pratica dietro alla scelta di registrarla in quel modo. Non sono in grado di cantare in arabo, non riesco neppure ad avvicinarmi al fraseggio della cantante, al modo in cui articola le parole. È una cosa che mi è già successa, in *Ruth Is Stranger Than Richard*, quando abbiamo *Song For Che* di Charlie Haden, con Gorge Khan. Il suono nello specifico era quello di una sorta di fragile banda di strada latino-americana, e all'epoca pensai che non ci fosse nessun canto adatto ad accompagnarla, così la lasciai com'era. Ad un primo sguardo *La Ahada Yalam* sembra semplice, ma se la ascolti attentamente non lo è affatto. Gilad Atzmon, il sassofonista, pensava anche lui che si tratasse di un compito facile. Gli accordi di chitarra, ad esempio, potrebbero provenire da qualsiasi luogo del Mediterraneo, a un livello superficiale la struttura è semplice. Quando abbiamo iniziato a lavorarci, gli ho detto che non riuscivo a cantarla e gli ho chiesto se poteva suonarla per me. A questo punto devo aprire una parentesi su Gilad. Lui ha suonato moltissimo su questo disco, adattandosi di volta in volta alle esigenze del brano, mutando l'approccio per ogni canzone, lo stesso metodo che segue Annie Whitehead (*trombonista al lavoro su* Shleep e *su alcuni brani di* Cuckooland, Ndl), entrambi adattano la loro musica senza rinunciare comunque a dare una loro impronta. Gilad si chiede di che cosa può avere bisogno una determinata canzone, in che modo può essere utile, è molto bravo in questo. Trattandosi di un jazzista, l'operazione è molto veloce. Nel caso di *La ahada yalam* mi è particolarmente piaciuto il suo modo di suonare. La sua qualità più evidente è una intensa sincerità, che credo derivi dall'aver studiato musiche diversissime tra loro. La ragione per cui ha lasciato Israele ed è diventato cittadino inglese, nonostante sia molto orgoglioso della cultura ebraica, ne abbiamo discusso spesso, è che non voleva vivere in una cultura dominata da una sorta di narcisismo spirituale.



Prima che affrontassi questo giro di interviste in Europa, Alfie mi ha raccomandato di non mettere Gilad nei pasticci, e la cosa più divertente è che lui mi ha telefonato proprio prima che iniziassimo la promozione, perché sapeva che avrei avuto delle interviste con dei giornalisti israeliani, avvisandomi che essere associato a lui mi avrebbe messo nei guai laggiù! Comunque, in sintesi è accaduto qualcosa di simile al caso dei musicisti bianchi e neri che negli Stati Uniti lavoravano gomito a gomito molto prima che le persone comuni potessero farlo. lo penso che, per quanto triste, questa canzone rappresenti un piccolo momento utopico, un brano arabo suonato da un uomo che è stato nell'esercito israeliano e che poi se ne è andato, mandando al diavolo tutto, proprio perché non è un razzista, non è in grado di trovare quell'impulso in se stesso e quindi non può adottare l'attitudine di superiorità coloniale che gli viene richiesta, in particolare facendo parte di un esercito. Gli piace davvero la musica araba, e fa quello che fanno tutti i buoni artisti, celebra la diversità, non è spaventato dalle differenze, ha sufficiente fiducia in se stesso e nella sua arte per celebrare e abbracciare *l'altro* con la A maiuscola. È stato felice di provare la canzone insieme a Yaron, il contrabbassista della sua band. Quando ha iniziato a impararla ha fatto fatica, ha dovuto lottare, è stata l'unica occasione in cui l'ho visto faticare, mi ha detto che era più facile suonare Charlie Parker. Questo, come dicevo, a causa della melodia, che a prima vista sembra piuttosto monotona, mentre in realtà non è mai uguale a se stessa. Il risultato finale è stato splendido, si è messo lì a suonare e lo faceva così piano che nella stanza si riusciva a malapena a sentirlo. Si sentiva solamente nel microfono, in pratica *respirava* la melodia. È stato così bello che, non mento, i miei occhi erano umidi. Ho detto al telefono ad Amal Murkus, la cantante, che volevamo fare la canzone, e lei ne era entusiasta,

poi ho parlato con Nizar Zreik, autore del brano, una persona ottima, pregandolo di perdonarmi per aver interpretato il suo pezzo in un modo un po' distorto, una scelta non intenzionale ma un modo di riconoscerne l'importanza, sperando che la cosa venisse intesa nei modo giusto. Lui mi ha semplicemente risposto che era splendido il solo fatto di aver scelto la sua canzone, mi ha ringraziato e mi ha detto che ero libero di inciderla come meglio credevo. E così l'abbiamo messa alla fine di questo album così dannatamente lungo. Ho realizzato, magari qualcuno si augurerà che sia l'ultima volta che lo faccio, un cd *totale*, definitivo, che tuttavia è venuto fuori così lungo per una sorta di buffa casualità.

È vero, è un disco piuttosto lungo, però hai voluto inserire, all'incirca a metà scaletta, una lunga pausa. Nostalgia per il vinile?

Ho dovuto affrontare con la musica lo stesso problema che Alfie ha affrontato con l'artwork e la grafica. Abbiamo cercato di sviluppare *Cuckooland* in un contesto molto specifico, quello dell'lp. Alfie ha sviluppato l'idea dell'*aspetto* e della sensazione dell'lp, mentre io ne ho sviluppato l'estetica musicale, che è piuttosto organica. L'idea è quella di due metà che non sono esattamente delle metà, non sono identiche. Molte cose in natura prevedono due parti non uguali ma complementari: due occhi, due sessi, *ying e yang*, e così via. Presentarsi con un cd intero era troppo, un cd è come un battito di ciglia irrealmente allungato. Non posso farci nulla, è un formate che non mi piace. Non è un problema per le generazioni più giovani, ma per me continua a essere qualcosa di simile al salto che devono affrontare i registi quando passano a una nuova forma di tecnologia. Quando arrivano nuovi strumenti tecnici, questi rappresentano in qualche modo un'opportunità, ma d'altra parte, se fino a quel momento hai girato in bianco e nero, la situazione diventa drammatica perché hai troppa libertà, la disciplina di cui avevi bisogno se n'è andata. Così ho cercato di organizzare la musica secondo due metà complementari. Allo stesso tempo Alfie si è concentrata a pensare non una versione ridotta della copertina di un lp, ma una presentazione fisica della musica comunque insolita per un cd, e che allo stesso tempo potesse funzionare con quel formato. È quello che abbiamo cercato di fare, una scelta che non riguarda solo la musica ma l'album nel suo insieme.

Post-Rock Bottom

"Cerco semplicemente le note più belle", dice a un certo punto Wyatt nella chiacchierata con il nostro Besselva Averame, citando Charlie Parker, e in un nessun modo una singola frase potrebbe meglio riassumere una vicenda artistica (con quest'uomo cui non si può non voler bene, persino al di là del giudizio che si dà sulla musica, dire di una "carriera" sarebbe davvero fuori luogo) a questo punto ormai quarantennale. Tanto è difatti passato dacché il Nostro in quel di Canterbury (Simon Langston School) cominciò a dividere con il compagno di studi Hugh Hopper l'amore per il jazz passionale e spesso fuor di ogni schema conosciuto di Charles Mingus, di Ornette Coleman, di Thelonious Monk, di Cecil Taylor e presto anche un gruppo, che si sarebbe chiamato dapprima **Wilde Flowers**, in onore di Oscar Wilde, e poi **Soft Machine**, in onore di William Burroughs. Calderone in cui al fuoco dei liberati anni '60 bollivano jazz e pop, rock speziato di acido, blues e avanguardia, i Soft Machine con Wyatt gireranno l'America al seguito di **Jimi Hendrix** e confezioneranno tre album mirabili e diversissimi, in un affascinante tragitto che, partendo dal solido terreno della psichedelia ancora prossima al beat del primo e omonimo, li farà immergere, dopo i surreali voli di *Volume Two*, negli elettrici mari di *Third*, in cui al quel punto solo **Miles Davis** aveva nuotato. Si era fatto il 1970, le strade si separavano ed era il nostro eroe a trarne giovamento. Ove i Soft Machine si sarebbero cristallizzati, una volta esaurito il flirt con il free e Davis, in una fusion alla lunga frigida, Wyatt nel breve arco di un quinquennio avrebbe inscenato altre due o tre rivoluzioni, licenziando alcuni degli lp più arditi e poetici che la storia del rock ricordi. Se i due a nome **Matching Mole**, l'omonimo e *Little Red Record* (rispettivamente 1972 e 1973), possono essere visti come una capricciosa e melanconica estensione di *Volume Two*, l'esordio solistico *The End Of An Ear* a trentatre anni dalla pubblicazione è ancora un UFO che non si sa da che parte cominciare a maneggiare, collage in sempiterna mutazione di voci che si rincorrono fra tappeti di rumori e sbuffi fiatistici, pianoforti disposti al sentimentalismo e percussioni disposte all'impossibile. È probabilmente il primo disco cui si possa applicare l'etichetta "post-rock" e rimane uno dei più astrusi o (dipende dai punti di vista) entusiasmanti. Proibito in ogni caso non farci i conti.

Ma per quanto mi riguarda è *Rock Bottom*, AD 1974, l'album che ha riservato per sempre a

Robert Wyatt un cantuccio nel mio cuore, con le sue melodie tanto minimali quanto sofisticate e i suoi suoni avvolgenti e liquidi, di acquarellistica delicatezza. Inclassificabile quanto il suo predecessore ma tanto più gentile nel porgersi, con una grazia che commuove, infantile e saggia nel contempo. Un bizzarro incidente era costato nel frattempo a Wyatt, e per sempre, l'uso delle gambe. Non avrebbe mai più potuto suonare una batteria canonica, lui che del rock era stato fra i batteristi più notevoli, e negli anni la sua condizione lo avrebbe portato a diradare assai i concerti e poi ad abbandonarli del tutto (risale al 1981 la sua ultima apparizione pubblica, con le Raincoats). Ma non gli avrebbe naturalmente impedito di restare artista immane. Benché la sua evoluzione dopo l'ultima e straordinaria svolta di *Rock Bottom* si sia a ben sentire arrestata e questo già dall'ognimmodo meraviglioso *Ruth Is Stranger Than Richard*, tangenziale al predecessore e datato 1975. Da allora Wyatt è stato a volte capace di incantare, ad esempio con la sequela di singoli per Rough Trade a cavallo fra '70 e '80 e con qualche pagina di quello che fino a pochi giorni fa era il suo ultimo lavoro (*Shleep*, 1997), ma non più di stupire, procedendo la sua arte per iterazioni differenziate da sfumature e nulla più. Nondimeno: come rinunciarci? Svetta dalla paralizzata cintola in su sull'aridità emozionale di troppa dell'altra musica odierna.

Eddy Cilìa

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Musica noglobal - Musica (supplemento de la Republica - N. 386 - 25 Settembre 2003

ROBERT WYATT | L'INTERVISTA | I RACCONTI DEL CANTERBURY SOUND







TORINO. Proprio come quelle «cose vecchie» che gli stanno tanto a cuore, oggi che ha quasi sessant'anni («Cinquantotto, per la precisione»), questo signore con la barba lunga da Mosè sembra vivere in uno stato di grazia: il suo nuovissimo *Cuckooland* è un disco di sorprendente lucidità. Ma Robert Wyatt Ellidge è un signore che la grazia la corteggia da una vita. A metà degli anni Sessanta era in quella nazionale giovanile del rock alternativo che furono i Wilde Flowers. Poi vennero gli anni della grande, travolgente creatività dei Soft Machine e del loro *Canterbury sound*: cioè quella «scuola di Canterbury» che miscelò pop, folk, jazz e primo rock progressive. Quindi l'intricato esordio come solista (*End Of An Ear*) e il gioco fra melodia e sperimentazione dei suoi Matching Mole.
Il dramma che gli cambia la vita (e l'ispirazione) arriva nel 1973: una caduta dal balcone lo costringe su una sedia a rotelle, lui batterista. Quando gli consentono di rientrare in studio, la musica è più carezzevole e liquida: come le sei canzoni del capolavoro, *Rock Bottom*. Negli anni Ottanta Wyatt mette il suo leggendario «canto metafisico» al servizio di una musica che è pop nel senso più ampio e umanistico del termine: da I'm A Believer dei Monkees e Biko di Peter Gabriel alla straziante



Te Recuerdo Amanda **di Victor Jara. Incide album carichi d'intelligenza, idee e poesia: come *Old Rottenhat*, *Dondestan*, *Shleep* e, adesso, questo ultimo *Cuckooland*. Una volta ha detto: se il luogo è gradevole e c'è una tazza di te a disposizione, le interviste non mi pesano. Ha cambiato idea nel frattempo?**

«No. A volte sono molto confuso riguardo alle cose che faccio, per cui mi risulta utile ascoltare le opinioni altrui. Mi chiarisce le idee. In realtà nessun intervistatore è mai stato più incalzante di mia moglie Alfie: "Perché fai questo? Perché fai quest'altro?". Ogni volta le rispondo che non lo so, ma lei ci riprova sempre. Comunque è rincuorante rendersi conto che ci sono così tante persone che ascoltano attentamente ciò che faccio».

Davvero tante. Soprattutto in Francia e in Italia. Cinque anni fa un gruppo di artisti (da Max Gazzé a Jovanotti, da Mauro Pagani ai C.S.I. a Cristina Donà) le hanno dedicato un album-tributo, *The Different You*.

«Mah, anch'io mi sono sempre sentito molto a mio agio in Italia e in Francia. Al contrario dei miei connazionali: via, si sa che noi inglesi ci consideriamo una specie di casta a parte rispetto agli altri europei. Invece è come se la mia musica trovasse qui, in Europa continentale, una sua "patria emotiva", che non è, appunto, quella ufficiale del suo creatore».

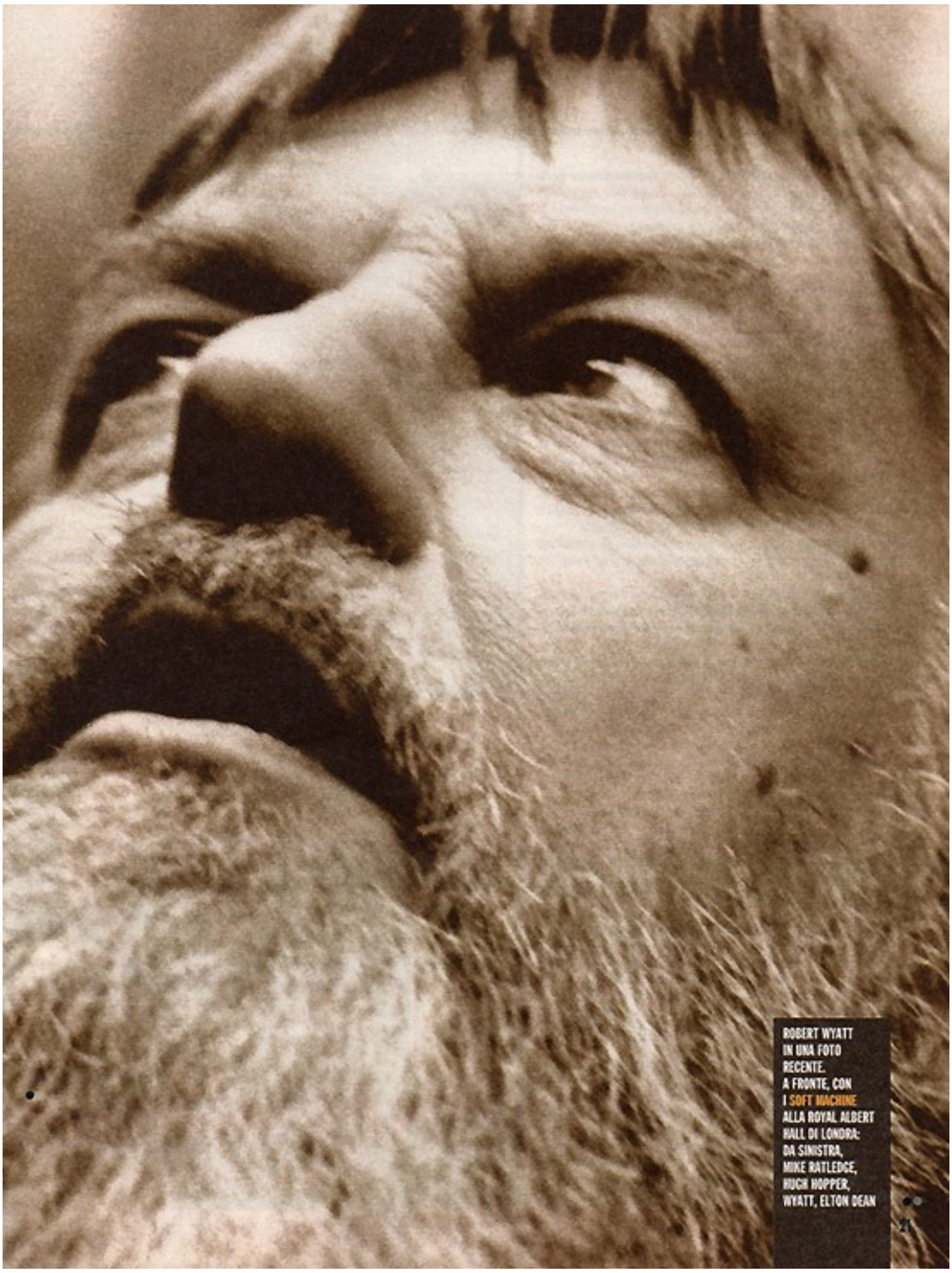
A proposito di differenze e caste a parte: venendo a differenze più prosaiche lei una volta si stupiva di fronte alla capacità degli italiani di bere molto vino mantenendo un comportamento, diceva, dignitoso.

«Questa è una cosa che non manca mai di sorprendermi, specie se la confronto con la barbarie in cui cadiamo noi inglesi appena abbiamo un po' di alcool in corpo. Ecco, forse per voi italiani Robert Wyatt è un vino invecchiato bene: fa piacere sorseggiarlo con calma. Mi piace questa vostra filosofia. Posso dirlo? Ritengo che gli gnocchi cotti al punto giusto siano un esempio di grande civiltà. E poi ho notato che le ragazze che si definiscono anarchiche riescono a essere molto più carine delle loro colleghe inglesi... Scherzi a parte: in Gran

Bretagna politica e cultura tendono a essere due concetti ben distinti. Per questa ragione il mio modo di fare musica viene considerato strano, poco comprensibile. In Italia e in Francia esiste un legame forte fra politica e cultura. E non sono io a dover ricordare l'importanza del pensiero di Antonio Gramsci. Ecco, quando inizio a scrivere una canzone su un certo argomento penso: "Gli italiani mi capiranno sicuramente meglio degli inglesi". Forse voi non ve ne accorgete perché, essendo direttamente coinvolti, percepite soprattutto gli errori e le inadeguatezze della vostra sinistra. Ma in Italia siete riusciti a creare un'interpretazione umanista della politica rivoluzionaria. Un'interpretazione a cui noi guardiamo con grande interesse e che nel Sudamerica, che io conosco bene, viene considerata un punto di riferimento».

Ecco: la sinistra è infine al governo in Brasile.

«Posso solo dire: "Buongiorno Brasile e buona fortuna". Le forze che si muovono contro una rivoluzione del tutto "gentile" e umana come quella di Lula sono potentissime: le più potenti al mondo. Qualche centinaio di chilometri a nord del Brasile si trova il primo impero mondiale totalitario nella storia dell'umanità. Date le circostanze, il solo fatto che il governo Lula cerchi di mobilitarsi contro la miseria e la corruzione è nobile e degno di rispetto".»



ROBERT WYATT IN UNA FOTO RECENTE. A FRONTE, CON I SOFT MACHINE ALLA ROYAL ALBERT HALL DI LONDRA: DA SINISTRA, MIKE RATLEDGE, HUGH HOPPER, WYATT, ELTON DEAN

Quest'esigenza di unire politica e cultura che l'ha indotta a inserire una grande quantità di note esplicative nel libretto di *Cuckooland*?

«È sempre mia moglie Alfie che scrive le note. Mi sono reso conto che, nei testi delle mie canzoni, certi riferimenti possono risultare molto criptici e così ho pensato di fornire dei chiarimenti. Non posso pretendere che tutti sappiano del colpo di stato orchestrato da Francia e Gran Bretagna che, nel 1953, depose il primo ministre iraniano Mohammad Mossadegh, oppure della vicenda di Mordechai Vanunu, lo scienziato nucleare imprigionato in Israele dopo aver denunciato la pericolosità di alcuni esperimenti che il suo paese conduceva segretamente. Un altro esempio: è chiaro che una canzone come **Forest** parla dell'olocausto dei popoli nomadi da parte dei nazisti. Ma è anche importante dire che a Lety, dove vennero sterminati decine di migliaia di rom, non c'è nessun monumento, nessuna targa che ricordi quella tragedia. Forse è un lavoro che avrei dovuto cominciare a fare prima. La musica resta la cosa più importante e non amo il ruolo del polemista. Chi vuole fermarsi all'ascolto ha il cd. Chi vuole andare oltre può consultare il libretto. Entrambi gli approcci sono corretti».

La collaborazione fra lei e Alfie è ormai più che trentennale. Vi capita mai di avere divergenze artistiche?

«La risposta è molto semplice: no. Forse perché agiamo in spazi diversi, poi mettiamo assieme ciò che ognuno di noi ha prodotto e, alla fine, il risultato è sempre maggiore della somma delle parti. Non mi piacciono i discorsi del tipo "dopo tanti anni di matrimonio siamo diventati una cosa sola". Alfie e io continuiamo a essere due entità ben distinte. Esistono degli stereotipi che vorrebbero descrivere il modo di essere del maschio e della femmina. Noi li incarniamo perfettamente: io quello della femmina e Alfie quello del maschio!».

Dice Bruce Cockburn, il rocker canadese impegnato e solitario, col quale lei ha molte affinità, che con il passare degli anni si fa sempre più fatica a non cadere nella banalità di certi stereotipi compositivi.

«Bruce Cockburn è un grande artista. Lo stimo. Ma a me accade l'esatto contrario. Comporre è una sorta di processo alchemico. Ancora oggi trovo strano che musica e parole possano viaggiare insieme. A volte accade senza fatica. Ma nella maggior parte dei casi non c'è una musica adatta per i miei pensieri e le mie sensazioni. Così come non ci sono le parole giuste per molta della musica che scorre nella mia mente. Sono sicuro che morirò senza aver detto il novanta per cento delle cose che vorrei esprimere in musica. Ecco perché non mi preoccupo degli stereotipi».

Quest'«impotenza creativa» è dolorosa o con l'esperienza diviene gestibile?

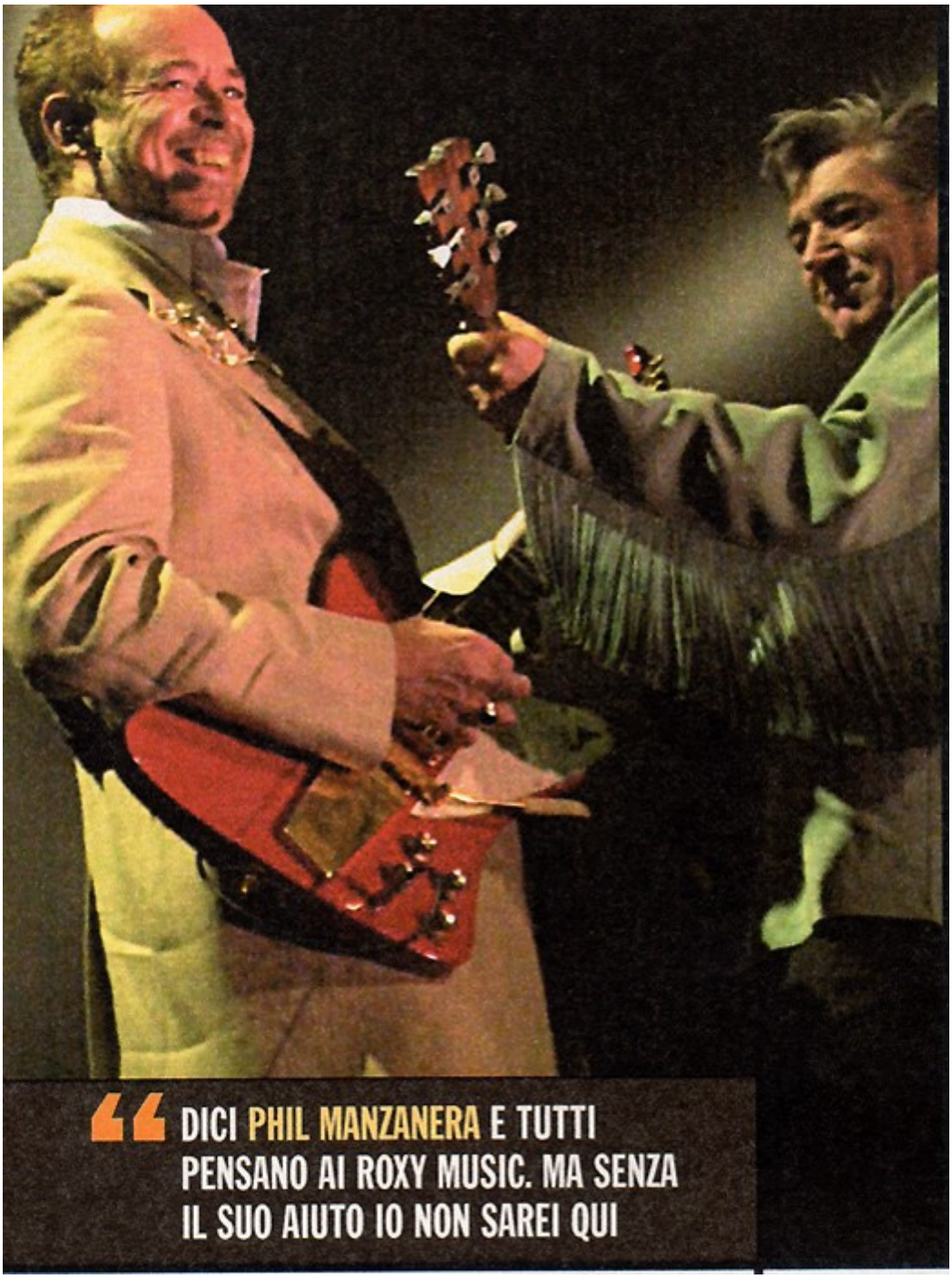
«No, non è troppo dolorosa. In genere mi diverto molto quando scrivo. Ad esempio, nel disco precedente, *Shleep*, c'è un pezzo che s'intitola **Blues In Bob Minor**. A quell'epoca stavo cercando di capire perché trovassi Bob Dylan di gran lunga più interessante degli altri suoi colleghi cantautori. Poi ho capito: dice un sacco di parole facendo strani rumori con la bocca. Forte di quest'intuizione e con l'aiuto di un po' di brandy (no, Alfie non era a casa...) il pezzo è venuto fuori in dieci minuti. Proprio come quando fai un buco per terra e, inaspettatamente, esce l'acqua».





La collaborazione con altri musicisti è importante?

«È fondamentale. Io ho bisogno dell'aiuto, diretto o indiretto, di persone come Alfie, come Karen Mantler o Phil Manzanera. Il mondo dovrebbe sapere quale grande musicista è Manzanera. Di lui molti conoscono solo la dimensione più ovvia, quella di chitarrista dei Roxy Music. Ma c'è un Manzanera molto più umano e "artigianale" che è poi quello con cui ho a che fare io».



Ecco: musica e artigianato. Nei suoi dischi lei utilizza spesso strumenti giocattolo o piccoli oggetti...

«Mettiamola così: io sono un musicista che quando prende in mano il più puro e il più nobile degli strumenti lo fa suonare come il più scadente dei sintetizzatori. Da sempre mi piace usare piccoli oggetti come quelli che ho registrato in chiave percussiva nel pezzo **Trickle Down**».

Il suo nuovo album sembra recuperare il suono liquide di *Rock Bottom*. Era questo che aveva in mente prima di iniziare le registrazioni ?

«Si, in *Cuckooland* ci sono affinità con *Rock Bottom*. Ma il punto di partenza sono state delle sensazioni che definirei inconsce. Fin da principio i pezzi sono venuti fuori pieni di accelerazioni e rallentamenti: un po' come accade nel jazz. Era come se alle melodie sfuggisse il terreno sotto i piedi. In effetti la mia musica è molto più affine al jazz che al rock: la cosa più rock che io abbia fatto è stata intitolare *Rock Bottom* un mio album! Ma ammetto che il mio modo di utilizzare le tecniche di registrazione deve quasi tutto al rock. I musicisti classici o jazz sono molto timidi in studio. Quando Yaron Stavi si è reso conto

dell'effetto che facevano due parti di basso su due piste diverse è rimasto stupito. Piacevolmente stupito, direi».

In passato lei ha interpretato canzoni pop come *I'm A Believer* o *At Last I'm Free*. Ci sono canzoni pop contemporanee che le piacerebbe cantare?

«Ci sono molte nuove canzoni che mi piace ascoltare. Quelle della vostra Cristina Donà, per esempio. Mi piace molto: l'ho conosciuta dopo un concerto a Torino qualche anno fa, il suo *Tregua* era un disco bellissimo (l'havotato migliore del '98 nella classifica annuale della rivista *Mojo* e ha suonato con lei in *Goccia*, *ndr*). Ma cantare il pop è un altro discorso. Il pop è musica giovanile: è legata alle tempeste ormonali e alla scoperta dell'altro sesso. E poi oggi molto pop è legato alla cosiddetta club culture. E, si sa, i paraplegici non ballano».

Un pezzo come *Old Europe*, vecchia Europa, lascia trapelare una certa nostalgia per il passato.

«Ultimamente preferisco dedicarmi alle cose vecchie, quelle che la vita moderna si è lasciata alle spalle. Questo vale per la musica, i film (quelli francesi in bianco e nero) la politica, le persone. Non è un sentimento morboso. Non è nostalgia. Io non le considero cose morte. Credo anzi che si trovino in uno stato di grazia. Proprio l'esatto contrario di come vedono il mondo Tony Blair e il suo sedicente New Labour Party. Loro pensano solo a stare aggrappati al presente per ottenere voti. Quando il sindaco di Londra, Ken Livingstone, ha approvato misure antitraffico ritenute impopolari, lo hanno accusato di volersi giocare la rielezione. Non riescono a pensare che si possa agire per il bene comune senza secondi fini».



Antonio Vivaldi

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Hasta siempre Robert Wyatt - Alias - 29 Giugno 2002

HASTA SIEMPRE ROBERT WYATT

Di Claudio Bonomi


Hasta siempre Robert Wyatt

I discorsi pericolosi di un lucido rosso

Tempo di tributi per Robert Wyatt che, proprio in Italia, sta vivendo autentici sprazzi di celebrità. Un ciclo, si fa per dire, iniziato nel '97 con la partecipazione di Wyatt al Salone del libro di Torino, proseguito poi l'anno successivo con la pubblicazione di *The Different You - Robert Wyatt e noi*, compilation di sue canzoni rifatte da oltre trenta artisti nostrani riuniti sotto l'ala del Consorzio Produttori Indipendenti (dagli Area agli Almamegretta fino a Jovanotti) e con l'uscita del film *The Little Red Robin Hood*, toccante affresco in bianco e nero di Carlo Bevilacqua e Francesco di Loreto che documenta l'evoluzione artistica di Wyatt, dai primi concerti psichedelici dei Soft Machine alle registrazioni di *Shleep* con Brian Eno e Phil Manzanera. E, sempre nel '98, Wyatt canta *Hasta siempre comandante* nel disco di Maurizio Camardi, *Nostra Patria*.

Il resto è quasi storia dei nostri giorni: dalla collaborazione con Cristina Donà, maturata nella malinconica *Goccia* ai riarrangiamenti del progetto *Soupsongs*, capitanato dalla trombonista Annie Whitehead, che ha fatto tappa proprio l'anno scorso in Italia al Teatro Dal Verme di Milano con un concerto che i presenti ricorderanno per un bel pezzo (in scaletta una *Sea song* da brivido cantata da Julie Tippets). L'ultimo link in ordine di

tempo di Wyatt con il Bel Paese porta la firma di Claudio Chianura, giornalista e autore di un recente libro su Tom Waits uscito per Auditorium Edizioni, che ha confezionato per Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri (collana Sonic Book) un minibook con ed allegato dall'emblematico titolo *Postcards from Italy*.

Chianura ha riunito quattro preziose interviste rilasciate da Wyatt che ritraggono l'artista in diversi anni ('80, '86, '97, '01), due delle quali già apparse su un volumetto, pubblicato sempre per Stampa Alternativa nell'86. Interviste che svelano un personaggio realmente «fuori dagli schemi». Che parla dì tutto, dall'impegno politico al rapporto con i musicisti che hanno collaborato con lui, dimostrando un'onestà intelletuale e un understatement non comune. Con risposte mai scontate, lucide e autoironiche. Ad esempio, quando gli viene chiesto dì spiegare il perché di una così grande attenzione nei suoi confronti {siamo nel '97), risponde: «Non ne ho idea. Spesso sì suppone che molti musicisti rock siano votati alla morte per overdose, mentre io sono ancora vivo e la gente sembra sorprendersi per questo». Le interviste sono corredate da foto e da una discografia con l'opera omnia del musicista inglese che comprende anche collaborazioni e tributi.

Fino a qui l'omaggio editoriale. Meno prevedibile il complemento sonoro curato da Walter Prati, compositore e musicista di ricerca, tra le sue collaborazioni figurano artisti del calibro di Evan Parker, Barry Guy, Paul Lytton, Thurston Moore ecc, che da sempre è impegnato sul fronte della contaminazione/iterazione tra elettronica e strumenti musicali tradizionali e tra musica scritta e improvvisazione. Una filosofia che sposa anche nell'approccio a Wyatt. «Robert mi ha spedito le tracce vocali di *Duchess*, una delle canzoni contenute nel suo ultimo cd *Shleep*, che mi sono servite per elaborare le tre versioni che sono contenute nel cd allegato: la prima mette insieme un trio d'archi, la voce di Wyatt e la mia parte improvvisata di violoncello, mentre le altre due combinano sempre le voce di Wyatt con sonorità più tradizionali, quasi di matrice rock, con basso e chitarra elettrica. In tutti e tre i frammenti c'è l'idea di decomporre la linea melodica del brano di Wyatt combinando l'idea della composizione (ad esempio, il trio d'archi della prima versione è tutto scritto), con quello dell'improvvisazione».

L'ascoltatore, abituato alle linee melodiche del musicista di Bristol, può rimanere spiazzato da questo mix che coniuga tradizione colta, composizione e improvisazione. Ma si tratta di un'operazione genuina che merita rispetto e che va oltre cover e remix che spesso producono solo l'effetto di far rimpiangere le versioni originali. Piuttosto che donare una canzone del repertorio wyattiano con performance vocali piatte e prive di pathos, Prati preferisce sviluppare un discorso originale in linea con la filosofia di Wyatt, che è sempre stata quella di rivoluzionare/contaminare i linguaggi. Dentro la melodia di una canzone di Wyatt, Prati ha cercato e trovato la «sua» melodia. E questo è forse il tributo più compiuto che si poteva realizzare.

• INCONTRI • CARTOLINE DA BRISTOL • I discorsi pericolosi di un lucido rosso

A Robert Wyatt, l'idea che altri «manipolino» le sue composizioni non disturba. «Amo che altri le eseguano, quel che faccio è solo realizzare la prima idea, non certo tutto quello che si potrebbe fare, con la mia musica». Parlando di *Postcards from Italy* dice: «II progetto mi è piaciuto. L'artwork della copertina mi fa apparire un tipo feroce. Fantastico».

E delle tre variazioni realizzate da Walter Prati sulla tua voce cosa pensi?

So che è un amico di Evan Parker. Evan è un tipo che viaggia parecchio e incontra molte persone che io non posso incontrare o che non potrei comunque avere la possibilità di conoscere. Sono molto contento del lavoro di Prati: specialmente la prima variazione con gli archi è molto bella. Sfugge a qualsiasi classificazione. È proprio nello spirito del mio lavoro.

Come spieghi questo crescente interesse per Ì tuoi lavori in Italia?

Sinceramente, non so rispondere. Non viaggio, non faccio concerti e davvero non so cosa succeda là fuori. Una possibile spiegazione potrebbe essere questa: il mio lavoro è apprezzato in quei paesi dove esiste una comprensione della mia visione politica, del mio credo. Penso che in Italia molta gente abbia saputo cogliere questa dimensione. Lo stesso succede anche in Francia. Credo che ci sia anche una motivazione artistica. Per esempio, mi piace moltissimo Maurizio Camardi, il suo modo di suonare, la sua musica, la sua band. Un bravissimo musicista con il quale ci siamo intesi a tutti i livelli, non solo sul piano musicale e abbiamo realizzato una fantastica versione di *Hasta siempre comandante*, uscita su un cd de *il manifesto*. La stessa intesa si è sviluppata anche con Cristina Donà. Devo dire che, alla fine, siamo tutti musicisti e rispondiamo solo alla musica.

In *Shleep*, il tuo ultimo lavoro solista che risale al '97, suoni la tromba. Lo stesso fai in alcune delle tue recenti collaborazioni come in *Vozero* di Phil Manzanera o in *Goccia* di Cristina Donà. Continuerai anche in futuro?

Devo farlo, non ho altra scelta. Le mie note alte stanno sparendo. Mi sto trasformando in un basso, non molto profondo, ma in un basso. Quando ero giovane riuscivo a raggiungere le note più alte, oggi non più. E ho due modi per ovviare a questo problema: la prima è suonare la tromba e la seconda è lavorare con cantanti donne.

Stai lavorando a un nuovo progetto solista?

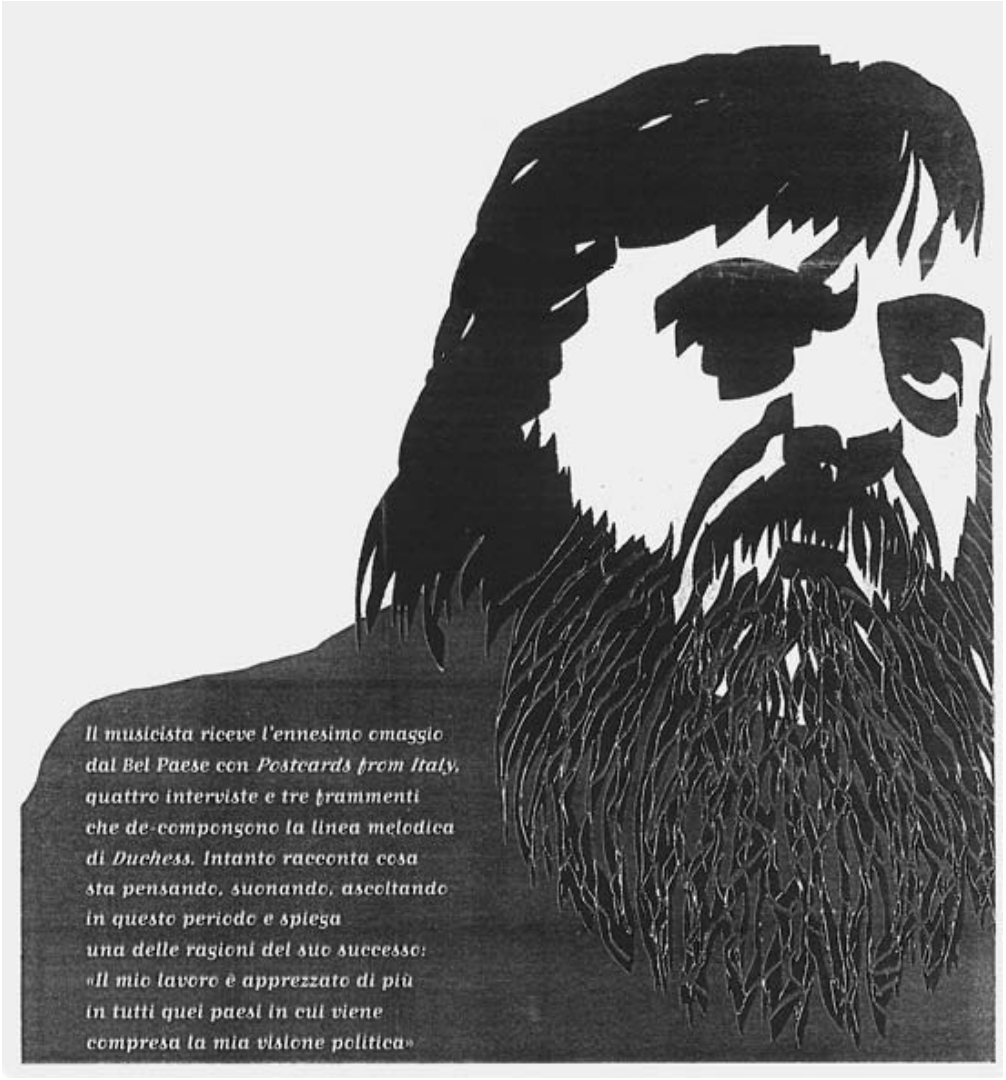
Sì, ma non parlo mai in anticipo di quello che sto facendo. Riguardo alle collaborazioni, mi piace sempre lavorare con determinate persone. Ma mi sento più a mio agio quando lavoro da solo, completamente solo come è successo in *Dondestan*. È meno difficile e costoso. Eppoi in questo modo non ho niente da dover spiegare.

Che dischi stai ascoltando in questo periodo?

Sono molto affascinato da alcune band franco-arabe. Fanno una musica realmente autentica, mediterranea come il flamenco o la musica napoletana. Quando l'Europa incontra altre culture, il risultato è sempre straordinario.

Si potrebbe definire una nuova musica etnica?

No, non mi piace questa definizione. Etnico è una parola codarda per dire "non abbastanza bianco". Mi raccontava Amal Murkus, un'artista araba di Haifa, cantante bravissima, che nei negozi di dischi in Israele, dove lei vive, i suoi cd sono catalogati sotto il genere etnico. Mentre i dischi degli artisti israeliani sono inseriti insieme a quelli inglesi o americani, i cd di musica araba vengono così relegati in una sorta di ghetto. Bisogna quindi stare molto attenti a usare questa parola. Etichettare la musica come etnica è discriminante e finisce per escludere un mondo musicale dallo scenario di un moderno dibattito intellettuale. E questo è un discorso molto pericoloso.



Robert Wyatt, in une illustrazione di Luca Varaschini, dalla copertina del libro-cd "Postcards from Italy"

Previous article

Next article

Back to the list

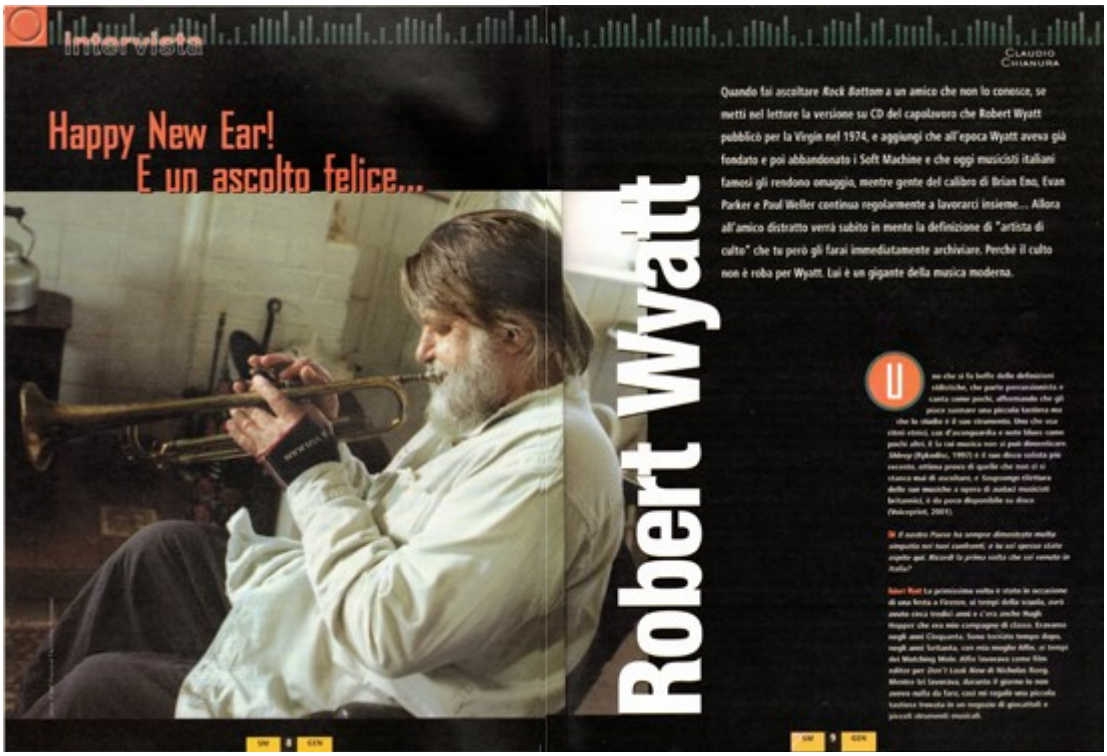
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Happy New Ear! E un ascolto felice... Robert Wyatt Intervista - Instrumenti Musicali - # 249 - gennaio 2002







CLAUDIO
CHIANURA

Quando fai ascoltare *Rock Bottom* a un amico che non lo conosce, se metti nel lettore la versione su CD del capolavoro che Robert Wyatt pubblicò per la Virgin nel 1974, e aggiungi che all'epoca Wyatt aveva già fondato e poi abbandonato i Soft Machine e che oggi musicisti italiani famosi gli rendono omaggio, mentre gente del calibro di Brian Eno, Evan Parker e Paul Weller continua regolarmente a lavorarci insieme... Allora all'amico distratto verrà subito in mente la definizione di "artista di culto" che tu però gli farai immediatamente archiviare. Perché il culto non è roba per Wyatt. Lui è un gigante della musica moderna.

Uno che si fa beffe delle definizioni stilistiche, che parte percussionista e canta come pochi, affermando che gli piace suonare una piccola tastiera ma che lo studio è il suo strumento. Uno che usa ritmi etnici, sax d'avanguardia e note blues come pochi altri. E la cui musica non si può dimenticare. *Shleep* (Rykodisc, 1997) è il suo disco solista più recente, ottima prova di quelle che non ci si stanca mai di ascoltare, e *Soupsongs* rilettura delle sue musiche a opera di audaci musicisti britannici, è da poco disponibile su disco (Voiceprint, 2001).

SM *Il nostro Paese ha sempre dimostrato molta simpatia nei tuoi confronti, e tu sei spesso stato ospite qui. Ricordi la prima volta che sei venuto in Italia?*

Robert Wyatt La primissima volta è stato in occasione di una festa a Firenze, ai tempi della scuola, avrò avuto circa tredici anni e c'era anche Hugh Hopper che era mio compagno di classe. Eravamo negli anni Cinquanta. Sono tornato tempo dopo, negli anni Settanta, con mia moglie Alfie, ai tempi dei Matching Mole. Alfie lavorava come film editor per *Don't Look Now* di Nicholas Roeg. Mentre lei lavorava, durante il giorno io non avevo nulla da fare, così mi regalò una piccola tastiera trovata in un negozio di giocattoli e piccoli strumenti musicali.

Quella tastiera aveva un suono particolare,



con un leggero effetto di vibrato. Cominciai a scrivere le canzoni di *Rock Bottom*. Quello è stato un po' l'inizio di tutto. Il contesto in cui mi trovai a concepire quel disco fu completamente diverso da tutto ciò che avevo fatto in precedenza. Stavo preparando il materiale per il terzo disco dei Matching Mole e sarebbe stato davvero ottimo, quando ebbi l'incidente che mi spezzò la schiena costringendomi su una sedia a rotelle. Così dissi al gruppo di non aspettarmi, perché loro dovevano continuare a lavorare. La strada era un po' segnata, perché già sul primo disco dei Matching Mole ero andato in studio e avevo registrato per conto mio delle tastiere. Mi piaceva davvero suonare le tastiere, cosa che naturalmente non potevo fare quando suonavo la batteria. Registrare *Rock Bottom* in un certo senso mi liberò, potevo suonare le percussioni se volevo, ma fondamentalmente si trattava di tastiere e voce e potevo controllare esattamente la relazione fra le diverse parti armoniche. Lo strumento che utilizzo davvero però è lo studio di registrazione. Ancora prima avevo registrato delle session per John Peel e avevo pensato che potesse essere una sfida interessante quella di entrare in studio senza alcuno strumento. Niente gruppo, niente musicisti, niente strumenti. Suonando solo quel che avrei trovato nello studio. Ne venne fuori una sessione di circa venti minuti. Era per me ormai maturo quel modo di lavorare.

SM *Spesso i tuoi dischi sono diversi fra loro perché caratterizzati proprio da una certa libertà. Lunghe suite oppure canzoni pop vere e proprie. Come pensi alla forma dei tuoi album a questo rispetto?*

RW Ci sono almeno un paio di dischi che non erano originariamente progettati per essere delle raccolte. Per esempio *Nothing Can Stop Us* o più recentemente cose come il cofanetto pubblicato dalla Rykodisc. Questi brani erano stati concepiti singolarmente o almeno a coppie. E sono stati messi insieme dalla casa discografica perché si trovassero in una forma più stabile. Ma quando compongo, e questa è una cosa in cui sono stato influenzato da una certa ideologia improvvisativa, dalla free music che ho ascoltato sin da ragazzo, la forma nasce in una fase successiva. Nel mio caso è stato l'opposto della scrittura conservatoriale in cui la forma viene prima della composizione, lo non posso scrivere in quel modo. Anche dal vivo una certa forma viene data naturalmente, c'è una specie di evento organico, dall'inizio alla fine, non puoi suonare per un'ora di seguito, e quindi una certa forma è necessaria. Nel mio caso invece trovo quasi intimidatorio pensare prima alla forma. Così tendo principalmente a preoccuparmi del fatto che ogni momento sia giusto. E se sono sincero riguardo a quel che sto facendo, allora ci sarà una consistenza finale nella sequenza musicale. La forma emerge autonomamente alla mia percezione, anche sorprendendomi. Lavoro un po' come un animale, non sapendo esattamente cosa sto facendo fino a che questa forma si evidenzia.

SM *Quando hai cominciato a lavorare in questo modo? Perché non si trattava di una consuetudine nella scena jazz, sulla quale ti sei formato.*

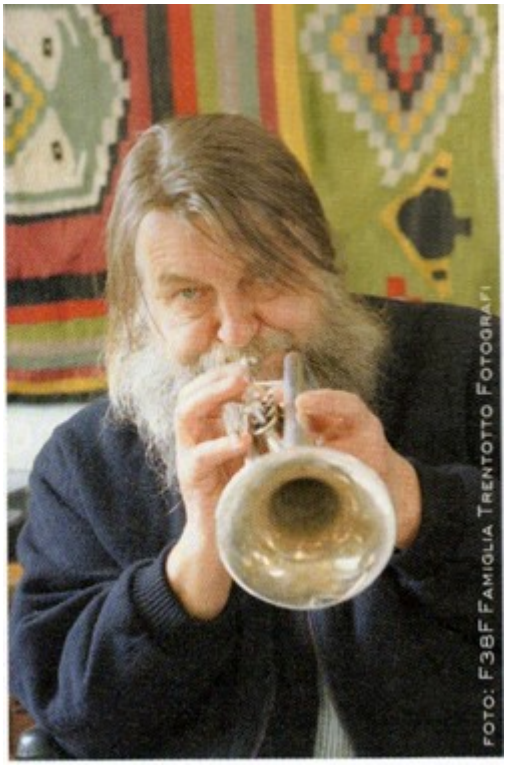
RW Penso si sia trattato soprattutto di necessità, quando iniziai a scrivere "Moon in June" con i Soft Machine. Gli altri componenti del gruppo non erano a loro agio e potevo sentire che non capivano realmente perché facessi le scelte che stavo facendo. Inoltre è difficile cantare e suonare le percussioni allo stesso tempo. Cosi mi convinsi che sarebbe stato meglio se io avessi suonato tutte le parti. Nello studio c'era un Hammond, un basso... Tolsi così gli altri musicisti e me stesso dall'imbarazzo di lavorare controvoglia. Non sono la persona giusta per dire agli altri quel che devono fare.

SM *Ma poi nei tuoi dischi non hai rinunciato a impiegare strumenti di ogni genere: hai*

usato anche la tromba, il violino e altro ancora... Come scegli di usare certi strumenti invece di altri?

RW Non penso tanto in termini di strumentazione, ma di persone con le quali ho voglia di lavorare. Mi piace pensare a una buona compagnia che lavora per il disco. Per esempio con gli Henry Cow, il motivo per cui c'era Fred al violino o alla chitarra era semplicemente perché si trattava di lui, più che per lo strumento. C'erano centinaia di fantastici musicisti, ma cercavo quel particolare spirito che Mongezi Feza sapeva infondere al disco. Se non ci fosse il trombone di Annie Whitehead non ci sarebbe probabilmente alcun trombone sul mio disco. A volte mi capita di sentire musicisti chiusi in una particolare condizione, come è successo a me quando suonavo la batteria. E so che potrebbero fare cose diverse se solo si cambiasse il contesto in cui agiscono. Mi stuzzica l'idea di quel che potrebbe accadere in tal caso. Ma come ho già detto, spesso tutto comincia dal fatto che apprezzo le persone, prima che i musicisti. Non si tratta spesso di musicisti particolarmente abili dal punto di vista tecnico, ma di gente che conosce solo tre o quattro accordi rock. Altre volte è gente che non viene dal rock e dal folk. Tutto questo non ha importanza per me. Personalmente conservo una sorta di mentalità pop, per cui magari un po' in ombra alla base della mia musica ci devono comunque essere un ritmo, un'armonia... Gli elementi basilari della musica. Il modo in cui ci relazioniamo tra musicisti è del tipo "è in Si maggiore o in Si minore?" oppure "è in quattro quarti o in cinque quarti?". Sono sempre questi gli elementi base che tutti noi abbiamo in comune. Deve funzionare così, se fai un assolo hai bisogno di sapere quali note stanno alla base, quindi, alcuni suoneranno entro i normali parametri dell'accordo, mentre altri come Evan Parker o Mongezi Feza faranno riferimento all'intera idea armonica. Dipende dal tipo di musica che ritieni appropriato in quella particolare situazione.

SM *A volte inizi a lavorare con la musica, altre volte si direbbe che il tuo lavoro su una canzone abbia inizio da un testo o da un'immagine che vuoi rendere musicalmente. Sono modi diversi di lavorare, naturalmente...*



RW Per me è sempre normale iniziare con la musica, cercando poi le parole che sembrano meglio adattarvisi. Se fossi un pittore la musica sarebbe il paesaggio, che si tratti di sabbia, campi, qualunque colore del cielo... E quando si tratta di popolare quel paesaggio ecco la scelta delle parole. Ho imparato lavorando con Michael Mantler e con Carla Bley. Come loro prendono un testo e lo utilizzano in musica. Questo è molto comune nell'opera lirica, per esempio, dove la composizione parte da un libretto. Nell'opera inglese invece il risultato è sempre troppo recitativo, nel tentativo di illustrare il testo. Per questo credo che l'opera in Italia o in Germania, sia più potente. In Inghilterra è come se non si capisse che le parole devono essere funzionali alla musica, tutto deve servire alla musica. Penso sia una cosa che Miles Davis ha detto: "La musica è molto gelosa". Non le piace essere trascurata.

SM *Vuoi parlarmi della tua collaborazione con Cristina Donà?*

RW Certo. Sono stato invitato al Salone della Musica di Torino dove ho avuto modo di vederla esibirsi. Questo è normale, come sai. Capita di vedere artisti che non ti colpiscono particolarmente. Ma invece lei fu... Non so, completamente fuori dal genere rock femminile alla moda, sai cosa intendo. Non era quel tipo di ragazza arrabbiata come tante artiste americane o inglesi. C'era una sorta di fascino in quello che faceva, non era di quelli che sembrano voler sembrare più punk di un punk e via dicendo. Era così naturale. Lo stesso la sua musica. Non potevo capire bene le parole, ma mi sono piaciute le sue canzoni. Ogni

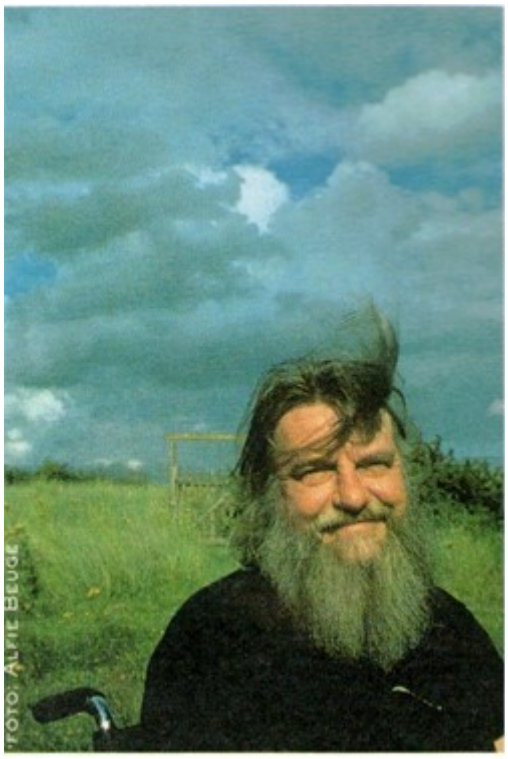
canzone sembrava avere una sua ragione e lei canta molto bene, in un range dinamico molto ampio: può gridare al momento giusto ma sa anche sussurrare. È davvero un'ottima musicista. E per quanto riguarda la mia partecipazione al suo disco, avrei potuto aggiungere qualcosa a più d'una canzone, ma questo avrebbe aggiunto solo del rumore. Nel brano "Goccia" contenuto in *Nido* ho trovato invece che ci fosse dello spazio perché io potessi dare un contributo con ulteriori idee melodiche restando parte dell'intero contesto.

SM *E poi c'è stata l'esperienza del Meltdown Festival...*

RW C'è un fantastico piccolo gruppo di persone che lavora a quel Festival e che fa il lavoro più duro. L'idea del Meltdown è quella di invitare un direttore artistico diverso ogni anno. Così sono stato chiamato per l'edizione 2001 e sono stato felice di invitare musicisti che non avrei mai pensato di poter chiamare altrimenti, come Max Roach per esempio. Ma la mia principale preoccupazione è stata che non fosse un festival internazionale finto dove tutti devono per forza parlare inglese. Volevo che fosse meno asettico, più aperto alle diversità. Ecco perché il festival è stato fantastico, per me. Vedere musicisti palestinesi e israeliani sullo stesso palco insieme è stato molto commovente. Veder suonare rifugiati turchi e somali è stato più importante ancora che assistere agli eventi maggiori del Festival. Ecco quel che mi interessa, non guardare sempre verso ovest ma anche verso est.

SM *Com'è nato il progetto Soupsongs ?*

RW Mi è stato proposto di lavorare a una particolare esecuzione delle mie musiche, ma ho detto che preferivo starmene nelle retrovie, cosi si è pensato di proporre ad altri di arrangiare le diverse melodie. Inizialmente ho pensato a musicisti che già avevano fatto una cosa simile, come è avvenuto in Austria. Ho pensato anche ai musicisti italiani che avevano collaborato al disco *The Different You*. Ma il piccolo budget a disposizione non permetteva di chiamare musicisti dall'estero e pagare loro il viaggio e quant'altro. Dunque abbiamo deciso di coinvolgere musicisti britannici, come Annie Whitehead che aveva già suonato anche in *Shleep* e altri musicisti che normalmente suonano cose diverse ma che sapevo potessero eseguire le mie musiche. Sono stati invitati a eseguire queste musiche al London Jazz Festival e quindi in altre occasioni fino alla registrazione pubblicata su etichetta Voiceprint.



SM *E ora possiamo aspettarci un tuo nuovo disco?*

RW Al momento è appena terminato l'editing di due mie canzoni per un film francese, intitolato *Il popolo migrante*, una colonna sonora con un paio di mie canzoni e una di Nick Drake. I distributori giapponesi vogliono poi pubblicare su vinile i miei CD e farne un'edizione speciale. I giapponesi sono molto divertenti in questo, cercano di fare l'opposto di quel che si fa di solito. Mi hanno chiesto di aggiungere un paio di canzoni inedite, così ho registrato qualcosa di breve qui a casa.

SM *Perché non lavori a qualche progetto dal vivo?*

RW Perché ho paura del palcoscenico. Quando stavo dietro la batteria mi sentivo più protetto. Come una cassiera dietro la cassa in un negozio. Ma le ultime due volte che sono salito su un palco stavo quasi per svenire dalla paura. È difficile da spiegare. A volte usano mie musiche per installazioni, com'è avvenuto a Lione recentemente. Ma non riesco davvero a stare davanti al pubblico. È

come quando c'è qualcuno che disegna o fa dei ritratti per strada e la gente gli sta dietro le spalle per guardarlo lavorare. Mi farebbe perdere tutta la concentrazione e credo che in parte il problema stia anche nella mia scarsa disinvoltura tecnica. Quando suoni dal vivo ogni cosa è il primo tentativo. In studio mi ci vogliono a volte quattro o cinque prove prima di ottenere la giusta interpretazione. E poi l'inizio va bene ma non la parte finale, e così via. Non ci sono cose che trovo davvero facili da fare nel mio lavoro, e preferisco farle da solo. E poi c'è la difficoltà pratica di andarsene in giro su una sedia a rotelle, prendere l'aereo...

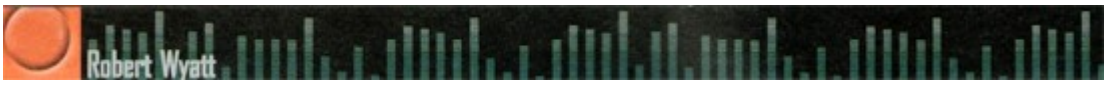
SM *Diversamente da te, molti artisti agiscono in un alone di ambiguità senza assumersi responsabilità sulla qualità del proprio lavoro. Altre volte il pubblico non coglie completamente il significato del lavoro di un musicista...*

RW Non spetta a me dire agli altri quel che devono o non devono fare. Personalmente credo di non guardare troppo fuori di me in quello che faccio. Mi piace fare cose che mi vengano comode e sono il primo ascoltatore della mia musica. Se quel che faccio ha un senso per me, spero che possa averlo anche per gli altri. Non credo di dovermi troppo preoccupare di quel che il pubblico comprende della mia musica. Sarebbe troppo faticoso. Il pittore Mark Rothko si infuriò parecchio quando una sua grande tela venne acquistata per la sala conferenze di una grande compagnia di affari. Come molti artisti della sua generazione, temeva di essere usato dall'establishment economico. Così rifiutò di vendere l'opera asserendo che era stata realizzata solo per gente vera. Capisco perfettamente queste ragioni, ma alla fine se l'artista mette nella propria opera tutte le informazioni necessarie e corrette alla sua comprensione, lì termina la sua responsabilità. E se il pubblico non comprende a fondo, è responsabilità del pubblico, non più dell'artista.

Claudio Chianura

Discografia essenziale come solista

The End Of An Ear, 1970
Rock Bottom, 1974
Ruth Is Stranger Than Richard, 1975
Nothing Can Stop Us, 1981
Old Rottenhat, 1985
Dondestan, 1991
Shleep, 1997



Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Matching Mole - Il viago sotteraneo delle talpe in armi - Late For The Sky - numero 50 - Gennaio 2001

MATCHING MOLE



> Zoom



Il viagio sotteraneo delle talpe in armi

Di Francesco Caltagirone

I Want You Still Caroline

La "Luna di Giugno" aveva esaurito il suo corso, nascondendosi dispettosa dietro le spesse nuvole del Kent. Robert Wyatt e i Soft Machine erano ai ferri corti. La schematica struttura del gruppo di Mike Ratledge, l'obiettivo di una tecnica sempre più simmetrica e perfetta stavano stretti al funambolico batterista, smanioso di sperimentare nuovi percorsi e linguaggi, in nome di una musica senza frontiere, svincolata da mode e tendenze.

Il 4 Settembre 1971 Melody Maker annuncia un clamoroso, forzato ma inevitabile divorzio. Non a caso la nuova creatura che balena nella mente brulicante di Bob si chiamerà Matching Mole, sigla che letta alla francese riecheggerà la "morbida macchina" pensata dallo scrittore ribelle William Burroughs. Ad Agosto la separazione è definitiva. Mr. Ellidge non concepisce periodi di stasi. Ha già in mente il gruppo che sarà. David Sinclair, classe 1947, fiaccola di Canterbury, per tre anni e mezzo geniale tastierista dei leggendari Caravan. Nello stesso mese di Agosto aveva chiuso con la storica band ma manteneva una profonda passione per la forma canzone e un'abbondante creatività melodica. Phil Miller, nato nel 1949, già chitarrista dei Delivery e a lungo partner di Roy Babbington, del fratello Steve, Laurie Allan, Pip Pyle e Lol Coxhill. Bill MacCormick, nato bassista per necessità, leva del 1951, conclusi gli studi aveva militato nei Quiet Sun, gruppo che non sarebbe sopravvissuto alla sua defezione.

Quinto membro aggiunto, ospite straordinario, Dave MacRae, estroso pianista australiano, innamorato di Cecil Taylor e da poco giunto in Inghilterra con un bagaglio di esperienze quali l'orchestra di Buddy Rich, i Nucleus di Ian Carr e una collaborazione con Sarah Vaughan. Curioso delle avanguardie che crescevano nell'area londinese, MacRae incontra Wyatt nel corso di una serata all'insegna dell'improvvisazione e non nasconde il suo entusiasmo ad affrontare un'esperienza musicale del tutto nuova. Miller porta in dote le canzoni che aveva scritto al tempo dei Delivery.

Ma l'ex drummer dei Soft Machine non si sente leader. Attraversa un momento di crisi esistenziale, ambisce a essere una parte del tutto, a caricarsi grazie anche allo slancio degli



altri. In quel periodo conosce una ragazza austriaca, pittrice, Alfreda Benge, in piena sintonia con le ideologie che lo infervorano e con le mire di composizione e sperimentazione. "Alifib" sarà sua inseparabile compagna e collaboratrice per gli anni a venire. Non spira un vento favorevole sul cammino delle talpe. I mezzi economici sono scarsissimi e di conseguenza le attrezzature, non sempre all'altezza delle esigenze, soggette a furti. Ma il pubblico che aspetta i Matching Mole al debutto discografico, alle prime esibizioni dal vivo, difficilmente giustificherebbe tanta povertà riferita a musicisti dai trascorsi prestigiosi. L'autunno e l'inverno del 1971 vedono il nuovo gruppo preparare i pezzi che costituiranno l'album di esordio per la CBS.

Nel frattempo Wyatt non si concede tregua. Accompagna quale percussionista i Gong di David Allen in Francia, si fa vedere con il sassofonista Gary Windo al Ronnie Scott's, partecipa all'album di Kevin Ayers **Whatevershebringswesing**, presenzia alla serata dei Centipede di Keith Tippett, alla Royal Albert Hall. È un ininterrotto accavallarsi di impegni che culminano in un breve tour tedesco assieme a Don "Sugar Cane" Harris per il Berliner Jazz Tagen e con una presenza nel quartetto del vibrafonista Gary Burton. Suona la batteria per Paul Bley, partecipa a una serata dei Symbiosis, mutati in A Quartet per la defaillance di Gary Windo, sostituito da Elton Dean. Quando sono pronti per incidere, i Matching Mole sono al verde, registrano in uno studio semi-abbandonato, al freddo, perseguitati da incidenti tecnici e intoppi che sembrano avere qualcosa di soprannaturale. Ciò avviene fra il Dicembre '71 e il Febbraio '72, mese in cui viene effettuato il missaggio. Nello stesso periodo il gruppo effettua una tournée in Belgio e in Olanda, culminata con un concerto completamente votato all'improvvisazione, tenuto in quel di Bruxelles. **Matching Mole**, con la sua curiosa copertina, illustrata da Alan Cracknell, riproducente due occhialute talpe che fuoriescono dalle tane, viene pubblicato il 14 Aprile 1972. Tutte le composizioni sono firmate da Wyatt, eccetto **Part Of The Dance** di Phil Miller e la fortunata **O Caroline**, a nome anche di Dave Sinclair. Con questo capolavoro, pubblicato in una versione ridotta, come singolo insieme a **Signed Curtain** l'8 Luglio dello stesso anno, il mito della band spicca il volo. Con voce chimerica e sognante, accompagnandosi al pianoforte, Wyatt sembra soffiare in un vetro, elargendo una delle più struggenti e fragili canzoni d'amore mai sentite. Un inizio elegiaco che leva il sipario su una scena fiabesca, nel liquido rimbalzare delle tastiere, fuse in un'impalpabile fluidità. È questo il terreno comune con Sinclair, innamorato delle ballate e riluttante a disegnare un lavoro lontano da quella concezione. **Instant Pussy** sembra benedire essenze bluastre che rimbalzano fra alambicchi. Bob imposta trasparenti vocalizzi, sottilissime tele di ragno. Batte sui tamburi ma è come se stesse incidendo un tatuaggio. **Signed Curtain** illumina Wyatt a contatto con il plenilunio.



È la voce di un essere umano mutato in libellula da un sortilegio. Sospende il tempo, ne interrompe lo scorrere. Dave imperversa con l'organo, MacRae lancia piccole frecce sonore dal piano elettrico. Il finale si stempera in onde distorte, acide. Chiude la facciata lo strumentale **Part Of The Dance**, di Phil Miller, pastiche canterburyano, cuore dell'improvvisazione, danza di spade per strumenti lasciati allo stato brado. A poco a poco i suoni svaporano come un sogno del mattino. **Instant Kitten** e la voce di Wyatt sfrondata dalla parola sembra un'innodia stellare. Le ottave di Sinclair pennellano acquerelli asciugati sotto il ciclo della Cattedrale. È il suono dei Caravan, lunga vita a loro. Poi la musica si

stempera in un'aurora boreale fra teleferiche sospese da qui alla Sesta Luna. **Dedicated To Hugh, But You Weren't Listening**, omaggia Hopper e l'eccentrica Musa protettrice della Morbida Macchina. Non c'è soluzione di continuità fra le tracce, c'è il gusto della suite. **Beer As In Braindeer** e gli strumenti si inseguono in vicoli sempre più angusti. La chitarra di Phil si imbizzarrisce, percorre una traccia iperbolica. Anarchia sonora, pulviscolo, tramestii dal sottosuolo. Ecco ciò che pretende l'estro di Robert. **Immediate Curtain** lascia fluire dalla sua tastiera un suono incombente come una pioggia di meteoriti che si infrange sull'atmosfera. È una rapsodia del sogno. È un' onda di frequenze oniriche che si alza lentamente e tutto avvolge.

Il Libretto Rosso di Bob

Non passerà molto tempo fra la pubblicazione del primo disco e quella del secondo. Il volo dei Matching Mole è una meteora, un lampo. Ragioni organizzative, economiche, favoriranno presto quella frenesia tipica di Wyatt a cambiare il corso dei propri itinerari, a mettere tutto in discussione.

David Sinclair ha la testa ai Caravan, alle melodie, alle belle canzoni e non resiste a lungo. Il suo futuro saranno gli Hatfield And The North. Il posto lasciato presto vacante viene riempito da Dave MacRae che si installa a tempo pieno all'interno della band. In tour come "opening act" di John Mayall in Francia, i Matching Mole riscuotono addirittura più consensi del bluesman inglese ma non ottengono la riconferma per il proseguimento degli show in Germania. In primavera, battono a tappeto Inghilterra e Scozia, salgono sulla ribalta dell'Olympia di Parigi il 15 Maggio 1972. L'estate è un susseguirsi di impegni che sottolineano la crescente fama di Wyatt e soci. Date a Birmingham e Liverpool, l'Europop Festival a Ostenda. Interrompe questo vorticoso tour de force la registrazione del programma BBC Live In Concert, avvenuta il 27 Luglio e messa in onda a Settembre. Poi si riprende: Marquee Jazz and Blues Festival a Reading, in Belgio con Curved Air e Lindisfarne. Il 25 Agosto iniziano le registrazioni del nuovo album.



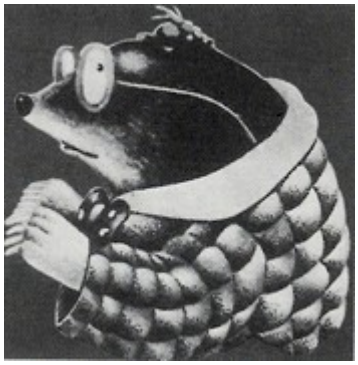
Ultimato alla fine dello stesso mese, **Matching Mole's Little Red Record**, sempre etichetta CBS, uscirà il 27 Ottobre. La produzione del secondo lavoro viene affidata a Robert Fripp, la cui fama di arcigno accentratore troverà conferma in una gestione spiccatamente assolutista. A farne le spese sembra sia stato il chitarrista Phil Miller, dicono addirittura soggiogato dalla personalità del leader dei King Crimson. Ospite d'onore è il "non musicista" Brian Eno, al V.C.S.3., sul brano **Gloria Gloom**. Ulteriori contributi sono forniti da Dave Gale, dall'attrice Julie Christie e da Alfreda, moglie di Robert, mimetizzati sotto nomi d'occasione. La copertina è un adattamento di un tazebao propagandistico cinese, inneggiante alla riconquista armata di Taiwan. I visi dei soldati di Mao-Tse-Tung sono sostituiti dai ritratti di Dave MacRae che imbraccia una mitragliatrice, di Bill MacCormick che brandisce il noto libretto rosso, di Phil Miller che impugna una bandiera scarlatta e di Wyatt che, berretto stellato in testa, sembra indicare il sol dell'avvenire. Sicuramente una provocazione nell'Inghilterra "tory", fermamente anticomunista. Ma Wyatt non si nasconde dietro le proprie idee, manifestando senza reticenze un inossidabile credo politico. Un atteggiamento che manterrà fieramente, come militante attivo e pugnace e che, è ben lecito pensare, gli sia costato in termini di ostracismo e isolamento. Il "piccolo disco rosso" punta le luci sul brillante talento di Dave MacRae che finalmente può agire da protagonista. Il suono si è fatto più circoscritto, concentrico. L'assenza di Sinclair oblitera le propensioni armoniche, e l'occhialuto piano player può girare a ruota libera. Spilli sonori sul suo piano elettrico. La più coraggiosa delle sperimentazioni prende il sopravvento. Anche sul piano canoro Wyatt si inerpica su pendii scoscesi, manipolando le corde vocali con l'audacia di Icaro, l'incoscienza di un titano. **Starting In The Middle Of The Day We Can Drink Our Politics Away** di Dave MacRae sorprende magnetici suoni sul piano. L'ombra di Terry Riley sorveglia le salmodie di Wyatt, i suoi inni del subconscio. Tutte le parti cantate saranno di sua composizione, nessuna firma sui singoli brani. Con **Marchides** il rumorismo saggio dell'australiano rovista lande vergini, davanti al puntuale picchiettare del basso di MacCormick, ai pieni percussivi del più mirabolante drummer del Regno Unito.



In **Nan True's Hole** la voce di Bob dondola sull'erta di scoscese scale tonali, mentre riaffiora la Fender affilata di Phil Miller che si esalta in lussureggianti assoli. Filastrocche scandite da voci maschili e femminili estremizzano il gusto del non-sense. Con **Righteous Rumba** Miller preferisce l'acustica, in **Brandy As In Benj** le divagazioni sul piano elettrico paiono ricordare il piglio dei Soft Machine. La seconda facciata accoglie in **Gloria Gloom** il tocco straniato di Brian Eno. C'è un'atmosfera cupa, minacciosa, da ultimo giorno. Angosce metropolitane, voci subumane provengono da un'oltretomba tecnologica. Siamo lontani anni luce da **O Caroline**. Tuttavia, **God Song** rimane un capolavoro di asimmetrica melodia, la gemma abbacinante del disco, l'apogeo del canto di Wyatt, baciato dalle Muse. Per toccare simili vette bisognerà aspettare **Rock Bottom** e la sua immacolata bellezza. Suono nervoso, sincopato, nella **Flora Fidgit** di MacCormick dove le tastiere di MacRae fluttuano liberamente. Il disco si chiude con gli eleganti passaggi di **Smoke Signal**, composizione di MacRae. Rifrazioni di luce cosmica, discese negli abissi, umori primordiali e una batteria che innalza cattedrali.

Little Red Record non è un disco facile per i tempi, ma è foriero di un vento nuovo, una folata che si posa un momento e scompare non si sa dove. I Matching Mole proseguono imperterriti come un fiume in piena. A Settembre sono alla Queen Elizabeth Hall di Londra, in Olanda e Belgio, di spalla ai Soft Machine per un breve tour. Improvvisamente Wyatt getta le carte in aria, scioglie il gruppo. Odia essere un capo, fiuta nuove situazioni. Sono le lunghe pressioni del bassista Bill MacCormick a spingerlo poi verso una riconsiderazione della questione. Bob pensa a un quartetto formato da Gary Windo al sax tenore, Dave MacRae, pianoforte e piano elettrico, Ron Mathewson, contrabbasso, e se stesso, batteria e voce. Il progetto WMWM. Un gruppo che non si sarebbe collocato in una precisa categoria musicale, un ensemble di margine, missionario dell'improvvisazione, fra jazz e rock, in un territorio che potrebbe essere chiamato "nowhereland". I quattro registrano qualcosa, vanno al Ronnie Scott's con Richard Sinclair, (nobile stirpe predestinata). Ma come l'Araba Fenice i Matching Mole stanno per rinascere: Francis Monkman, ex Curved Air, alle tastiere, Gary Windo al sax, Bill MacCormick al basso, Wyatt ai tamburi, voce. Viene contattato Fred Frith degli Henry Cow, ardente fan di Bob, ma non se ne fa niente per il risentimento del suo gruppo d'appartenenza. I nuovi Matching Mole che la stampa musicale inglese aveva incautamente salutato come ricostituiti, si riuniscono informalmente a Notting Hill Gate, a casa di Alfreda, per arrotare i ferri del mestiere. La Virgin Records che raggruppa sotto gli

scudi l'emergente Mike Oldfield, fantasmagorico sortiere di **Tubular Bells** e la band di Frith, contatta i neonati Mole. Domenica primo Giugno 1973, alla festa di compleanno di Lady June, a Maida Vale, whisky e vino precipitano Robert dalla finestra di un quarto piano.



La frattura della dodicesima vertebra e la rottura delle gambe lo costringono lungamente allo Stoke Mandeville Hospital di Aylesbury. Il suo futuro sarà inchiodato su una sedia a rotelle. Si spezza anche il proposito di rigenerare i Mole e Bob ritornerà a lavorare nove mesi dopo, quando canterà con gli Hatfield And The North che i suoi ex compagni Phil Miller e David Sinclair avevano inventato.

Di uno dei più suggestivi e mitizzati gruppi della storia del rock, resta un'ulteriore testimonianza, nei venticinque minuti di BBC Radio Live In Concert pubblicato in CD dalla Windsong nel 1994. Registrato al Paris Theatre di Londra nel Luglio del 1972, il disco presenta i Matching Mole nello spolvero della vena creativa, con MacRae faro indicatore. Cinque brani soltanto, ma rappresentativi della loro espressione selvaggia e libertaria, dissennatamente dada. In un unico respiro dove è impossibile delimitare i confini, i numeri si susseguono senza sosta. **Instant Pussy**, in cui Wyatt adopera la voce come uno strumento sacrilego. I suoi vocalizzi levitano come una piuma in una sorta di liquido amniotico. Il canto è uno specchio deformante dove le immagini sonore si alterano senza posa. **Litheing And Graceing**, inedito di Phil Miller, individua una chitarra nostalgica del Sud Inghilterra. Il disco è una discesa libera di barbagli rubati al jazz. Sono le tastiere di MacRae nella bislacca **Marchides** la cometa inseguita dagli altri strumenti. L'orchestrazione è al parossismo. Ancora il Phil Miller di **Part Of The Dance** con un arpeggio gentile, soffitto di una stanza alchemica. Cadono i diaframmi, è un irrefrenabile espandersi di vibrazioni. La breve **Brandy As In Benge**, ulteriore inedito, inizia in sordina, ammiccante, ed esplode in un fuoco d'artificio.

È il testamento dei Matching Mole, sodalizio sfortunato ma prodigo di idee, fatalmente relegato in una nicchia dorata. Quando la malinconia reclama il suo spazio e vuole immergere nel suo inchiostro blu, il vecchio vinile freme sotto la puntina, scricchiola, fruscia, soffre, sfrigola una nenia a cui ci abbandoniamo senza difese.

" *I love you still Caroline...*"

"Robert Wyatt - Così Lontano, così vicino... " in the same issue

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Così Lontano, così vicino... - Late For The Sky - numero 50 - Gennaio 2001



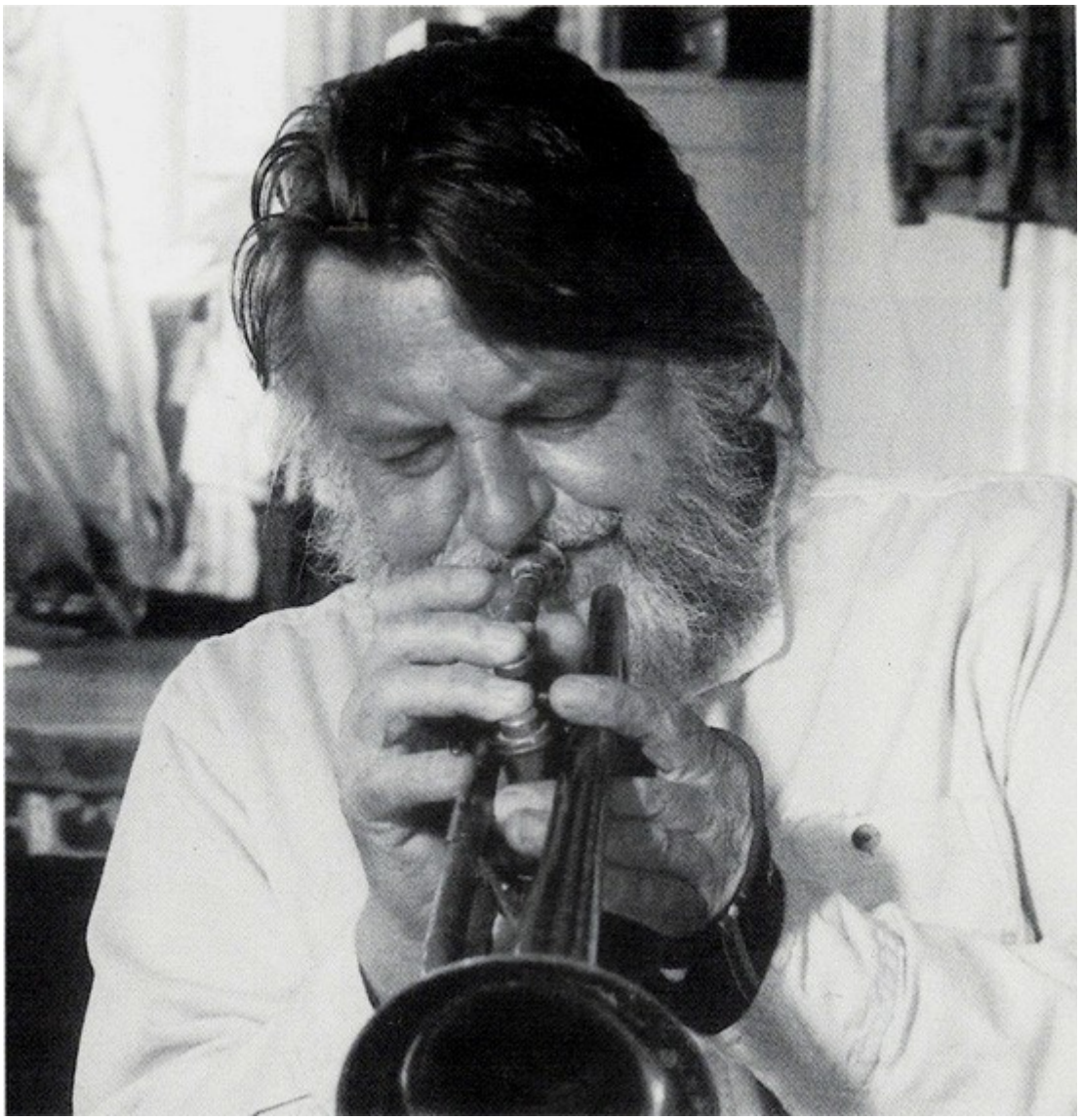
ROBERT WYATT

Così Lontano, così vicino...

Di Marco Tagliabue

Esistono emozioni tali che, per il modo che hanno di interagire con la tua sensibilità, di toccare le corde più riposte del tuo io, ti avvisano in maniera chiara e ineccepibile, fin dal primo momento, che non ti abbandoneranno mai più per il resto della tua esistenza. Capita assai di rado, è vero, ma capita. Robert Wyatt entrò nella mia vita nella torrida estate di una Milano di tanti anni fa. Avevo appena tolto il cellophane da **Third** dei Soft Machine e mi apprestavo a passare una notte in loro compagnia: l'indomani avrei dovuto partire di buon mattino e per un pugno di ore non era certo il caso di mettersi a dormire... Nel silenzio irreale della notte, dove ogni cosa giunge misteriosa e ovattata, **Moon In June** fu l'astronave che mi condusse in uno strepitoso viaggio nei luoghi oscuri della mia coscienza, attraverso infinite pazze traiettorie che dal buio della mia camera puntavano diritto alla scia luminosa di qualche sperduta via lattea. Quella voce e quella musica, con forza maggiore di una testata contro il muro, avrebbero contribuito in maniera netta a cambiare per sempre i miei connotati. La voce di Robert, quel filo di fiato esile e struggente capace di assottigliarsi senza perdere mai il suo vigore, messaggero di infinita tristezza e melanconia, è invero capace di donarti una serenità che non è di questo mondo; la sua musica, così spesso scarna ed essenziale, e quell'organetto, metà strumento e metà giocattolo, dal quale nascono tutte le sue canzoni, bastano a farti capire che, anche oggi, non c'è bisogno di altro per fare grande la musica.

E se per un attimo riuscirete a liberare la vostra mente da post-rock e drum'n'bass, jungle e trip-hop, exotica e techno-lounge..., a sottrarre una manciata di minuti all'affannosa ricerca dell'ultimo imperdibile album del mese, ad accantonare i dischi dell'anno e i capolavori di un minuto, sarete pronti per ripercorrere, una volta ancora, l'avventura musicale e umana di Robert Wyatt, l'esule che è impossibile non amare perché è, a suo modo, il più grande di tutti. Nella metà degli anni '60 Canterbury era ancora, semplicemente, Canterbury, tranquilla cittadina inglese famosa, tutt'al più, per le amene novelle di Geoffrey Chaucer; Robert, nativo di Bristol, vi si era trasferito all'età di dieci anni per studiare piano, violino, tromba e batteria prima di venire investito, come tanti in quel periodo, dall'irrefrenabile uragano della musica pop. I Wilde Flowers, attivi dal 1964 al 1966, vedono accanto a Wyatt l'amico di sempre Hugh Hopper. Il gruppo non consegnerà alla sua epoca nessuna testimonianza musicale diretta (la raccolta **Tales Of Canterbury: The Wilde Flowers** verrà assemblata solo molti anni più tardi, nel 1998, dalla benemerita Voiceprint) ma la sua importanza sarà enorme: autentica fucina della futura scena di Canterbury darà origine, oltre ai Soft Machine, ai Caravan e agli Hatfield And The North.



La magnifica avventura dei Soft Machine (e mi si perdoni la presunzione di considerare tali solo quelli con Robert Wyatt in formazione) fu contrassegnata da quattro album costantemente in anticipo sul loro tempo, cui toccarono inevitabilmente in sorte il favore della critica e l'indifferenza del pubblico. Dagli esordi con David Allen e Jimi Hendrix ospite alla chitarra solista nel battesimo a 45 giri, **Feelin' Reelin' Squeelin'/Love Makes Sweet Music** del 1967, il gruppo, dopo aver perso per strada il futuro Gong, giunge l'anno successivo all'album di debutto con una formazione a tre elementi che contempla Mike Ratledge alle tastiere, Kevin Ayers voce/basso e Robert Wyatt alla batteria. **Volume One** e il suo seguito del 1969, **Volume Two**, con Ayers rimpiazzato da Hugh Hopper per quella che sarà la formazione definitiva del gruppo, sono due splendidi esempi di musica psichedelica/progressiva con contaminazioni jazzistiche in equilibrio fragile ma ancora perfetto. **Third**, del 1970, segna un avvicinamento a composizioni di più ampio respiro, con le sue quattro facciate occupate da una suite ciascuna a firma di un solo membro della band, e, nello stesso tempo, prelude a una decisa virata verso atmosfere più marcatamente jazz-rock, tanto che l'album, da molti considerato il capolavoro del gruppo, viene spesso indicato come una sorta di controaltare inglese al Miles Davis di **Bitche Brew**. **Third** è altresì purtroppo preludio alla disgregazione del con: plesso: Robert Wyatt, che già aveva faticato a far digerire la sua **Moon In June** a Mike Ratledge, verrà di lì a poco letteralmente estromesso dalla band per mano del suo nuove aspirante timoniere, che gli concederà solamente -bontà sua- un ruolo da session man di lusso nella successiva prova discografica dei Soft Machine, **Fourth** del 1971, l'ultima con Robert in formazione. Fra i due album intanto, a sancire l'ormai definitivo allontanamento dal gruppo, Wyatt trova il tempo di tenere a battesimo il suo esordio solista, **The End Of An Ear** del 1971. Approfittando della fiducia in lui riposta dalla CBS, che gli aveva lasciato piena libertà di movimento presagendo un'opera in stile **Moon In June**, Robert stravolge completamente le regole del

gioco, realizzando il suo disco più ostico e coraggioso, un album il quale, oltre che ascoltare, è perfino difficile tentare di definire o di inquadrare.

La fine di un orecchio, ovvero di un modo di concepire e ascoltare la musica, è quello che viene necessariamente richiesto, o meglio imposto, a chi giunge al cospetto di questa prova: risentito oggi, a quasi trent'anni di distanza, **The End Of An Ear** suscita forse sensazioni addomesticate rispetto a quelle selvaticissime prodotte dai primi ascolti (tutto questo tempo sarà pure servito a qualche cosa!), ma conserva ancora intatta la sua veemente carica rivoluzionaria. Provate ad ascoltare ad esempio **Las Vegas Tango**, posta in apertura e ripresa in chiusura del disco, con le sue allucinate sovrapposizioni vocali, o il proto-free-jazz di brani quali **To Saintly Bridget, To Mark Everywhere** o **To The Old World**, o ancora le tastiere dissonanti di **To Caravan And Brother Jim** e **To Carla, Marsha And Caroline**. **The End Of An Ear** è insomma al tempo stesso punto di partenza e punto di non ritorno: chiuso un capitolo, toltisi tutti i sassolini dalle scarpe, Wyatt si sarebbe rimesso in gioco, si sarebbe rituffato nella mischia: la morte annunciata dal titolo lo avrebbe condotto, per sua e nostra fortuna, a una e più mirabolanti reincarnazioni.

La prima delle quali sono i Matching Mole, con David Sinclair alle tastiere. Phil Miller alla chitarra e Bill Mac Cormick al basso, gruppo che. nelle intenzioni di Wyatt, doveva rappresentare una sorta di continuità, magari solo in senso ironico, con l'esperienza precedente (la pronuncia inglese di Matching Mole ha una dizione simile a Machine Molle, traduzione francese di Soft Machine). La loro avventura (che ci ha raccontato Francesco Caltagirone nelle pagine che precedono) dura solo lo spazio di due album usciti a pochi mesi di distanza fra loro nel 1972, ma la loro eredità e la loro ramificazione nell'albero genealogico di Canterbury sono, al solito, di prim'ordine. Archiviato forse troppo repentinamente, il progetto Matching Mole sta per essere riesumato quando, durante un party evidentemente troppo psichedelico. Robert decide di scendere dal terzo piano senza usare le scale, rimediando uno spaventoso volo e diverse lesioni alla spina dorsale che lo avrebbero relegato per sempre su una sedia a rotelle. Era la primavera del 1973.

*" Tutta la gente che ho incontrato pensa che il mio incidente sia stato la più grossa tragedia che mi potesse succedere. In realtà da quando sono uscito dall'ospedale ho sposato Alfie e ho realizzato **Rock Bottom**, da lì è cominciato il periodo più felice della mia vita: improvvisamente, da quel momento, tutto è diventato semplice e chiaro".*

La leggenda vorrebbe **Rock Bottom** (1974) concepito dal musicista durante i sei mesi di convalescenza, attorniato dalle amorose cure di Alfreda Benge, la compagna di una vita, e da un manipolo di amici fidati fra cui Nick Mason, Mike Oldfield, Fred Frith, Hugh Hopper, Richard Sinclair... in realtà, come più volte affermato dallo stesso Wyatt, la stesura del futuro capolavoro, che nel progetto originale avrebbe dovuto costituire il terzo album dei Matching Mole, iniziò prima dell'incidente, anche se, inopinabilmente, assunse la sua forma e il suo contenuto definitivo durante la lunga degenza in ospedale. Storia o leggenda, quella che ci rimane è una delle opere capitali del nostro tempo, un disco che, fin dallo splendido acquerello di copertina, celebra la vita in tutti i suoi aspetti più profondi, trasformando in positivo tutto ciò che essa sembra esprimere in negativo. E poco importa che il miracolo si compia attraverso sei brani di malinconia infinita: ciò che deve risultare chiaro è che in essi non vi è la minima traccia di arrendevolezza o di disperazione: solo una grande, grandissima forza interiore che giunge incompromessa fino all'ascoltatore. Si prenda a esempio **Sea Song**, manifesto del disco e, se mi consentite, dell'arte di Wyatt tutta. Si ascolti Robert sussurrare una delle melodie più struggenti che siano mai state messe in musica, con un basso e un manipolo di tastiere e percussioni a fare da soave contrappunto alla magia della sua voce: impossibile rimanere insensibili al fascino di questa canzone, impossibile non scoprire un brivido nuovo a ogni nuovo ascolto. **Rock Bottom** rappresenta, insomma, una delle icone della nostra musica e se, come presumibile, lo avete già in bella mostra nella vostra discoteca, non dimenticate di tenerne una copia nella cassetta del pronto soccorso: di fronte al senso di svuotamento cui ci condanna la vita del nostro tempo qualche minuto di pelle d'oca è sempre medicina assai efficace. Solo un anno dopo, nel 1975, fa la sua comparsa nei negozi il nuovo lavoro di Robert Wyatt.



Ruth Is Stranger Than Richard deve innanzi tutto fare i conti con la pesante eredità del capitolo precedente: bissare un capolavoro è responsabilità che può condurre alla resa delle armi e Wyatt, persona intelligente, non ci prova nemmeno. Opera frammentaria, corale, sulla quale pesa un senso di transitorietà e incompletezza, l'album inanella comunque tracce di prim'ordine quali **Team Spirit**, scritta con Phil Manzanera e Bill Mac Cormick, e la lunga suite che comprende i tre episodi di **Muddy Mouse/Muddy Mouth**, in collaborazione con Fred Frith, intervallati dalle digressioni jazzistiche di **Solar Flares** e **Five Black Notes And One White Note**.

Dopo **Ruth Is Stranger Than Richard** per avere fra le mani un nuovo album ufficiale di Robert Wyatt bisognerà attendere fino al 1986. Undici anni inframmezzati da un cambio di etichetta (Wyatt lascerà la Virgin, che aveva pubblicato i due dischi del dopo Matching Mole per passare alla Rough Trade), da una pigrizia di fondo, non disgiunta da problemi di ordine più materiale, che indirizza l'artista sui formati più facilmente realizzabili e vendibili del 45 giri e dell'EP (le numerose pubblicazioni di quegli anni verranno raccolte in **Nothing Can Stop Us** nel 1981, **Robert Wyatt 1982/1984** nel 1984 e, più recentemente nel 1999, nel box **EP's By Robert Wyatt**) t da un impegno politico sempre più profondo culminato, nei primi anni '80, con l'iscrizione al partito comunista britannico,

Old Rottenhat, l'album che segna il ritorno al formato più esteso, è il lavoro più apertamente politico di Wyatt. Scarno e minimale nelle musiche (Robert fa quasi tutto da solo alle tastiere), il disco concede poco alla melodia (con la sola splendida eccezione del singolo **The Age Of Self**) e ancora meno alla diplomazia: feroci gli attacchi all'imperialismo americano (**The United States Of Amnesia**), alla borghesia capitalista (**Alliance** "*Penso che la cosa che più ti spaventa di ogni altra/sia il sapere che hai bisogno dei lavoratori più di quanto*

DISCOGRAFIA ESSENZIALE

Con i Wilde Flowers:
- Tales Of Canterbury: The Wilde Flowers (antologia, Voiceprint 1998 LP)

Con i Soft Machine:
- Volume One (Probe 1968 LP)
- Volume Two (Probe 1969 LP)
- Third (CBS 1970 LP)
- Fourth (CBS 1971 LP)

loro abbiano bisogno di te"), agli ultimi scampoli di guerra fredda (**East Timor**), alla società dei consumi (**The Age Of Self**), alle manipolazioni degli organi di informazione **(Mass Medium**).

Old Rottenhat, boccone di non certo facile digestione, rimane comunque una tappa fondamentale nel percorso di Robert Wyatt: di lì a poco il crollo del muro di Berlino (al 1989 risale anche l'uscita dal partito comunista, in disaccordo con le linee più morbide adottate della nuova classe dirigente per garantirne una snaturata sopravvivenza) avrebbe accentuato il carattere di mosca bianca dell'artista, orgoglioso di continuare a professarsi socialista in mezzo alla sepoltura di tante ideologie, contribuendo al suo progressivo isolamento artistico e umano. Sono cinque anni di buio assoluto quelli che preludono a **Dondestan** (1991), l'album del ritorno in grande stile di un artista della cui esistenza i più si erano ormai dimenticati. **Dondestan** (Dove sono) è un album dedicato a un generale concetto di "dissolvenza", relativo a ideologie, persone o cose che, improvvisamente, scompaiono senza lasciare traccia di una storia, la loro, che magari era perfettamente radicata nella realtà da decenni o secoli. Il lavoro, che si avvale del contributo della moglie Alfie per buona parte delle liriche, è forse quello che, per le atmosfere intimiste e la forza poetica, si collega più direttamente al mitico **Rock Bottom** di tanti anni prima; Robert, ancora una volta, suona quasi tutto da solo, batteria compresa, eccezion fatta per il basso del vecchio amico Hugh Hopper in **Lisp Service**. Tutto il disco viaggia su livelli di assoluta eccellenza, in alcuni casi (**Catholic Architecture, Worship, Left On Man, Sight Of The Wind**) sfiora addirittura la perfezione. I testi pescano ancora molto nel sociale (**GB Jeebies** è una polemica missiva a ciò che rimane del partito comunista britannico, **Dondestan** uno swingante tributo ai desaparecidos di tutte le parti del mondo) ma l'impeto delle esperienze precedenti viene stemperato dalla poesia di Alfie che scandaglia anche la meno frequentata sfera più intima ed emozionale.

Con i Matching Mole:
- Matching Mole (CBS 1972 LP)
- Little Red Record (CBS 1972 LP)

Robert Wyatt:
- The End Of An Ear (CBS 1970 LP)
- Rock Bottoni (Virgin 1974 LP)
- Ruth Is Stranger Than Richard (Virgin 1975 LP)
- Nothing Can Stop Us (raccolta di brani apparsi su singoli ed EP, Rough Trade 1981 LP)
- 1982/1984 (raccolta di brani apparsi su singoli ed EP, Rough Trade 1984 LP)
- Old Rottenhat (Rough Trade 1985 LP)
- Dondestan (Rough Trade 1991 LP/CD)
- A Short Break (Voiceprint 1992 EP)
- Floatsam Jetsam (antologia con inediti e rarità, Rough Trade 1995 CD)
- Shleep (Rykodisk 1997 CD)

Altri sei anni, intervallati dallo scarno e casalingo EP **A Short Break** (1992) e dalle rarità raccolte lungo tutta la parabola artistica di Wyatt in **Floatsam Jetsam** (1995), per giungere a **Shleep** (1997), l'ultimo magnifico appuntamento che il suo genio ci ha, al momento, riservato. Dolcemente cullato fra le candide ali di una colomba, nel bel mezzo di un soave sonno liberatore, Robert sembra invitarci dalla copertina a seguirlo nel girovagare senza meta dei suoi sogni: le musiche e le melodie che ci accompagneranno sono semplicemente quanto di meglio l'artista abbia prodotto dai tempi di **Rock Bottom**... Saranno con noi in questo viaggio amici vecchi e nuovi quali Hugh Hopper, Phil Manzanera, Brian Eno, Evan Parker, Paul Weller... **Shleep** abbandona completamente l'esasperato intimismo dei lavori precedenti a favore di atmosfere più solari e collettive, finanche l'inesauribile vena di malinconia sembra stemperata nella dolce rilassatezza che solo la dimensione onirica può dare: una brezza pungente e liberatoria che accarezza anche i testi, mai come ora disgiunti dalla realtà che attende inesorabilmente al risveglio. Dall'iniziale **Heaps Of Sheeps**, farcita di diavolerie *Enotroniche*, all'epilogo strumentale di **Whole Point Of No Return** una mirabile summa delle musiche wyattiane per un pugno di canzoni al di fuori e al di sopra del tempo: scampoli di jazz, blues, soul, progressive, musica latina e perfino rap, quel rap che aveva del resto già inventato Bob Dylan fin dai tempi di Highway 61 (**Blues In Bob Minor**); in mezzo alcune delle sue più belle canzoni di sempre: **Maryan, Was A Friend, Sunday In Madrid** e, su tutte, **Free Will And Testament**, ballata morbida e sublime. Dal suo bucolico esilio in patria, vicino a gente che non lo conosce e lo considera semplicemente un vecchio paraplegico, Robert passa le giornate a cercar di dar scacco matto ai propri ricordi, cullato dalle orchestrine jazz dei suoi calzoni corti: scarsi i segnali che giungono dal nostro mondo, qualche CD inviato dagli amici, pochi giornali e ancora meno TV. Chi lo ama è ormai abituato a questi lunghi silenzi, a questi anni di attesa prima che qualcosa o qualcuno rimetta in moto il meccanismo: sappiamo bene che ogni disco potrebbe essere l'ultimo e che, presto o tardi, la sua indomita ricerca dell'assoluto lo condurrà al suono perfetto e definitivo: il silenzio. Sono sicuro comunque che questo momento è ancora al di là da venire, ma quando mi assale lo sconforto, e ogni tanto succede, torno un attimo con i miei pensieri a quella magica notte di tanti anni fa, riprendo

coraggio e mi precipito, come ogni giorno, a scrutare fiducioso l'orizzonte...

VIAGGIO NEL LINCOLNSHIRE

Non so esattamente cosa dire. Ho l'impressione di metabolizzare le cose importanti della mia vita solo dopo che è passato molto tempo. Robert è un personaggio straordinario, tanto quanto sua moglie Alfie, questo è certo; come è fuori dall'ordinario trovarsi in casa loro a girare un video, quello di *Goccia,* brano in cui Robert ha inserito la sua intensità in modo spettacolare. Ci eravamo già incontrati nel 1997, al Salone della Musica di Torino, e allora non avrei mai immaginato che gli eventi mi avrebbero portato sin qui. Di lui conoscevo l'assoluta imprendibilità, questa sfuggevole mancanza di solidità in musica.



La musica eterea, impalpabile eppure così presente, esattamente ciò che è lui in carne ed ossa: leggero e presente. Siamo in sette. Io, Gigliola (costumista), Silvia (truccatrice), Elena (Mescal) Roberta (produzione), Francesco e Carlo (registi). Francesco Di Loreto e Carlo Bevilacqua (i due registi) conoscono molto bene Wyatt. Sono loro che hanno girato "Little Red Robin Hood", un meraviglioso documentario del 1998 a lui dedicato, quindi sanno anche che a Robert non piace molto essere ripreso. Io spero solo che la nostra presenza non risulti troppo pesante per un'entità così fragile. Ci rechiamo alla "dimora del mare", quella dove vanno Alfie e Robert di tanto in tanto, alternando un piccolo paesino tranquillo come Louth alla meravigliosa atmosfera marittima, per certi versi più elettrica. Abbiamo passato un giorno intero da loro senza mai sentirci a disagio, anche se quel giorno ero quasi tentata di trattenere il respiro per non disturbare. Lì abbiamo girato parte del video. È un'atmosfera davvero fiabesca. Siamo in una casetta di legno, nera fuori, coloratissima dentro; c'è un giardino tutt'intorno e il suono, solo il suono del mare che si infrange contro scogli che non vediamo. Non si vede il mare, perché il terreno a un certo punto si alza e fa una piccola montagnetta proprio davanti alla casa. Però si fa sentire, il mare della costa: piano piano si sta mangiando la terra. Una casetta di legno, dicevo, dipinta di nero (forse per trattenere il calore). Dentro bianca e gialla con tanti piccoli oggetti da studiare. " *Un giorno sono entrati i ladri"* racconta Alfie *"ma non hanno portato via nulla. Sono tutte cose di pochissimo valore".* Per fortuna la grazia non si misura con il denaro. Robert ama conversare e raccontare, come ama profondamente Alfie e il suo ruolo di madre e amante. Nonostante sia fine giugno fa un gran freddo. *"Su questa costa volano uccelli che vengono dalla Russia"* mi dice Robert e questo particolare mi fa salire un brivido lungo la schiena. Il raffreddore che a volte mi coglie ci fa interrompere le riprese, ma tra una tisana alla propoli di Alfie e qualche battuta riusciamo ad avere materiale sufficiente per il video.
Il sorriso di Robert è un sorriso autentico che si allarga fino a raggiungere gli

occhi azzurri; sta lì fuori casa a salutarci con Alfie, come quando siamo arrivati e non ci sono davvero parole per ringraziare.

Cristina Donà

...A PROPOSITO DEL LAVORO SVOLTO IN "GOCCIA"

Quattro fasi: facile, difficile, facile e difficile.

1) Facile: ascolto la canzone di Cristina notte e giorno, sobrio e ubriaco, sino a saturarmi, sinchè non mi riempie e riconosco ogni momento anche prima che arrivi.

2) Difficile: col piano + cornetta tiro giù le parti tecniche (gli accordi, la chiave, la "mappa" delle parole), il pattern di batteria, etc etc.

3) Facile: semplicemente improvviso durante l'ascolto utilizzando la voce, le tastiere, la cornetta. Questo per delle ore. Per qualche giorno. Anche qualche notte.

4) Difficile: Mi scrivo delle idee musicali che vengono da questo lavoro e poi le riduco a un minimo che ritengo efficace. Dopo questo processo cerco semplicemente di creare - ri-creare un'atmosfera di trance in studio.

Robert Wyatt

"Matching Mole - Il viaggo sotterraneo delle talpe in armi" in the same issue

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Little Red Robin Hood - Blow Up - N°9 - Gennaio/Febbraio 1999

LITTLE RED ROBIN HOOD

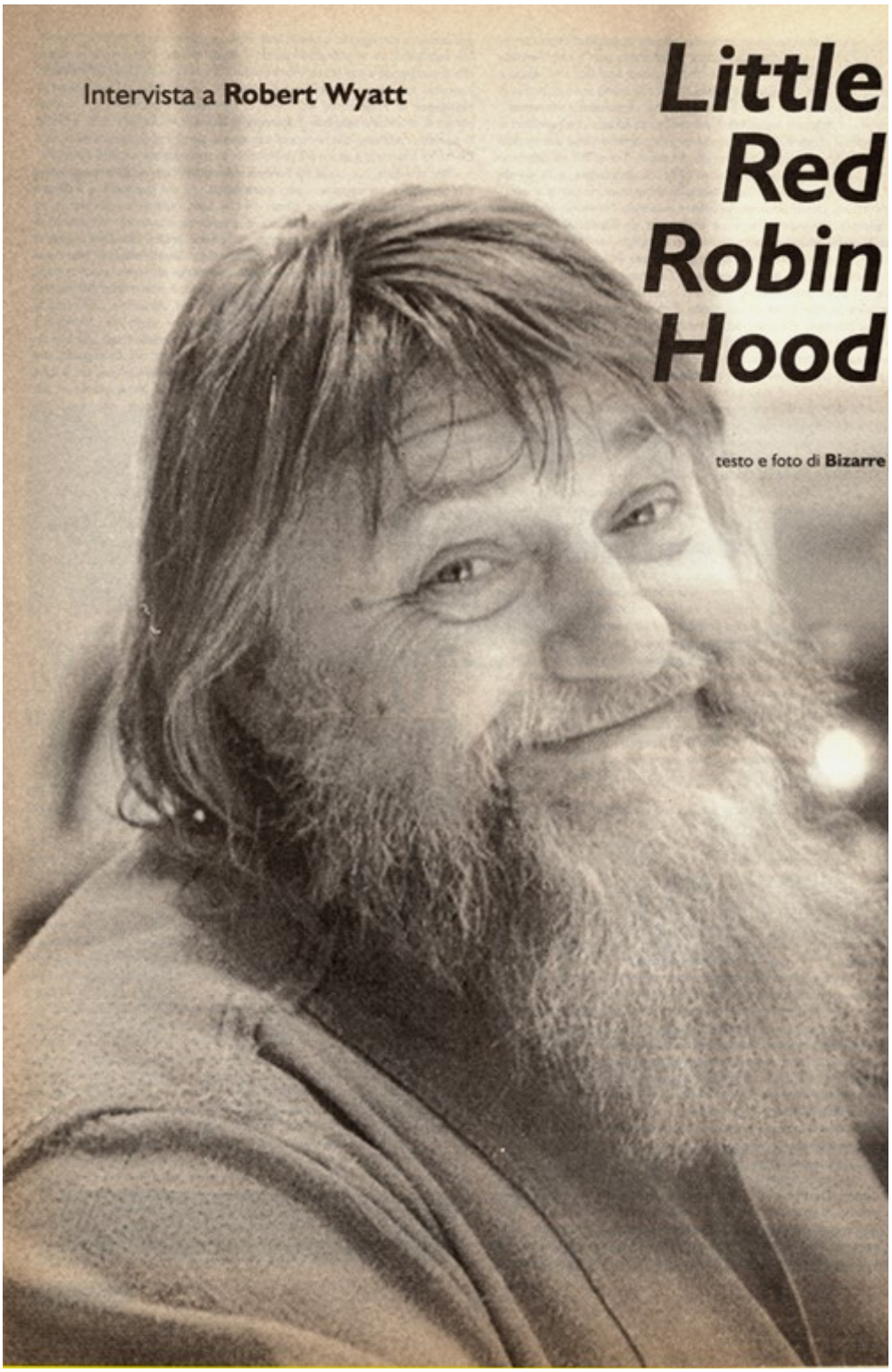


Un'intervista con Robert Wyatt, uno dei miti della mia gioventù?
Un grande onore, certo; ma quanto ardua potrà essere l'impresa, quanto peso avranno i condizionamenti dettati dagli inevitabili timori reverenziali?
Bene: a conti fatti, è stata un'esperienza non solo particolarmente interessante, ma tra le più gradevoli che mi siano mai capitate nella mia modesta carriera giornalistica. Merito di uno dei personaggi più umani, calorosi e mentalmente aperti dell'intero panorama musicale di oggi.

Robert Wyatt mi ha cambiato la vita. Non avevo ancora diciott'anni quando acquistai, senza sapere esattamente cosa mi aspettava, una ristampa dei primi due album dei **Soft Machine**. Dopo aver messo sul piatto il primo disco, e aver sentito il primo gemito di Wyatt su *Hope For Happiness*, capii che qualcosa era scattato. È un'esperienza sicuramente comune a tante persone che hanno un rapporto particolare con la musica, e ad altri sarà successo grazie ad un assolo di Miles Davis piuttosto che un riff dei Clash o un pattern di Derrick May; ma non ha importanza. Quel che conta è la sensazione di quei momenti, e non ce ne sono tanti, in cui ti arriva un marchio decisivo ad incidere la tua sensibilità, che senti essere indelebile e col quale dovrai fare i conti, e non solo come fruitore di musica, per il resto della tua esistenza.

Robert Wyatt mi ha cambiato la vita, e quando l'ho visto dal vero la prima volta, l'anno scorso al Salone della Musica di Torino, mentre si spostava sulla sua carrozzella in uno dei lunghi corridoi del Lingotto, non ho potuto fare a meno di dirglielo. Pur consapevole della sparata di adulazione retorica alla quale mi esponevo, l'ho voluto fare lo stesso, visto che per me non era altro che una verità vera. Beh, sapete cosa mi ha risposto? Con un sorriso

di un candore disarmante mi ha detto: "*Oh mio Dio, spero di avertela cambiata in meglio, vista la responsabilità!...*"



Ora sono le 17 del 9 Ottobre 1998 e il signor Robert Wyatt è proprio qui, davanti a me. Sulla poltroncina accanto alla mia c'è **Cristina Dona**: tra i due da tempo si è instaurato un feeling e un rispetto reciproco che già la dicono lunga sulla disponibilità e l'apertura mentale di Robert. Infatti, la sua naturale dimensione di uomo semplice e sincero ci mette davvero pochissimo a farmi perdere gli ovvi timori iniziali. Eppure non posso fare a meno di pensare di avere di fronte uno degli autori più importanti e rappresentativi del secolo...

Robert, ti capita mai di pensare di essere considerato un'icona? Non una rockstar, naturalmente, ma in qualche modo un personaggio di culto...

Assolutamente no, davvero! Sarebbe un'idea disastrosa... Ho vissuto una vita ridicola, faccio appena quello che so fare, e guadagno quanto basta per nutrire me e mia moglie... Tutto qua... Non ho proprio idea... Insomma mi sembra un'idea pazzesca, credo che nessuno dovrebbe "usarmi" come modello...

Beh, certo non corriamo il rischio di trovare i posters di Robert Wyatt nei negozi di dischi, e forse questo è un bene, perché significa che chi si avvicina a te lo fa perché ti conosce davvero...

Beh sai, non sono uno che va molto in giro, anche nel posto dove vivo la maggior parte della gente non sa nemmeno cosa faccio. A dire il vero credo che nella cittadina in cui vivo i più pensino che sono un derelitto che sta in strada a fumarsi sigarette... Non ascolto molto la radio, non leggo giornali musicali, quindi non ho molto idea di quello che succede... A volte è perfino imbarazzante, è come se tu ricevessi notizie da un tuo amico, che parla di te, ma in realtà sta scritto su un giornale! Capisci?...

Però è un dato di fatto che molti autori delle ultime generazioni ti citano più o meno apertamente come influenza, nel cosiddetto post rock ad esempio...

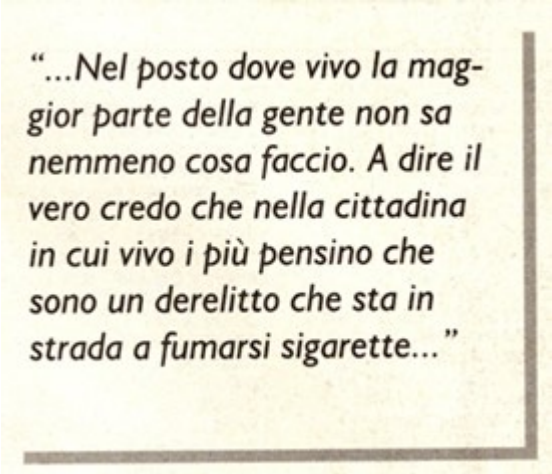
Beh, devo dirti che personalmente mi rendo conto che sono ancora un fan della stessa musica che ascoltavo quand'ero giovane; i miei "eroi" musicali adesso hanno sessanta, settanta, ottant'anni addirittura, e sono tutti musicisti jazz. Quindi in realtà mi sento ancora come un teenager che impara cose da queste persone, non riesco proprio a vedermi in un ruolo rovesciato. Perfino ora quando mi guardo allo specchio e vedo il mio barbone è uno choc, mi dico "Oddio, un vecchio! Sembra molto saggio per di più!" Ah, ah!
Ma dentro mi sento un vero adolescente. Quindi l'idea che io possa rivestire un ruolo diverso... Non dico che sia giusta o sbagliata, semplicemente io non riesco a calarmici.

Ma quando un gruppo come gli Ultramarine ti chiede di collaborare al loro disco, cosa pensi?

Ho pensato "Mio Dio, sono persino più giovani di mio figlio!". È la verità, è stata la prima volta che ho lavorato con persone così giovani, ed è stata una sensazione curiosa.

E com'è andata?

Oh, molto bene, molto bene... Ero molto impressionato dal fatto che volessero lavorare con un altro musicista senza badare all'età, perché a volte sei un po' prigioniero della tua età e della tua generazione. La musica per fortuna non è così, talvolta almeno trascende i gap generazionali.
Però insomma, non è che su questo argomento ci abbia pensato davvero, non voglio che pensi che adotti una vista sociologica sul rock o cose di questo genere... Non mi aspetto di far parte di alcunché, anzi penso che ogni generazione riesca in modo naturale ad inventare i propri codici, i propri linguaggi, il taglio di capelli... Quindi in conclusione non cerco di trovare la chiave dì lettura di ogni generazione, e non mi aspetto che loro siano interessati alla mia; a volte succede, bene, ma non credo si debba forzare nulla. È come quando da ragazzo stai ascoltando un disco ed entra in camera tuo padre e dice "Perbacco, che ritmo, questo sì che è un bel disco!..." Allo stesso modo sarebbe disgustoso che frequentassi come niente fosse persone molto giovani!



Beh, anch'io ho ben presente il problema di dover parlare di musica e dischi il cui pubblico ha dieci o quindici anni meno di me... A volte si ha l'illusoria pretesa di capire come si sentono queste persone, ma se non sei dentro lo stesso ambiente è molto difficile...

Certo, questo mi fa pensare a come ci siano tempi specifici per ogni cosa. Ad esempio nei tardi anni '70 qualcuno mi chiese cosa pensavo di Paul Weller, e io dissi, mi piace, lo rispetto moltissimo, ma, come dire, a distanza: lui ha la sua propria costituzione, un diverso background, eccetera. Ora, vent'anni più tardi, lui è considerato rock "da genitori", io addirittura "da nonni", e più o meno stiamo assieme nel cestino dei rifiuti... Certo non mi sento obbligato a seguire quello che c'è di nuovo per il pubblico giovane; ma mi sta benissimo che ogni settimana trovino un fantastico nuovo gruppo!..

Beh, la stampa inglese ha un po' il vizio di trovare un gruppo "fantastico" ogni settimana...

Ma magari esiste davvero! Voglio dire, sono sicuro che ci sono davvero molti nuovi gruppi fantastici, spesso quando li ascolto sembrano davvero fantastici, ma non per quello sento di dover entusiasmarmi obbligatoriamente. Certo che se c'è un'occasione per partecipare non mi tiro indietro, anzi ne sono felice.

Quando dici di sentirti giovane quanto trent'anni fa, è solo un'attitudine mentale o cos'altro?

È qualcosa di più, sono proprio le immagini nella mia testa, fondamentalmente immagini romantiche, che provengono da un tempo in cui i "teenagers" non esistevano. I teenagers furono inventati penso nel 1953, prima non esistevano, c'erano gli adulti e c'erano i bambini, e le persone nel mezzo erano seriamente imbarazzate. Quella è l'era da cui provengo, non c'era una tribù specifica per i teenagers...

Poi scoprirono che c'era mercato per i teenagers e li inventarono...

Giusto, li fecero diventare un investimento! Ma io provengo da un periodo anteriore, quando non c'erano, per cui in un certo senso sono scollegato da chi è più giovane di me di almeno dieci anni, sono cresciuto in un mondo culturalmente molto diverso. Ad esempio ics non ho la stessa "lealtà" che hanno certi giovani per le epopee della loro generazione, l'epopea rock e Bruce Sprìngsteen, o Bob Marley in Giamaica, Johnny Rotten in Inghilterra e così via. Non ho particolari legami con la generazione rock, in parte perché il legame che la mia musica ha col rock è piuttosto lasco, e poi perché io personalmente mi sono trovato vicino a cose che col rock non avevano niente a che vedere...

Questo era vero anche nei primi tempi, all'epoca dei Soft Machine?

Non so, non facevamo molta teoria, non ci parlavamo neanche tanto in realtà, suonavamo e basta, lo ero un po' irritato dagli altri, perché erano più vecchi dì me e avevano fatto

l'università, e in realtà io per loro ero solo il batterista, quello che faceva la scena, come secondo copione...

Quindi ti limitavi fare il batterista?

Assolutamente, e ricorda che il peggior batterista è quello che crede di saper anche comporre melodie per il gruppo...

Perciò hai smesso di suonare la batteria...

Ho smesso perché mi hanno fatto smettere loro!

Però eri anche il cantante!

Sì, ma a loro non piaceva...

No? Che cattivo gusto!

No, anzi gli piaceva sempre di meno col passare del tempo...

Per quello hai lasciato il gruppo?

Ho lasciato il gruppo perché sono stato cacciato dal gruppo. Mi sbatterono la pana in faccia.

(Robert sembra un po' turbato da questo ricordo; c'è un attimo di imbarazzo) Ricordi chi fu a farlo, fu Mike Ratledge?

Fu uno di loro, uno... Penso... Sì, fu lui.

Però hai mantenuto contatto con altri, come Hugh Hopper.

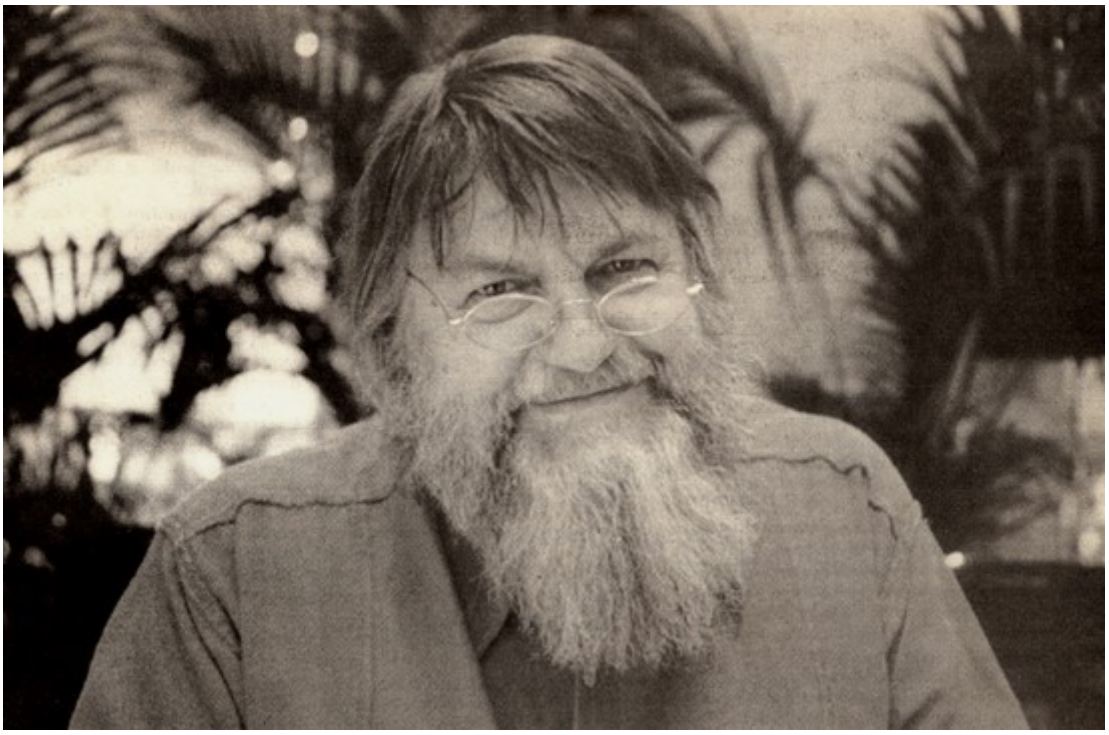
Beh, Hugh lo conosco da quando ho dieci o undici anni, con lui il rapporto si è sviluppato perché successe che in certe canzoni che lui componeva aveva bisogno di un cantante, come in Maryan*, lui non canta malgrado sappia scrivere canzoni bellissime. All'inizio mi sembrava un vero spreco, la prima che scrisse era* Memories*, allora decisi di cantarla, ci misi qualche parola e tutto partì da lì. Tuttavia siamo amici non penso che abbiamo molto in comune, penso che non approvi molto né le mie scelte politiche né il mio abituale consumo di alcool...*

Nel lungo tempo in cui sei stato nel rock business, hai notato un'evoluzione del contesto dai primi tempi ad oggi? Per esempio, ci può essere differenza tra un tour con i Soft Machine negli anni '60 e un tour di una rock band odierna?

Beh, è difficile risponderti visto che è da tempo che non vado più in tour, e non faccio più concerti. Ormai sono diventato completamente casalingo, non ho quasi più vita pubblica. Se vuoi per me quindi è cambiato completamente da quand'ero batterista, un mestiere che è ancora più atletico e teatrale di altri, sul palco.

In realtà vorrei sapere se pensi che ci sia una diversa attitudine, una diversa pressione su una band degli anni '90 rispetto a una degli anni '60.

Non saprei, davvero non credo di essere la persona più adatta a cui fare questa domanda... Chiedi a Cristina! Anche se temo non possa saperne molto sulla prima parte... (risate, naturalmente...)



Ok, cambiamo argomento, allora. Che mi dici del tuo impegno politico, in quale modo si collega con il contenuto musicale delle tue canzoni?

All'origine di tutto ci fu il fatto che la musica che mi ispirava era black music. Contemporaneamente notavo che al di fuori della musica i neri avevano uno status molto basso, nel mondo. Se segui da vicino il jazz e la storia della musica noterai qualcosa di molto commovente in ciò, perché anche se i musicisti neri americani non sono interessati alla politica, quello che fanno rappresenta una sorta di trionfo dello spirito sulla schiavitù. Non voglio apparire troppo sentimentale, ma è proprio così, allo stesso modo in cui lo è stato negli ultimi anni con il rap e la cultura hip hop. Attualmente non puoi immaginare la cultura americana senza il contributo della comunità nera, e questo secondo me è un vero e proprio trionfo, allo stesso modo in cui il contributo della comunità ebrea lo è nei confronti dell'olocausto... E quello per me il significato originale della politica, questa affermazione di sopravvivenza.
Ora io non posso dire di scrivere canzoni politiche, quando compongo lo faccio senza teorie preconcette di alcun tipo, sono istintivo, e rimango abbastanza sorpreso da quello che ne viene fuori. Sarebbe ridicolo che scrivessi pensando "Ora applico questa teoria, o quest'altra..." Non succede, in realtà lavoro come un animale...

E quello che ne viene fuori, la tua musica, la chiameresti "jazz"? In realtà è così difficile da classificare...

Beh, questo per me è una fortuna, perché si basa su molte influenze diverse, e siccome io non ho il problema di dover scrivere recensioni... Comunque non penso che si possa chiamare jazz, anche se è certo che non potrebbe esistere senza il jazz, così come il rock non potrebbe esistere senza il rhythm'n'blues. Questo non significa che il rock moderno sia rhythm'n'blues, non lo è, ma non potrebbe essere ciò che è se il rhythm'n'blues non fosse esistito prima.

Riguardo alla musica nera... Pensi che anche oggi possa avere una specie di ruolo predominante nella cultura musicale?

Potrebbe averlo, in effetti, anche se, e qui devo di nuovo mettere l'accento sulla mia età, i miei eroi musicali, quelli del jazz, suonavano per lo più pezzi strumentali, e spesso composizioni di altri autori americani, come George Gershwin ad esempio. C'era un'alchimia particolare tra questi compositori di origine ebrea e gli esecutori neri e la loro sensibilità, la loro fisicità, ed è questo che mi ha più colpito personalmente, nella mia formazione.

Ora, con il rap, e tutto quello che ne è conseguito, sicuramente sono state raggiunte più

persone, si è mosso un apparato industriale enorme, c'è già stato un certo ricambio... Insomma non è facile dire cosa ciò significhi in termini culturali. Ad esempio se un famoso atleta nero fa uno spot pubblicitario per una marca di calzature sportive, qual è il significato politico, chi è il vincitore? La marca, la gente nera, quelli che venderanno le scarpe?... Con il rap è la stessa cosa... Penso piuttosto che la vera rivoluzione del rap sia stata sul piano della comunicazione, quando per la prima volta ha recuperato le forme verbali veloci e divertenti dei dialetti neri della strada, e li ha portati in musica. Ai tempi della Tamla Motown ad esempio le canzoni erano musicalmente perfette, ma dal punto di vista dei testi si trattava spesso di stronzate... Vacue, senza senso. Il rap, anche quello offensivo, ha dei testi veramente potenti, la sua forza è quella di portare in musica il linguaggio vero della comunità nera.

Sai però che a un certo punto i dischi rap venivano comprati essenzialmente dalla comunità borghese bianca...

Beh, questo è successo molto spesso con la black music, i bianchi se ne sono appropriati e hanno celebrato il genere. Con il blues negli anni '60, ad esempio, c'erano persone come Miles Davis che non riuscivano a capirlo: "Perché ascolti la musica dei miei nonni, non vale niente!", diceva...

In questi ultimi anni c'è stata un'altra cosiddetta rivoluzione musicale, quella della musica elettronica proveniente dai rave della house di Chicago o dalla techno di Detroit...

Mo anche dal dub giamaicano...

O dalla disco music degli anni '70!...

Oh sì, certo!...

Alcuni pensano che la storia dei rave fosse effettivamente rivoluzionaria, visto che per una minoranza era un modo nuovo di esprimersi con una forma musicale nuova, senza testi, con suoni totalmente sintetici...

Beh, prima di tutto va detto che tutta la musica è fatta di suoni sintetici. Che ne so, il piano è totalmente artificiale, non cresce mica sugli alberi... Quindi tutta la polemica sui veri strumenti contro la musica elettronica non ha senso per me, assolutamente Per il resto non mi sento molto qualificato per parlarne, ma una cosa interessante della scena dance è il fatto di mettere il pubblico al centro della scena, senza star, senza performers, con la musica e i dj a comporre lo sfondo... Molto intrigante.

Sai però che certi dj, specialmente in Inghilterra, sono diventati stars a tutti gli effetti.

È vero. Poi succedono altre cose strambe, ho visto recentemente dei dj, in un'intervista televisiva, dichiarare che volevano andare in tour a suonare con veri musicisti: per loro è quella la nuova idea, è incredibile.

"...Beh, prima di tutto va detto che tutta la musica è fatta di suoni sintetici. Che ne so, il piano è totalmente artificiale, non cresce mica sugli alberi... Quindi tutta la polemica sui veri strumenti contro la musica elettronica non ha senso per me, assolutamente."

C'è qualcuno di questi personaggi che conosci e apprezzi, in particolare?

Sì, c'è quel giovane di Bristol, come si chiama... Alfie! (chiama la moglie seduta poco distante, ndi.) *Come si chiama quel tipo della zona di Bristol che abbiamo visto in TV?... Ah sì, Tricky! È un tipo affascinante, sai? Assolutamente...*

D'altronde ho sempre pensato che nel sound di Bristol ci fosse qualcosa che ricordava il Canterbury sound...

Ah mo guarda, io sono nato a Bristol, non a Canterbury! Non sono di Canterbury, sono solo andato a scuola lì, contro i miei desideri... Comunque, quello che dici può esser vero, ma io non sono uno che va a cercarsi le ultime tendenze musicali. Per esempio l'anno scorso, quand'ero qui, ho fatto parecchia promozione, e così ho conosciuto molta gente, soprattutto band italiane, che mi offrivano il loro ed da ascoltare, è anche quando ho sentito la prima volta Cristina cantare.

È stata quella la prima volta che hai preso contatto con i CSI per questo disco tributo?

No, è successo più tardi, dopo che ho ascoltato quella raccolta stupefacente, Matrilineare, con le donne anziane che cantano... Succede che in ambito rock ascolto più volentieri voci femminili che maschili, da Betty Carlton a gente dal taglio più pop come Sinead O'Connor e Bjork. Comunque tutto succede grazie alle persone che mi danno spunto per sentire cose nuove, cosa che faccio sempre volentieri. Quando vado io in un negozio di dischi istintivamente finisco col prendere edizioni su CD di vecchi dischi a 78 giri del 1915 o del 1920... Gracchianti, con voci tipo: (e si mette a cantare un'aria dalla melodia d'altri tempi... ndi.), *li adoro, assieme al vecchio jazz, mi fanno veramente impazzire, c'è la magia dovuta al fatto che sono totalmente andati, fuori dal tempo. Sarà che sto diventando vecchio..*

E la tua casa discografica non ti fa mai pressione?

Non faccio caso a qualsiasi tipo di pressione, e poi ora sono presi per le ristampe del mio vecchio catalogo, cosa che sta impegnando moltissimo Alfie per la modernizzazione delle confezioni per i CD. È più o meno quello il lavoro che farò nel prossimo anno, ho inciso solo due o tre pezzi ultimamente, di cui uno è Del mondo, la canzone dei CSI, più alcune altre collaborazioni.

Cosa ne pensi delle tue vecchie cose, ti ci riconosci ancora, le consiglieresti a qualcuno che non ti conosce?

Quando ripenso agli anni '60, vedo un'altra persona. Qualcun altro, non io, sembra uno strano ragazzo che ho conosciuto tempo fa, non sono io, e non riesco a ricordarlo. Perfino quando riascolto un disco che ho fatto a quei tempi, penso: dove abitavo, cosa mangiavo a colazione, come mi vestivo? Proprio non ricordo me stesso, non ci riesco. Tutto scomparso, finito in un sogno.

Quand'è nato il Robert Wyatt che conosciamo oggi, allora?

Nel 73, 74, non prima. Il mio primo vero disco è Rock Bottom.

E The End Of An Ear?

Mah, forse... No, in realtà non mi ci riconosco veramente, piuttosto il primo album dei **Matching Mole***, anche se quello è un disco di gruppo, non mio. Chiedo scusa agli altri membri del gruppo, ma riesco comunque a "ingoiare" quel disco nel mio mondo dei sogni... Dev'essere quella la prima volta in cui mi riconosco interamente. Con* **End Of An Ear** *non riesco a ricordarmi così "atletico", così veloce, non solo nel drumming, ma in tutta la composizione del disco; anche se per me fu un episodio molto importante, fu il mio primo tentativo di rottura coraggiosa col passato.*

Da lì in poi hai avuto maggiore controllo su quello che facevi?

Sì, anche se in realtà le cose non vengono mai come te le saresti aspettate, su questo sto ancora lavorando oggi. E poi è un piacere vedere gli altri che fanno cose mie, per me è un po' rivivere.

L'ultima domanda, Robert: qual è, giustamente, la domanda che vorresti che ti facessero e che non ti viene mai chiesta?

"Gradiresti un'altra tazza di tè"?

VV. AA.

The Different You - Robert Wyatt e noi

(CD CPI) (18t-76:47)

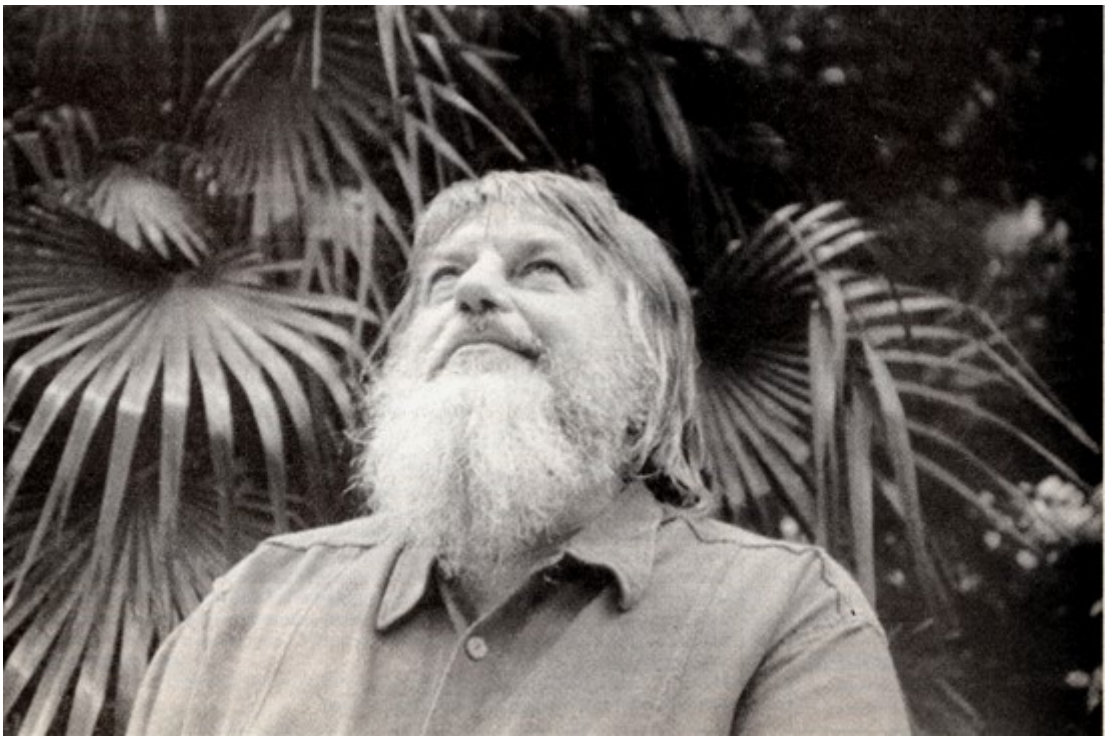
Robert Wyatt è un grande per due motivi elementari quanto ovvi: primo scrive delle canzoni eccezionali, secondo ne dà delle interpretazioni eccezionali; fine. Un album tributo come questo, che riunisce una trentina di autori più o meno affermati del panorama italiano, permette quindi di farsi un'idea di quanto possono valere le canzoni private del loro interprete naturale, e di quanto viceversa le interpretazioni riescano ad emergere al di là della composizione. Ora, lo si poteva immaginare in partenza, resta estremamente difficile, se non assurdo, pretendere di trovare lo stesso equilibrio degli originali, specialmente se i pezzi vengono affrontati a livello superficiale, e senza la necessaria partecipazione emotiva: banale la sdolcinatura che affiora dalla resa di *O Caroline* di **Max Gazzè** (paradossalmente scelta come singolo promo), insipida e senza profondità *Yolanda* (un pezzo nemmeno composto da Wyatt) di **Jovanotti**, imbarazzante e pomposa *Little Red Riding Hood Hit The Road* degli **Estasia**, ma l'inutile magniloquenza, così distante dall'originale, emerge *a tratti* come difetto anche negli stessi coordinatori dell'intera operazione, i **C.S.I.**, che rielaborano un pezzo uscito solo su singolo, *Chairman Mao*. Le riuscite effettive dell'album sono dovute a due scelte di campo abbastanza nette: c'è chi si affida alla bellezza intrinseca della canzone senza pretendere di imporre la propria presenza (**Ginevra Di Marco / Cristina Donà** con *Maryan*, **Andrea Chimenti / Mara Redighieri** con *Free Will and Testament*), e chi tenta più coraggiosamente la strada dell'arrangiamento particolare centrando l'obiettivo di rendersi almeno intrigante: **Almamegretta vs. Dub Colossus** in una sognante *Re-born Again Cretin*, **Marco Parente / La Crus** in una *Gharbzadegi* assolutamente irriconoscibile (fin troppo...), e gli accenti appena più duri ma fondamentalmente ben assestati di **Saro Cosentino / Franco Battiato / Morgan** (*Alifib*), **Giancarlo Onorato / Madaski** (*Left on Man*), **Giorgio Canali / Ulan Bator / Umberto Palazzo** (*Dondestan*). Per il resto cose più o meno accettabili in cui intervengono questioni di gusto personale, e ovviamente menzione speciale per la magica voce di

Robert in persona che canta con la solita ipersensibilità un brano tra i migliori dei CSI, *Del mondo*, che purtroppo un'altra volta si conclude con il solito, pretenzioso proclama di Giovanni Ferretti.
Resta da chiedersi l'opportunità, e il senso, di questa operazione. Ebbene, a costo di apparire ingenuo o retorico, mi sembra di percepire, attraverso le parole e le dichiarazioni di numerosi protagonisti del disco, una partecipazione e un affetto sinceri e incondizionati. Wyatt è davvero apprezzato da tanti, e se significato c'è in questo disco, si tratta proprio dell'amore che trenta autori che lui nemmeno conosceva gli vogliono dimostrare. Al di là di ogni altra considerazione, se lo merita. **(7)**

Little Red Robin Hood

(Video Cassetta CPI / Polygram) (60:00 ca.)
di **Francesco Di Loreto** e **Carlo Bevilacqua**

Presentato in anteprima al recente Festival della Musica di Torino, frutto del lavoro di tre anni di contatto continuo tra i due autori e Robert e il suo ambiente di vita nel paesino inglese in cui si è stabilito da anni, con in più frequenti escursioni occasionali presso personaggi che per un motivo o per l'altro hanno significato qualcosa nella vita di Robert (da Hugh Hopper a Dave McRea, da Paul Weller a Keith Tippett...), intervallato da significativi inserti storici degli anni '60, questo video è apparso d'emblée come un piccolo miracolo. Notevole la delicatezza con la quale viene fatta emergere la personalità sincera e profondamente umana di Wyatt, che traspare da un bianco e nero al contempo documentaristico ed elegante. Ottimo il montaggio dei vari inserti, specialmente le interviste agli altri personaggi, che contribuiscono in modo decisivo nel tratteggiare una persona squisita, per la quale tutti sono disposti a concedere volentieri parte di se stessi. Esemplare infine l'impiego degli spezzoni di musica, mai in eccesso, spesso commovente, sempre in perfetta sintonia con le immagini. Dedicato non solo ai fans, ma a tutti coloro che vogliono fare conoscenza con uno dei personaggi più distanti dalla hype del mondo musicale di oggi, eppure così ricco interiormente, sensibile e intelligente come pochi altri. **(8)**



Previous article

Next article

Back to the list

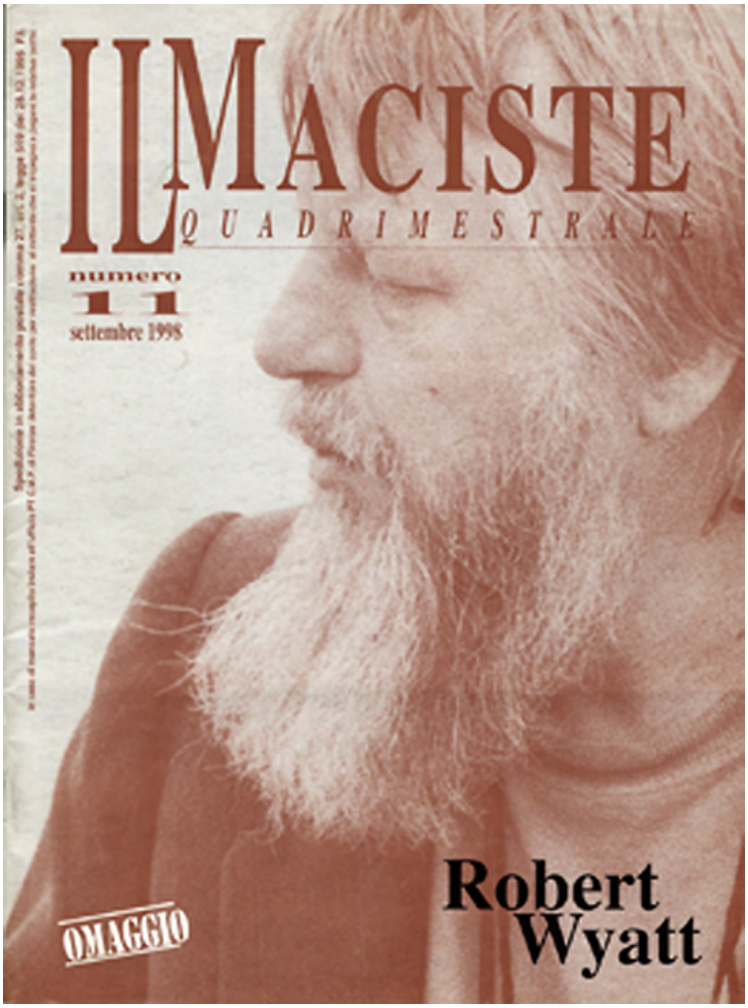
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Il Maciste - Numero 11 - Settembre 1998

Robert Wyatt - Omaggio



> Zoom

Robert Wyatt

'I am simply stunned at the imaginative use to which these musicians and vocalists have put the Robertsongs they have chosen here: it's a great honour for me, and I thank you all from the bottom of my heart. I was appalled to hear of the earthquake in Umbria when it happened. It is the nicest place Alfie and I have ever been to and we met the nicest people there. We are very pleased that profits make from the proposed concerts to publicise the tributo album will be going towards the victims of the quake.'
Roberty Wyatt

(ad uso e consumo esclusivo de 'Il Maciste')



O Caroline



IL MACISTE
N. 11 settembre 1998
Registrazione Tribunale
di Firenze
n.4432 del 24.11.94

Proprietario ed Editore
Associazione Culturale
IL MACISTE

Direttore Responsabile
Andrea Tinti

Impaginazione e Grafica
Punto e Virgola s.a.s.

Foto R. Wyatt di copertina
F38F e Atelier47

Associazione Culturale
IL MACISTE
Via Mascagni, 51
50049 - CALENZANO (PRATO)

Redazione
Via Mercadante, 6/R
50144 - FIRENZE

La richiesta di questo
bollettino
d'informazione vi associa
all'iniziativa
culturale "IL MACISTE"

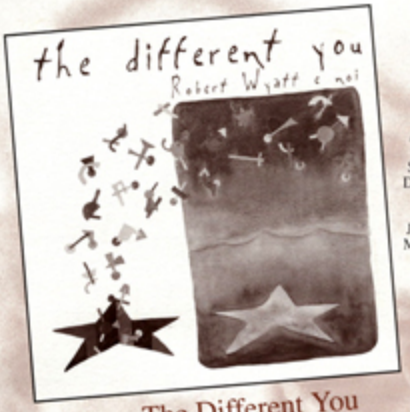
L'Angolo Del Magnelli' opinoso

Robert Wyatt vuol dire cuore e istintività, è quell'artista che io e i miei amici vorremmo vendesse tanti dischi perché i dischi li deve vendere chi ha **genialità**, chi **rischia**, chi **sperimenta**, chi ha **creatività** ed è per questo che quando lo abbiamo conosciuto al Salone di Torino ci è subito venuta la voglia di rendergli un omaggio, un nostro piccolo regalo alla sua grande genialità. Un anno intero di telefonate e fax pieno di sì, di forse, di sì definitivi (perché solo chi apprezzava le canzoni di Robert o le avrebbe apprezzate poteva partecipare al disco). Alla fine sono venute fuori **18** canzoni interpretate da **30** artisti che hanno partecipato anche in coppia. "Un gran lavoro di aggregazione" - nostro. "Un gran disco di bellissime voci" - grazie a loro. "Un susseguirsi di progressioni armoniche e di melodie significative" - grazie a Robert. Robert e Alfie, sua moglie, hanno benedetto il ed dicendoci che oltre l'emozione avevamo affrontato le canzoni con creatività. Ecco, per me dopo questa affermazione il disco è **finito**, tutto quello che ci sarà dall'uscita in poi sarà un gran giro di chiacchiere opportune e inopportune. Spero solo che chi deciderà di averlo nella propria discoteca presta sentire almeno un po' della passione che abbiamo riversato sulle note di Robert Wyatt. Basterà per fare un ottimo ascolto.

P.S. Anche perché i dischi sono fatti per essere ascoltati e non per **parlarne**.

Francesco Magnelli

> Zoom



The Different You
Robert Wyatt E Noi

"The Different You"
Robert Wyatt E Noi

Le presentazioni, i comunicati, i discorsi, onestamente ci imbarazzano.
Siamo musicisti, ci occupiamo di musica, di musica viviamo.
Per merito e per mezzo della musica, parliamo, comunichiamo, ci emozioniamo, incontriamo persone e luoghi, conosciamo le loro storie, ci affezioniamo ad esse.
E spesso il nostro cuore batte forte.

Molto forte.

E' successo quando anni fa scoprimmo Robert Wyatt e i Soft Machine.
Accade ascoltando la sua musica, le sue canzoni, la sua voce, quando parliamo o leggiamo di lui, della sua vita, della sua arte, del suo impegno civile, della sua immensa creatività.
Così é stato lo scorso autunno al Salone della Musica di Torino quando Davide Sapienza ci ha fatto incontrare e conoscere Robert Wyatt.
Ha battuto talmente forte da lasciarci senza parole, visibilmente inebetiti, commossi.
Quella notte nasce "The Different You" un disco dedicato a Robert Wyatt a cui partecipano trenta artisti accomunati da una grande passione per questo grandissimo artista.

Diciotto le canzoni "Sea Song", "Born Again Cretin", "O Caroline", "Alifib", "Gharbzadegi", "Little Red Riding Hood The Road", "Amber And Amberines", "Left On Man", "Maryann", "Yolanda", "A Day In Madrid", "Memories", "Free Will Testament", "Dondestan", "A Last Straw", "Chairman Mao", "5 Black Notes & 1 White Note", e una bellissima versione di "Del Mondo" dei C.S.I. interpretata da Robert Wyatt.

Gli artisti
Almamegretta, Area, Franco Battiato, Giorgio Canali, Andrea Chimenti, Saro Cosentino, CSI, Ci s'ha, Ginevra Di Marco, Dissoi Logoi, Cristina Donà, Dub Colossus, EstAsia, Max Gazzé, Page Hamilton, Here, In Circolo, Jovanotti, Julianna, La Crus, Madaski, Marlene Kuntz, Mira Spinosa, Morgan, Miko Nikaido, Giancarlo Onorato, Mauro Pagani, Marco Parente, Mara Redeghieri, Santo Niente, Ulan Bator, Robert Wyatt.

"The Different You"
Robert Wyatt E Noi
é dedicato a Robert e Alfie

Francesco Magnelli
Gianni Maroccolo

Info
"The Different You"
Robert Wyatt E Noi
uscirà su cd/mc – Cpi/Mercury, il 14 ottobre 1998 preceduto dal clip e dal cd-single-promo di "O Caroline", interpretata da Max Gazzé.
La direzione artistica dell' intero progetto é curata da Francesco Magnelli e Gianni Maroccolo.

"The Little Red Robin Hood"
uscirà su vhs-hifi stereo – CPI/PolyGram Video il 14 ottobre e verrà proiettato in anteprima al Salone della Musica di Torino in presenza dei due registi Carlo Bevilacqua e Francesco Di Loreto.

La presentazione di "The Different You" avverrà anch'essa al Salone della Musica dove interverranno gli artisti partecipanti al disco, e Robert Wyatt in persona.
Il Salone ospiterà anche una mostra fotografica su Wyatt curata da Bevilacqua e Di Loreto che prevede oltre 60 ingrandimenti 1x1,60 mt.
E' inoltre prevista una occasione live, data e luogo da definire, di presentazione del tributo con una band creata appositamente da Francesco Magnelli.

'The Little Red Robin Hood"

"Little Red Robin Hood" è un lungometraggio sulla carriera e sulla vita di Robert Wyatt, fondatore, cantante e batterista dei Soft Machine. Artista riservato e malinconico poeta del suono, ma allo stesso tempo disincantato e ironico, è un esempio unico nel panorama musicale contemporaneo. Trenta anni di evoluzione artistica e di storia di vita raccontati attraverso le testimonianze di Wyatt stesso, di Elvis Costello, Carla Bley, Brian Eno, Phil Manzanera, Hugh Hopper, Nick Mason, David Mac Rae, Paul Weller, Andy Summers, e altri, inframezzate da rarissimi filmati di repertorio: dai primi concerti psichedelici degli anni '60 alle ultime registrazioni di "Shleep" con Brian Eno e Phil Manzanera. Un affresco in bianco e nero per una sensibilità musicale che non ha confini di stile, una vita dimessa e antieroica ma non limitata .... neanche dalla sedia a rotelle sulla quale Wyatt è costretto a vivere da venti anni in seguito ad uno stupido ma terribile incidente.

Carlo Bevilacqua
Francesco Di Loreto



Il film



> Zoom

Biografia essenziale

curata da Ginevra Di Marco

Robert Wyatt nasce nel 1945 da Honor Wyatt e George Ellidge. Cominciò a suonare all'età di dodici anni con amici e compagni di scuola in una cantina di casa, con strumenti di fortuna. I genitori pensavano che sarebbe diventato un pittore per il suo naturale e facile approccio al disegno e alla pittura, ma ciò non avvenne. Il padre suonava il piano e lo introdusse alla musica classica in un primo momento, al jazz poi.
Robert conobbe Hugh e Brian Hopper, Mike Ratledge e Dave Sinclair, poiché frequentavano la stessa scuola a Canterbury. Nella scuola c'era un jazz club e li organizzavano delle riunioni di ascolto e discussione di dischi jazz (Art Blakey, Ornette Coleman, Cecil Taylor etc.)
Tra la fine degli anni '50 e gli inizi dei '60 la famiglia Ellidge prese una casa georgiana del '700, chiamata "Wellington House", che presto divenne meta e rifugio di molti musicisti e amici di Robert e della sua famiglia. Lo stesso Kevin Ayers, reduce da problemi di droga e incomprensioni continue con la sua famiglia, si recava a Wellington House dove trovava sempre accoglienza e calore: "era un'oasi culturale - racconta Kevin - dove si parlava, si leggevano libri, si guardavano quadri, si ascoltava musica."
Nel dicembre del 1960 approdò a Wellington House anche Daevid Allen, in esilio volontario da una piccola comunità artistica nel Melbourne. Daevid era a capo di un gruppo jazz come poeta e chitarrista e recitava con diverse compagnie di teatro. Fu Daevid che insegnò a Robert i primi rudimenti sulla composizione e sull'armonia, facendolo esercitare al pianoforte di casa.
Fra il 1963 e il 1964 Robert iniziò la sua attività musicale insieme a Daevid e ad altri amici, suonando dove capitava e senza ricevere compensi.
Robert si ricorda di quel periodo come di un momento difficile, ma di grandi e importanti esperienze. In un primo momento si avvicinò alla tromba ("facevo più rumori che suoni..."), poi nell'estate del 1964 suonò con musicisti che gli dettero l'opportunità di imparare a suonare la batteria. A Robert si unirà poi Kevin Ayers.
Di ritorno a Canterbury, nell'estate del 1964 i fratelli Hopper formarono un gruppo beat insieme a Richard Sinclair (chitarra) Robert Wyatt (batteria) e Kevin Ayers (chitarra e voce). Questo gruppo prenderà il nome di Wilde Flowers (la "e" viene aggiunta da Kevin in onore di Oscar Wilde del quale era un fervido ammiratore).

Fu un momento importante per la loro formazione musicale, ricco di scambi di idee: dopo il lavoro passavano molte ore insieme a parlare, discutere, ascoltare dischi e introdurre nella loro musica nuove idee, suoni e spunti.
Più tardi Wyatt diventò il cantante dei Wilde Flowers lasciando il posto alla batteria a Richard Caughlan. Continuarono a suonare a Canterbury, ovunque capitasse, perfino nelle scuole e negli intervalli tra un film e l'altro, in genere film per bambini, e venivano ricompensati con i biglietti per gli spettacoli della domenica.

R.W.:" Gli altri gruppi di allora suonavano principalmente cover, noi suonavamo soprattutto musica nostra, di ogni genere. Una delle caratteristiche della musica pop di quei tempi era di basarsi principalmente sulla chitarra. Io trovavo questo estremamente limitante. Noi eravamo alla ricerca di nuove sonorità, io ero attratto dagli strumenti che potessero produrre suoni ininterrotti, totalmente sostenuti. Volevo lavorare con un tastierista, ma tutti erano pessime imitazioni di Jimmy Smith. Poi conobbi Mike (Ratledge) che era un tastierista molto più competente di tanti chitarristi di allora. Mike fu molto importante per la mia crescita musicale".

Hugh Hopper: "La leggenda mostra Canterbury come una grande fucina di musica, ma in realtà non lo era. Voglio dire, le cose non accadevano fino a che non lasciavamo Canterbury per lavorare in altri posti come Londra o Parigi. Canterbury è sempre stata una città molto conservatrice e probabilmente questo ha fatto si che, come reazione, un gruppo di persone si ribellasse e esprimesse nuove idee."

Nacquero i "Soft Machine". Mike racconta che il nome lo presero da un libro di Burroughs che si chiamava, appunto, Soft Machine.

Si arriva al 1966. Il gruppo venne ingaggiato per una settimana, ma dopo mezz'ora di musica il manager li cacciò. Il pubblico non aveva mai sentito musica psichedelica e ci furono applausi e fischi in egual misura. Mark Ellidge (fratello di Robert) divenne il loro fotografo esclusivo e si offrì di mantenerli nei loro spostamenti. Nell'autunno parteciparono a varie serate, tra cui "I'lt Party" (il primo giornale underground), dove suonarono con Jimi Hendrix.

R.W.:" Ho riascoltato nastri e concerti di quel periodo dove io provavo a cantare e suonare la batteria, ma il risultato fu fallimentare. Riuscivo un po' a farlo nei Wilde Flowers, dove quando cantavo lasciavo per un attimo la batteria. Nei Soft Machine era tutto molto più difficile. Inoltre, siccome mentre noi suonavamo il pubblico aspettava altri gruppi o cantanti, per evitare fischi suggerii agli altri di legare insieme i pezzi così la fine di uno era l'inizio di quello seguente. Ci fermavamo solo quando lasciavamo il palcoscenico; fu così che nacque il nuovo stile dei Soft Machine con pezzi prolungati e di seguito".

Nei primi mesi del 1967 si esibirono nei college e nelle università del Regno Unito ma non ci sono registrazioni dei loro concerti.

Daevid Allen:" Noi venivamo dal jazz, ma suonavamo pop con una specie di sapore jazz. Aveva uno strano effetto, ma nessuno lo faceva, a parte i Doors e Arthur Brown".

R.W.: "Daevid Allen era un chitarrista geniale, l'unico che non suonava il blues. Intorno ai suoi pezzi, con quelle strutture e quelle concezioni del ritmo particolari, noi decidemmo di fare delle lunghe improvvisazioni. Non c'è dubbio che allora Daevid era l'elemento più importante del gruppo. La nostra musica non si adattava a nessuno schema esistente. La musica pop non offriva abbastanza spazi per l'improvvisazione e anche l'idea di avere una hit, ma di doverla suonare sempre nello stesso modo, per noi era impossibile".

Per i primi mesi del 1967 continuarono a fare concerti (parteciparono al Love Festival dove si faceva musica sperimentale, spettacoli teatrali e venivano proiettati film d'avanguardia; era il locale più "in" di Londra).
In aprile al Round House si unì a loro Mark Boyle che diventò il quinto elemento del gruppo, occupandosi della parte visiva con l'uso di luci, palle colorate, proiettori etc.
Continuarono a suonare in giro durante la primavera e l'estate, e in agosto tornarono in Inghilterra.
Daevid non poté rientrare perché sprovvisto del permesso di soggiorno, per cui lasciò il gruppo. Rimase a Parigi e formò i Gong.
I Soft Machine continuarono la loro attività e nel 1968 tennero una serie di concerti di spalla a Jimi Hendrix.

R.W.: "Jimi e i suoi musicisti erano molto gentili con noi. Alla fine del tour Mitch Mitchell mi regalò la sua batteria. Sapevano che non avevamo molti soldi e cercavano di aiutarci con delicatezza."

Più tardi vennero a sapere che veniva organizzato un nuovo tour con gli Experience per cui annullarono le loro date in Inghilterra. A loro si unì come chitarrista Andy Summers.
Partirono per il tour degli Stati Uniti, ma piano piano vennero travolti e annientati dalla vita americana, fatta di grandi alberghi, automobili lussuose, aerei privati. Il gruppo ebbe la sensazione di perdere la propria identità, si sentivano manipolati.

R.W.: "Nel 1968 era molto difficile vivere in America, ho visto delle cose terribili. Tutti abbiamo letto e conosciuto attraverso i giornali il razzismo, ma si riesce a comprendere qualcosa solo vivendo lì. Era tremendo vedere l'ostilità della polizia nei confronti di qualsiasi persona con i capelli lunghi."

Alla fine di settembre il gruppo si divise; Kevin vendette il suo basso a Mitch Mitchell e scappò a Ibiza; Mike ritornò a Londra e Robert rimase con Eric Burdon. La loro casa discografica non sapeva che il gruppo si fosse sciolto; il loro primo album non era ancora uscito benché fossero passati sei mesi dalle registrazioni.
Robert si ritrovò in studio di registrazione e buttò giù delle idee suonando tutti gli strumenti da solo. Era un sollievo non dover fare compromessi con nessuno .
La casa discografica si mise in contatto con Robert dicendo che il disco dei Soft era straordinario e che volevano pubblicarlo; Robert ribattè dicendo che ormai il gruppo si era sciolto e che ognuno stava facendo la sua strada, ma la casa discografica insistette.
Così Robert ricostituì i Soft Machine con lui alla batteria, Mike Ratledge alle tastiere, Hugh Hopper al basso. Il debutto fu fissato in America dove il disco salì al trentottesimo posto in classifica.

Nel febbraio e marzo del 1969 iniziarono le sessioni per "Volume Two" (secondo disco dei Soft Machine). Hugh colpiva l'immaginazione di Robert: usava il fuzz-bass (distorsore) dietro suggerimento di Mike che lo usava nell'organo.

R.W.: "Non ho mai pensato che le registrazioni dei Soft Machine fossero in rapporto alla loro crescita. Noi portavamo nuovi pezzi in studio, li registravamo, due mesi dopo imparavamo a suonarli, poi però ritornavamo in studio con altre cose nuove che non sapevamo suonare bene. E' difficile trovare il meglio dei Soft Machine sui dischi. I dischi, in realtà, sono più un'indicazione di ciò che il gruppo era."

continua a pag.6

> Zoom



Devo premettere che Wyatt l'ho conosciuto quest'anno, con l'idea di questo progetto, ed è stata una sorpresa veramente meravigliosa. Il pezzo che abbiamo scelto è "Maryan", tratto dall'ultimo album. Mi piaceva particolarmente questo pezzo, e l'ho proposto a Cristina Donà. Ci siamo quindi trovate d'accordo su questo brano, rimettendo in discussione la scelta originaria del duetto, che doveva essere su 'O Caroline', un brano splendido ma forse un po' poco rappresentativo della sensibilità musicale di Wyatt.
Sono molto emozionata, perché Wyatt è sicuramente una scoperta grandissima per me. Erano anni che non ascoltavo una musica che mi trasmettesse così tanto. Ha una voce che mi accarezza il cuore, e mi piace tantissimo questa sua grande anima musicale, che tocca tutti gli stili. Mi piace questo suo modo semplice di fare musica, questo suo modo di suonare che vince su tutto e su tutti.

Ginevra Di Marco

Ho conosciuto Wyatt in ritardo, l'anno scorso, e meglio tardi che mai. Avevo ascoltato molto bene l'ultimo disco, e trovo che per un musicista ascoltare Wyatt sia molto interessante ed istruttivo. Poco dopo ho avuto l'occasione di incontrarlo di persona al Salone della musica di Torino, dove lui faceva una piccola conferenza e dove io suonavo per "Max Generation", e molto incoscientemente l'ho invitato a vedere il mio concerto, cosa che magari non avrei fatto se l'avessi conosciuto veramente bene, visto che è una persona abbastanza schiva. Me lo sono ritrovato la sera dopo il concerto a farmi i complimenti, cosa che mi ha molto lusingato. Più tardi, a gennaio, ho ricevuto una copia di MOJO, un giornale inglese, dove appariva una dichiarazione di Robert Wyatt che segnalava, come disco dell'anno, "Christina Dona" (senza accento e con l'h che fa molto 'international'). Questa cosa mi ha colpito moltissimo, innanzitutto perché è sorprendente che una persona che ha affrontato la musica in modo così serio e completo si interessi ad un progetto rock semplice come il mio. Sin da quando gli ho dato il mio disco, ho visto in lui una curiosità fuori dal comune: mi chiedeva continuamente dei testi, del progetto artistico, dei musicisti che collaborano con me, etc... E' stato un grande regalo per me vedermi su un giornale inglese, ed essere qui vuol essere la mia risposta, il mio regalo, il mio ringraziamento.

Cristina Donà

Di questo tributo si sapeva già da un po' di tempo. Era già tacitamente stabilito che avrei collaborato con i La Crus, ed era già stato scelto un brano, 'O Caroline'. Dopo un po' di tempo, in cui io stavo terminando il disco e i La Crus stavano lavorando alle loro cose, nessuno dei due aveva la testa su questo progetto, Gianni Maroccolo ha richiamato all'ordine e ci siamo quindi finalmente trovati a concretizzare questo progetto.
Non conoscevo bene Robert Wyatt come artista. L'ho incontrato al Salone di Torino, e come figura umana mi aveva molto impressionato: è successo che stavo per incominciare una specie di concerto per radio in uno stand. Lui prima di me stava facendo un'intervista, poi sarebbe toccato a me. Quando mi hanno passato le cuffie passava un suo pezzo (poi ho scoperto essere 'Alien', dall'ultimo album) e son rimasto subito colpitissimo dall'atmosfera del pezzo. Dopo gli ho dato il mio disco e la cosa che mi ha confermato l'impressione che avevo avuto, è che era lui ad essere curioso di un emerito sconosciuto che gli stava dando il suo disco, era lui a fare 1000 domande, a voler capire, etc...
Io nel frattempo ho cominciato ad ascoltare un po' di cose, e sul brano 'O Caroline', pur piacendomi un sacco, non riuscivo a trovare una chiave per mettermi in moto e lavorarci sopra. Invece con questo brano, 'Gharbzadegi' ho riconosciuto subito delle atmosfere, una struttura, delle melodie, per cui è stato un tutt'uno prendere lo strumento e suonarci sopra.
Quando l'ho fatto sentire a Gigi e Cesare, c'è stata una cosa che ha intrigato tutti, ovvero che si tratta di un brano in cui Wyatt intreccia le sue voci, una sopra l'altra, e questo si presta moltissimo ad un duetto.

Marco Parente

Io non ho scelto il brano. Con Alex, il terzo La Crus (che è un fan pazzesco di Robert Wyatt) avevamo cercato dei brani di Robert Wyatt che fossero più vicini ad una struttura di canzone. Avevo scelto 'O Caroline', poi ho saputo da Fabio del Consorzio che era già stata scelta da Cristina Donà e Ginevra, e le abbiamo quasi obbligate a scegliere un altro brano... Poi una mattina sono arrivato in studio e mi sono trovato questo pezzo, che nell'arrangiamento di Marco ha comunque una struttura-canzone. Mi piace, sono contento di fare questo pezzo per due motivi: primo, perché riusciamo finalmente a concretizzare una collaborazione con Marco Parente, dopo aver suonato dal vivo insieme ed esserci promessi varie volte di far qualcosa insieme in studio; secondo, perché le cover che ho fatto precedentemente (Tenco, Ciampi, Conte, Detonazione) sono tutte cover che ho scelto io, e misurarmi con un brano non scelto da me è comunque interessante e stimolante.

Mauro Ermanno Giovanardi - La Crus

Robert Wyatt per me è 'Dondestan'. Non lo conoscevo assolutamente prima, quando è uscito quell'album per una circostanza del tutto fortuita (forse mi piaceva la copertina) l'ho comprato e mi sono trovato a farlo girare in ciclo tutte le notti per sei mesi. Mi serviva per rilassarmi: Wyatt è molto rilassante, come musicista. Quando si è trattato di fare questo omaggio, per me era una scelta obbligata. Inoltre, 'Dondestan' è un pezzo che offre la possibilità di confrontarsi con altri musicisti, pur barando. Si bara, perché dentro a quel pezzo non c'è niente: c'è un pianino, una voce, c'è un ritmino che gira, quindi si può ripartire da zero per costruire qualcosa che magari non ha niente a che fare col pezzo, pur mantenendo intatto il senso del pezzo e soprattutto il testo, che pur essendo semplicissimo è di una profondità inaudita. 'Dondestan', che per me che non conosco lo spagnolo vuol dire 'dove cazzo stanno?', o probabilmente non vuol dire niente, è una canzone che parla della non possibilità del popolo palestinese di vivere da una qualche parte, con parole molto semplici. E la semplicità della scelta è proprio questa: poterci confrontare con dei musicisti che affrontano questo tema barando, perché essere sempre corretti non è facile, e poi è divertente anche barare.

Giorgio Canali

Non conoscevo Robert Wyatt, poi la scorsa estate ho acquistato un suo cd e mi è piaciuto moltissimo, tanto da spingermi a comprare le altre sue produzioni discografiche. Dopo le date con i C.S.I., Francesco Magnelli mi ha parlato del progetto di tributo a Wyatt ed ho subito pensato che era una strana ed interessante coincidenza. Alla richiesta di partecipare al tributo ho risposto in modo entusiastico. Però subito dopo mi sono chiesto quale cover potevo rifare dal repertorio di Wyatt. Ho così scoperto una cover di Robert di un brano scritto da Pablo Milanes, intitolata "Yolanda". Ho scelto quindi di coverizzare una canzone d'amore, credo la canzone d'amore più bella che esista. Non mi sentivo di rifare un pezzo di Wyatt che trovo un artista complesso e distante dalle mie cose. Sono molto contento di come ho cantato in "Yolanda", penso che sia una delle più belle cose che abbia mai fatto con la mia voce. Sono pienamente soddisfatto della scelta, non avrei mai potuto rifare un brano originale di Wyatt, sarebbe stato come andare agli Uffizi, vedere un quadro di Raffaello e cercare di riprodurlo a casa.

Jovanotti

Quando ci hanno chiesto per la prima volta di fare una specie di tributo alla musica di Robert Wyatt noi ci abbiamo pensato un po' su, sei sempre spaventato nell'affrontare cose di questo genere. Wyatt è un musicista eccezionale, una persona per cui sentiamo molto rispetto, e quindi quando c'è rispetto c'è anche timore, hai paura di sporcare, rovinare... Appena abbiamo trovato due giorni di buco nel tour, siamo venuti qui nello studio di Mauro Pagani, che è uno studio perfetto per cose di questo genere: pieno di roba 'vintage' (che poi è un modo elegante per definire la roba vecchia), ci sono amplificatori, chitarre degli anni '60 e '70... insomma, ci siamo trovati subito precipitati nell'atmosfera giusta. Abbiamo convocato i musicisti che stanno lavorando con noi in tour, che comunque avevano già collaborato alla produzione del nostro ultimo disco. Uno è il bassista-chitarrista Dub Colossus, che è il fondatore dei Transglobal Underground, uno dei primi gruppi che in Inghilterra ha dato il via alla scena elettronica contaminata con cose arabe ed indiane, un gruppo a cui ci sentiamo molto vicini, e Nick (questo il suo vero nome) è una persona molto disponibile. E anche Julianne, che è la vocalist che ci accompagna in tour, una ragazza con una voce molto soul. Quello che volevamo fare era un pezzo molto lento, un po' psichedelico, che si richiamasse in qualche modo a quello che fa Robert Wyatt. Abbiamo preso dei campioni da una cassetta (la voce e un po' di batteria) e ci siamo divertiti a registrare le cose così come si sarebbero registrate un po' di tempo fa. Gennaro ha registrato la batteria vera, l'abbiamo passata in un vecchio amplificatore, microfonata con un vecchio microfono, ricampionata... finché non abbiamo raggiunto la pasta sonora che ci interessava. Speriamo che piaccia a Robert Wyatt quando lo sentirà.

Rpiss - Almamegretta

Il primo disco di Robert Wyatt che ho conosciuto e che ho ascoltato è stato 'Soft Machine IV'. La prima impressione che ho avuto è stato lo scintillio di questa sapienza inglese, il mondo del rock anglosassone non inquinato da quello che era il sogno di quel periodo, un sogno in cui anche noi come gruppo eravamo coinvolti, quello del progressive magniloquente ed altisonante. Invece già loro avevano questa tendenza quasi minimalista di scrivere un po' all'osso: strutture scarne, molto nervose, armonicamente colte. E diciamo che i miei interessi musicali sono nati con i Soft Machine e sono rimasti molto legati a questo tipo di mondo.
La scelta del brano è stata in realtà 'pilotata' da Francesco Magnelli. Magnelli mi ha mandato una cassetta con 4 pezzi ed io ho scelto 'Amber And The Amberines', primo perché mi sembrava meravigliosamente affascinante questa specie di inno di chiesa cantato con questo armonium solo, ipnotico, dove non succede niente. L'unica cosa che succede all'interno del giro è questo cambiamento di tempo, dal tempo in 2 al tempo in 3, sullo stesso metronomo. Il pezzo armonicamente è interessante e presenta anche una sfida, perché è un brano che non ha aperture. La sfida che il brano offre è mettere le mani nella struttura compositiva e creare qualche varco, rispettando quest'andamento ipnotico. Ho deciso di trascurare quel cambio di tempo tra il 2 e il 3, ho pensato che introducendo delle altre aperture armoniche dovevo mantenere una continuità di tempo e qualcosa di ipnotico che continuasse sotto. Spero che Robert Wyatt mi perdoni.

Mauro Pagani

> Zoom

Dalla primavera in poi il gruppo tenne concerti in Inghilterra, Francia, Olanda, e Belgio e nell'autunno il trio diventò un settetto. L'idea di aumentare il gruppo nacque dalla necessità di poter avere più strumenti che suonassero realmente le parti che loro componevano. Questo, comunque, portò a non poche difficoltà sia dal punto di vista organizzativo che dei rapporti umani.
Nel 1970 iniziarono i primi screzi e le prime incomprensioni fra Robert, Mike e Hugh.

R.W.: "Mi sentivo depresso perché Mike e Hugh odiavano "Moon In June" per cui dovetti fare tutto da solo; mi sentivo abbandonato e rifiutato e decisi di fare un album da solo. Chiamai Elton Dean, Marc Charig e mio fratello Mark al pianoforte. Il disco si chiamò "The End Of An Ear" e i titoli delle canzone furono dedicati a personaggi a me cari".

Nel frattempo Keith Tippett aveva lavorato ad una composizione allargata per un grande gruppo di musicisti che si chiamò "Centipede".
I Centipede furono l'ennesima occasione per Robert di esplorare nuove forme musicali e questo lo portò a partecipare a molte session che si facevano in quel periodo. Si usava infatti, allora, mescolarsi e scambiarsi fra musicisti per sperimentare e ricercare nuove forme di espressione musicale. Robert amava molto la sperimentazione e questo fu il motivo principale del litigio con i Soft Machine.
Non contento, Robert formò anche i Symbiosis detti anche Soft Robert, un gruppo al massimo della sperimentazione, dove chiunque poteva suonare. Alla base era composto da Robert alla batteria, Steve Florence alla chitarra, Gary Windo al sassofono e Mongezi Feza alla tromba.
L'attività di Robert continuò dividendosi tra i Soft Machine e i Centipede, ma piano piano si fece strada in lui la sensazione che quando suonava in contesti diversi dai Soft Machine riusciva a fare molte più cose e ad approcciarsi alla musica in modo molto più soddisfacente.
Nel giugno del 1971 i Centipede registrarono l'lp intitolato "Septober Energy" poi continuarono i loro concerti in America.
Nel settembre di quell'anno Robert lasciò i Soft Machine.

R.W.: "Non c'era più niente in comune fra noi, ci eravamo divisi l'uno dall'altro. Ognuno stava andando nella propria direzione e ciò che andava bene a uno non andava bene all'altro. In realtà eravamo insieme dall'inizio perché nessuno di noi conosceva nessun altro e , a essere onesti, alla fine fui buttato fuori dal gruppo".

Nell'autunno del 1971 Robert ebbe un lungo periodo di depressione e un suo amico gli fece conoscere Alfreda Benge (Alfie), una persona che aveva in comune con lui passioni politiche, creative e esperienze di vita affini. Robert si mise quindi alla ricerca di nuovi musicisti fra i quali Dave Mc Rea e tutto il 1971 lo passarono a provare le session per un disco che uscì per la CBS. Il gruppo si chiamava Matching Mole, o piuttosto Machine Molle che è la traduzione francese di Soft Machine. Il gruppo era formato da Robert voce e batteria, David Sinclair alle tastiere e piano, P. Miller alla chitarra e B. Mc Cormick al basso.

R.W.: "I Matching Mole furono la tappa successiva; non avevo un gruppo e sentivo che era il tempo di formarne uno. Chiamai alcuni musicisti come Bill Mc Cormick e Dave Sinclair che stava abbandonando i Caravan. Egli divideva con me l'interesse per canzoni semplici. Avevo composto qualche canzone che volevo fare e suonavamo scambiandoci i giri armonici. Ero molto soddisfatto del primo album. Tuttavia non avevamo soldi e attrezzatura e registravamo in uno studio abbandonato dalla CBS che era anche molto freddo."

Dal 3 al 14 gennaio registrarono il primo album dei Matching Mole.

R.W.: "Avrei fatto il disco comunque, anche se non fossi riuscito a formare un gruppo. Allo stesso tempo desideravo formare un gruppo perché le mie idee si sviluppano meglio quando altri musicisti interagiscono con me con la loro fantasia. Mi tirano fuori il meglio.".

Nel febbraio del 1972 i Matching Mole andarono in Olanda e in Belgio, in aprile girarono la Gran Bretagna come supporter a John Mayall e l'8 maggio registrarono il singolo "O Caroline".
In agosto cominciarono le sessioni per il secondo lp che terminarono il 31. Il disco venne prodotto da Robert Fripp.
A settembre partirono per un tour di spalla ai Soft Machine e in una di queste date c'erano anche i Genesis.
Nel 1972 la band di Wyatt si sciolse.

R.W.: "Matching Mole finì perché io non ho le qualità del capo, non voglio gestire le cose, la gente vuole che sia io a gestire perché sono più conosciuto degli altri. Quando suonavamo ero il centro dell'attenzione, ma io volevo essere solo un quarto del gruppo e non volevo interessarmi di questioni che non fossero la musica".

Nel febbraio del 1973 McCormick chiese a Robert di riformare i Matching Mole e anche di costituire parallelamente un quartetto con Gary Windo. C'erano vari progetti, tra cui un contratto con la Virgin, un concerto con Mike Oldfield e un altro progetto con Nick Mason.
Il primo giugno Robert venne a sapere che era stato organizzato un grande party nell'appartamento di Gilli Smith per festeggiare il compleanno di Gilli (1 giugno) e di Robert (3 giugno).
Wyatt cadde giù da una finestra dell'appartamento, venne portato in ospedale con una frattura alla dodicesima vertebra e una gamba rotta.
Dovette stare immobile per dodici settimane e in ospedale per sei mesi; ci volle del tempo per valutare la gravità dell'incidente. Doveva cominciare a provare per il terzo album dei Matching Mole, ma le prove andarono avanti con un altro batterista.

R.W.: "Questa è la dinamica dell'incidente: nell'ordine, vino, whisky, Southern Comfort poi... la finestra. Il dottore rimase sbalordito e mi disse: "Dovevi essere realmente ubriaco per cadere in maniera così rilassata!" Se io fossi stato un po' più sobrio oggi non sarei più qui, mi sarei irrigidito dalla paura e mi sarei fracassato. E' stata lunga ed è stata molto dura, ma almeno la parte superiore di me funzione anche se non sono sicuro della mia testa... La gente pensa che io abbia problemi a parlare del mio incidente, ma non è vero. Ho più problemi a parlare di quello che era la mia vita prima dell'incidente. E' stato un avvenimento che ha portato un netto cambiamento alla mia vita".

Robert uscì dall'ospedale a novembre e venne sostenuto dall'affetto della famiglia e degli amici. Julie Christie gli regalò una sedia a rotelle e i Pink Floyd annunciarono un concerto di beneficenza dei Soft Machine in favore di Robert il 4 novembre al Rainbow Theatre. In quell'occasione furono raccolte 10.000 sterline di cui Wyatt ne ricevette solo 7.000; di questo Honor Wyatt si rammaricò in un articolo su un giornale.
Robert ricominciò piano piano a vivere, cercando di non drammatizzare la sua situazione, ma cercando di fare più seriamente quello che poteva fare: cantare.
Subito dopo l'incidente si sposò con Alfie che fu ed è tuttora l'ispiratrice di molte canzoni di Robert.
Nel febbraio e marzo 1974 iniziarono le registrazioni di "Rock Bottom".

R.W.: "La vera influenza di Alfie è proprio sulla musica. A lei non piaceva la musica che facevo prima, perché troppo piena di parti strumentali. Così mi consigliò di lasciarmi andare, alla stregua di Van Morrison, o artisti come lui. Questo ebbe un'ottima influenza su di me".


Rock Bottom

"Rock Bottom" venne riconosciuto dalla critica come un vero e proprio capolavoro.
Nella classifica dei lettori del Melody Maker del 1974 Robert venne votato dietro a Leon Thomas come cantante internazionale; dietro a George Melly come cantante maschile britannico e a Parigi vinse un premio per "Rock Bottom" come miglior album solista dell'anno.

Dal 15 al 22 marzo iniziarono le registrazioni per "Ruth Is Stranger Than Richard".


Ruth Is Stranger Than Richard

R.W.: "I soldi allora erano veramente un problema costante per me; pensavo con invidia agli scrittori, ai pittori che possono lavorare per ore solo con una penna, un foglio di carta, una tazza di thé e un sandwich. Per i musicisti è molto più difficile: gli studi di registrazione sono molto costosi e io non mi sento a mio agio".

In maggio e giugno Robert suonò in Francia, in Inghilterra e anche supportando i Gong.
Partecipò poi, nell'autunno, a un'opera di M. Mantler con Carla Bley di cui poi uscì un disco.
Nel dicembre del 1975 morì Mongezi Feza.

R.W: "E' stato un grande musicista, io avevo molti progetti nel cassetto da sviluppare con lui. La sua morte ha avuto su di me un effetto drammatico, soprattutto per il fatto che egli scappò dall'Africa per problemi di razzismo per poi ritrovarsi con gli stessi identici problemi in Inghilterra. Qui infatti è morto in un ospedale, perché non è stato curato in maniera adeguata. Questo non sarebbe accaduto se fosse stato bianco. Tutta questa storia ha creato in me una forte spinta a impegnarmi politicamente.
Dalla metà degli anni '70 in poi mi sentivo confuso, sentivo che la musica che facevo era inadeguata. Era vanitoso e ridicolo da parte della generazione degli anni '60 pensare di poter rendere il mondo migliore solo cantando canzoni di protesta.

continua a pag.8

> Zoom

DEL MONDO: Mi viene ancora la pelle d'oca a pensare alla prima volta che ho sentito "Del Mondo" cantata da Robert Wyatt. La cosa che ho detto a Magnelli è che è un po' una specie di glorificazione dei CSI, della nostra storia. Pensare che Wyatt s'innamora di una canzone dei CSI, vuol sapere cosa dice, chiede la traduzione del testo, decide che vuole rifarla e per di più cantando in italiano, proprio perché le parole e la musica sono così legate tra di loro che tradurle vorrebbe dire fare un'altra cosa, è una vera e propria glorificazione per i CSI. Raffaello Sanzio, che è una compagnia teatrale che mi piace moltissimo, dice di sé "dall'iconoclastia alla supericona": Ecco, questo è un po' quello che è successo, rispettate le differenze, ai CSI in quest'occasione.

CHAIRMAN MAO: All'inizio pensavamo di prendere una canzone di Wyatt, di tradurla e di farla nostra. Ritrovandoci di fronte la versione che lui ha fatto di "Del Mondo", la prima cosa che abbiamo capito è che non potevamo essere da meno. I buoni maestri in ogni modo sono una garanzia per avere buoni allievi. Per cui l'idea di poter tradurre una sua canzone e quindi interrompere questo rapporto magico tra il testo e la musica ci sembrava veramente un'idea sgradevole. Per cui, la prima cosa che io ho pensato è che ogni essere umano, nella vita, indipendentemente da quello che fa, c'è un momento in cui dovrebbe stare zitto. Beh, era il mio momento per stare zitto. Anche perché Ginevra, mentre facevamo le prove della canzone, facendo la traccia della mia voce, ha tirato fuori una voce maschile bellissima. Ginevra non è una corista nei CSI, è un pezzo della voce dei CSI, e l'altro pezzo sono io. Una voce maschile ed una femminile, insieme, mescolate, a contrasto, in sintonia tra di loro: questa è la voce dei CSI. In realtà questa voce ha tante sotto-voci, ed io non volevo assolutamente perdere la voce maschile di Ginevra. Chissà mai che non arrivi la voce femminile di Giovanni... non si sa, in ogni modo la voce maschile di Ginevra c'era e andava mantenuta. D'altra parte, non potevo non esserci io, per cui la cosa che è stata fatta è questa: sulla coda della versione di "Del Mondo" di Wyatt io ho tradotto la prima parte della canzone "Presidente Mao", e poi ho dichiarato la mia impotenza (giacché io non sono un cantante ma la voce maschile dei CSI) a continuare su questo terreno. Ho trovato la mia occasione, come cantante, per stare zitto una volta. Credo che ci abbiamo guadagnato tutti, compresa la musica.
Che i CSI siano un grande gruppo musicale, non devo dirlo io, che sono l'unico che non ha un'accezione musicale alla storia. Considerare i CSI solo un gruppo musicale è un po' un torto ai CSI ed un torto anche alla musica, perché i CSI riescono a portarsi dietro qualcosa che ha molto più a che fare con la vita che con la musica, che però ha trovato tramite la musica il modo migliore per esprimersi. Non c'è neanche merito, è un dato di fatto. Perciò cose che possono apparire "escamotage" rispetto ad altre situazioni, in realtà rispetto alla storia dei CSI è un problema di cuore, non un problema di convenienza. Uno è padrone di non crederci, io potrei anche non crederci se non riguardasse me. Ma che ci credano gli altri non è significativo, l'importante è che ci crediamo noi.

Giovanni Lindo Ferretti

Robert Wyatt, il mare e io
Attratto da un'aria inclinata - un orizzonte d'autunno, quando il mare somiglia a un enorme meccanismo abbandonato - ho fatto conoscenza con la pendenza delle sue liriche che inclinano come le musiche, alla fine di un'estate. Era, credo, il 1977, io ero ragazzo e musicista, e ascoltai con anni di ritardo "Rock Bottom". La musica di Wyatt aveva su di me un effetto di piccola vertigine poiché parlava eloquentemente e disegnava nella mia testa un paesaggio: quell'orizzonte di mare inclinato, come se tutta l'acqua del mondo si fosse spostata a destra. Poi nel '93, siccome le cose sembrano cambiare nella vita, ma dentro si rimane sempre gli stesso, ho trovato "Dondestan" e ho rivisto quel mare, l'autunno e una lucida malinconica condanna alle 'politiche' sbagliate del mondo. Wyatt per me è un monaco sulla spiaggia, di un ordine inesistente, e la timbrica aliena della sua voce scava con la lentezza inesorabile dell'acqua. Ho voluto dare una luce più cupa del suo "Left Of Man", l'ho voluta più lenta e ossessiva, perché il testo, la sua lucidità è sorprendente, scavasse ancora di più; volevamo mantenere levità, eppure creare un fondale pesante, mantenerci dalle parti di un certo mare generale, massiccio e amaro, nel quale le parole galleggiassero sovvi, cattive, sinistre e convincenti. Lavorare per immagini. Ma per me Wyatt rimane l'esempio di un saggio che mi dà le spalle e fissa attentamente il mare. Un mare minaccioso, inclinato, simbolo totale delle cose da comprendere.

Giancarlo Onorato

Abbiamo scelto un pezzo con una linea melodica che ci piaceva molto. Tranne il bassista, che è un fan di Robert Wyatt, nessuno aveva mai ascoltato l'originale. Credo comunque che l'approccio migliore per rifare un brano è quello di non conoscerlo. In questo modo è molto più divertente lavorare su una canzone scritta da altri. Questo progetto è un sogno di Magnelli e Marocolo ed aver partecipato, anche se in maniera un po' obliqua, al loro sogno, mi fa estremamente piacere. Robert Wyatt è un figo, uno che ha sempre fatto quello che voleva senza compromessi. Ho un grande rispetto per lui. Ho letto da qualche parte che la casa discografica gli aveva bloccato i finaziamenti per "Rock Bottom", e siccome mancavano ancora dei suoni di tromba lui gli ha fatti con la bocca. Il nostro metodo di lavoro al brano è stato un po' inusuale. Abbiamo preso una frase e ci abbiamo ricamato sopra. Non ci interessava lavorare sull'originale, esiste già e non riusciremmo mai a rifarlo così bene. Nel brano c'è Page Hamilton degli Helmet che ha suonato la chitarra, l'attrice giapponese del film "Tokyo Decadence" e i Marlene Kuntz.

Mauro Teho Teardo (Here)

La mia partecipazione è stata una collaborazione ad un brano scelto da Gianfranco Fornaciari. Non conoscevo il lavoro di Wyatt, però mi sono piaciute le sue canzoni che ho successivamente sentito. Mi dispiace non averlo incontrato prima, ma non rientrava nei miei ascolti. Il pezzo nel quale ho cantato mi piace anche se preferisco le cose più strane di Wyatt.

Mirka Valente (Mira Spinosa)

Personalmente non conoscevo Wyatt, ma ho potuto avvicinarmi alla sua musica attraverso Francesco Magnelli. Ci è stato proposto di rifare "Sea Song" e subito ci siamo innamorati di questa canzone. Credo che il tributo a Wyatt sia una bellissima storia ed anche un riconoscimento dovuto ad un grande artista. Wyatt ha delle grandissime melodie vestite in maniera strana e questo lo rende del tutto particolare. Ha sicuramente influenzato tantissimi artisti. Per i Ci S'ha è stato un onore partecipare a questo tributo. "Sea Song" originariamente era suonata con le tastiere, strumento che noi non abbiamo in formazione, quindi abbiamo lavorato sulla melodia riarrangiandola in maniera chitarristica, con un basso che ricorda lontanamente una tastiera.

Massimiliano Gambinossi (Ci S'ha)

Wyatt lo conosciamo dagli anni settanta, dal periodo dei Soft Machine e delle successive trasformazioni. Il brano che abbiamo scelto è stato fatto in tempi strettissimi, anche se ci siamo divertiti moltissimo nel rifarlo. Il pezzo originale aveva le tastiere suonate da Brian Eno, sostituite nella nostra cover da una cornamusa. Il tributo a Robert mi sembra decisamente interessante, è un personaggio importante per la musica degli anni settanta, un artista che successivamente ha influenzato tantissimi musicisti. Credo che gli anni settanta siano stati il periodo più creativo per la musica. Tutto quello che è arrivato dopo deriva da quegli anni.

Franco Parravicini (Dissòi Lògoi)

Faccio musica da più di vent'anni ed ascolto Robert Wyatt dal periodo dei Soft Machine. L'ho poi seguito nei Matching Mole e nella sua attività solistica. Appena ho saputo di questo progetto, che io vedo anche come riconoscimento ad una carriera importantissima, mi sono trovato entusiasta nel parteciparvi. Un plauso al Consorzio che ha pensato di realizzare un tributo a Wyatt. Robert è uno dei pochi artisti che ha sviluppato il concetto di crossover, infatti ha da sempre posseduto l'abilità nel trasformare qualsiasi tipo di genere musicale, dal pop al jazz, in una sua personale forma espressiva. Inoltre Wyatt ha la capacità di circondarsi di musicisti e produttori che valorizzano al meglio le sue idee ed il suo talento. "Memories" è un brano che ho trovato in una raccolta di rarità. La versione che ho preso come riferimento risale al 1974, un periodo molto felice, artisticamente parlando, per Wyatt, ed era interessante perché essendo un pezzo non scritto da lui, ma dal bassista dei Soft Machine, lasciava libero Robert di interpretare la canzone nelle vesti di cantante. Non conoscevo le caratteristiche vocali di Mirga, ma lei ha saputo cantare su una canzone praticamente già costruita su determinate sonorità. Non era facile entrare immediatamente in quello che è lo spirito della canzone. Non posso che farle i miei complimenti.

Gianfranco Fornaciari (In Circolo)

Ho scelto di cantare "Free Wyll And Testament" dall'ultimo cd di Wyatt perché era da diverso tempo che non sentivo un disco così bello. Bello è stato anche cantare con Mara, una voce che amo particolarmente.

Andrea Chimenti

Personalmente conoscevo Robert Wyatt di nome, sapevo che era stato il batterista dei Soft Machine, ma non avevo mai approfondito la sua arte. Magnelli mi ha proposto di rifare "O Caroline" ed io ho accettato subito molto volentieri. Appena mi sono avvicinato a Robert acquistando il suo ultimo lp, mi sono del tutto appassionato a lui, lo trovo incredibile, la sua arte emana delle melodie fantastiche ed una enorme musicalità. Ho cercato di metterci tutto il mio amore nel rifare una sua canzone. Un tributo a lui è un progetto fantastico, Wyatt è un personaggio eccezionale. Abbiamo cercato di riprendere lo spirito freak di "O Caroline", suonaldola con un tono un po' più scanzonato, chitarra acustica, batteria (che manca nell'originale). Mi fa molto piacere che la mia cover sia stata scelta come primo singolo. Posso solo dire che ho grande stima per tutto il Consorzio e per il loro lavoro.

Max Gazzé

> Zoom

Cominciai a interessarmi a una seria attività rivoluzionaria che portasse al cambiamento del potere".

Nel 1978 iniziò così per Robert un'intensa attività parallela alla musica. Robert e Alfie iniziarono a frequentare l'Open University assistendo a lezioni, assemblee, convegni sulla comunicazione, la politica e sul rapporto tra l'Europa e gli altri paesi.

R.W: "Questo diventò per me molto più interessante che stare con i musicisti e suonare strumenti. In quel periodo incominciammo ad andare al London film Festival, una vera esperienza psichedelica. Abbiamo visto 30 film in 15 giorni, anche provenienti dal Senegal o Giava. E' stata un'esperienza straordinaria, una raffica di stimoli che non sentivo dalla scoperta del jazz da adolescente."

Nel dicembre del 1978 partecipò all'lp di Brian Eno "Music For Airports". Soddisfazione alternativa la trovava leggendo, ascoltando trasmissioni radio a onde corte dalle nazioni del secondo e terzo mondo e iniziando a scrivere con prigionieri politici. Questa attività portò Robert a iscriversi al Partito Comunista nel 1979.
Nel 1980 Robert partecipò a un 45 giri "Arauco/Caimenera", canzone folk che esortava i grandi capi indiani a liberarsi dai colonialisti. Fece una versione di "Guantanamera", l'inno nazionale cubano.

R.W:" Ho deciso di cantarlo perché si è scritto tanto delle migliaia di cubani che hanno lasciato Cuba e io pensai di dover cantare per i milioni di cubani rimasti."



Partecipò ad altri progetti politicamente impegnati.
Il 1981 fu un anno molto intenso in cui Robert partecipò a molte registrazioni con diversi gruppi come gli Scritti Politti.
Partecipò a una trasmissione radio e nell'agosto prese parte a una session per "The Animal Film" con Julie Christie, un lungometraggio sulla natura umana e sulle atrocità che l'uomo infligge sugli animali.

R.W:" Il jazz fa parte della mia cultura, ma l'unica cosa che mi suona convincente è quello che faccio. Non sono un nero americano di Harlem, sono un tipo inglese nato nel 1945. E' stato un lungo processo trovare la mia voce".

Nel 1982 partecipò a un 45 giri, "Man To Women" per Marsha Hunt, ma non fu portato a compimento. Partecipò al disco degli Scritti Politti e registrò due canzoni, mentre a luglio con Elvis Costello registrò "Shipbuilding".

Elvis Costello: "E' stata un'esperienza molto bella per me sia come produttore che come cantante: la voce di Robert con quei suoi toni malinconici ha incantato chiunque lo ascoltasse, tanto che il lato "politico" della canzone è passato in secondo piano".

R.W: "Mentre la maggior parte dei compositori crea le proprie idee mentre é sotto la doccia, nel bagno o in mezzo al traffico, io che sono molto eccentrico cerco di esprimermi quando siedo al piano e mi metto a comporre".

Grazie alle vendite del 45 giri di "Shipbuilding" Robert e Alfie interruppero le loro vacanze per una serie di interviste alla radio e alla televisione, sui giornali di musica pop. Il 29 maggio partecipò con Elvis Costello al video di "Shipbuilding"
In autunno registrò un disco con i Working Week e "Venceremos / Bottom End" dedicato al popolo del Cile e alla memoria di Victor Jara.
Nel dicembre registrò "Amber And The Amberines" che sta per Granada e Granadesi: é il nome di una prova militare per partecipare ad un'eventuale invasione di un'isola caraibica. Dopo l'invasione americana di Granada Robert e Alfie andarono a protestare all'ambasciata e li incontrarono Chris Searle che, sconvolto dall'accaduto, disse che voleva fare una canzone. Così avvenne.

R.W: "Il mio rapporto con la musica é molto tradizionale. Penso agli accordi, alle armonie, al ritmo, al tono. Poi cerco di cantare e subentra l'energia emotiva. Non mi indirizzo consapevolmente verso uno stile preciso. Quello che faccio é più o meno prevedibile. Non faccio parte dell'innovazione."

Nella primavera del 1984 registrò un disco di cover dal titolo " Work In Progress". I pezzi che lo copongono sono "Biko" (Peter Gabriel), "Yolanda" (Pablo Milanes), "Te Recuerdo Amanda" (Victor Jara), "War Without Blood" (Sconosciuto)

R.W: "In questo periodo ho deciso di cantare canzoni di protesta tra cui "Biko" che era un pacifista che non ha mai partecipato ad un'azione criminosa prima di essere condannato a morte. Hanno dovuto reinterpretare le leggi del Sud Africa in seguito, per giustificare la sua morte."

Il 19 giugno registra "This Is The End" Robert suona e alla voce c'é Alfie.

"Questa canzone significa molto per me perché mia moglie é la persona che ha dato più senso alla mia vita".

Nell'ottobre registrò "The Last Nightingale" un ep i cui proventi andarono a sostenere lo sciopero dei minatori inglesi.
Il 14 novembre cominciarono le registrazioni per il nuovo lp "Old Rottenhat" dedicato a Michael Bettany: era un inglese che proveniva dalla classe operaia, era un conservatore e fece carriera nel servizio civile britannico. Quando arrivò a un'alta carica fu tradito e alla fine fu imprigionato per alto tradimento per aver dato informazioni ai russi che non erano altro che agenti del controspionaggio.



Old Rottenhat

R.W: "A me risulta difficile comporre musica, ecco perché preferisco fare cover o entrare in progetti di altri. La parola "creatività" é una mistificazione. Per me è come pescare, dondolare una linea su una tastiera sperando che accada qualcosa."

Nell"agosto del 1986 partecipò al cd di Paul Haines "Darn It!" che comprendeva poesie di Paul Haines musicate da vari artisti tra cui Carla Bley, Jack Bruce e altri.
Nel novembre il regista Juan Bufill girò un film intitolato "The Voyage Of Robert Wyatt", un profilo sulla sua carriera.

R.W: "Penso che la voce sia uno strumento interessante perché é l'unico strumento che ognuno può usare in qualsiasi modo. Qualsiasi "rumore" fa la voce, questo non é mai secondario al significato delle parole. In questo senso é uno strumento molto ricco, ma anche molto difficile. Un tempo io usavo la voce cercando di essere simile a uno strumento. Pensavo che fosse da eccentrici solo sviluppare velocità e estensione di ottave. Mi imbarazza ascoltare quei cantanti che fanno cose con la voce come non farebbero mai in una conversazione telefonica, mi sembra un po' una limitazione. Io canto come parlo."

Nel febbraio del 1987 a Barcellona partecipò al cd "Repulsion" dei Claustrophobia.
Nello stesso anno Robert e Alfie cambiarono casa e si trasferirono da Twickenam a Louth, una cittadina di campagna nel Lincolnshire. Robert lasciò il partito comunista.

Nel 1988 partecipò al "Cospiracy International Project", lp realizzato con C. Carter.

R.W: "Fu la prima volta che la mia voce fu trattata come si fa quando si campiona: avevano dei nastri che tagliavano in piccoli frammenti e li ricucivano sulla base. Fu una reale collaborazione".

Nel 1989 Robert lavorò per il disco di Ryuichi Sakamoto " Beauty"

R. Sakamoto:" Lo conoscevo dai tempi dei Soft Machine ma la cosa che mi piaceva di più era il suo singolo "At Last I 'm Free". Avevo bisogno della voce più triste del mondo per cantare "We Love You", una canzone sull'amore. E quella era la sua voce."

Gigi Marinoni pubblica in quell'anno il libro di Robert Wyatt su Stampa Alternativa con intervista e foto.

R.W.: "Prima di tutto il resto io sono un vero minimalista perché le mie composizioni rimangono essenziali. Conosco dei musicisti che dicono di essere minimalisti ma in realtà fanno solo grosse quantità di minimalismo".

Il 18 febbraio 1991 iniziarono le registrazioni di "Dondestan" al Chapel Studios.

R.W: "In generale io suono gli strumenti da solo perché credo di riuscire a dare più personalità alla mia musica, non certo perché credo di suonare meglio di un bassista o di un pianista. Il lato nuovo di questo lavoro é che i testi delle canzoni erano delle poesie di Alfie; mi piacciono molto le sue poesie perché c'é molto di non detto. Chiamai il disco "Dondestan" perché aveva un doppio significato: in spagnolo significa "dove stai andando" e, sempre in spagnolo, ricorda qualcosa della repubblica euroasiatica. Qualcosa come dichiarare se stessi indipendenti da qualcuno o qualcosa. Io spesso mi sento in esilio da non so quale paese e anche tante persone che conosco sembrano essere degli esiliati. E' un disco sulla mancanza di radici, questo lo si sente sia nelle canzoni che nei testi di mia moglie".

Robert, Alfie e altri collaboratori cominciarono a lavorare a un film su "Dondestan" che poi venne trasmesso da molte televisioni europee.

> Zoom

R.W: "La mia esperienza soggettiva é probabilmente poco attendibile, come quella di qualsiasi persona. Non vorrei sapere cosa cambierebbe se scrivessi la mia storia, anche perché ho cercato di cancellare le esperienze più terribili dalla banca della mia memoria per riguadagnare la fiducia in me stesso, a spese della verità obiettiva".

Dopo una pausa di qualche stagione Robert è rientrato in studio di registrazione, tra l'inverno e la primavera del 1996. L'anno successivo è quindi uscito "Shleep" pubblicato dalla Rykodisc (che ha reso disponibili proprio in queste settimane altri cinque



Shleep

vecchi album di Wyatt). "Shleep" vede la partecipazione di vecchi e nuovi amici, da Phil Manzanera a Brian Eno, da Evan Parker a Paul Weller, da Philip Catherine a Chikako Sato, da Alfreda Benge a Annie Whitehead. Il nuovo disco di Robert è stato salutato con copertine su riviste specializzate, recensioni entusiastiche, complimenti e retrospettive.

R.W.: "Phil Manzanera mi ha generosamente ospitato nel suo studio, il Gallery, e ho così potuto lavorare senza l'assillo di guardare l'orologio. Ho scritto e composto in un ambiente rilassato come se fossi rimasto nello studio di casa. Inoltre sono rimasto molto contento che alcuni musicisti, amici vecchi e nuovi, siano passati a dare una ventata di freschezza al mio lavoro. Tutte queste collaborazioni sono arrivate in maniera molto naturale, senza forzature da parte di nessuno".

Nel 1997 Robert partecipa ad un convegno al Salone della Musica di Torino, dove incontra/conosce i C.S.I.

Nell'ottobre del 1998 esce "The Different You - Robert Wyatt E Noi".



The Different You - Robert Wyatt E Noi

Il Vento Del Lincolnshire

Un vento fortissimo batteva l'asfalto mentre arrivavamo a Cleetorphes, tanto che era difficile da parte di mio fratello Roberto tener dritta l'automobile. Ci siamo fermati, appena fuori città, per fare una ripresa del paesaggio e Carlo aveva le mani gelate. Non appena arrivati a casa di Robert Wyatt lui ci ha detto: "Is the wind of Lincolnshire". Nonostante Robert si sia rivelato sin dai primi istanti una persona estremamente disponibile è stato comunque necessario, almeno da parte mia, che trascorresse un po' di tempo per far coincidere la percezione diretta del personaggio con quanto fino ad allora da me immaginato. Robert e Alfie (sua moglie) si sono adoperati affinché l'imbarazzo iniziale svanisse quanto prima e lui ci ha descritto il suo primo drum kit formato da uno stendibiancheria con fili di metallo e da una vecchia Olivetti di suo padre. Non è più riuscito a riprodurre un suono per lui così "giusto". Mentre continuava a raccontarci delle origini della sua carriera, ha sfogliato la sua rubrica e ci ha fornito contatti utili per il proseguo del nostro lavoro. Singolare è il ritratto che ci ha fatto di Jimy Hendrix da lui considerato come un adulto in mezzo ad un gruppo di ragazzini, personaggio camaleontico in grado di avere rispetto e di trasformare la sua musica a secondo del tipo di platea che aveva di fronte. Un'altra curiosità è stata quella di apprendere che Robert ha un cofanetto di dieci dischi con tutte le canzoni di Roberto Murolo, del quale ammira l'assoluta autenticità. A suo parere la totale organicità del lavoro di Murolo deriva dal suonare e cantare le canzoni tutte allo stesso modo. Alfie ci ha raccontato di quando Robert, all'inizio della loro relazione, si è letteralmente "piazzato" nella sua casa con l'intento di non allontanarsene fino a quando non avesse terminato di ascoltare tutta la collezione di dischi jazz. Il passatempo di Robert, quando si trova nella sua casa al mare, è il birdwatchin', come un naturalista in erba, si diletta nella arte della classificazione. Forse un po' per deformazione professionale, un po' per magia, segue l'evoluzione del canto nelle diverse specie. Un ritmo di bossanova accennato da Robert sul tavolo della sala da pranzo, Alfie stappa una bottiglia di vino rosso e Carlo segue il ritmo di bossanova fuori tempo, ma Robert continua impassibile ormai completamente immerso nel fluire metronometrico del suo tempo. Non esistono distinzioni di stile nella sua poetica musicale, ma una continua compenetrazione tra elementi colti e popolari, tra armonie arcaiche e tempi in undici quarti, tra introspezioni filosofiche e sottile ironia politica. "I valori secolari della famiglia cristiana, ma quali valori!....They haven't read the book". Soup Song, vi sembrerà curioso, ma quel sabato sera Alfie aveva preparato una zuppa di verdure.... There's a mushroom on my eyelid, there's a carrot down my back, I can see in the distance, a vast quantity of beans.....Ed oltre ad essere molti fagioli, la zuppa era effettivamente squisita. Alla fine della giornata, mentre stavamo salutando Roberto ed Alfie, ci siamo resi conto che il vento non aveva cessato di soffiare ed un altro leggero elemento di preoccupazione ci aveva assaliti: dover affrontare nuovamente la terribile M25 una volta arrivati nei pressi di Londra.

Francesco Di Loreto







9

> Zoom

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Melodie per sogni interattivi - Faremusica - N° 192 - Novembre 1997

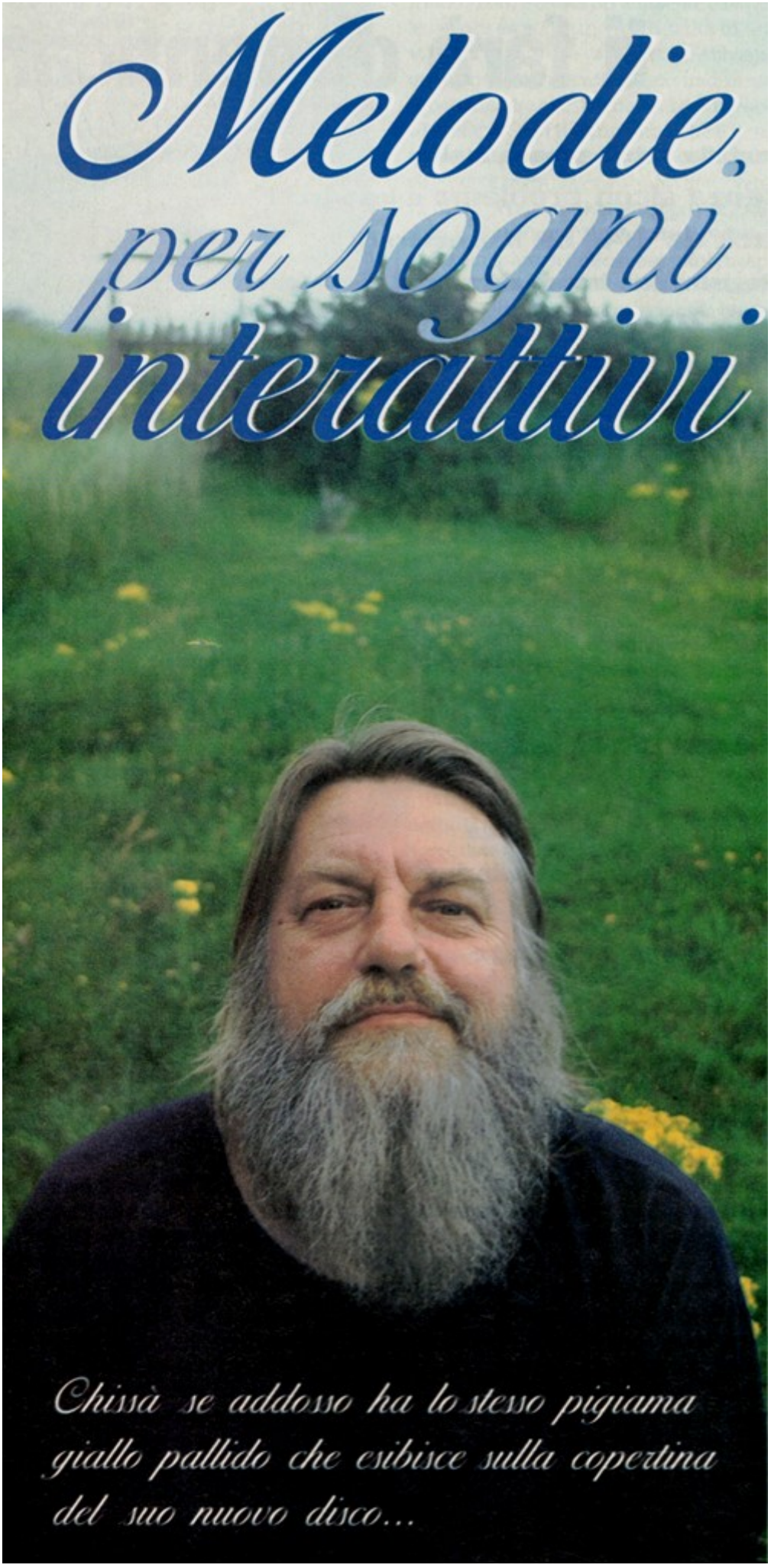


Melodie per sogni interattivi

de Elio Bussolino

COPERTINA Robert Wyatt

Melodie per sogni interattivi



Chissà se addosso ha lo stesso pigiama giallo pallido che esibisce sulla copertina del suo nuovo disco...

"Più comodo di così non potrei essere", ci assicura subito Robert Wyatt all'altro capo del telefono. L'abbiamo raggiunto a casa sua qualche giorno prima dell'uscita di *Shleep*, l'album che rompe un'altra delle sue ormai abituali e lunghissime pause discografiche e, benché l'orologio segni quasi le tre del pomeriggio, la voce che Ryuichi Sakamoto ebbe a definire come la "più triste del pianeta" ci confessa di essere ancora a letto e con una fumante tazza di tè a portata di mano. Naturalmente, la sua non è pigrizia: noi non siamo davvero i soli ad aver voglia di parlare con lui dopo tanto tempo e la sua infermità lo porta a stancarsi molto facilmente.

Non a scalfire l'amabilità della persona, tuttavia, quella mitezza di maniere che la sua voce fragile lascia trasparire ogni volta dalle canzoni che intona.

Tanto che conversare con lui diventa presto piacevole almeno quanto ascoltare quelle asimmetriche, delicate e preziose melodie alle quali ci ha abituati.

Molto spesso il processo creativo che conduce alla realizzazione di un album è descritto con la metafora del viaggio. Ebbene, se tale immagine può adattarsi anche al tuo caso, vuoi raccontarci da dove *Shleep* è partito e quali sono state le sue tappe principali?

"In questi anni ho sempre continuato a scrivere canzoni. L'ho fatto ogni volta che pensavo di avere una buona idea in testa e senza finalizzare per forza la cosa ad un nuovo album. Questo almeno fino ad un paio d'anni fa, quando in seguito ad un incidente ho cominciato a patire per un brutto esaurimento nervoso. Questo mi ha letteralmente bloccato e gettato nel panico: non ero più sicuro di nulla, niente riusciva a soddisfarmi davvero e avevo l'impressione sempre più nitida di essermi avviato verso un lento e irreversibile destino. La mia fortuna è stata quella di avere degli ottimi amici intorno a me, gente che mi ha aiutato a superare quei momenti con grande pazienza e dedizione. In questo senso direi che questo disco è proprio il frutto generato dall'enorme aiuto che queste persone hanno saputo darmi tanto sul piano spirituale che su quello materiale. Non credo di aver mai avuto una compagnia altrettanto numerosa di quella coinvolta nelle canzoni di questo disco e la cosa si spiega per l'appunto con il grande bisogno che avevo di sentirmi qualcuno sempre vicino. Per quanto riguarda il materiale riunito in *Shleep*, una parte risale addirittura al periodo di *Dondestan*. E' questo il caso di *Alien*, un tema che avevo scritto insieme alle canzoni di quel disco, ma rimasto a lungo senza un testo. Alla fine l'ho passato a mia moglie Alfie, perché provasse lei a comporre dei versi adatti, una cosa che non faccio normalmente perché in genere sono io ad adattare le sue parole alla musica che scrivo.

Così avevo fatto per i testi di *Dondestan* e così ho fatto anche per quelli del nuovo album. Ormai ho realizzato che le sue poesie ispirano la mia musica molto più facilmente dei versi che posso scrivere io, probabilmente perché hanno un suono molto più naturale, evocano immagini molto più chiare e precise di quelle che sono in grado di descrivere con le mie parole. Un altro aiuto fondamentale alla realizzazione di questo disco è venuto poi da Phil Manzanera, che mi ha messo a disposizione il suo studio senza alcun limite di tempo. Questo è importantissimo per me, visto che sono tutt'altro che veloce nel lavoro di registrazione, che non sono mai completamente soddisfatto di quello che faccio."

Vien quasi da concludere che senza l'aiuto di Alfie avremmo dovuto aspettare ancora a lungo questo disco.

"Questo è sicuro. Del resto è così dai tempi di *Rock Bottom*, e anche se Alfie stavolta non canta, posso tranquillamente affermare che il disco è suo almeno al cinquanta per cento."

Nelle note di copertina hai scritto di aver passato intere settimane insonni nel tentativo di scrivere i versi di una canzone: non trovi che sia un prezzo troppo alto da pagare quando puoi in effetti contare sempre sul suo aiuto?

Robert Wyatt non trattiene una risata prima di rispondere: "Credo che tu abbia perfettamente ragione. Il fatto è che non sempre Alfie è contenta del modo in cui io uso le sue poesie e allora per evitare lunghe discussioni con lei cerco di arrangiarmi da solo."

Continuiamo a parlare di testi. L'impressione è che man mano che passano gli anni la politica trovi sempre meno spazio nelle tue canzoni. Come lo spieghi? "

Uhm, a dir la verità, questo non è esattamente ciò che sento dentro di me. Ovviamente non posso e non voglio scrivere la stessa canzone due volte. Tornando indietro agli anni'80,

credo di essere stato sottoposto a pressioni troppo pesanti affinché mi facessi portavoce delle istanza contro la politica della destra conservatrice in Gran Bretagna e questo mi ha portato ad essere via via più cauto, a mettermi sulla difensiva nel timore, per altro più che teorico, di venir strumentalizzato. E tutto questo è emerso in maniera sempre più evidente nelle mie canzoni, ma anche nella vita di tutti i giorni. E tuttavia posso dire in tutta sincerità che tutto ciò che scrivo e osservo nelle mie canzoni continua a riflettere completamente la me opinioni politiche, è parte imprescindibile di esse, del modo in cui io vedo i rapporti fra le classi, le relazioni fra il poter politico e quello economico. Io credo sia molto difficile comprenderle senza cogliere anche il marxista che c'è in me. Anche quando non sto parlando esattamente di politica. Il fatto è che da essa non si può prescindere. La politica dovrebbe aiutare tutti a vivere meglio ed è certamente parte di ogni momento della mia vita, anche se non direi che è la sola cosa di cui valga la pena di parlare."

Ne parliamo ancora, tuttavia, perché mi piacerebbe conoscere il tuo giudizio sui primi mesi di governo del Partito Laburista?

"Guarda, ad essere completamente sincero, mi hanno interessato molto di più i risultati delle elezioni francesi che non di quelle che si sono svolte in Inghilterra. Il fatto è che secondo me si esagera l'effettivo peso politico del mio paese. Quando seguo i vari meetings dei primi ministri delle grandi potenze industriali, non faccio altro che sentire parlare della Bundesbank, dell'euro e del deficit pubblico di questo o di quel paese. Mai una volta che riesca a leggere o ad ascoltare le opinioni della gente comune. E' come se il mondo fosse abitato soltanto da banchieri! In ogni caso, quello che avverto intorno a me è un clima sicuramente più sereno, la gente sembra aver ritrovato un po' più di fiducia nel futuro e questo senso direi che è anche merito del cambiamento del partito alla guida del governo."

Una curiosità: non hai messo una "h" di troppo nel titolo del nuovo disco?

"Si, è vero: quella parola in effetti non esiste in nessun dizionario inglese. Sovente mi piace inventarne di nuove e quella in particolare allude ad una sorta di sonno interattivo, e dunque anche a dei mondi interattivi. "

The Whole Point Of No Reuturn è il solo brano dell'album a non portare la tua firma, ma quella di Paul Weller: è quello un segno in più della tua ammirazione per lui?

"Certamente. Io gli sono molto grato per aver accettato di darmi una mano nel disco senza chiedere nulla per sé. E' un eccellente musicista e soprattutto una persona molto cordiale e disponibile. Ho riscontrato in lui un'attitudine, una serietà professionale assolutamente ineccepibili, doti abbastanza rare in altri personaggi che godono di analoga fama e così presi dal loro ruolo pubblico da finir spesso per posare soltanto e diventare antipatici e noiosi. Don Elvis Costello e Jerry Dammers lui è ino dei pochi musicisti appartenenti ad ina generazione diversa dalla mia che io timo moltissimo. "

La prova che i vecchi amici non si dinenticano mai viene invece da Was A Friend, la canzone che hai scritto insiene a Hugh Hopper, tuo vecchio compagno nei Soft Machine, Come mai, però, ui non ha partecipato alla registrazione di quel brano?

"Il fatto è che io vivo nel nord dell'Inghilterra, piuttosto lontano da tutti i muicisti che conosco, tutta gente che in efetti abita nel Sud del paese. I miei contati con loro sono per altro molto sporadici e spesso quando decido di cercarli scopro :he hanno cambiato indirizzo e numero li telefono. Questo è precisamente quanto ! successo quando ho cercato di rintracciare Hugh. Ma poi, vedi, inizialmente per j juesto disco non ho chiesto nulla a nessuno. Volevo fare tutto da solo, perché questo mi avrebbe obbligato a dare il massimo di me stesso. Mi sono rivolto ad altre tersone solo quando mi accorgevo che da olo non ce l'avrei fatta ad ottenere esattamente quello che volevo."

Hai mai sentito il desiderio di rimettere insieme i Soft Machine?

"Guarda, io da quel gruppo sono stato buttato fuori e neppure adesso ne conosco le ragioni. Nessuno mi ha mai spiegato nulla. Non ero più utile a una band che diventava sempre più sofisticata, mentre ai loro occhi io ero una persona troppo impulsiva, primitiva e in sostanza incontrollabile. Tranne Hugh, degli altri ho perso completamente le tracce e non so nemmeno che cosa facciano ora. Al contrario ho mantenuto buoni rapporti sul piano musicale e personale con molte persone che hanno collaborato con me successivamente: Mike Mantler e Carla Bley, John Greaves e diversi musicisti sudafricani."

Torniamo a parlare delle canzoni di *Shleep* e di *The Duchess* in particolare. A me suona come una filastrocca per l'infanzia: era giusto quello il modello al quale ti

sei ispirato?

"Si, effettivamente si tratta di una filastrocca per bambini. Io amo molto quel genere di composizioni, perché rimanda alle radici più autentiche della musica popolare. Esiste una filastrocca molto antica su un duca assai stolto ed è a quella che mi sono ispirato per scrivere *The Duchess*. La mia storia riguarda una duchessa molto astuta, ma in fondo si tratta della stessa cosa. Io amo molto i contrasti fra gli elementi di una canzone e qui per esempio ho cercato di contrapporre l'estrema semplicità delle parole a una certa ricercatezza della musica."

Mentre scorrevo le tue note relative alla stesura di *September The Ninth*, non ho potuto fare a meno di ripensare a certe scene di *Uccelli*, il film di Alfred Hitchcock. Immagino che anche tu abbia avvertito le medesime suggestioni quando ti sei vista la casa completamente assediata da passeri e rondoni. E' così?

"In realtà, io ho avertito una sensazione completamente opposta: a me sembrava che tutti quegli uccelli fossero lì per manifestare amore e amicizia. Io credo che Hitchcock avesse un po' umanizzato i suoi uccelli, così come ha fatto Spielberg con lo squalo di *Jaws*. Quel che voglio dire è che ciò che lui ha descritto come qualcosa di minaccioso e alieno, io e Alfie lo abbiamo vissuto come vicino e solidale. E' bello poter condividere lo stesso pianeta con queste creature."

Non ci sono cover versions nel programma del nuovo disco: hai forse perso interesse per questo genere di cose?

"Il fatto è che diversi di questi brani sono frutto di collaborazioni con altre persone e, in un certo senso, è un po' come se io interpretassi qualcosa che ti porta a cercare di entrare nel personale mondo poetico di un autore e io credo di aver fatto proprio questo mentre lavoravo con i vari Paul Weller, Philip Catherine, Mark Kramer su queste canzoni. Il brano di Paul Weller che hai già menzionato è poi una sorta di scherzoso tributo a Bob Dylan. O almeno così noi l'abbiamo voluto intendere."

C'è qualcosa di particolarmente stimolante per te nella musica di oggi?

"Francamente non saprei proprio che cosa rispondere. La cosa certa è che la mia collezione di dischi diventa sempre più vecchia. La musica per me è qualcosa che trascende la categoria temporale, qualcosa completamente separato dalle varie mode del momento. Nella mia testa la musica ha sempre continuato a circolare con molta lentezza e non ha mai avuto nulla a che fare con i successi radiofonici della settimana o cose del genere. A me sono sempre interessate le sue caratteristiche più intime e essenziali. Anche se ascolto continuamente musica, quando compongo non ho mai in mente dei modelli precisi. La sola cosa che seguo sono le idee che mi passano per la testa, e la maggior parte di esse arrivano direttamente dalla musica che ascoltavo quand'ero ancora un ragazzino."

Forse mai come in questo periodo musica popolare ed establishment son venuti a trovarso tanto vicini. Penso pe resempio ai reciproci e reiterati attestati di stima fra Noel Gallagher e Tony Blair, ma anche all'attuale assenza di una scena musicale alternativa davvero influente. Che cosa pensi tu a queso riguardo?

"Forse mi sbaglio, ma mi sembra di ricordare che Frank Sinatra, per esempio, fosse sempre molto amico del presidente degli Stati Uniti e che anche Bach fosse molto legato alle massime autorità del suo paese. Tutto sommato, non mi sembra una gran novità che pop music e establishment vadano d'amore e d'accordo. L'idea che la musica popolare sia qualcosa di intrinsecamente ribelle appartiene ad una visione quanto mai fantasiosa e ottimistica del mondo. Prendi anche uno come Elvis Presley: benché mi piaccia tantissimo, non ho mai trovato nulla di seriamente antagonista e ribelle nelle sue canzoni e nei suoi film. Il fatto che Tony Blair manifesti tanto interesse per il rock è del tutto naturale, visto che verosimilmente è quella la musica con la quale è cresciuto. Non credo proprio che questo dipenda dal fatto che possa avere idee particolarmente alternative o radicali. Paul Weller mi ha raccontato un piccolo aneddoto che riguarda lui e Blair. Poco prima delle elezioni, Tony Blair era capitato nello studio dove egli stava registrando con i Simply Red e Mick Hucknell volle fare le presentazioni. Da buon politico, Blair gli strinse calorosamente la mano, ma Paul si chiede ancora adesso quante delle sue canzoni il futuro primo ministro conoscesse davvero..."

ROBERT WYATT - SHLEEP

Hannibal/I.R.D.

Vola addormentato sul dorso di una grande colomba bianca il Robert Wyatt che la moglie Alfreda Benge ha ritratto sulla copertina di *Shleep*, placido e leggero come le sognanti melodie che lo riportano alla ribalta discografica sei anni dopo l'uscita di *Dondestan*. Sotto di lui le nuvole, un colle verde e un pugno di case: un paesaggio da fiaba per l'infanzia, un quadro idilliaco che parla di grande serenità interiore, di piena e armonica partecipazione alla bellezza della natura. L'impressione è per altro subito confortata dalle veloci note autografe che introducono il disco, dalle parole che il cinquantaduenne musicista di Bristol rivolge all'indirizzo degli amici di vecchia e recente data che gli hanno dato una mano a realizzare queste nuove undici canzoni - da Phil Manzanera, Brian Eno, Hugh Hopper, Evan Parker e Philip Catherine fino a Chucko Merchan, Chikako Sato e Paul Weller - e dalle poche righe vergate per descrivere l'oasi naturalistica all'estuario dell'Humber presso la quale sorge la dacia che ha fornito a lui e alla moglie Alfie gli spunti compositivi per alcuni dei titoli più elegiaci della presente raccolta. Dell'artista inquieto e incontentabile così come del militante comunista che ha riletto e reinterpretato le varie *Venceremos*, *Song For Che*, *Caimanera*, *Biko* e *Shipbuilding*, tuttavia, non si sono perse completamente tracce: ecco allora le lunghe notti insonni passate a contare le pecore e a mettere insieme i versi delle canzoni che non hanno potuto avvalersi del contributo di Alfie o di Hugh Hopper - testimonianza delle quali sono ancora una volta le note di copertina e le parole di *Heaps Of Sheeps* - la febbrile tensione che innerva un brano come *Blues In Bob Minor*, la quasi frenetica cronaca di una gita in compagnia del suocero riassunta in *A Sunday In Madrid* e gli intimi dubbi esistenziali affacciati dal testo di *Free Will And Testament*. Ciò che insieme alle raffinate, ma tutt'altro che impalpabili, partiture di Wyatt impedisce a *Shleep* di insabbiasi nella pura contemplazione di un universo distante e immaginario - *Alien* -, nella nostalgica rimembranza - *Was A Friend* -, o nel deliquio poetico di *September The Ninth*, *Out Of Season* e *Maryan*. E alla fine la gioia di ritrovare la sua voce esile e quasi sempre velata di malinconia, le sue sofisticate armonie, la sua insaziabile voglia di spingere sempre oltre la propria ricerca poetica e musicale, non può fare a meno di accompagnarsi ad una punta di rammarico: quello di sapere che con ogni probabilità Wyatt ci farà attendere un altro lustro abbondante prima di dispensare un altro saggio della sua squisita arte.



OTTO

(E.B.)

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

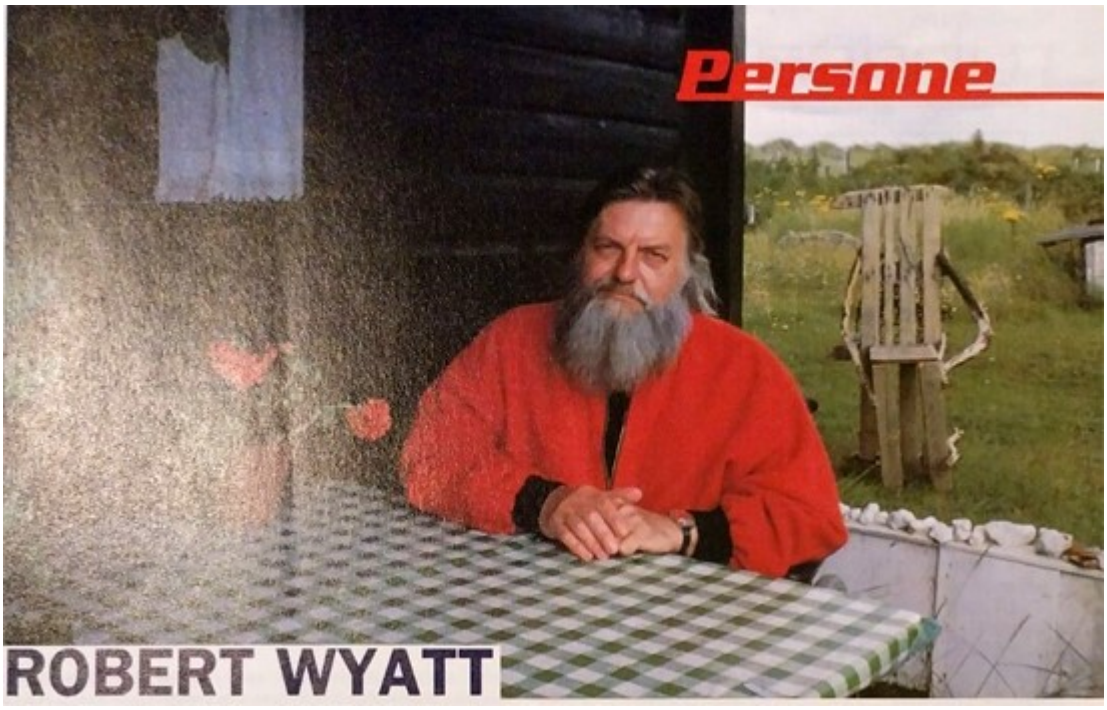
HOME

Robert Wyatt - Persone - Rumore - N° 69 - ottobre 1997



ROBERT WYATT

E' in circolazione un disco nuovo di Robert Wyatt: ecco una notizia. E inoltre, sabato 18 ottobre, l'autore sarà a Torino per la seconda edizione del Salone della Musica. A far che? "Non lo so! Non ne ho la più pallida idea! E' buffo essere convocato in un bel posto e non sapere per quale ragione", risponde. "In realtà credo dì essere stato invitato per partecipare a un incontro pubblico in cui avrò come interlocutore il signor Bertoncelli." Racconterà in quella occasione la sua lunga storia, immaginiamo: una storia cominciata più di trentanni fa... "Per me è stata una vera sorpresa durare cosi a lungo," dice, "non ho condotto un'esistenza molto prudente, infatti." Eccesso degli eccessi, la caduta dal balcone di una casa che ospitava un party "psichedelico": era il 1973. Da allora Wyatt vive su una sedia a rotelle e conduce un'esistenza segnata da disagi e sofferenze. "Sono reduce da un periodo piuttosto difficile," racconta, "un paio di estati fa mi è capitato un incidente, sono caduto dalla sedia e ho dovuto rimanere per un po' in ospedale. E poi ha avuto qualche problema nervoso, una specie di collasso, e per alcune settimane ho sofferto di insonnia.



Ecco perché ho combinato poco ultimamente, avevo perso il ritmo lavorativo. Continuavo a scrivere versi, comunque, e mi sforzavo anche di suonare: alcune delle idee del disco nuovo arrivano proprio di là." Il disco è intitolato Shleep, un vocabolo che non compare in alcun dizionario inglese... "E' una parola che mi piace moltissimo, :anche se non non ha alcun significato preciso. Per me è un modo di definire un sonno agitato, interrotto... E in un altro senso può essere sinonimo di life vita." Un disco denso e struggente come solo i suoi sanno essere: ce n'è a proposito uno del passato a cui Shleep potrebbe essere accostato? "Per certi aspetti direi Ruth Is Stranger Than Richard: anche in quel caso fui aiutato da amici, Brian Eno come adesso, e poi Fred Frith, i due sassofonisti, Gary Windo e George Khan, e ancora Bill McCormick al basso e Laurie Allen alla batteria. Fu una specie di disco 'sociale'." Lo stesso accade in Shleep, alla cui fattura hanno contribuito in forme e misure diverse, oltre a Eno e al suo ex socio di Roxy Music Phil Manzanera, tanto l'onnipresente Paul Weller quanto il jazzista dissidente Evan Parker. Come far convivere caratteri artistici così diversi? "Shleep è forse l'unico luogo dove possono convivere, infatti... Sono stato molto attento nello scegliere come collaboratori persone con cui potessi sentirmi a mio agio, e ovviamente non si sono trovate tutte in studio contemporaneamente, anzi alla fine ciascuna è venuta per conto suo. Quando lavoravo con Brian c'era solo lui, e quando lavoravo con Paul c'era solo Paul: sarebbe stato davvero complicato trovarsi in gruppo, stare insieme nella stessa stanza, avremmo avuto sicuramente problemi di comunicazione." Ovviamente si tratta di un'opera che ha poco a che spartire con lo scenario musicale circostante... "Lo conosco poco, siccome non ascolto più la radio e in televisione seguo soltanto le commedie e i programmi scientifici. Però mi è capitato di ascoltare qualcosa e ci sono artisti che mi piacciono: Björk, per esempio, è un gran personaggio e apprezzo l'attitudine che ha." Che dire allora del Britpop considerato da Tony Blair "una risorsa culturale della nazione"? "Non sapevo avesse detto questo..." A proposito degli Oasis... "Non riesco a pensare in quei termini a cose del genere, mi pare fuori luogo parlare di 'risorse culturali'... E non mi piace questo spirito da conquistatori del pianeta, anzi è esattamente l'opposto di quello che vorrei vedere. Vorrei vedere un'Inghilterra più aperta alle altre culture: ecco una cosa che mi farebbe molto più effetto di questa spavalderia anglofila." Robert Wyatt come outsider, allora? "Una domanda del genere deriva dalia convinzione che ognuno debba avere un'identità precisa da affermare, ma io non ne ho bisogno: uso gli orecchi e gli occhi per avere un contatto con il mondo, non per ascoltare e guardare me stesso."

Alberto Campo

Previous article

Next article

Back to the list

Robert Wyatt intervista & Robert Wyatt disc jockey - Musiche N°17 - Primavera 1996

INTERVISTA



di Alessandro Achilli, Giacomo Borella e Paolo Chang

Tra la fine di novembre e l'inizio di dicembre 1994, Robert Wyatt era a Milano per la presentazione di *Falsi movimenti*, edizione italiana (pubblicata da Arcana) di *Wrong Movements*, il libro sui suoi trent'anni di carriera scritto da Michael King. Radio Popolare ne ha approfittato per proporgli un'intervista (trasmessa in diretta sabato 3 dicembre da Popolare Network) e un breve ciclo di programmi.

Intervista

Se ci fosse qualcuno in ascolto che non sa chi è Robert Wyatt, come potresti aiutarlo?

Innanzi tutto voglio scusarmi perché non parlo italiano: l'Inghilterra è un Paese barbaro e non capiamo le lingue altrui. Passando alla vostra domanda, purtroppo non ho la minima idea di quel che direi: credo che la cosa migliore sia che Robert Wyatt venga inventato da altri. Non ho un'immagine mentale dell'oggetto dei nostri discorsi e per di più non sono introspettivo. Dunque, non saprei proprio che cosa rispondere a chi mi chiedesse chi ero. Gli direi: "Fammi un'altra domanda, per cortesia" *(ride)*. Ma, seriamente, forse dovrei essere più responsabile: ho passato l'infanzia suonando la batteria e per il resto della mia vita ho continuato a prendere lezioni cantando canzoni.

***Falsi movimenti* è la prima vera biografia che esce su di te. Anni fa, Stampa alternativa pubblicò un libretto che però era dedicato prevalentemente a traduzioni di testi di canzoni. Esistevano già altre biografie?**

No, che io sappia. C'era quello di Stampa alternativa e… Ma non so che cosa sia realmente una biografia o per quale motivo venga in mente a qualcuno di scriverne una o perché qualcuno dovrebbe leggerla ma è bello che ci siano persone a cui interessa. Non penso che si possa scrivere un'autentica biografia perché la mia vita è segreta e strana e neppure io la conosco: dunque, non credo proprio che qualcun altro possa conoscerla.

Infatti Mike King precisa nell'introduzione che non ha voluto scrivere una biografia ma una cronistoria della tua carriera, escludendo i pettegolezzi e tutto quanto non attenesse alla tua musica.

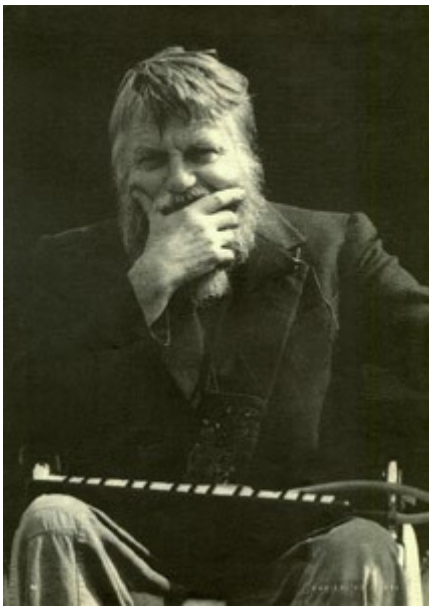
È vero, è così.

Vorremmo chiederti qualche cosa sul tuo rapporto con l'industria discografica, in

questi anni. Sappiamo che ci sono state varie traversie, addirittura cause legali, per la pubblicazione della musica dei Soft Machine. E abbiamo sentito che non ricevete alcunché per le ristampe in cd dei vostri vecchi lavori né - ed è il colmo - per i vari materiali inediti (tipo Wilde Flowers, Matching Mole alla Bbc eccetera) che si vedono oggi in circolazione...

Sì, abbiamo moltissimi problemi. Sapevamo che avevamo perso quasi ogni forma controllo e possibilità di guadagno sui vecchi dischi; non sapevamo che cosa fosse successo ma effettivamente c'erano dischi nostri, a nostro nome, che non avevamo mai visto né ascoltato. Tuttavia, pensavamo: "Quando i dischi verranno ripubblicati in cd, forse potremo riuscire a fare in modo che più persone (noi compresi) ci guadagnino". Il sindacato dei musicisti ha cercato di aiutarci a rintracciare gli impresari e a mettere le case discografiche di fronte alle proprie responsabilità ma sia i manager sia le case discografiche hanno serrato i ranghi e sono spariti tutti alle Bahamas o chissà dove. Non si può combattere contro quella gente: sarebbe proprio una perdita di tempo. Riceviamo soldi per alcune cose: mia moglie Alfie mi ha fatto riconoscere un certo controllo su qualche canzone (o altro) qui e là ma fondamentalmente è tutto un gran casino. Ci vorrebbero non so quanti soldi per intraprendere un'azione legale da cui ottenere un qualche controllo effettivo. Ma non è così per tutti: credo solo che siamo stati sfortunati. **(1)**

Nel 1981 hai effettuato una serie di registrazioni per *Un certo discorso* di Rai Radiotre. Come giudichi l'importanza assunta dalla radio o dalla tivù (vedi Mtv) nella produzione di progetti di molti musicisti (alcuni dei quali vengono poi fatti uscire sul mercato discografico)? (2)



> Zoom

Rimasi davvero impressionato da quel programma. Non riesco a immaginare una trasmissione del genere in Inghilterra o negli Stati Uniti. Trovo che l'idea di coinvolgere un musicista per una settimana, mostrando come lavora, fosse ottima. Sembra che le idee politiche nascano e muoiano senza lasciare traccia ma mi pare che certe teorie sulla democratizzazione dei mezzi di comunicazione di massa avessero guadagnato un po' di terreno qui da voi, anche se so bene che adesso quasi tutte le radio e televisioni italiane sono proprietà di una sola persona, con tutto quello che comporta. In Inghilterra, non sarebbe possibile neppure l'idea di un programma come quello: non ci se l'immagina neanche.

A proposito di radio, su *Falsi movimenti* c'è la traduzione italiana di un tuo articolo - "Voci lontane" - in cui raccontavi il tuo grande innamoramento, all'inizio degli anni ottanta, per l'ascolto delle radio a onde corte e quindi delle trasmissioni da posti lontanissimi del mondo. Puoi parlarci di questa passione? È ancora viva? Da dove arriva?

Allora in Inghilterra c'era la sensazione o, meglio, veniva fatta circolare l'ideologia che il nostro apparato delle comunicazioni di massa fosse molto pluralistico e desse conto di tutti i punti di vista: era una grossa millanteria. In particolare, il Bbc World Service aveva la fama (che resiste tuttora) di faro di verità e luce per il mondo intero. Be', ho avuto esperienze interessanti con le persone del Bbc World Service. Per esempio, poco dopo aver inciso - su Old Rottenhat - una canzone intitolata East Timor (che è una colonia orientale dell'Indonesia), venni intervistato da loro e non mi fu consentito di parlare del commercio d'armi tra l'Inghilterra e l'Indonesia: la maggior parte delle loro armi viene dalla Gran Bretagna. Non mi fu concesso - da quel noto faro di verità che è Bbc World Service - di parlarne. Dunque, quando si ascoltano le radio da altri Paesi ci si rende davvero conto di quanto si possano vedere diversamente le cose. Per esempio, nel periodo delle grande campagna sull'Iran (quando rischiammo forse di entrare in guerra contro di loro) era molto interessante ascoltare la radio iraniana. Non dico che qualcuno possa darti la verità (Radio Mosca, Radio Kabul o chissà chi) ma solo che quando senti i differenti metodi con cui ciascuno cerca di promuoversi - persino i diversi atteggiamenti verso la propaganda e le rispettive idee di "buona propaganda" - intuisci quale varietà di modi di pensare possa esserci al mondo.

L'esperienza dell'ascolto di radio a onde corte ti interessava molto anche dal punto di vista musicale…

Fu particolarmente importante negli anni settanta e ottanta, prima che l'Inghilterra, l'America o il mondo occidentale inventassero la world music: prima dell'invenzione dell'idea, peraltro molto buona, di ascoltare musica da tutto il mondo, se si voleva capire che cosa ascoltassero gli altri popoli era necessario sintonizzarsi sulle stazioni a onde corte. E non solo per la musica in sé: c'erano radio arabe e nordafricane che trasmettevano il canto del Corano, per ore, ed era stupefacente. È un modo completamente diverso di intendere la radio.

Ci viene in mente che su *Flotsam Jetsam* c'è un brano, *War without Blood*, che in origine doveva apparire su *Work in Progress*: abbiamo letto che avevi sentito quella melodia a Radio Mosca e che, dopo averla trascritta e riarrangiata, le avevi adattato un nuovo testo e l'avevi incisa. Che canzone era in origine?

La sentii alla radio e mi piacque tantissimo! La trasmettevano ogni tanto e io me la registrai su una cassetta. Era già una canzone; semplicemente, la trovavo molto piacevole ma non capivo il testo, cantato in russo. È una canzone pop russa e c'è da segnalare un buffo atteggiamento al riguardo. Intanto, si sentiva dire spesso: "Oh, è tremendo all'Est, sai? Non possono procurarsi i dischi rock occidentali!". E io rispondevo: "Avete mai provato a trovare un disco pop russo in Inghilterra? È ancora più difficile!".

E che cosa dice il testo che hai scritto tu?

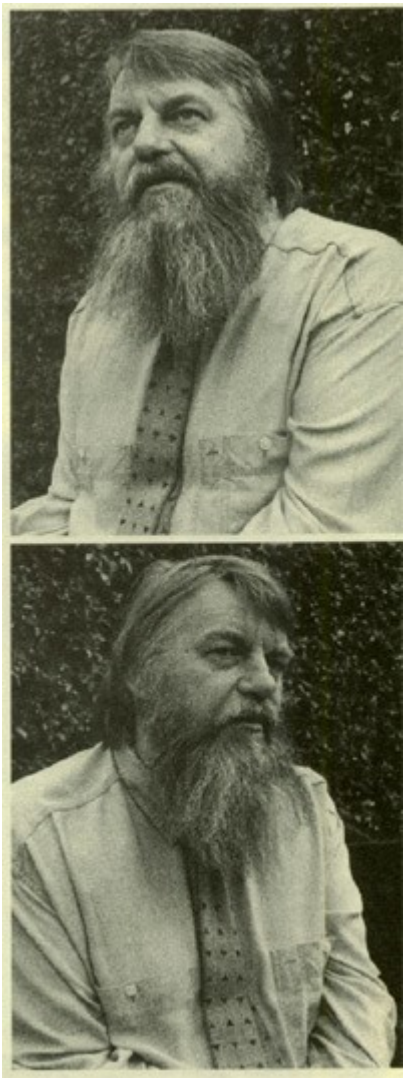
Be', mi pare che alla base ci fosse la mia volontà di scherzare con le idee sulla propaganda, perché un'altra ironia della sorte è che noi parlavamo… Forse gli ascoltatori più giovani non lo sanno ma una delle cose che si dicevano ai vecchi tempi della Guerra fredda era che i malvagi comunisti fossero assai esperti nella propaganda. Pur essendo comunista, devo invece dire che la propaganda comunista era per lo più una stronzata bell'e buona, in confronto alla nostra: non avevano idea di come si facesse. Se si cerca un maestro nella propaganda, bisogna rivolgersi al Papa o a gente del genere. I comunisti non ne hanno idea: innanzi tutto, hanno la tendenza a dichiarare il proprio punto di vista, a dire da che parte stanno. E così è molto facile distruggere le loro argomentazioni, per il fatto stesso che non vengono occultati. Se ci pensate, le argomentazioni della destra non insistono quasi mai sull'importanza delle gerarchie economiche: battono invece sulla religione, sulla famiglia, sulle antiche virtù e su qualunque altra cagata ma mai sul nocciolo della loro ideologia.
In quella canzone scherzavo con l'idea che in realtà sono gli occidentali i maestri della propaganda: intendevo in qualche modo dire che noi occidentali avevamo già vinto una guerra incruenta molto prima del 1989, poiché sappiamo che un'intera generazione di ragazzini russi vuole andare nei McDonald e ascoltare dischi rock occidentali. Ma va bene: se si ritiene che il cibo dei McDonald sia il più straordinario di tutta la storia dell'umanità, allora quella è una grande vittoria. Congratulazioni, capitalismo!

Nel 1984 incidesti due brani insieme a Chris Cutler, Lindsay Cooper, Tim Hodgkinson (ovvero metà degli ex Henry Cow) e Bill Gilonis per sostenere il lunghissimo sciopero dei minatori inglesi contro il governo Thatcher. Che ricordo hai di quell'esperienza, che contribuì a finanziare lo sciopero devolvendo ai minatori gli incassi di tutta la tiratura?

Riascoltare questo brano *(appena trasmesso in radio)* mi ha stupito perché - dato che furono probabilmente vendute tutte le copie, compresa la mia - non lo sentivo da un sacco di tempo. È stato molto bello riascoltarlo. Tantissime persone fecero tutto quel che poterono per sostenere le famiglie dei minatori, perché il governo stava proprio cercando di prenderli per fame. Non era solo questione di dare un pochino d'aiuto, inviando derrate alimentari e altro, ma anche di mostrare alle comunità di minatori che non tutti in Inghilterra volevano annientarle.

Che cosa ti ha lasciato il rapporto con gli ex Henry Cow, protrattosi nel tempo in varie forme?

Ritengo che gli Henry Cow fossero un grande complesso, sia collettivamente sia individualmente: erano e sono musicisti eccezionali e anche i differenti progetti cui si dedicano adesso sono *tutti* interessanti. Fu un vero onore che mi chiedessero di



> Zoom

lavorare con loro. E la musica di Lindsay Cooper è molto interessante. Mi piacque molto tutta l'esperienza con loro e per la verità esistono altri brani registrati con gli Henry Cow, dal vivo eccetera, che non mi pare siano ancora usciti su cd.

Molti di quei lavori sono stati pubblicati da Recommended, l'etichetta fondata da Cutler. Volevamo chiederti la tua opinione circa la scelta di quei musicisti che fondano case discografiche e gestiscono direttamente tutte le fasi del proprio lavoro.

Naturalmente è una buona idea ma sarebbe errato pensare che è tutto come nelle etichette indipendenti di rock. Certi musicisti sono indipendenti per scelta ma ci sono anche molte persone nel mondo che fanno dischi e non hanno alternative: non avrebbero comunque alcuna possibilità di entrare a far parte del mainstream e quindi non hanno deciso deliberatamente di essere cani sciolti ma sono stati esclusi. Nutro il massimo rispetto per le etichette autogestite ma guardo quella situazione da un altro punto di vista. Per esempio, ho sempre ritenuto che la Melodiya - l'etichetta di stato russa - fosse la migliore delle indipendenti, anche se certi miei amici pensano che esagerassi un po' *(ride)*. Ma, seriamente, ci sono talmente tante persone - al di fuori del grande sistema occidentale di Cbs, Virgin eccetera - di cui dovremmo tenere conto… È difficile da dire… Credo che esista il pericolo di una nuova specie di narcisismo culturale, se guardiamo solamente a quelli di noi che si sono volutamente tirati fuori da quel sistema. È solo un rischio ma potrebbe esserci chi pensa che, quando esiste un sistema e un antisistema, il quadro sia completo. Credo che il vero problema politico sia che la maggior parte delle persone nel mondo è al di fuori del sistema semplicemente perché ne viene respinta.

Nel 1972, in *Gloria Gloom*, scrivevi: "Sino a che punto posso fingere che la musica sia più importante di combattere per un mondo socialista?". Ti è accaduto di pensare quanto sia ancora attuale quel verso?

Vi dirò: Fred Frith odiava quel verso. No, non Frith: Fripp! Robert Fripp *(che produsse il disco dei Matching Mole su cui apparve)* odiava quel verso. Mi chiese: "Robert, lo pensi davvero?". Non voleva proprio sentirlo. Comunque, fu buffo. E non so quanto si sentisse a proprio agio metà degli altri musicisti del complesso: "Che cosa sta cantando Robert?". Ma, comunque, è una domanda e non una risposta: "Sino a che punto?". Ed è una domanda difficile, per me. A volte penso di essere un animale politico che canta canzoni e altre volte di essere un cantante che canta cose politiche. Dipende *moltissimo* dalle circostanze. In questo preciso istante, penso che forse sono solo un cantante e non dovrei rivendicare troppo la mia importanza politica *(ride)*. Ciò nonostante, se dovessi prendere una decisione etica, morale, in contrasto con un principio estetico, scarterei l'opzione esteticamente soddisfacente in favore di quella morale o etica o politica. Più semplicemente, preferisco un uomo brutto ma buono a uno bello ma cattivo. Perciò, l'estetica non è la mia preoccupazione principale. O, piuttosto, sono dell'idea che lo scopo di un'estetica d'avanguardia sia proprio quello di far sì che ciò che si considerava brutto possa essere bello.

Che è poi, in qualche modo, l'estrema conseguenza di quel che pensa LaMonte Young quando dice: "Se definiamo bello ciò che apprezziamo e ci interessiamo a ciò che troviamo bello, alla fine saremo sempre interessati alle medesime cose (cioè, quelle che già apprezziamo). Non mi interessa il bello; mi interessa il nuovo, anche se potrebbe essere disgustoso".

Ha detto così? Ben detto, LaMonte!

Vorremmo parlare di quella che a tutt'oggi è la produzione più recente a tuo nome (antologie escluse): cinque brani registrati in casa come una sorta di quaderno di appunti musicali. Come è nato *A Short Break*?

Semplicemente, stavo facendo qualche piccolo esperimento a casa, in vista di una futura registrazione in studio con tutti i crismi. E ho pensato: "Be', forse, anche gli schizzi originali, le idee di partenza, possono avere un valore, così come a volte di un pittore è interessante vedere semplicemente gli schizzi preparatori. Forse a qualcuno interessa ascoltare come sono gli schizzi prima che li elabori trasformandoli in prodotti finiti". Poi, alla fine, non li ho mai perfezionati: sono rimasti solo schizzi. È un cd di soli venti minuti e - siccome mi seccava che qualcuno potesse pensare: "Venti minuti, una cassettina: non è un granché" - ho preteso dalla Voiceprint l'assoluta certezza che venisse venduto a un prezzo molto basso, perché era musica che avevo voluto realizzare in economia, solo brani brevi registrati con poca spesa. Non deve mica essere sempre una gran festa, no?

Come hai incominciato a scrivere testi per le tue musiche?

Inizialmente, aggiungevo parole alla musica per una sola ragione: lo strumento che suono è una bocca e una delle cose che si fanno con essa è dire parole, anche se credo che sia probabilmente un uso improprio, ché dovrebbe servire solo a mangiare.

Su *Falsi movimenti* dici che a un certo punto avevi cominciato a pensare che fosse più giusto usare la voce evitando tutte quelle cose che non si farebbero nel corso di una comune conversazione telefonica. Anziché usare quei toni pomposi, alterati, che usano i cantanti rock, la tua ricerca si è orientata verso un modo di cantare più possibile vicino a come si parla nella vita quotidiana. Il che ti ha portato tra l'altro a lavorare maggiormente sui testi e meno sul tuo particolarissimo *scat*. Dunque, non ti sentiremo più usare la voce in modo più simile a uno strumento musicale?

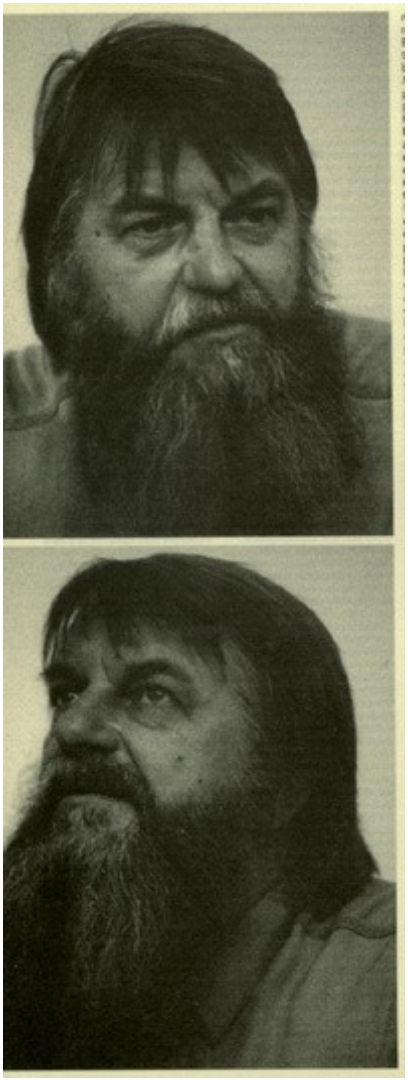
Non ho intenzione di dire che cosa non farò più in futuro. Ogni volta che mi formo un'opinione sull'uso della voce, è retrospettiva: nel momento in cui la elaboro, è finita, è troppo tardi. Che farò in futuro? Non so proprio: dipende dal giorno, dall'impulso del momento. Capita che un certo brano musicale richieda un certo tipo di interpretazione. Con i testi è lo stesso: a volte ho davvero qualcosa da dire, da cantare, e altre volte non c'è l'ho ed è meglio sviluppare una certa idea solo musicalmente. Non c'è alcuna regola: non ho regole, per quanto mi riguarda. L'unica è che non devo fare qualcosa dopo che ha smesso di entusiasmarmi: non devo fare nulla per un momento di più di quello in cui la sento veramente. È la mia unica regola. Una delle cose che ho più ammirato nella cultura del flamenco è che viene considerato normale che un cantante di flamenco accetti un ingaggio, stia seduto cinque minuti davanti alla folla enorme che è venuta a sentirlo e poi dica: "Non va, non mi sento nella disposizione giusta". Il concerto viene cancellato e nessuno reclama. Se la cultura rock fosse altrettanto flessibile, forse prenderei in considerazione l'ipotesi di fare qualche concerto, perché avrei sempre la libertà di cambiare idea all'ultimo momento (ride). Ma non sto parlando sul serio: non c'è nessuna possibilità che possa cantare in pubblico, perché morirei di paura prima di aprir bocca.

C'è qualche autore di canzoni che ti ha colpito particolarmente negli ultimi anni?

Ooh! Che domanda difficile!
(Ci pensa su e prende appunti.)
Temo che i vincitori dei miei oscar siano tutti morti: di gran lunga, i migliori parolieri, quelli che hanno saputo usare meglio le parole nelle canzoni, sono persone come Fats Waller e alcuni altri autori degli anni trenta, senza alcun dubbio. Trovo che nel rock i testi siano proprio delle gran cagate, al confronto. Ciò detto, l'altro giorno ho conosciuto un fotografo che mi ha raccontato di essere amico di Joni Mitchell e mi ha parlato del suo modo di lavorare, il che mi ha ricordato quanto sia fantastica sia come musicista sia come autrice di canzoni: dunque, devo assolutamente citare Joni Mitchell. La trovo piuttosto moderna… "Be'" penserete voi, "non è giovanissima." Non m'importa proprio: neanch'io sono molto giovane e quindi non m'importa. Per me, tutti sono moderni, finché non muoiono. C'è un altro problema: ascolto soprattutto musica strumentale o comunque non cantata in inglese. Le canzoni che ho ascoltato più spesso di recente? Moltissima musica brasiliana: amo sentir cantare in portoghese ma non comprendo le parole. Tuttavia, l'altro giorno ho sentito un testo che mi è parso grande: in *Shopping for Melodies* dei Melody Four - Steve Beresford, Lol Coxhill e Tony Coe - c'è una canzone di Beresford sulla sua perduta fidanzata dallo spazio profondo. Viene da un altro pianeta e il suo nome è Janet. Fantastico! È così assurdo! Una donna spaziale che si chiama Janet perché viene da un altro pianeta! Questo sì che è ispirato! Adesso, Steve Beresford balza direttamente in testa alla classifica: è il più grande paroliere di tutti i tempi per il *coraggio* di aver messo in rima

planet con Janet. Meraviglioso. Per di più, l'idea che qualcuno lassù possa chiamarsi Janet ha cambiato completamente la mia idea del tipo di vita che potrebbe esserci nel resto dell'universo.

La più recente (3) delle tue frequentissime collaborazioni, che speriamo di vedere presto pubblicata, è con John Greaves, altro ex Henry Cow. C'è qualche criterio particolare in base al quale accetti le collaborazioni che ti vengono proposte? Quali ricordi con maggior soddisfazione?



> Zoom

Non ho mai usato la parola *collaborazioni*. Se chiedo a qualcuno di suonare nelle mie registrazioni, sono un dittatore. Il mio metodo è la dittatura a turno: se lavoro per John Greaves, faccio quel che vuole; se sto lavorando per gli Henry Cow o per Chris Cutler, faccio quel che vogliono loro; e se loro lavorano per me, voglio che facciano quel che io chiedo. Non sembrerà molto democratico ma funziona. Di conseguenza, la musica migliore viene dalle idee una sola persona, benché siano in molti a suonare. Ogni brano musicale è in genere concepito da una sola persona ed è importante che abbia le idee chiare. Non stiamo parlando di distribuzione delle risorse alimentari: quindi, non credo che costituisca una minaccia per la democrazia.

Ed è per quello che esistono le *composers' orchestras*.

Certo, è vero, anche se *composers' orchestra* è quasi un ossimoro. Normalmente non chiedo io di collaborare con altri. Nella maggior parte dei casi sono loro a rivolgersi a me. Se posso, e se penso di poter fare quel che mi chiedono, ci provo. Le mie collaborazioni preferite: be', sapete anche voi a chi ho chiesto di lavorare per me, su dischi come *Rock Bottom* o *Ruth is Stranger than Richard*. Recentemente sono stato coinvolto in parecchie collaborazioni che mi sono piaciute molto. Una è quella con John Greaves: ho registrato tre sue canzoni ma non credo che abbia ancora trovato un'etichetta che pubblichi il disco, ammesso che l'abbia terminato. Ho anche inciso una canzone con il chitarrista belga Philip Catherine, un suo classico intitolato *Nairam*, per cui ho scritto un testo: la canzone ha una forma palindroma e così l'ho chiamata *Marian*. Scusate, non intendevo palindroma: il palindromo mantiene immutato il significato quando letto in senso inverso; questa invece assume due significati distinti a seconda del senso di lettura. Mi piace molto ma anche in questo caso non so quando Catherine finirà il disco. Poi ho registrato qualcosa per un musicista *dance* belga, J. Bogaert, scrivendo anche il testo e parte della musica di un brano che si chiama Igor Mortis. E ho scritto e cantato le parole di *Free Will & Testament* per il disco di Hugh Hopper e Kramer, *A Remark Hugh Made*.

Hai citato *Rock Bottom*, un album cui collaborarono molti musicisti del tuo giro e della cosiddetta scuola di Canterbury. Pip Pyle ha scritto il testo di una canzone, *What's Rattlin'*, per l'ultimo disco di Richard Sinclair, dove dice che non ne può più della gente che gli chiede puntualmente: "Che cosa sta facendo Mike Ratledge? Che cosa sta facendo Kevin Ayers?". E così via: le solite domande su Canterbury. Domande che - ce ne siamo accorti alla conferenza stampa di presentazione di *Falsi movimenti* - vengono rivolte anche a te. Condividi l'insofferenza di Pyle?

Probabilmente uno dei motivi per cui Pip è così caustico è che, a quanto mi risulta, non è mai stato a Canterbury e non so neppure se abbia mai conosciuto di persona Ratledge e Ayers, né se abbia mai suonato con loro o persino se li riconoscerebbe incontrandoli per strada. Dunque, dev'essere particolarmente difficile per lui rispondere a quelle domande. Quanto a Canterbury: così come il cristianesimo è stato inventato settant'anni dopo la

morte del pover'uomo, anche la "scena di Canterbury" è stata inventata molto tempo dopo, dall'esterno. Da quel che ricordo, nessuno a Canterbury pensava che facessimo parte di una qualche scena. Ricordo invece molto bene che volevamo andarcene da Canterbury. È tutto ciò che rammento. Agli estranei, i musicisti raggruppati sotto quell'etichetta sembrano un assortimento di persone che hanno qualcosa in comune ma dall'interno non ricordo un grande rapporto. Ho allacciato amicizie molto migliori e rapporti più stretti in seguito, negli anni settanta e oltre. Perciò, naturalmente a me non secca se mi fanno del genere. Ognuno ha il diritto di porre le domande che più gli piacciono e non si possono dettare agli altri i loro interessi. Devo dire noi musicisti dovremmo essere onorati da qualunque cosa voglia sapere chiunque, se gli interessa: dovrebbe lusingarci il fatto che ci sia qualcuno interessato a una qualsiasi delle cose che abbiamo fatto. Perché diavolo protestare? La si dovrebbe considerare una fortuna!

E, visto che siamo arrivati a parlare dei tempi antichi, potresti dirci qualcosa della versione di *Slow Walkin' Talk* (pubblicata su *Flotsam Jetsam*) che incidesti nel 1968 con Jimi Hendrix al basso? Qual è l'Hendrix che hai incontrato e conosciuto?

Era un gentiluomo del Sud, molto timido e garbato. L'unica registrazione esistente della nostra seduta è un acetato e quindi la qualità è molto vicina a quella di un pezzo di biscotto. Ero ancora là *(dopo la tournée statunitense dei Soft Machine come spalla al gruppo di Hendrix)*: il mio gruppo si era *(temporaneamente)* sciolto e quasi tutti i componenti erano tornati in Inghilterra. Sembrava proprio finita. Perciò ero rimasto per un po' negli Stati Uniti e Jimi si era gentilmente offerto di ospitarmi. Mentre ero a Los Angeles ebbi la possibilità di registrare qualcosa ma, non avendo un complesso, incisi solo le parti che ero in grado di suonare io. Quando ebbi registrato batteria, voce e organo, arrivò in studio Jimi: vide che avevo bisogno di un po' d'aiuto - a suo avviso mancava un basso - e me ne diede moltissimo. Fu veramente molto gentile.

Un'ultima domanda: che cosa ti dà speranza, in questo momento?

Ah! Be', sono sempre stato molto colpito… È difficile da dire, scusatemi… Più vado avanti con gli anni, più mi colpiscono proprio le persone comuni che lavorano e badano ai propri cari, procurano loro cibo a sufficienza, escono per andare al lavoro o semplicemente gestiscono la propria vita. È molto difficile e quando penso che milioni di persone fanno solo quello, senza tante storie, sono sbalordito: trovo che sia un'impresa fantastica. Non è un pensiero originale: ricordo che una volta chiesero a Randy Newman chi fosse il suo eroe e lui rispose, più o meno: "Chiunque faccia il proprio lavoro, guadagni quanto basta per dar da mangiare alle persone che dipendono da lui, si prenda cura dei propri bambini e delle persone che ha intorno, e viva la propria vita senza troppo casino". Quello è il suo eroe e sono sempre più colpito proprio dalla quantità di persone che non conosco che tirano avanti, nonostante tutte le difficoltà. La gente è terrorizzata dalla quantità di violenza, omicidi e aggressività che c'è nel mondo ma a questo punto penso che sia davvero stupefacente che ce ne sia così poca.

(ha collaborato Marina Petrillo)

NOTE

1. Va però segnalato che l'etichetta Voiceprint si è impegnata a corrispondere ai musicisti tutte le percentuali e i diritti relativi a due album retrospettivi che sta per pubblicare: il primo è Soft Machine Paradiso 69, edizione legale di un bootleg uscito nel 1969 per la Priscilla Records (con il titolo Soft Machine 69) e riedito su cd nel 1989 dalla Amazing Discs (con il titolo Turns on Paradiso); il secondo è una registrazione dal vivo (effettuata nel settembre 1970) di The Garden of Love di David Bedford/William Blake, eseguito dai Whole World (con Wyatt) insieme alla London Sinfonietta diretta da David Atherton. Sempre la Voiceprint ha pubblicato la compilation Artists with Disabilities, che comprende tre brani con Wyatt, e darà forse alle stampe il lavoro di Greaves citato nell'intervista e Roar, l'album inedito (inciso nel 1970) della Amazing Band, che in quella come in altre occasioni ospitava tra le proprie file il nostro uomo.

2. Su Flotsam Jetsam appaiono due dei brani incisi in quell'occasione: Billie's Bounce e Born Again Cretin. Quest'ultimo verrà sostituito, nell'edizione statunitense (Rykodisc), da un altro estratto da quelle sedute: Revolution Without "R". Un'altra differenza sarà udibile nel brano di Gary Windo, Now Is the Time, in quanto la Rykodisc ha utilizzato un nastro in condizioni sensibilmente migliori. Il brano con gli Slapp Happy è stato recentemente ripubblicato nell'antologia Raccolta differenziata 2, gli stacchi di Radio Popolare, Mercury 1995

3. Era la più recente quando venne registrata l'intervista. Il 25 marzo, Wyatt ha inciso insieme a Barbara Dickson una versione di una canzone degli Abba! Altre sue apparizioni recenti o future non citate nell'intervista comprendono un cd dell'artista francese Serge Faubert, la raccolta di registrazioni rare o inedite di Gary Windo curata da Mike King per la Cuneiform (Flesh and Bones, prevista per il 1996) e Lucky Scars dei Fish out of Water.



> Zoom

ROBERT WYATT - DISC JOCKEY

a cura di Alessandro Achilli



> Zoom

Quella che segue è la trascrizione integrale del programma di Robert Wyatt per Radio Popolare. Per le prime tre puntate, registrate a Milano negli studi dell'emittente senza soluzione di continuità (come fossero un unico lungo programma), Wyatt ha fornito preventivamente la lista dei brani che intendeva trasmettere e i curatori del programma (Achilli e Borella) li hanno reperiti con l'aiuto di Giovanni Venosta e Claudio Sessa. Una volta rientrato in Inghilterra, Wyatt ha poi registrato altre due puntate - in casa, tra dicembre e gennaio - e ha composto e inciso un'apposita sigla (in tre versioni differenti), che è stata successivamente aggiunta anche alle puntate precedenti. Il programma è stato trasmesso da Popolare Network a partire dal 13 marzo 1995, ogni lunedì alle 16 e 30 (con traduzione simultanea in italiano) e ogni sabato alle 17 (la versione originale in lingua inglese).

RadioPopolare

Robert Wyatt dj at Radio Popolare

(18/3 - 15/4/1995)

More info

0:00 / 37:46

Puntata 1

0:00 / 27:46

Puntata 2



Prime tre puntate

Ho scelto l'alternativa all'alternativa, che è Roberto Murolo. - Quando vogliamo passare una serata italiana, a casa, io e Alfie (Alfie è la mia metà) ascoltiamo Puccini e anche la Nuova compagnia di canto popolare. Ma poi beviamo sempre più vino e alla fine deve esserci Roberto Murolo; a volte Alfie balla un po' o robe simili e piangiamo e rievochiamo i giorni felici in Umbria e tutte le giornate meravigliose che abbiamo trascorso in Italia. Credo che Alfie abbia cercato di educarmi, per molti anni - perché ha buon gusto in tantissime cose: nel vestirsi, nell'ascoltare musica, nel comportarsi -, e una delle cose che ha tentato di insegnarmi è "come bere", perché io, d'abitudine, bevevo come i nordeuropei (che lo fanno solo per ubriacarsi) e lei mi ha detto: "Guarda come bevono gli italiani: bevono durante i pasti e poi, per lo più, smettono". Così, quando siamo venuti in Italia, ha avuto occasione di dimostrarmi come vivere bene restando civili. E dunque: grazie Italia e grazie Roberto Murolo per essere parte di ciò. A casa abbiamo centinaia di canzoni di Murolo, una compilation molto nutrita, e quando ascoltiamo non faccio caso ai titoli delle canzoni ma mi piacciono tutte: apprezzo la semplicità e la chiarezza delle sue interpretazioni.

Roberto Murolo, *Marechiare*.

Quando penso ad Alfie, penso a Roberto Murolo ma, quando le ho chiesto che cosa le sarebbe piaciuto ascoltare, mi ha risposto: "Marianne Faithfull", una donna che ammiriamo molto: "*The Ballad of Lucy Jordan*". Ho cantato in un disco dove c'è anche Marianne Faithfull - *Many Have no Speech*, musiche composte e arrangiate da Michael Mantler - e credo che la sua interpretazione, in quel caso, sia stata proprio stupefacente. Tutto il suo modo di cantare in quel disco. Purtroppo non ci siamo effettivamente incontrati, in studio, ma ci incontriamo sul disco. Questa è la Faithfull che piace ad Alfie.

Marianne Faithfull, *The Ballad of Lucy Jordan* (da *Broken English*).

Abbiamo appena ascoltato *The Ballad of Lucy Jordan* di Marianne Faithfull, scelta da Alfie.
Ora vorrei proporvi una canzone di cui Alfie ha scritto il testo e io la musica. Credo sia assurdo che metta su un mio brano ma anche in questo caso è solo per Alfie. Non so perché questo programma si stia trasformando in un omaggio ad Alfie ma comunque… non è qui e quindi la porto con me, proprio perché in questo momento non c'è. Il brano è *Catholic Architecture*. Quando siamo andati in Spagna, la cosa più fastidiosa che abbiamo visto, che le ha ricordato la sua infanzia cattolica, è stato del vetro rotto su un muro intorno a certe case con simboli religiosi all'interno. Ha ricordi molto brutti dell'educazione cattolica ricevuta da bambina, sia in Austria sia anche in Polonia, e credo che questa canzone esprima molto bene una paura del modo in cui quel tipo di educazione cerca di instillare nei bambini un enorme senso di colpa e di ansia, che lei esorcizza nella sua

poesia *Catholic Architecture*.

Robert Wyatt, *Catholic Architecture* (da *Dondestan*).

Era la poesia con cui Alfie esorcizza la sua infanzia cattolica europea.
Ora, Alfie e io abbiamo visto *Heimat* alla tivù inglese. Alfie non è inglese: è nata in Europa centrale e i suoi genitori venivano da luoghi differenti. Per lei è stato molto interessante vedere un programma intitolato *Heimat* - ovvero "patria", "casa" - perché Alfie non ha, nel modo più assoluto, alcun senso di patria: non ha proprio *heimat* ma per lei è stato molto toccante vedere immagini ambientate in Europa più o meno negli anni in cui nasceva. Abbiamo guardato *Heimat* e ci ha coinvolti molto, soprattutto la prima serie. All'inizio, non capivo molto le parole; ero attratto dalla musica: straordinaria. C'erano i sottotitoli ma il mio contatto diretto con il film è avvenuto tramite le immagini e la musica, che ho trovato fantastica.

Nikos Mamangakis, *Prolog* e i cinque brani successivi (dalla colonna sonora di *Heimat*).

Questi erano i primi sei pezzi della prima serie di *Heimat*.
Passiamo alla seconda serie, che ci ha interessato molto, perché parlava della nostra generazione, quella nata negli anni quaranta. È ancora molto difficile per noi - e soprattutto per lei - rapportarci alle ansie e preoccupazioni degli anni quaranta, degli anni della guerra, ed è stato - come dicevo - molto interessante vedere come alcuni giovani tedeschi cercassero di affrontare lo stesso retaggio psicologico, che condividiamo con loro: benché durante la guerra fossimo su fronti avversi, condividiamo uno stesso retaggio storico. Comunque, vorrei farvi sentire un po' della musica meravigliosa scritta per la seconda serie di *Heimat*.

Salome Kammer, *Schlaflied für Arnoldchen* (dalla colonna sonora di *Die Zweite Heimat*).

Era la canzone per il giovane figlio Arnoldino.
Mi piacerebbe semplicemente concludere l'ascolto di questi estratti da *Heimat* con l'adattamento del tema principale scritto da Mamangakis per la seconda serie, giusto per ricordarmi tutta l'esperienza completa di *Heimat*: l'"Esperienza *Heimat*".

Nikos Mamangakis, *Titelmusik* (dalla colonna sonora di *Die Zweite Heimat*).

Adesso, tanto per cambiare, parlerò ancora di Alfie, a proposito del prossimo pezzo, tratto dalla colonna sonora della *Doppia vita di Veronica*. Alfie appartiene alla stessa generazione di Kieslowski; è venuta dalla Polonia con sua mamma, da bambina, ed è arrivata in Inghilterra quando aveva più o meno sette anni; ho come la sensazione che, se fosse rimasta in Polonia, avrebbe sicuramente frequentato una di quelle fantastiche scuole di cinema polacche e sarebbe poi diventata una famosissima regista cinematografica dissidente polacca e ora sarebbe molto brava; ma poiché venne invece in Inghilterra, dove tutti sono liberi, la sua carriera si disintegrò completamente e non accadde mai nulla di simile. Ha studiato cinema e fantasticando immagino *La doppia vita di Alfie*, di Alfreda Benge, perché ho in mente una Alfie parallela che non è mai stata fregata dal venire in Inghilterra, conoscere me e robe simili ed è invece rimasta in Polonia, divenendo una regista cinematografica. Le piace molto Kieslowski - che molti non amano, trovandolo deliberatamente ermetico o altro - ma Alfie è completamente in sintonia con lui e si è molto commossa per la *Doppia vita di Veronica*. È un film che mi ha colpito, perché sento molto di vivere in un mondo di possibilità parallele, di vite mai vissute che vedo nella mia mente, sempre: è una specie di tortura psicologica, che un film come questo mi aiuta a esorcizzare. Quindi, un po' di musica dal film di Kieslowski, per favore…

Van den Budenmayer (1), *Concerto in E Minor* (dalla colonna sonora della *Doppia vita di Veronica*).

Adesso mi piace Dylan più di quanto mi piacesse negli anni sessanta. Non mi interessava molto, allora, perché ero più preso dalla musica nera. In seguito, venni a sapere che Robert Zimmerman, da ragazzo, era stato un appassionato di rhythm'n'blues; che amava molto la black music. E così, provai una sorta di empatia verso quelle radici: non aveva copiato la musica nera ma aveva avuto grande considerazione di moltissima black music. La mia stima per Dylan è cresciuta con il passare degli anni: per me è una di quelle persone come Marc Chagall, uno dei grandi artisti ebrei del ventesimo secolo. Robert

Zimmerman è un ottimo musicista e la gente pensa che sia solo un buon poeta o robe simili ma a me piace anche quando canta stronzate, perché ha una bellissima voce. Forse, prima o poi, inciderò una delle sue canzoni. Ho molti progetti, sapete. Questa è *Lay Lady Lay*. La canto io, prima: lay lady lay; ops, non ci riesco; lay lady lay; no, non ci riesco; lay lady lay; no, non ci riesco, dimenticatevelo, fanculo; lay lady lay across my… no, non ci riesco, fanculo! Canto le canzoni di Dylan quando sono in bagno ma non qui, in pubblico.

Bob Dylan, *Lay Lady Lay* (da *Nashville Skyline*).

Mi pare che ci sia una sorta di snobismo nei confronti di Nashville e della musica leggera; e penso che per lo più i musicisti non lo condividano. Forse la musica pop è semplice, elementare, ma può essere altrettanto valida di qualsiasi altro genere di musica. Naturalmente, mi infastidisce il modo in cui viene immessa sul mercato: tutta l'industria del pop è uno schifo, è disgustosa, lo so. L'industria del pop è un ambiente disgustoso ma non è colpa della musica, che è semplicemente una forma moderna di folk ed è ridicolo prendersela con Dylan perché suona musica folk moderna, pretendendo che si dedichi invece a una qualche specie di finta musica vecchio stile. È folle, non vuol dire nulla: è un grande cantante, che cosa volete? Ma torniamo a Zimmerman. Nel 1968 ebbi la fortuna di viaggiare un po' (*in tournée*) con Hendrix, che era un grande ammiratore di Dylan, e per la verità fu proprio perché Dylan piaceva così tanto a Hendrix che cominciai ad ascoltarlo un pochino anch'io. Mi pare che, più o meno in quel periodo, Hendrix stesse registrando alcune delle canzoni di *Electric Ladyland* - ma non ricordo esattamente - e che stesse cominciando a suonare *All along the Watchtower* anche dal vivo. Non ne sono sicuro ma in ogni caso trovo che la sua sia semplicemente una grande versione *bluesy*, molto potente, con molta energia, e credo sia una delle versioni di canzoni di Dylan più amate dall'autore.

Jimi Hendrix, *All along the Watchtower* (da *Electric Ladyland*).

Era Hendrix. Una delle grandi virtù della musica pop è che usa la ripetizione; fin troppo, a volte. Ma Hendrix sapeva esattamente come usarla e la usò bene. Vorrei che Bartók avesse avuto un modo di pensare un po' più pop quando compose il *Concerto per violino*, che stiamo per ascoltare. Si apre con una sezione che avrei voluto continuasse… Be', vi faccio sentire come avrei voluto che fosse: cominciamo. Vai Bela.

Bela Bartók, *Violin Concerto* (primo mezzo minuto).

(Sulla musica) Fermati proprio qui. Ecco, questo è il guaio. Lui pensa: "Ho fatto abbastanza, so che tutte le cose intelligenti cambiano, c'è un sacco di varietà eccetera eccetera". Stronzate! Riprendiamo il brano dall'inizio, adesso. Avrebbe dovuto ripetere questa sezione! Ascoltatela e immaginatela suonata da tantissime balalaiche o robe simili, per venti minuti circa: ecco che cosa ci sarebbe voluto, prima che entrasse il violino. Si va:

Bela Bartók, Violin Concerto (primo mezzo minuto) (*Wyatt doppia con la voce il contrabbasso)*.

(Sulla musica) Mettiamola ancora una volta, Bela, e poi andiamo avanti e ascoltiamo il resto. È bello come prosegue ma avrebbe proprio dovuto far durare di più quella frase di apertura, perché è davvero meravigliosa.

Bela Bartók, *Violin Concerto (Wyatt doppia con la voce il contrabbasso e poi il violino).*

(Sulla musica) In realtà anche il resto è molto bello e quindi lasciamolo andare: proseguiamo l'ascolto.

La grande cosa di Bela Bartók, storicamente, è che veniva dall'Europa centrorientale, dove la tradizione della musica folk possiede elementi che mancano alla musica folk occidentale, uno dei quali è la vivacità ritmica. È vero che molte musiche folk possiedono vivacità ritmica ma una delle caratteristiche della musica folk ungherese - e ceca, russa, bulgara - è la complessità ritmica: non suonano semplicemente tempi ternari o quaternari ma anche in sette, undici, tredici e così via. Nel nostro secolo, quell'idea è stata introdotta nella musica occidentale da vari compositori; tra coloro che portarono nel jazz l'uso di tempi più complessi c'è il grandissimo pianista Lennie Tristano. E *Turkish Mambo*, con la sua sovraincisione di più piste di pianoforte, fu uno dei primi esperimenti con le tecniche di registrazione effettuati negli anni cinquanta. Così descritto, potrebbe far pensare a un

freddo esercizio tecnico ma credo che *Turkish Mambo* sia un'opera musicale veramente incisiva, per quanto breve.
Quindi

Lennie Tristano, *Turkish Mambo* (dall'album *Lennie Tristano*).

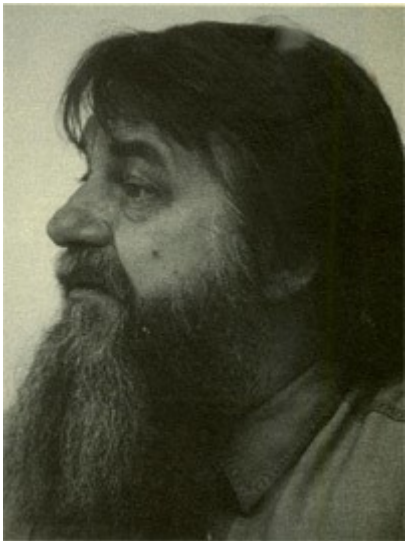
Dal punto di vista discografico, credo che il primo brano di free jazz mai registrato sia stato *Intuition* di Lennie Tristano. Ora sentiremo un musicista, Ornette Coleman, che lavorò con un altro pianista - di nome Paul Bley -, il quale portò moltissime innovazioni, come Tristano. Ma Bley non partecipò alle prime incisioni di Coleman, che vennero pubblicate, effettuate invece da un quartetto senza pianoforte: secondo me, quello che stiamo per ascoltare è uno dei più grandi quartetti della storia del jazz, con Don Cherry, Charlie Haden e naturalmente il grande Ed Blackwell alla batteria, da New Orleans (e da New Orleans provengono i migliori ritmi quanto meno del Nordamerica o anche di tutta l'America, con l'eccezione di Cuba). E quindi: che quartetto! E *Embraceable You* è naturalmente uno dei brani più belli. È una canzone di Gershwin: George e Ira Gershwin ma, dato che Ira scriveva le parole e questa versione non è cantata, è tutta di George. George Gershwin è uno dei grandi compositori che passarono il confine tra ciò che era chiamato "classica" e il jazz. Uno di essi era Kurt Weill, che scriveva solo cose che i più trovassero facile ascoltare ma che allo stesso tempo possedevano in ogni istante la finezza e la minuziosità della musica più complessa che io possa comprendere. Tornando a Coleman, il modo in cui suona Embraceable You è come capovolto. Non so proprio… Sulla copertina dice: "La suoniamo nel modo in cui vengono normalmente eseguiti gli standard" ma non è per niente vero. Non è affatto così che vengono normalmente affrontati brani come *Embraceable You*. Non so che cosa facciano ma è magnifico.

Ornette Coleman Quartet, *Embraceable You* (da *This Is our Music*).

(Sulla musica) E vorrei invitarvi ad ascoltare attentamente come il contrabbasso di Charlie Haden accompagna l'assolo: è bellissimo, perfetto, ogni nota è un gioiello.

Era l'Ornette Coleman Quartet. Ma in realtà era essenzialmente il suo trio più Don Cherry: l'Ornette Coleman Trio, in pratica, con Charlie Haden, Ed Blackwell e… l'altro membro del quartetto era George Gershwin, immagino.
Ora qualcosa di più classico, musica statunitense tra le due guerre: *Minnie the Moocher*, una di quelle canzoni sulla droga scritte molto prima che il rock "inventasse" le droghe. Erano già state inventate negli anni trenta e *Minnie the Moocher* è tutta un'allusione alla cultura statunitense delle droghe di quell'epoca. Dal grande Cab Calloway… Credo che spesso gli artisti come Cab Calloway - entertainer molto buffi e divertenti - non vengano visti come artisti molto seri. È completamente sbagliato. Per me, Cab Calloway era un grande artista. Comunque: *Minnie the Moocher*. E, sentite: se volete il surrealismo, i suoi testi erano surreali senza che neppure tentasse di esserlo. Era un surrealista naturale, già.

Cab Calloway, *Minnie the Moocher*.



Be', è davvero difficile trovare qualcosa da mettere dopo Calloway. Il vero spettacolo è finito con Cab Calloway ma penso che Miles Davis potesse suonare dopo chiunque, soprattutto se torniamo a George Gershwin, con un altro dei suoi classici: *Summertime*. Davis la suona con Gil Evans e quel che mi piace di questo arrangiamento è la sua estrema concisione ed essenzialità: non fanno appello al potenziale emotivo della canzone, limitandosi invece a suonarla in modo diretto e preciso e penso che proprio per questo risulti tanto forte. Dunque, Miles Davis e Gil Evans. E ascoltate la deliziosa batteria che fa l'orologio a pendolo.

Miles Davis & Gil Evans, *Summertime* (da *Porgy and Bess*).

> Zoom

Erano Miles Davis e Gil Evans con *Summertime*.

Una delle illusioni relative all'arte è che gli artisti possano vivere in pace e armonia in tutto il mondo. È come quando si pensa che la natura sia tutta armonia, mentre invece è come una battaglia incessante. Una volta assistetti a un concerto di Miles Davis e Cecil Taylor, che non erano buoni amici. Davis era il nome principale della serata e quindi avrebbe dovuto suonare per ultimo ma rifiutò, dicendo: "Non voglio che qualcuno debba sentire Cecil Taylor prima di ascoltare me e dunque suonerò per primo". Così, Davis suonò per primo e Taylor per secondo e fu comunque una grande serata. Secondo alcuni, tensioni e robe analoghe tra i musicisti hanno la loro utilità. Se ne può discutere: io so per esperienza che possono aiutare l'adrenalina a mettersi in circolo eccetera. Se poi la musica è di quel livello, mi può star bene. Dunque, ora voglio proporvi qualcosa di Taylor, rispettando la richiesta di Davis: prima Davis e ora Taylor. Come sappiamo, Cecil Taylor è uno dei più grandi interpreti di semplici ballad sentimentali per pianoforte di tutti i tempi e qui ci propone una grande ballad sentimentale: *This nearly Was Mine*, di Rodgers e Hammerstein, ed è più o meno una melodia, più o meno jazz, più o meno qualcos'altro ma non esattamente nulla di tutto ciò; ed è bellissima.

Cecil Taylor, *This nearly Was Mine* (dall'omonimo album Candid).

Dunque, questo è Cecil Taylor che distrugge completamente una graziosa ballad sentimentale.
E ora un ritratto più affettuoso del passato: Charles Mingus che rende omaggio a Jelly Roll Morton, in un modo che non penso Morton avrebbe apprezzato particolarmente. Ma non importa: semplicemente, lo porta oltre. Ho avuto la fortuna di vedere Mingus parecchie volte e ognuna di esse si colloca tra le esperienze musicali più emozionanti della mia vita: era così vitale! Spero che, nonostante gli anni trascorsi, un po' di quella vitalità sprizzi ancora dal disco. Sia Morton sia Mingus usavano, come dire, schemi armonici e ritmici davvero insoliti per le proprie epoche. Morton, in particolare, fu molto innovativo e immagino che una delle ragioni per cui Duke Ellington era molto paranoico nei suoi confronti fosse che Morton aveva e metteva in pratica idee tecniche e armoniche avanzatissime. Mi sembra che questo omaggio di Mingus sia più un tentativo di rendere il jazz del passato altrettanto complesso di quello moderno, perché, agli albori del jazz moderno, musicisti e appassionati avevano un atteggiamento molto liquidatorio verso la musica precedente, considerandola quasi troppo facile e piacevole, mentre credo Mingus rivendicasse il passato come parte della storia della grande musica nera, da cui Jelly Roll Morton. E lo fece sin dall'inizio: apprezzava tutta la storia della musica.

Charles Mingus, *My Jelly Roll Soul* (da *Blues and Roots*).

Comunque, se per caso vi state chiedendo come mai molta della musica che metto sia vecchiotta, la risposta è che anch'io sono un po' vecchio: se volete musica più giovane, dovete trovare un disc jockey più giovane; a me va bene. In ogni modo, questa è musica registrata al tempo in cui venne inventata e quindi sarà sempre nuova. Anche quando Mingus reinventa Jelly Roll Morton, l'approccio è del tutto nuovo. Direi che c'erano Jackie McLean al contralto e Jimmy Knepper, un grande trombonista, e naturalmente Dannie Richmond, il batterista meglio vestito di tutti gli Stati Uniti, a quel tempo: molto molto bravo, un batterista eccellente ma sottovalutato. E al contralto anche John Handy, un musicista incantevole: tutta la sezione contralti era ottima; anche su *Mingus Ah Um* e vari altri dischi grosso modo di quel periodo. Una delle formazioni migliori. E citiamo ancora una volta il batterista: Dannie Richmond, un batterista magnifico, eccellente.
Ora abbiamo Charles Trenet. Ricordo che mio fratello maggiore aveva questa canzone su un 78 giri, quand'ero bambino, e la trovavo proprio bellissima, anche se non ne sapevo nulla. Alfie mi ha detto che forse Charles Trenet era un collaborazionista e allora vaffanculo: non sentiremo *La mer* cantata da lui ma da Zozo Shuaibu, convocato da Steve Beresford per un disco su Trenet. Su questo disco c'è qualcuno con cui ho qualcosa in comune: Tony Coe, un musicista originario di Canterbury. Abbiamo studiato nella stessa scuola ma lui ne è uscito subito prima che vi entrassi io; negli anni sessanta, era un clarinettista di jazz tradizionale. Tony Coe è uno dei più grandi musicisti che ci siano: può suonare assolutamente qualsiasi cosa, senza eccezioni. È una di quelle persone come Dave MacRae: quasi *troppo* bravi, perché sono talmente duttili che qualcuno potrebbe pensare che sia facile comandarli a bacchetta, se non fosse che possiedono anche una loro *voce* molto netta, che li tiene al riparo da rischi simili. Comunque, questo è un disco che Steve Beresford ha inciso con persone di quel livello e tra l'altro è uscito per la Nato, un'etichetta meravigliosa. Sono stato anche in corrispondenza con Jean Rochard (*fondatore e direttore dell'etichetta*). Trovo che sia una casa discografica estremamente valida e so che lavora molto con Tony Coe. Tantissimi dischi Nato contengono riferimenti all'esperienza degli indiani americani e quindi non mi stupisce che il nome dell'etichetta derivi da quello di un cugino di Geronimo e non abbia nulla a che fare con l'Alleanza atlantica; mi fa anzi molto

piacere. Tornando a noi: una bella canzone in un'eccellente versione e dunque gustatevi

Steve Beresford and his Orchestra, *La mer* (da *L'extraordinaire jardin de Charles Trenet*).

Era *La mer* di Charles Trenet, cantata magnificamente da Zozo Shuaibu.
Anche se mi imbarazza, vorrei concludere con uno dei miei adattamenti di poesie di Alfie. In parte perché voglio stare con Alfie fino alla fine - nella musica come nella vita *(ride)* - ma soprattutto perché *La mer* mi ha fatto venire in mente quando Alfie vide due suore in riva al mare, al tramonto, e le ritrasse in modo molto affettuoso nella poesia da cui ho tratto il testo di *Worship*. Tra l'altro, adesso che ho una nuora cattolica devo imparare a essere più tollerante e lasciare da parte un pochino della mia ostilità istintiva verso qualunque cosa abbia a che fare con la Chiesa e il cattolicesimo, anche se il papa non mi piace proprio; ma ci sono suore molto simpatiche - ne sono sicuro, ne ho anche conosciuta qualcuna - e credo che quelle due non avessero alcuna colpa dei problemi della Chiesa cattolica. Le osservammo e ispirarono ad Alfie quella breve poesia, che trovo bellissima, e dunque questa canzone è per Alfie e per le due suore.

Robert Wyatt, *Worship* (da *Dondestan*).

(verso la fine, subito dopo "And the sun sets") E il sole tramonta su questo programma *(ride)* per gli ascoltatori di Radio Popolare. Spero che la musica che ho mandato in onda vi sia piaciuta. Qui è Robert Wyatt. Molte grazie per la vostra attenzione.

Quarta puntata

Buongiorno, sono Robert Wyatt e qui ci sono alcune cose che mi piacciono.

Little Richard, *Tutti Frutti*.

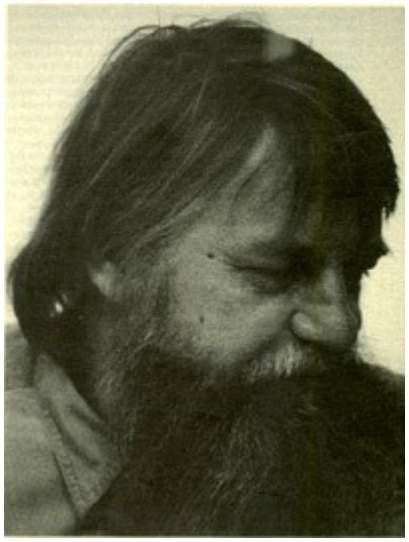
Era Richard Penniman con la vecchia e famosa canzone d'amore italiana *Tutti Frutti*.
E ora… passiamo il confine meridionale.

Irakere, *Las Margaritas* (dall'lp *The Legendary Irakere in London, Volume 2,* Jazz House jhr009).

Las Margaritas dai leggendari Irakere. In realtà, non eravamo a sud del confine, perché era un concerto del grande complesso cubano al Ronnie Scott's di Londra. E lo straordinario sax soprano era quello di Herman Velasco (non so se la pronuncia sia giusta). Anche rispetto alla media cubana, Irakere è un complesso straordinario e alcuni dei migliori concerti cui abbia assistito a Londra negli anni ottanta erano degli Irakere, un gruppo davvero stupefacente.
E fin qui ci siamo ma vi starete chiedendo come mai non vi abbia mai fatto ascoltare alcunché dalla Turchia e dunque adesso vi proporrò qualcosa di turco. Si tratta di Toulaï con François Rabbath. Toulaï è una cantante, François Rabbath un eccellente contrabbassista e questa è una poesia che Nazim Hikmet scrisse al pittore Abidin per chiedergli: "Abidin, potresti dipingermi un ritratto della felicità?".

Toulaï & François Rabbath, *Abidin* (testo di Nazim Hikmet, musica di Erdan Buri).
Massimo Giuntoli, *Frrr!!!* (dal cd *Giraffe*, rbc1007) *(fino a "Oh, pardon!", cui risponde con formule di cortesia in francese)*.

Mi spiace che non parlo italiano. So dire qualcosina in altre lingue ma anche in quelle non molto. Che disdetta!
Dunque, era Massimo Giuntoli dal suo cd *Giraffe*: il brano si chiamava *Frrr*!!! Tra l'altro, il cd ha una



> Zoom

copertina molto bella, di Paola Bertozzi.
Uno dei vantaggi dell'ingresso nella Comunità europea è che potremmo imparare qualcosa sulla civiltà da alcuni dei popoli che l'hanno inventata. Mio padre è in Italia, adesso È morto là, in una cittadina dove avrebbe voluto andare ad abitare con mia madre per il resto dei suoi giorni: Ariano. È stato sepolto laggiù e mia madre è rimasta molto colpita da come - anno dopo anno, da allora - la gente del luogo si sia presa cura della tomba, mettendo fiori e così via. Benché fossi già stato in Italia in gita scolastica (a Firenze e in alcuni altri posti), non avevo mai veramente capito quanto possa essere civile un luogo finché non siamo andati in Umbria, al locale festival rock, dove abbiamo conosciuto persone come Stefano Pepoloni e Sergio Perozzi, tra Perugia, Umbertide eccetera. Ce la siamo proprio spassata e ho incominciato a imparare come bere con moderazione, mangiando, insieme alla pastasciutta; in Inghilterra è stata importata la pasta ma non il modo civile di mangiare intorno a un tavolo - bevendo moderatamente le cose adatte - che avete in Italia. Quando siamo partiti per Milano, quest'ultima volta, ci è stato chiesto di portare del parmigiano fresco e noi ne abbiamo comprato dei grossi pezzi, il che non ha nulla a che fare con il brano che stiamo per ascoltare dal grande pianista cubano Gonzalo Rubalcaba, tratto da un lp che si chiama *The Blessing* ed è dedicato a Sandino.

Gonzalo Rubalcaba (autore e pianista), *Sandino* (da *The Blessing*, con Charlie Haden al contrabbasso e Jack DeJohnette alla batteria).

Torniamo in Europa per un po' di *jotas*: abbiamo trovato questa cassetta in Spagna e non è esattamente flamenco. Questa è una *jota de Aragon*. (2)

Jota(s) de Aragon, *La hermosura de la jota* (cassetta spagnola).

Jotas de Aragon. Sono convinto che in un mondo ideale avrebbero un grande successo. Vi leggo tutto il titolo: *La hermosura de la jota bienvenida Argensola la alcorisana y el pastor de Andorra*. Perché ve l'ho fatta sentire? Be', mi piace! Immagino che mi ricordi l'esperienza di viaggiare per l'Europa, scovando il tipo di musica che pur appartenendo ai vari luoghi è in qualche modo quasi nascosta in essi.
E ora, un altro tipo di nostalgia: la nostalgia per le sigarette, visto che ho smesso di fumare nel maggio scorso e questa si chiama *Smoke Gets in your Eyes*. La sentiamo da colei che venne definita da Orson Welles "la donna più affascinante del mondo": Eartha Kitt.

Eartha Kitt, *Smoke Gets in your Eyes*.

Avete ascoltato Robert Wyatt che proponeva alcuni dischi che pensava potesse farvi piacere ascoltare. Vorrei ringraziare Radio Popolare per avermi dato la possibilità di indulgere a ciò. Non ho un impianto molto costoso, qui a casa: non è di altissima qualità, che spero sia stata compensata dalla qualità della musica.
E ora, è proprio venuto il momento di una favolosa sigla:

Robert Wyatt, *Radio Popolare* (versione lunga).

Ho appena sentito che c'è qualcuno alla porta: dev'essere Alfie che rientra, sapete. Be', ora devo andare a salutarla.
Ciao.

Quinta puntata

Qui Robert Wyatt. Scusate se non parlo italiano ma non lo so fare. Comunque, qui c'è un po' di musica che mi piace.
Questo è un brano di Chris Cutler ma non è lui a interpretarlo. Si chiama *Justice*. Le parole sono di Cutler, la musica di Lindsay Cooper ed è interpretato da un gruppo austriaco, The More Extended Versions, da un piacevole cd intitolato - ha ha, buona questa! - *Dedicated to You but You Weren't Listening*. (3)

The More Extended Versions, *Justice* di Cutler/Cooper (dal cd D*edicated to You but You Weren't Listening*, ev0003). (4)

Era la versione dei More Extended Versions di *Justice*, di Lindsay Cooper e Chris Cutler. Un gruppo austriaco: Christoph Kurtzmann alla voce, Helmut Heiland alla chitarra, basso eccetera.
E ora vorrei proporvi due brani ispirati ai versi del poeta canadese Paul Haines. Il primo è la versione di Derek Bailey di Art in Heaven e il secondo un brano di Carla Bley intitolato *Rawalpindi Blues*, interpretato da Jack Bruce al basso e voce, Don Pullen al piano, Leo Nocentelli alla chitarra e… ah, Robbie Ameen e Marvin Smith alle batterie.

Derek Bailey, *Art in Heaven* (da *Darn It!*, American Clavé amcl 1014/18: musiche su poesie di Paul Haines).
Jack Bruce, *Rawalpindi Blues* (musica: Carla Bley; testo: Paul Haines; da *Darn It!*).

Entrambi i brani ascoltati provengono da un doppio cd intitolato *Darn It!*, su etichetta American Clavé.
La voce di Jack Bruce mi fa sempre venire in mente l'opera - in un certo senso ha una bella tessitura operistica - e quindi ho pensato di proporvi una frammento di una vera opera lirica di Anthony Davis, intitolata *The Life and Times of Malcolm X*. Qui sentiamo Hilda Harris - nella parte della sorella maggiore di Malcolm, Ella - e Timothy Price, nella parte del giovane Malcolm.

Anthony Davis, *Child's Aria / Ella's Aria* (testo: Thulani Davis / Christopher Davis; dal doppio cd *The Life and Times of Malcolm X*, Gramavision/Rykodisc r2-79470).

Un'opera di Anthony Davis, intitolata *The Life and Times of Malcolm X*.
E ora, volete sentire un grande batterista? Eccolo qui: è Ralph Peterson. Questo è il suo quartetto che suona *Sneak Attack*.

Ralph Peterson, *Sneak Attack* (da *Ornettology*, cdp7982902).

Ornettology e il titolo del brano era *Sneak Attack*: Ralph Peterson alla batteria, Melissa Slocum al contrabbasso, Brian Carrott al vibrafono e Don Byron alle ance.
Ciò che abbiamo ascoltato di più la scorsa estate, dato che passavamo molto tempo all'aperto, sono stati gli uccelli; a volte è difficile riconoscerli dal canto e così Alfie mi ha comprato alcune cassette che aiutano a farlo

Woodland Birds (cassetta della Royal Society for the Protection of Birds, sui Silvidi).
(Contenuto della cassetta) il luì grande e il luì piccolo emettono entrambi il verso uìt ed è spesso difficile distinguerli ma quello del luì grande è quasi bisillabico e forse lievemente lamentoso *(canto del luì grande)*. Quello del luì piccolo è quasi monosillabico e distintamente allegro e sommesso *(canto del luì piccolo)*. Ecco un confronto, con il luì grande per primo *(voci di luì grande e luì piccolo)*.
(Fine della cassetta; riprende Wyatt) Alcuni uccelli fanno *(fischia)*, altri fanno *(fischietta)* e altri ancora fanno *(fischietta con un fraseggio vagamente bop, riferendosi evidentemente a un altro Bird)*. Certo, ce ne sono anche che fanno: "Aah, aaah" ma di quelli parleremo un'altra volta.
Intanto, ho letto sui giornali che ai giovani piacciono le musiche dal ritmo marcato. Ho trovato un solo brano che rispondesse a tali requisiti - di un gruppo che si chiama Ultramarine - ed è un pezzo dance, mi dicono.

Ultramarine (con Jimmy Hastings e Robert Wyatt), *Happy Land* (versione rimissata, dal minicd *Barefoot*, Blanco Y Negro).

C'è una sola canzone con cui posso concludere questo programma per Radio Popolare ed è *Ciao ciao bambina*, da uno dei più grandi film musicali: *Svenklangs Kuintett*, un film svedese sui primi passi di un complesso di dilettanti, molto commovente.
Voglio solo ringraziare moltissimo Radio Popolare per avermi invitato a fare ascoltare un po' di dischi che mi piacciono e spero solo che qualcuno sia piaciuto anche a voi.
Ciao.

Svenklangs Kuintett, *Ciao ciao bambina* (voce: Eva Remaeus).

(trad. di aa)

NOTE

1. Probabile pseudonimo assunto da Zbigniew Preisner quando firma musiche intradiegetiche.

2. Danza aragonese, di Navarra e parte di Levante.

3. Ride perché è titolo di un brano dei primi Soft Machine, poi utilizzato da Keith Tippett come titolo di un proprio lp (cui partecipò Wyatt) e parafrasato da Wyatt con i Matching Mole (*Dedicated to Hugh, But You Weren't Listening).*

4. La versione originale, su *Letters Home* dei News from Babel, era cantata da Wyatt.



> Zoom

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Segnali di una falsa immobilità - Late For The Sky - numero 15 - Marzo 1995





Robert Wyatt

Segnali di una falsa immobilità

a curadi Marco Grompi

La recente visita in Italia del musicista inglese, coincisa con la presentazione del libro edito dall'Arcana (del quale scriviamo più avanti) e con l'uscita di due CD, ci ha fornito l'occasione per incontrarlo e per parlare con lui. Apriamo quindi questo numero con l'intervista a Robert Wyatt, anche perché, nella sua vita, non è che ne abbia rilasciate molte.

LE MACCHINE MOLLI E ALTRE FOLLIE DI UN *BIPEDE BATTERISTA*

Per parlare in modo esauriente di Robert Wyatt occorrerebbe scrivere un libro. Un libro senza troppi fronzoli, limitato ai fatti e capace di ripercorrere la sua biografia attraverso la cronologia completa di tutti i concerti e di tutte le registrazioni dei gruppi che l'hanno visto protagonista (Wilde Flowers, Soft Machine e Matching Mole), nonché di tutte le sue performance come solista o come collaboratore con altri artisti. Già, perché Robert Wyatt non si è limitato ad essere il batterista, il fondatore e l'anima di gruppi che meritano di stare, con i Pink Floyd del primo periodo, tra coloro che, nei tardi anni '60, hanno contribuito maggiormente a dare un'impronta duratura alla scena psichedelica inglese. Dal 1970, infatti, ha pubblicato a suo nome un non elevato numero di album-manifesto della libertà in musica: da **The End Of An Ear** a **A Short Break** (l'ultimo mini-CD a suo nome, prodotto nel 1992), passando attraverso il salto nel vuoto del 1973 (quando durante un party, completamente ubriaco, si gettò dalla finestra del quarto piano e, da allora, perse completamente l'uso delle gambe), e **Rock Bottom** (il mitico disco del 1974 che quasi lo

rendeva una superstar), il percorso artistico di Wyatt è stato immenso e variegato, zeppo di errori e di intuizioni geniali, con frequenti incursioni in territori musicali assolutamente distanti dal rock, ma difficilmente etichettabili come jazz, avanguardia, world music o chissà che altro. Recentemente, due raccolte discografiche hanno cercato di riassumere la sua vita artistica: la prima è **Going Back A Bit: A Litlle History Of Robert Wyatt** (Virgin Universal, 1994), un doppio CD retrospettivo dal 1969 al 1991 con qualche traccia rara o inedita che, se da un lato può deludere il fedele collezionista, da un altro è vivamente consigliabile come avvio alla conoscenza del personaggio, specialmente per quanto riguarda il periodo 1974-1976, di cui si ha una folta rappresentanza di singoli e di estratti da **Rock Bottom** e **Ruth Is Stranger Than Richard**. Diversamente, **Flotsam Jetsam** (Rough Trade, 1994) è un CD che comprende materiale rarissimo o assolutamente mai-edito-prima, che traccia un profilo obliquo del Wyatt "musicista-cantante dalla voce triste" attraverso apparizioni radiofoniche, collaborazioni estemporanee (Symbiosis, Claustrophobia, The Happy End) o più durature (Matching Mole, Lol Coxhill, Gary Windo). Tra le varie chicche, segnalo un brano del 1968 con (udite, udite!) Jimi Hendrix al basso (**Slow Walkin' Talk**). Personalmente, credo che **Old Rottenhat** (1985) e ancor più **Dondestan** (1991) siano due tra le cose più belle e *sentite* degli ultimi dieci anni, per cui è ovvio che ne consiglio quantomeno un ascolto attento a chiunque sia stufo della "solita musica".

Il libro ideale che sarebbe necessario scrivere per riassumere la sua vicenda artistica, personale e politica (Wyatt è stato per molti anni un fervente attivista del partito comunista inglese) ora c'è, è stato pubblicato dall'editrice Arcana, scritto da Michael King, curato da Alessandro Achilli e s'intitola "Falsi Movimenti". Proprio in occasione della sua presentazione ho potuto approfondire il Wyatt-pensiero.

Cosa ne pensi di "Falsi movimenti"?

Michael King mi ha scritto dal Canada, dicendomi che voleva scrivere la mia storia. Gli dissi che io non mi ricordavo molto di come erano andate le cose. Ma lui disse: "Ok, io mi ricordo!". La cosa divertente è che quando gli dicevo "Quel giorno del 1975 ero a Cambridge..." lui spesso mi correggeva: "No, quel giorno eri a Norwich". E il bello era che quando i nostri ricordi discordavano, era molto più probabile che fossi io a sbagliarmi. Non so come abbia fatto. Da un certo punto di vista continua a stupirmi che a qualcuno veramente interessi sapere tutto ciò che ho fatto nella mia carriera, anche se ciò mi lusinga molto. Penso che la versione italiana del libro sia un ottimo lavoro, molto ben fatto, molto ben curato e anche migliore della sua versione originale pubblicata in Inghilterra qualche anno fa, perché sono stati corretti alcuni errori ed è stato aggiornato al 1994. Da un altro punto di vista un po' mi disturba, in quanto io faccio molta fatica a rapportarmi con tutto ciò che ho fatto prima dell'incidente. La gente pensa che l'essere diventato paraplegico sia stata la mia più grande tragedia. Ma, di fatto, da quando sono definitivamente uscito dagli ospedali, tra il 1973 e il 1974, ho sposato Alfie (Alfreda Benge, pittrice, fotografa, poetessa e, da allora, sua inseparabile compagna, ndr), ho fatto **Rock Bottom** e molte altre cose che fanno parte dell'inizio del periodo più felice della mia esistenza. Improvvisamente, tutto è diventato per me più chiaro, più semplice. E' stato davvero così.

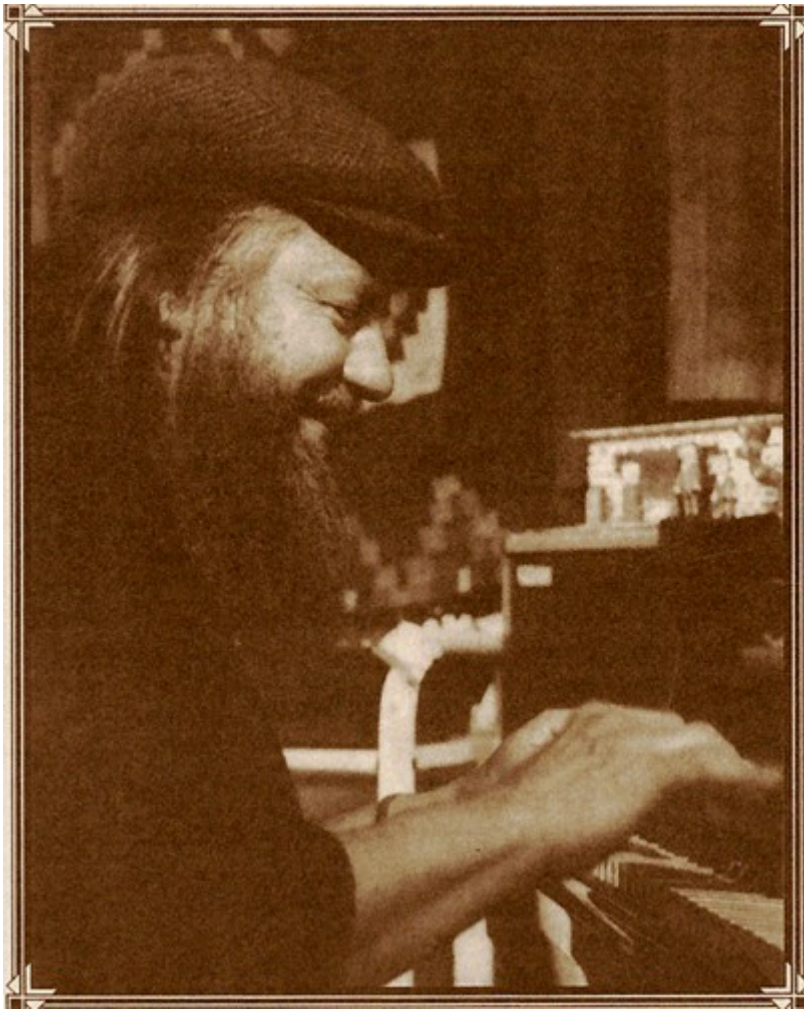
Allora perché, secondo te, la gente ti chiama "la voce triste"?

(dopo una lunga pausa, ndr)... Credo che dovresti chiederlo alla gente... (ride, ndr). Forse è vero... (altra pausa). Forse è perché non mi sento del tutto a mio agio in questo mondo. Ancora non ho trovato quale sia il significato della mia permanenza qui. Non ho ancora capito la mia funzione come essere umano.
Probabilmente, qualcosa di questa mia ansia interiore traspare nella mia voce. Ma, artisticamente, la mia attitudine è verso lo scherzo, il divertimento. Mi piace ridere, divertirmi in ciò che faccio. Non sono per nulla interessato, professionalmente, alle tragedie, alla sofferenza. Per esempio, secondo me, non è un caso che i migliori comici, almeno in Inghilterra, siano ebrei.

Come mai, allora, secondo te, di tutte le sfaccettature della tua personalità la critica ha sempre dato più risalto all'aspetto più triste?

Posso reputarmi fortunato se la gente trova sufficientemente interessante ascoltarmi. Di certo non posso dire loro "come" devono ascoltare il mio lavoro. Io mi ritengo totalmente libero di produrre la musica che voglio, così come chi la ascolta è totalmente libero di interpretarla come crede, a seconda della propria sensibilità. Come disse il poeta americano T.S.Elliott "probabilmente, chi legge le mie poesie le capisce molto meglio di quanto possa capirle io". In un certo senso, è come se si stipulasse un contratto in cui si prevede che il musicista faccia mezza strada e l'ascoltatore faccia l'altra metà. Esattamente la metà del percorso appartiene alla creatività dell'ascoltatore, solo l'altra metà del processo mi

appartiene.



GLI ERRORI DI UN INGUARIBILE OTTIMISTA

Una delle tue qualità artistiche più rilevanti è la continua ricerca in avanti, la necessità di muoversi sempre verso qualcosa di nuovo. Tu hai detto: "L'influenza più concreta su di me è quella che deriva dal cercare di non ripetere gli errori precedenti". Eppure, ogni nuova direzione sembra provenire a sua volta da un errore.

Il mio lavoro è davvero un'avventura entusiasmante, perché non riesco a vedere ciò che sto facendo finché il lavoro è finito. Solo allora riesco a valutarlo con un certo distacco. Credo che non sia così solo per questo lavoro, ma per la vita in generale.

Credi di aver fatto molti errori nella tua carriera?

L'intera geografia della mia carriera è disegnata dal rimbalzare continuamente, alla cieca, da un errore ad un altro. Invecchiando, si perdono molte cose, ma dicono che si diventi anche più saggi. Tuttavia, non serve a nulla, dato che sto solo imparando ora quello che avrei dovuto fare quando avevo ventì-trent'anni. E adesso che sto arrivando ai cinquanta, dato che non ho mai avuto cinquantanni prima, non ho assolutamente idea di come si faccia, per cui sono sicuro che sbaglierò ancora e che finirò con il fare qualche altra stronzata.

Cosa pensi di operazioni discografiche come la raccolta della Virgin Universal *Going Back A Bit: A Little History Of Robert Wyatt*, la ristampa in CD degli album dei Matching Mole o la recente pubblicazione del live del 1972 dello stesso gruppo *BBC Radio One In Concert*?

Non credo di avere ancora sentito il live dei Matching Mole, mentre per le ristampe hanno fatto un ottimo lavoro, anche se il doppio della Virgin Universal mi sembra una specie di museo. Non lo capisco. E' organizzato in senso cronologico, ma io avrei preferito farlo diventare un nuovo pezzo di musica. Ho comunque molte difficoltà a trattare con il mio passato.

Spesso esprimi insoddisfazione per le registrazioni dei Soft Machine, in quanto sostieni che le versioni pubblicate sui dischi non erano state provate a sufficienza, mentre poi, dal vivo, pian piano i brani miglioravano con la pratica. Non hai mai pensato di organizzare il materiale dal vivo in una pubblicazione contenente le migliori performance?

Sarebbe stata una buona idea, ma c'è il fatto che quando si sciolsero i Soft Machine il manager di allora si tenne tutto il materiale e anche tutti i soldi. Noi non abbiamo più alcun controllo su quel materiale, nemmeno oggi. Non so nemmeno dove siano i nastri. Ogni volta che esce del nuovo materiale non so neppure da dove venga.

Come è nato un disco come *The End Of An Ear*?

All'inizio, la Cbs diede a tutti i componenti dei Soft Machine la possibilità di fare un disco solista e io decisi di essere completamente libero in questo progetto.
Mi rendo conto che oggi sembra patetico e melenso. Volevo solo aprire i rubinetti e far scorrere tutto, in completa solitudine e in completa libertà. Volevo *sognare* la strada del disco attraverso il disco stesso. E' stato un atto di coraggio, o forse di stupidità, o entrambe... non so, fate voi... E' strano come con i risultati di momenti assolutamente spontanei ti ci ritrovi a convivere per sempre... Sono stato comunque contento del risultato, perché ha definitivamente liberato la mia voce, il mio modo di suonare le tastiere. Mi ha completamente aperto la mente.



Sei ancora in contatto con Hugh Hopper?

Sì, l'ho sentito al telefono qualche giorno fa perché insieme abbiamo appena terminato una lunga battaglia legale per cercare di avere un benché minimo controllo sulla musica che abbiamo fatto insieme. E' stato un fallimento. Del resto, è colpa nostra: noi siamo artisti... lasciamo il business agli altri... (ride, ndr). I musicisti di oggi non sono più così stupidi. Noi, ingenui, pensavamo fosse sufficiente creare solo un po' di arte. A quei tempi era troppo sofisticato politicamente credere che uomini d'affari e artisti potessero vivere e lavorare insieme. Comunque, non tutti hanno avuto cattivi manager, siamo noi che siamo stati sfortunati. In alcuni casi sono stati ottimi: vedi, ad esempio, i Pink Floyd.

Sei ancora in contatto con loro?

Ho sentito di recente Nick Mason, perché una canzone finita nell'antologia della Virgin è stata presa da un suo disco. Mi dispiace molto che i membri originali del gruppo non siano più amici fra di loro. Mi piace molto Roger (Waters), come mi piace molto Rick (Wright), solo che adesso si odiano. E' come quando una coppia di tuoi amici divorzia: tu ami entrambi, ma non sai più di chi devi rimanere amico... (ride, ndr)... o a quale dei due telefonare.

Hai sentito i loro lavori recenti?

Ad essere sincero no. Non ascolto molta musica rock. Recentemente ascolto molto la musica napoletana. Ho un cofanetto di Roberto Muralo... (canticchia una tarantella, ndr). E' musica completamente libera dal cinismo, non vuole essere per forza intelligente, non ci sono artifizi. Una cosa divertente è che negli anni '70, io e pochi altri eravamo gli unici ad ascoltare ed a trovare interessante, ad esempio, la musica bulgara e balcanica, mentre oggi... è praticamente di moda. All'epoca se ascoltavamo la musica folk russa ci dicevano: "Ah, voi siete proprio dei fottuti comunisti!" Oggi, invece, è apprezzata da molti che mi vengono a dire: "Ohh, ascolta qui!". Mi viene da mandarli affanculo, l'ascoltavo già vent'anni fa!.

Quando uscirà un nuovo disco tuo?

Non saprei dire. Negli ultimi due anni, nella mia vita privata si sono affollati un gran numero di problemi pratici e contingenti che mi hanno distratto molto. Vivere come paraplegico in un paese dove oggi stanno scomparendo i servizi sociali mi fa un po' paura. Io e Alfie stiamo attraversando un momento difficile in cui siamo troppo impegnati a risolvere problemi pratici quotidianamente. Per fare la tua musica devi essere più rilassato, come in una specie di sogno.

Con la tua reputazione, se lo volessi, potresti fare un disco con un cast eccezionale...

Mi innervosisce molto il chiedere ad altri musicisti di fare qualcosa con me. Un problema deriva forse dal fatto che non ho mai organizzato attorno a me uno staff che lavorasse per me, siamo solo io e Alfie. Così, anche quando vedo questo libro, o voi che siete qui ad intervistarmi, mi chiedo cosa ci faccio qui, come mai. Per me è già abbastanza difficile riuscire a cantare una canzone in modo intonato e della quale non sia imbarazzato. Credo di aver perso molta confidenza in tutto ciò quando sono stato allontanato dai Soft Machine. Nella mia testa deve esserci stato uno shock nel momento in cui il gruppo si è voluto liberare di un giovane energico ed entusiasta per voler fare la musica da adulti. Probabilmente, ciò mi ha lasciato una specie di complesso di inferiorità verso chi è davvero musicista.

L'esperienza del cosiddetto *Canterbury Sound* è stato un momento unico: credi che in futuro quel tipo di musica possa nuovamente ispirare situazioni uniche e irripetibili?

Non lo so. Del resto, quello che ha ispirato noi era così diverso da quello che abbiamo creato... E' molto difficile intravvedere un legame nel tramandare l'ispirazione. In un taccuino, il pittore Paul Klee dice che non importa, una volta visto l'albero e i suoi frutti, quale sia il processo chimico che c'era prima di arrivare a ciò. E' un processo assolutamente misterioso come le persone filtrino nelle loro teste delle cose per crearne altre. Spero comunque che la storia sia gentile rispetto a quei giorni, perché sarebbe fin troppo facile oggi essere crudeli al riguardo. E' sempre facile deridere dopo coloro che, prima, cercavano di fare qualcosa di nuovo.

In Italia è sempre stata molto forte la tua immagine di attivista del partito comunista. Dopo la tua uscita da esso, nel 1989, cosa ti è rimasto di quella esperienza?

A dire il vero, è stato il partito a lasciare me e non viceversa... (risate, ndr)... io sono ancora qui. Non sono proprio un attivista, sono troppo nostalgico per essere un attivista. Quando sono nato, alla fine della Seconda Guerra Mondiale, in Inghilterra è stato avviato un tipo di programma politico - economico - sociale di stampo socialista del tipo: scuole per tutti, ospedali per tutti, una specie di senso di mutua responsabilità. La mia infanzia è stata tutta trascorsa durante la *primavera* di questa idea. Forse può essere una sorta di nostalgia per la mia infanzia... (ride, ndr). Quello che succede oggi, invece, è l'opposto. Un medico ti può dire: "Ciò di cui tu avresti bisogno è questo, ma con i soldi che puoi permetterti di spendere ti posso fare solo quest'altra cura". Forse la prossima generazione si abituerà a questo, ma io vivo tutto ciò come un incubo. Quando ero giovane, guardavo i problemi del mondo come a qualcosa al di fuori della mia persona, di cui era però giusto e necessario preoccuparsi. Oggi, invece, mi rendo conto che molti di questi problemi mi riguardano direttamente, in prima persona.



Tuttavia, credo che gli aspetti più brutali del capitalismo non si manifestino qui in Europa, ma nei paesi più poveri del mondo. Tutta la nostra economia si basa su un equilibrio estremamente instabile e il nostro crescente benessere non fa altro che nascondere sempre più l'instabilità dei meccanismi su cui si basa.

Credi che nel panorama artistico-musicale stia accadendo lo stesso tipo di "appropriazione" culturale da parte dell'occidente nei confronti dei paesi più deboli?

Non credo che sia una questione "culturale". I rapporti economici di forza tra il nord e il sud rivelano chiaramente che ogni tipo di scambio (e quindi non solo culturale) tra nord e sud si fondi su basi ineguali. E' a tutti gli effetti uno scambio ineguale.
Personalmente non sono interessato ad una vendetta verso il mondo capitalista o il pensiero capitalista, sarebbe troppo infantile e ridicolo. Del resto, i businessmen fanno al meglio ciò che sanno fare e mi direbbero: "Beh, fottiti, così va il mondo!". L'unica cosa che posso dire è che tutto ciò non è bello e che l'umanità sta entrando in un nuovo secolo con le stesse contraddizioni che aveva ai primi del '900. Da questo punto di vista le cose non sono cambiate molto. Poi ti dicono che la gente di colore oggi è affermata e che non è più discriminata come cent'anni fa: abbiamo politici, sportivi, uomini di successo di colore, e così via... ma il fatto è che ci prendiamo i migliori per integrarli nel nostro sistema e rafforzarlo.

Tornando alla musica, c'è un qualche tuo lavoro di cui ti senti particolarmente soddisfatto?

Direi che **Dondestan**, senza dubbio, rappresenta al meglio la musica che c'è nella mia mente. A dire il vero, non leggo mai le recensioni dei miei lavori e se mi capita di leggerne una pessima penso: "Ah, sì, questo ha colto nel segno!". Non leggo le recensioni perché arrivano troppo tardi: trattano di cose che ormai esistono e che non posso più cambiare. Spesso, alcuni dei musicisti con i quali ho lavorato in passato pensavano che non fosse legittimo ciò che stavo facendo musicalmente. Con il tempo ho imparato che quando un artista di sinistra viene criticato brutalmente, come è capitato a me, non è mai detto chiaro che la critica è generata dal fatto che è di sinistra, ma sembra che ci sia sempre qualcosa che non va con lo stile, con la forma...è un attacco obliquo, mai diretto. E' impossibile che uno ti dica in faccia: "Non sono per niente d'accordo con te e con le tue idee per cui non mi piace quello che fai!". Ho pensato molto a questa cosa, ma non sono ancora arrivato ad una conclusione.

Il tuo sembra essenzialmente un universo poetico. *Dondestan* nasce addirittura dalle poesie di tua moglie Alfie. Che cos'è per te la poesia?

Non ho mai deliberatamente scelto di abbracciare o di rifiutare in toto la poesia. Nel caso di **Dondestan** sono stato profondamente toccato dalle poesie di Alfie perché mi sembravano già pronte per essere cantate. Le parole, anche prima del loro significato, avevano già un linguaggio musicale. Credo che le canzoni, in generale, appartengano ad una specie di magica zona di transizione tra il conscio e l'inconscio. Le parole più efficaci in una canzone non sono necessariamente quelle che hanno più senso, ma quelle che vengono da una specie di "trance". E' un concetto difficile da analizzare: è come certe filastrocche per bambini in cui le parole non hanno senso, ma la ripetizione o il suono di esse danno una

ragion d'essere. Non so come ciò possa accadere, in quanto quando noi analizziamo le parole ci basiamo su di esse senza tener conto del perché le pronunciamo con un certo suono, con una certa intonazione o una precisa musicalità. In pratica, non sappiamo come mai, musicalmente, abbiano un certo effetto su di noi. Ad esempio, c'è un intervallo musicale che mi intriga molto (infatti lo uso spesso) e sono convinto che sia anche il primo suono che ho prodotto quando sono venuto al mondo. Mi ricordo che il mio primo suono parlato è stato: "Mami" (lo pronuncia sillabandolo e con intervallo di note differenti, ndr). Questo intervallo è una terza minore. Non so spiegare il perché, ma è estremamente toccante, efficace. Questo intervallo, combinato con le parole, è come un suono di base, primordiale, inconscio, innato. I poeti lavorano in quest'area.



So che non ami particolarmente parlarne, ma hai qualche progetto per il futuro?

Ho registrato recentemente tre canzoni con un "disco-man" belga chiamato Joe Bogaert. Mi ha mandato alcuni nastri chiedendomi se potevo cantare qualche canzone e mi è piaciuto farlo. E' interessante perché non ho mai fatto nulla del genere prima: se qualcuno di un ambiente musicale così distante dal mio vuole davvero lavorare con me, significa che nella sua mente di musicista sta avvenendo un grande cambiamento. L'ho fatto perché mi è stata data la possibilità di entrare in questi nuovi territori, anche se poi ho potuto constatare che i meccanismi della pop music sono terribilmente lenti: certi canoni, come ad esempio l'uso di ritmi serratissimi, erano già stati ampiamente esplorati molti anni fa. L'industria della musica pop è terribilmente conservatrice ed è quindi abbastanza raro che mi attragga. Mi sentirei oppresso e frustrato dal fatto di non poter fare una canzone di sei-sette minuti, se lo voglio, solo perché non potrebbe essere trasmessa da MTV o alla radio. Ci sono troppe, fotture, inutili regole nella musica pop! Ogni pezzo musicale ha una sua durata naturale, che non deve essere imposta da qualcuno o da qualcosa. Comunque, amo molto le belle pop-song, ma odio tutta la cultura che ci sta dietro. Non c'è alcuna libertà al suo interno.

Del resto, sei sempre stato al di fuori dei circuiti della musica pop...

Sì, comunque non credo affatto che i musicisti pop siano inferiori o meno dotati. Ne stimo molti e alcuni sono davvero dei musicisti straordinari. Penso solo che si facciano troppi problemi. Recentemente ho inciso dei brani con John Greaves, altre cose con il chitarrista belga Philippe Catherine e c'è stato anche un progetto con Hugh Hopper. La cosa davvero frustrante è l'enorme quantità di tempo che passa tra quando registri e quando le incisioni vengono pubblicate.
La cosa comunque più assurda è che a tutt'oggi io continui a non avere la benché minima idea di come sia organizzato il mondo del business discografico e, soprattutto, di come organizzarmi per poter ricavare dei soldi da tutto questo... (ride, ndr). Tante volte il lavoro

mi rende nervoso perché... non si può vivere di sole idee. In qualche modo devo anche mangiare! (sogghigna, amaramente, ndr).

E' difficile essere un artista di culto?

No, beh... forse in un certo senso... No, è ok, non posso lamentarmi.

Un grazie particolare a Claudio Galuzzì della rivista "Rumore " che ha condotto gran parte di questa intervista (pubblicata sul numero 37 di Febbraio 1995) e a Davide Sapienza che l'ha resa possibile. Le fotografie pubblicate in questo servizio, e anche la copertina di questo numero di Late For The Sky, sono tratte dal libro di Michael King "Falsi movimenti" edito dall'Arcana Editrice. Late for the Sky desidera ringraziare anche Claudio Sorge, direttore di Rumore, per la cortesia dimostrata.



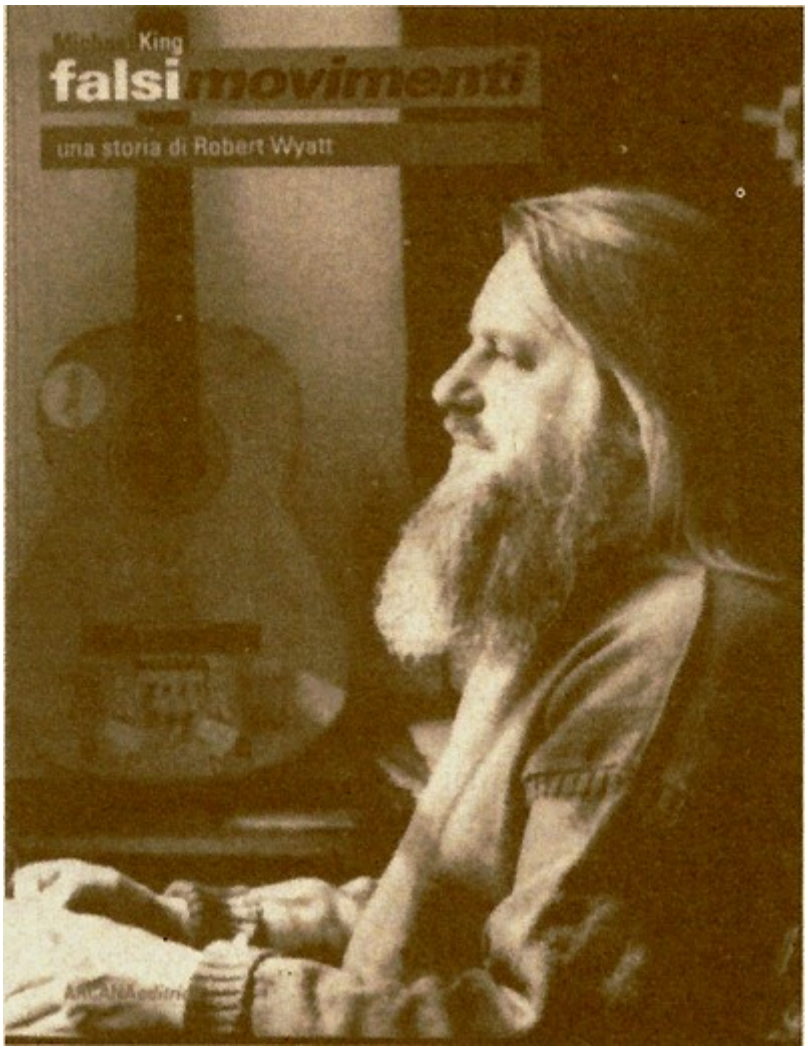
Falsi Movimenti

Una storia di Robert Wyatt

di Roberto Anghinoni

Innanzitutto, brava Arcana. Pubblicare oggi in Italia, ma anche ieri o domani, un libro dedicato a Robert Wyatt è senza dubbio una decisione editoriale coraggioso che spero, ma senza illusioni, possa essere supportato da un generoso successo. Chi era, chi è Robert Wyatt lo avete scoperto nelle pagine precedenti, lo avete ascoltato dalla sua stessa voce. Questo libro, riccamente curato nei dettagli informativi, si può tranquillamente definire una saporita manna per tutti gli amanti della musica progressiva inglese, dai Wild Flowers in poi. Può inoltre essere anche motivo di orgoglio per l'editrice milanese il fatto di offrire al suo pubblico un testo che, nella versione italiana egregiamente curata da Alessandro Achilli, è stato riveduto e aggiornato da Michael King, l'autore del volume, dopo ulteriori informazioni e puntualizzazioni da parte dello stesso Wyatt.

Musicalmente parlando, a grandi linee, la figura dell'ex batterista significa Wild Flowers, Soft Machine, Matching Mole e, soprattutto, Robert Wyatt. Lo stesso artista inglese ha confidato come le sue cose migliori siano racchiuse nello scrigno di **Rock Bottom.** Su un particolare di questa biografia ricca di dati, di curiosità, di scalette di concerti, di impressioni e di pensieri vorrei riflettere. Nel libro, Wyatt confida che oggi vede l'incidente che lo ha privato dell'uso delle gambe come un passaggio fra l'adolescenza e la maturità. Leggendo queste parole ho subito pensato a Joseph Conrad e alla sua "Linea d'ombra". Mi piace pensare che ci si una trasparente analogia fra la scrittura autobiografica dell'autore polacco, curioso esploratore di mondi, con il Wyatt esploratore di universi sonori. Una linea d'ombra che avverte come sia ora di dimenticare i "luoghi" della prima gioventù. E la nave del capitano Conrad che rimane immobile in un mare sciaguratamente calmo somiglia alla carrozzella del comandante Wyatt che, altrettanto immobile, si interroga e riflette. Questo viaggio, questa avventura nell'intimo e nel profondo di un'anima è raccontata in questo libro che parla di musica ma che è soprattutto un ritratto autentico dell'uomo Robert Wyatt. E per rimanere nella nostra similitudine, oltre la linea d'ombra, il "il gemello del bipede drummer" ha saputo inventare una nuova luce che ancora oggi è scintillante, dopo trent'anni di carriera. Nel libro sono anche raccolte numerose testimonianze dei suoi amici "storici", da Costello a Fred Frith, da Richard Sinclair a Hugh Hopper, a Kevin Ayers. Oltre la calma apparente, oltre alle difficoltà evidenti, oltre all'incertezza per il futuro Wyatt trasmette serenità e coerenza intellettuale. Anche solo per questolo dobbiamo considerare un grande del nostro tempo.



Michael King

FALSI MOVIMENTI

(Una storia di Robert Wyatt)

A cura di Alessandro Achilli
Arcana Editrice
159 pagine- 113 fotografie
b/n Volume brossurato
Lire 30.000

Previous article

Next article

Back to the list

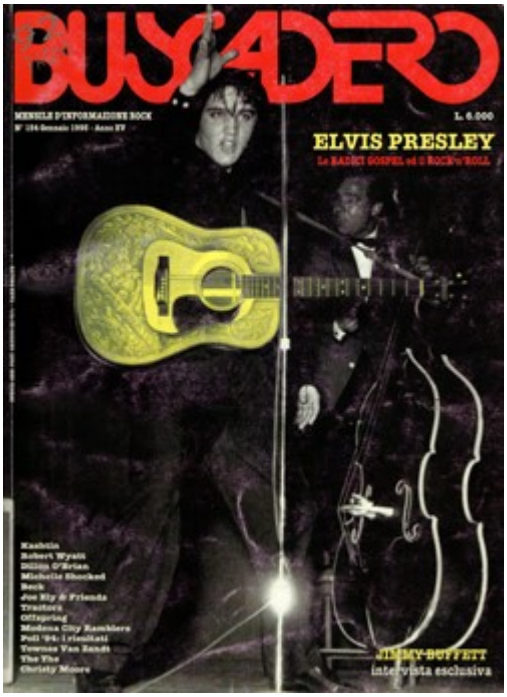
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Appunti per chi vorrà approfondire - Buscadero - N° 154 - Gennaio 1995

ROBERT WYATT
APPUNTI PER CHI VORRÀ APPROFONDIRE



Pochi giorni dopo aver redatto una prima stesura di questo articolo, chi scrive ha avuto il piacere di incontrare personalmente Robert Wyatt in occasione della presentazione milanese di «Falsi Movimenti», il libro sul musicista scritto da Michael King e pubblicato in Italia da Arcana nella traduzione di Alessandro Achilli. Anziché tradurre le conversazioni piacevolmente sostenute nei consueti schemi dell'intervista, è sembrato più interessante incorporare le frasi udite dalla viva voce di Wyatt nel testo biografico già esistente, a mo' di commento. A chi legge giudicare se sia stata una buona idea o no.

1. LE ORIGINI

L'infanzia e l'adolescenza di Robert Wyatt devono essere state felici. Cresciuto in una casa nei dintorni di Canterbury che era una specie di crocevia intellettuale ed umano animato dalla madre Honor, giornalista radiofonica ed insegnante, il giovane Robert viene ben presto a contatto co tutte le realtà più stimolanti degli anni Cinquanta e Sessanta in campo musicale, letterario ed artistico in generale. Nel 1960, casa Wyatt vede giungere in qualità di pensionante il «beat» australiano Daevid Allen che Robert elegge immediatamente a suo eroe personale. Nel 1963, Daevid, Robert ed un altro amico, Hugh Hopper, si trasferiscono a Londra, dove condividono il monolocale di Daevid con un'altra conoscenza, Kevin Ayers. Nello stesso anno, debutta sulle scene il Daevid Allen Trio, formato da Daevid, Hugh e Robert con ulteriore aiuto di un altro studente di Canterbury, il pianista Mike Ratledge. Dopo vari cambi di formazione, viaggi ed esperimenti musicali e non, nel 1965 nasce un quartetto chiamato Wilde Flowers, formato da Robert alla batteria, Brian Hopper al sax e chitarra, Richard Sinclair alla chitarra, Hugh Hopper al basso e Kevin Ayers alla voce. Altri cambi, altre formazioni fluttuanti, ritorno di Daevid Allen e nel 1966 qualcosa cambia.

2. NELLA MACCHINA SOFFICE

II nome viene tratto da un libro di William Burroughs, «The Soft Machine», e la prima formazione vede riuniti Robert Wyatt, Kevin Ayers, Mike Ratledge e Daevid Allen. Il 15 ottobre 1966, una gigantesca festa organizzata per il lancio di «IT», il primo giornale underground britannico, vede il quartetto protagonista insieme ad un altro gruppo esordiente, i Pink Floyd («Certo che mi piacerebbe incontrarli nuovamente, Roger Waters e Richard Wright erano miei grandissimi amici, ed anche gli altri, ma adesso come si fa? È come essere amici di una coppia che poi divorzia, non sai più se frequentare lui o lei»).

La festa di «IT» segna l'inizio ufficiale della stagione psichedelica del gruppo, ospite regolare dell'«UFO Club» e degli altri locali dell'epoca.

All'inizio del 1967, esce il primo 45 giri firmato Soft Machine, «Love Makes Sweet Music», ed il 29 aprile dello stesso anno la macchina partecipa al festival dell'Alexandra Palace «14 Hours Technicolor Dream», apice della fase più autentica dell'underground.

Sempre nel 1967, i Soft Machine divengono «obtorto collo» un trio, grazie ai doganieri britannici che negano a Daevid Allen il visto di ingresso al ritorno del gruppo da un «tour» francese. Con questa formazione, i Soft iniziano a perfezionare il proprio «light show», entrando in una fase che oggi si definirebbe «multimediale» («performance» in scena, luci ad effetto, musica concreta, vestiario da «choc» visuale, ecc.).

L'anno successivo, il gruppo intraprende un «tour» statunitense che dura oltre due mesi, come supporto dell'Experience di Jimi Hendrix. È un'esperienza che, sebbene compiuta in un costante stato di «totale ubriachezza», per usare le parole di Wyatt, viene ricordata con particolare soddisfazione.

Al termine del «tour», il trio si ritrova in sala d'incisione per incidere «The Soft Machine», l'album di debutto.

È un disco ricco di idee, poetico ed energico, trasognato e sperimentale, che spazia dal tormentone ayersiano di «We Did It Again» alla sospensione estatica dell'introduzione di «Hope For Happiness» (conosciuta in Italia grazie ad un remoto «Carosello» televisivo), dalla delicatezza di «Joy Of A Toy», delizioso motivetto strumentale, all'urgenza wyattiana di «Save Yourself». Il trio sembra voler viaggiare in tutte le direzioni, e forse commette qualche errore di ingenuità, ma la gioia di suonare e di provare qualcosa di nuovo che si respira in ogni solco lo rendono tuttora degno di essere ricordato («Da un certo punto di vista invidio i musicisti classici, che suonano un'arte che già esiste. Il guaio per loro è però che anche chi li ascolta ha dei modelli cui richiamarsi, mentre quando sperimenti nessuno sa mai cosa si stia facendo, neppure chi suona»).

Dopo alcuni mesi trascorsi col futuro Police Andy Summers come quarto elemento, il gruppo approfondisce la sua ricerca sonora, e Hugh Hopper rimpiazza Kevin Ayers al basso. Nel frattempo, Wyatt comincia ad abbozzare il suo capolavoro, «The Moon In June» («A volte qualcuno mi chiede il testo, allora io mi metto ad ascoltarla al giradischi e... non capisco le parole»).

Nel settembre 1969, il nuovo trio, con l'aiuto di Brian Hopper ai fiati, pubblica «Volume Two». L'album rappresenta il punto di maggiore equilibro raggiunto tra le diverse tendenze artistiche dei componenti la «macchina soffice», unendo felicemente l'anarchia programmatica di Wyatt al rigore compositivo di Hopper e Ratledge. Verso la fine dell'anno, iniziano a delinearsi i Soft Machine della formazione più famosa, quella coi fiati, per intendersi: Elton Dean, Lyn Dobson, Mark Charig e Nick Evans.

Il 6 giugno 1970 viene pubblicato il doppio «Third», vertice assoluto dei Soft, un album in cui i talenti di Wyatt, Hopper, Dean e Ratledge brillano al massimo. Per la parte wyattiana, viene consegnata alla storia la versione definitiva di «Moon In June», un amalgama perfetto di improvvisazione, melodia, canto e perizia strumentale. Tutto sembra andare per il meglio, eppure è proprio in questa fase che le prime incrinature del rapporto fra Wyatt ed il resto del gruppo cominciano a manifestarsi.

In sintesi, il conflitto è tra l'atteggiamento «situazionista» di Wyatt, che preferisce far scaturire la musica da un approccio teso alla scoperta nell'atto stesso del suonare, e le tendenze di Ratledge ed Hopper a dedicare sempre più spazio alla musica scritta e sempre più tempo alle prove («Avevo come l'idea di andare bene perché ero quello giovane ed entusiasta, e finché il mio entusiasmo serviva. Ma poi, quando gli «adulti» volevano mettersi a suonare sul serio, allora mi mettevano da parte»). Nell'agosto del 1970, Wyatt dà sfogo alle proprie idee artistiche in «The End Of An Ear», album solista sulla cui copertina si definisce «cantante pop disoccupato» («La CBS aveva deciso che ognuno dei Soft Machine potesse incidere un album solista, e allora io ho aperto i rubinetti. Non so se

sia stato un atto di coraggio, di stupidità o entrambe le cose. Però mi ha liberato, ha liberato la mia voce ed il mio modo di suonare»).

L'amarezza di fondo, combinata all'eccitazione del campo libero, produce un disco difficile ma affascinante, che passa da momenti melodici di pura dolcezza a complesse ed ardue stratificazioni vocali e ritmiche. Alcoolico e lucidissimo, «The End...» è il grido di Wyatt, la rappresentazione dei Soft Machine come avrebbero potuto essere, una prospettiva incompiuta di cose a venire.

Da qui in poi, il rapporto fra Wyatt ed i Soft è la storia di una separazione, consumata specialmente nei confronti di Mike Ratledge (nel 1986, a Reggio Emilia, Wyatt dichiarò che non avrebbe più voluto neppure sedersi nella stessa stanza con Ratledge).

Mentre il «cantante disoccupato» esplora nuove direzioni con la «big band» dei Centipede, fondata dall'amico Keith Tippett, il batterista dei Soft Machine partecipa all'incisione di «Fourth», ossia il trionfo della linea «jazzistica» di ispirazione davisiana, che viene pubblicato nel febbraio 1971.

Nel settembre dello stesso anno, il «Melody Maker» annuncia in prima pagina l'abbandono dei Soft Machine da parte di Wyatt, ed è davvero «la fine di un'era» («Sarebbe bello poter rivedere il materiale «live» del gruppo, ma il manager dell'epoca si è tenuto tutto, soldi e nastri, e quando ogni tanto salta fuori qualche incisione inedita del gruppo non so neppure io come sia successo, e chi l'avesse in mano»).

Fortunatamente, in questo periodo Wyatt incontra Alfreda Benge, che da allora è la sua compagna inseparabile, la «Alfie» di tante canzoni, e questo contribuisce non poco a salvarlo da una depressione che avrebbe potuto essere senza uscita.

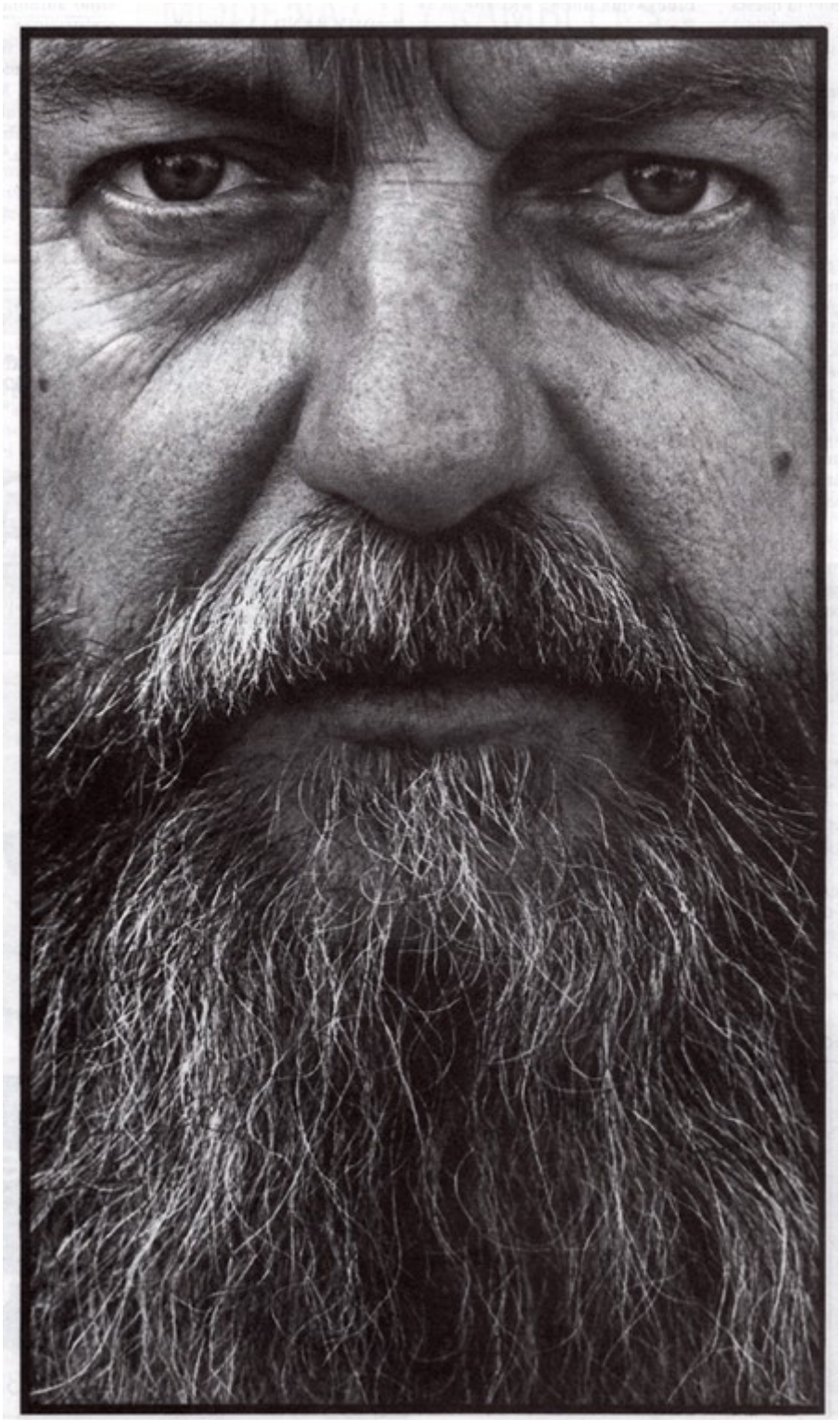


foto Guido Harari

> Zoom

3. TALPE E DINTORNI

Dopo aver suonato in un quartetto «free» chiamato Symbiosis ed aver partecipato al «Violin Summit» coprendosi di gloria in veste di batterista, Wyatt avverte che è giunto il momento di iniziare una nuova fase.

Il nuovo si chiama Matching Mole, ovvero «le talpe che si incontrano», ma in francese è chiara l'assonanza con «Machine Molle», e quindi con «Soft Machine». I Matching Mole sono un quartetto composto da Wyatt, David Sinclair (ex Caravan) alle tastiere, Phil Miller alla chitarra e Bill Mac Cormick al basso. Nell'aprile del 1972, dopo sofferte sedute di

registrazione, afflitte da problemi tecnici indotti dalla scarsità di denaro disponibile, esce «Matching Mole». È un album incantato ed onirico («Instant Pussy»), venato da una sincera semplicità che può assumere tinte candidamente infantili («Signed Curtain») o struggentemente romantiche («O Caroline»), e che in altri momenti si colora invece di un'inquietudine quasi sinistra («Immediate Curtain»), espressione di un «lato oscuro» che a volte affiora nel mondo wyattiano.

Il nostro gioca a trecentosessanta gradi, impiegando voce, batteria, piano e mellotron e sentendosi per la prima volta dopo anni padrone della situazione.

Durante la registrazione del disco, Sinclair abbandona e viene definitivamente sostituito da Dave MacRae, un tastierista neozelandese già presente in qualità di ospite. Con l'ingresso di MacRae, che condivide con Wyatt il gusto per suonare in situazioni «anarchiche», il tiro del gruppo si alza, e nell'ottobre del 1972 esce «Little Red Record», prodotto da Robert Fripp («Fripp era estremamente dogmatico e autoritario, aveva ridotto Phil Miller alla frustrazione più totale, perché non gli piaceva nessun chitarrista che non fosse lui stesso. Oltretutto era anche un tipo di destra, che una volta ci disse che non apprezzava poi così tanto lavorare con della gente che viveva sulle spalle del Welfare State»). In sintonia con le idee di Wyatt, da sempre spontaneamente orientate a sinistra, la copertina del disco è in puro stile «realismo socialista, e ritrae il gruppo in tenute dell'esercito rosso cinese, molto «patriottiche». La musica vede aumentare le dosi di improvvisazione, i confini tra un brano e l'altro si fanno incerti e nascono almeno due capolavori, «Gloria Gloom», in cui Wyatt si chiede su un sottofondo controllato da Brian Eno se la musica sia davvero «più importante della lotta per un mondo socialista», interrogativo che oggi non sembra interessare come prima, e «God Song», dolcissima invettiva al Creatore («la prossima volta mandaci una figlia sexy/qualcuno che possiamo capire»).

Con la fine dell'anno, e col crescere dei problemi economici ed etilici, finiscono anche i Matching Mole. All'inizio del 1973, la situazione si presenta incerta, si parla di una nuova formazione con Francis Monkman, Gary Windo e Bill MacCormick, ma le cose prendono una piega imprevista e drammatica.

4. INCIDENTE E ANNI SETTANTA

II 1° giugno 1973, Robert Wyatt precipita dalla finestra di un quarto piano durante un party, tradito da un miscuglio micidiale di alcoolici. Sopravvive, ma le gambe restano paralizzate, ed è la fine del «batterista bipede». Nell'ottobre, ancora quasi degente, partecipa all'incisione del primo disco degli Hatfield And The North, prestando la sua splendida voce a «Calyx», e nel novembre torna definitivamente a casa a Twickenham. Nel frattempo, per alleviare una situazione economica difficile, i Soft Machine ed i Pink Floyd organizzano due concerti di beneficenza al Rainbow Theatre, ed altri amici, tra cui l'attrice Julie Christie, compiono altri atti di generosità.

Non potendo più dedicarsi alla batteria, Wyatt decide di concentrarsi sul canto e sull'uso delle tastiere, e nel febbraio/ marzo 1974 entra in sala di registrazione per incidere «Rock Bottom».

Registrato con l'aiuto di alcuni amici fidati, fra cui Hugh Hopper, Richard Sinclair, Laurie Allan, Fred Frith e Ivor Cutler, il disco è unanimemente considerato il capolavoro dell'artista, nonché uno degli album più significativi dell'intero decennio. «Rock Bottom» è una meditazione struggente ed appassionata tradotta in musica, un messaggio di serenità nonostante tutto che, a vent'anni di distanza, non si riesce ad ascoltare senza restarne profondamente coinvolti. Dalla dolcezza maestosa di «Sea Song», canzone assolutamente meravigliosa, si passa al clima visionario di «A Last Straw» ed alla corsa mozzafiato di «Little Red Riding Hood Hit The Road», pervasa dalle sonorità echeggianti e vorticose della tromba di Mongezi Feza. Di seguito, «Alifib» e «Alife» sono filastrocche infinitamente meste, che portano lentamente verso la declamazione finale e visionaria di «Little Red Robin Hood Hit The Road», affidata alla voce lunare di Ivor Cutler, che solleva interi brandelli di inconscio sino alla soglia della consapevolezza, lasciando chi ascolta senza sapere esattamente dove si trovi. Lo stesso giorno dell'uscita del disco, il 26 luglio 1974, Robert e Alfreda si sposano. In settembre, Wyatt collabora con Brian Eno in «Taking Tiger Mountain By Strategy» ed alla fine dell'anno «Rock Bottom» riceve a Parigi il prestigioso «Gran Prix Charles Cros» come disco rock dell'anno.

Alla fine di maggio del 1975, la Virgin toglie letteralmente dalle mani dell'artista «Ruth Is Stranger Than Richard», per l'ansia di bissare il successo di «Rock Bottom» e di contenere i costi («la mia situazione economica è quella che è, non posso permettermi di collaborare con chi vorrei, perché generalmente i musicisti vogliono essere pagati»). Il disco lascia

insoddisfatto lo stesso Wyatt, ma contiene diversi ottimi brani, tra cui «Team Spirit», cui collabora Brian Eno, e «Muddy Mouth», un liricissimo duetto tra il canto di Wyatt ed il piano di Fred Frith.

In giugno, Wyatt si esibisce a Roma, in piazza Navona, con gli Henry Cow, ed in autunno partecipa all'incisione di «The Hapless Child» con Mike Mantler.

Negli anni successivi, Wyatt dirada l'attività musicale e comincia ad interessarsi seriamente all'attività politica, giudicando quest'ultima «più interessante». Mentre sul piano musicale nel 1978 si segnala un notevole contributo wyattiano a «Music For Airports» di Brian Eno, il versante politico vede l'artista iscriversi al partito comunista britannico nel 1979.

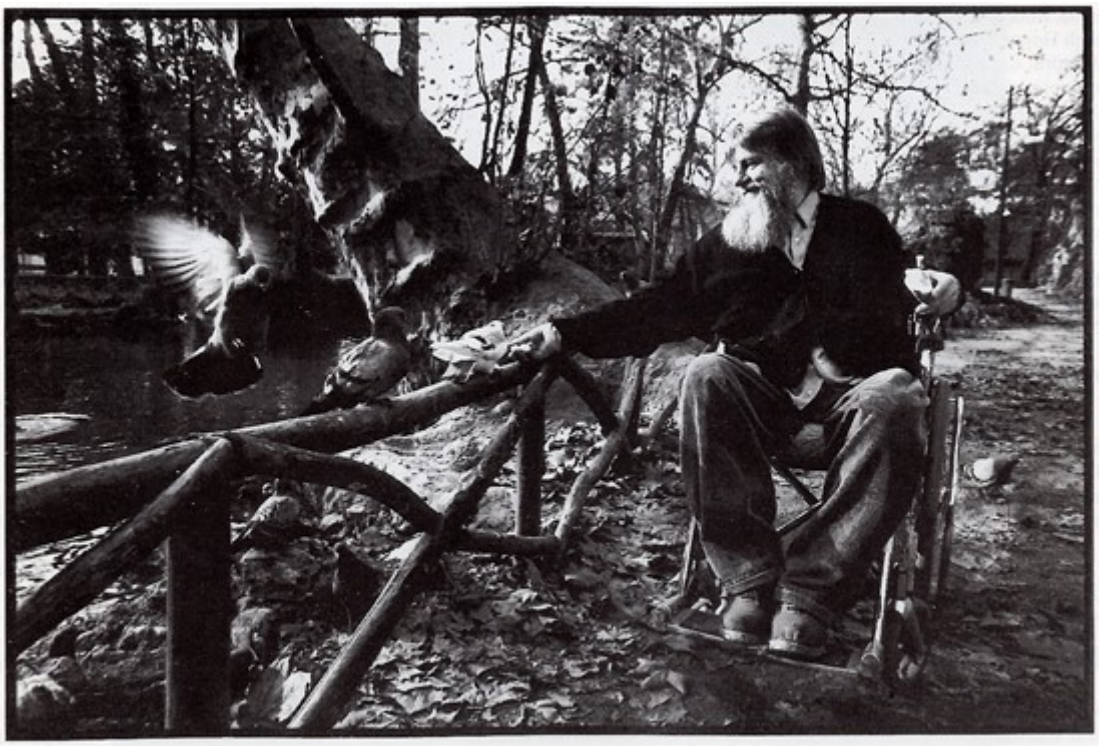


foto Guido Harari

> Zoom

5. DAGLI ANNI OTTANTA AD OGGI

Con l'inizio degli anni Ottanta, Wyatt sembra realizzare che fare musica non significa necessariamente scrivere canzoni («Elvis e Frank Sinatra non hanno mai scritto una canzone in vita loro», dirà in un intervista riportata in «Falsi Movimenti»), e comincia ad interpretare brani altrui. A volte si può trattare di standard jazz, come «Memories Of You» e «Round Midnight», interpretati in modo superlativo e personalissimo. In generale, tuttavia, si può dire che la maggior parte della produzione di questo periodo sia influenzata dall'impegno politico.

Risalgono ai primissimi anni Ottanta «Arauco», «Caimanera», la splendida e malinconicissima «At Last I Am Free» e «Born Again Cretin» crudele gioco di parole dedicato alla setta dei «Born Again Christian».

Nel 1981, Wyatt incide l'angosciante colonna sonora di «The Animals» un documentario sulle atrocità commesse dall'uomo nei confronti degli animali. Nel 1982 esce «Shipbuilding», una canzone di Elvis Costello contro la guerra delle Falkland che Wyatt interpreta come se fosse sua, ottenendo fra l'altro anche un certo successo di vendita.

Due anni dopo, è la volta di «Work In Progress», un EP contenente la versione wyattiana di «Biko», inno di Peter Gabriel, «Yolanda» del cubano Pablo Milanes e «Te Recuerdo Amanda» del cileno Victor Jara, vittima di Pinochet.

Con il 1985, la vena politica dell'artista trova un'espressione più organica con uscita dell'album «Old Rottenhat», in cui la radicalità dei testi si fonde con la migliore vena

creativa musicale, toccando il vertice in «Alliance», «The United States Of Amnesia» e «Gharbzadegi», costruita su un'affascinante sequenza di accordi pianistici. Un caso a parte è poi rappresentato da «P.L.A.», cioè Poor Little Alfie, una dolcissima canzone d'amore per Alfreda Benge. Verso la fine della decade, Wyatt assiste al mutamento delle caratteristiche del partito e dei suoi componenti, molti dei quali gli sembrano solo assetati di carriera e di potere, ed abbandona la politica militante. Per il lato musicale, si segnala la partecipazione a «Beauty» di Ryuichi Sakamoto nel brano «We Love You».

Nel 1991, il nome dell'artista torna su tutti i giornali specializzati grazie alla pubblicazione di «Dondestan», che Wyatt stesso definisce «un disco sullo sradicamento e sul galleggiamento». Le atmosfere sono un po' più pensose di quelle di «Old Rotthenhat», e forse avvincono maggiormente. Sul piano delle curiosità, è da notare fa versione Wyattiana del rap («Shrinkrap»), mentre i brani più affascinanti sembrano essere le solitudini di fronte al mare di «Costa» e «The Sight Of The Wind», le atmosfere jazzate di «Worship», che potrebbe figurare tra i classici del genere e le riflessioni di «Left On Man».

L'anno successivo, il mini cd «A Short Break» porta cinque nuovi brani, registrati su un semplice quattro piste in casa «qui, adesso, senza trucchi di studio, solo cinque schizzi astratti, cartoline dal fronte casalingo (devo prendermi, qui e là, qualche po' di tempo per un breve intervallo)». Nel 1993, Wyatt collabora con gli Ultramarine per il loro album «United Kingdoms» («la prima cosa che ho pensato quando mi hanno chiesto di lavorare con loro è stata: Dio mio, sono più giovani di mio figlio») componendo le melodie vocali di alcuni brani.

I progetti in corso sono un'incisione con John Greaves, ex Henry Cow, ed un brano con il chitarrista belga Philip Catherine, e la storia va avanti («Alfreda ed io non stiamo ringiovanendo, e viviamo un po' isolati. Col tempo quasi mi vergogno di suonare quando c'è gente, e spostarci non è semplice. Fortunatamente, è bello vedere ogni tanto delle facce amichevoli come qui»).

6. CELEBRAZIONI

Come si è detto all'inizio, l'Arcana Editrice ha appena pubblicato una bella edizione italiana della biografia di Robert Wyatt scritta da Michael King, «Falsi Movimenti» («è venuto da me, e mi ha chiesto se potevo aiutarlo. Gli ho risposto che non mi ricordavo più di tante cose, e lui ha replicato: non importa, le ricordo io. Così, se per caso una volta dicevo che un certo giorno era stato a suonare a Birmingham, lui mi diceva che non ero vero, che quel giorno invece ero nel tale e nel tal altro posto, ecc.... Da non credere»). Il libro è una narrazione cronologica della carriera musicale dell'artista, non contiene chiacchiere inutili o pettegolezzi ed è corredato da una parte iconografica molto curata, ricca di foto, articoli di giornale, corrispondenza e quant'altro.

Senz'altro consigliabile anche per la quantità di testimonianze originali di altri artisti, da Andy Summers a Hugh Hopper e da Elvis Costello a Joe Boyd, che rendono la vicenda molto viva e realistica.

Sul piano delle celebrazioni sonore, è stata pubblicata (non in Italia) un'antologia della Virgin, che in un doppio CD raccoglie una panoramica sull'arte di Wyatt molto completa, anche se non particolarmente ricca di inediti e rarità. Si intitola «Going Back A Bit: A Little History Of Robert Wyatt». Chi non conoscesse l'artista può benissimo cominciare da qui, mentre gli wyattiani incalliti non troveranno nulla che più o meno non conoscano già. Diverso discorso, quasi diametralmente opposto, deve farsi per un'altra antologia, questa volta edita dalla Rough Trade, che si intitola «Flotsam Jetsam». Qui si tratta di un album singolo, che contiene diverse cose interessanti, come «Slow Walkin' Talk» con Jimi Hendrix al basso, la prima stesura di «Moon In June», una intensissima «God Song/Fol De Rol» in duetto con Francis Monkman nel dicembre 1972 e una versione di «Born Again Cretin» incisa nel 1981 per «Un Certo Discorso» programma benemerito di Radiotre.

Come si vede, un disco adattissimo per chi pensava di conoscere tutto dell'artista. E con questo, per stavolta possiamo finire qui. Buon ascolto.

Michele Paparelle

POSTCRITTO

Per completare il discorso sulle celebrazioni Wyattiane, va aggiunto che di recente è uscito per la collana «BBC Radio I Live In Concert» un mini CD dedicato ai Matching Mole. Si tratta di cinque brani registrati al Paris Theatre il 27 luglio 1972, «Instant Pussy», «Litheing

And Graceing», «Marchides», «Part of the dance» e «Brandy As In Benge». Insieme alla «No Alf Measures» compresa «Flotsam Jetsam», questi episodi costituiscono una preziosa testimonianza della dimensione «Live» del gruppo, e rivestono interesse anche per i non collezionisti. M.P.

Previous article

Next article

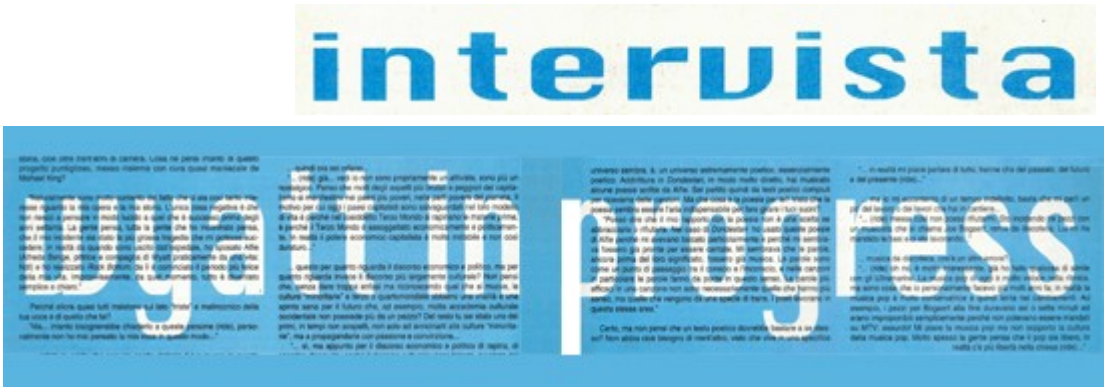
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Wyatt in Progress - Rumore N° 37 - febbraio 1995



Devo dire molto sinceramente di avere un paio di difficoltà per cominciare. Da una parte perché ammiro troppo la tua musica; dall'altra perché penso che il tuo modo di fare arte abbia dei momenti così intimi che spesso rendono superflua la parola. Mai come nel tuo caso la musica parla da sé.

Allo stesso tempo però sono molto attirato dalla tua personalità, per questo credo mi entusiasmava l'idea di poterti conoscere, di parlarti da vicino. L'occasione era l'usciata di *Falsi Movimenti*, libro che raccoglie la tua storia, cioè oltre trent'anni di carriera. Cosa ne pensi intanto di questo progetto puntiglioso, messo insieme con cura quasi maniacale da Michael King?

"Naturalmente sono molto contenta del fatto che ci sia cosi tanto interesse riguardo la mia opera e la mia storia. L'unica cosa negativa è che non riesco a pensare in modo lucido a quel che è successo prima degli anni settanta. La gente pensa, tutta la gente che ho incontrato pensa, che il mio incidente sia stato la più grossa tragedia che mi potesse succedere; in realtà da quando sono uscito dall'ospedale, ho sposato Alfie (Alfreda Benge, pittrice e compagna di Wyatt praticamente da una vita: Ndl) e ho



realizzato *Rock Bottom*, da lì è cominciato il periodo più felice della mia vita. Improvvisamente, da quel momento, tutto è diventato semplice e chiaro."

Perché allora quasi tutti insistono sul lato "triste" e malinconico della tua voce e di quello che fai?

"Ma... intanto bisognerebbe chiederlo a queste persone (ride), personalmente non ho mai pensato la mia voce in questo modo..."

... infatti io credo che non sia esatto definire il tuo lavoro in questo modo, è riduttivo, c'è anche molta gioia in quello che fai e trasmetti...

"... è vero, ma forse la mia tristezza è data dal fatto che non mi sento a mio agio nel mondo e che ancora non ho capito cosa sono qui a fare. Non ho ancora capito a fondo la mia funzione come uomo su questa terra. Probabilmente allora è la voce, anche se la mia attitudine artistica è per lo scherzo, non c'è dubbio. Mi piace divertirmi e prendermi in giro. Non sono interessato in modo professionale, in quanto artista, alle tragedie. Credo anzi che alla fine siano proprio le persone che hanno sofferto molto a provare poco interesse per le tragedie."

... si, è però un dato di fatto che delle diverse sfaccettature della tua personalità, giocosità e leggerezza ironica sono sempre restate in ombra; invece quasi sempre si è esaltata la malinconia e una tristezza d'animo che non rendevano la giusta complessità del tuo fare musica...

"... già credo di essere fortunato per il fatto che la gente mi ascolta ed è interessata a quel che faccio. Oltre questo io non posso dare a chi mi ascolta la chiave di lettura, triste o allegra, per capirmi. T. S. Eliot ha detto che il lettore delle sue poesie probabilmente le capiva meglio di lui che le aveva scritte. In ogni caso credo che nell'arte ci sia una specie di contratto; l'artista fa mezzo percorso e l'altra metà la deve fare il fruitore. Alla fine quello che voglio dire è che solo la meta del processo creativo è mio."

Una delle cose credo più affascinanti del tuo carattere è il non accontentarsi mai, una specie di inquietudine che ti tiene costantemente sveglio su quello che succede in giro e allo stesso tempo ti spinge a sperimentare e a non fermarti mai sulle cose acquisite...

"... sì, questo è molto vero..."

... sfogliando infatti il libro mi ha colpito molto una tua frase a proposito di cosa significhi per te l'influenza maggiore per andare avanti: "cercare di non ripetere gli errori della volta precedente". Pochi riescono ad ammettere, in posizioni pubbliche come la tua, di fare continuamente degli errori e di lottare e lavorare per superarli.

"Certo, c'è una cosa importante da dire. Tu non riesci mai a cogliere la reale importanza di quello che sti facendo finché non l'hai finito del tutto. Solo alla fine riesci a misurare con un certo distacco quello che hai fatto. E questo non riguarda solo l'arte, ma la vita in generale. Per questo sono d'accordo su quanto hai letto: ogni errore si può quasi dire che sia un cambiamento."

Un altro aspetto del tuo modo di fare arte, molto amplificato in Italia, è l'impegno politico. Dopo la scelta maturata negli anni ottanta, nel 1989 se non sbaglio sei uscito dal Partito comunista inglese. Cosa ti è rimasta di quell'esperienza e perché ti sei allontanato?

"Oh no, in realtà è il Partito Comunista che mi ha lasciato (ride)..."

... quindi ora sei orfano...

"... (ride) già... vedi io non sono propriamente un attivista, sono più un nostalgico. Penso che molti degli aspetti più brutali e peggiori del capitalismo si manifestino nei paesi più poveri, nelle parti povere del pianeta. Il motivo per cui oggi i paesi capitalisti sono

salvaguardati nel loro modello di vita è perché nel cosiddetto Terzo Mondo si rapinano le materie prime, è perché il Terzo Mondo è assoggettato economicamente e politicamente. In realtà il potere economico capitalista è molto instabile e non così duraturo..."

... questo per quanto riguarda il discorso economico e politico, ma per quanto riguarda invece il discorso più largamente culturale? Non pensi che, senza dare troppa enfasi ma riconoscendo quel che si muove, le culture "minoritarie" e terzo o quartomondiste abbiano una vitalità e una spinta sana per il futuro che, ad esempio, molta accademia culturale occidentale non possiede più da un pezzo? Del resto tu sei stato uno dei primi, in tempi non sospetti, non solo ad avvicinarti alle culture "minoritarie", ma a propagandarle con passione e convinzione...

"... sì, ma appunto per il discorso economico e politico dì rapina, di scambio diseguale, anche il discorso culturale viene falsato, svuotato dal paese e dalla cultura egemone. Faccio un esempio banale: ci sono fantastici giocatori di calcio africani che per fare la loro fortuna devono venire ad offrirsi in occidente. E' inevitabile così che vengano a fare la fortuna dei clubs europei. E' inevitabile perché il mercato gira a senso unico. In sostanza: noi ci pigliamo il meglio dal Terzo Mondo..."

... non solo ci prendiamo il meglio, ma mandiamo loro tonnellate di scorie radioattive ogni settimana, forse per rendere così le loro coste un po' più simili alle nostre tra qualche anno...

"... (ride) già, già. Del resto io non auspico nessuna vendetta contro il mondo capitalista. Non sono così infantile. I businessmen fanno il loro mestiere molto bene e purtroppo, è molto triste ma è così, la situazione colonialista alla fine di questo secolo è uguale a quella del secolo scorso. Sotto aspetti diversi ma forse ancora più devastanti."



Parlavamo prima degli anni settanta: dall'uscita dall'ospedale, del matrimonio con Alfie, di una nuova energia e vitalità. Ma gli anni settanta hanno visto anche una specie di ciclo chiudersi per Robert Wyatt. La fine degli anni settanta ti hanno visto sterzare verso alcuni silenzi, ripensamenti, e si è dovuto aspettare parecchio tempo prima di vedere risultati nuovi. Cosa è stato? Un cammino personale verso nuove strade da battere; oppure, come per molti della tua generazione, il punk e i sommovimenti di quegli anni hanno scoperchiato la crisi?

"Tutte e due le cose insieme, penso. Anche se alla fine il punk non ha fatto molto bene alla musica, troppe chitarre! Ma mi piaceva l'attitudine del punk, il modo di porsi e di essere,

quello sì era interessante. Era una specie di onestà che mi sembrava salutare, genuina..."

... e tu in quegli anni stavi cercando ancora qualcosa di nuovo, o sbaglio?

"No, è il mio spirito inquieto che continua a cercare. Ma a quei tempi io, più che punk o rock in genere, ascoltavo molto reggae. Musica che ha avuto una grossa influenza sul punk, ma soprattutto musica espressione della gente povera, di una cultura sottomessa. Mentre questa gente era controllata continuamente dalla polizia, invece di stare quieta e tranquilla, parlava con questa musica di una maestosità e di un orgoglio personali fortissimi."

Dopo tanta storia parliamo un po' del Wyatt di questi ultimi anni. Il tuo universo sembra, è, un universo estremamente poetico, essenzialmente poetico. Addirittura in *Dondestan*, in modo molto diretto, hai musicato alcune poesie scritte da Alfie. Sei partito quindi da testi poetici compiuti per ricavarne delle canzoni. Ma che cosa è la poesia per te? Visto che la poesia sembra essere l'aria indispensabile per fare girare i tuoi suoni?

"Posso dire che il mio rapporto con la poesia non è una scelta se abbracciarla o rifiutarla. Nel caso di *Dondestan* ho usato queste poesie di Alfie perché mi avevano toccato particolarmente e perché mi sembrava fossero già pronte per essere cantate. Mi sembrava che le parole, ancora prima del loro significato, fossero già musica. Le parole sono come un punto di passaggio tra il conscio e l'inconscio, e nelle canzoni in particolare le parole fanno da ponte in questo senso. Le parole più efficaci in una canzone non sono necessariamente quelle che hanno più senso, ma quelle che vengono da una specie di trans. I poeti lavorano in questa stessa area."

Certo, ma non pensi che un testo poetico dovrebbe bastare a se stesso? Non abbia cioè bisogno di nient'altro, visto che vive in uno specifico poetico che già contiene un suo ritmo e una sua musicalità? Non è aggiungere troppo accostandolo alla musica? O almeno, non c'è differenza secondo te tra il testo per una canzone e una poesia che può vivere da sola?

"E' possibile. Ma è anche vero che molto spesso quello che noi oggi abbiamo come testo scritto, ad esempio i Salmi della Bibbia, all'inizio erano cantati. Potrei aggiungere che la parola poetica, il testo poetico è pensato per essere letto o sentito una sola volta, o poche volte; mentre la musica, un pezzo musicale è già progettato per essere sentito molte volte. Questa è una differenza grossa, mi sembra. Se tu presenti la poesia come musica, è l'occasione per ascoltare la poesia in un altro modo." So che non ami particolarmente parlare delle cose che farai o potrai fare, dei tuoi progetti futuri...

"... in realtà mi piace parlare di tutto, tranne che del passato, del futuro e del presente (ride)..."

... ma io mi accontento di un tempo indefinito, basta che mi parli un po' del lavoro o dei lavori che hai in cantiere...

"... (ride) messa così non posso rifiutarmi. Sto incidendo tre pezzi con un musicista che si chiama Joe Bogaert, remix da discoteca. Lui mi ha mandato le basi e ci sto lavorando..."

... musica da discoteca, cos'è un altro errore?...

"... (ride) oh no, è molto interessante, già ho fatto qualcosa di simile con gli Ultramarine. La musica pop di oggi è molto veloce nella ritmica, ma sono cose che io personalmente facevo già molti anni fa; in realtà la musica pop è molto conservatrice e quindi lenta nei cambiamenti. Ad esempio, i pezzi per Bogaert alla fine duravano sei o sette minuti ed erano improponibili semplicemente perché non potevano essere mandati su MTV: assurdo! Mi piace la musica pop ma non sopporto la cultura della musica pop. Molto spesso la gente pensa che il pop sia libero, in realtà c'è più libertà nella chiesa (ride)..."

... del resto la tua adesione al pop non è mai stata molto grande. Sarà il tuo approccio multiculturale e ironico, il tuo carattere, ma mi sembra che Robert Wyatt non si è mai fatto impressionare dalle regole...

"... sì, può essere vero... Sto lavorando anche ad un pezzo per Philip Cutrin, chitarrista jazz belga, pezzo a cui io ho aggiunto il testo; un'altra cosa con Mark Kramer, newyorkese della Shimmy Disc; alcuni pezzi con Hugh Hopper, mio vecchio compagno e svariate altre collaborazioni. Anche se devo dire che è frustrante il passaggio tra la registrazione del materiale e poi l'uscita effettiva sul mercato. Passa un sacco di tempo e si è già avanti, da un'altra parte. Un'altra cosa frustrante è che dopo tanti anni non ho ancora capito come è organizzato il mondo del business (ride), come si deve far per ricavare dei soldi da tutto

questo lavoro (ride). Questo a volte può anche rendere nervosi, visto che alla fine si deve anche mangiare..."

... è gratificante ma non molto semplice fare il personaggio di culto, allora...

"... già. Ma va bene così, non ci sono problemi. E neanche rimpianti."

Claudio Galuzzi

Un ringraziamento particolare va a Alessandro Achilli e a Marco Grompi per la disponibilità dimostrata.

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

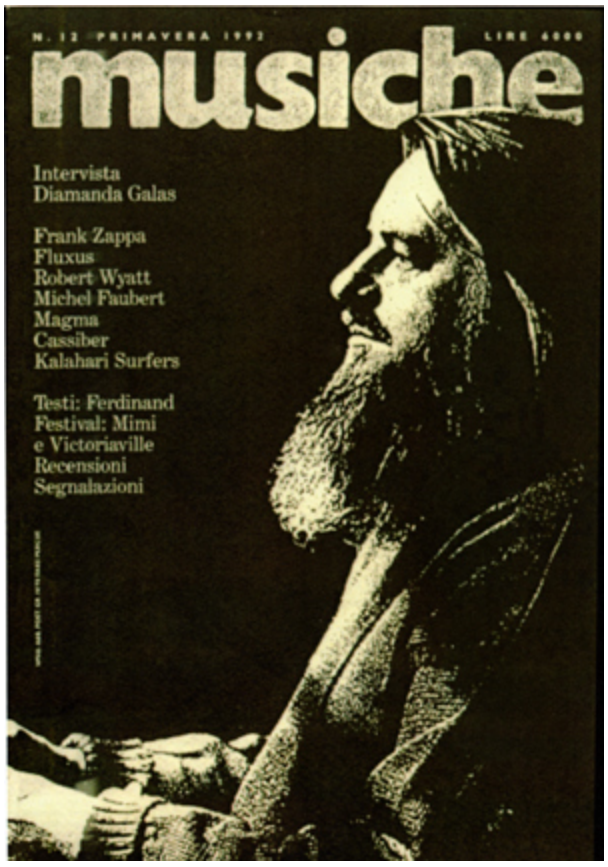
Robert Wyatt - Musiche N°12 - Primavera 1992

ROBERT WYATT

Mi chiedo spesso di che cosa vivrò nei prossimi dieci anni. Non puoi pretendere che la gente continui ad ascoltarti quando c'è così tanto da sentire. Ma poi incroci le dita sperando che ce ne siano abbastanza da permetterti di pagare le bollette del gas (1).

Dondestan
(Rough Trade 1991, lp e cd)

di Alessandro Achilli



La storia, ormai, dovrebbe esser nota ai più: verso la metà degli anni ottanta Alfreda Benge e Robert Wyatt decidono di svernare in Catalogna, dove Alfreda scrive *Out of Season*, una serie di poesie sull'esperienza di "vivere fuori stagione in una località di villeggiatura estiva e su come le cose, decontestualizzate, divengano simili a relitti alla deriva".

Dopo il definitivo ritorno in Inghilterra, per qualche anno Wyatt non compone più canzoni:

"Ho fatto cose come scrivere articoli per il *Morning Star* su argomenti come la musica folk bulgara, le stazioni radio estere o, nel caso del mio ultimo pezzo, Courtney Pine. Ho anche scritto lettere a chiunque le pubblicasse e a molti che non l'avrebbero fatto. Non molto, no? Sono probabilmente diventato la versione di sinistra di quegli anacronistici generali a riposo che vergano lettere furiose al *Daily Express*: solo che io scrivo alla Bbc".

Piano piano, però, le poesie di Alfreda iniziano a far girare per il verso giusto certe rotelline

nella mente del musicista ("quando qualcosa ti è molto familiare, diventa quasi come una canzone nella tua testa. Non posso dire che sia una regola ma è questo che è accaduto"), che per la prima volta nella sua carriera viene tentato dall'idea di comporre musica su testi preesistenti. La partecipazione (insieme a Evan Parker, Roswell Rudd, Derek Bailey e altri) a un progetto (mai pubblicato) di Kip Hanrahan incentrato su poesie di Paul Haines lo fa riflettere una volta di più su quanto possa essere stimolante lavorare su testi altrui, soprattutto se non si considera lo scrivere canzoni come il proprio mestiere:

"Ho cominciato come batterista, e poi sono diventato solo un cantante, perché era l'unica cosa che potessi fare bene una volta ritrovatomi su una sedia a rotelle. Non sono mai stato un autore di canzoni nel senso di occuparmene a tempo pieno. Quando ho abbastanza idee, comincio a lavorarci sopra. Ci dev'essere una ragione per ogni disco che faccio".

E la ragione per *Dondestan* è proprio *Out of Season*:

"Improvvisamente l'impresa cessò di somigliare alla scalata di una montagna. La musica iniziò a prendere forma nella mia testa.
Così ho cantato una mezza dozzina delle sue poesie e ho scritto appositamente alcune delle mie solite robe soltanto per il finale".

Non resta che trovare uno studio di registrazione e The Chapel, poco distante da casa, sembra adatto all'uopo: "Han montato rampe in modo che potessi arrivare ovunque e di fatto sono vissuto là per due settimane. C'era anche un cuoco che mi preparava i miei pasti vegetariani". È lì che Wyatt registra il disco, suonando lui stesso (come anche negli ultimi lavori) tutti gli strumenti, compresi alcuni elementi di batteria che già avevano fatto la loro apparizione su *Chairman Mao* e su alcuni brani di *Old Rottenhat*, anche se soltanto ora si sente finalmente la gioia ritrovata di giocare con le bacchette su pelli e metalli:

"Adesso uso solamente la parte superiore del kit. Soltanto un paio di timbales e i piatti. Per anni ho pensato che non ci sarei riuscito, perché mi era sempre piaciuto usare charleston e cassa, ma poi mi sono ritrovato a suonare a casa ascoltando dischi di jazz e mi sono accorto che potevo farcela.
Be', c'è voluto un bel po' per trovarmi a mio agio con l'idea di essere io stesso un gruppo e ad accettare il fatto di non essere più un vero batterista. Ora ho imparato ad apprezzare la parte superiore del kit, e a elaborare linee di basso, e anche un metodo per suonarle io stesso, in modo che le canzoni mi risultino complete e coerenti. Il mio problema era solo che quella parte dello scrivere canzoni relativa alle parole non veniva oliata da un po', dato che scrivere lettere o chiacchierare è del tutto differente da scrivere testi che dovranno essere ascoltati più volte".

Come è stato rilevato da più parti, *Dondestan* è forse quello fra i lavori dell'artista che più si avvicina a *Rock Bottom*, il disco che, diciassette anni fa, fu unanimemente salutato come un capolavoro e che tutt'oggi è opinione diffusa ritenere la vetta insuperata dell'opera wyattiana. Una valutazione, quest'ultima, che deve certamente qualcosa alla prassi nostalgica di considerare come la migliore di un artista l'opera attraverso la quale lo si è scoperto e di rimpiangere con essa la propria giovinezza. Nondimeno, *Rock Bottom* seppe riunire e rappresentare egregiamente i tratti salienti della miglior vena compositiva dell'autore (così come la si era conosciuta con le prime canzoni per i Soft Machine, culminate nell'indicibile *Moon in June*, e poi nei lavori in proprio e con i Matching Mole), e allo stesso tempo costituì una prefigurazione di quanto avrebbe saputo offrire lo Wyatt a venire.

Motivi storici e affettivi, dunque, congiurano in molti ascoltatori nel non accettare il paragone fra i due dischi. Se si deve dar retta alle proprie orecchie, però, il primo approccio con *Dondestan* è fulminante: impossibile non sentire che i primi tre brani sono fatti della stessa pasta delle antiche *Sea Song*, *Last Straw*, *Alifie* e *Alifib*; dell'ultima, in particolare, *The Sight of the Wind* (un brano "sull'ineffabilità delle cose") riprende anche l'idea del ritmo tenuto da inspirazioni-espirazioni, usandola per eludere una scansione troppo marcata del sette quarti. L'accostamento al disco del '74 (in ogni caso tutt'altro che negato dall'autore) è dato soprattutto dall'atmosfera che si respira, dal passo di questi brani e da vari elementi sparsi (l'incipit – organo, pianoforte e piatti – di *Catholic Architecture*, quello di *Lisp Service*, con quel modo di piegare la voce e quella melodia) ma non è da sottovalutare la componente timbrica, dove fra le stratificazioni di tastiere affiora



PROFILI

Robert Wyatt

spesso (*Costa*, *The Sight of The Wind*, *Left on Man*…) quell'organo che tanta voce in capitolo ebbe allora:

"Sono entrato in *Dondestan* più che in qualsiasi altra cosa dopo *Rock Bottom*. L'organo che usavo su *Rock Bottom* si chiama Riviera. Se lo procurò Alfie, per pochi soldi, in un negozio di giocattoli in Italia. È un organo giocattolo da tre o quattro ottave e si ruppe alla fine degli anni settanta, e io pensai che fosse un fatto simbolico. Ma, dopo che siamo venuti qui nel Lincolnshire, Alfie mi suggerì di farlo riparare e mi parve una buona idea. È una delle ragioni per cui sono stato in grado di riprendere da *Rock Bottom*. Si sentono gli stessi timbri: è esattamente lo stesso organo, e non lo fanno più".

Ciò che differenzia di più il nuovo album da quello inciso all'indomani dell'incidente è semmai la più totale assenza di musicisti ospiti, doppiamente significativa se si pensa alle parti solistiche che furono loro affidate al tempo: gli assoli di Hopper su *Alifib*, Windo su *Alifie* e Oldfield su *Little Red Robin Hood Hit The Road* sono senza alcun dubbio fra i migliori registrati nelle rispettive carriere, e insieme a quelli di Sinclair, Feza, Frith e dello stesso Wyatt (alla voce-strumento, agile e ispirata) hanno contribuito non poco a fare di *Rock Bottom* un evento epocale. Tolti quelli, però (e le parti di Ivor Cutler o Laurie Allan), la distanza tra i due dischi suonerebbe certamente inferiore alle apparenze, senza per questo risolversi in un appiattimento dell'uno sull'altro.

Sarebbe infatti sciocco non voler vedere anche le notevoli differenze e il tempo intercorso, del quale *Dondestan* non maschera la consapevolezza: chi intendesse continuare a scandagliare il passato dovrebbe comunque allargare la propria visuale a *The Animals Film* – per certe scelte sul sintetizzatore (per esempio l'inizio di Costa) –, o a *Shipbuilding* – per l'indolenza dell'incedere, e le coloriture blues del pianoforte accompagnato sulle spazzole, di *Worship* (2) – o addirittura a *The Last Nightingale*, se si fosse abbastanza perversi da confrontare i modi di articolare "in a puddle mirror" (ancora *Costa*) e "of a broken mirror" (*Moments of Delight*).

Giunti a questo punto, per andare fino in fondo occorrerebbe anche riascoltare le registrazioni per *Un certo discorso* (Rai Radio3, marzo 1981) per trovare qualche precedente a *Shrinkrap*, un curioso omaggio – in chiave del tutto personale – alla musica rap, della quale vengono riprese solo le componenti ritenute più originali, vale a dire tutto il lavoro sullo studio ("come fanno a infilare così tanta roba proprio fra quelle due battute? Roba da non credersi!") e le modalità del cantato-recitato ("quando si parla, le parole sono musica atonale; e la batteria è prevalentemente atonale; il rap è molto liberatorio, lavora solo su ritmi e rime: ecco dov'è la musica, non nelle note"), a discapito di altre, considerate molto più convenzionali (come per esempio le linee di basso). L'orchestrazione di *Shrinkrap* fa caso a sé: dove gli altri brani sono giocati soprattutto sulla giustapposizione di sintetizzatore, organo e pianoforte – punteggiata dal basso (campionato) e dalla "batteria" e asservita alle evoluzioni del cantato –, qui troviamo una serie di espedienti di studio (per esempio il piatto e il tom con spazzole registrati al contrario), un set più consistente di percussioni e l'uso di "voci" di batteria elettronica suonate in tempo reale; il ritmo (testardo) più che quello del rap ricorda, anche timbricamente, certi ostinati del primigenio *The End of An Ear*, non a caso uno dei dischi dove il morbido macchinista scavò più a fondo nelle risorse dello studio.

Perché si ritorni al passo dei ricordi iniziali è però sufficiente che rientri l'organo ad annunciare Cp Jeebies, sarcasticamente dedicata al partito comunista inglese (Communist

Party of Great Britain, cioè Cpgb), verso la cui attuale politica Wyatt si è dichiarato molto critico, nonostante (o proprio per) la lunga militanza fra quelle file, segnata da una concezione del rapporto con la propria attività artistica che ricorda da vicino quella che fu di un altro grande compositore comunista, Cornelius Cardew:



"Volevo restare fedele alla linea del partito e vedere cosa potevo cavarne fuori. Volevo lavorare più come un membro del partito cui capita di cantare, che come un musicista che trascina la politica dentro la musica. Allo stesso tempo, giunsi alla conclusione che era sempre più difficile prendere sul serio il rock come cultura alternativa e minaccia al vecchio ordine".

Cp Jeebies dà il via alla parte del disco di cui Wyatt ha scritto anche i testi, esplicitamente politici – come è nel suo stile – ma pregni della modestia di chi non è interessato a far credere di poter mobilitare Grandi Masse per Giuste Cause: "Penso che l'artista abbia, assai più modestamente, il ruolo di testimone: cerco soltanto di fare un notiziario migliore di quelli che continuano a sodomizzare la mia radio!"

Left on Man e *Lisp Service* parlano di colonialismo:

"C'è colonialismo a go go. Tutto il dibattito politico era incentrato su Est contro Ovest, ma ho sempre pensato che la vera spaccatura fosse fra Nord e Sud, vale a dire lo sfruttamento dei paesi sottosviluppati da parte di quelli industrializzati. E ho trovato proprio deprimente il bombardamento della strada di Bassora durante la guerra del Golfo – quando si stavano ritirando – e tutta l'euforia che l'ha circondato".

Il cantato di *Left on Man* è quello che più si avvicina alle venature jazzistiche che assumeva su *Old Rottenhat*), qui chiamate a mostrare le stimmate lasciate dall'amore per Billie Holiday mentre un coretto – à la Marvin Gaye, secondo alcuni – mette alla berlina i classici modi di non rispondere ("simplify, reduce, oversimplify") a ciò che l'antimperialismo del testo asserisce:

"Marvin Gaye è molto vicino al mio cuore. C'è qualcosa di trasparente nelle sue tessiture, è come un mare con vari strati e cose dette sottovoce. Ma in realtà l'ispirazione principale è stata quella del gruppo Irakere. Hanno questa cosa cubana dove un paio dei tipi mettono giù gli strumenti e fanno una cosa in coro. Ho pensato: "Mi piace così tanto quando lo fanno loro; perché non essere io il gruppo? Non posso forse mettere giù le mie trombe e tromboni e fare lo stesso?".

Lisp Service, invece, è l'unico episodio in cui il processo di scrittura è avvenuto in senso inverso, mostrandoci uno Wyatt paroliere alle prese con una partitura di Hugh Hopper. Un'esperienza analoga aveva già dato frutti eccellenti in tempi non lontani *(Amber and the Amberines*), per non parlare di tutte le perle softmachiniane firmate dal binomio a partire da *Memories* (giacché delle precedenti non si conoscono tracce registrate). Il livello di quest'ultima collaborazione non è assolutamente da meno, collocandosi anzi fra i punti più emozionanti dell'album, a dispetto del fatto che la partecipazione del baffuto bassista si sia limitata alla composizione della musica (il basso che si sente è *chiaramente* riprodotto da una tastiera). Il testo è nato come risposta a un video di Billy Joel, che commentava le immagini di tremendi massacri di cui si sono macchiati gli Stati Uniti nel corso di svariate guerre con l'allegro ritornello "We didn't start the fire / It's been burning since the world began":

"*We Didn't Start the Fire* mi tormentava. Ho pensato: "Ehi tu, insulso stronzetto! L'avete proprio aperto voi quel cazzo di fuoco! Se dici 'noi', posso rivolgermi a te come 'voi'". Non ascolto spesso le parole, ma lui stava dicendo "ascoltami, ho qualcosa di serio da dirti", e io ho pensato "faresti meglio ad avercelo".



La voce attacca, quasi infastidita, con la calma dolente di chi vuole trattenersi, ma non può mascherare con la ragionevolezza una rabbia sgomenta e sale solenne, moltiplicata dalla registrazione, per sottolineare i passaggi più duri, le accuse più dirette e vibranti:

"Saccheggi, omicidi, / incursioni da costa a costa, / cari vecchi giorni di sangue, / e ora mi dite / che dovrei imparare a trattare con tutti voi / inchinarmi a voi e lodare gli Dei per / tutto ciò, tutto ciò / che avete vinto per noi. / Dopo tutto quello che era successo prima, / non c'è stata nessuna amnesty / international, / nessuno che vi controllasse".

È raro scoprirsi così profondamente toccati da due soli minuti di musica e parole ed è singolare scoprire a ogni ascolto quante nuove ed emozionanti sfumature siano racchiuse in tanta semplicità.
Le note conclusive sono quelle di *New Information Order* / *Dondestan*, proposte senza soluzione di continuità: la prima punta con desolatezza l'indice verso la privatizzazione dilagante e lascia che sull'accordo finale della tastiera salga il ritmo gioioso e incalzante della seconda che, aguzzando l'orecchio verso gorgheggi kurdi e ritmi uzbeki, dice come in una filastrocca del diritto alla terra di Kurdi e Palestinesi. Prima che il ritmo veloce venga sopraffatto da un cupo accordo tastieristico – misteriosamente imparentato con i luoghi d'acqua di *Twin Peaks* – si inseriscono in ruolo solistico le percusioni, che danzano su una giostra di sincopi, rullate e controtempi con l'esuberanza di chi abbia atteso fin dal primo momento l'occasione per uscire allo scoperto (come di fatto aveva già lasciato eloquentemente intendere l'iniziale *Costa*).

O, forse, era un'attesa che durava già da molto, molto prima…

Alessandro Achilli

Note:

1. Questa e tutte le citazioni che seguono sono estrapolate e tradotte da interviste apparse fra settembre e ottobre sulle riviste *Spin*, *Q* e *The Wire*. Tali interviste, per inciso, paiono stranamente simili a quelle apparse più recentemente sulla stampa specializzata italiana – peraltro adusa a spacciare come conversazioni "uniche", "originali" ed "esclusive" appunti da conferenze stampa o addirittura raffazzonate traduzioni da riviste estere (con i classici actually che diventa "attualmente", *release* scambiato per *realize* e così via), non peggiori, comunque, di quelle riservate alle interviste di prima mano (indicativi al posto di congiuntivi, "poemi" per poesie, "cimbali" per piatti, "facilità" per attrezzature o mezzi o servizi, "socialismo realista" invece che realismo socialista, Paul Haines trasformato in "Paul Heinz", Kip Hanrahan in "Skip Hanraham", parole o addirittura intere frasi lasciate in inglese – non sempre corretto: le fanny songs non saranno per caso *funny songs*? – ecc. ecc. ecc….).

2. *Shipbuilding* fu proposta a Wyatt (spedendogli una cassetta per posta) nella convinzione che sembrasse una sua canzone: con un paradosso temporale si potrebbe dire che era proprio *questa* la canzone a cui si riferivano.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Del corso del tempo Robert Wyatt - Faremusica - N° 128 - Novembre 1991

MUSICISTI

Nel corso del tempo

Robert Wyatt



FM 30



A sei anni da Old Rottenhat, il musicista inglese torna a far sentire la sua voce. E lo fa con l'intensità e la limpidezza che gli sono consuete. Giancarlo Susanna lo ha raggiunto telefonicamente nella sua casa in Inghilterra.

Nel mirabile equilibrio tra il lirismo descrittivo dei versi di Alfreda Benge e l'impegno politico di quelli dello stesso Wyatt, il suo nuovo disco, *Dondestan*, è un'opera che ci riconsegna un artista assolutamente atipico.

Con Wyatt è facile parlare e non si corre il rischio di restare intrappolati nel gioco delle parti che spesso è un rifugio per chi intervista e chi viene intervistato. Aiutati dalla tenera immagine della copertina di *Dondestan*, potevamo quasi immaginarlo accanto a una finestra affacciata sulla campagna.

E in questa dimensione, che suggerisce al tempo stesso distacco dalla velocità frenetica degli avvenimenti e profonda partecipazione emotiva, il lungo silenzio di Wyatt assume contorni inediti e imprevisti. "*Non ho molto il senso del tempo* - afferma - *il tempo passa e io non me ne rendo conto. Mi sembra che ci sia un Natale ogni cinque minuti. Credo che i1 problema sia questo: io vivo in una scala temporale sbagliata* (ride)*, Io sono una persona che pensa lentamente, in un certo senso, e noi viviamo in un 'epoca di mezzi di comunicazione veloci, di informazione veloce, di digestione veloce. Io, dal punto di vista biologico, non sono cambiato, non mi sono adattato; vivo ancora nell'età della bicicletta, il mio cervello non è ancora nell'epoca delle automobili. Ho bisogno di tempo per pensare*".

Questa lentezza nel mettere alla prova la propria creatività non è quindi vissuta come difficoltà o come un problema.

"*Un problema è che non vivo vicino a Londra e così non ho intorno a me molti musicisti che conosco, Devo essere musicalmente autosufficiente. Vedo pochissime delle persone che frequentavo una volta. Vivo con mia moglie Alfie, sua madre e un cane, e ho pochi amici in città, che non sono musicisti. Questo mi deve bastare e mi sta bene, ma vuole anche dire che devo trovare più risorse in me stesso. Il momento decisivo per me, per questo disco, è stato la scoperta delle poesie di mia moglie. Era difficile lavorarci, perché questi versi non sono stati scritti per diventare canzoni, non sono stati scritti perché io li cantassi. Alfie ha scritto delle poesie per sé stessa. Questo voleva dire che io non dovevo utilizzare le normali strutture forti delle canzoni per molte di queste poesie; dovevo inventare delle strutture che andassero con maggior naturalezza insieme alle parole*".

La *differenza* delle canzoni con i testi di Alfreda Benge va dunque al di là di quella evidente e immediatamente percepibile che attiene agli argomenti - dalla politica di Wyatt alla contemplazione lirica della realtà di Alfie - e ha agito perfino sulla scrittura musicale, le ha dato la ricchezza di un punto di vista diverso. "*Le poesie sono quasi fotografie di un periodo o di un tempo preciso. Ci sono immagini assolutamente concrete in tutte le sue poesie. Alfie ha seguito un corso di regia cinematografica e penso che veda le cose quasi come un regista. Questo è uno stimolo meraviglioso, per la voce".*

La solitudine di questo artista straordinario - la cui opera, difficilmente catalogabile, abbraccia ormai più di due decenni - dipende in gran parte dall'incidente che lo ha immobilizzato su una sedia a rotelle, ma non sembra pesargli più di tanto. Wyatt non avverte - o lo avverte soltanto in parte - il bisogno di collaborare con altri musicisti.


"L'ultimo concerto l'ho fatto proprio a Roma, nel 1973..."

"Per questo non credo che ci sia una regola. Ogni brano quando arriva è come se arrivasse nella mia mente - fa le sue richieste, le sue domande. Così può accadere che la musica su cui lavoro io possa suonarla da solo, che non richieda del virtuosismo strumentale, che richieda soltanto che gli strumenti siano adatti alla voce. Ma per altre canzoni ho bisogno di un pianista come Dave McRae per suonare, per essere sicuro che gli accordi siano quelli giusti. Qualche giorno fa stavo ascoltando un vecchio nastro di Mongezi Feza (il trombettista scomparso pochi anni or sono, n.d.r.) *e posso immaginare il suono della sua tromba come un complemento molto buono per la mia voce o come un'alternativa ad essa in un disco. Vorrei che Mongezi fosse ancora qui".*

Un altro dato essenziale, oltre a quello della collaborazione con altri artisti, è il confronto con il pubblico, un misurarsi nell'esecuzione dal vivo della propria musica che appare sempre più faticoso e improponibile per Wyatt.

"E' molto difficile organizzare una cosa del genere e così ho deciso di non farlo. L'ultimo concerto l'ho fatto proprio a Roma, a Piazza Navona, con gli Henry Cow. E' stato divertente, ma anche fisicamente ora non sono così forte. Ricordo che dopo il sole (era l'estate del 1973, n.d.r.) *e un po' di birra ero molto stanco e facevo fatica per dare il meglio di me e controllare la voce. In studio, se mi stanco, posso aspettare e ricominciare, ma in un concerto devi suonare quando sei lì... Non potrei garantire il controllo sulla qualità".*

Fra le sue molte qualità, Dondestan possiede quella della chiarezza, della perspicacia nell'analisi politica e sociale. Nel temperamento di Wyatt non c'è l'irruenza tipica degli esponenti del combat rock, ma le sue affermazioni hanno in ogni caso una forza incredibile. Nell'epoca del "tramonto delle ideologie" e della "morte del consumismo", la voce di Robert Wyatt continua a cantare a favore dei deboli e degli sfruttati, contribuendo all'edificazione di un'informazione realmente alternativa.

"Ogni dieci anni un settimanale pubblica una foto di Karl Marx in copertina e scrive che il marxismo è finito. I giornalisti occidentali hanno cominciato a scrivere cose del genere già nel 1923... Aspettiamo e vediamo cosa succede (ride). Quel che so è che non riesco a immaginare un'analisi del mondo che abbia un qualche senso senza una comprensione del marxismo; nello stesso modo è impossibile capire l'evoluzione senza Darwin. Mi sembra impossibile negare l'importanza di questa analisi. Il sistema in cui viviamo mette sempre i potenti contro i deboli, divide la gente che dovrebbe essere unita. E' la natura stessa del sistema, ma spero di sbagliare... A me non interessano i sistemi. Se il sistema morisse, entreremmo in un 'era di pace e di prosperità per tutti e io sarei la persona più felice del mondo".

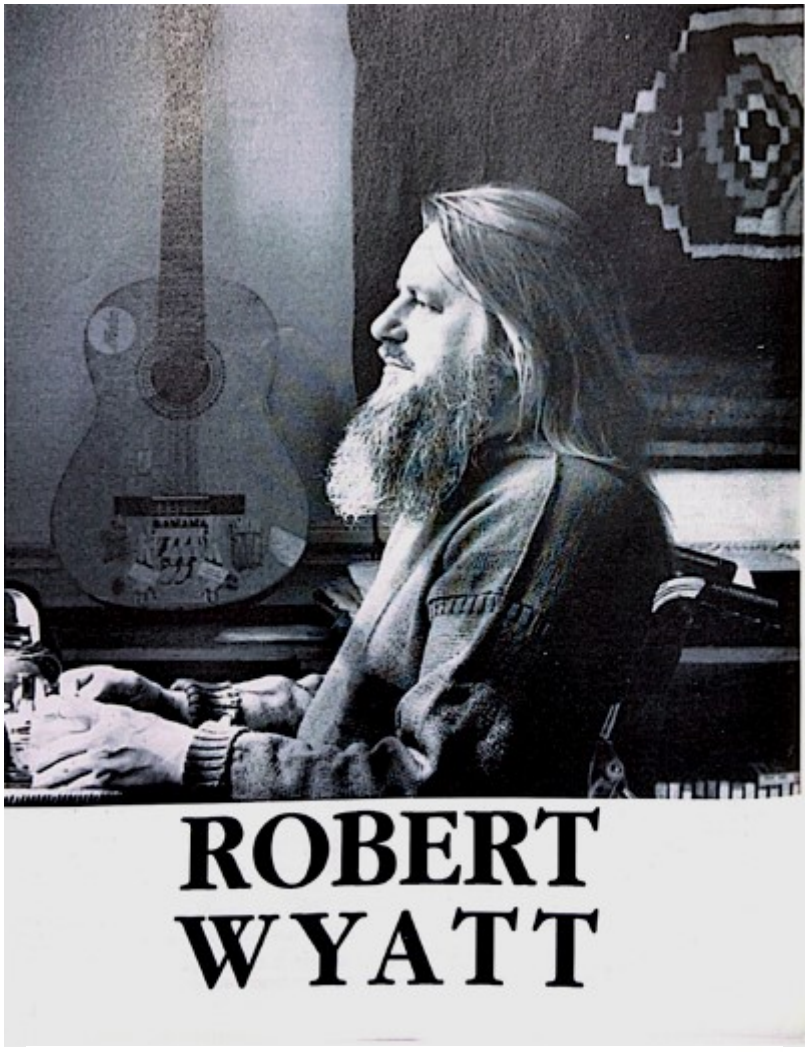
Giancarlo Susanna

Previous article

Next article

Back to the list

Robert Wyatt - Rockerilla - N. 134 - ottobre 1991



di Domenico Caccamo

Introduzione

II ritorno di Robert Wyatt con il suo nuovo gioiello "Dondestan" - Dove sono? - rompe il silenzio durato ben sei anni e non può che destare piacere a tutti coloro che, come il



sottoscritto, hanno sempre apprezzato sia i suoi lavori che l'artista in tutta la sua capacità espressiva, politico-intellettuale, vocale e lirica. "Dondestan" è una collezione di canzoni, in parte scritte dalla moglie Alfie, basate sulla musica di Robert Wyatt.

Dato lo spessore del personaggio, l'affetto che mi lega ai suoi vecchi lavori e la particolarità dovuta alla sua lunga assenza, era inevitabile che avviandomi verso il "Tara Hotel" di Kensington, in un caldo tardo pomeriggio di agosto, per incontrare Robert e Alfie, avvertissi dentro di me un certo nervosismo. Nervosismo che si i però immediatamente dileguato quando lo stesso Robert, dopo avermi salutato, mi ha candidamente confessato di essere anche lui piuttosto nervoso poiché era da tanto tempo che non rilasciava interviste. Dopo questa reciproca confessione si è instaurata una atmosfera rilassata ed amichevole che ha accompagnato la lunga intervista (durata oltre 4 ore) di cui vi dò qui di seguito un parziale resoconto.

* * *

- Sono trascorsi sei anni dall'uscita del tuo "Old Rottenhat" ed oggi, finalmente, questo silenzio si è rotto con l'uscita del brillante "Dondestan". Dimmi Robert, oltre all'impegno che hai avuto nel mettere insieme il tuo LP, cosa è successo nella tua vita in questo periodo.

Bob: "Dall'uscita dell'ultimo LP ci siamo trasferiti fuori Londra, in quanto Alfie non voleva più abitare nella casetta di Twickenam e cambiare casa è un big deal. Ora abitiamo in una country house nel Lincolnshire dove, essendo più spaziosa, posso finalmente avere la mia stanza dove tenere tutti i miei strumenti, piazzare la mia batteria e più di ogni altra cosa suonare i miei dischi di musica jazz a tutto volume anche in piena notte, senza disturbare gli inquilini del piano di sopra. Ora, avendo più spazio mi posso muovere liberamente, posso girare per la stanza (spin around) e giocare come un bambino.."..

- Su "Dondestan" ho sentito un suono frequente di batterla. Questa è la prima volta che la suoni dopo tanto tempo? (Robert si limita a suonare brushes e cymbals).

Bob: "C'è voluto un bel po' di tempo a suonarla, anche se non pienamente in quanto non posso fare uso dei piedi. Mi limito a fare uso dei cimbali e delle spazzole ma tutto il resto manca. Ho cercato di suonare le percussioni in "Old Rottenhat" e "Work in Progress", mentre in "Dondestan" ho avuto più libertà di movimento".

- In "Old Rottenhat" ci sono atmosfere differenti sia rispetto a "Rock Bottom" che al tuo ultimo "Dondestan". A mio parere "Dondestan" sembra essere la continuazione di Rock Bottom"...

Bob: "Sono contento che lo pensi. Mi sento come se ci fossero torrenti di idee nella mia mente che solo raramente esploro in pieno e forse è la prima volta dall'uscita di "Rock Bottom" che mi sento di nuotare nel mio fiume per un intero album. Non ho mai avuto bisogno di cambiare tanto per cambiare. Ho sempre cercato di trovare il giusto 'noise', il giusto sound, le parole adeguate al mio feeling del periodo. Comunque sono d'accordo sul fatto che ci sia una certa continuità tra "Dondestan" e "Rock Bottom".
Questa volta la scelta delle liriche è stata di Alfie che ha una parte importante in "Dondestan". Tutta la A side e la prima song della B side sono state scritte da lei.

- Alfie, questa è la prima volta che scrivi poemi e collabori musicalmente e direi pienamente, con Robert (la sua voce l'avevamo ascoltata in "Rock Bottom" e in duetto in "Work In Progress"). Lo scrivere poemi è stato qualcosa che hai sempre sentito di fare o la tua principale ispirazione è sempre stata la pittura?

Alfie: "Devo dirti che non è stata una collaborazione nel senso stretto della parola in quanto questi poemi già esistevano facendo parte di una collezione di 25 di essi che ho scritto in Spagna durante un lungo inverno. Robert, a metà della realizzazione del suo disco, andava alla ricerca di different inputs, gli ho presentalo i miei poemi che poi segretamente he put into music. Penso che se mi avesse chiesto di scrivere canzoni per la sua musica non l'avrei mai potuto fare. Questi poemi sono una esperienza non solo mia, ma anche di Robert perché quando li ho scritti lui stava con me ed il feeling che ci sta dentro è quello provato anche da lui. Sono molto contenta che Robert ha scelto i miei poemi!.

- A questo punto Robert ridendo e lisciandosi la sua lunga barba, aggiunge.

Bob: Devo dire che ho colonizzato i poemi o ancora meglio li ho 'cannibalizzati' *(ridendo)*. Comunque, quando volevo fare dei cambiamenti di verso o ripetere un verso chiedevo sempre il suo permesso. La sua risposta è stata sempre:

"I poemi sono di mia proprietà ed il modo in cui le canti sono fatti tuoi. Fai come ti piace..." *(altra risata*). C'erano altri poemi anche loro pieni di immagini ma quelli che ho scelto li ho trovati più vicini al mio modo di suonare e cantare...

- Dimmi Alfreda, il tuo mondo poetico e vicino a quello di Robert o esplori situazioni differenti...

Alfie: "Se ti riferisci al fatto che negli ultimi anni le canzoni di Robert sono state più politiche, mentre le mie sono meno politiche, sono d'accordo. Infatti, anche se politicamente abbiamo le stesse idee, io le esprimo nelle mie liriche in modo meno vistoso rispetto a Robert. Ad esempio, in "Costa" c'è la descrizione del posto colonizzato dai turisti. Questo posto è privo di facilità di servizi per la gente che ci vive per tutta la vita. C'è la mancanza di gas, per cui devi usare le bombolette e ogni volta che piove c'è sempre un enorme buco nel mezzo della strada. In estate il suo aspetto è più nuovo e splendente... ma solo per i turisti. Io direi che i problemi del mondo li vedo allo stesso modo in cui li vede Robert con la sola differenza che li descrivo in modo differente. Penso che una poesia deve essere più ambigua di una canzone. Non sarebbe stata una poesia se allo stesso tempo avessi messo troppo in chiaro la mia politica".

- Così ogni tua poesia ha un significato ben preciso. Non è frutto di immaginazione, in quanto ha a che vedere con ciò che circonda la società ed il suo ambiente...

Alfie: "Descriverei i miei poemi come "Socialismo Realista" anche se qualcuno non lo condividerebbe. Tutto quello che descrivo esiste e non è una immagine da me inventata. Tutte le 25 poesie da me scritte rappresentano quadretti che ho commentati con parole non avendo avuto il tempo necessario per dipingerli. L'unico frutto d'immaginazione è la descrizione del "Sea God", una presenza raccontata da una monaca..."

- Robert, l'ultima volta che ho sentito la tua voce è stata nella tua collaborazione data nell'album degli Happy Endings "Turn the World Upside Down" (album uscito lo scorso anno per la Cooking Vinyl). Cosa puoi dirmi in proposito...

Robert: "Quella degli Happy Endings è fra le più belle bands da me vista e sentita. Tutto è successo durante un Miners Benefit. Sai, quando in Inghilterra c'è una battaglia delle Trade Unions molti gruppi simpatizzano con la lotta ed organizzano dei concerti per fare sentire la gente felice ed unita, mentre i media cercano di rovinare tutto specialmente quando la politica di sinistra è coinvolta.

Gli H.E. erano in uno di questi concerti di beneficenza, notarono la mia presenza tra il pubblico ed alla fine del concerto mi chiesero se ero disposto a cantare una canzone per il loro successivo LP. Well, non me lo son fatto ripetere due volte. Mi piace molto il loro stile di adattamento di vecchie canzoni..."

- Negli ultimi 20 anni hai dato la tua collaborazione a quasi 40 dischi, dal rock al jazz allo sperimentale. Looking back, quale di queste collaborazioni è stata di tua grande soddisfazione?

Robert: "Devo dirti che riguarda la collaborazione ad un album non ancora uscito e che ho registrato alcuni anni fa. Ho cantato il brano di un poeta canadese, con il quale sono

divenuto amico, che si chiama Paul Heinz (il quale ha anche collaborato con Carla Bley ed altra genie ed è anche amico del sassofonista Evan Parker). La canzone che ho cantato si chiamava "Kurtsy" con Evan Parker al sax soprano. E' stata una grande gioia e soddisfazione avere E. Parker con me. Purtroppo il disco non ha ancora visto la luce! E' stato prodotto da Skip Hanraham che fa centinala di cose in America...".

- Questo vuoi dire che la tua soddisfazione si realizza quando collabori con musicisti jazz. Il jazz è un tuo innato amore...

Robert: "Il jazz è la musica che ho più ascoltato da quando ero giovane. Mi piace il tocco leggero del ritmo che c'è nel jazz, è più fluido, ha un senso ambiguo in quanto il ritmo non a molto accentuato e devi essere tu ad immaginare un po'. I jazz musicians che mi piacciono e che conosco, gente come Gary Windo, George Khan, Mongezi Feza, Dave McRae etc..., possono fare tanto con le loro idee musicali che io non posso fare con la mia voce. Questa è la gente che chiamo per aiutarmi...".

- Se i musicisti che hai citato sono quelli che chiameresti per aiutarti, come mai non hai chiesto i1 loro aluto nel realizzare "Dondestan"?

Robert: "Forse perché dentro c'è un po' di para-politica (*grande risata!*). A volte, forse per vanità, voglio vedere quanto posso fare da solo. Dopo tutto, mi piace suonare i brushes e i cimbali così come mi piace trovare le note nel plano e cantare. Quindi perché non provare a mettere tutto insieme e sentire cosa esce fuori? Questo non lo faccio molto spesso ma quando provo cerco di amalgamare il tutto in modo coerente. Avrei potuto invitare alcuni musicisti ma non è stato necessario. Beh, mi piace la sfida".

- C'è un unico musicista che inviti a darti una mano In "Lisp Service" ed è il tuo vecchio amico ex Soft Machine, gruppo del quale tu hai fatto parte, il bassista Hugh Hopper!

Robert: "Io ed Hugh siamo stati amici dall'età di 11 anni, frequentavamo la stessa scuola. Lui ha scritto la prima canzone che ho cantato e che nessuno ha mai ascoltato. La canzone si chiamava "Memories" che lui ha scritto quando era molto giovane. Mi ricordo che lui suonava ed io cantavo, sperimentavamo altre cose con nastri e così via. Lui scriveva canzoni ma era troppo timido per cantarle e grazie al cielo io potevo farlo per lui. Sai, Hugh essendo un bassista è un background musician. Una delle ultime canoni che ho ripreso è stata "Amber And The Amberines" che si trova su "Work in Progress". Con Hugh c'è un grande affiatamento anche se un po' nervoso perché non parliamo mai di politica".



- Sei in contatto con i tuoi ex colleghi dei Soft Machine e Matchlng Mole, o non ti importa niente di loro!

Robert: "Il mio migliore amico era Dave McRae. il tastierista dei Matching Mole, che essendo un Neo-Zelandese sposato con una ragazza del suo paese, è tornato nell'altra parte del pianeta. Mi piacerebbe tanto rivederlo ma è troppo lontano. L'ultima volta che ha suonato per me è stato in "Round About Midnight". Dave sa come dare il giusto suono alle

mie canzoni così come è stato nel caso di "Memories of You"... Il suo tocco di piano è unico...".

- Dimmi, ti ha influenzato il suo modo di suonare le tastiere?

Robert: "Quello che più mi piaceva di lui, era il fatto che fosse uno dei pochi esperti di musica jazz disposto ad aiutare gente alla quale piaceva il jazz ma non lo suonava, come nel mio caso. Dave è il miglior keyboardist che ho conosciuto. Devo dirti che mi è staio di grande aiuto...".

- Tu hai ripreso alcune belle songs (At Last I'm Free, Strange Fruit, Shipbuildlng...}. Ci sono state due pop bands che hanno ripreso due tue canzoni: Tears for Fears (Sea Song) e recentemente il gruppo Horse Latitude con "O Caroline" dall'album dei Matching Mole. Quale è stata la tua reazione quando ti hanno chiesto il permesso di riprenderle? Ti sono piaciute le loro versions?

Robert: "Mi fa molto piacere che altri musicisti riprendano mie canzoni. Ad esempio penso che i Tears For Fears hanno rifatto "Sea Song" meglio di me. Un'altra cover che mi piace molto è stata fatta da un musicista Basco, "The Age of Self". Anche questa è una versione che forse a suo modo, arricchisce l'originale. Riguardo "O Caroline" ripresa dalla band Horse Latitude ti confesso che non ne sapevo l'esistenza e ti ringrazio per avermene parlato... anche perché... le cover ti fanno entrare in tasca un po' di soldi, il che non è poi tanto male perché ne ho proprio bisogno...".

- Tu sei uno del pochi musicisti coinvolti nella politica. E' noto infatti che negli anni passati sei stato molto impegnato nel Partito Comunista Inglese. Qual è oggi il tuo rapporto con esso?

Robert: "Beh, a dire il vero il mio rapporto col Partito Comunista Inglese non è più tanto stretto come nel passato. Il fatto è che non condivido la linea politica adottata dai nuovi dirigenti che, pur di sopravvivere, hanno ammorbidito notevolmente la vecchia strategia 'Alternativa", Può darsi che mediante questa 'sterzata' il partito riesca a sopravvivere, ma, anche se così fosse, io non credo che questa sarebbe una vittoria quanto una sconfitta perché così facendo il partito perde la sua identità. Ma, comunque andrà a finire, io non ho nessuna intenzione di unirmi a questa che per me è una 'farsa'. Comunque; nel mio nuovo album c'è una canzone intitolata "CP Jeebies" nella quale spiego quale è oggi la mia relazione con il Partito Comunista..."

- Lasciando da parte le vicende specifiche del comunismo Inglese. Alla luce degli eclatanti eventi politici degli ultimi anni quale pensi che sia oggi il ruolo del comunismo in campo mondiale?

Robert; "Devo confessarti che sono realmente molto depresso di fronte a questo comunismo che pare stia chiudendo battenti un po' ovunque, Io credo che il problema più grande del comunismo sia quello di scrollarsi di dosso il ruolo 'subalterno' interpretato negli ultimi decenni. Certo non sarà facile, ciononostante credo che, di fronte ad un sistema capitalistico nel quale le sperequazioni tra ricchi e poveri vanno assolutamente riuscire a mantenere vivo l'ideale di una maggiore eguaglianza".

- Negli ultimi anni molti musicisti hanno indirizzato il loro impegno politico verso una causa ecologica, vedi ad esempio Sting e la battaglia contro la distruzione della "Rain Forest". In che modo ti senti coinvolto in questo tipo di causa?

Robert: "Vedere musicisti come Sting che si interessano della situazione degli indigeni che vivono in Amazzonia non può farmi che piacere. In queste vicende, infatti, l'intervento e l'impegno di una Star può avere un impatto ed una capacità di denuncia molto forti. Naturalmente il problema ecologico non riguarda solo l'Amazzonia ma molti altri paesi in via di sviluppo dove la macchina del potere sta trasformando l'ambiente per i propri interessi economici. Anche se la mia musica non può pienamente esprimere ciò che penso riguardo le tematiche ecologiche, come persona mi sento molto coinvolto in questi problemi. Non a caso lo ed Alfie siamo stati tra i primi membri di una organizzazione inglese chiamata "Friends of the Earth".

Parliamo un po' del tuo nuovo album "Dondestan". Mi sbaglio o questo titolo ha qualcosa a che vedere con la vicenda americana del Desaparecidos? .

Robert : "Beh, per quanto la tua sia una interpretazione un po' drammatica credo che potrebbe andare bene, In effetti con questo titolo io ed Alfie volevamo riferirci ad un concetto più generico, che potrei definire di 'dissolvenza', che concerne tutte quelle situazioni in cui qualcosa che sembrava radicato nella realtà sembra scomparire senza

lasciar tracce. Potrebbe riguardare appunto i desaparecidos così come il Communist Party o i turisti che dopo l'estate scompaiono dalle città di mare o ancora, ed in realtà proprio a questo si riferisce la title track, "Dondestan" è una domanda che riguarda la scomparsa dei Palestinesi. Dove sono i Palestinesi che sono stati buttati fuori dal Kuwait e da tanti altri paesi? Che fine hanno fatto?

- Puoi descrivermi con poche parole il concetto di questo lavoro?

Robert: "Cercherò di spiegartelo in modo semplice e breve. per me fare un disco è come fare un viaggio che può iniziare ovunque e potrebbe finire nello stesso posto. Nel caso di questo disco le tappe principali del viaggio sono stati i poemi di Alfie, le mie "Fanny Songs" dal caratteristico stile melodico e la ricerca di un suono che abbinasse atmosfere tipiche di musica europea con influenze di musica araba", *(A questo punto Robert mi dà una lunga spiegazione di come si è tradotto in questo disco il viaggio dal punto di vista della tecnica compositiva. Un intricato percorso che parte da LA minori, passa da scale diatoniche, accenti, intervalli... per ritornare infine agli accordi iniziali)*.

- Comunque per quanto mi riguarda i1 tuo stile rimane ancora caratterizzato da atmosfere romantiche e delicate con dentro anche dello sperimentale.

Robert: "Sono contento che la pensi cosi perché, per quanto non usi più quel tipo di stratagemmi drammatici che usavo in passato, per me creare una canzone rimane ancora un processo di'sperimentazione' proiettato ad amalgamare nel modo migliore le 'immagini' evocate dai stesti con le sensazioni dei ritmi e dei suoni. Nel caso di 'Dondestan' questa ricerca ha rappresentato una 'sfida' ancor più difficile che in passato, perché ho dovuto confrontarmi con i poemi scritti da Alfie cercando di coglierne l'essenza per poi rifletterla nella musica".

- E tu Alfie, come hai vissuto questa collaborazione?

Alfie: "²Non so se sono molto brava a descrivere questo tipo di cose, anche perché nessuno mi ha fatto mai domande in proposito. Ciò che ti posso dire e che i testi scelti da Robert li ho scritti quando stavamo in Spagna e descrivono le atmosfere di quei luoghi: la vita attorno alla spiaggia, quelle particolari atmosfere invernali, molto pacifiche ed un po' desolate, nelle quali pare non accadere nulla di nuovo ed invece ad uno sguardo più attento tanti piccoli particolari si rivelano in tutta la sua suggestiva unicità. Basti pensare a quegli incantevoli e sempre mutevoli tramonti che mi hanno dato tanta ispirazione per la mia pittura".



- A proposito di pittura, che rapporto c'è tra la musica ed i tuoi quadri?

Alfie: "Beh, c'è una relazione molto stretta. Infatti, se quando dipingo per me stessa i miei quadri nascono da qualcosa di specifico che ho visto e che mi ha divertito o emozionato, quando invece disegno le copertine per i dischi di Robert tutto nasce dalla musica, mi siedo ascolto la musica e cerco di tradurla in immagini... Nel caso di "Dondestan", però, le cose sono andate in maniera un po' diversa. Questa volta infatti ho adottato uno stile più narrativo che immaginifico, in quanto quello che volevo era soprattutto riprodurre l'atmosfera molto intima che c'era tra noi in Spagna".

- Oltre che scrivere i testi e disegnare le copertine, tu hai delle fugaci apparizioni in voce sia su "Rock Bottom" che in "Work in Progress". Pensi che in futuro potresti coinvolgerti di più anche nel cantare?

Alfie: "Potrebbe essere un'idea ma veramente non credo che ciò accadrà perché Robert canta molto meglio di me. C'è però un'altra cosa che mi piacerebbe fare nei dischi dì Robert...".

- Vuoi dirmi di che si tratta?

Alfie: "Beh... mi piacerebbe suonare la batteria!...".

- Perché sai suonare la batteria?

Alfie: "No, non proprio. Però ho sempre avuto un debole per questo strumento, tanto che ho speso molto tempo della mia vita per andar dietro a dei batteristi". *(A questo punto Alfie e Robert si guardano ammiccanti ed iniziano a ridere in maniera un po' complice. Chiedendo se posso conoscere le ragioni di questa risata vengo a sapere che, prima di Robert, Alfie ha avuto altre sei storie d'amore vissute tutte con dei batteristi).*

- Alfie. Potresti spiegarmi 11 significato della canzone 'The Sight Of the Wind".

Cosa intendi per "La vista del vento"?

Alfie: "Beh, si tratta di sensazioni. Non si può vedere il vento quanto i suoi effetti. Le carte e le buste di plastica che si impigliano in qualcosa poi si impennano e volano via, gli alberi che si piegano, l'ululato del vento. Per me il vento è come una forza invisibile e positiva che pulisce le spiagge dalia sporcizia buttata dalle persone disegnando delle piccole dune e lasciando tutto come se fosse di nuovo 'vergine'".

- Robert, credo che "Cathedral Architecture" sia l'unica canzone dell'album che ha momenti di piena felicità. Per quanto mi riguarda trovo infatti che generalmente i1 tuo modo di fare musica sia più melanconico, nel senso che le suggestioni emotive ispirate dalle tue canzoni non sono tanto esuberanti quanto molto interiori e delicate.

Robert: "Questa e una domanda molto interessante. "Cath. Arch.", che è stata scritta da Alfie, si potrebbe definire anche una canzone antirazzista e umanitaria. Oggi sempre di più si stanno erigendo barriere tra i popoli, si tende ad emarginare coloro che sono stranieri o diversi: gli Arabi, i Palestinesi, gli zingari, gli immigrati... Noi diciamo: non escludere non odiare la gente diversa ma confrontati con essa e cerca di conoscerla. Noi crediamo che tutti possono insegnarci qualcosa e darci felicità... Comunque c'è una cosa che vorrei dire. Per quanto molte mie canzoni abbiano dei testi impegnati non vorrei sembrare un monaco. In realtà io mi sento molto più comico o un commediante di quanto la gente non pensi. Con questo voglio dire che oltre ai testi impegnati, mi piace molto scrivere testi semplici e giocare con le parole. Direi che provo ancor oggi un piacere quasi infantile nel giocare con la fantasia, nello sparpagliare le parole qua e là per poi ricomporle in un puzzle sempre mutevole".

- Ma cosa mi dici riguardo la mia Impressione sul carattere melanconico della tua musica?

Robert: "Beh. Senza dubbio nella mia musica c'è molta di questa che tu chiami melanconia, ma non vorrei che la gente prendesse questo come qualcosa di negativo. In un certo senso credo che nella mia musica si possa trovare lo stesso paradosso che c'è nel canto del blues e del flamenco. Anche lì trovi atmosfere che apparentemente sono piene di tragedia e sconfitta, ma in realtà quelle sono canzoni che celebrano la vita nei suoi aspetti più intensi, capovolgendo ciò che sembra negativo in qualcosa di positivo".

- La melanconia e la tristezza che abbiamo trovato in "Rock Bottom" erano nate dopo l'incidente che ti ha paralizzato?

Robert: "Non direi pienamente. Questo lo hanno tirato fuori tutti i critici musicali che hanno recensito il disco. Tu sei il primo che si addentra nel saperne un po' di più. Devo dirti che quasi tutto il disco è stato concepito in Italia, a Venezia nell'isola della Giudecca. Ricordo che mi trovavo lì con Alfie, la quale era impegnata a lavorare con dei suoi amici... Neanche a dirlo era d'inverno quando ormai la grande ondata turistica aveva lasciato Venezia ai Veneziani. Quando Alfie era impegnata io andavo in giro. Durante una dì queste passeggiate ho trovato questo organo, che ancora oggi caratterizza parte del mio suono e che uso anche in "Dondestan", che ha una marca strana "Riviera" che non credo sia una marca famosa pur avendo l'unico suono che mi da piacere e che si addice al timbro della mia voce. Il giorno in cui il mio piccolo organo "Riviera" si romperà, finirò di fare dischi. Ancora, per farti sapere, "Rock Bottom" è stato concepito a Venezia prima del mio incidente. Anche parte dei testi sono nati lì e poi il tutto è stato ancor più sviluppato in ospedale dopo il mio incidente".

L'ultima cosa che voglio chiederti riguarda i tuoi progetti futuri. Pensi che farai alcuni concerti per promuovere "Dondestan"?

Robert: "Credo che non avrei più lo spirito adatto per fare concerti. Ricordo che l'ultima volta che sono stato on stage con gli Henry Cow a Piazza Navona in Roma mi sono sentito molto stanco e nervoso. Il fatto è che fisicamente non mi sento più tanto forte per affrontare tutto lo stress ed i disagi di un tour. Per fare un paragone si potrebbe dire che oggi mi sento più un regista cinematografico che un attore teatrale. Ormai mi sento molto più a mio agio a lavorare e creare in studio e tradurre questo in una esibizione dal vivo sarebbe molto difficile".

*** * ***

Questa è stata l'ultima risposta ufficiale catturata dal mio registratore. In realtà la mia conversazione con Robert ed Alfie è andata avanti sino a tardi, accompagnata da frequenti

tazze di te e caffè e da dolcetti portoghesi. Quando infine, ed ora ormai quasi notte, ho lasciato l'albergo mi sono ritornate in mente le prime parole che Robert mi aveva detto: " Alfie mi dice sempre che le persone che ascoltano la mia musica sono matte!". Non proprio matte da legare avrei voluto dire, caro Robert, ma da lasciare libere di tuffarsi insieme a te in quell'oceano fatto di suoni ed armonie nate per dare sensazioni di pace spirituale che saziano il proprio animo, intraprendendo un viaggio di cui tu stesso sei il navigatore, God bless you both.

Ringrazio Gareth 'ma mate' Davies della Rough Trade Rec. per avermi organizzalo l'appuntamento con Robert. Un ringraziamento va anche al mio collega DJ Guglielmo 'Willie' Di Lorenzo for his help.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt Un'intervista - Musiche N°1 - Primavera 1988

UN'INTERVISTA



Ci sono diversi motivi che ci spingono a pubblicare questa intervista a Robert Wyatt (oltre, ovviamente, all'enorme stima per l'uomo). Su tutti, il fatto che non è un'intervista concessa ad una rivista musicale, o alla redazione musicale di qualche genere di pubblicazione, bensi ad una rivista politica *(Mambi,* Revista de la Brigada Antonio Maceo en Espãna, n. 9, luglio '87).
Di conseguenza, la possibilità di approfondira alcune tematiche meno frequentate dagli intervistatori abituali ci interessava, ed è stata più forte della schematizzazione che ha comportato il passaggio dall'inglese allo spagnolo: una schematizzazione che, elidendo la malinconica serenità, la ricchezza di sfumature e l'ironia che non di rado vestono le parole di Wyatt, faceva spesso sembrare le idee tagliate con l'accetta, e contro la quale poco ha potuto la bella traduzione di Daniela Zanin.
Vale forse ricordare, allora, quanto disse il Nostro, in un'altra occasione, a proposito della sua idea di socialismo: «È più un coinvolgimento emozionale che razionale, per me. Mi sembra che il socialismo dia più possibilità ad un maggior numero di gente di avere più dignità che non altri sistemi. Allora penso di essere un socialista».
0 la risposta che diede a chi gli chiedeva se pensava di rimanere tutta la vita iscritto al PC inglese: «Non penso razionalmente di uscire dal partito, per la sola ragione che essere ex-comunista mi pare più presuntuoso che essere comunista».

Alessandro Achilli

Robert Wyatt
Un'intervista

di Gloria Baste Pascual

Le idee si affollano nella mente, tante cose nuove da conoscere, tante da chiedere, emozione prima dell'incontro con Robert e Alfie, la sua compagna, che, come lui stesso dice «è al corrente molto più di me delle cose che accadono nel mondo», parliamo di Cuba, dell'arte e un po' di tutto; innanzitutto cominciamo col bere un bicchiere di rhum parlando dei suoi pezzi ispirati alla nostra cultura — quali *Caimanera* e *Yolanda*.

Perché li hai scelti, Robert?
Io ho interpretato canzoni cilene molto tristi di Violeta Parra e Victor Jara e non amo essere considerato uno che canta solo cose tristi, per questo cerco canzoni con un po' più di effetto di quelle della cultura cilena, culture con un po' più d'allegria. Troppe delle mie canzoni sono tristi, visto che, stando in Inghilterra, non posso produrre altro che questo, e, cercando canzoni che mi ispirino felicità, ho incontrato quelle cubane. Nel mio paese si parla molto della cultura cubana al di fuori di Cuba, di musicisti jazz che se ne sono andati, ma secondo me i musicisti migliori vivono a Cuba, per esempio il gruppo Irakere e molti altri, come Donato Poveda, del quale ho ascoltato una canzone, *La Campana de cristal*, alla televisione, o come il trombettista Arturo Sandoval, il quale spiega molto bene il fenomeno della cultura al di fuori di Cuba, come cioè sono state rubate idee della musica cubana o di Porto Rico, e appropriandosene si parli della «salsa» come di qualcosa di proprio; i gruppi degli Stati Uniti vanno bene per ballare, però sono molto meno evoluti che quelli cubani, che si sono occupati a lungo di musica africana, e ogni giorno progrediscono nella loro arte.

Robert, perché Yolanda?
Perchè con la mia tecnica abbastanza limitata posso cantarla, e quando qualcosa mi piace e posso farlo, lo faccio.

Prima parlavi di popoli e canzoni allegre e tristi: la differenza, in questo momento, fra il Cile e Cuba, le loro situazioni politiche e sociali, è ben grande. Credi che Cuba stia passando un momento allegro?
Io non conosco Cuba direttamente, come artista però viaggio tramite l'arte, non è necessario mettere piede in un luogo, e questa mescolanza di culture spagnola e africana mi interessa molto, ora sto iniziando a leggere Nicolàs Guillén, e, anche se per me è difficile leggere in spagnolo, mi piace molto. Inoltre ho visto a Londra dei film cubani *(Memorias del subdesarrollo, Hasta cierto punto, La ùltima cena,* etc.), leggo Fidel, e quando riesco a sintonizzarmi sulle onde corte con Radio Habana, la ascolto, ed è per questo che sono al corrente di quello che succede a Cuba; ho terminato da poco di leggere l'intervista di Fidel con due giornalisti nordamericani, e credo che questo libre dica molte cose importanti, tra le altre, lui parla delle Olimpiadi e dice cose molto importanti sul mondo; anche se so che non dobbiamo avere il culto della personalità, credo che lui sia l'uomo di questo secolo, un grande pensatore con molta sensibilità per le piccole cose. La società avanza, questo è un motivo per essere allegri.

Che ripercussioni ha avuto la visita del gruppo Irakere in Inghilterra?
Gli Irakere hanno ottenuto reazioni molto favorevoli a Londra, dove la loro visita si è prolungata; hanno suonato al Ronnie Scotts, che è uno dei luoghi sacri del jazz, e lo hanno riempito di gente ogni volta: Ronnie e i suoi amici non si occupano di politica, però la scoperta della musica cubana li ha impressionati favorevolmente, e li ha riempiti di orgoglio; al contrario, una mia amica ha girato un filmato su di loro per la televisione inglese, e io stesso un'intervista, che non sono mai stati trasmessi. La tv parla tanto di «scoprire» gruppi latinoamericani, però non di Cuba, e si dice che è libera, questo è molto triste.

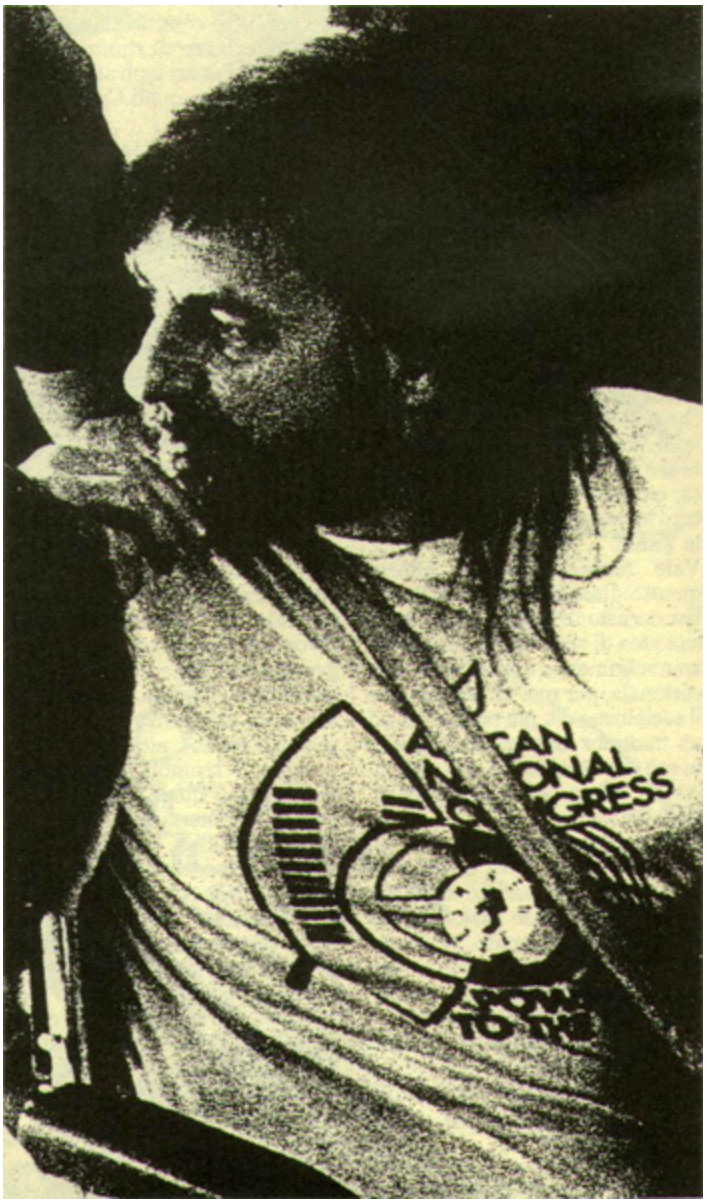
È il potere dei mezzi di Comunicazione di massa; però si riescono anche a pubblicare cose come Mambi...
Chiaro, qui per esempio si parla di «catalanismo», ma io non credo che sia la cultura castigliana ad opprimere la catalana, bensi che sia la cultura del nord, quella anglosassone (Inghilterra e Stati Uniti) che opprime le altre culture: qui arrivano tutti i film, per brutti che siano, di questi paesi, vengono i loro divi, li si intervista, vengono anche i loro gruppi musicali; si sta ereditando molto di queste culture: questa si, è un'oppressione.

Si, è cosi che stanno dominando il mondo, sanno che il popolo che domina culturalmente lo fa anche economicamente, per questo se ne sono andati dall'Unesco,non permettono che gli altri popoli alzino il capo.
La propaganda della destra è molto facile da leggere, noi non sappiamo fare bene la propaganda: è necessario trovare la forma più semplice possibile per dire le cose; io ho lo stesso problema con la mia musica, perché il difficile è trovare la

forma giusta, e io sono convinto che sia molto noiosa; in questo hanno ragione quando dicono che noi comunisti siamo tristi; questo depliant turistico, per esempio, ha delle fotografie di Cuba cosi belle che convincono più di qualsiasi tipo di propaganda.

È che in questo momento il terreno importante di lotta, è quello dell'informazione e dell'immagine: per questo i tuoi dischi sono cosi importanti.
Ti ringrazio, però il fatto è che io non posso cambiare quello che faccio, la mia musica è cosi, e non sarebbe onesto che facessi un altro tipo di musica, per questo dico sempre che è meglio ascoltare il gruppo Irakere o qualcun altro, piuttosto che i miei dischi, perché loro suonano molto meglio, e questo va bene.

Beh, però tu stai parlando di gruppi appoggiati dalla loro società e che hanno potuto lavorare sulla musica a tempo pieno e uscire, per dimostralo, all'esterno del paese.
Si, ma dobbiamo fare uno sforzo per mantenere questa qualità, saper essere semplici davanti alle platee per farci conoscere in tutto il mondo. I punk, per esempio, hanno fatto molte cose con poco denaro; ci teniamo ad essere in grado di fare la musica più interessante: a me attualmente, preoccupa molto l'idea del «come» presentarsi artisticamente, credo che la forma sia una parte dell'arte.



Quali sono le basi del tuo impegno per l'Africa?
Ho molti amici che dal Sudafrica si sono rifugiati a Londra, per la maggior parte musicisti, specialmente dopo la morte del mio migliore amico, Mongezi Feza, che credeva di scappare dagli orrori del Sudafrica e venne a vivere in quello che continuiamo a chiamare «mondo libero»; è morto all'età di 31 anni in un ospedale psichiatrico, considerato uno schizofrenico. I paesi occidentali sono cosi, sono pieni di cose di queto tipo... Molta gente viene qui pensando che sarà libera, come Mongezi... era un trombettista favoloso! Credo che l'Inghilterra sia particolarmente colpevole di quelle che succede in Sudafrica, cosi come lo sono i francesi nella parte orientale dell'Africa e il fatto che ora ci sono molti africani che vivono a Londra ci aiuta a parlare con gente del mondo sottosviluppato, e questa è un'occasione culturale originale, che ti avvicina al discorso politico... C'è molta altra gente che ha molto da dire, però, chissà, forse non capisco bene la loro cultura o la loro arte, mentre con gli africani per me è più facile capire i loro problemi.

Come inglese ti senti responsabile di quello che succede li?
Le banche inglesi, l'Inghilterra è responsable di quello che succede li, l'apartheid è essenziale per gli interessi dei conservatori che vivono li, e c'è molto denaro inglese nell'apartheid, negozi, imprese, che hanno rapporti con l'Africa: il marito del primo ministro, il nome della quale mi è odioso pronunciare, e una gran parte dell'industria inglese e statunitense dipendono dall'uranio che viene da una colonia del Sudafrica, la Namibia, e in questa situazione si vedono tutti i problemi del mondo. In questa colonia gli USA aiutano a reprimere lo SWAPO, perché vogliono piazzarvi delle basi contro il nord dell'Angola; cosi gli Stati Uniti sono giunti all'apartheid, contro la gente. Si confondono le cose, poiché si fa credere che l'apartheid stia aiutando a migliorare il paese, etc.: la realtà è che il razzismo è aumentato con l'aiuto nordamericano.

Abbiamo ascoltato il tuo disco dedicato allo SWAPO...
Per me non è un disco molto buono: preferisco l'originale, che è stato fatto senza il mio aiuto; i temi sono di un gruppo della Namibia, io non ho scritto niente, lo fanno meglio senza l'aiuto di noi inglesi, però la nostra collaborazione è servita perché il disco avesse maggior risonanza mondiale: è per questo che hanno richiesto il nostro aiuto.

Robert e Alfie, vi piace vivere in Inghilterra?
Non ci piace, però abbiamo molte cose là, la famiglia, i cani. Forse se non avessi avuto l'incidente vivrei a Cuba, in Mongolia o in qualche altro paese socialista, però attualmente sarebbe molto difficile, visto che loro hanno già abbastanza problemi da non doversi occupare anche di un paraplegico.

Però tu puoi essere motto di aiuto...
Si, certo, il nostro aiuto dall'Inghilterra può essere utile, in ogni caso mi fa paura viaggiare, e inoltre ho molti altri problemi, come il costo dei viaggi.

Come vedi la sinistra in Europa?
Non vedo cambiamenti in un futuro immediato. Per esempio, non voglio partecipare alle prossime elezioni inglesi, non voglio perché i partecipanti sono tutti troppo simili, con alcuni aspetti differenti, ma dicono tutti le stesse cose; non posso lottare onestamente in Inghilterra per un cambio radicale; io e i miei amici ci rompiamo la testa pensandoci, e credo che l'importante sia che stiamo nel mondo, che è abbastanza piccolo, e difendiamo quelli che hanno un po' di terra socialista da qualche parte. È questo che dobbiamo difendere.
Il PC inglese parla solo di problemi interni, e di come cambiare le cose, sperando che succeda qualcosa, ma attualmente si possono fare anche molte altre cose per aiutare la gente che sta tentando molto seriamente di costruire delle società socialiste, e per me l'importante è dare loro un sostegno, appoggiarli e non solo preoccuparsi dello sviluppo inglese.



Robert Wyatt e Alfreda Benge (KC)

I partiti comunisti, in questa parte dell'Europa sono caduti in una trappola dialettica, e si sono allontanati dalla realtà pratica di cambiare il mondo...
È che ci sono due mondi socialisti.

A Cuba attitalmente si stanno facendo dibattiti molto interensanti riguardo al futuro della

società...
Si, nel film Hasta cierto punto c'è una critica importante a determinate situazioni che si verificano non solo a Cuba, ma in vari paesi socialisti: l'importante è avanzare e fare autocritica sui passi falsi.

Qual è la tua opinione sulla religione e il suo potère?
È qui che si vede chiaramente il legame tra il rinnovato fascismo del Papa e i suoi amici cileni, per esempio. Si rivela chiaramente il Vaticano, e la sua ideologia; tre o quattro anni fa, quando sostenevo che questo Papa era un po' di destra, nessuno lo credeva, dicevano che era simpatico, e ora possiamo vedere chiaramente che la sua amicizia con Pinochet e la realtà hanno dimostrato che è un uomo pericoloso, con molto pptere e senza alcuna responsabilità; mi sorprende un po' che siano in pochi a criticarlo, tutto il mondo ha paura a parlar male di lui.
Stavo leggendo, in un libro di uno scrittore inglese, che alcuni vedono una frattura all'interno della Chiesa, determinata dall'incidenza del protestantesimo in Inghilterra e Germania, però credo che tutte queste varianti del cristianesimo riconducano comunque al Vaticano. Alcuni sostengono che «risolvendo i problemi dell'America Latina, anche lì la Chiesa diventerebbe una, unica». Se è vero che esiste una Chiesa underground, è altrettanto certo il grosso potere del Vaticano; è necessario rompere questo potere, e in questo momento è difficile, visto che tutti i leader della sinistra stanno sforzandosi di non essere «stalinisti» né «dogmatici», per essere più «moderni». La destra, al contrario, è sempre più dogmatica, e questo mi spaventa, perché non è un gioco di parole. Quello che stanno facendo gli USA in America Latina è una cosa molto seria, e non è molto diverso da quello che faceva Hitler in Europa, però Reagan è ancora più sadico, più monomaniaco e meno onesto di Hitler. Questo è il pericolo reale che grava attualmente sul terzo mondo.



> Zoom

Quali sono attualmente i tuoi progetti?
In questo momento non ne ho; sono parecchi anni che non so cosa fare. Ora sono qui a Barcellona perché me l'ha chiesto la tv catalana, che è venuta qui per fare un programma. Faccio quello che mi chiedono. La cosa certa è che la musica non è al centro dellia mia vita, non so cosa sia al centro, però non c'è la musica; ma non so fare altre cose, e così devo continuare, anche se non mi

interessa per niente essere un grande artista, non so perché, ma me ne manca la voglia. Sono un po' perso, ma è stata una costante della mia vita: da bambino non avevo l'idea di fare musica, e bisogna che succeda qualcosa perché io decida cosa vorrei di più essere...

Continueremo a lottare...
Si, questo sì, è esattamente quello che voglio fare, e farlo bene. Non sono un leader, prendo le idee degli altri, le canzoni degli altri e ci lavoro su, come questo disco che mi hanno chiesto di fare i miei amici dello SWAPO, per esempio. che ho fatto, e non è stata mia l'idea. Questo mi interessa molto, essere sempre disponibile a collaborare con gente come loro; però non sono io a dover decidere quello che deve fare lo SWAPO, né nessun altro. La solidarietà in Europa è colonialista: invece di aiutare, discutono di come dovrebbero fare le cose i nicaraguensi, o in Namibia, etc.; questa a mio parere è una visione colonialista délia solidarietà. Vivo in un paese ricco, e non posso dire a un uomo o a una donna che hanno delle responsabilità verso le proprie società, che io non ho, cosa devono fare. Non voglio essere questo tipo di uomo di sinistra; quello che voglio fare è aiutare e devono essere loro a dirmi cosa e come devo fare per aiutarli. Perché sono loro che stanno lottando.

Ogni paese deve fare la sua rivoluzione e la solidarietà deve essere al servizio dei popoli che la realizzano. Se servono abiti, medicine, una canzone, etc., bisogna darglieli perché possono avanzare nella loro rivoluzione, che fra l'altro non abbiamo fatto né in Spagna, né in Inghilterra.
Chiaro.

.....



Sono le otto di sera, il sole è tramontato, Robert e Alfie si preparano ad andare ad un concerto dei loro amici della rupe flamenca di Castelldefels.

traduzione di Daniela Zanin

Note
1. Giacomo Pellicciotti, «L'inconoclasta cosciente. Intervista a Robert Wyatt», Gong, anno II n. 6. giugno 1975.
2. Pascal Bussy. «Robert Wyatt», Tago Mago, troisième trimestre 1981.

Chi fosse interessato ad approfondire alcuni aspetti della cultura cubana citati nell'intervista può provare a procurarsi: Giovanni Salvioni. L'Africa nera a Cuba. Tradizione popolare e poesia di libertà di Nicolàs Guillén, Vita e Pensiero, Milano, 1974 (ndt)

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Carta Stampata - Rockerilla - N. 83-84 - Luglio/Agosto 1987

CARTA STAMPATA



ROBERT WYATT
a cura di Gigi Marinoni
Stampa Alternativa
(L. 10.000)

I lettori meno giovani ricorderanno gli smilzi libretti di contro-informazione musicale e miscellanea controculturale pubblicati da *Stampa Alternativa* nei primi anni 70. Nel periodo punk e negli anni della più cupa new wave, la gloriosa Agenzia si è defilata dalla mischia dell'editoria musicale, continuando però a sfornare minuscoli quanto godibilissimi libriccini e 'contenitori' di racconti, favole e illustrazioni (da *Hesse* a *Carroll*, da *Beardsley* a *Erté*), come pure manuali di cucina naturale e testi ecologici.

Ultima nata, in questa biblioteca formato taschino, è la rivista *Cart.* curata da Enrico Sturani: il primo numero (L. 6.000) rappresenta una vera e propria alternativa al pomposo catalogo della mostra veneziana dedicata ad *Arcimboldo*, con dodici cartoline arcimboldesche realizzate da valenti grafici e artisti, e una quantità di articoli fra il colto e il faceto sulla cartolina (una forma d'arte a misura di tutte le borse). Gli ultimi mesi, ve ne sarete accorti, hanno riportato in auge forme e miti dell'epoca *freakedelica*. Forse e presto per dire se si tratta di un fuoco fatuo o di una vera e propria inversione di tendenza - ad ogni modo può essere un piccolo indizio utili e anche il fatto che il buon Marcello Baraghini abbia riaperto le porte alla musica. Per primo, sì è affacciato timidamente in libreria un volume dedicato ai *Joy Division,* con traduzioni dei testi e un dischetto sette pollici contenente quattro rarità. Poi sono arrivati altri nomi di sicuro richiamo (*The Smiths*, *Cure*), e un volume dedicato al caro vecchio Wyatt, di cui diremo subito. Infine, è in stampa una vera e propria rivista trimestrale con allegato sonoro, chiamata *Vinile*. Con i giornali che cominciano a sbavare sui tafferugli ai mega-concerti, mi pare proprio di essere ritornato teenager... se son rose fioriranno!



Dunque, vediamo in cosa consiste questo volume semplicemente intitolato "Robert Wyatt", un nome che dalle nostre parti non ha bisogno di tante presentazioni: due lunghe interviste realizzate in tempi diversi, testi originali con traduzione tratti da momenti diversi della pluriennale carriera (comprese collaborazioni e brani composti da altri), discografia completa, per un totale di un centinaio di pagine. In più, dischetto omaggio in vinile rosso (ovviamente) con un brano assolutamente inedito preparato appositamente da Robert per questa iniziativa ("Chairman Mao" sei minuti e rotti, una canzone ironica e minimale, sulla falsariga dell'apprezzato "Old Rotten Hat"). "Noi vi diamo del materiale: a voi elaborarlo ed usarlo come volete", scrive il curatore del volume. In effetti una fredda operazione filologica avrebbe stonato col carattere dolce, disponibile e sincero di Wyatt: molto meglio desumere idee e ricordi dalla sua viva voce. Però qualche paginetta storico-introduttiva, ad uso dei giovani che non hanno vissuto gli anni della scuola di Canterbury, certo non avrebbe guastato. Lo stesso dicasi per qualche testo surreale del periodo *Soft Machine*.

Questo libro è un 'atto di amore', e come tale va accettato o rifiutato, con tutti i piaceri e crucci della stampa underground del tempo che fu: la carta riciclata, lo spontaneismo, le 'traduzioni in cuffia' (vedi p. 42 del volume sui Cure), il gusto per l'innocuo furtarello (no copyright!), ma - in fin dei conti - a battere è un cuore g-rosso così.

Distribuzione: Nuovi Equilibri, C.P. 97, 01100 Viterbo.

Vittore Baroni

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Alfreda Benge and Robert Wyatt's Mass Medium - Rockerilla - N. 66 - febbraio 1986

ROBERT WYATT

ALFREDA BENGE and ROBERT WYATT'S MASS MEDIUM

Testo e foto di VITTORIO AZZONI



Wyatt non è un Siddharta. Wyatt fa filosofia con le sue canzoni. Wyatt non guarda la televisione. Wyatt: i duri non ballano mai. Wyatt non entra nelle classifiche. Wyatt è capace di pensare. Wyatt non gioca a bridge. Wyatt non scherza quando ride. Wyatt non mangia la frutta sciroppata Dal Monte perché importata dal Sud Africa.

L'abbiamo incontrato a Twickenham nella sua casa di molto fuori mano, a due passi dalla corrente del fiume. Con lui in giardino la moglie, Alfreda Benge, pittrice tra il naif e il surreale.

Credi che "Old Rottenhat" sia stato influenzato dalla tua passione per la musica orientale?

E' un punto, questo, a cui è arrivata molta gente; ma quando cominciai a comporre l'album, la mia unica preoccupazione era di creare qualcosa di valido. Penso che oggi, mentre provo un 'a solo', o una linea melodica, sottendo anche influenze musicali tipiche del medio oriente. Perché? Perché uso determinate scale e una costruzione orizzontale che appartengono a quella cultura; così come chi fa del rock 'classico' si riferisce per forza a matrici sonore specifiche del rock. Pertanto si tratta di influenze molto indirette, non consciamente premeditate.

Sei interessato anche all'aspetto timbrico degli strumenti orientali?

Credo che la musica orientale abbia una relazione piuttosto importante con quella occidentale, in quanto la maggior parte degli strumenti 'europei' classici sono derivati da quelli medio-orientali (come l'oboe per esempio). Nel tempo, lo strumento classico ha acquistato in raffinatezza perdendo però in potere espressivo. Infatti se ascolti uno di quegli strumenti a fiato ad ancia doppia, provenienti dal Medio-Oriente come il sanai, ti rendi conto di come il suono sia 'very powerful', incredibilmente più forte di quello di un qualsiasi oboe corrispondente al derivato europeo. Una delle ragioni per cui mi sono accostato al jazz è che ho conosciuto, all'interno del mondo occidentale, una generazione di 'black musicians' che ha saputo rivitalizzare la natura degli strumenti: penso subito al sax, per esempio. E' ancora attraverso il jazz che ho scoperto tutti i tipi di musica etnica e folk esistenti al mondo.

L'ultima live performance a cui ho assistito è stata quella di un gruppo di esuli turchi e curdi residenti a Londra: un fiato, una batteria e giochi di danze, senza microfoni o accorgimenti tecnici, con una carica così potente da ridefinire il contenuto di concerto in raduno, assemblea: in breve, rito. Ciò mi ha colpito non tanto per il suono ma perché non condivido il concetto della musica occidentale come colonizzatrice del mondo.

Pensi di aver tradotto quest'idea all'interno di "Old Rottenhat"?

Sfilare dalla matassa le varie influenze è un'operazione complicata, anche perché alla fine la mia musica suona come mia musica; gli strumenti che uso in pratica sono sempre quelli. E non ho cercato di suonare musica araba o cose del genere: c'è chi a ragione lo fa meglio di me. Il gruppo etnico relativo a certa musica è consapevole che il suo canto, il suo fare musica, gli permettono di esistere; poi se qualcun'altro, di altra cultura, si impossessa della sua musica trasferendola come decorazione alla 'western rock music', quella gente resta ancora inosservata, inascoltata, quindi non percepita, e le cosiddette 'influenze' vanno ad ingrassare solo una forma d'imperialismo culturale accumulativo.

Si' confeziona un cattivo patchwork dal gusto veramente kitsch, allo stesso modo di quando si ascoltano rifacimenti/stravolgimenti di musica classica occidentale ad opera di gruppi che utilizzano strumenti elettrici ed elettronici magari con tanto di batteria...

Esattamente: non si rispetta la musica pertanto non si rispetta la gente.

La tua ricerca dell'essenza attraverso la semplicità riesci a interpretarla come il frutto della natura umana che col tempo è destinata a recuperare una matura dimensione di 'fanciullino'?

Preferisco riferirmi all'immagine dei pellerossa americani per cui la vita dell'uomo si svolge disegnando un cerchio. E' diversa dall'idea che considera il tuo carattere come un'entità che continua a svilupparsi durante tutta la tua vita. Trovo più logico il concetto di varie fasi autonome in cui si compiono diversi viaggi attraverso una serie di modi d'esistere. Un viaggio poi non è qualitativamente migliore degli altri; ora io sono preoccupato dell'essenza; ieri non lo ero, e chissà se domani lo sarò ancora!?

Hai rimpianti per qualche viaggio passato?

Non mi piacerebbe vivere al condizionale ed una cosa è certa: se non fossi passato attraverso precedenti stadi probabilmente ora non mi troverei in questa fase. Conosco per esempio altre persone che hanno cominciato, all'opposto di me, con la musica tradizionale, convenzionale, o comunque semplice, e poi si sono proiettati verso un bisogno d'innovazione e di complessità.

Come commenti il progetto chiamato "The Last Nightingale" in relazione alla portata di una Band Aid?

Non vorrei contrastare la Band Aid per quanto riguarda la proporzione delle due operazioni, mentre cerco di fare una distinzione sul tipo di contenuto sociale. La lunga tradizione della carità verso il povero è una lunga tradizione del ricco; è un ideale molto nobile ma ciò per cui noi abbiamo cantato è il 'potere ai poveri', cercando di spezzare il comodo recipiente della carità. In politica la domanda chiave è 'chi detiene il potere?', e da lungo tempo il povero non ha questo potere; la sua posizione non mi sembra realmente migliorata. Non credo che ciò per cui abbiamo cantato possa essere supportato da qualche maggiore e importante uomo politico. Molte persone che sono felici di sentirsi dispiaciute per la gente del terzo mondo sono allo stesso tempo terrificate all'idea che questa gente possa maturare

un reale controllo della loro vita: ma solo perché questo potere potrebbe, un giorno, costituire una minaccia al 'nostro' potere.

Perché, a proposito dei minatori, il rock delle charts si è fatto sentire solo ai concerti, nei casi migliori, e non attraverso specifiche produzioni discografiche?

Penso che siano fieri di foraggiare i poveri. Ma per il povero, l'avere un lavoro sicuro, in modo da modificare la sua condizione, potrebbe innescare uno strano eco che arriverebbe a certe orecchie col significato di: "Ha troppo!".

In termini prioritari, tuttavia, deve essere buona cosa che la gente, quando allunga una mano al mondo, preferisca dedicarsi al vecchio mondo che non all'Occidente. Quella stessa gente ha visto che molte persone non hanno nemmeno quelle necessità di base che noi consideriamo scontate per vivere una vita dignitosa. Se l'enfasi può aiutare a far pensare ad una giusta politica sulla relazione ricco/povero, allora ben venga. Quando poi il tempo stringe è chiaro che se il denaro è diretto al bisogno è sempre una cosa positiva...

Alfreda: Mi è capitato di fare delle illustrazioni per un 'children book' destinato all'Etiopia. Dopo avere accettato ho scoperto che c'erano sessanta diverse persone che in qualche modo sostenevano il punto di vista di Margaret Thatcher: per incrementare le vendite del libro ho dovuto firmare un autografo sulla stessa pagina vicino alla firma del primo ministro. Ma in questo caso il fine giustifica i mezzi.

Robert: Allo stesso tempo però il governo sta stendendo un nuovo piano d'interventi per esportare tecnologie militari in Sud Africa; in altre parole sta incrementando lo stato di terrorismo bianco in quelle zone. Questo è il nocciolo della carità! Il problema è che si tratta di un espediente, parzialmente efficace, ma sempre molto limitato. Improvvisamente la compassione si spegne e spuntano, al suo posto, le macchine da guerra: e questo cambiamento avviene nelle medesime persone! Anche il papa, mentre prova dolore per il povero, vuole fatalisticamente che egli rimanga nella sua condizione di povero. *(Sono note le reazionarie posizioni Vaticane contro "La teoria della liberazione" in Africa e Sud America - n.d.d)*.



Nel tuo album c'è qualche testo particolare in cui credi si possa emblematizzare il tuo punto di vista politico?

"East Timor", perché anche in Indonesia esistono simili problemi. "East Timor" è una parte del mondo dove molte persone sono state fatte massacrare, e vengono massacrate tuttora con l'appoggio dell'Occidente. Ma quasi tutto l'album è una denuncia contro la distorsione dei metodi coi quali l'Occidente si affaccia verso il resto del mondo.

Come ti poni di fronte alla strategia della 'ripetizione' in musica?

La maggior parte della musica che preferisco contiene elementi ripetitivi; l'intero business della dance music - nel senso più ampio della parola - è basato sull'effetto accumulativo della ripetizione. Non c'è bisogno di teorie accademiche per giustificare come questa forma musicale primitiva sia diffusa un po' in tutte le parti della terra.

Con i Soft Machine c'era un pezzo chiamato "We Did it Again" in cui tentavamo la ripetizione della semplicità come accumulo e liberazione di forze molto forti. Chi fa nuova musica dovrebbe capire che non si tratta soltanto di creare centinaia di nuovi rumori quando si vuole produrre con originalità!

Ho ascoltato molta musica tribale nera ai tempi della mia batteria e la gente diceva che era molto semplice proprio perché ripetitiva. Ma quando si suonano delle linee ripetitive, minimali, ciò che si forma nella mente non appartiene alla categoria delle cose semplici. Nella testa cambia il modo di accostarsi all'ascolto anche se la materia d'ascolto resta fissa. Sono i diversi livelli di accumulazione che determinano diversi livelli di percezione e quindi di risposta. Così abbiamo sperimentato queste cose ripetendo per più di 150 volte la stessa frase. Allo stesso tempo c'erano molte correnti d'avanguardia europee che discutevano questi argomenti quando su altri livelli culturali, in molte diramazioni musicali folk, si operava con concetti analoghi da chissà quanti secoli.

E' stata una scelta personale quella di non chiamare nessun altro musicista per la realizzazione del nuovo album, o in realtà questi brani non hanno alcun bisogno di apporti esterni?

Diciamo che mi è parsa la via più conveniente per raggiungere l'obiettivo di semplicità che mi sono posto. In questo contesto un bassista non sarebbe stato migliore di una bass-line; mentre in "Strange Fruit' era esattamente il contrario.

Alfie: moglie, pittrice e...

Di solito, quando si progettano più copertine per uno stesso disco esistono motivi di mercato legati anche alle diverse culture dei paesi dove si vuole rivolgere la distribuzione. Per "Nothing Can Stop Us", uscito prima in Italia con una cover, poi in Inghilterra con un'altra, quali scelte di base ci sono state?

Alfreda: Dalla descrizione che mi hai fatto, e questa notizia mi risulta del tutto nuova, la copertina dell'edizione italiana è stata sicuramente ricavata da un quadretto che dipinsi a suo tempo per la rivista Gong: allora mi chiesero qualche disegno per corredare un servizio sui testi di Robert... Ma personalmente non ho autorizzato nessuno ad usare quelle cose, nemmeno tanto belle, per operazioni di questo tipo!

Di solito per il design di un disco di Bob, o mi limito alla sola scelta della cover, la cui immagine può anche essere un mio vecchio dipinto (Work in progress, Nothing can stop us), quando si tratta di un remake; oppure quando lui scrive i pezzi, come in "Rock Bottom", allora disegno qualcosa di specifico che tende ad integrare il suo lavoro con il mio. In "Shipbuilding", per esempio, ho scelto un quadro non mio perché mi sembrava l'immagine più adatta per quella canzone non sua. Il singolo poi è uscito con quattro differenti copertine corrispondenti a quattro parti dello stesso enorme 'mural'.

Le copertine di "Rock Bottom" e di "Ruth & Richard" sono nate da un'impressione generale delle rispettive produzioni?

No, direi piuttosto da impressioni relative ad un pezzo particolare: in "Rock Bottom", Sea Song, e in "Ruth & Richard", Muddy Mouth.

Robert: Vorrei aggiungere che noi due abbiamo in comune un concetto: la musica e le immagini possono anche essere abbastanza dissimili tra loro, ma ciò che può legarle è la parola: è il testo quindi che suggerisce un rapporto tra musica e immagine.

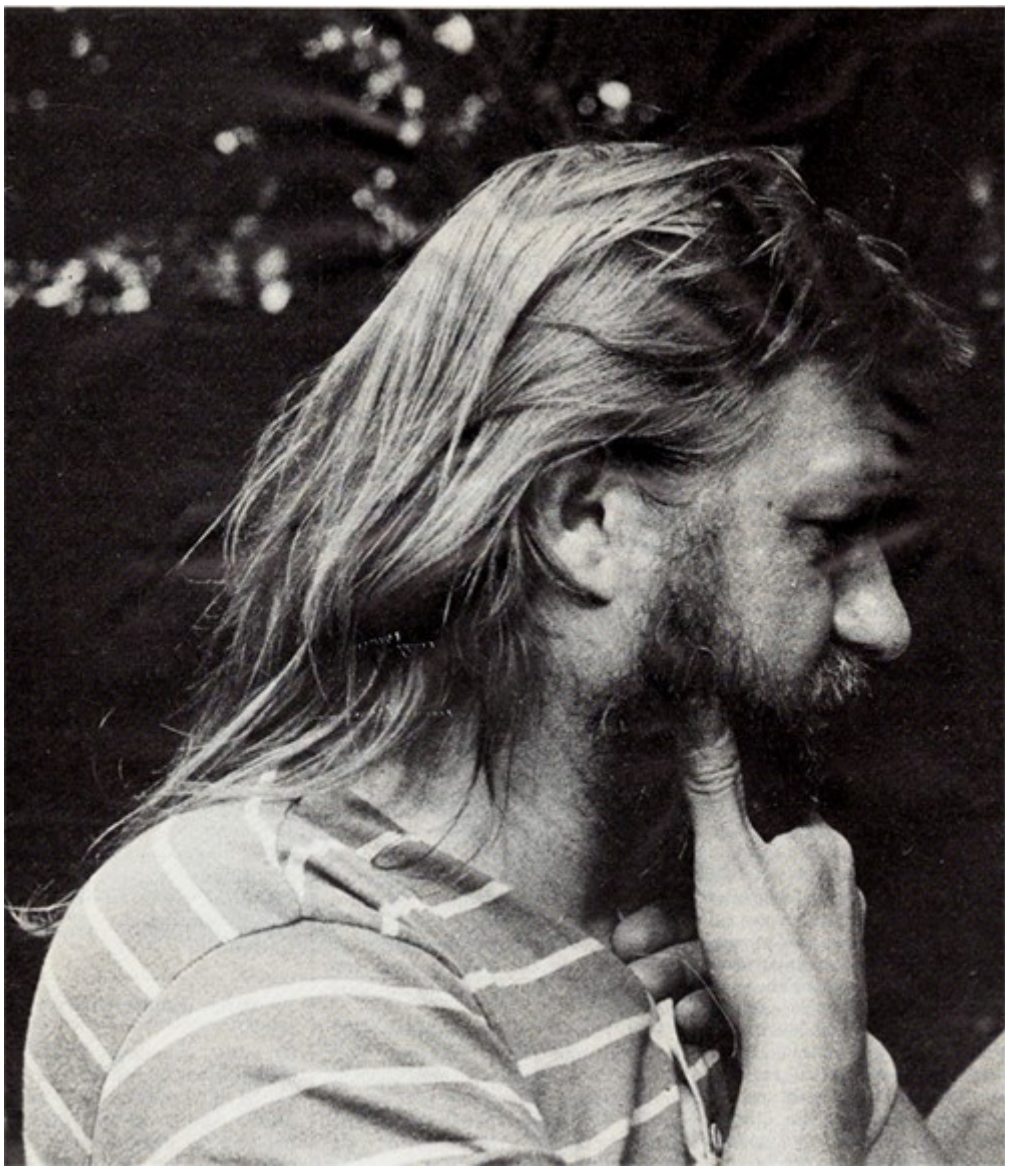
Alfreda: Non in "Work in Progress" comunque, dove lo stimolo è nato dalla musicalità del linguaggio sudamericano.

Come percepisci un'interpretazione grafica del dato sonoro al di là d'ogni funzione meramente pubblicitaria?

Alfreda: Sento di avere l'autorità per decorare il suo lavoro perché mi sento parte di esso...

Robert: Mentre lavoro Alfie conosce e partecipa alle mie canzoni per il semplice fatto che vive con me. Da qui nasce anche un legame con il testo: perché spesso le parole che canto provengono in buona parte dalle nostre conversazioni. Non esiste una distinzione di ruoli, lei un'artista ed io un musicista: come persone il nostro interesse è quello di svilupparci sempre più apertamente. Per cui esiste già una connessione umana prima ancora di quella artistica. L'una innesca l'altra automaticamente. Così scrivo cose che interessano entrambi. Ed Alfie conosce le mie canzoni non tanto perché viviamo sotto un unico tetto, ma perché chiede di vivere con esse.

Alfreda: Se per un pezzo di Bob dovesse intervenire qualcun'altro nella realizzazione grafica sarebbe un insulto: non credo proprio che altri possano averne il diritto...



> Zoom

Essendo una pittrice sei logicamente influenzata da uno stile 'grafico' piuttosto che da uno 'fotografico'. Esiste qualche altra ragione meno apparente di questa tua tendenza?

Alfreda: La fotografia non mi piace particolarmente. Generalmente intendo l'artwork in modo piuttosto astratto e credo che la musica di Robert abbia ben poco a che fare con un tipo di visualizzazione fotografica. Preferisco invece consolidarla come un 'child work'; quindi non abbastanza vecchia per avere dei rapporti con il medium fotografico.

Robert: Tra le cose che mi diversificano da molti altri 'rockers' c'è anche il rifiuto di progettarmi visualmente. Per loro il 'sembrare', l'apparire, fa parte dell'azione. Mentre per me ciò che è 'look' non rientra nell'espressione del mio 'act'. Anche perché non potrei sfruttare in nessun modo la mia somiglianza con una vecchia patata!

Il rock è costruito attorno ai bisogni e ai falsi bisogni del mondo giovanile. In questo momento stiamo discutendo sul contenuto dei dischi mentre spesso il rock come fenomeno si limita a sostanziare un discorso che è 'attorno' alla musica e che riduce il problema ad una rappresentazione di stili, mode; esprime il bisogno d'una immediatezza d'impatto la cui natura è tipicamente televisiva: così si aspira solo alla superficie degli oggetti, degli argomenti, dei problemi.

Alfreda: Impacchettare un disco di Bob secondo tecniche pubblicitarie che mirano ad un astuto graphic design, magari con costi di diverse centinaia di pounds, e con lo scopo di aiutarlo a vendere, sarebbe una menzogna. Perché attraverso un simile procedimento si infrangerebbe la sua personalità di 'amatore'. Lo invece mi sforzo di trasferire 'amichevolmente' e con maggior naturalezza possibile questa sua umana amatorialità così come cerco di evitare ogni tattica di marketing. Quando compose "Rock Bottom" era il periodo in cui le copertine spingevano molto l'immagine truccata, sensazionale, che doveva colpire lo sguardo a tutti i costi. E personalmente scelsi di oppormi alla tendenza "Hypnosis" con un semplicissimo disegno a matita, privo di colori, il cui sfondo bianco poteva essere 'completato' dalle impronte delle dita, più o meno sporche, che si sarebbero posate sulla copertina. Il rapporto di fruizione con l'immagine non era quindi passivo perché in quel modo l'ascoltatore avrebbe depositato delle 'tracce' personali, scrivendo una storia del contatto, della manipolazione, sin dal momento dell'acquisto. Inoltre non vi erano espressi dei legami vincolanti al trend culturale di quel periodo: e oggi, a dieci anni di distanza, si può verificare maggiormente la sua totale estraneità temporale, la sua non databilità. In questo senso, per esempio, i dischi dei Soft Machine erano terribili in quei moduli tipicamente sixties!

E a proposito delle covers di "Work in Progress" e "82-84"?

Alfreda: La prima è stata combinata con la musica di "Yolanda" e...

Robert: A dire la verità quel disco doveva intitolarsi "South of the Border" per significare il confine del nuovo gruppo di canzoni...

Alfreda: Per la raccolta "82-84" volli rappresentare una bandiera rossa stretta in mano da un omino. Con assoluta libertà. Ma quando la casa discografica americana ricevette il materiale qualcuno mi telefonò dicendomi: "Noi crediamo che questa copertina non rifletta il prodotto: è un disegno da dipartimento per l'infanzia!" Poi il tipo s'innervosì quando si accorse che ero proprio la moglie di Wyatt. Allora Jeff Travis sistemò la faccenda comunicando che se non avessero utilizzato quel disegno sarebbe saltato tutto il progetto.

Robert: Tra l'altro hanno scelto di pubblicare i testi ma con un sacco di errori. Ho quindi spedito gli originali e sto aspettando ancora adesso di vederli corretti. Ma sai, a volte trovo piuttosto discutibile separare il testo dalla musica. Se vuoi fare delle affermazioni piuttosto dure in una canzone, e realizzare ciò che la gente si aspetta, dovresti fare anche una musica dura: il punk per esempio era una musica arrabbiata, aveva liriche arrabbiate ed una musica veloce: con una forte connessione interna, 'naturale' e 'logica', tra le due parti in gioco. La mia esperienza con la musica rivoluzionaria che si pratica intorno al mondo m'insegna che i rapporti non sono sempre così semplificati. E infatti alcune delle più efficaci e forti canzoni rivoluzionarie latino-americane hanno un sound molto romantico, soft; la stessa cosa vale anche per le canzoni degli stati sudafricani. Mentre in una situazione opposta puoi trovare un album di una rock band suonare in modo violento, provocatore: ma con lo stesso contenuto di una carriola zeppa di dolce cioccolato, in termini di messaggio! Ecco perché mi piace giocare la partita con questa 'contraddizione', allo stesso modo di Alfie.

Il caso della copertina per il disco americano è chiaramente un buon esempio: non era certo il quadro che si aspettavano di trovare a fianco di Biko e Victor Jara quello di Alfie! Non era una tipica immagine tragica! Ma è attraverso una combinazione inattesa delle forme e non per questo meno vera, che si crea una sfida del contenuto.

Se ci fosse stata una distribuzione del disco in Unione Sovietica avresti colorato con la stessa ironia una bandiera a stelle e strisce?

Alfreda: No, sono da una parte sola.

Per concludere uno sguardo al vostro ultimo lavoro...

Alfreda: Quando i bambini 'cockney' vedono qualcuno con un cappello in testa intonano cantilene del tipo: "I've Got an Hat But It's Not Like that old Rottenhat". E' un lazzo dialettale.. il titolo.

Non so cosa la copertina voglia rappresentare, essere: è qualcosa di completamente astratto e si riferisce piuttosto agli argomenti trattati nel disco, in una parola sola al mondo. Dovrebbe avere una chiave di lettura internazionale, come una sorta di esperanto visivo.

Robert: Alfie mi ha raccontato di questa espressione cockney e me ne sono subito innamorato; anche se non saprei spiegarti il perché. Allo stesso modo di "Rock Bottom" l'influenza del pittore sul musicista è anche nel titolo. Quando scrivo musica si creano degli elementi visivi nella mia mente, dei 'paesaggi': e se ascolti il disco senza ascoltare le parole puoi anche pensare che non sia cambiato molto nella mia musica, nelle atmosfere, in tutti questi anni; ma sarebbe solo un'illusione: perché le liriche non sono più irreali, sognanti e fantastiche.

Previous article

Next article

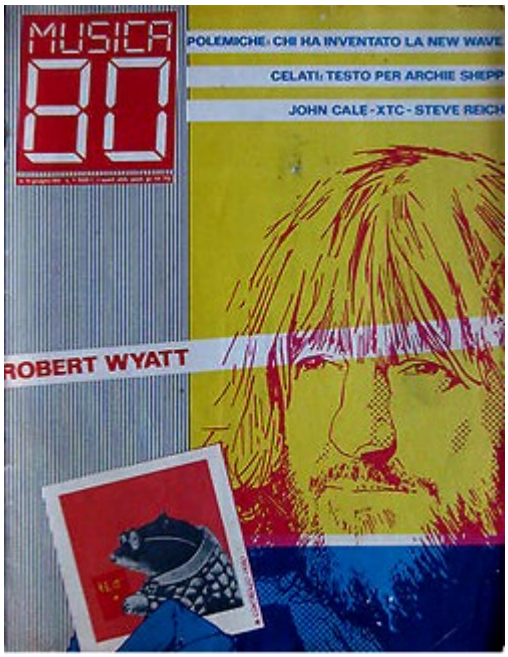
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Wyatt a uso dei giovinetti - Musica 80 - N. 5 - Giugno 1980



Come un piccolo Duchamp di Canterbury ha preso la tessera del P.C. d'Inghilterra Il rock guantanamerico



Ritorna il «morbido macchinista»

Wyatt a uso dei giovinetti

1. Tradurre Wyatt per i più giovani, ecco un buon «fioretto» per il mese mariano. Quel nome tra gli altri del catalogo Rough Trade potrebbe ingenerare degli equivoci. Un **neorocker** del suburbio londinese, con la chioma al sapor di colla e le mani lunghe acute, unghie laccate di metallo? O proprio lui (qualcuno pescherà il nome in fondo alla memoria), lui il «macchinista» che torna e, per ingraziarsi le folle, veste giubboni pesanti e striscia i capelli di violenza?

Wyatt è altro. Non potremmo giurare di averlo visto tra rue des Écoles e il Boulevard di Sebastopoli, un giorno di maggio di dodici anni fa; ma era a Ibiza certamente, in epoche non sospette, e a Cannes quando si vagheggiò una Libera Repubblica del Sole, altro modo di far «controcultura», e ad Amsterdam e a Londra ai tempi della luce in faccia a quattro giovani sulla pedana del Marquee (Pink Floyd). Quel che potrebbe bastare a taluni per dirlo: «un reduce». E a Canterbury, primi anni '60, lui stesso confessò certe feste di musica «proibita», sedute d'ascolto per gustar Coleman e i rhythmandbluesici, e metterli poi in pratica, e di adunate simili oggi non se ne fa più. Si cerchi di capire. Quello che noi definimmo, non senza azzardo, «un piccolo Duchamp del sessantotto britannico», quello suonava la batteria e cantava e suonava, ma non si sarebbe mai detto musicista e basta, mai trincerato dietro il diritto/dovere di fare intrattenimento. Quel nome rubato a Burroughs, **The Soft Machine**, e una celebre introduzione «patafisica», dunque Jarry, e un flirt giovanile con la «coda» di Picasso, e il Terry Riley sospeso tra le «note circolari» di **Facelift**, e il succo di Gil Evans maliziosamente spillato **in fondo all'orecchio**; piccoli segni che avvisavano di una elettrica curiosità, disponibili tutti, loro e gli altri di quella che fu la **swingin' London**, a uscir dalla pigrizia & comodità, a cercare, a dir problemi, a far cultura, dunque, dolce utopia cui va la nostra tenerezza d'oggi.



L'impegno l'impegno, ma in Wyatt, a trovarlo, devi munirti di arnesi insoliti, e lasciarti andare, e accettar la sorpresa; sopra tutto, una effervescente ironia che tramuta anche la più cupa delle meditazioni, l'affanno beckettiano di **Signed Curtain** («This is the first verse and this is the chorus. Or perhaps it's the bridge. And this is the second verse, second verse. It could be the last verse. It's probably the last one») che si tira su per i capelli, un «dischetto rosso» che placa subito il suo probabile marxismo per uno straordinario colloquio con Dio, «scusami perché sono ubriaco», la batteria con la bocca di **Las Vegas Tango**, i rumori rumori rumori di **Moon In June**, la Macchina Morbida che diventa Molle, **mole**, talpa, la **canzone d'amor** (Caroline!) che si ama o si spregia o infine che? Il gioco rimanda alla vita, il gioco è la vita; al pari del Dingo Allen, suo vecchio compagno d'armi, Wyatt fa spettacolo coi desideri e con gli affanni, usando il rock come fatidica chiave per «cifrare» la vita di ogni giorno, con quanta piccola terapeutica «magia».

Suonava la batteria, quel tale, e da buon «fornaio» di Canterbury sapeva le dosi di zucchero per tramutare in dolce lo stile degli amati maestri **black**. Ricami in punta di bacchetta, mano leggera leggerissima, il metallo dei piatti più che la pelle tesa dei tamburi; di quel suo stile «liquido» son debitori una intera generazione, i Chris Cutler e Laurie Allan e Pip Pyle consegnati alla storia rock. Quando non poté più battere, ritrovò gusto nel canto: e anche lì, un singolare, personalissimo stile, una «voce qualunque» che t'arruffava i sentimenti, un soffio stillante capriccio, e malinconia, e mistero, e per quella ricchezza, forse, suonava fragile, sul punto sempre d'incrinarsi, e ti veniva di accompagnarlo, con affetto e speranza.

Ricordo una sera a Parigi, maggio del 1975, un teatro di stucchi e frivolezze sui Campi Elisi. Wyatt provava a farsi crescere una seconda pelle; qualche mese prima, a Londra, al Drury Lane, aveva fatto la sua discreta **rentrée**, cantando suonando per la prima volta dopo il fatidico incidente. Fu bello rivederlo in forma: un applauso scrosciante quando entrò, imbarazzato, su sedia a rotelle, su un palcoscenico addobbato come un salotto, paralumi e sedie di paglia; poi ritrovare quella voce che non smetteva d'essere intrigante, di interrogare maliziosamente la vita, in cerca di **pathos** per contraddirlo subito, con uno scoppio di risa. Ultimi giorni di Canterbury; decidemmo quella sera di conservare un ritaglio d'amore per il musicista comunque fossero poi andate le cose, qualunque sorte potesse toccare ai «surrealpasticcieri» pronipoti di Chaucer.

2. Scene dalla vita dell'artista.

Un giorno del 1966, al Dreamland di Margate, a un «concorso per voci nuove» organizzato da Radio Caroline. Richard Coughlan si rifiuta di prender posto alla batteria e i Machine, in quattro, affidano le loro chances a un determinatissimo Wyatt. Le sue parole & musica cucinano un aggressivo menù: **You Put A Spell On You** , **Sunny**, **Papa's Got A Brand**

New Bag. Vincono.

Al Technicolor Dream, aprile del 1967, la grande festa della psichedelia londinese. I Machine sono la grande attrazione. In un vortice di luci/profumo di canapa, i quattro si dispongono sul palco: Wyatt, capelli lunghissimi, dietro la batteria; Ratledge, alto e sinistro, all'organo elettrico; Ayers, belletto sulle guance, cappello da **cowboy** sormontato da due alette metalliche, al microfono; Allen con chitarra, volto «patafisico» e casco da minatore, con luce accesa.



Il Dottar Faustroll in persona si scomoda per Wyatt, Ratledge e Ayers, «piccoli figli Ubu». A loro va l'**Ordre de la Grande Gidouille**, massima onorificenza patafisica, ottima insegna inutile che non toccherà ad alcun altra «stella» della musica rock. È il 1969, buon auspicio per gli anni migliori della Macchina. Una festa a Maida Vale, il primo di giugno 1973. Wyatt, ubriaco, si lascia andare da un balcone procurandosi fratture in tutto il corpo. Resta paralizzato, costretto a una sedia a rotelle.

All'ospedale di Stoke Mandeville, per sei mesi, un **buen retiro** assai meno confortevole di quello dylaniano a Big Pink. Wyatt rinuncia a rifondare i Matching Mole, com'era nelle intenzioni, e si organizza da solo. Scrive **Rock Bottom**.

1976. I fans che già han trasalito per quel singolare revival (**I'm A Believer**!) non hanno più notizie. Una rivistina londinese, **Liquorice**, rintraccia l'artista e gli fa esplicita richiesta di un articolo. Wyatt invia un «optimistic diary» dove scrupolosamente passa sotto silenzio la musica: parla di **Amnesty International**, della **Real Società per la Difesa degli Uccelli**, delle tribù Seminole in America, dell'aumento del Prodotto Nazionale Lordo della Cecoslovacchia.

3. Non sapresti dire se l'umiltà del nuovo Wyatt discenda da una qual virtù musiliana del personaggio, sfuggita a indagini passate, o sia conseguenza di quel mai risolto conflitto di cui dice **Gloria Gloom**, «se più importante far musica o combattere per la rivoluzione socialista». Comunque sia, l'artista degli Ottanta rinuncia a ogni ambizione/progetto in tema di «nuova architettura musicale» e riscopre il piacere di fare intrattenimento, col gusto curioso, peraltro, che il carattere gli impone. D'ora innanzi, saranno tante **I'm A Believer** della nostalgia e della tenerezza, primitivo alfabeto della comunicazione musicale, o «canzoni popolari», condite appena di malizia, per illustrare il **comunismo** che l'artista serba gelosamente; il tutto nella forma semplice del 45 giri, che i tempi del «lungo respiro» sono terminati forse con Ruth e Richard. Wyatt ha già in mente una collana: **Guantanamera**, il canto **indio** di Pete Seeger che furoreggiò nei primi '60, **Stalin Wasn't Stallin'**, una vecchia ballata del Golden Gate Jubilee Quartet, **Strange Fruit**, un «jazz caldo» della Billie Holiday, addirittura **At Last I Am Free**, recentissimo frutto della vendemmia **disco**, a firma degli Chic. Li pubblicherà col tempo, riunendoli magari in un **Paper Bag**, alla maniera del metallico **box** di Johnny Lydon. Nei ritagli di tempo, un occhio anche al catalogo Rough Trade, accudendo a qualcuno di quei **new rockers**; sta per uscire l'album d'esordio degli Scritti Politti, di cui Wyatt è oggi produttore.

(Immaginiamo una serena maturità per l'artista - la casa di Twickenham ben ordinata, l'arredo discreto, le tinte tenui, come in certe tempere dell'amico Peter Schmidt. Un grande

quaderno, sullo scrittoio, conterrà **la musica**; fogli e fogli di vecchie canzoni, riportate con grafia semplice, linda, i Drifters dei diciott'anni, Redding e Sam & Dave, un Manfred Mann ricordato a fatica, **Feelin 'Reelin Squeelin'** e altre melodie «aliene». Solfeggio e canto, tutte le mattine, a un vecchio pianoforte verticale. «Jogging spirituale», è possibile?, per impazzire con garbo, che è forse quello che i tempi richiedono).

Riccardo Bertoncelli

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - L'uomo venuto dal presente - Muzak 8 - Dicembre 1975



Robert Wyatt

L'uomo venuto dal presente

Voce, strumenti a fiato e tastiera. Ogni imprevisto, anche l'incidente che gli ha tolto l'uso della gambe, è realtà da capire e esprimere. Questa la ricchezza di Robert Wyatt

Wyatt è un personaggio chiave nella musica britannica: ha concorso più volte a innovarla, prima quale membro del gruppo Soft Machine, poi con un album « solo », End of an Ear. Le sue composizioni più note di di questo primo periodo — Save Yourself, Moon in June della mente umana », veno altrettanti punti fermi nell'evoluzione del pop inglese.

Se si avverte una « proiezione, Las Vegas Tango — sodi paura, Wyatt non è presente. Se ci sono concetti, angoscia del non provato, canoni e pregiudizi in un gruppo musicale, Wyatt non ci suonerà mai, né mai li ascolterà. Intende sottolinearlo: « Io odio le cose inesistenti e guardo avanti, indietro, di fianco e sotto di me, come se mi trovassi immerso in una sfera ».

Nel 72, dopo un bel concerto al King's Cross Cinema da mezzanotte alle due, disse a proposito: « Io credo nel reale, in tutto ciò che esiste, nel conoscibile e nell'inconoscibile. Voglio provare ad esprimerlo con un solo tocco di bacchetta sulle pelli ». Wyatt, con il suo gruppo Matching Mole, viveva nel presente.

La suite incise come Instant Pussy-Signed Curtain-Part of the Dance sul primo album dei Matching Mole è la prima chiara anticipazione del Wyatt attuale. Dal vivo, egli la svolge in due ore di suoni improvvisati e canta « questa è la prima strofa, questa è la seconda strofa, questo è il ritornello, o forse un passaggio, o qualsiasi altra parte della canzone che sto cantando » su una base totalmente informale, con il tempo che slitta e segue un ordine diverso dai 7/4 o 13/8 codificati. "



Robert Wyatt al Muzakconcerto

Vengono dalla suite gli spunti per il secondo « The little red Record », che presenta Wyatt sempre più ironico ed incomprensibile a chi tenta di renderlo « personaggio del pop ». In realtà lo svolgimento è ben misurato, quasi previsto, più costruito della media usuale. Solo a tratti l'opera avrà seguito. Il Wyatt di oggi ha lasciato ad altri quel modo di comunicare, s'è rimesso da un incidente che gli ha impedito l'uso sciolto della batteria. Le nuove opere hanno centro nella sua voce, in strumenti a fiato e a tastiera. Egli ha ancora una forma coraggiosa d'esprimersi se non altro perché ha pur l'accortezza di immaginare ogni imprevisto come fattivo ed accettarlo come parte integrante della propria evoluzione musicale: « Se avessi continuato nel ruolo di batterista / cantante, Rock Bottom non sarebbe mai uscito dalla mia mente. Ho risolto logicamente anni di frustrazione e di ricerca in buona parte frenata da cause esterne... Con Rock Bottom ho capito il lavoro che ho da svolgere, sono musicista e non più cantante disoccupato ».

Le sue parole sanno di convinzione, evitano in ogni modo la disfatta. Rock Bottom è un altro atto essenziale al progresso della musica contemporanea. Vogliamo sottolineare l'importanza del Wyatt più recente, l'uomo che ha stima incondizionata per il gruppo Henry Cow, l'autore di Ruth is stranger than Richard, il collaboratore di Carla Bley, Mike Mantler e Edward Gorey in un lavoro di prossima pubblicazione: egli si è staccato dalla pura ricerca per adeguarsi a canoni da lui sperimentati. Alle sonorità inusuali preferisce comunque il timbro di un pianoforte, segno di maturità acquisita, all'impazienza di progredire sostituisce una seria applicazione. Ci si trova di fronte a un Wyatt costante, almeno nella scelta dei metodi da adottare. Egli ha svolto le intuizioni geniali connesse al « momento » e le ha fatte logica. La sua musica s'è rivolta di conseguenza: dal jazz e dal pop seguita a trarre il proprio linguaggio pur mantenendosi al di fuori di essi.

Questo non significa indecisione, ma reale impegno, impossibilità da parte di Wyatt di rimaner legato all'uno o all'altro aspetto musicale, sia nella forma che nei contenuti che man mano gli si crede di attribuire con esattezza. Ruth is stranger than Richard è opera di non minor valore delle altre e la propria intima coerenza è effettivamente più sottile, più difficile da cogliere.

Fra le parti di pianoforte e voce, fra un'indicativa Song for Che scritta dal jazzman Charlie Haden per la sua Liberation Music Orchestra, fra Solar Flares ed un brano ispirato dal compositore Offenbach, si coglie la volontà di una posizione intellettuale.

Non più il Wyatt « alla ricerca di una nuova terra », dunque anche se, di tanto in tanto, ama ancor la beffa e la dissacrazione, ama ancora distruggere e osservare senza aver voglia di costruire.

Mauro Radice



Note su Robert Wyatt

Alcuni accenni sulla vita di Wyatt: nel 1963 inizia con i Wilde Flowers quel movimento di ricerca musicale che viene erroneamente definito «scuola di Canterbury », sperimenta la simbiosi fra jazz, musica elettronica e concreta, elabora studi sul be bop di Thelonius Monk e Charlie Parker in particolare, sulla possibile compenetrazione della musica nel colore e da ultimo nella luce (« flusso d'energia immateriale », nelle sue parole), sulla conseguente ricezione e risposta immediata del pubblico. Dal 1967 suona con la Soft Machine in centri di ricerca, in galleria d'arte, accompagna in tournée Jimi Hendrix e si associa nell'esperimento visivo a Mark Boy le, creando uno spettacolo « totale » chiamato Sensual Laboratory.

I tempi del « diverso a tutti i costi » hanno punto nel 1967 all'avvenimento globale di Saint Tropez. Ma la ricerca di uno sbocco musicale oltre il « jazz » e il « country rock », se con i termini intendiamo l'aspettare canonizzato di tali « generi », è appena iniziata. E Bob Wyatt sarà un passo avanti agli altri. Poco prima di collaborare al quarto album della Soft Machine, Wyatt realizza da titolare End of an Ear, sul quale appare una autodefinizione: « Cantante di pop disoccupato ». Sono presenti all'incisione amici di Canterbury e svariati nomi del jazz inglese, fra cui Phil Miller e Nick Evans. Alla fine del 71, Wyatt forma Matching Mole, con i quali incide due LP. Il gruppo, ad organico aperto, vede inizialmente l'apporto di David Sinclair alle tastiere, poi sostituito

da Dave Me Rae,

Bill Me Cormick al basso e Phil Miller alla chitarra. Appena iniziata la stesura del terzo album, con Gary Windo al sax e Francis Monkman a chitarra e sintetizzatori, Wyatt cade dal balcone di una villa, perdendo quasi completamente l'uso delle gambe. Il Wyatt di ora è diverso, più maturo, evoluto. Non sta a noi entrare in merito alla sua personalità, non abbiamo né il diritto né la pretesa di farlo. Soltanto che la sua opera, dall'angoscia intellettuale degli inizi, si è trasformata. Wyatt è consapevole del suo stato, e da tale continuerà a comporre e a suonare. E' ancora fra i massimi artisti contemporanei in grado di comunicare alle masse, anche se l'ultimo album da titolare, Ruth is stranger than Richard, appare come il più sofferto e radicale dell'intera sua produzione.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Satori in Londra - Ciao 2001 - N. 24 - 22 Giugno 1975

"SATORI" A LONDRA



> Zoom

"Satori" a Londra

Esce in questi giorni "Ruth Is Stranger Than Richard", il nuovo album di Robert Wyatt che vede la partecipazione di Fred Frith, Mongesi Feza, Gary Windo, Eno, Laurie Allan...

Manuel Insolera ne delinea i caratteri musicali, mentre Daniel Caroli incontra Robert, parlatore vivace, ma distratto, nella sua splendida abitazione londinese. Esclusivo.

INTERVISTA SUSSURRATA

LONDRA

Giro per Londra in uno splendido pomeriggio quasi estivo, fino ad arrivare al distretto residenziale di Richmond, poco più in là, a Twickenham, c'è la splendida abitazione di Robert Wyatt. Sono piuttosto stupito: come può un musicista che non ha mai conosciuto grandi successi discografici e che da quasi due anni è paralizzato (dopo una rovinosa caduta dal quarto piano di una casa di Maida Vale, durante un party scatenato) permettersi un simile lusso? Più tardi verrà a sapere, da gente ben informata, che l'edificio è stato donato a Robert, dopo l'incidente, da un'ammiratrice, l'attrice Julie Christie.

Avevo già incontrato l'ex Soft Machine, ex Matching Mole eccetera alcuni giorni prima, presso gli uffici della Virgin: ma era già tardi e c'eravamo limitati a due chiacchiere convenzionali in un pub (« Che confusione qui a Portobello Road! Sono mesi che non esco di casa, e penso che non mi muoverà da Twickenham ancora per parecchio tempo, dopo l'esperienza di oggi »), davanti a una birra, accordandoci per l'appuntamento.

Mi aveva fatto un certo effetto veder quest'uomo, evidentemente provvisto di notevole forza interiore, inchiodato su una sedia a rotelle; ma poi, conversando con lui, m'ero reso conto che Robert riusciva a non farsene un problema.

E' lui infatti che viene ad aprirci e porta poi del té, dopo averci fatto accomodare nella « living room » ma Alfie, la moglie inseparabile, resta sempre nei dintorni per dare, se necessario, una mano.

La conversazione dura oltre un'ora, ed è molto interessante perché Wyatt si rivela un abile e vivace parlatore, talora distratto ma sempre spontaneo, che entra subito nel vivo del discorso: « Non mi sento tenuto a fingere di amare, o di suonare, il rock & roll. Questo non perché io mi consideri vecchio: ho trent'anni, ma mi ritengo ancora un adolescente, dato che ho in testa una strana idea seconde cui raggiungerò una vera maturità soltanto a cinquantacinque anni. Lo dico perché le uniche cose che io riesca a sentire con piena partecipazione sono i capolavori di grandi jazzmen come Elvin Jones, Charlie Mingus, Art Blakey, Thelonious Monk, Dizzy Gilespie, Sonny Rollins. Si, anche Pharaoh Sanders e Don Cherry, ma non mi prendono molto i miei amici Gary Windo e Mongezi Feza però sono stati parecchio influenzati da loro. Quanto alla Mahavishnu Orchestra e cose del genere, mi pare siano cosi dominate dal virtuosismo, dall'abilità manuale, che finiscono per ridursi ad un prodotto per « teen-ager » (come negli anni '60 le storie su Alvin Lee, la chitarra più veloce, o su chi faceva il pezzo più lungo e sciocchezze del genere). Intendiamoci, il rock non mi dispiace, ma trovo soddisfazione solo nei classici del jazz inoltre sono un fan degli Henry Cow, particolarmente di Tim Hodgkinson e di Fred Frith ».



Arriviamo, quindi, al nuovo lavoro: « Questo nuovo LP è stato realizzato molto in fretta, concedendo quindi un ampio margine alla spontaneità. Non mi sono preoccupato di stare a controllare il lavoro dei musicisti, tutta gente per cui nutro la massima stima. Naturalmente però certe scelte sono mie: ad esempio, ci sono ancor meno chitarre che in "Rock Bottom" (per un motivo ben preciso: le sonorità di questo strumento — sia elettrico sia acustico — mi sono venute a noia) mentre hanno un notevole risalto il pianoforte, il cui suono attualmente mi affascina, e i sassofoni di Gary Windo e del pakistano George Kahn. Altri strumentisti il cui contributo è stato determinante: l'ex Gong Laurie Allan (batteria), l'ex Matching Mole Bill McCormick (basso) e il trombettista Mongezi Feza, che già era apparso in "Rock Bottom". Mongezi era impegnato in una tournée proprio durante il periodo delle registrazioni, ma siamo riusciti ugualmente a farlo intervenire per realizzare un pezzo con lui, una sua composizione. In un paio di brani c'è Fred Frith, che compare curiosamente come pianista e cantante. E poi Eno è stato molto d'aiuto, non solo come strumentista: abbiamo usato le sue carte, le "Oblique Strategies", per risolvere certi problemi, e hanno funzionato bene; Eno è un gran personaggio, veramente intelligente e sensibile, mi piace lavorare con lui.

« Non sono mai stato molto entusiasta della scena "live", ma adesso mi sento un po'

frustrato per il fatto di essere soltanto un artista discografico. Questo crea una certa tensione, che si risolve per me proprio nel lavoro in studio. Registrare sta diventando per me una passione: quando compongo, penso in termini di combinazioni di strumenti, di sonorità. Naturalmente, anche se cerco di indovinare prima cosa sarà più utile, facendo in un certo senso una programmazione, so benissimo che le sfumature migliori sono poi quelle che vengono fuori inattese proprio mentre si stanno realizzando i pezzi. Il fatto è che mi sono accorto che lo studio di registrazione è uno strumento di per sé, che bisogna saper usare per i propri fini (non è una gran scoperta, lo so, Phil Spector c'era già arrivato più di dieci anni fa): purtroppo, è uno strumento molto costoso e quindi non lo si può sfruttare come si vorrebbe. Avendo il tempo necessario, sarebbe possibile fare cose incredibili: me ne sono accorto lavorando sui missaggi di questo album; certi brani hanno assunto una coloritura imprevista e molto più significativa semplicemente perché abbiamo dato più volume a uno strumento piuttosto che a un altro, o perché abbiamo accostato due basi registrate indipendentemente. Non fraintendermi, però: mi guardo bene dal dare eccessivo peso all'aspetto tecnico. Per me, fondamento della musica è l'intuizione: l'intelletto deve restare in funzione subordinata, anche perché non credo che sia in grado di seguire effettivamente quello che succede quando si suona (beh, parlo di musica ad un certo livello, naturalmente) »

Riferisco a Robert alcune affermazioni di Kevin Ayers sui Soft Machine: la tensione che esisteva tra i vari componenti, la delusione di non aver raggiunto i risultati che la formazione prometteva. « Tensione? Avrebbe potuto dirti chiaro e tondo che si litigava tutto il tempo. Per me in particolare é stato duro il periodo prima della mia uscita, con Ratledge e Hopper che avevano creato in me un complesso d'inferiorità con le loro arie da intellettuali e l'apparente disinteresse in ciò che proponevo io. Ma francamente preferisco non parlare di queste faccende ».



Gli chiedo allora di dirmi qualcosa sui suoi progetti immediati: « Dovrei fare dei concerti a Londra e a Parigi con gli Henry Cow le prove inizieranno nei prossimi giorni. Nel frattempo sto completando delle registrazioni con Ivo Cutler. Poi, a più lunga scadenza, mi attende un bel periodo di riposo in campagna, presso amici. Quanto a presentare dal vivo il materiale di "Ruth Is Stranger Than Richard", ci sono varie difficoltà: la mia scarsa mobilità, innanzitutto, poi il problema di riunire musicisti occupati con attività personali, e infine la questione di ottenere in concerto la stessa resa che su disco: in studio per esempio puoi usare un accompagnamento ad alto volume su cui viene inserita una parte vocale appena sussurrata. Come si può fare una cosa del genere "live"? Nessuno sentirebbe il canto. Insomma, per ora non si parla di tournée promozionali o cose del genere ».

Un vero peccato.

Daniele Caroli



ANCORA IL CANTO DELLA MENTE

La grave sciagura che ha reso Robert Wyatt paralizzato per sempre, ha operato anche un miracolo positivo: e cioè che la produzione di Robert, prima cosi rara, è andata di colpo aumentando E questo. è da ritenere, soprattutto perché l'immobilità forzata si sta rivelando per Robert un motivo di calma, di introspezione, addirittura, anche se sembra assurdo, di serenità.

La serenità sconvolgente di Wyatt si avvicina di molto al « satori » Zen, all'illuminazione, alla comprensione che nulla è comprensibile, che si acquisisce soltanto quando si è tutto compreso. Di pari passo, l'umorismo (caratteristica fondamentale di tutta l'arte e di tutto « l'essere » wyattiano, sia prima che dopo la disgrazia) è il retaggio di derivazione Dada, di cui Robert si fà incarnazione vivente oggi, a cinquant'anni dalla precoce e volontaria morte di uno dei movimenti culturali più vitali e rivoluzionari del nostro secolo, che ci ha donato artisti del calibro di Erik Satie nella musica, Louis Aragon e Tristan Tzara nella letteratura, Francis Picabia e Max Ernst nella pittura e l'arte grafica, volendo citare soltanto pochissimi nomi.

Se è vero (ed e vero) che Dada fu soprattutto una forma dello spirito, se è vero, come è vero, che il Satori zen e una metamorfosi dello spirito, se infine è vero, (come è vero) che queste due esperienze sono alla base dell'arte e dell'essere di Wyatt, allora possiamo affermare per lo meno due cose: che la musica di Robert Wyatt è musica spirituale (o « canto della mente », se preferite una terminologia laica): e che tra l'arte e la vita di Robert non c'è alcuna differenza, essendo l'arte la sua vita, e la sua vita l'arte. La terza osservazione, che si evince da tutto il discorso, è che Robert Wyatt è un artista del nostro tempo, non più appartenente soltanto alle semplici pastoie di una pretesa « cultura pop », ma più generalmente appartenente alla cultura senza altre aggettivazioni.

Detto questo, è detto tutto. L'ultimissimo album di Wyatt, « Ruth is stranger than Richard » appena uscito in Inghilterra, è una gemma ineguagliabile, che completa il discorso del precedente, altrettanto splendido, « Rock bottom », e più in generale di tutto l'itinerario wyattiano.

Da un punto di vista strettamente musicale, si potrebbe dire che il « canto della mente », in « Rock bottom » strutturato principalmente sulle tastiere, qui si arricchisce di una dimensione fiatistica, di una tecnica jazzata, che però trascendono il jazz, si astrattizzano, diventano pura e smaterializzata componente del « canto ». E in più, la voce insuperabile, sfasata, magica di Robert e in più, l'apporto creativo e strumentale della gente del calibro di Frith (degli Henry Cow), dei fiatisti Mongesi Feza, Gary Windo e Nisar Ahmad Khan, del « genio elettronico » Eno, di Laurie Allan e Bill McCormick rispettivamente alla batteria e al basso.

Per quanto riguarda lo spirito del disco, rivedetevi tutto quanto si è detto più sopra: al di là rimane l'emozione pura, l'estasi della contemplazione: situazioni spirituali (mentali), queste, indescrivibili, ineffabili : il Bello è tutto ciò che ci fa piangere mentre vorremmo ridere, e ridere mentre vorremmo piangere.

Manuel Insolera

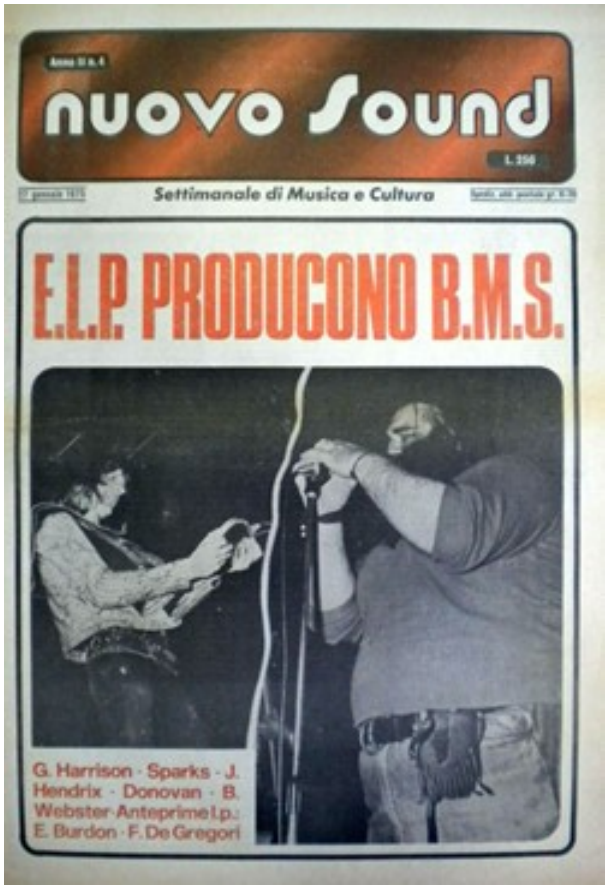
Previous article

Next article

Back to the list

Robert Wyatt - Nuovo Sound - 27 gennaio 1975





Twickenham, un tranquillo sobborgo situato nei pressi di Londra. E' là che vive Robert Wyatt, nella sua casa attrezzata in modo tale da attenuare gli inconvenienti procurati dalla paralisi alle membra inferiori che lo costringe su una sedia a rotelle dopo l'incidente dell'anno scorso.

Wyatt non ha ceduto alla disperazione. Al contrario ha dimostrato di possedere una volontà di fare veramente eccezionale, e questo soprattutto dopo la comparsa sul mercato di "Rock Bottom", un album veramente pregevole, e di un 45 giri "I'm a believer", una nuova versione di un vecchio successo dei Monkees che ha meravigliato tutti.
Robert Wyatt, oltre al suo talento, possiede una particolare lucidità nella visione della rock-music attuale ed ha giustamente sorpreso con i suoi dischi. Quando siamo arrivati a casa sua, Robert stava cercando di far funzionare un vecchio accordeon (un tipo di fisarmonica) che sua moglie, Alfie, gli aveva regalato. Alfie (il suo vero nome è Alfreda), che ha disegnato la copertina del suo ultimo album, veglia su Robert e la sua presenza appare talmente importante sia nella sua musica che nella sua vita.

Egli ci ha fatto ascoltare il nastro del suo prossimo 'singolo', ''Yesterday man", un successo inglese molto commerciale che Chris Andrews aveva lanciato molti anni fa.

Perché Robert Wyatt, fondatore dei Soft Machine e dei Matching Mole, ascolta oggi Buddy Holly e Lee Dorsey, registra dei 'singoli' con la più grande disinvoltura e tutto ciò seguendo un indirizzo musicale tra i più originali?

E' questo che abbiamo cercato di scoprire con l'intervista che segue.

Nuovo Sound: L'incidente in cui sei incorso ed il riposo forzato che l'ha seguito ti hanno dato del tempo per ascoltare molta musica, molti dischi e tenerti al corrente su ciò che veniva fatto in questo campo. Forse precedentemente ti eri disinteressato di quello che avveniva nel mondo della rock-music?

***Robert Wyatt**: "Le sole persone che possono seguire tutto quello che avviene sono i giornalisti e coloro che lavorano nelle case discografiche perché ricevono i dischi gratuitamente.*
Anche adesso mi ritengo assai poco informato su ciò che avviene e potrà avvenire nel nostro mondo se facciamo eccezione, per esempio, per tutte quello che viene pubblicato dalla "Virgin" o da qualche altra casa discografica simile. Precedentemente, ascoltavo spesso delle registrazioni. Ma il problema sorgeva piuttosto dalla differenza tra la musica composta in vista di essere proposta durante i concerti e la musica per i dischi.
Quella che mi ha sempre particolarmente interessato è la musica per dischi, la quale presenta nei confronti della della musica per i concerti le stesse diversità che intercorrono tra il cinema ed il teatro.
I primi dischi che ho avuto modo di ascoltare erano dei dischi americani di jazz e devo dire in tutta sincerità che era assolutamente impossibile, riproporli sulla scena. Anche i loro autori non potevano. Ciò che apprezzavo di più in questi dischi era la doppia gran-cassa.
Quando un gruppo jazz è sul palco, se c'è una doppia gran-cassa voi non sentirete nient'altro che quella.
Un'idea di cosa intendo io per 'buon disco', la si può avere ascoltando "Magical Mystery Tour" dei Beatles che è a mio giudizio, pressoché impossibile da riproporre durante uno spettacolo "live".
Gran parte di quello che io canto necessita di essere eseguito con molta calma ed un forte accompagnamento. Evidentemente questo sulla scena non è possibile. E' questo paradosso che amo di più nei dischi. Quando canto in pubblico, invece, devo urlare; e non mi piace affatto urlare".

N.S.: Come è stata effettuata la registrazione di "Rock bottom". Forse Nick Mason, che l'ha prodotto, ha influenzato in modo" particolare i diversi brani?

***R.W.**: "L'album è stato realizzato in un tempo abbastanza breve. Ho passato quasi una settimana in campagna per registrare il piano, la voce e qualche percussione. In seguito ho portato le registrazioni a Londra e Nick si è incaricato di incidere gli altri strumenti. Precedentemente, quando registravo, una parte della mia musica era scritta prima, ma il resto risultava dall'improvvisazione. Al contrario "Rock bottom" rispecchia abbastanza fedelmente i piani che avevo approntato prima di entrare in studio. L'influenza di Nick si è manifestata soprattutto durante l'operazione di missaggio. Il suo sistema è abbastanza diverso da quello impiegato nel jazz.*
Egli da vita ad una specie di 'soup' nella quale la sezione solista non è più importante della ritmica. Tutto è ben ordinato e più piacevole ad ogni nuovo ascolto. Io credo che in ciò sta il principale contributo apportato da Nick: egli ha dimostrato nel missaggio molta più acutezza d'ingegno di quanta ne avrei potuta avere io".

N.S. : Quale è il tuo concetto per quanto riguarda i testi nella tua musica?

***R.W.**:"In generale, io dico che le parole non sono importanti; ma in un certo senso so che questo non è vero. Io pongo abbastanza attenzione nella scelta dei testi che poi utilizzerò.*
In generale, però, i musicisti che io preferisco non scrivono delle parole eccezionali; un esempio evidente: Randy Newman scrive delle parole fantastiche, Stevie Wonder no. Ebbene, io preferisco di gran lunga i dischi di Stevie Wonder perché dal loro ascolto appare chiaro come egli sì occupi soprattutto della parte musicale.
A mio giudizio non c'è niente di peggiore che scrivere prima i testi e poi musicarli. E te lo posso sempre dimostrare. Per esempio in "Madcap Laughs" di Syd Barrett è incluso un brano il cui testo è tratto da un poema molto bello di James Joyce ma musicalmente è il meno interessante. La stessa cosa accade sovente per Joni Mitchell. In questi casi si perdono quei valori musicali che sono cosi diversi da quelli letterari. I pezzi migliori sono quelli che hanno delle parole "stupide", o non ne hanno affatto ".

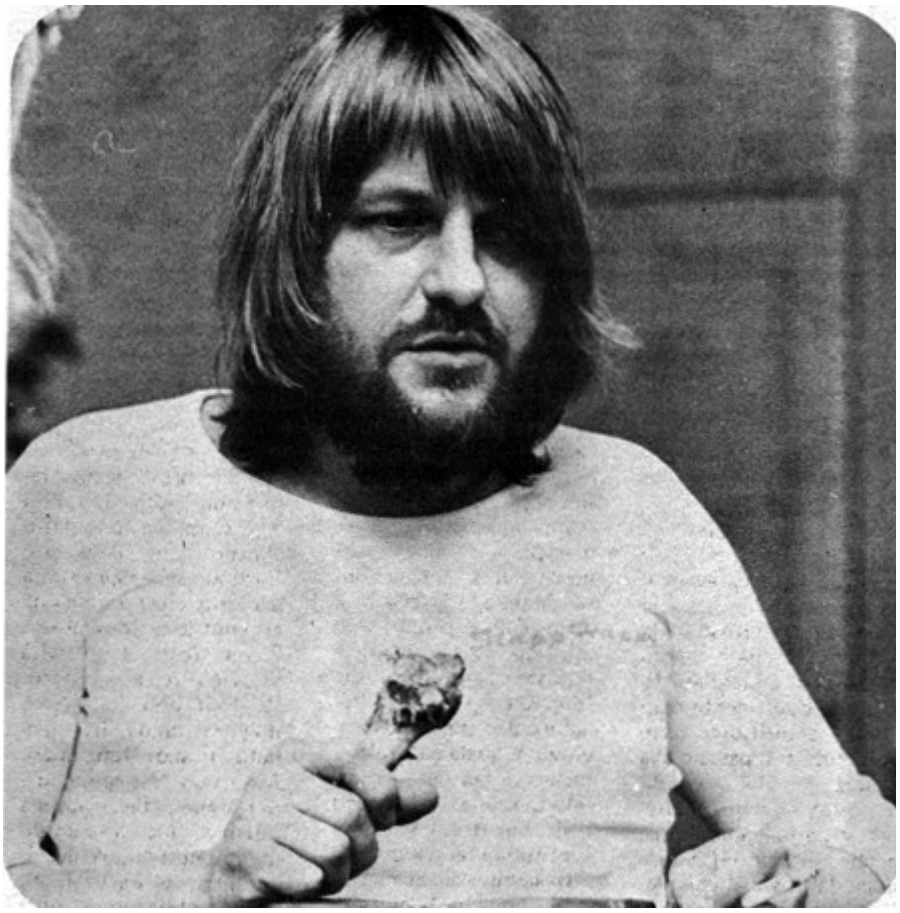
***N.S.**: E' per questo motivo che non ci si deve meravigliare quando tu incidi ora un brano come "Sea song" ed ora uno come "I'm a believer", perché in entrambi i casi i testi non hanno un senso preciso. Nel primo brano le parole sono sottili ma dal significato oscuro, nel secondo alquanto stupide.*

***R.W.**: "Sì, penso che una buona canzone e una buona musica deve poter essere apprezzata anche e soprattutto da chi non parla l'inglese."*

***N.S.**: Che cosa, in modo particolare, ti ha spinto ad incidere "I'm a believer" dei Monkees.*

All'epoca come li giudicavi?

***R.W**.: "Innanzitutto devo dire che questa canzone mi è sembrata facile da cantare, adatta alla mia voce. Mi piacevano molto le serie TV dei Monkees e non mi sono mai preoccupato di sapere se erano dei veri musicisti e se erano loro a suonare sui dischi. Pensavo soltanto che era un netto miglioramento in materia di show televisivi e che ciò che ci veniva da essi proposto era molto più valido di quelle trasmissioni che avevamo l'abitudine di vedere. E se ho inciso "I'm a believer" è stato un po' anche per attaccare quello snobismo che vuole a tutti i costi demolire questo genere di divertimenti 'leggeri'. Ciò che è grave, è che hanno rispolverato e rimesso in uso quella terminologia che mira alla separazione dell'arte 'seria' da quella 'leggera', la stessa in vigore al periodo della mia giovinezza.*
Gli anni '50 e '60 furono veramente "eccitanti" perché questa barriera era scomparsa. Adesso, finalmente, ci sono alcuni artisti che tendono a mutare la situazione che si è creata, ed è proprio questo che mi piace di più in loro ".



N.S.: Al tempo del tuo debutto con i Wilde Flowers, a Canterbury, quale genere musicale seguivi? Forse la soul-music?

***R.W.**: "Non è proprio così. Inizialmente eseguivamo dei brani composti da Hugh (Hopper) o da Kevin (Ayers) e qualcuno da Brian (Hopper) e dal sottoscritto. Solo in un secondo momento, poichè non riscuotevamo molto successo, siamo passati. al soul. Proponevamo dei pezzi di Otis Redding, di Mose Allison ed anche di Bob Dylan, Brian Hopper e di Chuck Berry. Poco più tardi lasciai il gruppo che ormai annoverava tra i brani del suo repertorio tutti i successi della "Stax records", di Same & Dave, ecc.. ".*

N.S.: Che cosa vi ha spinto a questa trasformazione così radicale? Forse la scoperta di musicisti come Terry Riley?

***R.W.**: "No, perché conoscevamo Terry Riley ancora prima di formare i Wilde Flowers. Ho conosciuto Daevid (Allen) e Terry Riley a Parigi quando, all'età di quindici anni, ho lasciato la scuola. Il processo, infatti, è stato per me inverso. Innanzitutto mi sono interessato della musica contemporanea, poi del jazz moderno. In un secondo momento sono passato dal jazz moderno a Terry Riley e ad altre esperienze di questo genere. Ed è stato solo dopo questo periodo che ho cominciato ad ascoltare Ray Charles o Mose Allison; e più tardi il rock. Ero molto in ritardo, infatti è soltanto verso i vent'anni che ho scoperto il rock. Credo*

che questa sia la ragione principale della mia diffidenza nei confronti di certi "snobismi" nella musica.
Se eseguite il mio stesso itinerario, quando arrivate a Ray Charles vi accorgerete che egli è importante come, se non di più, di Terry Riley.
Per quanto mi concerne, io sono stato sempre più attratto dalla musica "nera" che da quella europea. Il rhytm & blues, i vecchi Cecil Taylor, Mingus, ecc, sono per me molto più interessanti che qualsiasi altro compositore europeo.
Tornando ai Soft Machine; è a Londra che teniamo i primi concerti la cui durata supera le due ore. E' in questo periodo che riusciamo a realizzare e sviluppare tutte quelle idee che avevamo dal tempo dei Wilde Flowers".

N.S.: Che cosa stai per preparare?

R.W.: "In questo momento, c'è Fred Frith (degli 'Henry Cow') che ha scritto una musica molto bella, e sto cercando di aggiungervi delle parole ed in genere delle parti vocali. Vorrei anche registrare delle composizione di Hugh Hopper.
Un 'altra cosa che mi interessa in modo particolare in questo momento è quella di fare dei cori. Ne ho fatti recentemente nell'album di Brian Eno, e devo dire che mi sono molto divertito. E' una cosa che non avevo mai fatto sui miei dischi. Prossimamente realizzerò anche dei 'singoli'"


nuova sound
Interviste
ROBERT WYATT

***N.S.**: Che cosa pensi degli LP di Mike Oldfield?*

***R.W.** : "II suo modo di suona re la chitarra è uno di quelli da me preferiti. Ho suonato per un certo tempo insieme a lui quando era con i Whole World di Kevin, con Lol Coxhill e David Bedford. Era veramente bravo. Sono d'accordo con ciò che Mike pensa dei suoi prodotti. E' un musicista senza pretese. Inoltre bisogna considerare che ha composto "Tubular Bells" a diciannove anni.*
E' fantastico! Ma non si tratta di un caso, né tanto meno di una gara con Debussy... ma soltanto di un intuito musicale eccezionale.
Quello che mi piace di più di lui è che fondamentalmente resta un musicista folk. E' una simpatica contraddizione quella sua di suonare della folk-music con 400 strumenti. Credo che gli sia servito molto l'aver collaborato con Bedford per le registrazioni del suo album "Star's end": Bedford è un vero esperto per quanto riguarda le orchestrazioni. Dopo queste esperienze, ciò che farà Oldfield risulterà sempre più interessante.
Quanti anni ha, adesso? Ventunanni? ad ogni modo, io non avrei potuto fare lo stesso".

N.S.: Sei ottimista per quanto riguarda il futuro della scena musicale inglese?

***R.W.**: "Piuttosto, della scena musicale mondiale. Non mi interessano molto i gruppi di rock inglese moderni. Sono stato particolarmente attratto dalla rivoluzione-rock degli anni'60, ma oggi sono più attratto dalla musica africana, per esempio da Mongezì Feza con il quale sarei veramente felice di registrare. Per tornare alla black-music, è la sua riscoperta che ci ha permesso di portare alla luce ciò che di più intuitivo e di più originalmente primitivo in noi".*

***N.S.**: Quale è il tuo giudizio sui complessi europei?*

R.W. *: "E' abbastanza curioso, molti di questi gruppi sviluppano delle idee nate quattro o cinque anni fa, in altri complessi di cui ho fatto parte. Ciascuno di essi ne sviluppa un certo aspetto. Ora io, ho abbandonato molte di quelle strade e ne ho intraprese delle nuove. Insomma, posso dire di essere interessato a ciò che questi nuovi gruppi fanno, lo trovo simpatico, ma mantengo, per lo meno sotto il profilo musicale, una certa distanza tra loro e me".*

N.S.*: Pensi di intraprendere dei tour? Verrai anche in Italia?*

R. W. *: "E" Nick Mason, mio carissimo amico, che mi ha più volte detto di tenere qualche concerto e non solo in Inghilterra. Ma sebbene io non voglia cadere sotto la dittatura della sedia a rotelle, bisogna riconoscere che i1 viaggiare mi pone una serie di problemi sia di origine pratica che e soprattutto medica sui quali non voglio molto insistere.*
Qui, tutto è approntato per ridurre al minimo i miei problemi. Tenere regolarmente dei concerti mi creerebbe delle responsabilità sia di carattere sociale che personale nei confronti degli altri musicisti e del pubblico che interverrebbe. Tutto questo mi rende particolarmente nervoso.
Il problema è che coloro che tengono i migliori concerti sono musicisti come Gong che lavorano, lavorano, lavorano tutto l'anno senza mai fermarsi. E' questo l'unico modo per presentare dei buoni spettacoli. Allora penso che non riuscirei a fare niente di buono tenendo dei concerti solo di tanto in tanto.
E poi avrei potuto fare tutto questo dieci anni fa, ora significherebbe tornare troppo indietro e fare troppi sacrifici. "

Augusto Sciarra

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Intervista a Robert Wyatt : L'iconoclasta cosciente - Gong - anno 2 N. 6 - giugno 1975

Intervista a Robert Wyatt:

L'ICONOCLASTA COSCIENTE



La mia prima visita a casa di Alfie e Bob aveva fruttato, per quanto riguarda la nostra rivista, i deliziosi quadretti illustrati da Alfie e i poetici testi da **Rock Bottom** (vedi Gong n. 2-75). Ma l'incontro aveva coinvolto anche altri aspetti, più personali, che esorbitavano da un normale rapporto di lavoro. Perciò, a parte il mio amore per la musica di Wyatt, c'era da tempo il desiderio di rivedere gli amici e di parlare con loro un po' di tutto. Di musica, certo, ma pure di altro: che so, di politica, di paesi, di genti, di amici comuni, eccetera eccetera.

E così una domenica pomeriggio dello scorso aprile, rischiarata da un tiepido sole anglosassone, ho bussato ancora una volta alla casetta bianca di Twickenham. Gioia di ritrovarsi e subito attorno al tavolo del soggiorno a raccontarsi varie cose.

Robert era appena reduce dal primo missaggio del suo ultimo LP per la Virgin. L'album, che appare in questi giorni anche sul nostro mercato, s'intitola **Ruth is Stranger Than Richard** e alla sua registrazione hanno partecipato Bill MacCormick al basso, George Khan e Gary Windo ai sax, Laurie Allan alla batteria ed Eno. Era inevitabile perciò che a casa Wyatt ancora si respirasse l'aria della nuova impresa, pur senza la minima forzatura in senso promozionale-mercantilistico, mentre Alfie era tutta presa dagli schizzi-progetto per la copertina del disco. Ma è ora di far parlare Robert...

Gong: Anzitutto mi preme di sapere qualcosa di più sulla tanto decantata scena di Canterbury, quella che secondo le storie ufficiali avrebbe dato origini e vita a tutta una scuola musicale.

Robert: Be', è difficile, perché confondo sempre il periodo che va da quando ho lasciato la scuola fino a quando ho cominciato a lavorare regolarmente in un complesso. Era un periodo molto confuso. C'è solo uno sbaglio in quello che si dice comunemente: l'idea che la città di Canterbury fosse un ambiente stimolante. È una cittadina del sud inglese molto snob e molto provinciale, ed era piuttosto ostile e indifferente alla nuova musica o a qualsiasi cosa nuova. Ma forse, per noi era una cosa buona nel senso negativo, perché abbiamo reagito con più forza contro la vita piatta di questa città, complessivamente parecchio

conservatrice. A me Canterbury ricorda soltanto alcuni dei miei compagni di scuola che avevano i miei stessi gusti. Principalmente Hugh Hopper, suo fratello Brian e Dave Sinclair. Per molta altra gente Canterbury era solo un incidente geografico. Ci trovavamo lì solo per andare a scuola prima dell'università. Più tardi mi sembrava già un posto diverso. Infatti ero molto stimolato dall'idea di lasciare Canterbury, dopo l'incontro con Daevid Allen, per andare a Parigi, a Londra, a Maiorca e incontrare molta gente nuova.



Daevid mi ha insegnato a non preoccuparmi degli esami a scuola e roba del genere, perché c'erano tante altre cose da fare. Insomma per me Canterbury era come una prigione dalla quale siamo riusciti a scappare. Non è certo un posto di cui sento la nostalgia.

Daevid era più vecchio di noi e aveva già trascorso degli anni a sviluppare le sue idee. Quando io l'ho incontrato, avevo soltanto l'esperienza della scuola e dei miei genitori. Allora il mio interesse artistico era piuttosto passivo. La mia idea dell'arte era di guardare i quadri, leggere i libri e ascoltare i dischi. Ma Daevid mi dimostrò l'ovvio, che cioè l'arte non sta nel leggere ma nello scrivere, non sta nel guardare i quadri ma nel dipingerli, non sta nell'ascoltare musica ma nel registrare nastri. È una posizione molto più attiva, molto diversa dal processo di educazione normale. Lo scopo di quel tipo di educazione è di impaurirci con i grandi personaggi degli ultimi due-trecento anni, per impedirci di fare anche noi qualcosa di creativo. E per me Daevid era una figura molto liberatoria. Voglio dire che gli placeva il jazz ma non si preoccupava se non poteva suonare come Charlie Parker, gli piaceva dipingere ma non si preoccupava se non poteva dipingere come Paul Klee. Aveva molto coraggio e questo è davvero importante.

Gong: Quando hai iniziato a suonare, quali erano i generi di musica che t'interessavano di più?

Robert: Mio padre mi aveva allevato con la musica europea del ventesimo secolo e anche con un po' di jazz. Credo che nel periodo in cui incontrai Daevid fossi più interessato al jazz e alla pittura. Ma a quel tempo mi sembrò più interessante scegliere la musica, perché avevamo in mente tante cose che nessuno aveva ancora fatto nella musica, mentre nella pittura c'era già tanta gente che sperimentava le nostre idee. Mi piacevano la musica e la pittura ugualmente. Ma non riuscivo a immaginare che cosa di nuovo potessi fare nella pittura. Mentre nella musica ero affascinato da diverse cose, dal jazz a Ray Charles, e potevo prevedere varie possibilità interessanti nell'usare molti elementi diversi di molte musiche diverse. Ecco perché questa divenne così importante per me.

Gong: Oggi si parla molto di musica di gruppo. Pensi che la musica che nasce dai gruppi sia molto più proficua di quella che deriva dai singoli musicisti?

Robert: Credo che sia una grandissima limitazione l'idea che le nuove proposte debbano per forza venire dai gruppi. Prendiamo il caso della prima Mahavishnu Orchestra. Il suo successo commerciale stava proprio in un fatto di limitazione iniziale dei singoli. Ma mi pare che tutti quelli che suonavano nei dischi della Orchestra suonassero meglio prima di entrare nella Mahavishnu. McLaughlin suonava meglio con John Surman o con Miroslav Vitous. E anche Billy Cobham lo preferivo prima. Forse perché era più semplice da seguire. Uno riesce pure a capire le pressioni che portano alle limitazioni della formula, alla formazione di un gruppo rock, per fare più soldi, per suonare in tournée...



Ma è pur sempre una formula e, quando la impari, ne conosci anche le possibilità e allora lo spirito dell'avventura sparisce. Ti rimane solo da decidere se questo è fatto bene oppure no. È soltanto un fatto di artigianato e niente di più. Ti assicuro che oggi a un Billy Cobham preferisco di gran lunga Laurie Allan.

Gong: Qual era il tuo approccio alla batteria? Hai mai pensato a diventare un virtuoso?

Robert: No, non sono mai stato un batterista puro. Mi interessava di più la forma complessiva della musica, la sua organizzazione, l'arrangiamento dei vari pezzi, insomma. La batteria era solo il suono che facevo io e qualche volta era pure piacevole smettere. Ci sono dei bei pezzi anche senza la batteria e io ero avvantaggiato da questo fatto, mentre gli altri musicisti dovevano suonare sempre. La batteria è uno strumento molto comodo perché una sola persona può contemporaneamente controllare molti suoni. Ma mi interessava piuttosto l'arrangiamento dei pezzi, l'equilibrio fra improvvisazione e arrangiamento, la possibilità di combinare pezzi strumentali con canzoni. La batteria era solo uno degli strumenti, non era una cosa in se stessa. Certo mi piacciono alcuni soli di batteria. Naturalmente mi piace Elvin Jones: se più gente suonasse come Elvin Jones, sicuramente la batteria mi interesserebbe di più. Ma purtroppo non si trova facilmente chi suona come Elvin... Lui è il più grande batterista che abbia mai sentito: l'ho trovato sempre più interessante di quanto non sia mai stato un Billy Cobham. Ancora oggi preferirei ascoltare qualcosa come **Africa Brass** di Coltrane che qualsiasi disco della Mahavishnu.

Gong: Come vedi la situazione musicale attuale rispetto a quella degli anni '60? Molti oggi parlano di crisi, di stasi creativa, di riflusso, di supercondizionamento industriale...

Robert: in questo momento ci sono due direzioni quasi opposte che sono molto forti. Una comprende musica d'avanguardia, idee d'avanguardia, ricerca pura. Mentre l'altra è più legata all'idea del socialismo: la musica per la gente, fatta dalla gente. Questo è il contributo della cultura popolare. Al contrario, certa gente cosiddetta d'avanguardia di 10-15 anni fa aveva idee completamente fasciste per quanto riguarda la musica popolare. Penso che ciò sia molto sbagliato. Ma ora c'è il grande problema di come capire e di come utilizzare questa musica: cioè musica da cantare e da ballare, senza fare dello snobismo. Nello stesso tempo molti di quelli che fanno musica popolare trovano il tempo di ascoltare, per esempio, anche parecchie cose attuali della musica di avanguardia europea e le utilizzano nella loro musica secondo il grado di comprensione che riescono a maturare. È insomma un periodo in cui molta gente impara da altri, come anni fa non si faceva. Oggi molti di quelli che io conosco si sentono spesso poco sicuri, ma penso che essi non debbano dare troppo peso allo scoraggiamento, perché questo è un periodo molto importante e stimolante, che è venuto fuori proprio da tanta precedente confusione. Può darsi che oggi ci siano pochissimi capolavori di perfezione, ma è più importante l'evolversi di tutta la musica nel suo complesso. Gente di idee e tradizioni tra le più differenti si incontra e naturalmente è una situazione caotica, un po' pazza. Ma credo sia una fase necessaria.

Gong: Ma non ti sembra che ci sia troppa gente ora che approfitti di questa situazione confusa, per ingannare gli altri a proprio vantaggio?

Robert: È la vita... Voglio dire che se una città viene bombardata, c'è molta gente che ne approfitta e fa dei saccheggi. In un disastro è sempre possibile che succeda così. In tutte le

rivoluzioni ci sono un mucchio di comportamenti scorretti: fa parte dell'insieme. Non c'è da preoccuparsene più di tanto, perché gli esseri umani sono spesso degli animali molto cattivi. Però non mi preoccupo di essere così pessimista. Chi si preoccupa si aspetta che l'uomo sia un animale meraviglioso, molto di più di quanto io mi aspetti. Non penso neanche che noi uomini siamo gli animali più intelligenti su questo pianeta. Forse siamo i più furbi, ma non siamo certo molto morali. Penso, comunque, che la cosa più importante sia la ricerca.

Gong: Qual è la tua posizione politica, anche in rapporto alla tua musica?

Robert: Be', le canzoni ingannano un po'. In un certo senso trovo che sono molto più cinico di uno come Randy Newman. Perché lui presenta l'altra faccia, la parte più brutta della natura umana, e va bene. Ma lui lo fa perché pensa di migliorare le cose, mentre io non ho nemmeno quella speranza. Trovo solo abbastanza speranza per scrivere. Ma non sono esattamente un cinico, perché è un termine più negativo di quello che io sento dentro. Penso che sia arrogante credere che, dopo la rivoluzione o dopo che abbiamo sistemato il mondo per il meglio, le cose saranno completamente risolte, perché gli uomini sono potenzialmente buoni. Non vedo una ragione per crederci. Non si può avere tutto. Se si riesce a creare qualche oasi di felicità, sarà bellissimo. Sono sempre contento quando le idee del socialismo si propagano nel mondo. Mi meraviglia che gli esseri umani, solitamente così crudeli, l'abbiano pensato e organizzato così bene. È più un coinvolgimento emozionale che razionale per me. Mi sembra che il socialismo dia più possibilità a un maggior numero di gente di avere più dignità che non altri sistemi. Allora penso di essere un socialista. Ma non sono un idealista. Penso che la cosa più interessante di questo secolo a livello generalizzato sìa l'allargamento del voto democratico, oppure il nuovo peso dei sindacati. Ma vedo tutto ciò da una certa distanza, non lo vivo dall'interno. Non sventolo la mia bandiera rossa, dicendo «andiamo!» o cose del genere, perché sarei ugualmente contento di vedere gli esseri umani sostituiti dal mondo animale.



Gong: Qual è, secondo te, il ruolo di un artista nella società odierna?

Robert: Penso che nelle arti esistano un po' tutti i ruoli sociali. Ad esempio ci sono quegli artisti che vogliono mantenere l'idea dell'eroe individuale superiore agli altri. Ma quest'idea è proprio il contrario di qualsiasi forma di socialismo: mi sembra una farsa. In realtà loro fanno solo ciò che la comunità gli richiede. Non penso comunque in genere che noi musicisti abbiamo molto controllo sulla musica: facciamo quello che vuole la società. Molta gente pensa che l'artista sia come il custode dello spirito della comunità. È vero solo in parte. Il tuo ruolo viene imposto dalla gente che ti sta intorno. Comunque credo sia molto importante che uno si senta libero di scegliere e che possa dare il suo contributo personale. Obbiettivamente non è una buona giustificazione. Certe volte alcuni dei più importanti

capolavori provengono da situazioni sociali tra le più contraddittorie e molta arte noiosa viene dalle situazioni sociali più avanzate. Per esempio, l'arte cinese era forse molto più interessante prima che venisse il comunismo. Ma se dovessi scegliere, certo sceglierie Mao Tse Tung e molta arte «brutta»...

Gong: Parliamo ora delle influenze nella tua musica: per esempio, riconosci di essere stato influenzato dall'Arte-Dada?

Robert: Sì, credo di essere stato influenzato dalle stesse motivazioni che mossero i dadaisti. Essi erano cresciuti in una società in cui una grande importanza era attribuita al comportamento razionale, al potere della logica, all'importanza della proporzione matematica. Ma forse la mente umana non funziona così. La mente è più anarchica di quanto le sia stato concesso dalla cultura europea fino a questo secolo. Penso che le stesse pressioni, che spinsero al movimento dada, oggi spingono la musica a varie culture lontane dalla tradizione europea. Per capire ciò che hanno fatto i dadaisti, è necessario comprendere quali regole hanno infrante. Hanno dimostrato che alla mente umana deve essere data maggiore libertà di quanto non consentisse la cultura europea. Ma ora che accettiamo questo dato come vero, è più necessario, spero, essere coscientemente iconoclasti.

Gong: Ci sono altre influenze nella tua musica?

Robert: Torno sempre alla stessa influenza fondamentale che sono i neri d'America. La cosa più interessante accaduta in questo secolo, dal punto di vista culturale, è stata l'esplosione della cultura nera dall'interno dello sfondo provinciale e conservatore dei pionieri bianchi in America. L'idea che i neri usino gli strumenti europei è per me ancora la cosa più stimolante. Quello che Cecil Taylor riesce a fare con il pianoforte (così lontano dall'uso previsto da chi in Europa aveva disegnato lo strumento) trovo che sia una delle cose più eccitanti.

Questo succede quando si mescolano insieme le varie culture. In questo momento io sto imitando coscientemente alcuni «trucchi» del jazz. Nel mio ultimo LP, una facciata è interamente dedicata all'uso cosciente delle influenze del jazz. In fondo è una ricerca per darmi più coraggio a trovare cose in me stesso, almeno più di quanto ci riescano altri stimoli.

Gong: Come giudichi le concezioni di musicisti come Terry Riley, Philip Glass o La Monte Young?



Robert: Trovo che hanno la stessa posizione che avevano i dadaisti. Sono molto coscienti di distruggere e ricreare allo stesso tempo la tradizione europea. In un certo senso, però, mi pare che alcuni abbiano ancora troppo rispetto per questa cultura. Ad esempio uno come Stockhausen sembra sentirsi in concorrenza con gente come Wagner o Beethoven. In Europa esistono vari metodi di far musica: hai il compositore, il musicista e il direttore d'orchestra, che fa una specie di mediazione tra i due. Gente come Cage e Young ha sperimentato la possibilità di dare più libertà al musicista come compositore. Sono molto fieri delle nuove scoperte che hanno fatto in campo musicale. Ma Miles Davis questo lo stava facendo parecchio tempo prima. Miles sa esattamente come creare certe situazioni attraverso la combinazione perfetta dei membri di ogni nuova formazione. Secondo me Miles è più avanti. L'avanguardia in Europa non si fida abbastanza della sua facoltà d'intuito. Credono ancora nell'idea del pensiero concettuale e razionale. Forse è arrogante parlare così, ma è la mia reazione a tutto quello che sento in giro. Se dovessi parlare di un grande compositore all'avanguardia, direi subito Davis o Mingus. Il modo in cui hanno combinato tutte le varie qualità delle diverse musiche, e hanno sviluppato la combinazione compositore-musicista, è fantastico.

Gong: Di tutte le esperienze che tu hai fatto con i gruppi, dalla Soft Machine al Matching

Mole, quale ti ha aperto più la mente?

Robert: Su tutto quello che ho fatto negli ultimi dieci anni, nella ricerca di scoprire le relazioni migliori fra la composizione e il modo in cui la musica viene suonata, lavorando con altra gente o solo, le mie conclusioni sono molto semplici. Più certo sei di come la musica debba venir suonata, meno musicisti sono disposti a lavorare con te, perché diventi più sicuro delle cose che vuoi. Adesso lavoro con tre o quattro musicisti e abbiamo molto in comune. Il cambiamento da un gruppo a un altro è stato solo un processo di ricerca di situazioni nelle quali lavorare. Certo, molto dipende dal trovare gente con cui comunicare. L'unica difficoltà sta nel fatto che più strana è la musica, meno gente riesci a trovare, sia come pubblico che come musicisti con cui lavorare. Molta gente oggi pensa che la musica si sta sviluppando nei gruppi. Ma non sono molto convinto che il gruppo come unità di lavoro continuativa sia la risposta ideale per tutti i nuovi problemi della musica. Io credo che, tutto sommato, formare un gruppo fisso risolve certi problemi, ma impone enormi restrizioni alle idee personali dei singoli. In questo momento, quasi tutti quelli con cui lavoro sono gente che generalmente non suona nei complessi. Gary Windo, per esempio, non riesce ad adattarsi a nessun gruppo. George Khan, il tenore, è stato per anni uno sperimentatore, ma non ha mai trovato un gruppo che lo soddisfacesse. E così è stato per Laurie Allan: il suo temperamento non gli ha mai permesso di inserirsi stabilmente in un gruppo. Così è anche per Bill MacCormick e per Eno.

Gong: Com'è andato finora **Rock Bottom**?



Robert: Penso che stia andando bene tutt'ora. Ha venduto dappertutto più di quanto mi aspettassi. Ero contento di fare quel disco e c'era gente interessata a comprarlo già prima che lo terminassi. Infatti c'è molta più gente adesso interessata alla mia musica di quanta ce ne fosse all'epoca di Matching Mole. In un certo senso è una bella sorpresa, perché non me l'aspettavo proprio. Forse la stampa ora è più interessata di quanto lo fosse prima.

I giornalisti della stampa specializzata una volta erano molto più conservatori e tradizionalisti. Ma non conosco di sicuro quel successo che hanno certi gruppi rock. Il mio, probabilmente, è solo un piccolo successo.

Gong: Mi pare che questo ultimo tuo LP sia meno unitario di **Rock Bottom**, meno sereno...

Robert: Forse perché sono diventato più di cattivo umore, meno tranquillo. **Rock Bottom** era il prodotto di molte frustrazioni precedenti, di certi tentativi di creare alcune cose... Era il risultato di un'unica linea di pensiero. Ma questo disco è molto più sperimentale: mi inserisco in situazioni piuttosto sconosciute per me. Stavolta ho rischiato dì più.

Gong: Hai qualche progetto di concerto dal vivo prossimamente?

Robert: Non me lo ricordare, ne ho uno nella prima metà di maggio a Parigi al teatro degli Champs-Élysées: devo essere pazzo! Non ho la minima idea di cosa fare in pubblico. Tutte le mie idee oggi sono basate sul tono dì voce basso, non mi piace gridare. Prima tutta la mia musica in pubblico era concentrata sulla batteria. Ma adesso canto solo e questo mi rende molto nervoso, perché c'è questa pressione a essere spettacolare in pubblico, eccitante e roba del genere. Io non suono più così. Non mi piacciono questi grandi concerti pop con immense folle di giovani: mi piace il piccolo club con cinque ubriachi o posti simili. A Parigi sarà un concerto degli Henry Cow e io canterò solo alcuni pezzi con loro. Sono nervoso perché, quando canto, non è per cantare in pubblico. Per me il canto è qualcosa che faccio con il pianoforte. È un problema di piccoli dettagli, di intonazione, della frase esatta, eccetera. Tutto l'insieme in pubblico è solo un enorme gesto, e io non sono Stevie Wonder. Non riesco a fare tutto quello che fa lui. Sento che ci vuole qualcosa di più drammatico in un concerto. Mi sento stupido io sul palcoscenico.

Gong: Perché hai scelto Parigi?

Robert: Non ho scelto: mi hanno chiesto, implorato molte volte di fare un concerto lì. Poi hanno scoperto che avevo cantato con gli Henry Cow in pubblico e mi hanno invitato insieme a loro. Era un trucco! Ho dei nastri di quel concerto: sono terribili, cantavamo molto male... Sono davvero pazzo!

Giacomo Pellicciotti

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Il beato diventa santo - Ciao 2001 - N. 41 - 13 Ottobre 1974

IL BEATO DIVENTA SANTO



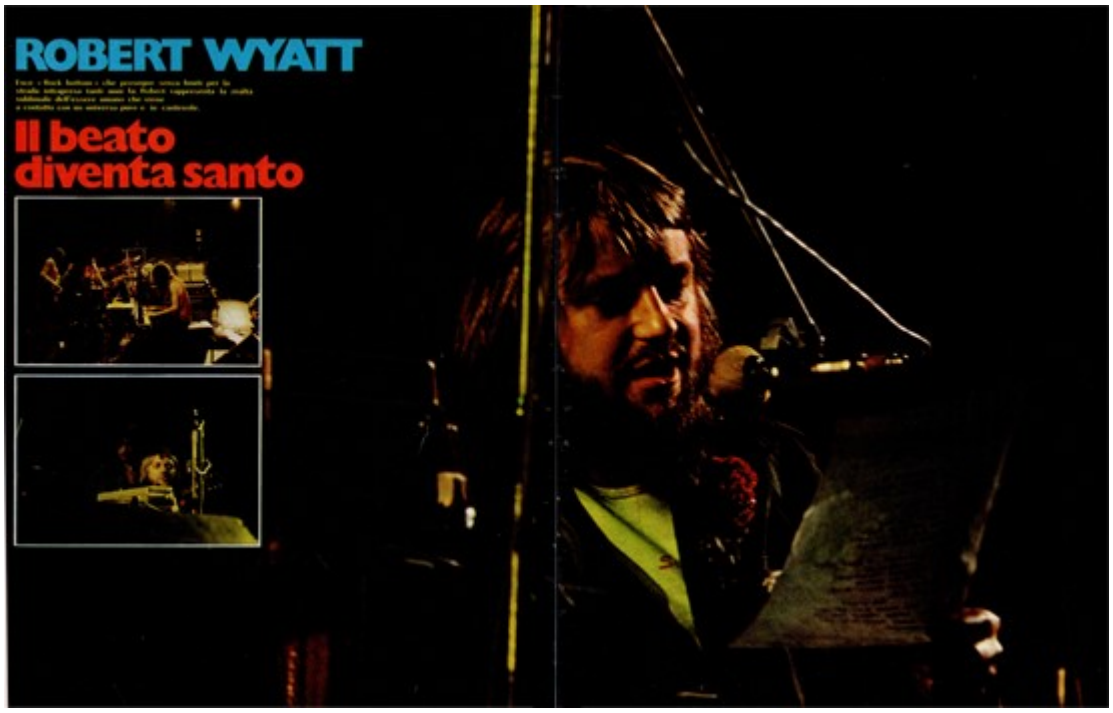


Se la nostra musica è veramente l'espressione più appariscente di tutta una nuova cultura, alternativa perché rinnovata dalle fondamenta; se il gusto della canapa e della psichedelia ne è realmente una parte integrante, come innegabile realtà di fatto; se è proprio vera la nuova constatazione che anche un insieme di note e di suoni, se accostati in un certo modo, può esprimere un potenziale politico-rivoluzionario a volte più efficace e immediato di un intero volume di disquisizioni verbali; se la regione più intima della psiche umana è realmente poesia universale e percezione di infinito; se, infine, è vero che la liberazione del corpo non può essere subordinata, ma deve procedere di'pari passo con la liberazione della mente: allora Robert Wyatt l'Emarginato, il Grande Escluso dalla festa del Konsumo, è forse veramente il più autentico Santo assolutamente laico espresso da questa nuova cultura (limitando l'esame esclusivamente alla sua ramificazione musicale).

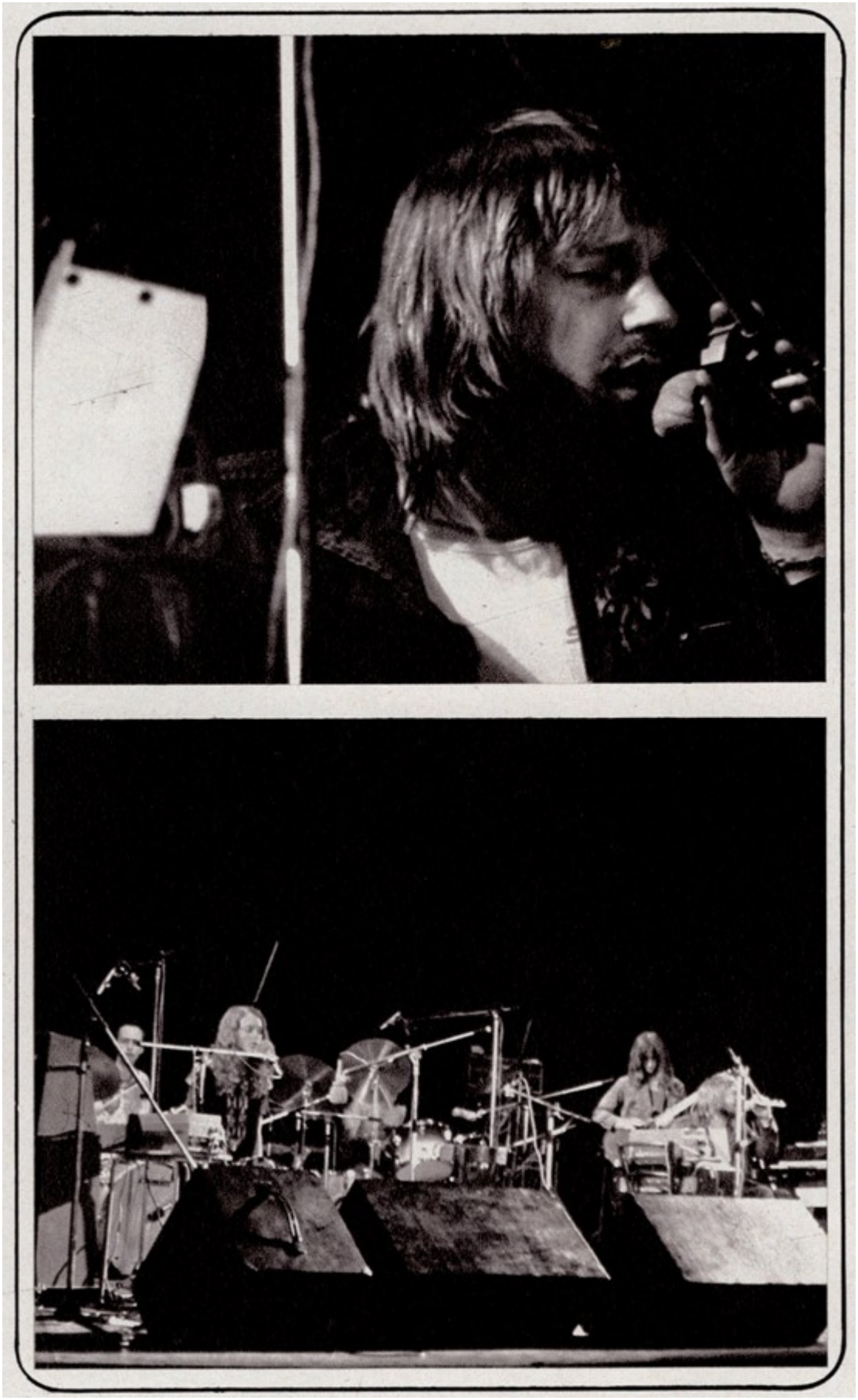
La musica di Robert Wyatt potrebbe essere definita come tentativo di rappresentare la realtà subliminale dell'essere umano, sfrondato dagli ideologismi di potere inculcatigli fin dalla nascita e restituito, nella sua pura verginità rivoluzionaria, a contatto con un universo di Idee altrettanto pure e rivoluzionarie. Ascoltare un disco di Wyatt equivale, come

minimo, al porsi una scelta ben precisa, e lo « scegliere », come insegna Sartre, è l'unico basilare modello di primigenia azione rivoluzionaria che l'individuo possa porsi per affermare sé stesso come tale; per cui tutto ciò che ti costringe ad una scelta reale è, potenzialmente, un fatto rivoluzionario. L'ascolto della musica di Wyatt ti pone la scelta se rifiutarla in blocco (e con questo semplice gesto, rifiutare la sua lezione di introspezione, accettare le regole del potere e, in ultima analisi, negarsi alla rivoluzione) o accettarla, se non subito in blocco, per lo meno in via sperimentale (e con questo, aprire la coraggiosa strada che porta ad una reale conoscenza di sé stesso, dalla quale deriva una reale aspirazione a conoscere e poi accettare gli altri, e, da ultimo, ad agire con essi).

Non me la sento, per parlare di Wyatt e della sua musica, di usare una determinata fraseologia tecnicistica da critico, che sarebbe l'arma migliore per neutralizzare tutti i suoi più reali significati: Wyatt non merita questo, perché è una persona che ha sempre, coerentemente, lottato con questa metodologia. Stette con i Soft Machine nei primi gloriosi anni Dada-ribelli, e non esitò ad abbandonarli quando essi adottarono una musica che, pur restando pregevole ad avanguardistica, non era però più rivoluzionaria, nel senso di indurre a una scelta, a una presa di coscienza alternativa. E se ne andò, dunque, non senza aver deposto in quel nucleo tanto amato un'ultima, colossale perla di commiato: «The moon in june », l'inno mentale e liquido che copre la terza facciata di « Third », album stupendo ma già stigmatizzato dalle prime ombre dei futuri compromessi.



> Zoom



Cosa Robert abbia fatto negli anni sconnessi che sono seguiti, lo si può soltanto immaginare ascoltando i suoi dischi, le rare gemme di una saggezza sconvolta e cambiata dalle fondamenta, che egli ci ha avaramente distillate, facendoci spasimare. «The end of an Ear » è stata la prima, e a tutt'oggi, ancora, forse la più fulgida, la più intimamente sconvolgente: la mappa torturata di un itinerario alla liberazione psico-fisica, il manifesto intimamente

politico di una rivoluzione esistenziale prima ancora che culturale, come base imprescindibile per la messa in atto di una futura rivoluzione reale.

Robert Wyatt è anche la personificazione di una scuola (peccato che il termine sia cosi inadeguato, così storicamente compromesso) di musicisti che hanno il suo stesso approccio verso la realtà: approccio il cui minimo comune denominatore è da ravvisare in un certo disincantato umorismo che si pone, nell'ambito della creazione artistica, come reale forza dissacrante: uno « spirito » che è il diretto discendente dello Zappa degli esordi, e che è comune a tutta una famiglia di musicisti freaks, dai Caravan ai Gong, e di cui l'asse portante è costituito, appunto, dal trio Robert Wyatt-Kevin Ayers-Daevid Allen, detti anche i « fratelli della banana ». In effetti, la banana esprime per loro tutta una reale filosofia esistenziale, come mi spiegò Daevid Allen stesso qualche mesetto fa: « La Banana è quell'oggetto la cui buccia può farti scivolare, eliminando di colpo il tuo falso bagaglio di dignitosa serietà e facendoti sprofondare nel ridicolo ». Senza contare, aggiungo, che la banana è anche un simbolo lisergico, un simbolo sessuale e, infine, diciamolo, è anche buona da mangiare...

Con questa gente, di solito, Wyatt crea i suoi gioielli; con alcuni di essi formò i Matching Mole, scioltisi dopo averci regalato due nuovi sfrigolanti manifesti di « saggezza sconvolta »: « Matching Mole » e « The little red record ». Poi, Wyatt è scivolato sull'imprevedibile buccia di banana del suo destino: ora è paralizzato. Addio alla sua batteria meravigliosa... Addio? Forse no: per la Virgin, esce ora un nuovo gioiello, « Rock Bottom », nel quale, oltre a cantare (cantare? Che razza di definizione restrittiva!) con la sua orribile-stupenda voce dell'Anima & Basso Ventre, il Santo ricama arazzi purissimi su tutti i tipi di tastiere, e al suo fianco c'è gente del calibro di Richard Sinclair, Hugh Hopper, Mongesì Feza, Gary Windo, Mike Oldfield (vedi foto), tutti accorsi al suo richiamo. Cercare di descrivere « Rock Bottom » è assurdo. Tutto questo articolo è già da sé un (confuso) tentativo di definirlo. Paradiso è Sinfonia Futurista, sberleffo i rivelazione di un sublime di marca underground, tremore e bellezza: « Rock Bottom » non è soltanto un disco, è, sopratutto, un « test » rivoluzionario.

Manuel Insolera

Previous article

Next article

Back to the list

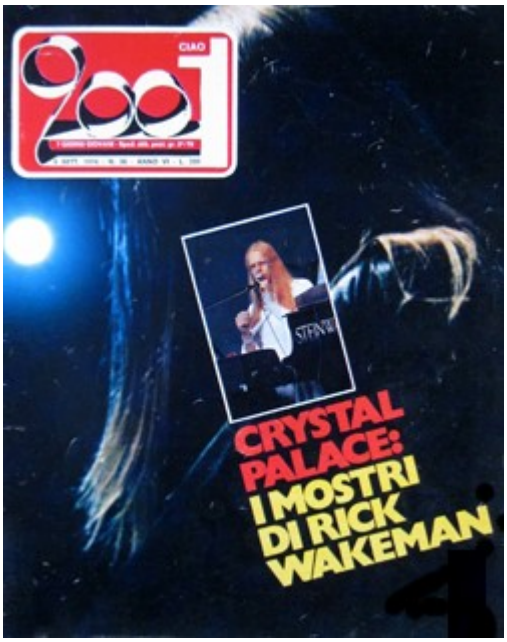
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine "Third" - Ciao 2001 - N. 36 - 8 Settembre 1974







Ecco il secondo di una serie di servizi coi quali si vuol segnalare criticamente, ritornando indietro nel tempo, quegli albums che rappresentano un « avvenimento » nella favola del pop.





Il *Third* dei Soft Machine è uno di quei rari dischi su cui ben si può impostare un discorso di « epoca nuova » - - una grossa rete tesa tra lo ieri e l'oggi, un avamposto prima della Grande Città che poi sarebbe il pop maturo e completo (quello che abbiamo avuto e oggi, abbiamo perso, intendo dire).

Ragioniamo, infatti: quante cose facciamo discendere da quel « mitico » avvenimento? Quanti sono i complessi e le idee che leghiamo a doppio spago a quegli ottanta minuti di fuoco e danza e luce? C'è Robert Wyatt che ancor oggi si dimena sulle medesima assi, ci sono i Caravan che hanno bevuto sino all'ultima goccia di quel liquido fortissimo, ci sono i Just Us che recitano con obliqua memoria quella sana lezione: e poi Hatfield and the North, poi la buonanima di Kevin Ayers, poi Henry Cow e i Khan sconosciuti -- quanto basta per incorniciare un disco e mangiarlo sino in fondo, e capire il perché d'i Tanto sconquasso...

Soft Machine Third nasce nel 1969, ed è la seconda o terza grande « cosa » che il pop Inglese inventa dopo i funerali della banda Rolling-Beatles. Prima ci sono stati i Pink Floyd, prima è venuto il verbo capito male 'di Donovan: grosse occasioni che pure non hanno saputo spazzar via i ciarlatani dalla scena, e ancora vivono i mezzucci di un irridente hard-rock e gli altri tossiscono con le pergamene della cultura santa e occidentale... possibile che nessuno si accorga di quello che manca, la musica grande e spettinata, il jazz ferito a morte e curato malissimo, il suono fremente fremente (imprendibile)?

I Soft Machine hanno cinque anni sulle spalle, e qualche migliaio di esercizi gli uni diversi dagli altri. Sono nati in quartetto, si sono ridotti e moltiplicati, hanno diviso cervello e denaro per finire e ricominciare l'istante dopo: e tra le loro mani sono passati mille generi, dal jazz duro al rock più marcio, a una sbilenca psichedelìa che in fondo è stata il talismano della loro poca popolarità. Con quella musica in mano (starnuti strumentali, vocine allo zabaglione, piccole marcette cacofoniche - ritmo) il complesso ha infatti disegnato due LP's almeno, spinto da un Robert Wyatt bellissimo quanto testardo nelle sue decisioni - (già affiora il dubbio e si profila lo scontro: da una parte Robert e la pazzìa scalcinata, e l'amore per le capriole e il gusto per una capovolta geometrìa, dall'altra Ratledge e la voglia di un clima più asettico, diciamo un jazz elegantemente stravolto, diciamo un affilato gioco d'arabeschi...) - ma poi molte cose sono cambiate, il trio dei primi albums è diventato quartetto, e c'è un sax, c'è Elton Dean che freme in gabbie coltraniane

e Hugh Hopper non più disposto a tacere e una serie di collaboratori che bussano alla porta, che accadrà dunque?

Soft Machine Third viene fuori da questa intricata situazione. Ognuno vuol narrare la propria fiaba, nessuno pare accettare la sintonìa del prossimo; e pure, in una scacchiera tanto dissestata, sa imporsi un clima magico e terribile, un'atmosfera dì velluto e di tenui colori che nessuno (nemmeno i Soft medesimi, se solo escludiamo il fiore matto del 5) saprà mai raggiungere nel seguito della storia. La bellezza dell'opera sta in questo, fondamentalmente: ché ognuno va per la sua strada e suona il suo strumento e traccia le linee personali, e sembra dimenticarsi del resto, ma poi tutto coagula, va a parare in aree comuni, si fa denso e solido e « completo ». Non parliamo strumentalmente, certo, dove invece la comunione è data per sicura ed affermata a grandi strilli in ogni riga del disco: ma nell'ambito della composizione, se è vero che Ratledge, Hopper e Wyatt sputano sentenze diversissime chiedendo a turno la parola e Dean, quello che pure non compone niente, ha idee lucidissime e cinicamente personali, qualche migliaio d'anni luce dì distanza dagli altri.

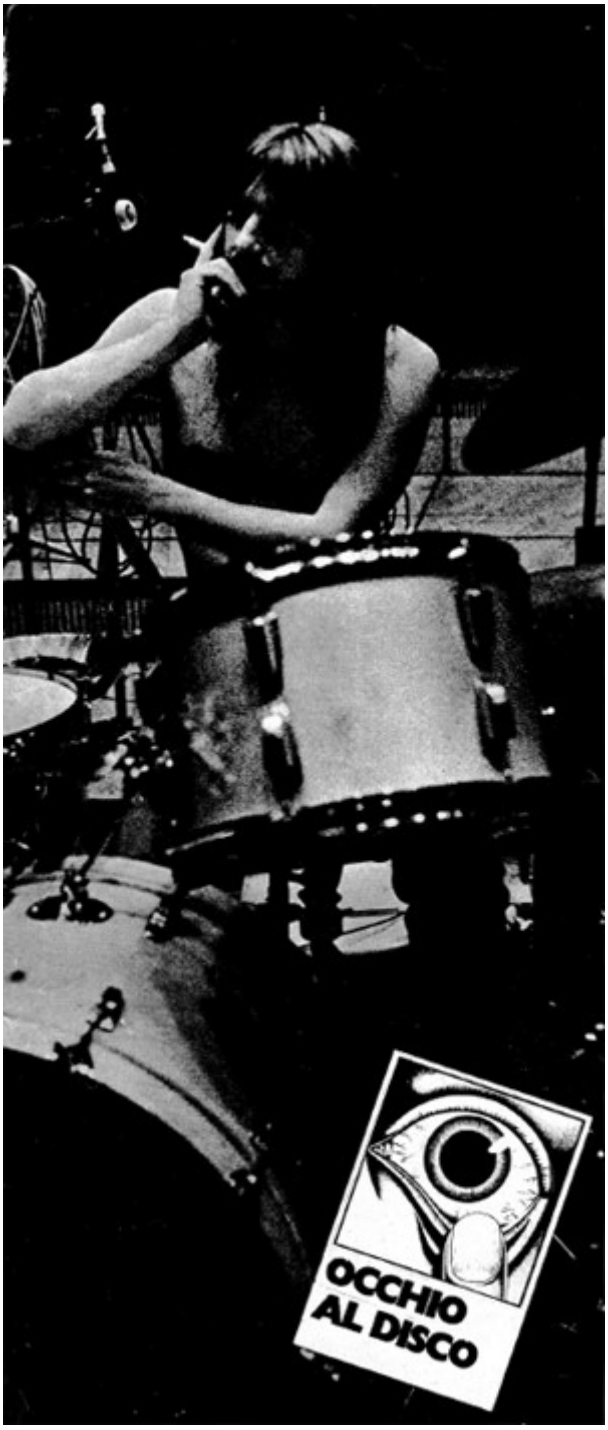


> Zoom

Insomma, cento tasselli da comporre, mille emozioni su cui lavorare e rapida altalena di stili: un'alchimìa pericolosa che pure riesce completamente, nel nome della immaginazione sfrenata e della fantasia da sogno. Gli strumenti viaggiano lungo elastiche traiettorie, si incontrano e poi fuggono concedendo poco all'intimo orgoglio - manca l'aria per gli assoli e si procede più che altro a cervelli uniti, tutti si muovono a passi eguali, le misure sono perfette... Lo spettro di Riley va e viene, a zampillar note con spiccioli d'ingenuità, e gli fanno corona ombre rivisitate di *bigband* (perché no?), parole vaganti di sperimentalismo, vernici ritmiche sorte dal nulla - nessuno è padrone della musica Soft Machine!

Facelift, M brano iniziale, (sono quattro le composizioni, una per facciata, lunghe e dense così come i brani dei LP's precedenti erano brevi e on po' senza sale...) è un collage luminosissimo di Mike Ratledge, dove già si agita il folletto animatore del disco — cambi di umore, breaks d'emozioni, colori pallidi e luci violente. C'è del rumorismo gratuito, all'inizio, un omaggio ingenuo a un certo infinito sonoro; e poi gli strumenti corrono senza catena, ora blandi ora irritati, in una sfera musicale che pur se confusa riesce ad abbagliare egualmente. Ratledge,

soprattutto, mette in mostra alle tastiere quel suo ispido « fare strumentale » che poi diverrà « classico » in tutta la parabola Soft Machine: un colpo ai registri acuti, e lunghe fughe piene di idee e di ripensamenti, senza mai staccar le mani dai dolci tasti.



Tutto si volge con tranquilla eccitazione, linearmente ma con scoppi e cambi di scena un po' dappertutto; e dunque Ratledge tace e poi riappare e poi cede il posto a Dean (suo il finale spettacoloso, con un certo jazz rivisitato febbrilmente), e poi s'inchina pure a Jimmy Hastings, flautista amico e collaboratore, che regala qualche scampolo di saggezza a Ian Anderson e compagni nel corso di un mirabile a solo condotto in perfetta unione con Wyatt.

Slightly All Time, il secondo brano, rincara la dose, ripulendo da eccessi e sbavature la tela Soft, regalando il sapore eccitante di un suono libero e tranquillo, calibratamente lontano da aspre avventure. Anche qui il quadro muta di continuo, anche qui gli strumenti fanno girar la testa nella beata calma raggiunta: e Hopper è protagonista di un elettrico inizio, Wyatt regala il meglio di sé con morbida bravura, Dean salta con forza tra lirismo e vigore, in una fiera di « ottime cose » dove una volta di più lo stile perde i connotati e la lingua, si srotola invano - jazz, nuova musica o che altro? Va detto soprattutto, ad ogni modo, del nuovo linguaggio espressivo imposto alla gente; la chitarra non esiste, mangiata in fretta e con gusto, e i fiati (Dean raramente da solo, e più spesso in eccellenti impasti con Nick Evans, Lynn Dobson e il già citato Hastings) regalano manciate di « cose nuove », facendo capire che ancie e ottoni non devono certo morire nell'orto stretto di jazz « classico » o di perfido R&B. Una lezione in più, che va ad aggiungersi al grande arcobaleno Pink Floyd; saranno queste le spinte decisive che porteranno il pop alla più devastante maturità, alle opere decisive e solenni del '69-71, quando la timbrica del nuovo genere toccherà vertici esaltanti ben oltre il panorama di basso-chitarra-batteria.

Out Bloody Radgeous, il secondo brano di Ratledge sulla strada dell'album, non fa che riprendere questo tema di nuovo jazz stravolto con violenti accessi fiatistici, con Dean e Evans scatenati in rapide serpentine eccitanti. Le frasi sono concise sino alla nevrosi, il ritmo s'impone all'ascoltatore mozzando in due il respiro; e forse c'è un solo difetto, che talvolta pesa e talvolta no, quella patina non sgrezzata degli strumenti, quel « portare il suono » confuso e un po' irritante che stride molto con la dolce brillantezza della musica. Ma la cosa più notevole del brano sta nel « cappello » e nella fine, in quel piccolo affresco tastieristico voluto da Ratledge dove i rumori descrivono cerchi e grandi figure, e nascono e muoiono gli uni vicinissimo agli altri; un omaggio a Terry Riley che il *group* avrà ben presente anni più tardi, quando con minor ingenuità (e un pizzico in più di « mestiere ») verrà fuori il *Soft Weed Factory*, piccolo gioiello del sesto album.

L'ultimo brano, l'incredibile *Moon in June* di Wyatt, suona un po' come beffa ed elemento di rottura, in tanta limpida geometrìa. Nella sfera di cristallo del complesso, nel mondo di

spigoli appuntiti e di vetri lucenti, di vibrazioni elettritche e perfette, Wyatt getta infatti bucce dì banana, cartacce e detriti mentali, tutto il peso, insomma, del suo cervello approdato a sconcertanti Conclusioni dopo mille anni di pensamento. Così la volta celeste scricchiola e si piega, e il sole prende a risplendere « dall'altra parte »: e il jazz-non jazz del complesso si tappa la bocca, per consentire l'avvento di una miracolosa sonorità dove nulla è più definito e tutto, a cominciare dalle spiegazioni, ha da essere inventato.

Il ritmo si spezza di continuo, la batterìa è petulante sino all'insulto fisico; e Wyatt canta, sputa parole, ci assalta con marmellata di voce, facendo leva su quei falsetti allucinati che un giorno ci imprigioneranno senza pietà, nella ragnatela Matching Mole. Si va avanti così, sul piano inclinato di un suono trovato per strada, con l'organo noioso e pure decisivo, con il basso ormai altrove, con cento giochi di prestigio che vanno dal coniglio estratto per le orecchie alla torta in faccia. E non è che la danza si attenui col passar del tempo, che i minuti portino noia e sonnolenza e distrazione: anzi, l'orgasmo sta proprio alla fine, quando Ratledge pone mano all'organo e scrive vorticosamente, quando ogni cosa scoppia e assistiamo increduli a un insano chiacchierare strumentale la più bella cosa di Robert dopo *Las Vegas Tango*!

Crollano muri da ogni parte, insomma, e l'aria è ormai irrespirabile; e con dischi come questo, e come Ummagumma e come il primo e pur ambiguo King Crimson il funerale Beatles è completo, la festa è al culmine e attende solo l'impazzimento necessario. A questo punto le torri sono state conquistate, il jazz non è più un mostro sacro, il libro della tradizione è ficcato in gola e così oltre: e davvero alla luce del disco sembra intravvedersi una strada grande e piena di fiori stranissimi, con l'immaginazione finalmente in cielo e tutta una serie di operazioni demistificatrici dove più del genere e dell'« importanza stilistica» conta il risultato, l'avvenimento sulla pelle.

Non sarà così, o almeno la ruota non girerà completamente in questa direzione: ma poco importa, in fondo, se di quella illusione restano opere come questa, se rimane l'allucinato vivere di *Moon in June* o il bellissimo enigma, di *Slightly All Time*. Se resta il mondo pazzo e colorato dei Soft Machine « veri », quelli che con Zappa, il Dylan « giovane », i Jefferson e uno sparuto drappello di altri coraggiosi dipinsero i muri dei nostri sogni pop, tanto e tanto tempo fa...

Riccardo Bertoncelli

Previous article

Next article

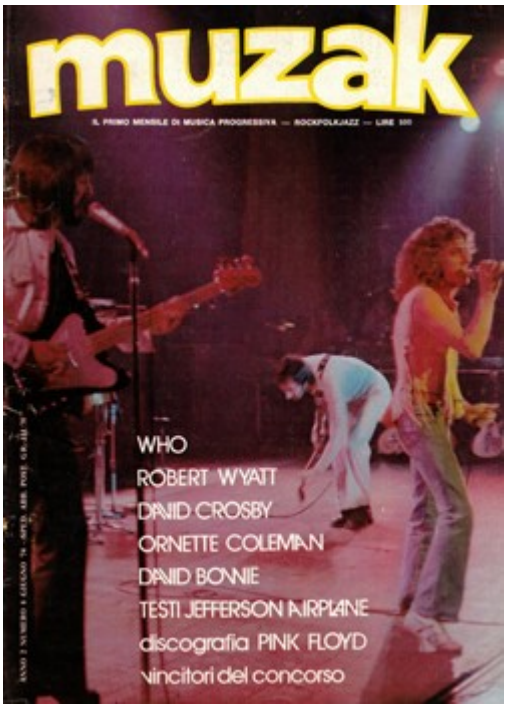
Back to the list

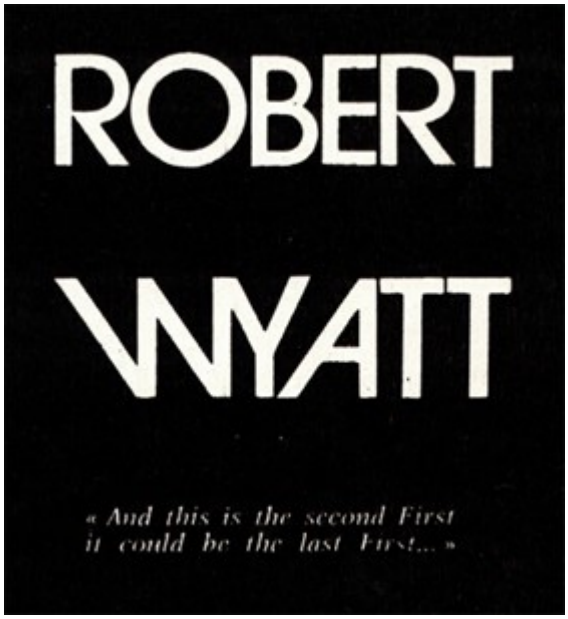
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Muzak - Anno 2 - Numero 8 - Giugno 1974





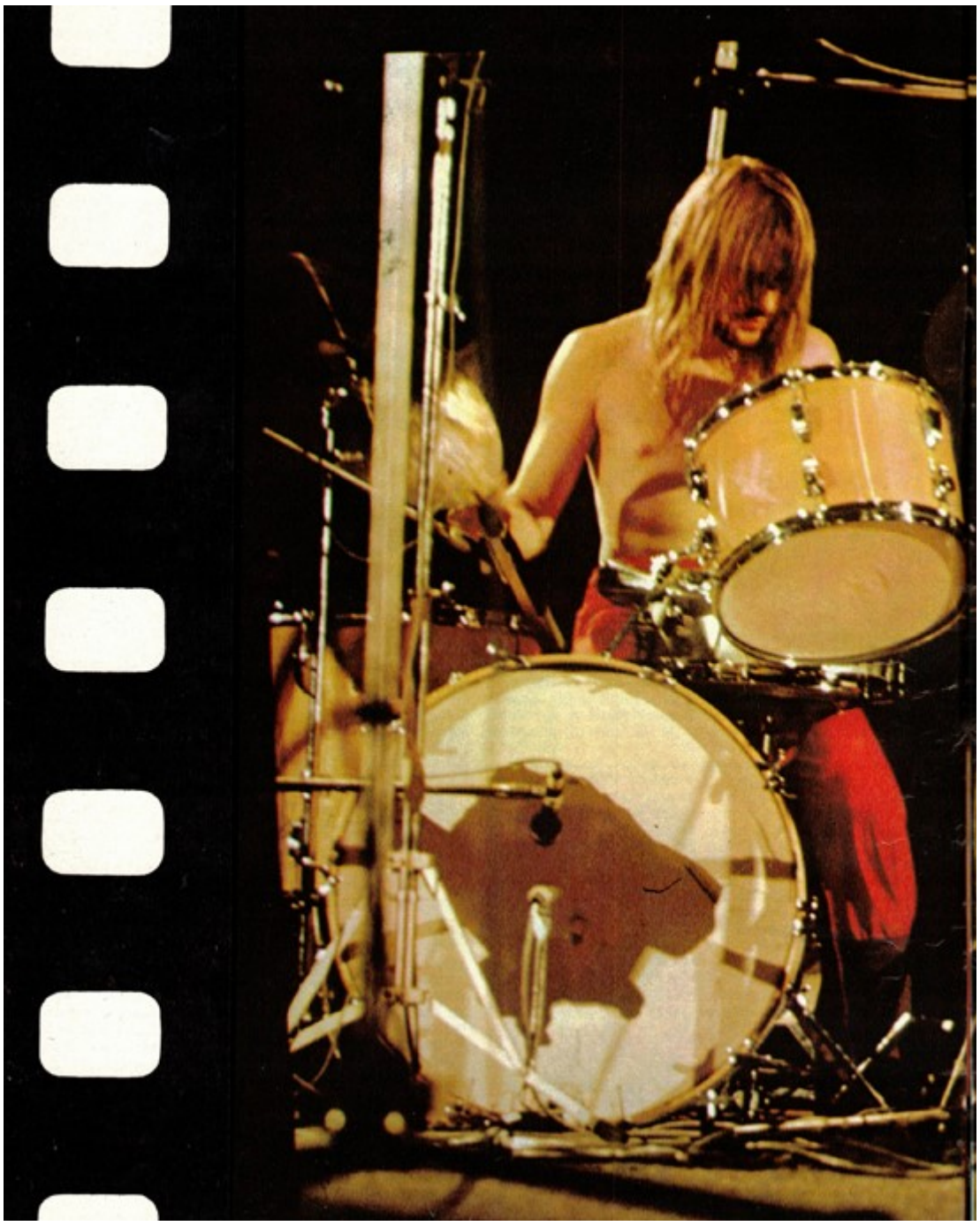
...un apprendista dentista di Canterbury, attratto in egual misura dal free di Cecil Taylor, il bop di Charlie Parker, l'elettronica ed i pot-head-pixies dell'amico Daevid Allen (The Alien Daevyd), suo compagno di viaggio nei Wilde Flowers prima e nei Soft poi, bande di hobbit alla ricerca di Qualcosa...

Why Are We Sleeping? ci chiedeva già Bob in tempi lontani, dai solchi di un album inciso per caso negli States, dopo una serie di concerti come spalla di un promettente chitarrista di colore, J.H.; e già allora c'era qualcosa che ti entrava dentro, forse l'esile roca quasi femminea voce ed i suoi scarni messaggi a doppio senso, « Save Yourself! », forse la certezza del mondo bacato e fiabesco nascosto dietro le più sottili sfumature del suono.

Wyatt riuscirà a cantare l'alfabeto, poco più tardi, nelle terre « psichedeliche » e dissacranti di « Volume Two », tra una citazione dada ed un'esplicita confessione dela propria totale incapacità di sintonizzarsi sulla lunghezza d'onda della Vita Ufficiale, del RRRealismo a tutti i costi: un collage provocatorio ma lucidissimo che è la foto di un'era, l'autodistruzione finale che prelude a tempi terribilmente più costruttivi.

Per esplodere: « Moon In June » (su « Third »), un piccolo grande miracolo di elettricità che chiunque ricorda come il momento più lirico della pur lunga storia dei Soft, e che rappresenta in assoluto uno dei più fascinosi esempi di « pop »: perché la sua realtà è la nostra, è il nodo alla gola di chi sente vivere dentro di sé un mondo troppo complesso, troppo profondo per poter essere espresso con strumenti comuni... ma che sa trovare l'estasi, la gioia, la disperazione nelle cose più semplici e più ignorate, una dimensione umana che dietro l'angolo della paranoia. Un'operazione tesa a scavare impietosamente nella mente di chi ascolta, giocando con irritante naturalezza sulla ricettività di ogni senso. E tutto questo per un solo istante di smarrimento o di consapevolezza, un ricordo ancestrale ed un dolore di oggi...

> Zoom



WYATT

Chi è dunque questo personaggio enigmatico (?) e sfuggente, semplice ma labirintico, che tutti hanno sentito nominare ma che pochi conoscono davvero, lo stesso che rifiutava l'invoincombenti sul suo vecchio gruppo rifugiandosi (nel luzione ed il cerebralismo 1970!) in opere stupefacenti come « The End Of An Ear »? Che riusciva a portare un calore quasi mediterraneo nella sua poesia, che si proclamava ispirato da « Alice nel paese delle meraviglie » e che rifiutava di parlare del suo passato, sempre teso alla ricerca, dell'attimo, del presente?

«End Of An Ear», si diceva, è la chiave essenziale per penetrare il suo mondo: sogni che il Melody Maker ha pensato bene ignorare, e che non possono certo essere venduti a peso, o funzionalizzati alla ricerca del « migliore » di un referendum straccione. Sono i tempi in cui imperversa un Ginger Baker, e ci si può anche dimenticare di chi cerca (già, Robert è un «batterista ») nuove dimensioni in ogni singolo momento della propria espressione: ma il disco non lascia certo il tempo di perdersi in quisquilie tecniche, di osservare la

raffinatezza e la pulizia del gioco strumentale di Wyatt.

Perché l'impatto avviene a mille livelli, tutti egualmente significativi ed importanti: e l'elemento che lega e coordina ogni grido, intuizione, immagine sfugge ad ogni classificazione di comodo. Da una parte il recupero di alcuni temi (o meglio, non-temi) di derivazione jazzistica, alla ricerca di una libertà assoluta da qualsiasi schematismo o limitazione: il pensiero come unica forza motrice, e pochi scarni strumenti ad esplorare in assoluta autonomia il proprio mondo, senza mai scontrarsi o castrarsi a vicenda, ma conservando una perfetta coordinazione ed unità di fondo. Dall'altra musica che vive ogni singolo particolare con incredibile attenzione, ma che non perde mai di vista i propri scopi: un messaggio importante ripetuto in mille forme ma sostanzialmente semplicissimo.

Dove l'ascoltatore diviene finalmente il punto di partenza, e non il terminale del suono, abbandonando la propria « storica » passività; dove gli stimoli al ribaltamento di ogni assioma formale si fanno violentissimi, ed ogni stantia formula schiava della musica-consumo muore di morte naturale.

Interpretiamo come deliri brani come « Las Vegas Tango », se vogliamo: ma a ben vedere c'è tutta una limpida chiarezza d'intenti dietro alle morbide-magiche acrobazie del suono, capace di minare seriamente la cultura mistificante su cui lo show-business ha fondato la sua opprimente potenza.

Oltre i livelli della nostra percezione! ci ammonisce Bob: non è sempre tempo di « good vibrations », e questo è il momento buono per un radicale rinnovamento. Il simbolico orecchio del titolo, sembra sogghignare il nostro, in realtà non ha fine: a meno che noi stessi non vogliamo porre limiti precisi (culturali, sensoriali, emotivi...) alla capacità di Ascoltare, di comunicare, di esprimere.

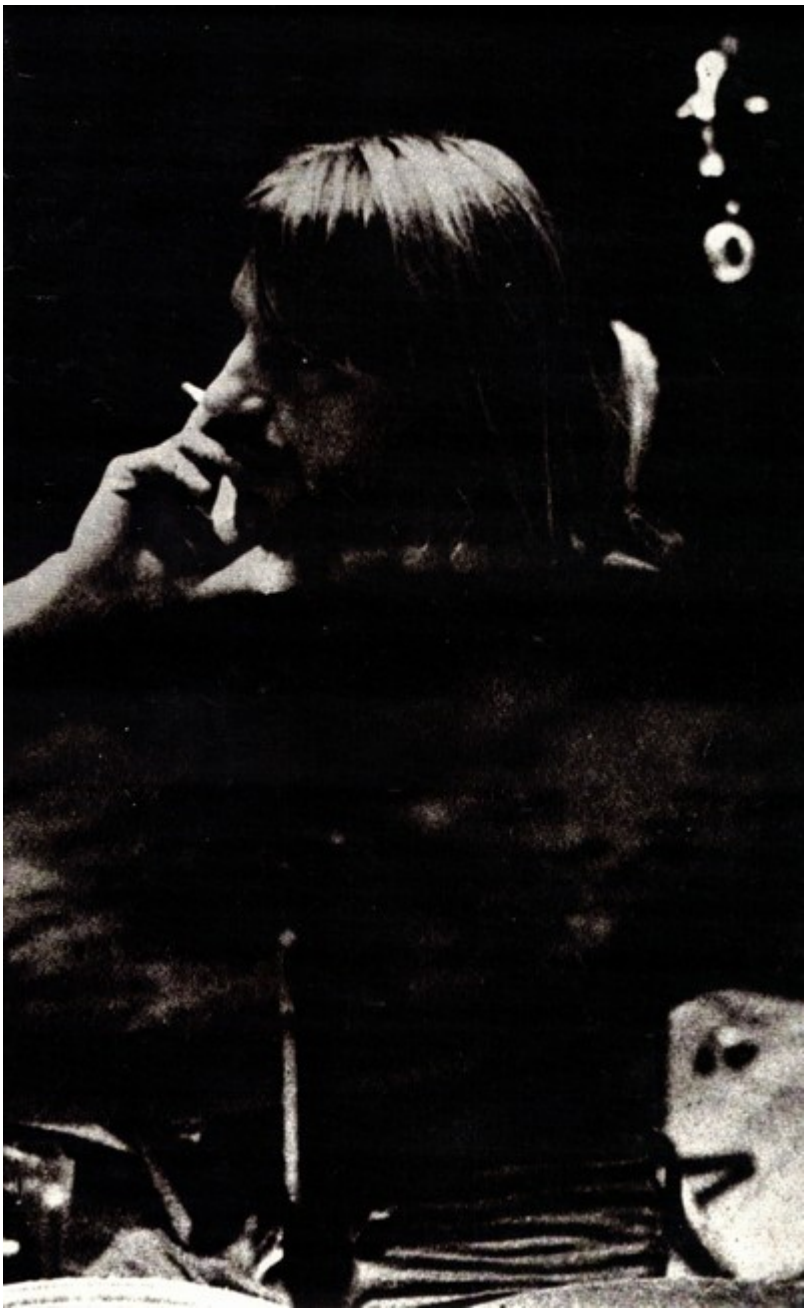
Un segnale di fumo che troppi sono impreparati a ricevere, e che cade tristemente nel vuoto: certo, non è semplice né comodo accettare di rimettere in discussione *ogni cosa*, e miriadi di Ten Years After e di Simon & Garfunkel sorridono dalle pagine dei giornaletti...

Ma il seme è stato gettato: ed anche se il successo commerciale resterà sempre un sogno lontano, la figura del musicista ne resterà comunque profondamente influenzata. Bob lascia i Soft Machine, prigionieri del gelido Dean, e tenta un'avventura davvero sua con i compagni di sempre, Phil Miller, David Sinclair... il gruppo si chiamerà Matching Mole (da un'assonanza con la traduzione francese di « Soft Machine », e cioè « Machine Molle »): ma le strade battute saranno ben lontane da quelle predilette da Ratledge.

Fin dal primo album: che forse non è un capolavoro come « End Of An Ear », ma che tenta di continuare il discorso di « Moon In June » con un'ancora più vasta scelta di toni e colori, ritornando nello stesso tempo ad una maggiore linearità. Pochi momenti sperimentali, molte atmosfere delicate e dolcissime, da « Caroline » — un vecchio motivo d'amore scritto a 14 anni — a «Signed Curtain»: e stupende armonie vocali ad accavallarsi e a dissolversi, trascinando irresistibilmente ogni fibra del tuo corpo in meandri tutti da scoprire. Bob mostra di essere, oltre che un musicista poliedrico e completo, un abile alchimista del suono: le note del suo mellotron godono di una fluidità incantevole, e la successione delle atmosfere riesce sempre viva, accattivante, convincente.

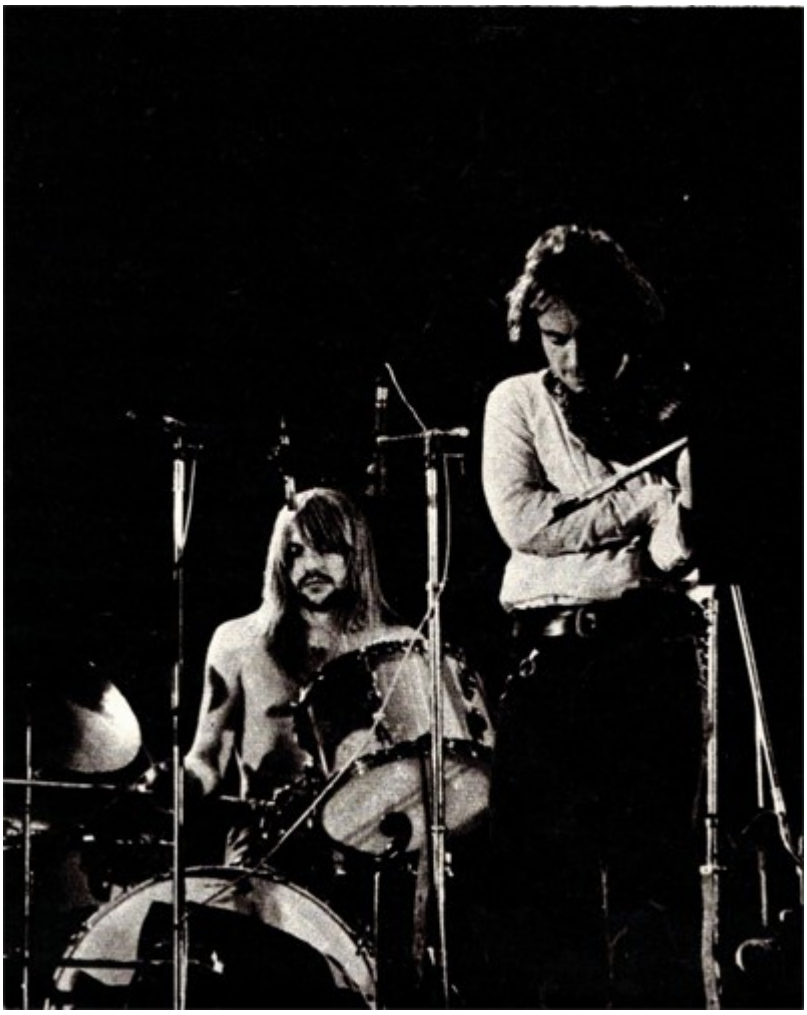
L'organo di Sinclair, il suo caratteristico timbro « sporco » e leggero a cadenzare ogni situazione, nebbie impalpabili e frasi appena sussurrate, o la chitarra perennemente distorta di Miller... ogni elemento concorre con invidiabile semplicità alla concretizzazione di ogni spunto: l'improvvisazione diviene automaticamente la unica vera direttrice, ed il respiro di chi suona entra in sincronia con la creazione stessa.

Un lavoro, un'altra gemma: ma anche qui l'aggancio con il grosso pubblico non riesce: « II Sound manca di spettacolarità », e così le figure dei musicisti: i Bowie ed i Cooper covano nella ombra, e troppe persone hanno perso gusto e sensibilità nel frastuono dei decibel in eccesso, nelle melensaggini senza cuore dei Tops Of The Pops. Quando esce « Little Red Record » (e la copertina, con i musicisti vestiti da Guardie Rosse a sventolare il libretto, è un'ultima amara stilettata per chi vive di miti ed icone, di schemi schemi solo schemi) la terra è già bruciata: sarà il colpo di grazia per tutte le illusdoni residue.



Dave McRae, più jazzistico, etereo e metallico di Sinclair, è il nuovo pianista: il suono sembra ritornare sulle strade più complesse dei migliori Soft, pur conservando i suoi caratteristici elementi fantastici e visionari. C'è una nuova ansia di ricerca, in ogni caso: la comprensione della necessità di un'espressione dinamica si traduce in una continua tensione verso una nota, un'idea diversa e più significativa, e nemmeno la produzione di Fripp riesce a frustrare la felicita « anarcoide » di momenti come « Gloria Gloom » o « Righteous Rumba ». I Matching Mole afferrano la sostanza più densa del tuo corpo e la fanno vibrare, in una molteplice serie di combinazioni sonore che riescono sempre ad entrare in intimo rapporto con la sensibilità di chi ascolta; un magma strumentale ipnotico, straordinariamente immaginifico ed « in sintonia », destinato ancora una volta a coinvolgere nella perfezione di ogni sfumatura.

Ma è la fine, decretano i mostruosi conformismi dei media, troppo occupati ad inseguire burattini rigurgitanti lustrini: la fiaba finisce all'incontrano, abbandonando i suoi protagonisti senza gloria né denaro né fama né soddisfazione. Mc Rae sceglie i Nucleus, Miller torna con i vecchi amici di Canterbury in Hatfield And The North; Wyatt ha la magra consolazione di vedere pubblicato « New Violìn Summit », con la sua esibizione al festival di Berlino nel 71, e di essere per questo riconosciuto (era ora...) come uno dei « più brillanti batteristi europei ». Il resto è cronaca. Nel giugno 73, durante un party, Bob vola da una finestra al quarto piano. La prognosi è riservata, e la cartella clinica parla di una paurosa serie di fratture: Wyatt vivrà, ma le sue gambe resteranno per sempre paralizzate.



Un dramma che si consuma in silenzio, solo poche righe della « stampa specializzata » — l'uomo non fa notizia —, la costernazione degli amici di sempre, il lavoro dei nuovi Matching Mole (Bill McCormick, Francis Monkman, Gary Windo) stroncato sul nascere. Dopo dieci anni di attività Bob si ritrova con cinque sterline in banca (sic), e la prospettiva di una lunghissima convalescenza.

Quattro mesi dopo l'incidente, Soft Machine e Pink Floyd — già compagni di stenti in notti londinesi del '67, l'UFO ed i primi sussulti di pop — si esibiscono devolvendo l'intero incasso al musicista, mentre si aprono altre sottoscrizioni. Vengono raccolte diecimila sterline: Robert annuncia la sua intenzione di *continuare*, anche solo come cantante o tastierista. D'altronde — si riflette — è un vero pluristrumentista: suonava la chitarra con Allen in « Banana Moon », il basso, perfino la tromba in un trio parigino di tanto tempo fa, accanto a Daevid Allen ed al piano di Terry Riley... una formazione di boogie woogie, proprio così...

E poi lo abbiamo ritrovato in un mattono di maggio, una foto sull'album di Hatfield And The North che ce lo presenta distrutto, inchiodato ad una sedia a rotelle, ma ancora la sua inconfondibile voce per pochi istanti, e già centinaia di mondi che si aprono...

Continuare. Robert Wyatt ci ha regalato l'incanto del momento e la complessità del pensiero, abbandonando i paurosi e gli imitatori sulle comode strade del « rock-jazz » o di qualsiasi altro discorso troppo semplice; è divenuto un paria della scena inglese per trovare una conoscenza illimitata — e le sue opere sono fonti inesauribili di spunti ed idee, il passato ed il futuro... —, con una determinazione lontana da ogni calcolo utilitaristico quanto lucida e beata, paga della propria stupenda consapevolezza.

Marco Fumagallì
Foto: Roberto Masotti

DISCOGRAFIA

1970 « The End Of An Ear » (CBS)
con i Soft Machine:
1967 « Rock Generation: The Soft Machine » (Byg)
1968 « The Soft Machine » (Probe)
1969 « The Soft Machine Volume Two » (Probe)
1970 « Third » (CBS)
1971 « Fourth » (CBS)
con i Matching Mole:
1972 « Matching Mole » (CBS)
1973 « Little Red Record » (CBS)
con altri artisti:
1971 Daevid Allen: « Banana Moon » (Byg/actuel)
1972 Ponty, Sugar Cane Harris, Brantner, Urbaniak: « New Violin Summit » (MPS)
1974 Hatfield And The North (Virgin)

ROBERT WYATT

Una figura apparentemente quanto mai anacronistica nella propria coerenza, e che serve egregiamente a farci comprendere come la gestione della sempre e comunque affidata a ben altri crani.
Bob ha avuto il coraggio di addentare la routine ed il risaputo, sacrificando la possibilità di una tranquilla carriera — e proviamo a pensare al pallore dei Soft Machine di oggi, ibridi e poveri di spirito — per incarnare silenziosamente la propria purissima fame di sogni e di Emozioni, per aprire in assoluta autonomia una inesauribile strada di autentica ricerca.
E proprio questo è il suo maggiore merito: avere scardinato senza troppi clamori i cancelli soffocanti del «genere musicale», ma anche di avere rifiutato la comoda aureola del «genio underground»...
Per regalare *a tutti* un suggerimento prezioso, un modo di vivere dentro la realtà e fuori dalla realtà, in una limpida ricerca di...

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

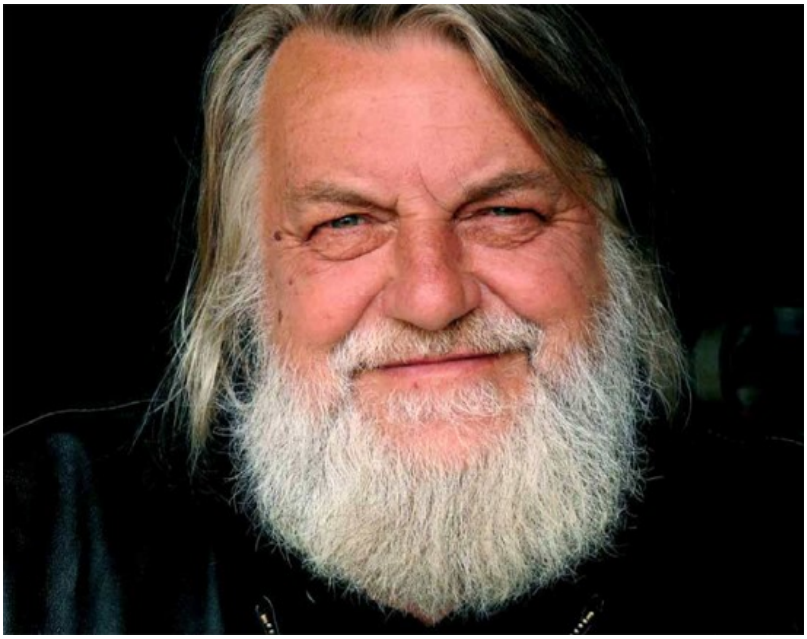
HOME

Robert Wyatt Rock Bottom: Experimentele vrijheid - Heaven #3 - Mei/Jun 2024



ROBERT WYATT

Experimentele vrijheid



ROBERT WYATT, DE CHARISMATISCHE DRUMMER/ZANGER OP DE EERSTE VIER PLATEN VAN DE BRITSE BAND THE SOFT MACHINE, VIEL OP 1 JUNI 1973 UIT EEN RAAM EN ZOU DAARVAN NOOIT MEER VOLLEDIG HERSTELLEN. ZIJN VERDERE LEVEN BLEEF HIJ AFHANKELIJK VAN EEN ROLSTOEL. WAT DOET DAT MET EEN MENS? MEDIO 1974 VERBAASDE HIJ VRIEND EN VIJAND MET ROCK BOTTOM. IN DEZE VIJFDE BIJDRAGE VAN WIM BOT EN PETER DE RUITER STAAN ZIJ STIL BIJ DIT MEESTERWERK. EERDERE STUKKEN VAN BOT EN DE RUITER GINGEN OVER JIMI HENDRIX' LEGENDARISCHE LIVE VERTOLKING VAN *MACHINE GUN*, HET ALBUM L.A. WOMAN (1971) VAN THE DOORS, HET DEBUUTALBUM (1972) VAN ROXY MUSIC EN OVER-NITE SENSATION (1973) VAN FRANK ZAPPA EN THE MOTHERS OF INVENTION.

ROCK BOTTOM is het fraaie en onbetwiste meesterwerk van Robert Wyatt (79), een musicus die een speciaal plekje in ons hart heeft. Hij is de schepper van een uniek oeuvre, dat gekenmerkt wordt door een samenspel van meerlaagse keyboards, subtiele percussie en een bijzondere, breekbare, hoge stem. Wyatt excelleerde als drummer, maar niet minder als zanger in de jaren dat hij met The Soft Machine aan de weg begon te timmeren. Hij was een van de oprichters van deze experimentele band en de spil. Wyatt drumde tijdens concerten vaak met ontbloot bovenlichaam, in een stijl die gerust uniek mag heten, ook met zijn handen en af en toe zelfs met zijn vuisten. Soms raakte hij volledig in trance en leek hij ver weg. Hoeveel alcohol en drugs hij er in die tijd doorheen joeg, geen idee. Weinig was het niet.

Wyatt heeft een kleine schare trouwe liefhebbers. Er zijn nogal wat mensen die zijn keyboardwerk zenuwslopend gepriegel vinden en zijn falsetto irritant. Smaken verschillen en dat is maar goed ook. Voor ons is Wyatt een artiest die diverse soorten muziek in een volstrekt eigen idioom heeft verwerkt, dat vanzelfsprekend schatplichtig is aan The Soft Machine en de progressieve bands van de Canterbury scene, zoals Caravan en Matching Mole, maar daar uiteindelijk bovenuit stijgt. Vooral omdat Wyatt in zijn composities en interpretaties en met zijn ijle zang altijd zocht naar totale muzikale vrijheid, zoals een vogel in de lucht. Het is muziek die ademt en ruimte schept. ROCK BOTTOM is een hoogtepunt. De enige albums die naar ons idee in de buurt komen van zo'n zoektocht zijn de meest jazzy platen van Joni Mitchell, zoals HEJIRA uit 1976.

Drama

Robert Wyatt kreeg bekendheid als drummer en zanger van The Soft Machine die eind jaren zestig indruk maakte met hun experimentele, psychedelische sound. Het een plaatkant lang durende jazzy *Moon In June* van dubbelaar THIRD (1970), gecomponeerd door Wyatt, is een voorbode van zijn latere solowerk. Wyatt werkte als drummer in de herfst van 1970 ook nog mee aan het album FOURTH, maar verliet de band al snel na de studio-opnames. Hij zegt zich nu nog maar weinig van die tijd te kunnen herinneren en er niet met plezier aan terug te denken. Hij spreekt zelfs over een traumatische ervaring, traumatischer dan de val uit het raam en de verlamming die erop volgde. Hij richtte de groep Matching Mole op en maakte in 1970 ook nog eens het soloalbum THE END OF AN EAR.





Maar Wyatts echte solocarrière begon - daar zijn alle critici en ook hijzelf het over eens - pas na dat grote drama in zijn leven: de val uit een raam in totale dronkenschap op een feest op 1 juni 1973, waardoor hij vanaf zijn middel verlamd raakte. Na een maandenlang verblijf in het ziekenhuis kwam hij in een rolstoel terecht en was het drummen met zijn voeten voorbij. Voor altijd.

ROCK BOTTOM lijkt op het eerste gehoor een aangrijpend verslag van dit persoonlijke drama. Zes nummers, drie per kant, het ene nog mooier dan het andere; sommige echt liedjes, andere uitdijende experimenten. *Sea Song* is de majestueuze opener, een fantastisch liefdeslied over zijn vrouw en muze Alfreda (Alfie) Benge, met een door Indiase klassieke muziek beïnvloed langdurig orgel-outro. *A Last Straw* lijkt het drama aan te kondigen en heeft subtiel slidegitaarwerk van Wyatt zelf. In *Little Red Riding Hood Hit The Road* hoor je het moment van de val en een onheilspellende solo van de Zuid-Afrikaanse trompettist Mongezi Feza, over stormachtige percussie, keyboards en angstaanjagende zang (*Oh no, I can't stand it, Stop please*) heen. Bijzonder is dat het tweede deel van het nummer, het achterwaarts gespeelde eerste deel is, waar alleen bassist Richard Sinclair overheen speelt. Sinclair vergeleek die ervaring eens met een Lsd-trip. Het nummer én de eerste plaatkant eindigen met een voordracht van spoken word-kunstenaar avant la lettre Ivor Cutler.





Linksboven: drummer bij The Soft Machine in 1967; Rechtsboven: in het ziekenhuis na de fatale val in 1973, met zijn vrouw Alfie; Links: oorspronkelijke hoes van Rock Bottom; Boven: hoes van heruitgave

Op kant B staan *Alifib* en Alifie, wederom liefdesbetuigingen aan zijn vrouw Alfie. *Alifie* bevat een conversatie met haar met een maffe surrealistische tekst en prachtig saxofoonwerk van Gary Windo. De nummers beginnen met de hoorbare ademhaling van Wyatt als percussie-intro. Het afsluitende *Little Red Robin Hood Hit The Road* begint als een meeslepende Canterbury-klassieker, met de viola van Fred Frith en karakteristiek gitaarwerk van Mike Oldfield, en ook deze plaatkant eindigt met een door Cutler voorgedragen tekst.

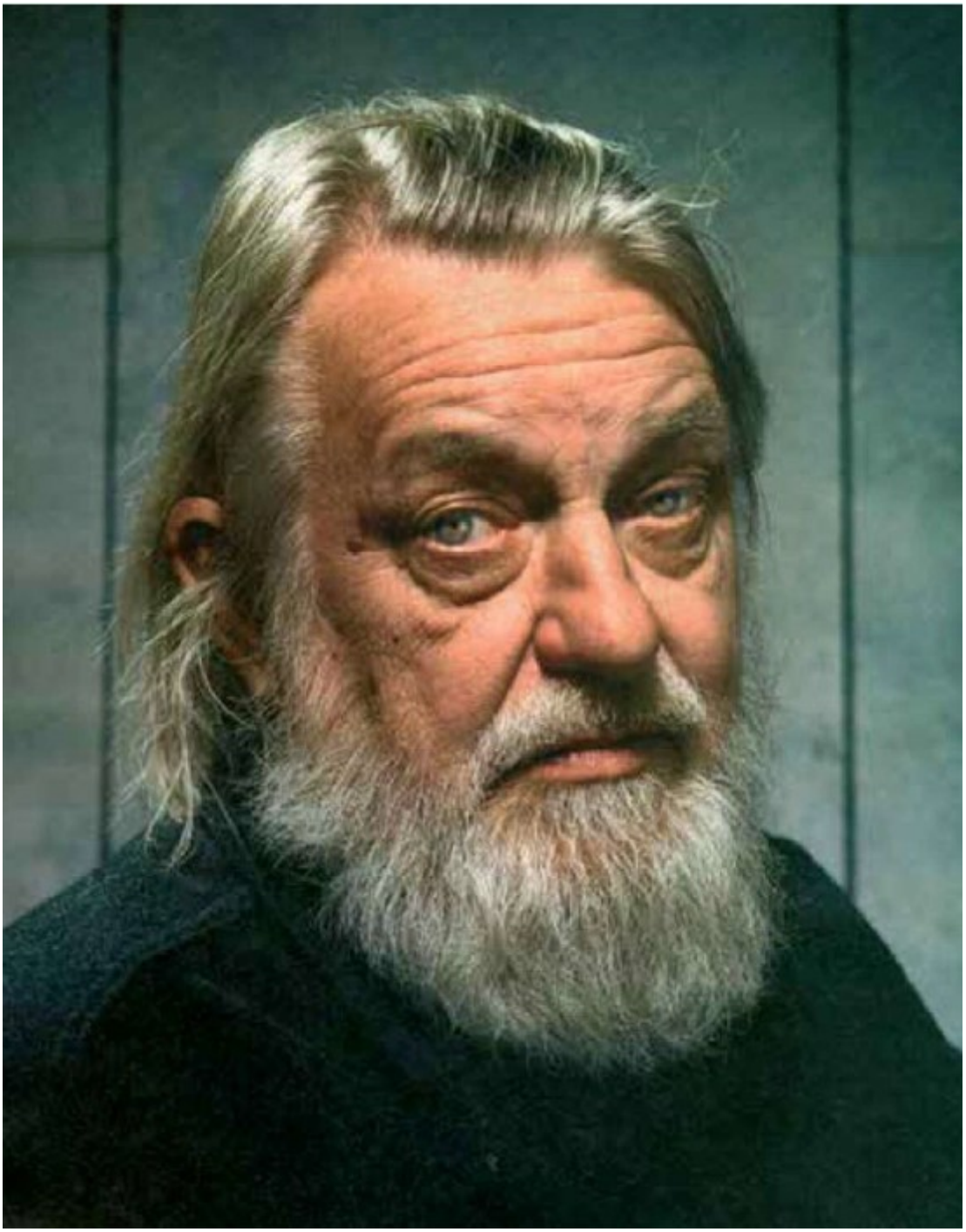
Onderwater

ROCK BOTTOM lijkt een direct verslag van het ongeval, maar die wat voor de hand liggende interpretatie is bedrieglijk. Nogal wat van het materiaal was namelijk al vóór de val geschreven in Venetië, waar Alfie deel uitmaakte van de filmcrew van Nicolas Roeg die er de thriller *Don't Look Now* opnam. Wyatt componeerde veel op het daar door Alfie aangeschafte goedkope Riviera-orgel dat zo karakteristiek is voor de sound van ROCK BOTTOM en later solowerk. Producer Nick Mason - de drummer van Pink Floyd - koos op suggestie van Mike Oldfield voor een meersporenopname van het in vergelijking met andere merken nogal bescheiden orgel. De lagunestad bood volgens Wyatt de inspiratie voor *Sea Song*.

INTENS MAAR OOK ZACHT EN GERUSTSTELLEND, DE ABSTRACTE SCHETSEN VAN PIJN, VERLIES EN LIJDEN

Toch is de traumatische ervaring van de val wel van invloed geweest op het eindresultaat. In het ziekenhuis werkte Wyatt onder soms moeilijke omstandigheden verder aan de nummers. Daardoor kon hij de muziek naar eigen zeggen in vrijheid doordenken en ontwikkelen. ROCK BOTTOM is zodoende een album geworden met een volstrekt eigen klankbeeld en een unieke sfeer. Zoals de Engelse Wikipedia het samenvat: 'Intens maar ook zacht en geruststellend, de abstracte schetsen van pijn, verlies en lijden op het album worden afgewisseld door levendige flitsen van liefde en herstel'.





De zang van Wyatt is van een droevige kwetsbaarheid, soms tegen het valse aan, maar o zo mooi. Wyatt heeft meermaals gezegd dat de verlamming paradoxaal genoeg een bevrijding voor hem was: hij was geen drummer meer en geen lid van een band, maar een muzikant die zelfstandig kon componeren, een unieke zangstijl wist te ontwikkelen en bevriende gastmuzikanten kon vragen mee te spelen op zijn platen. Hij gaat zelfs zover te zeggen dat als God de rolstoel had uitgevonden, hij mensen die als natuurlijk alternatief had moeten aanbieden voor benen. Het beeld dat Wyatt voor ogen had bij het schrijven van de tracks voor ROCK BOTTOM was dat van de zeebodem: 'Op de bodem van de oceaan zijn dingen die even raar en gek zijn als wat mensen zich voorstellen bij Mars. En muzikaal lijkt mijn landschap meer en meer onderwater te zijn. Je kunt geen directe analogieën maken tussen muziek en visuele stimulansen, maar ik heb fysieke landschappen in mijn hoofd. Ik herinner me dingen door ze me voor te stellen. Het was een soort wijde tuin, maar niet op het land maar onder water.' Hij zei dat de terugkeer naar het water een artistieke verbeelding van een stap terug in de menselijke evolutie was. Uit de tekst van Sea Song blijkt hoe Wyatt het waterthema verbond met de liefde:
You look different every time/You come from the foam-crested brine/It's your skin, shining softly in the moonlight/Partly fish, partly porpoise/Partly baby sperm whale/Am I yours?/ Are you mine to play with?

Kinderlijk

Hoe belangrijk het waterthema voor Robert Wyatt moet zijn geweest, blijkt onder meer ook uit het hoesontwerp van Alfie; een pentekening waarop we strandscènes zien aan de bovenzijde en aan de onderzijde een onderwatertuin. Ze tekende het als een soort minimalistisch antwoord op de populaire, kleurrijke en meer uitbundige hoezen van Roger Dean voor Yes. Bij de heruitgave van ROCK BOTTOM uit 1998 maakte ze een tweede, kleurrijker ontwerp, ook met een onderwaterthema. Over zijn muzikale stijl merkte Wyatt op: 'Wat ik doe past niet in een categorie die ik zou kunnen benoemen. En dat is geen poging om bewust anders te zijn. Het is gewoon niet hetzelfde: het is geen rock-'n-roll, het is geen jazz, het is niet modern klassiek, het is geen folk. Het bestaat gewoon niet als genre. Het is als een dier van de Galapagos-eilanden, een soort onderwatereend. Gewoon iets dat het bleek te zijn.' Wyatt noemde wel belangrijke muzikale invloeden: Pink Floyd en dan vooral de toetsen van Rick Wright, Indiase klassieke muziek en ASTRAL WEEKS van Van Morrison.

ROCK BOTTOM heeft goed beschouwd ook wel iets kinderlijks. Wyatt houdt van de 'naïeve' tekeningen van de late Paul Klee en van de bijna primitief aandoende werken van Picasso en sprak over de 'schoonheid van iets wat slecht gedaan wordt.'

ROCK BOTTOM werd door de muziekpers heel positief ontvangen. Steve Peacock van het muziekmagazine *Soundz* schreef: '...het vertegenwoordigt alles dat Robert tot een muzikant, zanger en componist maakt zonder concurrenten en weinig gelijken.' *Melody Maker* en *New Musical Express* noemden het album in hun eindejaarslijstjes en stelden het op één lijn met Dylans BLOOD ON THE TRACKS. Het album is door de jaren heen geliefd gebleven en wordt door veel muziekkenners gezien als een van de meest bijzondere albums aller tijden. *New Musical Express* plaatste het in 2015 op plek 358 van de 500 beste albums ooit. Na verschijnen trad Wyatt op in het Londense Theatre Royal Drury Lane met een band met de meeste muzikanten van het album. Naast de tracks van het album stonden onder meer ook nummers van Matching Mole op het programma en in de toegift speelde Wyatt zijn versie van de Monkees-hit *I'm a Believer*, dat ook voor hem een hitje werd. Een albumregistratie van dit concert verscheen in 2005.

Shipbuilding

Sinds ROCK BOTTOM heeft Wyatt met tussenpozen aan zijn oeuvre gebouwd, met hoogtepunten zoals OLD ROTTENHAT (1985), SHLEEP (1997), CUCKOOLAND (2003) en COMICOPERA (2007). De vierde kant daarvan is niets anders dan doodse stilte, maar wél met een fraai op het vinyl gekrast gedicht. Deze albums bevatten sommige van zijn allerbeste nummers: *The Age Of Self*, *Free Will And Testament*, *Just As You Are* en *Beware*. Befaamde muzikanten als Eno, Paul Weller en Phil Manzanera spelen erop mee.



De nummers ademen dezelfde sfeer als ROCK BOTTOM. Heel bijzonder zijn ook de singles en ep's die hij aan het begin van de jaren tachtig maakte, met diverse covers zoals een hartverscheurende, trage versie van *At Last I Am Free* van Chic en een ijzingwekkende uitvoering van *Strange Fruit* van Billie Holiday. Het allermooiste uit die periode is zijn versie van de anti-oorlogssong *Shipbuilding*, die Elvis Costello voor hem had geschreven, over de Falklandoorlog, de scheepswerven en de tragiek van niet-terugkerende soldaten. De uitvoering van Costello zelf met de trompetsolo van Chet Baker is prachtig, maar de uitvoering van Wyatt maakt nog meer indruk. Piano, akoestische bas, bekkens: tegen deze sobere achtergrond stijgt de stem van Wyatt tot grote hoogten:

It's all we're skilled in/We will be

shipbuilding/With all the will in the world/
Diving for dear life/When we could be diving for pearls

"WAT IK DOE PAST NIET IN EEN CATEGORIE DIE IK ZOU KUNNEN BENOEMEN. EN DAT IS GEEN POGING OM BEWUST ANDERS TE ZIJN."

Het werk van Wyatt inspireert door de jaren heen veel andere artiesten. Het Franse Orchestre National de Jazz maakte een pracht van een coverplaat met jazzy orkestarrangementen en medewerking van artiesten als Rokia Traoré en Arno. In 2010 maakte Wyatt met de componist/saxofonist Gilad Atzmon en componiste/violiste Ros Stephen FOR THE GHOSTS WITHIN, met bewerkingen van eigen nummers en jazzstandards in een klassiek idioom. Het Britse folkduo The Unthanks bracht dit jaar een livealbum uit, met zes nummers van Antony and the Johnsons en negen van Wyatt. The Unthanks spreken over twee van de meest avontuurlijke songbooks van de laatste vijftig jaar.

Zorgeloosheid

In 2014 maakte Robert Wyatt bekend te stoppen als muzikant. Ter gelegenheid daarvan verscheen in dat jaar een voortreffelijke, door hemzelf geautoriseerde biografie van Marcus O'Dair, *Different Every Time*. (Al eerder, in 2002, verscheen de fraaie documentaire *Free Will and Testament*.) Ook kwam er bij de biografie een dubbel-cd uit met dezelfde titel. Het eerste deel, getiteld EX MACHINE, bevat hoogtepunten van zijn eigen werk, opvallend genoeg zonder nummers van ROCK BOTTOM - op een live-uitvoering van *A Last Straw* na. Ergens ook wel logisch, want ROCK BOTTOM zou in zijn geheel op zo'n verzamelaar moeten staan. Buitengewoon verrassend is de tweede cd, BENIGN DICTATORSHIPS, die bestaat uit nummers van andere artiesten waaraan Wyatt bijdroeg. Want hij werkte mee op meer dan 200 albums van veel uiteenlopende musici. Op de compilatie staan onder meer Björk en John Cage. Voor ons waren het onbekende nummers, van een zeer hoog niveau, een ware schat.

Helemaal stoppen deed Wyatt ook weer niet. Zo schreef de Amerikaanse jazzgitariste Mary Halvorson speciaal voor hem drie nummers voor het album ARTLESSLY FALLING (2020) van haar groep Code Girl. Wyatt zingt die nummers, waarvan *Lemon Trees* tot de hoogtepunten in zijn oeuvre behoort.

Wyatt is een van de muzikale smaakmakers van de laatste ruim vijftig jaar en ROCK BOTTOM staat nog steeds als een huis. Terugkijkend zei hij daarover tegen het tijdschrift *Mojo*: 'Wanneer ik eraan denk hoe vanzelf het ging en hoe impulsief ik toen was. Het werd gemaakt met een soort zorgeloosheid, waardoor het waarschijnlijk nog steeds als fris overkomt op mensen. Ik maakte het min of meer ter plekke. Het leek destijds eenvoudiger.'

Wetende wat Wyatt in 1973 overkwam krijgt 'een soort zorgeloosheid' een volstrekt andere lading.

WIM BOT EN PETER DE RUITER (MET DANK AAN ERIK VERHOEF)

Previous article

Next article

Back to the list

Heaven - Vijfde jaargang - nummer 6 - nov-dec 2003

ROBERT WYATT



'Eigenlijk ben ik een komediant'

Robert Wyatts nieuwe cd CUCKOOLAND ligt sinds eind september in de winkels ligt. De muziek is van hem, de teksten zijn goeddeels van zijn levensgezellin Alfreda Benge, Alfie voor de 58-jarige muzikant. De rolstoel brengt Wyatt af en toe in 'de stad', Louth in Lincolnshire. "We merken zoetjesaan dat we ouder worden."

Was je drijfveer om zes jaar na je vorige album, weer een plaat te maken?

Die lange periode ertussen ligt niet aan wat ik vilde, maar voor een groot deel aan de omstandigheden. Ik heb stukjes muziek, daar moet ik een geschikte tekst bij vinden. Alfie heeft stukken tekst zonder muziek. Ik ga me niet meer lopen haasten, ik neem er de tijd voor om iets moois te maken. Natuurlijk besef ik dat er naarmate je ouder wordt, steeds minder toekomst is. Maar juist dan wil ik er zeker van zijn dat het in orde is."

De meeste stukken speel je met andere musici. Ooit zei je in een interview in Melody Maker juist dat je graag alleen werkt, zodat je vrijheid hebt en niemand iets verschuldigd bent. Hoe is dat te rijmen?

"Dat is inderdaad een probleem. Aïs je een plaat opneemt moet je wel met anderen werken, en ik wil alleen werken met mensen die met mij samenspelen omdat ze dat leuk vinden, niet omdat ze zich verplicht voelen, of, erger nog, omdat ik me verplicht voel. Je baalt pas goed als iemand wie je iets schuldig bent, meespeelt op jouw plaat en dat niet goed doet. Het is dan heel lastig dat weg te werken zonder problemen te krijgen. Dus speel ik zo veel mogelijk zelf, dan is het mijn verantwoordelijkheid."

Bij mensen als Brian Eno, David Gilmour en Phil Manzanera ligt dat anders?

"Zeker. Ik ken ze al dertig jaar. Dave had me, toen ik hem bij een eerdere gelegenheid hielp bij een concert, beloofd dat hij op mijn volgende plaat wel iets wilde spelen, als ik dat wilde. En hij speelt op FOREST pedalsteel. Er komen nog steeds geregeld oude vrienden langs. Paul Weller bijvoorbeeld, die kwam gewoon een avondje naar de studio van Phil Manzanera en we hebben lekker zitten spelen en samen wat gedronken. David woont ver bij me vandaan, helemaal in het zuiden, dus die zie ik eigenlijk alleen in de

studio. Die jongens hebben natuurlijk een heel ander levensstijl dan ik. En Brian is een echte kunstenaar op het gebied van elektronica. Hij woont vlakbij Phils studio, waar hij op de fiets heen komt, hij rijdt geen auto. En die 'speeltjes' waarvan in de informatie sprake is, is een soort compacte drumcomputer waarop je rechtstreeks met je vingers speelt. Die gebruik ik bijvoorbeeld op *Trickle Down*."



De Karenfoon heet naar Karen Mantler?

"Hij heet eigenlijk Karenatron, die naam hebben we bedacht voor een soort stemgeheugen dat je aan een keyboard koppelt. Karen zong een serie noten. Die werden in het ding ingevoerd en op exact die hoogte en met hetzelfde timbre gereproduceerd. Vooral waar ze daar nog bij zingt ook, geeft dat een prachtig effect."

Op Cuckooland staat heel veel muziek voor een cd, ruim 75 minuten. Moest je zo lang wachten tot bepaalde mensen beschikbaar waren om dingen af te ronden en begon je intussen met extra materiaal opnemen?

"Nee, het materiaal lag grotendeels wel vast. Raren droeg ook een paar nummers bij. Daar lag het niet aan. Maar soms ben je opeens met veel nummers tegelijk in de afrondingsfase en dan gingen Jamie Johnson en ik in de studio van Phil zitten om de zaak af te ronden. Die studio is trouwens net nieuw, ik geloof dat wij de eerste gebruikers zijn, zelfs nog voordat Phil er zelf iets heeft opgenomen."

Ik wind het soort geluid op Cuckooland erg fraai. Heel licht, maar toch af en toe nogal big-bandachtig.

'"Dat heeft te maken met dat ik weer steeds meer ben gaan drummen. Niet of nauwelijks drummen blijkt meer een psychologische handicap dan een lichamelijke. Ik luisterde gewoon veel naar drummers die weinig basdrum en hihats gebruiken zoals Billy Higgins, daar heb ik veel door geleerd. Nu gebruik ik de contrabas in plaats van de basdrum. Dat gaat ook prima, en ik krijg een heel transparant geluid, absoluut geen brij, luister maar naar *Trickle Down*. En natuurlijk scheelt het dat ik zelf de productie doe, samen met Jamie. Op bepaalde momenten denk ik, is Jamie belangrijker geweest dan ik, omdat hij alles tot een samenhangend geheel heeft helpen maken, dat was erg belangrijk werk."

En wat daarbij jouw persoonlijke inbreng?

*Ik beslis uiteindelijk wel over iets weglaten of toevoegen, het gebruik van welke instrumenten op welke plek, maar Jamie voelt me perfect aan, hij heeft ook SHLEEP geproduceerd. Dus hoef ik maar zelden in te grijpen. Ook Alfie luistert kritisch mee en wijst me erop wanneer ik iets niet helemaal zuiver zing, dan moet het opnieuw."

Op sommige nummers is je stem veel duidelijker, harder opgenomen dan op andere. Is dat opzet?

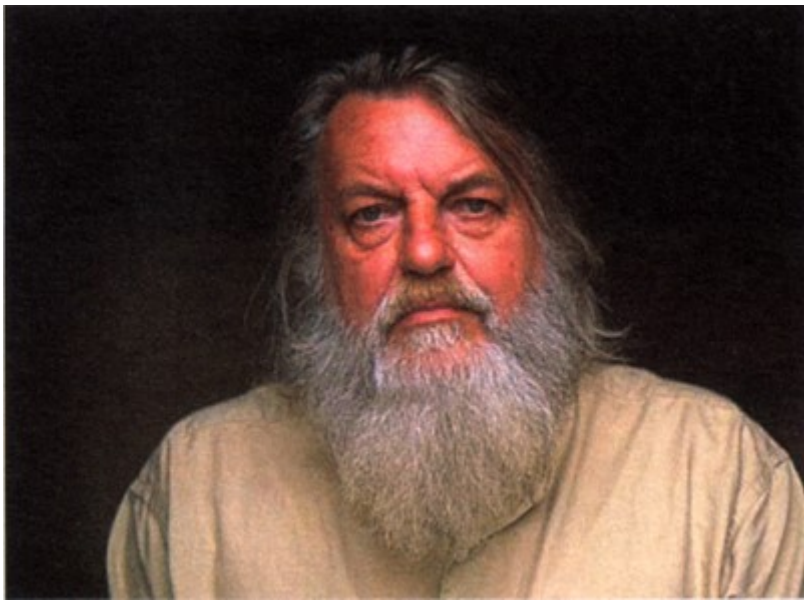
"Niet altijd, we regelen het geluid ter plaatse en doen wat we op dat moment denken dat in orde is. Als je achteraf analyseert kom je dan soms tot interessante conclusies, toevalligheden haast. Op *Just A Bit* zing ik bijvoorbeeld zachter, moeder aarde wordt overspoeld door ruis en verstoring en dat wilde ik uitbeelden, hoewel we daar op dat moment niet bewust aan dachten. Creatieve processen blijven altijd onvoorspelbaar."

Je geeft op je informatiesite aan dat je register beperkter is dan vroeger. Op de opnamen is daar weinig van te merken, ik vind dat jouw stem erg jong klinkt voor een man van 58. Ik vind ook dat de sound die je op Cuckooland gebruikt, lijkt op die van Rock Rottom van bijna dertig jaar geleden.

"Mijn register is nu ongeveer een half octaaf kleiner dan eerst. Maar mijn stemgeluid zelf is inderdaad niet zo veel veranderd. Als ik wat gedronken heb haal ik de A boven de middelste C op de piano, maar meestal kom ik maar tot de G. Vroeger wel tot de C of D. Dat je dat op de plaat niet zo opvalt is doordat ik meer vrouwen laat zingen, die komen hoe dan ook veel hoger. Bovendien zijn vrouwen leuk, in de studio en daarbuiten. De sfeer is heel anders als er meerdere vrouwen zijn, erg goed is dat. Eigenlijk zou het fifty-fifty verdeeld moeten zijn. De hele rockscene wordt toch al veel te veel door mannen overheerst. Wanneer je kijkt in de jaren zestig en zeventig zie je haast allemaal honderd procent mannelijke groepen: Stones, Beatles, Who, Faces, ga maar door. Groepen as de Airplane, met Grace Slick en acts als Janis Joplin waren zeldzaam. Gelukkig spelen vrouwen nu een grotere rol, ik houd van vrouwen."

Ga je nog iets doen, bijvoorbeeld optreden, om deze cd te promoten? Laat je gezondheid dat toe, en hoe is die in het algemeen?

"Ik doe alleen deze interviews. Ik heb geen conditie meer om op het podium te staan, al is het in een rolstoel. Dus treed ik in principe ook niet meer op. Ik heb over het algemeen niet te klagen voor zover dat kan heb ik wel geluk gehad. Alfie gezondheid is wat minder, we merken toch wel dat we zoetjesaan ouder worden."



Hoe actief is je leven nog? Het commentaar dat ik van sommige mensen krijg, is dat ze de plaat somber vinden, weliswaar met sprankjes hoop, maar toch over het algemeen pessimistisch.

"Wat betreft het eerste: ik ga geregeld de stad in en daar rijd ik dan met mijn rolstoel rond, wat soms best gevaarlijk is. Af en toe ga ik richting Londen om de studio in te gaan. Maar ik denk dat er weinig kans is dat ik deze winter naar de concerten van Karen in Frankrijk ga, waar ze mijn nummers zingt. Mijn huis moet worden verbouwd, het moet wat rolstoelvriendelijker worden. Ik heb gewoon een handicap en wie weet kost me dat tien jaar van mijn leven. Dus je zou me, om op het tweede te komen, wel een pessimist kunnen noemen, maar dan een die niet somber wil zijn. Ik vind grappen en moppen geweldig en beschouw mezelf ook wel als een komediant. In oude stomme films zie je dat

type ook wel, een komediant die met een volkomen serieus gezicht allerlei gekke dingen doet. Daardoor wordt het extra grappig."

Maar je teksten zijn vaak toch niet mis te verstaan? Robert wil de wereld redden, is een veel gehoord commentaar.

"Klopt, maar wat wil je, met die mentaliteit van ons Engelsen. We willen nog steeds de vereld regeren of in elk geval meneer Bush daar bij helpen. Dus reageer ik op wat de média in dit land je elke dag naar het hoofd slingeren. In die zin van het woord zou je me een reactionair kunnen noemen, iemand die overal op reageert. Maar ik vermoed dat de regering, voor zover die mensen me kennen, me ook in andere opzichten wel reactionair vinden. Ik heb trouwens ook niet de illusie dat een musicus de wereld zou kunnen redden. Ik wil gewoon iets moois laten horen, iets dat afsteekt tegen al die reclameachtige zooi. Tegelijk wil ik me afzetten tegen de arrogantie van de Engelssprekende landen. Daar wil ik niet bij horen. Dus krijg je zoiets als ik heb gemaakt."

Ben je van plan over zes jaar weer met zo'n briljant album te komen?

"Ik heb plannen genoeg, maar ik heb geen idee hoe alles gaat lopen. Ten eerste word je steeds beïnvloed door alles dat je hoort, en ook jouw eigen idee over hoe iets moet klinken verandert steeds. Bovendien ben ik dan 64, ik kan er weinig over zeggen."

Willem Hurkmans

Previous article

Next article

Back to the list

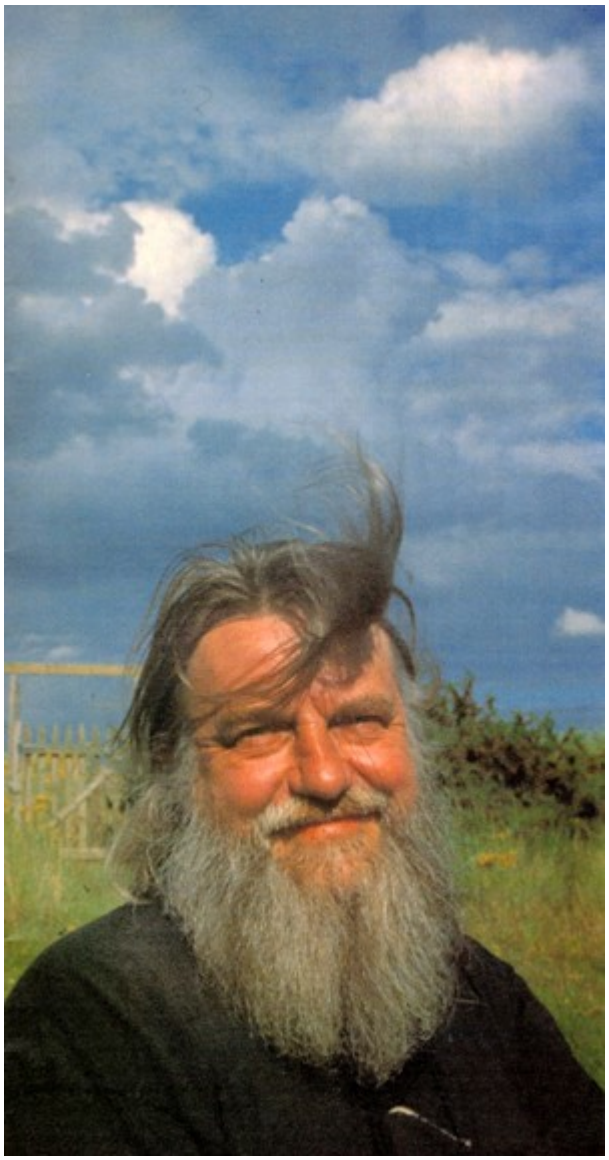
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Het laatste levensteken - Oor - N° 25/26 - 13 december 1997





> Zoom

Wyatt bleef echter muziek maken, soms met lange tussenpauzes. Elementen uit pop, jazz en wereldmuziek werden tot een uniek harmonisch geheel gemaakt. Zijn laatste *Shleep* was een goede aanleiding deze boeiende anti-sterweer eens op te zoeken.

Zes jaar lagen er tussen zijn vorige plaat Dondestan en Shleep, zes jaar waarin het nodige met Wyatt is gebeurd. En een album opnemen gaat hem ook niet bepaald gemakkelijk af.

'Het heeft vijf jaar geduurd om van allerlei brokstukken die ik had een geheel te maken. Een plaat maken is voor iemand als ik, die niet veel platen verkoopt, een kostbare aangelegenheid. Het is ook behoorlijk zenuwslopend om alle praktische zaken die erbij komen kijken in goede banen te leiden. Ditmaal kwam Phil [ex-Roxy Music gitarist ***Phil Manzanera***] mij te hulp door zijn studio aan te bieden. We betaalden ervoor, maar konden vrij ons gang gaan zonder de gebruikelijke tijdsdruk, waardoor alles vrij ontspannen kon verlopen.

'Kort na *Dondestan*, in 1993, raakte ik in een depressie verzeild waarvan ik dacht dat ik er niet meer levend uit zou komen. Ik dacht dat ik als een oude indiaan zou sterven, maar ik ben er nog steeds, zoals je ziet. Ik ben weer muziek gaan maken, omdat dat het enige is dat ik kan. Ik heb geprobeerd mijn demonen te bezweren met muziek. Als je het op kunt schrijven, kun je er gemakkelijker mee omgaan. De diepe zelfvervreemding die ik doormaakte, komt tot uitdrukking in *Free Will and Testament*, waarvoor ik een stukje pianomuziek gebruikte dat Kramer [die van Bongwater en Shimmy Disc] mij ooit had gestuurd. De woorden kwamen snel. Het is het testament van een moment. Terwijl ik het opnam, voelde ik mij meteen een stuk gelukkiger, ook door al die mensen om mij heen. ***Paul Weller*** begreep meteen waar het mij in dat nummer om ging. Hij zei: Het gaat veel verder dan het probleem van één persoon. Het zijn vragen die waard zijn gesteld te worden. Dat gaf mij een goed gevoel. Hij werkte ook heel consciëntieus aan zijn partij.

'Ik vond het een eer dat Paul aan mijn album wilde bijdragen. Hij moest er zelfs zijn eigen plaatopnames enkele dagen voor in de steek laten, wat ik zelf nooit gekund zou hebben. Ik heb altijd een zwak voor Paul gehad. Hij heeft een voor een popster opmerkelijk karakter: Niet die humeurige, verongelijkte adolescentenhouding, die je vaak ziet en die volgens mij nogal misplaatst is als je ziet hoe slecht jongeren het in de derde wereld hebben. Niet dat kunstmatig gecreëerde zelfbeeld van de tragische, aan drugs verslaafde popster, dat mij behoorlijk op mijn zenuwen begint te werken. Paul is rechttoe-rechtaan, zowel tegen

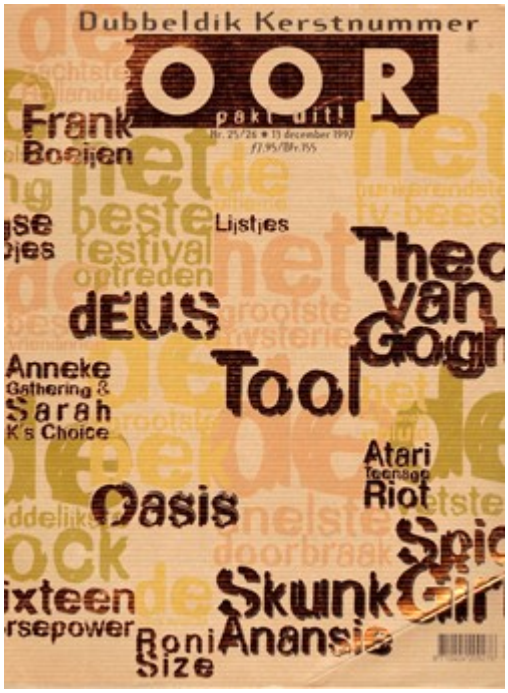
anderen als tegen zichzelf. Als hij fouten maakt zijn het eerlijke fouten die iedereen kan zien.'

De in 1945 geboren Wyatt is afkomstig uit een artistieke familie. Zijn vader George Ellidge en zijn moeder Honor Wyatt waren schrijvers en behoorden tot de kring van intimi rond Robert Graves *(I Claudius e.a.*). Als kind werd hij meegenomen naar opera- en balletvoorstellingen waar hij steevast in slaap viel, behalve bij het Afrikaanse ballet van Catherine Durham. 'Het moeten de ritmes zijn geweest die mij wakker hielden,' zegt hij er achteraf van. 'Ik was vanaf mijn tiende erg geïnteresseerd in zwarte muziek. Ik had een oudere broer die rhythm & blues-platen had. Ook woonde ik een tijdje in Parijs waar ik allerlei Franse films heb gezien met jazz-muziek. Ik luisterde ook wel naar rock & roll, vooral naar Eddie Cochran en Buddy Holly, maar ik was een snobistisch ventje. Ik luisterde liever naar Mose Allison dan naar Elvis Presley. Nog steeds, eigenlijk. Ik zat net tussen de jazz- en de popgeneratie in. Onder jazz-fans was ik een van de jongste, onder popfans een van de oudste.

'Amerika was de plek waar de Europese muziek en de Afrikaanse elkaar vonden. Daar is de jazz uit voortgekomen en ook de pop. In de jazz zag je hoe zwarte Amerikaanse musici de muziek gingen spelen van Russische joden als Irving Berlin en George Gershwin. Er loopt een ononderbroken lijn van opwinding door de zwarte muziek vanaf het begin van de eeuw tot op heden.

'De popmuziek van de jaren zestig wordt vaak gezien in de sfeer van opstand en rebellie, maar ik geloof niet dat wij nu zo rebels wilden zijn. Het was meer een reactie op de ouderen die onze cultuur verwierpen of belachelijk maakten. Daardoor is die generatie zich gaan verdedigen en kreeg je een tegencultuur. Maar aanvankelijk was alles vrij onschuldig. Een avontuur in sensualiteit, meer was het niet.'

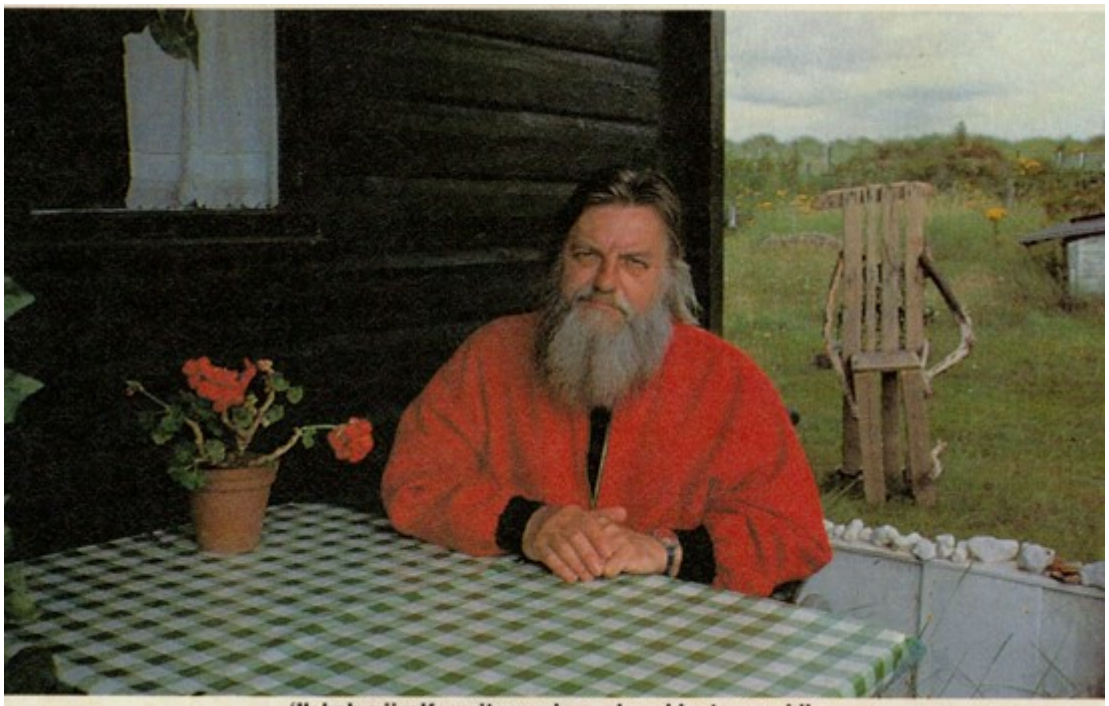
Robert praat niet graag over zijn jaren met Soft Machine, de groep waarmee hij in de jaren zestig korte tijd triomfen vierde. 'In mijn hoofd associeer ik die tijd met problemen. Ik heb altijd problemen gehad met de muziekindustrie, met in een groep zitten of een eigen groep hebben. Ik had er eenvoudig het temperament niet voor. Het is een harde business en niet iedereen speelt eerlijk spel. Ik voelde mij verloren en angstig. Laat mij maar alleen muziek maken. Ik had ook medelijden met de mensen die met mij moesten werken, want ik was meestal dronken. Ik heb erg veel fouten gemaakt. Het was wel een goede leerschool voor me. Popmuziek wordt geassocieerd met jeugd, maar omdat ik zo'n langzame denker ben, begin ik nu pas te begrijpen hoe muziek functioneert.



'Pas na mijn ongeluk begon ik als persoon beter te functioneren. Het klinkt misschien gek, maar pas door het maken van *Rock Bottom* kreeg ik een beetje vaste grond onder de voeten. Ik durfde voor het eerst toetsen te spelen. Je kent die grap over drummers die zo nodig denken meer te kunnen. Dat bezorgde mij een tijdlang een complex, zeker met zulke goede instrumentalisten in mijn omgeving.

'Ik realiseer mij dat mijn muziek erg Engels is, want dat is de cultuur waaruit ik voortkom. Ik houd niet zo van het narcisme van de Engelsen, dat typerend is voor voormalige imperia, en daarom probeer ik er altijd zoveel mogelijk musici uit andere culturen bij te halen. Phil is Cubaan van oorsprong, Chucho de bassist komt uit Columbia; er is een violiste uit Japan en een Afrikaanse percussionist.'

Robert heeft *Shleep* opgedragen aan twee overleden vrienden. Een van hen was ***Ronnie Scott***, eigenaar van de befaamde, naar hem genoemde Londense jazz-club. 'Hij behoorde tot de tweede generatie Russische joden die erg veel invloed heeft gehad op de Britse cultuur, met name in de jazzmuziek, het cabaret en de beeldende kunst. Ronnie is voor mij erg belangrijk geweest. De titel *Shleep* is ook een quasi-Jiddisch woord.'



'Ik heb mijzelf nooit een zingende soldaat gevoeld'

Enthousiast begint hij te vertellen dat hij onlangs grootvader is geworden. 'Ik was in de jaren zestig getrouwd met Pam en uit die relatie is onze zoon Sam geboren. Het huwelijk hield niet lang stand, maar wij zijn altijd vrienden gebleven. Er waren in de jaren zestig zoveel geweldige vrouwen en meisjes die een belangrijke rol speelden in de muziekscene, maar volledig uit de geschiedschrijving zijn verdwenen. Zonder die vrouwen hadden de mannen het nooit gered.'

Robert deelt nu al ruim 25 jaar zijn leven met ***Alfreda Benge***, een kunstenares van Poolse afkomst met een Oostenrijks paspoort. 'Zij heeft het na een aantal mislukte pogingen opgegeven om te proberen de Britse nationaliteit te verwerven. Zij wil het nu ook niet meer.' Alfie illustreerde al veel plaathoezen van Robert, maar is later in toenemende mate bij het schrijven van songs betrokken geraakt. Robert vergelijkt haar met Yoko Ono en zegt dan: 'Zij is tamelijk verlegen, maar ik wil haar erbij betrekken. Zij heeft mijn leven gered, dus zij is belangrijk.'

Een van de centrale nummers op het nieuwe album is *Alien*, waarvoor Alfie de tekst aanleverde. 'Wij zaten op een middag naar een zwerm zwaluwen te kijken die om ons huis vloog en hadden het er over hoe die vogels soms drie jaar lang in de lucht blijven. Echte buitenaardse wezens. Zij hoeven niet te landen om te kunnen rusten, zij leven op hun vleugels. Ik zag al snel de vergelijking met de steeds strenger wordende immigratiewetten in ons land, met name ten opzichte van politieke vluchtelingen. Zo kreeg de song ineens een politieke lading. Het is in dat verband heel aardig dat de tekst afkomstig is van Alfie, terwijl de musici die op het nummer spelen oorspronkelijk afkomstig zijn uit Columbia, Afrika en Cuba!

'Ik heb nooit bewust het besluit genomen om politiek getinte nummers te schrijven, nooit problemen opgezocht, maar aan het begin van de jaren tachtig zag ik hoe de koude oorlog werd gebruikt als excuus voor allerlei walgelijke acties in de Derde Wereld. Onder het mom dat landen moesten worden behoed voor het communistische gevaar werden allerlei gemene, kleine oorlogen uitgevochten in Afrika, Nicaragua en het Verre Oosten. Ik heb dat nooit zo'n goed excuus gevonden en dat kwam tot uitdrukking in mijn werk. Ik heb mijzelf nooit een zingende soldaat gevoeld, nooit politieke speeches afgestoken. Mijn songs komen altijd in een soort trance tot stand en dan heb je weinig controle over wat er gebeurt. Ik werk altijd erg instinctief en analyseer mijn werk nooit terwijl ik ermee bezig ben.'

Toch is Robert lang lid geweest van de Britse Communistische partij, totdat deze - in Roberts woorden - harakiri pleegde. Over het failliet van het Marxistische gedachtengoed merkt hij op: 'Ik hoop maar dat het kind niet met het badwater wordt weggegooid. Er

waren een hoop naamloze helden actief in die beweging, goede mensen die voor de underdogs in de samenleving opkwamen. De ambitieuze lieden aan de top werden door minder nobele motieven gedreven, maar dat zie je altijd: het tuig komt altijd boven drijven.'

Bert van de Kamp

Previous article

Next article

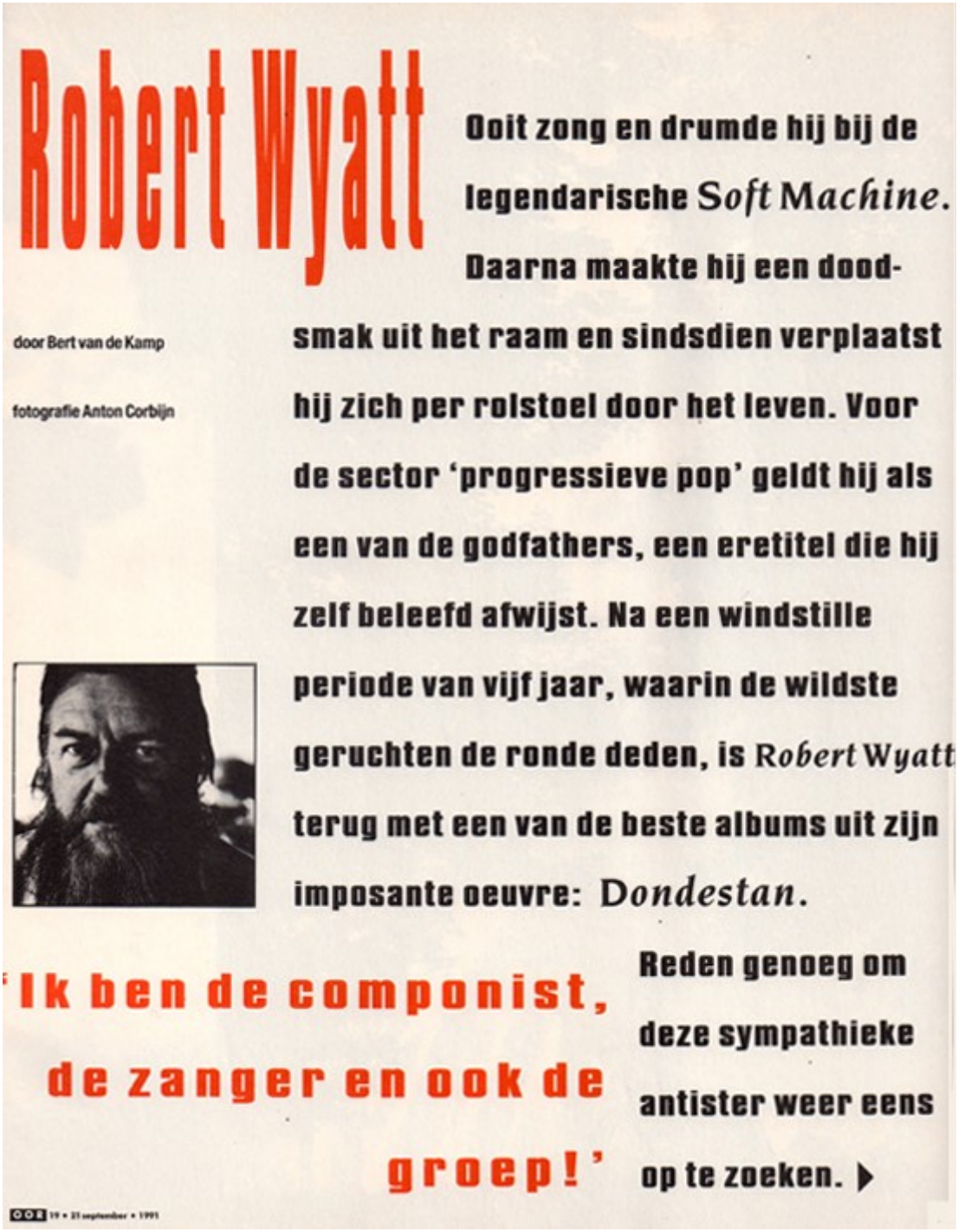
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt 'Ik ben de componist, de zanger en ook de groep' - Oor -nr. 19 - 21 september 1991



Robert Wyatt

door Bert van de Kamp

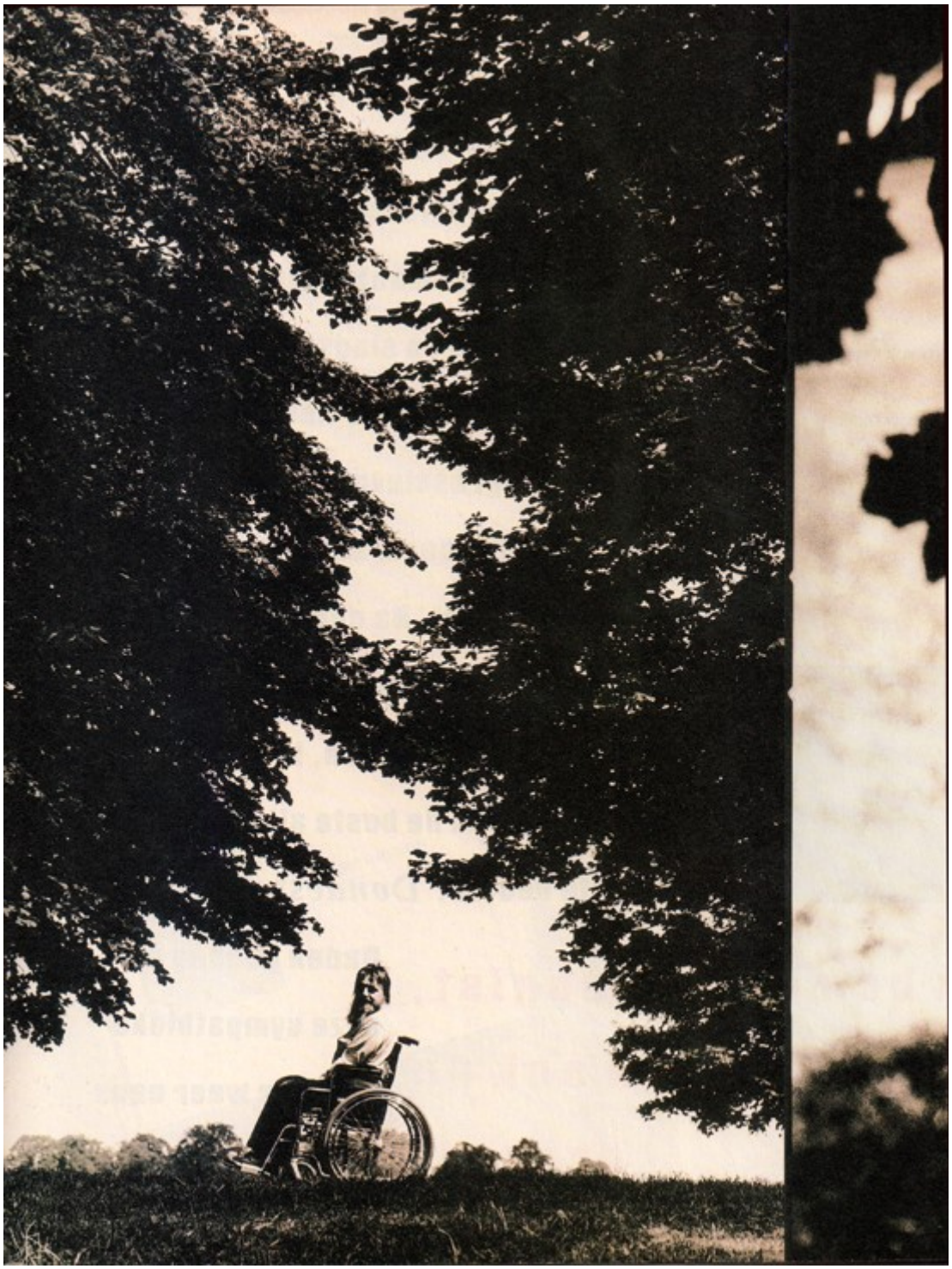
fotografie Anton Corbijn

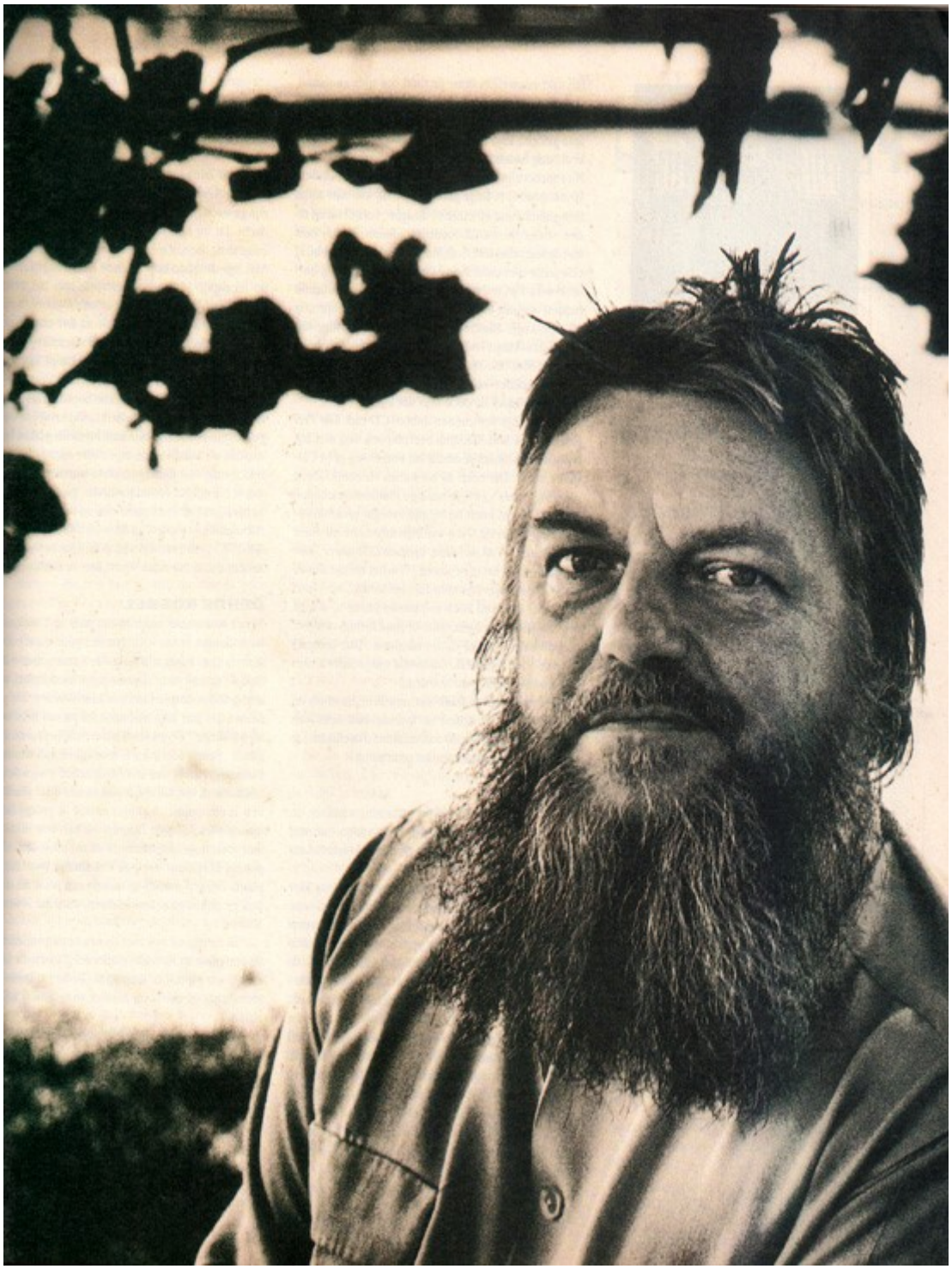
Ooit zong en drumde hij bij de legendarische *Soft Machine*. Daarna maakte hij een doodsmak uit het raam en sindsdien verplaatst hij zich per rolstoel door het leven. Voor de sector 'progressieve pop' geldt hij als een van de godfathers, een eretitel die hij zelf beleefd afwijst. Na een windstille periode van vijf jaar, waarin de wildste geruchten de ronde deden, is *Robert Wyatt* terug met een van de beste albums uit zijn imposante oeuvre: *Dondestan*.

'Ik ben de componist, de zanger en ook de groep!'

Reden genoeg om deze sympathieke antister weer eens op te zoeken.

OOR 19 • 21 september • 1991





Hij lijkt nauwelijks door de tand des tijds aangetast sinds ik hem voor het laatst zag. Zijn halflange sluike haar en geruststellende baard omranden zijn vriendelijke gezicht. Zijn ogen fonkelen als hij praat over wat hem bezig houdt: muziek en politiek. In die volgorde. Niet zozeer zijn eigen muziek, want daar heeft Robert Wyatt geen al te hoge pet van op. Hij kan zijn eigen stemgeluid maar moeilijk verdragen, vertelt hij en de drie veelgeprezen, invloedrijke albums die hij ooit met de legendarische Soft Machine maakte heeft hij al vele jaren niet meer beluisterd. Sterker nog: zij ontbreken in zijn overigens fenomenale platencollectie (vooral veel jazz en wereldmuziek). 'Als iets onprettig afloopt, krijgt alles restrospectief een onprettige bijsmaak,' verklaart Robert zijn geringe behoefte om op zijn Soft Machine-tijd terug te blikken. 'Het is net als bij een pijnlijke echtscheiding wanneer je ook niet meer met plezier de oude foto's bekijkt.'

De onlangs verschenen dubbel-CD met *The Peel Sessions* van Soft Machine heeft hij ook nog niet beluisterd, aanvankelijk omdat hij simpelweg geen CD-speler bezat. Die heeft hij nu wel en via bemiddeling van employees van zijn huidige platenmaatschappij (Rough

Trade) heeft hij bij zijn vroeger platenmaatschappij Virgin de CD's van zijn meesterwerk *Rock Bottom*, uit '74, en de follow-up *Ruth Is Stranger Than Richard* weten los te peuteren. 'Via het meisje aan de balie. Die meisjes zijn meestal heel aardig,' verklaart hij. 'Nee, niemand hoeft mij toestemming te vragen om CD's uit te brengen, want er staat in mijn contract een clausule over *all future mediums*. Dat contract loopt in '95 af, geloof ik, dus tot die tijd proberen ze er nog zoveel mogelijk uit te halen.'

Niettemin schandelijk dat mijnheer Branson en zijn kornuiten de artiest in kwestie niet eens een CD'tje toesturen. Maar zo zit de wereld in elkaar. De kassa moet rinkelen en verder geen gelul.

IJSSCHOTS

Hoe goed de muziek van Soft Machine vandaag de dag nog altijd klinkt, Robert kan niet anders dan met gemengde gevoelens aan die periode uit zijn leven terug denken.

'Het was altijd een geweldig gevecht voor me. Het heeft vele jaren en nog meer alcoholica geduurd voor ik een beetje zelfvertrouwen kreeg. Toen ik de groep moest verlaten, was al dat vertrouwen weer in één klap verdwenen en kon ik weer vooraan beginnen. Ik zag die breuk als een bevestiging van mijn bange vermoeden dat al dat vertrouwen op niets was gebaseerd. Ik zie die hele periode dan ook als een periode van paniek: alsof je je in de brandende zon op een snel smeltende ijsschots staande probeert te houden. Ik ben ervan overtuigd dat ik ervan heb geleerd, maar ik kan er niet objectief over praten. Het was mijn nooduitrusting van die tijd. Wellicht dat ik van bepaalde optredens genoten heb, maar ik weet het niet meer. Mijn huidige nooduitrusting begint bij Matching Mole.'

Matching Mole was de groep die Robert in '71 oprichtte. De naam was een Engelse verbastering van het Frans voor Soft Machine: Machine Môle. Een voorbeeld van Roberts typische gevoel voor ironie. Na twee albums met die groep bracht hij het solo-album *The End Of An Ear* uit, waar dit blad zijn naam aan heeft ontleend. In juni '73 volgde de noodlottige val uit het raam tijdens een feestje. Apestoned zou hij zijn geweest, zegt de een. Nee, hij had LSD geslikt en dacht dat hij kon vliegen, weet de ander. Doch de enige drug die een rol speelde was een legale: alcohol. Met zijn dronken kop meende Robert het feestje via de regenpijp te moeten verlaten, met het bekende gevolg. In '74 bracht hij het album *Rock Bottom* uit, geschreven in de periode vlak na het ongeluk. Een even indringend als ontroerend *document humaine* dat regelrecht aan het onderbewustzijn lijkt te zijn ontsproten. Daarna volgde een reeks singles, mini LP's en nog enkele albums, die hoofdzakelijk getuigden van Roberts sterke betrokkenheid bij het wereldgebeuren. Politiek gezien nam hij stelling links van het midden en fulmineerde tegen alle onrecht in de wereld zonder ooit demagogisch te worden. Hij werd lid van de Engelse communistische partij, maar bleef zichzelf : een uiterst bescheiden en beminnelijk mens. Albums als *Nothing Can Stop Us* ('82) en *Old Rottenhat* ('85) getuigen van die politieke betrokkenheid zonder dat de typische Wyatt-humor ontbreekt.



DERDE KOEBEL

Wyatt woont niet meer in het huis in Twickenham, waar ik hem in het verleden een paar maal bezocht, maar is samen met zijn Alfie (de kunstenares Alfreda Benge) na een paar Spaanse jaren momenteel woonachtig in het dorpje Louth in Lincolnshire. De reden dat wij zes jaar lang taal noch teken van hem vernamen is simpel: Wyatt vindt het creatieve proces uiterst zwaar. 'Songs schrijven is moeilijker dan drummen. Bovendien wil ik niet telkens dezelfde song schrijven, ofschoon ik dat blijkbaar wel steeds doe! (lacht). Ik ben de componist, de zanger en ook de groep! Ik werk dus op verschillende fronten. Ik heb een muziekkamer waar mijn instrumenten staan, maar ook mijn platen. Het komt dan ook regelmatig voor dat ik in plaats van zelf muziek te maken een plaat uit de kast trek en ernaar ga zitten luisteren, want dat is werk dat al af is!

'Ik zie mijzelf ook niet als een beroepsmusicus die de ene plaat na de andere aflevert. Daarvoor komen de ideeën bij mij te langzaam. Ik ben telkens weer verrast als er weer een nieuwe song in mij blijkt te zitten.'

Lang voor het in de mode kwam, werkte Robert al met Afrikaanse musici en verzamelde hij muziek uit verre windstreken. 'Dat is bijna een tweede natuur voor me geworden,' verklaart hij, 'Dat is ook logisch als je met jazz en blues bent opgegroeid, waarvan de wortels in Afrika liggen.' Zijn grootste ambitie was ooit om de derde koebel van links in een Cubaanse ritmesectie te spelen. 'Ik ben al aan het oefenen,' lacht hij, 'Op *Dondestan* gebruik ik drie verschillende koebellen die Alfie voor me gekocht heeft.'

Door zijn associatie met Spanje (Robert is familie van de grote dichter Robert Graves, die zijn hele leven op Majorca woonde) heeft hij de flamenco-muziek leren waarderen, maar jazz blijft toch zijn grootste liefde, met name de muziek van John Coltrane en Charlie Mingus.

LAATBLOEIER

De jaren zestig zijn voor Robert geen bron voor nostalgische overpeinzingen. Hij herinnert zich alleen hard werken en zenuwslopende repetities. 'Ik vocht met het drumstel. Ik vocht om mijn muzikale ideeën naar buiten te brengen. Niets negatiefs, maar wel teveel strijd om met veel nostalgie op terug te kijken.

'Ik hou er geen romantische opvattingen over de jaren zestig op na, maar je moet goed begrijpen: mijn jeugd lag niet in de jaren zestig, maar in de jaren vijftig! Ik ben in '45 geboren. Ik heb waarschijnlijk een romantisch beeld van die tijd, dat zich uit in het feit dat ik alle jazzplaten probeer te verzamelen die ik toen goed vond. Als fan van die muziek projecteer ik een beeld van volstrekte harmonie op de jazzwereld, die toen misschien helemaal niet bestond. Ik heb dat nodig en wil daarin niet graag gedesillusioneerd worden, want ik ontleen er een hoop inspiratie aan. Daarom wil ik mensen die tien jaar jonger zijn dan ik geen desillusie over de jaren zestig bezorgen.

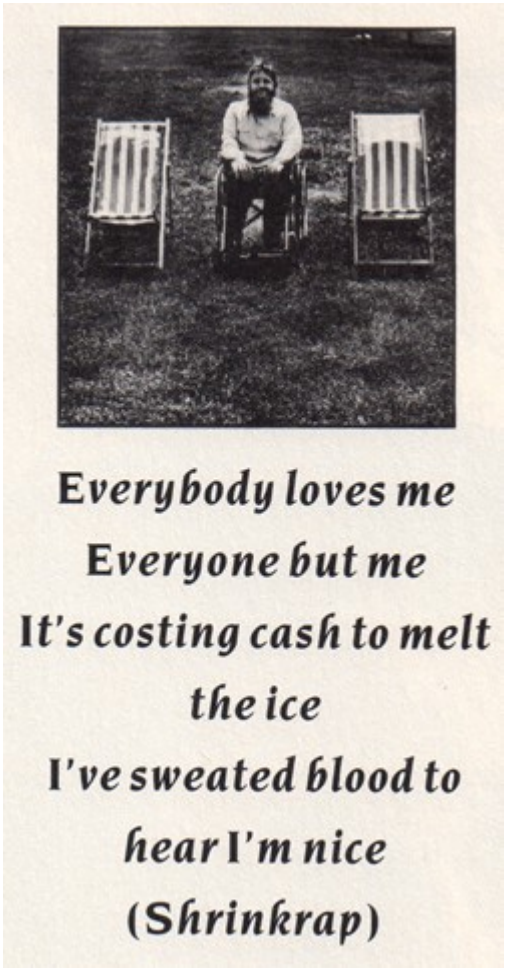
En over het veelgenoemde idealisme van die jaren: 'Ik ben een laatbloeier. Ik ben mij pas tegen het einde van de jaren zeventig, nadat punk en reggae op elkaar gebotst waren en het 2-Tone-label van start ging, van een aantal zaken bewust geworden, zowel politiek als sociaal en cultureel. Dat was een opwindende tijd, die mij deed denken aan de opwinding die ik in de jaren vijftig voelde bij die jazzmuziek. Ik ben in geestelijk opzicht eigenlijk van de jaren vijftig overgestapt in de jaren zeventig en heb de jaren zestig overgeslagen.'

Wanneer ik opmerk dat het voor mensen die juist zijn werk met Soft Machine bewonderen niet zo leuk is om dit soort dingen uit zijn mond te vernemen is zijn reactie even simpel als doeltreffend: 'Je kunt in een restaurant toch genieten van de gerechten, ook al heeft de kok het in de keuken te druk om er zelf van te genieten?'

Op de vraag of wij hem nog ooit op een podium zullen mogen begroeten reageert hij: 'Nee, dat durf ik niet meer aan. Ik heb halverwege de jaren zeventig nog een paar maal in mijn rolstoel op een podium gezeten, maar ik viel bijna flauw van de zenuwen.'

SPAANSE BRANDY

Dondestan bevat vier songs op tekst van Alfie (Robert: 'Kant en klare gedichten die ik op muziek gezet heb') en vijf met teksten van Robert zelf. De Alfie-songs hebben eenzelfde surreële kwaliteit als het meeste van *Rock Bottom*, terwijl Roberts teksten meer politiek getint zijn. Op *Shrinkrap* na, waar hij zichzelf op de psychologische pijnbank legt. 'Die twee soorten songs complementeren elkaar op een aardige manier.' De vier gedichten van Alfie zijn in Spanje gemaakt. Alfie: 'Ik heb altijd gedichten geschreven, maar mijn Engelse gedichten klinken nogal agressief, omdat zij voortkomen uit kwaadheid of ergernis. In Spanje kon ik echt van dingen houden en dat geeft de gedichten een minder agressieve



toon.

En de Spaanse brandy heeft meer poëzie dan Engels bier.' De hoes van *Dondestan* (Spaans voor: 'Waar zijn zij?') is een tekening van Alfie, die de huiskamer in Spanje voorstelt: Robert zit voor het raam met een hoofdtelefoon op, terwijl Alfie een opschrijfboekje op haar schoot heeft. Honden, katten, een wijnfles met glazen en een uitzicht op zee. Waar zijn zij? Een toepasselijke titel.

In de titelsong neemt Robert het op voor de Palestijnen, een volk zonder land. 'Wij die wel een eigen land hebben waar wij wonen moeten begrip kunnen opbrengen voor de gevoelens van hen die dat niet hebben. Dat is alles wat ik heb willen zeggen.' De tekst van *Lisp Service* is een reactie op het nummer *We Didn't Start The Fire*, dat ten tijde van de golfoorlog een hit was (van Billy Joël). Robert: 'Zoiets is makkelijk gezegd. De machtigen zeggen dat altijd: Die mensen maken er een rommeltje van en wij bieden alleen maar hulp. Wij zijn aardige politieagenten. Dat gaat echter voorbij aan onze historische verantwoordelijkheid. Dat rommeltje is mede door ons veroorzaakt. Wat hebben de Britten gedaan om Groot Brittannië te worden? Je hoeft alleen maar naar Schotland, Wales en Ierland te kijken. Alle Westeuropese landen hebben een dergelijk verleden. Wat er in de derde wereld gebeurt is een gevolg van het gewelddadige gedrag van onze voorouders. Je kunt als verkrachter je leven beteren en zeggen: ik ben nu geen verkrachter meer, ik ben nu een aardig mens dat anderen wil helpen. Maar de slachtoffers van die verkrachting blijven slachtoffers. Die zelfvoldane hypocrisie probeer ik duidelijk te maken.

'Ik zou mij liever bezighouden met van het leven genieten en muziek maken, maar je wordt voortdurend met de neus op de feiten gedrukt. Je zit naar jazz op de radio te luisteren en er volgt een nieuwsbulletin, waarin over de *'gijzelaars* in Libanon wordt gesproken en in één adem over de *gedetineerden* in Israël. Gedetineerden? Zijn dat geen gijzelaars dan? Dat is niet consequent. Ik *moet* mij daar dan wel druk om maken, omdat ik anders niet meer kan functioneren. Ik hou onmiddellijk op met het doen van politieke uitspraken als ik niet meer door dat soort zaken geprovoceerd wordt. Dan zou mijn leven een stuk prettiger zijn (lacht). Als iemand mij duidelijk kan maken hoe wij met de gevolgen van ons koloniale verleden in de derde wereld moeten omgaan, dan zal ik met alle plezier elke ideologie die je maar wilt opgeven en mij nog uitsluitend te bepalen tot mijn *fucking* jazz-platen.'

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

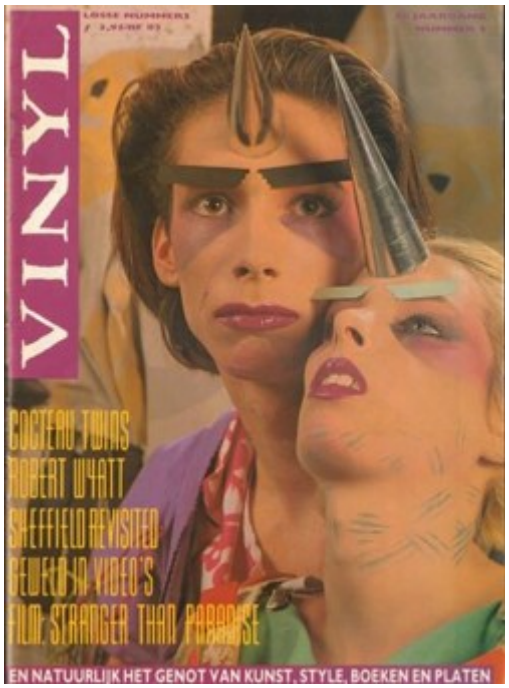
Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

De Internationale Robert Wyatt - Vinyl - February 1985

DE INTERNATIONALE

ROBERT WYATT



...over de goeie ouwe tijd wil hij absoluut niet praten en als naïeve idealist te boek staan zeker niet. Robert Wyatt ziet alleen bepaalde verbanden in de stand der dingen. Voldoende realist om te zien dat zelfs zijn muziek maar entertainment is en wij onze luxe aan de uitbuiting van de derde wereld te danken hebben. Een gesprek over cultureel imperialisme: 'De hele wereld luistert naar in het Engels gezongen popmuziek omdat de distributiekanalen voor het grootste deel in handen zijn van de Engelssprekende landen'...

Teks : PETER VAN BRUMMELEN
Fotografie : FRAN VAN DER HOEVEN

KEURIG OP tijd arriveren we in de opgegeven straat in de Londense buitenwijk

Twickenham. Een lichte twijfel bevangt ons als we ontdekken dat er twee deuren getooid zijn met het nummer 57 en dat geen van beide een naambordje draagt. Kruis of munt dan maar? Niet nodig, een nadere bestudering van de deuren biedt uitkomst. De deur waarop middels stickers steun wordt betoogd aan de stakende mijnwerkers verschaft zonder twijfel toegang tot de woning van de geëngageerde popmuzikant Robert Wyatt.

Het interieur van huize Wyatt ademt de sfeer van een derde wereldwinkel. Zo'n beetje ieder onderdrukt volk heeft in de vorm van een affiche een eigen plaatsje aan de wanden. Wyatt zoeft als een deelnemer aan de paralympics in zijn rolstoel door de woning en presenteert drie bakken koffie. Op de draaitafel toeteren en pingelen onze landgenoten Willem Breuker en Leo Cuypers er lustig op los. Met inachtneming van de eerder telefonisch overeengekomen voorwaarden (a. er wordt letterlijk geciteerd, b. de heer Wyatt zal niet worden afgeschilderd als een in een Londense buitenwijk wegkwijnende naïeve idealist en c. er zal niet worden geluld over de 'good old days' ['cause there weren't any']), beginnen we aan het interview. Lachend vertelt Wyatt desgevraagd over zijn toetreding tot de Engelse communistische partij: 'Well, een paar jaar geleden hoorde ik iets over een internationale communistische samenzwering met het doel de macht van het grootkapitaal, de NAVO en meer van dat soort kwaads omver te werpen. Ik dacht: mooi, dat is echt iets voor mij, daar moest ik me maar eens bij aansluiten.'

In Nederland is er binnen de communistische gelederen sprake van een botsing tussen de oude garde en een vernieuwing nastrevende jonge lichting. Speelt iets dergelijks ook in Engeland?

'Ja, althans zo beschrijven die zogenaamde nieuwlichters zelf wat er aan de hand is. Wat er werkelijk plaatsvindt is dat een nieuw soort middleclass-elite de macht van de oude en geharde vakbondsleden probeert over te nemen. De partij wordt overspoeld door hoog opgeleide, welbespraakte en mediabewuste jonge leden, die denken dat ze zeer modern zijn door veelvuldig begrippen als feminisme en nucleaire ontwapening te hanteren. Van enige binding met de werkende klasse is geen sprake. Ze doen mij vooral aan hippies denken. 'Love and peace', verder komen ze niet.

'Al snel nadat ik lid ben geworden, ontdekte ik dat de partij maar bitter weinig voorstelt. De Engelse communistische partij heeft eigenlijk maar een goed punt en dat is het uitstekende dagblad The Morningstar. Voor de rest is het niet meer dan een stel onbetekenende academici. Mijn lidmaatschap moet je ook niet al te belangrijk opvatten. Communisme en socialisme, het zijn van die enorm brede en rekbare begrippen. Ik omschrijf mijn politieke visie liever als internationalisme.'

Wat houdt dat in het internationalisme?

'Ik vind het de grootst mogelijke nonsens om over politiek binnen een land te praten. Je kunt volgens mij alleen iets zinnigs over politiek zeggen als je het geheel op wereldniveau beschouwt. Het belangrijkste gegeven binnen de internationale politiek is de absolute alleenheerschappij van de Verenigde Staten. Onze cultuur, onze produktiemethodes, alles staat onder directe invloed van Amerika. Het idiote is dat die gigantische invloed door vrijwel iedereen, inclusief de gevestigde oppositie, als normaal wordt beschouwd. Ik zie hier in de rijke landen, in tegenstelling tot in de derde wereld, voorlopig dan ook nog geen beweging opkomen die zich daar krachtig tegen zal verzetten. Degenen die werkelijk lijden, die op traditionele wijze worden uitgebuit zijn de mensen in Thailand en Taiwan, de Zuid-Amerikaanse boeren en de mijnwerkers in Zuid-Afrika. Zij vormen het internationale, voor het rijke Westen ploeterende proletariaat. Het is heel moeilijk om de mensen hier dat in te laten zien. Politiek wordt meestal gezien als iets dat zich binnen de eigen nationale grenzen afspeelt. Als je het bijvoorbeeld over het proletariaat hebt, dan wordt er alleen gekeken naar de arbeiders in het eigen land. Die zijn er een stuk beter aan toe dan vroeger, dus... "what's the problem?" Wat ze niet inzien is dat het kapitalisme een volkomen internationaal verschijnsel is. De koffie die jij nu zit te drinken is verbouwd in Malawi, zo ongeveer een kolonie van Zuid-Afrika waar de bevolking moet werken onder omstandigheden die in weinig onderdoen voor slavenarbeid. De tabak die je rookt, idem dito. Al onze luxe is gebaseerd op de uitbuiting van de derde wereld. Alles grijpt in elkaar. Het is volkomen onjuist om politiek te zien als iets wat zich binnen een land afspeelt."

KARL

Op welke theoretici is jouw internationale visie gebaseerd?

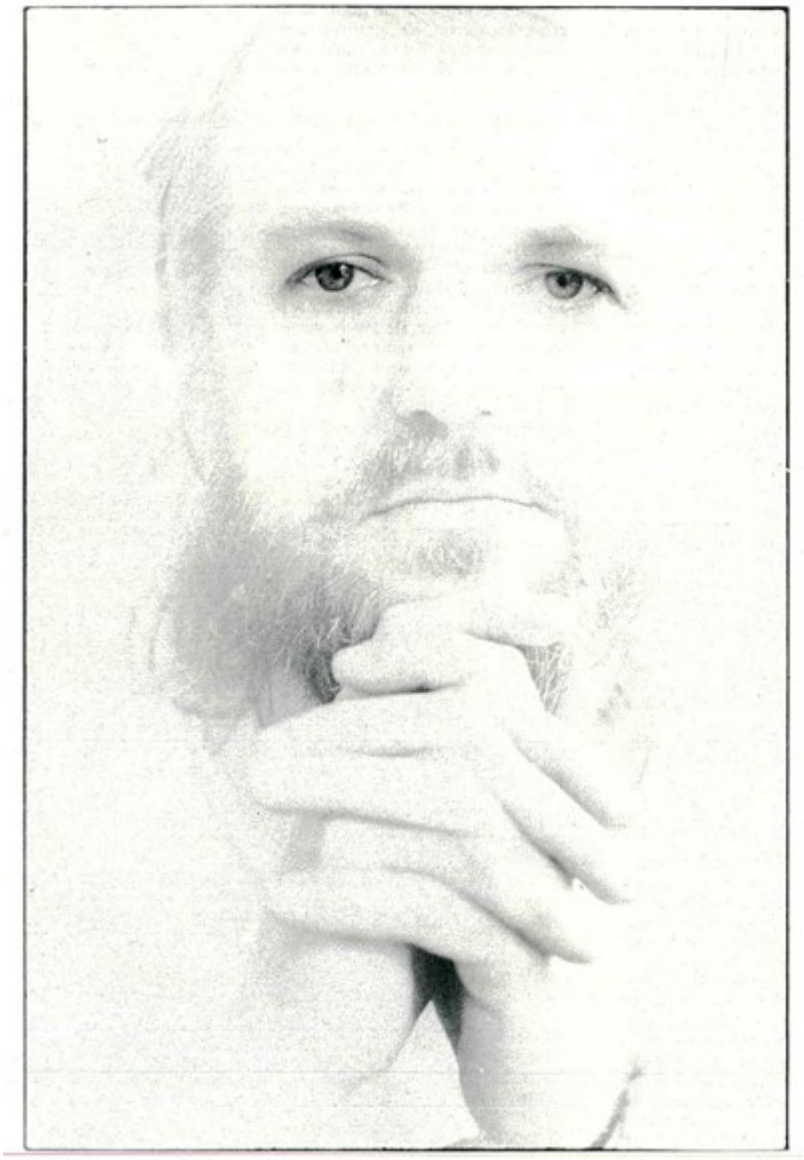
'Niemand die zich met politiek of economie bezighoudt kan om Marx heen. Zelfs rechts niet. Een tijdje geleden zag ik bijvoorbeeld op de cover van Newsweek een groot portret van Marx met daarboven in grote letters "Marx is dood". Kijk, als je honderd jaar na je overlijden nog de voorpagina van een rechts weekblad weet tehalen, dan moet er toch wel iets bijzonders aan de hand zijn. Marx bijdrage is so belangrijk dal werkelijk niemand er om heen kan. Het is als met Darwin en Freud, je kunt argumenten tegen ze inbrengen, maar je kunt ze nooit ontkennen. Mijn denkbeelden zijn voor een zeer groot deel gebaseerd op het werk van Marx."

Cynici beweren dat Marx een negentiende eeuwse denker is en dientengevolge geen enkele oplossing kan bieden voor de hedendaagse problemen.

'Tot voor vijf jaar geleden meende ik ook dat het onzin was om iemand uit de vorige eeuw bij onze moderne problemen te slepen. Maar als je de politiek op een internationaal niveau beschouwt, dan stuit je telkens weer op de analyses van Marx, en ook Lenin. Neem bijvoorbeeld de manier waarop de multinationals te werk gaan. Ze worden nog immer groter en groter en hebben bijna de gehele derde wereld in hun macht. Dat is gewoon Lenins klassieke imperialismetheorie in de praktijk. Een ander voorbeeld: als de Verenigde Staten het weer eens hoogdravend over het behoud van het christendom in Midden-Amerika hebben, dan hebben ze het in werkelijkheid over het behoud van hun economische controle. Dat christendom interesseert ze werkelijk geen ene moer. Dergelijk bedrog heeft Marx feilloos blootgelegd. Ik zie Marx vooral als een groot historicus. Een Marxistische analyse van de geschiedenis leidt exakt tot wat er zich momenteel op internationaal niveau afspeelt. Maar natuurlijk, Marx is een negentiende eeuwer en draagt dus onvermijdelijk de beelden en vooroordelen van zijn tijd met zich mee. Ik ben ook beslist geen volgeling van het evangelie volgens Sint Marx. Maar ik geloof niet dat je iets kunt begrijpen van wat er in de wereld aan de hand is zonder iets van Marx te begrijpen.'

Hoe zie jij de relatie tussen popmuziek en politiek?

'Het valt mij op dat discussies over dit onderwerp altijd over de tegen het establishment gerichte popmuziek van mensen als John Lennon, Johnny Rotten, Elvis Costello en The Special AKA gaan. Zulke mensen leveren hele opbeurende bijdragen, maar wat volgens mij in dit verband veel belangrijker is, is de immense macht van datzelfde establishment over de popmuziek. Evenals de film-en televisie-industrie maakt de populaire muziek deel uit van het kapitalistische stelsel. Een van de opvallendste kenmerken daarvan is de macht van de Engelssprekende landen, Amerika en Engeland bezitten een vrijwel absolute controle over de communicatiemarkt. De hele wereld luister naar in het Engels gezongen popmuziek. Niet omdat die muziek zo fantastisch is, maar omdat de distributiekanalen voor het grootste deel in handen zijn van de Engelssprekende landen. Kijk naar Nederland: jullie hitparades staan vol Engelse en Amerikaanse groepen en zelfs Nederlandse groepen zingen in het Engels. Dat is toch een waanzinnige situatie. Ik zou me daar als Nederlander bijzonder kwaad om maken. Het lijkt wel alsof jullie gekoloniseerd zijn door de Engelssprekende landen! Het feit dat de hele wereld naar Engelstalige popmuziek luistert is terug te voeren op de tijd dat Engeland nog, zoals Amerika nu, een wereldmacht was. Ik zie reikhalzend uit naar tekenen van verzet tegen dat Anglo-Amerikaanse monopolie binnen de populaire cultuur. Zingen in je eigen taal is wat dat betreft al een heel mooi symbool'.



ENTERTAINMENT

'Ik voel me uiterst oncomfortabel binnen de rock-industrie, een industrie die tot op haar grondvesten verrot is. Wat voor goeds iemand ook binnen het kader van de popmuziek probeert te doen, hij ontkomt nooit aan het feit dat hij deel uitmaakt van het kapitalistische systeem. Ook ik ben daar een onderdeel van, simpelweg omdat ik geld nodig heb.'

Dit is de eerste keer dat ik iemand hoor toegeven dat hij muziek maakt om geld te verdienen.

'Ik kan natuurlijk wel allemaal verheven verhalen gaan zitten ophangen, maar muziek maken is voor mij gewoon een baan. er dient op de een of andere manier brood op de plank te komen en toevallig is het enige wat ik kan muziek maken. Idealen over de effecten van mijn muziek? Kom nou toch, zie je me soms voor een overjarige hippie aan of zo? Voor zover je door middel van muziek al iets zou kunnen veranderen, is dat voor mij met het kleine beetje dat ik verkoop zeker niet weggelegd. Ik probeer het publiek te vermaken door platen te maken. En als ze mijn platen kopen, dan kan ik eten, zo simpel ligt dat. Het is entertainment, meer niet.'

Ik zou jouw muziek toch niet direct als entertainment omschrijven.

Dan snap ik eerlijk gezegd niet waarom je er dan naar zou luisteren. Het hangt er natuurlijk wel vanaf wat je onder entertainment verstaat. Sommige mensen zien in kunst

niets meer dan decoratie. Anderen zien kunst als een spiegel of een hamer. Voor mij is kunst een medicijn. Het beurt ons op en dat is wat ik bedoel met entertainment. Entertainment klinkt als iets onbelangrijks, iets onbenulligs. Maar dat bedoel ik niet. Kunst prikkelt ons verstand en ons gevoel en dat is uitermate belangrijk. Het beroerde is alleen dat kunst door het establishment wordt aangegrepen om haar eigen positie te verstevigen. En daarom is kunst in de meeste gevallen niet meer dan een kwakzalversmedicijn. Als je hier een protestplaat opneemt, dan wordt dat meteen benut door het establishment: 'Kijk eens hoe gelukkig en vrij je wel niet bent. Je kunt gewoon een protestsong opnemen en niemand houdt je tegen. Dat bewijst toch wel hoe fantastisch ons systeem is!' Kritische popmuziek heeft vrijwel altijd een effect dat volkomen tegenovergesteld aan de boodschap is. 'Gevaarlijke' popmuziek wordt getolereerd, aangemoedigd zelfs, omdat op die manier energie die anders wel eens voor werkelijk gevaarlijke zaken aangewend zou kunnen worden in de kiem kan worden gesmoord.'

Met constant dat idee in het achterhoofd moet jij je als kritisch popmuzikant in een uiterst frustrerende positie bevinden.

'Inderdaad, als kritisch popmuzikant dien je dan ook gewapend te zijn met een flink ontwikkeld gevoel voor humor, haha. Het enige wat ik in mijn toestand kan doen is zoveel mogelijk verzet bieden, vooral geen concessies doen. Ik vergelijk mijn positie wel eens met die van de verzetsbewegingen tijdens de tweede wereldoorlog. Op zichzelf konden zij niets doen om zich van de Nazi's te bevrijden, maar zij waren wel in staat het ideaal van een alternatief, het licht aan het einde van de tunnel, levend te houden.'

'Mijn persoonlijke medicijn is bijvoorbeeld het opnemen van YOLANDA, een song van de in Zuid-Amerika immens populaire Cubaanse popster Pablo Milanes. De enige Cubanen die we via de gebruikelijke kanalen te horen krijgen zijn de dissidenten en de vluchtelingen. Gelukkige Cubanen lijken niet te bestaan. Ik luister veel naar Radio Havanna, en als ik daar dan een nummer van Pablo Milenes, een gelukkige Cubaan, hoor, is dat heel bevredigend. Dat bewijst dat niet iedereen zich naar de wil van de Verenigde Staten hoeft te schikken. Zo'n nummer neem ik dan graag op. Dat is prima voor mijn moraal.'

KUNST

De laatste jaren zing je hoofdzakelijk over situaties in de derde wereld. In tegenstelling tot vroeger lijk jijzelf niet meer in je songs voor te komen.

'Datgene waar ik over nadenk en wat ik zie, dat ben ik zelf. Ik ben niet het type dat zich de hele dag met de bestudering van zijn eigen zieleroerselen bezighoudt. Misschien ben ik daarom ook eigenlijk wel niet de juiste persoon om als kunstenaar door het leven te gaan. De enige persoon die iets over mijzelf zou kunnen zeggen, zou iemand anders zijn. Als je ergens naar kijkt, dan zie je niet je eigen ogen, je ziet wat je ziet. Ik kan mijn eigen ogen niet beschrijven, want ik kan ze niet eens zien. Ik houd er vooral van om over dingen te zingen. Op zichzelf is dat een vorm van verzet tegen het alomheersende idee binnen de moderne kunst dat de kunstenaar zich aan iedere vorm van sociale verantwoordelijkheid dient te onttrekken. Het vertroetelen van je eigen kleine breintje en je vooral niet inlaten met die grote boze wereld daarbuiten is weer heel modieus in artistieke kringen. Een dergelijke werkwijze zou bij mij hoogstwaarschijnlijk tot claustrofobie lijden.'

Op je elpee ROCKBOTTOM bezong je toch op een hele persoonlijke manier je eigen ervaringen. Voel je nooit weer de behoefte om je op een dergelijke manier te uiten?

'Dat internationalisme waar we het al eerder over hadden is voor mij iets heel persoonlijks. Het feit dat we in een heel kleine wereld leven, dat we nauw verbonden zijn met ogenschijnlijk ver verwijderde volkeren, is voor mij de meest opwindende ontdekking die ik ooit gedaan heb. Die ervaring verwerk ik onder andere door songs van artiesten uit de derde wereld te coveren. Voor mij ligt dat even persoonlijk als de songs op ROCKBOTTOM. Ik pak de zaken echter anders aan. Je zou het kunnen vergelijken met de ontwikkeling van kind tot volwassene. Als kind ontwikkel je op school je eigen spieren en je eigen taal. Dan volgt een periode waarin je die spieren en die taal gaat toepassen in de echte wereld. Ik houd niet van het idee van de kunstenaar die voor altijd op de speelplaats blijft rondhangen uit angst zijn zuiverheid te beschadigen.'

Je bent nu al zo'n twintig jaar actief binnen de popmuziek. Je muziek wordt nog altijd als belangrijk beschouwd en jonge mensen als Elvis Costello, Ben Watt en Working Week vragen je met hen samen te werken. Vleien dat soort dingen je?

'Zeker! Ik kan me goed herinneren dat ik in '77 samen met mijn vrouw een punkconcert bezocht. We waren allebei doodnerveus. We waren te oud en zagen er helemaal verkeerd uit. Onze verwachting was dat we zo ongeveer neergeknald of opgevreten zouden worden. Maar zo gauw we binnenkwamen was het van: 'Hello, nice to see you'. Dat was echt heel leuk. Ik had altijd het idee dat er binnen de rockmuziek maar een wet bestond en die luidde dat je na het bereiken van een bepaalde leeftijd niet meer meetelde. Dat mensen die half zo oud waren als ik naar mijn muziek luisterden en dat iemand als Elvis Costello me vroeg met hem samen te werken, kwam voor mij als een complete, maar wel zeer aangename verrassing.'

Samen mei Mike Ratledge en Kevin Ayers vormt drummer Robert Wyatt aan het einde van de jaren zestig de groep Soft Machine. De eerste elpees van deze roemruchte jazz-rockformatie vallen vooral op door het hoge en hese stemgeluid van Wyatt. Om boven het lawaai van zijn drumstel uit te komen heeft deze een volkomen unieke zangstijl ontwikkeld. Na vier elpees verlaat Wyatt Soft Machine en richt de groep Matching Mole op. Een val uit een raam doet hem in '73 voor de rest van zijn leven in een rolstoel belanden. De verwerking hiervan vindt plaats op de solo-elpee Rockbottom*, het hoogtepunt uit Wyatt' Carrière. Zijn zich vooral in een sterke betrokkenheid bij de derde wereld uitende politieke bewustzijn krijgt gestalte op de opvolger* Ruth is Stranger than Richard*. Na een lange tijd van stilte duikt Wyatt in '8O plotseling weer op als hij voor het Rough Trade-label een reeks singles opneemt, die later gebundeld worden op de elpee* Nothing Can Stop Us*. De elpee bevat hoofdzakelijk covers van uiteenlopende nummers als de Zuid-Amerikaanse klassieker* Caimanera*,* At last I'm Free *van Chic en Billy Holidays* Strange Fruit*. Het speciaal voor hem door Elvis Costello geschreven Shipbuilding levert cultheld Wyatt zowaar een bescheiden hit op. De mini-elpee* Work In progress *bevat onder meer covers van songs van Victor Jara en de Cubaanse popster Pablo Milanes. Wyatt's meest recente produkt is de samen met de ex-leden van henry Cow opgenomen plaat* The Last Nightingale*, waarvan de opbrengsten bestemd zijn ter ondersteuning van de Engelse stakende mijnwerkers.*

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Ter Nagedachtenis aan de gevallenen - Vinyl #28 - September 1983

ROBERT WYATT ter nagedachtenis aan de gevallenen



Robert Wyatt, ooit de zweetharige zanger/drummer van Soft Machine, sprong dronken door een raam. Hij verblijft sindsdien in een rolstoel maar liet toch weer van zich horen middels platen en gedichten.
Pas werkelijk in de schijnwerpers kwam hij echter weer door Costello's Shipbuilding. Dus opnieuw: interviews, tv, fotosessies. En dat terwijl hij het liefst in zijn woning vlakbij barcelona zit. Vanwege de rust en het klimaat.

Tekst : Griselda Visser.

De Albany Empire in de buitenwijk Deptford, zuid-Londen, verrijst in al haar post-moderne glorie temidden van grauwe huizenblokkenen verweerde winkelpuien. Op dinsdagavonden is de Empire een geliefd toevuchtsoord voor vele Londense 'mobile knives', daar ex-Squeeze zanger Glen tilbrook er zjin 'Yow Club' organiseert , synoniem voor een discotheek annex live-optredens van bekende musici.
Op een stralende middag in mei vormt de Empire de locatie voord de televisieregistratie van het Channel 4 live-programma Loose Talk. Overal kabëls, koptelefoons, camera's, een regelmatig paars aanlopende regisseur en de o zo hulpvaardige juffrouw van de catering die ons tot tweemaal verzoekt de zaal te verlaten. – 'Nee, dank u, we komen voor Robert Wyatt'. – 'Dan zullen Jullie toch buiten moeten wachten'. Gelukkig verschijnt dan als reddende engel de PR-jongen van Rough Trade die ons vriendelijk meeloodst naar de foyer, waar Robert op ons wacht.

Een wrede speling van het lot heeft er voor gezorgd dat de voormalige drummer/zanger

van de legendarische Soft Machine voor de rest van zijn leven aan een rolstoel gekluisterd is, doordat hij jaren geleden, op een feest, in een dronken bui door een raam is gesprongen. Een benefietconcert werd georganiseerd door een aantal vrienden, de actrice Julie Christie schonk Robert en zijn vrouw Alfreda een huis in Twickenham, maar spoedig zette de kille stilte in. *Far from the madding crowd* luisterde hij naar volksmuziek uit Zuid-Amerika, China en Japan, radio-uitzendingen uit alle delen van de wereld en wijdde zich aan de dichtkunst. Eind jaren '70 verschenen er enkele platen en gedichten, maar het is de single Shipbuilding (N.B. voor de tweede keer uitgebracht!) die Robert opnieuw in de schijnwerpers zet.
Zijn elpee Nothing can stop us bevat onder meer Spaanse nummers, een coverversie van Billie Holiday's S t r a n g e Fruit en het als monologue extérieur voorgedragen gedicht Stalingrad van Peter Blackman.

Elvis

Hij glimlacht verlegen wanneer er aanstalten wordt gemaakt om het interview te beginnen. ‘Eh… als er een vraag is die ik moellijk vind om te beantwoorden slaan we die maar over, goed?’

Je legt een grote interesse voor Spaanse, revolutionair getinte nummers aan de dag, getuige onder andere het nummer Caimanera.

‘Spaans is altijd een van m’n favoriete talen geweest. Ik heb’t twee jaar gestudeerd en ook al beheers ik het niet tot in de vingertoppen het is een heel melodieuze taal voor me en prettig om in te zingen. Die nummers op de elpee zijn volksliederen en ademen ook die volksgeest uit .. dat temperamentvolle, levendige, dat spreekt me heel erg aan’.

Hoe is de samenwerking met Elvis Costello tot stand gekomen?

'Wel, Elvis had 't nummer Shipbuilding geschreven en de tape naar Rough Trade gestuurd met het verzoek of ik 't wilde zingen. Ik kon me prima verenigen met de strekking van het nummer (gericht tegen de Falklandoorlog) enne.. (lacht) ik voel me zeer gevleid dat ik benaderd ben om het te vertolken'.
De single Shipbuilding verschijnt in vier verschillende uitklaphoezen op de markt, ieder bedrukt met een detail van de schilderingen die Stanley Spencer in opdracht van een oorlogscomité vervaardigde ter nagedachtenis aan de gevallenen in de Tweede Wereldoorlog. De wandschilderingen bevinden zich in het Londense Imperial War Museum.



ROBERT WYATT

Elvis

Robert Wyatt, ooit de zweetharige zanger/drummer van Soft Machine, sprong dronken door een raam. Hij verblijft sindsdien in een rolstoel maar liet toch weer van zich horen middels platen en gedichten. Pas werkelijk in de schijnwerpers kwam hij echter weer door Costello's Shipbuilding. Dus opnieuw: interviews, tv, fotosessies. En dat terwijl hij het liefst in zijn woning vlakbij Barcelona zit. Vanwege de rust en het klimaat.

Tekst: Griselda Visser

Ter nagedachtenis aan de gevallenen

Foto

Licht

'Ik kende die schilderingen niet, mijn vrouw Alfreda, die zelf schilderes is, heeft me attent gemaakt op Spencers werk'.
Een oorlogsmonument dat, verscholen achter betonnen museummuren, nieuw leven en betekenis ingeblazen krijgt.

Ben je nog steeds geïnteresseerd in politiek?

'Jazeker (de lichte ogen schieten vuur), natuurlijk zelfs, het is een belangrijk onderdeel van m'n leven. Alleen… ik ben geen voorstander meer van het dogmatisch Marxisme, ik pleit voor relatieve toepassing van de marxistische doctrine, dus al naar gelang de situatia - - - - - *[onvolledige zin/phrase incomplète]*.

Foto

Hoe ervaar je het om weer in the picture te zijn?

'Tsja.. weet je, ik ben al een tijd bezig met muziek en ik beschouw het als een combinatie van plezier en een mogelijkheid om in m'n bestaan te voorzien. Ik ben heel blij met het succes van Shipbuilding, maar ik ga op dezelfde weg voort, ik blijf de dingen doen die ik altijd heb gedaan...'

Een journalist schreef eens dat de schrijver Robert Graves van vérstrekkende invloed op je is geweest in je jonge jaren…

'O ja, ik weet welk artikel je bedoelt, maar dat is niet waar. Robert Graves was een vriend van m'n ouders die in de jaren '30 op Mallorca zijn gaan wonen, we kwamen veel bij hem over de vloer. Maar die journalist heeft er een heel verhaal omheen gesponnen om me interessanter te doen lijken.

Tijd voor de fotosessie. 'Zeg, ik wil niet alleen op de foto, after all, it takes two for an interview'.
Inmiddels zijn de repetities voor Loose Talk in volle gang. Robert zal tezamen met Elvis Costello geïnterviewd worden. Als visuele attractie zal de promotievideo van Shipbuilding vertoond worden, waarin naast Costllo en Wyatt Steve Naieve van The Attractions en Mark Bedford van Madness te zien zijn.

Presentatrice Vivien Goldman, gehuld in een gifgroen gewaad, repeteert haar teksten die een satirische kijk op actualiteiten vormen, de performance-kunstenaar Bruce McLean zorgt voor de nodige hilariteit, Costello en Wyatt zijn in druk gesprek verwikkeld.

Licht

De dame van de make-up maakt haar ronde en voorziet de gasten van de nodige oorlogskleuren. Costello protesteert, maar krijgt er duchtig met de rougekwast van langs.
Om vijf uur gaat de zaal open en het jeugdige publiek stroomt binnen. Veel Joboxers-petten, Tears For Fears-staartjes en nog meer moois. De regisseur verzoekt iedereen dringend om op het aangegeven sein flinkt te applaudiseren. Eerste poging: 'Nou, nou jullie zijn hier toch voor je plezier?' Tweede poging: 'Ja. ho maar!'

17.30 u. Loose Talk in de ether, gesprekken, grappen, reclames tussendoor en dan is het de beurt aan Wyatt en Costello. Robert praat met zachte stem, geeft korte antwoorden, laat het gesprek eigenlijk aan Costello over. Elvis is duidelijk op z'n gemak en praat gedecideerd: 'De melodie voor Shipbuilding is geschreven door Clive Langer, die me de tape meegaf toen ik op toernee ging door Australië. Het nieuws over de Falklandoorlqg bereikte ons op derdehands wijze via de Australische pers en was sterk gedramatiseerd. Ik zag alles in een ander licht, waarschijnlijk ook omdat ik er zo ver vandaan stond.

Het idee van Shipbuilding is op twee niveaus in het nummer verwerkt: de Falklandoorlog en het wegvallen van de scheepsbouw in Engeland als belangrijke bron van inkomsten. Het verbaast me niet dat de single nu pas succes heeft, het heeft even moeten duren eer men de zinloosheid van die oorlog inzag...'

Z'n bijtende kritiek vindt grote publiekelijke bijval. Robert deelt mee dat hij in de nabije toekomst enkele nummers van Costello en Clive Langer gaat opnemen, de samenwerking blijkt vruchtbaar.

De laatste minuten van het programma tikken weg, maar het indringendste beeld blijft hangen: Robert Wyatt die tegen een achtergrond van verlaten scheepswerven en met tegenlicht gefilmde scheepsboegen zingt:

'It's just a rumour that was spread around town
Somebody said that someone got filled in
For saying that people get killed in
The result of this shipbuilding...'

Previous article

Next article

Back to the list

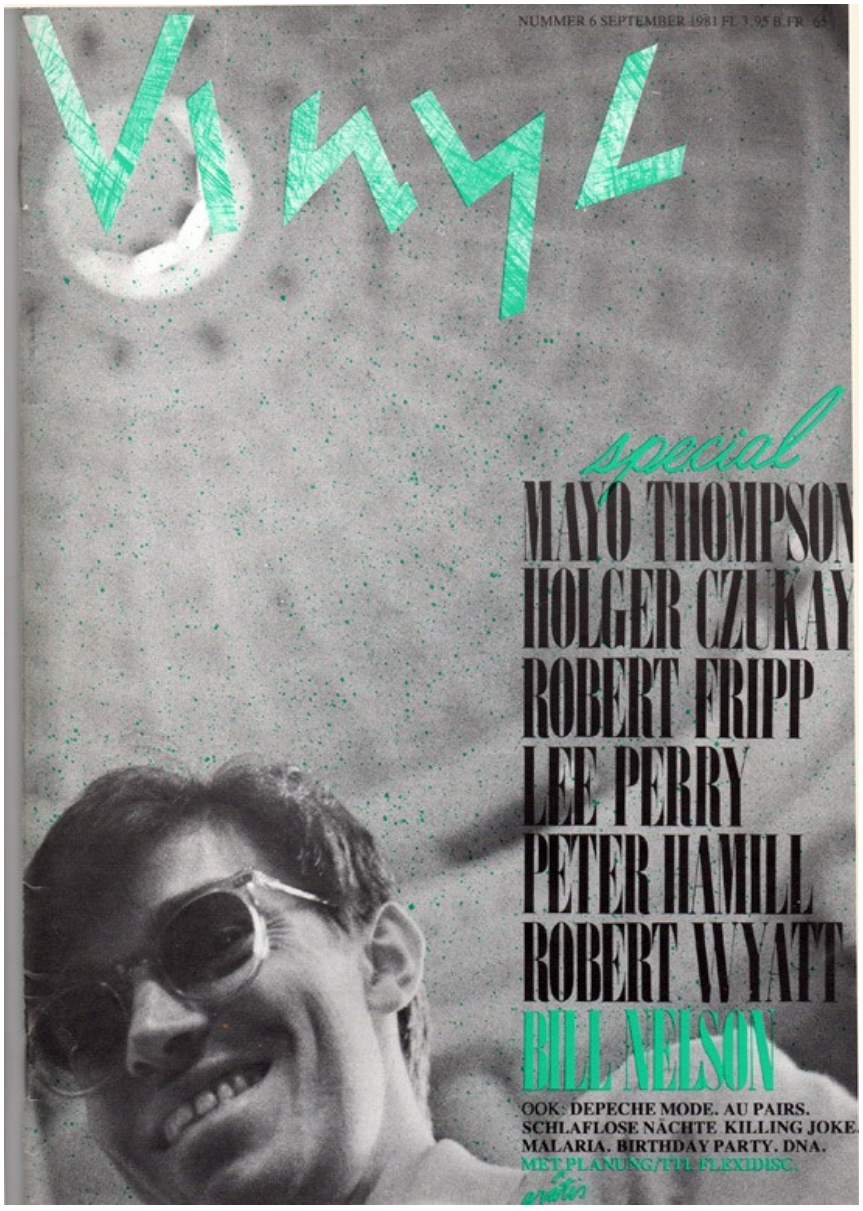
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Vinyl - Nummer 6 - September 1981

ROBERT WYATT



ROBERT WYATT

SOFT MACHINE 1, 2 EN 3, EEN SOLO-LP, EEN NIEUWE BAND: **MATCHING MOLE.** DAN EEN ONGELUKKIGE VAL DIE HEM VOOR DE REST VAN ZIJN LEVEN AAN EEN ROLSTOEL ZAL KLUISTEREN. EEN HEL, ZEKER ALS JE DÁÁRVOOR ALS DRUMMER JE BROOD VERDIENDE.



Harold Schellinckx

ROBERT WYATT IS EEN BIJZONDERE FIGUUR, ZIJN INVLOED OP HET WERK VAN VELEN ERKEND, MAAR TOCH ONDERSCHAT, ÓÓK DOOR HEMZELF. ZIJN KARAKTERISTIEKE STEMGELUID, MANIER VAN ZINGEN EN DE UNIEKE WIJZE WAAROP HIJ DIT MET ZIJN DRUMMEN COMBINEERDE ZIJN DE DINGEN DIE HET OUDERE WERK VAN GROEPEN ALS **THE SOFT MACHINE** BLIJVEND INTERESSANT MAKEN.

NA ZIJN RELATIEVE HERSTEL LEGDE **ROBERT** ZICH TOE OP HET WERKEN MET PIANO EN ANDERE TOETSENINSTRUMENTEN EN KREEG HIJ DE KANS ZIJN ORIGINELE EN VAAK BIZARRE GEVOEL VOOR MELODIE EN HARMONIE VERDER TE ONTWIKKELEN. DIT VERWERKT MET HET TRAUMA VAN ZIJN ONGELUK RESULTEERDE IN *'ROCK BOTTOM'*, EEN VAN DE MEEST INDRUKWEKKENDE LANGSPEELPLATEN DIE HET AFGELOPEN DECENNIUM IS VERSCHENEN. NA EEN TWEEDE SOLO-LP VOOR **VIRGIN** *(RUTH IS STRANGER THAN RICHARD)* WORDT HET EEN TIJDLANG STIL ROND **ROBERT WYATT.** TOT HIJ, KORT GELEDEN, WEER IN DE OPENBAARHEID TRAD MET EEN SERIE SINGLES VOOR **ROUGH TRADE.**

WAT WAS DE REDEN OM, TOEN JE BESLOOT WEER IETS TE GAAN DOEN, DIT VOOR **ROUGH TRADE** *TE DOEN, EN NIET VOOR* **VIRGIN?**

'IN FEITE IS HET EIGENLIJK NIET ZO, DAT IK WEGGING BIJ **VIRGIN,** MAAR . . . DE *'RUTH IS STRANGER THAN RICHARD'*-LP DIE IK GEDAAN HAD WAS ERG DUUR EN IK MOEST MET OPNEMEN STOPPEN VÓÓRDAT HET ECHT AF WAS. DIE PLAAT HEEFT ONTZETTEND VEEL GELD GEKOST, GELD DAT NOOIT IS TERUGGEKOMEN. IN FEITE BEN IK **VIRGIN** NU NOG STEEDS EEN KLEIN KAPITAAL SCHULDIG. EN . . . HET LEEK ZO'N STOMME MANIER VAN WERKEN, ZO VEEL GELD UITGEVEN EN GROTE SCHULDEN MAKEN . . . IK WOU DAT IK EEN BAANTJE HAD WAARMEE IK GELD VERDIENDE, IN PLAATS VAN 'T ENKEL UIT TE GEVEN. HET WAS NIET EENS PRETTIG OM TE DOEN, ALLES LEEK WAANZINNIG. *I WANTED TO DROP OUT JUST AS MUCH AS SOME BUSINESSMEN MIGHT WANT TO DROP OUT.*

HET IS MOEILIJK ALS JE JE MET ROCKMUZIEK BEZIG HOUDT OM TE ZEGGEN DAT JE HET NIET MEER LEUK VINDT. HET HOORT *'A LABOUR OF LOVE'* TE ZIJN. MAAR IN FEITE IS HET OOK MAAR EEN BAANTJE. DE REDEN DAT IK NA VERLOOP VAN TIJD TOCH WEER DE DRAAD MIN OF MEER OPPIKTE WAS DOODEENVOUDIG DAT IK NIETS ANDERS KAN DOEN. IK BEN IN DE DERTIG NOU, TE JONG OM HIER MAAR WAT TE ZITTEN EN LANGZAAM DOOD TE GAAN. IK BEN WELISWAAR TE OUD VOOR ROCK 'N' ROLL MAAR TE JONG OM . . . VOLWASSEN TE ZIJN. DAAROM GA IK DOOR.'

WAAROM SINGLES EN GEEN NIEUWE LP?

'IK HAD HET IDEE OM BEPAALDE SONGS TE DOEN, MAAR GEEN MUZIKALE CONTEXT. DE SONGS HADDEN EEN BEPAALDE THEMATISCHE, MAAR GEEN MUZIKALE SAMENHANG. WAT DE MUZIEK BETREFT WAS MIJN BELANGRIJKSTE INTERESSE UIT TE ZOEKEN HOE JE EEN IDEE ZO SIMPEL EN DUIDELIJK MOGELIJK OVER KUNT BRENGEN, WAT HET TEGENOVERGESTELDE IS VAN WAT WE TIEN JAAR GELEDEN DEDEN, TOEN WE EEN IDEE IN EEN ZO GECOMPLICEERD MOGELIJKE VORM PROBEERDEN UIT TE WERKEN. EN VOOR DIE SIMPELE VORM IS DE SINGLE HET MEEST NATUURLIJKE MEDIUM.

DE SONGS OP DE SINGLES ZIJN SONGS UIT VERSCHILLENDE TIJDEN EN VAN VERSCHILLENDE PLAATSEN, DIE LANGZAMERHAND VERLOREN LIJKEN TE GAAN, TENMINSTE HIER. MIJN VOORNAAMSTE REDEN OM ZE OP TE NEMEN WAS DAN OOK EENVOUDIGWEG EEN PAAR, NAAR MIJN MENING, GOEIE OUWE SONGS TE BEWAREN, TOTDAT ZE OVER EEN PAAR JAAR DEFINITIEF IN DE VUILNISBAK TERECHTKOMEN.'

KUN JE IN HET KORT IETS OVER DE AFZONDERLIJKE SINGLES VERTELLEN?

CAIMANERA?

'IK HOU VAN **CUBANEN,** IK BEN ERG ONDER DE INDRUK VAN **CUBANEN,** IK BEDOEL NIET DEGENEN DIE WEGGAAN, MAAR DEGENEN DIE BLIJVEN. IK BEN HET ZAT DAT MENSEN ME VERTELLEN DAT IK ZE MOET HATEN, IN DE KRANTEN, OP DE RADIO. IK VIND DAT EEN BELEDIGING VOOR MIJN INTELLIGENTIE EN MIJN MENSELIJKHEID, ALS ANDEREN MIJ VERTELLEN DAT IK ZE MOET HATEN, OMDAT ZE ZICH NIET GOED GEDRAGEN, NIET DOEN WAT DE **BRITSE** EN **AMERIKAANSE** REGERINGEN HUN ZEGGEN DAT ZE MOETEN DOEN. IK KAN HET STANDPUNT VAN DE REGERINGEN WELISWAAR NIET VERANDEREN, MAAR IK KAN WEL DUIDELIJK MAKEN DAT IK MET HUN STANDPUNT NIETS TE MAKEN WIL HEBBEN. EN **CAIMANERA** BOOD MIJ EEN GELEGENHEID OM **HARRY BECKETT** EEN FLUGELHORN-SOLO TE LATEN SPELEN. IK HEB ZIJN NAAM VERGETEN TE VERMELDEN OP DE SINGLE. BIJ DEZE DUS.'

STRANGE FRUIT?

'HOEWEL DE TWEE SONGS OP DEZE SINGLE ALLEBEI ERG DROEVIG ZIJN, ZIT ER EEN GRAPPIG SOORT IRONIE IN HET FEIT DAT ZE GECOMBINEERD ZIJN. ZE KOMEN UIT **NEGER-AMERIKA,** ALLE TWEE, MAAR ZO'N DERTIG - VEERTIG JAAR UIT ELKAAR. **STRANGE FRUIT** IS HET OUDE **NEGER-AMERIKA,** DE ZWARTE AMERIKAANSE MUZIEK WAARMEE IK BEN GROOTGEBRACHT, EEN **BILLY HOLLIDAY**-SONG, EN DE **CHIC**-SONG AAN DE ANDERE KANT . . . **CHIC** WAS OP HET MOMENT DAT IK DE PLAAT MAAKTE DE MEEST MODERNE **ZWART-AMERIKAANSE** MUZIEK. EN ER BESTAAT EEN IRONISCH CONTRAST TUSSEN DIE OUDE JAZZ-SONGS EN HET WERK VAN DE MODERNE DISCO-COMPONISTEN. EN KIJKEN NAAR DIE ONTWIKKELING . . . EIGENLIJK IS HET EEN HEEL SIMPLISTISCH SPELLETJE EN IN FEITE ZOU IK DIT NIET MOETEN VERTELLEN, HET IS ZOIETS ALS EEN GRAP UITLEGGEN, MAAR . . . DAT WAS HET IDEE.'

STALIN?

'**STALIN** IS ZUIVER IRONISCH. HET ORIGINEEL IS VAN HET **GOLDEN GATE QUARTET,** DIE HET IN DE VEERTIGER JAREN DEDEN. 'T IS PRE-ROCK, WEER BLACK MUSIC, HOEWEL JE HET NIET ZO SNEL ALS ZODANIG HERKENT. DAT ORIGINEEL IS PERFECT. DE BALANS IN HET ORIGINELE KWARTET, DE DYNAMIEK IS ZÓ FANTASTISCH. NADERHAND HEB IK MEER DINGEN GEHOORD VAN **BILL JOHNSON,** DIE HET GESCHREVEN ÉN GEZONGEN HEEFT. BIJVOORBEELD EEN SONG DIE BEDOELD IS ALS WAARSCHUWING VOOR DE GEVAREN VAN NUCLEAIR ONDERZOEK, WAT BEHOORLIJK GEAVANCEERD WAS VOOR DIE TIJD. VERDER VEEL TRADITIONELE GOSPELMUZIEK, MAAR EEN HEEL INTERESSANTE GROEP, INTERESSANT MATERIAAL. DE GROEP WAS POPULAIR IN DE OORLOGSTIJD, EN TOEN WAS HET NIET ZO CONTROVERSIËEL WAT ZE ZONGEN OMDAT TOENDERTIJD DE GEALLIËERDEN SOWIESO DE **RUSSEN** HIELPEN OM DE OORLOG TEGEN **DUITSLAND** TE

WINNEN. EEN SONG ALS **STALIN** WERD NIET BESCHOUWD ALS IETS SUBVERSIEFS, EN DAAROM IS HET GRAPPIG OM HET NU TE ZINGEN.'

HET GEDICHT VAN **PETER BLACKMAN** *AAN DE ANDERE KANT?*

'**PETER BLACKMAN** IS EEN DICHTER DIE OP DIT MOMENT IN **LONDON** WOONT, MAAR OORSPRONKELIJK UIT **WEST-INDIË** KOMT. IK WAS ERG VERRAST HEM TE VINDEN, OMDAT . . . . HIJ IS IN FEITE EEN ERG TRADITIONELE DICHTER MET KLASSIEKE OPVATTINGEN OVER GEDICHTEN, MAAR DE INHOUD IS OP ZN MINST BESCHAMEND EN VAAK ONAANVAARDBAAR VOOR MODERNE **ENGELSEN.** NIET OMDAT HET OUDERWETS IS, MAAR OMDAT DE UITDAGING OM ECHT NA TE DENKEN OVER WAT HIJ ZEGT, TE VEEL VOOR HEN IS. IK VIND HET ZONDE DAT IEMAND ALS **PETER,** DIE ZO VEEL TE ZEGGEN HEEFT EN ZO HARD WERKT, NAUWELIJKS GEHOORD OF GEZIEN WORDT. NIET DOOR DE OUDERE GENERATIE, OMDAT HET NIET TOT HUN ESTABLISHMENT BEHOORT. NIET DOOR DE JONGEREN OMDAT HIJ NIET JONG IS EN DAAROM VERVELEND EN . . HET IS DOODZONDE.

ALLE SINGLES HEBBEN DAT GEMEENSCHAPPELIJK, HET ZIJN DINGEN DIE JE GEMAKKELIJK OVER HET HOOFD ZIET. DINGEN DIE WAARDEVOL ZIJN. IK BEN ERG GEINTERESSEERD IN DE HALF VERBORGEN WERELDEN DIE BINNEN ONZE SAMENLEVING BESTAAN, ONOPGEMERKT DOOR DE MEESTEN, VER VAN ALLE PUBLICITEIT. DENK BIJVOORBEELD AAN GROEPEN DIE DE MUZIEK VERZORGEN BINNEN EEN BEPAALDE ETHNISCHE OF RELIGIEUZE GROEPERING. DE MEEST FANTASTISCHE DINGEN KUN JE DAAR ONTDEKKEN ALS JE DE MOEITE NEEMT ER NAAR TE ZOEKEN. HET LIJKT ZO BELACHELIJK OM **SCIENCE-FICTION** VERHAALTJES TE MOETEN BEDENKEN OVER IETS ALS 'SIMULTANE UNIVERSA', TERWIJL ZE RONDOM ONS ZIJN, EN NIEMAND MERKT ER IETS VAN.'

'DAT ER MEER POLITIEK DAN OOIT TEVOREN IN MIJN WERK ZIT IS EEN GEVOLG VAN HET FEIT DAT POLITIEK EN DENKEN OVER DE WERELD, DE AFGELOPEN JAREN, EEN STEEDS GROTERE ROL IN MIJN LEVEN IS GAAN SPELEN. MIJN LEVEN IS OP DIE MANIER VERANDERD EN OP DEZELFDE WIJZE VERANDERT DE MUZIEK DIE IK MAAK. DE MEESTE DINGEN WAAR IK ZELF NAAR LUISTER ZIJN DAARENTEGEN NIET POLITIEK GETINT. EN VEEL VAN DE ÉCHT POLITIEKE MUZIEK IS DENK IK VEEL RELEVANTER DAN WAT IK DOE. MENSEN ALS **THE AU PAIRS, LINTON KWESI JOHNSON** PRATEN NÚ OVER SPECIFIEKE DINGEN. MIJN WERK IS MEER . . BIJNA POLITIEKE NOSTALGIE.'

ROCKMUZIEK VAN TEGENWOORDIG, HOE KIJK JE DAAR TEGEN AAN?

EERLIJK GEZEGD HOOR IK NIET ZO VEEL. IK WEET ER NIET ECHT VEEL VAN. ALLES WAT MIJ IN DE LOOP DER JAREN ECHT GEÏNSPIREERD HEEFT WAREN DINGEN ALS JAZZ, VAN BOP TOT **CHARLIE PARKER** EN **JOHN COLTRANE** EN MEER RECENT FILMS, **WENDERS** EN **FASSBINDER.** NIETS IN ROCKMUZIEK HEEFT ME OOIT ECHT ZOVEEL GEÏNTERESSEERD ALS DEZE DINGEN. MAAR DAT MOET JE ABSOLUUT NIET ALS KRITIEK OPVATTEN, IK WEET ER NIET GENOEG VAN. TOEVALLIG MAAK IK DEEL UIT VAN EEN GENERATIE, EEN GROEP MENSEN DIE ALLEMAAL IN ROCKBANDS TERECHTKWAMEN. VOORNAMELIJK OMDAT WE NIETS ANDERS KONDEN BEDENKEN OM TE DOEN. IK KAN HET NIET OBJECTIEF BEKIJKEN.

HET LAATSTE CONCERT DAT IK GEZIEN HEB WAS **BLACK UHURU.** DANSMUZIEK FASCINEERT MIJ. WAT VOOR MIJ SPECIFIEK WAS IN JAZZ, TOEN IK VOOR HET EERST HOORDE, WAS HET VERSCHIL MET DE KLASSIEKE MUZIEK WAAR MIJN OUDERS NAAR LUISTERDEN, WAS HET GEBRUIK VAN DANSRITMES. ALS IK VOOR MIJN PLEZIER NAAR POPMUZIEK LUISTER, DAN ZOEK IK DAAR NAAR, EN MEESTAL VIND IK DAT IN BLACK MUSIC. VAAK IS HET MUZIEK WAARVAN MENSEN TEGEN ME ZEGGEN DAT DE TEKSTEN NIET SERIEUS GENOEG ZIJN, OF ZO IETS, MAAR DAN ZOEKEN ZE IETS WAT HELEMAAL NIET GEBODEN WORDT EN KIJKEN ZE NIET NAAR WAT ER WÉL IS. ZO SIMPEL IS DAT.'

HOE STAAT HET MET JE EIGEN WERK OP DIT MOMENT? WAAR BEN JE MEE BEZIG?

'D'R KOMT BINNENKORT EEN NIEUWE SINGLE, *GRASS,* EEN SONG VAN EEN VRIEND VAN ME, **IVOR CUTLER.** NIET POLITIEK, MAAR GRAPPIG. EN IK WERK SAMEN MET **GREEN** VAN **SCRITTI POLITTI** AAN MUZIEK VOOR EEN FILM EN NOG IEMAND ANDERS HELP IK MET FILMMUZIEK, ALLES UITSLUITEND MET INSTRUMENTALE TECHNIEKEN. MAAR 'T KAN BEST DAT HET NIKS WORDT. IK ZEG ER OP DIT MOMENT LIEVER NIET TE VEEL OVER.'

NIEUWE **ROBERT WYATT**-SONGS?

IK BEN DIT JAAR, SINDS DE SINGLES, ZO VEEL BETROKKEN GEWEEST BIJ PROJECTEN VAN ANDEREN, DAT HET ER NIET VAN LIJKT TE KOMEN. MAAR *'BORN AGAIN CRETIN'* OP DIE **ROUGH TRADE/NME** COMPILATIE CASSETTE, WAS MIN OF MEER EEN NIEUW BEGIN. 'T IS ECHT DE ENIGE SONG DIE IK IN JAREN GESCHREVEN HEB, WAARIN IK MIJN EIGEN GEDACHTEN COMBINEER MET DE MANIER WAAROP IK MOMENTEEL MET MUZIEK BEZIG BEN. **'ROBERT WYATT** SINGING **ROBERT WYATT'**, IETS WAAR IK ZEKER MEE DOORGA. MISSCHIEN VOLGEND JAAR, IK WEET HET NIET. IK HEB GEEN PLANNEN. IK KIJK WAT ER GEBEURT EN REAGEER DAAROP.'

EN JE ZOEKT OOK BINNEN DAT EIGEN WERK NAAR DE SIMPELE, DUIDELIJKE VORM?

'JA, IK PROBEER DE ESSENTIE VAN IETS TE VINDEN, WAT ZIJN DE VIER BELANGRIJKE TONEN, EN WAAROM. DE MEESTE DINGEN DIE IK DOE ZIJN GEBASEERD OP NIET MEER DAN VIER AKKOORDEN, EN TEGENWOORDIG UITSLUITEND IN VIERKWARTSMAAT. HOE DAT UITPAKT . . . IK WEET 'T NIET. MAAR MIJN MUZIKALE CARRIÈRE IS NOOIT GEBASEERD GEWEEST OP ME AFVRAGEN OF IETS ACCEPTABEL IS OF NIET. DAT IS GEEN GOEIE MANIER. 'T ENIGE DAT IK KAN ZEGGEN IS, DIT INTERESSEERT ME, IK HOOP DAT HET JOU OOK INTERESSEERT.'

ALLE INSTRUMENTEN DIE JE NOU GEBRUIKT, BEN JE MET HET BESPELEN DAARVAN PAS BEGONNEN NA HET ONGELUK?

'NEE, NEE. IK HEB ALTIJD AL VERSCHILLENDE INSTRUMENTEN BESPEELD. OP *'MOON IN JUNE'* OP **SOFT MACHINE 3** BIJVOORBEELD DEED IK ALLE TOETSEN ÉN BAS EN GITAAR, HOEWEL IK DAAR NOOIT DE CREDITS VOOR KREEG. DE ANDEREN VONDEN HET MAAR NIKS WAT IK WOU, ZODAT IK 'T WEL ZELF MOEST DOEN. IK WEET NIET MEER WAT ZE PRECIES ZEIDEN TOEN ZE DE STUDIO UITGINGEN, IETS ALS: 'HET IS IN IEDER GEVAL BETER DAN DE ROMMEL DIE JE VROEGER DEED'. IK VOELDE ME VRESELIJK ONGELUKKIG BINNEN **THE SOFT MACHINE.** HET WAS EEN VERNEDERENDE SITUATIE OMDAT IK ECHT BEWONDERING HAD VOOR WAT DE ANDEREN DEDEN, TERWIJL ZIJ ALLES WAT IK DEED ONBENULLIG PRULWERK VONDEN.

ALS IK DIE OUWE DINGEN HOU HOOR DENK IK SOMS WEL DAT ZE GELUK HADDEN, MAAR TOCH, 'T WAS IN EMOTIONEEL OPZICHT MOEILIJK, OM IN ZO'N SITUATIE TE WERKEN. DE ANDEREN WAREN IN HET ALGEMEEN SLIMMERE EN SNELLERE DENKERS, IK WAS ALTIJD DEGENE DIE ER HET LANGST OVER DEED OM EEN NIEUWE GECOMPLICEERD STUK TE LEREN, IK MOEST EEN TAPE MEE NAAR HUIS NEMEN, ENZOVOORTS.

IK WAS DE IDIOOT VAN DE BAND, GEEN MUZIKANT, NEE, DE DRUMMER. IK RAAKTE VRESELIJK GEDEMORALISEERD. ZE ACCEPTEERDEN ME ENKEL ONDER DE VOORWAARDE DAT IK ZOU STOPPEN MET PROBEREN EEN ZANGER TE ZIJN EN MET SONGS TE SCHRIJVEN. MIJN ENIGE MOGELIJKHEID WAS DRUMMEN BIJ HUN MUZIEKSTUKKEN. EN DAT DEED IK AAN DE ANDERE KANT WEER GRAAG. MOEILIJK, 'T WAS EEN SUCCESVOLLE BAND. IK KON HET WEL BEGRIJPEN, IK WAS VEEL MINDER GESCHOOLD DAN DE ANDEREN EN MIJN IDEEËN VONDEN ZIJN NAÏEF. EN DE ZANG WAS VRESELIJK, VIND IK NOU ZELF. IK BEGRIJP 'T WEL, MAAR ENKEL KRITIEK GEVEN IS SLECHT, IEDEREEN HEEFT AANMOEDIGING NODIG.

HET IS ALTIJD EEN PROBLEEM VOOR MIJ GEWEEST OM GENOEG ZELFVERTROUWEN TE VINDEN OM TE DOEN WAT IK DENK DAT GOED IS. DAT IS BIJVOORBEELD EEN REDEN WAAROM IK **JOHNNY LYDON** BEWONDER, *'JUST GO AHEAD AND FUCK IT'*. IK DENK DAT DAAR ERG VEEL MOED VOOR NODIG IS. IK RAAK ZO SNEL ONTMOEDIGD DOOR AFKEUR, GEBREK AAN RESPECT EN WAARDERING, DE ANGST DAT ANDEREN ME UITLACHEN, ME BEHANDELEN ALS DE KLEINE JONGEN DIE OOK IETS WIL DOEN. MISSCHIEN TE VEEL. SOMS WEERHOUDT HET ME ERVAN OM IDEEËN UIT TE VOEREN. IK BEN NIET IEMAND DIE VEEL SCHRIJFT EN NOG STEEDS VEEL TE NERVEUS IS OM DINGEN IN HET OPENBAAR TE DOEN. VROEGER DRONK IK ONTZETTEND VEEL OM MIJN ZENUWEN DE BAAS TE BLIJVEN, MAAR DAAR HEB IK TENMINSTE MEE KUNNEN STOPPEN.'

ROBERTS POEDEL PROBEERT OP DE BANK TE SPRINGEN, MAAR DE POGING MISLUKT. 'ZE IS NIET MEER ZO SNEL ALS VROEGER. ZE HEEFT IETS AAN D'R POOT . . . WAT EEN FAMILIE, HÈ?' HET GELACH IS SPONTAAN EN HARTELIJK, DE EROP VOLGENDE STILTE IETSJE LANGER.

'SOMS WOU IK DAT IK VOLLEDIG ANONIEM KON WERKEN, DAT IK IDEEËN KAN HEBBEN EN ZE UITVOEREN, ZONDER DAT MIJN EIGEN PERSOONLIJKHEID DAARBIJ IN KWESTIE KOMT. IK HOU ER NIET VAN IN DE SPOTLIGHT TE STAAN. HET IS DENK IK TEGEN MIJN NATUUR OM IN HET OPENBAAR TE WERKEN. MIJN MUZIKALE INTERESSE KOMT OOK NIET VOORT UIT HET VERLANGEN EEN PERFORMER TE ZIJN. MIJN BENADERING IS MEER DIE VAN EEN SCHILDER OF EEN SCHRIJVER, WIENS WERK GROTENDEELS IN ISOLATIE PLAATS VINDT. EN ALS HET PRODUKT DAN BIJ HET PUBLIEK KOMT, IS HIJ ER ZÉLF NIET MEER.'

HAROLD SCHELLINCKX

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt 'Ik hou van alles waar je lawaai mee kunt maken' - Oor - nummer 9 - 7 mei 1980





Door Bert Van De Kamp **Foto's : Anton Corbijn**

HET NIEUWS DAT ER OP HET ROUGH TRADE-LABEL EEN DRIETAL nieuwe singles van Robert Wyatt zou gaan verschijnen, was een hartverwarmende verrassing. In 1975 verschenen zijn laatste plaatprodukties: de elpee *Ruth Is Stranger Than Richard* en de single *I'm A Believer*, daarna was het lange tijd stil rondom zijn persoon.

Daar ik nog altijd de beste herinnerinneringen bewaarde aan ons vorige gesprek (OOR 18, 1974) greep ik de gelegenheid om opnieuw met hem te praten met beide handen aan. Wyatt is een van die mensen die niet alleen helemaal weg is van muziek, maar er bovendien nog heel verstandig en geestig over kan praten. Een ware fan, die het nog altijd betreurt dat hij zelf niet meer achter het drumstel plaats kan nemen: een ernstige val maakte in 1973 een even abrupt als definitief einde aan een tot dan toe bijzonder succesvolle drummersloopbaan (Soft Machine, Matching Mole). Veroordeeld tot de rolstoel weet hij dat gemis nog aardig te compenseren door met alles wat zo binnen handbereik komt enthousiast op tafels te slaan wanneer er een plaat op staat. Een ware percussiefreak: 'Ik hou van alles waarmee je lawaai kunt maken.' Vlak na zijn val maakte Robert het indringende conceptalbum *Rock Bottom*, dat duidelijk maakte dat hij als muzikant geenszins was

uitgerangeerd.

HETZELFDE HUIS IN TWICKENHAM, zuid-west Londen, dezelfde bank, dezelfde vriendelijke ogen, dezelfde zachte, hoge stem. Hij begint meteen druk te praten, rijdt zich naar de keuken om thee te maken en praat gewoon door. Zijn vrouw Alfie (de kunstenares Alfreda Benge) verkeert in het buitenland, maar wordt die avond thuis verwacht. Zijn zoon Sam (11) draait een plaatje van de groep Madness en blijkt al even enthousiast over muziek te kunnen praten als zijn vader. Robert: 'Die hele Ska-revival heeft ervoor gezorgd dat je de muziek van mensen als Don Drummond en The Skatalites weer overal kunt kopen. Een paar jaar terug viel er bijna niet meer aan te komen.

Grappig dat Sam nu van dezelfde muziek houdt als ik twintig jaar geleden. Hij danst erop. Dat heeft hij pas ontdekt: het plezier van het dansen op die Ska-muziek. Als je dat ziet, dat gaat eigenlijk iedere conversatie te boven.

'Ik luister naar erg veel soorten muziek: jazz, rock, maar ook veel volksmuziek. De laatste tijd stem ik regelmatig af op radio Sofia: wat er in die Bulgaarse volksmuziek gebeurt, vind ik erg opwindend. Waar ik zo weinig mogelijk naar luister zijn artiesten zoals ik.'

Wat hij daarmee wel mag bedoelen? Wel, de Engelse middleclass-dropout bohemiens,' lacht hij, 'de teruggetrokken excentriekelingen!

'Zie je: de rockwereld is een verzamelplaats van ideeën die elders al geruime tijd als zijnde ouderwets losgelaten zijn, zoals het idee van de eenzame romantische held. Barclay's bank-cheques zijn bullshit, maar in de rock & roll geloven ze er nog steeds heilig in! Mensen die elders nog geen tien minuten aan het woord zouden komen, worden in de rockwereld vorstelijk behandeld!' Robert moet daar zelf hartelijk om lachen.

DE BIZ

'De bizniz is chaotisch. Het is erg moeilijk een rechtvaardige deal te krijgen. Ik ben ergemakshalve van uitgegaan dat mijn banden met Virgin na al die jaren van totale contactloosheid opgehouden zijn te bestaan, temeer daar ze generatiegenoten als Slapp Happy, Henry Cow, National Health en Ivor Cutler al vele jaren geleden geloosd hebben. Ik heb nu die singles gedaan voor Rough Trade, waar ze de artiest een heel wat betere behandeling geven dan elders. Het is erg moeilijk voor een alternatieve set-up om zich te handhaven. Je moet toch telkens met de 'anderen' in de slag. Dat is het totalitaire van het kapitalisme in onze zogenaamde vrije wereld: je hebt geen andere keus dan aan het systeem mee te doen. Er zijn op dat gebied geen Utopia's.'

Vervolgens begint hij me eerlijk en open uit te leggen hoe hij zich zonder het maken van platen of het doen van optredens financieel weet te redden.

'Een vriend(in) van Alfie, die filmster is, heeft het huis gekocht, dus er is geen huur. Dan heeft The Pink Floyd een aantal jaren geleden een benefietconcert voor me gedaan, bless them, er zijn een paar royaltycheques geweest voor Rock Bottom en Alfie verdient wat met haar schilderijen en haar medewerking aan films. Ik krijg bovendien tien pond per week transportvergoeding van de sociale dienst. Weet je: ik heb niet zo veel geld nodig. Ik ga zelden op reis en eet nooit in restaurants. Het meeste geef ik uit aan sigaretten en grammofoonplaten.'

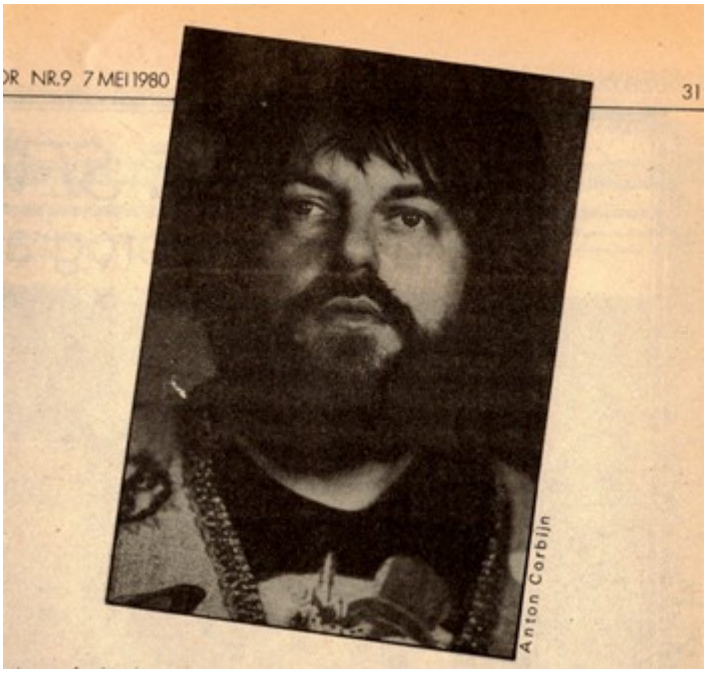


De jaren met Soft Machine en Matching Mole spelen daarbij geen rol. Dat geld, zo het er is, gaat naar anderen. Robert houdt zich niet meer bezig met dat verre verleden: "Wanneer ik eraan terug probeer te denken, zoals nu, omdat jij mij erover vraagt, dan komt alles me zo ver en vaag voor. Wat ik me herinner, is wat ik er later over gelezen heb. Het is als het terugdenken aan je vroegste jeugd, het is zo ver weg. Nee, die platen draai ik niet meer, ik heb ze niet eens meer in huis. Het enige waar ik van onder de indruk was, waren de

composities van Hugh Hopper. Hij was met Carla Bley, Thelonious Monk en Ornette Coleman een favoriete componist uit die tijd. Mijn herinneringen aan de muziekbiz zijn niet bepaald de meest gelukkige. Ik ga ook erg weinig met muzikanten om, tegenwoordig. Vroeger bestond mijn kennissenkring louter uit muzikanten. Nick Mason heeft me nog wel eens opgebeld. Hij wil dat ik een nummer zing op de solo-elpee die hij aan het maken is. Nee, ik kan niet veel zinnigs op je vraag antwoorden. Ik voel me als een soldaat aan wie gevraagd wordt hoe het was in de loopgraven (lacht)!'

CULTUURBEWUST

'Ik kom uit een erg cultuurbewust milieu, muzikaal gezien ben ik grootgebracht met Bela Bartók, Hindemith en Ray Charles. Ik heb altijd geprobeerd, een zo breed mogelijk muzikaal perspectief te houden. Ik zal echter altijd bij discussies over 'serieuze' muziek versus populaire de zijde kiezen van de populaire muziek. Ik heb een grote afkeer van de arrogantie binnen de academische muziekwereld. Zelfs het discussiëren over de eventuele kwaliteiten van popmuziek valt vaak buiten de orde. Wat mij in de popmuziek aanspreekt, is op de eerste plaats de fysieke, sensuele oriëntatie. Er is voor iedereen wat te halen. Wie zijn fysieke opwinding zoekt bij marsen en machinegeweren, kan terecht bij een bepaald soort rock-muziek. In een land als Venezuela schijnt romantische candlelight-muziek zo ongeveer de meest subversieve muziek te zijn, omdat het te sexy is. In de rock & roll is sex een van de meest subversieve elementen en dat vind ik uitstekend. Wat je er verder mee doet, blijft natuurlijk een tweede. Dansen op een zaterdagavond is toch geweldig? Dat is heus niet door Hollywood bedacht. De mensen dansen al eeuwenlang op zaterdagavond. Het macho-element in bepaalde rock & roll is als een krijgsdans, het heeft niet zozeer met sex te maken als met zaken als macht en territorium. Al deze dingen zijn gebaseerd op natuurlijke instincten, die in een handomdraai kunnen omslaan in monsterlijkheden.'



Professor Wyatt analyseert het fenomeen rock & roll. De term is vooroorlogs. Hij refereert aan negerliederen met titels als *Rock Me Daddy All Night Long*, vertelt geamuseerd over de connotaties met de gospelsong. 'Het woord 'rock' heeft een religieuze gevoelswaarde: rock of ages. Ik heb eens een gospelsong gehoord die getiteld was: *The Rock That Doesn't Roll*. Grappig nietwaar? Toen de blanken de term in de jaren vijftig adopteerden, hebben ze al vrij snel het woordje 'Roll'weggelaten!

'Er zijn erg veel mensen die heilig in de rock & roll geloven: van Pete Townshend tot Fred Frith. Zij kunnen zich soms als ware missionarissen opstellen tegenover mensen die dat geloof niet delen: Goeie hemel, hij leeft zonder Rock, de arme man, we moeten hem helpen! Zelf heb ik daar geen last van. Je kunt zonder rock & roll zeker zo gelukkig worden.'

REGGAE

'Ik geloof ook niet zo in de mythe dat rock & roll de werkende klasse een stem heeft gegeven. Ik denk dat het niet anders is als bij andere vormen van populaire muziek en volksmuziek. De gelijkheidsidee is net zo groot in Turkse volksmuziek of wat dan ook. Rock & roll is verstedelijkte volksmuziek en heeft daar alle eigenschappen en kwaliteiten van.'

Al snel volgt hierop een soms nogal technisch exposé van de kwaliteiten van de diverse soorten Oosterse volksmuziek.

'Ik herinner me nog goed hoe trots we tien jaar geleden waren dat we in verschillende maatsoorten konden spelen. De Bulgaren lachten om onze drie- en vierkwartsmaat, zij spelen net zo gemakkelijk elfden, zevenden en dertienden achter elkaar. Ze nemen niet eens de moeite om te tellen. Toch klopt het, omdat ze het zo aanvoelen, net zoals wij 4/4 aanvoelen.

'In veel van die Oosterse muziek staan de diverse slaginstrumenten centraal, daarnaast is er altijd wel een of andere rietblazer. Net als in de jazz. Wat de drumkit zo interessant maakt, is dat het een strikt atonaal instrument is temidden van tonale instrumenten. Haar problemen zijn dan ook niet van harmonische of melodische aard, hoewel ze er wel aan gerelateerd zijn. Wanneer je een discussie wilt over de a-tonale muziek van deze tijd, bestudeer dan drummers en wat ze gedaan hebben.

'De drumkit is zo fucking exciting. De historie van percussie-instrumenten en drums staat centraal in de historie van iedere muzieksoort, al wordt dat niet algemeen erkend. De kit is in het begin van deze eeuw ontstaan door verschillende percussie-instrumenten, die altijd door afzonderlijke personen bespeeld werden, te combineren. Je had mensen als Babe Dodds. Daarna zijn er diverse revoluties geweest. Je had Kenny Clarke's bebop-revolutie, later Tony Williams, de meester, die als een waanzinnige iedere permutatie ervan onderzocht en een sensueel instrument maakte van al dat metaal en hout. Elvin Jones, Owen Jones, Jack DeJohnette.... allemaal enorm belangrijke figuren in de geschiedenis van het instrument. Of wat Ska en Reggae met de drumkit hebben gedaan: dat is ook van heel groot gewicht. Het constante zoeken naar de off-beat, waardoor de syncopatie van de jazz geen syncopatie meer was.



Het voortdurende zoeken naar de 'lift between the beat' en de stukjes daartussen als focuspunt nemen om op in te gaan. Als drummer kun je dat alleen doen wanneer iedereen weet waar hij mee bezig is. Reggae heeft niets te maken met rhythm & blues of rock & roll, wel met Latijnsamerikaanse ritmen. Het Bossanova-drummen hief de tirannie van de snaredrum op, maakte gebruik van kleine tom-toms, van rimshots, het gaf een heel andere benadering van bassdrum en bekkens. Het gebruik van de kit als een sensueel instrument. Caraibische muziek, van Venezuela tot de Zydeco van Louisiana is voor mij nog steeds een onuitputtelijke bron van ontdekkingen en muzikaal plezier. Wat rock interessant maakt, is dat het sommige van deze elementen heeft overgenomen.'

DE SINGLES

Wyatt legt me uit dat het luisteren naar muziek voor hem de afgelopen jaren veel aangenamer was dan het zelf maken ervan.

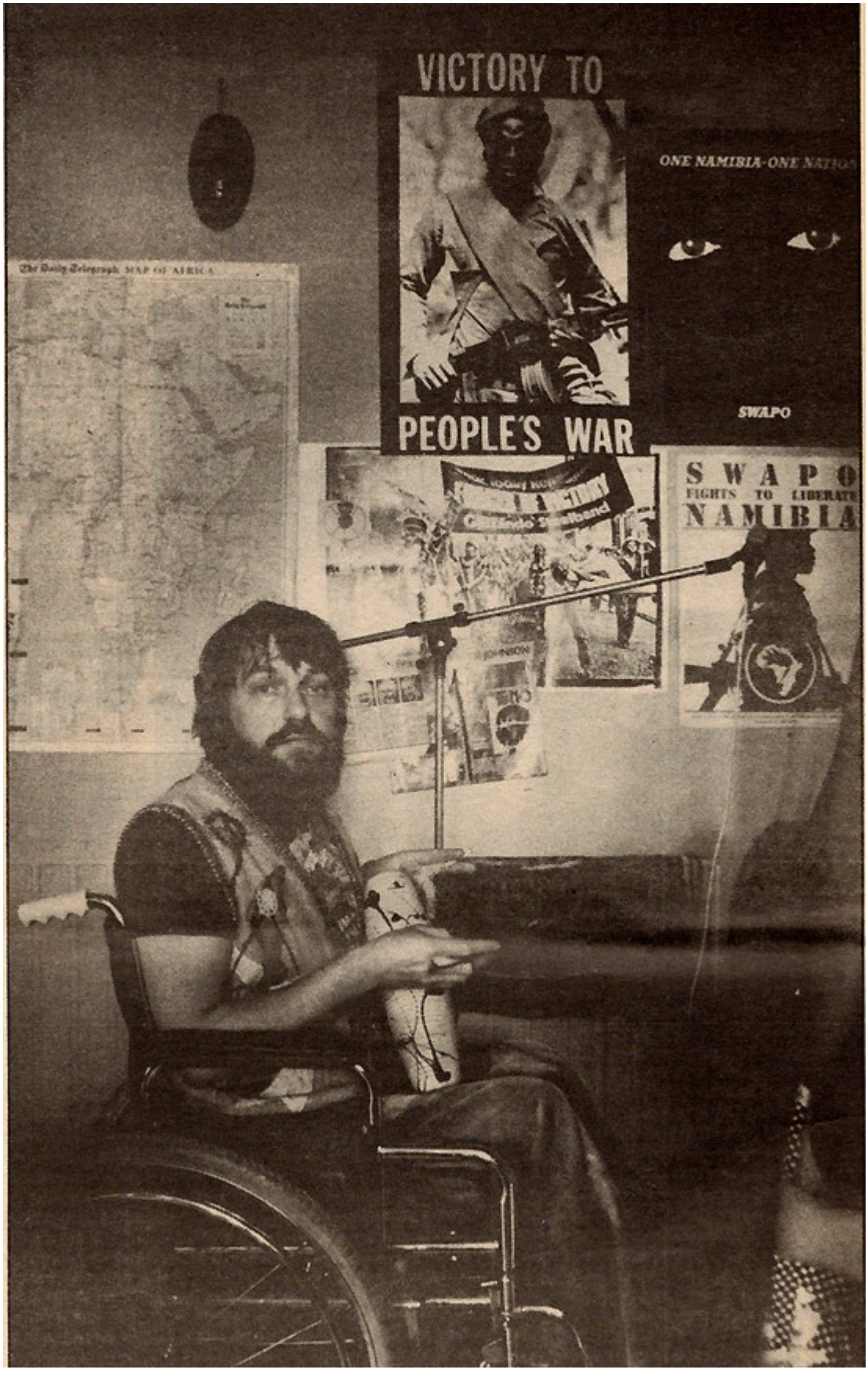
Ik ben meer geïnteresseerd in wat al aanwezig is, het te onderzoeken door het zelf te spelen of te zingen. Ik geloof niet dat er in de wereld een tekort is aan aardige liedjes.'

Een verfrissende gedachte. Er zijn al genoeg middelmatige songschrijvers die ons met hun eigen composities opschepen omwille van de royalty-cheque. De drie singles die Robert via Rough Trade laat verschijnen, bevatten dan ook louter covers van composities van derden. De eerste, en tot dusver de enige die is uitgebracht, bevat twee Spaanstalige songs: *Arouco* van Violette Parra en het overbekende *Caimanera*, dat in Robert's versie wordt teruggebracht tot haar oorspronkelijke revolutionaire intenties. De tweede single bevat een

zeer merkwaardig lied dat Robert voor het eerst in de oorspronkelijke uitvoering van het Golden Gate Jubilee Quartet op de radio hoorde: *Stalin Isn't Stallin'* (vert. Stalin draait er niet omheen) over de rol van de Russen in de strijd tegen Hitler's regime. De derde single zal Billie Holiday's *Strange Fruit* en Chic's *At Last I'm Free* bevatten.

Geen eigen composities deze keer. Fijntjes refereert Robert aan het feit dat de grootste helden van de populaire muziek, Bing Crosby, Frank Sinatra en Elvis Presley, nimmer een eigen compositie hebben opgenomen.

'Laatst was er een jongen van Scritti Politti hier. Die bezorgde me enigszins een schuldgevoel vanwege het feit dat ik zo weinig produceerde.'



> Zoom

Wanneer ik daarop stel dat zijn manier van bezig zijn met muziek het intense luisteren, het denken en het praten erover, allerminst passieve recreatie, maar wel degelijk een soort van 'werk' is, reageert hij: 'Ik verveel me in ieder geval geen moment.'

EUFORIE

Over zijn vriendschap met de enige jaren geleden overleden Afrikaanse trompettist Mongezi Feza: 'Mongezi was een van de weinige muzikanten, met wie ik erg bevriend ben geweest. De omstandigheden waaronder hij stierf, waren nogal verdacht. Hij was in een psychiatrische inrichting opgenomen vanwege geconstateerde schizofrenie. Twee dagen voor zijn dood werd er een dubbele longontsteking geconstateerd. Ik lag zelf in het ziekenhuis met een gebroken been, dat was na mijn eerste ongeluk, toen ik het telefoontje kreeg. Ik was daar goed ziek van. Je sterft niet op 31-jarige leeftijd aan een dubbele longontsteking. Dat is flauwekul. En dat van die schizofrenie is ook flauwekul. Van blanke kunstenaars wordt een zekere mate van excentriciteit niet alleen getolereerd, maar zelfs verwacht. Een zwarte kunstenaar wordt ervoor opgepakt. De euforie die je in het begin van de jaren zeventig in de jazz-scene hier had, vanwege de komst van Zuidafrikanen als Chris McGregor, Dudu Pukwana e.a., daar is nu weinig meer van over. De meeste van die muzikanten, die toen zo'n vitaliserend effect hadden op de muziek hier, zijn later nogal terneergeslagen door het soort van leven dat je als zwarte Afrikaan hier hebt.

'De verkiezingsoverwinning van Mugabe zie ik als een historische gebeurtenis van de eerste orde, wat er ook verder uit voort mag komen. De taal van de politiek wordt weer eens ontmaskerd. Je ziet nu hoe mensen een totalitair regime in Zuid-Afrika verdedigen tegenover een democratisch gekozen regering in Zimbabwe. Wat betekent zo'n woord als 'democratie' dan verder nog?'

Aan het slot van ons gesprek brandt een levendige discussie los rond het thema kunst versus maatschappij.

'Een groot probleem voor links. Kunst is versiering, het prikkelen van de zintuigen buiten de praktische dagelijkse behoeften om. Marx heeft daar nooit over geschreven en daarom hebben de Marxisten er ook zo weinig over te zeggen. Ik ben ook nog maar een beginneling in het denken daarover. Ik ben grootgebracht met het idee dat iets dat mooi was, ook altijd 'waar' was: *truth is beauty, beauty is truth*. De belangrijkste revolutie in mijn hoofd is geweest het besef dat dat niet waar is. Hoe meer kunst je nodig hebt, hoe verder je van hot ware leven af staat, dunkt mij. Persoonlijk heb ik erg veel kunst nodig. Ik omring mij met alles wat ik mooi vind. Trek je conclusie maar.

'Mijn grootste ideaal is nog eens in een Cubaanse ritmesectie de derde koebel van links te bespelen. De euforie van de anonimiteit, een onderdeeltje te zijn van een vreselijk goeie ritmemachine.'

Er verschijnt een brede grijns op zijn gezicht. Dan zet hij een plaat op.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Her gaat weer goed met Robert Wyatt - Oor - nummer 18 - 11 september 1974



Bert
von de Kamp

***

And there was this adult pain
Down deep in the soul
Because of which was laughter.

Ifeanyi Menkiti
(The Black-Book,
Random House, N.Y.)

Lebanon Park is de naam van een rustig straatje in de Londense buitenwijk Twickenham. Het huis van Robert Wyatt is geen luxueuze villa; er staat ook geen dure sportwagen voor de deur. Robert Wyatt is geen ster, of beter: hij is het wel, maar slechts een selekte groep mensen weet het. En Robert zelf? Hij heeft er geen behoefte aan een ster te wezen, hij is een gewoon mens. Een gewoon mens gebonden aan een rolstoel. Dat wel. Een val uit een raam op de derde verdieping, tijdens een enigszins uit de hand lopend feestje, nu ongeveeer l jaar geleden, maakte van de fameuze drummer van groepen als Soft Machine en Matching Mole een invalide. Het ongeluk zelf en de traumatische ervaringen daarna werden verwerkt in een muziekstuk, dat onlangs op de plaat verscheen: 'Rock Bottom', een plaat die duidelijk maakte, dat Robert over het ongeluk heen was en dat de rock-wereld weer duchtig rekening moest houden met hem. Als drummer is hij afgewerkt, maar zijn bewonderaars kenden in hem al jaren een begaafd komponist en een uiterst op merkelijk vokalist. Wyatt beschikt over een uniek stemgeluid, dat hij als een volwaardig muziekinstrument gebruikt. Het was vooral zijn gezang dat aan de befaamde eerste twee Soft Machine albums hun aparte charme gaf. Bij

mijn bezoek aan het huis in Lebanon Park trol ik een uiterst blijmoedige Wyatt aan, uiterst spraakzaam, geestig en vol ideeën en plannen voor de toekomst.



Zijn vrouw Alfie, met wie hij kort daarvoren officieel in de echt was verbonden en die ook in belangrijke mate bijdroeg aan 'Rock Bottom', is duidelijk een van de belangrijkste oorzaken van Roberts goeie humeur. Een ontzettend goed wijf, die in diverse opzichten een welkome hulp voor Wyatt is. Wanneer hij zich tijdens het gesprek in nogal pittige bewoordingen uitlaat over een bekend zanger/song-schrijver maant Alfie hem tot voorzichtigheid: 'Dat wordt gedrukt hoor.'

Wanneer ze het met een bepaalde uitspraak van Robert oneens is, laat ze dat ook duidelijk merken. Van de voornoemde zanger / songschrijver nam Robert onlangs een kompositie op, die in Engeland als single zal worden uitgebracht: 'I'm A Believer', vooral bekend geworden in de uitvoering van The Monkies. Ik had de single juist gehoord en begon met hem daarover iets te vragen.

- Wat is het idee achter die single?

Wyatt: 'Wel, eh .... eigenlijk hebben we de single eerst opgenomen en pas daarna kwam het idee. Je kan het zien als een poging om vrede te sluiten met de vijand. Ik wil graag bijdragen aan de vrede tussen diverse soorten musici, die ervan uitgaan dat ze elkaars vijanden zijn en dat lijkt me niet nodig.

Ik wilde een song opnemen, die simpel en duidelijk was, niet dubbelzinnig, maar eenduidig. Fundamentele etnische muziek van de Amerikaanse stam, primitieve muziek uit het midden van de twintigste eeuw. Dat is het eigenlijk.

- Een leuke definitie van popmuziek.

'Ik denk dat er 2 faktoren zijn, die iets romantisch maken. Ten eerste afstand, geografische afstand. Bijvoorbeeld: ik kan je een Ethiopische plaat laten horen, die precies klinkt als Gary Glitter, maar men staat er veel sympatieker tegenover, omdat het van buiten het eigen kringetje komt. De tweede faktor is tijd. Wanneer je een popsong laat horen die 500 jaar oud is, noemt men dat volksmuziek en vindt het geweldig, weet je. Maar bij volksmuziek van de eigen stam of de eigen tijd komt er ineens een soort snobisme in het spel en wordt er op neergekeken en het wordt moeilijker om ernaar te luisteren.

Dat is misschien het diepere idee achter de single, maar uiteindelijk is dat nu ook weer niet zo belangrijk. Het is een leuke song om te zingen. Ik had juist ontdekt hoe ik het op de piano moest spelen en vond het leuk om te doen. En er is nog een andere reden. Dat is dat ik de song op de achterkant graag nog eens wilde opnemen. Die song is 'Memories',

geschreven door Hugh Hopper. Het is het eerste dat ik ooit zong en dat me deed besluiten om meer te gaan zingen, omdat ik het heerlijk vond om te doen. Ik heb het al eens eerder opgenomen, maar deze versie heb ik gedaan met Fred Frith op viool. Behalve dat ik het al tijden in mijn hoofd heb om het nog eens op te nemen, levert het hopelijk ook nog wat geld op voor Hugh.'

VULGARITEIT

'Fred Frith en Hugh Hopper zijn voor mij de meest belangrijke komponisten op het ogenblik. Een nummer als 'Memories' is dan ook een goed voorbeeld van wat ze kunnen. Het idee dat de meeste mensen van hem hebben is dat ze alleen maar bezig zijn met uiterst komplekse muziek, die refereert aan allerlei vormen van jazz en Europese muziek en dat is ook zo, dat is erg belangrijk, maar wat ze zo bijzonder maakt is dat ze allebei in diepste wezen erg pure en melodieuze komponisten zijn. Dat is de basis van alles wat ze doen, de rest is meer dekoratie, naar mijn mening.'

- Wat vind je in het algemeen van singles?

'Ik geloof niet dat het single-werk slechter is dan wat dan ook. Je kunt 'n heleboel doen in 3 minuten, je kunt er dingen in doen, die nog niemand voor je gedaan heeft. Neem bijvoorbeeld Phil Spector. Die heeft de mogelijkheden vergroot, de standaard verhoogd door zijn singles met de Righteous Brothers en Ike & Tina Turner. Het is verbazingwekkend hoe goed singles kunnen zijn. Het is ook verbazingwekkend hoe sommige mensen in staat zijn om enorm vervelende singles te maken, maar dat gebeurt ook in de jazz en in de Akademische muziek. Het maakt de singles niet slechter dan andere muziekvormen.

- Noem eens wat goeie recente singles.

'Eh.... Ik hou van Bryan Ferry's interpretaties van songs van anderen. Hij heeft een goeie stem. En die exentrieke jongen, Steve Harley, ik vind 'm erg goed. Ik weet niet hoe zijn nieuwe groep zal klinken, het lijkt erop dat het 'n konventionele rock-band wordt, maar zijn singles waren erg goed en eh ... de Maria Muldaur-single was goed, goeie produktie. Ik heb vorig jaar in het ziekenhuis erg veel naar de radio geluisterd, want er was weinig anders te doen en ik hoorde zo allerlei muziek waar ik normaal niet naar luister.

Wie ik ook erg goed vind is Roy Wood, die is groots, hij is in werkelijkheid dapperder dan wie dan ook, want hij stoort zich totaal niet aan de goede smaak, hij wil de totale vulgariteit, er is geen limiet en dat vind ik een erg goeie houding.'

- Zijn favoriete groep is de Carpenters.

'Ja, de Carpenters, die zijn erg goed, I like them, Ik hou zelfs van de Osmonds als ze zingen: 'You Are The Sunshine Of My Life' als het Barber-shop Quartet.'

TIETJES

- Ik vind 'Rock Bottom' erg goed. Onder andere omdat je er meer op zingt dan op je vorige werk.

-'Ja, dat is ook waarom ik er gelukkiger mee ben dan met het oudere werk. Dat is een van de positieve gevolgen van het ongeluk. Ik hoef me nu niet meer zo op andere dingen te konsentreren en dat komt het zingen ten goede. Kijk, in het verleden was ik voortdurend met verschillende dingen tegelijk bezig. Het drummen op de eerste plaats. Je konsentreerde je helemaal op het spel van Elvin Jones en dan was er plotseling Tony Williams en daarna wilde ik gaan zingen en schrijven probeerde grappige teksten te schrijven en een eigen band te leiden en de hele psychologie van een groep bleek erg moeilijk en dat leidde nog meer af. Dus los van de muziek: je had een groepje mensen, ieder met zijn eigen dingen in het hoofd, zijn eigen dromen en het kost je veel tijd om daartussen een zekere harmonie tot stand te brengen. Ik merkte dat met Matching Mole:

ik raakte nagenoeg alle greep kwijt op mijn eigen muzikale doelstellingen in mijn pogingen om voldoende ruimte te kreëren voor de andere musici. Daardoor kwam het ook dat ik op die platen weinig zong. Daarnaast probeerde ik ook om ideeën terug te brengen tot hun kortste vorm. Dat is een nuttige oefening. Als een bepaalde song twee koepletten had met een zinnige inhoud, dan vond ik het niet nodig om een ervan nog eens te herhalen. Dat is ook de moeilijkheid bij singles: niet het samenpersen van een stuk muziek tot 2½ minuut, maar het uitrekken van een idee van 1 minuut tot 2½ minuut. Iedere single bevat dan ook ruwweg 1 idee, dat dan driemaal herhaald wordt. 'I'm A Believer' is wat dat betreft een prima voorbeeld.

- Je hebt dat procédé ook nog eens geparodieerd.

'Pardon? '

- Het nummer 'Signed Curtain' van de eerste Mole-elpee.

'Ja, dat was een parodie, een grapje daarover, zeker. Maar het was een affektieve parodie, want ik bewonder de mensen echt, die binnen die 2½ a 3 minuten iets goeds tot stand kunnen brengen. Dat is erg moeilijk, het is een moeilijke lengte.

Nu ik niet meer in een groep zit, kan ik mijn eigen ideeën meer uitwerken en eerlijk: ik hou meer van zingen dan van wat dan ook. Zingen is momenteel wel mijn belangrijkste muzikale uitdrukkingsmogelijkheid. Ik moet nu ook wel, ik kan weinig anders, maar ik geloof dat dat erg goed voor me is. Het is ook erg opwindend om de mogelijkheden van je eigen stem te onderzoeken en te ontdekken.'



- Je zingt weinig in de lagere regionen.

'Nee, niet veel. Zie je: ik ben eigenlijk geen normale man, ik was bijna een meisje, ik had ook tietjes' (gelach).
Alfie: 'Doe je armen eens omhoog.'
Robert: 'Ik heb ook geen haar onder mijn armen, zie je. En dit hier (wijst op baard) is alleen wat dons, geen echte baard.

De platen waar ik ook het beste bij mee kan zingen zijn platen van Dionne Warwick en Peggy Lee.'

BLOOT

- Je gaat je ook wat meer op de keyboards richten, heb ik begrepen.

'Ja, dat is ook uit nood geboren. Ik moest het voor mijn plaat zelf doen, omdat ik het niemand anders toevertrouwde. Maar ik zie het vooral als werk. Zo gauw ik een goeie elektrische pianist tegenkom, die precies speelt zoals ik het hebben wil, dan doe ik het ook niet meer zelf, denk ik. De eigenlijke lol zit voor mij in het zingen.'

- Wat vond je van het drumwerk op je plaat?

'Wel, als ik het nog zou kunnen en ik zou me er werkelijk echt op toeleggen, dan zou ik waarschijnlijk precies zo spelen als Laurie. (Laurie Allen, voormalig drummer van de groep Gong, BvdK). Een hele goeie drummer.'

- Wie is Ivor Cutler (Tekstdeklamatie op 'Rock Bottom') ?

'Ivor Cutler is een dichter, een zeer interessant mens. Ik ken hem al sinds de tijd dat ik zo groot was (wijst aan), wel, ik ben nog zo groot, weér zo groot, beter gezegd, maar toen ik staande zo groot was (gelach), toen kende ik hem al. Hij is onderwijzer, draagt vreemde, grote hoeden en was precies de man die ik zocht voor de job.'

- 'Rock Bottom' kwam op me over als een behoorlijk 'heavy' album op een persoonlijk nivo.

'Het is precies de plaat geworden, die ik wilde maken. Het zijn de ideeën van het laatste jaar. Ik heb nu weer totaal andere ideeën, maar dit was een stap die genomen moest worden. Het was niet zo zeer een bewuste, persoonlijke, expressie. Het komt vooral door het zingen, dat men dat denkt. De menselijke stem is meer dan welk ander muziekinstrument iets dat onmiddellijk als een uiterst persoonlijk expressie-middel gezien wordt, maar ik was er echt niet op uit om mezelf bloot te gooien, om te laten zien wat voor een prachtig mens ik toch wel ben, dat was het niet.'

- Verschillende passages leken direkt uit het onderbewustzijn te komen.

'Daar heb je wel iets. Ik had een punt bereikt, waarop het werkelijke leven de dingen waar ik altijd mee bezig was had weggedrukt. Vroeger schreef ik dingen met erg duidelijke specifieke betekenissen en eh.... bijvoorbeeld: ik was erg grof ten opzichte van god en hij deelde een klap uit en dat soort dingen. Dat was erg ingrijpend en er bleef daarna niets meer over. Ik kon ook niet meer schrijven op die zelfbewuste wijze, waarop ik vroeger schreef. '

'Ik wilde ook geen plaat met 'free vocals',' want ik kon niet genoeg gevarieerde geluiden vinden, dus begon ik zomaar te schrijven, automatisch. Het grootste deel i van 'Rock Bottom' is zo ontstaan: automatic writing, zonder me


Het gaat weer goed met Robert Wyatt

van het een of ander rekenschap te geven. Het had inderdaad al slapende geschreven kunnen zijn, dus daar heb je gelijk in. Daarna heb ik het natuurlijk bewerkt en met behulp van mijn gedachten, spitsvondigheid en dat soort zaken ten slotte het eindprodukt gemaakt. Maar het is zeker het meest automatische dat ik ooit gemaakt heb.'

DILEMMA

- Kun je iets meer zeggen over je nieuwe ideeën?

'Ik wil een plaat maken met konventionele dansritmen, lichamelijke muziek, iets wat ik al een hele tijd niet gedaan heb. Eigenlijk ben ik niet zo heel produktief. Ik schrijf erg weinig nieuwe dingen. Daarom heb ik ook het plan om mijn eigen versies van komposities van anderen te gaan arrangeren en opnemen. Hiermee bedoel ik niet zozeer werk als dat Monkies-singletje, maar werk van weinig bekende komponisten zoals Mongesi Fesa. Die heeft enkele verbazingwekkende Afrikaanse dans-werken geschreven. En verder denk ik aan mensen als Lol Coxhill en Hugh Hopper. Hugh heeft nog een tamelijk groot aantal tapes met komposities, die Soft Machine had moeten opnemen, maar dat is niet gebeurd. Fred Frith heeft een aantal komposities aan mij doorgespeeld, waar ik woorden bij moet maken en daar ben ik momenteel ook mee bezig. Die muziek is bedoeld om in de toekomst door de een of andere groep te worden uitgevoerd.'

- Wat was dat precies voor een dilemma, waarover je zong in: 'Moon in June'?

'O, dat is eigenlijk heel simpel. Ik schreef die song in Amerika in 1969 geloof ik. Ik had het daar erg naar mijn zin, had er nieuwe vrienden gekregen, maar tegelijkertijd voelde ik dat ik me er nooit helemaal thuis zou voelen, dat ik me altijd een bezoeker zou blijven voelen en daar gaat de song over. Moest ik in New York blijven, wat ik lange tijd van plan was of zou ik teruggaan naar huis De Soft Machine lag toen uit elkaar, de anderen waren al eerder terug gegaan naar huis, maar ik was in New York gebleven.

- Er waren mensen die dachten dat het ging over het dilemma of je wel of niet bij de Soft Machine zou blijven.

'Nee, de Soft Machine was afgelopen. Geen probleem. De Soft Machine was definitief afgelopen aan het eind van '68. (En na mijn grijns:) Over de jaren daarna wil ik niets horen.'

Er werd nog lange tijd in een aangename sfeer doorgepraat over allerlei muzikale en non-muzikale zaken, waarbij Roberts filosofische kwaliteiten zich duidelijk manifesteerden. Een en ander zou op deze plaats echter te ver voeren.

Op 8 sept. j.l. beleefde Robert Wyatt zijn come-back op het podium als leider van een groep zeer selekte musici, allen goede vrienden: Mike Oldfield, Julie Tippett (Julie Driscoll), Fred Frith, Hugh Hopper, Mongezi Fesa, Ivor Cutler, Nick Mason (Pink Floyd), Laurie Allen e.a., namen die voor een groot deel ook in dit verhaal genoemd werden. Hoe een en ander verlopen is, was bij het ter perse gaan van dit nummer nog niet bekend.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Koebellen en Bekkenslagen - Aloha #21 -van 10 februari tot 24 februari 1973





June, mijn "landlady" is net als ik in juni jarig, een tweeling dus. We besloten dan ook om een gezamenlijk verjaardagsfeest te geven in onze flat in Maida Vale. Daar we prakties dezelfde kennissenkring hebben, was dit erg gemakkelijk te realiseren. In de gang hadden we een bar gemaakt en in de keuken een "buffet froid". Toevallig was ook de bevriende franse popgroep GONG in London, waarvan de zangeres (Gilly) ook in juni jarig was en die werden natuurlijk ook uitgenodigd.

Het was erg gezellig Archie, Kevin, Martine, Robert Wyatt etc. Er zijn veel kamers in deze flat die door diverse mensen worden bewoond, maar het was dus een open huis en iedereen kon zich neervlijen in een omgeving die het beste bij zijn mood paste.

Omstreeks middernacht kwamen Keith (Richard) en "Stasch" (Prince Stanischlaus) me even feliciteren, wat een ontzettende verrassing was, want ik had ze niet eens uitgenodigd... !

Een paar uur later trok ik me met Kevin, Keith en Stasch terug op mijn kamertje, wat als een oase was met alle oosterse tapijten en kussens. Op de klanken van Sibelius hebben we toen even de "presentjes" van Keith uitgeprobeerd; Toen ik in de aangrenzende badkamer mijn handen ging wassen, hoorde ik opeens iemand HELP ME! ! HELP ME ! ! roepen, daar er niemand anders in de badkamer aanwezig was, keek ik uit het raam en zag daar mijn

beste vriend Robert Wyatt 4 verdiepingen lager op straat liggen: hij was uit het raam gesprongen. Als in een nachtmerrie rende ik terug naar mijn kamertje, waar ik Kevin vroeg onmiddellijk een ambulance te bellen, terwijl ik de andere gasten optrommelde en ze in taksies naar TRAMPS (een populaire diskoteek) bracht. Na ze een drankje te hebben aangeboden (de meeste mensen wisten niet eens wat er was gebeurd) ben ik vliegensvlug weer naar huis gereden.

De ambulance was al vertrokken en de politie was June en Kevin aan het ondervragen.

Robert was volslagen sober (nuchter) toen dit gebeurde en er was geen enkele aanwijzing dat hij depressies had. Na eindeloos wachten kregen we de volgende dag het nieuws dat Robert zijn rug had gebroken en volslagen verlamd was !!!! Na een kleine kollekte in onze vriendenkring waren we in staat om Robert over te brengen naar een private hospital, gespes jaliseerd in terapie van verlammingen. Op dit ogenblik verblijft hij daar met zijn vriendin (Elfie),die in staat was om een kamertje in het ziekenhuis te huren, om konstant bij hem te kunnen zijn.

Er is een kleine kans dat hij in ongeveer 9 maanden tijd zich een beetje kan bewegen en/of lopen. Wat een afschuwelijk eind van een verjaardagsfeest ! Ondertussen ben ik weer een beetje bijgekomen van de grote schok die Roberts ongeval me gaf en bereid me voor om volgende week een toelatingseksamen te doen voor de dramaschool CORONA in London, waar ik dolgraag een basisopleiding zou willen ontvangen om in staat te zijn volgend jaar één van de aangeboden filmrollen te aksepteren. Voor dat eksamen moet ik een stuk Shakespeare voordragen (in 't engels) en ik heb al diverse malen bij vrienden tuis geoefend, maar iedere keer weer schiet iedereen in de lach dus moet ik maar voor de spiegel oefenen! DO AS YOU ALLWAYS DO - FOR A CHANGE...

Margaret

foto : barend toet


EEN VERSCHRIKKELIJK FEEST IN LONDON

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Koebellen en Bekkenslagen - Aloha #21 -van 10 februari tot 24 februari 1973



KOEBELLEN EN BERKKENSLAGEN

Stealers wheel, elpee van Stealers Wheel (A&M)

Little Red Record, elpee van Matching Mole (CBS)

A Song Or Two, elpee van Cashman & West (Dunhill)

Some Things Coming, elpee van Delaney (CBS)

bert jansen
foto gijsbert

Sommige platen komen op zeer beslissende of moeilijke tijden in je leven. Opeens blijkt dan tot je verbazing dat je een hoop van je frustaties kunt terugvinden in die bepaalde plaat. (Johnny's Song van Stealers Wheel). Die muziek blijft voor jou ook altijd inherent aan die tijd in je leven. Misschien zal ik niet objektief genoeg erover kunnen schrijven. Stealers Wheel is een prachtplaat. Probeer eens aan een vriend duidelijk te maken waarom je verliefd bent op iemand. Het zal je moeilijk vallen, Gerry Rafferty's plaat Can I Have My Money Back heeft altijd een speciaal plaatsje gehad in mijn platenrek. Hij hoort bij een soort individuele muziekmakers, die een warm plekje in mijn hart veroverd hebben. Skip Spence, Ry Cooder, Todd Rundgren, Dave Mason en Gerry Rafferty.

Op de Alohaburoos hoorde ik twee weken geleden via de draadomroep een ontroerend muziekje. Ingeleid door een treurig harmonium zong een groffe stem een droevig liedje over het te laat komen. Desgevraagd vertelde Pim Oets dat het hier ging om een track van de Stealers Wheel elpee, waar Gerry Rafferty ook het een en ander mee te maken had. De volgende dag klonk dat nummer in mijn nieuwe huis en lag de wonderschone hoes aan mijn voeten op het nieuwe bruine hoogpolige tapijt. Nu is het zo, dat Stealers Wheel onverbiddelijk verbonden is aan mijn nieuwe woonruimte en soms even plaats heeft moeten maken (op de draaitafel) voor een paar andere platen waar ik verderop iets over zal vertellen.

Negen maanden geleden vormden Gerry Rafferty en Rab Noakes (allebei uit de Schotse

muziekscene) samen met Joe Egan en Paul Pilnik een groep. Tony Williams en Rod Coombes werden respektievelijk als bassist en drummer aangetrokken en Stealers Wheel was een feit. Rab Noakes besloot als vele anderen een solokarriere op te bouwen en verliet de groep. Plannen voor een elpee waren er ook al gauw, demotapes werden gemaakt en opgestuurd naar het bekende producersduo Leiber/Stoller. (Ga je vroege rock&roll en Presley opnames maar eens na. De naam Leiber/Stoller zal dan veelvuldig opduiken). En negen maanden na het oprichten van de groep aanschouwde een elpee, geproduceerd door Leiber/Stoller, het levens licht. Kant een opent met Late Again. Dit nummer is representabel voor de hele elpee. Het begint met een harmonium, een stem zingt in, na twee coupletten vallen andere stemmen in en dit is het sein voor bas en drums om ook mee te gaan doen.


HET BESPREEKWEZEN

KOEBELLEN EN BEKKENSLAGEN

MOFFENPOP

MELK WEG

De aanzet tot het refrein wordt gegeven door een vijftiger jaren scheursax (Leiber/Stoller'). Stuc k In The Middle is de titel van de volgende track. Een Beatle-achtig nummer maar dan iets rauwer, zeer geperfektioneerd opgenomen met koebellen en harde bekkenslagen. Another Meaning is een zacht langzaam nummer met veel oewaaa's en een mistige steelband. Nmr 4 kant 1 I Get By, Peter Frampton rock, voor mij het zwakste'nummer van de plaat. Het laatste nummer van kant l neigt ook weer sterk tot een vergelijking met de Beatles, Outside Looking In is de titel en zeker niet het sterkste nummer van de plaat. Kant 2 is kwalitatief het sterkst. Johnny's Song is een wondermooi stukje muziek kwa tekst en indeling. De gitaarsolo lijkt zo weggestapt te zijn van de legendariese Derek and the Domino's elpee, Next To Me, een nieuwe aanpak van de bossa die de hele dag in je hoofd blijven zitten. Wachtend op het groen worden van het oversteek-licht betrapte ik mezelf erop dat ik keihard dit nummer stond te zingen, een moderne gospelsong van Stealers Wheel. Resumerend: Stealers Wheel is nu al een van de beste elpees van 1973, een vergelijking met Gerry Rafferty's solo elpee gaat niet op, het lijkt erg op de Beatles maar het is het niet. Joe Egan heeft een prachtige stem en een duidelijk stempel op deze plaat gezet, Leiber/ Stoller weten wat produceren en opnemen is, en ik zou graag een avondje met Gerry en Joe willen doorzakken, want ik geloof dat het aardige drinke-broers zijn, en problemen hebben we allemaal.

Verder staat er achterop de hoes een aardig tekstje wat ik je niet onthouden wil: We know that you believe you understand what you think we said, but we are not sure you realise that what you heard is not what we meant.
(Laatste nieuws: Gerry Rafferty heeft de groep verlaten en is vervangen door eks-Spooky Tooth Luther Grosvenor, en bassist Tony Williams is vervangen door De Lisle Harper).



foto gijsbert

Over naar het jongste produkt van Robert Wyatt's groep Matching Mole. Wyatt's beslissing om uit de Soft Machine te stappen kwam indertijd zeer sympatiek bij mij over. Ook ik zag het niet meer zitten bij dat overjazzte stelletje. Nou doet mijn hardgrondige hekel aan toeters (wat voor dan ook) een behoorlijke duit in het zakje. In ieder geval heb ik de Soft Machine gelaten voor wat ze was, en me beperkt tot het luisteren naar alleen de eerste twee elpees. Nog steeds met zeer veel genoegen. Toen Wyatt's beslissing bekend werd sloeg mijn hart een slag over en kreeg ik weer hoop. Ik rekende op een soort Soft Machine van het eerste uur maar dan zonder toeters. Matching Mole's eerste elpee stelde me door enkele achteraf onverklaarbare redenen diep teleur, en benieuwd keek ik uit naar het tweede eksemplaar. En dat is er nu, heet Little Red Record, Maoachtig schilderij op de voorkant en zelfs het rode boekje ontbreekt niet. Maar ik had het alleen maar geslaagd gevonden als de elpee dan ook rood zou wezen. Welk een teleurstelling overvalt als je tussen al het roods opeens een zwarte vinylschijf uit de hoes trekt. Luisterend naar de muziek kan ik weinig verband vinden tussen de overdadige kommunistiese sfeer op de hoes en het geluid van de plaat, behalve een flard gezang op kant een: The communists are here. Overtuigd van het feit dat ik niet de enige ben die is afgeknapt op de Machine, kan ik deze plaat van harte aanbevelen aan die mensen die met me meevoelen, dwz nog regelmatig de eerste twee Soft Machineplaten draaien. Little Red Record bevat "oude" Machinemuziek in een nieuw jasje. Wyatt's vokale partijen zijn nu wel bekend maar verrassen nog steeds. (Op de plaat staat een aardig liedje over god, het heet dan ook God Song,
wat door Wyatt bekend doch zeer prachtig wordt gezongen. Het is wel het enige "konventionele" muziekje op de plaat). Dave Mcrae is een goede vervanging voor Ratledge, en Phil Miller vervult de rol die Kevin Ayers vroeger placht te spelen. Roxy Music's Eno speelt mee op de VCS3 synthesizer, en King Crimson's Robert Fripp produceerde het geheel. Al met al vind ik het een zeer goede plaat en verkeer in de mening, dat ik niet de enige zal blijven. De Hollandse persing van CBS is niet al te best net zoals bij de derde Soft Machine elpee. Tenslotte blijft Robert Wyatt de aardigste en sympatiekste popartiest die ik ken.

En nu over naar de afdeling Puin, Nummer een in deze populaire reeks is een plaat van Cashman en West geheten A Song Or Two. En bij die hoeveelheid had het beter kunnen blijven. Nietszeggende Simon en Garfunkel, Greenfield en Cook, Bolland en Bolland muziek wordt ons door deze twee heren gebracht. Iets te hippe grijnzende meneren zo te zien op de hoes. 't Is allemaal natuurlijk weer met Amerikaanse perfektie opgenomen. Een uitstekende stereodemonstratieplaat of leuke kadooplaat voor die moderne bovenburen met hun Af gaans e windhond en laarzen met dikke zolen. De heren schrijven ook leuke teksten. Lees dit maar eens: A junkie steals, a mayor deals, who knowd what's coming next. Een zeer slechte plaat. Nummer twee in onze populaire reeks PUIN is een scheet van de heer Delaney, eens de mannelijke helft van Delaney&Bonnie. Maar dat zal wel voorbij zijn getuige zijn solo-elpee Somethings Coming. Het enige goede wat wijlen het Duo heeft

voortgebracht was hun aandeel in de solo-elpee van Eric Clapton. En dan nu Delaney alleen. God bewaar me wat een onbegrepen muziek. Mijn hekel aan toeters had ik al eerder opgespeeld maar deze plaat slaat alles. Stoonde Ramblers of zoiets, een ondoorzichtige brij van muziek met als enige steunpunt de wrakke stem van Delaney. Een zielige, niet uit de verf gekomen, poging om iets "swingends" te kreëeren. Delaney is vreemd gegaan, met alle slechte gevolgen die zo'n daad in zich kan hebben. Een zeer, zeer, zeer slechte plaat. (Op het nummer Thank God wordt gezongen: Thank God for Rock&Roll. Maar dat was toch iemand anders, of vergis ik me nou? Sorry Chuck).

Previous article

Next article

Back to the list

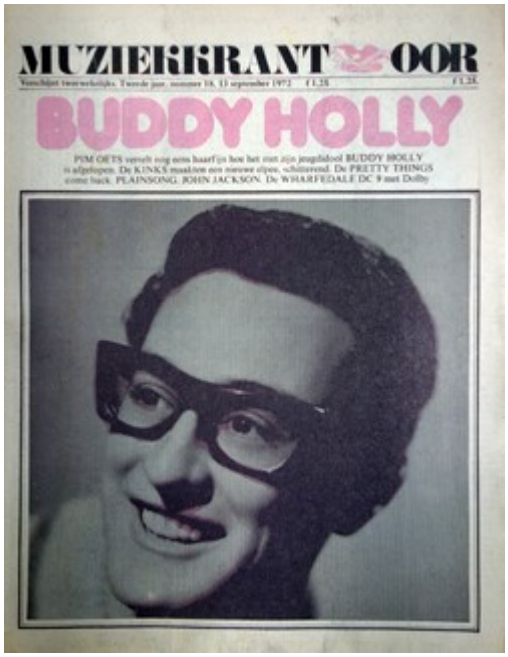
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises|

HOME

Soft Machine + Matching Mole - Oor - nummer 18 - 13 September 1972

SOFT MACHINE + MATCHING MOLE


MUZIEKKRANT OOR

BUDDY HOLLY

PIM OETS vertelt nog eens haarfijn hoe het met zijn jeugdidool BUDDY HOLLY is afgelopen. De KINKS maakten een nieuwe elpee, schitterend. De PRETTY THINGS come back. PLAINSONG. JOHN JACKSON. De WHARFEDALE DC 9 met Dolby

mike ratledge : geschreven muziek wordt belangrijker voor soft machine

De huidige formatie van de Soft Machine, die nu iets minder dan twee maanden optreedt, bestaat uit de vertrouwde Hugh Hopper en Mike Ratledge op respektievelijk bas en orgel, plus twee vluchtelingen uit Ian Carrs Nucleus, drummer John Marshall en Karl Jenkins die hobo, bariton en elektriese piano speelt.
Toen Robert Wyatt de groep verliet om Matching Mole te beginnen moest Soft Machine de ekstra kleurrijkheid van een menselijke stem in hun arrangementen missen, een ontwikkeling die aanleiding was tot een konservatieve, kritiese aanval in Engeland, waar men de groep 'nietsontziende cerebraliteit' verweet. Ik vroeg Mike Ratledge naar z'n reaktie op het gezeur over 'lineaal-rock (meetlat-rock).

'Het is belachelijk. Ik vind 't waanzin. Denken is zeker 't laatste wat ik op het toneel doe. Wat opwinding en kompaktheid betreft is deze groep veel verder dan de vorigen, vooral de versie die speelde op de eerste kant van Soft Machine.'

- Dat album kreeg ook z'n portie kritiek.

'Ja... op een vergelijkende basis die helemaal niet toepasselijk was. Als een groep uit elkaar gaat, kijken mensen altijd naar de nieuwe formatie in het licht van de vorige, één die misschien vijf jaar samen zal hebben gespeeld. In ons geval had de nieuwe samenstelling maar een week met elkaar gespeeld, voordat we de opname voor de tweede kant moesten maken en,



omdat 't kontrast zo naakt en publiekelijk was, omdat 't was opgenomen, gebruikten de critici een basis van vergelijking

'die helemaal niet terecht was. Trouwens, die studio sessies waren helemaal niet zulke gelukkige gelegenheden. Nadat Phil Howard was vertrokken, voelde Elton zich erg onzeker... zo voelden we ons trouwens allemaal. En toen John 't van Phil overnam had ie maar een paar dagen de tijd om de nummers te repeteren en helemaal geen kans om er een beetje in te komen, hoewel ik vind dat hij 't erg goed voor elkaar heeft gekregen."

- En Soft Machine 6? Wanneer verschijnt die?

'We beginnen er in oktober aan te werken. Op 't ogenblik denken we eraan om één set in de studio te doen en één 'live' op te nemen, en een dubbel album uit te brengen. Maar dat staat absoluut niet vast.

Karl is bezig om er veel voor te schrijven en ik ook.'

- En Hugh? 'Hugh is bezig geweest met z'n solo-elpee '1984', dus hij heeft de laatste tijd niet veel tijd gehad om iets voor de groep te doen. Het is een avant-garde jazz plaat met elektroniese werk en John heeft de percussie gedaan. Verder zijn er Lo Coxhill, Pye Hastings, Gary Windo, Malcolm Griffiths en Nick Evans op te vinden.'

Dankzij moeilijkheden met het geluid tijdens het eerste optreden van de groep in King's Cross Cinema in Londen was 't moeilijk om een oordeel te vormen over de nieuwe formatie. Ze spelen zeker met meer kracht en nadruk, en er is meer vierkwartsmaat in omloop dan anders.

Ratledge: 'Dat komt door Karl die veel van normale tempi houdt en er veel in schrijft. We zijn inmiddels over de geluidsmoeilijkheden heen gekomen en de groep komt over als een homogene eenheid, die geloof ik, meer is ingesteld op wat er aan de hand is zonder dat één van ons er echt de nadruk op hoeft te leggen.

'Geschreven materiaal is belangrijker voor de groep geworden dan in tijden het geval is geweest, in zoverre dat we er meer plezier aan beleven om de geschreven gedeeltes te spelen. We ratelen er niet meer snel door heen om in de vrije kontreien terecht te komen. Er zit een nieuw soort beheersing in de muziek . . . wat misschien de indruk zou kunnen geven dat 't meer steriel en akademies wordt . . . maar in feite is dat helemaal niet zo. Het is heel opwindend . . . de kick dat er voor de eerste keer volkomen overeenstemming in de groep heerst. Het is nooit eerder zo geweest, en daardoor waren onze optredens veel wilder of veel minder interessant.'

Karl en John hebben heel wat tijd met elkaar in verschillende groepen gespeeld, John heeft nog een tijdje met Jack Bruce gewerkt tussen de periodes in dat hij met Nucleus en De Softs speelde. 'John is de ideale drummer voor ons. Hij krijgt 't voor elkaar om ongelooflijk strak en tegelijkertijd heel krachtig te zijn. Hij past heel goed bij Hugh en ze stellen elkaars spel erg op prijs ... en daarnaast, dankzij 't feit dat ze elkaar zo lang kennen, zijn hij en Karl op de piano heel kompakt achter mij als ik soloos maak'.

'Karl? ' Hij heeft een klassieke hobo opleiding gevolgd en hij heeft een tijdje bij de Welsh National Orchestra gespeeld. Hij heeft een heel goed melodiese gevoel dat vooral naar voren komt in de freeform tussengedeelten. Hij zorgt ervoor dat iedereen echt naar elkaar luistert, in plaats van maar wat rond te klooien.'

- Een groep, die zichzelf dermate heeft gevonden als de Soft Machine zal zeker geen moeite hebben om goed te spelen, maar hoe zit 't met de mensen die gewoon niet begrijpen wat ze met hun muziek willen? , Mike? Heb je daar raad voor?

'Ga vooral niet de maten zitten tellen. Misschien vinden we 't interessant om een elf-achtste te spelen, maar uiteindelijk moeten we even goed in elf-achtsten spelen als we dat in een vierkwartsmaat doen, want uiteindelijk gaat 't alleen maar om goed spelen. Onze maten doen er niet toe. Je moet naar ons luisteren zoals je naar elke rock groep zou luisteren... als een muzikale ervaring'.

Ian McDonald.

robert wyatt :
woorden zijn voor mij in de eerste plaats dingen om met je mond te doen

Robert Wyatt's splintergroep heeft zojuist z'n tweede voltooid, 'The little red record'. Een aanzienlijke verbetering ten opzichte van de eerste, die ze opnamen, toen zij net bij elkaar waren, eind 1971.
Robert Wyatt vertelde, tijdens opnamen in de CBS Studios: 'Het is voor het eerst dat onze ideeën goed zijn uitgewerkt. Het enige verschil is dat we nu een producer hebben, Bob Fripp van King Crimson. Eerst was ik wat huiverig om iemand van buiten de groep te nemen, maar het werkte uitstekend.

Alles wat het album zou kunnen zijn, zàl het zijn; dankzij Fripp. Ik ben hem er erg dankbaar voor, temeer omdat hij het erg druk had met de nieuwe King Crimson line-up en toch ons hele project zeer serieus heeft gedaan.' Alhoewel we goede vrienden zijn, begrijpen we mekaar wel eens niet goed en waren we een beetje angstig om aan het project te beginnen. Maar hij heeft de voor een producer net benodigde kombinatie van arrogantie en nederigheid om ons aan de gang te houden. Hij had niet meer kunnen doen om dit album klaar te krijgen. Alhoewel er binnen de groep nog heel wat geargumenteerd werd over de mix toen ik ze verliet, geloof ik dat dit het beste album wordt dat Wyatt maakte sinds de dagen van het eerste Soft Machine album en een van de beste van dit jaar. Het heeft alles in zich: Het sublieme piano-werk van de uit de jazz afkomstige David McRae (die eerder dit jaar David Sinclair verving) in snelvuur nummers als 'Brandy as in Benj' en in dreigende dingen als 'June Brides'. Daarnaast de konstant bezige, stuwende bas van Bill MacCormick, die af en toe uitbarst in imposante fuzz-solo's als in 'March Ides', Het gitaarwerk van Phil Miller, erg goed in 'Lithing and Gracing', en natuurlijk het vrolijke ramwerk, van het op ieder nummer aanwezige Robert Wyatt gedrum.



Wat 'The little red record' vooral speciaal maakt is de aanwezigheid van een paar echte songs, iets waar Robert sinds Soft Machine 2 niet veel zin in had. Het album begint met een koorachtig McRae-Wyatt nummer: 'Drinking my Politics away in the middle of the day' en halverwege kant een is een voordracht achtige passage: 'Righteous Rhumba'.

'Ondanks de politieke achtergrond van alle songs, is het géén concept-album' haast Robert zich te verklaren. 'Woorden zijn voor mij in de eerste plaats dingen om met je mond te doen, en geen boodschappen, al zijn ze op zich zelf zinvol. Ik denk dat ik wat aan de onzekere kant ben, omdat het geruime tijd geleden is dat ik een hoop songteksten schreef. En ik ben een beetje bang dat mensen er meer in willen vinden dan ze bevatten."

Het beste nummer is een Miller-Wyatt compositie, nu nog 'Gods song' geheten maar dat kan nog veranderen in 'Randy Newman Too". De reden hiervoor kun je op Newman's 'Sail Away' vinden. Gezongen met loutere akoestische gitaarbegeleiding klinkt het als een tragische mix van 'Dedicated to you, but you weren't listening' en John Lennon's 'Julia'.

Andere vocalen vinden we op McCormick's 'Gloria Room' waarop ook Eno van Roxy Music synthesizer speelt naast een koor van mompelende beroemdheden als 's werelds mooiste filmster, Julie Christie. Zij heeft de groep de laatste tijd de - zo broodnodige - financiële steun gegeven en Bill's andere nummer op dit album is aan haar opgedragen via haar studio 'bijnaam 'Flora Fidget'. Het instrumentale sluitstuk is een bewogen geluid-schilderij door Dave Mc Rae: 'Smoke Signal' welk nummer met 'Gods Song' strijd om de beste compositie op de plaat. Er zijn weinig nummers geweest die zo hart-brekend waren als dit, sinds 'A day in the Life' van 'Sergeant Pepper'.

Volgens Dave is het een magische groep: 'Wanneer we een off day hebben zijn we werkelijk kloten, maar als het lukt, gaat het fantastisch. Het merendeel van de plaat is er in geslaagd de magische zijde vast te leggen en ik ben er erg blij mee'.

En terecht. Laten we hopen dat Matching Mole, als ze in ons land spelen in de stemming zijn voor wat magie. Met de new-look Soft Machine samen op één konsert, zullen de vonken er zeker van af vliegen, en alle zaalhouders raden we aan nieuwe asbest bekleding te nemen.

Je bent geschift als je niet gaat.

Ian MacDonald.



Ad published in this issue

Previous article

Next article

Back to the list

Nieuwe groep Robert Wyatt - Aloha #25 -van 7 april tot 21 april 1972



NIEUWE GROEP ROBERT WYATT

Nog goed herinner ik me dat hele dunne exemplaar van Hitweek, januari 1969. Het Hitteam lag toen met griep in bed en de krant werd toen maar gevuld met onder meer een enorm interview van Bram de Zwaan met John en Yoko. Verder was er een halve pagina gevuld met een recentie van de eerste Soft Machine elpee. Nou ja, vullen is misschien niet het juiste woord, want die plaat was bijna niet te beschrijven. Het was eigenlijk een poging om ons, hit-lezertjes, duidelijk te maken, dat er iets geweldigs, iets nieuws verschenen was. Het ging over drie jongens die één muziek maakten. Een organist die heel erg goed zat te orgelen en een geluid maakte dat we nog niet eerder uit een orgel hadden horen komen. Een bassist die nu eens geen deel uitmaakte van de ritme-sectie, maar gewoon een heel eigen stuk muziek maakte. En dan die drummer. Hij drum-de niet: hij maakte muziek op zijn trommels. Bovendien kon hij prachtig zingen. Ondertussen weten we wat er verder gebeurt is. Er werd van bassist verandert en er werd een blazerssectie aantoegevoegd. Zij die het in de Doelen door de VPRO opgenomen konsert op de band hebben (de mijne is overigens wel aan vernieuwing toe, dus mogen ze het wel weer eens uitzenden, -Wim!) weten wel dat die veranderingen niet geheel ongunstig waren. Maar het is ontzettend moeilijk nieuwe muziek op een zelfde peil te blijven maken en vooral bij Robert Wyatt kwam een ontevreden gevoel. Zijn spelen vormde niet meer die ene brok muziek van eerst. Tijdens de konserten in het najaar van '70 (ook opgenomen door de VPRO) was dat wel te merken. Hij werd aktiever buiten de Soft Machine. Zo speelde hij vaker met Kevin Ayers, maakte een solo elpee (The End of an Ear) en deed veel met Keith Tippett's Centipede project, (later Symbioses).



ALOHA 25 - pagina 27

CAPTAIN BEEFHEART BAKT ZE WEER BRUIN

Alweer enige tijn geleden, omstreeks februari, verschoen tamelijk geruisloos een nieuwe elpee van Captain Beefheart & his Magic Band. Voorwaar weer prachtig werk van deze freak der freaken! De plaat, waarbij een vel met alle teksten, is getiteld: 'The Spotlight Kid'. Producer is Don van Vliet, alias Captain Beefheart zelf. Hij maakte ook nog wat tekeningen achter op de hoes. De groep bestaat momenteel uit oude getrouwen, Beefheart, Zoot Horn Rollo, Rockette Morton en Drumbo en nieuwelingen Ed Marimba en Winged Eel Fingerling. In de tien nummers die de plaat bevat, horen we weer tiepieze Beefheart-

NIEUWE GROEP ROBERT WYATT

Nog goed herinner ik me dat hele dunne exemplaar van Hitweek, januari 1969. Het Hitteam lag toen met griep in bed en de kran werd toen maar gevuld met onder meer een enorm interview van Bram de Zwaan met John en Yoko. Verder was er een halve pagina gevuld met een recensie van de eerste Soft Machine elpee. Nou ja, vullen is misschien niet het juiste woord, want die plaat was bijna niet te beschrijven. Het was eigenlijk een poging om ons, hit-lezertjes, duidelijk te maken, dat er iets geweldigs, iets nieuws verschenen was. Het ging over drie jongens die één muziek maakten. Een organist die heel erg goed zat te orgelen en een geluid maakte dat we nog niet eerder uit een orgel hadden horen komen. Een bassist die nu eens geen doel uitmaakte van de ritme-sectie, maar gewoon een heel eigen stuk muziek maakte. En dan die drummer. Hij drumde niet: hij maakte muziek op zijn trommels. Bovendien kon hij prachtig zingen.

Ondertussen weten we wat er verder gebeurt is. Er werd van bassist veranderd en er werd een blazerssectie aangevoegd. Zij die het in de Doelen door de VPRO opgenomen konsert op de band hebben (de mijne is overigens wel aan vernieuwing toe, dus mogen ze het wel weer eens uitzenden, -Wim;-) weten wel dat die veranderingen niet geheel ongunstig waren. Maar het is ontzettend moeilijk nieuwe muziek op een zelfde peil te blijven maken en vooral bij Robert Wyatt kwam een ontevreden gevoel. Zijn spelen vormde niet meer die ene brok muziek van eerst. Tijdens de konserten in het najaar van '70 (ook opgenomen door de VPRO) was dat wel te merken. Hij werd aktiever buiten de Soft Machine. Zo speelde hij vaker met Kevin Ayers, maakte een solo elpee (The End of an Ear) en deed veel met Keith Tippett's Centipede project, (later Symbiosis).

Voor promotie van hun tegenvallende vierde elpee kwam de Soft Machine in maart '70 nog terug, met Robert die voor het publiek althans lekker bezig was maar voor zichzelf had hij het wel gezien. Toen de Soft Machine enige tijd geleden weer eens in het land was, was er dan ook een nieuwe drummer.

Van Robert hoorden we enige tijd niets meer, en toen was hij opeens hier met een nieuwe groep. Ze waren op toernee door België en Nederland. Ik hoorde ze spelen in Paradiso. En Jesus wat was dat goed! Net zoals het Hitteam toendertijd moeite had met het beschrijven van de nieuwe Sound van de Soft Machine, zo vind ik het moeilijk onder woorden te brengen wat ik gehoord heb. Het was helemaal iets nieuws. Ze speelden ruim anderhalf uur, en in die tijd heb ik de prachtigste dingen gehoord. Om te beginnen een grandiose Robert. Zowel drumwerk als zang. Hij zong vaak trouwens, en prachtig. En dan Phil, wiens gitaar vaak klonk als een orgel, en het orgel dat vaak klonk als een gitaar. Achter het orgel, niemand minder dan Dave Sinclair, van Caravan. Hij vertelde dat Phils broer nu bij Caravan speelt, dat er nu meer met een piano gewerkt wordt en dat de sound daardoor wel verandert was. Weet dus wat je te wachten staat wanneer ze in maart komen (Waarom niet in Amster-dam?) Door Robert en Dave waren er zo nu en dan bekende thema's te horen van resp-Soft Machine en Caravan. Maar ook stukken die heel erg aan Pink Floyd deden denken, beter dan ik het Pink Floyd ooit heb horen doen.

Ach ik weet niet zo goed wat ik verder ervan moet zeggen. De bassist kleunde er af en toe

wel eens naast. Maar ja, het was pas hun vierde optreden. Het enige andere belangrijke dat ze me nog vertelden is dat ze een plaat hebben opgenomen bij CBS en dat ze in april of mei weer terug zijn. Daarna gingen ze naar bed omdat ze de volgende dag 'two gigs' hadden. 'One in Aindhoven and one in Rotterdam.'

Oncko Grader

Previous article

Next article

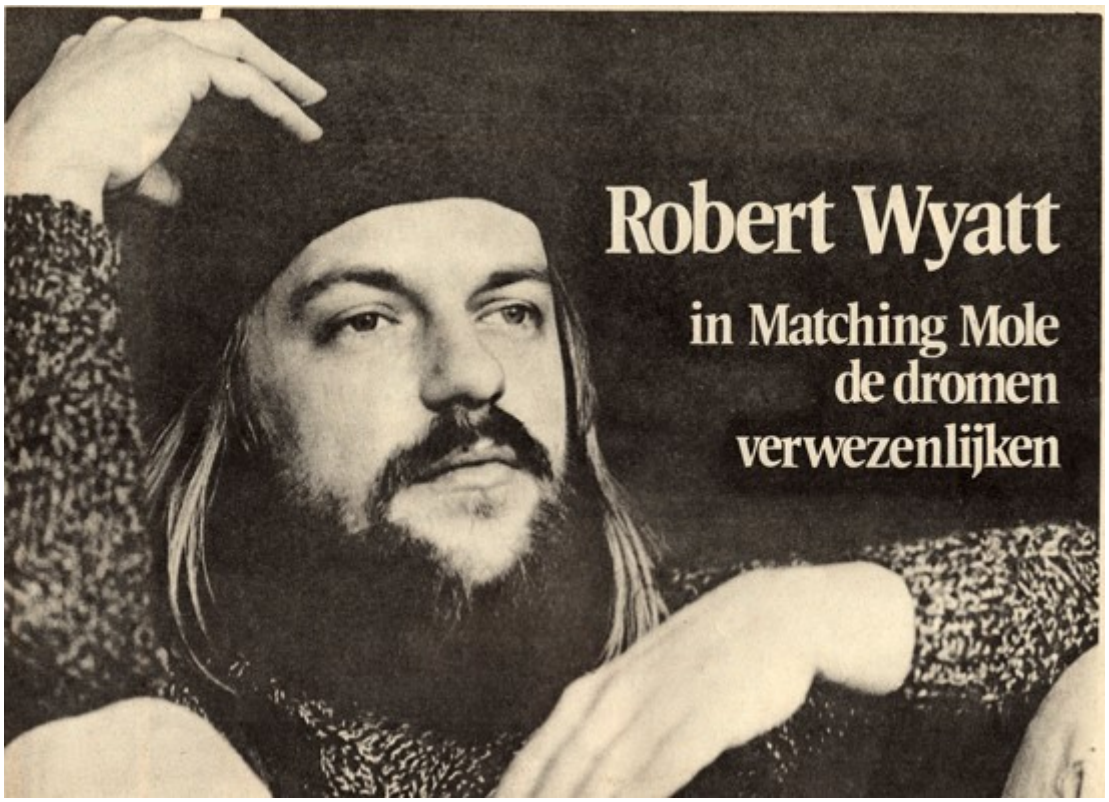
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt in Matching Mole de dromen verwezenlijken - Oor - nummer 5 - 15 maart 1972



'

Je moet dat album zien als een soort uitverkoop van ideeën, waarmee ik al lange tijd rondliep en die ik nu wel eens kwijt wilde. Met de muziek van de groep heeft die plaat niet zo veel te maken'.

Dat zegt Robert Wyatt (27), ex-drummer en zanger van de Soft Machine, over het debuutalbum van zijn formatie Matching Mole, dat op 7 april door CBS in Engeland wordt uitgebracht.

Wyatt richtte Matching Mole eind oktober vorig jaar op, nog geen twee maanden



nadat hij uit een groeiend gevoel van onvrede en onvrijheid de Soft Machine had verlaten. De eerste, die hij voor zijn onderneming wist te interesseren, was organist Dave Sinclair, die net werkloos was geworden doordat hij uit de groep Caravan was gestapt. Wyatt en Sinclair kennen elkaar al van de lagere school.

Vervolgens werden gitarist Phil Miller en basgitarist Bill McCormick aangetrokken. Wyatt kent hen ook al jaren. Miller maakte een paar jaar geleden deel uit van de groep Delivery, waarin blaasvirtuoos Lol Coxhill ook een tijdje heeft gespeeld. Phill is de broer van Steve Miller, die Dave Sinclair als organist bij Caravan opvolgde. De 20-jarige McCormick zat een paar jaar geleden nog op school. Hij was lid van het Soft Machine-achtige muziek voortbrengende groepje Quiet Sun, dat nooit helemaal van de grond is gekomen en inmiddels ter ziele is gegaan.

Matching Mole (de naam is afgeleid van Machine Mole, het Franse equivalent van Soft Machine) bevindt zich nog duidelijk in een beginstadium. Wyatt en de anderen zijn nog druk bezig allerlei dingen, muzikaal en niet-muzikaal, op poten te zetten. 'Ik wist niet', zegt Wyatt, 'dat er zo veel praktische beslommeringen aan het oprichten van een groep vastzaten. Je moet je met zo veel zaken bezighouden, geluidsapparatuur, geldzaken, noem maar op. Het leidt je ontzettend van de muziek af.

Psychiatrisch rapport

Anderhalf jaar heeft het geduurd voordat Robert Wyatt de beslissing nam de steeds meer de thematische jazzkant opgaande Soft Machine, waarvan hij bijna 5 jaar deel heeft uitgemaakt, te verlaten. Over die beslissing zegt hij nu: 'Als ik alle gedachten, die daarbij een rol hebben gespeeld, zou opschrijven, zou ik er zonder moeite een boek mee kunnen vullen. Dat zou dan meteen een soort psychiatrisch rapport zijn. Die vijf jaar Soft Machine hebben zo ontzettend veel voor me betekend. Ik heb zo veel van mijn identiteit in die naam gestoken. Zo veel van mijn emoties en energie zijn in die groep gaan zitten. Dat is aan een buitenstaander niet in een paar cleane zinnen uit te leggen'.

'Toen ik over mijn vertrek begon na te denken, dacht ik dat ik meer te verliezen dan te winnen zou hebben. Maar naarmate de tijd verstreek en hoe groter mijn gevoel van onvrede werd over de weinige ruimte, die ik binnen de Soft Machine had om mijn muzikale ideeën uit te werken, des te meer kwam ik tot de overtuiging dat ik alleen maar kon winnen door de groep te verlaten. Door mijn vertrek kon ik de, laten we het noemen: dromen, die ik altijd voor me had moeten houden, gaan verwezenlijken'.

Een deel van die dromen is volgens Wyatt al gerealiseerd in het begin april uit te brengen debuutalbum. De langspeler, die op het moment gemixed wordt, zal bestaan uit acht nummers, vijf van Wyatt, twee van hem en Sinclair en één van Miller. De groep nam de plaat omstreeks de jaarwisseling op.

David McRae (elektrisch versterkte piano) verleende op enkele nummers medewerking. Net als op zijn vorig jaar uitgebrachte solo-album, 'End of an ear', zal in verschillende composities te genieten vallen van Wyatts intrigerende en improviserende stemgeluid.

Wyatt hoopt dat de debuut-LP goede kritieken zal krijgen. Hij zegt: 'Ik zou het fijn vinden als de plaat zuiver op muzikale gronden werd beoordeeld en dat mijn verleden als Soft Machine-muzikant er zo veel mogelijk buiten werd gelaten'. Hij deelt mee dat plannen voor een tweede album zich al in een redelijk ver gevorderd stadium bevinden. Het zal waarschijnlijk in mei in een studio bij Parijs worden opgenomen met productionele assistentie van de Australiër en ex-Soft Machine-gitarist David Allen.

Nog emotioneel bij betrokken



Over zijn Soft Machine-verleden wil Wyatt niet zo veel kwijt. 'Ik ben er soms nog zo emotioneel bij betrokken. Misschien kan ik er over een paar jaar wat afstandelijker over praten'.

Hij wil niet zeggen welke periode van zijn vijf jaren Soft Machine het interessantst voor hem waren. Het is ook hem opgevallen dat velen de laatste tijd hun interesse in de groep van Ratledge c.s. zijn kwijtgeraakt, maar hij wil daar niet op ingaan. En ook hij heeft de geruchten gehoord dat de Soft Machine misschien binnenkort zal ophouden te bestaan, maar daar is eveneens geen commentaar op te krijgen. Zegt te weten dat Elton Dean en drummer Phil Howard, die recentelijk werd vervangen door John Marshall, van plan zijn binnenkort iets in groepsverband te gaan doen. Of Mike Ratledge en Hugh Hopper ook plannen in die richting hebben is hem onbekend.

Met zijn vroegere groepsgenoten heeft hij nog nauwelijks contact. 'Ik heb ze voor het laatst live horen spelen eind vorig jaar op het Berlin Jazz Festival. Ik was toen in Duitsland, waar ik een paar concerten deed met de groep van Jean-Luc Ponty. Daarin speelde ook de Westduitser Wolfgang Dauner. Ik heb een geweldige bewondering voor hem. Hij is één van de grootste musici, die ik tot nu toe ontmoet heb'.

Wyatt denkt dat het waarschijnlijk nooit meer tot een samenwerking tussen hem en de Soft Machine zal komen. 'Alleen met Hugh zal ik contact blijven houden. Met hem heb ik altijd erg goed kunnen opschieten. Als ik hem ergens mee kan helpen, zal ik het zeker doen. Hij is ook altijd bereid geweest mij te helpen. Hij heeft al gezegd dat hij composities, waarmee hij binnen de Soft Machine niets kan doen, aan mij wil geven. Op het debuutalbum heb ik een song geschreven, die aan hem is opgedragen'.

Groep heeft toekomst

Robert Wyatt gelooft dat Matching Mole zeker kansen voor de toekomst heeft. Hij is voornemens de komende maanden al zijn tijd en energie in de groep te steken. Plannen voor een nieuwe solo-LP heeft hij er al voor laten schieten.

Matching Mole maakte op 22 en 23 januari de Engelse debuutconcerten in Watford (voorstadje van Londen) en in het Londense Roundhouse. De kritieken op deze optredens waren lovend. De groep oogstte ook veel waardering tijdens de eerste concerten op het Europese vasteland, die op 19 en 20 februari in Amsterdam, Rotterdam en Eindhoven werden gegeven.

Het is zo goed als zeker dat Matching Mole hier van half tot eind maart weer van de partij is. Dan zal een door Mojo te organiseren toernee langs het Nederlandse clubcircuit worden gemaakt. In april toert Wyatts formatie wat door Engeland en in mei staan er concerten in Oostenrijk, Duitsland en Frankrijk op het programma.

Laatstgenoemd land en Nederland behoren al jarenlang tot Wyatts favoriete naties. 'Ik zou hier in Holland wel maanden achter elkaar op toernee willen. Ook al. omdat we de komende maanden waarschijnlijk toch niet zo veel concerten in Engeland zullen doen als gevolg van de electriciteitsellende. De laatste tijd zijn in Engeland tientallen popconcerten afgelast en verwacht wordt dat de naweeën tot in april of mei merkbaar zullen zijn. De fijnste concerten heb ik altijd die in Holland gevonden. Er is hier een grote muzikale interesse, in de grote steden en ook op het platteland. Dat is een groot verschil met

Engeland. Wat me daar tegenstaat is de arrogantie, waarmee popgroepen vaak worden behandeld.

In Frankrijk heb ik ook altijd fijn gewerkt, maar de laatste jaren is het daar minder interessant geworden. Frankrijk, en trouwens ook Duitsland, begint meer en meer een politiestaat te worden en dat is ook in de popscene te merken. Eén van mijn laatste concerten met de Soft Machine was in Parijs. Vlak voordat we begonnen te spelen, braken er enorme vechtpartijen uit tussen de politie en studenten. Voor het podium werden vuren gestookt. Dat is niet zo'n prettige sfeer om muziek in te maken'.

Willem Hoos

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

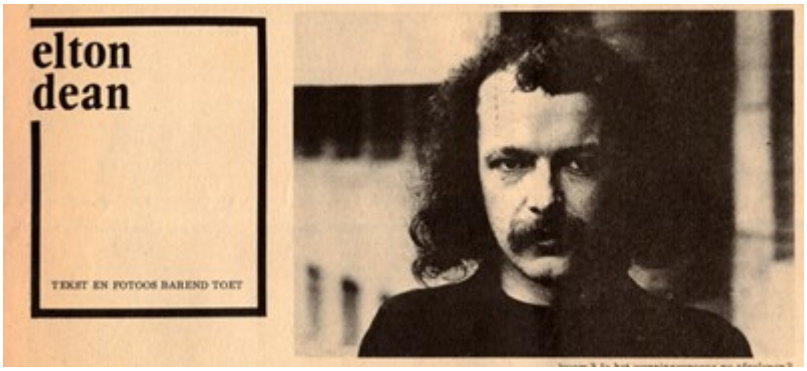
Soft Machine draait weer op volle toeren - Oor - nummer 2 - 15 april 1971





De Soft Machine heeft - merkwaardigerwijze - nogal een koude douche gekregen van de pers tijdens hun recente toer door ons land. Mijns inziens volkomen ten onrechte werd de groep ervan beticht 'monotoon' en 'ongeinspireerd' te hebben gespeeld. Het gaat me hier overigens niet zozeer om het brengen van een eigen mening over de kwaliteiten van de groep, van mij mag je het lelijk vinden. Wat ik alleen niet begrijp, is dat vrijwel niemand probeert uit te vissen waarom de Machine de laatste tijd zoveel veranderingen in z'n muziek aanbrengt. Een aantal voor de hand liggende waarnemingen worden gewoon niet gedaan of men wijdt er geen woord aan in de kritieken. In de onderstaande interviews - een met elk van de leden van de groep - wordt op die punten uitgebreid ingegaan. Oor's inziens komen er dan dingen voor de dag, die wel wat duidelijker belicht hadden mogen worden en die veel verklaren over de fase, waarin de groep thans verkeert.

TEKST EN FOTOOS BAREND TOET



Elton Dean speelt ongeveer 1 ½ jaar bij de groep. Voor die tijd zat hij als beroepsmusicus in verschillende groepen.
Hij speelde o. a. met Long John Baldry en Elton John in Bluesology. Naast de Soft Machine maakt hij deel uit van Centipede, de 50 mans groep van Keith Tippet.

BT: Je begon gelijk met Lynn Dobson en twee anderen in Soft Machine.

ED: 'Ja, we begonnen met een blazerssectie van vier man.'

BT: Jij had toen niet zo'n grote rol in het geheel.

ED: 'Zo nu en dan een solo, we deelden de soloos onder elkaar. Er was veel bladmuziek.

BT: Veel vaste arrangementen?

ED: 'Mike en Hugh schreven alles. Het is trouwens nog zo dat zij vrijwel alles schrijven. Alleen is alles veel losser en vrijer.

BT: Je schrijft nu toch ook zelf?

ED: 'Een beetje hier en daar, ik hou er niet zo van. Ik hou meer van spelen. Wat ik doe is zeer minimaal. Soms geef ik de richting aan van een paar maten, veel verder gaat het niet.'

BT: Toen de blazers voor het eerst in jullie muziek opdoken, was het eigenlijk meer als versiering van een al bestaande manier van musiceren. Het was geen nieuwe muziek.

ED: 'We hadden veel problemen met het geluid. Veel gerotzooi met de apparatuur. We hebben het nooit voor elkaar gekregen. In feite beginnen we er nu pas achter te komen.'

BT: De anderen gingen weg, waarom?

ED: 'Om verschillende redenen. Er was ander werk voor ze en de apparatuur was niet goed en de ekonomiese situatie van de groep.'

BT: Maar denk je dat er een rol was voor allemaal ?

ED: 'Ja we gebruiken ze soms nog. Nog een paar dagen terug hadden we een radiouitzending, waarin vier blazers meededen. Het is gewoon niet prakties voor toernees en optredens. '

BT: Een vorige toer hadden jullie wel Lynn Dobson mee. Die paste, geloof ik, niet zo goed bij de rest van de groep ?

ED: 'Hij wilde weg en wij wilden dat hij wegging. Hij vond zichzelf belangrijker dan de rest. In het begin was het wel goed, maar er zijn wat botsingen geweest tussen hem en de rest. Dan zeg ik niet teveel.'



BT: Sommige van de stukken van het laatste jaar, vooral op de 'Fourth' elpee, doen sterk aan jazz denken. Ben jij gelukkig met die ontwikkeling ?

ED: 'Dat is waarschijnlijk mijn invloed in de groep. Ik kwam van een jazzgroep. Ik speelde bij Keith Tippet voor ik in deze groep terechtkwam. Daarvoor speelde ik in allerlei rock 'n roll groepen, soulbands, Bluesology, Soulpushers.'

BT: Die verandering naar jazzelementen in jullie muziek. Hoe werd die tot stand gebracht? Door schrijven? Schreef je in die periode werk voor de groep?

ED: 'Nee; mensen die met elkaar spelen, beinvloeden elkaar. De richting moet haast wel veranderen als er nieuwe leden in een groep komen.'

BT: Vanmiddag (na het zondagmiddagconcert van 21/3 jl.) viel het me op dat de stukken die jullie speelden van 'Fourth' veel losser klonken dan op de plaat.

ED: 'Er staat veel geschreven werk op die plaat. Hugh en Mike gaven aan waar de improvisaties konden komen. Nu zitten we er wat beter in, op toneel wordt het allemaal veel losser. Het improvisatie-element groeit daardoor. We improviseren nu ook veel meer, vrijwel alles is vrij, je werkt op een schema, maar verder ben je vrij.'

BT: Ik kreeg de indruk dat, vooral in de ensemble-stukken, het karakter van de oudere stukken van de groep weer sterker naar voren kwam als op de laatste platen en tijdens het voorlaatste concert.

ED: 'Ik ken die oude stijl niet zo goed. De eerste elpee heb ik nog nooit gehoord. Ik geloof dat ze toch niet meer in die stijl schrijven.'

BT: Wat betekent Centipede voor je?

ED: 'Je kunt er mee lachen, (grinnikt). Het is meer een sociale aangelegenheid. Vijftig man op het toneel.'

BT: Hoe versterk je het geluid van je toeters? (voor slimme lezertjes, de vragensteller heet Toet).

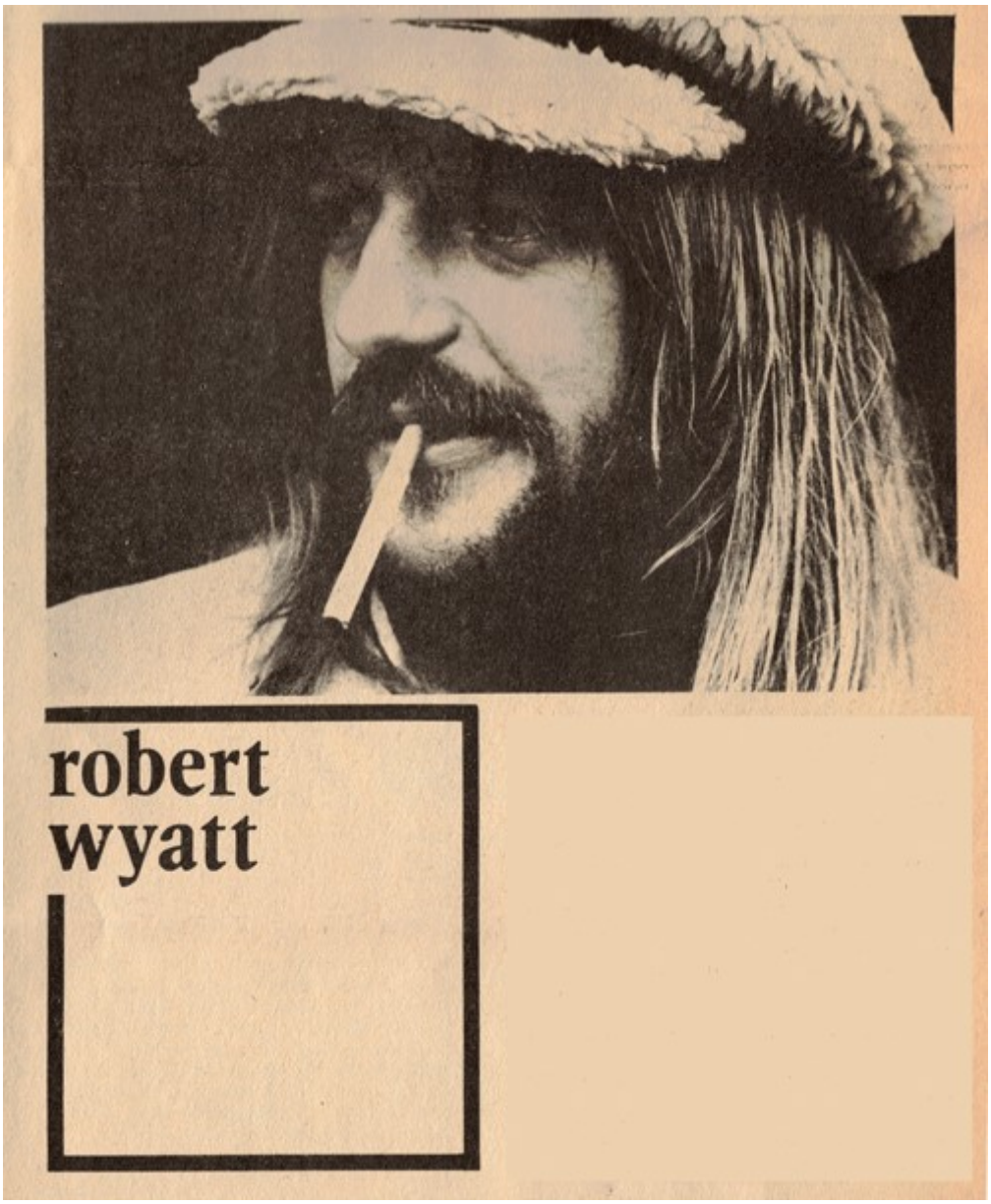
ED: 'Er hangt een klein soort mikrofoontje in het gebogen gedeelte van de saxofoon. Er zit niets op het toetsengedeelte (bedoeld worden de vingerkleppen of hoe die dingen in vaktaal mogen heten).'

- BT: Heb je geen problemen met een metaalachtige klank met dit soort versterking?

ED: 'Ja, vooral met de altsax. Met de sopraansax en de saxello is het geen probleem, die hebben van zichzelf een scherper geluid. Ik hou daar wel van. Het past goed bij Mike's orgel, vooral in de vibrato's. Met houten blaasinstrumenten is het overigens nog moeilijker om ze te versterken.'

BT: Denk je dat je nu beter past in het geheel van de muziek dan toen je er pas bijkwam? Is het wenningsproces nu afgelopen?

ED: 'We hebben nogal wat wijzigingen meegemaakt in die tijd. Eerst alle wisselingen mol blazers, vier, twee en toen een. Ik weet het niet, waarschijnlijk zijn we er nog niet helemaal. Maar ik denk wel dat mijn rol groter is geworden in die tijd. In het begin beschouwde ik mezelf niet als groepslid, het was een baantje. Maar sinds de andere blazers weg gegaan, ben ik meer betrokken geraakt bij wat er gebeurde. Nu is het kontakt ook persoonlijker. Ik heb meer te maken met de mensen en met wat er in hun hoofden omgaat, het is meer een groep geworden.'



BT: Wat gebeurde er deze zomer? (van de zomer waren er sterke geruchten dat Robert de groep zou verlaten. Hij toerde met Kevin Ayers' Whole World en vertelde dat hij niet meer met Soft Machine wilde spelen).

RW: 'Ik weet het nog niet precies. Ik heb er nog niet voldoende afstand van genomen. Nog geen algemeen beeld. Maar er zijn wel details, die me duidelijk zijn. Ik werkte met andere mensen, met Kevin en Centipede en in paniek. En dezelfde angst heb ik jaren gehad over m'n zingen. Ik hou van zingen. Maar ik weet niet hoe ik hét aan moet pakken. Ik ben niet echt... Ik wil niet zingen... Ik vind het fijn m'n stem te gebruiken, ik kan er dingen mee doen, maar ik wil niet klinken als anderen. Er is niemand die ik als voorbeeld zou willen nemen. Met drummen zijn er veel mensen die ik goed vind, maar ik ken niemand, die een geluid heeft dat ik zou willen zingen. Het zal langer duren voor ik weet hoe het wel moet. Dat is een permanent probleem voor mij.!

BT: Vond je het fijn een plaat te maken?

RW: 'Eh.. . ja... ik weet het niet zeker. Ik wilde altijd al een volledig ongestruktureerd stuk muziek spelen. Ik denk dat het misschien beter zou zijn geworden als ik het zes maanden, eerder of later gedaan zou hebben.

BT: Wat vind je goed op de plaat?

RW: 'Wat ik goed vind ? Neville Whiteheads bas. Hij speelt eigenlijk geen bas meer in de vroegere betekenis van het woord. En hij had toen een dubbele bas met een prachtig geluid. En.,.... (stilte) dat is het zo'n beetje, (grinnikt).'

BT: Er staat niet zoveel zingen op.

RW: 'Je bedoelt 'End of an ear', dat is de enige song. Maar er staat wel veel gezang op, veel gezang en weinig zingen.'

BT: Was dat je bedoeling?

RW: 'Nee, maar dat was waar ik op dat moment toe in staat was.'

BT: Vind je de vokalen op 'Moon in June' goed?

RW: 'Nee, ik heb het verneukt. Ik vind de backing goed. Ik vind het arrangement heel goed, daar was ik blij mee, niet met het zingen. Ik was te nerveus, te aarzelend.'

BT: Dat past toch goed bij het stuk? Je zingt 'I'm in a dilemma'.

RW: 'Ja. Het is te persoonlijk, het zijn geen dingen die je in het openbaar zegt. Ik ben verbaasd als iemand ze echt begrijpt, de moeite doet er zich in te verdiepen. Ik begrijp niet hoe iemand ze kan volgen. Ik kan geen enkele reden verzinnen waarom iemand er zich in zou verdiepen, tenzij... De enige reden waarvoor iemand mogelijkerwijs geinteresseerd zou kunnen zijn, is dat je mij bent en dat je geïnteresseerd bent in een soort amateur psycho-analyse.,'

BT: Jouw zingen is altijd nogal persoonlijk geweest.

RW: 'Nerveus is een beter woord, vind ik.'

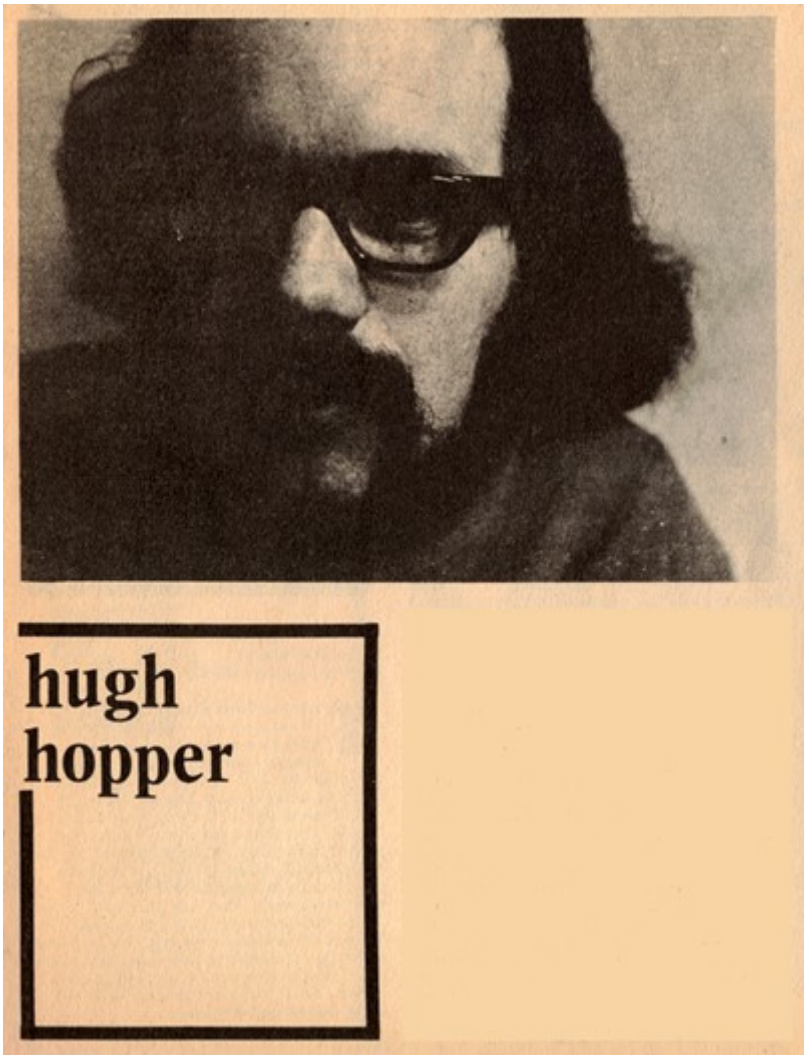
BT: Verzin je de woorden terwijl je zingt?

RW: 'Nee. De meeste van de woorden zijn zeer, zeer zorgvuldig voorbereid. Alles wat ik zing, is duizendmaal overwogen. Ik denk dat ik meer tijd besteed heb aan de paar woorden, die ik geschreven heb, dan aan iets dat ik ooit op drums gedaan heb of aan iets dat ik in het algemeen gedaan heb. De manier waarop ik het gebruik is spontaan, maar wat ik zeg niet.'

BT: Ik heb het idee dat het materiaal van 'Fourth' op het toneel heel anders klinkt dan op de plaat.

RW: 'Ik geloof dat Hugh en Mike weer meer geven om het optreden als zodanig. Ze waren een tijdlang meer geïnteresseerd in komponeren, maar er is nu meer evenwicht tussen spelen en schrijven.
Het beste dat je van onze platen kunt zeggen, is dat er goed over nagedacht wordt. Er zitten veel originele gedachten in. Goede composities. Maar wij schijnen er in de studio's nooit zoveel van terecht te brengen. Daarom moeten we nu een live album maken, geloof ik.'

BT: Moet je technies



erg goed zijn om jullie muziek te spelen?

HH: 'Je moet goed kunnen spelen, maar niet beter dan bij andere soorten muziek. Je moet een bepaalde hoeveelheid techniek hebben om op de luisteraar over te kunnen brengen wat je bedoelt. Maar als je dat eenmaal hebt, kun je alles spelen. De gecompliceerdheid is niet zo'n faktor. Misschien hebben wij een beetje betere techniek dan de gemiddelde popgroep, maar het zal niet veel schelen.'

BT: En het publiek, is het geen moeilijke muziek voor publiek?

HH: 'Ik hoop het niet, ik zie onze muziek niet als moeilijk.'

BT: Je hebt de laatste tijd niet veel geschreven.

HH: 'Nee, ik heb ongeveer negen maanden niets geschreven. '

BT: Waarom niet?

HH: 'Ik heb er geen zin meer in.'

BT: Waarom niet?

HH: 'Omdat ik er geen zin meer in heb. Ik ben meer geïnteresseerd in wat er in de groep gebeurt. Er gebeuren zoveel dingen in onze muziek op het toneel. Ik heb er niet aan gedacht wat te schrijven.'

BT: Komt dat doordat het nu weer bevredigender speelt met de groep ?

HH: 'Dat is waarschijnlijk een van de voornaamste redenen. Ik schreef toch nooit zoveel. Ik ben heel lui, weet je. Meestal schreef ik trouwens in de lente. Ik weet niet waarom.'

BT: Draai je je versterker ver open?

HH: 'Ik speel met het grootste volume dat ik kan krijgen zonder vervorming. Hij staat ongeveer halverwege. Als je hem hoger draait, verbeter je het geluid niet. Als je hem te hard hebt staan, kun je alleen maar hard spelen, dan heb je geen nuance meer. Ik speel er liever op dan dat ik iedereen het toneel afblaas.'

BT: Welke pedalen gebruik je? (Bedoeld worden pedalen waarmee het geluid van het instrument gevormd kunnen worden tijdens het spel).

HH: 'Een fuzz en een wah-wah.'

BT: Wat voor bas heb je?

HH: 'Fender. '

BT: Het viel me op dat je de bas soms als een volwaardig solo-instrument bespeelt. Is er bij jullie nog een scheiding tussen ritme en solo-instrumenten?

HH: 'Alle instrumenten zijn gelijk bij ons. Elton kan ritme spelen, hij is trouwens nog een geval apart door het geluid van zijn instrumenten. Hij zit vaak in de hoge registers. Maar voor de rest geldt het. Soms vind ik het nog wel een soort imitatie, maar het werkt ook wel goed. We hebben veel flexibiliteit.'

BT: Dat betekent dat jij niet alleen in de ritmiese ondergrond een rol speelt maar ook in de 'echte' muziek.

HH: 'Ik zit er ergens tussen in.'

BT: Zou je bassist in een andere groep kunnen zijn?

HH: 'Ik zou het wel kunnen, maar ik denk niet dat ik het wil. Tenzij het net zo'n soort band is.'

BT: Naar welke muziek luister je?

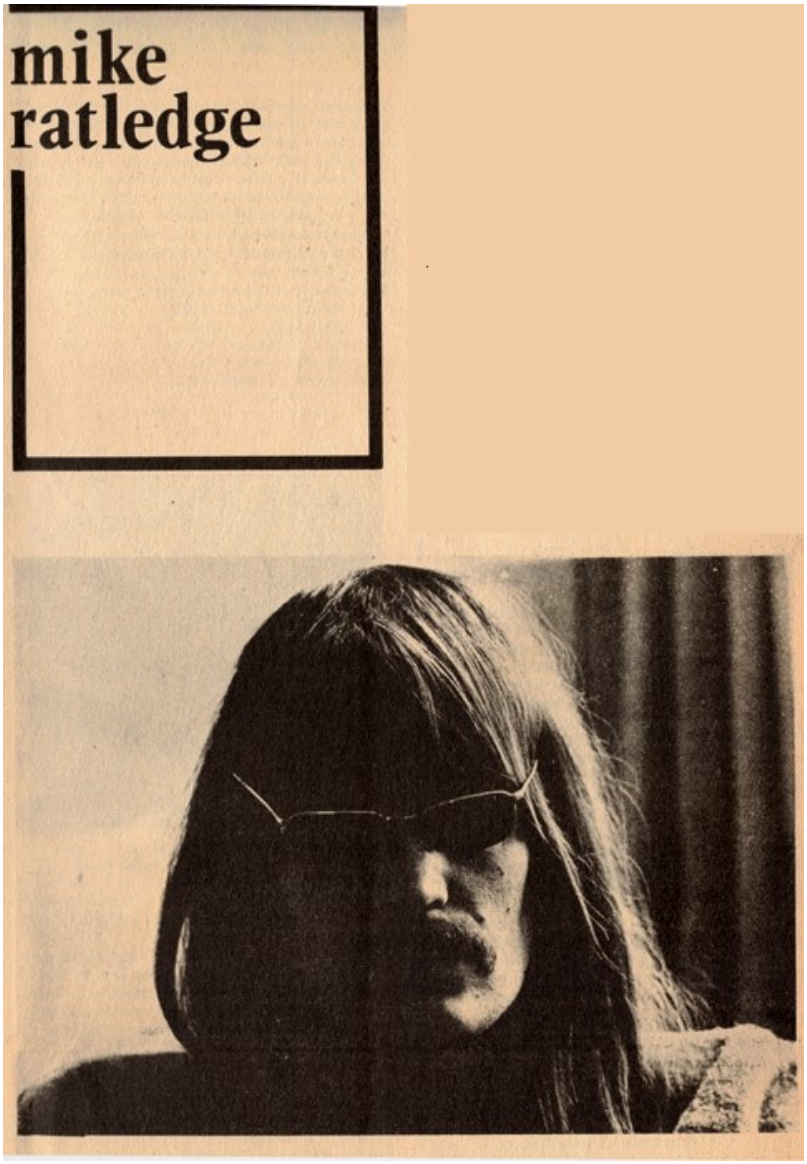
HH: 'Meestal naar jazz, Miles Davis en zo.'

BT: Speel je wel eens met anderen?

HH: 'Niet veel, we hebben wel wat sessie werk gedaan met Kevin Ayers en voor Syd Barrett. Ik hou er niet altijd van. Soms is het goed, maar vaak nogal teleurstellend. Je bent geneigd het makkelijkste te doen. Terwijl je tot bevredigender resultaten komt als je langer met elkaar speelt.'

BT: Waarom is Kevin weggegaan, denk je?

MR: 'Eigenlijk is hij niet weggegaan, de hele groep bestond niet meer. We gingen uit elkaar na dat jaar in Amerika met Jimi Hendrix. Ongeveer zeven maanden was het, avond aan avond optreden. En Kevin en ik kregen er allebei genoeg van. Er was geen tijd om te repeteren, je leefde voortdurend op je zenuwen. We waren volslagen oververmoeid. Elke dag bracht je ongeveer vier uur door in een vliegtuig. We konden ons niet bezig houden met nieuw repertoire, geen nieuwe nummers schrijven.



Elke avond was je gedwongen jezelf te herhalen. Muzikaal leidde het nergens naartoe. Dat wilden we niet meer. Kevin en ik hielden ermee op. We zouden in de toekomst wel weer gaan samenwerken. En Robert bleef in Amerika.

Maar toen ik in Londen terugkwam, bleek dat we een plaat moesten opnemen. Dat was kontraktueel geregeld, daar konden we niet onder uit. Inmiddels was Kevin naar Mallorca vertrokken. Na een paar weken kwam Robert terug en we moesten de studio in. Kevin was nog weg. En het moest snel voor elkaar komen. Robert en ik schreven wat materiaal en we zochten een bassist. We konden Kevin vragen, maar hij houdt niet erg van geschreven materiaal en hij houdt ook niet van snel werken. Wij hadden iemand nodig die dat wel kon. En toen dachten we aan Hugh, die we allang kenden en die voldoende kennis had om het te kunnen en we namen die plaat met hem op.'

BT: Waarom zijn jullie na die twee eerste elpees naar een andere maatschappij gegaan?

MR: 'Dat was een overeenkomst, die aan allebei de kanten nogal wat problemen met zich mee heeft gebracht. Zij hadden problemen omdat wij niet naar Amerika terug wilden. We wilden er niet heen omdat we er zo lang gezeten hadden, we wilden er eigenlijk helemaal niet heen. Bovendien betekende een toer door Amerika toen een stevig verlies. Het kostte ons geld. Maar er was eigenlijk meer aan de hand. Uiteindelijk stemden wij toe erheen te gaan en toen kon de manager geen toer bij elkaar krijgen. En wij waren boos en zij waren boos en er waren allerlei vreemde dingen aan de hand met de verkoop van onze eerste elpee in Europa. En ook met de tweede, want het distributie-apparaat werkte nog niet goed. Het was een gloednieuwe maatschappij.'

BT: Wat voor rol speelde jullie eerste manager ?

MR: 'Mike Jeffries? Als ik er nu op terugkijk, heeft hij ons belazerd. Het geld dat we met de eerste elpee verdienden, hebben we nooit gezien. We wisten niet beter. Het enige dat we eraan overhielden, was een toer met Hendrix. Jeffries had Hendrix en de Animals, dus wij dachten dat we goed zaten. Hij was de eerste manager die we hadden, die voldoende kapitaal had om in ons te steken. Maar hij heeft het nooit gedaan. We werkten op een percentage basis. Dus hij stopte ons overal, zodat hij zijn percentage kon opstrijken. Hij heeft nooit goed geweten wat hij met ons aanmoest. Hij bleef er op aandringen dat we toptien materiaal moesten spelen en dat weigerden wij natuurlijk. Het enige goede dat we in die tijd deden, was te weigeren toptientroep te spelen.'

BT: Hebben jullie nu de juiste balans tussen werk en vrije tijd?

MR: 'Dat is een van de moeilijkste dingen. Als je het goed bekijkt is het hebben van vrije tijd even belangrijk als dat van werk. Alleen is een goede verhouding moeilijk te krijgen. Meestal werk je te hard of te weinig. Je moet eigenlijk erg veel vrije tijd hebben, waarin je niet altijd aan muziek hoeft te denken en tijd, waarin je wat kunt schrijven en dergelijke. Als je avond aan avond werkt, kun je alleen je materiaal veranderen via improvisaties.'

BT: Is jullie materiaal veel veranderd de laatste tijd?

MR: 'Het is losser geworden en het samenspel is beter. We zijn met dit materiaal gelijk de studio ingegaan en dat is wel te horen. We hadden het niet voldoende in de vingers. Nu wel. Onderweg is het allemaal veel meer gaan leven. Met al onze platen tot nu toe, hebben we deze fout gemaakt, met net geschreven materiaal de studio in te gaan. Dan ben je je er nog te bewust van.

BT: Jij en Hugh, houden jullie meer van komponeren dan van spelen?

MR: 'Nee, dat is niet zo. Ik hou wel van schrijven, maar evenveel van spelen. Op het moment zelfs erg veel. Misschien is het wel waar geweest, afgelopen zomer concentreerde ik me meer op schrijven. Toen gingen we door een nogal onbevredigende fase in ons spel. Dat is veranderd. Ik houd er niet van voortdurend op stap te zijn. Toeren zijn te verdragen, als ze niet langer dan een week of twee duren.'

BT: Is er veel nieuw werk? Hebben jullie de laatste maanden nieuwe dingen geschreven?

MR: 'Nee, we schrijven niet veel meer. Hugh wil het helemaal niet meer, geloof ik. Hij denkt dat hij er geen zin meer in heeft. En ik heb zelf ook al een lange tijd niets meer geschreven. Ik heb de laatste maanden alleen een kort tussenstukje geschreven en Elton heeft er een paar gemaakt. En Robert schrijft niet meer. En ik weet ook nog niet of ik wat zal schrijven als we terugkomen.'

BT: Men zegt vaak dat jullie experimentele muziek maken. Is dat zo?

MR: 'Niet echt. De enige aanspraak die wij kunnen maken op het predikaat avant garde is dat we een aantal oude modernistiese begrippen geleend hebben van andere gebieden en ze hebben toegepast in pop. We gebruiken sommige dingen, die nooit in pop gebruikt werden en die al jaren in moderne klassieke muziek gebruikt werden. Niet in jazz.'

BT: Jullie muziek krijgt toch meer jazzelementen.

MR: 'Dat is Elton. Hij komt uit een jazz-groep. Elton is erg belangrijk voor de groep de laatste tijd.

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt van de Soft Machine - We zijn doodsbang voor elkaar - Aloha #36 - 4/9 tot 18/9 1970



robert wyatt van de soft machine

WE ZIJN DOODSBANG VOOR ELKAAR

Foto en tekst: Barend Toet

Tot voor kort dacht ik om een of andere reden, dat de Soft Machine een van de hechtste groepen was, die er zo rondlopen. Het soort muziek dat ze maken eist gewoon, dat men goed met elkaar kan opschieten. Meer dan bij een groepje als de Free moeten Hopper, Wyatt, Ratledge en Dean elkaar aanvoelen en begrijpen, anders is muzikale 'kommunikatie' uitgesloten. Zodra er moeilijkheden in die kommunikatie ontstaan, merk je dat aan de muziek. Het was ook een soort kommunikatie-stoornis, die er de oorzaak van was dat Kevin Ayers indertijd de groep verliet. Die dingen zijn moeilijk precies onder woorden te brengen. Meestal prevelt men wat over 'verschillende nivo's' of 'andere golflengte'. In het geval van Kevin kwam daar nog bij dat hij volledig afknapte op het leven tijdens de verschillende toernees, vooral de bezoeken aan de V. S. waren hem teveel. Een Andere kwestie was het verdwijnen van fluitist Lynn Dobson. Tijdens het laatste Mojo-konsert in het Concertgebouw was hij er nog bij, maar tijdens het Holland Pop Festival ontbrak deze niet geringe muzikant.

Robert Wyatt: 'Dobson hebben we eruit getrapt. Het was een boef en een klootzak, een zeer lullig persoon. Hij was een onbetrouwbaar element. We mochten hem geen van allen.

Muzikaal voldeed hij goed, maar je moet ook met elkaar kunnen leven. Al onze beslissingen zijn primair muzikaal, maar de rest moet ook kloppen.'

Goed, Dobson was kennelijk nogal een zak Goed, Dobson was kennelijk nogal een zak en werd daarom verwijderd, dat is nog niet in tegenstrijd met mijn ideeën over de hechtheid

van de rest van de groep. Maar de laatste tijd gebeuren er dingen, die er niet zo hecht uitzien. Wyatt heeft aangekondigd - en de daad bij het woord gevoegd - dat hij met Kevin Ayers en The Whole World mee gaat doen als de Soft Machine geen verplichtingen heeft. In de praktijk betekent dit, dat Robert veel meer met Ayers mee zal doen dan met Ratledge en Hopper. Die twee zien namelijk steeds minder in reizen en trekken en houden de agenda gesloten, Wyatt wordt dus een soort free lance drummer. Die term gebruikte hij ook tegen Jan Donkers, die hem wat vragen stelde tijdens Piknik. Overigens staat dat niet vast, want de volgende dag zei Wyatt tegen mij: 'Zei ik dat? Ja, gisteren was ik in een bui om dat soort beslissingen te nemen, maar vandaag weet ik het weer niet,'



PAGINA 11 ALOHA

robert wyatt van de soft machine:

WE ZIJN DOODSBANG VOOR ELKAAR

foto en tekst: barend

In de verschillende gesprekken die ik met Robert had, was dit soort vaagheid troef. 'We zijn allemaal een beetje in de war deze zomer', zei hij ter verklaring. Die warrigheid maakte het interviewen wel moeilijk, maar niet vervelend, Wyatt is een vriendelijke jongen, die zich makkelijk uit. De donderdag, dat Piknik werd opgenomen, gingen we 's middags ergens wat eten. De tent had alleen patat en kroketten. Dus werden het patat en kroketten, die niet bepaald het enthousiasme verhoogden. Terwijl de vermoeide troep met enigszins lange tanden de bleke stukjes aardappel naar binnen werkte, zat Robert lekker te eten en bier te drinken, tevreden met het feit dat er tenminste iets te eten was. Ik heb nog nooit iemand gezien die zich zo makkelijk en volkomen aan een situatie aan weet te passen. Hij kan slapen waar en wanneer dat nodig is. Op deze toer, die belachelijk inspannend was - zes konserten, een teeveeoptreden en een radio-programma in vier dagen - leefde Wyatt volkomen ontspannen en tevreden, terwijl de rest steeds vermoeider en sjagrijniger werd.

Wyatt: 'Daar moet je aan wennen. Het komt er op neer dat je alleen mag eten als je slaapt of speelt. Dat is nu al vier jaar zo en 't zal wel niet meer veranderen.'

Twee dagen later zaten we aan de Amstel, in de uitspanning 'Het Kleine Kalfje', dronken bier met cognac, zeer lekker, de drank waarop Robert leeft en praatten over het hoe, wat en waarom in de Soft Machine vandaagdedag. Na een half uur vertellen over hopper (een teruggetrokken figuur, die buiten woont en niets anders doet dan zich toeleggen op het schrijven van muziek) en Ratledge (idem, alleen woont hij niet buiten), kwam Robert tot de slotsom dat hij niets meende - en alles meende - van wat hij net gezegd had en dat ik het maar liever niet gebruiken moest: 'Zie je, we zijn vrienden. Elke keer hoor ik mezelf zeggen 'Mike dit en Hugh zus' en dan voel ik 'Sorry Mike, sorry Hugh'. Ik zou er niet zo vanaf komen als zij er bij waren. We voelen ons momenteel niet zo lekker. Verschillen voortdurend van mening. We zijn bij elkaar gekomen omdat we zo verschillen. Daardoor liep het allemaal, je vangt elkaar op, de reacties complementeerden elkaar. Maar de laatste tijd…

Hugh en Mike worden steeds meer schrijvers. Ze vinden dat ze zich daar op toe moeten

leggen, Hugh is op het land gaan wonen en schrijft de meest ongelooflijke dingen. Hij zou nooit zo produktief kunnen zijn als hij onder de druk van het voortdurend optreden stond.

Doordat we haast niet meer optreden, wordt ons spel stijf, ongemakkelijk vind ik. Mike en Hugh nemen afscheid van een stuk als het geschreven is. Dan is het af. Ze hebben het niet nodig elke avond hetzelfde te spelen. Ik wel. Voor mij gaat een stuk pas leven als er drie of vier avonden per week op gewerkt is. Ik leef juist tijdens het toeren.

- Die stijfheid viel mij ook op tijdens jullie spel op 't Holland Popfestival. Ik vond ’t niet half zo goed als een ½ jaar geleden in 't concertgebouw. 'Het Concertgebouw, dat was nog in de goeie, ouwe tijd, in die heerlijke dagen, dat je de hele dag aan balans en geluid kon werken. Dan zaten we de hele dag al in de zaal, werkten aan het geluid, hadden een geweldige tijd om ons aan de ruimte en de sfeer aan te passen. Bovendien werkten we met mensen die we goed kenden. Alles ging lekker en op 'n goeie manier. Dan gingen we lekker eten in 'n goed restaurant. Logies dat je dan goed speelt. Het popfestival, dat is een andere geschiedenis. Ten eerste houden we niet van festivals. We speelden er omdat Berry het organiseerde. De sfeer is gedesorganiseerd. Groepen spelen nooit op de afgesproken tijd. Je wacht de hele dag zonder dat je iets kan doen. De geluidskwaliteit is ook altijd een gok. In een kwartier je geluid in elkaar flansen, is gekkenwerk. Bovendien kun je jezelf niet horen in de open lucht. Je geluid verdwijnt. Verder had ik ongelooflijk de pest aan het publiek. Ze gooiden blikjes naar John Surman, waarschijnlijk de beste muziek van het festival werd het slechtst ontvangen. Voor Mungo Jerry komen ze, de hufters. Ik was in tranen toen ik het toneel opstapte, dan kun je niets verwachten.

Barre Phillips, hun basgitarist, is een Charly Parker op de bas. Niemand hoort het. Als hij over tien jaar in armoede sterft, dan gaan ze misschien luisteren.

Voor ons klappen ze wel, wij zijn beroemd - hé men de soft machine ! - maar ze luisteren niet.

Popfestivals zijn kut. Kut met blaren.'

Over de groep: 'We zijn nooit een jolig stel geweest. Altijd bitter. We scheuren elkaar aan flarden. We zijn altijd op zoek geweest naar een soort kern, een waarheid. Met een soort masochisties plezier, geven we elkaar ervan langs.'

'We zijn denk ik de armste big name groep, die ooit bestaan heeft. We hebben altijd en alleen maar financiële problemen. We zijn de slechtste kapitalisten, die er bestaan. We hebben gewoon niet het vermogen om geld bij elkaar te houden. We tekenden een kontrakt met een schurk. Mike Jefferson verdiende het geld dat onze eerste elpee opbracht. De eerste plaat was een hit in Holland, de poen ging naar Jefferson.' (Die financiële toestand bracht de Machine uiteindelijk bij CBS, die ze een zeer goed kontrakt heeft aangeboden.)

'Wij zitten in een chroniese onzekerheid. Altijd op de grens van het onbekende, dat is zeer slopend op den duur. Soms heb je een periode nodig om weer een beetje te zien, waar je mee bezig bent.

We zijn niet uit elkaar, we zijn niet bij elkaar. Onze vriendschap is niet afgelopen, we zitten in een fase dat we elkaar niet moeten zien. We moeten een paar honderd kilometer van elkaar vandaan blijven, daarom zit ik nu aan de Amstel.

De Soft Machine is een overeenkomst voor het leven. De onzekerheid betreft alleen de vorm, niet het voortbestaan van de groep. We zijn echt vrienden, en vriendschap verandert wel, maar verdwijnt niet zo snel. '

- Heb jij enig idee in welke muzikale richting jullie ontwikkeling gaat?

'Wij volgen onze neus. Ik kijk nooit naar de horizon. Dat laat ik aan mensen over, die verder van onze muziek af staan. We staan er te dicht bij. Je moet niet vergeten dat ons gebied volslagen onbekend is. Er wordt gewerkt met nieuwe strukturen. Je merkt wel waar het op uit draait. '

'We staan allemaal achter ons instrument. Ieder lid heeft de beschikking over een soort informatie, die de anderen niet hebben. Informatie - uit zelf-edukatie, de enige vorm, die wat betekent - en beheersing hebben veel met elkaar gemeen. Ik geef je een voorbeeld. Informatie, zoals ik het opvat, zit in een soort put, die je door jezelf te ontwikkelen, hebt gegraven. Dus die informatie is alleen voor jou toegankelijk. Het gaat hier om emotionele informatie. Bij het samenspelen moet je vertrouwen op de vermogens - en de informatie -

van je medespelers. Zij hebben iets, wat jij niet hebt. Als je elkaar dan niet vertrouwt, kun je niet samen werken. De toegang tot die bron of put geeft je het recht zelf beslissingen te nemen. Daarom heeft ieder lid van de groep een soort macht over de anderen. In een zekere zin zijn we doodsbang voor elkaar. '

'Ik weet dat ik nogal abstrakt ben. Het is veel makkelijker een muur te schilderen, die een ander neergezet heeft, dan zelf een muur te bouwen. Ik zal de muur verven, die jij neergezet hebt. Je had het over het effekt van 'on the road' zijn. Hugh en Mike willen wel eens weten waar die weg naar toe gaat. Zij funktioneren momenteel beter aan de tekentafel - ze ontwerpen een atlas. Ik ben liever onderweg. Onderweg komt er wat uit m'n handen. '

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Interview : met Soft Machine - Aloha #20 - van 23 jan tot 6 febr 1970



Na afloop van het Soft Machine konsert maakte Paul Scherder uit Bussum een gesprekje met leden van de Soft Machine in de kleedkamer van het Konsertgebouw. Helaas was er geen tijd meer de daar gemaakte foto's af te drukken, maar die komen nog.

Vraag: Hoe denk je over mensen als John Lennon.

Robert Wyatt: Hij zingt erg goeie songs.

Vraag: Maar bijv. dat laatste album dat hij gemaakt heeft.

Robert: Ik heb het nog niet gehoord.

Vraag: Het wordt gevuld met zingende vogels en dichtklappende deuren snap je wel.

Robert: Nou ja, je moet.het eerst horen, weetjewel. Je kan deuren heel gevoelig dichtslaan. Het ligt eraan hoe je het doet. Lennon is een erg goede musicus, dus ik veronderstel dat hij het wel goed doet, snap je?

Vraag: Van wat voor soorten muziek ga je uit als je componeert.

Robert: Ik denk van pop en ik luister trouwens heel veel naar pop, en ook naar soul. Dat swingt erg. Drummers als bij Arthur Brown, daar heb ik erg veel van geleerd. Erg ontspannen, maar je voelt dat ze het gewoon kunnen.

Vraag: Is dat ook je favoriete muziek, pop.

Robert: Ja, eigenlijk wel, hoewel Miles Davis mijn favoriete artiest is.

Vraag: Maar dat is toch jazz.

Robert: Dat heeft er heel weinig mee te maken, Miles Davis is gewoon mijn favoriete artiest en de muziek die hij maakt noemt men jazz, maar dat is louter toeval. Vraag: Hoe zou je de muziek noemen die jullie maken. Robert: Dat is niet te zeggen, daar zitten zoveel dingen in. De een noemt het jazz, de ander underground of pop of rock. Maar dat is niet belangrijk. Je moet muziek ook niet gaan verklaren. Je moet muziek laten voor wat het is en niet in vakjes stoppen. , Terwijl er iemand met jus d'orange langs komt, begint Robert piano te spelen. Hij is nog drijfnat van het glas water dat hij tijdens het concert over zich heen gooide tegen de hitte.



Vraag: Jij hebt net gespeeld en nu ga je weer spelen. Ben je nooit moe. Rust je nooit uit.

Robert: Nee, ik vind uitrusten gevaarlijk. Sommige mensen rusten te veel uit en gaan eraan dood. Ik ben ook haast altijd met iets bezig.

Vraag: Hoe vindt het publiek het dat er zomaar nieuwe mensen in de kern van de Soft Machine binnengedrongen zijn.

Mike Ratledge: De meeste mensen nemen het wel erg positief op gelukkig, dat is erg fijn.

Vraag: Op jullie 2e elpee komen ook al blazers voor, zijn dat dezelfde mensen.

Mike: Nee, dat zijn Robert en ik.

Vraag: Vonden jullie het unfair tegenover het publiek om dus in studio's d. m. v. opnames over elkaar dingen te doen die jullie live niet maken en hebben jullie daarom 2 blazers aangetrokken?

Mike (begint te lachen): Nee, natuurlijk niet, in de kunst is alles toegestaan, zijn er geen principes. In de kunst mag je alles doen wat je wilt om het geheel beter te maken. Niets is verboden. Weetjewel. Nee, er lagen gewoon nog enkele stukken die we niet konden maken zonder blazers. We hebben nu trouwens veel meer mogelijkheden. We waren met zijn drieën een beetje uitgepraat. En we willen voorkomen dat we op een dood punt blijven steken.

Vraag: Maar op die manier hou je altijd groepen die goeie platen maken, maar live volkomen afgaan.

Mike: Dat hindert niets. Het is net als een kok. Je kan een kok hebben die een hele goeie biefstuk kan maken, maar van een slaatje niets terecht brengt. Als je een biefstuk wil eten moet je naar hem toe gaan, maar als je een slaatje wil hebben moet je naar een ander gaan.

Vraag: Jullie gaan nu naar Duitsland. Wat verwacht je daarvan.

Hugh: Niets. Je moet van niets uitgaan, dan valt het altijd mee.

Vraag: Wat gaan jullie daarna doen.

Robert: Daarna gaan we werken aan een 3e LP in Engeland. Dat wordt weer andere muziek, veel swingender.

Vraag: Wat deed je voordat je bij de Soft Machine terecht kwam.

Lynne Dobson (soprano-tenor-saxofoon- mondharmonika, dwarsfluit-sitar): Toen zat ik op de Art School in Engeland en deed daar verschrikkelijk kunstzinnig weetjewel en daarna heb ik verschillende keren gewoon als begeleiding gewerkt o. a. bij. Georgie Fame, maar ik kreeg gewoon geen kans om te doen wat ik wilde en dat krijg ik hier wel.

Vraag: Hoe denk je over de Soft Machine.

Lynne: Ik had dus wel platen van ze gehoord en die vond ik wel goed, maar wat ze live maakten toen ik ze voor het eerst zag, was ontstellend goed. Toen dacht ik echt hier zou ik bij willen zitten, zoiets als dat had ik nog nooit gehoord. Het zijn ook erg sympathieke jongens.

Vraag: Naar wat voor muziek luister je het meest.

Lynne: Ik luister in principe niet meer naar pop omdat ik bang ben dat ik dan alles ga imiteren. Ik luister meest naar Bach, Tsjaikovsky en naar Aziatische en Afrikaanse muziek.

Vraag: Hoeveel tijd hebben jullie nodig gehad om ingespeeld te raken.

Lynne: 1 week, dat was nl. de tijd die we hadden. Het was hard studeren, maar het is gelukt.

Vraag: Hoe lang is de Soft Machine van plan nog door te gaan.

Mike: Zolang als het publiek het wil.

Paul Scherder - foto's guy knaeps


interview met:
SOFT MACHINE
BOB DYLAN'S GREAT WHITE WONDER
2 elpees
23 nummers 65.-
exclusief bij "modern"
modern 14 WINKELS
KAREL DOORMANSTRAAT 165 TEL. 134700

Previous article

Next article

Back to the list

Mike Ratledge van de Soft Machine - Aloha - Juni 1969

mike ratledge van de soft machine:

JE LEEST OVER AL DIE AVANT GARDE GROEPEN EN ALS JE ZE HOORT SPELEN ZE GEWOON BLUES.....



Hierbij een interview van Fletcher Watkins met organist Michael Ratledge van de Soft Machine. Het verscheen eerder in OZ.

Article complet (PDF)

27 juli 1969 - verschijnt 14 daags

ALOHA

no 5
75 cent

Voetbal verboden!

JE STINKT

IEDEREEN SLAAPT

PICK WICK

DE KRAKERS

WEINREB

GEVANGEN IN INDIA

WEET WAT JE EET

mike ratledge van de soft machine:

Hierbij een interview van Fletcher Watkins met organist Michael Ratledge van de Soft Machine. Het verscheen eerder in OZ.

JE LEEST OVER AL DIE AVANT GARDE GROEPEN EN ALS JE ZE HOORT SPELEN ZE GEWOON BLUES.....

Tien jaar geleden waren de huidige leden van de Soft Machine (in hun eigen woorden) irritante kleine hippies in Caterbury.
Ze luisterden veel naar Mingus, Cecil Taylor, Webern en andere klassieke en moderne musici. De volgende vijf jaar speelden ze soms samen, maar vormden pas een groep toen het Daevid Alen Quartet ontstond (de groep werd in Down Beat vermeld als exponent van de roerselen van de avant garde jazz in Engeland).
De drummer kwam uit een pure popgroep, The World Flowers. De organist, Mike Ratledge, kwam uit Oxford, gaf zich te laat op voor zijn studie filosofie en begon met ze te spelen. David Allen deed in die tijd aan jazz/Poetry, Elektroniese muziek en India's beinvloed werk.
Ze werkten het gebruikelijke boekje met namen af en eindigden met de Soft Machine, een groep die zeer hechte popnummers speelde om daarna over te gaan tot losser geimproviseerd werk.
In het eerste jaar was er geen gebrek aan club- en college-schnabbels, het verplichte af en aan gerij over autoweg M 1. Toen er de eerste zomer vrijwel geen werk was vertrokken ze naar Zuid Frankrijk om te spelen in een door Ian Knight en Keith Albarn in polystereen ontworpen en gekonstrueerde club. De Franse politie sloot de club omdat hij 'ongewenste individuen' aantrok. Ze trokken verder langs de kust. Toen lukte het een aantal promoters (Victor Herbert, Jean Jacques Lebel en Allan Zion, regisseur van de film 'Who's crazy?' met The Living Theatre) de groep te laten optreden in het Picasso spel 'Le Desir atrappé par la queue'. Daarna volgden optredens voor de Franse teevee, in Amsterdam af en toe een Britse show. Lead-gitarist Daevid Allen werd de toegang tot Engeland ontzegd omdat hij geen werkvergunning meer kreeg (later verliet hij de groep).
Gedurende deze periode trokken ze de aandacht van mensen die niet direkt bij de popwereld betrokken waren. Amerikaanse komponisten als Earl Browne zeiden: 'De S.M. speelt de muziek die ik wil schrijven'. Mark Boyle verzorgde vanaf het begin de lichtshow bij het werk van de groep. Ze kwamen terug uit Frankrijk, gingen met Mark Boyle's Sensual Laboratory naar Edinburgh, en daarna naar de Biennale in Parijs waar Boyle de skulptuurprijs won. Ze speelden daar op een happening die 'St. Geneviève et le tobogan' heette en begeleidden de dans van Graziella Martinez.
Direkt daarop volgde een Amerikaanse toer met Hendrix. Ze werkten drie maanden lang in Amerika. In New York namen ze met producer Tom Wilson (bekend van zijn werk met Dylan, The Mothers, Animals en de eerste die een plaat met Cecil Taylor maakte) hun eerste elpee op. Daarna volgde weer een toer van drie maanden door Amerika met Hendrix. De groep is nu weer terug in Engeland en werkt aan een tweede elpee. Na hun Amerikaanse ervaringen hopen ze 'live' optredens zoveel mogelijk te beperken, mogelijke Continentale toers met Ronnie Scott en Roland Kirk uitgezonderd.
Ten tijde van het interview waren ze aan het repeteren voor de tweede elpee. De groep is onlangs uitgebreid met een nieuwe bassist.

Fletcher Watkins: Is de Soft Machine een Underground groep?
Mike Ratledge: Dat kan twee dingen betekenen. Worden wij beschouwd als onderwerp van een cultus in de Underground? En daarvan kan ik niet zeggen of het al dan niet waar is. Dan is de vraag of het wel zo wenselijk is. Ik zou zeggen dat niemand van ons deel zou willen zijn van een cultus in de Underground. De Underground is in principe zoals Taylor Meade dat beschreef: 'Iets doen voor niets' en dat is in ieder geval wat er van geworden is. Als een promotor je vraagt op te treden ten bate van iets Undergrounderigs en hij heeft het steeds over de Kunst die je te bieden hebt, dan weet je vrij zeker dat je er geen cent voor krijgt, dat je zelfs je eigen onkosten moet betalen. Het betekent ook dat er geen organisatie is, dat het podium een puinhoop is, de aanwezige geluidsinstallatie rotzooi en de rest ook. Maar de Underground heeft natuurlijk ook gezorgd voor goede dingen. De UFO was goed toen Hoppy het dreef. Hij dreef het goed. Maar meestal is de Underground een puinhoop.
F.W. Zou je liever niets meer met de Underground te maken hebben, er uit verdwijnen en een boel geld verdienen, als Hendrix bijvoorbeeld?
M.R.: Ik zou nooit van z'n leven in de positie van Hendrix willen verkeren voor zover het zijn werkschema betreft en de invloed die dat op hem heeft. Ik zou nooit maandenlang aan het rondzeulen willen zijn, elke avond willen werken en nooit repeteren. Ik bedoel, na drie jaar nog steeds nummers spelen als "Hey Joe" voor een publiek dat duidelijk laat merken niet te luisteren naar wat je speelt, want het herkenningsapplaus aan het begin is altijd sterker dan dat als je klaar bent. Dat is alles wat ze interesseert.
F.W.: Het leven buiten het optreden lijkt vaak een nachtmerrie. Hoe is het?
M.R.: Precies zoals de verhalen, als je met Hendrix werkt in ieder geval wel. En reizen met een popgroep in de Verenigde Staten is een soort luxueus vagevuur. Je verblijft in Hiltons en het eerste dat er gebeurt als je opstaat is een tocht per Cadillac Fleetwood naar het vliegveld. Een andere Cadillac brengt je dan meteen weer naar het hotel. Je verfrist je en daar staat de Cadillac Fleetwood weer klaar om je naar je optreden te brengen en daar weer terug naar het Hilton. Dan slaap je. Tenslotte verwoest het elk besef van waar je ergens bent. Er wordt met je omgesprongen als met een stuk bagage. Je hebt niets te zeggen over de richting die je leven inslaat. Het doet denken aan die experimenten waarbij ze ratten de beheersing van hun lichaam ontnemen. Tenslotte lijd je zeer onder een ontpersoonlijking, een verlies van identiteit. Het klinkt wat zwaar, maar zo is het. Er is niet langer een 'Ik' dat reist, het reizen beheerst jou , iets als 'plaats' bestaat niet meer omdat dat door de lucht verziekt wordt. En Amerika is zo ingericht dat het elk individueel verschil tussen plaatsen ontkent. Dat is de blauwdruk voor Amerika.
F.W.: Goed.
M.R.: Wat bedoel je 'Goed'? Ik ben nog niet klaar.
F.W.: O.K. Hoe denk je over Amerikaanse groepen?
M.R.: Je hebt The Mothers en de Spirit. Dat waren de enige twee groepen waarin ik geinteresseerd was, of van onder de indruk was. Er zijn vier soorten groepen. Ten eerste de groep die zijn instrumenten technies voortreffelijk beheerst en ook eigen ideeën heeft. De tweede heeft die ideeën wel, maar mist de instrumentale vaardigheid. Dan komen de groepen die geen ideeën hebben, maar wel hun instrumenten beheersen. Tenslotte zijn er dan de groepen die ideeën noch techniese vaardigheden bezitten.
F.W.: Maar ze hebben publiciteit.
M.R.: Ja. De Mothers en de Spirit vallen in de eerste kategorie. Er zijn duizenden anderen die in de tweede of derde kategorie vallen. Of bluesgroepen die blues arrangementen beter spelen dan de mensen het oorspronkelijk deden. Dan zijn er bizarre Underground groepen in steden als Chicago die ideeën hebben maar er technies weinig van kunnen, zoals de MC5. Maar de meeste groepen zijn het noemen niet waard omdat ze technies zo'n puinhoop zijn.
F.W.: En de Doors?
M.R.: Het interessante van de Doors heb ik nooit gezien, of het zou als sociologies verschijnsel moeten zijn. De Doors geven alle kleine teenyboppers in Amerika de kans te denken dat ze iets avant-gardisties diggen terwijl het absoluut niet zo is. De Doors hebben alle symptomen die er bij horen. Ze hebben die tot volgeling oppeppende teksten, de sex-figuur Morrison die zich op het podium aftrekt, zodat hij een echte beeldenstormer is en je een beeldenstormer vereert, iemand die de muziek op geen enkele manier vooruit helpt. Ze spelen maar oude blues rifjes, ze maken op het podium muzikaal nauwelijks indruk, muzikaal technies

zie verder op kant 16



een fotografie van de beach boys uit 1963 (omdat ze toch zo weinig veranderd zijn)

ONGEEVENAARD !

Over de komst naar Nederland en het optreden in A en R'dam van de Beach Boys valt, na hun eerste optreden waarover enkele maanden geleden al uitvoerig werd bericht, weinig nieuws te melden. Immers, het optreden van de heren was wat perfectie, enthousiasme en vakmanschap betreft van hetzelfde ongeëvenaarde nivo. Evenals de eerste keer werd ook nu in hoog tempo een reeks grote hits afgewerkt op een manier die nauwelijks voor de geraffineerde plaatversies onderdeed. Het was voor de oprechte Beach Boy liefhebber een overdonderende ervaring, de jongens zogenaamd wat achteloos over het podium te zien lopen (in prachtige smetteloos witte pakken, vooral Mike Love's pij was erg mooi), om dan, op een of ander geheim teken, collectief en feilloos, in een vierstemmig Barbara Ann of I get around uit te barsten. Deze, onsterfelijke nummers, en andere hits als Good Vibrations, Darling, God only knows en nog erg veel meer, allemaal even goed. De geluidsverzorging was, vergeleken met de legendarische vorige maal, iets minder, waar het aan lag was niet geheel duidelijk maar de perfecte balans van toen werd nu niet steeds gerealiseerd. Evenals de vorige maal hadden de Beach Boys het op het podium zeer naar hun zin, ze zijn nog altijd erg op het Nederlandse publiek gesteld (compliment). Mike's humor was opnieuw een beetje flauw en gezocht maar ach, nietwaar?
Geen Papa-Oom-Mow-Mow dit keer (hoewel Mike het wel even snel in Barbara Ann verwerkte) wél het schattige a-capella liedje Their hearts were full of spring en Bruce Johnstons eigen etude die ook, het publiek was door het dolle heen, met een orkaan van applaus werd beloond. Voor ons mogen de Beach Boys nog vaak terug komen.
Tja, het voorprogramma hé. Frits Boer had ons al lang lekker zitten maken met enthousiaste verhalen over Paul Revere & the Raiders, maar die vielen eigenlijk nogal tegen. Op zichzelf nog wel beter dan wat we gemiddeld aan Nederlandse groepen in voorprogrammaas horen, maar veel te vlak, te grijs, vooral in vergelijking met datgene wat na de pauze te horen viel en ook in vergelijking met wat de jongens op de plaat doen. De presentatie was bovendien nogal irritant, erg flauwe humor en pluimstrijkerijen aan het adres van het publiek. Toch ben ik wel blij dat ik ze tenminste even gezien heb.

Pim de With

de soft machine

vervolg van kant 9

stelt het niks voor en hun geluid is verbazingwekkend zwak. In vijf jaar heeft de popmuziek talloze doorbraken veroorzaakt, maar zij bezitten geen enkele trek die met die doorbraak te maken heeft. Hendrix zorgde voor een verzengend geluid. Maar zij hebben niet eens een Sound indentiteit. Muzikaal gesproken brengen ze niets in.

F.W.: Hoe pas je groepen als de Jefferson Airplane in jouw schema?

M.R.: De Airplane en Big Brother & The Holding Company zijn het onderwerp van een grote cultus van de Amerikaanse Underground. Ik heb de Airplane niet 'live' gehoord, maar ze moeten dan veel beter zijn dan op de plaat. Op de plaat zijn ze voor mij wat te keurig en de solisten zijn ook niet wat je van ze verwacht. Ze hebben in ieder geval sterke stemmen. Maar in Amerika is er in principe nog steeds een Blues tyrannie. Big Brother & The Holding Company is geen avant-garde groep. Het is meer een overdreven beladen, Superhete bluesgroup. Je leest in Engeland in de kranten over de Amerikaanse avant-garde, die namen, en als je ze hoort zijn het gewoon bluesgroepen.

F.W.: Jullie begonnen als een pure jazzgroep en gingen toen pop maken. Meestal loopt het anders en begint de groep met blues en eindigt met een avant-garde reputatie. Maar jullie hadden nooit een bluesgroep.

M.R.: Dat jazz/pop gedoe is nogal moeilijk. Er zijn twee types: de jazzgroep die pop gaat maken en de popgroep die aan vage jazz gaat doen. Don Ellis en Gary Burton zijn de pop in gegaan en op een of andere manier zijn ze toch iets kwijtgeraakt. Terwijl het met popgroepen die iets jazzerigs doen daar minder last van hebben. Jazzgroepen die aan pop gaan doen zien meestal niet zo goed waar het in pop om gaat. Ze maken hun strukturen simpeler, maar wat pop zo belangrijk maakt, is de 'Sound'. Het opwindende van de Sound is iets wat Don Ellis en Gary Burton niet kunnen maken. Zo verliezen ze iets aan beide kanten. En dat terwijl popgroepen die met jazz bezig zijn, als ze goed zijn, die opwinding op peil weten te houden. Het beste voorbeeld in dit opzicht is dat van de Mothers, hoewel dat natuurlijk geen Jazz/Pop groep is, zo'n middenweg is er niet. Maar ze gebruiken jazzelementen, en ze hebben jazz solisten. Maar evengoed hebben ze die stevige Rock-Sound bewaard. Met de Spirit is het net zoiets.

F.W.: Hebben jullie ook zo'n stevige Rock Sound?

M.R.: Het is stevig. Ik weet niet of het Rock is. Het is zeer vervormd en individueel.

F.W.: Als iemand die hits fabriceert (zoals Spector dat deed) naar je toekwam en je vroeg iets voor hem op te nemen, zou je dat dan doen?

MR: Nee, en vooral omdat je nooit kan uitrekenen wat nu een hit wordt. Het is een risiko. En zo zou je iets op gaan nemen, dat noch een sukses is, noch leuk om te doen. Het enige dat je moet doen is wat je echt wilt doen. Stel je voor dat Jim Webb met een lied naar me toekwam. Dat is een beter voorbeeld. Ik zou er geen bezwaar tegen hebben het op te nemen als ik het een goed lied vond, maar dan niet als de Soft Machine. Dat zou niet fair zijn tegenover het kleine publiek dat we hebben. Maar ik houd er erg van met andere mensen te spelen, wat voor muziek ze ook maken. Als Kevin een smakelijk singeltje zou willen maken, zou ik geen bezwaar hebben met hem mee te spelen, maar niet als Soft Machine. Dat zaait maar verwarring bij de konsument.

FW: Hoe reageer jij op pop-journalisme?

MR: Het grootste bezwaar vind ik dat alle journalisten staan buiten de sfeer waarin wij zitten, ze bespelen geen instrumenten en hebben in ieder geval nooit in een popgroep gespeeld. En waarschijnlijk hebben ze tot voor zeer kort niet naar pop geluisterd, in ieder geval niet vóór de Beatles. Ze beschikken over niet genoeg kennis van zaken om te kunnen oordelen. Het zou akseptabel blijven als ze zich er toe zouden beperken te vertellen van wie ze wel en van wie ze niet hielden. Maar jammergenoeg proberen ze muzikale argumenten te geven als ze schrijven van welke muziek ze houden. Die muzikale argumenten worden dan meestal een serie cliché's die mensen rondtoeteren, maar die niks te maken hebben met de mensen waarover ze schrijven. Een voorbeeld is Tony Palmer die voor de Cream kwaliteiten opeist die de groep niet bezit. Hij zegt dat ze de struktuur van de gewone popsong akkoorden uitbreiden, terwijl ze in principe steeds blues strukturen gebruiken, en meer dan wie dan ook. Hetzelfde geldt voor al die groepen die tot avantgardisten gebombardeerd worden. Het doet me denken aan de jazz vroeger, toen ze jazz respektabel probeerden te maken door jazzmusici te vergelijken met Strawinsky & Schönberg & Bartok. Maar dit vertroebelt de vorm omdat elk medium zijn eigen syntaxis heeft. Vergelijkend beoordelen werkt alleen maar verwarrend in dit opzicht. Het doet het eigen karakter van het medium geweld aan, net als filmkritici die schrijven in termen van de toneelkritiek. Daarmee loop je voorbij aan de essentie van de film. Dus zitten Tony Palmer en die anderen, als ze over de Beatles spreken als beter of even goed als Schubert of Schönberg of wat dan ook, er naast voor wat pop bijzonder maakt en anders. Zulke vergelijkingen zaaien meer verwarring dan dat ze verhelderen. Afgezien van het feit dat het om ongewenste praktijken gaat.

FW: Hoe zou jij dan de Soft Machine in jouw termen evalueren?

MR: Dat is moeilijk. Ik geloof dat we allerlei dingen gebruiken die de moderne Jazz nu gebruikt. De meest recente nummers worden gekenmerkt door maatindelingen als 13/4 en 9/4. Wij neigen naar een meer kompositoriese basis, weg van het idee van een cyclies vers dat herhaald wordt. Wij zijn bezig het idee van een lied als een herhaalde A B A struktuur te verlaten. Bij ons gaat het om een goede vijftien minuten muziek zonder dat die zich herhaalt, maar dan meer als klassieke muziek als je dat zo wilt zien, maar dat wil dan niet zeggen dat we Jazz/Pop zijn of klassiek. Dat zeggen is alleen maar verwarrend. We hebben een rechtdoorzee popgeluid, net zo goed als het zeer gepolijst, direkt en onmiddellijk is. De meeste popkritiek schijnt gebaseerd te zijn op dat zinloze vergelijkende principe. Met zeggen dat wij aan Coltrane of Cecil Taylor doen denken kom je niet veel verder.

FW: Nou, speciaal jullie klinken me vaak als die mensen in de oren.

MR: Dat zou soms wel eens zo kunnen. Maar ik weet dat iedereen in de groep van Coltrane gehouden heeft in een of ander stadium en het groepsgevoel dat hij genoot was iets waar men van hield. Maar ik denk toch liever dat we het geassimileerd hebben. Omdat hetgeen het spreken over ons, of elke andere groep, de moeite waard maakt, juist datgene is dat hen onderscheidt van degenen waardoor ze beinvloed zijn.

FW: Bestaat er een popmusicus die zelfs Coltrane maar benaderd. Sorry hoor?

MR: Zeker niet voor zover het de techniek betreft. Maar er zijn elementen die popmusici wel hebben en Coltrane niet, en andersom. Voor mijzelf geloof ik niet dat pop in een stadium gekomen is waarin ik liever naar wat voor popgroep dan ook zou luisteren dan naar Coltrane. Ik zou hoe dan ook liever naar Coltrane luisteren. Weet je, rare die je bent, het is nergens voor nodig zo'n eksklusieve keuze te maken. Iedereen probeert het te rangschikken in termen van eksklusieve voorliefdes.

FW: Wat vind je van de huidige aanspraken voor de popmuziek, aanspraken die ik nogal onzinnig vind, dat het de komplete afspiegeling is van onze tijd, omdat de popzangers de beste vertolkers van de kern van die tijd zijn?

MR: Zoals McIntyre zou zeggen: Dat is óf triviaal, óf onzin. Of je maakt het tautologies waar in termen van retrospektieve kritiek, omdat elke artist altijd heeft nagedacht over zijn tijdperk, hij heeft geen keus. Of het is toch onwaar omdat de mensen die je in de pop tegenkomt zeker geen aanleiding hebben dat in dergelijke termen uit te drukken.

FW: Sommigen van hen doen wel deze pretentieuze aanspraken.

MR: Er zijn ook een heleboel andere mensen die dat doen. We overschatten allemaal onze importantie, en vaak is dat nodig om door te kunnen leven. Als je niet zou denken dat je iets deed dat de moeite waard was, zou je het nooit doen, dus is het onvermijdelijk.

FW: Ik geloof dat het belang van popmuziek nogal wordt opgeblazen. Waarom wordt er zo'n groot belang aan gehecht?

MR: De laatste tien jaren was het mogelijk veel geld te verdienen met pop. Voor iemand als Elvis Presley heeft het altijd gegolden. Maar nu is de sterren-verering niet zo sterk meer. Vandaag zijn het de buurjongens die een plaat maken en sukses hebben of geld verdienen. Er is niemand die niet via een of ander een popgroep kent die een bom duiten gemaakt heeft. Dus trekt het meer en meer mensen aan, zoals intellektuelerige mensen en wie dan ook. De mogelijkheid is er zóveel geld te verdienen. En in het begin van de vijftiger jaren had je in Engeland een grote kloof tussen de levensgewoonten van de verschillende klassen. Michael Tippet had altijd een heel verhaal over 'high brow' en 'low brow' cultuur. Tegelijkertijd werden allerlei dingen meer toegankelijk.

FW: Dus als poëzie mensen aan fortuinen geholpen had zouden we nu waarschijnlijk duizenden dichters vinden, is dat je redenering?

MR: Als je met poëzie zeer veel geld kon verdienen zou het op die manier doorwerken. Geld betekent dat je A) een sociaal sukses bent, B) talloze meiden hebt, C) verbazingwekkende publiciteit geniet, D) beschikt over een groot publiek omdat je zonder dat niet aan geld kon komen, E) het met een persoonlijke konfrontatie te maken heeft. Als al deze dingen ook voor poëzie zouden gelden zou de dichtkunst door duizenden beoefend worden.

FW: En hoe zit het met jou?

MR: Ik doe alles waar ik maar zin in heb. Het klinkt vreemd, maar ik doe niets om louter ekonomiese motieven. Ik fantaseer wel over het doen van iets voor geld, als het beroven van een bank of grote advertentiezwendelaars, of het schrijven van een klote roman. Maar ik zal het nooit doen.

FW: Waarom niet?

MR: Omdat ik zo koleerterig lui ben en ik ook niet erg geloof dat die dingen ooit zouden werken.

Om het interview te beginnen was het nodig vast te stellen wat de Soft Machine niet deed.

MR: Er is eigenlijk niets dat ons verbindt met mensen als Cage op het punt van werkmethoden. We doen niet aan van die kansspelen als het gooien van I Ching, het werken met willekeurige IBM kaarten of het opwerpen van muntstukken. Soms schreven we stukken waarbij de noten toevallig waren, of de ritmiese struktuur. Maar dat is niet onze basis-methode.

FW: Toch spelen jullie een lang nummer dat 'We did it again' heet. Waar ging dat over? Het duurde vijf of zes minuten.

MR: Iedereen in de groep zag het op een andere manier. Robert zag het als een manier om zo'n dertig minuten of zo Souldrummen weg te geven. Kevin zag het hele idee van het herhaalde figuur als een soort geestelijke bevrijding, het uiteindelijke effekt.

FW: Door te vervelen?

MR: Hij vond dat als je iets als vervelend zag, een kernbegrip uit Zen, je het tenslotte belangrijk zou vinden. En er zit iets in dat als je steeds naar iets luistert dat steeds hetzelfde herhaald wordt, je geest de struktuur ervan elke keer verandert, het gehoor went er aan of het dwingt het te veranderen, wat weer lijkt op de dingen die Terry Riley doet. Ik zag het voornamelijk als een irritante bron.

FW: Voor jezelf of voor het publiek?

MR: Ik zag het met het oog op het publiek. En de enige keren dat ik het wilde gebruiken was als ik eigenlijk 'Barst' tegen het publiek wilde zeggen. Maar Kevin wilde het zoveel mogelijk gebruiken. En Robert zag het ook wel als een gebaar. Kevin zag het voor de helft vanwege zijn Geestelijke Bevrijding en voor de andere helft om te laten zien hoe Hip we waren. Die ostinato technieken, ik zag het voornamelijk als een bron van irritatie.

Fletcher Watkins.

OM

DE MOOISTE KRANT VAN NEDERLAND



Het 6e nummer van OM is uit, terwijl het 4e en 5e nog gedrukt moeten worden. Om nr. 4 is het befaamde reeds lang geleden aangekondigde Zwartboek dat inmiddels is uitgegroeid tot 'zwart-op witboek van de welvaart'. Dit nummer van Om verschijnt dit najaar bij de Arcanum Pers van Ton Kronenburg.

Het zwartboek geeft een beeld van de negatieve bijeffekten van onze zgn vooruitgang en als witboek loopt het de sporen van een opbloeiend alternatief na. Het zwart-op-witboek verschijnt als reuzestrippocket (formaat Barbarella). Het 5e nummer is gewijd aan de Justitie/Gevangenis e.d. waarin o.a. ook het alternatief ter sprake komt. Het Nationaal Bureau voor Reclassering zal dit uitgeven en via Om zal 'n bepaalde hoeveelheid gratis verspreid worden. (Indien een brief met postzegels naar de Omredaktie wordt opgestuurd, wordt dit nummer 'free' toegestuurd. Het zesde nummer dat nu weer in de 'handel' is (oi-we-woi!) bevat een schat aan gegevens over jezelf. Koop je spiegelbeeld voor f 1,50. Verkrijgbaar bij Athenaeum (spui), Allard de Lange (damrak), Bas (leidsestr.), Marnixkelder, Headshop, Antiquariaat (prinsegr.), Rarekiek (runstr.), Fantasio, en verder op straat als je geluk hebt.

Dit nummer bevat een affiche over de brievenpagina (+ 60 bij 40 cm) gemaakt door Theo Niermeyer, prachtige cartoons, schitterende strips over sex in de sixties en luchtvervuiling, grafieken-artikelen over het SySteem, 'n Aquariusbulletin, 'n artikel uit 'the Digger Papers', iets over het binnenkort verschijnende hollandse diggerblad HAPT HOLLAND, geen advertenties.

Het op stapel staande 7de nummer is voor een groot gedeelte gewijd aan de 'Motherfuckers' een 'stedelijk-guerilla organisme' dat op allerlei manieren het systeem infiltreert en opfokt. Verder een artikel over 'pop Terreur' in het Magies Centrum dat de akties van o.a. Buro Sneek (rinkel de kinkel werk aan de winkel) en Buro de Kraker (doet het steeds vaker) behandelt, een artikel van Gary Snijder over: 'Boeddhisme en de komende revolutie', een nieuw Aquarius Bulletin, Diggerteksten, poster van Johan van der Keuken, tekeningen van Rob Geenink en Lies Jansen, strips van o.a. Willem, cartoons etc. Kijk uit voor Om nr. zoveel!

Kopij, kommunikatie, kontakten, kontanten, OM, Keizersgracht 2a Amsterdam.

WILD MAN

Bij het laatste bezoek van The Mothers of Invention hadden we het al over Wild Man Fischer, een ontdekking van Frank Zappa. Op de voorpagina van deze krant zie je een leuke kiek van Fischer, in het gezelschap van zijn moeder. De foto is te vinden op de hoes, klaphoes, waarin de eerste dubbelelpee van Fischer verpakt is. Een dubbelelpee die zeer belangrijk is en waarover in de volgende Aloha meer te lezen zal zijn. Voor mensen die daar niet op kunnen wachten : Het nummer van de plaat is Reprise/Bizarre 6332 en behalve Fischer zijn op de plaat ook de GTO'S, RODNEY BINGENHEIMER, KIM FOWLEY en natuurlijk ook Frank Zappa te horen.



rektikatie

PARDON-REKTIFIKATIE...

Ach, ach, vurige kolen op ons hoofd. Die Beatagenda, weetjewel, daar stond in de vorige Aloha in dat de Pink Floyd zou werken in Amsterdam op 7 juni in Paradiso. En dat was niet zo. Door een onverklaarbaar misverstand (kommissie van onderzoek is benoemd, weetjewel) van onze Beatagendakomputer, waren we een beetje in de war. De heer Fred Wessels, artistiek leider van Paradiso vroeg ons U allen te berichten dat de Pink Floyd niet op 7 juni (dat was dus fout) maar op donderdag 10 juli aanstaande in Paradiso optreedt. De desbetreffende komputer is ontslagen. De Direktie.

Soft Machine Elpee - Hit Week - N° 18 - 17 Januari 1969



Zoals oplettende radioluisteraars al gemerkt hebben is DE ELPEE VAN DE SOFT MACHINE UIT, en dat ook al in dit landje. De Soft Machine, onze (ons= Nederlands', en ook wel Hawee's) Soft Machine is eindelijk dan toch met een elpee op deze mart vertegenwoordigd. Een tijdje geleden was het al in deze kolommen te zien, en even later kregen wij een exemplaar van Robert Wyatt toegestuurd, maar mede dankzij de gezondheidstoestand van de hitredaktie komt er nu pas wat meer over die elpee. Dat heeft z'n voordelen, want we hebben de plaat nu enige weken achter elkaar dag en nacht gedraaid. De plaat die direkt al zo prachtig was, die groeide en groeide maar en dat hield niet op. Oehoehoe, wat waren wij verschrikkelijk blij met die plaat van de Soft Machine !!!! Heus, ga nou niet je schouders ophalen, ga nou niet misprijzend staan grijnzen of giegelen, doe dat vooral niet, WANT DE PLAAT VAN DE SOFT MACHINE IS EEEN VAN DE BELANGRIJKE, pardon, BELANGRIJKSTE, PLATEN VAN DE LAATSTE TIJD.

Hup, het is verreweg de meest opzienbarende plaat die er de laatste jaren in Engeland verscheen, het is de eerste plaat met een nieuw geluid uit Engeland. We wisten het natuurlijk allang, beter dan de Pink Floyd en wat voor modernisties goeds er verder uit Engeland kwam. Maar die Britten zagen het helemaal niet hoor. Dat volkje op dat eiland liet de Soft Machine verrekken zodat ze nauwelijks in Engeland konden optreden, laat staan platen maken. Gelukkig maakte de Soft Machine een Amerikaanse toer in het gezelschap van de Jimi Hendrix Experience. Dat was een waanzinnig suksesvolle toer voor Jimi, en naar nu blijkt is de Machine er terecht ook beter op geworden. Wat er in Engeland nooit van wilde komen gebeurde in Amerika godzijdank wel : de platenbazen zagen wat voor groep er bestond die nog geen elpee had gemaakt en even later was de Soft Machine gekontrakteerd voor een geheel nieuw sub-label van ABC Paramount, het 'Probe' label. De mensen van 'Probe' lieten er geen gras over groeien: ze charterden niemand minder dan Torn Wilson om de plaat te producen (officieel is hij met Chas Chandler co-producer, dat is natuurlijk een lachertje, kontraktueel is Chas wel hun producer, maar met een beetje fantasie kan je wel nagaan wat je naast én de Soft Machine én Torn Wilson nog als meneer Chas Chandler daaraan kan toevoegen), ze zorgden voor prachtige opnamen en een zeer duur uitgevoerde mooie hoes (een zeer mooie klaphoes waarin je achter draaiende raderen de jongens van de groep ziet zitten) en het resultaat was een mijlpaalplaat van de eerste orde die tot onze grote vreugde ook meteen de Amerikaanse elpee top 100 in schoot. En dat met de langverbeide eerste elpee van een in de Verenigde Staten nog tamelijk onbekende groep, de eerste elpee van Robert Wyatt, Kevin Ayers en Michael Ratledge, de eerste elpee van de Soft Machine.

Goed, nou hebben we over van alles geluld, maar nog niet over de muziek op de plaat. Kijk, uit het voorgaande moet iedereen begrepen hebben dat het om iets zeer belangrijks gaat. Wat de muziek betreft hebben we zeer veel zin om met ons vergriepte hoofd te zeggen dat die voor zich zelf moet spreken. Luister naar de plaat en je hoort het zelf wel. Nou ja, dat kan natuurlijk niet. En nou willen we niet schijnheilig of lui zijn, maar toch is het zeer zeker zo dat je vooral bij zo'n plaat als de Soft Machine plaat het allemaal zelf moet horen.

Het gaat namelijk om een nieuwe aanpak, jawel, een nieuwe aanpak, maar dan ook echt iets behoorlijk anders dan we tot nu toe hoorden. Het gaat om drie jongens die één muziek maken. We bedoelen : niet een organist, een basgitarist en een drummer die ontzettend goed goed aan het orgelspelen, bassen en drummen zijn, maar drie jongens die in de eerste plaats een stuk muziek aan het maken zijn. Er zit iemand te drummen, en te bassen iemand te orgelen ook natuurlijk. Maar kijk nou naar de bezetting, dan verwacht je een goeie organist en twee redelijk sekunderende begeleiders. Ho, mooi dat het iets heel anders is hoor. Om nog eens in traditionele termen te denken: je hoort een briljante drummer slagwerken op een manier die we in de moderne pop niet kennen. Hij blijkt ook te zingen met een fragiel stemgeluid. De organist zit driftig te spelen, zeer hard zit hij te orgelen, maar eigenlijk heeft hetgeen dat hij doet niets te maken met wat wij van organisten gewend zijn. Geen Jimmy Smith, geen Bach-gezeur, maar allerlei klankenregens die met niks te maken hebben behalve met de muziek die de Soft Machine maakt. Hetzelfde geldt voor de basgitaar. Geen ritmiese ondersteuning, geen slaafs ge-tonketonk, ook geen echte melodiese lijnen, maar in samenspel met de twee andere instrumenten een prachtig muziektapijt.

Nou weet je nog niks als je de plaat niet gehoord hebt zal je denken. Dat is ook zo. Daarom kunnen we alleen maar zeggen dat drummer/zanger Robert Wyatt verschrikkelijk, ontzettend schitterend drumt. Geartikuleerd is wel het woord dat er het meeste mee te maken heeft. In vrijwel alle nummers ontbreekt een vast doordreunend ritme, maar hoor je Robert op een afgrijselijk feilloze manier aangeven hoe een stuk muziek aangepakt wordt, opgebouwd is en verder gaat Dat is voor een gedeelte

fabelachtige techniek, maar nog veel meer die nieuwe aanpak. Het zijn geen briljante melodieën die je hoort, ritmies zit het wel gekompliceerd in mekaar, maar verder gaat het juist helemaal om het direkte, de emotie, gekanaliseerde emotie die zo prachtig tevoorschijn komt. Het swingt best zo af en toe, maar daar gaat het niet om. Je hoort serene stukje klassiekerige muziek en dan weer keiharde pop. En dat allemaal in twee gehelen: de voor- en achterkant van de plaat. Geen nummers meer, maar grotere gehelen. Noem het twee suites, of twee 'Concertinetta's' voor mijn part. De ene kant zou je dan 'Hope for happiness' kunnen noemen, want dat is het waar het in dat gedeelte om draait. Allerlei variaties in spanning, verschillende sferen die worden uitgedrukt en dan een mooi stemmingsvol einde. Een zeer sereen einde met kerkerig (denk nou niet aan de Procol Harum) orgelspel aan het einde in 'A certain kind'. En op de tweede kant 'Save yourself' en 'Lullabaye letter' dat dan weer eindigt in het prachtige 'Why are we sleeping', maar dan wel via het zeer doorhengsterige 'We did it again', het rudimentaire 'nummer' dat we ons nog opperbest herinneren van het optreden in Amsterdam, (hoei, hoei). Het valt op dat de belangrijkste man in dit alles, drummer/zanger Robert Wyatt, eigenlijk weinig aan het repertoire heeft bijgedragen. Des te meer frappeert het, hoe Robert wel al de teksten zo verschrikkelijk lief zingt en hoe die jongens die muziek als zo'n geweldige eenheid weten te brengen. En dan nog iets, er is nog een (eigenlijk twee, zijn er) persoon dat heeft meegeschreven, het gaat om H. Hopper (en B. Hopper). Hugh Hopper is de naam en hij is de nieuwe bassist van de groep mogen we zeggen. Of nu Kevin echt gitaar is gaan spelen weten we niet, maar het zit er wel in. Het zit er in dat een verrijkte Soft Machine, nog rijker dan die van deze plaat, muziek aan het maken is, En dat belooft wat voor verdere platen.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine + Jimi naar Amerika - Hit Week - N° 21 - 9 Februari 1968


HIT WEEK WIT

POPCONCENTRATIES

POPBELANGENGROEPEN PROBEREN DE MACHT TE GRIJPEN ALS VERONICA MOET OPHOUDEN

bob dylan; even aan de nieuwe sound wennen

gaat't snel achteruit met de engelse groepen?

Het management van de Animals heeft deze maand voor alle groepen die daar zijn ondergebracht een toer naar Amerika georganiseerd. Ex-bassist Chas Chandler maakte aparte packages voor ERIC BURDON & THE ANIMALS + THE EIRE APARTMENT, THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE + THE SOFT MACHINE en tenslotte ALAN PRICE. Al deze groepen zullen de top clubs en gigantiese 'hall' aan de Oost en Westkust met een bezoek vereren (Whiskey A Go-Go, Fillmore, en ga zo maar door). De HENDRIX/SOFT MACHINE package zal in Boston niet op mogen treden, omdat men daar zeer geschrokken was van zijn schaamteloze optreden toen hij in een MONKEES Package optrad. Geen nood deze keer, in Los Angeles staat een optreden in het vooruitzicht met niemand minder dan THE ELECTRIC FLAG (Mike Bloomfield) en de steeds populairder wordende BLUE CHEER. De ALAN PRICE SET toert meer op eigen houtje door Amerika, ook al omdat de groep niet overal op tijd kon zijn vanwege ALAN'S vliegangst. ALAN reist dan ook per boot heen en weer naar Amerika. Waarschijnlijk is het meest belangrijke van het hele getoer de kans die de tot nu toe steeds gruwelijk onderschatte SOFT MACHINE zou moeten krijgen. Oh ja, nog even Jimi Hendrix, er komt zeer gauw een nieuwe singel van 'm uit. Daarop zingt hij een vers van DYLAN'S laatste Elpee, 'All along the watchtowers'.

SOFT MACHINE + JIMI NAAR AMERIKA

Het management van de Animals heeft deze maand voor alle groepen die daar zijn ondergebracht een toer naar Amerika georganiseerd. Ex-bassist Chas Chandler maakte aparte packages voor ERIC BURDON & THE ANIMALS + THE EIRE APARTMENT, THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE + THE SOFT MACHINE en tenslotte ALAN PRICE Al deze groepen zullen de top clubs en gigantiese 'halls' aan de Oost en Westkust met een bezoek vereren (Whiskey A Go-Go, Fillmore, en ga zo maar door). De HENDRIX/SOFT MACHINE package zal in Boston niet op mogen treden, omdat men daar zeer geschrokken was van zijn schaamteloze optreden toen hij in een MONKEES Package optrad. Geen nood deze keer, in Los Angeles staat een optreden in het vooruitzicht met niemand minder dan THE ELECTRIC FLAG (Mike Bloomfield) en de steeds populairder wordende BLUE CHEER. De ALAN PRICE SET toert meer op eigen houtje door Amerika, ook al omdat de groep niet overal op tijd kon zijn vanwege ALAN'S vliegangst. ALAN reist dan ook per boot heen en weer naar Amerika. Waarschijnlijk is het meest belangrijke van het hele getoer de kans die de tot nu toe steeds gruwelijk onderschatte SOFT MACHINE zou moeten krijgen. Oh ja, nog even Jimi Hendrix, er komt zeer gauw een nieuwe singel van 'm uit. Daarop zingt hij een vers van DYLAN'S laatste Elpee, 'All along the watchtowers'.



Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

The Soft Machine stal de show - Hit Week - N° 13 - 15 Dec. 1967

elektriese muziek en lichteffekten in concertgebouw

THE SOFT MACHINE STAL DE SHOW

ook dank zy de geweldige lichten van THE SENSE LABORATORY

Er is dus weer zoiets geweest. Zo'n popkonsert waarop we in spanning hebben zitten wachten. En het was inderdaad niet mis. Hoewel toch wel even anders dan we eerst dachten. Want er waren tegenvallers, of eigenlijk : één tegenvaller, het optreden van de Electric Prunes namelijk. Maar daar stond een optreden van de Soft Machine, begeleid door een ongelooflijk lichtspel, tegenover dat die teleurstelling meer dan goed maakte. Het moet nog maar eens gezegd worden : zulke avondjes uit moeten er meer komen. Er zijn mensen genoeg die regelmatig in een komfortabele omgeving van fantastiese pop willen genieten. Het zullen er veel meer worden naarmate er meer van zulke optredens georganiseerd worden.


HIT WITHEEK WIT

in februari eerste europese internationale pop festival in rome

elektriese muziek voor lichaam en geest

de radio

We zijn eigenlijk zo weinig' gewend dat we nu al gauw blij zijn. Wat weer niet wil zeggen dat we met alles tevreden zijn, maar wel dat we voorlopig nog zeer enthousiast voor van alles openstaan. Daarom waren er ook heel wat mensen naar het Concertgebouw gekomen, ook al ging het om een minder bekende groep als The Electric Prunes. Heel wat goed geklede mensen rookten, hun sigaretje en hun wierookstaafje terwijl ze opgingen in de (hm) elektriese kosmos van de moderne Pop. Die begon al vrij aardig met het optreden van de Zipps. De jongens uit Dordrecht schotelden (zeer kosmies, UFO'S nietwaar) ons de beste lichtshow voor die we ooit in Nederland gezien hebben. En die het tegen een groot aantal buitenlandse lichtshows best kan opnemen. Met statiese en borrelende dia's en gekleurde lampen, al dan niet ritmies meespelend waren de Zipps zeer enthousiast bezig. En het deed het zeer in het Concertgebouw. Wat hun muziek betreft zijn de Zipps de laatste tijd niet zo schokkend vooruitgegaan ; het is, vooral ritmies, eigenlijk'n beetje teveel het recht op en neer werk. Maar best goed hoor, al was het zangwerk van Philip Eizerman een

beetjete weinig geartikuleerd. Daarna was de Soft Machine aan de beurt.

Die is hier, getuige het enthousiaste herkenningsapplaus, dankzij de plugging van dit krantje al zeer bekend geworden. En terecht ! Van de Grote Drie avantgardistiese groepen uit Engeland (de andere zijn de Pink Floyd en misschien nu al niet meer-Tomorrow) de beste, hoewel ze in Engeland het minste sukses hebben. De laatste tijd werken ze met een driemansformatie : orgel, drums en bas. Hoewel ze door de verdwijning van hun gitarist wel wat missen komt dat in hun muziek niet zo naar voren omdat ze steeds werken met een groot brok geluid waarin de drums, het orgel, de bas en de stemgeluiden één geheel vormen. Het orgel wordt - net zoals bij de Pink Floyd en bv. de Doors-' nogal on-orgelig bespeeld (dat wil zeggen, zeer ver van de Jimmy Smith traditie vandaan). Het is een toetsenbord waar klanken uitkomen.



Zweverige, scheurende en ronde klanken. Drummer Robert is een afgrijselijk goede drummer die zowel solisties als begeleidend dingen doet, die geen enkele andere popdrummer hem na kan doen. En hij zingt ook nog verschrikkelijk lief, terwijl hij alleen maar een blauw slipje aan heeft. Niet te geloven hoor, die muziek hoewel er zo af en toe toch enige monotonie merkbaar was. Soms was dat de bedoeling, zo stond de bassist minutenlang achter elkaar te zeggen 'I did it again'. Dat ging maar door en door en nog eens door, terwijl de andere jongens er verschillende muzikale en ritmiese patronen achter zetten. Soms was het 'I did it again' ook tweestemmig te horen of met wat gekreun erachter. De jongens in de zaal voelden de zeer verre muziek (zeer lange nummers, weinig zang, komplex opgebouwde toestanden) wonderwel aan. Maar daar kwam ook bij dat er een lichtshow doorheen speelde die zeer prachtig met de muziek samenvloeide. Een lichtshow (hè, wat een woord eigenlijk) die met geen pen te beschrijven valt. Mark Boyle is de man achter de lichten. Hij gaf vroeger les op een kunstnijverheids school, maar kreeg daar de buik op den duur zo vol van, dat hij met lichten ging experimenteren. Met Joan Huls en John Claxton vormde hij 'The Sense Laboratory', waarmee hij de UFOclub Be Ins opluisterde. Dat niet alleen natuurlijk. Hij werkte voor zeer veel groepen en zijn Laboratory heeft zich ontwikkeld tot het mooiste dat er op het gebied van vloeistofprojektie bestaat. De laatste tijd werkt Mark vrijwel alleen nog met de Soft Machine, die hij de enige echte overgebleven Underground groep vindt.

De lichten van The Sense Laboratory zijn zeer mooi, zeer esteties op elkaar afgestemde kleurenvloeden die subtiel over de Soft Machine heenspoelden. Niet het schoolse ritmiese geknipper dat met de muziek mee probeert te doen. Toch ook weer niet een lichtspel dat niks met de muziek te maken heeft, maar meer in grote lijnen de sfeer blijft volgen. Tja, het valt met geen schrijfmachine te beschrijven, je moet het. .eh, zien eigenlijk. Gelukkig kan dat ook, Mark heeft namelijk een film van een uur gemaakt van .zijn lichtshow. Zeer goed, want zo kan iedereen ervan genieten. In Provadya bijvoorbeeld, want daar krijgen we die film. Hoera, plug, plug. De hoofdschotel van het avondje werd gevormd door de Elektriese Pruimen uit Californië. Nou, en die waren niet zo verschrikkelijk verteerbaar. Nu hadden die jongens hun uiterlijk niet mee : ze liepen in gebloemde Carnaby Street jasjes van twee jaar geleden terwijl er eentje zelfs een vogelverschrikkerskostuum aanhad. We wisten dat de jongens het best tot hun recht kwamen in de platenstudio onder leiding van iemand als Dave Hassinger. Dat betekende dat ze zeer gehandicapt werden door de niet feilloze geluidsinstallatie (zang weer zeer slecht te horen). Maar dat ze niet veel verder kwamen dan nogal lawaaiig en niet zo leuk, met zeer vervelende show hun nummers te brengen viel toch wel wat tegen. Een supersonies nummer als 'I had to much to dream last night' kwam er dankzij de goede leadgitarist ('n zeer goede) nog redelijk uit, maar 'Get me to the world on time' werd een onbeholpen aanfluiting. Als de zanginstallatie iets beter geweest was had alles misschien beter geklonken.

Nu hadden de mensen die midden door de Pruimenmuziek heen om de Soft Machine gingen roepen groot gelijk.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Nieuwe psychedeliese club in Londen elke avond open - Hit Week - N° 51 - 8 Sept. 1967



"Kijk, als we nou geld gaan verdienen met deze klup, dan kopen we een grote boot zodat iedereen makkelijk en voor weinig geld van Amsterdam naar Londen en omgekeerd kan reizen". Deze zeer aangename volzin komt uit de omsnorde mond van Dave Howson. Dave organiseert samen met Neil Winterson een nieuwe Londense klup THE MIDDLE EARTH.

De Middle Earth-klup had enkele weken geleden nog een andere naam en een zeer slechte reputatie die de eigenaars een enorm verlies opleverden. Vroeger (nog niet zo lang geleden) heette de klup The Electric Garden. Enkele zeer gewiekste clubeigenaren zagen wel wat in een hippiesklup. Ze bekeken met zeer veel interesse de wekelijks zeer veel winst makende UFO-Wup. Een klup die er niet uitzag on die een zeer slordig programma bracht. Maar ondanks dat alles bezochten elke vrijdag avond duizenden hippies deze klup. Dat zette de zakenjongens aan het denken. In hun reeds draaiende striptease en italiaanse muziek-nachtklups bedachten zij een zeer geniaal plan. Ze zouden een grote morsige ruimte huren, die geheel zilver verven, vele lichteffekten aanbrengen, en advertenties in de specifieke bladen plaatsen die door de hippies gelezen worden. Kortom zonder al te veel kosten zouden ze een soort UFO-klup oprichten en veel gold verdienen.



Als klap op de vuurpijl zouden ze een eksklusief restaurant openen waar niethippies na concert of theaterbezoek rustig konden souperen en tegelijk ongestoord de hippies bekijken. Echte hippies bezig zien. Zo gezegd zo gedaan. Ze kochten een grote kelder-ruimte die ze met veel lichteffekten en zo opknapten. Een kassa, kellners, 'n stevige portier, advertenties in International Times en Melody Maker en de pret kon beginnen. De eerste avond kwamen er meer dan twaalfhonderd bezoekers. De organisatoren wreven zich glunderend in de handen. Mensen die' International Times wilden verkopen werden er natuurlijk uitgezet. De kellners haalden natuurlijk snel de glazen weer weg als die leeg waren en vroegen dan na korte tijd of er nog wat gedronken kon worden. Mensen die op blote voeten liepen of die zeer vreemde kleding droegen moesten natuurlijk ook de deur gewezen worden. Nee, de eigenaars waren zeer tevreden met de resultaten van die eerste avond. Ze waren daarom verbaasd toen er maar 250 gestropdaste lieden kwamen opdagen de tweede avond en toen er de derde avond maar

honderd saaie pieten van de hippe lichteffekten kwamen genieten vielen ze om van verbazing. Nog meer verbijsterd waren ze toen International Times geen advertenties meer wilde opnemen. En hun verbazing kende bijna geen grenzen meer toen IT met een grote tegen aktie begon. Om een laag verhaal kort te houden. De nachtklup eigenaars hebben een psychodeliese nachtklup willen maken om veel geld te verdienen aan de zogenaamde flowerchildren. Maar hun opzet toonde ontstellend weinig begrip voor deze generatie. Het gevolg was dat de hippies wegbleven en dat de klupeigenaars voor een volledig bankroet kwamen te staan.

Dave Howson zegt:" Die eerste avond ben ik ook geweest, maar ik vond de sfeer zo ontzettend ellendig dat ik sindsdien niet meer geweest ben. De organisatoren waren een soort gangster-achtige figuren. De portier was onsympatiek en de kellners waren van dat ellendige soort dat je probeert uit te zuigen. Een onrelekste sfeer." Twee weken geleden hoorde Dave van een vriend dat Electric Garden eerdaags failliet zou gaan. Zonde van de ruimte natuurlijk en daarom zocht hij de eigenaars op. Deze lieden waren hem echter gesmeerd en hadden de schulden afgewenteld op een betrekkelijk jonge, aardige zakenman die ook in het projekt betrokken was.



Dave Howson en Neil Winterbottom besloten om van hem de ruimte te, huren. Dave had al eens de grote Alexandra-Palace Love-In georgaseerd en hij had wel zin om een permanente ruimte met deze sfeer te organiseren. De eenzaam achtergebleven organisator van de Electric Garden was allang blij dat er belangstellenden waren en deze week wordt de ruimte definitief overgedragen aan Dave en Neil. Dat wil dus zeggen dat Electric Garden is overgedragen aan de Underground. Er wordt nu geen alcohol meer verkocht, maar thee en koffie. Macrobiotese boterhammen en limonade. Overdag is de ruimte beschikbaar voor groepen die willen repeteren. Er zaleen Free-Store komen. Dat wil zeggen: een winkel waar je kleren en zo gratis kunt meenemen of brengen. Er komen wasmachines en douches zodat je je er totaal kunt wassen en op den duur zullen bepaalde etenswaren ook gratis worden verstrekt. Middle Earth is nu alle avonden open behalve op Vrijdag (want dan draait UFO). Op Maandagavond zal John Peele zijn programma Perfumed Garden brengen. Op dinsdag zal steevast de nieuwe psychodeliese Zoot

Moneygroep: Dantalion's Charriot aanwezig zijn. Op woensdag zullen nieuwe, verse en nog onbekende groepen een kans krijgen terwijl er op donderdagavond alleen maar orientaalse/oosterse klanken te beluisteren zijn. In het week-end zijn er topgroepen, films, effecten en happenings. Eigenlijk zijn er alle avonden lichteffckten en films alleen zullen er in het week-end zeer speciale en verre systemen en effekten worden toegepast.

Er is dus een klup die elke avond open is en die de meest fantastiese dingen te bieden heeft. Vooral de volkomen lekkere en relekste sfeer van de hippies-kommune. Groepen als Jimi Hendrix, Eric Burdon en the Soft Machine en de Pink Floyd zullen er regelmatig optreden. Dave Howson is in ieder geval zeer opgewekt over zijn verse klup. Kontakt met de vorige eigenaars heeft hij via een advocaat. Hij streeft naar twee tot vier groepen per avond, free-food en free stores. Zeer hoog gehalte van de groepen die komen spelen wordt gewaarborgd. Elke morgen om een uur of 10 half elf
[... gratis. Vanaf ...[a certain time] .. entree voor niet-leden .... De winst die gemaakt wordt gaat terug naar de scene.]

[... above, three short illegible sentences...]

Dat wil zeggen: allerlei aktiviteiten worden gesteund (zoals die veerboot tussen Londen en Amsterdam bijvoorbeeld). Van de winst kan bijvoorbeeld ook een eiland gekocht worden waar dan een vreedzame hippiesschappij kan worden gesticht. Ook gaat de winst naar een stichting die de naam Release draagt. Met het geld helpt Release alle hippies die om de een of andere reden last met de politie krijgen. Door middel van geld en advocaten geeft Release elke hippie rechtsbijstand. Maar ook politiefondsen krijgen geld van Middle-Earth. En winst gaat de klup zeer zeker maken. Elke Vrijdagavond verdient de UFO zo'n ƒ. 10.000. Als je in Londen komt dan moet je er zeker even langs gaan. Middle Earth ligt in de Kingstreet (vlakbij een aantal markthallen) in de omgeving van Piccadilly Circus.



Previous article

Next article

Back to the list

The Soft Machine - Hit Week - mei 1967



> Zoom

**Dit is een foto van de
engelse groep THE SOFT MACHINE;**

Een groep di je vooral moet horen spelen op het podium met publiek (dus live). Hun eerste plaat heeft het in engeland niet gedaan. Toch is het een uitstekende plaat. Ook hier ziet Polydor er niet al te veel in. Toch kopen. Hugo van Baren is ook onder de indruk en daarom hieronder een gesprek met de drummer (boven 2e van links).

Robert Wyatt is de drummer en de lead-voice van de engelse avant -garde popgroep 'The Soft Machine'. Na afloop van zijn optreden in de UFO club in London had ik de gelegenheid even met hem te praten.

Kan Robert even de belangrijkste gebeurtenissen uit zijn leven aangeven?
'Het belangrijkste? Mijn geboorte in Bristol in 1946. Dan mijn werken in de Palma Jazz Club, daarna werkte ik bij een totaal onbekende groep: The Wilde Flowers' en nu werk ik bij de 'Soft Machine'.

Wie of wat hebben de voornaamste invloed op je gehad?
'Ik word voornamelijk beïnvloed in negatieve richting. Ik word bv sterk beïnvloed door dingen waarvan er veel te veel is op de wereld, bv Otis Redding en andere blues-jongens. Positief ben ik beïnvloed door Cassius Clay, die man weet zichzelf enorm goed te verkopen. Goed, hij gedraagt zich onbeschoft maar toch weet hij het te maken.'

Het schijnt tegenwoordig een gewoonte te zijn om gelijk maar langspeelplaten te maken. Ik denk bv aan de Cream, hoe zit dat bij de Soft Machine?
'Wat mij betreft kunnen we zo twee langspeelplaten volzingen. We hebben er genoeg materiaal voor. Maar dit hebben we niet in eigen hand; Polydor beslist. We zouden ook nog wel zes kleine platen kunnen maken. ideeën te over hoor.'

Tussen twee haakjes, is de naam Soft Machine taalkundig gezien enkelvoud of meervoud?
'Ha, ha, een hoop mensen schijnen daar mee te zitten, maar het is meervoud hoor. Ik geloof dat er ook een boek bestaat met de zelfde naam, daardoor zullen we wel beïnvloed zijn bij het zoeken naar een naam. '

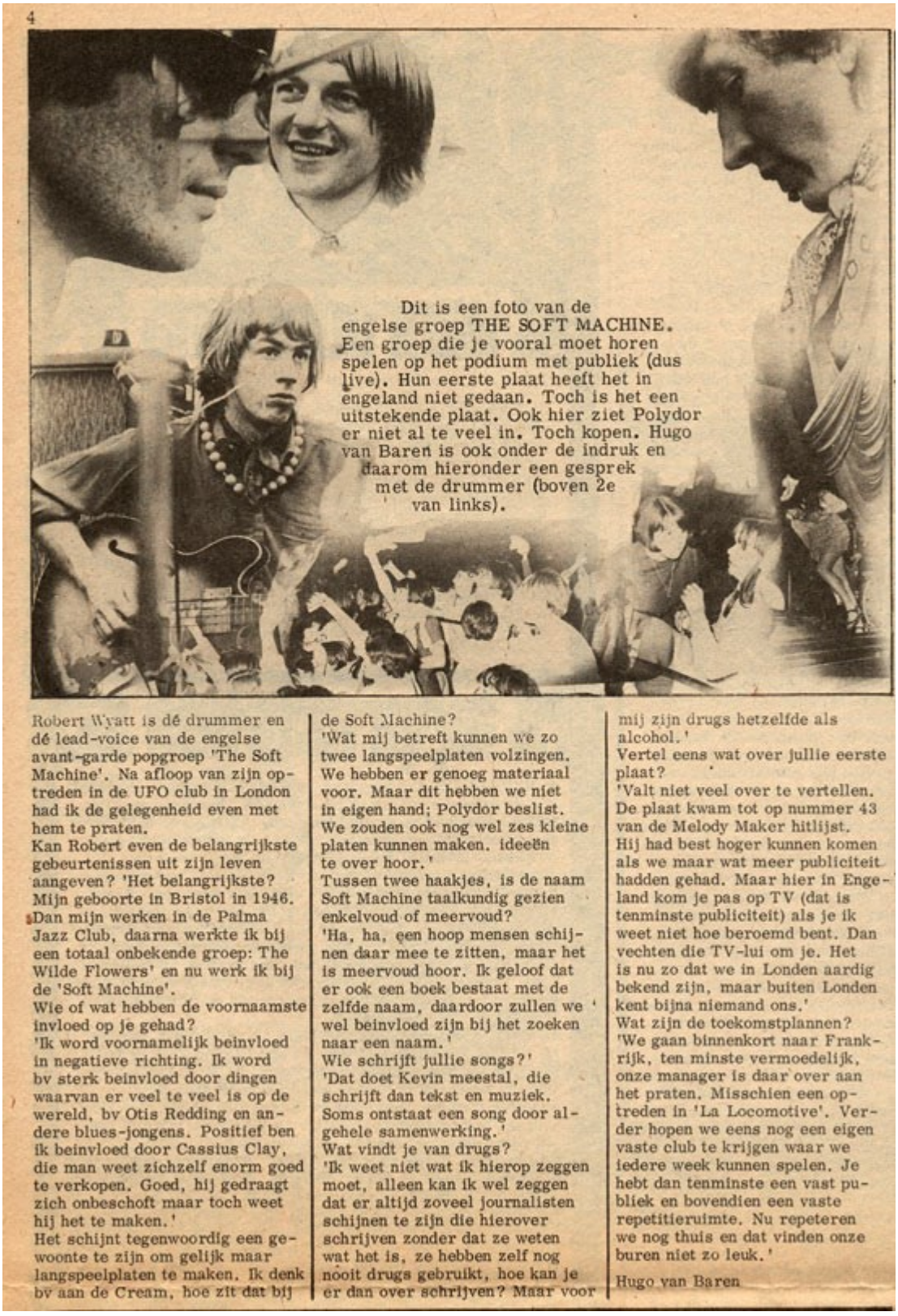
Wie schrijft jullie songs?'
'Dat doet Kevin meestal, die schrijft dan tekst en muziek.
Soms ontstaat een song door algehele samenwerking. '

Wat vindt je van drugs?
'Ik weet niet wat ik hierop zeggen moet, alleen kan ik wel zeggen dat er altijd zoveel journalisten schijnen te zijn die hierover schrijven zonder dat ze weten wat het is, ze hebben zelf nog nooit drugs gebruikt, hoe kan je er dan over schrijven? Maar voor mij zijn drugs hetzelfde als alcohol. '

Vertel eens wat over jullie eerste plaat?
'Valt niet veel over te vertellen. De plaat kwam tot op nummer 43 van de Melody Maker hitlijst. Hij had best hoger kunnen komen als we maar wat meer publiciteit hadden gehad. Maar hier in Engeland kom je pas op TV (dat is tenminste publiciteit) als je ik weet niet hoe beroemd bent. Dan vechten die TV-lui om je. Het is nu zo dat we in Londen aardig bekend zijn, maar buiten Londen kent bijna niemand ons.'

Wat zijn de toekomstplannen?
'We gaan binnenkort naar Frankrijk, ten minste vermoedelijk, onze manager is daar over aan het praten. Misschien een optreden in 'La Locomotive'. Verder hopen we eens nog een eigen vaste club te krijgen waar we iedere week kunnen spelen. Je hebt dan tenminste een vast publiek en bovendien een vaste repetitieruimte. Nu repeteren we nog thuis en dat vinden onze buren niet zo leuk. '

Hugo van Baren



4

Dit is een foto van de engelse groep THE SOFT MACHINE. Een groep die je vooral moet horen spelen op het podium met publiek (dus live). Hun eerste plaat heeft het in engeland niet gedaan. Toch is het een uitstekende plaat. Ook hier ziet Polydor er niet al te veel in. Toch kopen. Hugo van Baren is ook onder de indruk en daarom hieronder een gesprek met de drummer (boven 2e van links).

Robert Wyatt is dé drummer en dé lead-voice van de engelse avant-garde popgroep 'The Soft Machine'. Na afloop van zijn optreden in de UFO club in London had ik de gelegenheid even met hem te praten.

Kan Robert even de belangrijkste gebeurtenissen uit zijn leven aangeven? 'Het belangrijkste? Mijn geboorte in Bristol in 1946. Dan mijn werken in de Palma Jazz Club, daarna werkte ik bij een totaal onbekende groep: The Wilde Flowers' en nu werk ik bij de 'Soft Machine'.

Wie of wat hebben de voornaamste invloed op je gehad?

'Ik word voornamelijk beinvloed in negatieve richting. Ik word bv sterk beinvloed door dingen waarvan er veel te veel is op de wereld, bv Otis Redding en andere blues-jongens. Positief ben ik beinvloed door Cassius Clay, die man weet zichzelf enorm goed te verkopen. Goed, hij gedraagt zich onbeschoft maar toch weet hij het te maken.'

Het schijnt tegenwoordig een gewoonte te zijn om gelijk maar langspeelplaten te maken. Ik denk bv aan de Cream, hoe zit dat bij de Soft Machine?

'Wat mij betreft kunnen we zo twee langspeelplaten volzingen. We hebben er genoeg materiaal voor. Maar dit hebben we niet in eigen hand; Polydor beslist. We zouden ook nog wel zes kleine platen kunnen maken. ideeën te over hoor.'

Tussen twee haakjes, is de naam Soft Machine taalkundig gezien enkelvoud of meervoud?

'Ha, ha, een hoop mensen schijnen daar mee te zitten, maar het is meervoud hoor. Ik geloof dat er ook een boek bestaat met de zelfde naam, daardoor zullen we wel beinvloed zijn bij het zoeken naar een naam.'

Wie schrijft jullie songs?'

'Dat doet Kevin meestal, die schrijft dan tekst en muziek. Soms ontstaat een song door algehele samenwerking.'

Wat vindt je van drugs?

'Ik weet niet wat ik hierop zeggen moet, alleen kan ik wel zeggen dat er altijd zoveel journalisten schijnen te zijn die hierover schrijven zonder dat ze weten wat het is, ze hebben zelf nog nooit drugs gebruikt, hoe kan je er dan over schrijven? Maar voor mij zijn drugs hetzelfde als alcohol.'

Vertel eens wat over jullie eerste plaat?

'Valt niet veel over te vertellen. De plaat kwam tot op nummer 43 van de Melody Maker hitlijst. Hij had best hoger kunnen komen als we maar wat meer publiciteit hadden gehad. Maar hier in Engeland kom je pas op TV (dat is tenminste publiciteit) als je ik weet niet hoe beroemd bent. Dan vechten die TV-lui om je. Het is nu zo dat we in Londen aardig bekend zijn, maar buiten Londen kent bijna niemand ons.'

Wat zijn de toekomstplannen?

'We gaan binnenkort naar Frankrijk, ten minste vermoedelijk, onze manager is daar over aan het praten. Misschien een optreden in 'La Locomotive'. Verder hopen we eens nog een eigen vaste club te krijgen waar we iedere week kunnen spelen. Je hebt dan tenminste een vast publiek en bovendien een vaste repetitieruimte. Nu repeteren we nog thuis en dat vinden onze buren niet zo leuk.'

Hugo van Baren

> Zoom

[*English translation*]

Robert Wyatt is the drummer and lead vocalist of the English avant-garde pop group the Soft Machine. I had the opportunity to talk to him after their performance at the UFO club in London.

Can you tell us about the most important events in your life?
RW: The most important? My birth in Bristol in 1945. Then my work in the Palma Jazz Club, then I worked with a totally unknown group, the Wilde Flowers, and now I work with the Soft Machine.

Who or what have been the main influences on you?
RW: I am mainly influenced in a negative way. For example, I'm strongly influenced by things of which there is far too much in the world, e.g. Otis Redding and other blues boys. Positively I am influenced by Cassius Clay, that man knows how to sell himself very well. Well, he behaves rudely but still he knows how to make it.

It seems to be a habit nowadays to make long playing records right away. I'm thinking for instance of Cream. How about the Soft Machine?
RW: I think we can make two long playing records. We have enough material for that. But we don't have that in our own hands; Polydor decide. We could make six 'small records'.

By the way, is the name Soft Machine singular or plural, linguistically speaking?
RW: Ha, ha, a lot of people seem to be bothered by that, but it is plural. I think there's also a book with the same name, so I guess we were influenced by that when we were looking for a name.

Who writes your songs?
RW: Kevin usually does, he writes the lyrics and the music. Sometimes a song is created as a result of total collaboration.

What do you think about drugs?
RW: I don't know what to say, I can only say that there always seem to be so many journalists who write about it without knowing what it is, they have never used drugs, how can you write about it? But for me, drugs are the same as alcohol.

Tell us about your first single?
RW: There's not much to say. It reached number 43 on the Melody Maker hit list. It could have gone higher if we had had more publicity. But here in England you only get on TV - at least that's publicity! - when you're I-don't-know-how famous. Then those TV people fight over you. The thing is, we're pretty well known in London, but outside London hardly anyone knows us.

What are the plans for the future?
RW: We are going to France soon, at least presumably, our manager is talking about it. Maybe a performance at La Locomotive. Furthermore, we hope to get our own club one day, where we can play every week. At least you have a regular audience and also a regular rehearsal room. Right now we're still rehearsing at home and our neighbours don't like that very much.

Hugo van Baren

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Der zarte Gigant - Robert Wyatt wird 70 - Der Tagelsspiegel - 28. Januar 2015

Mit seiner Band Soft Machine gehörte Robert Wyatt zur britischen Progrock-Szene, als Solokünstler entwickelte er einen unvergleichlichen Stilmix aus Jazz, Folk, Rock und Kammermusik. Am Mittwoch feiert der Musiker seinen 70. Geburtstag.

Es passiert nicht allzu häufig, dass in der Popmusik etwas wirklich Neues beginnt. Wie unerhört Robert Wyatts Gesang Mitte der 70er war, merkt man, wenn man sich vorstellt, wie sich der Lauf der Popgeschichte ohne seinen Beitrag entwickelt hätte. Ziemlich unwahrscheinlich, dass einige der großen Pop-Stimmen der jüngeren Zeit, etwa Antony Hegarty oder James Blake, ja sogar Chris Martin oder Thom Yorke, ohne sein Vorbild Stars geworden wären. Wyatt hat dem Ausdrucksspektrum männlicher Sänger eine Verletzlichkeit hinzugefügt, die nie mit Selbstmitleid verbunden war – zu einem Zeitpunkt, als virile Kraftvokalisten wie Robert Plant die Rockmusik dominierten.

Schon bei Soft Machine, einer der führenden Bands der südbritischen Progrock-Szene, saß Wyatt Ende der 60er nicht nur am Schlagzeug, sondern übernahm bei vielen Stücken das Mikrofon. Seine zweite Band Matching Mole bot Ähnliches mit verändertem Personal. Es war dann ein Schicksalsschlag, der Wyatts Karriere in neue Bahnen lenkte. 1973 stürzte er bei einer Party in London aus dem vierten Stock. Er überlebte, von der Hüfte abwärts gelähmt. „Rock Bottom", ein Jahr nach dem Unfall erschienen, war nicht seine erste Soloplatte, aber diejenige, auf der Wyatt seinen unvergleichlichen Stil definierte. Die am Abgrund balancierenden Kunstlieder, die Jazz, Progressive Rock, Kammermusik und Folk verbinden und in denen Wyatt mit nadelspitzer Stimme fragile Melodielinien intoniert, sind Lichtjahre entfernt von allem, was in einer Hitparade auftaucht. Trotzdem gelang Wyatt 1974 mit einer Coverversion des Monkees-Hits „I'm A Believer" der Sprung in die Top 40. Sein Auftritt bei „Top of the Pops" sorgte für Wirbel, weil die BBC keinen Rollstuhlfahrer zeigen wollte – am Ende setzte sich Dickkopf Wyatt durch.



Der britische Musiker Robert Wyatt. Foto: Domino

Robert Wyatt hatte seine Nische gefunden, die er sich kommod einzurichten verstand. Ohne Zeitdruck arbeitet er an neuen Stücken, von einer eingeschworenen Fangemeinde sehnsüchtig erwartet. Neun Alben sind so in 44 Jahren entstanden, nicht allzu viel. Und doch hat jedes von ihnen Eindruck hinterlassen, nicht zuletzt bei anderen Musikern, was sich in einer Vielzahl von Kooperationen niedergeschlagen hat: Wyatt hat seine Stimme ebenso für Björk, Brian Eno oder Hot Chip erklingen lassen wie auf Kompositionen von John Cage oder Michael Mantler. Als überzeugter Marxist hat er in den 80ern gegen die Thatcher-Regierung angesungen, hat streikende Bergarbeiter unterstützt, den Falkland-Krieg in dem wunderbaren Elvis-Costello-Song „Shipbuilding" gegeißelt und Sympathie für lateinamerikanische Freiheitsbewegungen bekundet.

Auf dem Cover der kürzlich erschienenen grandiosen, über zwei Doppel-LPs verteilten Werkschau „Different Every Time" (Domino) blickt er mit mächtigem Rauschebart so stolz in die Kamera wie ein kubanischer Revolutionsveteran. Vermutlich muss man sich Robert Wyatt, der seit über 40 Jahren mit der Künstlerin Alfreda Benge verheiratet ist, als glücklichen Menschen vorstellen. Heute feiert der zarteste Sänger, seit es Popmusik gibt, seinen 70. Geburtstag.

Jörg Wunder

>>The original article

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

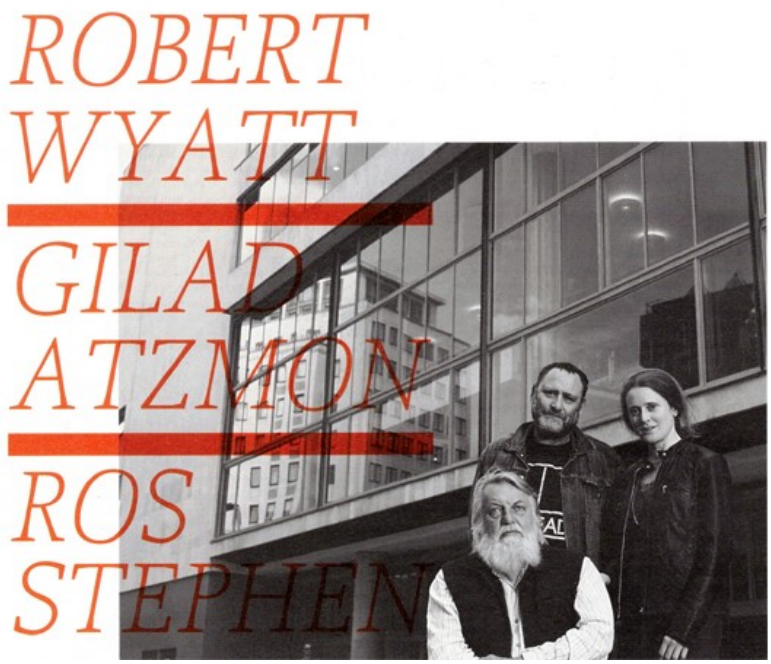
HOME

Robert Wyatt Gilad Atzmon Ros Stephen - Platten sind wie Tattoos - Jazzthing & blue rhythm - Nummer 86 - November 2010-Januar 2011

PLATTEN SIND WIE TATTOOS



Drei Musiker, drei Backgrounds, drei Studios, drei Aufnahme-Sessions. Songwriter-Legende Robert Wyatt, Jazz-Grenzgänger Gilad Atzmon und die zwischen Klassik und Tango changierende Geigerin Ros Stephen verbindet auf den ersten Blick wenig. Und doch haben sie unter dem Motto „For The Ghosts Within" (Domino/Groove Attack) gemeinsam ein Album von schockierender Schönheit aufgenommen.
TEXT WOLF KAMPMANN FOTO ELKE MEITZEL



Robert Wyatt, Gilad Atzmon und Ros Stephen: Die drei Ungleichen interpretieren Jazzklassiker von Monk, Parker und Ellington, geben auch einige Songs aus Wyatts langer Laufbahn sowie neue Stücke zum Besten und beschließen das Ganze mit einer wirklich herzergreifenden Version von „What A Beautiful World". Doch der ultimative Wohlklang des Albums wird von elektronischen Störgeräuschen durchzogen, es wird sanft gerappt, und der kulturelle Bogen ist weit gespannt. Hart an der Grenze zum Kitsch, wird diese unsichtbare Demarkationslinie aber zu keinem Zeitpunkt überschritten. Man ist eher an eine genuine Mischung aus experimentellem Jazz und Wiener Salonmusik um 1900 erinnert. Im Rückgriff auf das Vertraute klingt diese CD nicht nur neu und ungewohnt, sondern entwirft im Klang eine Utopie vom Frieden im Zeitalter der Gegensätze. Für den Israeli Gilad Atzmon ein zentrales Anliegen. Dieser nahezu perfekten Klangwelt liegt jedoch ein langer Prozess in mehreren Etappen zugrunde.

Wusstet ihr von Anfang an, worauf ihr euch mit diesem Album einlasst?

Ros Stephen: Wir hatten keine Ahnung. Robert und Gilad hatten ja schon seit einiger Zeit miteinander gearbeitet. Kürzlich haben aber auch Gilad und ich gemeinsam ein Tango-Album aufgenommen. Das hat großen Spaß gemacht, und wir suchten nach neuen Ideen. Wir dachten an einen Sänger, der die Streicher und die Jazzgruppe ergänzt. Unsere Wahl fiel instinktiv auf Robert. Ich arrangierte ein paar seiner Songs für Streichquartett, damit er eine Ahnung bekam, wohin die Reise geht. Am Ende hatten wir eine lange Liste möglicher Stücke. Von da an arbeitete ich zielgerichtet an den Streicherparts, denn das war die Grundlage, die aufgeschrieben werden musste. Es war nicht einfach, uns drei an einen Tisch zu bekommen. Ich lebe in Bristol, Robert in Lincolnshire und Gilad in London. Wir konnten uns nicht einfach mal so besuchen und wieder zurückfahren. Deshalb erfolgte die Kommunikation hauptsächlich per E-Mail und Telefon. Ich schickte Ideen an Robert, und er schickte seine Ideen zurück an mich. Es dauerte über ein halbes Jahr, bis wir überhaupt mit den Aufnahmen beginnen konnten.

Gilad Atzmon: Der entscheidende Moment war, als Robert seinen Part aufnahm. Es bedurfte nicht mehr als vier Takte, um zu realisieren, dass wir etwas ganz Spezielles haben. Diese Kombination aus Roberts einzigartiger Stimme mit einem eher konventionellen Klanghintergrund war fantastisch. Von da an ging es darum, dieser Verbindung eine Form und tiefe Bedeutung zu verleihen.

Eure individuellen Stimmen verschmelzen ja derart, dass Saxofon und Gesang sich kaum noch voneinander abheben.

Robert Wyatt: Wenn man vertrautes Material benutzt, fließen unweigerlich all die Interpretationen ein, die man von diesem Stück kennt. Davon versuchte ich mich freizumachen. Unabhängig von all den Stilen und Haltungen, die mit den Stücken

verbunden waren, hinterfragte ich ihre Essenz. Ich fragte mich: Was sagt uns eine Melodie, die Duke Ellington in den Dreißigern geschrieben hat, heute? Noten und Akkorde selbst sind absolut zeitlos. Sie gehören nicht zu bestimmten Epochen oder Jahrzehnten, auch wenn wir sie damit assoziieren. Sie sind einfach da. Ros verstand die harmonischen Implikationen der Stücke. Sie spürte, was an ihnen schön und wichtig ist. Und Gilad mixte die Stücke, als wäre keine dieser Melodien je zuvor gespielt worden.

GA: Die Songs oder Alben, die das Verhältnis von Stimme und Solist am besten herausstellen - ich denke an Coltrane mit Johnny Hartman oder Cannonball mit Nancy Wilson -, repräsentieren etwas in der amerikanischen Kultur, das sich von der britischen Kultur grundlegend unterscheidet. Im Amerika jener Epoche waren fast immer alle Beteiligten daran interessiert, dem gesamten Song eine umfassende Bedeutung zu verleihen. Für mich als Saxofonist ist es eine immense Herausforderung, mit meinem Instrument die Stimme zu unterstützen und die Lücken zu füllen, anstatt ununterbrochen im Fokus zu stehen. Da das Saxofon und die Stimme auf diesen wundervoll arrangierten Streichern ruhen, nähern sich beide Elemente einander an und besetzen dasselbe Terrain. Das ist nicht ganz ungefährlich. Wir hatten es mit nostalgischen Melodien und nicht ganz unnostalgischen Arrangements zu tun. Das galt es hin und wieder zu durchbrechen. Ich wusste jedoch nicht so recht, wie. Schönheit beruht immer auf dem Wechselverhältnis von Konsonanz und Dissonanz. Konsonanz ist Kontinuität, Dissonanz ist Unterbrechung. Wenn etwas zu konsonant wird, ist es Kitsch, ist etwas zu dissonant, führt es nirgendwo hin. Die Nostalgie dieses Albums entfaltet nur ihre Wirkung, wenn es immer wieder Elemente gibt, die uns aus ihr auch herausreißen.

Warum habt ihr so viele Standards aufgenommen?

RW: Mit vielen dieser Songs lebe ich seit Jahrzehnten, aber ich kannte nur die instrumentalen Versionen von Jazzmusikern. Erst kürzlich hörte ich die Vokalversionen. In meiner Jugend hätte ich es strikt abgelehnt, die Songs auf diese Weise zu singen. Da liebte ich es eher rau und hart. Aber die Musiker, die damals Sänger begleiteten, zum Beispiel Nelson Riddle, hatten fundamentale Ahnung von Harmonik. Ich habe die Songs mit Ros und Gilad aufgenommen, weil ich wusste, dass auch sie diese Fähigkeiten haben, ein Stück auf seine Substanz zu reduzieren. Dieses Wissen gibt dir Freiheit und Sicherheit. Als ich meinen Part einsang, wusste ich, dass nichts schief gehen kann. Wie ein Rennfahrer, der weiß, dass er ein Rennen gewinnen wird.

Trotzdem habt ihr eure Parts ja unabhängig voneinander aufgenommen.

RW: Die Streicher mussten einfach zuerst aufgenommen werden. Das Studio, in dem ich meine Aufnahmen machte, ist zu klein, um ein ganzes Quartett aufzunehmen. Da können Rockgitarristen separat ihre Gitarrenparts einspielen. Ich arbeite dort oft allein. Für mich war das großartig, denn ich musste den Motor nicht anwerfen. Wenn ich den Kopfhörer aufsetzte, war die Musik schon da. Ich musste nicht mehr tun, als an Bord zu gehen.

Dafür klingt das Ganze aber erstaunlich organisch.

GA: Vielleicht waren wir Narren, als wir mit dieser Produktion begannen, vielleicht hatten wir am Ende einfach großes Glück. Es ist sehr ungewöhnlich, ein solches Projekt aufzunehmen, ohne dass der Sänger wenigstens die Melodie vorsingt. Als das Streichquartett seine Parts aufnahm, habe ich teilweise gesungen, und ich bin wahrlich nicht der beste Sänger.

RW: Das hat auch Vorteile. Ich trete ja nie live auf, sondern nehme ausschließlich Musik im Studio auf. Im Studio kann man improvisieren und diese Momente dann einfrieren. Irgendwann komme ich hinzu und lerne diese Augenblicke. Ich habe also Teil an einem improvisierten Prozess, kann aber dennoch auf meine Weise etwas beisteuern. Was da genau vorgeht, lässt sich nicht in Worte fassen. Ich brauchte nicht mehr rational zu denken, als ich diese Stücke sang. Ich war ganz woanders. Beim Essen und Sex hat man keine Anleitung, sondern es passiert einfach. So ist es auch beim Singen.

GA: Es war ganz klar, dass wir in diesem Projekt unterschiedliche Rollen innehatten. Ros war für die Arrangements und die Grundstimmung verantwortlich, Robert steuerte mit all seiner Erfahrung - er ist ja vor allem ein Produzent -den Gesang bei. Wenn er mit etwas nicht glücklich ist oder seinen Gesang nicht angemessen findet, wird er das unmissverständlich zum Ausdruck bringen. Er ist dann zwar sehr höflich, weiß aber genau, was er will. Und niemand wird ihn vom Gegenteil überzeugen. Ich habe die Lücken

aufgefüllt und das Album gemixt und somit fertiggestellt. Ros schrieb die Arrangements, wir trafen uns, Robert übernahm - und dann zerstörte ich die Aufnahmen komplett auf meine Weise. Vor zehn Jahren hätte der ganze Prozess in einem Studio ablaufen müssen, aber dank der aktuellen Technologie können wir diese Vorgänge separieren. Es ist viel billiger, wir können viel mehr experimentieren, und vor allem geraten wir uns dabei nicht in die Haare.

RW: Platten sind wie Tattoos. Wenn man sich „I love Lucy" in den Arm ritzt, sollte man auch aufpassen, dass man Lucy bis an sein Lebensende liebt. Ansonsten könnte es irgendwann Probleme geben. Mit Platten ist es genauso. Wenn man etwas auf Platte festhält, ist es für alle Zeiten da. Daran möchte ich aber bei der Arbeit gar nicht denken. Ich will mich nicht an schlechte Dinge gewöhnen, nur weil ich sie mir oft genug angehört habe. Wenn mir einmal etwas nicht gefällt, wird es mir auch später irgendwann nicht gefallen.

GA: Wichtig ist Transparenz. Manche Stücke klingen sehr kompliziert, aber ich finde sie einfach, weil sie transparent sind. Charlie Parker ist ein gutes Beispiel dafür. Jede Note ist klar. Auch Coltrane ist ungeheuer komplex, aber trotzdem bleibt es transparent. Eine Melodie wie „Giant Steps" kann ich singen. Auch Roberts Gesang ist sehr kompliziert, manche Harmonien sind sehr anspruchsvoll. Aber sie sind immer transparent. Sicher vermag Ros auf dem Computer Sachen zu schreiben, die niemand spielen kann. Jeder Musiker kann das heute. Niemand versteht diese Musik, aber sie existiert trotzdem. Wir nennen das in England Muso. Ich hoffe, es gibt nicht einen einzigen Muso-Moment auf der Platte. Zwar haben wir ausgefallene Rhythmen, aber ich komme eben aus dieser Art von Kultur. Wir kommen aus ganz unterschiedlichen Richtungen, aber wir teilen diesen unanfechtbaren Glauben an Einfachheit und Transparenz.

Also habt ihr dieses Level an Vervollkommnung durch verschiedene Stufen von Improvisation und Dis-Improvisation erreicht...

RW: Dazu brauchten wir viel Sensibilität füreinander. Es gibt Linien, die von einem Level zum anderen führen. In den Stücken offenbart sich ein bestimmter Raum, aber dahinter verbirgt sich stets noch ein weiterer Raum. Es geht um Licht. Jeder Song wird von drei unterschiedlichen Seiten beleuchtet. Gilad, Ros und ich bringen uns mit unserer ganzen Kreativität ein, aber es ist weder Gilads Album noch Ros' oder meines.

Viele Jazzstandards haben ja ihre ursprüngliche Bedeutung verloren, weil sie immer wieder gespielt werden und statt der Essenz nur die Hülle übrig bleibt. Wenn ihr sie spielt, bewahren sie ihre zeitlose Qualität und klingen trotzdem neu.

RW: Ein Song von Thelonious Monk ist wie ein Panzer konstruiert. Er ist so stark, dass man nahezu alles damit machen kann. Man wird ihn niemals zerstören. Viele Interpreten singen dennoch nicht den Song, sondern den Stil. Das ist ein Problem. Ich will nicht in irgendeinem Jazzmagazin lesen, dass wir eine weitere verdammte Band sind, die diese Standards neu interpretiert. Ich will mich vor der Hektik des Augenblicks schützen und etwas zum Ausdruck bringen, das ich noch nie zuvor gehört habe. Ich will nichts hören als die reine Musik. Unter all den Konnotationen, Stilen und Kommentaren steckt irgendwo der Song. Lasst uns an diesen Punkt vordringen. Es ist paradox, aber die Dinge, die uns am vertrautesten erscheinen, sind manchmal viel schwerer zu ertragen als die neuesten Sachen.

GA: Heidegger sagte: Man kann die Nase nicht sehen, weil sie zu nah ist. Diese Songs gehören zu den besten Stücken des 20. Jahrhunderts. Es ist verblüffend, wie viele Musiker die Schönheit dieser Lieder verfehlen. Ich selbst höre keinen Jazz mehr. Ich will nicht sagen, dass es keine großen Musiker mehr gäbe, aber ich habe genug an Coltrane und Cannonball. Für die Jahre, die mir noch bleiben, will ich jene Unschuld zurückgewinnen, die ich empfand, als ich mich in diese Kunstform verliebte.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

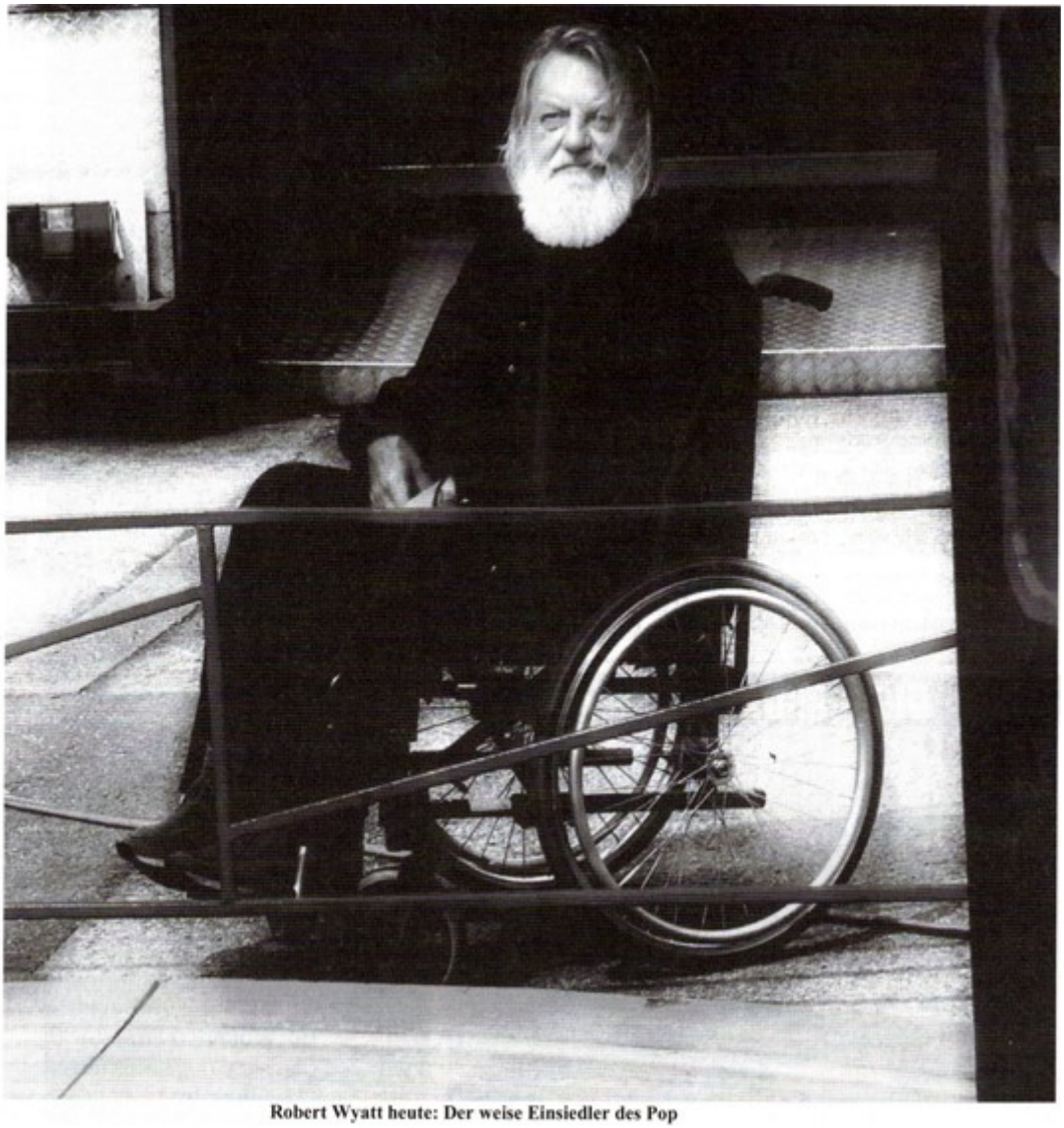
Der Einsiedler - Oldie-Markt - N° 364 - November 2010



> Zoom

Der Einsiedler

Obwohl sich Robert Wyatt fast völlig aus der gängigen Popmusik-Szene zurückgezogen hat, liefert er dennoch seit den 80er Jahren immer wieder völlig eigenständige Alben ab.



Robert Wyatt heute: Der weise Einsiedler des Pop

Robert Wyatt: Alt, gelassen und gut

Keine Frage: Wenn ein Popmusiker Grund hätte, verbittert zu sein, dann wäre es Robert Wyatt. Rausgeschmissen aus der Band, die mit ihm eines ihrer definitorischen Elemente verlor, querschnittgelähmt wegen der eigenen Dummheit und von seiner Plattenfirma aus schierer Ignoranz um einen weiteren Hit gebracht: Musiker sind aus weniger wichtigen Gründen zu unzugänglichen Eremiten geworden. Doch Robert Wyatt war und ist anders. Er hat es auch dank seiner Freundin Alfreda Benge, die selbst Künstlerin ist (und bis heute seine Cover gestaltet), gelernt, nicht nur mit seiner Behinderung umzugehen, sondern tatsächlich in der Popmusik aktiv zu bleiben.

Dabei sah es Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre nicht danach aus, als ob er in der Lage wäre, abgesehen von Sessionaktivitäten wirklich im Geschäft zu bleiben, nachdem *Virgin* seine Coverversion von *Yesterday Man* ablehnte, obwohl er zuvor mit *I'm A Believer* einen richtigen Hit gelandet hatte. Begründung: Die Version sei zu gewöhnlich gewesen. Aber ein Musiker wie Wyatt lässt sich nicht so leicht unterkriegen und besitzt zudem mit seiner Stimme ein Organ, das einfach im Gedächtnis bleibt.



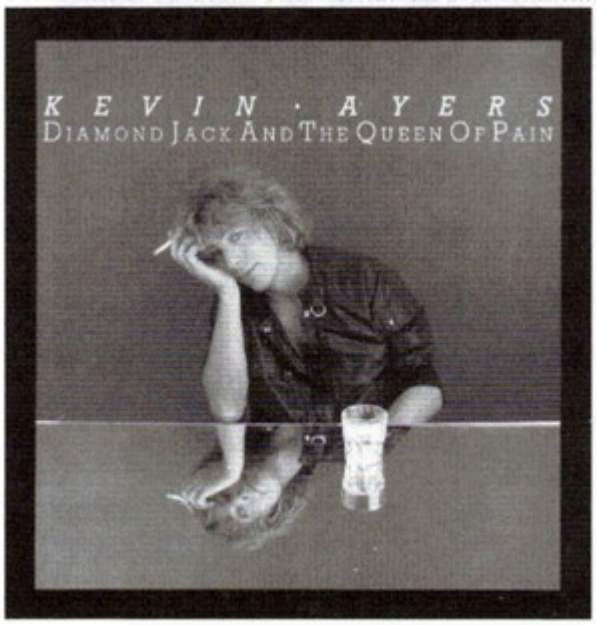
UK-LP: Harvest SHSP 4057

Dennoch kam das Angebot von *Rough Trade* 1980, er könne, wenn er wolle, drei Singles mit Material seiner Wahl aufnehmen, überraschend. Es hatte vor allem damit zu tun, dass Wyatt einer der wenigen Musiker war, der in den 60ern angefangen hatte, Musik zu machen, der Punk und die New Wave offen begrüßte und von ihr inspiriert wurde.

Doch die Singles, die dann tatsächlich erschienen, hatten vor allem damit zu tun, dass er seinen Horizont in den vorhergegangenen Jahren erweitert hatte. Auf zwei Lieder der Hoffnung aus Südamerika *(Arauco / Caimenera)* folgte ein Mix eines Chic-Covers mit einem Jazz-Klassiker *(At Last I'm Free / Strange Fruit)*, ehe er seine politische Überzeugung mit einem Lied aus dem zweiten Weltkrieg dokumentierte *(Stalin Wasn't Stallin' / Peter Blackman: Stalingrad)*. Tatsächlich war Wyatt seit den späten 70er Jahren Mitglied der kommunistischen Partei Englands, was er vor kurzem so kommentierte:

"Ich bin heute kein Kommunist mehr, weil es keinen mehr gibt. Es wäre, als ob man sagen würde, ich bin Jugoslawe. Die Sache, an der ich am meisten hänge, ist die alte linke revolutionäre Romantik, die meine Fantasie in den 70er und 80er Jahren gefangen nahm. So anachronistisch wie das sein mag ist es wahrscheinlich tiefer in mir verankert als der ganze Kunst - und Musik - Kram. Es ist mir geblieben und er bedeutet mit eine Menge." Angesichts dieser Aussagen war es nicht überraschend, dass Wyatt seinen zweiten Hit mit einer Single landete, die Elvis Costello gegen den Falkland-Krieg geschrieben hatte: *Shipbuilding* landete in England auf einem völlig überraschenden 35. Platz.

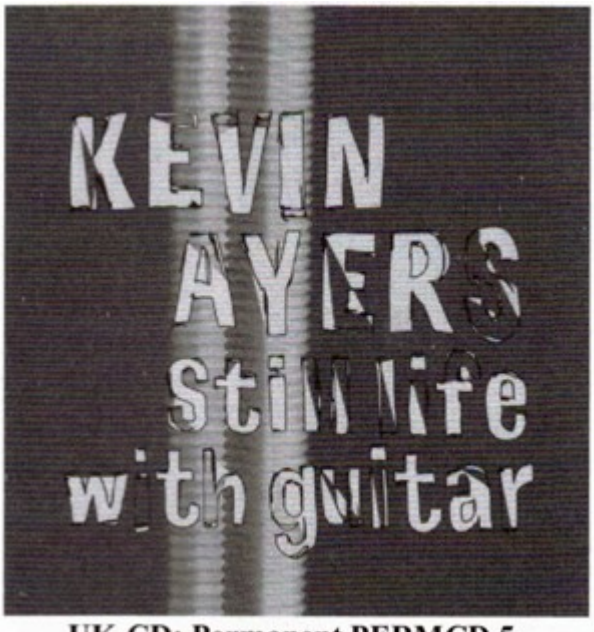
Prompt fasste *Rough Trade* die Singles auf dem Album *Nothing Can Stop Us* zusammen - inklusive der vierten Single, der Cutler-Coverversion *Grass*, bei der erneut nur die A-Seite von Wyatt kam - von dem tatsächlich zwei Versionen erschienen: Die eine 1982 ohne den Hit, die andere ein Jahr später mit ihm.



UK-LP: Charly CR 30224

Damit war Robert Wyatt wieder im Geschäft und das brachte ihm zunächst den Auftrag für die Filmmusik zu der Dokumentation *The Animals Film* ein, der nur einen Monat nach dem Singles-Sampler erschien. Danach war erst einmal wieder Pause, doch das hatte vor allem damit zu tun, dass Wyatt im Studio an einer neuen Platte bastelte. Zunächst erschien 1984 die 12"-EP *Work In Progress,* auf der seine Version des Peter Gabriel-Hits *Biko* bewies, wie gut er darin war, die Kompositionen anderer zu interpretieren.

Old Rottenhead 1985 jedoch zeigte, dass er nach wie vor völlig unberechenbar war. Denn vor sparsamen Hintergründen, die hauptsächlich durch Tasteninstrumente und das Schlagzeug gebildet wurden, dominierten Lieder und seine Stimme. Damit feierte er zwar nicht den großen Erfolg, den er mit *Shipbuilding* erreicht hatte, aber die LP war definitiv ein künstlerisches Statement, das seine widerborstige Individualität unterstrich, frei nach dem Motto: Ob es dir gefällt oder nicht, aber das ist meine Musik. Klar, dass mit einer solchen Einstellung ein Vertrag von einer großen Plattenfirma eher unwahrscheinlich war, doch das kümmerte Wyatt wenig: „Es könnte mir nicht gleichgültiger sein.



UK-CD: Permanent PERMCD 5

Ich habe einen Job Musik zu machen, aber ob es der Industrie gut oder weniger gut geht, ist mir absolut egal." Bei einer solchen Einstellung kann es nicht überraschen, dass seit *Old Rottenhead* gerade drei Produktionen mit neuem Material erschienen sind: *Dondestan* 1991, *Shleep* 1998 und

Comic Opera 2007. Das ist, verglichen mit der üblichen Produktionsrate aktiver Künstler und Bands nicht gerade viel, aber dafür ist jedes dieser Werke eines, das man lange anhören kann. Das liegt natürlich zum einen daran, dass er am liebsten alleine arbeitet. Es könnte aber auch Resultat zweier Dinge sein, die er in einem Interview 2008 eingestanden hat. „Ich habe nach wie vor zweimal in der Woche Alpträume, die mit Konzerten zu tun haben. Ich trank mich gewöhnlich unter den Tisch, um genügend Mut zu haben, aufzutreten. Sogar ins Studio zu gehen ist ein bisschen wie einen Gig zu spielen. Ich werde nervös." Doch wichtiger für sein Leben war, dass er seit seiner Jugend von Depressionen geplagt wird. Tatsächlich machte er schon mit 16 Jahren einen Selbstmordversuch und diese Traurigkeit hat sein Leben bis heute geprägt: „Depressionen haben mein Leben bestimmt und tun das immer noch. Ich weiß nicht genau, was das Wort bedeutet, aber wenn Ich wünsche mir wirklich, ich wäre tot und nie geboren worden den Kern trifft, dann ja. Ich mag das Leben, aber ich kann mir nicht vorstellen zu denken es ist großartig, zu leben.

Ich glaube, Leben ist etwas, das man bewältigen muss. Ehrlich gesagt, beneide ich die Toten. Ich will nicht tragisch klingen, aber ich finde das Leben einfach sehr hart." Bei dieser Einstellung kann man ersehen, was für eine Leistung seiner Frau Alfreda Benge es sein muss, mit ihm zusammen zu sein. Gleichzeitig muss man aber auch die Zähigkeit und die Vision des Mannes bewundern, der in seiner Karriere eigentlich keine schlechte Platte veröffentlicht hat und der nach wie vor ein unverbesserlicher Individualist geblieben ist. Das zeichnet ihn vor allem anderen aus.

Fortsetzung: Hugh Hopper

[Etrangement, cet article uniquement consacré à Robert Wyatt est illustré par 3 pochettes de disque de Kevin Ayers. Il comporte également un tableau de références discographiques de Hugh Hopper et Karl Jenkins (ci-dessous).]

Soft Machine (8)

von Frank Küster

Doppel-CD: BBC Radio 1971 - 1974

Die Soloplatten (6)
Hugh Hopper (2)

1994

CD: Hooligan Romantics
US: Fot Ponk Records 9
Tracks: Mais Non / Hi Fi Spanish Dreams / No Long Solos / The Moon In A Bottle / 2 P.M. / Partout / There You Were / Oldest Story Ever Told / Judou / Golden Section / Rodilla / Carousel / Miniluv / C'est Grace

1995

CD: Adreamor (Hugh Hopper & Mark Hewins)
UK: Impetus Records IMP CD 19423
Tracks: Urban Fox / Vortex One / Lizard / Snake River / Adreamor / Hyte / Vortex 3494 / Outerlude

CD: Carousel (Hugh Hopper Band)
US: Cuneiform Rune 67
Tracks: Shuffle Demons / Sinister Toilet / Carousel / Mais Non / Lock, Stock And Barrel / Convincing The Squirrel / Lux Beta / Sliding Dogs / Sonar / Wax Longa

1996

CD: Somewhere In France (Hugh Hopper & Richard Sinclair)
UK: Voiceprint VP 133 CD
Tracks: Long Lingers Autumn Time / Potted History / Keep On Caring / Cruising The Eastern Sky / Oldest Story Ever Told / Video Shows / Solidarity / Only The Brave / Colin-A-Dell

CD: Improvisations (Hugh Hopper & Alan Gowen)
UK: Voiceprint VP 186 CD
Tracks: Floating Path / Now What Exactly? / Zaparoshti / Ranova / A L'Ouest / Winged Trilby / Six Cream Bombs From Beaune / Rubber Daze

CD: Best Soft
UK: Mantra
Tracks: Hopper Tunity Box / Gnatprong / Spanish Knee / Lily Kong / Golden Section / Minipax 1 / Brass Wind Bells/Anguishi / Waffle Dust / Punkom / Minitrue Reprise / Oyster Perpetual / Lonely Woman

1997

CD: Huge (Hugh Hopper & Kramer)
US: Shimmy Disc SHIMMY 088
Tracks: Huge / Ten Mile Mean Streak / Tall As The Empire State / Manchester '96 / Waltz Of The Big Brains / She's Everything Mr. H. / Einstein & Hawkins / Celine's Final Breath / Texas Is Huge / Terry Southern Blues

1998

CD: The Mind In The Trees (Dean / Hopper / Clarke / Knight)
UK: Blueprint BP 274 CD
Tracks: Leaves On The Line / Sank Evan / Lightening Up Time / Delta Rambling / Zep-Tepi / Polly's Hottie / The Utsk-Kutsk Ostinato / For Small Mercis / Wurlitzer Jungle

1999

CD: Different (Hugh Hopper & Lisa S. Klossner)
UK: Blueprint BP 303 CD
Tracks: Lying There / Pack Light / And The Rain Falls / 20th Year / Story / Clouds / Dream Sequence / Was A Friend / Other World / Yr Protection / Strawberry Back / Come Come / 20th Year (Reprise)

2000

CD: The Swimmer (Jan Ponsford / Frances Knight / Hugh Hopper / Vince Clarke)
UK: Voiceprint VP 215 CD
Tracks: Scat Up A Tree / Nine Lives / True Story / Triple fff / Uszibarasc / Vinnie Goes To Trinni / Tongue In Groove / Geisterklavier / Boatwoman / In A Temperamental Mood / Crimson Lake / Underwater Scrabble / Tic Tac Original *UK: FLY 06*

2000

CD: Cryptids (Hugh Hopper & Lisa S. Klossner)
UK: Blueprint BP 337 CD
Tracks: As I Turn / Visitors / Still / Up For Air / Kissed And Stabbed / Hours In The Day / Long Walk / Of Course / Called To Speak / I See You / Night Must Fall

CD: Parabolic Versions
UK: Voiceprint VP 209 CD
Tracks: Long Lingers Autumn Time / The Moon In A Bottle / There You Were / Oldest Story Ever Told / C'est Grace / The Painter's Birthday / Indeterminacy / Iron Lady / Kate Come Late / When I've Grown Old / Red Poppies In The Corn / Was A Friend

2005

CD: Short Wave (Live) (Hugh Hopper / Didier Malherbe / Phil Miller / Pip Pyle)
UK: Voiceprint VP 347 CD
Tracks: The Fox / Saiseyes / Frankly Speaking / The Balladin / 2 P.M. / Partout / Midnight Judo / Shuffle Demons / Nan True's Hole / VZG / Et Alors ...

2007

CD: Numero d'Vol (Hugh Hopper / Simon Picard / Steve Franklin / Charles Hayward)
US: Moonjune Records MJR 014
Tracks: Numero d'Vol / On The Spot / Earwigs Enter / Free Bee / Get That Tap / Bootz / Shovelfeet / Bees Knees Man / Straight Away / Twilight / Some Other Time

2008

CD: Dune (Humi = Hugh Hopper & Yumi Hara Cawkwell)
US: Moonjune Records MJR 019
Tracks: Long Dune / Shiranui (Sea Fire) / Seki No Gohonmatsu (Five Pine Trees Of Seki) / Circular Dune / Scattered Forest / Hopeful Impressions Of Happiness / Awayuki I (Light Snow I) / Awayuki II (Light Snow II) / Distant Dune / Futa (Lid)

Mit Ndio

2005

CD: Airback
US: Cuneiform Rune 216
Tracks: Big Bombay / Last Night Of The Prawns / Mr. Barn / Landscapes / Soap / Mind Interception / Stromboli / Bone / Wise Men

Karl Jenkins

1976

Album: Rubber Riff
UK: Music De Wolfe DWS/LP 3331
A: Crunch / Pavan / Jombles / A Little Floating Music / Hi-Power / Little Miss B / Splot
B: Rubber Riff / Sam's Short Shuffle / Melina / City Steps / Gentle Turn / Porky / Travelogue

Album: Nomination (Karl Jenkins & Pete Milray)
UK: Music De Wolfe DWS/LP 3345
A: Speed Merchant / Montana / Wheeling / Time Machine / Fly Me / Hi-Dynamics / New Dawn
B: Nomination / Slick / Silver Bird / That Funky Feeling / Spearhead / Two Much / The Birth Of Man

1978

Album: Kaleidoscope (Karl Jenkins & John Saunders)
UK: Music De Wolfe DWS/LP 3378
A: Omega / Strata / Lazer / Frozen Clock / Kaleidoscope / Glider / Greasy Trucker / Spiral
B: Sunrays / The Wind / Speed / Silver Fish / Sweet Planets / Tides / Countdown / Stargazer

1979

Album: Push Button
UK: Music De Wolfe DWS/LP 3414
A: Hi Fly / Turn Pike / Jump Jack / Zig Zag / Heel & Toe / Push Button / Pop Stuff
B: Star Dance / Space Walk / News Nouveau / Mannheim '79 / Dream Daze / Funky Fursday / Struttin' Sam / Hot Shot / Battle / Jungle Juice

1982

Album: Movement (Karl Jenkins & Mike Ratledge)
UK: Rouge Music RMS/LP 138
A: Breakneck / Clockwork Racer / Pulse No. 1 / Googly / Three And Seven / Pulse No. 2 / Road Runner / X 100
B: Five Spot / Movement / Pulse No. 3 / Penny Farthing / Circles / Pulse No. 4 / Chicane / Marathon Man

1996

CD: Diamond Music (Karl Jenkins & The London Philharmonic Strings & The Smith Quartet)
D/UK: Sony BMG
Tracks: 1 - 3 Palladio (The London Philharmonic Strings) / 4 - 7 Adiemus Variations (The Smith Quartet) / 8 Passacaglia (In Memoriam Evelyn Mary Hopkins, 1903 - 1995) / 9 - 13 String Quartet No. 2 (The Smith Quartet)

1998

CD-Maxi: Mare Crisium (Sea Of Crises) / Palus Nebularum (Marsh Of Clouds) / Mare Australis (Southern Sea)
UK: Sony BMG

CD: Imagined Oceans
D/UK: Sony BMG 60668
Tracks: Mare Crisium (Sea Of Crises) Introitus / Lacus Serenitatis (Lake Of Serenity) / Mare Vaporum (Sea Of Vapours) / Mare Australis (Southern Sea) / Lacus Somniorum (Lake Of Dreams) / Lacus Pereverantiae (Lake Of Perseverance) / Lacus Doloris (Lake Of Grief) / Mare Undarum (Sea Of Waves) / Palus Nebularum (Marsh Of Clouds) / Sinus Iridium (Bay Of Rainbows) / Mare Imbrium (Sea Of Showers) / Lacus Temporis (Lake Of Time) / Lacus Lenitatis (Lake Of Tenderness) / Mare Crisium (Sea Of Crises)

2001

CD: The Armed Man: A Mass For Peace
D/UK: Virgin 7243 8 11015 2 0
Tracks: The Armed Man / The Call To Prayers (Adhaan) / Kyrie / Save Me From Bloody Men / Sanctus / Hymn Before Action / Charge! / Angry Flames / Torches / Agnus Dei / Now The Guns Have Stopped / Benedictus / Better Is Peace

2005

CD: Requiem
D/UK: EMI Classics 7243 5 57966 2 2
Tracks: Requiem: Introit / Dies Irae / The Snow Of Yesterday / Rex Tremendae / Confutatis / From Deep In My Heart / Lacrimosa / Now As A Spirit / Pie Jesu / Having Seen The Moon / Lux Aeterna / Farewell / In Paradisum / In These Stones Horizons Sing: Agorawd (Overture) Part I: Cân yr Alltud (The Exile Song) / Agorawd (Overture) Part II: Nawr! (Now!) / Grey (Llwyd) / Eleni Ganed (Born This Year) / In These Stones Horizons Sing

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

"Che Guevara ist eine Ikone, die den Zeitgeist überlebt hat." - Galore - N° 33 - November 2007

Robert Wyatt „Che Guevara ist eine Ikone, die den Zeitgeist überlebt hat.“

INTERVIEW : ANDRÉ BOSSE | FOTOS : RENE SHENOUDA



05.09.2007, Paris. Das Viertel St. Germain-des-Prés wirkt wie gemalt. Die Sonne scheint, es herrscht gemütliche Betriebsamkeit. In einem kleinen Hotel in der Rue St. Jacob wartet Robert Wyatt im Innenhof. Er raucht, trinkt Tee, hustet - am Ende simultan mit Lebensgefährtin Alfie Benge, die am Nebentisch andere Dinge erledigt.

Mr. Wyatt, ich darf Ihnen gratulieren, denn man hat ein Verb nach Ihnen benannt. „Wyatting" (1) bedeutet: die vorsätzliche Irritation eines Publikums durch schwierige Musik.

Robert Wyatt: Ich hörte davon, aber ich würde das niemals selbst machen, (überlegt) Einmal ist es aus Versehen passiert. Ich war 15 und lud ein Mädchen, das ich sehr mochte, zu einer Tanzveranstaltung im Jugendclub ein. Ich brachte selber eine Platte mit, Dizzy Gillespies „School Days". Ein sehr humorvolles Album, aber nicht umkompliziert. Als sie anlief, guckten mich die anderen Jungs äußerst irritiert an.

Und das Mädchen?

Sie schämte sich für mich, wurde rot und nahm den nächstbesten Jungen mit einem Motorrad.

Glaubten Sie wirklich, Sie würden mit der Jazzplatte auf der Teenagerparty ankommen? Oder spürten Sie einen missionarischen Auftrag?

Nein, ich dachte wirklich: Das müssen die doch mögen, das ist gut. (lacht) Wobei ich mir heute denke, dass es eher am Motorrad des anderen Kerls lag, nicht an mir oder Gillespie. Sie wollte eben nicht mit dem Bus nach Hause. Menschen sind bequem.

Wie groß schätzen Sie Ihre Fähigkeit ein, sich in andere Menschen hineinzuversetzen?

Ich gebe mir Mühe, offen zu sein und Respekt für die Ansichten und Handlungen anderer zu haben. Da ich seit meinem Unfall körperlich ein recht passives Leben führen muss, ist geistige Beweglichkeit für mich sehr wichtig. Also begeistere ich mich generell für Charaktere und Perspektiven.

Ihr neues Album „Comicopera" (2) steckt voller Charaktere.

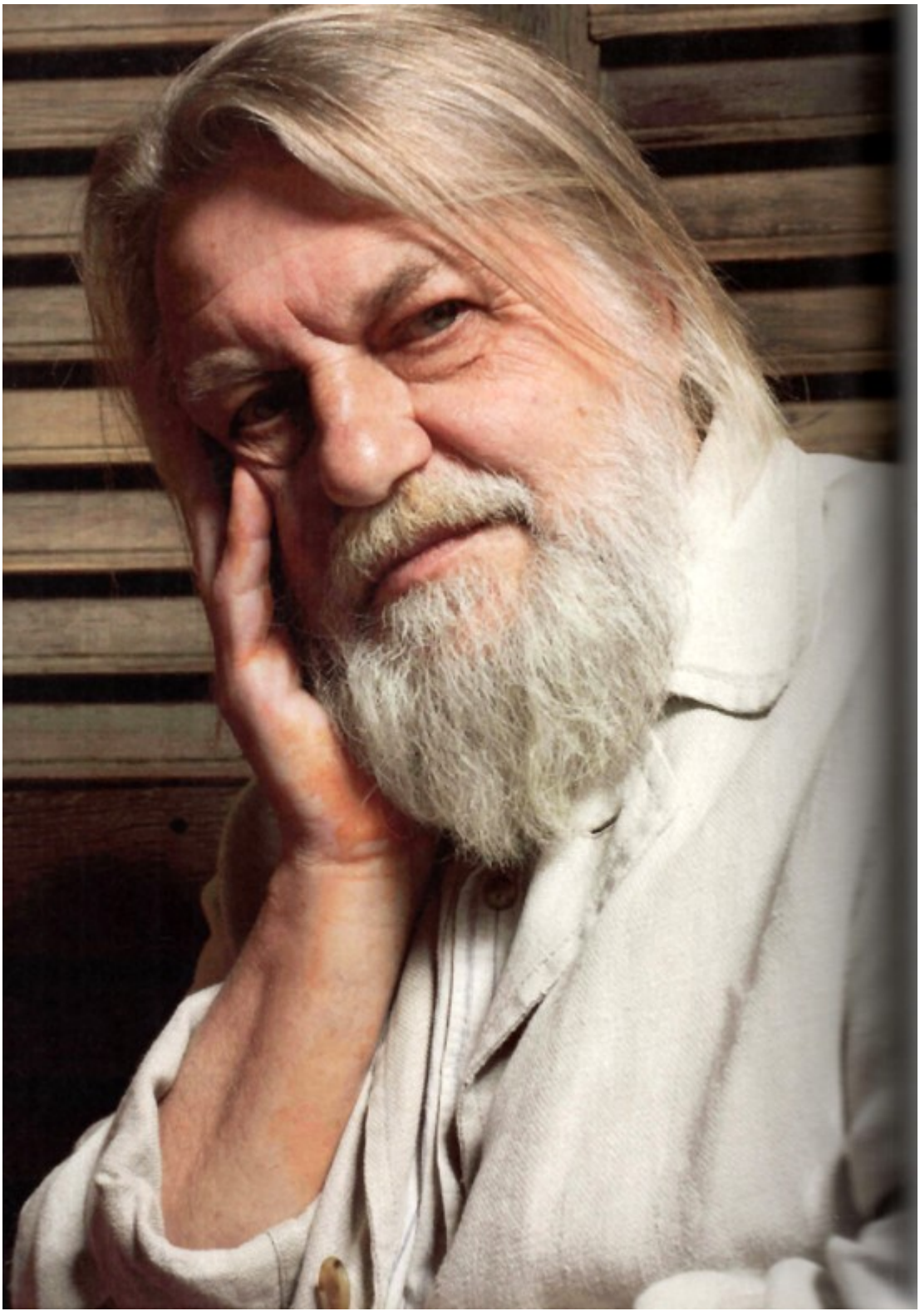
Ja, es ist wie ein Roman, nur dass es keine Prosa, sondern Lieder enthält. Daher dachte ich, ich nenne es eine Oper.

Glauben Sie, dass es Autoren - ob von Opern oder Romanen - gelingen kann, sich komplett von den Figuren, die sie erschaffen, zu distanzieren?

Ich vermute, dass das nicht geht. Als Autor lasse ich sie reden, handeln, singen, und daher sind sie ein Teil meiner Persönlichkeit. Aber ich mag viele Personen aus meinen Liedern nicht besonders. Einer ist zum Beispiel sehr nihilistisch; er lamentiert, es gäbe keinen Gott und er fände keinen Halt. Ein Jammerlappen! Ich hingegen genieße viel Halt. Ich habe Freunde, eine Frau und ein Telefon, (lacht)

Mögen Sie den Bomberpiloten aus Ihrem Song "A Beautiful War"?

Es gab eine Zeit im Zweiten Weltkrieg, als britische Piloten tatsächlich eine ehrenvolle Mission zu erfüllen hatten. Damals manifestierte sich die Einschätzung, der Bomberpilot erfülle eine sehr noble Aufgabe. Diese Meinung hat sich gehalten, jedoch müssen die noblen Flieger heute scheinbar wahllos ausgesuchte, unsinnige Ziele bombardieren. Ich habe versucht, mich in diese unschuldige Selbstgerechtigkeit eines Soldaten, der seine Pflicht zu erfüllen hat, hineinzuversetzen.



„Die simple Unterscheidung zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten ist noch immer das beste Instrument zur politischen Analyse."

Wie weit sind Sie gekommen?

Ich habe begriffen, dass die Unschuld eines

Soldaten nur dann funktioniert, wenn man den Begriff des Feindes völlig losgelöst von menschlichen Merkmalen definiert. Sobald Sie daran denken, dass der gegnerische Soldat Familie und Freunde hat, ist es mit der Unschuld dahin. Das ist der Grund, warum kluge militärische Führer so erpicht darauf sind, Kriege wie Computerspiele zu erklären. Wichtig war mir übrigens beim Zusammenstellen des Albums, dass danach ein Lied aus der Perspektive der Ausgebombten kommt.

Sie sprachen gerade von Ihrer geistigen Beweglichkeit. In Ihrer Karriere als Musiker haben Sie sehr verschiedene Arbeitsweisen ausprobiert.

Und alle haben mir Angst bereitet! In den ersten zehn Jahren war ich Schlagzeuger und Sänger einer Band. Schlagzeuger sind im besten Sinne Teilnehmer in einem Gruppenprozess, weder die Diktatoren noch die Diktierten. Es ist ein im Grunde unmöglicher Spagat, aber ich habe mir zehn Jahre lang Mühe gegeben. Dann kam der Unfall, und der Status des autonomen Künstlers war meine einzige Chance weiterzumachen. Es gibt übrigens keinen Grund, mein Weitermachen unabhängig von finanziellen Fragen zu verstehen. Ich brauchte damals schnell Geld, und bis heute mache ich Musik, weil ich Geld benötige.

Warum gehen Sie dann nicht mal auf Tour? Die Menschen lechzen danach, Sie wieder einmal live zu sehen, und Geld könnten Sie damit auch verdienen.

Nein. Was soll ich auf der Bühne? Meine Angst wäre unermesslich.

Zur Person

Robert Wyatt wurde am 28.01.1945 in Bristol geboren. Ab 1966 war er Sänger und Schlagzeuger der einflussreichen Psychedelic-Band The Soft Machine. Er verließ die Band Anfang der 70er und gründete kurzzeitig Matching Mole. Während einer Party in London stürzte er 1973 aus dem Fenster des dritten Stocks; seitdem ist er querschnittgelähmt und sitzt im Rollstuhl. Wyatt konzentrierte sich auf seinen Gesang und lernte Trompete. Er veröffentlicht in unregelmäßigen Abständen Soloalben, darüber hinaus ist seine Stimme auf Alben von Björk oder David Gilmour zu hören. Der erklärte Alt-Kommunist lebt mit seiner Frau, der Illustratorin und Dichterin Alfreda Benge, im englischen Louth.

Für die meisten Musiker definiert sich das Glück durch den direkten Kontakt zum Publikum. Warum macht es Ihnen Angst?

Wenn ich nur an die Menschenschlangen vor den Hallen denke, an die gewaschenen Haare, die Paare, die sich einen Abend der Zweisamkeit versprechen, die Väter, die ihre Söhne mitnehmen, damit sie Robert Wyatt sehen. (lacht) Ich kann die Verantwortung dafür nicht übernehmen.

Aber es ist doch nur ein Abend.

Eben, und ich kann unmöglich wissen, was die Leuten an genau diesem Abend von mir wollen. Dafür bin ich nicht professionell genug.

Haben Sie denn genug Selbstbewusstsein zu glauben, dass Ihre Platten die 15 Euro wert sind, die sie im Laden kosten?

Ganz ehrlich: Die Möglichkeit, dass Geizkragen sie umsonst aus dem Internet laden können, wirkt auf mich beinahe beruhigend. (lacht) Aber das Entscheidende ist: Ich bin nicht dabei, wenn sie das Album hören. Ich kann ihre Enttäuschung nicht sehen. Können Sie sich daran erinnern, wie der Kunstlehrer im Unterricht seine Runden machte und hinter ihrem Rücken stehen blieb? Konnten Sie dann mit ruhiger Hand

❶ Wyatting

An das Internet angeschlossene Jukeboxen verfügen über ein grenzenloses Repertoire – ein Umstand, den Musikfreunde in den USA und Großbritannien für besondere Späße nutzen. Sie wählen an Freitagabenden in vollen Pubs absichtlich verquere, unrhythmische, schwere Tracks aus. So läuft statt der Scissor Sisters etwa Brian Enos Ambient-Experiment „Thursday Afternoon" oder Tracks von Robert Wyatts komplexem „Dondestan"-Album. In England prägte ein bekennender Jukebox-Verstörer für diese Praxis das Verb „to wyatt".

weitermalen? Ich zumindest war schockgefroren.

Sie nennen Ihre neue Platte eine komische Oper. Was ist komisch an einem Thema wie Krieg, das sich durch das Album zieht?

Die Tragödie in ihrer altgriechischen Bedeutung erzählt von den Problemen der Götter und von den schrecklichen Konsequenzen für uns Menschen, wenn wir die Götter herausfordern. Das jedoch langweilt einen alten Atheisten wie mich. Das Komische handelt dagegen vom Leben auf der Welt. Wir sind nicht mehr als clevere Affen und neigen dazu, unsere Leben durch Religion oder Künste zu idealisieren. (überlegt) Und sicher auch durch Liebe.

Ist Liebe also nur eine Illusion?

Sie ist die tatsächliche Chance, sich in Jemandem zu verlieren und trotzdem seine Identität zu behalten. Ich glaube, dass das Selbst im Grunde eine Erfindung der Menschen ist. Auch wenn wir authentische Eigenschaften unseres Selbst entwickeln, sind diese doch vor allem von der Umwelt und vom Zeitgeist beeinflusst. (überlegt) Ich bin in der glücklichen Position, dass immer wieder Menschen auf mich zukommen und mich fragen, ob ich für sie singen und musizieren möchte. Leute wie Björk oder David Gilmour nehmen es auf sich, dass ich meine Unsicherheit in ihr Projekt einbringe. Sie vertrauen darauf, dass aus dem, was sie in mir sehen, und dem, was ich tatsächlich leisten kann, etwas Neues entsteht. Wäre Identität nicht flexibel, wäre dieser künstlerische Prozess nicht möglich.

Gefragt zu sein ist ein echter Luxus.

Für mich nicht, denn es macht mich nervös. Ich muss abwägen, was die Fragenden in mir sehen und was ich ihnen bieten kann. Sie müssen wissen, dass mir in musikalischer Hinsicht alles schwer fällt. Das einzige Instrument, an dem ich wirkliche Fähigkeiten hatte, war das Schlagzeug. Und das kann ich nicht mehr spielen.

Noch einmal zurück zur Identität: Wissen wir Menschen manchmal mehr über andere als über uns selbst?

Es ist eine sehr menschliche Eigenschaft, als Nichtwissende unseres Selbst wenigstens den Anderen zu verstehen zu wollen. Dabei sind viele Lebensläufe ziemlich beliebige Konstruktionen. Die Bäckerin in meinem Heimatort backt nur Brote, weil sie den Bäcker geheiratet hat. Das ist der einzige Grund. Selbst unsere Eltern sind im Grunde nur zwei Fremde: Gestatten, Vater und Mutter - keine Widerrede! Wir neigen dazu, uns vor dieser Beliebigkeit zu schützen, indem wir listige Begriffe wie Berufe und Familien



❷ „Comicopera“

Alle Schubladen bleiben zu, Robert Wyatt verweigert sich weiterhin jeder Einordnung. Seine neue Songsammlung beginnt mit zwei Liebesliedern, in der Folge wechselt Wyatt die Rollen: Er wundert sich als Spaziergänger über tote Hasen am Straßenrand, gibt den glücklichen Bomberpiloten, sendet verstörende Signale eines Zerbombten, lässt globale Tanzmusik auf dem Marktplatz spielen. Am Ende verweigert er sich dem Englischen aus Scham vor den Kriegen der anglo-amerikanischen Regierungen, und singt wundersame Lebensutopien auf Spanisch und Italienisch. „Comicopera“ ist auf Domino/Rough Trade erschienen.

erfinden, die Bedeutung suggerieren.

Halten Sie Nationalbewusstsein auch für solche Erfindungen?

Nun ja, es ist etwa nicht zu verleugnen, dass ich englisch bin. Es steckt in meinen Genen. Aber ich sehe nicht ein, dass allein aufgrund dieser Zugehörigkeit andere Engländer, die sich Politiker nennen, für mich sprechen und mich vertreten dürfen. Ich mag es auch nicht, wenn es in den Nachrichten heißt: Die Amerikaner verkünden dies, die Briten jenes. Das Problem sind nicht die Nationen, sondern die Art, wie sie repräsentiert werden.

Sie traten Ende der Siebziger der Kommunistischen Partei bei. Wie enttäuscht sind Sie heute vom Kommunismus?

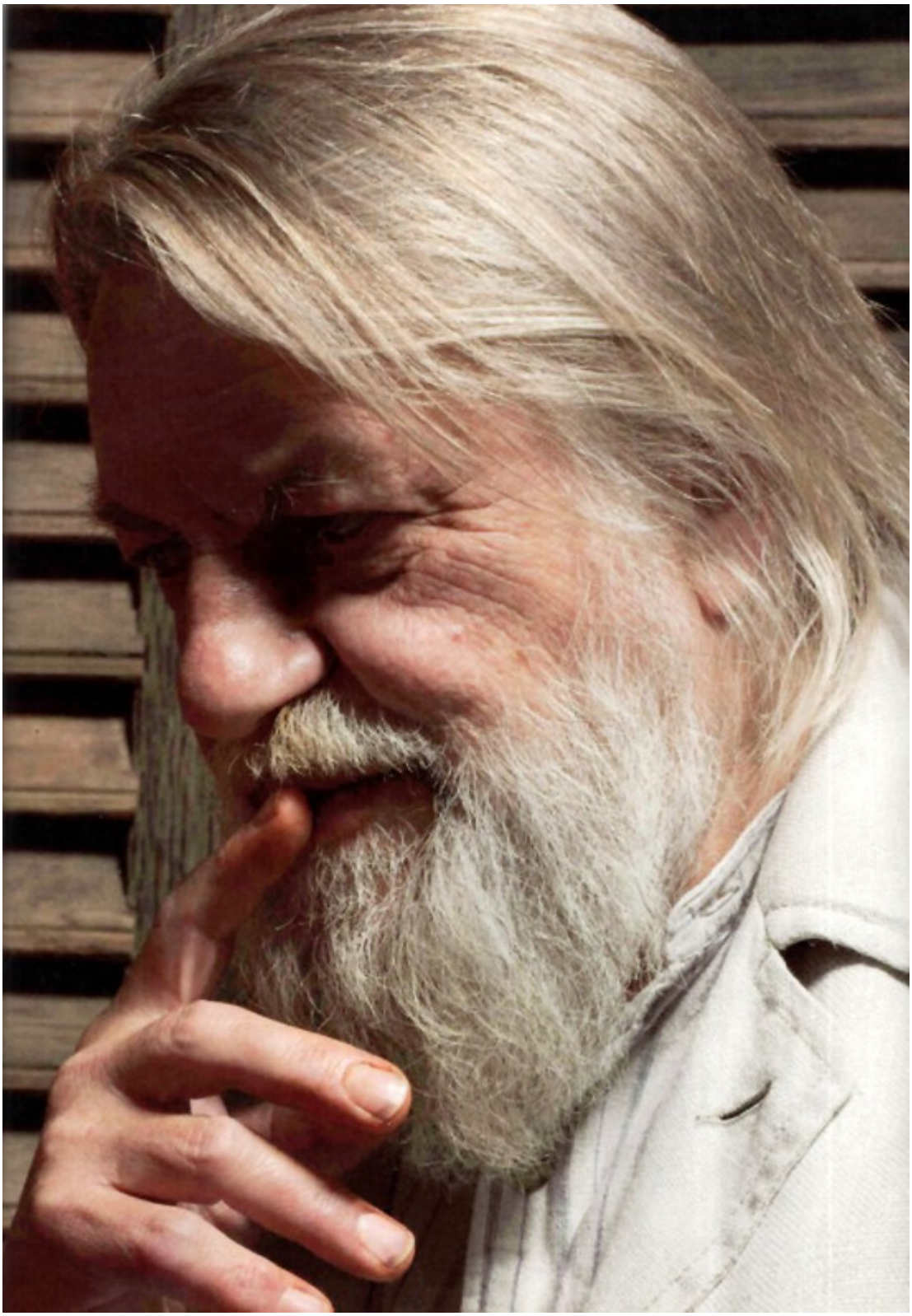
Ich bin von der Umsetzung enttäuscht, aber die Idee existiert weiter. Die analytischen Instrumente eines Karl Marx sind weiterhin gültig und zwar nicht nur für einen Altkommunisten wie mich. Wenn wir heute von religiösen oder kulturellen Konflikten reden, entstehen diese in Wahrheit auf der Basis ökonomischer und militärischer Ungleichheit. Ich halte die simple Unterscheidung zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten noch immer für das beste Instrument zur politischen Analyse.

Sind es nicht vielmehr Glaubensfragen, die heute die Konfliktlinien bestimmen?

Wer diese Probleme nur religiös deutet, übersieht, dass es auch dabei um Besitzverhältnisse geht. Der Konflikt in Nordirland war oberflächlich gesehen ein Problem zwischen Katholiken und Protestanten. Die Wurzel des Konflikts liegt jedoch darin, dass die Protestanten als Vertreter des britischen Empires die Wirtschaft und die Polizei bestimmten, während die Katholiken die Arbeiterklasse repräsentierten. Es war ein lupenreiner Klassenkampf! Das gilt auch für das Problem in Palästina, dem Mutterkonflikt zwischen Christentum und Islam. Das Machtgleichgewicht dort ist völlig aus der Balance geraten. Es ist wichtig, sich mit kulturellen oder religiösen Unterschieden zu beschäftigen, aber die wahren Wurzeln versteht nur, wer die marxistischen Begriffe kennt.

Sie schließen Ihre neue Platte mit einem Song von Carlos Puebla. Es ist eine Hommage an Che Guevara.

Es ist nicht meine erste Hymne an ihn. Viele sagen, er sei heute nur noch ein Posterboy, eine Art revolutionäre Reklame - aber das ist die Heilige Mutter Maria auch. Mir ist es egal, ob Ches Gesicht auf Postern in Wohngemeinschaften oder Handtaschen gedruckt wird. Auch wir Atheisten haben unsere kleinen Heiligen, und Che Guevara ist einer diesen Ikonen, die den Zeitgeist überlebt haben. Ich sage nicht, dass die Erinnerung an ihn die Welt retten kann, aber ebenso wenig bin ich bereit, ihn als Irrung meiner kommunistischen Jugend abzutun.



Immerhin spielt die Linke in Lateinamerika heute wieder eine bedeutende Rolle.

Ja, und ich bin voller Hoffnung, wenn auch nicht optimistisch. In Kuba hat sicher nicht alles so funktioniert, wie man es sich gewünscht hätte, aber die Insel ist noch immer ein Paradebeispiel für Stolz und Unabhängigkeit. Schauen Sie sich an, wie sehr Diego Maradona Fidel Castro vergöttert. (lacht) Aber es gibt auch ernsthaft gute Entwicklungen. Hugo Chávez in Venezuela ist nicht unumstritten, aber er ist ein Politiker, der in Kolumbien mit Geiselnehmern verhandeln kann, weil er dort respektiert wird. Chile hat mit Michelle Bachelet eine Premierministerin, die von Pinochet gefoltert wurde und jetzt das Land regiert. Auch in Brasilien und Argentinien gibt es einen neuen Geist, durchaus im Sinne von Che Guevara. Es ist kein Geist, der den großen Industrienationen gefällt, mir jedoch gibt er Hoffnung. Die Mächtigen können eine Generation zermalmen, vielleicht sogar zwei. Aber

einen Geist können sie nicht zerstören.

„Es ist nicht zu verleugnen, dass ich englisch bin. Aber ich sehe nicht ein, dass allein aufgrund dieser Zugehörigkeit andere Engländer, die sich Politiker nennen, für mich sprechen und mich vertreten dürfen."

Discografie (Auszug)
The Soft Machine
Third (1970)
Matching Mole
Matching Mole (1972)
Robert Wyatt
Rock Bottom (1974)
Nothing Can
Stop Us (1982)
Dondestan (1991)
Shleep (1997)
Cuckooland (2003)

Sehen Sie die Gefahr, dass der Westen den Geist ignoriert und nur Oberflächen wie Che Guevara-Poster oder kubanische Musik adaptiert?

Eine Analogie findet man in der Geschichte der schwarzen Kultur. Noch bevor es Ansätze für eine Gleichberechtigung zwischen Schwarzen und Weißen in den Vereinigten Staaten gab, waren die Schwarzen bereits als Bühnenmenschen akzeptiert. So lange sie sangen, war immer alles gut. Heute hat sich die schwarze Kultur eine Hegemonie erkämpft. Jeder noch so weiße Popmusiker will heute den alten Soulsound aus Philadelphia hinkriegen. Die alten Sklavennationen bestimmen heute die Weltkultur. Die Vertreter des alten britischen Empires wären überrascht, wenn sie wüssten, wem die britischen Kinder heute nacheifern. (grinst)

Genießen Sie es, wenn revolutionäre Gedanken funktionieren?

Sagen wir: Ich respektiere revolutionäre Gedanken wie etwa den radikalen Feminismus. Der These, dass Frauen die Welt erschaffen haben und Männer nun dabei sind, sie zu zerstören, kann ich nicht viel entgegensetzen. Ob aber ein Matriarchat die Lösung aller Probleme ist, weiß ich auch nicht.

Sie haben dieser und anderen Utopien am Ende Ihres Albums Platz geschenkt.

Ja, ich stelle in diesem letzten Akt mögliche Lösungen vor. Ein Stück ist eine totale, freie Improvisation. Es mag wie ein Experiment klingen, aber dahinter steckt die Ideologie, dass frei improvisierte Musik den Verstand befreit, damit auch den Menschen und schließlich die Welt. Ich habe keine Ahnung, ob sich daraus jemals nutzbare Anwendungen ergeben werden. Ich nehme diese schönen Ideen einfach als verrückte Wunschträume, die wir schlauen Affen uns ausdenken, um in unserem Leben endlich einen Sinn zu sehen.



Previous article

Next article

Back to the list

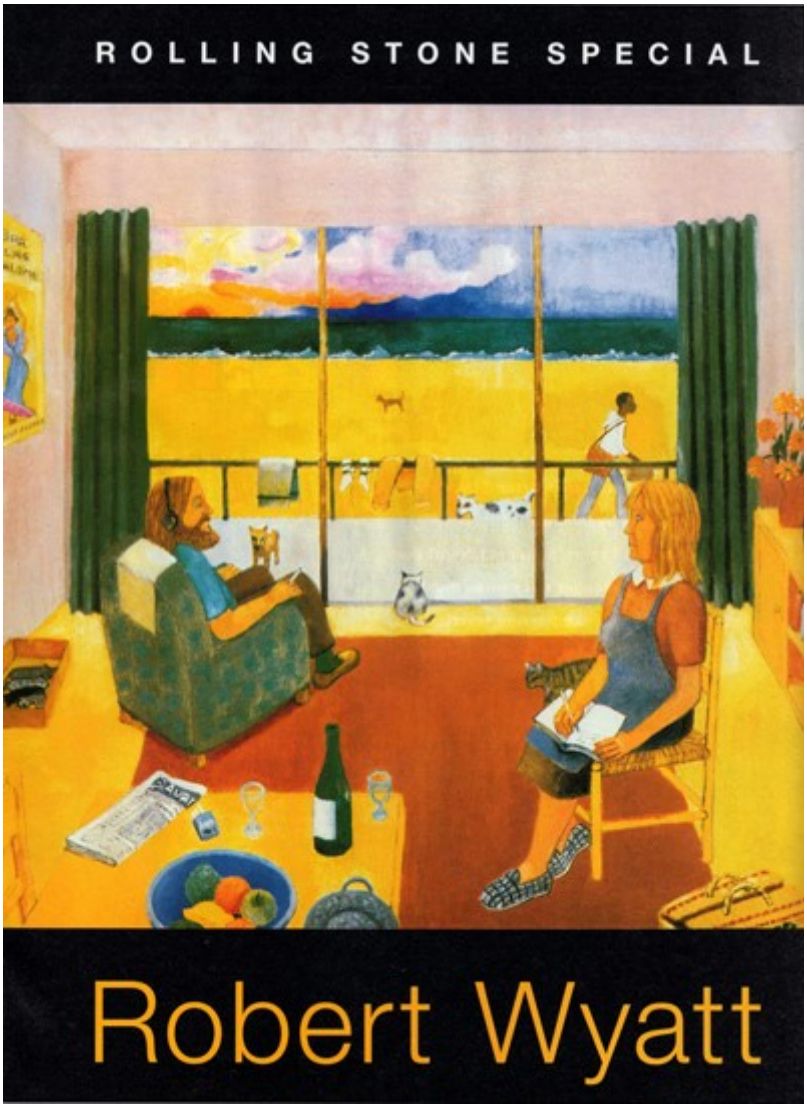
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Sketches of Pain - Rolling Stone N° 10 - Oktober 2007

SKETCHES OF PAIN



> Zoom

Sketches of Pain

Von Maik Brüggemeyer

Mit seinem Fall aus dem vierten Stock eines Londoner Wohnhauses begann für ROBERT WYATT 1973 ein neues Leben. Seitdem kämpft der ehemalige Schlagzeuger mit seinen musikalischen Unzulänglichkeiten und trotzt ihnen immer wieder einzigartige Lieder ab



Es ist ein malerischer Spätsommermorgen im sechsten Pariser Arrondissement. Die Sonne scheint auf die von den Schläuchen der Balayeurs aus den Vorstädten noch nassen Straßen, an denen Galérien, Modehäuser und Verlage residieren. Nach dem Krieg war hier die Bohème zu Hause. Saint-Germain-des-Prés war in den späten Vierzigern der Schauplatz der Romanze zwischen Miles Davis und Juliette Gréco - und der Liebe des Existenzialismus zum Bebop. In Clubs wie Boris Vians "St. Germain" in der Rue Saint-Benoît kehrten Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir und Albert Camus ein, wenn sie ihre Schreibstube, das Café "Les Deux Magots", verlassen hatten, um Charlie Parker, Dizzy Gillespie oder das Modem Jazz Quartet spielen zu sehen.

Ganz in der Nähe, in der Rue Jacob, sitzt ein rauchender rauschebärtiger Mann im Innenhof eines unscheinbaren Hotels vor einer Tasse Erkältungstee mit Honig und gerät ins Schwärmen: "Dieses Viertel ist wie der Himmel auf Erden, voll mit fantastischen Erinnerungen und der ganzen Geschichte des Jazz. Ja, das ist der Ort, an dem all die Magie meiner Jugend zu Hause ist. Hier zu leben - ich würde es lieben. Aber praktisch ist es nicht möglich, ich komme hier ja nicht mal ohne fremde Hilfe auf die Straße."

Wir sind nicht vorbereitet

Seit seinem volltrunkenen Sturz aus dem vierten Stock eines Wohnhauses in Maida Vale, London, sitzt Robert Wyatt im Rollstuhl. Am 1. Juni 1973 ist das passiert. Einen Tag später wollte er mit seiner neuen Band ins Studio gehen und Lieder aufnehmen, die er im vorherigen Winter in einem alten Haus auf der italienischen Insel Guidecca geschrieben hatte. Dort hatte er mit seiner Freundin Alfreda Benge - die man aus Wyatts Songs und Interviews heute als "Alfie" kennt -, und der Schauspielerin Julie Christie gewohnt.

Der Blick auf die Bucht von Venedig, das geheimnisvoll schimmernde Wasser, die Eidechsen an den alten Mauern, die Gondolieri, Gigolos und Gigoletta, die in der Nachsaison in den Bars saßen und "O Sole Mio" sangen - all das spiegelte sich in der Musik und den Texten wieder, die er schrieb, während seine Mitbewohnerinnen in der Stadt einen Film mit dem Regisseur Nicolas Roeg drehten: "Don't Look Now" - "Wenn die Gondeln Trauer tragen". Benge als zweite Schnittassistenz, Julie Christie natürlich als Hauptdarstellerin.

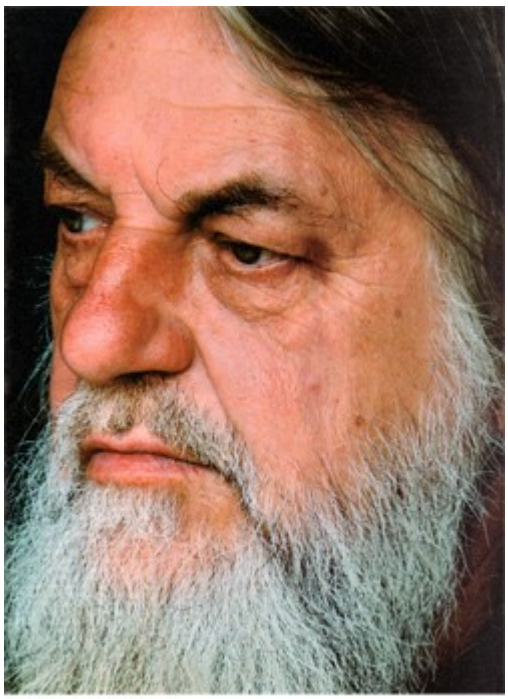


Photo : Alfie Benge

> Zoom

We are not prepared - wir sind nicht vorbereitet- war laut Roeg die Botschaft seiner schaurigen Daphne-Du-Maurier-Verfilmung. Wie recht er haben sollte - Robert Wyatt war laut Benge nicht der Einzige aus dem Umkreis der Filmcrew, dem später Schreckliches zustieß.

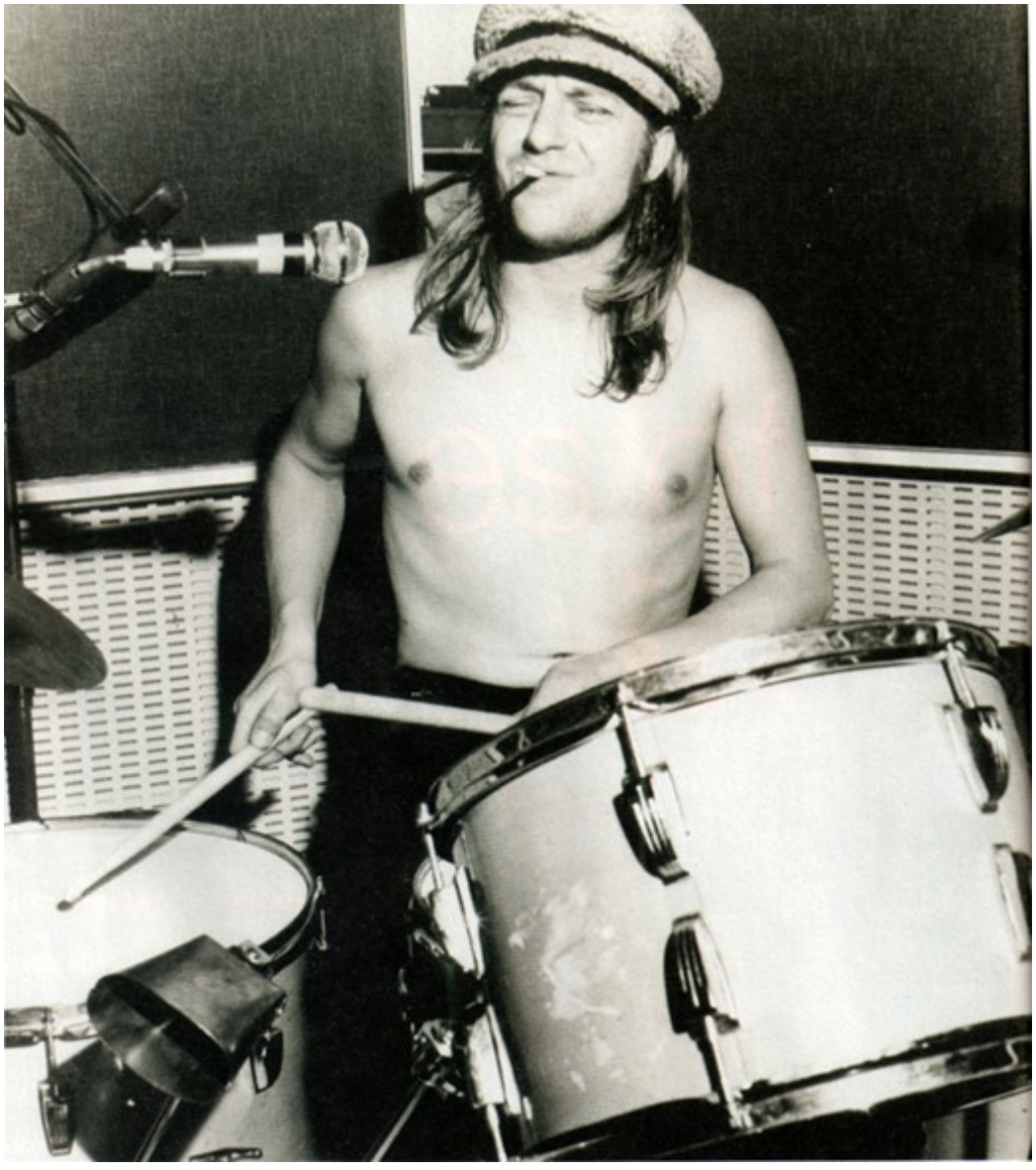
Nach dem Unfall konnte Robert Wyatt nicht mehr ohne fremde Hilfe zurück zur Magie seiner Jugend, der Weg zum Jazz war ihm versperrt. Die wilden Improvisationen, die er als furioser und virtuoser Schlagzeuger mit Soft Machine und Matching Mole gespielt hatte, waren genauso Geschichte wie der Bebop von Saint-Germain-des-Prés. "Wenn ich heute Videos von mir sehe, wie ich damals Schlagzeug gespielt habe, denke ich - *fuck man* - das ist ja eine sadistische olympische Anstrengung", kichert er. Es scheint, als sei er froh, dass er diese Phase seines Lebens hinter sich hat. "Die Kunst heißt Verdrängung", meint seine Frau Alfie später.

"Manchmal fühlt man sich wie im Gefängnis", gibt Wyatt zu und hebt hilflos die Arme. "Aber eine Art Lebenskraft fordert, dass man einen Weg da raus findet. Und wenn man ihn nur im eigenen Hirn findet." Er wiegt seinen Kopf nach links. "Aber ich weiss nicht, ich meine, wenn jemand im Gefängnis sitzt und ihm erlaubt ist, zu schreien: Lasst mich raus!, mag das eine gute Katharsis sein, aber sie bringt ihn nicht wirklich nach draußen." Da wackelt der Bart, Wyatt legt seinen Hals nach hinten über die Lehne seines Rollstuhls und sieht ein bisschen aus wie Winnie The Pooh.

Falls Wyatt, als er 1974 nach seinem achtmonatigen Krankenhausaufenthalt zurück ins Studio ging, geschrieen haben sollte, dann trifft auf ihn die Definition eines Dichters zu, die der dänische Philosoph Sören Kierkegaard am Beginn seines Hauptwerks "Entweder - Oder" aufstellte: "Ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen in seinem Herzen birgt, dessen Lippen aber so geformt sind, dass, indem der Seufzer und der Schrei über sie ausströmen, sie klingen wie eine schöne Musik."







Sadistische olympische Anstrengung: Wyatt als Schlagzeuger bei Soft Machine (o.), zu Zeiten von Matching Mole (r.) und bei den Aufnahmen zu „*Rock Bottom*“ 1974

Beschränkt auf seine hohe, zwischen den Geschlechtern schwebende Stimme und die kleine italienische Orgel, auf der er die Stücke geschrieben hatte, spielte er sich mit Hilfe von Musikern wie Soft Machines Hugh Hopper, Caravans Richard Sinclair, Fred Frith und dem jungen Mike Oldfield in einen Zustand, in dem die Schwerkraft außer Kraft gesetzt schien und seine Behinderung nicht mehr ins Gewicht fiel. Die naiven Liebeslieder an den weiblichen Körper im Allgemeinen und seine Freundin Alfie im Speziellen klangen, als kämen sie direkt vom Meeresgrund vor Venedig.

"*Rock Bottom*" bediente sich der Techniken des Jazz - der freien Improvisation, dem Spiel mit Phrasierungen -war aber formell weit davon entfernt. Man hat das Gefühl, der Unfall war für Robert Wyatt am Ende eine Befreiung von den Fesseln der Virtuosität und der elitären Haltung der Prog-Rocker und Fusion-Jazzer. Eine Tragödie mit Happy End. Und am Tag der Albumveröffentlichung heiratete Robert Wyatt seine Alfie.

"Es gibt dieses Sprichwort", meint Wyatt, "eine Tür geht zu, eine andere öffnet sich. Da ist in meinem Fall was Wahres dran. Wenn man sich daran gewöhnt hat, etwas auf eine bestimmte Weise zu tun, und diese Möglichkeit wird einem dann genommen, muss man in seinem Inneren nach einer Lösung suchen. Und die kann man finden. Irgendwas findet man immer. Das ist das Prinzip."

Der Jazz und die abstrakte Wahrheit

Dem Prinzip des inneren Auswegs scheint auch Wyatts neues Album "*Comicopera*" zu folgen. Der Titel erklärt sich von den alten Griechen her. Die ja im Theater zwischen Komödie und Tragödie unterschieden, wobei letztgenannte sich um die Macht des Schicksals und die Götter rankte - an die der alte Kommunist Wyatt aber selbstverständlich nicht glaubt. Daher wählte er die komödiantische, das heißt die die menschlichen Eigenarten betreffende Form. In drei Akten spielt er sich vom Privaten zum Weltpolitischen und von dort zum Utopischen. Und wie in seinem Leben, sind auch auf "*Comicopera*" alle Ereignisse um eine Katastrophe herum ausgerichtet: den so genannten "Krieg gegen den Terror".

In dem neuen Song "A Beautiful War" singt Wyatt aus der Sicht eines US-Bomberpiloten von einem Luftangriff auf Beirut. Im folgenden Stück trägt er einen von insgesamt fünf Texten vor, die Alfreda Benge für das Album schrieb: "Out Of The Blue" schildert die gleiche Situation aus der Sicht eines Opfers. Dieser dialektische Moment, der alles über den Krieg zu sagen scheint, ist typisch für die Zusammenarbeit der beiden. Ihre Gedanken scheinen geradezu komplementär.

"Das Album begann als eine Sammlung unterschiedlicher Songs", erklärt Wyatt. "Warum am Ende ein kohärentes Konzept entstand? Weil Alfie und ich jeden Tag zusammen verbringen und die Welt sehr ähnlich wahrnehmen. Es war sehr einfach, die Stücke am Ende in eine richtige Reihenfolge zu bringen. Das Vertrauen in eine solche Herangehensweise kommt natürlich aus dem Jazz. Die Idee hinter einem Jazz-Solo ist ja, dass der Solist zwar zu schnell ist, um die Bedeutung jeder Note zu erfassen, doch wenn er zentriert ist und in der richtigen Tonart spielt, hat sein Spiel eine organische Kohärenz."

Im letzten Akt der "*Comicopera*", den Wyatt selbstironisch "Away with the fairies" - in anderen Sphären, jenseits der Realität - genannt hat, sucht er nach Auswegen aus der kriegerischen politischen Realität. Er findet sie außerhalb der anglo-amerikanischen Kultur und der englischen Sprache. Etwa im mystischen Feminismus von "Del Mondo" - einem Song der italienischen Band C.S.I. - und in der surrealistischen Dichtung Frederico Garcia Lorcas.

"Die ältere Generation der Radikalen, aus der ich komme, hat unterschiedlichste Fluchtwege geschaffen, die alle wundervoll und stimulierend sind", meint Wyatt. "Nur die Idee, dass sie einen realen Frieden und eine Alternative repräsentieren, wie man in der modernen Welt zurechtkommen kann, scheint mir bei aller Sympathie doch vermessen. Ich glaube nicht, dass die modernen Kunstbewegungen den Status Quo infrage stellten. Wer das glaubt, ist *away with the fairies*. Aber deshalb sind sie noch lang nicht lächerlich. Menschen können nicht allzu viel Realität vertragen."

Traditionen, die von der ANGLO-AMERIKANISCHEN KULTUR überrollt wurden, kehren zurück. Es gibt wieder mehr kulturelle Autonomie.

Ob das der Grund ist, dass er am Ende sogar noch einmal Carlos Pueblas post-revolutionären *Hasta Siempre Comandante* singt? "Ich glaube, an dem Song lässt sich genau ablesen, wie alt ich bin", lacht Wyatt, "vermutlich sogar mein exaktes Geburtsdatum." Ende der Siebziger war er in die Kommunistische Partei eingetreten und hatte sich geweigert, weitere Alben für die Majorfirma Virgin aufzunehmen. Stattdessen machte er bis zum Ende seines Vertrages lieber Singles mit Protestsongs, Arbeiter- und Befreiungslieder für das Indie-Label Rough Trade. Schon da sang er ein Lied von Carlos Puebla, *Caimanera*. "Die kubanische Revolution war die grosse Romanze unserer Generation, als wir jung waren", meint er leicht belustigt und krault seinen Bart. "Aber diese Lieder haben eine neue Relevanz bekommen, jetzt wo die große Mächte ihre Gewehre wieder gen Osten gerichtet haben und die anderen Teile des sogenannten kapitalistischen Empires nach neuen Wegen der Unabhängigkeit und Autonomie suchen."

In Lateinamerika gebe es gerade spannende politische Entwicklungen, so Wyatt. Michelle Bachelet, die einst vor Margaret Thatchers großem Freund General Pinochet floh, sei heute chilenische Staatspräsidentin. In Bolivien bekleide mit Evo Morales zum ersten Mal in der Geschichte Lateinamerikas ein Indio das höchste Amt des Staates, in Venezuela wende sich Präsident Hugo Chávez gegen die Interessen ausländischer Investoren, weil er die Ölreserven seines Landes lieber einsetzen wolle, um die dortige Armut zu bekämpfen. "Es gibt Anzeichen, dass Lateinamerika nach einer eigenen Form von Fortschritt strebt, so gesehen ist *Haste Siempre Comandante* für mich kein anachronistisches Lied. Aber was heute fehlt - und was ich persönlich sowieso niemals hatte -, ist dieser blinde Optimismus der Linken. Der hat mich nie überzeugt. Selbst als ich in der Kommunistischen Partei war, dachte ich, dass im Kampf der Reichen und Mächtigen gegen die Armen und Schwachen logischerweise *(lacht)* die Reichen und Mächtigen gewinnen."

Man kann natürlich argumentieren, dass Wyatt ein Ideologe der alten Schule ist, immer US-kritisch und sozialismusfreundlich war, und daher politisch und ästhetisch mit dem neuen Album einfach dort weitermacht, wo er immer schon gestanden hat. Und er würde einem sogar zustimmen. Doch das auf "*Comicopera*" ausgedrückte Verlangen, außerhalb der anglo-amerikanischen Kultur nach Bedeutungen und kulturellen Strategien zu suchen, scheint wieder Konjunktur zu haben. Ja, die Platte trifft sogar ziemlich genau den Zeitgeist. Nicht nur Oberflächenphänomene wie Balkan-Pop oder der Auftritt von Madonna mit Gogol Bordello beim "Life Earth"-Konzert deuten darauf hin, dass auch im Pop mittlerweile nach Ausdrucksformen jenseits des westlichen Mainstreams gesucht wird. Der in Venezuela aufgewachsene Devendra Banhart singt lateinamerikanische Folksongs, viele Künstler lauschen wieder auf die Kultur und Sprache ihres Herkunftslandes. "Und eine signifikante Nummer von Argentiniern, deren Eltern mit Rockmusik aufgewachsen sind, interessieren sich wieder für ihre eigene Kultur, spielen zum Beispiel Tango", führt Wyatt den Gedanken weiter. "Traditionen, die von der anglo-amerikanischen Popkultur überrannt wurden, kehren zurück. Es gibt wieder mehr kulturelle Autonomie auf der Welt. Stimmt, das ist ganz und gar nicht *away with the fairies*, das ist eine bessere Wirklichkeit."

Auf "*Comicopera*" finden sich einige Vertreter dieser "besseren Wirklichkeit". Musiker aus China, Brasilien, Italien und Israël sorgen für eine stilistische Vielfalt und geben dem Album eine Originalität, die charakteristisch ist für die besten Wyatt-Werke. "Hinter dieser Buntheit steckt kein ideologischer oder politischer Gedanke, eher ein ästhetischer", meint Wyatt. "Ich mag biologische Vielfalt. Ein Garten mit Blumen und Gemüse ist mir lieber als eine Monokultur. Die ist langweilig und gefährlich. Und gerade wenn man, wie ich, auf einer Insel lebt, sind nicht die Einwanderer das Problem, sondern die Inzucht."

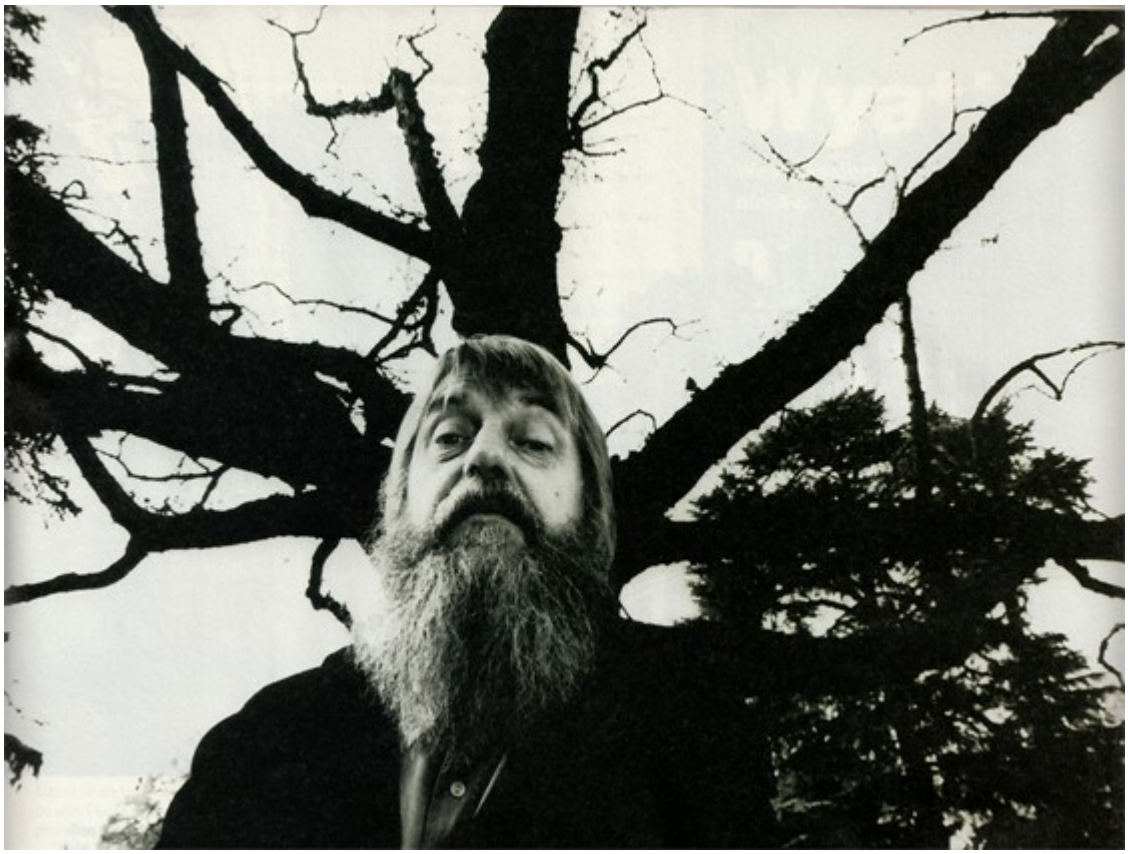


In dieser multikulturellen Mischung ist sogar Platz für den Blues. Dabei hat Wyatt diese Form früher so gut es ging gemieden, weil ihm die britische Bluesbewegung in den Sechzigern nicht geheuer war. Es schien ihm unfair, dass sich die Leute plötzlich für schwarze Musik interessierten, nur weil sie von weißen langhaarigen Jungs gespielt wurde. "Bestandteile des Blues verwendet natürlich jeder, weil es einfach die wundervollste Akkordfolge des 20. Jahrhunderts ist", meint er. "Sie ist unendlich flexibel. Man könnte eine Eddie Cochran-Aufnahme nehmen, die Geschwindigkeit verändern und sie in die Mitte eines Coltrane-Solos einsetzen - und es würde passen."



So richtig wohl fühle er sich beim Einsatz des Blues aber erst seit dem Ende der Apartheit, grinst er halbironisch. "Als Mandela aus dem Gefängnis kam, dachte ich, okay, hier ist etwas Wichtiges passiert, der Rassismus ist nun offiziell illegal. Das heißt nicht, dass er tot ist, natürlich nicht, aber die afrikanische Kultur ist aus dem Kerker befreit worden -fühle ich mich nicht mehr so schlecht, wenn ich sie benutze."

Auch wenn sich die einzelnen Elemente von "*Comicopera*" benennen lassen kommt man dem Klang dieser Platte so nicht näher. Eine Multi-Kulti-Platte ist es sicher nicht, weil hier nicht mit Vielfalt geprotzt wird. Mit dem Sound verhält es sich ähnlich wie mit dem inhaltlichen Konzept - oder einem Jazzsolo. Aus der Spontaneität des Zusammenspiels entsteht eine organische Kohärenz. Trotzdem ist " *Comicopera*" natürlich kein Jazzalbum. Eher ein Swing der Möglichkeiten - ein Robert-Wyatt-Album eben. Ein sehr gutes sogar. "Es gibt Musiker, die auf Sicherheit bedacht sind und in einem Idiom arbeiten, das schon existiert", erklärt Wyatt.



Wyatt bei den Dreharbeiten zum Video für seine Single „Shipbuilding“, das Elvis Costello zu einer Melodie von Clive Langer für ihn schrieb (o.l.) und in den späten Siebzigern und Neunzigern in London und Louth

"Und das ist vollkommen okay. Mingus ist tot, Ellington ist tot - da ist es schön, dass es Leute gibt, die das, was sie geschaffen haben, lernen und so konservieren. Ich arbeite auch mit Musikern, die das tun. Aber für mich liegt das Abenteuer darin, unter all den Geräuschen meine eigene Stimme zu finden, Sachen umzustellen und neu zu erfinden, dass sie sich so

anfühlen wie etwas Eigenes."

Just As You Are
Jahrelang war Wyatt ganz auf seine eigenen Fähigkeiten angewiesen, weil er nicht das Geld und nicht die Möglichkeiten hatte, mit anderen Musikern Alben aufzunehmen. Es war für ihn nach seinem Unfall schwer, in der kleinen Londoner Wohnung, in der er mit seiner Frau lebte, überhaupt neue Musik zu komponieren. "Arbeiten war dort fast unmöglich", erinnert sich Benge, die sich mittlerweile-um uns nicht beim Interview zu stören — an einen anderen Tisch ein paar Meter entfernt gesetzt hat. "Alle haben immer uns besucht, weil wir mit Roberts Rollstuhl nicht in ihre Häuser reinkamen."

So entstand in den Achtziger nur ein einziges, musikalisch großenteils eher schlichtes Album, "*Old Rottenhat*". Ende der Achtziger verkaufte Benge die Wohnung, und die beiden zogen nach Norden. Ins kleine Städtchen Louth in der Grafschaft Lincolnshire. Dort haben sie seitdem ein kleines Häuschen für sich, und Wyatt hat endlich einen Raum, in dem er ungestört Musik machen und alte Jazz-platten hören kann. "Es ist sehr angenehm dort", sagt er. "Es gibt einen kleinen Marktplatz, wo ich eine Tasse Tee und eine *sausage in a bun* bekomme. Und Alfie hat es uns in den fast 20 Jahren, die wir dort jetzt leben, sehr nett gemacht. Immer, wenn ein bisschen Geld von einer Platte reinkommt, steckt sie das wieder in einen Umbau oder eine Ausbesserung."

Sein einziges Problem sei die Langeweile, sagt Wyatt. "Ich versuche, mir mein Interesse für das, was um mich herum geschieht, zu bewahren. Auch wenn das Louth natürlich nicht besonders viel ist." Er erzählt, wie er manchmal den Schwalben zuschaut, wenn sie ein seltsames Spiel spielen.

"Es ist wie ein Fahrradreifen im Himmel. Eine Schwalbe fliegt hoch und wirft eine Feder hinab, die anderen tauchen hinterher, um sie zu kriegen, und kurz bevor sie auf dem Boden landet, nimmt eine von ihnen die Feder auf und steigt hoch, um sie wieder fallen zu lassen." Er schaut mich gespannt an und verschüttet ein bisschen von seinem Tee auf der Untertasse. "Man sagt ja immer, Tiere würden nach einfachen Instinkten funktionieren", fährt er fort" "aber es gibt absolut keinen biologischen Grund dafür, warum sie dieses Spiel spielen - sie haben einfach nur Spaß daran." Er strahlt, sieht mich an, senkt seinen Kopf. "Das klingt vielleicht, als sei es vollkommen bedeutungslos, aber diese Einsicht verändert für mich die Welt und macht sie interessanter."

Für mich liegt das Abenteuer darin, unter all den Geräuschen meine EIGENE STIMME zu finden, Sachen neu zu erfinden, dass sie sich so anfühlen wie etwas Eigenes.

Diese kindliche Begeisterung spricht auch manchmal aus seiner Musik. Wenn er sich etwa zu Beginn des neuen Songs "Beautiful Peace" an einen Spaziergang erinnert, den er als jugendlicher Robert Wyatt Ellidge (so sein vollständiger Name) unternahm, und erstaunt beschreibt, wie er zwei tote Hasen neben einer Styroporschachtel am Waldrand liegen sah. "Nur wenn ich mich in einem Zustand befinde, in dem ich die Dinge so betrachten kann, als hatte ich sie noch nie zuvor gesehen, kann ich kreativ sein", sagt er.

Das erste Album, das in Louth entstand, war Anfang der Neunziger "*Dondestan*", von der Presse damals als Comeback gefeiert. Wyatt bediente sich hier erstmals an den Texten seiner Ehefrau. Alfie hatte bei ihrem gemeinsamen Aufenthalt in Spanien im Winter zuvor einige Gedichte geschrieben, und Wyatt vertonte sie ohne ihr Wissen. "Er hat es mir erst erzählt, als fast alles fertig war", strahlt sie. "Und ich fühlte mich sehr geschmeichelt, denn ich wusste, dass er das nicht nur tut, weil die Gedichte von mir sind."

Doch die Arbeit allein in dem kleinen Haus in Louth stellte Wyatt auch vor Probleme: "Jede Idee, die ich habe, muss ich erst selbst erlernen", so Wyatt "Ich kann das nicht einfach so spielen, ich muss manchmal wochen-oder monatelang üben, bis ich meinen Ideen gerecht werde. Mein Komponisten-Ich ist auf mein Musiker-Ich oft nicht gut zu sprechen. Sogar in der Einsamkeit habe ich diese typischen Band-Streitereien."

Wyatts Vertrauen in seine musikalischen Fähigkeiten war noch nie sehr groß. Daher hat er wohl auch bis heute verwunden, wie ihn seine Kollegen von Soft Machine ihn im August 1971

ausboteten. Er spricht nicht gern darüber und bezeichnet die Zeit bei seiner alten Band als den größten Fehler seines Lebens. Die Selbstsicherheit des von seinem musikalischen Instinkt geleiteten Wyatt hat sicher unter der Konfrontation mit den musiktheoretisch geschulten Ratledge und Hopper gelitten. Aus Angst zu versagen, finanziert Wyatt jedes seiner Alben zunächst selbst, bevor er das fertige Produkt einer Plattenfirma anbietet.

Mitte der Neunziger ging er in ein Studio in Lincolnshire, um mit den Arbeiten für den Nachfolger von *"Dondestan"* zu beginnen. Nach drei Tagen, die ihn ungefähr 2000 Pfund kosteten, hörte er sich die Aufnahmen an und hasste sie. Die Vorstellung, Geld, das er nicht hatte, für Musik auszugeben, die er nicht mochte, stürzte ihn in eine tiefe Krise. Er erlitt einen Nervenzusammenbruch und musste behandelt werden. Als er sich erholt hatte, lud Ex-Roxy Music-Gitarrist Phil Manzanera ihn in sein neues Studio in London ein und bot ihm an, für einen Pauschalpreis so lange aufzunehmen, bis er mit dem Ergebnis zufrieden wäre. Auf diese Weise entstanden "*Shleep*", der Nachfolger "*Cuckooland*" und auch das neue Album "*Comicopera*".

Mein KOMPONISTEN-ICH ist auf mein MUSIKER-ICH oft nicht gut zu sprechen. Sogar in der Einsamkeit habe ich diese typischen BAND-STREITEREIEN.

Mittlerweile ist aus den Musikern, die sich seit "*Shleep*" zu den Sessions für jedes neue Robert-Wyatt-Album in den Gallery Studios versammeln, sogar eine Art kleine Band geworden, zu der neben dem Toningenieur und Gitarristen Jamie Johnson und Studiobesitzer Phil Manzanera auch die Posaunistin Annie Whitehead, der israelische Saxofonist Gilad Atzmon, sein Landsmann, der Bassist Yaron Stavie und sogar Paul Weller gehören. "Ich kann kein Musikstück schreiben und sagen, hier gehört ein Saxofon hin und hier eine Flöte", schüttelt Wyatt den Kopf. "Ich muss den Charakter der jeweiligen Musiker kennen. Das habe ich von Mingus und Ellington gelernt. Jeder im Orchester hat eine eigene Stimme. Das macht die Musik lebendig. Deswegen gebe ich jedem Musiker seinen Raum. Ich mag es wenn Annie ihren großen Moment hat oder Gilad und ich hinten sitzen kann und nur meine kleinen Metallstückchen, meine Mülleimerdeckel aufeinanderschlage - *crish, crash, crish, crash*. Es geht mir bei einem Album nicht um einen abstrakten Sound, ich genieße die Gesellschaft dieser Musiker."



Der Chet-Baker-Fan **Wyatt** findet **auch in der** englischen **Provinz aufmerksame Zuhörer**

(o.). Wyatt 2007 auf dem Jahrmarkt in Louth, sich - wie er sagt - ,,an die Freuden **der** kindlichen **Fantasie erinnernd" (u.)**

Die Arbeit an den letzten drei Alben habe ihm bei seinem Kampf gegen die tödliche Langeweile sehr geholfen, sagt er. Man müsse immer wach und interessiert bleiben bei diesen Musikern. In dieser Hinsicht scheint auch Brian Eno über die Jahre ein wichtiger Kollaborateur und Freund geworden zu sein. Es sei schwer zu erklären, was es neben einigen Melodien und Synthesizer-Sounds eigentlich genau sei, was er zu den Alben beisteuere, rätselt Wyatt. Benge schaut zu uns herüber - ihr fällt eine Bezeichnung dafür ein: "kreativer Enthusiasmus".

Als Benge und Wyatt an einem Tag während der Aufnahmen zu "*Comicopera*" im Studio saßen und nicht arbeiten konnten, weil der Toningenieur krank geworden war, kam Eno vorbei. "Ich hatte gedacht, wir quatschen ein bisschen, wie wir es häufig tun, doch dann sagte er: 'Let's do something.' Er ist ein *Do-aholic*", lacht Wyatt. Eno schlug vor, Robert und Alfie sollten zusammen einen Song schreiben. "Wie war das noch mal genau, Alfie?", fragt Robert, und Alfie setzt sich zu uns an den Tisch.

Robert: Also, ich spielte diese Phrase auf dem Klavier, so ein simples Country-Godspel-Ding.

Alfie: Dann sagte Brian: "Okay, Alfie, wir brauchen Text. Denk dir eine Phrase aus. "Ich wählte "You're never going to change a thing." Aber wie schreibt man von dort aus einen Text zu einem Country-Song? Hm, dachte ich, er muss persönlich sein und ehrlich - und es sollte um Beziehungen gehen.

Robert: (in *meine Richtung)* Etwas, das jeder versteht, das ist die Regel.

Alfie: Also habe ich mich an der Realität bedient. Es geht in dem Text um ein Problem, das damals zwischen uns stand.

Robert: Also hat sie es in den Song eingebaut. Da ist es nun. Es war nur ein Spiel, aber Alfie war sehr böse auf mich damals.

Alfie: Und ich sagte, wenn der Text ehrlich sein soll, dann muss das im Text vorkommen.

Robert: Okay, hab ich gesagt, kein Versteckspiel jetzt. Aber sie schrieb auch einen Teil, in dem ich auf ihre Vorwürfe antworte, so dass ich meine Würde bewahre *(lacht).*

Alfie: Meine Liebe zu ihm ist an Bedingungen geknüpft, er muss sich benehmen. Er stellt dagegen nie irgendwelche Regeln auf, ich kann machen, was ich will. Das ist ziemlich unfair, und darum geht's in dem Song.

Robert: Sie war sehr gütig zu mir, sie hat mir eine Ausstiegsklausel am Ende des Songs gegeben.

Man hört den beiden gerne zu, wenn sie erzählen. Wenn sie miteinander reden und Gesten austauschen, wie man das wohl nur kann, wenn man fast 35 Jahre zusammenlebt - und das nicht nur auf einer alltäglichen, sondern auch auf einer kreativen Ebene. Aber es liegt doch eine Melancholie, eine große Traurigkeit über dieser Harmonie, wenn man weiß, welches Problem in "Just As You Are" zwischen ihnen stand. Alfie erzählte mir davon, aïs Robert ein anderes Interview führte, und ich musste an Paul Simons sentimentales "René And Georgette Magritte With Their Dog After The War" denken, als ich die beiden später gemeinsam Tee trinken sah.

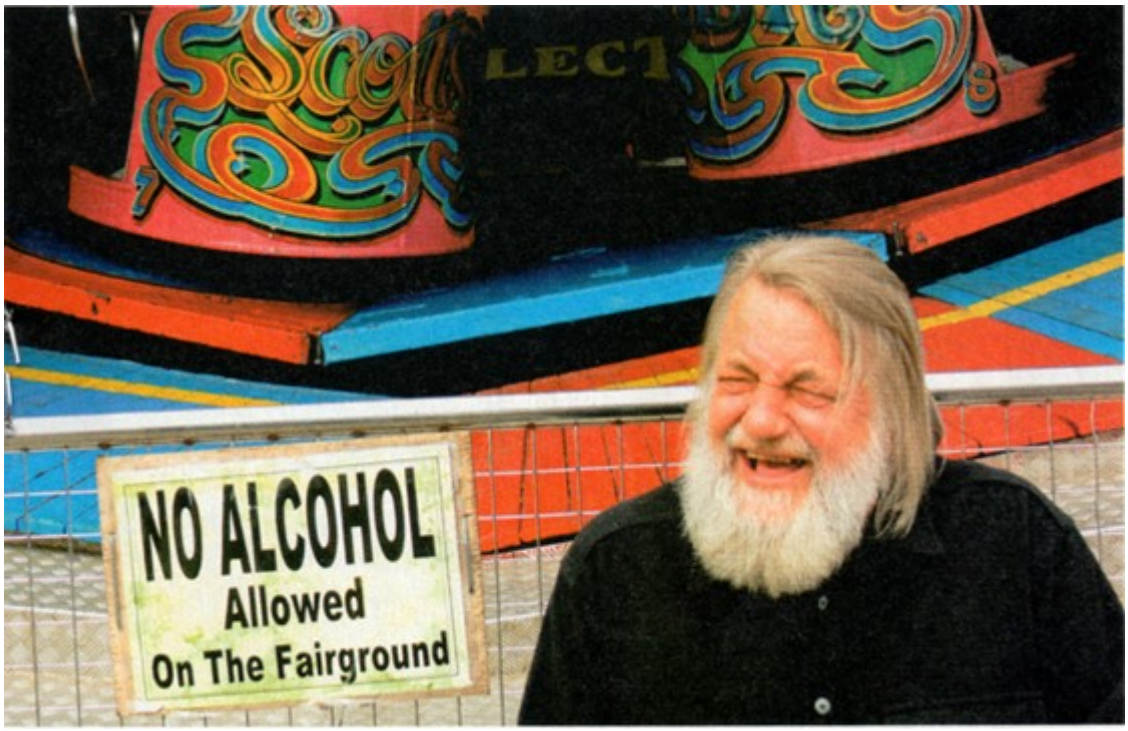
"Es wird immer schwieriger für ihn, die ganze Verantwortung zu tragen, die mit einem solchen Album verbunden ist", so Benge. "Er hasst es, sich zu wiederholen, also fängt er jedes Mal wieder ganz von vorne an. Das einzige Instrument, das er virtuos beherrschte, kann er nicht mehr spielen, sein Stimmumfang nimmt ab, weil er älter wird. Und weil es ihm an Selbstsicherheit fehlte, fing er an zu trinken. Und wurde praktisch ein Alkoholiker. Und wenn er trank, fühlte ich mehr sehr einsam. Ich wollte meinen alten Robert zurück, denn er ist ein kluger Kopf, dessen Gesellschaft ich nicht missen möchte. Ich habe ihm 30 Jahre gegeben, und ich will mindestens noch einmal 20. Deshalb habe ich die neue Platte gehasst, weil sie meinem Freund, mit dem ich mich immer so gut unterhalten habe, das antut."

"Das kannst du ruhig schreiben", sagt Wyatt, der seine Sucht mittlerweile im Griff hat, später. "Der Alkohol war Teil der Schlacht." Mit der Seele eines Kindes, dem Kopf eines Jazzers, dem Herz eines Kommunisten, der Stimme eines Dichters, den Zweifeln eines aus

dem Paradies der Jugend Vertriebenen und dem Leben eines 62-jährigen Alkoholikers und Rollstuhlfahrers aus Louth, Lincolnshire hat Robert Wyatt auf bewegende Weise davon erzählt, was es heißt, ein Mensch zu sein. Durch seine magische Fähigkeit, Schmerz in Schönheit zu verwandeln, hat er dabei die privaten und weltpolitischen Tragödien in einer "Comicopera" aufgehoben.

Drei Alben lang habe er ständigen Zuspruch von seinen Musikerfreunden gebraucht, um zu erkennen, dass er alle kreativen Ideen, die er habe, nun herauslassen müsse. "Ich habe einfach keine Zeit mehr, noch langer zu warten", sagt er und kratzt sich an der Wange, wo drei große, schwarze Altersflecken den unbarmherzigen Lauf der Zeit zu bestätigen scheinen. "Früher dachte ich immer an die Zukunft, aber die Zukunft ist jetzt, näher komme ich ihr nicht."

Am Ende unseres Gesprächs schwebt vom Himmel eine Feder in unseren Hinterhof und lässt sich auf Robert Wyatts Kopf nieder. Er schaut nach oben und sagt mit kindlicher Stimme: "Thank you, bird." Ich bin mir sicher, dass er auch Charlie "Bird" Parker dankte.



Wyatting

Was passiert, wenn Jukebox-User die Avantgarde fur sich entdecken

Die ,,New York Times"-Kolumnistin Wendy McClure verbrachte einen Abend nach Redaktionsschluss in einer dreckigen Bar namens ,,Rossi's", in der eine ans Internet angeschlossene Jukebox stand, die meist Popmusik dudelte. Doch irgendjemand musste zu später Stunde Brian Enos ,,Thursday Afternoon" gewählt haben, ein Ambient-Stück, in dem ein einziger, ferner Klavierakkord sich eine Stunde und 50 Sekunden lang immer und immer wieder wiederholt. McClure stand den Track fasziniert und paralysiert bis zum Ende durch. ,,Stellen Sie sich vor, sie würden den Blechzylinder in einer Musikbox durch ein

aus Nervenenden gefertigtes Möbiusband ersetzen", beschrieb sie die Szene in ihren Text ,,Unhappy Hour" in der ,,New York Times"-Rubrik ,,True Life Tales" am 4. Juni 2006. Die anderen ,,Rossi's" Besucher sollen von diesem Abend nicht ganz so begeistert gewesen sein.



Der amerikanische Musikkritiker Simon Reynolds (,,Rip It Up And Start Again") verlinkte McClures Artikel in seinem Weblog und bekam eine Menge Zuschriften von Leuten, die ihm versicherten, dass das enervierende Spiel mit der ,,infinite Jukebox" schon längere Zeit sehr beliebt sei.

Die Situationisten, die es sich in den Fünfzigern und Sechzigern die Realisierung der Versprechungen der Kunst im Alltagsleben zum Zielgesetzt hatten,wurden als Ahnherren dieses nervenaufreibenden Spiels ausgemacht. Carl Neville, ein 36-jähriger Englischlehrer aus London, schrieb, die perfekte Art und Weise, einen geschäftigen Freitagabend in einer der angesagten Bars seines Heimatortes Ramsgate aus dem Ruder laufen zu lassen, sei es, Robert Wyatts Album *..Dondestan"* aufzulegen. Mittlerweile habe sich das schon zu einem Ritual entwickelt: ,,0nce a month when I visit family and friends we go ‚Wyatting'." So kam die kulturelle Guerilla-Taktik zu ihrem Namen. Auch Alben des Mahavishnu Orchestra, der Einstürzenden Neubauten und des japanischen Noise-Projects Merzbow seien schön verstörendes Jukebox-Futter, schrieb Neville weiter und schlug vor, in New York eine spezielle ,,Wyatt Squad" zu gründen.

Schwer vorstellbar, dass Robert Wyatt diese elitäre Strategie gutheißt, wo er doch jahrelang bei Soft Machine selbst von kulturellen Snobs gepeinigt wurde. Doch vom englischen ,,Guardian" um eine Stellungnahme zu seinem Einzug in die Sprache des Pop gebeten, sagte er, er fühle sich sehr geschmeichelt, ein Verb geworden zu sein.

Er würde selbst niemals Wyatting betreiben, lacht er, als ich ihn darauf anspreche. ,,lch würde niemandem eine verstörende Platte aufdrängen, der sie nicht freiwillig hören will. Meine Musik ist nur für Leute, die sie mögen. Ich habe einen jungen Mann getroffen, der sagte: ‚lch liebe deine Musik, aber meine Freundin hasst sie.' Wenn sie's nicht mag, spiel's nicht, habe ich ihm gesagt. Liebe ist wichtiger, kümmere dich um die Frau. Mensch, das ist dein Leben. Was ich tue, ist nur eine Platte. *Fuck my record,* spiel, was sie mag", lacht er kopfschüttelnd. ,,Einer meiner besten Freunde vor 20 Jahren war ein Jazzkritiker namens Brian Case. Der mochte meine Sachen überhaupt nicht. Er hat sie dann einfach ignoriert und so getan, als sei ich einfach nur ein Jazzfan, der mit ihm gerne alte Platten hört."

Der Kontrakt mit der **Zeichnerin**

Mit der ehemaligen Kunststudentin Alfreda Benge führt Robert Wyatt seit über 35 Jahren eine kreative Lebensgemeinschaft



Benges visuelle Umsetzung der Textzeile „Alifie my larder“ – „Alfie meine Speisekammer“ von Wyatts Meisterwerk „Rock Bottom“ (o.)

Das ist gut, dass du auch mit ihr sprichst", sagte Robert Wyatt vor meinem Interview mit seiner Frau Alfreda „Alfie" Benge. „Sie ist die dunkle Seite dieses Mondes. Jedenfalls ist sie der Ernsthaftere von uns beiden, nun, es braucht zwei zum Tango tanzen."

Die beiden lernten sich 1971 bei einem Matching Mole-Konzert kennen und kurz darauf bei einem Kinks-Konzert lieben. Vorgestellt hatte sie einander Wyatts erste Frau Pam, die zu der Zeit schon mit dem gemeinsamen Sohn Sam beim Gong-Schlagzeuger Pip Pyle lebte. Benge hatte Ende der Fünfziger den Jazz für sich entdeckt und ist sich sicher, dass Wyatt zu Beginn ihrer Beziehung mindestens genauso sehr an ihrer Plattensammlung interessiert war wie an ihr.

Benge, Tochter eines österreichischen Grenzsoldaten und eines polnischen Mädchens, war nach Ende des Zweiten Weltkriegs mit ihrer Mutter und ihrem Stiefvater, einem englischen Soldaten, nach London gegangen und hatte dort Ende der 50er Jahre begonnen, Kunst und Film zu studieren. Als sie Wyatt kennenlernte, stand sie kurz vor ihrem ersten größeren Job als zweite Schnittassistentin für Nicholas Roegs „Don't Look Now". „Ich wusste, dass ich Robert verlieren würde, wenn ich ohne ihn zu den Dreharbeiten nach Venedig fahren würde", erzählt sie. Also bot sie ihrem Freund an, mitzukommen und kaufte ihm ein kleines Keyboard, damit er tagsüber beschäftigt war.

Als die beiden nach England zurückkamen, wollte Benge in England weiter beim Film arbeiten, doch nach Wyatts Unfall gab sie ihren Job auf. „Ist mir nicht beson-

ders schwer gefallen", sagt sie heute. „Die Filmindustrie hat nichts mit dem Filmemachen zu tun, wie man es an der Filmhochschule lernt. Als ich sah, wie Nicolas Roeg von den Geldgebern unter Druck gesetzt wurde, merkte ich, dass ich nicht die Kraft habe, es dort zu etwas zu bringen."

Wyatt bot ihr an, das Cover für sein nächstes Album *„Rock Bottom"* zu entwerfen – und so begann sie sich wieder stärker für die Malerei zu interessieren. Auf dem *„Rock Bottom"*-Stück „Alifie" – einem Wortspiel mit den Worten „alife" und „Alfie" – singt Benge sogar mit. „Er sang ‚Alifie my larder'. Und ich war sehr betrunken und sagte: ‚Ich bin keine Speisekammer. Darauf will ich dann aber schon antworten.' Also schrieb ich ein paar Zeilen für den Song und sang sie dann auch."

Schon auf Matching Moles *„Little Red Record"* war erstmals ihre Stimme zu hören gewesen, doch als Sängerin tauge sie nicht, meint sie. „Ich trage gern ein paar Geräusche bei, von denen man nicht weiß, dass sie von mir sind. Auf allen Alben ist was von mir drauf. Einmal spielte er mir eine Aufnahme von sich am Keyboard vor und ich sagte: ‚Da fehlt ein bisschen von diesem Summen, diesem sssssssss.' Und er sagte: ‚Okay, geh in den Aufnahmeraum.' Und ich mache: ‚Sssssss'. Jeder denkt, das wäre das Keyboard, aber das bin ich."

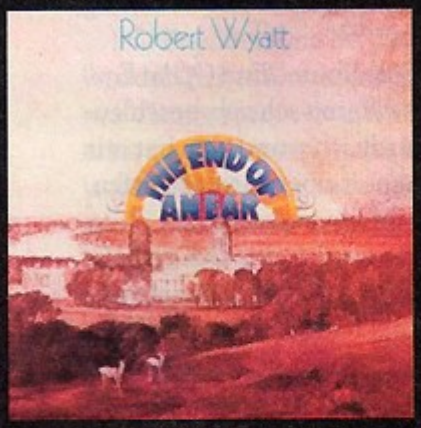
Benge hat seit *„Rock Bottom"* alle Albumcover für ihren Mann entworfen, und auf *„Dondestan"* vertonte er erstmals einige ihrer Gedichte, die sie unter dem Titel „Out Of Season" über ihren gemeinsamen Winteraufenthalt in Spanien geschrieben hatte. „Auf *‚Shleep'* hat er auch einige davon verwendet", so Benge, „aber bei dem Stück ‚Alien' sagte er zum ersten Mal: ‚Hier ist die Musik, schreib einen Text dazu.' Das hat mir wirklich Spaß gemacht, und ich sagte, mehr davon."

Auf dem nächsten Album, *„Cuckooland"* schrieb sie an fünf Stücken mit, eines davon – „Lullallop" – ist sogar ganz von ihr. „Texten ist meine liebste Beschäftigung", sagt sie. „Es macht mir mehr Spaß als die Malerei, weil man nie vor einer leeren Leinwand steht. Alles, was man tun muss, ist zuhören und sich etwas ausdenken. Außerdem kann man es im Liegen tun – und man muss keine Pinsel auswaschen."



At Last I Am **Free**

Die Robert Wyatt/Matching Mole Diskografie Von Maik Brüggemeyer



THE END OF AN EAR *(1970)*
„Robert Wyatt, out of work pop singer" steht auf dem Cover zu Wyatts erstem Soloalbum. Doch von Popmusik kann auch auf „The End Of An Ear" nicht die Rede sein – und von Gesang im hergebrachten Sinne auch nicht. Wyatt nutzt seine Stimme eher wie ein weiteres Instrument, formt Laute, keine Wörter. In „Las Vegas Tango", einem Stück von des Jazz-Arrangeur Gil Evans, das *„The End Of An Ear"* eröffnet und beendet, scheint sein Mund – oder vielmehr sein Körper – gleich ein ganzes Orchester zu ersetzen. ★★★★

MATCHING MOLE: MATCHING MOLE *(1972)*
Der Bandname ist ein Spiel mit der französischen Übersetzung von Soft Machine – machine molle. Mit dem ersten Album seiner neuen Gruppe scheint Wyatt an den Geist von *„Volume Two"* anknüpfen zu wollen, dem letzten Albam seiner alten Band, das ihm gefiel. Zum Mellotron, das er im Studio fand, gelingt ihm außerdem eines seiner schönsten Liebeslieder: „O Caroline". ★★★1/2



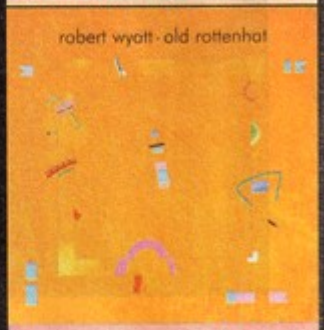
MATCHING MOLE: LITTLE RED RECORD *(1972)*
Ein weitaus wuchtigeres, muskulöseres und komplexeres Album voll Improviation und *dada politics*. Besondere Höhepunkte sind allderings die Stücke, die dieser Formel nicht folgen: das atmosphärische „Gloria Glomm" mit Brian Enos Synthesizer und der eher traditionelle „God Song": „Next time you send your boy down here/ Give him a wife and a sexy daughter/ Someone we can understand." ★★★



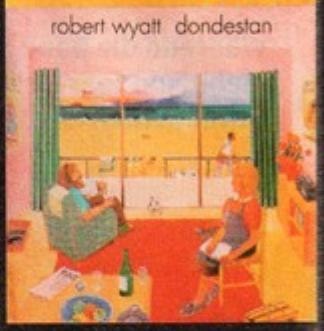
ROCK BOTTOM *(1974)*
Über der Produktion liegt die Tragik des schweren Unfalls und die Mystik der Entstehung dieser Songs auf einer Insel vor der Lagune von Venedig. Wyatt schafft sich in diesen fünf in einem Meeresparadies spielenden Liebesliedern einen subaquatischen Rückzugsort und kehrt zugleich in das Paradies seiner Kindheit zurück. Eine der schönsten, originellsten und geheimnisvollsten Platten der populären Musik. ★★★★★



RUTH IS STRANGER THAN RICHARD *(1975)*
Ein wieder stärker am Jazz angelehntes Ensemble-Album, auf dem Brian Eno, Phil Manzenera, Bill McCormick und Fred Frith als Komponisten und/oder Musiker mitwirken. Wyatt lässt wieder mehr Raum für Improvisationen und absurden Humor. ★★★★



OLD ROTTENHAT *(1985)*
Er habe Songs schreiben wollen, die nicht von der politischen Rechten missbraucht werden können, so Wyatt über diese großenteils musikalisch eher schlichten politischen Songs. Das von einem synthetischen Beat angetriebenen „The Age Of Self" klingt fast hitverdächtig, „Gharbzadegi", das ein Motiv aus John Coltranes „A Love Supreme" aufgreift, ist Wyatts schönstes Stück. ★★★1/2



DONDESTAN *(1991)*
Der Umzug von London ins eigene Haus in Louth wirkt wie eine Befreiung. Wieder im Alleingang aufgenommen mit Klavier, Synthesizern, Zimbeln und der alten italienischen Spielzeugorgel von *„Rock Bottom"* ist *„Dondestan"* das beste und vielschichtigste Album seit dem Meisterwerk von 1974 . Die Hälfte der Stücke sind Vertonungen von Alfreda Benges Gedichten, die andere Hälfte politische Songs Marke *„Old Rottenhat"*. ★★★★1/2



SHLEEP *(1997)*
Ein helles, impressionistisches, fast Pop-affines Album, das mit seiner Schlafen/Wachen-Motivik fast klingt, als habe der alte Kommunist Wyatt sich ins Private zurückgezogen. Freud ist dieses Mal wichtiger als Marx. Erstmals wieder mit einer Band aufgenommen, spielen dieses Mal auch Gitarren eine größere Rolle. Paul Weller gibt Wyatt sogar den Blues. ★★★★



CUCKOOLAND *(2003)*
Das musikalische Kollektiv von *„Shleep"* kombiniert mit der Liebe zum Bebop sowie den Keyboard-Sounds und der lyrischen Dichte von *„Dondestan"*. *„Cuckooland"* wirkt wie ein Panoptikum des Wyattschen Schaffens. Ein langes, vielgestaltiges Album, das allein von Wyatts Präsenz zusammengehalten wird . ★★★★1/2

Geoff Travis, Chef des Rough-Trade-Labels, konnte Wyatt ein halbes Jahrzehnt nach seinem letzten Album zu einem Comeback bewegen. Albumtechnisch noch an Virgin gebunden, nahm Wyatt fünf in ihrer Spontaneität von den Nachwirkungen des Punk beeinflusste Singles mit Arbeiter-, Befreiungs- und Protestsongs auf – aber auch mit Chics „At Last I Am Free". Die letzte Single wurde die bekannteste: das von Elvis Costello und Clive Langer speziell für Wyatt geschriebene „Shipbuilding". Die ersten vier Singles wurden mit zwei Bonus-Stücken – Wyatts Song über Nelson Mandela „Born Again Cretin" und dem Arbeiterlied „Red Flag" – als Album unter dem Titel *„Nothing Can Stop Us"* (★★★1/2) veröffentlicht.

„Shipbuilding" kann man heute auf der Sammlung *„EPs"* (★★★★) nachhören, einer Box mit fünf CDs in EP-Länge. Dort finden sich neben Wyatts Versionen von „I'm A Believer" und Chris Andrews „Yesterday Man" auch rare Stücken wie eine Live-Version von „Calyx", Tracks von Compilations, die Soundtrackarbeit zu Victor Schonfields Low-Budget-Dokumentation „The Animals", die 1984 veröffentlichte EP „Work In Progress" und vier gelungene Remixes von Stücken des *„Shleep"*-Albums. Leider fehlt die EP „The Peel Sessions" von 1974, ein berührendes Dokument des frühen Solokünstlers Robert Wyatt. Diese Aufnahmen wurden mit weiteren BBC-Stücken, einem weiteren Soundtrack und neuen, mit Hugh Hopper aufgenommenen Tracks 2003 auf der Raritäten-Compilation *„Solar Flares Burn For You"* (★★★1/2) kompiliert.

Das Mini-Album „A Short Break" (★★★), eine Sammlung von *home recordings*, die im Sommer 1992 entstanden, hätte sich von Länge und Gestalt ebenfalls für die *„EPs"*-Box angeboten. Fünf rauschende, teilweise auch dumpf klingende Soundskizzen, die in ihrer Unfertigkeit allerdings einen großen Charme versprühen.



"Canterbury Tales" in the same issue

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Canterbury Tales - Rolling Stone N° 10 - Oktober 2007

CANTERBURY TALES



Canterbury Tales

Von Rob Chapman

Auf das Kapitel SOFT MACHINE mag Robert Wyatt heute nicht mehr angesprochen werden. Dabei war die grenzenlose Experimentierlust seiner ersten Band durchaus wegweisend für seine späteren Solo-Jahre

Ich erinnere mich nur noch an das Klimpern von Kleingeld auf dem Boden, dann verlor ich das Bewusstsein. Die Centimes waren aus meiner Hosentasche gefallen, als ich flach auf den Rücken knallte. Ich sah die Landkarte einer dunklen Insel, in strahlenden Farben von unten beleuchtet. Ich hatte noch nie etwas Vergleichbares gesehen."

Ein Blumenkind, das anno '67 seine psychedelische Initiation beschreibt? Ein in den UFO Club verirrter Tourist vielleicht? Nein, wir befinden uns im Sommer '63, und dieser Australier, Daevid Allen, war Versuchskaninchen in Paris bei einem von Bill Burroughs' teuflischen Experimenten.

„Sie hatten die Traummaschine an mir ausprobiert, wissen Sie: eine Glühbirne, die in der Mitte einer Pappscheibe hing, und in der Pappe waren lauter kleine Löcher. Wenn man nun die Augen schloss und die Scheibe sich mit der exakten Geschwindigkeit einer 78er-Schallplatte drehte, dann – hatten sie ausgerechnet – deckte sich die Drehung der Perforationen genau mit den Rhythmen des Gehirns. Und man bekam unglaubliche Farbhalluzinationen."

Allen hat in der Vergangenheit schon viel über kosmische Seltsamkeiten und Kontakte mit bekifften Elfen erzählt. Und trotzdem: Dieser exzentrische, schlaksige alte Hipster, der mir hier bei sich zu Hause in Glastonbury Geschichten erzählt, ist ein ernstzunehmender Zeitzeuge – so was wie ein vergessenes Bindeglied zwischen Beats und Hippies. Und die Band, die er einst gründete, Soft Machine, benannt nach einem Burroughs-Roman, war schon Underground, als es noch gar keinen Underground gab.

Anfang der 60er Jahre logierte Allen im „Beat Hotel", einem Haus links der Seine in Paris, das von der berüchtigten Madame Rachou geführt wurde. Madame hatte für den französischen Geheimdienst gearbeitet und hielt nun – diplomatisch versiert – die Polizei auf Abstand, während ihre Klientel exilierter Dichter, Maler und Dope-Dealer ihren Tätigkeiten nachgingen. Kerouac gehörte dazu, Gysin, Orlovsky, Ginsberg – „eine ganz eigene Szene in jedem Zimmer", wie Allen es formuliert.

Seine erste Zusammenarbeit mit Burroughs ergab sich 1962, als er zu einer Theaterfassung von „The Ticket That Exploded" die Musik lieferte. „I was the friendly straight with those guys", grinst er. „Das Acid kam damals direkt aus der Sandoz-Fabrik. Man nahm ungefähr 18 dieser kleinen Tabletten. Es gab noch ein anderes, das Romilar hieß und das wir auf Ibiza nahmen. Da war irgendein unbekannter psychedelischer Wirkstoff drin, der einen in die verrücktesten Zustände versetzte. Die Locals nannten uns die Romilar-Armee."

Foto: BIPS/Getty Images

> Zoom



Unbeschwerte Tage in Canterbury: Der australische Beat-Literat Daevid Allen (l.) hatte die Band ins Leben gerufen, die schon bald Namensgeber der sogenannten „Canterbury Scene" werden sollte

> Zoom

Wir blenden langsam über zu einem jungen blinden Passagier auf einem Schiff, das aus dem Hafen von Melbourne ausläuft... Allen hatte seine Heimat 1960 verlassen und geschworen, er werde nie zurückkehren. "Die töteten die Aborigines immer noch wie Kängurus", sagt er gequält. "Diese Rednecks aus dem hintersten Norden sahen da keinen Unterschied. Es war ein grauenhaftes Klima, über das heute noch meist geschwiegen wird. Und kaum komme ich in Paris an, sitze ich neben einem Klavier, an dem Bud Powell spielt." Allen listet die Jazzidole auf, die er in Paris sah: Mingus, Monk, Dolphy, Rollins...

Er trampte nach England und landete als Mieter im Wellington House in Canterbury. Diese Kreativinsel gehörte der Rundfunksprecherin Honor Wyatt und ihrem zweiten Mann, dem Psychologen George Ellidge. Als Bohemians alter Schule hatten sie Verbindungen zum

Dichter Robert Graves und dessen Künstlerkolonie in Deya auf Mallorca. Allen freundete sich sofort mit ihrem frühbegabten 15-jährigen Sohn Robert an. "Wir hatten die gleichen Platten, also sprachen wir automatisch dieselbe Sprache", sagt er über den zukünftigen Soft-Machine-Drummer. "Er war damals ein Wunderkind - malte, spielte Klavier und so weiter. Geistig war er schon genauso weit wie ich, was mir jetzt nicht besonders schmeichelt, aber er war einfach sehr weit für sein Alter."

Während andere von Skiffle träumten, waren Wyatt und seine Schulfreunde Hugh und Brian Hopper und Mike Ratledge eindeutig experimentell drauf. Hugh Hopper hörte Omette Goleman, erkundete die Basslinien von Charlie Haden und erinnert sich an einen Wyatt-Haushalt voller eklektischer Geräusche, von Bartok bis Be-bop, Strawinsky bis Varese: "Sagen wir so - es war klar, dass Robert kein Bankangestellter werden würde." Hugh, Brian und Steve bastelten in den frühen 60ern einfache Bandschleifen und suchten im Radio nach obskurem Jazz auf AFN oder BBC Third. "Da lief noch viel Avantgarde, im Gegensatz zu heute", sagt Hopper spitz. "Aber mit der Ankunft von Daevid Allen wurde Jazz viel zugänglicher für uns. Er brachte ungefähr 500 bedeutende Platten mit - Monk, Mingus, Miles, Cecil Taylor und so weiter —, die dann zwischen uns rumgingen.

Auch wenn sie selbst kulturell alles andere als rückständig waren, geben doch alle seiner künftigen Mitstreiter Allen als die galvanisierende Kraft an. Bandschleifen? Dieser Mann hatte schon Schleifen mit dem Meister aller Schleifen gemacht, mit Terry Riley. "Die waren alle im 16/17tel-Talk", reflektiert Allen. "Ich war schon der erfahrende Traveller, ihr großer Beatnik-Bruder, also nahmen sie mich zum Vorbild. Was später natürlich gegen mich arbeitete", seufzt er. "Man muss seine Vorbilder immer töten. "



Da waren's nur noch Drei: Ayers, Ratledge und Wyatt (oben, v.l.) tourten 1968 mit der Jimi Hendrix Experience (r.) durch die USA. Kevin Ayers stieg anschließend aus und wurde durch Hugh Hopper ersetzt (r.u.)

Aus Nächte langen atonalen Exzessen im "Wellington House" und bei Hoppers gleichermaßen toleranten Eltern entwickelte sich schließlich ein prägnanter, lokaler Sound. Später wurde ein Mythos daraus, dass künftige Mitglieder von Soft Machine und Caravan mal dieselbe Postleitzahl hatten. Mike Ratledge winkt ab: "Das war nur ein geografischer Zufall." Hopper stimmt zu: "Regelmäßig fragen mich irgendwelche deutschen Journalisten nach der ‘Canterbury-Schule’, und rückblickend klingt das bestimmt toll. Aber in Wahrheit war Canterbury ein kleines konservatives Städtchen, in dem nicht viel passierte. Es gab ja bis Ende der Sechziger nicht mal eine Universität."

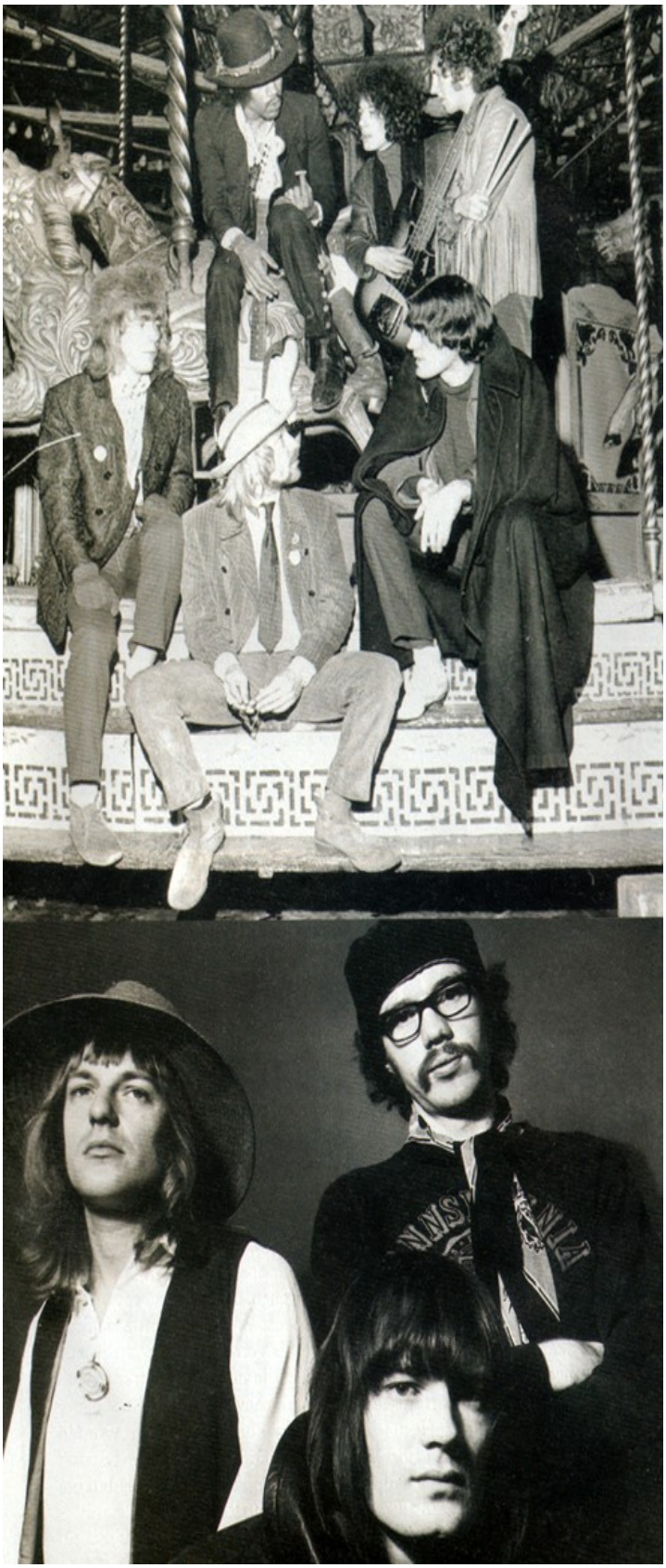
In dieser Phase versuchten sich Allen, Hugh Hopper, Wyatt und Ratledge als Jazzband. Sie ergatterten ein Engagement in einem Londoner Club, aber nachdem sie doch etwas schräger klangen als Oscar Peterson, wurden sie nach vier Abenden vor die Tür gesetzt. Sie spielten auch einen Gig am "Institute of Contemporary Arts" mit Burroughs und Gysin und einen Jazz & Poetry-Abend im "Marquee", dessen wenig schmeichelhaftes Ergebnis auf CD erhältlich ist ("Live 1963", auf Voiceprint), samt angenehm selbstironischer Sleevenotes von Allen.

Als Allen aufging, dass er kaum der nächste Charlie Christian oder Wes Montgomery würde, beschloss er, Vollzeitdichter zu werden - und machte sich mit seinem Freund Kevin Ayers auf den Weg zu Robert Graves'Haus in Deya. Er schwärmt von Nächten mit Gitarren und Gedichten und von der kostenlosen Logis. Bei einem dieser regelmäßigen Inselaufenthalte begannen sie vom Pop zu träumen. "Kevin Ayers hatte ein paar Beatles-Platten und ‘Still I'm Sad’ von den Yardbirds. Wir nahmen Acid, und ich dachte: 'Mensch, vielleicht kann ich ja das, was ich früher gemacht habe, einfach Pop nennen und doch meinen Lebensunterhalt

verdienen.' Aber dafür musste ich meine Gitarre erst mal der Rock'n'Roll-Sprache anpassen."

Die Sache hatte nur einen Haken: Allen hasste Rock'n'Roll. Bis heute trägt er auf der Bühne ein T-Shirt mit einem Bild von Elvis, unter dem "Dead Redneck" steht. "Buddy Holly, 'Rock Around The Clock', das ganze Zeug - ich hasste es", sagt er trocken. Ratledge empfand ähnlich: "Es interessierte uns eher als kultureller Kick denn als musikalischer. Eine Band gründen - das war die Lizenz zu tun, was immer man wollte, und dem Ganzen dann einen verkaufsträchtigen Namen zu geben. Pop-musik. Als wir anfingen, war Kevin der Einzige mit einer Pop-Perspektive."

Im Fernen Osten aufgewachsen, kam der 17-jährige Ayers 1961 nach Canterbury. "Man hatte mich von London da hingeschickt, nach einer Drogenrazzia. Ein Polizist griff mir in die Tasche, zog einen Klumpen Hasch raus, den ich mir nie hätte leisten können, und sagte: 'Hallo, was haben wir denn hier?' Sie schickten mich für zwei Wochen ins Erziehungsheim. Als der Fall vor Gericht kam, wurde er mangels Beweisen eingestellt, und der Richter sagte, ich solle London verlassen, weil es ganz offensichtlich ein schlechter Einfluss für mich sei." Und wie landete der junge Kiffer dann bei der Avantgarde von Canterbury? "Ich hatte von Musik keine Ahnung. Alles, was ich kannte, war 'The Sound Of Music' und chinesischer Pop noch aus Malaya. Zu Daevid und den anderen zog es mich, weil sie einfach vielseitigere Interessen hatten als irgendwer sonst dort. Daevid war ja ein Schock für das System, er hatte skandalös alternative Ansichten. Ein Original. Allerdings stand er damals mehr auf Lyriklesungen als auf Songs - und ich hasste Lyriklesungen. "



Im Wein trinken und feiern schon geübt, hatte Ayers seine erste musikalische Canterbury-Kollaboration als Bassist und Gitarrist der semilegendären Wilde Flowers. "Der Name hatte nichts mit Flower Power zu tun", erklärte Wyatt dem Autor Jonathon Green. "Wir lebten auf dem Land, und Hugh Hopper hatte ein Buch, das eben Wild Flowers hieß. Er hat sich das ausgedacht, glaube ich." Wie üblich gab es kein großartiges Konzept - künftige Mitglieder von Caravan und Soft Machine kamen und gingen nach Laune. Ayers, Wyatt und Hugh Hopper reisten zwischendurch auch einfach los und schlossen sich Allen in Paris oder Mallorca oder Marokko an - wo der Straßenmusikerhut gerade hinfiel. Ratledge blieb in Oxford und machte seinen Bachelor. Brian Hoppers Compilation von Probemitschnitten und

Demos der Wilde Flowers, 1994 veröffentlicht, enthält einen eklektischen Mix aus Soul, Jazz, und Avantgarde-Pop, den Sound von gleich mehreren Bands auf Identitätssuche. Und doch sind alle frühen Softs-Motive erkennbar: die skurillen Texte und eckigen Arrangements der Hopper-Brüder, Ayers eigene klar strukturierte Songwritingkunst, Wyatts seltsamer, beseelter Gesang.

"Wenn ich diese Tracks heute höre, kann ich den Einfluss der Zombies erkennen", sagt Hopper. "Und den der English Birds, mit Ron Wood: drei Krachgitaren, viele Akkordwechsel. Eine der ganz großen vergessenen Bands." Aus Allens etwas distanzierterer Perspektive war es alles etwas zu amtlich. "Die Wilde Flowers litten unter dem Kollegenrespekt-Syndrom: Damals war es für jede Band *de rigeur,* 'Papa's Got A Brand New Bag' mit dem korrekten Gitarrensound und dem richtigen Feeling spielen zu können - aber sie kriegten das nicht hin", lacht er.

Im Sommer 1966 nahmen Allens Beatcombo-Pläne, die er im Romilar-Nebel der Balearen geschmiedet hatte, langsam Gestalt an. Drei Tage Acid-getränktes Chaos mit einem Clubbesitzer aus Tulsa namens Wes Brunson kulminierten darin, dass Brunson Ayers und Allen einen großen Teil seines Vermögens versprach, wenn sie damit den *love vibe* im Zeichen des Wassermanns verbreiten würden. "Aber gern", sagten sie. "Wir brauchen Instrumente, Verstärker und einen Raum zum Proben." So entstand das Quartett Mr Head, das aus Ayers, Allen, Wyatt und Gitarrist Larry Nolan bestand. Die Band beteiligte sich bei Beat-Wettbewerben von Melody Maker und dem Piratensender Radio London, und die Agenten des Musicbiz horchten sofort auf. Mr Head spielten kurz mit dem Gedanken, sich in Nova Express umzubenennen, bevor sie sich dann doch bei einem etwas bekannteren Burroghs-Roman bedienten. Ratledge kam aus Oxford. Soft Machine war geboren.

Wyatt erinnert sich: "Wir tröpfelten nach London und formierten uns neu, einer nach dem anderen. Daevid Allen kannte Kevin Ayers, der Bass spielte und Songs schrieb. Kevin wiederum kannte das Büro der Animals, wo Hilton Valentine und Chas Chandler schon als Manager arbeiteten, und die nahmen uns auf der Basis von Kevins Songs unter Vertrag. Sie wollten was Kommerzielles. Chas suchte immer nach Slade, und irgendwann fand er die ja auch - in der Zwischenzeit musste er sich eben mit Leuten wie uns und Jimi Hendrix rumschlagen. Kevin besorgte uns den Deal. Er mochte Bossa Nova und Calypso; Ray Davies und die Kinks, die solche Elemente schon früh benutzten, hatten ihn stark beeinflusst."

Bei Chandler unter Vertrag, verbrachten die Softs das zweite Halbjahr '66 mit Demoaufnahmen. Zusammen mit Pink Floyd spielten sie wegweisende Underground'Shows bei der "Notting Hill Free School" und im "Roundhouse". Wie Pink Floyd bevorzugten sie auf der Bühne die Improvisation. Im Gegensatz zu Pink Floyd fehlte ihnen allerdings ein skurriler kleiner Song über einen Transvestiten, der sie in die Popcharts katapultiert hätte. "Auf der ersten Soft-Machine-Single (‘Love Makes Sweet Music') hört man den ganzen Gruppendruck damals", sagt Allen über ein Debüt, das fast klang wie Simon Dupree — wäre da nicht der hohe, flehende Gesang von Wyatt gewesen.

"Ich schrieb den Song in einem maroden Hotel in Hamburg", erinnert sich Ayers, "nachdem sie uns aus dem ‘Star Club' rausgeschmissen hatten. Ich mochte früher wie heute richtig gute Popsongs, und ich fand, mit ‘Love Makes Sweet Music' hatte ich einen hingekriegt. Hätten wir einen guten Produzenten gehabt, uns eine Backingband geleistet und dann auch noch den Sänger ausgewechselt... *(er bricht in Gelächter aus),* dann hätte es ein Hit werden können. Pink Floyd waren damals unsere Rivalen, und als ‚Arnold Layne' rauskam, dachte ich: ‘Fuck, ist das gut!' Ihre frühe Sachen entfachten eine Manie, während bei uns nie etwas manisch war, außer vielleicht in kurzen Momenten auf der Bühne. Wir waren wohl alle zu logisch, zu clever. Nie richtig spontan und entfesselt."

"In den Medien waren alle überrascht, wie intelligent wir seien", sagt Allen. "Ein Typ von der BBC war erstaunt, dass Mike tatsächlich aus Oxford gekommen war, um in einer "Popband' zu spielen."

Bald wurden die Softs einem anderen Management-protegé Chandlers vorgestellt: Jimi Hendrix. "Kevin kam von Mike Jeffreys Büro in der Wardour Street Zurück", erinnert sich Daevid Allen, "und sagte: ‘Hey, kommt mal und schaut euch diesen unglaublichen Gitarristen an. Er ist besser als Jeff Beck.' Und Jeff Beck war mein Lieblingsgitarrist!"

Wyatt: "Hendrix war ja für viele Leute wahnsinnig wichtig. Für mich auch - und wenn nur deshalb, weil er Mitch Mitchell am Schlagzeug so viel machen ließ, und das gab mir Raum für das, was ich am Schlagzeug machen wollte. Wir verwendeten viele Jazzideen, für die in dem eingeschränkten Takthalte-Zeug, das ich bis dahin gespielt hatte, kein Platz war. Es war das Gegenteil von dem, was Nick Mason bei Floyd machte: Er war ein Metronom, und genau das brauchten sie. Für elektronischen Rock war das der passende Ansatz - aufgeräumt, sparsam.

Leute wie ich und Mitch *spielten* wahrscheinlich zu viel, aber damals fanden wir das aufregend."

Im Frühling '67 bekamen Soft Machine einen Termin wochentags im "Speakeasy". Allen schwärmt von unbegrenztem Getränkekonsum und Endlos-Jams mit Hendrix. "Ich hab ‘Purple Haze’ das erste Mal dort unten gehört", staunt er, "und es klang mir wie klassische Musik. In den Charts konnte ich mir das nicht vorstellen. Ich meine, wie sollten die Charts so was je unterbringen?"

Während die Top Ten sich tatsächlich in der Lage erwiesen, den "wild man of rock" unterzubringen, war das UK von den Softs weniger begeistert. Sobald sie London oder die Uni-Szene verließen, mussten sie - wie auch Pink Floyd - fest-stellen, dass in der Provinz ein ganz anderer Zeitgeist herrschte. Immer mit den perfekten Kontakten gesegnet, schlossen sich Soft Machine nun dem Riviera-Jetset an. Im Sommer 1967 spielten sie eine Reihe von Happenings in Südfrankreich, bei denen die Creme der Pariser Hautevolee erschien: Bardot, Delon, Godard. "In den Augen der Pariser hob uns das für die nächsten paar Jahre auf eine Ebene mit den Beatles und Stones", ist sich Allen sicher. Für Ayers war der Gig in St.Tropez ein unwiederholbarer Moment musikalischer Erleuchtung: "Die besten Ideen hat man doch, wenn man naiv ist. Die frühe Band hatte etwas Magisches, und da sollen Robert und Mike mal versuchen, mir das Gegenteil zu erklären. Später wird man sicher raffinierter, aber inhaltlich wird's deswegen kaum besser."

Die Euphorie von St.Tropez hielt nicht lange. Bei der Rückkehr nach England wurde Allen in Dover die Einreise verweigert. Die Begründung war ein abgelaufenes Visum, aber in Wahrheit hatten die Zöllner einfach eine unerwünschte Person erkannt. Der australische Kiffer wurde nach Frankreich zurückgeschickt. Allen ist bis heute nicht ganz sicher, ob er aus der Band fiel oder doch eher gestoßen wurde. Er war immer mehr Katalysator als Musiker gewesen (sein Spiel auf den frühen Soft'Machine-Demos ist, höflich gesagt, etwas unfokussiert), und wenngleich er betont, es sei "befreiend" gewesen, "aus dem Land geworfen zu werden, das Beste, was mir passieren konnte", und aufgeregt von Paris im Jahr 1968 erzählt, so hat er doch ganz offenkundig das Gefühl, dass der Grenzvorfall dem Rest der Band gut in den Kram passte. Der Abschied von
ihrem großen Beatnik'Bruder markiert das Ende von Soft Machine Phase eins. "Ich nahm die Sache erst richtig ernst, als Daevid draußen war und wir nur noch ein Trio waren", räumt Ratledge ein. "Erst da begann ich für die Band zu schreiben."

Während einer Pause ihrer ersten großen US'Tour im April 1968, ein ganzes Jahr nach *"Piper At The Gates Of Dawn",* konnten sie endlich ihr erstes Album aufnehmen. Produzent Tom Wilson hatte mit Dylan gearbeitet und beim Debüt von Velvet Underground. Doch trotz dieser Referenzen und einiger großartiger Stücke entstand ein lebloser, undynamischer Mix. "Wir fingen mit ein paar sehr guten Ideen an", räumt Ayers ein, "aber dieses Album war amateurhaft, schlampig, schlecht produziert - ein Alptraum, wenn ich heute zurückblicke. Wilson telefonierte ständig nur mit seinen Freundinnen. Wahrscheinlich hielt er uns für einen Haufen kleiner weißer Stinker, die diese verkopfte Katzenmusik spielten."

Das Album mit dem auffälligen Drehscheiben-Cover erschien schließlich im November 1968 auf dem Label Probe. Einige Tracks auf "*Soft Machine*" waren aus Material aus den "Wellington House" Tagen adaptiert. Die "head is a nightclub"- Zeile in Ayers bahnbrechendem "Why Are We Sleeping" entstammte einem Jazzgedicht von Daevid Allen. Der vielleicht schönste Moment auf dem Debüt war Ayers Instrumental "Joy Of A Toy" (nach einem Track von Ornette Coleman betitelt), Später für Ayers' Solodebüt reaktiviert.

"*Soft Machine*" war während einer Tour mit Hendrix in einer einzigen, viertägigen Session aufgenommen worden. Im Gegensatz dazu nahm Hendrix sein ausuferndes Meisterwerk *"Electric Ladyland*" während desselben Konzertmarathons über sechs entspannte Monate verteilt auf. "Im ersten Abschnitt dieser Tour mit Hendrix gab es Momente reinster Magie", sagt Ayers. "Ich erlebte Hendrix als sehr freundlichen, sehr melancholischen Typen. Er wurde emotional wie finanziell über den Tisch gezogen, und er musste eine enorm dicke chemische Rüstung anlegen, bevor er auf der Bühne zu Jimi Hendrix werden konnte."

Die Tour, die sich über den größten Teil von 1968 hinzog, hätte die Softs fast endgültig getrennt. "Im zweiten Teil der Tour wurde ich Makrobiotik-Fanatiker", erinnert sich Ayers. "Ich trank nicht mehr, rauchte nicht mehr, und das vertrug sich mit der Tourneeroutine überhaupt nicht. Einen zweistündigen Gig übersteht man nun mal nicht mit einem grünen Apfel, einem Glas Wasser und einer Schale Reis."

Hugh Hopper war zu dem Zeitpunkt der Roadie der Band. "Wenn ich heute zurückblicke, denke ich: Toll, ich war mit Hendrix auf Tour", lacht er. "Dabei hab ich von der Musik nicht viel mitbekommen. Damals hatte man ja keine 16 Spezialtrucks so wie heute. Da waren nur

ich und Hendrix' Roadie mit einem LKW - immer am Beten, dass wir rechtzeitig zur nächsten Halle kamen."

Ayers war nicht weniger erledigt. Er floh nach Ibiza, um wieder ins Gleichgewicht zu kommen. "Mike und Robert waren musikalisch ungleich versierter als ich, und ich glaube, meine Schlichtheit langweilte sie", sagt er über seinen Abgang. Ich lernte Terry Riley und Gil Evans in New York kennen, und mir gefielen auch die ganzen Jazzstücke, die Daevid und Robert mir vorspielten, aber das überstieg alles mein musikalisches Verständnis, und ich hatte auch kein Interesse, irgendwas aus reinem Selbstzweck im 19/7tel-Takt zu spielen. Diese 'Fusion-Musik', oder wie immer man das nannte, gefiel mir auch nie. Mir waren der Jazz, wie er am Anfang klang, und der Rock, wie er am Anfang klang, viel lieber. Fusion schien den Musikern mehr Spaß zu machen als den Zuhörern. Leute, die sich gegenseitig ihre Virtuosität um die Ohren hauten, um zu demonstrieren, wie kompliziert sie sein konnten." Er lacht hämisch. "Also ging ich mit meiner Schlichtheit anderswo hin und verlor diese Familie. Da ich damals in einem sehr klaren spirituellen Zustand war, bereitete mir das keinen großen Kummer. Es traf mich erst später, dass ich diesen Leuten nicht mehr nah war."

Ayers schenkte seinen Bass Mitch Mitchell ("Solche Sachen mach ich heute noch: ‚Nimm mein Haus, mein Auto, meine Frau.'Ich brenne die Brücken hinter mir ab.") - Soft Machine lösten sich quasi auf. Ratledge war nach der US-Tour ähnlich ausgebrannt wie Ayers. Wyatt steckte in Los Angeles mit Hendrix zusammen und hegte vage Pläne für eine Solokarriere. Aber sie waren vertraglich verpflichtet, Probe Records ein zweites Album abzuliefern. Ayers wollte seine sonnige Zuflucht nicht verlassen, also holten Ratledge und Wyatt Hugh Hopper als permanenten Ersatz.



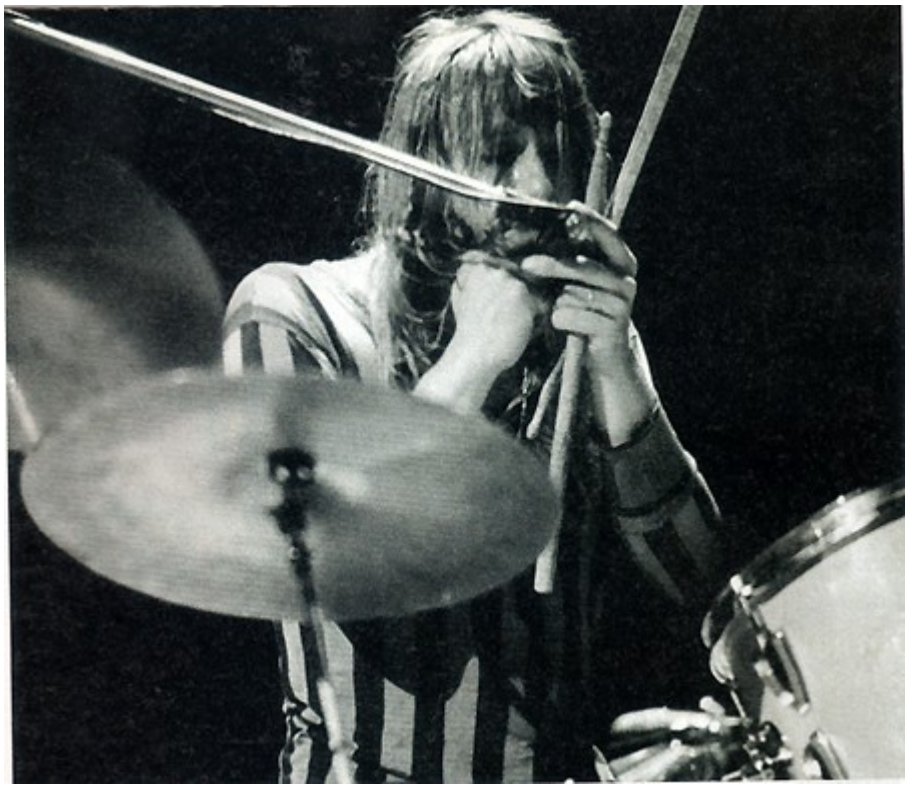
Beginnend mit Wyatts Einführung in "the official orchestra of the college of pataphysics" und einer schülerhaften Wiedergabe des britischen Alphabets, wurde aus dem resultierenden Pflichtalbum ein Canterbury-Klassiker. Voller selbstmythologisierender kleiner Anspielungen nimmt uns "*Soft Machine Volume 2*" mit zurück in eine Zeit, als Pere Ubu noch eine literarische Figur von Alfred Jarry war und keine Band aus Cleveland. Daevid Allen beschrieb mir die von Jarry erfundene Pataphysik als "Schöpfung eines spirituellen Manifests in absurder Form, indem man ein ernstes Thema in eine absurdistische Struktur versetzt" - etwas, was er mit seiner späteren Band Gong zur Kunst erhob. Ayers wandte das Prinzip auch in seiner Arbeit nach Soft Machine an, vermutlich zum Nachteil seiner Karriere. Gebeten, die Wirkungsweise der Pataphysik genauer zu erklären, spricht Ratledge vage von der "Wissenschaft des Unmöglichen" und davon, "die Prämissen wissenschaftlicher Gewissheiten zu pervertieren". Und wie haben Sie das auf die Musik übertragen? "Haben wir doch gar nicht. Nicht ansatzweise. Soll das ein Witz sein?" Er schüttelt sich vor angemessen

absurdistischem Gelächter.

Die meisten Tracks auf "*Soft Machine Volume 2*" gehen in einander über—im Jazz damals ein durchaus übliches Stilmittel, wobei Robert Wyatt den Soft-Machine-typischen Einsatz der Durchgängigkeit später eher als Verteidigungsmechanismus gegen feindseliges Publikum rechtfertigte: Ohne Pausen kann man nicht so gut buhen. Aber um 1970 wurden derartige Maßnahmen zunehmend unnötig. Im Sommer dieses Jahres, und vermutlich auf der Höhe ihres Ruhms bei den Kritikern, wurden Soft Machine eingeladen, bei den hochkulturell respektierten "Proms" in London zu spielen. Sie waren kein Haufen hirniger Langhaariger mehr, die ihrem Publikum den Rücken zuwandten - jetzt hatten sie Prestige. Ratledge gab sich einmal mehr typisch ungerührt. "Wir hatten vorher schon zweimal in der Albert Hall gespielt. Es war einfach ein Gig von vielen. Man zeigte sich damals nie von irgendetwas überrascht. Die Organisation war allerdings ein Alptraum. Das Equipment hing in Spanien fest, und einen ordentlichen Soundcheck gab's auch nicht."

Beunruhigender noch: Der Proms-Auftritt übertünchte ernsthafte Differenzen innerhalb der Band. Die Veröffentlichung ihres Doppelalbums "*Third*" kurz vor dem Albert-Hall-Gig zeigt eine offenere Jazz-Ausrichtung. Von der Triobesetzung fühlten sie sich zunehmend eingeengt, und so wurde die Band nun um Vertreter der aufkeimenden englischen Jazzrockszene wie Elton Dean, Lyn Dobson und Nick Evans verstärkt. Das Album, in mancher Hinsicht die Kulmination vieler maßgeblicher Impulse von Soft Machine, war größtenteils instrumental und enthielt ausgiebige Solo-und Ensemble-Jams.

Es gab eine Ausnahme: Wyatts klassische Montage übers Leben von einem New Yorker Hotelzimmer aus gesehen, "Moon In June" - bei dem sich die anderen allerdings geweigert hatten, mehr als marginal mitzuwirken. Das traf Wyatt hart - ein wesentlicher Grund für seinen späteren Ausstieg aus der Band. Er war immer schon der extrovertierteste Softmaschinist gewesen - er trommelte wild mit wehenden Haaren, während Hopper und Ratledge steif über ihren Instrumenten kauerten - und trieb immer einsamer in einem Meer intellektuellen Gefrickels. Um die Schranken zu sprengen, spielte er damals nebenher bei Keith Tippett's Centipede, Kevin Ayers And The Whole World oder dem Spontaneous Music Ensemble.



Während die Band (l. mit Ratledge, Hopper, Wyatt und Elton Dean) immer mehr zum Jazzrock abdriftete, fühlte sich Wyatt zunehmend deplatziert. Unter seinen kopfbetonten Kollegen galt er als unberechenbare Diva.

Ich erinnere Hugh Hopper an eine Anekdote, wonach ein puristischer Progfan um 1970 hinter die Bühne kam, um den Softs zu einem tollen Auftritt zu gratulieren, und dabei lästerte, eine Woche zuvor hätten die Zuschauer Geno Washington And The Ram Jam Band ertragen müssen. Wyatt habe geantwortet: "Wenn wir könnten, würden wir auch so spielen." "Oh, unbedingt", bestätigt Hopper. "Ich weiß noch, wie Robert mal Phil Chen traf, den Bassisten

von Jimmy James And The Vagabonds, und wie er von den Temptations'Basslinien begeistert war, die Chen spielte. Aber Robert bezog auch einfach gern Gegenpositionen: Wenn die ganze Band freaky und avantgardistisch war, dann schwor er prompt einen Monat lang auf Steeleye Span, nur wegen der Wirkung, die das hatte."

Kurz nach dem Proms-Gig nahm Wyatt selbst sein Soloalbum "*End Of An Ear* " auf. Laut den Linernotes, die er für das 97er-Reissue des Albums schrieb, beschleunigte das seinen Ausstieg bei den Softs. "Vielleicht wurde ich - und man hat mir nie gesagt, warum - kurz danach von denselben Leuten aus meiner Band geworfen, die ursprünglich ich mal eingeladen hatte mitzumachen", bemerkte er.

"Das war viel komplizierter als Kevins Ausstieg, der ganz freundschaftlich verlief ", räumt Ratledge ein. (Es hatten seither sogar sämtliche Softs nochmal zusammengefunden, um auf Ayers'erstem Soloalbum zu spielen.) "Aber nach der Tour mit Hendrix waren die Dinge zwischen Robert und allen anderen polarisiert. Hugh und ich verfolgten eine vage jazzorientierte Richtung. Robert war heftig dagegen, obwohl er ja ein leidenschaftlicher Jazzfan war. Aber er hatte klare Vorstellungen von Pop'musik einerseits und Jazz andererseits. Ich glaube, er hatte wie Kevin die konzeptionelle Entscheidung getroffen, dass Pop Pop bleiben sollte, und Jazz Jazz."

"Die ganze Situation in den USA wurde sehr kompliziert", weiß auch Hopper. "Manchmal stand Robert von seinem Schlagzeug auf und ging, weil ihm nicht gefiel, was wir spielten oder geschrieben hatten. Es gab aber auch Abende, an denen wir uns hinter seinem Rücken über ihn lustig machten. Es war tatsächlich so schlimm geworden. Mike und ich könnten Robert nicht leiden und er uns auch nicht. Wir waren eben kühl und kopfbetont, während er sehr offen und impulsiv war. Bei einem recht alkoholisierten Abend im "Ronnie Scott's" sagte er zu jemandem: 'Ich wünschte, ich fände eine neue Band.' Und wir anderen sprangen alle auf und sagten: 'Prima, nur zu!' Robert wurde definitiv vertrieben aus der Band, die für ihn seine Band war. Und darüber scheint er heute noch genauso verbittert wie eh und je."

Soviel habe ich erfahren, als ich Wyatt wegen eines Beitrags zu diesem Artikel kontaktiere. Zurück kommt eine Postkarte mit seiner typisch kindlichen Kritzelschrift und schiefen Diktion. "Ich habe immer noch Alpträume - auch im wachen Zustand", schreibt er. "Ich träume, mein Ausschluss wäre nur eine vorübergehende Laune gewesen, und ich würde wieder in die Herde aufgenommen. Dann wache ich auf. Wie schlimm meine Deportation aus SM für mich war? Tja, als ich mir das Kreuz brach, kam ich leichter damit klar. So schlimm."

"Keine zwei Leute in der Band hatten dasselbe im Sinn — deswegen war sie so eigenständig, und deswegen ging sie nach ein paar Jahren auch auseinander", erinnerte sich Wyatt bei einer anderen Gelegenheit. "Im Grunde war es ein anhaltender Prozess des Zerfalls, dass wir immer neue Leute dazuholten, um die Lücken zu füllen. Was in den 60ern selten war - die meisten Bands waren ja recht stabil. Aber wir bastelten ständig rum und warfen uns gegenseitig raus oder liefen davon, bis irgendwann alle Falten ausgebügelt waren und eine gewöhnliche britische Jazz-rockband daraus wurde. Ich weiß nicht, was am Ende passierte. Irgendwann hörte ich nicht mehr hin. Ich hörte schon nicht mehr hin, als ich noch dabei war. "

Rob Chapman





THE SOFT MACHINE *(1968)*
Das aberwitzige, in wenigen Tagen auf der US-Tour mit Jimi Hendrix aufgenommene Debüt, auf dem Soft Machine über ein Jahr nach ihrer ersten Single beginnen, den psychedelischen Popsong zu dekonstruieren. Viele der Stücke stammen noch aus der Zeit der songorientierten Vorgängerband The Wilde Flowers, doch Ratledges wuchtige Orgel und Wyatts tobendes Schlagzeug liefern – wie es in den *liner notes* heißt - „shock values of unstructured composition". ★★★

VOLUME TWO *(1969)*
Hugh Hopper ersetzt Kevin Ayers, der verschrobene Pop macht Platz für mehr Jazz, an die Stelle der Songs treten Suiten. Der Da-da-Geist des ersten Albums ist geblieben. Der Sound des oft um eine Bläsergruppe erweiterten Trios ist voller, Ratledge hat seine schwere Orgel gegen ein tänzelndes Klavier eingetauscht, und Wyatt glänzt als Arrangeur und Vokalist. Hier hat die Band den Punkt erreicht, an dem die Fusion von Jazz und Rock nicht mehr nach Jazzrock klingt. ★★★★

THIRD *(1970)*
Ein Doppelalbum, auf jeder Seite ein 19-minütiges Stück. Avantgarde Jazz und Elektronik in höchster Komplexität. Elton Dean, der wenig später zur Band gehören wird, spielt hier erstmals Saxofon. Ratledge und Hopper haben das Interesse am Songformat und Wyatts Gesang verloren. So musste der sein „Moon In June" großenteils alleine aufnehmen. Ein Liebeslied, zugleich ein Lied über Liebeslieder, progressiv und dies zugleich reflektierend – der Höhepunkt im Soft Machine-Katalog. ★★★★1/2

4 *(1971)*
Durch Elton Dean, der nun festes Bandmitglied ist, liegt der Fokus ganz auf Jazz, die Elektronik ist verschwunden, Songs gibt es auch keine mehr. Der vormalige Sänger, Arrangeur und Komponist Robert Wyatt ist auf seinem vierten und letzten Album mit Soft Machine nur noch Schlagzeuger. Diese Rolle füllt er aber auf diesem warmen, süffigen Album gewohnt eigenwillig aus. Er wird ihnen danach fehlen. So dynamisch wie auf *„Fourth"* spielte die Band bis zu ihrem Ende nie wieder. ★★★1/2

"Sketches of Pain" in the same issue

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt Heimwerkerkönig - Jazzthetik - Oktober 2007



ROBERT WYATT

Heimwerkerkönig

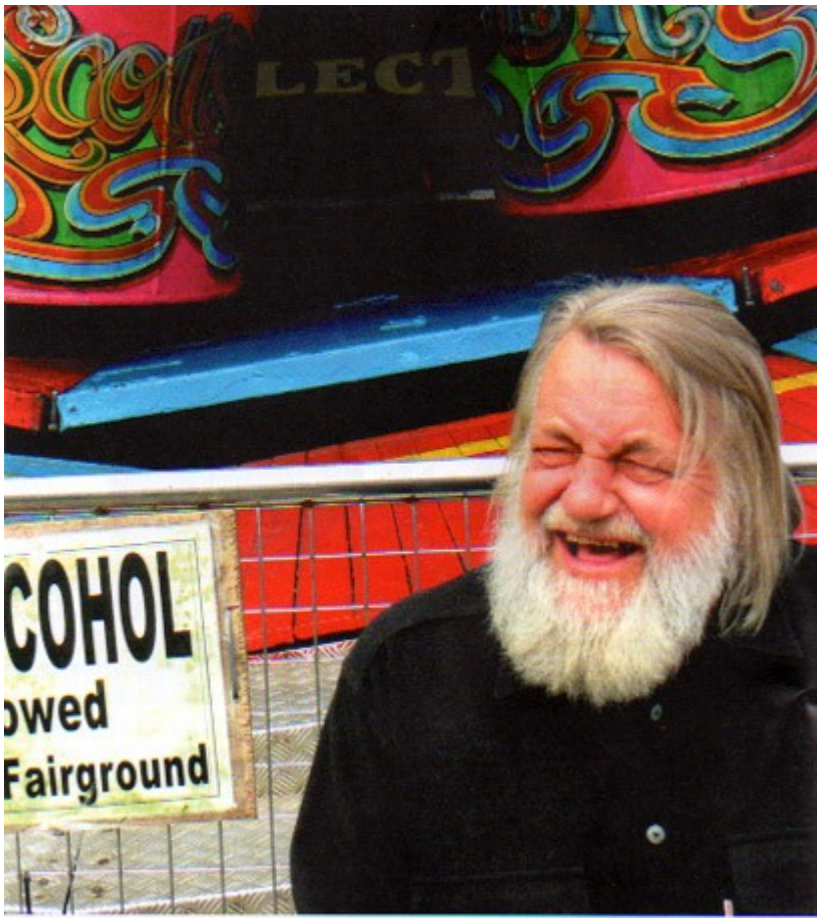
In den letzten paar Monaten war Robert Wyatt kaum ansprechbar. Er befand sich auf Tauchstation. Sonst die Geselligkeit in Person, vergräbt er sich, wenn er sich in die Arbeit an einem neuen Album vertieft: »Wenn ich schreibe, komponiere, muss ich mich in einen trancehaften Zustand versetzen, sonst gelingt mir nichts. Es geschieht alles völlig instinktiv. Ich bin dann wie eine Schwangere, die morgens im Badezimmer aus Versehen Zahnpasta isst«, sagt er.

Basics

»Wenn ich zuvor Pläne mache oder Konzepte, schränkt mich das ein. Ich denke nicht im Voraus, sondern hinterher«, fügt er hinzu. Und jetzt ist das neue Album *Comic Opera* im Kasten und Robert Wyatt sitzt wieder etwas entspannter zuhause und sinniert über Gott und die Welt nach - und über Musik.

In seinem Zimmer, das sich gleich links neben der Eingangstür befindet, steht ein Klavier, andere Instrumente liegen verstreut herum: eine Trompete, Keyboards, Trommeln und Maracas. Ein Regal voller Langspielplatten steht an der Wand. Auch der Wasserkocher darf in einem englischen Haushalt nicht fehlen. Ab und zu wird eine Tasse Tee aufgebrüht. In diesem Raum hat Wyatt die Basis-Tracks seines neuen Albums aufgenommen. »Ich wollte, das es so lebendig und spontan wie möglich klingt, wie eine Gruppe von Musikern, nein, wie eine Gruppe von Freunden, die miteinander musizieren«, erklärt Wyatt. »Musik ist nicht nur ein abstraktes Vergnügen. Es ist Gesellschaft, Zusammensein. Man ist ja mit Leuten sehr intensiv zusammen, wenn man eine Platte aufnimmt. Was mir an der Musik von Duke Ellington oder Charles Mingus immer imponiert hat, ist, dass jedes Instrument als Person identifizierbar ist. Es ist eine Gruppe von Individuen in einem Raum.«

Comic Opera lautet der Titel des neuen Albums - komische Oper also. Kein Grund zur Panik! Wyatt hat nicht vor, die Nachfolge von Pavarotti anzutreten. Der Terminus »komisch« bedeutet in diesem Kontext nicht witzig oder lustig, sondern bezeichnet den Umstand, dass der Inhalt sich um menschliche Dinge und Eigenheiten dreht anstatt um das Treiben der Götter und das Walten des Schicksals-Themen, die lange allein der Tragödie vorbehalten blieben, die ein Privileg des Adels war.



Wie bei der klassischen »0pera Comique» Frankreichs, aus der die komische Oper im 18. Jahrhundert entstand, hat Wyatt den Zyklus seiner sechzehn Songs in drei Akte unterteilt. Die Lieder folgen keinem stringenten Handlungsstrang, sondern beziehen sich eher lose aufeinander, manchmal mehr, manchmal weniger. Was recht fröhlich und unbefangen beginnt, verdunkelt sich im dritten Akt zu einem düsteren, beklemmenden Klagegesang. Wyatt tritt dabei in den verschiedensten Rollen auf. Er ist Bomberpilot in »A Beautiful War« und das Kriegsopfer in »0ut of the Blue«. Der Zusammenhang ist evident.

Kaum setzt die Musik ein, ist klar, wer singt, so individuell klingt Wyatts Stimme, die, je älter er wird, umso brüchiger, verletzlicher und trauriger wirkt und auch gar nicht mehr so hoch. »Ich verliere jedes Jahr einen halben Ton an Stimmumfang«, kommentiert er seinen Alterungsprozess lapidar. Ein anderes typisches Merkmal sind Wyatts verschlungene Melodien, die nicht ins übliche Popschema passen. Dazu kommt eine Klangwelt, die so verhangen, gedämpft und verwischt ist, dass sie die Stücke in eine ganz eigentümliche Atmosphäre taucht. Alle drei Bauelemente machen die Musik unverwechselbar. Zweifellos: Wyatt ist ein Solitär.

Die Kompromisslosigkeit und Unbeirrbarkeit, mit welcher der 62-Jährige seine künstlerische Vision verfolgt, hat ihm den Ruf eingebracht, einer der wenigen Unbestechlichen im Pop-business zu sein. Das hat ihn in den letzten Jahrzehnten zu einem Vorbild der Independent-Rockszene gemacht, ja fast zum Heiligen, über jede Kritik erhaben. Der Wechsel der Plattenfirma, den er mit *Comic Opera* vollzog, wird seine Glaubwürdigkeit noch erhöhen. Zehn Jahre lang war Wyatt bei Hannibal/Rykodisc unter Vertrag. Als das Indie-Label vor ein paar Jahren von einem Major geschluckt wurde, hat sich Wyatt gleichfalls verabschiedet und bei der Independent-Firma Domino unterschrieben, wo auch die Arctic Monkeys und Franz Ferdinand daheim sind.

Der Fluch der frühen Jahre

1945 in Bristol geboren, fing Robert Wyatt als Teenager an Schlagzeug zu spielen. Aus einer alten Schreibmaschine seiner Mutter, einer Holzkiste und einer Spielzeugtrommel bastelte er sich sein erstes Drumset. Später erhielt Wyatt richtigen Schlagzeugunterricht.

In Mitte der sechziger Jahre schloss er sich mit Schulfreunden in Canterbury zur Formation The Wilde Flowers zusammen, aus der Soft Machine hervorging, die Gruppe, die Wyatts Ruhm begründete. Als Schlagzeuger von Soft Machine stand er Ende der 60er Jahre im Zentrum einer vibrierenden Szene in London, die mit psychedelischen Sounds, Klangcollagen, esoterischen Scat-Gesängen, langen Improvisationen und wabernden Lichteffekten für Furore sorgte.

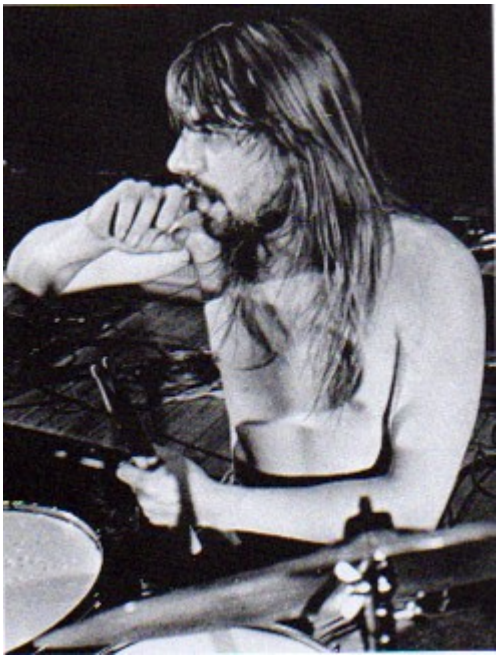
Soft Machine avancierte zu einer der führenden Bands des psychedelischen Underground von Großbritannien und erlangte durch ihre kompromisslose Musik weltweite Berühmtheit. Fünf Jahre lang spielte Wyatt bei Soft Machine. Man tourte mit Jimi Hendrix durch Amerika, trat auf großen Popfestivals auf, war Gesprächsstoff in den Medien.

Doch der Starruhm kreiert seine eigenen Monster. Spannungen und Rivalitäten traten auf. Es kam zum Bruch. Wyatt wurde aus seiner eigenen Gruppe hinauskomplimentiert, was ihn zutiefst verletzte. Bis heute kann er nicht über den Split reden, ohne dass Verbitterung in ihm aufsteigt. Er gab nicht auf. Innerhalb kurzer Zeit hatte er eine neue Band beisammen: Matching Mole. Dieses Mal war er der Bandleader, was andere Probleme aufwarf.

»Bei Soft Machine hatten wir mit nichts angefangen und es so weit gebracht, dass wir endlich gutes Equipment kaufen konnten. Und dann warfen sie mich hinaus«, erzählt er mit Groll. »Lassen wir mal die persönlichen Kränkungen beiseite - ich hätte etwas von dem Geld gut gebrauchen können. Ich hatte nichts und musste wieder ganz von vorne anfangen, was sehr schwierig war, zu viel für mich - schon auf einer ganz praktischen Ebene. Etwa: Wo können wir proben? Wir fanden ein Übungslokal. Dann wurde unsere Bassgitarre gestohlen, und wir konnten uns keine neue leisten. Es war absolut lächerlich».

Für Robert Wyatt wurde der Druck immer unerträglicher. Er fühlte sich außerstande, den Verpflichtungen und der Verantwortung eines Bandleaders nachzukommen. »Ich war völlig überfordert, all diese Leute zu organisieren. Die geschäftliche Seite und das Geld - ich konnte nicht damit umgehen!«

Wyatt wählte den Notausgang. »Normalerweise meinen die Leute, es muss schrecklich gewesen sein, als ich meinen Unfall hatte. Aber in Wirklichkeit war es kein richtiger Unfall. Seit ich 16 war, hatte ich wiederholt versucht, Selbstmord zu begehen. Allerdings bin ich körperlich ziemlich robust, schwer zu töten. Es waren nicht wirkliche Selbstmordversuche, eher warf ich mich - bildlich gesprochen - aus dem Fenster der Situation, in der ich mich befand. Das letzte Mal tat ich es dann sprichwörtlich», erzählt er. »Mit Matching Mole hatten wir zwei Alben aufgenommen, und ich sah einfach nicht, wie wir die dritte Platte zusammenbekommen sollten. Das Rückgrat zu brechen, hätte mich umbringen können, aber es tötete nur eine Hälfte von mir, wobei die andere, die überlebte, viel besser funktionierte als ich als Ganzes. Es veränderte schlagartig die gesamte Situation. Das Rückgrat zu brechen, war ein guter Karriereschritt.« Puuuh!!! So viel rabenschwarzen Humor kann nur ein Engländer haben.



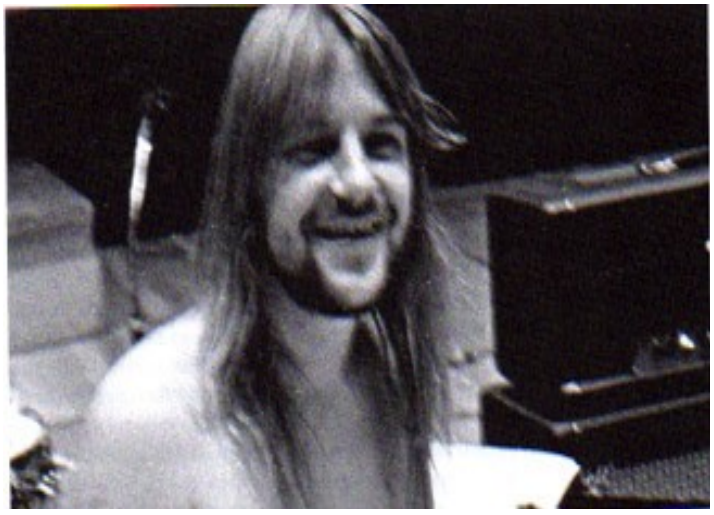
Abgeschiedenheit

Louth heißt das kleine Marktstädtchen in der Grafschaft Lincolnshire, wo Wyatt lebt. In den Nordosten von England hat es ihn vor Jahren verschlagen, als er sich immer mehr aus dem Musikbusiness zurückzog.

Er fährt nur noch selten nach London, in die Welthauptstadt des Pop, um ein Konzert zu besuchen oder in eine Kunstausstellung zu rollen - oder um Schallplattenaufnahmen zu machen. Das Gallery-Studio in West-London des ehemaligen Roxy-Music-Gitarristen Phil Manzanera hat Wyatt für *Comic Opera* erneut in Anspruch genommen, wo er schon die beiden Vorgängeralben fertigstellte. Hier fühlt er sich wohl und kann ungezwungen arbeiten.

Wyatts rotes Backsteinhaus ist im Eingangsbereich mit einer Betonauffahrt versehen, um mit dem Rollstuhl problemlos ins Gebäude hinein- und herausfahren zu können. Seit seinem Unfall im Jahr 1973 ist er auf den fahrbaren Untersatz angewiesen, mit dem er erstaunlich wendig herumflitzen kann. Kaum hat man an der Haustür geklingelt, hört man auch schon das Geräusch der Räder und dann geht die Tür auf.

Seine Frau, die Malerin und Poetin Alfie Benge, hat im Obergeschoss ihre Zimmer. Für Wyatts kreativen Output ist sie unverzichtbar, schreibt Texte, diskutiert Inhalte, liefert die Bilder für die Covergestaltung, ermuntert und verwirft. Sie ist Sparringspartner, unerlässlich fürs kreative Pingpong. Ohne Alfie geht bei Robert Wyatt nicht viel. Alfie hilft auch gelegentlich seiner Produktivität auf die Sprünge. Während andere Popmusiker Songs wie am Fließband produzieren und jährlich mindestens ein neues Album vorlegen, bringt Wyatt vielleicht gerade mal ein Lied pro Jahr zustande, wenn es gut läuft auch zwei oder drei. Im Durchschnitt gibt es jedes Sehaltjahr ein Album: Die letzte Einspielung *Cockooland* erschien 2003, das Album davor (*Shleep*) 1997. »Ich muss Besorgungen machen, aufräumen, kochen, Rechnungen bezahlen. Dann kommt vielleicht noch der Klempner, weil ein Wasserhahn tropft. Wie soll man da Lieder schreiben?«, entschuldigt sich Wyatt. Musik macht er eher nebenher und hauptsächlich für sich alleine. Er werkelt in seinem Musikzimmer herum, spielt ein bisschen Trompete oder Kornett, klimpert auf dem Klavier, experimentiert auf dem Keyboard mit Klängen und Rhythmen und bastelt an ein paar Songideen, die er auf Kassette oder einem Fetzen Papier festhält und in irgendeine Schublade stopft. Wenn er irgendwann einmal wieder darauf zurück-kommt, wird vielleicht ein Lied daraus. »Einen Song zu schreiben dauert so lange, wie es eben dauert. Da kann man nichts forcieren«, stellt Wyatt fest. »Zuerst gibt es den Keim einer Idee, wobei es manchmal Jahre braucht, bis ein Song daraus wird.«



Ich muss Besorgungen machen, aufraümen, kochen, Rechnungen bezahlen. Dann kommt vielleicht noch der Klempner, weil ein Wasserhahn tropft. Wie soll man da lieder schreiben ?

Außer von seiner Frau Alfie lässt Wyatt sich von niemand etwas sagen. In seinem Universum scheinen die Imperative der Plattenindustrie außer Kraft gesetzt - Gesetze von Verkäuflichkeit und Hörerfreundlichkeit. Moden und Trends kümmern ihn wenig. Wyatt ist ein Heimwerker, der fast alles selber macht und erst bei der tatsächlichen Aufnahmesession ein paar Musikerfreunde hinzuzieht. Auf seinem neuen Album waren wieder einige alte Bekannte mit von der Partie: Brian Eno, Paul Weller und Annie Whitehead. Auch Saxofonist Gilad Atzmon und Bassist Yaron Stavi gehören mittlerweile zum inneren Zirkel sowie Toningenieur, Mixer und Bassgitarrist Jamie Johnson, Sohn von Alan Johnson, Wirtschaftsminister unter Tony Blair und aktuell Bildungsminister im Kabinett von Gordon Brown. Und dann taucht auf einem Song von *Comic Opera* eine uralter Kompagnon wieder auf: Tastenmusiker David Sinclair, mit dem Wyatt schon Mitte der 60er Jahre bei den Wilde Flowers spielte und den er später in seine Band Matching Mole holte.

«Wenn ich eine Platte mache, spiele ich anfangs die meisten Instrumente selbst und verwende Monate darauf, ja manchmal Jahre, der beste Cymbalspieler oder der beste Perkussionist, Trompeter, Keyboardspieler oder Sänger zu sein«, erklärt Wyatt. «Allerdings gibt es Spezialisten, die das, was ich aufgenommen habe, weiterbringen können. Solche Musiker hole ich dazu, um die Songs zu verbessern und ihre Möglichkeiten auszuloten.»

Politik und Kunst

Trotz seiner Distanz zum Musikbusiness und der Privatheit seiner Existenz lebt Robert Wyatt nicht im Elfenbeinturm - ganz im Gegenteil. Die Vorstellung von Kunst als einer Traumwelt, in die man vor der garstigen Wirklichkeit flüchtet, ist ihm zutiefst suspekt. Wyatt begreift sich als politischen Künstler, jemand, der eingreift und Stellung bezieht. Als einstiges Mitglied der kommunistischen Partei Großbritanniens verfolgt er das Zeitgeschehen sehr genau - aus linker Perspektive. Michael Moore und Noam Chomsky heißen seine Gewährsleute. Die krisenhafte Weltlage treibt ihn um.

Etliche seiner neuen Songs machen dezidierte Aussagen gegen Krieg und Gewalt. »You planted all your everlasting hatred in my heart«, hört man ihn in der Rolle der Opfer singen. Auch dass er drei Lieder auf seiner Neueinspielung in Italienisch und Spanisch singt, will er als Protest gegen die angloamerikanische Politik von Blair und Bush verstanden wissen, obwohl das kein Novum ist. Schon früher sang er lateinamerikanische Revolutionshymnen in der Originalsprache.

Jede neue Platte verlangt Wyatt ein Wagnis ab. Es geht darum, die Diskrepanz zwischen Kunst und Leben zu überbrücken, sich aus den Sphären des Schönen in die Niederungen des Alltags hinunterzulassen. »Um Kunst zu machen, muss ich mich abkapseln, weil das tägliche Leben eine zynische Distanz zu allem produziert, auch zu den Künsten«, erklärt Wyatt. »Auf der anderen Seite missfallt mir der Narzissmus der Künste, die Idee - wie in der Religion -, dass man sich aus der Welt in einen geistigen Bereich zurückzieht, wo alles besser ist.«
Diesen Widerspruch gilt es auszuhalten, wenn er schon nicht aufzulösen ist. Mit jeder neuen Platte versucht Robert Wyatt erneut die Gratwanderung. Bisher ist er noch nicht abgestürzt.

Aktuelle CD:
Robert Wyatt: Comic Opera (Domino / Rough Trade)

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Fuck You, Donald Rumsfeld! Robert Wyatt - Spex N° 272 - Dezember 2003



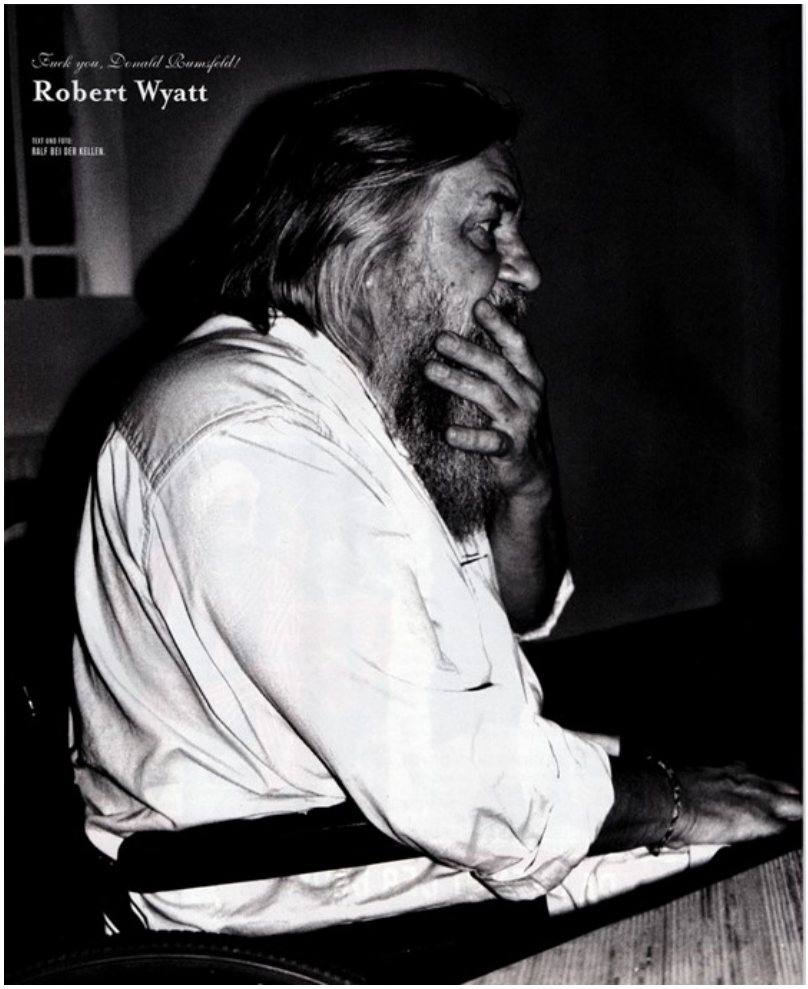
Fuck You, Donald Rumsfeld!

Im September 1991 trat ich meinen Zivildienst in der ambulanten Altenpflege meines Heimatdorfs an. Nach drei Wochen starben plötzlich, aber nicht ganz unerwartet, fast alle Patienten meiner Schicht. Dadurch war ich nicht nur zum ersten Mal in meinem Leben massiv mit dem Tod konfrontiert, sondern hatte auch noch eine Menge freier Zeit. Was also tun, um nicht zu sehr ins Grübeln zu kommen? Am sinnvollsten schien mir damals, mit meinem alten 200D zur Filiale einer Elektrokaufhauskette zu fahren, die auf halber Strecke zwischen unserem Dorf und der nächstgrößeren Stadt neu eröffnet hatte. Dort gab es eine extrem gut sortierte Tonträger-Abteilung und so begann ich, mich in meinen freien Stunden von A bis Z durch die CD-Regale zu hören. Als ich eines Tages bei »S« angekommen war, hörte ich zum ersten Mal die Stimme von Robert Wyatt. Die CD hieß schlicht «Volumes 1 & 2«, die Band The Soft Machine; hier war Wyatt Ende der 60er Schlagzeuger und Sänger. Und ich hörte diese Stimme, die Wyatts Mutter einmal mit den treffenden Worten charakterisierte: »It sort of gets you in your solar plexus". Sie ist mir danach nie wieder aus dem Ohr gegangen - vielleicht weil die ihr innewohnende Melancholie und Traurigkeit zu meinem damaligen Zustand passte.

In dem Monat, der auf diese erste Begegnung folgte, wurde Wyatts Album »Dondestan« veröffentlicht (was u.a. in SPEX mit einem großen Artikel gewürdigt wurde - schon komisch, 12 Jahre später hierzu sitzen und einen ähnlich Artikel zu schreiben ...). In der folgenden Zeit kaufte ich alle verfügbaren Aufnahmen mit Wyatts Stimme, und so erschloss sich nach und nach auch seine Lebensgeschichte. In den späten 60ern als einer der innovativsten Schlagzeuger Englands gefeiert, brach sich Wyatt 1973 bei einem Sturz aus einem Fenster während einer Party das Rückgrat und sitzt seitdem im Rollstuhl. Wyatt sprach im Nachhinein oft von der Notwendigkeit des Sturzes - er habe ihn gezwungen, sich auf seine eigentlichen Stärken zu besinnen: sein Songwriting und seinen Gesang. Im Laufe seiner Solo-Karriere mutierte Wyatt vom introspektiven Eigenbrödler («Rock Bottom«, 1974) zum multikulturellen Jazzer (»Ruth Is Stranger Than Richard", 1975) zum politischen Aktivisten (»Nothing Can Stop Us«, 1982, »0ld Rottonhat«, 1985); nach seinem Rausschmiss aus der kommunistischen Partei Englands wieder zum Eigenbrödler («Dondestan«, 1991) und plötzlich zur durch Namedropping unter Kollegen hip gewordenen Ikone (»Shleep«, 1997). Sein neues Album »Cuckooland« vereint all diese Ansätze, ist geradezu ein Kompendium all dessen, was Robert Wyatt ausmacht. Und natürlich steht auch hier wieder seine Stimme im

Vordergrund.

12 Jahre nach meiner ersten Begegnung mit ihr treffe ich an einem sonnigen Septembernachmittag in London den Menschen, zu dem diese Stimme gehört. In einem Cafe sitzt Zeitung lesend ein ergrauter Mitt-50er, dessen Bart und lange Haare ihn für eine Rolle in »Der Herr der Ringe« prädestiniert hätten. Wir kommen sofort ins Gespräch, Wyatt ist die Sympathie und die Unkompliziertheit in Person, Bei ihm ist seine Frau Alfie, die Coverart sowie 50% der Texte zum neuen Album beigesteuert hat.



> Zoom

»CUCKOOLAND« IST MIT GESCHLAGENEN 75 MINUTEN DAS LÄNGSTE ROBERT WYATT-ALBUM EVER. WAS IST PASSIERT?
Robert Wyatt: Es hätte noch langer sein können, einige Songs musste ich sogar kürzen. Außerdem werde ich in ein paar Jahren 60, und ... die Zukunft ist Jetzt; alles, was ich noch machen will, muss ich jetzt machen.

EIN SONG AUF DEM ALBUM HEISST »OLD EUROPE». IN IHM BESCHREIBST DU PARIS IN BEN FRÜHEN 50ERN, EINEN JAZZCLUB UND DIE BEZIEHUNG ZWISCHEN MILES DAVIS UND JULIETTE GRECO, WAS BEDEUTET DIR DAS?
RW (stolz, affirmativ): Alfie und ich waren gerade in »0ld Europe». Und ich bin mit meinem Herzen noch immer in dem Old Europe, das im Song vorkommt. Ich war natürlich zu Jung, um zu der beschriebenen Zeit in dem Jazzclub zu sein. Der Titel bringt mich zum Lachen, weil er natürlich sagt: ... and fuck you, Donald Rumsfeld!

Alfie: And thank you, Joschka Fischer, (beide lachen)

RW: Wo wir schon mal dabei sind: Nicht nur in Europa ist Kultur entstanden, jeder Ort der Welt hat eine eigene Kultur hervorgebracht. Aber die Ironie der augenblicklichen Situation ist, dass Europa oft ein Zufluchtsort für Künstler aus Amerika war, die zu Hause nicht sonderlich geschätzt wurden. Jazz ist ein Beispiel dafür. Europa kümmert sich um einige Träger der amerikanischen Kultur besser als die Amerikaner

selbst. Und wenn ich mich wiederholen darf: Fuck you, Donald Rumsfeld! (lacht) Du bist Europa etwas schuldig! Du solltest dankbar sein. Ich weiß, es klingt fast opportunistisch, so etwas zu sagen. Aber ich habe mich noch nie so europäisch gefühlt.

AUF DEM TITELTRACK IST DIE KUCKUCKSMUTTER NICHT ALS EIGENNÜTZIGE PERSONLICHKEIT PORTRÄTIERT, DIE IHR EI IN FREMDE NESTER LEGT, DAMIT SIE SICH NICHT WEITER DARUM ZU KÜMMERN BRAUCHT, SONDERN ALS EINE PERSÖNLICHKEIT, DIE VOM VERLUST DES EIGENEN KINDES STARK BERÜHRT WIRD, DIE ABER GLEICHZEITIG NICHT AUS IHRER HAUT KANN, IHREN INSTINKTEN BLIND GEHORCHEN MUSS.
RW: Ich fand dieses Gedicht von Alfie. Sie schrieb es, als sie einen Kuckuck beobachtete.

A: Dieser Kuckuck kam zwei Wochen lang jeden Tag. Er suchte im hohen Gras nach Würmern. Als ich ihn zuerst sah, dachte ich: Oh Gott, der blöde Kuckuck. Aber dann begann ich, über sein Leben nachzudenken. Mir wurde klar, dass die Kuckucksmutter nach Afrika fliegt, bevor ihr Baby geboren wird, und dass das Kuckuckskind seine leiblichen Eltern nie kennen lernen wird. Ich dachte: Was für ein schrecklicher Lebensanfang. Ich fühlte schließlich Sympathie für den Kuckuck und mir wurde klar, wie oft man Menschen, die man nicht wirklich kennt, aburteilt, ohne zu wissen, welche persönlichen Tragödien hinter ihrem Verhalten stehen.

RW: Ich sage das nicht, weil sie hier ist, aber: Dieses Album würde ohne Alfies Input wahrscheinlich nicht existieren. Vor allem, weil meine Texte in den letzten Jahren kürzer und kürzer geworden sind. Ich ersetze sie durch mäandernde kleine Trompeten-Melodien. Das Kornett ist eher eine Verlängerung meiner Stimme. Ich habe in den letzten 20 Jahren eine halbe Oktave an Umfang verloren. Aber ich will keine Platte machen, die sich komplett in der unteren Mitte des Notensystems abspielt. Also ersetze ich die fehlenden Töne mit dem Kornett. Du musst es sehr exakt spielen - ok, ich finde immer einen Weg, schludrig mit den Dingen umzugehen - aber du kannst nicht einfach sagen: Na, irgendwo da oben wird der Ton schon sein, so wie du das mit der Stimme machen kannst.

DEINE STIMME IST OFT ALS DIE TRAURIGSTE STIMME, DIE JEMALS AUFGENOMMEN WURDE, BEZEICHNET WORDEN.
RW: Ich bringe nie vorsätzlich irgendeine spezielle Emotion in meinen Gesang mit ein - ich versuche lediglich, die Töne zu treffen und ein Kanal für musikalische Ideen zu sein. Welche Emotionen bei den Hörern entstehen, kann ich nicht vorherbestimmen. Ich liebe es, Spaß zu haben. Trotz der ganzen Tragödien, die um uns herum geschehen, ist das Größte, was ich sehen kann, eine Komödie überdimensionalen Ausmaßes. Aber ich kann den Menschen nicht diktieren, was sie hören sollen - oder was sie fühlen sollen. Das ist nicht meine Aufgabe

AUF DEM ALBUM GIBT ES EINE MENGE SONGS ÜBER BOMBEN.
RW: Alfie und ich leben in «Bomber County«, Lincolnshire. Früher gab es dort nur Felder - heute sind die Hälfte der Felder Startbahnen. Ok, ich übertreibe - aber das tun Künstler nun mal. Während wir das Material für diese Platte vorbereiteten, konnten wir das Brummen der Düsen vernehmen, als eine weitere Generation von mutigen Helden auszog, den »Ausländern« eine Lehre zu erteilen. Es war in der Luft, du hast es in der Nase gespürt. Schrecklich. Es ist aber auch schrecklich, wie die Presse sich gierig auf dieses Thema stürzt. Ich denke, das ist auch Teil der menschlichen Natur. Und wenn ich das denke, dann werde ich traurig.

DA KOMMT DER KUCKUCK IN UNS ALLEN ZUM VORSCHEIN.
RW: Absolut.

Text und Foto : Ralf bei der Kellen

»Cuckooland« von Robert Wyatt ist bereits via Hannibal Records/Indigo erschienen.

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Ein Kuckuk als Kosmopolit - Jazzthetik - Oktober 2003



> Zoom



EIN KUCKUCK ALS KOSMOPOLIT

ROBERT WYATT

Was sagt die traurigste Stimme der Welt, wenn man sie in London trifft und sie Robert Wyatt gehört ?

Von Rolf Bei der Kellen

Rückschreiten, um fortzuschreiten

»Sailing downstairs to the Northern Line, watching the shine of the shoes.« Mancher mag jetzt stutzen und sich fragen, warum ein Artikel über Robert Wyatt mit einem Zitat von Nick Drake beginnt. Treten Sie bitte einen Schritt zurück: London, Donnerstag, der 4. September gegen 18 Uhr, ich komme vom Interview mit RW. Die Themse nach Norden überquerend (die Tower Bridge zur Rechten), merke ich plötzlich, dass ich der Einzige bin, der in diese Richtung geht. Mir entgegen eilen Scharen von Menschen in schwarzen Anzügen und Aktenkoffern - ein Bild wie aus einem Kinks-Song, lauter »Mister Pleasants«. Als ich zum Ende der Brücke gelange, sehe ich, wie sich dort der Strom der Schwarzberockten teilt und alle, die nicht über die Brücke gehen, in den Eingang zur U-Bahn hinabsteigen. Dabei schauen fast alle nach unten, um sich nicht gegenseitig auf ihre polierten Schuhe zu treten.

Und plötzlich, 31 Jahre nachdem Nick Drake den Song »Parasite« für sein Album *Pink Moon* aufnahm, weiß ich plötzlich, was er mit der eingangs zitierten Textzeile meint. Und ich ahne noch etwas, nämlich, wie sich diese beiden britischen Exzentriker, Wyatt und Drake, Anfang der 70er Jahre gefühlt haben müssen. Beide schwammen gegen den Strom. Beide schufen durch die ihnen auferlegten Einschränkungen Meisterwerke. Bei Nick Drake war es wahrscheinlich eine schwere Depression, die ihn dazu brachte, *Pink Moon* 1972 nur mit Stimme und Gitarre aufzunehmen, denn er konnte kaum noch andere Menschen um sich herum ertragen. Bei dem Schlagzeuger Robert Wyatt war es der Sturz aus einem Fenster, der ihn im Juni 1973 für den Rest seines Lebens an den Rollstuhl fesselte und der ihn 1974 sein erstes Solo-Album *Rock Bottom*, ein absolutes Meisterwerk, aufnehmen ließ. Nick Drake hat Krankheit und Isolation nicht überlebt. Robert Wyatt dagegen hat mit seinem neuen Album *Cuckooland* das beste Album seit *Rock Bottom* aufgenommen.

Treten wir, um das Phänomen Robert Wyatt besser beleuchten zu können, einen weiteren Schritt zurück: 1962 annonciert die Familie Wyatt in der Zeitung ihres Heimatortes Canterbury ein Zimmer. Auf die Anzeige meldet sich Daevid Allen, ein durchgeknallter australischer Beatnik. Er zieht ein und gründet mit dem Sohn des Hauses sowie dessen Schulfreunden Hugh Hopper und Mike Ratledge eine Band, die seine Gedichte mit amateurhaftem Jazz unterlegen. Außerhalb der Band hören die Freunde Platten von u.a. Thelonious Monk und Cecil Taylor. Nach dem Abdriften von Allen werden aus der Band die »Wilde Flowers«; Schulfreunde wie David Sinclair und Kevin Ayers kommen in die Band. So wie diese Gruppe zur Keimzelle für Soft Machine, Gong und Caravan wird, werden Soft Machine später zum Inspirationsquell für viele andere Musikrichtungen. Sie waren neben Nucleus eine der ersten Bands, die eine Art Jazzrock spielten. Und wenn man die Gründungsmitglieder von Krautrockbands nach prägenden Einflüssen befragt, wird immer

wieder Soft Machines *Volume 2* genannt.

Wyatts Einfluss als Musiker wächst bis heute, was sich - wieder analog zu Nick Drake - an der Häufigkeit ablesen lässt, mit der andere Künstler ihn als Einfluss zitieren. Die Konstante seiner Karriere ist seine Stimme, die jemand einmal als »the best non-voice in the business« beschrieb und von der seine Mutter sagte: »It sort of gets you in your solar plexus.« Nachdem sich Wyatt den Ruf erworben hatte, einer von Englands innovativsten Schlagzeugern zu sein (durch sein Spiel in Soft Machine, wechselnden Jazzgruppen und seiner eigenen Formation Matching Mole), der nebenbei auch noch singen konnte, fiel er 1973 bei einer Party in London aus dem Fenster. Er selbst sagte später einmal zu diesem Unfall: »Es schien mir einfach der normalste Weg, die Party zu verlassen.« Er zwang ihn dazu, sich auf das Singen beschränken. Nach *Rock Bottom* nahm Wyatt 1975 das Solo-Album *Ruth Is Stranger Than Richard* auf. Mit seiner Version des Neil-Diamond-Songs »I'm a Believer« landet er überraschend auf Platz eins der britischen Charts. Danach hörte man nur noch vereinzelt von ihm; Wyatt betätigt sich als politischer Aktivist, tritt der kommunistischen Partei Englands bei und nimmt politisch gefärbte Singles für Rough Trade auf, aus denen 1982 die Compilation *Nothing Can Stop Us* entsteht. 1985 erscheint *Old Rottenhead*, eine ebenfalls sehr politische Platte. Herausragender Moment dieser Zeit ist die Single »Shipbuilding«; ein Song, den Elvis Costello speziell für Wyatt schrieb. 1991 erscheint *Dondestan*, ein fast schon minimalistisches Album, auf dem Wyatt fast alles selbst spielt und das bis heute eine der traurigsten Platten überhaupt ist. 1997 erscheint *Shleep*, ein Album, das mit einem ungewohnt großen Staraufgebot (Paul Weller, Brian Eno, Phil Manzanera) aufwartet und fast völlig unpolitisch ist. 2002 beginnt RW mit der Arbeit an *Cuckooland*. Das Gebaren der USA in den letzten zwei Jahren haben auf diesem Album den politischen Wyatt der 80er wieder zum Leben erweckt. Die oft großflächigen Keyboardeinsätze (die man nur jemandem wie ihm nachsehen kann) erinnern an *Rock Bottom* und die karg instrumentierten Songs mit seinem Snaredrumspiel an *Dondestan*. Dieses Album erscheint als Kompendium aller Stile, die Robert Wyatt je benutzt hat. Auch die Besetzung ist wieder opulent: David Gilmour und Paul Weller spielen Gitarre, Annie Whitehead Posaune, Gilad Atzmon Saxophon, Flöte und Klarinette, Karen Mantler singt und spielt Keyboards.

Ich bitte Sie jetzt, wieder näher zu kommen: Ich treffe Robert Wyatt in einem Café mitten in London. »Wo kommst du her? Berlin? Da war ich das letzte Mal, als du wahrscheinlich noch so (hält die Hand auf ca. 1,50 m Höhe) groß warst!« Hallo Onkel Robert, aber ganz so klein war ich damals nicht mehr, denn Wyatt meint seinen Trip nach Ost-Berlin zum »Rock für den Frieden«-Festival 1984. Wir entfliehen dem lauten Café in einen kleinen, durch ein Fenster nur spärlich von Tageslicht erhellten Raum. Währenddessen bekommt seine Frau Alfreda Benge (die sich als Alfie vorstellt) einen Anruf vom UNCUT-Magazine, für das Robert Wyatt im letzten Jahr den Song »Love« für eine John-Lennon-Tribute-CD aufgenommen hat. »Sie wollen wissen, ob du einen Song für eine Clash-Tribute-CD aufnehmen kannst.« Ich krame nach meinem Mikroständer, denn was nützt einem das tollste Mikrophon ohne Ständer? Robert weiß es: »Eine ganze Menge. Ich habe schon oft Mikrophone ohne Ständer benutzt, ich lege sie auf aufgerollte Klamotten oder so was.« Ich sage, dass ich dem Ständer noch eine Minute Zeit gebe, wenn er bis dahin nicht da ist, dann müssen wir eben improvisieren. Wyatt lacht: »Ruf doch einfach in deine Tasche: Ich warne dich, wenn du jetzt nicht rauskommst ...!« Überhaupt lacht Robert Wyatt viel. Ist dies der Mann, dem so viele Menschen die traurigste Stimme der Welt attestiert haben?

What's new ?

Ralf Bei der Kellen: *Cuckooland* ist 75 Minuten lang. So lang war noch keins deiner Alben.

Robert Wyatt: Einige Songs mussten sogar gekürzt werden, was ihnen wirklich gut getan hat. Außerdem werde ich in ein paar Jahren 60, und ... Die Zukunft ist jetzt; alles, was ich noch machen will, muss ich jetzt machen.

Ralf Bei der Kellen: Eine ganze Menge der Songs auf *Cuckooland* handeln vom Altern.

Alfie: Stimmt. Es geht oft um die Vergangenheit, Dinge, an die man sich erinnert und die einem etwas bedeuten, wie z.B. in dem Song »Old Europe«.

Ralf Bei der Kellen: Ihr wart gerade dort, nämlich in Paris.

Robert Wyatt: *(stolz)* Ja, ich war gerade in Old Europe. In meinem Herzen bin ich noch immer in dem Old Europe, das im Song vorkommt. Ich habe versucht, »uneindeutige«

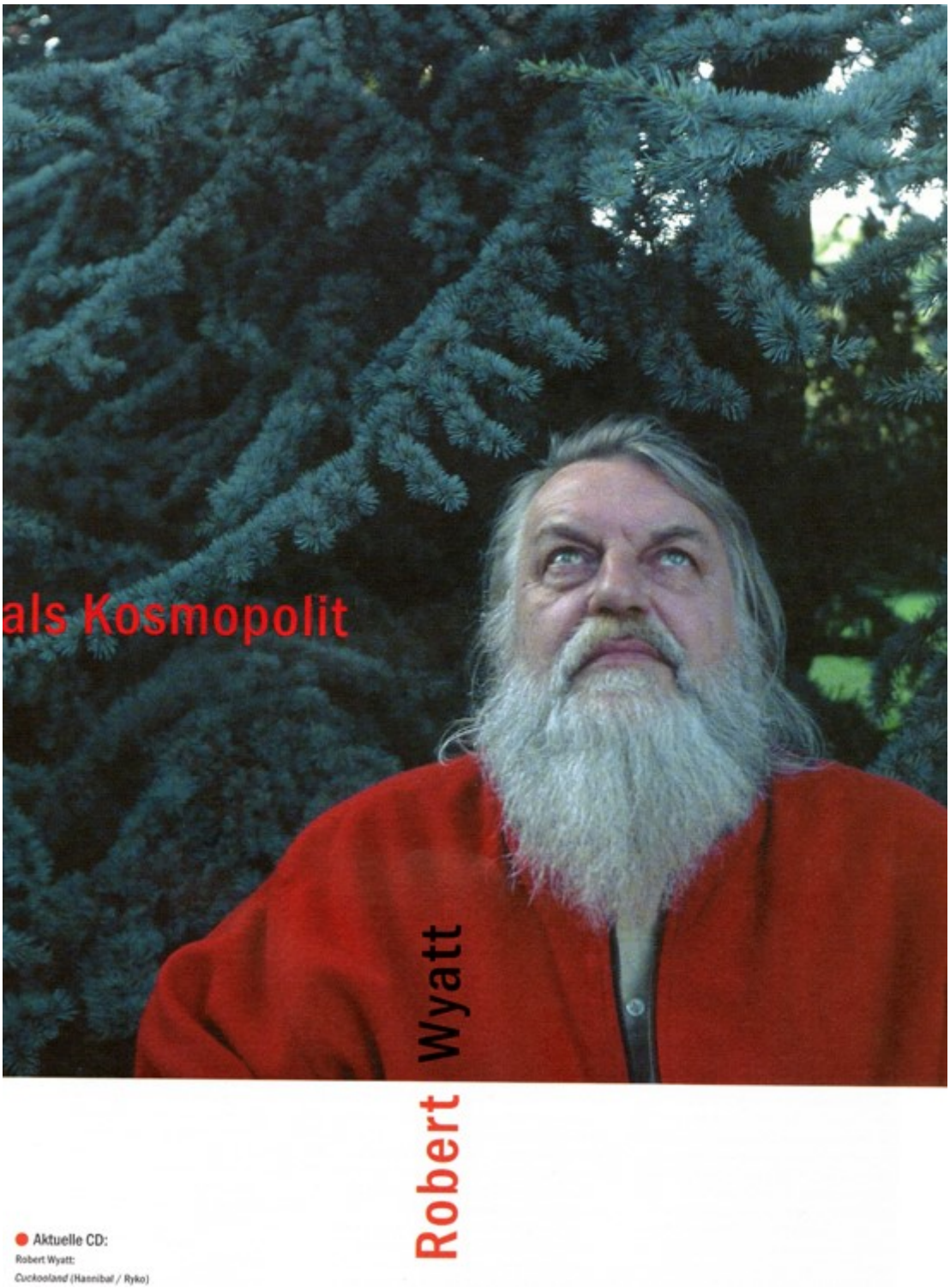
Perkussion mit viel *accelerando* und *rallentando* zu spielen, eine Form, die sich durch die Geschichte des Jazz immer stärker entwickelt hat und die der Rock dann wieder auf die Basics zurückschraubte. Also habe ich viel mit Besen geübt. Das war anfänglich alles, was ich von dem Song hatte. Dann sagte ich Alfie: In diesem Song will ich an einen imaginären Schwarzweiß-Film vom Kontinent aus der Generation meines Vaters erinnern. Selbst wenn Alfie einen allgemeinen Standpunkt einnimmt, arbeitet sie ihn durch eine sehr spezifische Bildhaftigkeit heraus, die oft wirkliche Begebenheiten spiegelt. Diese Arbeitsweise ist ideal für mich, weil sie genau weiß, welches die magischen Momente in meiner Jugend waren, als die Welt wie ein Ort zum Wohlfühlen aussah. Ich war natürlich zu jung, um zu der beschriebenen Zeit [der Song spielt im Paris der 50er Jahre] dort zu sein. Aber unser Freund Mike Zwerin war damals dort. Er ist eine Verbindung zu dem, was mich inspirierte, als ich jung war. Und natürlich bringt der Titel mich zum Lachen, weil er sagt: ... and fuck you, Donald Rumsfeld!

Alfie: Und danke, Joschka Fischer, (*beide lachen*)

Robert Wyatt: Die Ironie der augenblicklichen Situation ist, dass Europa oft Zufluchtsort für Künstler aus Amerika war, die zu Hause kaum wertgeschätzt wurden. Jazz ist ein Beispiel dafür. Europa kümmert sich besser um einige Träger der amerikanischen Kultur als die Amerikaner selbst. Wenn ich mich wiederholen darf: Fuck you, Donald Rumsfeld! (*lacht*) Du bist Europa etwas schuldig! Du solltest dankbar sein. Ich weiß, es klingt fast opportunistisch, so etwas zu sagen. Aber ich habe mich ehrlich noch nie so europäisch gefühlt. Ich habe aber auch nie zuvor wirklich darüber nachgedacht.

Ralf Bei der Kellen: Lebt Mike Zwerin noch?

Robert Wyatt: Oh ja, und er schreibt immer noch für die HERALD TRIBUNE. Seit einem halben Jahrhundert fährt er regelmäßig nach Paris, er begreift sich mittlerweile als »Parisian«. Vor einer Woche gingen wir zusammen in einen kleinen Jazzclub in St. Germain, und dort spielte Rene Urtreger, der Pianist, der mit Miles Davis spielte, als dieser in den 50ern in Paris war. Zwerin hat 1948 selbst mit Miles gespielt, er war in der ursprünglichen Birth-of-the-Cool-Band. Er hat also eine Verbindung zu der Musik, mit der ich aufwuchs. Und er war einer der Menschen seiner Generation, der sich sehr für das interessierte, was wir später machten. Er ist immer ein Freund gewesen.



Ich glaube da eine Beziehung ausgemacht zu haben: Die Leute, die Jazz kreiert haben als eine Art Gewebe, eine Art Rhythmus, den man auf alles anwenden kann, waren natürlich Black Americans. Aber Jazz entstand nicht in Afrika, sondern in einem Land, das sich vollkommen aus Immigranten - die meisten freiwillig, manche gezwungenermaßen - zusammensetzte. Die Periode, die für mich die Essenz des Jazz ausmacht, ist die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, bis ca. 1960. Außer der Struktur des Blues kamen die meisten der Akkordfolgen von jüdisch-amerikanischen Komponisten wie z.B. Gershwin oder Irving Berlin. Und ich denke, es ist diese typische Chemie aus melancholischen Melodien, die die Juden aus Europa mitbrachten, und deren Interpretation durch schwarze Musiker. Das war eine ganz neue Verbindung. Und das bedeutet der Begriff Jazz für mich auch heute noch. Auf *Cuckooland* spielt z.B. der Saxophonist Gilad Atzmon, ein Exil-Israeli, der jetzt mit palästinensischen Flüchtlingen in London Musik macht. Er spielt mit uns auf einem Song, den eine Frau in Haifa auf arabisch geschrieben hat. Ich bin sehr froh, dass Musik existiert. Sie kann ganz andere Orte erreichen. Wenn du dagegen in der Tageszeitung über Menschen derselben Volkszugehörigkeit liest, hört es sich an, als ob nichts Gutes dabei

herauskommen könnte.

Ralf Bei der Kellen: Du bist 2001 zum ersten Mal seit fast 20 Jahren live aufgetreten, als Gast bei einem David-Gilmour-Konzert. Heißt das, dass du wieder öfter auf der Bühne zu sehen sein wirst?

Robert Wyatt: Ich brachte David dazu, solo aufzutreten, wozu er sonst eigentlich zu schüchtern ist. Also ohne fliegende Ballone und so ein Zeug. Seine Bedingung war, dass ich auch etwas machen müsse. Worauf ich sagte: David, ich will nicht auf die Bühne. Worauf er erwiderte: Macht nichts, es gibt jetzt Mikrophone, du musst gar nicht auf die Bühne. Und ich dachte: O.k., wenn es un-be-dingt sein muss. Sie schoben mich einfach nur einen Meter aus dem Backstageausgang heraus, gaben mir ein Mikrophon und sagten: Mach es einfach. Sobald du fertig bist, schieben wir dich sofort wieder backstage, wo schon ein Brandy wartet. Dann fiel mir ein: Hey, ich kenne den Text gar nicht! Sie gaben mir einen Zettel: Hier ist dein Text. Ich sagte: Ist doch dunkel draußen, ich kann gar nichts lesen! Worauf sie entgegneten: Die Schrift ist groß, und du bekommst ein Licht. Und ich dachte: Oh fuck, da kommst du nicht wieder raus! (lacht) Aber auftreten werde ich definitiv nicht mehr. Ich hatte so viel Angst. Wenn sich alle Augen auf mich richten - das kann ich nicht, (leise) Nicht mehr.

Ralf Bei der Kellen: In den letzten Jahren ist viel Archivmaterial von Soft Machine veröffentlicht worden; seit Neuestem gibt es auch eine CD mit alten Sachen von dir auf Cuneiform. Wie kommt das?

Robert Wyatt: Cuneiform hatten ein paar Tapes von mir von der BBC bekommen, von denen sie dachten, es sei interessant, sie zu veröffentlichen. Sie hatten aber nicht genug Material für eine ganze CD. Also schickte ich ihnen ein paar Sachen, die ich in letzter Zeit zu Hause aufgenommen hatte, solo und mit Hugh Hopper. Was mich besonders an den Aufnahmen von 1972 gefreut hat, war, dass ich vergessen hatte, wie gut Francis Monkman am Piano war. Das brachte mich zum Nachdenken, wie wohl die dritte Matching-Mole-LP gewesen sein könnte. Dann gibt es Bootlegs von Konzerten mit falscher Geschwindigkeit und mit schlechtem Sound, furchtbare Dinger. Aber Ryko hat jetzt die Originalbänder gefunden. Wenn *Cuckooland* erst mal veröffentlicht ist, werden wir nach Wegen suchen, die Aufnahmen zu säubern, um sie herauszubringen. Schon allein, um den Leuten zu zeigen: Hey, es war zwar nicht perfekt, aber besser als die Bootlegs. (*lacht*) Was ich vergessen hatte, war, wie verdammt laut ich früher gesungen habe! Was aber auch davon gekommen sein kann, dass ich trank, bevor ich auf die Bühne gehen konnte.

Postnatale Kuckucksdepression

Ralf Bei der Kellen: Auf dem Titeltrack ist die Kuckucksmutter nicht als eigennützige Persönlichkeit porträtiert, die ihr Ei in fremde Nester legt, damit sie sich nicht weiter drum zu kümmern braucht, sondern als jemand, der vom Verlust des eigenen Kindes stark berührt wird, der aber gleichzeitig nicht aus seiner Haut kann, seinen Instinkten blind gehorchen muss.

Robert Wyatt: Hey, wenn wir das so hätten sagen können, dann hätten wir nicht soviel dran arbeiten müssen, weil genau das die Essenz des Songs wiedergibt. Ich fand dieses Gedicht von Alfie, das sie schrieb, als sie einen Kuckuck beobachtete.



> Zoom

Alfie: Dieser Kuckuck kam zwei Wochen lang jeden Tag. Er suchte im hohen Gras nach Würmern. Als ich ihn zuerst sah, dachte ich: Oh Gott, der blöde Kuckuck. Aber dann begann ich, über sein Leben nachzudenken. Mir wurde klar, dass die Kuckucksmutter nach Afrika fliegt, bevor ihr Baby geboren wird, und dass das Kuckuckskind nie seine leiblichen Eltern kennen lernen wird. Ich dachte: Was für ein schrecklicher Lebensanfang. Ich überlegte, woher dieses Verhalten kommt, es muss da doch einen evolutionären Grund geben, so was wie postnatale Depressionen der Kuckucksmutter, die nicht mit ihrem Kind klarkam. Und das ist dann vielleicht in die Gene eingebaut worden. Ich fühlte schließlich Sympathie für den Kuckuck, und mir wurde klar, wie oft man Menschen, die man nicht wirklich kennt, verurteilt, ohne zu wissen, welche persönlichen Tragödien hinter ihrem Verhalten stehen.

Robert Wyatt: Ich sage das nicht, weil sie hier ist, aber: Dieses Album würde, glaube ich, ohne Alfies Input nicht existieren. Vor allem, weil meine Texte in den letzten Jahren kürzer und kürzer geworden sind. Ich ersetze sie durch mäandernde kleine Trompeten-Melodien. Mein Kornettspiel ist dagegen eher eine Verlängerung meiner Stimme, die in den letzten 20 Jahren eine halbe Oktave an Umfang verloren hat. Aber ich will keine Platte machen, die sich komplett in der unteren Mitte des Notensystems abspielt. Also verlängere ich sie mit dem Kornett. Du musst es sehr exakt

spielen - o.k., ich finde immer einen Weg, schludrig mit den Dingen umzugehen - aber du musst genau wissen, ob du B oder B flat spielst. Du kannst nicht einfach sagen: Na, irgendwo da oben wird der Ton schon sein, so wie du das mit der Stimme machen kannst.

Ralf Bei der Kellen: Du bist von der Musikpresse oft als Besitzer der traurigsten Stimme, die jemals aufgenommen wurde, bezeichnet worden. Bist du eine traurige Person?

Robert Wyatt: Ich bringe nie vorsätzlich irgendeine spezielle Emotion in meinen Gesang mit ein - ich versuche lediglich, die Töne zu treffen und ein Kanal für musikalische Ideen zu sein. Welche Emotionen bei den Hörern entstehen, kann ich nicht vorherbestimmen.

Alfie: Aber du bist keine traurige Person. Und jammern oder klagen tust du auch nicht.

Robert Wyatt: Ich liebe es, Spaß zu haben. Trotz der Tragödie ist das größte, was ich sehen kann, eine Komödie von überdimensionalem Ausmaß. Aber ich kann den Menschen nicht diktieren , was sie hören sollen oder was sie fühlen sollen. Das ist nicht meine Aufgabe.



Das Brummen der Düsen

Ralf Bei der Kellen: Auf dem Album gibt es eine Menge Songs über Bomben.

Robert Wyatt: Das liegt an der Zeit. Zudem leben Alfie und ich in »Bomber County«, Lincolnshire, wo es früher nur Felder gab, und heute sind die Hälfte der Felder Startbahnen. O.k., ich übertreibe - aber das tun Künstler nun mal. Während wir das Material für diese Platte vorbereiteten, konnten wir das Brummen der Düsen vernehmen, als eine weitere Generation von mutigen Helden auszog, den Ausländern eine Lehre zu erteilen. Es war in der Luft, du hast es in der Nase gespürt. Und das ist furchtbar. Was aber auch furchtbar ist, ist, wie die Presse sich gierig auf dieses Thema stürzt - ich denke, das ist auch Teil der menschlichen Natur. Und wenn ich das denke, dann werde ich traurig.

Ralf Bei der Kellen: Auch hier wieder: der Kuckuck in uns allen.

Robert Wyatt: Absolut.

Alfie: Die Bezüge auf die Bomben kommen in meinen Texten vor. Meine Mutter ist polnisch, und mein Vater war Österreicher, meine Kindheit verbrachte ich im Europa des 2. Weltkrieges. Meine Mutter und ich verließen Dresden am Tag vor der Bombardierung der Stadt. Danach hatte ich viele Jahre Alpträume von Bombern, obwohl ich mich nicht bewusst daran erinnere. Die Bomber, die über den Kuckuck flogen, übten nur. Aber jedes Mal, wenn ich dieses Geräusch höre, bekomme ich Angst. Ich stellte mir vor, dass die Kinder im Irak genauso lange Alpträume haben würden wie ich.

Ralf Bei der Kellen: Die letzte Frage: Was war am schwierigsten daran, Robert Wyatt zu sein?

Robert Wyatt: Zu Lernen, in Maßen zu trinken.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Schläfer erwarcht! - Spex - Oktober 1997



ROBERT WYATT

Schläfer erwacht!

Bis heute hat Robert Wyatt sich nicht an abgesteckte Claims für glänzende Songs und freie Sounds gehalten. Er ist ein Avantgardist, der beim Singen die Töne trifft, und ein Popmusiker, der keine Angst vor großen Takten hat. Seit seiner Zeit bei Soft Machine verlangte er nach Hörern, die ebenfalls zwischen Monkees und Mingus pendeln können. Nach sechs Jahren Pause ist jetzt sein Album »Shleep« erschienen.
DETLEF DIEDERICHSEN traf den Mann mit der traurigsten Stimme der Welt.

Foto: IRIS GARRELFS.

Robert Wyatt macht einen fröhlichen und gelassenen Eindruck. Er ist stolz auf seine neue Platte, und die diversen Schicksalsschläge, die ihn in seinem Leben ereilten (seit einem Unfall im Frühjahr 1973 ist er an den Rollstuhl gefesselt), hat er anscheinend gut verarbeitet. Seine Rede ist gespickt mit Witzen und Wortspielen, bisweilen verfällt er regelrecht ins Alberne, und wer ihn nur als den zerknitterten, alten Finsterling mit Rauschebart kennt, der einem etwa vom September-Cover der "Wire" entgegenblickt, ist über seinen lebensfrohen Übermut erstaunt.

Robert Wyatts neue Platte "Shleep", ein Konzeptalbum zum Thema Schlaf, ist seine beste Platte seit "Rock Bottom". Das hat man über "Old Rottenhat" und "Dondestan" zwar jeweils auch gesagt, aber diesmal stimmt es eben wieder. Seine Musik läßt sich weder mit zeitlichen, noch mit stilistischen Kategorien beschreiben. So wie seine Musik immer ähnlich und doch immer neuartig ist, so pendelt er zwischen Free Jazz, Pop und etlichen anderen Stilen, ohne sich jemals in einem niederzulassen. Dabei ist nichts, was er tut, beliebig, nichts spielerisch,

sondern jede künstlerische Entscheidung wohlüberlegt. Das schlaumeierische Zitat oder die demonstrative Referenz sind seine Sache nicht. Man könnte ihn als Wegbereiter moderner Klangwelten verstehen, der ganz im Sinne gegenwärtiger Soundpropheten einer der ersten war, der mit Loops (etwa auf seiner ersten Solo-LP "The End Of An Ear", und Dub (man höre etwa "Instant Pussy" auf der ersten Matching-Mole-LP) gearbeitet hat. Andererseits stehen im Zentrum seiner Arbeit Kompositionen, also Harmonien und Melodien, und immer wieder kokettiert er damit, daß er eigentlich ein Popsänger ist: "Ein Freund sagte mir erst kürzlich: Du könntest Pop-Platten machen. Du triffst beim Singen die Töne und machst bei Popsongs eine gute Figur. Aber ich bekäme Klaustrophobie. Ich mag Pop, aber ich könnte mich nicht darauf beschränken. Ich mag MTV nicht, sowas interessiert mich nicht, es ist mir egal. Die Musik mag ich manchmal, aber die ganze Wirtschaft dahinter ist mir völlig fremd. Ich kenne Menschen, die glücklich in diesen Gewässern schwimmen, ich habe auf dieser Platte mit zwei oder drei davon gearbeitet. Aber es paßt in keiner Weise zu mir. Ich habe gehört, daß Wölfe, die zu lange vom Rudel getrennt leben, nie wieder in einem Rudel funktionieren könnten. Ich komme mir manchmal vor wie solch ein Wolf."



> Zoom

Ein Rudel, zu dem Robert Wyatt früher gehörte, hieß Soft Machine. Im Zeichen des Revivals von Art-, Kraut-und Prog-Rock werden sie nun auch im großen Stil wiederentdeckt. Die Geschichte der Band und seines Rauswurfs konnte man im Juni-Heft von "Mojo" lesen: "Ich sage Ihnen, wie schlimm das war, mir das Rückgrat zu brechen, war einfacher zu ertragen. So schlimm war es. "Die Trennung von Soft Machine traumatisierte ihn regelrecht: "lch habe immer noch Träume, in denen mein Rausschmiß wieder rückgängig gemacht wird und ich wieder in der Band willkommen geheißen werde. Dann wache ich auf."

Nach Soft Machine probierte Wyatt mit Matching Mole eine neue Band auf die Beine zu stellen, doch dann passierte der Unfall, und was das dritte MM-Album hätte werden sollen, wurde "Rock Bottom" - jene von Wyatts Platten, die allgemein als Meilenstein, Meisterwerk und Platte für die Insel empfunden wird. Es erschien mit "Ruth Is Stranger Than Richard" noch eine weitere Platte, dann folgte eine Zeit, in der er sich lieber aktiv in Englands kommunistischer Partei, denn als Musiker bestätigte: "Es gab dafür verschiedene Gründe. Einer war der Tod von Mongesi Feza, ein anderer mein zerrüttetes Verhältnis zu Virgin. Sie unterstützten mich nicht darin, einen Weg jenseits der Popmusik zu finden. Ich mag Popmusik, aber ich haßte diesen ständigen Druck, musikalische Kompromisse einzugehen. Ich bekam außerdem so wenige Prozente, und Studiozeit ist so teuer - es hätte zwanzig Jahre gedauert, bis ich etwas daran verdient hätte. Das nahm mir einfach die Motivation. Aber ich fand schon immer, daß der Kapitalismus einem die Motivation raubt, etwas Sinnvolles zu tun. Es sei denn, man ist der Kapitalist. In dem Fall ist es großartig. Leider sind die meisten von uns keine Kapitalisten, sondern arbeiten nur für welche."

Anfang der Achtziger begann Wyatt auf Betreiben von Rough-Trade-Chef Geoff Travis wieder mit dem Plattenmachen, allerdings in großen zeitlichen Abständen. Auch zwischen seiner neuen Platte "Shleep" und ihrem Vorgänger "Dondestan" liegen wiederum sechs Jahre."1992 fiel ich aus meinem Rollstuhl und brach mir beide Beine", berichtet Wyatt. "Ich mußte deswegen in so einem Rollstuhl herumfahren, wie man ihn in Komödien gelegentlich sieht, wo beide Beine gerade nach vorne ragen - in Filmen rollen diese Rollstühle meist irgendeinen

Hügel hinunter, während aufgeregte Menschen hinterherrennen. Jedenfalls konnte ich damit nicht zum Piano, und es kostete mich meine Konzentration. Ein Jahr später hatte ich einen Nervenzusammenbruch. Es hatte mit meinem ersten Unglück nichts zu tun, so was kann jedem passieren. Während dieser Zeit war ich zu fast nichts in der Lage. Allerdings schrieb ich zu der Zeit die Texte zu "Free Will And Testament" und "Was A Friend". Außerdem litt ich unter jener Schlaflosigkeit, die dazu führte, daß Alfie den Text zu "Heaps Of Sheep" schrieb. Obwohl ich wenig tat, war es also dennoch eine fruchtbare Zeit. Es war wie bei Vulkanen: Auch wenn von außen nichts zu sehen war, bereitete sich innen einiges darauf vor, herauszukommen."

Der Titel "Shleep" - heißt das, daß Sie sich nicht entscheiden konnten zwischen "Sheep" und "Sleep"?

ROBERT WYATT: Das zum einen. Andererseits gefiel mir das Wort, weil es wie Phantasie-Jiddisch klingt. So reden die Cockney-Juden immer: "Money - shmoney", "Sleep -shleep". Das habe ich allerdings erfunden. Der Untertitel ist "A fat chance to dream". Alfie fiel später ein, daß Shakespeare diesen Ausdruck, "a chance to dream", als Umschreibung für Schlaf benutzt hat. (*"Alfie*" ist *Alfreda Benge, Künstlerin, Dichterin und Wyatts Freundin* seit Anfang der 70er Jahre.) Das hatte irgendwo noch in ihrem Unbewußten rumgespukt. Das sind so die Dinge, die man immer in sich trägt: Shakespeare, die Bibel... Es war Jedenfalls keine bewußte Referenz.

Die Platte beginnt ja mit einer vergleichsweise poppigen, teilweise funky Nummer: "Heaps Of Sheep". Wollten Sie den Zugang einfach halten?

Ich nicht. Es war Joe Boyds Idee, er ist der Chef von Hannibal, meinem Label, und er wünschte es sich möglichst weit vorne auf der Platte. Aber ich kann meine Platte natürlich so zusammenstellen, wie es mir gefällt. "Heaps Of Sheep" entwickelte sich zu einem rhythmisch mehr geraden, vorwärtsgerichteten Stück, als es meine Songs normalerweise sind. Das lag daran, daß Brian Eno, den ich eingeladen hatte mitzuspielen und zu-singen, so viel Spaß daran hatte, daß ich ihn fragte, ob er den Song nicht produzieren wolle. Er gab ihm eine völlig neue Struktur. Vielleicht ist es das, was ihn so zugänglich macht. Es ist aber auch ein ziemlich simpler Song. Allerdings sind eigentlich alle meine Songs im Kern simple Popsongs. Ein weiterer Grund, warum er eine gute Eröffnung ist, ist, daß er das Thema der Platte deutlich macht, denn die meisten Lieder handeln von Schlaf, Schlafstörungen, Wiedereinschlafen, Träumen und so weiter. Da schien es passend, mit diesem Song anzufangen.¨

"The Duchess" mußte ich mir über Kopfhörer anhören, um seine ganze Komplexität zu bemerken. Vorher war mir die kinderliedartige Melodie und der seltsame, spielerische, fast besoffen klingende Umgang mit dem Text aufgefallen, aber erst so bemerkte ich die seltsam gegen- und miteinander wirkenden musikalischen Schichten.

Ja, ich habe den Song von der Struktur her völlig auseinandergenommen. Die Basis ist dieser alte Kinderreim: "The Grand Old Duke Of York/he had ten thousand men/he marched them up the top of the hill/and he marched them down again." Ein Witz über einen blöden General. Ich nannte den Song "The Duchess" wegen des Bezugs auf den Duke Of York und weil ich ihn schrieb, als ich mich mit Alfie betrank, und er über Alfie ist, glaube ich, die von Natur aus Aristokratin ist.

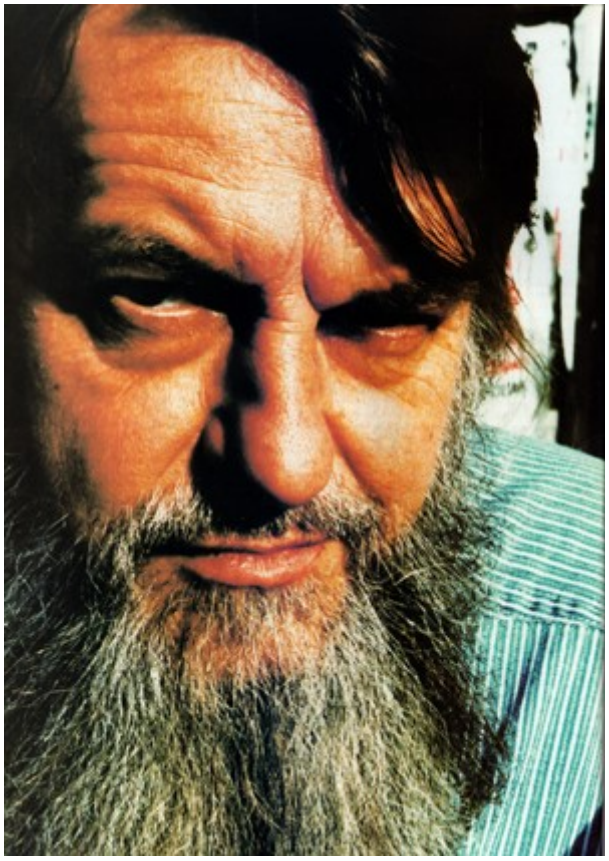
Ich habe immer diesen Effekt gemocht - Benjamin Britten hat das häufig getan -, wenn man ein Kinderlied nimmt und es aus seinem angenehmen, freundlichen Kontext herauslöst, es in ein seltsames Land verpflanzt. Normalerweise versuche ich nicht bewußt, andersartige oder interessante Musik zu machen. Ich will nur, daß es gut klingt. Aber in diesem Fall habe ich darauf geachtet, daß jeder Teil der Musik in einem anderen Takt ist und daß der Song und die Solos in anderen Tonarten als die Keyboard-Basis sind. Ich mußte mich beim Singen enorm konzentrieren, um nicht aus Versehen in die richtige Tonart zu rutschen. Den Takt wollte ich ständig wechseln, damit es keinen Ruhepunkt gibt.

Warum haben Sie die More Extended Versions gesampelt?

Das ist meine Rache an allen, die mich gesampelt haben. Nein, im Ernst: Es ist von der Platte "Dedicated To You, But You Weren't Listening", auf der sie einige Stücke von "Rock Bottom" covern. "Maryan" und der Song danach, "Was A Friend", sind beide über das Zurückkehren nach langer Abwesenheit: Man kommt zurück, alles ist etwas anders und man fühlt sich etwas unwohl. Der Teil, den ich von den More Extended Versions gesampelt habe, ist aus einem Song von "Rock Bottom", in dem ich mich bei jemand entschuldige - bei wem, weiß ich nicht mehr. Aber es schien mir die perfekte Verbindung zwischen diesen beiden Songs zu sein.

"Was A Friend" hat eine beruhigende, fast hypnotisierende Melodie, darunter köchelt jedoch eine gewisse Nervosität, die sich gelegentlich in wilden Beckenschlägen entlädt.

Ja, nur für ein Wiegenlied ist es zu geschäftig. Genau wegen dieser Dinge erschien mir "Shleep" der perfekte Albumtitel zu sein, je langer ich darüber nachdachte. Die Musik schrieb Hugh Hopper. Er schickt mir ab und zu Kompositionen, die zu simpel sind für die Jazz-Gruppen, mit denen er spielt. Seit fast vierzig Jahren nun schon benutze ich jene seiner Stücke, die für seine eigenen Zwecke zu schlicht sind, aber für meine weniger sophisticateden Bedürfnisse genau richtig. So auch dieses Stück. Im Text geht es um Scham, darüber, von Scham heimgesucht zu werden. Die Version, die Hugh mir schickte, klang nach Schlafwandeln. Das paßte nicht zu dem Text, den ich dazu geschrieben hatte. Denn darin geht es um schwere Schlafstörungen, um die Unmöglichkeit, einen heilsamen Schlaf zu finden. Es ist eher Schlaf als Strafe. Deswegen klingt es so nervös.



> Zoom

Sie spielen selber den Baß, der mir sehr gut gefällt.

Es hat mir auch viel Spaß gemacht. Ich wußte nicht, wen ich hätte bitten sollen, so zu spielen - ein Rock-Bassist hätte ganz anders geklungen, ein Jazz-Bassist auch. Also mußte ich es selber übernehmen. Ein paar Riffs habe ich von Charlie Haden gestohlen, muß ich zugeben, und die Idee, auf der Baß-Gitarre komplette Akkorde zu schrammeln, wie ich es hier gelegentlich tue, so drrroooongg, habe ich von Blur. Deren letzte Single beginnt nämlich mit einem Power-Akkord auf dem Baß. Was für eine großartige Idee, dachte ich mir (lacht).

Im Booklet von "Shleep" erzählen Sie die Entstehungsgeschichte von "September The Ninth" (ein Schwalbenschwarm vor dem Haus der Wyatts). Ich finde, daß die Musik diese Geschichte fast illustriert: All diese Bläser, die sich zu Beginn des Songs, von sonstwoher kommend, langsam in dem Track niederlassen...

Absolut. Es ist nicht meine Absicht, Programm-Musik oder illustrierende Musik zu machen, aber ich denke auch nicht, daß ich hier einfach nur eine Übersetzung des Texts in Musik habe. Ich habe viel Zeit damit verbracht, vor dem Piano zu sitzen und zu versuchen, ein Gefühl für Alfies Text zu bekommen. Wir hatten es ja zusammen erlebt, es war an einem Morgen, früh um sieben, und ein Riesenschwarm Schwalben landete rund um unser kleines Haus an der Küste. Wir wachten beide davon auf und sahen uns die Szenerie vor der Tür an.

Es war unglaublich, normalerweise sieht man Schwalben nur in kleinen Familien, aber hier waren Hunderte um uns herum. Wir wußten, daß es das gibt, hatten darüber gelesen und es im Fernsehen gesehen. Aber es ist etwas anderes, wenn hier zwei Leute sind, und dann sind da diese Hunderte von anderen... Leuten sozusagen, um einen herum... Sie hatten keine Angst, dazu waren sie zu eindeutig in der Überzahl, und sie hatten etwas Wichtiges zu tun. Es war ein phantastisches Erlebnis für uns beide, und ich bin normalerweise nicht in der Lage, solche Dinge in Worten auszudrücken. Aber Alfie schreibt wichtige und manchmal triviale Erlebnisse in ein Tagebuch, und gelegentlich arbeitet sie einen Tagebucheintrag in ein Gedicht um. Das ist dann schon die Hälfte eines Songs. Ich war besonders berührt von ihrer Aussage, daß sie, als die Schwalben davonflogen und sich wieder auf ihren Weg nach Afrika begaben, sich wünschte, sie könnte mitfliegen. Das sagt einiges über die Traurigkeit und Unzulänglichkeit der menschlichen Existenz. Wir könnten sehr arrogant sein in unserer Gewißheit, am oberen Ende des Baums zu sitzen. Aber hier an diesem Morgen hatten wir das sichere Gefühl, eine überlegene Lebensform zu beobachten.

Haben Sie die Bläserparts notiert oder waren sie improvisiert?

Ich dachte dabei an jene Band von Charles Mingus ohne Trompete, mit Jimmy Knepper, Shafi Hadi und John Handy. Die Themen waren so konstruiert, etwa auf "Mingus Ah Um", daß jeder Musiker in seinem eigenen Stil spielen konnte - ich schätze mal, er hatte das von Duke Ellington. Ich war sehr froh, Annie Whitehead für dieses Stück gewinnen zu können, denn sie kann sehr flüssig, unmetallisch Posaune spielen.

Sie kann auch sehr metallisch spielen, fast wie Albert Mangelsdorff, ziemlich kräftig. Aber sie kann eben auch sehr weich spielen. Evan Parker ist sehr gut in einer Sache, die er in seinen eigenen Bands fast nie macht, nämlich zu spielen mit einem vorgegebenen harmonischen Fixpunkt und der Freiheit, ihn zu benutzen, aber auch zu verlassen. Also fast wie Eric Dolphy: atonal spielen in einem tonalen Kontext, und zwar so, daß man immer doch die Anziehungskraft des tonalen Schwerpunkts spürt. Ich habe Evan einfach alle Freiheiten gelassen, nur als er mich fragte, ob er Tenor oder Sopran spielen soll, entschied ich mich für Tenor. Annie kam danach dazu. Zuerst wollte ich eigentlich nur, daß sie den Baß unterstützt. Aber sie wollte probieren, das Thema zu spielen, und wie sich das Arrangement am Ende entwickelte, liegt zu einem großen Teil an ihr. Sie improvisierte ein komplettes Posaunenarrangement um die von mir bis dahin erarbeitete Struktur. Alfies Beitrag zu der Produktion des Stücks war, zu verhindern, daß ich den Klang meiner Stimme stärker verfremde, wie ich es ursprünglich vorhatte.

Bei "A Sunday In Madrid" fällt auf, wie die Vielzahl der Worte und Silben, die sehr gegenständlich verschiedene seltsame Erlebnisse in Madrid beschreiben, im Gegensatz stehen zum eher konturlosen, drony Backing.

Ja, sowas mag ich. Nicht, weil ich pervers bin, sondern einfach, weil solche Dinge, die Suche nach immer wieder anderen Rahmen, mein Interesse aufrechterhalten. Ich habe keine Lust, einen Song zu schreiben und ihn dann in den naheliegenden Kontext zu stecken. Das käme mir vor wie ein Cartoon, bei dem die Bildunterschrift nochmal beschreibt, was ohnehin zu sehen ist. Das wäre eine reine Tautologie, jede Sache sollte ihren eigenen Sinn haben.

Den Text schrieb Alfie zu einer Reihe Fotos, die sie gemacht hat, als sie mit ihrem Vater in Madrid war. Was mir daran gefiel, war, daß es sich anhört, als wäre es eine Art Reise der Halluzinationen durch eine surreale Traumlandschaft, dabei sind es absolut akkurate Bildbeschreibungen. Wir haben die Fotos, um es zu beweisen.

Als letztes Stück auf der Platte haben wir Ihre Cover-Version von Paul Wellers Style-Council-Song "The Whole Point Of No Return".

Ja, ich dachte mir, es sei besser, es instrumental aufzunehmen, denn der Text klang aus meinem Mund irgendwie nicht richtig. Er klingt richtig aus seinem. Ich wollte trotzdem gerne das Stück spielen. Ich wollte die Leute daran erinnern, daß Style Council eine Band war, die eine Menge guter Ideen hatte. Heute sagen viele, Style Council sei Pauls Phase in der Wildnis gewesen. Aber ich habe dort mein Leben verbracht; ich fühle mich sehr zu Hause in dieser Wildnis. Ich wollte mein eigenes kleines Tribut an diese Band aufnehmen und mich auf diese Weise auch bei Paul bedanken, denn er hat einige Tage Arbeit in meine Platte gesteckt, dabei war er gerade mitten in den Aufnahmen zu "Heavy Soul". Er hat von mir auch kein Geld genommen, also ist dies meine Art, zu ihm Danke zu sagen.

Auf dieser Platte sind mal wieder fast alle Gesangsparts von Ihnen selber gesungen. Hätten Sie nicht mal Lust auf ein Duett?

Nun, Alfie kommt hin und wieder dazu, so in der Art von Caspar, the friendly Ghost. Das letzte Wort von "Free Will And Testament" singen wir sogar zu dritt: Alfie, Paul Weller und

ich. Unser kleines Tribut an die Ikettes. Aber sonst singe ich tatsächlich fast alles selber. Ziemlich onanistisch, nicht wahr? Nun, "Heaps Of Sheep" ist so eine Art Duett mit Brian Eno, zumindest singt er sehr viel darin. Darüberhinaus gibt es eine ganze Menge Leute, mit denen ich gesungen habe oder singen möchte. Die meisten sind tot. Aber einige leben noch.

Zum Beispiel?

Was jetzt - die Lebenden, die Toten oder die dazwischen?

Fangen wir mal mit den Lebenden an.

Ich fand immer die Idee gut, mit einer Frau zusammen zu singen. Ich liebe die Sachen von Marvin Gaye und Tammi Terrell. Jahrelang hatte ich Anette Peacock im Hinterkopf. Aber ich verrate solche Dinge lieber nicht, bevor ich's tatsächlich tue. Im Fall von Anette habe ich das getan, und dann las sie es in einer Zeitschrift, bevor ich mit ihr persönlich darüber reden konnte. Jedenfalls ist es nie dazu gekommen. Also behalte ich weitere Ideen lieber für mich. Mir gefällt, wenn Alfie die tiefere Stimme singt und ich die höhere. Das klingt cool.

Was mir noch auffiel, als ich gestern direkt hintereinander "The End Of An Ear" und "Shleep" hörte: Man kann beide Platten keiner Ära zuordnen, man kann noch nicht mal sagen, wieviel Zeit zwischen ihnen liegt oder welche von den beiden die neuere Platte ist.

Es freut mich, das zu hören. Ich habe nie an Fortschritt in der Musik geglaubt: Wagner ist nicht besser als Mozart, Coltrane nicht besser als Louis Armstrong, Paul Weller nicht besser als Jimi Hendrix. So funktioniert das nicht. Es läuft eher so, daß zu einem bestimmten Zeitpunkt jemand seine Stimme findet. Und dann geht es nur darum, ob es authentisch ist oder nicht. Und was authentisch ist, ist außerhalb der Zeit. Das fiel mir auch auf, als wir in Italien waren: Die am frischesten aussehenden Bilder waren die ältesten. Oder schauen Sie sich alte ägyptische Bilder an. Wurde ein neuer Maler so malen, und hätte es diese Bilder vorher nie gegeben, würde er eine Revolution in der Kunstwelt auslösen. Aber es ist die Malerei des alten Ägypten. Wenn man also über meine Musik sagt, sie sei zeitlos, empfinde ich das als sehr großes Kompliment.

Man könnte Ihnen aber auch vorwerfen, daß alles, was sich seit "The End Of An Ear" musikalisch getan hat, von Ihnen anscheinend nicht wahrgenommen wurde.

Doch, wurde es, aber... Gerade gestern fragte mich jemand, was ich von Drum'n'Bass halte. Es war ein Mißverständnis: Ich dachte, er meinte diese großartige Platte von Charlie Haden und Ed Blackwell in Montreal. Aber das ist für mich auch neue Musik, und es ist schade, daß nicht mehr Leute diese Platte gehört haben. In jedem Fall vermeide ich es nicht bewußt, beeinflußt zu werden. Wie gesagt: ich habe ein Baß-Riff von Blur geklaut.

Robert Wyatt über:

SYD BARRETT: Sehr netter Junge, sehr schweigsam. Er bat uns, auf »The Madcap Laughs« zu spielen. Wir probten, versuchten die Songs mit ihm zu lernen, und dann sagte er plötzlich: Das war's. Er hatte es aufgenommen und war damit zufrieden. Wir waren ziemlich überrascht. Ich würde nicht sagen, daß er verrückt war. Er war ein intelligenter Mensch und ein ungewöhnlicher Songwriter in einem verrückten Geschäft. Wie er darauf reagierte, war, wie soll ich sagen, unüblich normal.

RICHARD BRANSON: Er ist nicht bösartig, aber er ist hinterhältig. Er ist ein Prankster. Und weil er nie in seinem Leben arm war, weiß er nicht, wie bedrohlich es sein kann, wenn er Spiele spielt mit dem Leben anderer Leute, glaube ich. Für ihn gab es immer Sicherheit, er kennt keine existenzbedrohenden Probleme. Darüberhinaus ist er unendlich gierig. Er möchte alles besitzen, alles kontrollieren. Er ist ein Megalomaniac. Andererseits möchte er aber auch, daß ihn alle lieben. Er ist wie Amerika.

MONGESI FEZA: Als Mongesi Feza starb – er war 31, derselbe Jahrgang wie ich – war ich unglaublich aufgebracht. Ich hatte ihn mir als zukünftigen musikalischen Partner gewünscht, vielleicht wegen meiner alten Liebe zu Chet Baker – diese Zusammenarbeit von Gesang und Trompete. Jedenfalls, als Mongesi starb, wurde mir zum ersten Mal klar, daß die Politik die Musik kaputtmacht. Es war nicht meine Entscheidung, mich mehr um Politik zu kümmern, die Politik torpedierte mein Leben. Mongesi war verarscht woden: Er hatte gedacht, er hätte Glück gehabt, weil er der Apartheid entkommen war, aber er hatte es in England fast genauso schwer. Sein Tod war absolut überflüssig und passierte unter ausgesprochen verdächtigen Umständen. Ich rede jetzt nicht von einer Verschwörung, aber er wurde einfach völlig ignoriert, als er krank war. Als er starb, brach es mir einfach das Herz, und ich verlor völlig mein Vertrauen in dieses angeblich so freie Rock-Business, alles kam mir so hohl vor. Statt dessen engagierte ich mich lieber in der Anti-Apartheid-Bewegung. Politische Veranstaltungen erschienen mir einfach viel bedeutungsvoller als Rockkonzerte.

ELVIS COSTELLO: Sehr netter Mensch. Er ist eine Quasselstrippe, gegen ihn bin ich schweigsam. Er ist voller Enthusiasmus, ganz unzynisch. Er liebt einfach Popmusik und weiß alles darüber und nicht nur darüber, auch über Klassische Musik und Jazz. Er hat eine enzyklopädische Speicherkapazität, ist aber auch sehr produktiv.

TONY BLAIR: Ich weiß nicht viel über ihn. Aber es gibt hier ein Radioprogramm, das »Ten Island Discs« heißt. Es läuft schon seit ich mich erinnern kann, seit meiner Kindheit, jede Woche, immer mit einem an-

deren prominenten Studiogast. Er war auch einmal eingeladen, und obwohl ich es nicht gehört habe, kann ich mit Sicherheit sagen, daß seine Auswahl die langweiligste in der Geschichte dieser Sendung war. Weil wahrscheinlich jede Platte ausgesucht wurde, um einer speziellen Zielgruppe zu gefallen, die er erreichen wollte. Ich finde Jospin *(französ. Premierminister)* besser. Er tut das, was ein Oppositionsführer tun sollte, der plötzlich an die Regierung kommt. Nämlich zu sagen: Wir sollten uns jetzt mal über ein paar andere Dinge den Kopf zerbrechen als die vorige Regierung. Er hat den Mut, das zu tun.

JIMI HENDRIX: Er war ein netter Mann. Sehr leise und Gentleman-artig, sehr erwachsen. Sie haben »Spinal Tap« gesehen? Gut, denn ich finde, jeder sollte es gesehen haben. »Spinal Tap« erzählt natürlich die volle Wahrheit, aber es fehlt eine Figur, die diese ganze Geschichte erträglich macht, und das wäre ein Hendrix oder ein Paul Weller. Typen, die nicht nur narzistische Angeber sind, sondern wirkliche Menschen, Erwachsene, die Rockmusik spielen. Ich glaube, er war einer davon. Er war sehr camp, das haben viele Leute nicht mitbekommen. Ein bißchen wie Prince oder Little Richard. Ich meine, man weiß, daß Little Richard homosexuell ist – das war Hendrix bestimmt nicht.

ENGLAND: Das Problem, das England hat, ist, daß wir einfach nicht zivilisiert genug sind. Ich glaube, daß die Römer, als sie England erobert haben, nicht lange genug geblieben sind, um den Job zu erfüllen. Wir sind ein halbzivilisierter Haufen keltisch-sächsischer Hooligans. Sie hätten wenigstens lange genug bleiben können, um uns beizubringen, wie man Wein herstellt. Das haben sie immerhin in Deutschland getan.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Ist es noch Wyatt ? - Spex - Oktober 1991



(bis zur Weltrevolution...)



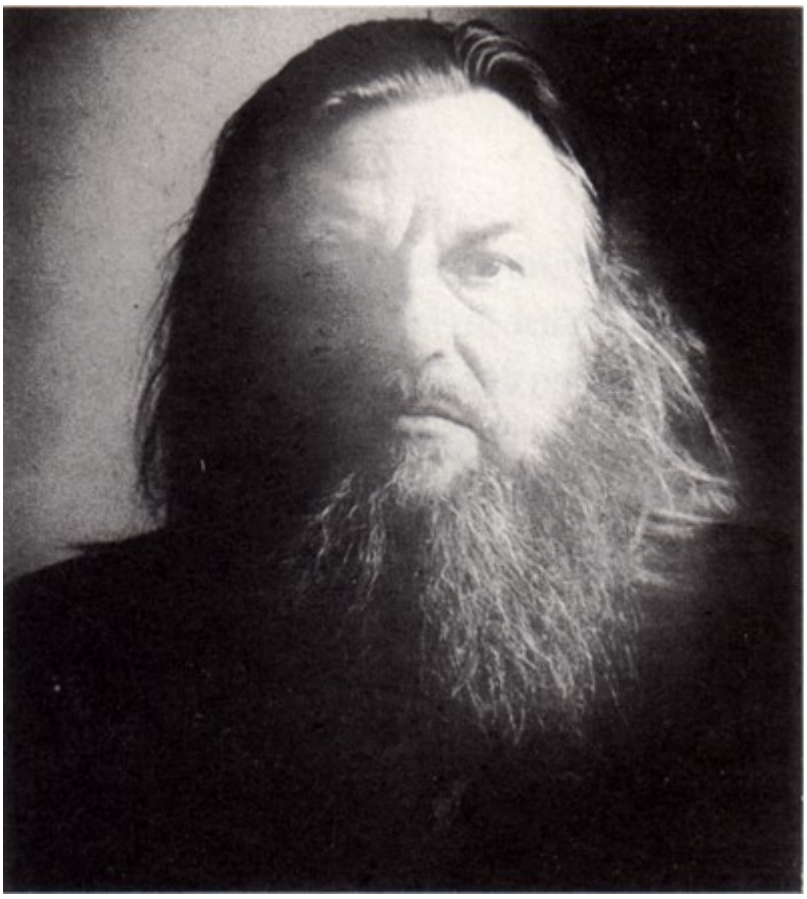
Lange hat Robert Wyatt, der große, alte Raucher und Rollstuhlfahrer der britischen Linken geschwiegen. Doch als er seine Stimme wieder erhob (siehe SPEX 9/91), da war sie süß als wie der Gesang stalinistischer Sirenen.

TEXT: MICHAEL RUFF

Ein Date mit Robert Wyatt provoziert die Rekapitulation mehrerer Schichten Vergangenheit und eines Gefühls der Stringenz- oder besser der Erinnerung daran. In einer Zeit, wo jeder allzugern bereit ist, Geschichte(n) für sich umzuschreiben, die Facts von Gestern und Heute hinter unheimlicher Zukunftsangst verschwinden und so viel widersprüchliche Information in den internationalen Datenbänken gespeichert ist, daß die zehnfache Erdbevölkerung jeden Tag am Computer sitzen müßte, um alles auszuwerten, taucht plötzlich ein einsamer Punkt auf, an dem eine lange Linie hängt. Ein seltener Fall. Soft Machine, Bruch der Wirbelsäule. "Stalin Wasn't Stalling" sind nur einige Marken darauf. Die neueste ist "Dondestan".

Der Mann sitzt zurückgelehnt in seinem Rollstuhl, raucht ununterbrochen und ist sichtlich erfreut, nach seiner Meinung gefragt zu werden. Das Hotelzimmer ist ein vernetztes, elektrisches Robot-System, eins der wenigen in dieser Riesenstadt, das auf seine Bedürfnisse zugeschnitten ist und auf jeden Fingerzeig reagiert. Technischer Fortschritt macht's möglich. "Wie Charlie Chaplin in 'Moderne Zeiten'", witzelt sein Bewohner. Zusammen mit Lebensgefährtin Alfreda Benge wurde Robert Wyatt für eine Woche in diesen Raum gebucht, um sich anläßlich seiner neuen Platte der internationalen Presse zu stellen. Überraschend großes Interesse an einem Mann, dessen höchster Bekanntheitsgrad ca. 20 Jahre zurück liegt und der sich in den Achtzigern outputmäßig auf ca. zweieinhalb Plattenlängen beschränkte. Gelegenheit also, unter kalauernden Überschriften wie "Wyatt

Riot" oder "Wyatt Line Fever" etwas über den Zusammenhang von fast entrückt-schöner Musik und kommunistischer Gesinnung anzustellen, wie es nicht nur die Londoner Wochenblätter gern tun. Da er kaum in der Lage ist, all die alten Plätze dieser Stadt, in der er wichtige Phasen seines Lebens zubrachte, auf eigene Faust zu besuchen, beschränkte sich sein kurzer Ausgang auf den für ihn wichtigsten Ort, Ronnie Scott's Jazz-Club in Soho. Es war dort, wo der Mann Anfang der Sechziger Jahre alles über Melodie, Improvisation und emotionale Tiefe instrumentaler Jazz-Musik lernte, was ihm von der Plattensammlung her noch fehlte. Als The Soft Machine sich Mitte der Sechziger formierte, verarbeiteten sie Jazz-Einflüsse in bislang ungehörter Weise. Ungleich z.B. zur Graham Bond Organisation hatten sie keinen nennenswerten R&B-Background und bedienten sich auch nicht des(damals populären)Tanzbeats, auf dem sich leicht alle möglichen Erkennungsmelodien der Musikgeschichte verteilen ließen. Es schien, als hätten sie aus der Jazz-improvisation die Möglichkeit entwickelt, Melodien endlos zu machen, anstelle sie auf ein paar Takte festzulegen. Und doch waren sie immer noch eine Pop-Band. Obwohl sie mit die ersten waren, die sich weigerten, in dieser Zeit, als "klassische Pop-Songs" gleich dutzendweise geschmiedet wurden, Pop-Singles abzuliefern, experimentierten sie fröhlich mit simplizistischen Pop-Themen, verstärkten und verzerrten ihre Instrumente wie eine psychedelische Rockband, waren lebendiger Bestandteil der Londoner Club-Szene, hatten ein professionelles Management und tourten Amerika mit Jimi Hendrix, obwohl sie nichtmal einen Gitarristen in der Band hatten. (Kevin Ayers, am Anfang kurz dabei, spielte live Baß. Wyatt haßt im übrigen fast alle Gitarristen außer Phil Miller). Zu sagen, daß Wyatt als Drummer und Sänger wichtigster Mann der Band war, wäre sicher falsch. In ihrer besten Phase waren sie ein perfekt ausgepegeltes System aus kühler Spiel-Intelligenz (Keyboarder Mike Ratledge), neutönerischen Klangexperimenten (Bassist Hugh Hopper) und Wyatts zwischen Naivität und Respektlosigkeit wechselnder Liebe zu allem, was in der Musik das Gefühl anspricht bzw. Dasein mit Leben erfüllt. Glaubt man Schilderungen von damals, so war Wyatt der Partykönig, der zwischen ein paar Drinks alle Anwesenden miteinander bekannt machte. 1974 sah ihn eine dieser Parties beim Versuch, die Regenrinne hinabzuklettern, von der Höhe des dritten Stocks abstürzen. An seiner Musik änderte dieser Unglücksfall kaum etwas. Soft Machine hatte er nach der vierten LP verlassen ("Wurden zu kompliziert"), seinen eigenen Stil in der Gruppe Matching Mole (2 LPs) und dem ersten Solo-Werk "The End Of An Ear" ausgearbeitet. "The Moon In June" war schon 1970 (auf Soft Machines Do-LP Thirds") erschienen und hatte Wyatts Stil auf Jahre hin definiert: ein Song, der alle Sensibilitäten balladesker Schönheit zeigte, während das musikalische Arrangement nur das Ziel verfolgte, jedes einzelne Gefühl jeder einzelnen Zeile zu transzendieren und seine Umgebung auf Eindrücke abzutasten, die in keiner festen Songstruktur einen entferntesten Platz gehabt hätten. So wurde der Song zu einem 18minütigen Spiel, das die Basis des Wyatt'schen Heimweh-Monologs mit einer Musik zusammenbrachte, die gleich eines Museums-Rund-gangs jeden Aspekt des Gefühls zur künstlerischen Überwältigung freigibt und aus melancholischen Stimmungen eine farbige Erlebniswelt macht. Diesen Stil perfektionierte er auf "Rock Bottom" (1974, inkl. des mächtigen "Sea Song", an dem sich vor einigen Jahren mal Tears For Fears versuchten).



Während Wyatts Aufnahmen bis zu diesem Zeitpunkt eng mit seiner Herkunft, der Canterbury-Scene (Softs, Caravan, Egg, Hatfield & The North) zusammenhingen, markierte "Ruth Is StrangerThan Richard" (1975) einen Wechsel in seiner Wahrnehmung in Richtung Third World Music (besonders Afro-Jazz im Stile von Chris McGregor/Dudu Pukwana, also Südafrika bezogen) als Ausdruck des weltweiten Kampfes gegen Unterdrückung und für bessere Lebensumstände. Robert und Frau Benge wurden Mitglied der kommunistischen Partei, und er prägte den Satz, daß es mehr Spaß machen würde, auf Partei-Meetings zu gehen als mit Musik sein Geld zu verdienen und zog sich aus dem Business zurück.

Wyatts kommunistische Denkungsweise ist im Grundsatz geprägt von der Erkenntnis, daß die große Mehrzahl der Erdbewohner weder Zugang zu fließend Wasser, regelmäßigen Mahlzeiten oder gar einfachster Bildung hat. Ein Faktum, daß bei allen technologischen wie philosophischen Fortschritten seit der Kolonialzeit auf die lange Bank geschoben wurde. Berühmte Sätze wie "I'm not a broad liberal thinker, It's funny to hear people talk about post-cold-war-this and post-history-that", "I have always known I could kill. I am not a Christian" brachten ihm den Ruf eines genuinen Betonkopfs, waren aber eher Ausdruck einer Persönlichkeit, die auf ideologischem Gebiet eher naiv, sprich nahe am (linken) common sense funktioniert und insofern wenig Verständnis für die ideologischen Probleme einer Linken hat, die meint, auf jede winzige soziokulturelle Verschiebung in den Metropolen reagieren zu müssen. Jedenfalls entledigte sich Wyatt des Gedankens der eigenen Wichtigkeit auf seine Weise und ließ erst 1980 wieder von sich hören. Die Form, die er für seinen Wiedereintritt wählte, ergab sich aus dem Zeichen der Zeit wie aus dem Schrecken, der ihn durchzuckt haben muß, als er beim Twiddeln am Radio-Weltempfänger plötzlich "The Moon In June" (oder war's was anderes?) zu hören bekam, und zwar in einer Sendung von Radio Free Europe! Also machte er eine Reihe 7"-Singles für das damals super-glaubwürdige, super-dedicatete Rough-Trade-Label, die an seinen überraschenden Charts-Erfolg von 1974, einer Version des Neil-Diamond/Monkees-Hits "I'm A Believer", anknüpften, Songs, die im Gegensatz zu seinen bisherigen Eigenkompositionen jedweder Ambivalenz und Vieldeutigkeit abhold sind und in keinster Weise von der politischen Rechten für ihre Zwecke mißbraucht werden können. In seinen Augen: kubanische Traditionals, ein amerikanisches Anti-Hitler-pro-Stalin-Singspiel, Südstaaten-Blues, Chic, Ivor Cutler, später noch ein triefiges Elvis-Costello-Arbeiterlied und Peter Gabriels Ode an Stefan Biko. Obwohl gegen Ende der Serie zu leichter Plattheit ausgewalzt, funktionierte das Prinzip der klassisch-musikalischen Interpretation oft mißbrauchter Popsongs wie ein

Schlüssel in Sachen persönlicher Wahrheitsfindung zwischen zur Massenrezeption gedrillten Pop-Manipulationen und der ohne Zweifel vorhandenen, menschenverbindenten Wahrheit genialer Hits.

"Mich inspirierte die Idée, vor einem Backing-Beat den Text lediglich zu ohne dabei an Melodie zu denken, ähnlich wie ein Rapper das tut."

1985 kam "0ld Rottenhat" und zeigte wieder kühles Desinteresse an allem außer den Thesen des amerikanischen Linguisten Noam Chomsky, einem Mann, der prima erklären konnte, warum in den Achtzigern Kapitalismus Pop war und in den Siebzigern nicht. Danach: Abwesenheit. Das Wyatt'sche Prinzip

Es ist nicht die Abwesenheit von Stampfrhythmen, Belly-Bassläufen und grundlegenden Gitarrenakkorden/offensichtlichen Samples, die Wyatts Musik-nicht nur seine eigene, auch die alles individuellmuckerhafte wegstreichenden Bearbeitungen von Fremdkompositionen - gänzlich von allen Übereinkünften zwischen Musikindustrie, Medien und Konsumwilligen verschieden macht. Es ist seine Stimme, und genau wie jemand, der nicht viel mehr als seine Stimme und seine Überzeugung besitzt, macht er die Musik seiner Stimme untertan, läßt Keyboards klingen wie die kühlere Schicht unter dem warm austretenden Lüftchen seiner Worte und Klangmalereien. "Dondestan" (das spanische "Wo sind sie"/Donde, auf ein Stammesgebiet komprimiert) ist in diesem Sinne seine Republik, und nur wenige ihrer Gebiete überschneiden sich mit dieser (metropolischen Abteilung der) Welt. Ich persönlich halte das für die schönste Musik dieses Planeten. Sie erweckt den Wunsch in mir, mich endlos ihrem Zauber hinzugeben und weisen Worten zu lauschen, sei es unter dem Vorzeichen, daß am Ende aller Klassenkämpfe das Paradies erreicht sein wird oder dem anderen, das besagt, daß im Falle einer drohenden Niederlage der heutige Zustand allemal genießenswerter ist als der morgige.

Die Wurzel dieser blätternden, blätterhaften Schönheit zwischen Klang und Analyse liegt in dem Wyatt'schen Widerspruch, daß politische Überzeugung nichts mit Handwerk zu tun hat, die mögliche Verwendung des Ergebnisses des Handwerks dagegen sehr viel mit der Überzeugung.

Eine Stimme, die allein unvergleichlich, im Multitrack-Duett unmindblowing klingt. Eine Stimme, die das britische Alphabet, fremde Sprachen, Popsongs und Propaganda durchfühlt hat. Gibt es Schönheit im Gesang eines Kommunisten? Sind Worte Schall und Rauch? Wie fühlt es sich an, feste Texte zu singen?

Wyatt: "Entscheidend war für mich die Erkenntnis, daß die menschliche Stimme keineswegs wie ein Instrument anzusehen ist. Im Jazz-Bereich - und der wichtigste Einfluß war für mich instrumentaler Jazz-herrscht die gegenteilige Einschätzung vor, aber ich bin der Meinung, daß die Stimme etwas ganz anderes ist. Sie ist nicht mit Trompeten oder Klavieren zu vergleichen, denn jeder von uns kann sie benutzen. Wenn ich eine Stimme höre, erwarte ich ganz andere Dinge. Ich erwarte Worte, und ich habe mich dazu entschieden, für sie Verantwortung zu übernehmen, und nicht so zu tun, als seien sie ein Sound unter vielen. Mein Ohr konzentriert sich automatisch auf die Stimme. Es geht mir nicht um Botschaften, aber wenn ich den Mund *(benutze hier den Ausdruck mouth, der im Englischen sowohl Mund wie Sprache bezeichnen kann, Anm.d. Verf.*) benutze, will ich Worte benutzen, und sie müssen richtig sein. Das funktioniert oftmals besser, wenn es nicht meine eigenen sind.

SPEX: "Dondestan" ist Plattentitel wie auch Bildüberschrift für Alfredas Cover-Gemälde. Was haben beide miteinander zu tun?

"Das Bild zeigt mich und Alfie, wie wir in einem Kaninchenstall von Fremdenzimmer den Winter an der spanischen Mittelmeerküste verbringen, ein paar Meilen südlich von Barcelona. Das war Ende der Achtziger, als ich einige Beiträge für das katalanische Radio zu machen hatte. Es war Winter, ein verlassenes Geisterdorf mit hunderten herrenloser Viecher, die einmal gekauft, dann verlassen darauf warteten, daß jemand sich ihrer annimmt. Tja, und dann waren ausgerechnet wir da, die unser halbes Geld dafür ausgaben, die Tiere zu füttern und impfen zu lassen undsoweiter. Wo waren all die Menschen? Wir sprachen einen der wenigen verbliebenen Dorfbewohner darauf an und der meinte, daß sie wenigstens keinen Verein gegen Gewalt an Kindern benötigen würden. Da setzen sie andere Prioritäten als wir in England."

Der islamische Einfluß: In Europa ist Spanien das einzige Land, wo ein

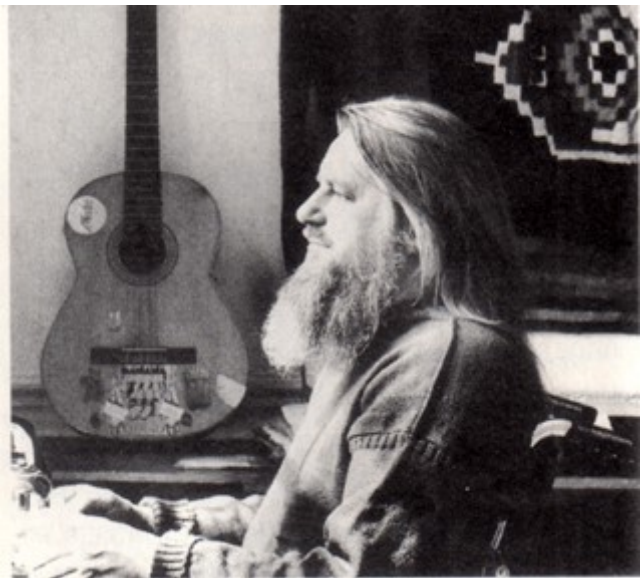
erwachsener Mensch unbeachtet im Straßengraben verrecken kann (Christentum die einzige Religion, die ausdrücklich von Liebe redet?)

"Richtig, ein Flamenco-Sänger klingt wie ein Koran-Sänger. Es gibt eine Theorie, die das berühmte 'Ole' auf 'Allah' zurückführt (*'Hallo' übrigens auch, Anm.d. Verf.*). Für uns war es das Land, in dem wir uns in unserer Identität am wenigsten sicher fühlen konnten."

Das Cover-Gemälde scheint mir trotz aller formalen Richtigkeit ein störendes Element zu beinhalten. Im Gegensatz zu ihrer Gestaltung von "Old Rottenhead" scheinen die dargestellten Dinge und Personen Ausdruck zu zeigen, Position zu beziehen. Das setzt sich auch in der Musik fort. Der aufstörendste Song ist wahrscheinlich "Shrinkrap"...

"Ein Text von Alfie, in dem sie sich über teure Therapien und über Selbstmitleid als Weg zu persönlicher Anerkennung lustig macht. Mich inspirierte die Idee, vor einem Backing Beat den Text lediglich zu sprechen, ohne dabei an Melodie zu denken, ähnlich wie Rapper es tun. Wie vielleicht zu hören ist, war das nicht unbedingt eine bewußte Entscheidung - den gesamten Song hat eigentlich der Brandy geschrieben, dieser billige dreijährige spanische. Zum Schluß saß ich am Klavier und probierte ein paar Läufe aus. An denen habe ich bis zum Schluß nichts mehr geändert. Ich wollte dies Gefühl des Ausprobierens und der Freude daran erhalten."

Die Platte wirkt insgesamt wie in zwei Teile geteilt. Während der zweite Teil sehr sprunghaft ist, wirkt der erste eher pittoresk...



"Das mag damit zusammenhängen, daß Alfies Texte bescheidener sind als meine. Was meine angeht, so akzeptiere ich jederzeit den Einwand, sie würden arrogant wirken. Alfies sind das Gegenteil, obwohl unsere Ideen, die Welt betreffend, sehr ähnlich sind. Sie beschreibt einfach detailliert, was sie gesehen hat. Die beiden Nonnen aus 'Worship' sind wirklich dortgewesen, und eine von ihnen kauerte sich nieder. Das war's. Und sie wußte nicht einmal, daß ich den Text für einen Song verwenden würde, aber da ich dabei war, als sie ihn schrieb, fühlte ich mich als Teil der Lyrik. Mein Problem ist ja immer, daß ich viel mehr Musik schreibe als Texte. Da sich meine Ideen über die Jahre kaum verändert haben, fällt mir selten mal ein neuer Text ein."

Mir scheinen ihre Texte sehr viel mit Erlebnissen in der Natur zu tun zu haben, wozu mir zwei Dinge einfallen: ein Timothy-Leary-Satz aus den Sechzigern, wo er feststellt, daß Menschen, die an die Kraft der Natur glauben, meist Sozialisten sind, und die heutige Erkenntnis, daß niemand mehr an die Kraft der Natur glaubt, dafür jeder meint, er müsse sie beschützen.

"Wenn Menschen von Natur sprechen, dann meinen sie meist lebendige Dinge. Bei Alfie ist das anders. Sie kann auch eine weggeworfene Plastiktüte bemitleiden, was doch etwas ziemlich besonderes ist. Sentimental würde ich das jedenfalls nicht nennen."

Eine Stimme, die allein unvergleichlich, im Multitrack-Duett unmindblowing klingt. Eine Stimme, die das britische Alphabet, fremde Sprachen, Popsongs und Propaganda durchgefühlt hat.

In 'Worship' oder 'Catholic Architecture' wird Natur als etwas dargestellt, das dazu geeignet ist, menschliche Standpunkte und Symbole zumindest zu relativieren.

"Sicher, wir konnten die ganze Zeit diese kleinen Dramen am Strand beobachten. Ehrfurchtgebietende Sonnenuntergänge, verschwindende Fußspuren... eine immense, aber sanfte Gewalt."

Nach dieser Formulierung muß ich fragen, ob du diese Wahrnehmungsweise für eine spezifisch weibliche hältst?

"Möglich. Eine interessante Idee. Muß ich mal drüber nachdenken, haha. Ich dachte immer, das seien nur unsere Gefühle, aber vielleicht steht sie in Verbindung zu einem kollektiven weiblichen Gefühl, das mir verschlossen ist."

Kommen wir zum harten Stoff. "CP Geebies" ist wohl das "Wo sind sie?" im Hinblick auf die Kommunistische Partei?

"Auch als langjähriges Parteimitglied hat mir die Situation irgendwie Vergnügen bereitet, die Partei in einem kompletten Durcheinander von Ausflüchten, Entschuldigungen und Tarnfarben im Sande verlaufen zu sehen. Das war der andere Grund, die Platte 'Dondestan' zu nennen. Auf der ersten Seite geht es um Einzelheiten, auf der zweiten deckt sie alles ab, was uns zur Zeit beschäftigt, Sorgen macht oder zum Lachen bringt."

Was ist der Zustand der Partei? Bist du überhaupt noch Mitglied?

"Nein. Sie hat mich verlassen, haha. Vor Jahrzehnten dachte ich immer, ich sei der letzte Hippie, aber das stimmte nicht. Sie sind heute überall. Jetzt bin ich vielleicht der letzte Kommunist. Aber das stimmt auch nicht. Es gibt Aktivitäten überall im Land, und ich kann nicht einmal behaupten, von allen gehört zu haben. Aber es scheint, als ob es sehr viele Menschen gibt, die mir verwandte Ideen vertreten. Sie wissen nur nicht immer, daß es kommunistische Ideen sind. Also mache ich mir um das Fortbestehen der kommunistischen Idee keine Sorgen. Ein Problem ist nur die Organisation. Die Tageszeitung 'Morning Star' existiert noch und ist die einzige Alternative zur herrschenden liberal-konservativen Presse. Aber sie ist so isoliert, daß sie sich weder eigene Photographen noch Auslandskorrespondenten leisten kann und daher ihre Informationen von denselben Agenturen beziehen muß."

In "Left On Man" beantwortest du den Vorwurf, du würdest Zusammenhänge zu stark vereinfachen, mit der Bemerkung, daß Albert Einstein das auch getan hätte. Steht der historische Materialismus für dich auf einer Stufe mit der Physik?

"Es geht mir um die Feststellung, daß es Menschen gibt, die sich vor Vereinfachungen fürchten. Sie verstecken sich hinter einer angenommenen, unauflöslichen Komplexität der Dinge. Wenn ich sagen würde. die Palästinenser haben keine Heimat, würde die Antwort lauten, oh, der Nahe Osten ist ein sehr viel schichtiges Problem. Was ja auch stimmt, nur ist es kein Grund, zu einem Faktum keine Stellung zu beziehen. Einstein hat schließlich nicht die Komplexität der Physik beschrieben, sondern einen Strang Wahrheit in der Komplexität gefunden, die den Rest aufgehellt hat."

"Lisp Service" ist derjenige von dir selbst getextete Song, der den meisten Punch hat. Die Musik schrieb dein alter Soft-Machine-Kollege Hugh Hopper. Gibt es weitere Pläne?

"Hugh ist seit vielen Jahren einer meiner besten Freunde. Er schreibt die schönsten Melodien, die ich je gehört habe, aber da er selbst nicht singt, gibt es auch keine Texte. Ich würde gerne zu seiner Musik singen aber es gibt da ein Problem: Ich müßte die Texte heranschaffen, und da er meine politischen Überzeugungen nicht teilt, möchte ich unsere Freundschaft nicht dadurch gefährden, daß ich ihn mit eindeutigen Texte brüskiere."

Michael Ruff

Previous article Next article

Back to the list

Robert Wyatt - Canterbury Nachrichten - September 1987



W Y A T T , Robert

7":

- Yesterday man / I'm a believer — 74 F Virgin 640 059 PS PS
- I'm a believer mono / stereo — 74 US Virgin VR 56000

CD:

- Late 70's-Early 80's / Old rotten hat (2 CD-Box) — 87 J Rough Trade Japan 27 JC - 195

Bei weitem das Erfreulichste der letzten Zeit (da es ja musikalisch kaum was Neues gab) ist das Robert WYATT-book von Gigi MARIONI bei der Stampa Alternativa (Italien). Neben einem Interview und einigen Statements von Robert WYATT (natürlich-leider- in italienisch), enthält es eine Menge Texte von seinen Solo-alben, von MATCHING MOLE und seinen Singles und Maxis. Das Interessanteste dabei ist natürlich die beigefügte Single mit unveröffentlichtem Titel:

- Chairman mao (one-sided, red vinyl) — I SCONC 002 PS

Der Titel stammt von den Sessions zu "Old rotten hat" und man muß sich fragen, warum so ein toller Song nicht auf die LP oder wenigstens auf die CD (Platz genug gibt's da ja) kam. Nun ja, glücklicherweise kommt man jetzt ja doch noch dazu, ihn zu hören.

Mittlerweile auch als CD erhältlich: Michael MANTLER - The hapless child, D, Watt 4 und Ben WATT - North marine drive & Summer into winter, UK, Cherry Red CD BRED 40; beide CDs mit Beteiligung von Robert WYATT.

Robert Wyatt: „Shipbuilding"

Ja, wie heißt er noch gleich?! Der Junge im Rollstuhl. Richtig. Robert Wyatt. Ich mag's nicht besonders. Klingt wie Bowie vor 12 Jahren. Produktion und Arrangement sind abgrundtief schlecht. So, als würde die Hilton-Bar-Band spielen. Zumindest spielt er mit Musikern – und nicht mit einer Rhythmus-Box.

Ich habe auch Soft Machine nie besonders gemocht. Sie waren prätentiös, eine Kultgruppe. Es gab und gibt tausende von Jazzmusikern, die weitaus besser sind."

meinte Les Holroyd von BARCLAY JAMES HARVEST



Chairman Mao — Robert Wyatt

> Zoom

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

//-->

Robert Wyatt - Zwischen Realität und Tagtraum - Spex - Oktober 1981





Manche sagen. Gastfreundlichkeit sei eine besonders positive Eigenschaft der Engländer. Wie dem auch sei, so hat sich dieses Vorurteil doch wieder mal bestätigt. Robert Wyatt hat mich nämlich so herzlich aufgenommen, daß ich mich bei ihm zu Hause eher wie ein guter alter Bekannter als wie ein deutscher Reporter fühlte. Diese vertraute Atmosphäre war dann wohl auch die beste Voraussetzung für das Zustandekommen des folgenden Gesprächs:

R.: (blättert in der letzten Spex) Find ich sehr gut, die Au Pairs.

?: Kennst du auch welche von den deutschen Gruppen?

R.: Nein, nur die von früher wie Can und so.

Aus der anderen Richtung

?: Man hört, daß du dich ziemlich von dem distanzierst, was du zu frühen Soft Machine-Zeiten gemacht hast.

R: Ja, manchmal habe ich gesagt, das war alles Mist. Es war dumm, so etwas zu sagen, weil es damals für mich wohl wirklich das Beste war, was ich machen wollte und konnte. In der Zwischenzeit habe ich mich aber sehr verändert, ich sehe eben Vieles anders und kann mich nun mal nicht mehr so recht mit dem identifizieren, was ich früher gemacht habe. Vielleicht war es sogar besser als das, was ich jetzt mache. Ich bin nicht in einer objektiven Position, um das zu beurteilen.

?: Wie waren damals eure Auftritte?

R.: Es ist schön, wenn die Leute deine Musik mögen und, naja, du willst auch davon leben. So arbeiteten wir damals und hofften, daß es genug Leuten gefällt, um für unsere Musik hinreichend bezahlt zu werden. Wir haben oft in Clubs gespielt, wo gewöhnlich nur Musik zum Tanzen lief. Und die Hälfte des Publikums war enttäuscht, daß man zu unserer Musik nicht tanzen konnte. Die anderen sagten: „Das ist ja toll, was ihr da macht! Diese intellektuelle Musik ist doch viel besser als Tanzmusik-" So trafen wir auf Zuhörer, die für Tanzmusik nichts (mehr) übrig hatten. Aber wir kamen genau aus der entgegengesetzten Richtung. Unser Background war die eher akademische Jazzmusik, und wir machten eine Reise auf die populäre Musik zu. Bei unseren Gigs hatten die Leute nie getanzt, weil wir einfach keine Tanzmusik spielen konnten. Es ist wirklich schwer, gute Tanzmusik zu machen. Wenn du eine schlechte Reggae-Band hörst, verstehst du, was ich meine. Ich hatte immer absoluten Respekt vor scheinbar einfacher Pop-Musik und populärer Musik, weil sie für mich in gewisser Weise die moderne Fortsetzung der Folk-Tradition darstellen. Und weil wir das nicht konnten, haben wir etwas Anderes gemacht. Was mir aber dabei absolut nicht gefiel, war, daß manche Leute, die unsere Musik körten, sich als etwas Besseres vorkamen gegenüber den „Dummen", die höchstens Tanzmusik verstehen können. Aber vielleicht hinterfrage ich das Alles auch zuviel?

?: Was machen eigentlich jetzt die Leute, mit denen du in der Soft Machine gespielt hast? Elton Dean und Hugh Hopper spielen, soweit ich weiß, in wechselnden Jazz-Formationen. Und Mike Ratledge?

R.: Ich habe wirklich keine Ahnung, was die jetzt alle machen. Ich habe keinen Kontakt mehr zu ihnen. Es ist wie eine Scheidung nach einer Heirat. Zum Schluß konnten wir nicht mehr gut miteinander umgehen. Wir waren zwar freundlich zueinander. Aber das hat uns damals alle schon sehr mitgenommen. Wir haben uns gegenseitig überbeansprucht. Es war wie ein kleiner Krieg, bei dem wir uns gegenseitig ganz schön verletzt hatten. Guten Kontakt habe ich eigentlich nur noch zu Pip Pyle (früherer Hatfield and the North — Schlagzeuger) und zu den Leuten, die in Henry Cow waren {Chris Cutler. Tim Hodgkinson und Fred Frith).

?: Vor Jahren wurde das Soft Machine Triple Echo herausgebracht, ...

R.: Ja, das war kriminell. Sie fragten uns, ob sie alte Tapes und Demos zusammen mit neueren Aufnahmen auf einer LP-Kassette herausbringen könnten. Und wir hatten nichts dagegen. Auf unsere Vorstellungen wurde dabei aber überhaupt nicht eingegangen. Wir hatten gar keinen Einfluß auf die Zusammenstellung. Sie hatten nun mal all diese Tapes und wollten noch mehr Geld aus der Soft Machine herausholen. Wenn das Geschäftliche Überhand nimmt, dann braucht eine Schallplatlengesellschaft keine Musiker mehr. Es war so, als wenn wir alle gestorben wären. Okay, ich bin sehr behindert, aber ich lebe noch.

Ich habe noch nicht aufgehört...

Auf die Essenz der Dinge

?: Bei deinen neueren Aufnahmen beziehst du dich auch auf Pop-Songs, wie etwa die Edwards/Rodgers-Komposition „At last l am free", die auch auf der 1. Chic-LP zu finden ist.

R.: Ja. ich glaube, es war wirklich eine gute Übung für mich, mal einen so gut konstruierten Pop-Song zu singen. Ich hatte damit keinen großen Hit und es ging mir auch nicht darum, das Original so gut wie möglich zu kopieren. Ich singe und spiele das ja auch ganz anders, nur das Tempo ist gleich. Ja, die Stücke, mit denen ich wirklich am zufriedensten war, basierten gerade mal auf 2-3 Akkorden, vgl. „Stalin wasn't stallin'". Ich bin hauptsächlich an der Essenz von Dingen interessiert. Sound und Rhythmus sind mir sehr wichtig. Meine Tendenz ist es, das Material für einen Song auf ein Minimum zu reduzieren. Ich bemühe mich, all das Überflüssige, was nichts Echtes mehr hinzufügt, wegzulassen. Ich will herausfinden, wie wenig man tun muß, um noch ein gutes Musikstück zu machen. Vielleicht hat das auch sehr damit zu tun, daß ich älter werde. Früher wollte ich noch Alles ausprobieren. Ich variierte die Geschwindigkeit, experimentierte viel und machte Dinge komplizierter. Und jetzt bin ich eben hauptsächlich an den bloßen Elementen interessiert.

?: Magst du die Slits?

R.: Oh, ja. Die Slits finde ich hervorragend; z.B. „In the beginning, there was rhythm" und „Man next door" sind zwei so ungeheuer gute Singles, für mich zwei der besten Songs, die eine englische Gruppe je gemacht haben. Was mich auch interessiert: Ich habe da eine Platte von einer bulgarischen Percussionsgruppe. Sie bringen im Gegensatz zu englischen Folkloristen wirklich sehr komplexe Rhythmen, die selbst ich kaum verstehe.
Ich arbeite auch mit indischen Tabla-Spielern. Es ist wirklich eine sehr schwierige Disziplin. Tabla ist wohl auch das einzige Percussionsinstrument, auf dem ein Amateur keinen guten Sound erzeugen kann. Ich bin froh, daß ich die Gelegenheit habe, mit Tabla-Musikern zu spielen. Auch auf meiner letzten Single waren ein Tabla und ein Shehnai Spieler, beides Inder dabei.

?: Du hast ja auch auf Nick Mason's „Fictitious sports"-LP mitgemacht. Was hälst du von dieser LP insgesamt?

R.: Ich hab sie noch gar nicht gehört.

?: Was?

R.: Nick hat mir halt noch kein Exemplar zugeschickt.

?: Die letzte LP vor „Fictitious Sports", an der du maßgeblich beteiligt warst, war doch die 1976 erschienene „Silence"-LP, auch mit Carla Bley und Mike Mantler. Dann gab es ja eine lange Pause, bis du im letzten Jahr deine erste Single auf Rough Trade herausgebracht hast?

R.: Hm,... Ich glaube schon. Ich kann mich kaum daran erinnern, was in der Zwischenzeit war. Ich lebe stets in einer Art Tagtraum. Manchmal vergeht eine Woche oder ein Monat, in dem viele interessante und aufregende Dinge geschehen, ohne daß ich dabei ein sichtbares Resultat erkennen kann.

Ich habe oft Leute getroffen, bin in Kinos gegangen oder Ähnliches. Es gibt aber auch andere Wochen, in denen ich mich gar nicht so besonders gut fühle, und ich nehme in irgendeinem Studio in ein paar Stunden etwas auf. Das ist es eben, was für die meisten zählt, aber ich vergesse solche eine Woche vielleicht vollständig. Was also wirklich in meinem Leben passiert, was ich erlebe und wahrnehme ist nun mal nicht auf einer Schallplatte zu finden.

Von Ereignissen

herumgetragen





R.: Ich kämpfe nicht sehr, um mir Situationen zu schaffen, die mir gefallen könnten. Ich habe auch keine konkreten Pläne; ich lasse Vieles auf mich zukommen. Die einzigen Entscheidungen, die ich treffe, sind negativ: „Ich will dies nicht tun, ich kann das nicht tun ... u.s.w.", bis mir schließlich noch höchstens eine Alternative übrigbleibt. Wenn etwas schwierig aussieht, dann begeb ich mich eben zu etwas Anderem, was mir leichter erscheint. Daher ist mein Verhalten sehr von äußeren Geschehnissen bestimmt. Ich glaube, ich habe in erster Linie nur deswegen angefangen, Musik zu machen, weil es für mich damals wohl die günstigste Alternative war. Alles Andere erschien mir viel zu schwierig.

Seit den 70'er Jahren ist die praktische Seite meiner Tätigkeit als Musiker immer schwieriger zu realisieren, einfach weil ich im Rollstuhl bin, und daher leb ich auch nicht mehr das Leben, das Musiker so führen. Es ruft halt kein Manager mehr an, der sagt: „Bring mal eben den PA rüber". Nichts dergleichen. Bis zu einem gewissen Grade wehrte ich mich anfangs gegen diese Situation, aber später kümmerte ich mich auch mehr um andere Dinge. So kam ich dann zu ganz anderen Aktivitäten, ohne es so recht zu bemerken.

Ich bin oft ins Kino gegangen; das fällt mir zu den späten 70'ern ein. Meine Frau, die beruflich damit zu tun hat, hat mich oft zu interessanten Filmen mitgenommen. Es war vielleicht die größte und stimulierendste Sache für mich, all diese Filme zu sehen. Ich bin eben seit vielen Jahren nicht mehr in der Lage, selbständig herumzufahren. Sicher waren die Filme für mich auch eine geistige Kompensation dafür, daß ich behindert bin. Und so hab ich mich auch manchmal nicht darum gekümmert, ob die Filme gut oder schlecht waren. Es ging mir einfach darum, eine andere Lebensperspektive zu erfahren. Ich bekam fast Platzangst, als ich immer zu Hause saß und so viel TV sah, wo dauernd eine englische oder amerikanische Version von irgendwas abläuft. Ich fühlte mich eingeschlossen. Daher hatte das Kino schon einen befreienden Einfluß auf mich, mehr als das, was musikalisch in den späten 70'ern passiert ist. Mir ist zwar nicht bewußt, ob und wie sich diese Erfahrungen auf meine jetzige Arbeit auswirken, aber diese Sache ist mir immernoch wichtig.

(Robert philosophiert dann über die Träume seines Hundes, der gerade etwas unruhig im Zimmer herumläuft:) Ich würde sonstwas darum geben, wenn ich sähe, was er träumt.

?: Wenn es soviele andere wichtige Dinge im Leben gibt, sollte man sich nicht an Stelle mit Musik besser z.B. im sozialpolitischen Bereich engagieren?

R.: Ich kenne das Gefühl sehr gut, wenn man nach dem besten Weg sucht, sich selbst zu engagieren. Ich kann manche Dinge nun mal physisch nicht realisieren, weil ich eben im Rollstuhl bin. Manche Leute, die mich besuchen, sagen, es sei ganz nett und sehr relaxed hier. Aber so fühle ich mich nur über die Hälfte meiner Zeit, in der anderen Hälfte bin ich oft sehr frustriert, denn ich muß ein weitaus zurückgezogeneres Leben führen als es mir lieb ist. Manchmal möchte ich, ... ich weiß nicht... vielleicht an der Front sein und den Angolanern helfen gegen die Südafrikaner zu kämpfen. So kann ich oft nicht die Menschen erreichen, mit denen ich mich verbunden fühle

?: Das siehst du vielleicht zu sehr aus deiner Situation. Das Problem besteht doch wohl auch für diejenigen, die aufgrund ihrer körperlichen Verfassung eher dazu in der Lage sind, ihre Ideen zu verwirklichen?

R.: Ja, natürlich. Ich weiß nicht, wie ich Entscheidungen treffen würde, wenn ich einen größeren Aktionsspielraum hätte und ob ich dann die Dinge tun würde, die ich eigentlich vorhätte zu tun.

Die gewisse Anonymität

R.: Ich glaube, daß ich mich in erster Linie gar nicht so sehr ausdrücken will, um „mein Zeichen" zu hinterlassen. Die Hauptsache ist für mich, in meinem Leben viele interessante Dinge zu erfahren. Manchmal ist eine gewisse Anonymität schon sehr gut. Ich kannte jemanden, der damit ein echtes Problem hatte. 1968 war ich oft mit ihm zusammen. Ich meine Jimi Hendrix. Er war niemals in einer anonymen Situation, denn er war entweder auf der Bühne oder in einer vom Manager errichteten Schutzzone. Wenn du nicht mehr irgendwo sein kannst, wo dich niemand kennt und wo du machen kannst, was du willst, dann vermißt du wirklich etwas Wesentliches.

?: Bezieht sich der Alifib/Alifie-Song auf deiner Rock Bottom-LP auf deine Frau?

R.: Ja, es ist aber auch ein Wortspiel bzgl. „Alive" Und „Fib" bedeutet im Englischen eine kleine Lüge.

?: Ich frag das nur, weil ich vor etwa einem Jahr in einer stressigen Situation war. Da habe ich dieses Lied sehr oft und sehr gern gehört.

R.: Das find ich schön. Es ist gut zu wissen, jemandem etwas geben zu können. Ich glaube, viele (Musiker) wissen gar nicht, was ihr Tun für eine Auswirkung hat. Sogar wenn man einen klaren Grund hat, etwas zu tun, so können sich dennoch die Gefühle und Gedanken eines Hörers sehr von den eigenen unterscheiden.

(In einer Kneipe Nähe Roberts Wohnung erzählte Robert u.a. noch eine kleine Episode aus früheren Zeiten:)

R.: Als ich 1974 meine erste Single ,,I'm a believer" machte, da meinte jemand während der Aufnahme zu mir, ob ich nicht etwas vom Ende des Stückes an den Anfang setzen könnte, weil der Disc-Jockey Tony Blackburn solche Intros nicht mag. Und ich dachte mir, Moment mal, nie zuvor hat mir jemand gesagt, was ich auf einer Platte machen soll, nur um es jemandem Recht zu machen.

?: (Kann ich mir doch nicht den schlauen Schlußgedanken verkneifen: Punk hat doch Einiges verändert!) Hier noch eine Übersicht an Schallplatten, an denen Robert Wyatt maßgeblich beteiligt war:

LP's:
The Soft Machine
Soft Machine Vol. l
Soft Machine Vol. 2
Soft Machine 3
Soft Machine 4
Soft Machine — Triple Echo
Robert Wyatt — End of an ear
Robert Wyatt — Rock bottom
Robert Wyatt — Ruth is stranger than Richard
Matching Mole — 1

Matching Mole — Little red record
Mike Mantler — The hapless child
Mike Mantler — Silence
Nick Mason — Fictitious sports
Singles:
I'm a believer
Yesterday man
Arauco/Caimanera
At last l am free/Strange fruit
Stalin wasn't stalling
Grass

Wolfgang Hanka

Previous article

Next article

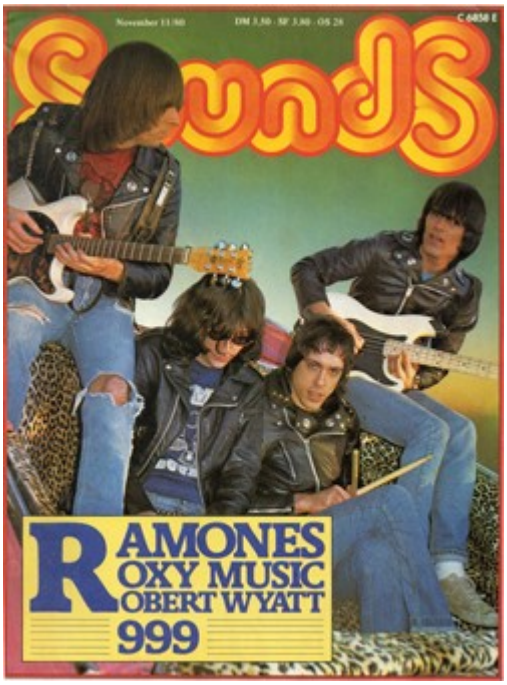
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Der stille Wyatt bricht sein Schweigen - Sounds - November 1980




Der stille Wyatt bricht sein Schweigen

Dieser Mann hat gerade vier Singles aufgenommen. Die erste ist ein chilenisches Volkslied. Die zweite ist eine Chic-Nummer. Die dritte ist eine pro-stalinistische Gospelhymne aus den Vierzigern. Die vierte stammt aus der Feder von Ivor Cutler.

Von Graham Lock

zu widmen, es ist komisch..., das ist... Ich bin Jahrgang 1945, schau mal, und es gab gewisse Grundsätze in unserer

Dieser Mann hat gerade vier Singles aufgenommen. Die erste ist ein chilenisches Volkslied. Die Zweite ist eine Chic-Nummer. Die dritte ist ein pro-stalinistische gospelhymne aus den Vierzigern. Die vierte stammt aus der Feder von Ivor Cutler.

Von Graham Lock

Ich wollte ergründen, warum man Robert Wyatt, The Red Robbo Of Twickenham" nennt. Robert Wyatt starrt in die feuchte Luft. "Weiß nicht... Vielleicht bin ich trotz meiner selbst politisch geworden, denn eigentlich mach' ich mir ja lieber ein paar schöne Tage. 'Er lacht 'Ich wäre gern ein Hedonist."

Er zögert, runzelt die Stirn. "Aber da ist noch was anderes... Ich brauchte mich dem Frimer wohl nicht mehr so zu widmen, es ist komisch... das ist... Ich bin Jahrgang 1945, schau mal, und es gab gewisse Grundsätze in unserer Generation, gewisse Dinge, die man halt nicht mehr machte, so wie Elite-denken in der Form von Rassismus einfach diskreditiert war, man tat es eben nicht.

Alle haben gedacht, daß dieser Scheiß endgültig weg war, dieses "Recht" der westlichen Länder, den restlichen Teil der Welt wie ungezogene Straßen-bengel behandeln zu können. Aber jetzt kommt es wieder angekrochen, und im nachhinein wirkt es so, als hätte es nur eine kurze Pause gemacht.

Dabei geht es nicht nur um die Konservativen, nicht nur um Politiker, sondern um die gesamte Kultur... Wie dieser versteckte Rassismus im Radio, der die Phrase "ernste Musik" fur nichts außer die europäisch-akademische Musik benutzt.

Diese Einstellung gedeiht jetzt wieder, und mich hat das sehr getroffen, da ich dachte, es wäre vorbei. Ich bin glücklich dabei gewesen, loszugehen, Lieder zu singen und rumzumachen und so. Ich würde sowas immer noch viel lieber machen, aber die ganze Basis, der ge-samte Konsens, den ich für gegenwärtig hielt, ist anscheinend nicht mehr da, und ich bin wirklich... alamiert."

Wyatt rutscht unruhig in seinem Rollstuhl hin und her. "Und einer der Gründe, warum ich in die Kommunistische Partei eingetreten bin, ist der, daß ich gelernt habe, daß alle Ideen, die sich in der Kultur und in der Musik äußern, allein keine effektive Kraft haben, Dinge zum Besseren zu wenden, Sie können Dinge nur andeuten, oder bestätigen, aber ändern können sie nichts."

Südamerikanische Folksongs

Er schaut in den Himmel, als ob er Hilfe suchen würde, und seufzt. "Und ich mache immer noch das einzige, das ich kann — Musik — und das gründet sich auf die Annahmen, die ich früher mal hatte, daß Kunst eine echte Macht wäre usw. Und ehrlich gesagt weiß ich nicht, wie ich mir die ganzen Einblicke, die ich seit Beginn meiner Musikerlaufbahn außerdem noch hatte, nutzbar machen soll. Ich sehe heutzutage alles im Lichte der Politik, aber als Musiker glaube ich, daß meine erste Aufgabe die Musik ist, und wie oft du auch von Songs verlangst, daß sie deine eigenen Voreingenommenheiten reflektieren sollen, so gibt es doch musikalische Gesetze, die festlegen, daß Songs ihr eigenes Wertsystem besitzen müssen."

Wieder runzelt er die Stirn, darauf ein Achselzucken. "Dies ist ein Teil meiner Probleme. Ich fühle mich nicht wohl dabei, unter solchen Voraussetzungen meinen Lebensunterhalt zu verdienen. Ich fühle mich wirklich in der Falle und sehe auch keinen Ausweg. Ich weiß tatsächlich nicht, was ich tun soll, so einfach ist das."

Wir sitzen im Garten seines Hauses in Twickenham und diskutieren seine Rückkehr zu Plattenaufnahmen. Die letzte Single, "Arauco"/"Caimanera", die erste seines Vier-Single-Projektes bei Rough Trade, signalisierte das Ende ungebrochenen Schweigens seit seiner 1975er-LP RUTH IS STRANGER THAN RICHARD.

Die erste Überraschung bei diesen Singles ist ihre Unterschiedlichkeit: zwei südamerikanische Folksongs, Protest-Jazz a la Billie Holiday, Chic, Ivor Cutlers Schrullen, und, am merkwürdigsten, eine Multi-Track Acapella-Version von "Stalin wasn't Stalling", einem pro-stalinistischen amerikanischen Propaganda-Song, zur Zeit des zweiten Weltkrieges, vom Golden Gate Jubilee Quartett erstmals gesungen. Außerdem plant Wyatt noch, auf zwei Single-Seiten selbst gar nicht in Erscheinung zu treten — "Stalingrad" ist ein Gedicht, geschrieben und gelesen von Peter Blackman, und "Trade Union" ist die Arbeit von Disharhi, einer Gruppe bengalischer Papierarbeiter und Folk-Musiker aus Londons East End.

Die zweite Überraschung ist der politische Einschlag dieser Singles. Wyatt: "Arauco stammt von der chilenischen Folk-Sängerin Violetta Parra und ist eine verzweifelte Aufforderung an alle Indianerhäuptlinge und die Kulturen und Gemeinden, die sie repräsentieren, aufzustehen und die christlichen Kolonialisten zu verjagen. Verzweifelt deshalb, weil die Unterdrückung schon seit 400 Jahren regiert und nicht mehr viele Indianer übrig sind.

Und die Leute sagen: "Oh, sowas kommt vor, Rassen sterben halt aus". Rassen sterben nicht

aus, sie werden umgebracht.

Pinochet verkauft ihr Land an die ausländischen Geschäftemacher, was nichts anderes bedeutet, als daß die meisten Indianer entweder sterben müssen oder in Slums an die Fabriken verfüttert werden, ausgebeutet in den schlimmsten Jobs im Bergwerk. Und wenn man sagt: 'Was hat das mit uns zu tun?' Nun, unsere Regierung ist einer der Hauptgeldgeber.

Lynchjustiz im Süden

'Caimanera' ist eine Version von 'Guantanamera', das die kubanische Nationalhymne ist. Ich singe es... weil in der Presse soviel über tausende Kubaner stand, die Kuba verlassen haben. Da dachte ich, ich singe halt ein Lied für die Millionen, die dort geblieben sind."

Und dies ist der Mann, der früher bei Soft Machine das Alphabet sang.

Robert Wyatts erste bemerkenswerte Arbeit war die des Drummers/Sängers von Soft Machine, jener Band, die Ende der Sechziger zu Bedeutung aufstieg, als Führer (zusammen mit Pink Floyd) der damaligen "neuen Welle" von größenteils instrumental spielenden Art-Rock Bands, die die Ankuft von Psychedelia und hoher Ernsthaftigkeit im englischen Rock verkündeten. Ihrem heutigen Ruf als Pioniere der Fusionierung von Jazz und Rock tritt Wyatt mit einem Grinsen und ein paar Anekdoten entgegen.

"Manchmal war es wirklich peinlich. Da kommen ein paar Kids nach dem Gig zu dir und meinen 'Oh, toll, diese intellektuell stimulierende Musik, letzte Woche war es furchtbar, da spielte hier Geno Washington & the Ram Jam Band und alle haben nur getanzt', und du kannst mir glauben, hätten wir damals so gut wie Geno Washington spielen können, und dann noch vor seinem Publikum, dann hätten wir lieber das gemacht, keine Frage.

Wir waren einfach nicht sehr gut,konnten nicht sehr gut sein. Unser Publikum bestand, naja, größenteils aus Snobs. Ich denke, wir hatten das auch so verdient, bei der blöden Musik, die wir spielten. Das Gute an den Endsechziger-Konzertbesuchern war, daß sie immer vollgeknallt waren, und deshalb konnten wir stundenlang Scheiße spielen und damit durchkommen.



Soft Machine '69: Robert Wyatt, Mike Ratledge, Hugh Hopper

Wyatt bleibt im Einklang mit seinen Theorien über die soziale Impotenz des Künstlers, indem

er behauptet, daß er ihrer "schönen *Melodien*" aufgenommen habe. Nichtdestotrotz: korrespondiert ihr Inhalt — eine heavy Mischung aus politischer Aussage und unklaren persönlichen Reflexionen — mit unheimlicher Sicherheit über die Möglichkeiten und Konfusionen, mit denen er momentan kämpft.

Sein nachstes Werk wird "Strange Fruit"/"At last I'm free" sein. "Strange Fruit", im Original in den Vierzigern von Billie Holiday gesungen, war eine Reaktion auf die Lynchjustiz in den Südstaaten. In Erinnerung an die vielen Anti-Rassismus-Aufkleber, Poster und Flugblätter an Wyatts Zimmerwänden muß ich fragen, in welchem Maße die Wahl dieses Songs von seiner Beschäftigung mit dem Anti-Rassismus beeinflußt worden ist.

"Mir fällt es auf, daß viele Leute so reden, als seien diese Dinge Vergangenheit, besonders die Amerikaner — Lynchjustiz im Suden, Mord an Indianern usw. Wenn man aber über die Kräfte, die dahinter stecken, spricht, dann gibt es sie immer noch, die Leute sind immer noch dieselben.

Nimm mal Süd-Afrika — ich denke, daß, würde es nicht den wachsenden Widerstand der Afrikaner geben, die USA, England und Westeuropa es gerne in eine weitere Mondlandschaft verwandeln würden. Wir wissen, daß die USA aktiv auf der Seite der Anti-SWAPO-Kräfte stehen, genau wie die Engländer und Franzosen. Diese Art von Rassismus ist mindestens so schlimm wie damals zur Zeit der Lynchjustiz."

"Strange Fruit" unterstreicht Wyatts Behauptung am deutlichsten, daß die Singles waren "wie Sketche, ohne Dekoration, nur ein Dokument einiger Stücke, die ich mag". Alle sind größtenteils allein eingespielt, der Sound ist nackt und etwas holperig — Baß, Keyboards, und Wyatts hohe, wehleidige Stimme, die in düsterer Behutsamkeit steigt und fällt.

"At Last I'm Free", jenen Song der Disco-Band Chic, wählte Wyatt aus, weil es eine "schöne Ballade" sei.

Obwohl dieser Song keine augenfälligen politischen oder persönlichen Referenzen besitzt, so scheinen bestimmte Textzeilen doch eine pikante Note im Bezug auf Wyatts heutige Probleme als Musiker anzuschlagen. Es mag Spekulation sein, aber man kann ihn als Abschiedslied fur Wyatts Rock'n' Roll-Illusionen verstehen.

"At last I'm free, I can hardly see in front of me. "

1971, Robert Wyatt verläßt Soft Machine und gründet die Band Matching Mole. Nachdem diese zwei Alben veröffentlicht hat, besäuft sich Wyatt auf einer Party irgendwann 1973 fürchterlich, fällt aus einem Fenster im vierten Stock, und knallt auf den Bürgersteig und bricht sich das Rückgrat. Heute ist er querschnittgelähmt und für den Rest seines Lebens in den Rollstuhl verdammt.

Nach diesem Unglücksfall bleibt Wyatt eine Zeitlang in enger Verbindung mit der Musik. Zwar konnte er kein Schlagzeug mehr spielen, aber Keyboards, diverse Handtrommeln und Gesang waren ihm nach wie vor möglich. Das Comeback-Album - ein zweites Solowerk (das erste, THE END OF AN EAR, noch aus der Soft Machine-Zeit, bleibt eines der bewegendsten und unterbewertetsten Meisterwerke der Siebziger, hat CBS gerade wiederveröffentlicht). Ein Werk mit wirklichem Siebziger. Ein Werk mit wirklichem Tiefgang — das Thema von Absturz und Genesung besitzt einen emotionalen und musikalischen Zusammenhalt, der außerdem nur noch von Van Morrison's ASTRAL WEEKS erreicht wurde.

Bewußtsein der Welt gegenüber

Viele sahen dieses Album als eine Biografie seines Unfalls, aber Wyatt streitet dies ab.

"Eigentlich habe ich das meiste Material vor dem Unfall geschrieben, deshalb glaube ich, daß sein Zusammenhalt musikalischer Natur ist; ich hatte einen bestimmten Satz von Ideen, den ich die ganzen 40 Minuten lang durchgehalten habe."

Nach dem nächsten Album RUTH IS STRANGER THAN RICHARD und zwei verblüffenden Cover-Versionen, den Singles "I'm A Believer" und "Yesterday Man" nahm Wyatt lange Zeit nichts mehr auf. Warum?

"Meine anderen Interessen drängten sich in den Vordergrund. Ich dachte, ich könnte kein Musiker-Leben mehr führen — Sachen wie Auftritte erwiesen sich als viel zu schwierig — und es ist schwer, ein Musiker zu sein, wenn man nicht das entsprechende Leben führen kann, denn es ist dann nicht etwas, das du bist, sondern nur ein Teil der Organisation, wie Anlage, Roadies, Manager, Repertoire, Tourpläne. Und so wurde es für mich immer schwerer, meinen Schwung beizubehalten. All die romantischen Ideen von Wichtigkeit verblichen dann schnell. Die Sachen, die ich begann, für wichtig zu halten, hatten mit diesem Job nichts zu tun. Ich meine, die Leute, mit denen ich heute rede, was ich zu meinem Vergnügen tue... zum Beispiel schaue ich mir gerne Filme darüber an, was in der Welt so passiert, und dagegen wirkt Rock'n' Roll so... winzig."

Paradoxerweise hat Wyatts Bewußtsein der Welt gegenüber, seit er im Rollstuhl sitzt, dramatisch zugenommen. Heute ist er ein begieriger Leser und hört regelmäßig Radiosendungen aus aller Welt. So ist es auch kein Wunder, daß er diese fortschreitende Enttäuschung dem Rock'n' Roll gegenüber erfuhr, diese Veränderung der Werte, und diese Verstrickung mit politischen Dingen. Warum nimmt er dann aber jetzt wieder Platten auf?

Wyatt zuckt die Achseln, etwas mutlos. "Man braucht Jahre, um sich irgendetwas aufzubauen, und so blieb mir nichts anderes übrig, als wieder ins Rock-business zurückzukehren, denn ich kann nichts anderes." Er zögert, rutscht in seinem Stuhl, runzelt die Stirn. "Die Rückkehr zur Rockmusik... Für mich ist es wie ein komischer Alptraum, in dem ich wieder die Kleider trage als wäre ich 15. Alles paßt einfach nicht mehr, sehr merkwüdig."

War es das, was du meintest, als du neulich sagtest, daß die Ruckkehr ins Musikgeschäft wie eine Niederlage sei?

"Eine Niederlage nicht, denn ich lebe ja noch. Aber es erstaunt mich, daß ich es noch einmal mache. Ich dachte, ich würde mich in eine andere Richtung bewegen — wohin weiß ich auch nicht, ehrlich. Es wäre schon interessant zu wissen, wo ich sein würde, wenn ich nicht in diesem Stuhl saße...

Ich erkundigte mich bei der Jobvermittlung nach Arbeit. Alles, was sie mir anbieten konnten, war hier in der Nachbarschaft Schachfiguren anzumalen, und meine Frau Alfie und ihre Mutter meint dazu, tu das nicht, du verkaufst dich zu billig, du bist Musiker'."

Wyatt hält die Spannung zwischen seinem Enthusiasmus für die Politik und auch für die Musik nicht für fruchtbar, sondern für eine absolute Sackgasse. Und seine Angst, daß die Politik — stark vereinfacht ausgedrückt — in den Augen seiner Hörerschaft die Musik verderben könnte, führt ihn manchmal so sehr in die Verteidigung, daß es schon komisch wirkt. So auch, als er die Wahl von Ivor Cutlers "Go and Sit upon the Grass" als eine seiner Singles zu erklären sucht.

"Ich mag den Song, denn er macht sich lustig über Leute wie mich. Er sagt "*do not mind if I thump you, when I am talking to you, I have something important to say*"."

Meinst du, daß deine Songs den Leuten Schläge versetzen? Unglauben liegt in meiner Frage.

Wyatt überlegt. "Nun, ich mache mich gerne über mich lustig, denn es gibt da diese fürchterliche Sache, die immer dann zu passieren scheint, wenn man über andere Dinge als gerade Musik und Spaß spricht... Man wird dann leicht zu einer Art Cliff Richard der Linken."

"Und das," so lacht Robert, als er in die linken Schatten zurückrollt, "ist ein hübscher Gedanke für den Hinterkopf."

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

Die Geschichte der Soft Machine - Teil 3 - Die Sanfte Avantgarde - Sounds - March 1974

Die Geschichte der Soft Machine: Teil 3
DIE SANFTE AVANTGARDE

Von Winfried Trenkler



Teil zwei unserer Soft Machine-Story schilderte die kreativste Phase der Gruppe. Kevin Ayers und Mike Ratledge's unterschiedliche Charaktere vertrugen sich nicht mehr miteinander. Kevin mußte gehen, und für ihn kam Hugh Hopper, ein ideenreicher und zurückhaltender Bassist, der sich mit dem „Eierkopf" Ratledge viel besser verstand. In dieser Zeit kamen dann ihre besten Platten raus: VOLUME TWO, THIRD und FOURTH. Nie war ihre Musik origineller und abwechslungsreicher. - Der dritte und letzte Teil der Story schildert die Positionskämpfe innerhalb der Gruppe, die diversen Umbesetzungen und den daraus resultierenden Einfluß auf ihre Musik.

Was nach dem Erscheinen von "THIRD" beginnt, ist ein schleichender Identitätsverlust der Soft Machine. Begleitet von einer langwierigen Abwanderung der "guten Seele" dieser Band, von Schlagzeuger Robert Wyatt. Eigenartigerweise erlebt die Gruppe in den nächsten zwei, drei Jahren einen ebenso allmählichen Aufstieg. Nur nicht innerhalb der Szene, in der sie einst gestartet ist, im Pop, sondern im Gesichtsfeld der Jazzer und Jazzfreunde. Jazz-Rock wurde die Vokabel für ihre und ähnlicher Gruppen Musik. In dieser Reihenfolge unterstellt das Doppelwort, daß es sich um jazzigen Rock handelt. Doch wenn die Kniebeuge einstiger und vermeintlicher Rockbands vor dem Jazz so tief reicht, wie z.B. bei der Soft Machine der folgenden Jahre, sollte man vielleicht eher von Rock-Jazz reden. Es waren nämlich auch die

Jazz-Polls, in denen die Soft in Erscheinung trat und schließlich lauter erste Plätze einnahm, nicht die Rock-Polls.

Erste „Popband" im Ronnie Scott's

Zunächst umgab die Soft Machine immer noch das Image der Popband. So konnte es Ende April, Anfang Mai 1970 als kleine Sensation notiert werden, daß Englands Jazz-Club Nummer eins, der Londoner Ronnie Scott Club, zum erstenmal eine Popgruppe einlud. Vierzehn Tage lang gastierten die vier in diesem Top-Etablissement. Ihr Repertoire, das nicht ausreichte, mehrere verschiedene Abende zu gestalten, ging Mike Ratledge auf den Wecker. Der Anspruchsvolle fühlte sich peinlich berührt und gestand ein: „Ich ziehe mit einem Repertoire lieber durch die Lande, setze mich dann eine Weile ruhig zu Hause hin und lasse mir etwas Neues einfallen. So muß ich am selben Ort und eventuell demselben Publikum nicht Abend für Abend dasselbe vorsetzen." Mike machte sich zu seinem eigenen Gefangenen. Er war schließlich derjenige, der besonders auf Struktur in der Musik gedrungen hatte, der von einem „free blow" — von spontanem Spiel — nicht viel hielt. Seine Improvisationskünste hielten sich zudem in Grenzen.

Elton Dean hatte andere Probleme. Er gab sich alle Mühe, seine freien Teile für Improvisationen im Stile seiner Heroen wie John Coltrane, Joe Farrell und Stanley Turrentine zu nutzen. Er kämpfte verbissen gegen den imaginären zweiten Bläser, der ihm zur Seite gestellt werden könnte. Als Klubgäste in der Pause seinen Auftritt über den grünen Klee lobten, strahlte er wie ein Musterschüler und antwortete: „Sagt das mal Mike!" Der Organist dachte nämlich immer wieder daran, die Stelle von Lyn Dobson neu zu besetzen. Elton Dean war noch immer der bescheidene freundliche Kerl, der sich hochrappeln mußte und gerade eine Chance dazu geboten bekam. In dem Maße, wie die Soft Machine bei Jazz-Freunden an Ansehen gewann, nahmen Elton Deans Ruhm und Hochmut zu.

Während Mike Ratledge zwischen den drei abendlichen Ronnie Scott-Auftritten stumm im Souterrain kickerte, gab Robert Wyatt pro Spielpause mindestens zwei Runden Drinks aus, machte glatt eine Handvoll Konversationen und im Schnitt zehn Leute miteinander bekannt. Der Auftritt war für ihn ein Teil der großen Non-Stop-Party. Er nahm sich die Freiheit der Abwechslung vor allem in den lautmalerischen Gesangseinlagen, viel weniger beim Trommeln. - Mike konnte dieses „Gesinge" nie ausstehen.



Soft Machine '71: (v. l.) Hugh Hopper, Mike Ratlege, Phil Howard und Elton Dean

Robert und die Whole World

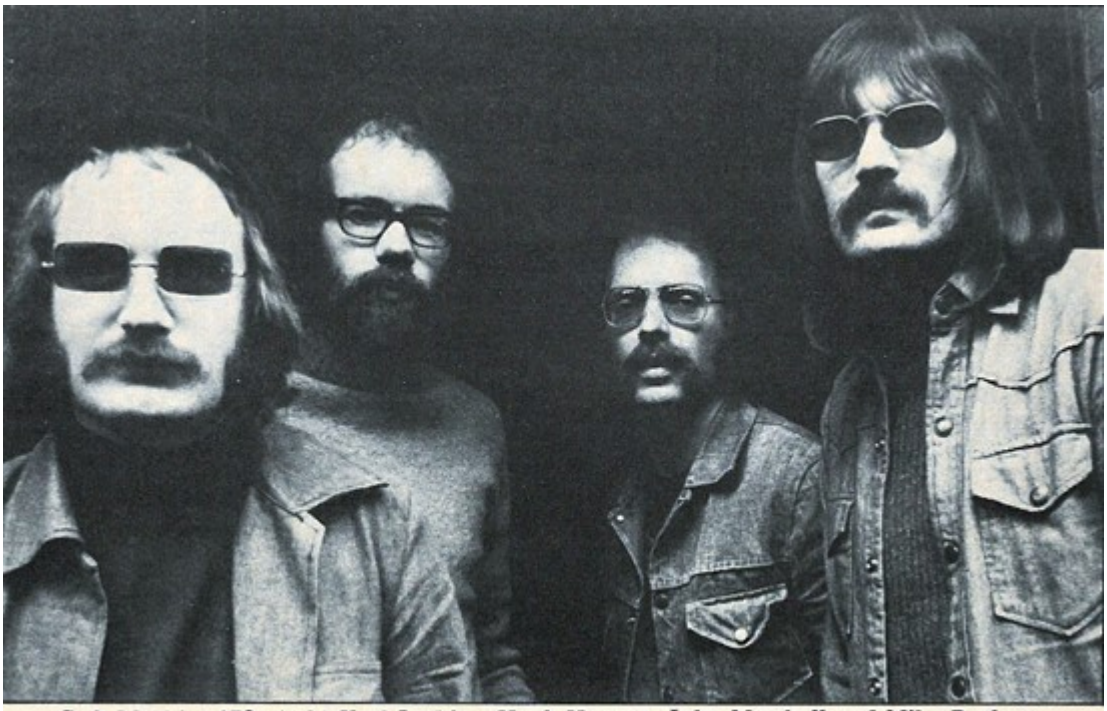
Hugh war still wie immer. Er zog zusammen mit seiner Frau wenig später sang- und klanglos aus dem Haus in West Dulwich, in dem einst die ganze Soft plus Mutter Wyatt plus Kevin Ayers plus Gruppenfreundin gewohnt hatten, aus. Die Hoppers waren die ersten. Alle ändern folgten binnen weniger Wochen. Man mußte auseinanderrücken, um die Beziehungen untereinander nicht zu zerstören. Unterdessen kamen sich Elton Dean und Mike Ratledge näher. Dem umgänglichen und kommunikationshungrigen Robert wurde in dieser Gesellschaft langsam kalt. Er wechselte zu Kevin Ayers und seiner Whole World (u.a. mit Mike Oldfield-heute bekannt und erfolgreich durch TUBULAR BELLS-, dem Sonderling Lol Coxhill [Saxophon] und dem modernen Komponisten David Bedford an der Orgel). Doch nach kurzer Zeit schon beklagte er, daß diese Band ihre außergewöhnlichen Talente verschludere. Es fehle an jeder halbwegs disziplinierten Arbeit. Und das war für jemanden, der schon so große Schwierigkeiten hat, sich selbst zu organisieren, absolut nicht die rechte Umgebung. Noch im gleichen Sommer kehrte Robert in den Schoß der Soft Machine zurück. „Um sich wirtschaftlich wieder sicherzustellen", wie Soft-Manager Sean Murphy nicht ohne Sarkasmus anmerkte. Man kann sicher sein, daß sie Robert nur wieder hereinließen, weil sie inzwischen keinen Ersatz gefunden hatten.

Vom Pop zum Free-Jazz

Schon im Oktober 70 stellt sich die Reunion Wyatt — Soft als mißlungen heraus. Robert wird hier nicht mehr warm und entbehrt jeder Inspiration. Bei einer Blitz-Tournee durch Holland sieht und hört man ihn nur noch fade auf dem Schlagzeug herum haspeln. Er., demonstriert geradezu seine soziale Außenseiter-Position in der Band. Und er zahlt es ihr überdies heim, indem er einen anständigen musikalischen Beitrag verweigert. Dafür bastelt er umsomehr an seinem Soloalbum. Eine sehr freie LP. Mit Hilfe einiger neuer und alter Freunde. Das Übergewicht haben die Vertreter des Free Jazz (Elton Dean, Marc Charig). Es erscheint später unter dem Titel THE END OF AN EAR (leider nie in Deutschland).

Mit der Soft Machine nimmt Robert im Herbst 70 sein viertes und letztes Album auf, FOURTH. Spätestens von diesem Opus an wird die Gruppe reihenweise als Free Jazz Band angesprochen. Elton Dean, der inzwischen auch noch elektrisches Klavier hinzugenommen hat, treibt diese Entwicklung mächtig voran. Er beginnt, Mike Ratledge aus seiner beherrschenden Rolle zu verdrängen. Die Musik wird in der Tat immer freier. Hugh Hopper experimentiert auf seine Weise. Weniger jazzig, eher ein heranwachsender Moderner. Ihm gehört die B-Seite von FOURTH. Der Sound hat seine Eigenart fast völlig eingebüßt. Die Jazz-Freaks finden eine Menge Virtuosität vor, über die sie sich ehrfurchtsvoll auslassen können. In anderen Ohren klingt fast alles gehetzt und angestrengt. Der Appeal an den Körper fehlt so gut wie ganz.

1971 geht es nach Skandinavien. Mit der zweiten US-Tournee ist ein Auftritt auf dem Newport Jazzfestival verbunden. Sie treten einige Abende neben Miles Davis auf. (Nicht, daß Miles Davis sie in seine Konzerte „geholt" hätte, wie öfters behauptet.) Wie Robert berichtet, interessierte sich der Alt-Meister überhaupt nicht für die Soft Musik. Roberts Wertschätzung für Miles Davis und einige andere Jazzbands hindert ihn nicht festzustellen, daß sie, die Soft Machine, besser spielten, als ihre alten Heroen. Robert strengte sich noch einmal an. Einmal war Amerika eine Herausforderung. Zum ändern ließ er sich zu einem „kriegerischen" Zusammenspiel mit Mike und Elton hinreißen. Bald nach der US-Tour steigt Robert endgültig aus. Er bleibt zunächst allein. Es gibt Differenzen mit dem Manager der Soft über das, was er mitnehmen kann und nicht. Er fühlt sich benachteiligt und steht jedenfalls so gut wie ohne Mittel und eigene Anlage da. Aber er glaubt zu dieser Zeit eh nicht mehr daran, daß er mit ändern Leuten zusammen Musik machen kann. „Der Zwang zu Kompromissen verdirbt doch fast alles." Doch bis zum Ende des Jahres hat er schon wieder Mut gefaßt. Er gründet mit Phil Miller (Gitarre, ehemals bei Delivery), David Sinclair (Orgel, früher und jetzt wieder (!) bei Caravan) und Bill McCormick (Baß) die Gruppe Matching Mole. (Eine Spielerei mit Worten. Die Franzosen stellten die Soft Machine oft als „Machine Mole" vor.) Nach einigen Umbesetzungen und zwei Alben war diese Band am Ende -vor allem, weil es an den nötigsten Dingen fehlte, z.B. an einem Bus, mit dem man zu den Konzerten fahren kann.



Soft Machine '72: (v.l.) Karl Jenkins, Hugh Hopper, John Marshall und Mike Ratlege

Beide, die Soft Machine und Robert Wyatt, spielen auf den Berliner Jazztagen 1971. Robert begleitet Sugar Cane Harris und trommelt zum Supertreff der Geiger. Er hört sich den Auftritt der Soft an, mit Phil Howard am Schlagzeug. Elton Dean hatte ihn dem Rest der Band empfohlen. Die beiden bliesen und trommelten nun ungeheuer drauflos. Mike zog zunächst mal mit. Die Band sprang dem Hörer förmlich ins Gesicht. Wahnsinnig schneidend und aggressiv. Laut bis zum Gehtnichtmehr. Phil Howard ließ seine übergroße Bekken-Galerie nie zur Ruhe kommen. Es zischte ständig. Es lag wie ein akustischer Schleier über der ganzen Musik. Außerdem begnügte sich Howard auch sonst nicht mit wenig. Er rappelte ohne Unterlaß wie mit sieben Armen. Den einen ging's auf den Wecker, die Technik-Schau schien ihnen überflüssig und neurotisch. Andere lagen dem Trommler wegen seiner Virtuosität zu Füßen. Unter ihnen auch Robert Wyatt in einer fast entwürdigenden Szene. Nach dem Berliner Philharmonie-Auftritt eilte der technisch weniger potente aber ideenreichere und gefühlvollere Wyatt zu Howard, wie von einem Minderwertigkeitskomplex getrieben, und lobte und fragte seinen Nachfolger: „Da bei dem 15er-Takt, wie hast du es bloß fertiggebracht, da 16 zu schlagen. Unglaublich. Das könnte ich ja nie!"Nicht, daß er ihn lobte, war das Sonderbare, sondern wie er ihn lobte. Er machte sich selbst zum Würstchen und den ändern zum- angebeteten Star.

Ende der Free-Jazz-Phase

So sehr die Free Jazz Fans nun auch jubelten, Phil Howard hielt sich nicht allzu lange in der Band. Noch im Frühjahr 72 wird ihm der Abschied nahegelegt. Er ist noch auf der ersten Hälfte der fünften Soft-LP FIFTH zu hören. Ein großer Teil der Musik für dieses Album wird mit dem nächsten Schlagzeuger noch einmal eingespielt, mit John Marshall. Besonders Hugh Hopper hatte keine Lust mehr, mit Phil zu arbeiten. Denn der Trommler deckte den Baß völlig zu. Mike stellte später fest: „Phil und Elton stimmten sehr miteinander überein. Aber sie hatten eine völlig andere Vorstellung von der Richtung unserer Musik wie Hugh und ich. Elton und Phil wollten nie Noten spielen, sondern sich am liebsten nur hinstellen und drauflosspielen. Für sie schien Energie das Wichtigste an der Musik zu sein. — Außerdem konnte man mit Phil keinen anständigen Sound hinbekommen. Sein Schlagzeug war einfach zu laut und gewaltig." Im Frühjahr 72 stieg Schlagzeuger John Marshall ein. Ihn hatten die Softs schon, einmal angepeilt, als Robert endgültig weg war. Doch da war John noch in festen Händen, in der Band von Jack Bruce.

Elton Dean geriet langsam ins Hintertreffen. Mike und Hugh setzten der sogenannten Free-Jazz-Phase ein Ende. Der Bläser hatte sich aber schon ein Ventil für seine in der Soft Machine behinderten Bedürfnisse geschaffen und noch 1971 die Band Just Us gegründet. Zudem hatte er auch ein Soloalbum produziert. In der Just Us wirkten Phil Howard, Nick Evans (Posaune) und Green, ein Ex-Roadie der Softs (Baß), mit. Im Sommer 72 folgte Elton

Dean Phil Howard nach. Für Elton kam Karl Jenkins. Damit war aus der Soft Machine zur Hälfte eine alte Nucleus geworden. Denn John und Karl gehörten beide zur Erstausgabe jener Jazz-Rock-Band. Sie kannten sich aber schon noch länger, hatten beide in Graham Colliers Band und in Ronnie Scotts Band mitgespielt. Karl brachte nun viel mehr ein als man normalerweise von einem einzigen Mann erwarten kann. Er ist ein hervorragender Oboist und Pianist in einem. Sein Bariton-Saxophon sorgte für eine dritte neue Klangfarbe. Außerdem ist Karl als ein fleißiger Komponist bekannt. Mit soviel neuen Impulsen ging es in eine entspannte Phase, wie die Gruppe sie schon lange nicht mehr erlebt hatte. Am auffälligsten ließ sich die Entkrampfung an Mike Ratledge ablesen. Er legte jedes prätentiöse Gehabe ab, wurde locker und gelöst wie nie zuvor.

So ging es an die Produktion ihres sechsten LP-Werks. SIX wurde wieder ein Doppelalbum. Die Hälfte davon live. Aus zwei Mitschnitten während der England-Tournee im Herbst 72. John Marshall liegt zwischen Robert Wyatt und Phil Howard. Er hat die Stärken von beiden und läßt die Fehler seiner Vorgänger vermissen. Technisch besser als Wyatt vermeidet er aber jede aufdringliche Schau seiner Fähigkeiten. Und sehr richtig konstatiert der Neuling John: „Die vorausgegangene Formation mit Phil und Elton hat der Soft Machine großen Schaden zugefügt," Hugh, Mike und Karl sitzen dabei, als John diesen kernigen Satz losläßt. Keiner widerspricht ihm.



Soft Machine '74: (v. l.) Jenkins, Alan Holdsworth, Ratlege, Roy Babbington und Marshall

Hugh Hopper verläßt die Gruppe

Sie machen jetzt eine Musik, zu der man, wie Mike sagt, wieder mit dem Fuß wippen kann. Der Körper und der Pulsschlag des Hörers werden wieder mitbedient. Der Mut zu faszinierenden Monotonien kehrt wieder zurück. Von der Art, wie die Band sie in ihren glanzvollen Anfangszeiten draufhatte. Das „We Did It Again" von Kevin Ayers liegt gar nicht weit entfernt von solchen Ratledge-Kompositionen, wie „Gesolreut" und „Stanley Stamps Gibbon Album" oder einer Karl Jenkins-Nummer wie „Soft Weed Factor". Wenn diese auch komplexer sind, so ähneln sich die Musiken zumindest sehr von der Stimmung her.

Außerdem drücken diese Kompositionen die Überzeugung aus, daß man Musik kaum mit dem Ratio-Teil des Gehirns aufnimmt oder aufnehmen sollte. Die Soft Machine gibt solchen Aufklebern wie „Musik zum Mitdenken" (Offenbach Post) eine klare Absage.— Man fragt sich, was dieser ganze Pseudo-Intellektualismus in der Musik soll. Ratledge fragt sich das übrigens auch. Er, der soviel Konstrukt in die Musik der Gruppe gebracht hatte, meint inzwischen auch, daß Musik zuerst mal etwas zum Genießen ist.

Zurück zu SIX. Darauf kündigt sich der nächste Soft Machine-Abgang an. Hugh Hopper entpuppt sich nämlich als der immer extremere Experimentator. Wer „1983" mit

verbundenen Augen hört, würde eher auf einen Neutöner als auf eine Rockgruppe tippen, von welcher Sorte auch immer. Dasselbe trifft auf sein 1973 veröffentlichtes Soloalbum 1984 zu. 1984 breitet eine faszinierende Stimmung aus. Eine fast antikörperliche Musik. Dennoch mit einem exakten Timing, ein gekonntes Spiel mit Pausen und Clusters. Dazu eine ausgefallene schwüle Klangfarbe und starke Räumlichkeit. Aber ein ganz anderes Bier als der Rest der Musik. Hugh hat Sachen im Kopf, die er innerhalb dieser Band nicht mehr ohne weiteres verwirklichen kann. Schon gar nicht auf der Bühne. Da er kein Kämpfer ist, weicht er einfach still aus. Er verläßt die Gruppe nach dem großen Auftritt auf dem Great Easter Circus 73 in der Dortmunder Westfalenhalle. Inzwischen hat er sich der East Wind des Japaners Stomu Yamashta angeschlossen. Für ihn kommt der enorm erfahrene Bassist Roy Babbington herein. Babbington gehörte zu jener alten Delivery-Familie (Phil, Miller, Lol Coxhill ...). Er hatte auch schon auf FOURTH als Gast mitgespielt und zählte eine Zeitlang zur Nucleus. Auf dem deutschen Festival des Jahres 73 in Scheeßel erntet diese Soft-Formation einen eindrucksvollen Publikumserfolg. Keineswegs die Band, die für einen elitebedürftigen Outsider-Kreis im Keller oder Auditorium Maximum spielen muß.

Mit dieser Besetzung nimmt man SEVEN auf. Ungewohnt kurze und viele Stücke. Es wird fleißig komponiert. Keine sensationellen Neuerungen. Und wenn Mike schon gleich innerhalb der ersten Minuten seine Orgel im Stil von anno dazumal entlangfegt, im gleichen Sound, in derselben aufgekratzten Art, dann kann man nur gähnen. Das ist selbst als Reminiszenz nicht mehr witzig. Den stärksten Sound und eine geradezu magische Anziehungskraft erreicht die Band, wenn Mike und Karl sich aufeinander einspielen. Ihre E-Klaviere, parallel geschaltet, gehören zum Schärfsten, was man heutzutage an Musik hören kann.

Dennoch überrascht es nicht, wenn sich die Band einen fünften Mann ranholt. Zum erstenmal seit Ur-Zeiten wieder ein Gitarrist: Alan Holdsworth. Auch er aus dem Kreis der Nucleus-Spieler. Zumindest hatte er dort eine Weile mitgespielt, bevor er dem Rockpublikum als Gitarrist in Jon Hisemans Tempest bekannter wurde. Es war mal wieder ein neuer Sound fällig. Mike setzte sich mittlerweile auch an den Synthesizer, ohne jedoch dieses Modeinstrument besonders zu strapazieren. Er war vor Jahren ein Pionier, was die Erweiterung und Verfremdung der Orgel anbelangt, aber er war einer der letzten Organisten, der sich des Synthesizers bediente. Die große neue Kurve schienen die vier nicht allein aus sich heraus kriegen zu wollen. Alan findet die Partnerschaft aufnahmebereiter, inspirationshungriger Könner vor. Die weiche Maschine beginnt, sich abermals zu wandeln. Eine harte, starre Maschine wäre auch schon hundertmal zu Bruch gegangen.

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Die Geschichte der Soft Machine - Teil 2 - Die Sanfte Avantgarde - Sounds - Januar 1974

Die Geschichte der Soft Machine Teil 2

Die sanfte Avantgarde

Canterbury, Hauptstadt der Grafschaft Kent, bekannt durch seine Kathedrale und die berühmte Universität, ist eigentlich nicht der Boden, auf dem gewöhnliche Rock-Gruppen wachsen. Diese kleine Stadt ist das Mekka spezifisch britischer Konservativität, und so ist es kein Wunder, daß diese Umgebung dort beheimatete Musiker und Gruppen prägt und ihre Musik sich aus dem Einheits-Rock-Brei herausheben läßt. Teil 1 unserer Story schilderte die Anfänge der sanften Avantgarde: Vom David Allen Trio über die Wild Flowers zur Soft Machine.

von Winfried Trenkler

Kevin (Ayers) und Mike (Ratledge) haben sich musikalisch nicht mehr viel zu sagen. Für Kevin sollte ein Konzert mehr einer großen Party gleichen als einer Vorstellung. Man trifft sich, trinkt sich einen an, ist guter Laune, locker, und dazu gibt es Musik, einfache Musik, Songs. Alles nicht so genau, so streng. Mike hingegen zog es geradezu zwanghaft vom Einfachen zum Komplexen. Für den scheuen „Eierkopf" mit maskierender Sonnenbrille scheint Musik allmählich allein eine Sache des Verstandes zu werden. Seine Kompositionen geraten immer komplizierter. Die Arrangements, die er der späteren Bläserfront der Soft vorsetzt, machen den alten Profis reichlich zu schaffen.



Wieder zu dritt

Anstelle von Kevin kommt Hugh Hopper in die Band. Er hatte sich seinen Freunden eh schon wieder genähert, als Roadie auf der langen US-Tournee. „Hugh war fähiger. Er konnte auch Noten lesen. Die Stücke konnten fortgeschrittener werden. Die erdverbundene, unbekümmerte Direktheit von Kevin ging verloren. Das war der Preis." So Mike Ratledge. — Hugh mußte erst mal eine ganze Zeitlang üben. Er hatte sich nicht mit der Absicht getragen, Kevin zu verdrängen. Daß die Wahl von Robert und Mike auf ihn fiel, hatte ihn überrascht. Die beiden hatten sich eine ganze Reihe Bassisten angehört und waren schließlich zu der Ansicht gekommen, nicht unbedingt den größten Könner sondern die „richtige Persönlichkeit" zu nehmen.

Zu dieser Zeit erfuhr die musikalische Entwicklung der Softs einen gewaltigen Schub. Jeder einzelne war im Trio stark gefordert. Ihm stand zugleich ein großes Betätigungsfeld offen. Hugh benutzte den Baß halb wie eine Sologitarre. Als einer der ersten, der einen Verzerrer am Baß anschloß, erzeugte er eine Menge Töne, von denen man zunächst nicht wußte, ob sie von der Orgel oder von ihm kamen. Vom Baß kamen sprunghafte Einführungen in neue Stücke, er schlug das Thema an. Hugh emanzipierte seinen Baß von der Verpflichtung, „nur" das Bum-Bum der Grundstruktur zu liefern.

Hugh war der selbstgenügsamste Charakter unter ihnen. Von einigen Musikstunden abgesehen, die ihm nichts eintrugen, hat er sich alles selbst beigebracht. Zunächst mal Saxophon, später dann den Baß. Die produktivsten Monate seines Lebens, erinnert er sich, hat er allein auf Mallorca zugebracht. Noch vor der Soft. Er hatte sich eine Weile von der Musik zurückgezogen und seinem Hobby, dem Malen, gewidmet. Es macht ihm auch schon vor seinem Anschluß an die Gruppe nichts aus, auf eine seiner Schulbildung angemessenen Berufskarriere zu verzichten. Ein Jahr lang fuhr er z. B. bei der Army LKWs. Er ist kein Mann, der viel redet und der auch niemals Schlagzeilen macht. Spricht man ihn an, antwortet er bereitwillig und freundlich und ruhig. Und selbst beim Üben ist er außergewöhnlich leise. Ihm reichen sein trockener E-Baß - ohne Verstärker! - und seine Vorstellungskraft. Er hat zwar eine Menge komponiert, aber nur wenig Nachdruck darauf verwandt, daß seine Stücke auch von der Band gespielt werden. In aller Stille fast mauserte er sich zu dem experimentellsten Tonsetzer der Softs. Doch merkte das Publikum das erst später. Robert (Wyatt) meinte, ohne jede Kritik, über ihn: „Er würde mit jedem zusammen spielen, Hauptsache der andere macht gute Musik, ob's ein Faschist, ein Kommunist oder der Teufel ist". Die Ansichten anderer Leute lassen ihn kalt, solange sie ihn nicht behelligen. Er schätzt seine private Zurückgezogenheit und gewährt sie auch allen anderen. Er lebt seit Jahren mit seiner Frau in einem Hausboot auf der Themse in Kent. - Als seine musikalischen Einflüsse nennt er den amerikanischen Komponisten Terry Riley, James Brown, Bartok, Ravi Shankar, Gil Evans und Jimi Hendrix.



Die Soft Machine in der berühmten Trio-Besetzung: Robert Wyatt, Mike Ratledge und Hugh Hopper

Mike Ratledge

Äußerlich schienen Mike und Hugh sehr ähnlich zu sein. Schweigsam, zurückhaltend und selbstgenügsam. Doch so mancher empfand seine Zurückhaltung als Hochmut und Arroganz, andere erspähten hinter der selbstsicheren Art eine verkrampfte Unsicherheit. Die Ticks mit der Sonnenbrille oder dem Ledermantel konnten einem tatsächlich wie fetischistische Schutzmechanismen vorkommen. Selbst in dunkelsten Räumen und in keinem Gespräch nahm er die dunklen Zwicker ab. Jahrelang trug er ein und denselben Ledermantel. Fuhr man in die Konzerthalle, legte er ihn in der Garderobe ab. War die Soft Machine dran, warf er ihn schnell um, stellte am besten noch den Kragen hoch und kam so auf die Bühne. Das erste, was er da tat, war, den Ledermantel auszuziehen und über die Lehne seines Orgelstuhls zu hängen. War der letzte Ton verklungen, griff er auch schon das gute Stück und zog es sich an. In der Garderobe angelangt, flog das Ding auf den nächsten Haken. „Ich bin sehr schüchtern," sagte er eines Morgens in einem Hotel in Groningen. Eines der historisch wenigen Male, daß er ein Gespräch von sich aus begann. Doch viel weiter kamen seine Bekenntnisse auch an jenem sonnigen Wintertag nicht. Doch ein paar Sätze ließ er noch über seine Musik fallen: „Ich versteh nicht, wieso man meine Musik avantgardistisch nennt. Das stimmt einfach nicht. Ich weiß überhaupt nicht, als was ich meine Musik bezeichnen sollte. Einfach Musik, das ist alles." Wenn man diese Worte hört, fallen einem tausend andere Rockmusikanten ein, die sich gar so gern und bequem in dieselbe Sprachlosigkeit betten, um mit ihr zugleich in höhere Sphären davonzuschweben. Dabei war Mike's erstes Medium früher vor allem die Sprache.

In der Schule hatte er sich bei wissenschaftlichen Streitgeprächen hervorgetan und die Lehrerschaft in Verlegenheit gebracht. Er bekam ein Stipendium für Oxford, um neue Sprachen zu studieren. Stattdessen aber entschied er sich für Psychologie und Philosophie. In beiden Fächern bestand er glanzvoll. Nebenher studierte er Soziologie, machte eine Untersuchung über Jugendkriminalität mit und erwarb ein Stipendium für Amerika durch eine Arbeit über moderne amerikanische Dichtung. Zum Entsetzen seines Vaters, eines gestrengen Schulrektors; gab er diese hochgeistige Laufbahn auf und wurde ein langhaariger Musikant. Er war auf Primus erzogen worden, war in der Schulzeit einer, nicht nur in der Klasse, sondern in der ganzen Schule. Und er ist heute wieder einer, schon seit zwei oder gar drei Jahren: nach den Wählerstimmen des Melody 'Maker gilt er als bester Jazz-Organist Englands.

Als Schulprimus genoß er nicht nur das Wohlwollen der Lehrer sondern auch das der jüngeren Schüler, zu deren Aufsicht er bestellt war. Er ließ nämlich alles durchgehen, was er hätte melden müssen. Auf jene Zeiten geht auch Roberts Wertschätzung gegenüber Mike zurück. Roberts Mutter, in deren Haus die Band eine Zeitlang lebte, erinnert sich, daß Robert eines Tages glückselig aus der Schule nach Hause kam: „Mike Ratledge hat heute mit mir gesprochen." Mike bekam in seinen jungen Jahren jede Menge Klavierunterricht. U. a. beim Kantor der berühmten Kathedrale von Canterbury. Der bläute ihm mit Akribie und Metronom eine exakte Technik ein. Inspirieren tat ihn das alles überhaupt nicht. Die Liebe zu seinem eigenen Klavierspiel setzte erst ein, nachdem er sich ab 17 Jahren mit zeitgenossischen Jazzern wie John Coltrane, Cecil Taylor und Miles Davis befaßte. Zu seinen wesentlichen musikalischen Einflüssen zählen die unterschiedlichsten Komponisten: Guillaume de Machaut aus dem 12. Jahrhundert (der Schöpfer der ersten abendländischen polyphonen Messe), Josquin de Prés (14. Jahrhundert), Terry Riley, Pierre Boulez, Claude Debussy und Eric Satie.

Auch er ist ganz versessen darauf, sich in seine abgeschirmte Privatsphäre flüchten zu können. Robert war in all den Jahren ihres gemeinsamen Musizierens nie in Mikes Londoner Wohnung. Mike hat Probleme im Umgang mit anderen Leuten. Sein überdurchschnittlicher Intellekt hilft ihm da wenig. Erst in den letzten Jahren hat sich sein Verhalten entspannt. Es hat sich wohltuend auf die Musik ausgewirkt.

Robert Wyatt

Robert war das Sprachrohr der Gruppe nach außen. Innerhalb gab er jedoch nie den Ton an. Anders als Hugh und Mike war er ein umgänglicher, geschwätziger und überaus sozialer Typ. Die Soft Machine hat ihm weit mehr zu verdanken als sein überaus einfallsreiches Schlagzeugspiel. Er war der einzige, der eine warmherzige, publikumsfreundliche Ausstrahlung mit auf die Bühne brachte. Er war das Gefühl der Gruppe. Für den Zuschauer schienen die anderen zwei nicht viel davon zu haben. Nach außen gekehrt und um Sympathie werbend, zeigte Robert reichlich unverhüllt, wie er empfand. Und wenn sich die Musik der Ekstase näherte, dann hing sein Kopf vornüber, die lange blonde Mähne verhängte sein Gesicht, über seinen nachten Oberkörper flössen Ströme von Schweiß und er brachte es fertig, ganze Strecken lang, wie ein naiv Besessener nur noch auf „ l" zu schlagen. Nach dem spektakulären Konzert in der Royal Albert Hall am 13. August 1970 klagte er darüber, daß sie die vom Publikum so stürmisch geforderte Zugabe nicht mehr spielen durften: „Ein Konzert ist für mich wie ein Liebesakt. Nach der Musik entspannt man sich, hängt ein bißchen rum, plaudert mit ein paar Leuten, gleichsam ein Vorspiel für den nächsten Bühnenauftritt. Ich meine, ich geh' nicht mit einer Frau ins Bett, zieh meine Sache durch, steh auf und verschwinde."

Schwer zu verstehen, was ihn seiner selbst so unsicher gemacht hat. Er war einer der besten Schlagzeuger Englands. Das wußte er auch. Doch andererseits konfrontierte er sich allzusehr mit weltweitem Maßstab und bekam dann das deprimierende Gefühl, einen Tony Williams („Er ist mir um Lichtjahre voraus.") doch niemals einholen zu können. Außerdem war da das aus den Schulzeiten übernommene Unterlegenheitsgefühl gegenüber Mike. Hugh z. B. scherte sich einen Teufel darum, ob Mike das potentere Gehirn war oder nicht. Es warf ihn um keinen Millimeter aus der Bahn. Robert hingegen hatte einen masochistischen Charakterzug mitbekommen. Unvermeidlich steuerte er sich immer wieder in nachteilige Situationen hinein, in denen er Federn lassen mußte und auf das Mitleid der anderen angewiesen war. Nur ein Beispiel: was auf dem National Jazz and Blues Festival 1969 in Plumpton wie ein Unfall aussah, war in Wirklichkeit Roberts alkoholisierte Überreaktion. Zweimal fiel zu Beginn ihres Auftritts der Strom aus. Beim zweiten Mal schlug Robert frustriert ins Schlagzeug, fiel unkontrolliert vornüber und ließ sich wegtragen. Betrunken, die Verletzung war weniger als eine Schramme. Er war vor dem Auftritt so nervös gewesen, daß er sich einen antrank. Der Auftritt der Softs war dahin.



Als Quartett: (v. l.) Mike Ratledge, Hugh Hopper, Robert Wyatt und Saxophonist Elton Dean

Wespen im Gehirn

Mike, Hugh und Robert stellten von Ende '68 bis Herbst "71 den Kern der Softs dar. In dieser Zeit brachten sie drei ihrer bisher sieben Alben heraus: VOLUME TWO, THIRD und FOURTH. Gemessen an ihrer eigenen Entwicklung und gemessen an dem Stand des Rock allgemein ist VOLUME TWO (Probe CPLP 4505) ihr stärkstes Album. Sie waren nie origineller und unverwechselbarer. Die Einflüsse von Miles Davis, John Coltrane u. a. sind nicht zu überhören, aber ihr naiver Mut zu lockeren, unprätentiösen, klanglich-atmosphärischen Kompositionen und Beigaben stand noch im Vordergrund. Zwar strengte sich Mike schon gewaltig an, doch seine Affinität zu den großen virtuosen Meistern des Jazz hatte noch nicht die faderen Früchte späterer Werke gezeitigt. Roberts fröhlich-unbefangene Art schlug noch kräftig durch. Sein schwebender, kühler Echo-Gesang, ein einmaliges Sound-Element, alles andere als schwerwiegende, schwerverdauliche Jazzkost. Eben Pop im urtümlichen Sinn — entgegenkommend, unprätentiös, auf Gefallen gerichtet, das nicht erst erackert und angelernt werden muß. Der prägende Soft Machine-Sound kam noch mehr von Mike. Seine Orgel ist bis heute einmalig in der ganzen Rock- und Jazzszene. Eigentlich mehr ein Zufall. Als er sich eine Orgel kaufte, fehlte ihm das Geld für eine Hammond. Er erstand stattdessen eine Lowrey, Typ: Holiday de Luxe. Damit wich sein Sound schon mal erheblich von 99 % aller Organisten ab. Hinzu kommt, daß er nie mit Leslie spielt. Jene routierenden Lautsprecher, die den Orgelklängen ihre typische schwirrende Bewegung geben. Auf der Lowrey stehen ihm verschiedene Vibratogeschwindigkeiten zur Verfügung. Er nutzt diesen Effekt weidlich aus, ebenso wie die etwas abweichende Registratur, die er mit der Linken fleißig bedient, während seine Rechte wie wild über die Tasten jagt. Mike war einer der ersten, die die Orgel mit dem Verzerrer koppelten, meist nur für die Gitarre reserviert. Damit erzeugte er jenes einmalige'Surren und Schnurren, das ein englischer Pop-Kritiker als den unverwechselbaren „Wespe-im-Gehirn-Sound" beschrieb - das markanteste Klangelement der Soft. Zudem hat Mike ein Wha-Wha-Pedal angeschlossen, mit dem er seidenweiche, wallende Klangschleier webt, in aller ätherischen Ruhe und Leichtigkeit, vor

allem dann, wenn die anderen mit solistischen Anstrengungen in den Vordergrund rücken.

Die Soft Machine zählte zu den ersten psychedelischen Bands Englands. Der Aufstieg des „Ufo" und des „Middle Earth," jener unvergessenen Undergroundclubs, ist mit ihrem Namen eng verbunden. Sie zählte zu den Pionieren des multimedialen Bühnenauftritts. Noch im Spätsommer '69 trieben ihre ekstatischen Ausflüge, getaucht in eine faszinierende Lightshow, die Tausende im Londoner Roundhouse in den Wahnsinn. Doch eben dieser Auftritt, wenige Tage vor jenem National Jazz- and Blues-Reinfall, war einer ihrer letzten „Underground-Auftritte". Sie beklagten die enervierende Desorganisation in diesen Klubs. Wichtiger war wohl, daß sie, allen voran Mike, sich dieser Szene nicht mehr zugehörig fühlten. Sie steuerten mit vollen Segeln auf eine Musik zu, die noch keinen Namen hatte. 1969 im Herbst hieß es noch „Die unklassifizierbare Soft Machine". Mehrere Monate später prägte die Londoner Rock-Kritik das Wort „Jazz-Rock",gerade um die Musik der' Soft Machine und die neuere Musik vom Miles Davis und Frank Zappa mit einem Etikett zu versehen.

Nach dem 69er Jazz -und Blues- Festival von Plumpton holte sich die Soft Machine die Bläsergarde der Keith Tippett Group herein: Elton Dean (Altsaxophon), Mark Charig (Kornett) und Nick Evans (Posaune), dazu den Dean-Freund Lyn Dobson (Tenor- und Sopransaxophon, Flöte und Mundharmonika und Gesang). Sie hatten angefangen, sich zu langweilen, die Drei. Behaupteten Mike und Hugh. Ihre klanglichen Möglichkeiten wären auf die Dauer zu beschränkt. Ende Oktober 69 haben die sieben Premiere, auf dem ersten Pariser Pop-, Jazz- und Moderne Musik-Festival, das nur nicht in Paris stattfand, sondern auf dem belgischen Acker bei Amougies. Die reinen Trioteile klingen hinreißend, Roberts Stimme schwebt glockenrein durch das riesige Zelt. Der Bläserblock hinterläßt einen ungeschliffenen Eindruck. Mike hat ihm ein Paket vertrackter Arrangements vorgelegt. Die vier haben ihre Mühe, die Noten bei der Saukälte in Mütze und Mantel abzuspielen. Die Bläserfront bröckelt in den kommenden Wochen ab. Während einer Frankreichtournee scheiden Nick Evans und Mark Charig aus. Zwischen Elton Dean und Lyn Dobsen braut sich eine Rivalität zusammen. Während der ersten Deutschlandtournee der Soft Machine im Januar 1970 (Kiel, Hamburg, Berlin) spielen sie noch nebeneinander. Lyn manövriert sich in die schwächere Position, indem er sich die Solidarität der ändern Bandmitglieder durch überzogene Soloimprovisationen während der Auftritte und durch harte Geldforderungen gegenüber dem Manager verscherzt.



Zu lange Solos: Lyn Dobson bei einem der wenigen Konzerte, bei denen er mitspielte. Hier mit Elton Dean

PHOTO : M. Szuic Krzyanowski

Im Frühjahr 70 kommen die Softs zum großen Popfestival in der Kölner Stadthalle bereits ohne Lyn. Hier hat das Quartett Mike, Robert, Hugh und Elton Premiere. Es ist die Zeit von THIRD (CBS S 66 246), ihrem dritten Album, einer Doppel-LP. Hugh Hopper fängt mit seinen Experimenten an. Er zerschneidet die Mitschnitte zweier Live-Auftritte und setzt sie auf der ersten Seite des Albums in dem Stück „Facelift" neu zusammen. Die Technik der Soft Machine, Blöcke ,und Bausteine der Musik, wie Filmpassagen durch überraschende Schnitte und eigens ausgeklügelte Überleitungen aneinanderzufügen, erfährt so eine neue Variante. Streckenweise dreht er die Musik um und läßt sie entgegengesetzt laufen, während ein anderer Teil geradeaus weitergeht. Musik wie surreale Bildüberlagerungen, wie verfremdete Kollagen. Mike Ratledge bekommt zwei der vier Albumseiten für seine Kompositionen. Weitläufige Strukturen, faszinierende, sich wiederholende Akkordmuster vom E-Klavier zu seinen eigenen Orgelsoli und zu Elton Deans Saxophon-und Saxelloläufen.

Die Seite vier ein Tribut an Terry Riley, kleine Klavierfiguren, in erhöhter Geschwindigkeit, z. Z. umgekehrt, rollen wie flimmernde Perlenschnüre ab. Robert schwelgt in Erinnerungen an VOLUME TWO und seine New Yorker Zeiten.

Fortsetzung folgt

Previous article

Next article

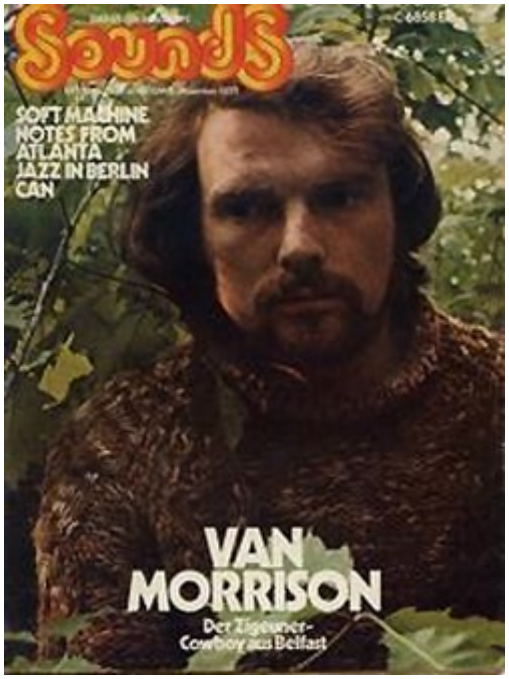
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises |

Die Geschichte der Soft Machine - Teil 1 - Die Sanfte Avantgarde - Sounds - Dezember 1973

DIE GESCHICHTE DER SOFT MACHINE · TEIL 1
DIE SANFTE AVANTGARDE



von Winfried Trenkler

London wurde nicht aus eigener Kraft zur Metropole der Popmusik, sondern weil die „Provinzen" es reichlich mit musikalischem Nachwuchs versorgten. Ein Beispiel dafür ist Liverpool. Aber im Hinterland des Vereinigten Königreiches blühten Popszenen eigenen Stils auf. Nicht nur in den Zentren des großstädtischen Proletariats wie Newcastle, Glasgow und Birmingham sondern z. B. auch im vergleichbar kleinen Canterbury. Wer von der Canterbury-Szene redet, meint vor allem zwei Gruppen: Soft Machine und Caravan. Aber außerdem gehören die Wild Flowers, Kevin Ayers, Gong, Matching Mole und Just Us dazu.

Die Hauptstadt der Grafschaft Kent liegt im Schatten ihrer geschichtsträchtigen Kathedrale, ist Sitz eines Erzbischofs und hat eine Universität. „Die meisten Leute hier sind dementsprechend konservativ und kommen sich als etwas Besseres vor," beschreibt Robert Wyatt, der frühere Schlagzeuger der Soft Machine, die Atmosphäre. Er hat sie zu spüren bekommen. Vor allem Anfang und Mitte der 60er Jahre. „Den wenigen Leuten, die es wagten, hier mit langen Haaren rumzulaufen, blieb gar nichts anderes übrig, als eng zusammenzurücken. Diese Ablehnung von außen hat die Entstehung einer echten sozialen Szene ungemein beflügelt."

Wild Flowers

Einer war ihnen allen zunächst voraus. Sein Beispiel ermutigte die anderen, die vorgezeichneten Pfade gutbürgerlicher Karrieren zu verlassen, er war der Katalysator: Daevid Allen. Ein aus Australien eingewanderter Gitarrist und Poet. U.a. erhöhten 200 bis 300 Jazz-LPs seine Anziehungskraft beträchtlich. Auch der Schulprimus und spätere Soft Machine-Organist Mike Ratledge fühlte sich angezogen. Er kann sich noch gut erinnern, wie

die künftigen Soft Machine und Caravan andauernd bei Daevid rumhockten und sich endlos Musik anhörten. Bis sie mehr oder weniger alle dieselben Vorlieben entwickelten: Charles Mingus, Miles Davis, John Coltrane, Cecil Taylor, Thelonius Monk und Ornette Coleman. Canterburys hoffnungsvolle Popmusikanten teilten quasi dieselbe musikalische Umgebung.

Daevid Allen gründete 1961 zusammen mit Hugh Hopper und Robert Wyatt ein Trio. Hugh spielte sowohl Baß als auch Saxophon. Er war ein Klassenkamerad von Robert. Eigentlich sollte es das Daevid Allen Quartett sein, mit Mike Ratledge als viertem Mann am Klavier. Aber vollzählig waren sie nur, wenn in Oxford Ferien waren.

Nach dem modernen Jazz übte die indische Raga einen starken Einfluß auf die Musik dieser Band aus. Sie beteiligte sich auch reichlich an den damals in England gängigen „Jazz and Poetry"-Veranstaltungen. Obgleich die drei es auch in London versuchten, eine ausreichende finanzielle Grundlage brachten sie auf die Dauer nicht zustande. Sie waren in jeder Weise zu ausgefallen und von der Öffentlichkeit zu wenig gefragt. Sie gaben schließlich auf. Daevid ging nach Mallorca. Robert und Hugh folgten ihm. Sie mischten sich unter die englischen Jazzer, die zahlreich durch Mallorcas Nachtclubs tingelten. Robert spielte eine Zeit mit John Mealing, dem späteren Organisten von If und Paßport zusammen.



Hugh Hopper



Caravan: (v. l.) Die Hastings, Richard Sinclair, Richard Coughlan und David Sinclair

Eines Tages hatte Robert das selbstgefällige Getue der Klub-Jazzer satt und entschloß sich, in die Popszene überzuwechseln. John Mealing schlug die Hände über dem Kopf zusammen; „Bist du verrückt, deine Talente so zu verschleudern? !" Doch Robert konnte dieser Aufschrei nur wenig beeindrucken. Er fand, daß die Musiker endlich viel mehr auf das Publikum eingehen sollten, eben genau so, wie es im Pop bereits geschah. Was er auf Mallorca erlebt hatte, waren Künstler, die sich in vornehmer Distanz niederließen und jeden Schritt der Annäherung dem Publikum überließen. Robert und Hugh fuhren zurück nach Canterbury und gründeten die Wild Flowers.

Dazu heuerten sie noch drei andere an: Hughs Bruder Brian, Kevin Ayers und David Sinclair. Brian war Mike Ratledge's Jahrgang. Er hatte eifrig Klarinette gelernt und an der Schule mit Mike klassische Klavier/Klarinette-Duette gespielt. Bei den Wild Flowers blies er wie sein Bruder Hugh auf dem Saxophon. Er sollte später bei Soft Machine immer wieder Gastrollen spielen. Kevin war der Lead-gitarrist und Sänger. - Man muß sich die Geschichte erzählen lassen wie Robert und Kevin sich kennenlernten. Zu einer Zeit, als „lange Haare haben" noch alles bedeutete, galt Robert wegen der blonden Mähne in seinem Freundeskreis als eine exotische Rarität. Eines Tages entdeckten paar seiner Kumpanen in dem Nest Berne Bay, nicht weit von Canterbury entfernt an der Küste gelegen, auch ,,so einen Typen". Sie meinten, daß diese beiden unbedingt mal zusammenkommen müßten. Also arrangierten sie ein Treffen dieser zwei Vögel, mit unerwartet großem Erfolg. Kevin merkte, daß er mit Leuten, die gern Musik machten, besser auskam, als mit den meisten anderen. Er fühlte sich ohnedies nicht recht wohl in England. Zwar in Berne Bay geboren, hatte er seine Kindheit in Singapur verbracht. Halb im Dschungel. Auch heute flüchtet er noch aus England, wann immer sich die Gelegenheit dazu bietet. - David Sinclair, später Organist bei Caravan, war ursprünglich Baßgitarrist. Dieses

Instrument übernahm er zunächst auch bei den Wild Flowers.

Soft Machine

Es war 1965/66. Die Wild Flowers spielten mal bei dem einen mal bei dem anderen zu Hause. Sie ließen Visitenkarten in verschiedenen Farben drucken und verteilten sie, wo immer sie konnten, um sich zu empfehlen. Aber niemand wollte sie hören. Bis eine Schule sie schließlich für einen Tanzabend verpflichtete. Dort jedoch atmete man auf, als es vorbei war. Und bei diesem einen Job blieb es. Jedenfalls solange Robert noch in der Gruppe war. Niemand wollte ihre Musik hören, die sie selbst als „progressiven Soul" bezeichneten. Sie haben auch nie eine Platte bespielt. - Ein kleines Wunder, daß Robert von seiner wohlwollenden Absicht, dein Publikum entgegenzugehen, nicht schnell die Schnauze voll hatte.



Daevid Allen gründete in Frankreich die Gruppe Gon

Die Gruppe hielt diese Besetzung sechs Monate bei. Dann schob man Kevin ab.

Er war ein zu schlechter Gitarrist und zeigte wenig Eifer, seine Fähigkeiten zu verbessern. Robert konzentrierte sich auf den Gesang, und herein kam Schlagzeuger Richard Coughlan. Außerdem noch ein gewisser Graham Sykes. David Sinclair ging weg und kaufte sich eine Orgel. Etwas später gesellte sich Pye Hastings hinzu. Als er gesehen hatte, wie schwach Kevin auf der Gitarre war, wuchs der Ansporn, sein bislang ambitionsloses Gitarrenspiel zu forcieren. Und schließlich stieg Davids Cousin Richard Sinclair am Baß ein. Sie lebten alle zusammen in einem Haus außerhalb von Canterbury.

Pyes bildschöne Schwester ließ sich damals einem schwerreichen jungen Herrn antrauen. Er wurde dann einer der beiden Finanziers, die ihr Geld in die Wild Flowers investierten. Natürlich in der Hoffnung, daß es sich auch mal auszahlt. Das lat's nur nie. „Tja, da hätten sie sich was Besseres einfallen lassen müssen," gestehen die Caravan-Leute heute mit einem zweideutigen Lächeln ein. Sie konnten dem Publikum nicht mal ihren eigenen Lebensunterhalt aus der Hosentasche ziehen. - Die Wilden Blumen verwelkten im Juni 1967.

Als Kevin bei den Wild Flowers rausgeschmissen wurde, war das mal wieder so eine Gelegenheit, „old grey England" für eine Weile zu verlassen. Sein Ziel: Mallorca. Nicht allzu lange, und er kam mit Daevid Allen zurück. Sie brachten einen amerikanischen Gitarristen namens Larry Knowling mit und steckten voller Pläne. Der „sogenannte progressive Tamla

Motown-Kram" der Wild Flowers interessierte sie nicht. Sie wollten eine eigene Band aufmachen, weniger konventionell, *freaky* und mit einem eigenen Stil. Es gelang ihnen bald, Robert den Flowers abspenstig zu machen.

Die Wünsche beim Schwanz gepackt

Das geschah alles noch 1966. Eine Weile spielten sie zu viert. Dann nahmen sie Mike bei jenem Wort, das er Robert und Kevin einmal gegeben hatte : „Wenn ihr einen Pianisten braucht, dann ruft mich an." Es war so weit. Nach einem glänzenden Abschluß in Psychologie und Philosophie kam Mike aus Oxford, legte die akademische Karriere auf Eis und vervollständigte die neue Gruppe. Sie spielten unter den verschiedensten Namen. Eine Weile z. B. als Mr. Head. (Um zu zeigen, daß sie es im Kopf hatten und auch nur für den Kopf spielten? Nicht für die Beine?) Als sie Ende '66 zusammen mit Pink Floyd und Eric Burdon zur Eröffnung des Londoner U.F.O.-Club spielten, nannten sie sich dann The Soft Machine. Zuvor hatten sie William Burroughs' Einverständnis eingeholt, seinen Romantitel verwenden zu dürfen.

Larry Knowling erwies sich als Fehlgriff. Man trennte sich. Daevid Allen übernahm die Leadgitarre. Außerdem präparierte er zu Hause Tonbänder, die er während der Bühnenauftritte abspielte. Damals eine echte Neuerung auf der Pop-Szene. Aber sie ließen es fallen, weil ihnen auf die Dauer das geeignete Equipment dazu fehlte.

Soft Machine spielten niemals, was man abwertend ,,Teenybopper-Music" nennt. Aber genau das war's, was die Mehrzahl der jungen Briten damals hören wollte. Und da man nicht ohne Unterlaß vor den paar Freaks im U.F.O. spielen konnte, zogen die Softs durch die Clubs. Sie versuchten es zumindest. Und starben fast jedesmal einen schlimmen Tod. Sie nahmen eine Einladung in eine Hamburger Diskothek an. Zwei Wochen waren vereinbart. Nach paar Tagen flogen sie raus. Dann versprachen sie sich mehr von dem „gehobeneren" Publikum der Universitäten. Aber auch das ging daneben. Die Jungakademiker wollten was zum Tanzen haben, nicht solchen „Mist". Des öfteren kreuzten sich zu dieser Zeit ihre Wege mit denen der Pink Floyd. Die erlebten an den britischen Uni's auch gerade ihr Waterloo. Der sensible Syd Barrett zitterte schon vor jedem Auftritt. Solange die Leute auf die Bühne gesprungen kamen und brüllten: „Warum spielt ihr uns nicht was Anständiges zum Tanzen?!", ging's ja noch. Doch als die erste Bierflasche in Roberts Schlagzeug krachte, wurden sie vorsichtig. Sie wandten sich nun mehr dem Kontinent zu.

Im Sommer 1967 tingeln sie durch Frankreich. Sie leben im Auto und halten sich so weit südlich wie möglich. Sie sollen die Auftritte ihres Lebens haben: auf dem Freien Festival von Jean Jacques Lebel und Alan Zion am Rande von St. Tropez. Tag für Tag spielen sie vor, zwischen und nach dem losen Theaterstück von Pablo Picasso ,,Wie man die Wünsche beim Schwanz packt". Ein ganzes Parkgelände ist abgeriegelt und für das Festival reserviert. Gleich hinter der Zaunhecke muß ein jeder seine Garderobe abgeben. Die vollständige. Bis auf die Haut. Es ist warm genug. Ganz Paris flüchtet zu dieser Jahreszeit in den Süden, In St. Tropez weilen auch gerade kulturbeflissene Pariser Fernschleute. Einige Redakteure schließen die Soft Machine in ihr Herz. Die ersten Auftritte im französischen Fernsehen lassen nicht mehr lange auf sich warten. Entsprechend gewinnen die Softs die Gunst des Publikums im ganzen Lande. Frankreich-Tourneen sind seitdem immer sichere Erfolge,



selbst wenn sie über 30 Städte führen. Im Herbst klopft ihnen gar die Regierung auf die Schulter. Das Jugendministerium verleiht ihnen einen Preis für den besten musikalischen Beitrag zur Freizeitgestaltung für Jugendliche von 14 Jahren aufwärts.

In Holland ist es der Herausgeber der Popzeitschrift Aloa, der an Soft Machine einem Narren gefressen hat. Seine publizistische Unterstützung kurbelt ihre Beliebtheit gewaltig an. Bis Soft Machine schließlich lieber in Holland spielen als irgendwo sonst. Mike : „Wir waren eigentlich nie eine richtige Popgruppe. Aber wir spielten in der Regel vor Pop-Publikum. Das ging lange Zeit und oft schief. Wir mußten uns praktisch erst eigenes Publikum schaffen. Die Leute an das heranführen und gewöhnen, was sie von uns zu erwarten haben." Offenbar gelang ihnen das auf dem Kontinent viel eher als in England.

Als Sie im Sommer '67 aus Frankreich zurückkehren, lassen die britischen Einwanderungsbehörden Daevid Allen, nicht mehr ins Land. Er hatte und bekam keine Arbeitserlaubnis. Er mußte auf den Hacken umdrehen und ließ sich in Frankreich nieder. Später gründete er in Paris die Gruppe Gong. Soft Machine machten als Trio weiter. Sie waren eine der ersten Gruppen Englands, die mit Lightshows arbeiteten.

Dabei hatten sie es nie mit Amateuren zu tun, sondern erfreuten «ich der Zuneigung des phantasievollen Malers, Happening-und Lichtkünstlers Mark Boyle. Sie gestalteten zahlreiche Auftritte gemeinsam. U. a. auf dem 67er Edinburgh Festival und auf der Pariser Biennale.

Tiefpunkt USA

Als sie ihren ersten Vertrag mit einem Londoner Manager machten (über fünf Jahre!), fühlten sie sich geschmeichelt, daß sich in London überhaupt jemand für die Provinzler interessiert. Zur Unterzeichnung werden sie luxuriös empfangen. Ein schönes Zimmer. Jeder von ihnen läßt sich auf einem kleinen, kostbaren Teppich nieder. Man reicht ihnen Mokka. Auf diese Weise verführt, das Kleingedruckte zu überlesen, trauen sie sich auch nicht, an dem einen oder anderen Paragraphen zu mäkeln. Von diesem Tag an befanden sie sich fest in der Hand des Herrn Mike Jeffries. Mit dem Kleingedruckten hatte er sie völlig eingesponnen, er konnte so gut wie alles bestimmen. Welche Auftritte die Gruppe wahrnimmt, wann eine Platte gemacht wird, in welchem Studio und mit welchem Produzenten usw.

Daß es der Ex-Animal Chas Chandler war, der in einem New Yorker Club das Gitarrenwunder Jimi Hendrix entdeckte, nach England holte und unter Vertrag nahm, ist weithin bekannt. Aber daß Chandler der Juniorpartner von Mike Jeffries war, wissen nur wenige. Mit anderen Worten: auch Jimi Hendrix landete in Jeffries' Netz. Und als der Musikantenhändler begriff, was für einen Fisch er da eingefangen hatte, siedelte er in die USA um und konzentrierte sich ganz auf seinen kommenden Weltstar.



Weiter als Trio: Hopper, Wyatt und Ratledge

1968 bündelte er Hendrix und die Soft Machine zu einer Mammut-Torunee durch Amerika zusammen: sieben Monate lang waren sie fast jeden Tag unterwegs. „5 % der Tageszeit spielen, 80 % auf Reisen," erinnert sich Mike mit Grausen. „Wir konnten weder üben noch ein neues Stück schreiben. Dieser Lebensstil war für mich absolut undiskutabel." Da waren Kritiken, die der Gruppe eine glanzvolle Zukunft prophezeiten, auch kein Trost mehr. Am Rande dieser Tour spielten sie im New Yorker Museum of Modern Art. Aber selbst im Tempel der modernen Künste klang die Soft vielen Kritikern zu avantgardistisch, und man etikettierte sie als die „futuristischen Beatles". Ganz unter dem Eindruck dieses Auftritts pflichtete Lillian Roxon in ihrer Rock-Enzyklopädie bei: „ .. und in einigen Jahren, wenn wir ihre Mixturen von John Cage, Stockhausen, Cecil Taylor und Ornette Coleman erst richtig verstehen können, werden wir dem (‚futuristische Beatles') zustimmen." Aber das zählte alles wenig. Am Ende der US-Tortur machten Soft Machine Schluß. Robert blieb gleich noch eine Weile in New York. Mike und Kevin zogen sich zurück.

Gegen Ende dieses Amerika-Aufenthalts kommt endlich die erste LP zustande, THE SOFT MACHINE (Probe CPLP 4500). Lange davor hatten sie es mal mit einer Single versucht, „Love Makes Sweet Music". Aber sie ließ sich in keiner Hitliste blicken. Es sollte die einzige Single der Soft Machine bleiben. Ihr Debutalbum entschädigte ihre Anhänger voll für das lange Warten. Aneinandergestrickte Songs mit einfallsreichen Arrangements, zum größten Teil aus der Feder von Kevin. Mehrere Co-Produktionen des Trios und Stücke von beiden Hoppers. Die B-Seite entspricht trotz der sieben Titel einem komprimierten Live-Auftritt. Robert zeigt sich als einzigartiger Sänger, und Mike spielt eine absolut ausgefallene, *freaky* Orgel, Kevins Baß tut sich ein bißchen schwer. Ein Verkaufserfolg wird es nicht. In den USA ist die Band noch zu unbekannt und in England kommt die Platte nie heraus. Wegen Schwierigkeiten zwischen den Plattenfirmen. Die englischen Läden müssen es importieren. Also erreicht es nur die emsigen Liebhaber. In Holland jedoch geht sie richtig los, und der Eingangssong „Hope For Happiness" wird zu einem Radio-Hit.

Als Robert aus den USA zurückkommt, möchte er weitermachen. Er kann zwar Mike wiedergewinnen, aber Kevin bleibt endgültig weg, er will vor allem nicht mehr mit Mike zusammenspielen.

Fortsetzung folgt



Soft Machine 1966: (v. l.) Robert Wyatt, Daevid Allen, Mike Ratledge und Kevin Ayers

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

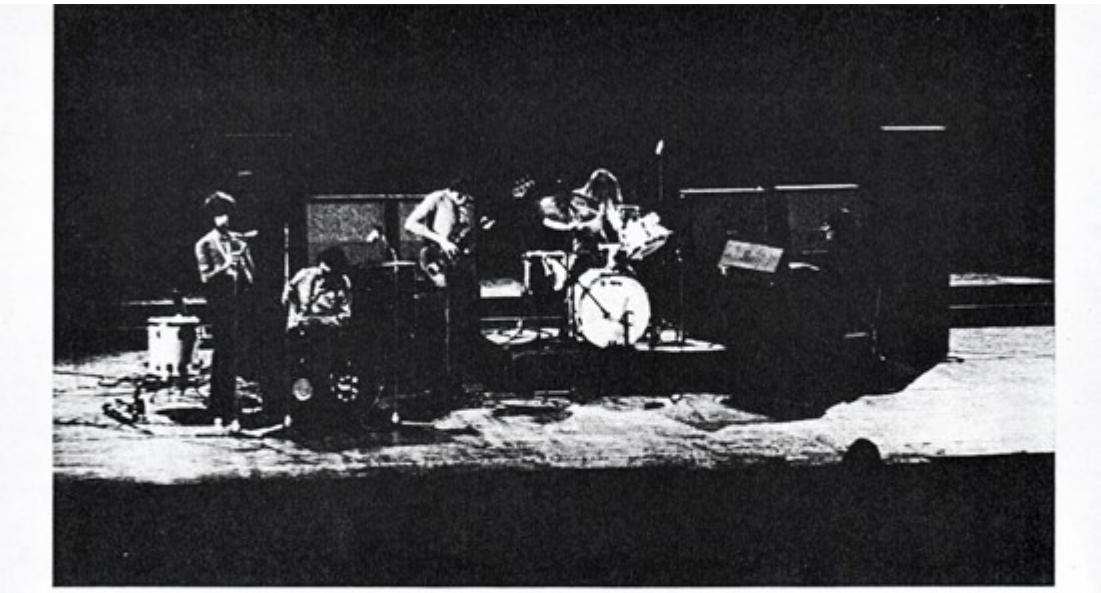
Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine - Sounds - #17 - April 1970



"Für die erste halbe Stunde nach jedem Konzert bin ich kein Mensch mehr", Robert Wyatt, der untersetzte und athletische Drummer der Soft Machine läßt sich in den Sessel einer Amsterdamer Hotelbar zurückfallen und greift sich seinen Cognac. Wer soeben die letzten beiden Stunden im nur wenige Schritte entfernten Concertgebow verbracht hat, der glaubt ihm das gern. Er muß, wie die vier anderen Musiker dieser Gruppe, erschöpft sein von der dicht gerafften und dennoch so langen "Veräußerung" seiner musikalischen Ideen. Auf der anderen Seite lassen sie ein zum Platzen aufgeladenes Publikum zurück, daß sich in einem noch so explosiven und langen Applaus nicht vom inneren Druck der Emotionen entlasten kann, die durch die Fülle eben dieser musikalischen Eindrücke aufgetürmt worden sind. Die Tageszeitungen am darauffolgenden Tag und die nächste Ausgaben der Musikzeitschriften überschlugen sich: bis zu dem Ausruf "Das Konzert des Jahres!", und dabei war es, erst der 17.Januar. 1970. Um es vorwegzunehmen, zu so einem gelungenen Brückenschlag zwischen Musikern und Publikum kam es auf dieser Tournée nicht immer, in der darauffolgenden Woche spielten sie in Kiel, Hamburg und Berlin, und dort sah es z.T. anders aus.



SOFT MACHINE

In Holland aber befindet sich die Soft Machine in ihrem ureigensten Land, dort wird sie, wie auch in Frankreich und Belgien, zu den größten der angelsächsischen Musikgruppen gerechnet. Obwohl nie als Single produziert, spielten holländische Sender ihr "Hope for Happiness" von der ersten LP wie einen Hit ohne Unterlaß. Der Belgische Rundfunk, der in seinem täglichen "Nouveau Cap de Nuit" der kreativen Pop-Musik mehr Raum gibt als alle bundesdrepublikanischen Sender zusammen, spielte einen Tag nach dem großartigen Musikfestival von Amougies im letzten Herbst eine dreiviertel Stunde lang aus dem Set der Soft Machine vom Vortage. Wenige Wochen später waren zwei Konzerte der Gruppe in Belgien angesetzt. Derselbe Rundfunk unterbrach sein Morgenprogramm und kündigte großartig die in Amougies so erfolgreiche Soft Machine an, und spielte gleich abermals l0 Minuten aus jenem Konzert. Die im vorigen SOUNDS angekündigte Verleihung eines jährlichen Preises des französischen Kultusministeriums an die Soft Machine darf keineswegs als ein Zeugnis für "angepaßte" Musik angesehen werden, im Gegenteil, die Preisverleiher haben gegenüber "höherer Stelle" nur mit Mühe ihre "Köpfe retten" können, sie haben nämlich den jugendverderbenden Charakter dieser Musik nicht erkannt.

Genug der Popularitätsbeweise von weit her. Lobeszitate wird man allemal für jede Sorte Musik zusammenklauben können. In diesem Zusammenhang sollten sie dennoch in zweierlei Hinsicht dienen: wenn es stimmt, daß sich heutzutage bestimmte Gruppen von Menschen in verschiedenen Ländern viel mehr ähneln, als manche andere Gruppen innerhalb derselben Nation, also Z.B. jene Sorte junger, langhaariger, wenig arbeitsbesessener u.s.w. Leute in Amsterdam, London, und Hamburg mehr gemein miteinander haben als mit sogenannten Landsleuten anderer Provenienz, dann kann man nunmehr die Gewißheit aussprechen, daß die Soft Machine, die am 4. April zum ersten Mal vor großem deutschen Festival-Publikum in Köln auftreten wird (u.U. noch davor in Hamburg) *ihr* Publikum in diesem Lande finden wird. Zweitens waren die Zeugnisse breitgestreuter, enthusiastischer Aufnahme als Belege gedacht, die Soft Machine von dem ihr von einigen prätentiösen Kritikern aufgeklebten Etikett, eine intellektuell-akademische Musik zu machen, zu befreien.

Kurz nachdem Wyatt sich etwas nach jenem Konzert erholt hatte, wurde er von einem Interviewer in Beschlag genommen. Eine der Fragen hieß "Als was würden Sie Ihre Musik denn selbst bezeichnen?" Wyatt: "Laut, sehr laut." Und diese Antwort war nicht als ein leicht arroganter Scherz gemeint. Im ersten Moment spürte man deutlich seine Hilflosigkeit, der eigenen Musik einen Namen zu geben, und so wählte er eines von vielen Merkmalen, die diese Musik beschreiben könnten, aber es gibt eben keine Bezeichnung, die mit einem Wort eine Vorstellung dieser Musik vermitteln kann. "Progressiver Pop", "Jazz Rock" und ähnliche Markenbezeichnungen verleiten zu leicht' zu Mißverständnissen. Sie erfassen z.B. einfach überhaupt nicht, die Bemühungen der Soft Machine, sich vom Jazz abzusetzen. Wohl wird mancherorts behauptet, die Gruppe sage von sich, sie spiele Avantgarde-Jazz, das ist ein Irrtum oder eine statusheischende Lüge. Musik kann niemals von den Menschen, die sie machen, und von der Art und den Situationen in denen sie

veranstaltet wird, abgelöst werden. In den Augen der Musiker der Soft Machine ist das Jazz-Geschehen von einigen Attributen umgeben, die sie selber unbedingt vermeiden wollen, z.B. das Flair des Elitären, das dem Jazz in vielfaltiger Gestalt anhängt.

Lyn Dobson, Multiinstrumentalist (Flöte, Tenor- und Sopransaxophon, Mundharmonika) der Gruppe, spielte eine Zeit lang auch mit "Free-Jazz" Leuten, als ihm beim Oben plötzlich eine, wie er meinte, schöne Melodie einfiel und er spielte, unterbrachen die anderen und fragten abweisend: "Was? Eine Melodie?". In der Soft Machine ist Dobson frei, wie ein "Free Jazzer" zu blasen und seine Soli mit unmittelbar zugänglichen Melodien zu bereichern. Er ist aber nicht nur frei, sich selbst nach seinen Vorstellungen zu entfalten, sondern es wird auch von den anderen erwartet, daß ein jeder in der Lage ist, seinen Beitrag so aufzubauen, daß nicht nur ein Mit-Spielen herauskommt, sondern daß ein zusätzliches Element in die Musik als Ganzes eingebracht wird.

Dabei spielt z.B. die Wahl der Instrumente keine Rolle, das ist jedem selbst überlassen. Dobson nutzt zur Zeit jede freie Minute, sein ohnehin schon beeindruckendes Sitar-Spiel zu vervollkommnen, aber er hat sie noch nie mit auf die Bühne gebracht. Wyatt meint dazu: "Wahrscheinlich wird er sie eines Tages mit zum Üben bringen, und er wird allein von sich aus anfangen, sie mit einzubauen."

Der Baßgitarrist Hugh Hopper hat sein Instrument aus der weit verbreiteten Unterwürfigkeit unter die Solostimmen herausgeholt. Diese emanzipative Entwicklung vollzog sich bei ihm vor allem im letzten halben Jahr, er hat Wyatt des öfteren dazu gebracht, sein Schlagen zu vergessen und ihm mit offenem Mund zuzuhören. Die Koppelung an eine Fuzz-Box, die Hopper sehr effektiv und oft überraschend einsetzt, schafft Klänge, deren Erzeugung man eher bei den Baßpedalen der Orgel vermutet. Der individuelle Orgelsound von Michael Ratledge ermöglicht es, nach hundert Orgeln seine Orgel sofort blind herauszuhören. Dem Schulprimus und glänzenden Oxfordabsolventen Ratledge ist es wohl vor allem zuzuschreiben, daß die Soft Machine als superintellektuell hochgestempelt wurde. Was der sonst sehr gehemmte und schüchterne Ratledge bei visuell unterkühlt wirkender Spielweise an der Orgel freiläßt, gemahnt bei aller Komplexität an eine wahre Flut von Triebabfuhr. Mit den angeschlossenen Fuzz- und Wha-Wha-Pedalen und bei einer hervorragenden Technik steht ihm eine Vielfalt von eigenwilligen Klangfarben und Schwingungsmanipulationen offen, wobei ihm der ausgefallene Klang seiner Orgel noch entgegen kommt, eine Lowrey Holiday de Luxe. Selbst bei der wahnwitzigen Geschwindigkeit der Läufe seiner rechten Hand, kann man Manipulationen einzelner Töne noch wahrnehmen, die Kontakte innerhalb einzelner Töne reißen ab und springen nach kaum wahrnehmbaren Bruchteilen einer Sekunde wieder an. Manchmal finde ich, daß er ganze Reihen von Tönen halb zu Tode quält, gewiß, das ist Empfindungssache, aber nachempfindbar, das weiß ich bereits. Auf der anderen Seite, und sehr häufig in abrupten Wechseln erzeugt er ein seidenweiches, nahtloses Wha-Wha, das sich mit einem Solo von Elton Dean oder Lyn Dobson zu einem seltsamen, für die Soft Machine typischen Sound vermischt. Elton Dean, der vor Jahren mit Soul angefangen hatte, mit einer irischen Show-Band durch Deutschland zog, der schon alles an den Nagel gehängt hatte, als ihm sein einziges Instrument gestohlen wurde, dann doch wieder von Long John Baldry zum Weiterspielen ermuntert wurde, und eines Tages, von sich selbst überrascht, begriff, daß er auch Jazz spielen kann, fürht seit einiger Zeit ein Doppelleben: Er spielt zur gleichen Zeit noch in der englischen Keith Tippett Jazz Group. Bei kollidierenden Terminen hat meist die Tippett Jazz Group den Vortritt. In beiden Gruppen fühlt er sich wohl, und kann er sich musikalisch entfalten. Sein Spiel auf Alt-Saxophon entzieht sich völlig meinen Versuchen, es in Worten zu beschreiben.

Es war während der erwähnten Tournee, als die Pause zwischen den beiden langen und geschlossenen Sets fortzufallen begann. In Hamburg geschah es zum ersten Mal, daß sie nach den ersten 40 Minuten nicht von der Bühne gingen, sondern nach weniger als einer Minute mit der Orgelintroduktion zu dem zweiten, etwa eine ganze Stunde dauernden Set begannen. Einige Male lief es noch nach dem alten Muster, aber inzwischen ist es zu einem Strukturelement ihrer Live-Musik geworden. überflüssig zu sagen, daß Drummer Robert Wyatt, ununterbrochen den zeitlichen Ablauf einteilende Rhythmen schlägt, außergewöhnlich aber erscheint seine Vielfalt von Mustern und Rastern, mit denen er die Aufgabe, ein ständiger Halt und Orientierungsfaden für alle anderen zu sein, erfüllt. Dabei hat er Bewegungsspielraum, mit Michael Ratledge trägt er ganze Kämpfe aus, von denen das Publikum normalerweise gar nichts mitbekommt. Seine Schlagtechnik weicht von der orthodoxen Weise, aus dem Handgelenk zu schlagen, ab. Er setzt die Schläge meist im Oberarm an, das bewirkt einen höheren Kräfteverschleiß. Einer technischen Perfektion à la Lehrbuch nachzujagen interessiert ihn und alle anderen nicht im geringsten. Technik hat für sie nur insofern Bedeutung, als jeder von ihnen genau die Fertigkeiten beherrschen muß, die ihn in die Lage versetzen, all das machen zu können, was man in seinem Kopf an Vorstellungen entwickelt hat und gern realisieren möchte, also nichts anderes als diese

Kongruenz zwischen Ideen und dem Können, diese Ideen umzusetzen. Darüberhinaus wird Technik zur Farce, und dient nur dazu, oberflächliche Techniker zum Jubeln zu bringen.



Als Hopper in die Gruppe eintrat, war er völlig aus der Obung, dennoch gab man ihm den Vorzug vor vielen anderen brilliant aufspielenden Gitarristen, es ging nämlich vielmehr um die Wahl der "richtigen" Persönlichkeit (das Problem hatte sich gestellt, als der jetzt solo gehende Kevin Ayers ausgeschieden war, etwa zum Jahreswechsel 68/69.) So formuliert Wyatt denn auch das Hauptproblem der Gruppe, solange sie existiert: Es ging darum, die "richtigen" Individuen zusammenzubringen, dagegen wird alles andere eine sekundäre Frage. Die Technik bleibt ein wichtiges Problem, und der technische Stand aller fünf Musiker einmal gewaltsam abstrahiert, sucht in der Pop-Welt seinesgleichen. Denn die musikalischen Ideen der Soft Machine sind eben derart reichhaltig und komplex und

intuitiv, daß sie sich ein gewaltiges Repertoire an handwerklichem Können zulegen muß, um ihre Vorstellungen am Instrument gerecht werden zu können.

Die meiste Musik komponiert z.Zt. Michael Ratledge, an zweiter Stelle Hugh Hopper. Sie spielen ihre Kompositionen auf Band und geben das dem Drummer, der dann vor dem Problem steht, seinen Part dazu einzuüben. Die beiden Bläser, die nach dem jahrelangen Bestehen des Kerntrios, hinzukamen, sind zum Teil streng an Komposition und Arrangement gebunden, verfügen darüberhinaus aber über die erwähnten Freiräume.

Würde ein Interviewer die obligate Frage nach den Einflüssen stellen, oder geschickter fragen, welcher Musik die einzelnen Musiker gern zuhören, dann kommt so ein seltsames Spektrum heraus, daß die ganze Unzulänglichkeit, aus der Summe der *Einflüsse* etwas Wesentliches der durch sie neu entstandenen Musik zu erfassen, mit einem Schlage sichtbar wird. Ratledge ist von Guillaume de Machaut, einem französischen Komponisten des Mittelalters, begeistert. Dessen Messe de Notre Dame ist die älteste überlieferte polyphone Messe der abendländischen Musikliteratur. Außerdem von Josquin de Prés, der lebte ein Jahrhundert später. Wie man auch im Interview Februar-SOUNDS nachlesen kann, hört er fast täglich Coltrane. Darüberhinaus ist er stark an Terry Riley interessiert, von dem er gern Kompositionen aufgreifen und verarbeiten möchte. Robert Wyatt hört gern Sly and the Family Stone und prophezeit, daß man eines Tages die Drummer hinter James Brown, nicht ihn selbst und seine Musik, angemessen würdigen wird, für ihn sind sie ungeheuer wichtig, obgleich er keinen ihrer Namen zu nennen weiß. Außerdem mag er die Magical Mystery Tour, daß die Beatles und die Stones so gut wie die einzigen Gruppen seien, die bei ihrer Musik niemals Kompromisse gemacht hätten. Lyn Dobson, früher auch einige Zeit bei Manfred Mann, überhaupt ein musikalischer Spätzünder - vor 19 hatte er kein Instrument richtig angefaßt - unterliegt stark asiatischen Einflüssen, während des Live-Auftritts begegnet das einem am ehesten bei seiner Gesangseinlage, seine Stimme wie ein Instrument handhabend, kann er den Zuhörer bei einiger Phantasie ins tibetanische Hochgebirge versetzen. Coltrane bedeutet ihm viel, alles andere im Jazz wenig. Während der kurzen Zeit mit der Humble Pie, als er an deren LP mitarbeitete, gewann er eine große Meinung von Steve Marriott, kein Techniker sondern ein Vollblutmusiker. Für Hugh Hopper war die ganze Tournee im Januar zugleich eine Art Hochzeitsreise, ich kam so gut wie nie dazu, mit ihm zu reden.

Aufschlußreicher als alle Interviews und alle Beschreibungsversuche, den vorliegenden einbegriffen, fand ich eine fettgedruckte Notiz in der Lokalzeitung von Groningen am Tage nach dem dortigen Konzert der Soft Machine, sie nahm den ganzen Raum ein, der für eine Besprechung vorgesehen worden war. Sie lautete etwa: ich sollte hier über das Konzert der Soft Machine schreiben, aber ich kann es nicht mehr, man kann nur hingehen und sie sich anhören.

Die dritte LP der Soft Machine ist in Produktion, die Gruppe bemüht sich ihren derzeitigen Live-Auftritt so getreu wie möglich auf diese Platte zu bringen. Hoffentlich gelingt das.

Winfried Trenkler
Fotos : *M.Szulc Krzyzanowski*

Previous article Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine - Sounds - #15 - Februar 1970



Da sind zunächst einmal MIKE RATLEDGE, der alle Keyboard-Instrumente, vor allem aber eine besonders für ihn konstruierte Lowrey-Orgel spielt, die ihm größere Möglichkeiten als eine normale Orgel gibt, und Schlagzeuger ROBERT WYATT. Diese beiden bilden den Nukleus der Soft Machine. Zuerst war KEVIN AYERS der Bassist, der jetzt unter eigenem Namen, aber mit Hilfe der Soft Machine seine erste eigene LP gemacht hat (JOY OF A TOY - Harvest SHVL-763). Seit Anfang 69 ist an seine Stelle HUGH HOPPER getreten, der eine völlig neue Auffassung von der Rolle des Bassisten in die Gruppe gebracht hat (hören Sie ihn, wenn er seine Fuzz-Box gebraucht!) Gelegentlich spielte BRIAN HOPPER, Hugh's Bruder, Saxofon mit der Band.

Auch ein Nichtmusiker spielt eine wichtige Rolle: Mark Boyle, der für die Auftritte der Band eine eigene, spezielle Lichtschau vorführt.
"Mark Boyle's Licht-Präsentationen," so schreibt Mike Ratledge in einer kurzen Studie über Boyle "ermöglichen dem Publikum, den ästhetischen Aspekt unserer Musik wieder zuentdecken, der durch ständigen Gebrauch, also durch Gewöhnung leider versteckt war." Boyle arbeitet nur mit flüssigen Chemikalien, und Licht, Farbe und deren Bewegungen entstehen per Zufall.

Jetzt, da Soft Machine langsam Anerkennung (und besser bezahlte Jobs) findet, können sie sich einen alten Wunsch erfüllen, nämlich zusätzlich auch mit Bläsern zu arbeiten. Beim Festival in Amougies stellten sie sich zum ersten Mal mit der 4-köpfigen Bläsergruppe von Keith Tippett vor. Hugh erklärt: "Früher spielten wir wesentlich freier und improvisierten mehr. Doch jetzt interessiert uns Arrangieren und Komponieren, und wir haben jetzt eine Menge völlig arrangierter Passagen. Wir schreiben alle, auch Robert Wyatt, vor allem aber Mike Ratledge."

Da die Leute von Tipett in letzter Zeit immer öfter unabkömmlich sind, haben sich Soft Machine zwei andere Bläser geholt, mit denen sie nun ein Quintet bilden, das sich Ende Januar auch in Hamburg, Kiel, Hannover und Berlin zum ersten Mal einem deutschen Publikum vorgestellt hat: ELTON DEAN spielt Altsaxofon, und LYN DOBSON ist ein Multi-Instrumentalist, der zwar auf dem Tenorsax am besten ist, aber auch Flöte, Sopransax und Mundharmonika recht gut zu handhaben weiß.

SOFT



Soft Machine (left to right) Robert Wyatt, Michael Ratledge, and Hugh Hopper.

MACHINE

Ein Interview von Mary Moore

Soft Machine ist eine der ganz wenigen Bands in der Popmusik, die nicht nur originell, sondern auch schöpferisch und inventiv ist. Ihre Musik kennt keine Kompromisse,sie ist einmalig und befriedigt selbst höchste Ansprüche (der zeitgenössische amerikanische Komponist Earle Brown liebt Soft Machine abgöttisch).

Soft Machine ist nicht nur eine eindrucksvolle Synthese verschiedener Elemente, die von Karl-Heinz Stockhausen und John Cage über Julian Hastings und Terry Riley, Ornette Coleman und Cecil Taylor, bis hin zur Rockmusik selbst reichen, Soft Machine ist vielmehr auch lebendiger Beweis dafür, daß zeitgenössische Popmusik, dort wo sie am besten ist, eine Kunstform ist, die obendrein noch den Vorteil hat, populär zu sein.

Aber die Popularität der Soft Machine in Ländern wie Amerika, Frankreich und Holland weitaus grösser als in ihrem eigenen Mutterland England. "In Städten wie Amsterdam sind die Leute neuen Klängen gegenüber aufgeschlossener als in Großbritannien," meint Hugh Hopper. So ist es auch kein Wunder, daß man Soft Machine öfter im Ausland als in England hören kann. Mike Ratledge, der in unserem Interview die Fragen von Mary Moore beantwortet, ist ein gebildeter Mann. 1964 gewann er an der Oxford-Universität den ersten Preis in Philosophie, später holte er sich dort noch Diplome in Psychologie und Philosophie. Neben Robert Wyatt wirkt er auf allen bisher erschienenen Platten der Soft Machine mit. Von den ersten 2 Singles (u.a. "Love Makes Sweet Music" & "Feelin' Reelin' Squeelin'") auf englisch Polydor, über die erste LP mit Kevin Ayers (1968, Probe CPLP 450O) bis hin zur bislang letzten LP mit Hugh Hopper (1969, Probe CPLP-4505). Als nächstes wird eine Live-LP geplant.

Fortsetzung SOFT MACHINE

Ihr Sound ist erschreckend schwach. Sie besitzen nichts von den Dingen, die die Popmusik in den letzten 5 Jahren so interessant gemacht haben. Hendrix hat einen neuen, brennenden Sound gefunden, doch die Doors haben keinerlei Klangidentität. Musikalisch steuern sie nichts bei.

Wie passen Gruppen wie Jefferson Airplane in jene Bewertungsskala, die Sie vorhin genannt haben?

Jefferson Airplane ist eine große kultische Figur des amerikanischen Untergrunds. Ich hab sie niemals live gesehen, doch wahrscheinlich sind sie besser als auf ihren Platten, wo sie für meine Begriffe zu sauber klingen, und die Solisten nicht den Ruf bestätigen, den sie haben. Natürlich sind sie im Gesang sehr stark. Doch grundsätzlich existiert in Amerika die Tyrannei des Blues. Um Erfolg zu haben, muß man einfach Blues spielen. Man liest zwar in England in Zeitschriften über diese und jene amerikanische Avantgarde-Gruppe, doch wenn man sie dann hört, stellt sich heraus, daß sie nichts anderes als eine Bluesgruppe sind.

Sie haben als Jazzgruppe begonnen und sind dann zum Pop Übergegangen. Das ist nicht typisch, denn meistens starten die Gruppen als Bluesbands und enden mit einer avantgardistischen Reputation. Aber Sie sind niemals eine Bluesgruppe gewesen.

Diese Jazz-Pop Sache ist recht eigentümlich. Es gibt zwei Arten. Die Jazzgruppe, die sich zum Pop wendet, und die Popgruppe, die halbwegs zum Jazz kommt. Don Ellis und Gary Burton haben sich zum Pop hingewendet und in bestimmter Hinsicht dabei einiges verloren. Wogegen diese Gefahr bei Popgruppen, die zum Jazz kommen, nicht besteht. Jazzgruppen, die Pop machen, tendieren dazu, die elektrisierende Spannung, die der Popmusik eigen ist, zu zerstören. Sie tendieren dazu, einfach nur die Strukturen des Jazz zu simplifizieren, doch die Popmusik lebt ja gerade von ihrem gewaltigen Sound. Das ist es was Bands wie die von Gary Burton oder Don Ellis nie erreicht haben. Sie verlieren also von den Charakteristiken des Jazz sowie des Pop. Während Popgruppen, die Jazz spielen, niemals die Spannung des Pop einbüßen, falls sie gut sind. Bestes Beispiel ist Frank Zappas Gruppe. Da hat man nie das Gefühl, daß sie zwischen zwei Strömungen schwimmt. Sie haben Jazz-Solisten und sie benutzen Jazz-Strukturen, trotzdem haben sie den harten Rock-Sound. Spirit ist ein anderes Beispiel.

Besitzt Ihre Gruppe auch diesen harten Rock-Sound?

Er ist hart, ja, aber ich weiß nicht, ob unsere Musik Rock ist. Sie ist sehr individuell und sehr entstellt.

Wenn jemand, der Hits produziert, zu Ihnen käme und Sie bitten würde, für ihn aufzunehmen, würden Sie das machen?

Nein. Hauptsächlich weil man einen Hit nicht vorausberechnen kann. Es ist ein Glücksfall. Also mache ich nur das, was mir wirklich Spaß macht (Pause). Angenommen Jim Webb würde mit einem Song zu mir kommen. Das wäre ein besseres Beispiel. Mir würde es nichts ausmachen, davon eine Single zu machen, wenn der Song gut ist. Aber nicht als Soft Machine. Das wäre unfair gegenüber unserem Publikum. Doch ich liebe es sehr, mit anderen Leuten zu spielen, gleich welche Musik die machen. Falls der Bassist unserer Gruppe eine schöne Single machen wollte, ich würde mitspielen. Aber, nochmals, nicht als Soft Machine.

Wie reagieren Sie auf Pop-Journalismus?

Das Hauptproblem ist, daß alle Journalisten außerhalb von uns stehen, d.h., sie spielen kein Instrument. Wahrscheinlich haben sie niemals Pop gehört, bis die Beatles kamen. Meistens besitzen sie auch keine Musikkenntnisse. Ich würde es akzeptieren, wenn sie nur sagen würden, was sie mögen und was nicht. Aber unglücklicherweise wollen sie immer gleich musikalische Gründe angeben. So sind mittlerweile serienweise Beurteilungs-Klischees entstanden, die jeder x-beliebig benutzt. Da gibts in England Tony Palmer, der Dinge über die Cream gesagt hat, die sie überhaupt nicht besitzt. Er sagte, sie würden die Struktur der gewöhnlichen Popsong-Harmonien erweitern, während Cream in Wirklichkeit mehr als jede andere Band immer noch die alten Bluesriffs verwendet. Auch daß man zu viele Dinge der Avantgarde zurechnet, laste ich den Kritikern an. Es erinnert mich immer irgendwie an die Zeit als der Jazz aufkam, wo man, um Anerkennung zu erlangen, Jazzmusiker mit Stravinsky, Schönberg oder Bartok verglich. Jetzt sagen auch einige Leute wie Palmer, die Beatles wären besser als Schubert oder Schönberg. Sie reden damit genau an der Sache vorbei, denn das ist es nicht, was Pop so speziell, einzigartig und

unterschiedlich zu diesen Komponisten macht.

Wie würden Sie also Soft Machine mit Ihren eigenen musikalischen Vorstellungen beurteilen?

Das ist schwer. Ich glaube, wir verwenden viele Dinge, die auch der moderne Jazz heute benutzt. Seit einiger Zeit spielen wir mit 13/4 oder 9/4 Takteinteilungen. Wir tendieren zu einer immer mehr, und später völlig, kompositorischen Basis, also weg vom zyklischen Songformat mit seinen regelmäßigen Wiederholungen. Weg von der immer wiederkehrenden AABA Form eines Songs. Hin zu Songs als komplette Kompositionen. Wir arbeiten mit Strukturen, die denen der klassischen Musik ähneln, wenn Sie so wollen, wo also 15 Minuten oder länger komponierte Sequenzen ineinander übergehen ohne sich zu wiederholen. Dennoch haben wir einen richtigen Pop-Sound, insoweit unsere Musik schnell, direkt ist und sich verschleißt. Meistens basiert ja Kritik auf diesem sinnlosen System des Vergleichens. Zu sagen, wir sind wie Coltrane oder Cecil Taylor, hilft niemandem wirklich unsere Musik zu verstehen. Es ist auch sinnlos, uns mit Leuten wie John Cage im Hinblick auf die Arbeitsmethoden zu vergleichen. Wir arbeiten nicht mit Zufallsmethoden wie I Ching oder IBM Computerkarten, oder mit Münzenwerfen und ähnlichem. Wir haben zwar von Zeit zu Zeit ein solches Zufallsstück geschrieben - wo jede Note und jede rhythmische Figur durch Zufall entstand -, doch das ist nicht unsere normale Arbeitsmethode. Eins unserer frühen Stücke, "We Did It Again", basierte auf dem Zen-Konzept, wonach etwas Langweiliges durch ständige Wiederholung am Ende als interessant empfunden wird. Dabei haben wir uns etwas von den Dingen beeinflussen lassen, die Terry Riley macht.

Aber manchmal klingt Ihre Musik tatsächlich wie die Leute, die Sie eben erwähnt haben.

Das mag manchmal zutreffen. Ich weiß, daß jeder in der Band zu irgendeiner Zeit einmal unheimlich auf Coltrane gestanden hat. Doch ich bin sicher, daß wir alle diese Einflüße assimiliert haben. Und das macht es vielleicht erst interessant, über uns, oder jede andere Band, zu sprechen, nämlich darauf hinzuweisen, was unsere Musik von all den Leuten unterscheidet, die uns irgendwann einmal beieinflusst haben.

Entschuldigung, aber gibt es denn auch nur einen Popmusiker, der als Musiker an Coltrane herankäme?

In technischer Hinsicht ganz sicher nicht. Doch die guten Popmusiker besitzen Dinge, die Coltrane nicht hat... und umgekehrt. Ich persönlich würde niemals sagen, daß ich lieber als Coltrane jede Popgruppe hören möchte. Ich höre mir Coltrane beinahe jeden Tag an. Sehen Sie, Sie Idiot, ich sehe einfach nicht ein, warum es immer diese exklusive Auswahl geben muß. Jeder versucht doch nur sein Urteil im Hinblick auf exklusive Vorlieben aufzubauen.

Was halten Sie von jenen Aussprüchen, die es heutzutage gibt, Aussprüche, die ich für voreilig halte, wonach Popmusik eine komplette Reflektion unserer Zeit sein soll, und Popsänger ihre besten Interpreten?

Das ist entweder trivial oder falsch - wie McIntyre sagen würde. Entweder beweist man tautologisch mit den Mitteln der retrospektiven Kritik, daß zu allen Epochen der Künstler seine Zeit reflektiert hat, daß er keine andere Wahl hat, oder aber es ist einfach falsch, weil nämlich die Leute, die man in der Popmusik trifft, ganz sicher keinerlei Motive haben, die Zeit in der wir leben auszudrücken.

Doch einige von diesen Leuten behaupten das allerdings von sich selbst.

Auch Leute in anderen Bereichen tun das haufenweise. Wir alle überschätzen unsere eigene Bedeutung, und sicher ist das häufig sogar lebensnotwendig. Wenn Du nicht von Dir annehmen würdest, daß Du etwas Wichtiges tust, würdest Du es doch sein lassen. Auch das ist etwas Unumgängliches.

Previous article Netx article

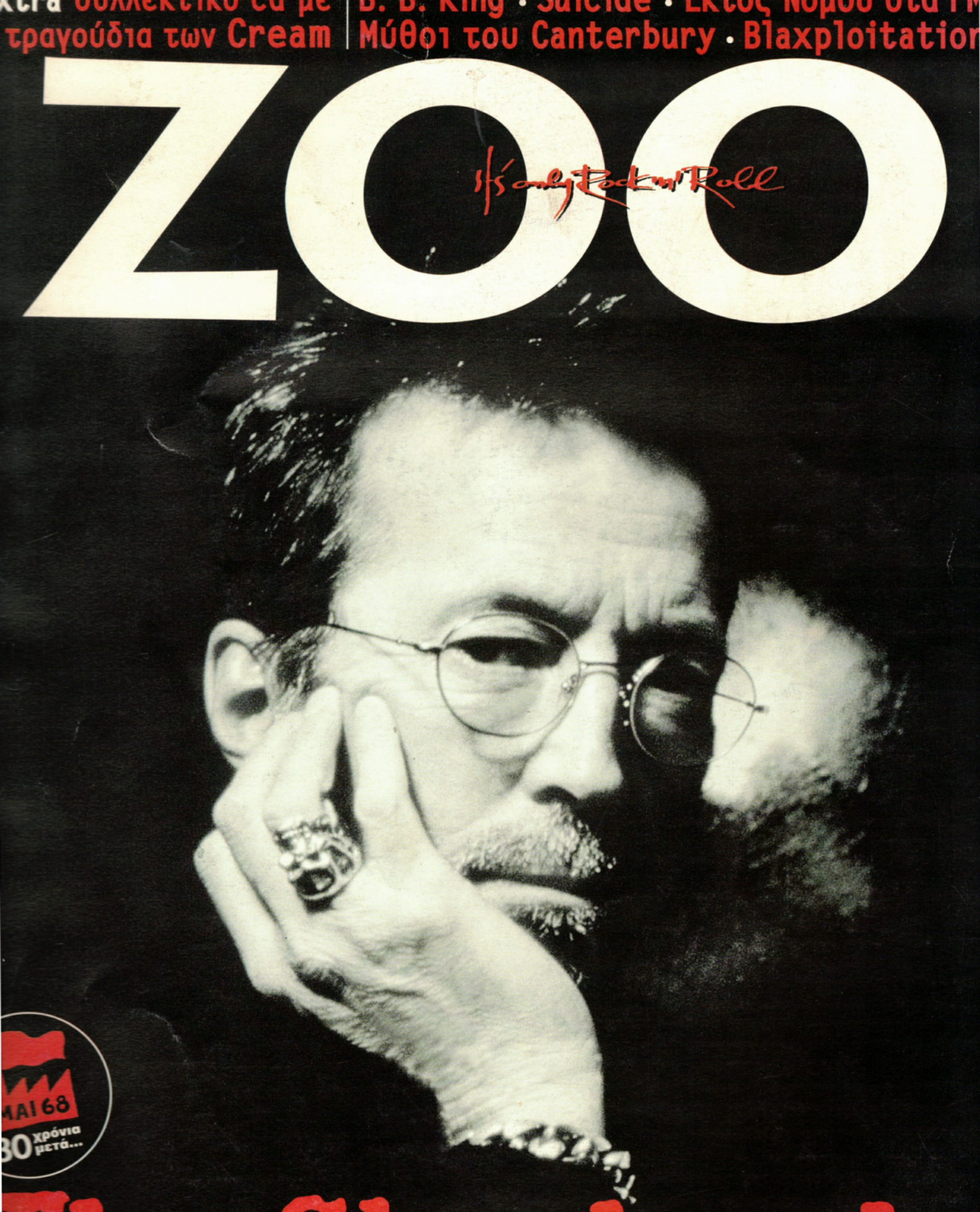
Back to the list

Extra Συλλεκτικό cd με τραγούδια των Cream

B. B. King · Suicide · Εκτός Νόμου στα Γ
Μύθοι του Canterbury · Blaxploitation

ZOO

It's only Rock'n'Roll



ΜΑΙ 68
30 χρόνια μετά...

The Slowhand

Τα Σταυροδρόμια της Ζωής του Eric Clapton...

The CANTE



RBURY Tales

από τον Νίκο Κοντογούρη Μέρος Β'



DELIVERY - MATCHING

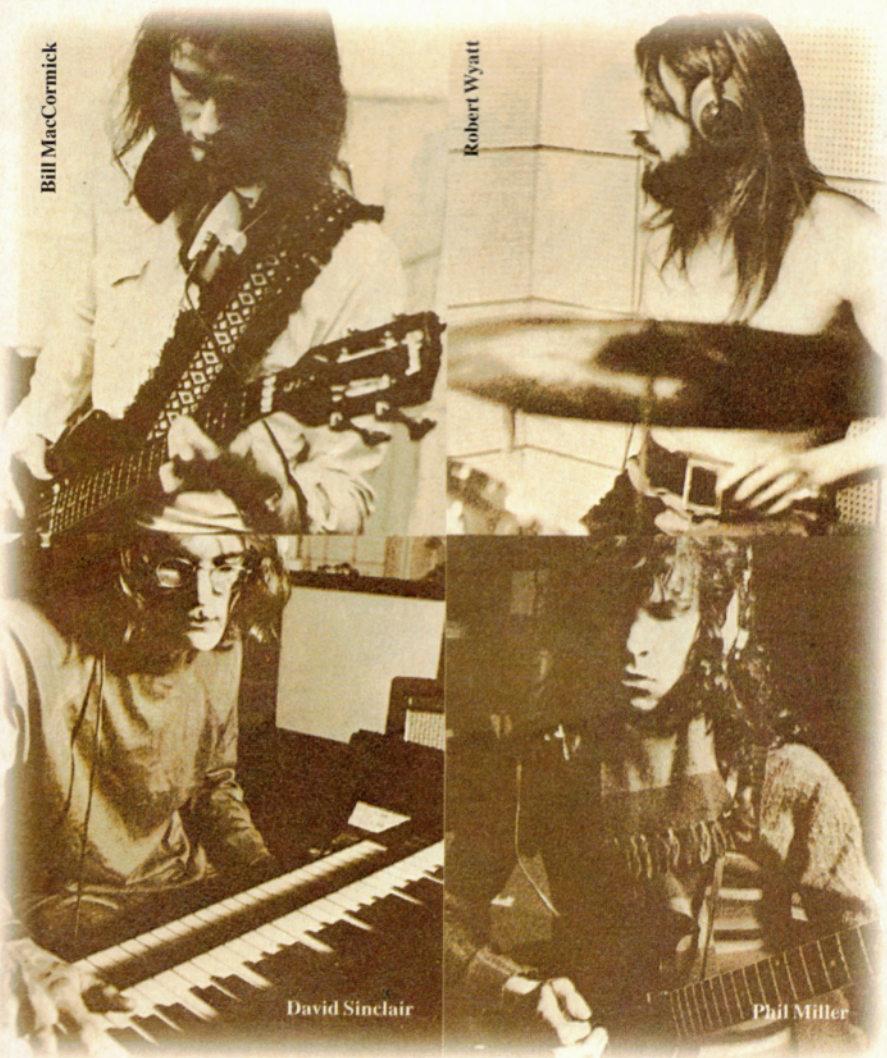
Χώρια από τα κλασικά και βασικά ονόματα που καθόρισαν με ακρίβεια τα όρια του Canterbury Rock, υπήρξαν και κάποια άλλα που ξεκίνησαν από την ίδια περιοχή, αλλά οι στόχοι τους ήταν διαφορετικοί. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν οι **Delivery**, οι οποίοι από την αρχή έδειξαν προτίμηση στο rhythm 'n' blues. Παραδόξως όμως, τα περισσότερα μέλη αυτής της μπάντας συμμετείχαν ενεργά κατόπιν στην εξέλιξη του Canterbury Rock και αυτός είναι ο μοναδικός λόγος που περιλαμβάνονται σε αυτό το άρθρο, αφού ούτε το μοναδικό album τους σημείωσε ιδιαίτερη επιτυχία, ούτε βασικά ανήκουν στον "ήχο του Canterbury".

Όλα ξεκίνησαν από τον φαλακρό σαξοφωνίστα **Lol Coxhill**. Το 1967, ενώ οι φίλοι του, οι **Wilde Flowers**, έπαιζαν μέσα στα μπαρ του Kent, αυτός συμμετείχε σε έναν άλλο συνασπισμό της περιοχής, τους **Gass**. Οι Gass, έχοντας παρασυρθεί από το ξέσπασμα του βρετανικού rhythm 'n' blues, διασκεύαζαν επιτυχίες γνωστών blues συνθετών.

Βλέποντας ότι σε αυτό το group δεν υπάρχει μέλλον, ο Coxhill σκέφτεται να σχηματίσει μια άλλη μπάντα. Έτσι, στις αρχές του '68 δίνει σχήμα και μορφή στους Delivery, προσλαμβάνοντας σπουδαίους μουσικούς όπως τον drummer **Pip Pyle**, από τους **Chicken Shack** του **Stan Webb**, τον μπασίστα **Jack Monk**, με μεγάλη ιστορία πίσω του αφού από τις αρχές των sixties ήταν μέλος πολλών συγκροτημάτων, και τους αδελφούς **Miller**: **Steve** *[πιάνο, όργανο, τραγούδι]* και **Phil** *[κιθάρες]*. Αρχικά οι Delivery διασκεύαζαν κι αυτοί δημοφιλή blues κομμάτια πριν αρχίσουν να ενσωματώνουν περισσότερα jazz στοιχεία στον ήχο τους. Με αυτή τη μορφή διατηρήθηκαν περίπου έναν χρόνο, γιατί ο Monk δυσανασχέτησε με την απραξία τους και έφυγε. Τον αντικατέστησαν αμέσως με έναν σπουδαίο μπασίστα, τον **Roy Babbington**, που τα επόμενα χρόνια θα εξελισσόταν σε super session μουσικό. Αυτή την περίοδο ο Coxhill γνωρίζει μια καταπληκτική τραγουδίστρια με θαυμάσια φωνή, την **Carol Grimes**, ό,τι έπρεπε για το στιλ τους.

Γεννημένη το 1944, ξεκίνησε να τραγουδάει στα folk clubs στις αρχές των sixties. Το 1965 όμως σχηματίζει την πρώτη της μπάντα, τους **Race**, οι οποίοι παίζουν rhythm 'n' blues. Το 1969 ηχογραφεί με τους επίσης rhythm 'n' blues **Babylon** ένα single, αλλά αποχωρεί προσωρινά από το προσκήνιο λόγω της εγκυμοσύνης της.

Η δυνατή bluesy φωνή της έδωσε άλλη διάσταση στα τραγούδια των Delivery. Επηρεασμένη από την **Janis Joplin** *[αν και η χροιά της φωνής της μου θυμίζει περισσότερο την **Genya Ravan**]*, δίκαια απέκτησε το παρατσούκλι "η βρετανίδα Janis".



Μαζί της ηχογράφησαν το album ***"Fool's Meeting"*** και το single ***"Harry Lucky"*** / ***"Homemade Ruin"*** *[ακολούθησε πολύ αργότερα άλλο ένα single, το **"I Don't Wanna Discuss It"** / **"I'm Walking"**, το 1977]*. Το *"Hurry Lucky"*, αν και δεν ανέβηκε στα charts ούτε σημείωσε επιτυχία, εν τούτοις απαγορεύτηκε η μετάδοσή του από το B.B.C. Όλοι οι δίσκοι εμφανίστηκαν στην **B&C**, μία μικρή εταιρεία που είχε στο ενεργητικό της σπουδαία ονόματα του βρετανικού Underground, όπως τους **Atomic Rooster**, **Hannibal**, **Ginhouse** κ.α. αλλά δεν είχε τη δυνατότητα προώθησής τους. Μόνο οι Atomic Rooster είχαν την ευκαιρία να κάνουν και δεύτερο lp στην B&C. Όλα τα υπόλοιπα groups εξαφανίστηκαν μετά από ένα album.

Το *"Fool's Meeting"* πέρασε απαρατήρητο, παρόλο που εκτελεστικά ήταν ανώτερο από πολλές δουλειές συγχρόνων τους. Η αδιαφορία του κοινού ανάγκασε το group να διαλυθεί, τον Μάιο του '71. Πρώτος αποχώρησε ο Lol Coxhill για να ενισχύσει τις τάξεις των **Whole World** του **Kevin Ayers** *[βλ. προηγούμενο τεύχος]*. Ο Babbington έπαιξε στους **Ovary Lodge** και αργότερα βρέθηκε στους **Soft Machine**. Τον Pyle θα τον συναντήσουμε αρχικά στους **Gong** και μετά στους **Hatfield & The North**. Η Grimes βρέθηκε προσωρινά στους εξαιρετικούς **Uncle Dog** του κιθαρίστα **Dave Skinner**, στη συνέχεια ακολούθησε solo καριέρα με τρία ενδιαφέροντα προσωπικά albums, συμμετείχε σε ηχογραφήσεις των **Kala**, **Chilli Willi & The Red Hot Peppers**, **Andy Roberts** και **Tom Robinson** και έκανε ένα single το 1982, συνοδευόμενη από τους **Blockheads** του **Ian Dury**.

MOLE

Το καλοκαίρι του '71, ο Coxhill επέστρεψε στους παλιούς του συνεργάτες, τους αδελφούς Miller, για τη δημιουργία μίας νέας μπάντας μαζί με την πρώην τραγουδίστρια των **Fairport Convention**, **Judy Dyble** και τον drummer **Laurie Allan**. Το group επέζησε μόνο λίγους μήνες, εξαιτίας διαφόρων προβλημάτων που προέκυψαν με τα συμβόλαια των μουσικών, και δεν ηχογράφησαν τίποτα. Το όνομά τους ήταν **D.C. & The M.B.'s** *[αρχικά των ονομάτων Dyble, Coxhil & The Miller Brothers]*.

Από τότε ο Coxhill εγκαταλείπει κάθε προσπάθεια σχηματισμού νέου group, αφοσιώνεται στις προσωπικές του δουλειές και στην παραγωγή. Ο Steve Miller ενώνεται με τους **Caravan** για την εγγραφή του ***"Waterloo Lily"***, στη συνέχεια κάνει δύο albums μαζί με τον Coxhill, τα ***"Coxhill-Miller" [1973, Caroline C1503]*** και ***"The Story So Far... Oh Really?" [1974, Caroline C1507]*** και εξαφανίζεται από το προσκήνιο.

Ο PHIL MILLER ΟΜΩΣ ΣΥΝΕΧΙΣΕ ΚΑΙ ΑΝΑΔΕΙΧΤΗΚΕ ΣΕ μεγάλη μορφή του Carterbury Rock. Σχεδόν αμέσως δέχτηκε μια πρόταση από τον **Robert Wyatt** να μετάσχει σε ένα νέο super group που είχε στα σκαριά ο drummer των Soft Machine. Φεύγοντας από τους Soft Machine ηχογραφεί το solo album ***"The End Of An Ear"*** και αποφασίζει να σχηματίσει τους **Matching Mole**. Δική του ιδέα ήταν να μεταφράσει στα γαλλικά το όνομα των Soft Machine *[Machine Molle]* και με μια μικρή παραλλαγή κατέληξε στο Matching Mole.

Εκτός από τον Miller, ο Wyatt προσκάλεσε τον οργανίστα των Caravan, **David Sinclair** και τον μπασίστα **Bill McCormick** των **Quiet Sun** *[από τους οποίους ξεκίνησαν την καριέρα τους ο κιθαρίστας των **Roxy Music**, **Phil Manzanera** και ο drummer των **This Heat**, **Charles Hayward**]*.

Οι τέσσερίς τους μπήκαν στο studio τον Δεκέμβριο του '71 και ηχογράφησαν το πρώτο ομώνυμο album τους στη **CBS**. Όλες οι συνθέσεις ανήκουν στον Wyatt, εκτός από το ***"O Caroline"***, που το συνυπόγραψε με τον David και ομολογουμένως ήταν το καλύτερο κομμάτι του δίσκου, και το ***"Part Of The Dance"*** του Miller.

Το *"O Caroline"* που κυκλοφόρησε και στις σαράντα πέντε στροφές *[με το **"Signed Curtain"** στη β' πλευρά]* υπήρξε ένα από τα μεγάλα χαμένα singles των seventies. Ήταν αφιερωμένο στην τότε κοπέλα του Wyatt και θρυλική rock δημοσιογράφο, **Caroline Coon**. Ίσως να φταίει η φωνή του Robert που κάνει τα τραγούδια της α' πλευράς να μοιάζουν με


Carol Grimes

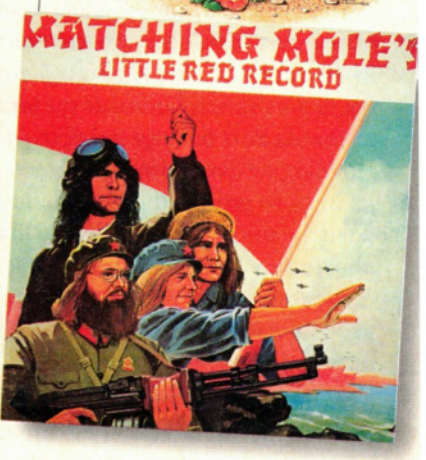
αυτά των αρχικών Soft Machine, ενώ στη β' πλευρά που είναι instrumental το ύφος τους προσεγγίζει τους Caravan. Παραδόξως, το πιο πειραματικό track είναι το μεγάλης διάρκειας *"Part Of The Dance"* του Miller. Ήταν φανερό πως ο Wyatt επεδίωκε να κινηθεί σε άλλους δρόμους από αυτούς των Soft Machine. Ενώ ο δίσκος βρισκόταν στο στάδιο του remix, ο Sinclair φεύγει από το group και τη θέση του παίρνει ο session οργανίστας **Dave McRae**.

Μαζί του οι Matching Mole μπαίνουν για δεύτερη φορά στο studio για το επόμενο album τους ***"Little Red Record"*** - το κατεξοχήν "κομμουνιστικό" lp του rock. Στο εξώφυλλο οι τέσσερίς τους ντυμένοι σαν στρατιώτης, εργάτης, αγρότης και αεροπόρος της κινέζικης επανάστασης, κρατούν την κόκκινη σημαία και τη "σκέψη του Μάο". Ο δίσκος κυκλοφόρησε το 1972, πάλι στη CBS, με παραγωγό τον **Robert Fripp** *[King Crimson]*.

Οι συνθέσεις, πιο πολύπλοκες, δείχνουν τη διάθεση των δημιουργών να πειραματιστούν περισσότερο, παρά να κατευθυνθούν σε συγκεκριμένες μουσικές βάσεις. Ο ρόλος του Wyatt έχει περιοριστεί, αφού και οι τέσσερις μοιράζονται τώρα εξίσου τα κομμάτια.

Το γεγονός αυτό *[όπως και το γενικό αποτέλεσμα του lp]* μάλλον δυσαρέστησε τον Wyatt, που αποφάσισε να ψάξει για νέους συνεργάτες. Δυστυχώς όμως δεν πρόλαβε, εξαιτίας ενός τραγικού δυστυχήματος. Ένα βράδυ έπεσε από το παράθυρο του σπιτιού του και χτύπησε άσχημα στη μέση, με αποτέλεσμα να μείνει παράλυτος σε όλη την υπόλοιπη ζωή του. Διέλυσε εντελώς τους Matching Mole και στράφηκε στις προσωπικές ηχογραφήσεις. Ο McRae προσχώρησε στους **Pacific Eardrum** και ο Mc Cormick ακολούθησε τον παλιό του φίλο Manzanera στους **801**. Ο Miller μαζί με τους Sinclair θα συνέχιζε στους ανεπανάληπτους Hatfield & The North.





CAROL GRIMES & DELIVERY

singles

Hurry Lucky / Homemade Ruin ..... *[1970, B&C CB 129]*
I Don't Wanna Discuss It / I'm Walking ..... *[1977, B&C BCP 2]*

album

*** Fool's Meeting** ..... *[1970 B&C CAS 1023]*

MATCHING MOLE

single

O Caroline / Signed Curtain ..... *[1972, CBS 8101]*

albums

**** Matching Mole** ..... *[1972, CBS 64850]*
**** Little Red Record** ..... *[1972, CBS 65260]*

HATFIELD & THE NORTH

Μπάντα-πρότυπο του ήχου του Canterbury, παρόλο το μικρό χρονικό διάστημα της ύπαρξής τους *[1972-75]* κι αυτό για δύο βασικούς λόγους: πρώτον, κάθε μέλος του group είχε ήδη καθιερωθεί παίζοντας σε προηγούμενες μπάντες της περιοχής και δεύτερον, η μουσική τους ενέκλειε ακόμα τον ελιτισμό, τον λυρισμό και την ομορφιά αυτού του μουσικού ιδιώματος, τη στιγμή που το έντεχνο rock είχε φορέσει τον αποκρουστικό μανδύα της φρικαλέας techno progressive έκφρασης.

Οι **Hatfield & The North** σχηματίστηκαν τον Οκτώβριο του 1972 από τον οργανίστα **David Sinclair**, ο οποίος είχε εγκαταλείψει τους **Matching Mole**. Η αρχική μορφή τους περιλάμβανε τον κιθαρίστα του ίδιου group **Phil Miller** και τον αδελφό του, **Steve**. Ο τελευταίος έμεινε μόνο έξι εβδομάδες και μετά έφυγε. Τη θέση του πήρε ο ξάδελφος του Dave, **Richard Sinclair**, ο οποίος παράτησε τους **Caravan** μετά το τέταρτο album τους, ***"Waterloo Lily"***. Πίσω από τα τύμπανα κάθησε ο **Pip Pyle** των **Delivery**, αφού πέρασε ένα μικρό διάστημα με τους **Gong**. Ονομάστηκαν έτσι από μια διασταύρωση δρόμων έξω από το Λονδίνο *[μάλιστα για ένα μεγάλο διάστημα οι οπαδοί τους έκλεβαν τις πινακίδες που σηματοδοτούσαν τη διασταύρωση]*.

Άρχισαν τις πρόβες και η πρώτη τους παράσταση δόθηκε τον Νοέμβριο του '72 σε ένα ξενοδοχείο του Folkstone. Μερικές μέρες αργότερα και αφού η πρώτη τους εμφάνιση είχε προξενήσει ιδιαίτερη εντύπωση, ο David Sinclair αποφασίζει να ηγηθεί των Caravan και φεύγει από το group αφήνοντάς τους ξεκρέμαστους.

Σε αυτή την κρίσιμη στιγμή *[παραμονές μιας ευρωπαϊκής περιοδείας]* ο Pyle έδωσε τη λύση. Θυμήθηκε τον σπουδαίο οργανίστα των **Egg** και **Khan**, **Dave Stewart** και ήταν σίγουρος πως μονάχα αυτός ταίριαζε στον ήχο του group. Ο Stewart ήταν όντως διαθέσιμος, αφού μετά από τα groups αυτά δεν έπαιζε πουθενά αλλού. Ο Pyle είχε κουβαλήσει και μια ταινία με πρόχειρες ηχογραφήσεις των Hatfield αλλά μάλλον δεν χρειάστηκε, αφού ο Stewart πήρε αμέσως την απόφαση να ενωθεί μαζί τους.

Από την αρχή όμως ο Dave ένιωθε πως οι Hatfield ήθελαν κάτι διαφορετικό από αυτό που μπορούσε να τους δώσει. Είχαν εξοικειωθεί με τον ήχο του David Sinclair και του Steve Miller και πάνω σε αυτόν τον ήχο είχαν δομήσει τις συνθέσεις τους. Έτσι ο Stewart αναγκάστηκε να νοικιάσει ένα ηλεκτρικό πιάνο και άρχισε να ασχολείται με την jazz με την οποία ποτέ δεν είχε καλές σχέσεις. Παρόλες τις αντιξοότητες, διέκρινε ότι με αυτό το group θα διευρύνονταν οι μουσικοί του ορίζοντες. Η νεο-κλασική πορεία των Egg τον τροφοδότησε με άπειρες μουσικές γνώσεις. Όμως είχε μείνει πίσω στον τομέα του αυτοσχεδιασμού και εκεί χρειαζόταν δουλειά. Συχνά, στις πρώτες τους συναυλίες, σε κάποια σημεία σταματούσε να παίζει ή τους συνόδευε με απλά ακόρντα, επειδή δεν ήξερε πού θα καταλήξουν.



Με τον ερχομό του άλλαξε και η τύχη του group, αφού σε μία συναυλία τους γνώρισαν τους **Richard Branson** και **Simon Draper**, οι οποίοι μόλις είχαν ιδρύσει τη **Virgin Records** σχεδιάζοντας να προωθήσουν οτιδήποτε αντιεμπορικό. Οι Hatfield υπέγραψαν στην εταιρεία, πήραν 2.000 λίρες προκαταβολή και με αυτό το ποσό αγόρασαν το ηλεκτρικό πιάνο και ένα van για τις μετακινήσεις τους. Συγκεντρώθηκαν περισσότερο στη σύνθεση των κομματιών γιατί η Virgin απαιτούσε κάποιον δίσκο από αυτούς, ο οποίος δεν άργησε να έρθει.

Το πρώτο τους album ***"Hatfield & The North"*** κυκλοφόρησε στο τέλος του 1973 και αποτέλεσε τη βίβλο του ήχου του Canterbury. Μεγαλοφυείς συνθέσεις, όπου όλα τα μέλη συμμετέχουν αλλά ο καθένας αφήνει τη δική του σφραγίδα. Ο Richard ερμηνεύει θαυμάσια και γράφει τους περίεργους αλλά και τόσο παραστατικούς στίχους, κάνοντας σπουδαία δουλειά με το μπάσο *[πουθενά αλλού δεν τον άκουσα να καταφεύγει σε τόσο όμορφα σχήματα]*, ενώ ο Dave όχι μόνο προσαρμόζεται αμέσως, αλλά κάποιες από τις δυνατότερες συνθετικές στιγμές του ανήκουν. Ο Pip νομίζω ότι αισθάνεται περισσότερο άνετα από όλους, χρησιμοποιεί και κάποιες τεχνικές του **Wyatt**, ενώ ο Phil παίζει κιθάρα με θαυμαστό τρόπο. Θα ήταν άδικο αν προσπαθούσα να ξεχωρίσω κάποιο κομμάτι. Όλα μαζί συγκροτούν αυτό το εξαίσιο album. Και οι τέσσερις μουσικοί δουλεύουν με έναν απαράμιλλο συγχρονισμό, ελέγχουν τα πάντα. Εκεί όμως που πραγματικά δείχνουν το μεγαλείο τους είναι στις live εμφανίσεις, όπου κατορθώνουν και εκτελούν ακόμα πιο εντυπωσιακά τα ίδια θέματα. Στον δίσκο τούς βοηθούν και κάποιοι φίλοι και φίλες του παρελθόντος. Ο Wyatt τραγουδάει στο ***"Calyx"***, τη μεγαλειώδη σύνθεση του Miller, πνευστά παίζουν οι **Geoff Leigh** *[των **Henry Cow**]* και **Jeremy Baines**, ενώ στα φωνητικά βρίσκουμε τις **Amanda Parsons**, **Barbara Gaskin** *[των **Spirogyra**]* και **Ann Rosenthal**.

ΜΕ ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΔΙΣΚΟΥ αναλαμβάνουν να διεκπεραιώσουν νέες περιοδείες, κυρίως εκτός Βρετανίας όπου είναι δημοφιλέστατοι. Στην Ολλανδία, επειδή οι οπαδοί των Caravan είναι φανατικοί, η υποδοχή είναι απρόσμενη. Μάλιστα, σε δύο εμφανίσεις, οι διοργανωτές θεώρησαν καλό να τους παρουσιάσουν ως Caravan. Στη Γαλλία, όπου οι **Soft Machine** και οι Gong ήταν μυθικά groups, τους θεωρούν συνεχιστές αυτής της κουλτούρας, αφού ο Phil είχε παίξει στα albums του Robert Wyatt και ο Pip είχε περάσει από τις τάξεις των Gong.

Όμως τα πράγματα δεν πάνε καλά με την εταιρεία. Εκτός από την προκαταβολή, δεν πήραν καθόλου χρήματα από τα ποσοστά που δικαιούνταν, τη στιγμή που οι Sinclair και Pyle είχαν οικογένειες να

NATIONAL HEALTH

θρέψουν. Μάλιστα, η γυναίκα του πρώτου ήταν έγκυος και έμενε σε ένα εγκαταλελειμένο σπίτι με άλλους άστεγους καταληψίες hippies. Η Virgin κέρδιζε εκατομμύρια λίρες από τις πωλήσεις του ***"Tubular Bells"*** του **Oldfield** και η πολιτική της ήταν ίδια με αυτή των πολυεθνικών. Οι Hatfield δεν είχαν στην κυριολεξία ούτε τα πλέον απαραίτητα *[π.χ. τρόφιμα και ενοίκιο]* και πίεσαν τον Branson για ένα μικρό δάνειο. Αυτός τους έδωσε μόνο διακόσιες λίρες με την προϋπόθεση να του δώσουν άλλο ένα album. Κάτω από αυτές τις άθλιες συνθήκες το group μπαίνει στο studio για δεύτερη φορά, μετά από ενάμισι χρόνο. Αφού το υλικό υπήρχε, ο δίσκος τελείωσε σε λίγες μέρες. Είχε τίτλο ***"Rotter's Club"*** και ηχούσε σαν φυσιολογική συνέχεια του προηγούμενου. Ακόμα και ο τρόπος με τον οποίο συμμετείχαν τα μέλη στις συνθέσεις είναι ίδιος: όλοι εξίσου. Εκτός από ένα εισαγωγικό θέμα του Miller, όλη η β' πλευρά ανήκει στον Stewart. Το ***"Mumps"***, που διαρκεί περίπου είκοσι λεπτά, χωρίζεται σε τέσσερα μέρη και μας θυμίζει τις παλιές καλές στιγμές των Egg *[αποφορτισμένες ίσως από το κλασικίστικο ύφος]*.

Τα ***"Share It"*** και ***"Don't Matter Anyway"*** του Sinclair ηχούν σαν να πειραματίζονται οι Caravan στις αρχές των Soft Machine, ενώ οι συνθέσεις των Pyle και Miller εγκλείουν τη δύναμη των Hatfield. Παρούσες και οι τρεις κυρίες του προηγούμενου lp στα φωνητικά, ενώ ο παλιόφιλος από τις μέρες των Caravan, **Jimmy Hastings** παίζει πνευστά, ο **Mont Campbell** *[των Egg]* γαλλικό κόρνο, και δύο μέλη των Henry Cow, οι **Lindsay Cooper** και **Tim Hodginson**, διάφορα πνευστά. Το *"Rotter's Club"* πήγε καλύτερα από το προηγούμενο αλλά όχι στον βαθμό που θα δικαιολογούσε τη συνέχεια της μπάντας στο μουσικό προσκήνιο. Οι τέσσερις μουσικοί απολάμβαναν να παίζουν μαζί, αλλά οι συνθήκες δεν τους το επέτρεπαν.

Έτσι, μετά από ένα αποχαιρετιστήριο κονσέρτο στο Winning Post, διαλύθηκαν ήρεμα. Ο Stewart επανασχημάτισε τους Egg για την ηχογράφηση του *"Civil Surface"*, εμφανίστηκε στο lp ***"Fish Rising"*** του **Steve Hillage** και για ένα διάστημα έπαιξε μαζί με τον Robert Wyatt, ο οποίος εν τω μεταξύ είχε παντρευτεί τη γυναίκα του Pyle, **Pam**. Στη συνέχεια συνάντησε τον οργανίστα **Alan Gowen** των **Gilgamesh** και μαζί με τον Phil Miller ομαδοποίησαν τους σπουδαίους **National Health**. *[Οι Gilgamesh συχνά έπαιζαν μαζί με τους Hatfield & The North.]*

Το 1979, η Virgin, επειδή θεώρησε ότι δεν είχε αποκομίσει ικανά ποσά και δεν είχε "αποσβέσει" το κεφάλαιο Hatfield & The North, έβγαλε στην αγορά ένα τρίτο lp, το ***"Afters"***, το οποίο ήταν συλλογή. Περιείχε κάποια κομμάτια live από μία δωρεάν, μη κερδοφόρο συναυλία που είχαν δώσει στο Rainbow Theatre, όπου είχαν παίξει τα ***"Halfway Between Heaven & Hell"***, ***"Oh, Len's Nature"*** και ***"Lying & Gracing"***.

Όλα αυτά βρίσκονται στις συλλογές ***"Over The Rainbow"*** και στο διπλό ***"V"***. Επίσης συμπεριλαμβανόταν το μοναδικό single τους, και τα υπόλοιπα tracks ήταν παρμένα από τα δύο albums. Η Virgin για άγνωστους λόγους το απέσυρε από την αγορά, με αποτέλεσμα να είναι πιο σπάνιο από τα κανονικά lps.

ΤΟ 1990, Η ΜΠΑΝΤΑ ΕΠΑΝΑΣΥΓΚΡΟΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΑ αρχικά μέλη και έδωσε μια συναυλία για λογαριασμό του τηλεοπτικού καναλιού Central TV. Το show ηχογραφήθηκε και κυκλοφόρησε μονάχα σε cd, με τίτλο ***"Live 1990"***.

Ας επιστρέψουμε όμως στη συνέχεια της ιστορίας μας. Το σπίτι του Gowen απετέλεσε το πνευματικό καταφύγιο των National Health *[που ονομάστηκαν έτσι από τη μάρκα του σκελετού των γυαλιών του Stewart]*. Εδώ άρχισαν να πειραματίζονται πάνω στη φύση της μουσικής και να επιλέγουν τους συνεργάτες τους. Ο Gowen προσκάλεσε τον κιθαρίστα των Gilgamesh, **Phil Lee**, αλλά αυτός προτιμούσε τη σύγχρονη jazz και έτσι άφηνε ελεύθερο το πεδίο στον Phil Miller. Τη θέση του μπασίστα κέρδισε ο Mont Campbell, παλιός φίλος του Stewart από τους Egg. Επειδή η μουσική ήταν instrumental, θέλησαν σε κάποια σημεία να υπάρχουν και φωνητικά. Έτσι προσκάλεσαν την **Amanda Parsons**. Το μεγάλο πρόβλημα ήταν ο drummer. Ο Stewart από την αρχή ήθελε τον Pip Pyle, αλλά επειδή το όλο σκηνικό θα θύμιζε επανασυγκρότηση των Hatfield & The North, αποφάσισαν να βάλουν αγγελίες στα μουσικά έντυπα. Τελικά η απάντηση ήρθε από εκεί που δεν την περίμεναν, από τα γραφεία της Virgin, όπου ο γνωστός drummer των **Yes**, των **King Crimson** και άλλων groups **Bill Bruford**, τους τηλεφώνησε για να συνεργαστούν. Η πολυμελής αυτή μπάντα *[δύο οργανίστες, δύο κιθαρίστες, ένας μπασίστας, μία τραγουδίστρια και ένας drummer]* άρχισε να δουλεύει συλλογικά και τα πρώτα αποτελέσματα αυτής της δουλειάς ήταν εντυπωσιακά. Το ***"Clocks & Clouds"*** του Stewart θύμιζε τις καλύτερες στιγμές των Hatfield & The North. Ο Gowen έγραψε το ***"Brujo"*** *[που θα εμφανιζόταν περιορισμένο στα δέκα λεπτά στο πρώτο τους lp]* και το ***"Bells"***, μια πολύπλοκη σύνθεση, ό,τι έπρεπε για αυτοσχεδιασμούς. Τα ουσιαστικότερα κομμάτια παραδόξως ανήκαν στον Campbell, παρόλο που απουσίαζε από το προσκήνιο. Τόσο το ***"Paracelsus"*** όσο και το ***"Agrippa"*** θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν στο soundtrack κάποιου παρανοϊκού φιλμ, ενώ το ***"Zabaglione"*** ξεφεύγει από τη σφαίρα της περιγραφής. Αυτά και κάποια άλλα κομμάτια αποτελούσαν το ζωντανό ρεπερτόριο των πρώτων ημερών. Όμως, μετά τις πρώτες εμφανίσεις, ο Phil Lee αποφασίζει να τους εγκαταλείψει *[κατάντησε κιθαρίστας στην μπάντα του **Charles Aznavour** κάπου στη Γαλλία]*.



Ακολουθεί ο Bruford, ο οποίος σχεδίαζε να χρησιμοποιήσει τους National Health ως προσωπική του μπάντα για να κατακτήσει την Αμερική. *[Τότε ηχογράφησε το πρώτο προσωπικό του lp, στο οποίο τον βοήθησε ο Stewart.]* Ο τρίτος που έφυγε ήταν ο Campbell, ο οποίος δεν ήταν αποφασισμένος να συνεχίσει τη ζωή του δρόμου, των περιοδειών, των φτηνών ξενοδοχείων και της κάκιστης διατροφής. Ο Steve Hillage τους βοήθησε να τελειώσουν με το ζόρι την περιοδεία αλλά ούτε αυτός ήταν διαθέσιμος. Έτσι οι υπόλοιποι είχαν να αντιμετωπίσουν δεκάδες προβλήματα. Έπρεπε πρώτα απ' όλα να





βρουν αντικαταστάτες. Προσέλαβαν τον νεαρό μπασίστα **Neil Murray** *[από τους **Colosseum II** και Gilgamesh]* και τελικά τον Pip Pyle ως drummer. Το πιο δύσκολο μέρος όμως ήταν να βρουν εταιρεία για να κάνουν το πρώτο τους album, αφού υπήρχε διαθέσιμο υλικό. Όμως τα πράγματα είχαν αλλάξει. Το ξέσπασμα του punk είχε μετατρέψει την ιδεολογία όλου του μουσικού κόσμου. Οι εταιρείες είχαν ανακαλύψει νέο "προϊόν" προς εκμετάλευση και οι **Sex Pistols** υπογράφοντας διαδοχικά στις **EMI**, **A&M** και Virgin επιβεβαίωναν με τη στάση τους ότι κάθε πολυεθνική μπορεί να έχει τη δική της κερδοφόρα punk μπάντα. Κάθε τι το progressive αντιμετωπιζόταν με σκεπτικισμό και καχυποψία, αφού οι θηριώδεις techno progressive βλέψεις εκείνων των "δεινοσαυρικών" συγκροτημάτων είχαν διαμελίσει την υφή του rock. Οι απορρίψεις και οι αρνήσεις με γελοία προσχήματα άρχισαν να απογοητεύουν τους μουσικούς. Τώρα είχε έρθει η σειρά του Gowen να φύγει, αφού είχε πρόταση να παίξει μουσική στο κωμικό σέξι μιούζικαλ *"Let My People Come"*, ενώ τους παράτησε και η Amanda. Οι National Health, αφού δεν μπορούσαν να υπογράψουν συμβόλαιο με κάποια εταιρεία, περιόδευαν συνεχώς. Την άνοιξη του '77, ο Stewart βοηθούσε τον **Hugh Hopper** στην εγγραφή του album ***"Hoppertunity Box"***. Τεχνικός ήχου ήταν κάποιος **Mike Dunne**, ο οποίος είχε ένα studio, και όσα groups του άρεσαν τα άφηνε να ηχογραφούν δωρεάν. Οι Stewart και Dunne έγιναν φίλοι και έτσι οι National Health γράφουν το πρώτο τους album τον Μάρτιο. Ενώ ξεκίνησαν οι τέσσερίς τους, προστέθηκαν η Amanda και ο Gowen, όχι ως μέλη αλλά ως βοηθητικοί μουσικοί, και ο Jimmy Hastings στο φλάουτο.

Περιείχε δύο δεκαπεντάλεπτες συνθέσεις του Stewart, τα ***"Tenemos Road"*** και ***"Elephants"*** *[η δεύτερη σε συνεργασία με τον Gowen]* που καθήλωναν τον ακροατή. Παρόλο που η εποχή ήταν επικίνδυνη για τέτοιου είδους πειραματισμούς, το group δεν δίσταζε να ενισχύει τις βάσεις του Canterbury Rock. Και από τις υπόλοιπες τρεις συνθετικές στιγμές, οι δύο ανήκουν στον Stewart υπό τον κοινό τίτλο ***"Borogoves"*** ενώ το *"Brujo"* το υπογράφει ο Gowen. Έχοντας έναν δίσκο έτοιμο αλλά μην έχοντας εταιρεία, οι National Health συνεχίζουν τις περιοδείες σε Γαλλία και Ολλανδία. Σε αυτό το διάστημα φεύγει και ο Murray *[για να κάνει καριέρα με τους **Whitesnake** και **Black Sabbath**]* και στη θέση του έρχεται ο **John Greaves** των Henry Cow. Με τον ερχομό του άλλαξε και η τύχη του group. Ο διευθυντής της **Charly Records**, **Joop Visser**, άκουσε προσεκτικά το πρώτο τους lp και αποφάσισε να το κυκλοφορήσει μέσω της θυγατρικής **Affinity**. Το γεγονός χαροποίησε τα μέλη και τους έδωσε το κουράγιο να συνεχίσουν.

Μετά από μία εξαντλητική τουρνέ όπου εμφανίστηκαν ως support του Steve Hillage, μπαίνουν στο studio για δεύτερη φορά, για να ηχογραφήσουν το καταπληκτικό ***"Of Queues And Cures"***. Ένας πράγματι δυνατός δίσκος όπου το εξής γεγονός ανεβάζει περισσότερο την αξία του: εκτός από το ***"Squarer For Maud"***, ένα περίφημο εντεκάλεπτο θέμα του Greaves που θυμίζει πρώιμους Henry Cow *[ο **Peter Blegvad** των **Slapp Happy** τραγουδάει, η **Georgie Born** παίζει τσέλο και ο πανταχού παρών Jimmy Hastings κλαρινέτο]*, όλα τα υπόλοιπα κομμάτια δομήθηκαν και τελειοποιήθηκαν μέσα στο studio, κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων. Για παράδειγμα, το ***"Collapso"*** του Stewart, μία παρανοϊκή ιδέα με steel drums βασισμένη σε μία κακοφωνία ρυθμού calypso, ηχογραφήθηκε κατά τη διάρκεια της δεύτερης πρόβας. Η Born προτιμούσε να παίζει τσέλο στην αυλή του studio μέσα στα δέντρα κι έτσι οι εγγραφές αυτού του οργάνου είναι εξωτερικές. Δύο ακόμα κομμάτια του Stewart, τα ***"The Bryden 2-Step"*** *[parts I και II]* εγκλείουν όλη τη φιλοσοφία της μουσικής του Canterbury. Ο Phil Miller δίνει όλο του τον εαυτό στο ***"Dreams Wide Awake"*** και ο Pyle παίζει με εξαιρετικό τρόπο στο δικό του δωδεκάλεπτο ***"Binoculars"*** *[εδώ έχει και ένα αξιοθαύμαστο solo φλάουτου από τον Hastings]*. Δηλαδή κάθε μέλος δίνει το δικό του πνεύμα στα βασικότερα θέματα του δίσκου.

Η ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΝ BLEGVAD ΚΑΙ ΤΗΝ BORN ΠΗΓΕ καλά και ο Stewart τους πρότεινε να ενωθούν με το group. Όμως, όπως αποδείχτηκε, επρόκειτο περί μεγάλου λάθους, αφού και τα δύο νέα μέλη προέρχονταν από διαφορετικές σχολές που βασίζονταν περισσότερο στον αυτοσχεδιασμό. Όταν προσπάθησαν να δώσουν περισσότερη έμφαση σε αυτό το στοιχείο, ο Stewart δυσανασχέτησε και μετά από μία μεγαλειώδη εμφάνιση στην τηλεοπτική εκπομπή του **Bob Harris**, *"Old Grey Whistle Test"*, τους εγκατέλειψε. Αυτοί συμπλήρωσαν το κενό με *[ποιον άλλον;]* τον Gowan αλλά μετά από μερικές παραστάσεις διαλύθηκαν οριστικά.

Ο Stewart ακολούθησε τον Bill Bruford στην Αμερική, και όταν επέστρεψε στη Βρετανία ίδρυσε την **Broken Records** και ασχολήθηκε με παραγωγές. *[Οι μετά το 1980 δραστηριότητές του είναι πολλές και ίσως αναφερθούν στο μέλλον.]* Οι Pyle και Miller εμφανίστηκαν πολλές φορές σε διάφορες μπάντες και σήμερα παίζουν μαζί στους **Incahoots**. Η Amanda Parsons εργάζεται σε ένα τηλεοπτικό κανάλι, ο Mont Campbell γυρίζει όλη τη χώρα και ηχογραφεί folk καλλιτέχνες, ο Greaves εγκαταστάθηκε στο Παρίσι και δουλεύει ως session. Ο Alan Gowen πέθανε πάμφτωχος τον Μάιο του '81 από λευχαιμία. Για να τον τιμήσουν, τα αρχικά μέλη των National Health επανασυγκροτήθηκαν και έδωσαν μία παράσταση για να μαζέψουν τα έξοδα της κηδείας του. Το γεγονός ηχογραφήθηκε και κυκλοφόρησε σε δίσκο από την ανεξάρτητη **Lounging** με τίτλο ***"D.S. Al Coda"***. Το group εδώ έπαιξε αποκλειστικά συνθέσεις του Gowen που είχε γράψει είτε για τους National Health είτε για τους Gilgamesh.

HATFIELD & NORTH

single

Let's Eat [Real Soon] / Fitter Stoke Has A Bath ..... *[1974, Virgin V.S. 116]*

albums

** **Hatfield & The North** ..... *[1974, Virgin V 2008]*
** **The Rotters Club** ..... *[1975, Virgin V 2030]*
* **Afters** ..... *[1979, Virgin VR 5]*
Live 1990 ..... *[1991, Ninety 6 / Móvo cd]*

NATIONAL HEALTH

albums

** **National Health** ..... *[1978, Affinity AFF 6]*
** **Of Queus And Cures** ..... *[1978, Charly CRL 5010]*
* **D.S. Al Coda** ..... *[1983, Lounging LA 2]*

LADY JUNE

Τον περίεργο τίτλο ***"Lady June's Linguistic Leprocy"*** είχε ένας από τους πιο αινιγματικούς δίσκους της σκηνής του Canterbury. Ελάχιστοι γνώριζαν ποια ήταν η "μυστηριώδης **Lady June**", και μετά από είκοσι χρόνια αποκαλύφθηκε όλη η αλήθεια γι' αυτόν τον δίσκο.

Πολλοί πίστευαν πως επρόκειτο για το όνομα ενός super group που περιλάμβανε τον **Kevin Ayers**, τον **Eno** και τον **Pip Pyle**. Όμως έκαναν λάθος. Η Lady June ήταν υπαρκτό πρόσωπο και το αληθινό της όνομα ήταν **June Cambell Cramer**. Σπούδασε ζωγραφική σε ένα κολέγιο τέχνης και στις αρχές των '60s κατοικούσε πότε στην Ιταλία, πότε στην Ελλάδα και συχνότερα στην Ισπανία. Στην Palma της Μαγιόρκα συναντάει τον **Daevid Allen**, την **Gilli Smyth** και τον Kevin Ayers. Μαζί τους και ο Τεξανός εκατομμυριούχος **Wes** που τους χρηματοδοτεί για να φορμάρουν τους **Soft Machine**. Η Lady June δουλεύει ως φωτομοντέλο, ζωγραφίζει και γράφει ποίηση. Τους πίνακές της τους υπογράφει ως **June Onion** και αντί για υπογραφή κρεμάει ένα μικρό κρεμμύδι.

Μέχρι το 1967 έχει γίνει διάσημη και τροφοδοτεί τις γνωστότερες λονδρέζικες γκαλερί με έργα της. Νοικιάζει ένα τεράστιο σπίτι με δώδεκα δωμάτια και φιλοξενεί κάθε underground φυσιογνωμία. Οι Soft Machine, ο Kevin Ayers, οι **Gong**, οι **Hatfield & The North**, ο **David Bedford**, οι **Hawkwind**, οι **Henry Cow**, ο **Tim Blake**, ο **Steve Hillage** είναι μόνο μερικοί από τους φιλοξενούμενούς της. Πλαισιωμένη από τέτοιους φίλους δεν μπορούσε παρά να δείξει έντονο ενδιαφέρον για τη μουσική. Στις αρχές του '70 δίνει μερικές οπτικοακουστικές παραστάσεις. Μέσα σε ένα φαντασμαγορικό show που δημιουργούν τα φώτα και οι πίνακές της, απαγγέλλει ποίηση συνοδευόμενη από κάποιους από τους φίλους της που παίζουν μουσική. Τριγύρω της διάφοροι ζογκλέρ, ακροβάτες, κλόουν, κάνουν τα δικά τους νούμερα. Η μπάντα ποτέ δεν έχει σταθερή μορφή και πάντα εξαρτάται από το ποιοι είναι ελεύθεροι για να παίξουν μαζί της. Τότε πρωτοχρησιμοποιεί το ψευδώνυμο Lady June.

Το 1972 την βρίσκουμε αναμεμειγμένη στο Διεθνές Καρναβάλι Πειραματικού Ήχου στο θρυλικό club Roundhouse μαζί με τους Hillage, Tim Blake *[ο οποίος είχε δώσει "συνέντευξη" στη Lady June προκειμένου να κερδίσει τη θέση του roadie στους Gong· αργότερα θα αποδεικνυόταν πολύτιμος συνεργάτης του group]*, David Bedford και **Lol Coxhill**. Επίσης δίνει αραιές παραστάσεις συνοδευόμενη από τους Henry Cow, Lol Coxhill, **Ivor Cutler** και **Ron Geesin** στο Paradiso του Amsterdam. *[Κάποια από τα shows έχουν ηχογραφηθεί σε κασέτες]*.

Στις 31 Μαΐου δίνει ένα πάρτι στο σπίτι της για να γιορτάσει τα δικά της γενέθλια *[3 Ιουνίου]* και της Gilli Smyth *[1 Ιουνίου]*. Σε αυτό το πάρτι ο **Robert Wyatt** υπό την επίδραση παραισθησιογόνων θα βγει έξω από το παράθυρο, θα κρεμαστεί από το λούκι και στη συνέχεια θα πέσει και θα σπάσει τη σπονδυλική του στήλη, μένοντας ανάπηρος για το υπόλοιπο της ζωής του, ένα γεγονός που άλλαξε όλη την ιστορία του Canterbury.



Το 1974 δίνει την πρώτη παράσταση του show ***"Uppers & Downers"***, από το οποίο τα ποιήματα θα αποτελέσουν τη βάση του album *"Linguistic Leprocy"* και θα εκδοθούν σε μία ανθολογία από τη **Virgin**.

Η ΙΔΙΑ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΘΗΚΕ ΚΑΙ ΓΙΑ ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ της σχέδια. Έτσι η Lady June υπογράφει στη θυγατρική της Virgin, **Caroline** για ένα album. Μέσω της Caroline η Virgin κυκλοφορούσε οτιδήποτε αντιεμπορικό και εξτρεμιστικό για την εποχή, σε πολύ χαμηλή τιμή. Η June άρχισε να δουλεύει προσπαθώντας να μελοποιήσει κάποια ποιήματά της βοηθούμενη από τους **Archie Leggett**, Pip Pyle και Lol Coxhill. Αν και αυτή η δουλειά υπάρχει σε κασέτες, η June δεν φάνηκε να είναι ικανοποιημένη από το αποτέλεσμα. Έτσι έστειλε το βιβλίο με τα ποιήματα στον Ayers και τον παρακάλεσε να γράψει τη μουσική. Αυτή τη φορά το αποτέλεσμα ήταν εντυπωσιακό. Ένα ιδιόρρυθμο καλειδοσκόπιο μουσικής, ποίησης, σκόρπιων φράσεων. Όλα τα κομμάτια είναι γραμμένα από τον Ayers, εκτός από τα ***"Optimism"*** του Eno και το ***"Am I"*** της **Kim Solomon** *[κόρης του συγγραφέα **David Solomon**]*.

Η εγγραφή έγινε στο studio του **David Vorhans** *[του εγκεφάλου πίσω από τους **White Noise**]* και μάλιστα ο ίδιος συμμετέχει στη σύνθεση ***"Touch-Downer"*** που κλείνει τον δίσκο.



Υπάρχει άλλο ένα κομμάτι που απουσιάζει από τον δίσκο, το οποίο ήταν σύνθεση του Wyatt. Ήταν το πρώτο που έγραψε μετά το ατύχημά του. Ίσως είναι το ***"Apricot Jam"***, του οποίου ως δημιουργός αναφέρεται ο **Sunny Sax** με τους **Sunshine Orchestra** και το οποίο συμπεριλαμβάνεται μέσα στο lp ***"The Story So Far... Oh Really?"*** των Coxhill και **Stephen Miller**.

Η Lady June όλα αυτά τα χρόνια μέχρι σήμερα συνέχισε ακούραστη τις καλλιτεχνικές της εκδηλώσεις, πότε με εκθέσεις ζωγραφικής, πότε με ποιητικές βραδιές και πότε με μουσικά happenings. Σήμερα κατοικεί στην Deya, δίπλα στο σπίτι του Ayers, και ταξιδεύει σε όλο τον κόσμο ζώντας μέσα στη μαγεία της δημιουργίας.

HUGH HOPPER - ELTON

Μία σύντομη ανασκόπηση, για τη συνέχεια, της συνεργασίας δύο κορυφαίων μουσικών που μας έδωσε μερικά έξοχα δείγματα του Canterbury Rock. Οι ιστορίες και των δύο καθώς καθώς οι περιπέτειές τους με διάφορες μπάντες και οι συνεργασίες τους, είναι πράγματι αρκετά μπερδεμένες και θα προσπαθήσω όσο γίνεται να ξεμπλέξω τα πράγματα.

Ο μπασίστας **Hugh Hopper** και ο σαξοφωνίστας **Elton Dean** γεννήθηκαν αμφότεροι το 1945· ο πρώτος είναι γέννημα θρέμμα του Canterbury ενώ ο δεύτερος κατάγεται από το Nottingham. Τον Φλεβάρη του '69 ο Hopper παίρνει τη θέση του **Kevin Ayers** στους **Soft Machine** και μαζί τους ηχογραφεί το ***"Volume Two"***. Την ίδια χρονιά παίζει μπάσο στο πρώτο lp του Ayers ***"Joy Of A Toy"*** και μαζί με τους υπόλοιπους Soft Machine στο ***"Madcap Laughs"*** του **Syd Barrett** *[ανεπίσημα δίχως να αναφέρονται τα ονόματά τους]*.

Ο Elton Dean πρωτοεμφανίζεται στους θρυλικούς **Bluesology** μαζί με τον **Long John Baldry**, τον **Marc Charig** και τον **Reg Dwight** *[ο οποίος χρησιμοποιεί το όνομα του Dean και βαφτίζεται **Elton John**]*. Όλα αυτά γύρω στο 1967-68, περίοδο από την οποία σώζεται μονάχα ένα τραγούδι, το οποίο συμπεριλήφθηκε στη συλλογή της **Polydor**, ***"Rare Tracks"***. Βέβαια, πριν τον Dean οι Bluesology είχαν ηχογραφήσει δύο singles.

Στη συνέχεια, ο Dean ενσωματώνεται στο σεξτέτο του τζαζίστα **Keith Tippett** *[συζύγου της **Julie Driscoll**]*, και μαζί τους γράφει το lp ***"You Are Here I Am There"***. Ολόκληρο το σεξτέτο *[εκτός του περκασιονίστα **Alan Jackson**]* θα παρευρεθεί στην εγγραφή του album ***"1969"*** της Julie Driscoll, μαζί με κάποιους άλλους μουσικούς που θα αποτελούσαν τον πυρήνα αργότερα των θρυλικών **Nucleus**. Η ομάδα των πνευστών του σεξτέτου *[Dean, Charig και **Nick Evans**]* τον Οκτώβριο του '69 θα ενωθεί με τους τρεις Soft Machine και θα περιοδεύσουν. Κάποιες σκόρπιες ηχογραφήσεις αυτής της περιόδου θα εμφανιστούν αργότερα στο lp ***"Triple Echo" [1977, Harvest SHTU 800]***.

Οι Hopper και Dean συμμετέχουν στο διπλό lp ***"Third"*** των Softs αλλά ο δεύτερος προτιμάει το δικό τους group, τους **Just Us**, με μέλη τους φίλους του Charig, Evans *[στα πνευστά]*, **Jeff Green** *[μπάσο]* και **Phil Howard** *[drums]*. Στη συνέχεια βοηθάει τον **Robert Wyatt** στο σόλο album του ***"End Of An Ear"*** *[μαζί με τον Charig]*. Οι τρεις τους *[Wyatt, Dean, Charig]* θα βρεθούν και στην ηχογράφηση του lp ***"Dedicated To You But You Weren't Listening"*** του Tippett. Όπως βλέπετε, η ομάδα των μουσικών του Canterbury είναι ενεργός, δραστήρια και πανταχού παρούσα.

Οι ίδιοι καλλιτέχνες θα είναι μεταξύ των πενήντα που θα βοηθήσουν τον Tippett στο μεγαλεπίβολο διπλό lp ***"Septober Energy"*** *[1971]*.

ΤΟΝ ΜΑΙΟ ΤΟΥ '71 Ο DEAN ΘΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙ ΤΟ ΠΡΩΤΟ του προσωπικό lp βοηθούμενος από τους Just Us. Όμως αυτή η περίφημη μπάντα δεν θα έχει συνέχεια, αφού οι Soft Machine προσλαμβάνουν τον drummer Phil Howard στη θέση του αποχωρήσαντος Wyatt. Με αυτή τη μορφή οι Softs θα δουλέψουν πάνω στο μισό του πέμπτου τους album ***"Fifth"***, αφού μετά από μερικούς μήνες ο Howard θα φύγει. Με τον **John Marshall** των Nucleus θα ολοκληρώσουν τη δουλειά.

Στον Hopper δεν αναφέρομαι ξεχωριστά, γιατί όλο αυτό το διάστημα ανήκει στους Soft Machine, μέχρι να τον βρούμε, το 1973, να ετοιμάζει το πρώτο του προσωπικό lp ***"1984"***. Ένας πειραματικός δίσκος, όπου προβάλλεται περισσότερο ο ίδιος παρόλο που συνοδεύεται από μεγάλους μουσικούς όπως οι **Lol Coxhill**, John Marshall, Nick Evans και **Gary Windo**.

Αμέσως μετά την κυκλοφορία του δίσκου, εγκαταλείπει τους Soft Machine αλλά αμέσως ενώνεται με τους **East Wind** του **Stomu Yamashta**. Εδώ για πρώτη φορά συναντάει τον κιθαρίστα **Gary Boyle** και συνεργάζεται με αυτόν στο lp τους Γιαπωνέζου, ***"Freedom Is Frightening"***.

Ο Dean αφού συμμετέχει ως session στα ομώνυμα lps των **Heads, Hands & Feet** και του **Reg King** *[τραγουδιστής των **Action**]*, και στα δύο προσωπικά albums του τραγουδιστή των **Manfred Mann**, **Mike Hugg** *[**"Somewhere"**, **"Stress And Strain"**]* βρίσκεται για λίγο με το ολλανδικό progressive fusion συγκρότημα **Supersister**.



Hugh Hopper

Τον Μάρτιο του '74 ενώνεται πάλι με τον Hopper για την εγγραφή του δεύτερου προσωπικού δίσκου του Hugh, ***"Monster Band"***. Βασικά πρόκειται για την εγγραφή μίας παράστασης στο Bordeaux όπου συνοδεύονται από δύο Γάλλους μουσικούς και από τον drummer **Mike Travis**. Δεν μπορώ να πω ότι το συνεργείο εγγραφής βρέθηκε εκεί την κατάλληλη μέρα, αφού σε κάποια άλλη παράσταση ανέβηκαν στη σκηνή ο Lol Coxhill και η **Laurie Allen**.

Στα μέσα της ίδιας χρονιάς, ο Hopper δέχεται την πρόσκληση του Boyle να προσχωρήσει στους καταπληκτικούς αλλά τόσο παρεξηγημένους **Isotope** *[στη θέση του μπάσιστα **Jeff Clyne**]* και να παίξει στο δεύτερο ομώνυμο album τους. Το περισσότερο υλικό εδώ με διαφορετική μορφή είναι παρμένο από το *"Monster Band"*.

Εκείνη την εποχή ο Dean βρίσκεται στην μπάντα του **Georgie Fame**, τους **Blue Flames** και τον συναντάμε στο album του **Alexis Korner**, ***"Mr Blues"***. Με το ξεκίνημα της νέας χρονιάς του 1975 βάζει σε ενέργεια ένα μεγαλεπήβολο σχέδιο· οργανώνει μια πολυμελή super μπάντα, τους **Ninesense**, που περιλάμβανε έξι μουσικούς πνευστών: Dean και **Alan Skidmore** στα σαξόφωνα, **Radu Malfatti** και Nick

DEAN

Evans στα τρομπόνια, Marc Charig και **Mongezi Feza** στις τρομπέτες. Επίσης οι Tippett *[πιάνο]*, **Harry Miller** *[μπάσο]* και **Louis Moholo** *[drums]* συμπληρώνουν την ομάδα.

Οι Ninesense έδωσαν λίγες παραστάσεις, και τον Μάρτιο του '76 έκαναν το δισκογραφικό τους ντεμπούτο με το lp ***"Oh! For The Edge"*** στην ανεξάρτητη **Ogun** που στο κατάλογό της περιλάμβανε μόνο παρόμοιες avant garde jazz-rock δουλειές. Ήταν μια ζωντανή ηχογράφηση στο Λονδίνο· στη συγκεκριμένη εμφάνιση η μπάντα ήταν οχταμελής *[λόγω ασθένειας του Malfatti]*.

Ως δεύτερος τρομπετίστας χρησιμοποιήθηκε ο **Harry Beckett**, εξαιτίας του αιφνίδιου θανάτου του Feza. Εν τω μεταξύ, ο Hopper εγκαταλείπει τους Isotope στη μέση της εγγραφής του τρίτου τους album, ***"Deep End"***. Παρόλο που παίζει σε περισσότερα από τα μισά κομμάτια, το όνομά του εμφανίζεται μονάχα στη δική του σύνθεση, ***"Fonebone"***.

Παρόλα αυτά δεν τους κράτησε κακία και τους προσκαλεί να τον βοηθήσουν στο τρίτο του προσωπικό lp, το περιβόητο ***"Hoppertunity Box"***. Μαζί του παίζουν και άλλοι εξαιρετικοί μουσικοί όπως ο **Dave Stewart**, ο Dean, ο Charig, ο Windo κ.α. Ο δίσκος βγήκε στη νορβηγική **Compendium Fidardo** σε περιορισμένα αντίτυπα και γι' αυτό είναι δύσκολο να αποκτηθεί.

ΤΟ 1976 ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΙΚΗ ΧΡΟΝΙΑ ΓΙΑ τους δύο φίλους. Μαζί με τον Tippett και τον drummer **Joe Gallivan** κάνουν ένα ακόμα lp στην ίδια νορβηγική εταιρεία, το ***"Cruel But Fair"***.

Μέλη των Ninesense, συμπεριλαμβανομένου και του Dean, συχνά παίζουν μαζί με τους **Brotherhood Of Breath** του **Chris Mc Gregor** ενώ τον Μάιο ο Dean βρίσκεται στην εντεκαμελή ορχήστρα **Arc** που συνοδεύει τον Tippett. Θα παραλείψω σκόπιμα τους δίσκους όπου έχει εμφανιστεί ως session γιατί ο χώρος είναι περιορισμένος και θα περάσω στην επόμενη δουλειά του. Στο τέλος του '76 σχηματίζει ένα εφήμερο κουαρτέτο με τους Tippett, **Chris Laurence** *[μπάσο]* και Louis Moholo *[από τους **Culture Shock** με τους οποίους είχε παίξει ο Dean]* για το album ***"They All Be On This Old Road"***.

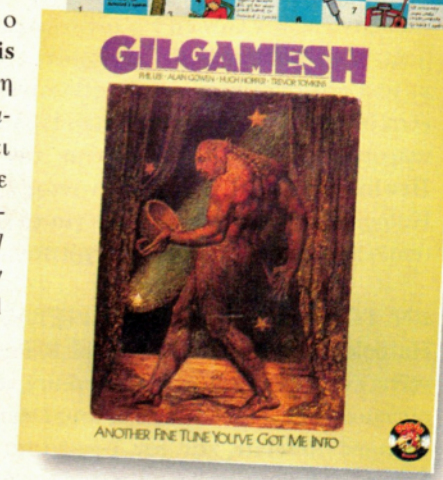
Το 1977 φαίνεται πως ήταν εξίσου πολυάσχολη χρονιά με την προηγούμενη, αφού το όνομα του Dean συνδέεται με τρεις κυκλοφορίες. Πρώτα μία πειραματική δουλειά που στο πρόγραμμά της περιλαμβάνει δύο σαξοφωνίστες, τους Dean και Alan Skidmore.

Το ***"El Skid"*** που βγήκε στην αγορά τον Φεβρουάριο, συνέχιζε τη παράδοση των avant garde jazz-rock δίσκων όπου φιγουράριζε το όνομα του μεγάλου σαξοφωνίστα. Εδώ συμμετέχει ο drummer John Marshall και ο μπασίστας Chris Lawrence.

Η στενή συνεργασία του με τον Joe Gallivan δεν περιορίζεται μόνο στις ζωντανές εμφανίσεις για τη προώθηση του προηγούμενου δίσκου, αλλά οι δύο τους δημιουργούν ένα νέο lp, το ***"The Cheque In The Mail"*** με τον τρομπετίστα **Ken Wheeler** ως τρίτο μέλος. Παράλληλα ο Dean ηχογραφεί το δεύτερο album των Ninesense, ***"Happy Daze"*** - όπου έχει επιστρέψει ο Malfatti - ενώ με τον Hopper ενσωματώνονται στην μπάντα της **Carla Bley** *[που περιλάμβανε κυρίως Αμερικάνους μουσικούς]*.

Στις αρχές του '78, οι δύο φίλοι αποφασίζουν να οργανώσουν μια νέα μπάντα, η οποία θα μπορούσε να μετακινείται εύκολα στην ευθεία που ενώνει τον ήχο του Canterbury με τη σύγχρονη jazz. Στη προσπάθειά τους να ανακαλύψουν τους κατάλληλους συνεργάτες, κατέληξαν στον drummer **Dave Sheen** και στον οργανίστα **Alan Gowen,** ο οποίος όμως οδηγούσε ένα δικό του σχήμα, τους **Gilgamesh**. Αυτοί είχαν δημιουργηθεί στις αρχές του 1975 και ήταν μια ταλαντούχα ομάδα έμπειρων και επαγγελματιών μουσικών, οι περισσότεροι από τον χώρο της jazz, που προσπαθούσαν να ανακαλύψουν μια νέα μουσική φόρμα, ένα υβρίδιο της avant garde, της σύγχρονης jazz και του jazz rock.





Εκτός από τον Gowen, οι υπόλοποι ήταν ο εκλεκτός κιθαρίστας **Phil Lee**, ο μπασίστας **Jeff Clyne** *[ένας super session με σπουδαίο παρελθόν]*, ο drummer **Michael Travis** *[των **Atlantic Bridge**]* και η **Amanda Parsons** *[φωνητικά]*. Ο Gowen είχε παίξει για μικρό διάστημα με τους **Assagai** *[μία εκπληκτική afro rock μπάντα]* και τους **Sunship**, πριν ενωθεί με τους **National Health**.

Τόσο γνωστοί και πεπειραμένοι μουσικοί δεν χρειάζονται ιδιαίτερες συστάσεις και αμέσως τους δέσμευσε η **Virgin** μέσω της θυγατρικής της, **Caroline Records**. Εδώ γράφουν το εξαιρετικό πρώτο τους album με συμπαραγωγό τον Dave Stewart. Όλες σχεδόν οι συνθέσεις ανήκουν στο Gowen και ξεχωρίζουν οι τριλογίες ***"One End More"***, ***"Island Of Rhodes"*** *[τιμή μας]* και ***"We Are All"***. Μετά την κυκλοφορία του δίσκου, ο Gowen ακολούθησε την πορεία που ήδη ανέφερα, και τον Απρίλιο του '78, μέσω του Stewart, γνωρίζεται με τους Dean και Hopper. Δέχεται την πρότασή τους να συμμετάσχει στο νέο τους συγκρότημα **Soft Head**. Περιοδεύουν στη Γαλλία και οι παραστάσεις ηχογραφούνται για το μέλλον, αλλά σχεδόν αμέσως κυκλοφορεί το album τους ***"Roque Ellement"***.

Εδώ υπάρχει μια περίφημη αναπροσαρμογή της σύνθεσης των Ninesense ***"Seven For Lee"*** και σχεδόν μία αγνώριστη εκτέλεση του ***"Seven Drones"*** από το lp *"Cruel But Fair"*. Ο εφήμερος αυτός συνασπισμός δεν κράτησε πολύ, αφού ο Dean ενώνεται με τους **Ark** για μια σειρά συναυλιών *[που οδήγησαν στην ηχογράφηση του διπλού lp **"Frames"** στην Ogun]*. Παράλληλα ο Gowen επιθυμεί να επαναφορμάρει τους Gilgamesh ως κουαρτέτο αυτή τη φορά, με τον παλιό του συνεργάτη Phil Lee, τον Hugh Hopper στο μπάσο και τον **Trevor Tomkins** στα drums. Και εδώ το περισσότερο υλικό γραμμένο από τον Gowen γύρω στο 1977-78, παρόλο που δείχνει να αγνοεί ποια θα είναι η επεξεργασία του, αφού δεν έχει στο μυαλό του συγκεκριμένη εικόνα του group που θα τον συνόδευε. Έτσι παρατηρούμε μία καθολική κυριαρχία των keyboards ενώ οι υπόλοιποι μουσικοί συμμετέχουν στους αυτοσχεδιασμούς. Όμως τα μέλη των Gilgamesh δεν έχουν δέσιμο ούτε συνοχή μεταξύ τους. Άλλωστε τι μέλλον μπορεί να έχει μια μπάντα όταν ηχογραφεί κάθε τρία χρόνια; Μετά τη διάλυσή τους, οι Gowen και Hopper ενώνονται πάλι με τον Dean και με τον drummer Pip Pyle στη θέση του Sheen, και αυτή τη φορά ονομάζονται **Soft Heap**. Και πάλι η **Clarly** δέχτηκε να στεγάσει τη νέα αυτή παραδοξότητα. Το ομώνυμο album τους ήταν ένα ανορθόδοξο πάντρεμα μελωδικής jazz και avant garde rock, όπου ο Dean παίζει μερικά από τα ομορφότερα σαξοφωνικά θέματα που έχω ακούσει από αυτόν. Τις παραμονές μιας τουρνέ στη Σκοτία, ο Hopper φεύγει



από το group και στη θέση του έρχεται ο **John Greaves**. Έτσι το group μοιάζει σαν επανασυγκρότηση των National Health, αφού μόνο ο Elton δεν υπήρξε μέλος τους. Τους Soft Heap βοήθησε στην ηχογράφηση ο Charig. Όμως το καλοκαίρι του '80 ο Hopper θα συνεργαστεί ξανά με τον Gowen για τον τελευταίο δίσκο που θα κάνουν μαζί, ***"Two Raibows Daily"***. Συγχρόνως, ο Dean με τους παλιούς του συνεργάτες θα κάνει άλλον έναν δίσκο, το ***"Boundaries"*** και το 1983 θα επαναφορμάρει τους Soft Heap με τον **Mark Hewins** στη θέση του αποθανόντος Gowen. Ηχογράφησαν μερικά sessions για το BBC τα οποία παραμένουν ανέκδοτα μέχρι στιγμής.

ΕΝ ΤΩ ΜΕΤΑΞΥ, Ο ΚΙΘΑΡΙΣΤΑΣ ΤΩΝ Hatfield, National Health κλπ. Phil Miller οργανώνει ένα super group του Canterbury, τους περίφημους **In Cahoots**, με μέλη τους Dean, Pyle, **Richard Sinclair** και τον οργανίστα **Peter Lemer**, με βασικό στόχο να επιτρέψει σε καθέναν μουσικό να αναπτύξει ελεύθερα τις δικές του ιδέες. Και αυτή η super μπάντα ηχογράφησε για λογαριασμό του BBC κάποια session που μένουν ακυκλοφόρητα, όπως και μια συνεργασία των Hopper και Sinclair που πιάνει σκόνη σε κάποιο ράφι.

Το 1984, ο Hugh ομαδοποιεί ένα εφήμερο τρίο, τους **North & South** και γράφει μαζί τους κάποια κομμάτια, εκ των οποίων μονάχα ένα, το ***"Amber And The Amberines"***, θα εμφανιστεί με αυτή τη μορφή στο ep του Robert Wyatt, ***"Work In Progress"*** και αργότερα στο album ***"1982-4"***.

Αυτή τη χρονιά είναι η σειρά του Pyle να φορμάρει μία νέα μπάντα, τους **Equipe Out**, όπου συμμετέχουν οι δύο φίλοι Dean και Hopper, μαζί με τον **Didier Malherbe** των Gong *[σαξόφωνο]* και τη **Sophia Domancich** *[keyboards]*.

Στις αρχές του 1985 έχουμε το δεύτερο album της συνεργασίας Dean / Hopper / Tippett / Gallivan, ***"Mercy Dash"***, όπου το μεγαλύτερο μέρος του υλικού είχε γραφτεί στο παρελθόν. Μεταξύ των κομματιών και μια καταπληκτική διασκευή του ***"Calyx"*** των Hatfield & The North *[το ίδιο έχει διασκευάσει και ο Wyatt]*. Τον Απρίλιο, ο Dean πάλι με το κουαρτέτο του μας χαρίζει ένα ακόμα album, το ***"The Bologna Tape"***.

Αυτό το διάστημα και οι δύο συνεργάτες σχηματίζουν ή συμμετέχουν σε διάφορους εφήμερους συνασπισμούς, που δεν θεωρώ σκόπιμο να αναφέρω αφού δεν υπάρχει ηχογραφημένο υλικό.

Το φθινόπωρο, επιτέλους οι Equipe Out κάνουν το πρώτο αξιόλογο ομώνυμο album τους που θα μείνει ακυκλοφόρητο μέχρι το 1987.

Στο τέλος της δεκαετίας του '80 και μέχρι τη δεκαετία που διανύουμε, οι Elton Dean και Hugh Hopper έχουν συμμετάσχει σε πάρα πολλά συγκροτήματα, έχουν εμφανιστεί εκατοντάδες φορές σε εφήμερους και μη σχηματισμούς ή ως μέλη των συγκροτημάτων που ήδη αναφέρουμε, ενώ είναι μάλλον δύσκολο να απαριθμήσω τις session δουλειές τους. Σίγουρα ο ρόλος τους στην εξέλιξη του Canterbury Rock είναι ανεκτίμητος.

σημ. Στη δισκογραφίες, με ** σημειώνονται τα απολύτως απαραίτητα albums και με * τα απαραίτητα για κάθε δισκοθήκη.

σημ. Η συνέχεια στο επόμενο τεύχος: Gong

ELTON DEAN

albums

* **Elton Dean** ..... *[1971 CBS 64539]*
* **Oh! For The Edge** ..... *[1976 Ogun OG 900 / Με τους Ninesense]*
They All Be On This Old Road ..... *[1976 Ogun OG 410 / Με τους ELton Dean Quartet]*
El Skid ..... *[1977 Vinyl VS 103 / Με τον Alan Skidmore]*
The Cheque In The Mail ..... *[1977 Ogun OG 610]*
* **Happy Daze** ..... *[1977 Ogun OG 910 / Με τους Ninesense]*
Boundaries ..... *[1980 Japo 60033]*
The Bologna Tape ..... *[1985 Ogun 530 / Με το Elton Dean Quartet]*
Welcomet ..... *[1986 Impetus 18612 / Με το Elton Dean Quartet]*
Duos ..... *[1988 ED Tapes / κασέτα]*
Trios ..... **[1989 ED Tapes / κασέτα]**
If Dubois Only Knew ..... *[1995 Voiceprint VP 194 / Μόνο cd με τον Paul Dunmall]*

HUGH HOPPER

albums

* **1984** ..... *[1973 CBS 65466]*
* **Monster Band** ..... *[1974 Atmosphere IRI 5003]*
* **Hoppertunity Box** ..... *[1976 Compendium Fidardo - 7 / Νορβηγική έκδοση]*
Two Rainbows Daily ..... *[1980 Red Records Rouge I]*

E. DEAN / H. HOPPER / K. TIPPETT / J. GALLIVAN

albums

* **Cruel But Fair** ..... *[1976 Compendium Fidardo 4]*
Mercy Dash ..... *[1985 Culture Press lp? 2001]*

GILGAMESH

albums

** **Gilgamesh** ..... *[1975 Caroline CA 2007]*
* **Another Fine Tune You Got Me Into** ..... *[1978 Charly CRL 5009]*

SOFT HEAD

album

* **Roque Element** ..... *[1978 Ogun 0527]*

SOFT HEAP

album

* **Soft Heap** ..... *[1978 Charly CRL 5014]*

EQUIPE OUT

album

* **Equipe Out** ..... *[1987 52 Rue Est RE 004]*

PHIL MILLER

albums

Cutting Both Ways ..... *[1987 Impetus IMP 18615]*
Split Seconds ..... *[1988 Reck 8]*

A. GOWEN / P. MILLER / R. SINCLAIR / T. TOMKINS

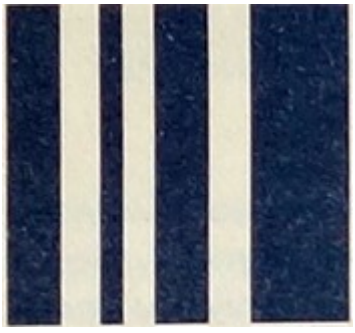
album

Before A Word Is Said ..... *[1982 Europa]*

Robert Wyatt Η μεγάλη επιστροφή - οξ υ - Νοέμβριοε 1997



Robert Wyatt Η μεγάλη επιστροφή



Μετά την ελεγεία υπάρχει μόνο μέλλον. Κι αυτό φαίνεται να το γνωρίζουν όλοι οι λάτρεις της σύγχρονης μουσικής, ειδικά όταν λέξεις σαν κι αυτές του John Cage στριφογυρίζουν στον αέρα. *«Η Τέχνη είναι μια αλλιώτικη μορφή γκρίνιας»*. Αυτό, όμως, που παραμένει δύσκολο είναι να μπορείς να ξεχωρίσεις εκείνους τους μικρούς ήρωες που, παθιασμένα, ξέρουν γιατί γκρινιάζουν. Και ίσως εκεί

τικούς ήρωες της σύγχρονης μουσικής. Αυτούς που έστω κι αν ποτέ δεν τους άγγιξαν τα φώτα της δημοσιότητας, ήξεραν ότι αυτό που κάνουν, το κάνουν επειδή στη μικρή αυτή ζωή αξίζει να γκρινιάζεις περισσότερο για τα πράγματα που αγαπάς. Ή γι' αυτά που μισείς με όλη σου τη δύναμη.



Ο **Robert Wyatt** είναι ένας από αυτούς τους ήρωες. Τριάντα χρόνια στην υπηρεσία του καλού. Για όσους δεν τον ξέρουν, το νέο του άλμπουμ (μετά από έξι χρόνια), με τίτλο **«Shleep»**, είναι μια καλή ευκαιρία να μάθουν πώς οι καλές παρέες κάνουν καλή μουσική. Γιατί παρέα με μερικούς καλούς φίλους (**Phil Manzanera**, **Brian Eno**, **Paul Weller**, **Evan Parker**, **Alfreda Benge** και **Annie Whitehead**) ο **Wyatt** ηχογράφησε ένα

λογία του, αλλά μόνο στον εσωτερικό συναισθηματικό κόσμο που το διαχέει. Σίγουρα, το **«Shleep»** είναι τόσο καλό, τόσο πρωτοποριακό, τόσο εφευρετικό και τόσο συγκινητικό, όσο και οτιδήποτε έχει ηχογραφήσει ο Robert Wyatt στο παρελθόν. Κι αυτό μετράει πιο πολύ από κάθε λεπτομέρεια της προσωπικής του ζωής, από την ασυχία που τον κυριεύει, από τις πολιτικές του πεποιθήσεις, από την αγωνία του να κινηθεί πέρα από τον κόσμο της επιφανειακής ποπ κουλτούρας. Γι' αυτό, ίσως να μην έχει καμία σημασία, αλλά μια μέρα εύχομαι να ακούσω εκείνον τον techno δίσκο που θα έχει το βάθος και την ηχηρότητα του **«Rock Bottom»**, του πρώτου άλμπουμ που ηχογράφησε ο Robert Wyatt, μετά το πέσιμό του από τον τέταρτο όροφο κατά τη διάρκεια ενός πάρτι. Ένα πέσιμο που του στοίχισε μια ζωή σε αναπηρική καρέκλα. Αυτό είναι εδώ και πολύ καιρό το όνειρό μου.

Γεια σου Robert. Πώς αισθάνεσαι; Αισθάνομαι πολύ καλά. Αλλά αισθάνομαι ότι θα πρέπει να σου πω κάτι πριν ξεκινήσεις με τις ερωτήσεις σου και πριν το ξεχάσω.

Πες μου... Θα ήθελα να ζητήσω συγγνώμη από τους Έλληνες γιατί εμείς οι Άγγλοι ποτέ δεν επιστρέψαμε αυτό που καλούμε «Ελγίνεια Μάρμαρα». Ξέρεις, ελπίζαμε ότι η επόμενη κυβέρνηση θα ήταν διαφορετική, αλλά απ' ό,τι φαίνεται δεν αλλάζει πολύ το πολιτικό σκηνικό της χώρας μου. Αλλά πίστεψέ με. Ο άνθρωπος που ευθύνεται για αυτή την υπόθεση δεν του κόβει και πολύ. Δεν πιστεύω να βρίσκεται στο ίδιο πόστο για αρκετό καιρό και ίσως τελικά βρουν κάποιον εξυπνότερο να τον αντικαταστήσει. Γι' αυτό ξαναπροσπαθήστε σε λίγο καιρό πάλι.

Εντάξει... Ποτέ δεν μπορείς να ξέρεις. Πιστεύω βαθιά μέσα μου ότι οι Άγγλοι στην πλειοψηφία τους θα ήταν ευτυχισμένοι αν παίρνατε πίσω αυτό που σας ανήκει. Αλλά ας σταματήσω να σπαταλάω την ώρα σου. Σε ακούω...

Τι ήταν αυτό που σε έσπρωξε να σπάσεις μια σιωπή έξι χρόνων και να ηχογραφήσεις ένα καινούργιο άλμπουμ; Μάλλον το γεγονός ότι ποτέ δεν έπαιξα τον ρόλο ενός κανονικού ροκ σταρ. Ποτέ δεν έπαιξα σε συναυλίες, κι έτσι ό,τι θέλω να δώσω στους ανθρώπους το δίνω μέσα από τους δίσκους μου. Για τριάντα ολόκληρα χρόνια αυτό έχω μάθει να κάνω. Αυτή είναι η δουλειά μου. Ακόμα κι όταν μετά από τόσα χρόνια σκέφτομαι ότι έγινα μουσικός, μένω έκπληκτος. Δεν το περίμενα ποτέ. Φυσικά πάντα αγαπούσα τη μουσική, από μικρό παιδί. Αλλά το μοναδικό πράγμα που μπορώ να κάνω, εκτός από τηγανητά αυγά, είναι να παίζω μουσική. Είναι αυτό που πρέπει να κάνω τον περισσότερο χρόνο. Τη μουσική την έχω στη ζωή μου, όπως έχω κι ένα ζεστό μπάνιο που κάνω πριν πέσω για ύπνο. Μερικές φορές όμως, ίσως όχι τόσο συχνά, έχω μερικές ιδέες κι έτσι λέω, ας κάνω έναν καινούργιο δίσκο μ' αυτές.

Πώς ξέρεις ποιες ιδέες θα σε οδηγήσουν σε έναν καινούργιο δίσκο; Δουλεύω βασισμένος πάντα στο ένστικτό μου. Σαν το ζώο που ψάχνει την τροφή του. Η μοναδική επέμβαση που γίνεται στη μουσική μου είναι κατά τη διάρκεια της ενορχήστρωσης. Στη μηχανική δομή του ήχου. Αλλά η πραγματική δουλειά δεν γίνεται από τη συνειδητή σκέψη μου. Έτσι λοιπόν έψαξα για βοήθεια σε ανθρώπους που ήξερα, όπως έκανα και με τον προηγούμενο δίσκο μου. Συγκεκριμένα, όταν ανακάλυψα τα ποιήματα της γυναίκας μου. Όταν βρήκα τη μουσική μέσα στις λέξεις της, είχα ήδη τρία, τέσσερα τραγούδια έτοιμα. Ή όταν είχα κάποιο κομμάτι μουσικής χωρίς στίχους, η Alfie πήρε την κασσέτα κι έγραψε στίχους για τα αγόρια μας. Ήταν πραγματικά πρωτότυπο να δουλέψουμε μαζί έτσι.

Από που πηγάζει η ηθική της δουλειάς σου; Χα, χα, χα! Δεν έχω ηθική στη δουλειά μου. Δεν ξέρω. Ίσως να έχουν όλοι οι υπόλοιποι βρετανοί προτεστάντες... Χα, χα, χα! Δεν θέλω να υπάρχει καθόλου θρησκευτική πίστη στην ομορφιά της δουλειάς και του μόχθου. Προτιμώ να κοιμάμαι. Και να τρώω. Αλλά φυσικά, όσοι θέλουν να πάρουν κάτι από τον κόσμο, πρέπει να του δώσουν πίσω κάτι άλλο.

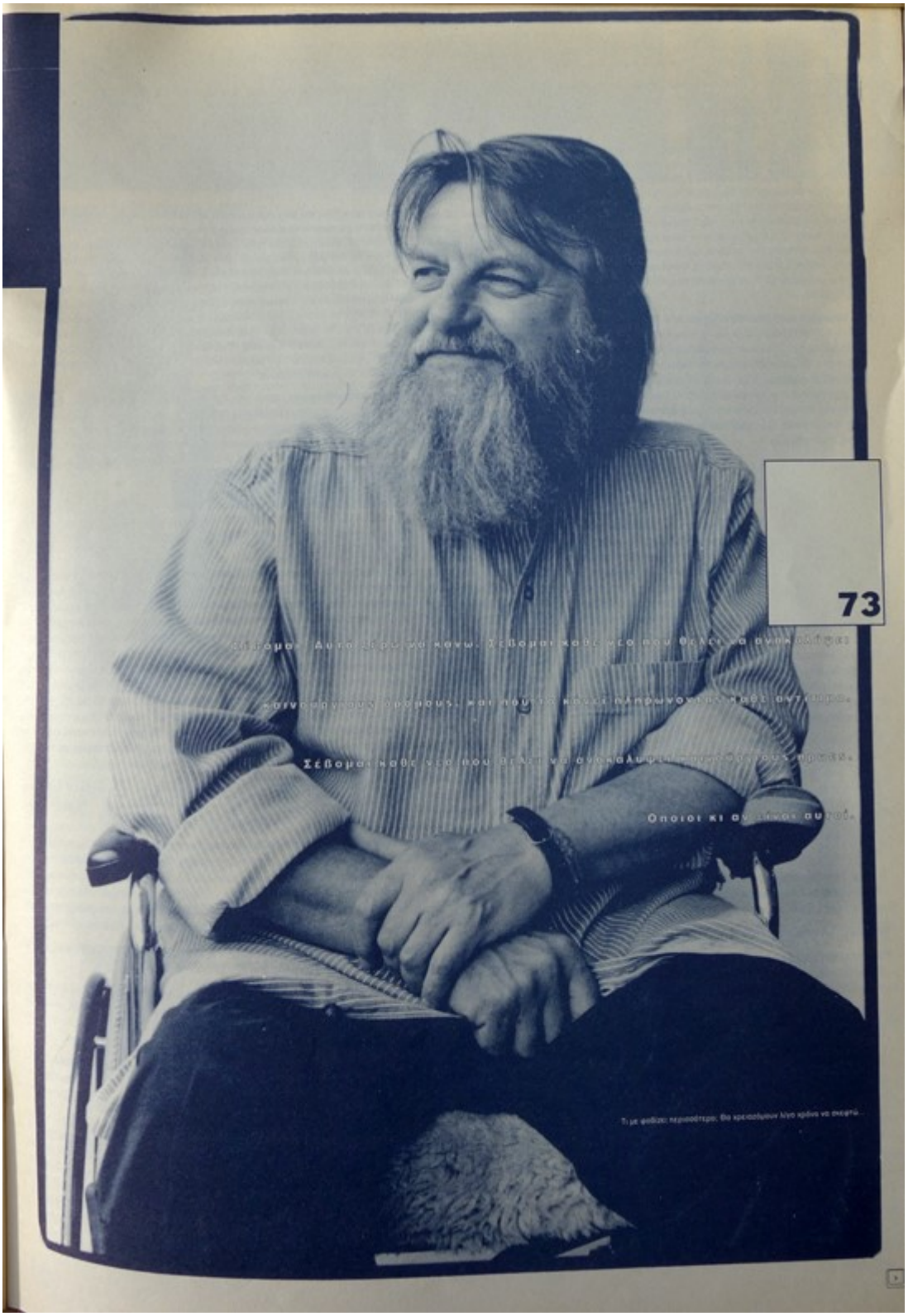
Θυμάσαι ποια ήταν η πρώτη συναυλία που πήγες και σε ενθουσίασε; Χμμ, ενδιαφέρουσα ερώτηση. Ναι, η πρώτη που θυμάμαι ήταν μια αφρικανική ομάδα. Λεγόταν, θυμάμαι, Catherine Duncan's African Ballet. Ήταν περισσότερο μπαλέτο παρά μια ροκ συναυλία. Ήμουν μάλλον επτά χρονών τότε. Σίγουρα δεν ήταν η πρώτη που με πήγαν οι γονείς μου, αλλά είναι η πρώτη που θυμάμαι. Και θυμάμαι που ήθελα να πετάξω, να ανέβω στη σκηνή και να φύγω παρέα με τους ανθρώπους του μπαλέτου, όταν έπεσε η αυλαία.

Πώς αποφάσισες να έρθεις σε επαφή με τους συγκεκριμένους ανθρώπους στο τελευταίο σου άλμπουμ; Η αλήθεια είναι ότι τα τελευταία χρόνια ήμουν πολύ μόνος. Είχα πολλές κρίσεις άγχους. Προβλήματα υγείας. Ένιωθα πολύ άσχημα. Μια μέρα σκέφτηκα ότι για να επανέλθω στην κατάσταση φυσιολογικής λειτουργίας μου, θα έπρεπε να αποκτήσω λίγο περισσότερο θάρρος και να βγω να δουλέψω. Χρειαζόμουν βοήθεια γι' αυτό. Χρειαζόμουν παρέα. Κι ένα πράγμα που μου αρέσει στη μουσική είναι η καλή παρέα.

Σίγουρα είχες μια πολύ καλή παρέα όταν έγραφες το δίσκο σου... Ναι, γιατί όταν φτιάχνω έναν καινούργιο δίσκο δεν υπάρχουν μόνο οι αφηρημένες σκέψεις μου. Είναι μια καλή παρέα που βάζει τάξη σ' αυτό το αφηρημένο χάος. Ναι, στη συγκεκριμένη περίπτωση ήταν μάλλον εύκολο επειδή γνωρίζω αυτούς τους ανθρώπους χρόνια, έχω ξαναδουλέψει στο παρελθόν μαζί τους, έχω αγαπήσει τις δικές τους δουλειές. Έτσι, λοιπόν, γνωρίζοντάς τους τόσο καλά, γράφεις ένα τραγούδι, κι αυτόματα ακούς αυτόν τον παλιό σου φίλο μέσα σ' αυτό το τραγούδι. Ήταν πολύ τυχερό το γεγονός ότι ο Phil (Manzanera) είχε χρόνο στο στούντιό του. Και μάλλον γνωρίζεις ότι οι ώρες στα στούντιο κοστίζουν μια περιουσία. Ο Phil με βοήθησε πάρα πολύ και ποτέ δεν ανησύχησα για την ώρα που έτρεχε. Έδωσε καινούργιες ιδέες στην παραγωγή κι έπαιξε και στο «Alien». Πιθανόν, γνωρίζεις ότι έχουμε και κοινούς φίλους.

Σαν τον Brian Eno; Ναι... Ή τον ηχολήπτη και κιθαρίστα Jamie Johnson.

Πώς ήταν που ξαναδούλεψες με τον Eno μετά από τόσα χρόνια; Έπαιξε keyboards σε τρία κομμάτια. Σ' ένα από αυτά το διασκέδασε πάρα πολύ και ήθελε να τραγουδήσει κιόλας. Νομίζω ότι το ξέρεις ότι αυτός ο άνθρωπος είναι σκέτη απόλαυση στο στούντιο. Είναι πραγματική έμπνευση. Τόσο για την πλαστικότητα του ήχου, όσο και για μένα. Ξέρει περισσότερα για τα στούντιο από όλους όσους έχω γνωρίσει. Ξέρει πώς να δίνει ζωή στις ηχογραφήσεις. Κι



> Zoom

έτσι τελικά τον ρώτησα αν είχε τον χρόνο να κάνει την παραγωγή και να το μέδρει και δέχθηκε να το κάνει. Είμαστε φίλοι τόσο καιρό. Θυμάμαι που πήγαινα στο στούντιό του κι έπαιζα λίγα κρουστά ή τραγουδούσα... Έχουμε πολλές διαφορές, αλλά μάλλον αυτό είναι που μας ενώνει. Και πάνω απ' όλα, μας αρέσει η παρέα που κάνουμε μεταξύ μας.

Ωραία. Άς αφήσουμε για λίγο τη μουσική. Θα ήθελα να μου πεις ποιο κομμάτι της ζωής νομίζεις ότι σου έχει προσφέρει αυτό που ήθελες πραγματικά. Καταλήγοντας συναλλαγή, θα έλεγα η ίδια η ζωή. Όλα τα πρόσωπα που γνώρισα. Ναι, μάλλον αυτό είναι. Οι φίλοι... Και πιστεύω ότι πολλοί θα συμφωνούσαν.

Υπάρχει κάτι που σου λείπει από την καθημερινή ζωή; Όχι, από αυτά τα πράγματα που κάνω εδώ και χρόνια. Αυτό που ίσως μου λείπει είναι ένας σεισμός. Ένας πολιτισμικός σεισμός που θα ταράξει την ανθρώπινη κοινότητα. Ιδιαίτερα στην Αγγλία. Δεν έχει να κάνει με τους δάσκαλους. Όλοι γνωρίζουν τον Tony Blair, την Πριγκήπισσα Diana... Έχει να κάνει με ένα δημοφιλές συναίσθημα που θγαίνει στην επιφάνεια, γύρω απ' αυτούς. Και υπάρχει κάτι πολύ πιο ανθρώπινο και δημοκρατικό που συμβαίνει αυτή τη στιγμή στη χώρα. Ευτυχώς, όλα τα θεατρικά κατάλοιπα του περασμένου αιώνα αρχίζουν να εξαφανίζονται και να κάνονται στο παρελθόν. Υπάρχει ένα νευρικό, αλλά ζεστό και φιλικό συναίσθημα στην Αγγλία αυτή τη στιγμή. Ξαφνικά, οι απλοί άνθρωποι, αυτοί που κάποτε γελούσαν με τις μικρές μειονότητες, με τους μαύρους, με τους ομοφυλόφιλους, αυτοί οι άνθρωποι έχουν ξεμείνει σε μια ακονομένη γωνία.

Γιατί συμβαίνει αυτό ξαφνικά σήμερα στην Αγγλία; Δεν ξέρω γιατί, εκτός από το γεγονός ότι ποτέ στην Αγγλία δεν είχαμε μια πετυχημένη λαϊκή επανάσταση. Και ποτέ δεν θα έχουμε. Το αποτέλεσμα παραμένει ότι πάντα θέλαμε να γίνουμε μια μικρή Αμερική. Απλά, πιστεύω ότι όλη αυτή η συντηρητική γραμμή της θικτωριανής εποχής δεν είναι χαρακτηριστική για το πώς αισθάνεται σήμερα ο κόσμος στην Αγγλία. Σήμερα το βλέπεις καθαρά αυτό στη χώρα. Περισσότερο απ' ό,τι μπορούσες να το δεις πριν από δέκα χρόνια. Ίσως να βρίκαμε το δρόμο που θα μας οδηγήσει στην πραγματική αγγλική ταυτότητα. Μερικές φορές σκέφτομαι ότι η πρώτη χώρα που ψυχολογικά και φυσιολογικά αποικήθηκε από τη Βρετανική Αυτοκρατορία, ήταν η Αγγλία.

Κάποτε είχες ανακατευτεί με τους Ultramarine. Αυτό ήταν χορευτική μουσική, και μάλιστα όταν άρχισε να σκηματίζεται όλη αυτή η μεγάλη φυλή των νέων ηλεκτρονικών ονομάτων. Αυτό είναι αλήθεια, αλλά ήταν περισσότερο μια χάρη που μου είχε ζητήσει ο Geoff Travis της Rough Trade, όταν είχε σκηματίσει τότε την κανούργια του εταιρεία, την Blanco Y Negro. Ήθελαν κάποια φωνητικά και τότε μου πρότεινε ο Geoff να σταματήσω να παίζω με τους φίλους μου και να ασκοληθώ με κάποιους νεότερους άντρες. Το διασκέδασα, αλλά έξρεις, ήμουν πάντα ετεροφυλόφιλος. Ποτέ δεν με ενδιέφεραν οι νέοι άντρες... (γέλια). Πλάκα κάνω, αλλά μια και το ανέφερα, μερικά από τα κομμάτια του **«Shleep»** θα κυκλοφορήσουν σε κάποια πιο χορευτικά remix. Εμμ, όχι τόσο για να παίζονται στις πίστες, αλλά μια διαφορετική προσέγγιση.

Δεν έχεις προσέξει ότι όλοι αυτοί οι νέοι άνθρωποι φαίνεται να διασκεδάζουν πάρα πολύ με αυτό που κάνουν; Φυσικά. Είναι απίστευτο το πόσο καλά περνάνε όλα αυτά τα παιδιά με τη νέα αυτή μουσική που φτιάχνουν. Εντάξει, εγώ σ' αυτή την κατέκλα δεν μπορώ να χορέψω, αλλά όλη αυτή η δημιουργία που θγαίνει μέσα από νέα μυαλά τα οποία χειρίζονται νέα τεχνολογία είναι καταπληκτική. Και δεν πιστεύω ότι η τεχνολογία είναι μειονέκτημα στη σύγχρονη μουσική. Το πιάνο είναι ένα κομμάτι εξελιγμένης τεχνολογίας. Βέβαια, στη δική μου περίπτωση, δεν κουβαλάω κάτι ανάλογο με το φανόμενο της χορευτικής κουλτούρας. Δεν απορρίπτω τη θα παίξω, με τη θα το παίξω, αν θα είμαι μοντέρνος ή αν θα ακούγομαι παλιομοδίτικος. Όσο με ενδιαφέρει να ανανεώνω τα μουσικά μου ένστικτα, άλλο τόσο, την ίδια στιγμή με ενθουσιάζει που μπορώ ακόμα και σήμερα και χρησιμοποιώ ένα παραδοσιακό μουσικό λεξιλόγιο.

Βρετανικά παραδοσιακό; Σκεδόν, ναι. Όχι όμως φυλετικά παραδοσιακό. Δεν το εννοώ έτσι. Το σκέφτομαι περισσότερο σαν κομμάτι της Βρετανικής κουλτούρας. Αυτής της κουλτούρας που εδώ και δεκαετίες έχει τόσο βαθιά επηρεαστεί από τη μαύρη Αμερική. Αυτό είναι το στοιχείο μου. Ο συνδυασμός της μαύρης Αμερικής και των λευκών παιδιών της Αγγλίας. Εκεί είναι οι ρίζες της μουσικής μου. Για παρά-



δειγμα, αν με ρωτήσεις, αισθάνομαι όλο και περισσότερο ενθουσιώδης για το φανόμενο που λέγεται George Gerswin. Όσο πιο πολύ γερνάω, άλλο τόσο γερνάνε και το γούστο μου... (γέλια)

Άς κάνουμε μια βόλτα στο παρελθόν. Θυμάμαι που είχα αγοράσει το άλμπουμ με το soundtrack που είχες κάνει στο «The Animals Film» και που ένα βράδι είδα αυτή την ταινία στην κρατική τηλεόραση. Ήταν μια από τις καλύτερες στιγμές της κρατικής μας τηλεόρασης, πιστεύω. Όμως τότε ήταν που όλοι έμαθαν ότι είχες ενωθεί με το Κομμουνιστικό Κόμμα, πράγμα, βέβαια, που δεν αποτέλεσε ποτέ καμία έκπληξη. Τι θυμάσαι από εκείνα τα χρόνια; Θυμάσαι τη μουσική του έργου; Αν ναι, τότε θα μπορείς να καταλάβεις ότι όλη αυτή η αγάπη που έβγαινε μέσα από τα τραγούδια μου και τη μουσική μου ήταν ένα είδος μίσους για τον David Owen. Μερικοί πιστεύουν ότι είναι ένα άρρωστο παιχνίδι διαστροφής, μια άσκηση παρακμής, όταν τραγουδάς τραγούδια αγάπης με μια φωνή που περισσότερο θρηνεί, παρά αγαπάει. Όλα τα κομμάτια μου εκείνης της εποχής ήταν τα σκήματα που με βοήθησαν να μεταφέρω στον κόσμο το μίσος μου για την πολιτική κατάσταση της Αγγλίας τότε. Σήμερα δεν το κάνω αυτό.

Γιατί; Επειδή δεν χρειάζεται να υπάρχει οργανωμένη ευελξία ανάμεσα στις λέξεις και τη μουσική. Δεν χρειάζεται να κάνω κάτι επειδή έτσι πρέπει να το κάνω. Έτσι κι αλλιώς η μουσική μου (τότε και τώρα) πηγάζει από την ίδια πηγή.

Ποια είναι τα δυνατά και τα αδύνατα σημεία σου ως μουσικός; Η βασική μου αδυναμία είναι ότι ενθουσιάζομαι εύκολα όταν βρίσκω κάτι που να δουλεύει, έτσι όπως το έχω σκεφτεί. Ένα τραγούδι, μερικοί στίχοι. Είμαι πολύ εύκολα ευτυχισμένος μ' αυτό που κάνω. Ίσως μερικές φορές να έπρεπε να σκέφτομαι λίγο περισσότερο. Δεν έξρω για τα δυνατά μου σημεία... Έχω όμως ένα τυχερό σημάδι στη ζωή μου. Ακόμα αγαπάω τους ίδιους δίσκους από τότε, όταν ήμουν δέκα χρονών παιδί.

Πες μου έναν! Του Miles Davis, το «Porky And Bess». Τον αγάπησα όταν θγήκε και τον αγαπώ κάθε μέρα από τότε!

Αυτό το τυχερό σου σημάδι σε κρατάει ευτυχισμένο στη ζωή; Έχω πολλούς φίλους που καθημερινά κάνουν το ενδιαφέρον τους για τα αγαπημένα τους πράγματα. Συχνά γίνονται κυνικοί, βαριούνται. Ποτέ δεν βαριέμαι. Ναι, αυτό είναι το τυχερό μου σημάδι. Αισθάνομαι τυχερός επειδή με κρατάει ευτυχισμένο.

Και μια τελευταία ερώτηση. Συνεχίζεις να ακούς ακόμα το Ράδιο Μόσχα; Όχι. Το έκανα τότε που ενδιαφερόμουν γι' αυτό. Όταν εκπροσωπούσε μια προσπάθεια να δείξει μια διαφορετική πλευρά του κόσμου. Σήμερα δεν φαίνεται να θέλει κανένας να το κάνει πια.

Σ' ευχαριστώ πάρα πολύ για τον χρόνο σου Robert κι εύχομαι κάθε επιτυχία με το «Shleep». Κι εγώ σ' ευχαριστώ. Μόνο πριν κλείσουμε, θα ήθελα να σου απαντήσω σ' εκείνη την ερώτηση για το τι με φοβίζει. Έξρεις, υπάρχει ένα ρητό στην Αγγλία που λέει ότι «ο δρόμος για την κόλαση είναι στρωμένος με καλές προθέσεις». Λοιπόν έξρεις τι με φοβίζει; Ότι όταν πεθάνω και ρίξω μια ματιά πίσω μου, θ' ανακαλύψω ότι πλήγωσα περισσότερους απ' όσους βοήθησα!

END

74

Αυτή η ιδιότητα που διαβλέπεις στους σημερινούς ανθρώπους έχει να κάνει με την αλλαγή της κυβέρνησης; Είναι μια ιδιότητα που έχει να κάνει με τους ανθρώπους κι όχι με τους πολιτικούς. Σήμερα οι άνθρωποι κοιτάζουν ο ένας τον άλλον και έξρουν ότι κανένας δεν βρίσκεται ψηλότερα από τον άλλο. Αυτή η ιδέα δεν υπήρχε πριν μερικά χρόνια. Είναι ένα όμορφο συναίσθημα όταν το ζεις γύρω σου. Είμαι αρκετά γέρος για να είμαι οπτιμιστής, αλλά για την ώρα μού φτάνει αυτό το πανέμορφο συναίσθημα.

Γιατί λες ότι είσαι γέρος για να είσαι οπτιμιστής; Έχω δει μέσα σε όλα αυτά τα χρόνια τόσες πολλές «νέες εποχές» να έρχονται, μέσα από τόσο αποκαλυπτικές ιδέες και τελικά αυτό που φαίνεται είναι ότι το ανθρώπινο είδος είναι τόσο μπερδεμένο που δεν μπορεί να αντέξει μια «νέα εποχή». Βιολογικά δεν αλλάζουμε. Άρα δεν είναι λογικό να περιμένεις μια ριζική αλλαγή στις ανθρώπινες αξίες.

Υποθέτω ότι δεν πρέπει να είσαι και πολύ ευτυχισμένος με τον Blair... Ω, δεν με ενδιαφέρει καθόλου αυτός ο τύπος. Έξρεις τι με ενδιαφέρει; Οι άνθρωποι που τον ψήφισαν. Με άλλα λόγια, οι άνθρωποι που τον ψήφισαν για να απαλλαγούν από τους συντηρητικούς. Αυτοί με ενδιαφέρουν. Αυτός απλά επιλέει στην επιφάνεια. Μαζί με τους φίλους του. Κι αυτούς στο Heritage Department που δεν θέλουν να σας δώσουν πίσω τα αγάλματα. Και να σκεφτείς ότι δεν είναι καν τόσο έξυπνοι όσο οι Γάλλοι. Ο Blair δεν συγκρίνεται στην εξυπνάδα με τον Chirac, ο οποίος μπορεί να κάνει ό,τι κάνει, αλλά τουλάχιστον δείχνει ότι έχει κουράγιο να το κάνει.

Τι σε φοβίζει περισσότερο; Νομίζω ότι από παιδί έχω μια ψυχική ασθένεια με το άγχος. Οπότε ό,τι φοβάμαι δεν έχει καμία ουσιαστική σημασία. Δεν έξρω. Υποθέτω... Πολύ καλή ερώτηση για να την απαντήσω τόσο σύντομα. Χμμμ...

Μπορούμε να την προσπεράσουμε αν θέλεις. Ναι, θα χρειαζόμουν λίγο χρόνο να σκεφτώ.

Τότε ας μιλήσουμε πάλι για μουσική. Πού βλέπεις να κατευθύνεται η σημερινή μουσική; Μια φορά ρώτησαν τον Stan Kenton, τον μεγάλο τζαζίστα, στα 50s, πού κατευθύνεται η τζαζ. Κι αυτός απάντησε: «Εγώ την Τρίτη θα κατευθύνομαι για το Κλήβελαντ» (γέλια).

Πολύ καλή απάντηση. Ελπίζω να μη μου πεις ότι θα πας κι εσύ στο Κλήβελαντ. Όχι (γέλια). Θα μείνω μάλλον εδώ. Τον τελευταίο χρόνο είχα αφοσιωθεί στη δουλειά με τους φίλους μου και την Άβε, οπότε δεν είχα χρόνο να ακούσω πολλά πράγματα. Αλλά ακούω πάντα σχετικά πράγματα, που έχουν να κάνουν με την παρέα που δουλεύω. Για παράδειγμα, απόλαυσα το rock-drumming του Steve White, του ντράμερ του Paul Weller. Κι αυτή η γυναίκα, η Βjork, είναι καταπληκτική. Ο Michael Nyman, ο John Taverner... Αυτοί μου αρέσουν πάρα πολύ.

Πώς βλέπεις όλη αυτή τη χορευτική κουλτούρα; Είναι πολύ όμορφη. Μου αρέσει γιατί δίνει στον κόσμο την ευκαιρία να βρει μια φαντασιακή φυλετική ταυτότητα, αν και δεν πιστεύω ότι είναι ευγενικό να κρυπκάρεις τους φαντασιακούς κόσμους των άλλων ανθρώπων. Δεν μου αρέσει όταν κάποιος είναι αγενής απέναντι στους τζαζ ήρωές μου, οπότε δεν θέλω να είμαι αγενής στους dance ήρωες των άλλων.

Πιστεύεις ότι είναι εύφορα χρόνια για νέους ήρωες; Σέβομαι. Αυτό έξρω να κάνω. Σέβομαι κάθε νέο που θέλει να ανακαλύψει καινούργιους δρόμους, και που το κάνει πληρώνοντας κάθε αντίτιμο. Σέβομαι κάθε νέο που θέλει να ανακαλύψει καινούργιους ήρωες. Όποιοι κι αν είναι αυτοί.

> Zoom

Previous article

Next article

Back to the list

Robert Wyatts vidunderlige, tidløse verden - Deichman Musikkbloggen - oktober 2024



Robert Wyatts vidunderlige, tidløse verden

- Wyatt var aldri den som øvde mest eller kunne flest skalaer, men han kunne til gjengjeld gi et blikk på verden som tilførte noe som var annerledes - noe skjørt, lyrisk, sårt, men også optimistisk og fandenivoldsk, sier Thomas Hylland Eriksen, som sammen med Øivind Hånes er aktuell med boken Book Bottom - Historien om Robert Wyatts album Rock Bottom på Hærverk Forlag.

Tekst: Jan-Olav Glette / Foto: Kari Spjeldnæs, Julia Esther Elle

De to forfatterne Øivind Hånes og Thomas Hylland Eriksen går grundig og engasjert til verks der de lanserer begrepet 'nordsjømusikk' og demonstrerer hvordan tilfeldigheter, personlig eiendommelighet, utforskertrang og vilje skaper et særegent musikalsk verk som står seg godt i dag 50 år senere. Med dybde og perspektiv gir de både konteksten albumet oppstod fra og nærstudier av enkeltlåtenes klanger og lyrikk. I samtale med Deichman musikk kan du bli bedre kjent med forfatter Øivind Hånes, de to forfatternes samarbeid, fascinasjonen for albumet Rock Bottom, Wyatt generelt og de involverte musikerne.



Øivind Hånes. Foto: Julia Esther Elle



Thomas Hylland Eriksen på Helge Høibraatens hagefest 2023. Foto: Kari Spjeldnæs

Øivind, kan du fortelle lesere, som ikke kjenner deg fra før av, hvem du er i norsk musikk- og kulturliv (tilsvarende presentasjon av Thomas finner man i saken om Moose Loose)?

ØH: Utdannet pianist og musikkpedagog. Begynte som musikkjournalist i 1982 da jeg fikk senebetennelse og måtte ta en lang pause fra spillingen. Spilte i ulike band, ville egentlig bli komponist, men oppdaget i 1991 at jeg kunne skrive skjønnlitteratur, og da var det ingen vei tilbake. Har utgitt en del plater, produsert flere, og antallet bøker nærmer seg vel 30. Har også skrevet noen operalibrettoer.

Når og hvordan oppdaget du musikk og hva var det som fascinerte?

ØH: Som spedbarn oppdager man jo lydene i rommet der man er, man vokser inn i dem og med dem. Dessverre husker man ikke detaljene fra så langt tilbake, så mye av denne påvirkningen er underbevisst. Det første jeg husker er nok at foreldrene mine sang, ikke bare når jeg skulle sove om kvelden, men til alle døgnets tider. Jeg tror folk sang mye mer på den tiden. Min mor hadde med seg gitaren sin på jobben, og damene på fabrikken sang sammen i middagspausen. Faren min spilte fiolin og bratsj og var med i Drammen Byorkester. Han øvde derfor på stemmene sine nesten hver dag, noe jeg fikk med meg. Jeg har ikke klart for meg når jeg skjønte at dette bare var deler av en helhet og ikke hele musikken. Dessuten spilte han slåtter og folkemusikk sammen med sin bror når denne var på besøk hos oss. De reiste rundt med felene sine i fjellregionen rundt Røros på 1930- og -40-tallet og spilte til dans, og gjenopplevde nok denne tida gjennom samspillet mange år etterpå.

Den 18. september 1974 kjøpte jeg mitt første stereoanlegg for en del av konfirmasjonspengene. Den dagen kjøpte jeg også mine tre første LP-plater: Uriah Heep, Deep Purple og Santana. Jeg hadde ei tallerkenhylle på rommet mitt, og ambisjonen var å kjøpe ei ny skive hver måned. Dette klarte jeg, og jeg husker veldig godt den høstdagen i 1975 hvor tallerkenhylla var full: Det var plass til tolv plater i den.

Jeg førte et nøyaktig kartotek over alle plateinnkjøp fra starten og fram til 1986, og det er fascinerende å se hvordan nysgjerrigheten driver et ungt menneske fra skanse til skanse. Man begynner i mainstreamen og havner etter hvert i nisjene. Dette er utvilsomt et tema man kunne skrive ei egen bok om: Hvordan utvikles og raffineres personlig musikksmak.

9. juni 1979 kjøpte jeg Rock Bottom i Trieste i Italia, og den gjorde et så dypt inntrykk at jeg 45 år seinere faktisk har vært med og skrevet bok om den.

Fortell om egen spilling og musikerkarriere.

ØH: Foreldrene mine kjøpte piano den 29. juni 1971. Den sommeren ble det åpenbart at

jeg hadde et talent for musikk, så jeg begynte å ta pianotimer hos musikkpedagogen Egil Borgersen i Mjøndalen. Dette var lenge før de kommunale musikkskolenes tid, men heldigvis var det en høyskoleutdannet pedagog i nærmiljøet der jeg vokste opp. Slikt var langt fra noen selvfølge dersom man bodde utenfor de større byene. Etter ni måneder på pianokrakken satt jeg og spilte Bach og Beethoven på min første elevkonsert i juni 1972. Intet øye tørt.

I 1980 kom jeg inn på konservatoriet med piano som hovedinstrument. Jeg var selvsagt glad for å ha fått en sånn studieplass, men samtidig var det her problemene begynte. Du lar ikke en ung mann på 20 år som er full av hormoner og eventyrlyst sitte og trille med Haydn og pusle med fingersetting. Da vil man noe ganske annet. Jeg oppdaget sensasjonell musikk hver eneste uke både innenfor rock, pop, jazz, postpunk, synthpop, elektronisk musikk og samtidsmusikk. Dessuten den magiske hybriden progressiv rock, hvori opptatt Canterburyrocken.

I tillegg var det en fysisk dimensjon jeg savnet i det klassiske: Jeg ville danse! Musikk og bevegelse henger for meg nøye sammen, og den koblingen fantes jo ikke i den klassiske musikken. Ikke i samtidsmusikken heller for den saks skyld, men her var det i hvert fall klangverdener som satte i gang fantasien og den indre billedproduksjonen i meg.

Jeg tror denne diskrepansen mellom hva jeg måtte spille og hva jeg faktisk ønsket å drive med var årsaken til at jeg fikk senebetennelse: Jeg brukte muskulaturen feil fordi jeg var anspent. Dette reddet meg. Jeg fikk konservatoriets forventninger og krav på avstand, og kunne vie meg til låtskriving og egne innspillinger. Jeg gikk ut av konservatoriet i 1985 uten fullført eksamen på hovedinstrument, men fikk likevel jobb som både klaverlærer på videregående musikklinje samt rektorstilling i en kommunal musikkskole, så dette har aldri vært til hinder for noe som helst.



Øivind Hånes på en svensk bensinstasjon. Foto: Julia Esther Elle

Når og hvordan oppdaget du fanziner, magasiner og musikklitteratur, og hvilken betydning har de hatt for deg som menneske?

ØH: Det er umulig for folk som er vokst opp med internett å fatte hvor begrenset tilgang vi hadde på informasjon om musikk før dette nettverket av datamaskiner bredte seg ut over jordkloden. NRK var eneste tilgjengelige kanal på FM-båndet og spilte pop og rock én time i uka. Man kunne høre musikk fra utlandet på mellombølgen, men kvaliteten på mottaket var ytterst variabel. Konsekvensen av dette var at musikkavisene Nye Takter, Puls og Ballade kom til å spille en stor rolle som kilder til opplysning. Beat var for mye cowboyrock for meg, så den lot jeg ligge. Fanzinene var et bra supplement, spesielt KITSCH. Og selvsagt leste jeg engelske musikkaviser, især NME – New Musical Express. Her oppdaget jeg skribenter som Paul Morley og Ian Penman, som skapte litteratur ut av sine opplevelser med den nye musikken. Det ga kraftig resonans i meg.

Jeg tror alt dette har med å gjøre med at vi mennesker har ulike former for magnetisme i

oss: Det som bergtar noen lyttere, forblir meningsløst for andre. Sagt på en annen måte: Noen vil betale for hva andre betaler for å slippe. Noen faller i staver over Brian Eno og Stockhausen, mens andre rocker vilt til Bruce Springsteen og Rolling Stones. Vi er forskjellige, og heldigvis for det.

Når begynte du selv å skrive og hva får du ut av det?

ØH: Jeg begynte på min første roman i 1969, da jeg var ni år gammel. Det var en western, men jeg ga opp etter sju håndskrevne sider. De siste ordene lyder slik: «Slutt på grunn av kjedelig tema.»

Men lenge før det: Hvor kommer det fra, dette punktet i et liv hvor barnet plutselig blir i stand til å omgjøre bokstaver til mening? Vanskelig å si og umulig å huske, men la meg gjøre et forsøk: Til fireårsdagen i januar 1964 fikk jeg en dyp tallerken fra Egersund Flint med to katter i midten og alfabetet påtrykt langs kanten. Jeg skjønte at bokstavene var byggeklosser med helt spesielle egenskaper og lærte meg både å lese og skrive ved kjøkkenbordet. Et par ganger i måneden lånte min far bøker på biblioteket i Drammen. Slik ble jeg utover våren 1964 presentert for Pippi Langstrømpe og hennes eksentriske verden. Pippi løftet hesten sin, og jeg leste om dette i bøkene, en biotop av bokstaver som snart ble til pregnante ord jeg selv erobret og visualiserte.

Virkelig sugende skulle lesningen først bli da jeg begynte på skolen og oppdaget indianerbøkene. Forsmaken kom da jeg like før skolestart i august 1966 fant et eksemplar av Prærieblad på gata i Krokstadelva. Helten i serien het Davy Crockett, og nå fikk jeg for alvor øynene opp for hvilke landskaper som skjulte seg der borte på det amerikanske kontinentet. Endeløse skoger og svartstille sjøer, høye fjell, elger store som høyspentmaster og bjørner digre som hus. Da jeg i august 1966 begynte på skolen, var jeg allerede godt bevandret i amerikansk natur og frihetskamp.

Da jeg ni år seinere begynte på gymnaset, var jeg moden for verdenslitteraturen. Vi var tre-fire stykker i klassen som hadde kommet til dette stadiet i vår lesning, og utvekslingen av erfaringer og synspunkter på det vi leste var uvurderlig. Dessuten hadde vi en dritbra norsklærer som oppmuntret oss til å lese litteratur med kjøtt. I dag ville man vel heller si «proteiner», med mindre man er landbruksminister fra Senterpartiet.

Jeg ville jo bli musiker og komponist, og tanken om selv å skrive hadde aldri slått meg før jeg fikk senebetennelse og måtte ta en lang pause fra spillingen, men selv da holdt jeg meg til plate- og konsertanmeldelser. Dikt, romaner og noveller var fortsatt ikke en del av den planlagte framtida mi. Dette kom først ramlende ned i meg fredag 7. september 1990, da jeg kom over en annonse for en romankonkurranse i forbindelse med 100-årsjubileet for utgivelsen av Knut Hamsuns Sult. Hamsun var 30 år da denne kom ut, og konkurransen var derfor kun åpen for folk som var født etter 1. januar 1960. Siden jeg er født 5. januar det året, fikk jeg en underlig følelse av at noen prikket meg bak øret da jeg leste dette. Fristen var 1. mars 1991. Jeg skreiv et manus som ble ferdig 27. februar og sendte det inn. Seks uker seinere ringte noen og sa at jeg var en av tre prisvinnere. Da gikk det opp for meg at jeg hadde oppdaget en ny del av framtida mi.

Det aller beste med å skrive må vel være at man får tid til å tenke lange tanker, samt at alt du har opplevd kan brukes litterært. Ikke bare de direkte personlige erfaringene, men også alt det som skjer med folk du snakker med, ting du leser om, hører om eller ser på TV. ALT kan brukes. Fascinerende.

Kan dere fortelle om hverandre som musikkformidlere og interesserte?

THE: Da vi var enda yngre enn vi er nå, altså i første halvdel av åttitallet, var Øivind for meg først og fremst musiker og musikkskribent. Han utvidet feltet både som original og presis musikkanmelder og, litt senere, da han startet Sogar sammen med Arvid Skancke-Knutsen, et estetisk formfullendt og innholdsmessig dristig tidsskrift som dessverre bare varte i et snaut år. Øivind har alltid hatt evnen til å sette ord på det ordløse, og ofte må du legge øret helt inntil for å fatte dybden i det han sier. Han oversetter musikk til poesi, kan du si. Det er mye musikk i romanene hans, men kanskje enda mer i diktene. Han har i mange år fått meg ikke bare til å høre på musikk jeg ellers ikke ville ha oppdaget, men også til å oppdage nye dimensjoner i musikk du tror du kjenner godt. Dette opplevde jeg nå sist da vi skrev denne boka sammen. Men Øivind er også en flott musiker og komponist. Solo-CD'ene hans fra tidlig nittitall – den første heter Afraid of Getting Enormously Fat – er mesterverk. Originale, med mye humor, kompleksitet uttrykt på en enkel måte.

ØH: Thomas og jeg har i alle år utvekslet tanker om den verdenen vi lever i, musikk inkludert. Vi har levd ulike liv på den måten at Thomas har vært verden rundt som antropolog og professor, mens jeg har levd langt mer monomant med skriving og spilling.

Jeg bodde ni år i Aurland, en kommune i Indre Sogn med 1800 innbyggere, mens Thomas har svevd mellom alle kontinenter med mulig unntak av Antarktis. Men på tross av ulikhetene opplever jeg at Thomas også har denne kjernen av ustoppelig vitebegjær og nysgjerrighet som gir seg utslag i en evig sult på ny musikk. Der tror jeg vi er like som tvillinger, selv om det kommer til uttrykk på forskjellige måter. Og viktigst av alt: Vi er begge store entusiaster, vi lar oss begeistre! Robert Fripp sa engang at «Du kommer ikke i mål bare på entusiasme, men du kommer heller ingen vei uten.» Der inne er det en visshet om en sannhet som vi deler.

Hvordan ble dere kjent?

THE: Det må ha vært i Hjelmsgate 3, da jeg var med i Gateavisa-redaksjonen og Øivind var bidragsyter. I perioder har kontakten vært sporadisk, men allltid rett på sak, enten vi snakker om sopp, nobelprisvinnere eller Brian Eno. Det er kanskje det som kalles å være på bølgelengde.

ØH: Det stemmer. Det var i begynnelsen av mars 1983. Jeg hadde akkurat vært to uker i London, og kom opp i redaksjonen til Gateavisa med en artikkel jeg hadde skrevet fra besøket i verdensmetropolen. Jeg hadde lang svart frakk, stripete bukser i svart og gult, samt lange skinnstøvler. Dessuten bar jeg en badge med bilde av David Bowie på frakken. Dette provoserte et par av de tilstedeværende anarkistene i redaksjonen, som jo visste meget godt at Bowie noen år tidligere hadde kjørt rundt i London i åpen bil og gjort nazihilsen til folket, antakelig proppfull av kokain og garantert uten evne til å tenke klart. Men jeg ble plutselig avkrevd en forklaring på hvorfor jeg gikk rundt med bilde av en sånn fyr på frakken min, noe jeg ikke var forberedt på i det hele tatt – jeg likte jo bare musikken hans. Især de tre platene Low, Heroes og Lodger, den såkalte Berlin-trilogien. Men da kom Thomas meg til hjelp. Han mente at man måtte skille mellom musikeren og den narkotiserte privatpersonen Bowie, noe som der og da ble min livline.

Hvilken funksjon har musikk i livene deres?

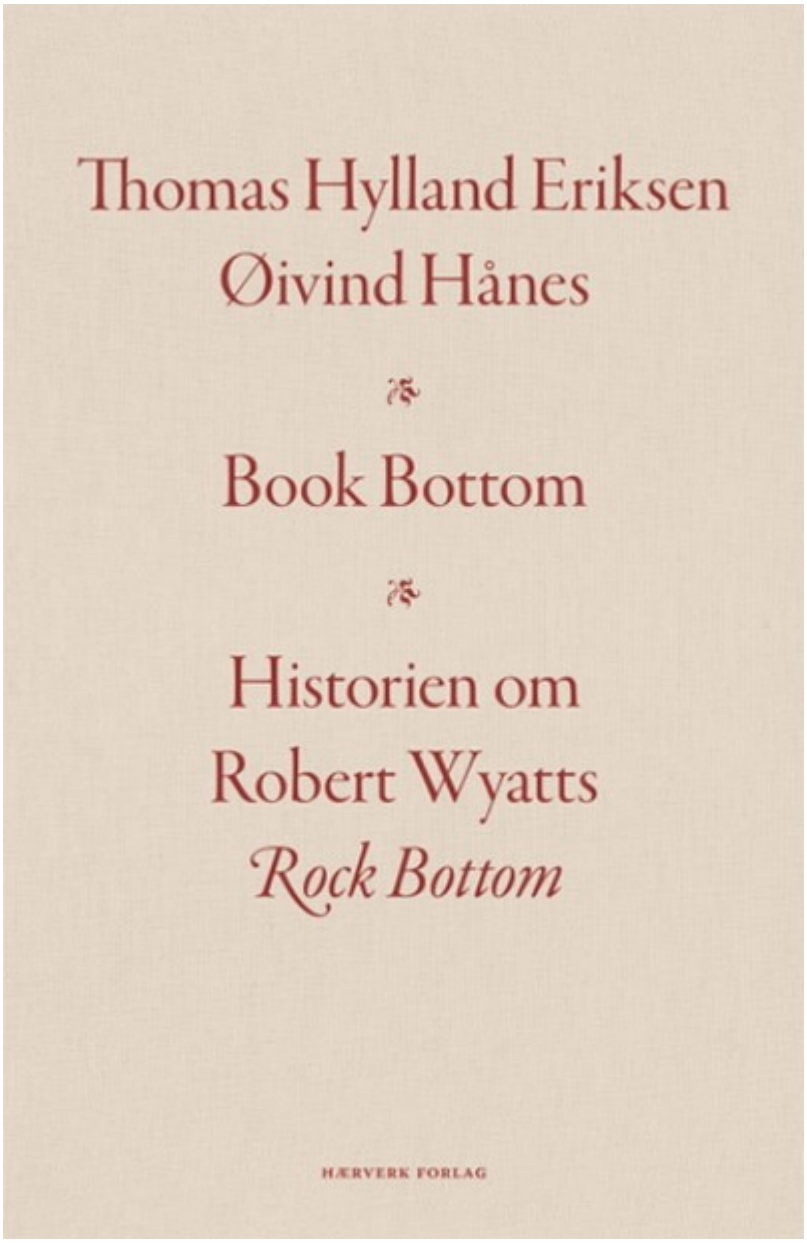
THE: Jeg spiller selv lite, og har et begrenset register, men opplever alltid å komme i kontakt med meg selv og omgivelsene på nye måter enten jeg improviserer på klarinett eller spiller sax i et band. Musikken er uten tvil eldre enn språket, og kommuniserer i andre registere. Da jeg var guttunge, altså før jeg oppdaget rock og jazz, elsket jeg Beethoven og Mozarts symfonier. Jeg lå på stuegulvet, lukket øynene og ble brakt til andre verdener. Det ligger en magi i musikken som gjør verden større og gir oss mennesker nye måter å erkjenne omgivelsene på. For meg, som er en uforbederlig pratmaker, er det befriende å slippe unna språket. En dag uten musikk er en mislykket dag. I verste fall får jeg plystre og synge litt på egen hånd mens jeg dæljer løs på et glass med en skje og dasker meg på venstre lår.

ØH: Den setter lyd på det jeg tenker, og jeg kunne aldri ha vært den foruten.

Hva var det som gjorde dere til radarpar og de riktige forfatterene til en bok om dette formidable albumet?

THE: Ideen var Øivinds, må det innrømmes, men vi utfyller hverandre godt både på stil og innhold, og det viste seg å gå forbausende greit å flette bitene våre sammen.

ØH: Vi er jo et klassisk radarpar. Thomas er kondoren som svever over landskap og hav og utreder de store linjene om samfunnsforhold, tidsepoke og kulturelle strømninger, mens jeg er kirurgen som dissekerer musikken og tekstene.



Hvordan har dere to samarbeidet om research og skriving av denne boken?

THE: Hmm … tjaaa … vi sendte hverandre noen brokker og bruddstykker underveis, men selve skrivingen gikk fort. En viktig del av arbeidet bestod i noen utsøkte lunsjer, ofte hjemme hos Øivind, men jeg slo også til med en franskinspirert fiske- og skalldyrsuppe jeg fremdeles står inne for. Da snakket vi oss mest inn i stemningen og retningen uten å gå i detaljer. Etter å ha satt stemningen og fortært nevnte lunsjer – Øivind er jo også soppekspert og mesterkokk – visste vi hvor vi ville og gikk dit. Researchen bestod for en stor del i å sende lenker til obskure opptak som var arkivert på YouTube av andre entusiaster. Og så en del tips om bøker og artikler. Jeg snublet for eksempel over en akademisk bok om Canterbury-skolen på engelsk og en tykk, nærmest leksikalsk bok om det samme på fransk, skrevet av Aymeric Leroy, Canterbury-stilens fremste arkivar.

ØH: Det stemmer det som Thomas her sier. Vi har rett og slett vært inne i ei rørgate av konstant utveksling av tanker og innfall. Brukt de kildene vi har funnet og delt disse med den andre. Til slutt er resten nærmest bare protokoll.

Fortell om deres eget forhold til jazz, prog og Canterbury-scenen?

THE: Jeg har for min del vært progger i hele mitt liv, i vid forstand. De som tror at prog utelukkende er sjelløs flinkismusikk og at de typiske progbandene heter sånne ting som Yes og ELP, ville hatt glede av å utvide perspektivet. Altså, jeg må vedgå at jeg fremdeles elsker alt av Yes til og med 1977, men det finnes så mye annet. Jeg oppdaget Gentle Giant og King Crimson i tenårene, og derfra gikk veien blant annet til avantgardeband som Henry

Cow og Magma, psykedelisk spacerock som Gong, lavmælt avantgardisme à la Brian Eno, og ikke minst Peter Hammill og Van Der Graaf Generators intense inderlighet, tysk krautrock og ikke minst Canterbury-familien fra Soft Machine og Caravan til Hatfield & The North og National Health. Mange av undersjangrene er stadig i utvikling, selv om mye av det beste ble laget i tiåret 1967–1977, som er det egentlige sekstitallet. Men bevares, det foregår stadig mye nyskaping, og norske band er i høy grad på kartet. White Willow og andre prosjekter Jacob Holm-Lupo er involvert i har mange hengivne lyttere, mens Panzerpappa viderefører både Canterbury og den radikale Rock in Opposition-bevegelsen. Wobbler fra Hønefoss gjør det bra internasjonalt, og det er vel fortjent.

Jazzen befinner seg et stykke unna mye av dette. Eno har påvirket nesten alt som finnes av populærmusikk de siste tiårene, men ikke jazzen. Dave Stewart, som var sentral i Hatfield og National Health, sa en gang at jazz for ham er grusomt kjedelig fordi den lett blir så forutsigbar. Samtidig er det mye jazz i proggen, innimellom, ikke minst hos Wyatt. Han kom fra Charlie Parker, ikke fra The Beatles. Han synger av og til som en saksofonsolist, og Soft Machine gikk i retning av jazz et år eller to før han sluttet i bandet; de kom fra psykedelisk pop og endte i et landskap i slekt med Miles Davis, som kom fra akustisk jazz, i 1970. I dette øyeblikk hører jeg på Digging In fra 1993, en plate med Phil Millers band In Cahoots, og om du må sette en merkelapp på denne fine, urene, lyriske plata, må det være jazzrock, som ellers er en upresis sekkebetegnelse. Miller var kanskje den viktigste gitaristen i Canterbury-skolen, og da de spilte sammen, sa Wyatt stolt om sin unge medmusikant at «han vil heller spille feil enn å spille en note som har vært brukt før.» For Miller gikk veien fra Canterbury mot jazz og noe blues, men andre valgte andre veier, eller kanskje snarere krøllete stier. Stewart klippet håret rundt 1980 og begynte å lage lekker pop for voksne med partneren Barbara Gaskin, for eksempel. Den stadig langhårede Steve Hillage, som spilte i Khan med Dave Stewart før han ble med i Gong, gikk i retning av elektronisk musikk og ble en slags husgud for band som The Orb, men som produsent var han også med på å gjøre Simple Minds til et spennende band. Så denne familien av søkende, eksperimenterende folk som hadde øvd mye og lært mange skalaer som de riktignok maltrakterte underveis, kunne bevege seg i mange retninger da festen var over rundt 1977.

ØH: Dette er jo igjen et spørsmål som kunne danne utgangspunkt for ei bok i seg selv. Jeg tror alt dette handler mye om instinkt og mageføelse. Man kommer til verden, oppdager musikk og begynner å nøste. Dersom man er disponert med den rette nysgjerrigheten og oppdagertrangen, havner man før eller siden i Canterbury. Det blir som med vin: Når du først får tenning, ender du før eller siden opp i Piemonte og Burgund for rødviner, samt Tyskland og Østerrike for riesling, druen som lager verdens beste hvitviner.

Hvorfor Robert Wyatt?

THE: Wyatt var aldri den som øvde mest eller kunne flest skalaer, men han kunne til gjengjeld gi et blikk på verden som tilførte noe som var annerledes – noe skjørt, lyrisk, sårt, men også optimistisk og fandenivoldsk. Du kjenner igjen stemmen hans etter et nanosekund, den har en signatur som bare er hans egen, som et fingeravtrykk. Han liker all musikk bare den ikke er forutsigbar og kjedelig. Hvilken annen progger ville ha fått en hit med The Monkees' «I'm a Believer»? Og hvem andre enn Wyatt kunne skrive en bitter og sint tekst om dem som sviktet venstresiden til verdens vakreste melodi, nemlig «Alliance»? Men vår bok handler ikke om hele Wyatts virke; den har dessuten vært skrevet alt, av Marcus O'Dair – men om hans mesterverk, Rock Bottom.

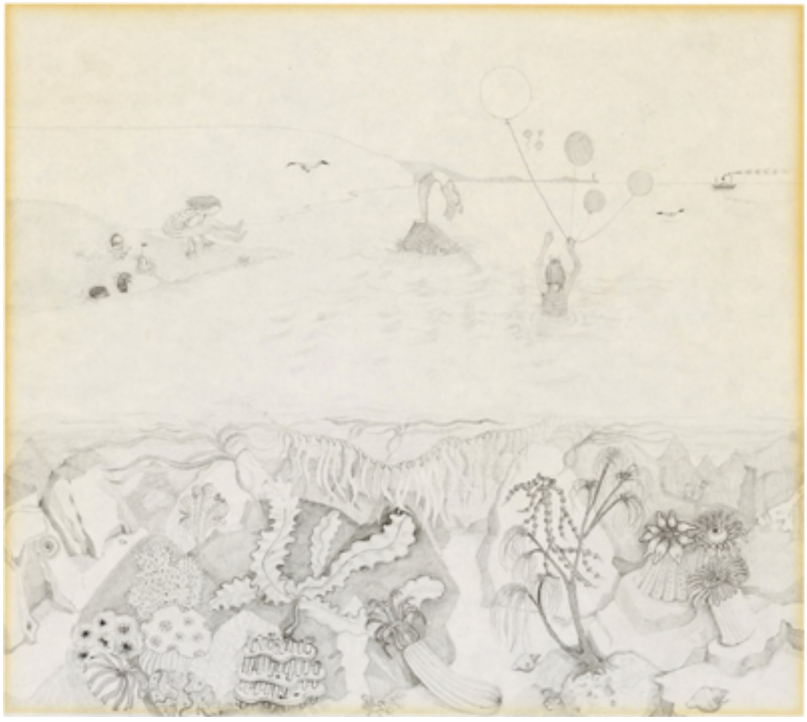
ØH: Wyatt er en av disse ytterst sjeldne fuglene som ikke ligner på noen andre, på noe annet. Jeg fikk nærmest sjokk da jeg hørte Rock Bottom for første gang. Da hadde jeg vært inne i rocken i snart fem år, og dette var et kvantesprang.

Hvilken posisjon har Wyatt, Soft Machine og Matching Mole i dag som inspiratorer for ny musikk og referansepunkt for musikklyttere?

THE: Det er vanskelig å si. All musikk forholder seg til tidligere musikk, og slik har det vært iallfall siden middelaldermunken Guido d'Arezzo la grunnlaget for moderne notasjon rundt år 1000. Matching Mole kom aldri helt i mål og etterlot seg et par spennende, men springende LP'er, men Wyatt og tidlig Soft Machine er fremdeles referanser for mange. Noen av dem som har vært så heldige å få Wyatt med på platene sine, er Björk, Anja Garbarek og Carla Bley. Vi kunne ha ramset opp mange navn, men det er ikke poenget, snarere at musikken flyter som en uregjerlig elv med mange bekker og bielver for den som har et åpent sinn. Du snapper opp litt herfra og derfra og koker din egen kompott av det du finner, med noen ingredienser som bare er dine egne. Og Wyatt har sluppet mer oppi gryta enn mange er klar over.

ØH: Det kan jeg faktisk ikke svare på, siden jeg ikke er i den posisjonen selv. Men jeg tror

nok på generelt grunnlag at unge musikere som hører Wyatt for første gang reagerer som Thomas og meg: Med dyp undring og en uslukkelig lyst til å høre mer.



Hva er det som gjør at Rock Bottom har tålt tidens tann så godt og fortsatt så interessant?

THE: Jeg vil si tidløsheten og hudløsheten; det er gjennom sin ytre enkelhet at den ikke kan tidfestes. Den kunne ha vært laget når som helst siden rundt 1968. «Hva ER dette for noe?» kan noen spørre når du setter den på, for den ligner ikke på noe annet. Hvis du får dem til å lytte, hører de sfærenes musikk, sjelens hvisken, sorg og savn, fisk og sjøgress, menneskenes molefonkne lengsler, men også absurde ordspill, kjærlighet, drømmer og snodige fantasier. Den er som Wyatt selv, enkel utenpå, men kompleks inni.

ØH: Stemmen, stemningen, låtene, orgelet, arrangementene og produksjonen.

Hvordan forholder den seg til, og skiller seg fra, hans andre skiver?

THE: Først og fremst er den helhetlig, den er et episk dikt som begynner på side 1 som en svak krusning på overflaten og ender i et kraftfullt crescendo, og så gjentas progresjonen på side 2. Selv om Wyatt jobber intuitivt, er det en struktur i Rock Bottom som skaper en innramming for all galskapen, innfallene, det uventede som kommer underveis. Plata krever litt tid, kanskje tre gjennomlyttinger uten fikling med mobilen, men den gir deg da en gave som du aldri kommer til å glemme. Wyatts senere plater er også fine, noen av dem funklende juvéler, som hans siste, Cuckooland fra 2007, men det er stemningene og ikke minst Riviera-orgelet fra Rock Bottom som aldri slipper taket.

ØH: Jo, dette har med helheten å gjøre, og dessuten er det noe helt vidunderlig inderlig over denne musikken. En varme, en sårhet, en ydmykhet.

Her er noen stikkord jeg vil at dere skal si litt om forholdet deres til, og hva de kan fortelle om Robert Wyatt og Rock Bottom.

Nordsjøen

THE: Dette grunne havstykket, som historisk har koblet så mange mennesker sammen, har mange lag som er i ferd med å bli glemt på grunn av oljeplattformene og ikke minst flyreisene. Hvor reiste de første vikingene for å lage faenskap? Joda, over Nordsjøen til Lindisfarne. Jeg er en Nordsjømann. Jeg elsker torsk og krabbe og blåskjell og lukten av tang, måkeskrik og bølgeskvulp, og synes det er fint at vannet ikke er krystallklart, for så kan du fylle dybdene med hva du vil. Og sånn er musikken til Wyatt også. Du må fylle inn

litt selv.

ØH: Ja, hva er det med musikken rundt Nordsjøen? Den gangen, rundt 1970, dukket det i hvert fall opp masse spennende musikk i dette området, og da vi begynte å skrive Book Bottom oppdaget vi at mye av den beslektede musikken hadde sin opprinnelse nettopp her. Så da oppfant vi like godt begrepet Nordsjømusikk.

Canterbury

THE: Jeg har vært der et par ganger. Det er en prektig, velstelt by med orden i de små rosehagene og søppelbøtter som blir tømt jevnlig. Og temmelig døll, for å være ærlig. Det er kirken og universitetet som danner grunnmuren. Samtidig er det en by med så mye trygghet at den oppfordrer til opprør – ikke av den krakilske og hatefulle typen, men den fandenivoldske varianten. Ikke sant, kaninene står i veikanten, kuene gresser bortenfor, humla suser og far er på kontoret, og i rekkehuset står mødrene og brygger te mens sønnene har inntatt kjelleren der de spiller merkelig musikk i 11/8-takt. Sånn ser jeg iallfall for meg Canterbury på sekstitallet. Og tro om det ikke er litt sånn fremdeles?

ØH: Her må jeg fortelle en morsom historie: Den eneste gangen jeg har vært i Canterbury, var i slutten av mars 2011. Vi bodde i Whitstable, østersbyen over alle, og tok en dagstur til Canterbury. Mens vi sitter i andre etasje på bussen inn til sentrum av byen, kommer plutselig en mann i rullestol kjørende mot oss på fortauet. Han hadde langt, hvitt hår og skjegg, og helt spontant utbrøt jeg: «Og der kommer Robert Wyatt!» Selvsagt var det ikke ham, men det var jo litt av en tilfeldighet …

Alfreda Benge

THE: Nedlatende kunne man omtale Alfie som Roberts «muse», altså den skjønne kvinnen som gav det mannlige geniet inspirasjon. Hun hadde trolig dæljet til meg med staffeliet om jeg sa noe sånt til henne. Nei, Alfreda Benge har ikke bare designet alle platecoverne til Wyatt og skrevet noen tekster, men hun har vært med på å skape auraen til musikken hans. Hvis du ser på omslagene, legger du merke at de er så lite brautende og påståelige som det går an. De hvisker til deg, og budskapet er anarkistisk og anti-patriarkalsk. Robert ble politisk bevisst gjennom Alfie, og han ble et helere menneske. De grodde sammen til en symbiotisk enhet.

ØH: Jeg ser av og til for meg Robert og Alfie som to sju-åtte år gamle barn som småkjeder seg på en hyttetur. De sitter ved et bord en sein kveldstime og tegner og fargelegger og lager små historier om karakterene de skaper på papiret. Det virker som om Robert og Alfie har klart å bevare barnet i seg på en helt unik måte. En herlig naivisme som ikke går i stykker på tross av livets små og store vanskeligheter.

Soft Machine: Third

THE: På dette tidspunktet var Soft Machine på vei inn i en ny inkarnasjon. Du hører på en måte overgangen fra psykedelisk progpop til progjazz mot slutten av Volume Two, som er dominert av Mike Ratledges orgel og hvor blås – i dette tilfellet Brian Hopper – kommer til sin rett. På Third er det bare fire låter, én per plateside, og mange kjennere regner Hugh Hoppers «Facelift» som bandets desiderte høydepunkt. En av Norges fremste Soft Machine-kjennere, nemlig sosiologen og saksofonisten Lars Mjøset, er en av dem. Det er en fantastisk dobbelt-LP, nyskapende og fremdeles i stand til å fortelle oss noe nytt, helt på nivå med Bitches Brew om ikke bedre. Mike Ratledge var enorm både som manisk organist og sober komponist. Han fortsatte i Soft Machine noen år til og gjorde fine ting, men han mistet tenninga på midten av syttitallet og har senere uttalt at den siste plata han virkelig nøt å spille inn, var Third. Wyatts bidrag, «Moon in June», viste ham at det gikk an å gjøre spennende ting ganske på egen hånd, og er markant forskjellig fra de tre andre platesidene, som har snedige akkordprogresjoner og blåserrekke. Teksten på «Moon in June» er stort sett improvisert, og den er forskjellig i alle versjonene jeg har hørt. Selv om Soft Machine i omskiftelige inkarnasjoner fortsatte å utgi plater i en årrekke – og for meg har alle noe ved seg, enda så ulike de er – var «Moon in June» den siste låta de spilte inn med sang. Det er ikke rart at Wyatt følte seg fremmedgjort senere, og lenge etter at han hadde sluttet i bandet, eventuelt fått sparken, sa han at han følte om Soft Machine slik palestinerne føler om Israel, nemlig at «Hey, this used to be mine!».

ØH: Her nekter jeg å hoppe etter Wirkola.

THE: Du kunne ha hoppet først, Øivind, men sånn ble det nå engang ikke denne gangen. Da hadde jeg blitt stående, stivfrossen og vettskremt, på hoppkanten.

Patafysikk

THE: En karikatur på vitenskapen, der det som utforskes er det ubestemmelige, paradoksale, som de fleste kanskje benekter eksistensen av. Patafysikken går ut over metafysikken og er i slekt med dadaisme, surrealisme – og Canterbury-retningen i prog. Grensen mellom humor og alvor er vanskelig å få øye på, og ofte er den uansett en avsporing.

ØH: En herlig måte å senke skuldrene på i en til tider altfor høytidelig verden!

Radikalitet

THE: Wyatt ble gradvis mer og mer opptatt av globale spørsmål, kritisk til USA-imperialismen og de voksende klasseforskjellene i hjemlandet. Han spilte inn flere latinamerikanske kampsanger, blant annet av Victor Jara, og noe av det underlige ved Wyatts forhold til politikk og estetikk er at enkelte av de fineste sangene hans, som «Alliance,» har en bitter tekst om politikere som sviktet venstresiden: «You say you're self-sufficient/But you don't dig your own coal», sunget med en raspende, inderlig tenorstemme til verdens vakreste melodi.

ØH: En konservativ er enten for feig til å slåss eller for feit til å løpe. Wyatt er verken feig eller feit, selv om han ikke kan løpe. Men jeg tror at veldig mange som begynner å se på hvordan verden rundt seg fungerer, blir oppbrakt og opprørt av all urettferdigheten som kommer til syne.

Fysisk lammelse/Ulykke og rullestol

THE: «I had to lose my legs to find my feet», sa Wyatt en gang. Han så dobbeltheten i lammelsen: Du mister noe, og så viser det seg at du får noe annet som kan være like verdifullt. Flere av oss burde tenke slik, ikke for å dyrke invaliditet og sykdom, men for å se mulighetene i livet. Wyatt ble en stor og klok mann i rullestolen, men ikke før. En annen progger vi har et forhold til, nemlig Robert Fripp, har alltid vært opptatt av å finne balansen mellom frihet og disiplin. Wyatt fikk denne erkjennelsen gratis. Rock Bottom ville aldri ha vært det samme uten rullestolen.

ØH: Her kan jeg bare slutte meg til det Thomas sier.

Viljen til å eksperimentere

ØH: Er ikke viljen til å eksperimentere intimt knyttet til nysgjerrighet? I begynnelsen vil alle musikere etterligne andre, men etter hvert, dersom nysgjerrigheten er til stede, vil de søke ut over dette og kanskje finne noe som virkelig er deres eget. Dette skjedde utvilsomt med Wyatt.

Å synge som et blåseinstrument

ØH: I begynnelsen var stemmen og sangen. Alle blåseinstrumenter er jo i bunn og grunn en forlengelse av stemmene våre.

THE: Og det er stadig flere forskere som mener at musikken kom før språket. Det får jeg til å stemme.

Heltoneskala

ØH: I motsetning til skalaer i dur og moll har heltoneskalaen bare trinn som er like langt fra hverandre, og den har verken begynnelse eller slutt. Når Wyatt bruker den som han gjør på Rock Bottom, gir dette en merkelig følelse av noe som ikke er bundet i tid og rom.

Riviera orgel

ØH: For et lykketreff at Alfie kjøpte dette lille orgelet til Robert da de var i Venezia vinteren 1973! Det er jo bare et banalt instrument i plast med tre oktaver, men det har en vibratofunksjon som er helt genial. Hør for eksempel på denne låten med Scritti Politti, hvor Wyatt spiller sin klassiske Riviera med langsom vibrato:

Store deler av Rock Bottom er badet i lyden fra dette merkelige instrumentet, noe som bidrar sterkt til det unike soundet Wyatt her skapte i samarbeid med produsenten Nick Mason. Mesterverket «Alifib», som åpner side 2, er et av de flotteste stykker musikk jeg noen gang har hørt, og en viktig årsak til det er nettopp dette lille orgelet.



Utover veldig grundige presentasjoner av de medvirkende musikerne på platen og egne opplevelser av og med albumet inkluderer dere også noterekkefølgen.

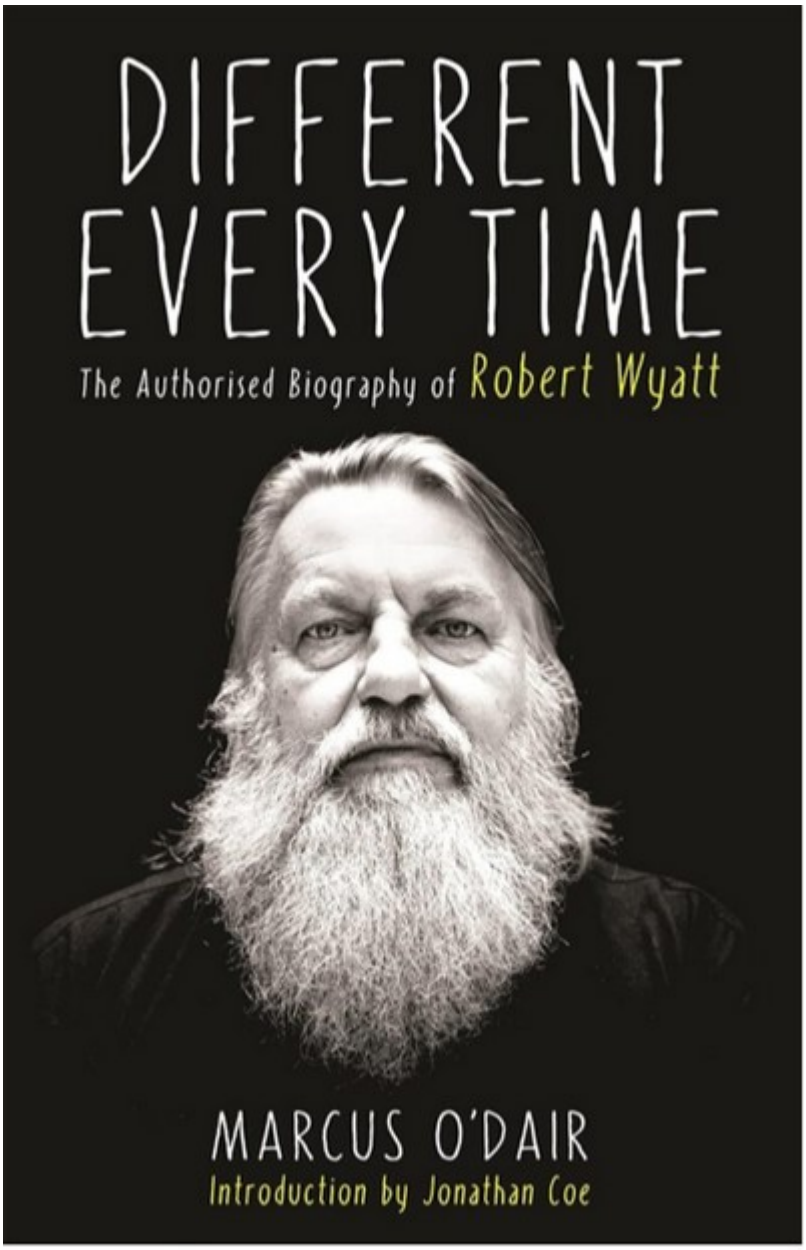
Fortell om hvordan valget av akkorder og toner kan fortelle om Wyatt – og samarbeidspartnerne han henter inn – som komponist og musiker.

ØH: Da vi gikk i gang med skrivingen, oppdaget jeg at det var naturlig for meg å inkludere en omtale av akkordprogresjonen og arrangementene i de enkelte låtene. Wyatt har jo aldri studert komposisjon, men hans akkordsammensetninger er veldig raffinerte. Låtene er liksom alltid på vei vekk fra utgangspunktet, selv om de beviselig alltid kommer tilbake til starten og gjentas. Men følelsen er så annerledes, og akkordrekkefølgen er av stor betydning her. Dessuten synes jeg det er påfallende at tekster om musikere og plater som regel unngår det reint musikkfaglige, det meste handler om klassiske fan-ting, om hvorfor den og den plata og låta og artisten er så jævlig bra og så videre. Og dersom du begynner å lese akademisk faglitteratur om musikk, er sjansen for at du faller i søvn av kjedsomhet nokså stor. Så for meg var det viktig å finne et blandingsforhold som passet til denne utgivelsen.

Hvilket forhold har dere til andre dybdeanalyser av enkeltalbum og/eller diskografier som 33 1/3 -serien, Norske albumklassikere-bokserien og liknende?

THE: 33 1/3 oppdaget vi veldig sent, så den har ikke påvirket vårt prosjekt overhodet. Norske albumklassikere, derimot, ligner mer. Den består jo av korte bøker om enkeltplater. Jeg har lest en del av dem, og blir slått av bredden og mangfoldet i tilnærminger, fra roadtripen, som Marius Liens drivende flotte bok om Knut Reiersruds mesterverk Tramp til det personlige møtet med noe nytt, som Jan Inge Reilstad om Stavangerensemblets Ta ein kjangs!. Fine bøker begge to, men på veldig forskjellige måter. Dette forteller oss at musikken er et språk som fortjener mange fortolkere og oversettere.

ØH: Jeg tror faktisk ikke jeg har lest andre enn den som Thomas skreiv om Moose Loose. Jeg er så presset på hva jeg bør, kan og må lese at jeg stort sett eliminerer de to førstnevnte kategoriene. Livet er ikke uendelig, og det er fortsatt altfor mye skjønnlitteratur jeg ennå ikke har lest. Det eneste som er sikkert, er at vi kommer til å forlate dette livet i dyp sorg over alle de flotte bøkene vi aldri rakk å lese…

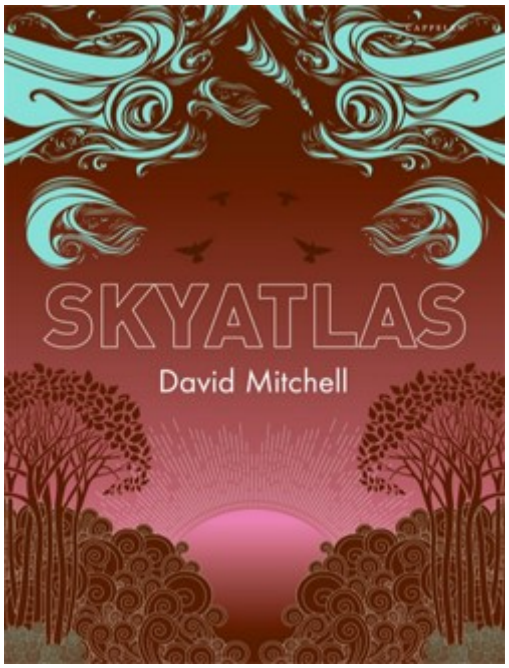


Hva slags forhold har dere til Marcus O'Dair: Different Every Time: The Authorised Biography of Robert Wyatt?

THE: Det er en god bok, en klassisk biografi fra vugge til alderdom, godt researchet og godt skrevet. Men den var ikke en hovedkilde for oss. Det finnes så mye om Wyatt der ute, stort og smått, og vår bok er ikke primært faktabasert, men emosjonell og eksistensiell, vi forsøker å komme på innsiden av musikken, og det gjør aldri O'Dair. Dessuten avviste han oss på en litt kort og uhøflig måte da vi tok kontakt. Det kunne han ha spart seg. Kanskje

han hadde en dårlig dag.

ØH: Jeg synes den er både informativ og bra. Godt håndverk, masse interessant stoff å ta tak i.



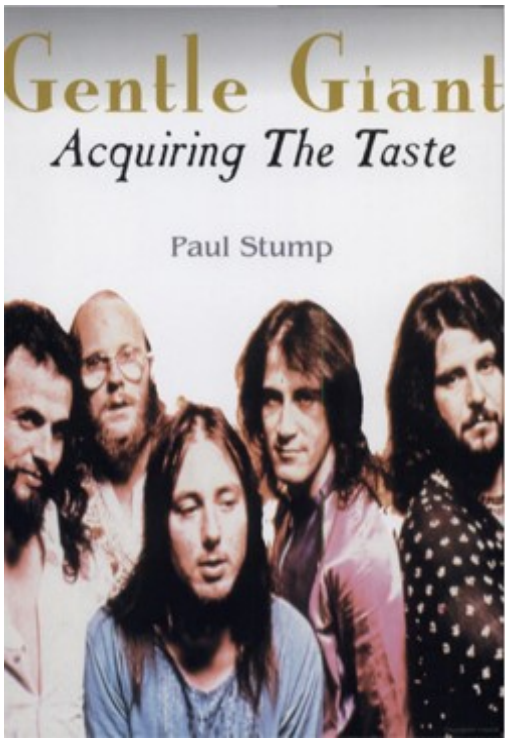
Hvordan kan en slik bok om enkeltplater være med å åpne opp et verk og skape interesse hos nye og tidligere lyttere?

ØH: Når jeg tenker tilbake på den tida da jeg selv var rundt 20 år, var jeg veldig glad for å finne denne typen bøker om musikk jeg akkurat hadde oppdaget, så det tror jeg vi skal være trygge på: Dette kommer til å bli lest også av yngre mennesker.

Boken kommer både på norsk, engelsk og dessuten som lydbok.

Fortell om deres eget forhold til lydbøker.

THE: Opprinnelig hadde vi tenkt å utgi boka utelukkende på engelsk. Men det gikk trått. Jeg har flere engelske forlag, men de er akademiske alle sammen, så vi hadde ingen snarveier eller noe stort kontaktnettverk.



ØH: Lydbøker er et utrolig spennende felt! Det er krevende, men også veldig gøy, å lese dem inn, og i motsetning til vanlige bøker på papir og på skjerm kan de brukes til multitasking, noe jeg tror kommer til å bli mer og mer viktig i årene som kommer. Folk tror jo at de har det veldig travelt, og da kan ei lydbok være løsningen. Men den ligger også musikken nærmere enn papir- og skjermboka. Det er lyd, og det første vi hørte som spedbarn var jo nettopp det: Lyd.

Fortell om forlaget deres, Hærverk Forlag, og samarbeidet med dem.

THE: Det er takket være forfatteren og lydskulptøren Bjørn Hatterud at vi kom i kontakt med dem. Jeg snakket med ham om prosjektet, og han mente Hærverk kunne være interessert. Han hadde rett. Vi hadde kjent disse gutta perifert i flere tiår, og som unge hadde vi mer felles enn vi kanskje var villig til å innrøme, først og fremst som en indre opposisjon mot det nye, selvtilfredse, oljerike Norge som rev alternativhuset Stenersgate 1 for å bygge Oslo City. Det var de gale åttiåra, som for oss var preget mer av svarte klær og bleke ansikter, sær crossovermusikk og generell motstand enn av glattslikka og hjernedød pop – fra postpunk til støymusikk og andre undergrunnsband, som het sånne ting som Einstürzende Neubauten, The Residents og Tuxedomoon/Blaine L. Reininger. Vi tilhørte samme subkultur, i vid forstand, som Harald Fossberg og John Ege.

Jeg kjente ingen av dem godt, men vi kjente ganske godt til hverandre den gangen for førti år siden, og jeg visste at de var til å stole på. De har ikke skuffet oss, men gjort en fantastisk jobb med vår lille bok. Den ser ut som et kunstverk og er deilig å holde og bla i. Bengt Olsson, designeren, må nevnes i samme åndedrag som John og Harald. Han har løftet denne teksten opp minst én divisjon.

ØH: Thomas og jeg har jo gitt ut på to av de største norske forlagene – Aschehoug og Gyldendal – i over 30 år, så det var veldig gøy å komme til noe helt annet, et knøttlite tomannsforlag ved navn Hærverk, hvor alt gikk i en helt annen hastighet. Vidunderlig ubyråkratisk. Vi vil gjerne utgi flere slike bøker hos dem i årene som kommer!

Kan dere til slutt velge fem litterære bøker, rockebiografier og fem nyere låter hver som har gjort inntrykk på dere?

THE: Jeg får til noen, men ikke fem av hver – det er ikke så lenge siden sist du stilte meg det samme spørsmålet, Jan-Olav. Jeg synes én av hver er nok, i RWs ånd: Mindre er mer.

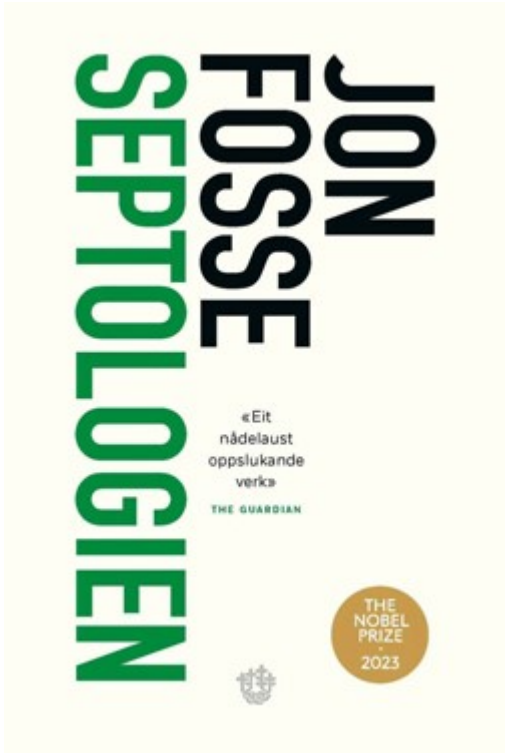
Litterær bok: Jeg kunne ha nevnt en av Øivinds, men jeg kan ikke det altså, så derfor slår jeg til med David Mitchells Cloud Atlas, Skyatlas i norsk oversettelse. Den er et Wunderkammer og overflødighetshorn av syv historier som fletter seg sammen, fra en seilskute over Stillehavet til et postapokalyptisk inferno. Mitchell skriver tidstypiske pastisjer og leker seg med stiler og sjangere, og samtidig er han så god forteller at du blir like grepet av den ulykkelige forleggeren i England som av den gravende journalisten i California med skumle gangstere i hælene.

Rockbiografi: Hmm … jeg har med skam å melde ikke lest mange nok til å gi noe veldig godt svar, så jeg er nødt til å si Paul Stumps bok om Gentle Giant, Acquiring the Taste. De fantes som band mellom 1970 og 1980, og hadde – til forskjell fra Soft Machine – en ganske stabil besetning av virtuose multiinstrumentalister. De laget musikk med elementer fra barokk og engelsk folkemusikk, hint av jazz og noe som bare var deres eget, som firstemt sang og ditto blokkfløyte, fremført live på scenen. Samtidig ble de aldri stjerner, og det er mange spørsmål om Giant som Stump finner svar på. Gentle Giant har hatt enorm innflytelse i progverdenen, men velstående ble noen av dem først da de begynte å jobbe for plateselskaper. Me veit det, men me liga det ikkje, som sørlendingen sa da han ble minnet om at Jesus hadde gjort vann til vin.

Shabaka Hutchins er en av de mest kreative og allsidige saksofonistene for tiden, og jeg har tenkt på ham som vår tids Coltrane, men nå har han tatt et skritt tilbake og spiller mykere og mer lavmælte blåserinstrumenter på sine siste to skiver. Denne låta, fra plata Perceive Its Beauty, Acknowledge Its Grace, er uendelig og bunnløs. Shabaka klarer på en måte å komprimere hele regnbuen av menneskelige







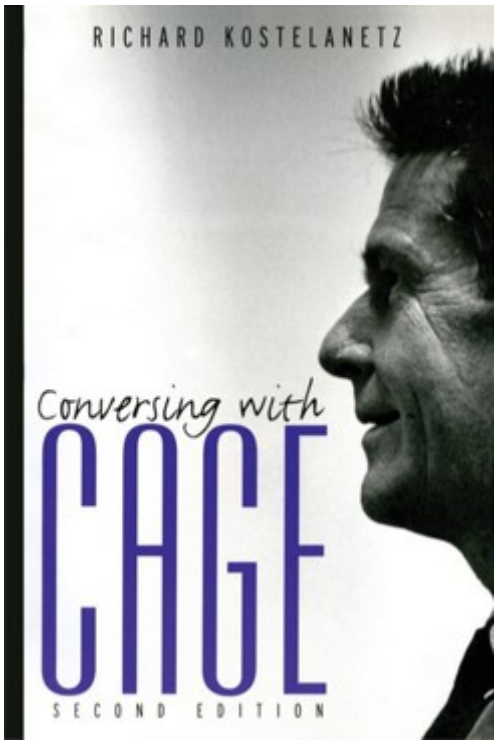
følelser uten at jeg skjønner hvordan han gjør det.



Men jeg må nevne en til. I det siste har jeg hørt mye på Jakko M. Jakszyk, som befant seg i utkanten altfor lenge, helt til han ble medlem av den siste inkarnasjonen av King Crimson som vokalist, gitarist og – jada – fløytist. Jakszyks plater er en utsøkt miks av fengende låter og prog, dynket i vemod og melankoli. Jeg anbefaler å begynne med dobbelt-CDen The Bruised Romantic Glee Club.

Første CD er hans egne låter, mens den andre består av hans tolkninger av musikk som betyr mye for ham. Der er det litt Soft Machine fra Wyatt-tiden, men også Henry Cow, King Crimson og mer. «Pictures of an Indian City» er direkte morsom, en versjon av Crimsons gamle låt med tabla og sitar.

ØH: Litterære bøker er enkelt, det er her jeg befinner meg til daglig. Fra de siste årene kommer jeg ikke utenom Jon Fosses Septologien, ei heller Olga Tokarczuks Før plogen din over de dødes knokler. For ikke å snakke om Herta Müllers Pustegynge. Du godeste gudeste. Noen forfattere får til ting jeg knapt trodde var mulig med ord.



Den beste biografien over en musiker og komponist jeg har lest, må være den i tegneserieform om Karl-Heinz Stockhausen med tittelen Stockhausen: Der Mann, der vom Sirius kam, som utkom for to år siden. Hvordan tekstforfatteren og tegneren har klart å fange Stockhausens person, historie og musikk med tekst og tegninger på papiret, er helt fantastisk.

Andre flotte bøker i denne sjangeren er Richard Kostelanetz' Conversing With Cage, om komponisten og filosofen John Cage, dessuten Brian Enos selvbiografi A Year With Swollen Appendices, Paul Morleys bok om David Bowie kalt The Age of Bowie samt Eric Tamms bok Robert Fripp: From King Crimson to Guitar Craft, som jeg veit hadde den langt morsommere arbeidstittelen From Crimson King to Guitar Craft mastermind.

Låter:

De siste 20 årene har jeg stort sett hørt musikk mens jeg skriver, og da for det meste Brian Enos stillferdige ambientplater. Jeg trenger en bakgrunn som er stabilt dynamisk og som holder meg inne i en bestemt atmosfære, og da er denne musikken helt ideell. Siden jeg så godt som aldri hører radio, er det ikke så mye jeg kan bidra med her. Men noe får jeg jo med meg, og jeg synes Daft Punk har laget storartede ting. «Lose Yourself to Dance» er en fantastisk låt. I parentes bemerket: Før jeg leste tittelen trodde jeg for øvrig at de sang «Losers have to dance» - hahaha!



Previous article

Next article

Back to the list

Omsider Fri - DN Dagens Naeringliv - Fredag 23. januar 2015

OMSIDER FRI



MUSIKK
AUDUN VINGER



Neste uke fyller Englands mest snodige nasjonalskatt Robert Wyatt 70 år. Snodig mest fordi han til nasjonalskatt å være aldri har vært spesielt populær, ikke selger plater og aldri holder konserter. Musikere elsker ham, fra David Gilmour til Paul Weller til Björk.

Wyatts karriere går helt tilbake til midten av sekstitallet, da han som syngende trommeslager og sexsymbol i The Soft Machine var en viktig brikke i Londons swingende psykedelia/prog-miljø. Med sin solokarriere har han derimot innredet sitt helt eget rom, der jazz, pop, samtidsmusikk og et åpent verdenssyn har gitt hans spinkle stemme enorm kraft. Inspirert av Alfred Jarrys patafysikk, Edward Lears nonsens-vers, Marx' skrifter og Monks piano. Hans musikk er totalt unik, umiddelbart gjenkjennbar, politisk ladet og dypt rørende.

I morgen formiddag skal hans biograf Marcus O'Dair holde et foredrag om mannen, som en del av heldagsseminaret Off The Page på Kunstnernes Hus i Oslo, der også størrelser som Arto Lindsay, Maja Ratkje og Savage Pencil skal snakke om musikk og kunst. Arrangørene kunne like



Bok
Marcus O'Dair
«Different Every Time – the authorized biography of Robert Wyatt»
(Serpents Tail)



Cd
Robert Wyatt
«Different Every Time – Benign dictatorships»
(Domino Records)

gjerne viet en hel dag til Wyatts liv og virke, hans musikalske kunstnerskap, livsfilosofi og personlige historie er nemlig blant de mest fascinerende fra britisk rockhistorie.

Det blir ytterligere tydelig i O'Dairs bok «Different Every Time» som ble utgitt før jul, parallelt med to retrospektive musikksamlinger under samme tittel. Boken er lettlest og informativ, og selv om det er merkbart at forfatter og objekt er blitt godt kjent de siste årene (Wyatt har sunget med Ninja Tune-duoen Grasscut som O'Dair er en del av) har den heller ikke karakter av hagiografi. Forfatteren er ikke redd for å avfeie deler av Soft Machines musikk med Wyatt totalt til fordel for hans musikk på egenhånd, og vil i likhet med Wyatt selv dempe betydningen av hele «Canterbury-sounden» som bandet sammen med blant annet Caravan er beryktet for. Det viktigste kom etterpå.

Wyatt hadde riktignok en fabelaktig bohemoppvekst blant kunstnere og poeter, hørte på Cecil Taylor, møtte Georges Braque, og var oppkalt etter familievennen og mentoren, poeten Robert Graves. Og hans musikalske ungdomsvennskap med Daevid Allen (senere Gong) og Kevin Ayers (senere flotte soloalbum) kan han jo takke omstendighetene for.

Sammen med Pink Floyd var Soft Machine de fremste lydleggerne av psykedeliadelen av the swinging sixties, og Wyatt var noe av en villmann bak trommene – den første nakne trommeslager? I alle fall var han ekstremt populær blant kvinner han møtte på sin vei. At han var gift og hadde barn hadde ikke tidsånden noen problemer med.



Bandet delte management med den nyankomne Jimi Hendrix og turnerte sammen med ham, men musikken tok kjapt en annen, mer støvete retning.

Han fikk noen år senere sparken fra sitt eget band, i frustrasjon startet han det strålende prosjektet Matching Mole (en referanse til den franske oversettelsen av soft machine), før alt med ett forandret seg. Han var dypt alkoholisert, tidvis deprimert, og musikalsk uforløst, så han er snar om å kalle ulykken, da han i kraftigere festform enn ellers falt ut av et vindu i fjerde etasje, en ny start. De nye begrensningene ga ham muligheter til å skape. Det er likevel ikke få eksempler på veltede rullestoler, brekte ben, fyllekuler, prestasjonsangst og skrivesperrer i boken. Utrolig nok har han kun avholdt én hel



54 Etterbørs

Norskamerikaner

Norske blinkskudd

Familieformat

For 50 år siden

Omsider fri

Det var da Robert Wyatt fikk ut av et vindu og ble lam fra livet ned at han endelig kunne begynne å lage sin vidunderlige musikk.

Hans musikk er totalt unik, umiddelbart gjenkjennelig, politisk ladet og dypt rørende

MUSIKK AUDUN VINGER

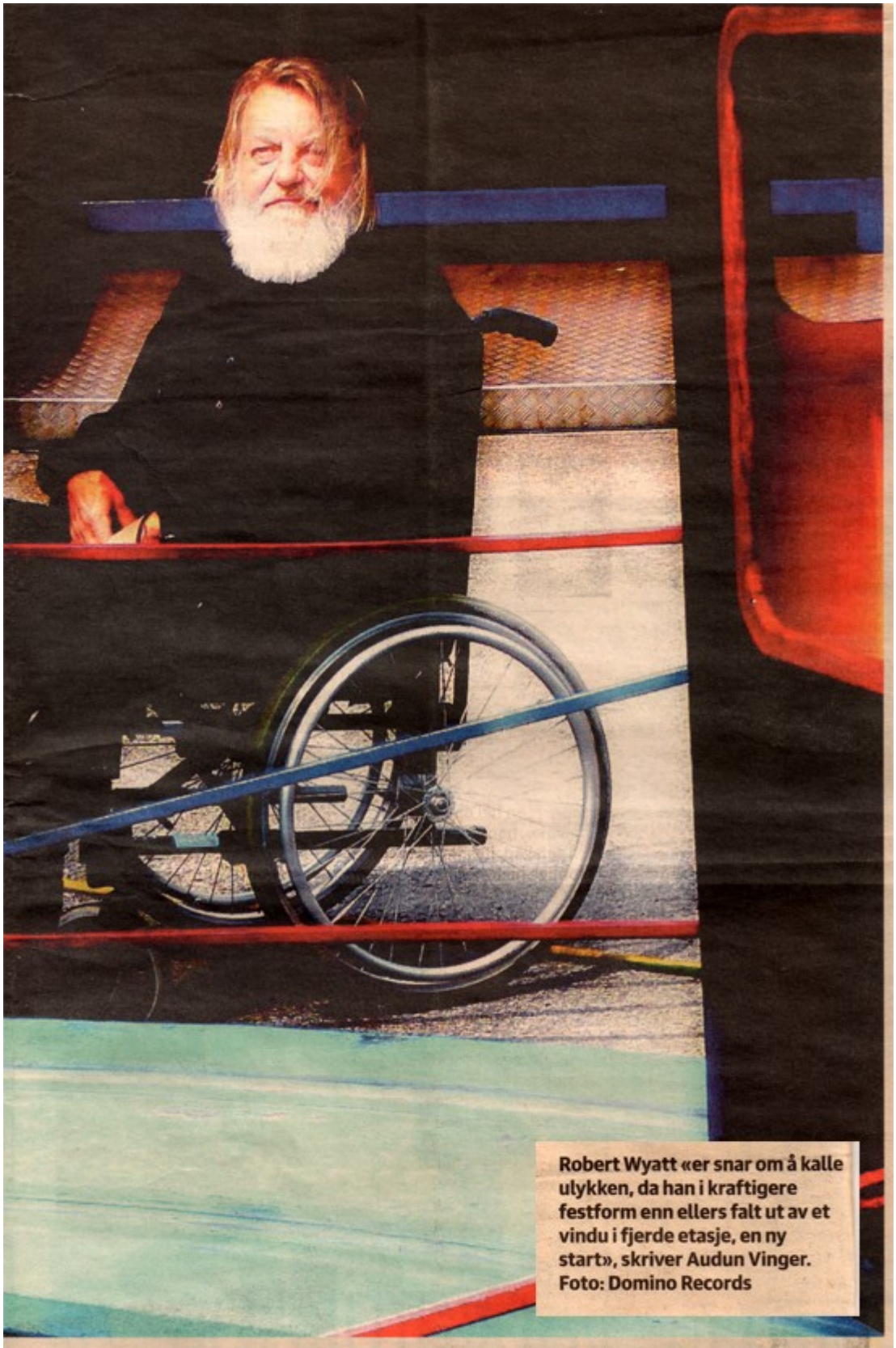
55 Etterbørs

På nettbordet

Vebjørn Selbekk

DN Dagens Næringsliv

Sentralbord 22 00 10 00 Kundeservice 815 11 815 Annonse 22 00 40 75



Robert Wyatt «er snar om å kalle ulykken, da han i kraftigere festform enn ellers falt ut av et vindu i fjerde etasje, en ny start», skriver Audun Vinger. Foto: Domino Records

konsert, på Drury Lane-teateret sammen med flere musikalske storheter. Men det er over 40 år siden. Heldigvis ble det tatt opp og utgitt flere tiår senere.

Den mest betydningsfulle personen i hans liv, er utvilsomt hans kone siden 1974, Alfreda «Alfie» Benge, en kunstner, filmarbeider og it-girl som har tatt vare på ham, vært hans muse, vært hans manager, hans politisk aktivist-kamerat, laget alle plateomslag og i senere år tillegg skrevet tekster for ham. Denne boken er i tillegg en styggvakker kjærlighetshistorie om dem.

Av de to samlingene som er kommet, er helt klart volum to, med undertittelen «Benign Dictatorships» mest interessant (den første er også veldig god, men det er smakebiter fra utgivelser man uansett burde skaffe seg). Her har Wyatt samlet sine personlige isfjelltopper fra



de oppsiktsvekkende mange gjesteopptredenene han har med andre artister. Jeg var rett og slett ikke klar over at han har gjort så mye ved siden av, med kjente og ukjente artister i et vidt spekter, og at det gjennomgående holder slikt høyt nivå. Det er nettopp slike opptredener, skjult på andres utgivelser, som gjør samleplater til et verdig format. Her finner vi nordiske popartister som Anja Garbarek, Jeanette Lindstrom og Björk, britiske kjemper som Phil Manzanera, Brian Eno og Nick Mason, jazzkomponistene Carla Bley og Michael Mantler, og mye mer. Det er, heldigvis for artistene, ikke alltid slik at Wyatt stjeler showet, det er mer slik at de har fått et ekstra fantastisk instrument med i besetningen - hans eiendommelig skjønne stemme og musikalske hender. Det Wyatt derimot er flink til å stjele, er det mentale eierskapet til andres låter. Mye av det beste han har gjort er skrevet av andre. Selvfølgelig Elvis Costellos bittersøte hit «Shipbuilding», som da også opprinnelig er skrevet til Wyatt, en av mange sanger om krigføringens og maktens konsekvenser i Wyatts katalog.

En gripende versjon av Monkees-låten «I'm a believer» ble hans første single for Richard Bransons nystartede og den gang svært alternative plateselskap Virgin, men hans aller fremste bedrift og min personlige favoritt er den intense tolkingen han gjør av discobandet Chics ballade «At last I am free». Som han synger: «I can hardly see in front of me». Gratulerer med dagen!

Audun Vinger skriver om musikk og bøker i Dagens Næringsliv

Audun Vinger

Previous article

Next article

Back to the list

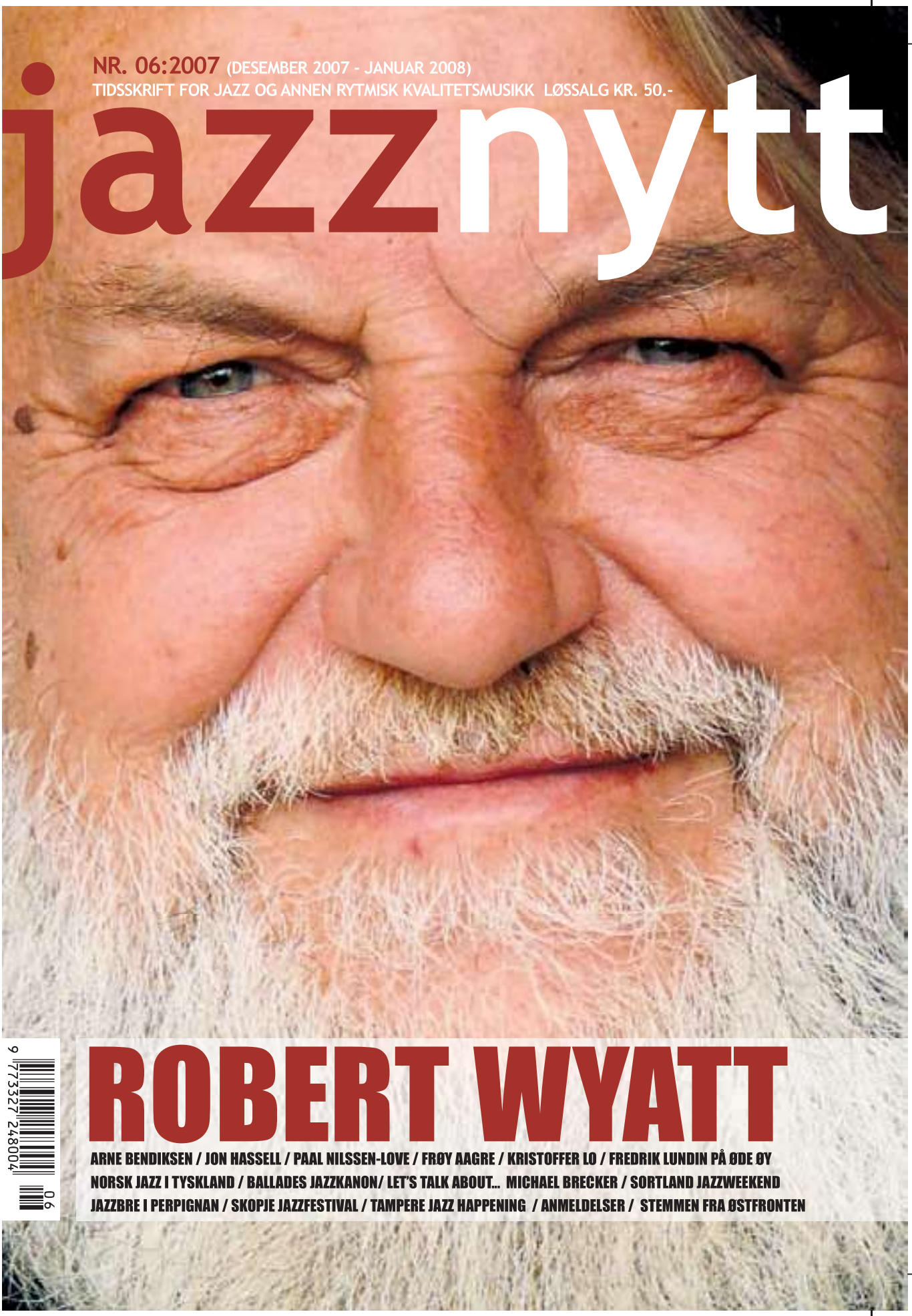
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

NR. 06:2007 (DESEMBER 2007 - JANUAR 2008)
TIDSSKRIFT FOR JAZZ OG ANNEN RYTMISK KVALITETSMUSIKK LØSSALG KR. 50.-

jazznytt



ROBERT WYATT

ARNE BENDIKSEN / JON HASSELL / PAAL NILSSEN-LOVE / FRØY AAGRE / KRISTOFFER LO / FREDRIK LUNDIN PÅ ØDE ØY
NORSK JAZZ I TYSKLAND / BALLADES JAZZKANON/ LET'S TALK ABOUT... MICHAEL BRECKER / SORTLAND JAZZWEEKEND
JAZZBRE I PERPIGNAN / SKOPJE JAZZFESTIVAL / TAMPERE JAZZ HAPPENING / ANMELDELSER / STEMMEN FRA ØSTFRONTEN

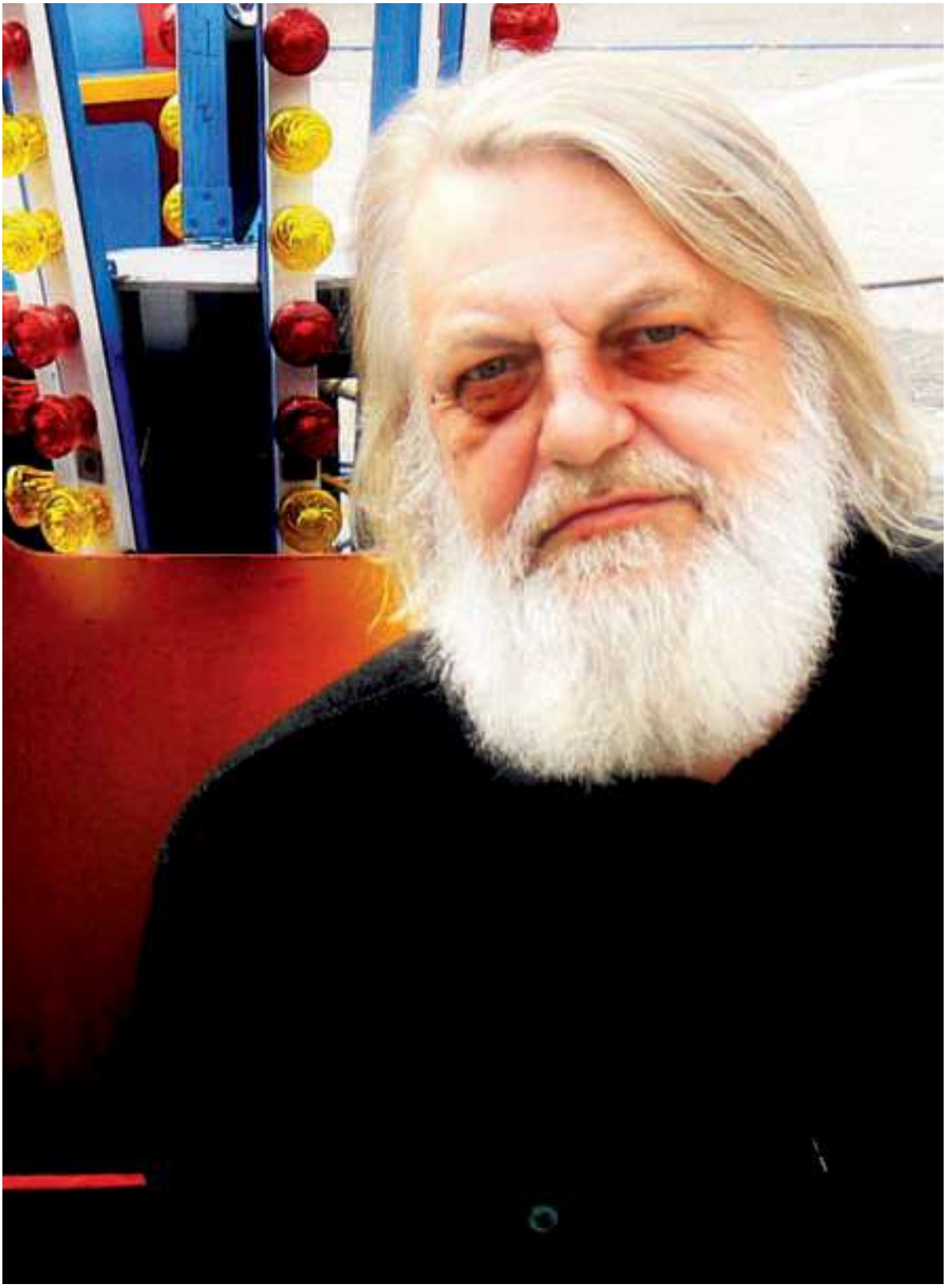
9 771337 248004 06

STEMMEN FRA RULLESTOLEN



Namnet Robert Wyatt er uløyseleg knytt til Soft Machine - eit avantgardistisk psykadelikaband som prega den britiske rockescenen på 1960 og 70-talet. Han deltok på dei første utgjevingane til bandet, inkludert «Soft Machine Three», sett på av dei fleste som den beste utgjevinga deira. Her syng og spelar Wyatt trommer på «Moon in June». I 1973 drakk han seg sanselaus full på fest og fall ut av eit vindauge i 3. høgda. Etter det blei han lenka til rullestolen.

TEKST: STUART NICHOLSON OMSETJING: LARS MOSSEFINN
FOTO: ALFIE WYATT







Til venstre: Soft Machine anno 1970. Robert Wyatt i midten. Under: The Peel Session 1974

I ettertid har Wyatt helde fast ved den konstante eksperimenteringa som medverkande på innspelingar med alt frå Pink Floyd til Mike Oldfield og Bjørk. Heile tida har han vore politisk medviten. I 1983 kom han inn på Top 40 for første og einaste gong i karrieren med antikrigsballaden «Shipsbuilding», ført i pennen av Elvis Costello. Som venstreorientert, antirasist og anti-imperialist kjem politiske tema ofte til overflata i Wyatts eigen musikk.

Sjølv etter å ha passert 60 held den kreative raptusen fram med uforminska styrke. I 2004 var han nominert til ein «Mercury Prize», den gjevaste popprisen på dei britiske øyar, saman med namn som The Streets, Basement Jaxx og Amy Winehouse for albumet «Cuckooland». Det blei ikkje nokon pris på det avangardistiske albumet, men som Wyatt ironisk slo fast fekk dette tilstrekkeleg fart i platesalet «til å betala for eit sårt tiltrengt handikappbad».

Musikken hans, ofte med brilliante og hardtslåande tekstar, blir ikkje kalla, men er jazz. Han følgjer ivrig med og kjøper mange jazz-CDar i månaden hjå den lokale plateforhandlaren i Louth i Lincolnshire der han bur saman med kona Alfreda «Alfie» Benge. Han er ofte tilstades på konsertar og er ven med mange av dei fremste jazzmusikarane på øyriket. Fleire av desse har bidrege på eit eller fleire av dei 12 albuma han har gjeve ut i eige namn.

Domino

Etter å ha kome på kant med plateselskapet sitt i kjølvatnet av «Cuckoland», blei han signert av «Domino Records». Ikkje akkurat eit annonymt indie-selskap med listetoppar som Artic Monkey og Franz Ferdinand i stallen. «Domino»s grunnleggjar Laurence Bell byrja med å lisensiera obskure amerikanske utgjevingar for den britiske marknaden frå husveret sitt i Putney i London. Den enorme internasjonale suksessen til Artic Monkey forandra alt, og gav Bell fridom til å signera dei han ynskte. At valet fall på ein 62 åring som spelte inn musikken sin på soverommet sitt gode 30 mil frå London, er eit klart teikn på at Wyatt framleis betyr noko som den monomane «singersongwriter» han er.

- Korleis blei du knytt til «Domino»?

- Heldigvis for oss var der ein forleggjar som jobba for «Ryko Disc», ein svært samvitsfull forleggjar, og han gjekk frå «Ryko» til «Domino» då «Ryko» blei raida av ukjende amerikanske spekulantar. Me hadde ein stad å flykta til, sa han, og spurde meg om eg ikkje kunne ta ein prat med «Domino». Med min kjennskap til selskapet fann eg det usannsynleg at dei ville ha ein på etiketten som var tre gonger så gamal som alle dei som var på etiketten frå før. Me kom godt overeins og dei redda meg. Eg er svært takksam!

«Comic Opera»

- Korleis blei «Comic Opera» til? Blei kvar enkelt song til først og så sette du dei inn i tre suitar?

- Ja, nett slik. Det er tenkt å vera ei reise i lyd, men så mykje sagt, må det leggjast til at enkelte tema refererer til musikken og teksten. «Comic Opera» er delt inn i tre akter. Første akt heiter «Lost in Noise» og handlar om eit par som sklir frå kvarandre, ulike måtar relasjonar kan gå i oppløysing. Første songen, Anja Garbarek-songen «Stay Tunes», er litt tvetydig. Den andre, Alfies song, «Just As You Are» handlar om svik, og den tredje «You You» handlar om å drøyma om nokon når ein vaknar. Den fjerde «A.W.O.L» dreiar seg om smerteleg tap - å sjå for seg nokon med Alzheimer som har mista minnet. For nokon som er på feil side av dei seksti, på feil side i høve til perspektivet frå ungdomskulturen er dette eit tema med stadig skarpare brodd. Eg skal ikkje ta for meg heile albumet på denne måten, men eg kjem i hug ei rekkje hendingar i andre akt som heiter «The Here And Now»: Her er det ein fyr som er ute på ei pilgrimsreise og ser etter ein plass å slå seg ned. Han ser seg om i England, denne rare og litt gamaldagse plassen - ein plass ein kan få fnatt av, kanskje, men så hugsar han at landet er i krig og drep tusenvis, torturerer dei og Gud veit kva anna. Han blir så deprimert. I tredje akt, «Away with The Fairies» gjev han det engelske på båten og blir borgar av ein imaginær dimensjon der andre moglegheiter blir ein realitet.

- Eg lurte på grunnen til at han gav det engelske på båten! Tilbake til første akt og komposisjonen «Just As You Are». Eg elskar trompetsoloen din der og lurer på kva bakgrunn du har som trompetar?

- Litt pussig det der. Som tenåring gjorde eg det forferdeleg dårleg på skulen, men eg var med på ein del valfagsaktivitetar som innebar at eg prøvde meg på fiolin. Det var ikkje instrumentet som sådann som plaga meg, men musikken, tolkinga av musikken gjorde meg deprimert. Til far min si store fortviling droppa eg det og bytte fiolinen mot ein trompet. Eg må med skam vedgå at eg ikkje fekk fatt i det av just same grunn. Eg likte å spela instrumentet, men fiksa ikkje å lesa 'blekkene', så eg slutta, men eg bar i meg gode minne om faktisk å laga lydane. I ungdommen brukte eg i mange år å ha eit trompetmunnstykke i jakkelomma. For ti år sidan fann Alfie ein gamal trompet i baggasjerommet på ein bil, trur eg, og ho spurde om eg ikkje ville prøva meg på denne. Ho likar å finna ting som eg kan spela på. Eg fann slik glede i å spela at eg tok bryet med å utvikla min eigen teknikk, kva tonar som var kor. Så stor glede har eg hatt av å spela instrumentet at eg har spelt på dei siste platene mine frå og med «Sleep» i 1997. Hobbyen min no er å spela Sarah Vaughan-plater og læra n minera på den politiske arena på forferdelegaste vis, blir dette for meg ei present og sterk uro.

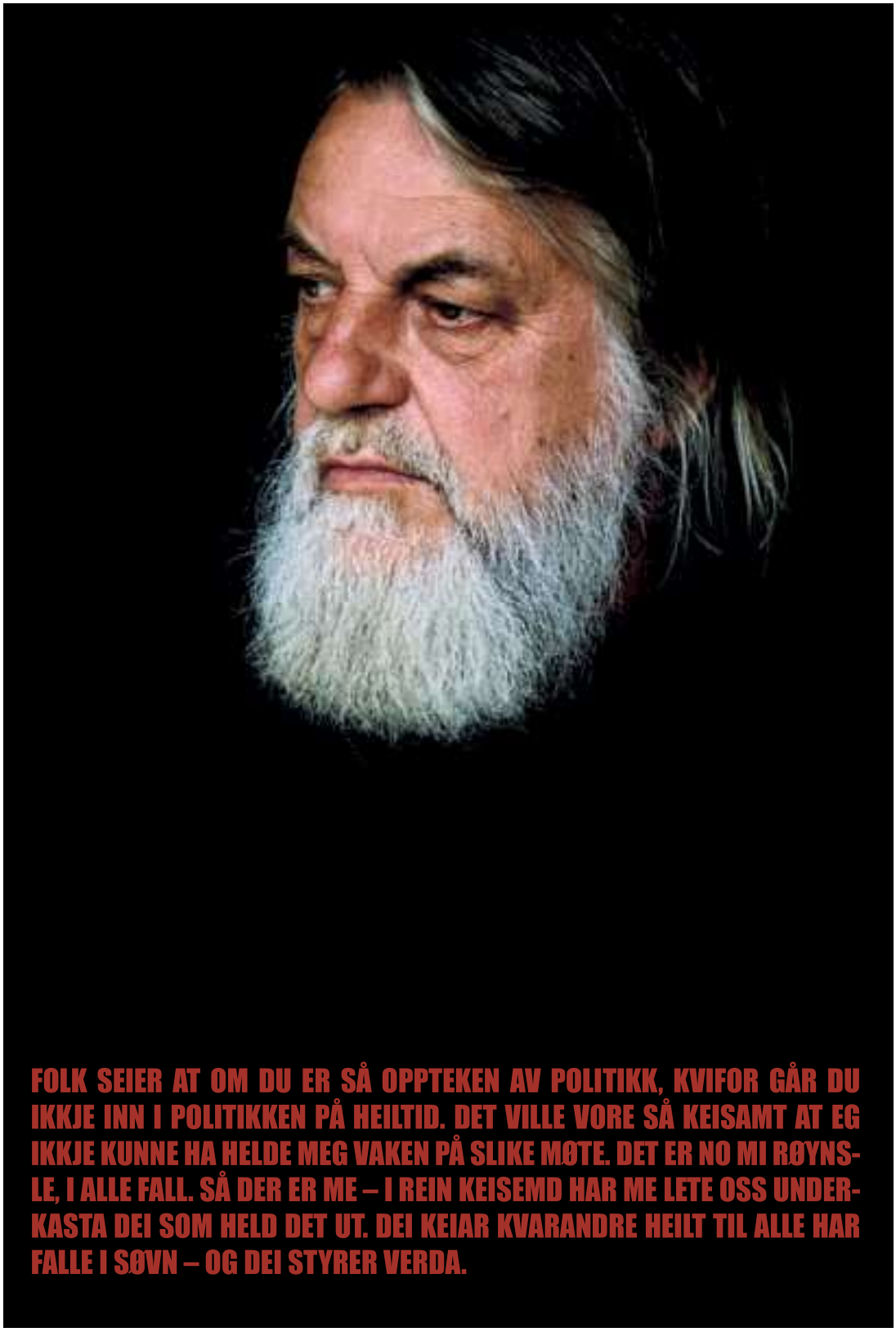
- Og «Mob Rule» handlar om det absurde i å gå til krig?

- Ja, eg er glad du la merke til det. Den tek utgangspunkt i å gå inn i demokratiske prosessar ved å gå på lokalpolitiske møte. Det er som mangt eg skriv - det byrjar med noko spesifikt lokalt, men eg inkluderer det berre i den grad det resonnerer utover det private. Ein eller annan skreiv om makt at ein nøkkelfaktor i er å få folk til å kjeda seg til underkasting. Har du nokon gong vore på eit lokalpolitisk møte forstår du at dette er ei treffande beskriving av korleis dette fungerer. D.v.s. - etter ei stund sluttar du å gå på slike møte. Folk seier at om du er så oppteken av politikk, kvifor går du ikkje inn i politikken på heiltid. Det ville vore så keisamt at eg ikkje kunne ha helde meg vaken på slike møte. Det er no mi røynsle, i alle fall. Så der er me – i rein keisemd har me lete oss underkasta dei som held det ut. Dei keiar kvarandre heilt til alle har falle i søvn – og dei styrer verda.

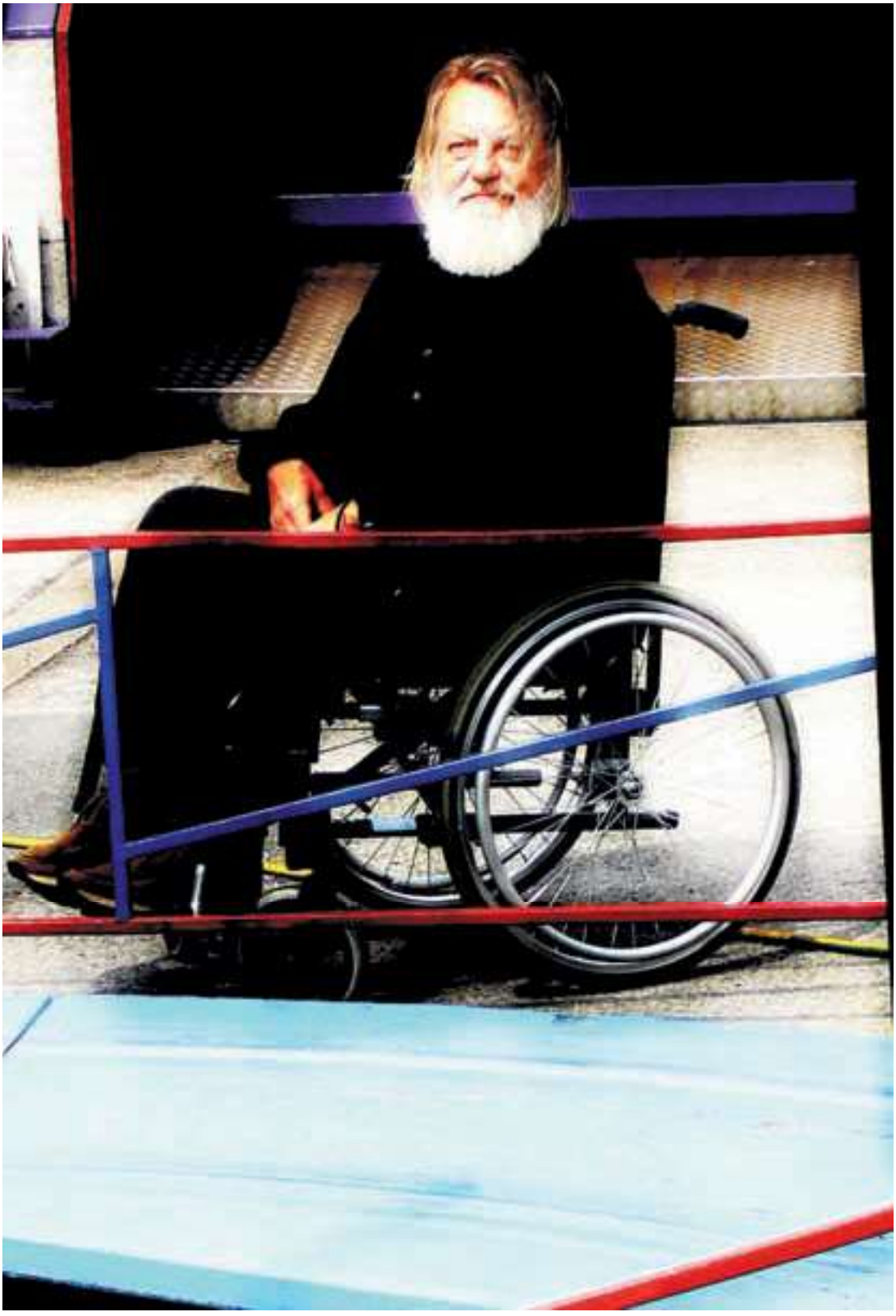
Komposisjonsprosessen

- Kan du seia noko om den kreative prosessen når du skriv ein song. Dei framstår alle som komplette musikalske skapningar, så detaljrike. Høyrer du dei for deg slik når du komponerer, eller utviklar du dei i studio til det kjennest rett?

- Du har rett i det første. Eg kjenner det på meg når eg har noko. Om det ligg i teksten, melodien eller i ein akkord, eller vonleg i ein kombinasjon av desse, har eg noko levande, noko reelt eksisterande, eit verkeleg såkorn. Om det hadde blitt sådd, hadde det blitt ein plante av det. I den forstand er det fastlagt. Eg tek ikkje ikkje tak i noko i vona om... Oi! Det var ein fin akkord. Kanskje eg kan bruka han til noko. Det må vera meir enn det. Når eg skriv heime, veit eg at det er noko der. Det må berre avdekkjast. Eg har ikkje prosedyrar utover det. Eg skulle ynskt eg hadde, for då hadde eg laga mange fleire plater. Nokre av desse ideane må hengja saman i ein slik grad at eg er trygg nok til å ta dei med til studio og få hjelp av andre musikantar. Har eg ein låt, men ikkje finn heilt ut av det, trør Alfie støttande til med tekst som me testar ut, og plutseleg har me ein song. Av og til har eg ein lapp med tekst som Alfie har skribla ned i dagboka si. Eg låner dette, og spør: «Har du noko i mot at eg nyttar dette som grunnlag for ein song?» Så rutinar fins ikkje. Det liknar meir på å samla rekved enn å komponera, ærleg talt.



FOLK SEIER AT OM DU ER SÅ OPPTEKEN AV POLITIKK, KVIFOR GÅR DU IKKJE INN I POLITIKKEN PÅ HEILTID. DET VILLE VORE SÅ KEISAMT AT EG IKKJE KUNNE HA HELDE MEG VAKEN PÅ SLIKE MØTE. DET ER NO MI RØYNSLE, I ALLE FALL. SÅ DER ER ME – I REIN KEISEMD HAR ME LETE OSS UNDERKASTA DEI SOM HELD DET UT. DEI KEIAR KVARANDRE HEILT TIL ALLE HAR FALLE I SØVN – OG DEI STYRER VERDA.



Coveret på Wyatts seneste CD «Comic Opera»





På Top of the pop på BBC 2

- «On Town Square» spelar Gilad Atzmon saksofon. Kan du seia noko om korleis dette samarbeidet kom i stand?

- Eg blei varsla om Gilad - Eg trur det er rette måten å seia det på! Varsla av jazzkritikaren i «The Morning Star», ei lita, men perfekt utforma avis på venstresida. Han sa: «Har du høyrt Gilad? Har du høyrt han spela? Har du høyrt han snakka? Har du lese det han skriv? Han er ein ekstraordinær mann». Eg høyrde han på konsert og lytta til eit par CDar, og - fantastisk! I byrjinga tenkte eg at han måtte vera ein slags «Don Quixote»-karakter. Kva er det som skjer? Ein heilt annan angrepsvinkel. Me er vane med komikarar som går laus på politikken. Dei er ofte meir seriøse enn politikarane, og politikarane er ofte heilt ufrivillig meir morosame enn komikarane. Først og fremst blei eg som musikar slått av klarinettspelet hans. Han hadde ein spesiell autoritet frå Levanten i spelet sitt. Han hadde tydlegvis lytta til arabisk eller det me kallar musikk frå Midtausten. Samstundes kunne han som det mest naturlege servera ein Benny Goodman-solo, noko som er ganske uvanleg, for ikkje å seia heilt unikt. Eg høyrde han live, og han hadde verkeleg lete seg utfordra av det kvitglødande i ein Coltrane-solo også. For å setja kruna på verket er han svært morosam på eit modig vis. Ikkje på Ronnie Scotts måte. Meir likt Mort Sahl eller ein av desse komikarane som presenterte svart humor på 1950 og 60-talet, Lenny Bruce, slike typar. I staden for å snakka om Amerika, snakka han om Israel, heimlandet sitt, noko som gjev han haugevis med fiendar. Når eg spurde om han kunne gjera noko for meg, svara han: «Å arbeida med meg, kan skaffa deg ein masse problem». Eg svara Gilad: «Du kjenner ikkje meg. Eg var med i komunistpartiet i 10 år. Eg kjenner bråk! La oss skapa ein allianse av utstøytte, og kom og hjelp meg å laga nokre plater». Noko han gjorde til gagns. Han er ein fryd å arbeida med. Han elskar å spela. Eg har nettopp fått den siste CDen hans «Refuge». Det er ei heilt nydeleg plate med kvartetten hans, eit meisterverk. I ei rettvis verd burde denne mannen ha vore j.... berømt. Herregud! Gilad angrip eigentleg tredje verdskrigen. Gudane skal vita at han har ting på gang.

Folkelege element

- Eg la merke til at du i eit intervju sitert Mingus, som sa at om musikken mista røtene sine i song og dans, så var den ikkje viktig lenger. Kan du utdjupa dette?

- Eg er glad du tok opp dette. Når eg tenkjer meg om, så får alle slike forbodsutsegner det til å skurra i meg. Eg er samd med Charlie Parker, reglar fins ikkje i det heile. Eg er overraska over at eg sa det. Det eg kan seia er at eg personleg får pustevanskar om eg ikkje finn noko som relaterer seg til song og dans i eit musikkstykke. Det er det heile. Til sjuande og sist er det folkelege elementet avgjerande for ein som kom inn i musikken via rockegrupper og ikkje via konservatorium eller intellektuelle sirklar. Eg må høyra det, og det gjer eg - i Stravinskij's «Vårofferet». Ein fagott innleier - tydlegvis med ein russisk folkemelodi. Det er byrjinga av «Vårofferet». Der har du folkemusikk. Det næraste me kjem dette no er i popmusikken, som faktisk talar til folk. Folk som er skrudd saman på ein måte som MacDonald's ville ha beundra. Mi meining er no at dei som brukar folkemusikken, spelar verkeleg musikk. Og i høve til dansemusikken er det ikkje mogleg å svara på. Om nokon spelar og lokalet er fullt av dansande, så er det eit vakkert syn og noko ein ikkje kan argumentera imot. Musikk kan vera så mykje anna når eg tenkjer etter. Fjernt i slekt på ein måte, men om du som døme ser på transen i Sufi-tradisjonen, der dei virvlande dervish'ane er ein kitsch måte å fortelja kva det går ut på , så når dei ein slags ekstase, og det fenomenet er i mange typar musikk jorda rundt - Afrika, Det fjerne austen og James Brown. Den mest seriøst Sufi-inspirerte musikaren eg kjenner, er Evan Parker. Parker spelar til dømes ikkje noko du ville forbinda med ein låt, og ikkje kan du dansa til det, men det er utan tvil sterkt og viktig det han held på med. Så dette er mitt høve til å modifisera det sitatet frå meg som du refererte. Det næraste eg kjem dette i mine ting er å få Orphy Robinson til å spela duett med seg sjølv på kuttet «Pastafari» (på «Comic Opera») og eg la på eit rytmespor i 7/4. Det er ein takt og eit tonalt senter der, men som med Eric Dolphy, som smett inn og ut av det rytmiske og harmoniske, det er der heile tida ein eller annan stad.

Reisa vidare

- Dette er det 12. albumet ditt – ei musikalsk reise – men kor frå og kor går reisa?

- Det var eit hyggeleg spørsmål, merkeleg nok ganske introspektivt. Dette vil berre halda fram. Du veit, ungar har kjemisett. Kva skjer om ein har sennep og appelsinjus i ein bolle med svovelsyre. Det held eg på med - å blanda ting som normalt sett ikkje ville blitt blanda. Kva skjer om ein får Orphy Robinson på oljefat og Gilad på tenor? Korleis ville det bli om eg prøvde å syngja på eit språk eg ikkje kan, italiensk til dømes? Kva skjer om eg får ei ung, kinesisk jente frå Manchester til å syngja som ein teremin på Anja Garbareks song? Kva skjer med Paul Weller om du tek vekk den rocka rytmeseksjonen. Det er berre spanande å sjå kva som skjer. Det er ikkje ein freistnad på å skapa nyhende eller skapa noko av ingenting. Det er berre å sjå kva som skjer når ein set dette saman med noko anna.

- Er du overraska over at det er blitt 12 album?

- Det visste eg ikkje. Eg er overraska over å ha levd så lenge, så – ja!

- Kor vil musikken ta vegen i framtida?

- Det var noko som slo meg med folkemusikk. Eg har alltid skydd den. Eg har sett på det som eit lett bedragersk omgrep, men eg vart skaka og rørt av Rachel Uthank og plata «The Bairns», eit album av ei folkemusikkgruppe frå Northumberland. Eg høyrde på den fordi dei gjer ein av mine låtar, men hovudsakleg spelar dei folkemusikk både frå by og land. Eg har verkeleg tenkt på dette. Eg har møtt Billy Bragg for grunnleggjande å forstå ulike lands folkemusikk og den djupare meininga med den. Den har autoritet og er ein del av historien, men eg veit ikkje heilt kva eg vil med det. Eg tenkjer seint. Eg køyrer alltid turistvegen for å koma frå A til B.

- Det er eit stort potensiale å grava fram. Eg tenkte på Jan Garbarek som inkorporerer joik i si frasering.

- Det stemmer, og eg beundrar han mykje. Det er eit hyggeleg samantreff at eg jobbar med ein av songane til dotra hans på «Comic Opera». Eg møtte Jan på ein jazzfestival i London, og eg nemnde at eg nyss hadde lytta på noko frå Anja Garbareks plate. Eg fortalde at ho hadde sendt meg plata, og låtane var heilt fantastiske, og at eg hadde lyst å gjera ein av dei på mi neste plate. «Gjer det!» sa han. Så eg tenkte, greit, Jan Garbarek har sagt at eg skal gjera det så det held for meg. Som sagt så gjort, og den var så passande at eg plasserte den først for den slår an tonen mykje betre enn noko eg kunne ha skrive sjølv!

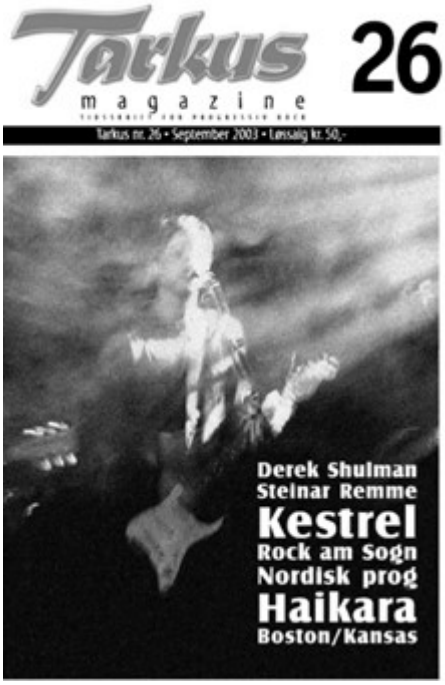
- Ein del jazzmusikarar har sagt at dei nyttar element frå sin eigen folkemusikk for ikkje å høyra amarikansk ut.

- Det plagar ikkje meg. Tidlegare song eg som ein amerikanar. Vel, ikkje som ein amerikanar, men som ein som syng som amerikanarar, slik som Van Morrison eller fyren frå Small Faces (Rod Stewart), men eg svitsja til cockney etter ei stund! Som Ray Davies og hans like. Eg kan ikkje syngja med annan aksent enn den eg snakka på skulen i East Kent blanda med mor mi sin BBC-variant av engelsk. Eg likar også Noel Coward, ein skikkeleg overklasse engelskmann. Så temaet kvernar i hovudet mitt. Eg var aldri særleg interessert i song. Det var ein grunn for å sleppa å læra seg å spela eit instrument, men no er eg interessert i det som eit instrument i seg sjølv. Så eg lyttar songarar. Folkemusikken har kome øvst på saklista.

- Me avventar med interesse utviklinga.

- Eg seier berre at eg for augneblinken er interessert. Har ikkje idé om kva det vil føra til, men det opptek meg.

Soft Machine - Tarkus - nr. 26 - September 2003



Soft Machine

Soft Machine regnes av mange for å være kanskje det definitive Canterburybandet. Sammen med Caravan vokste det ut av psykedeliapopbandet The Wilde Flowers, og sammen mer Pink Floyd, var de et av de mest populære bandene på den store undergrunnsscenen i London på slutten av sekstitallet. De gjennomgikk en hel rekke personellbytter, noe som også satte sitt preg på plateproduksjonen.

De tidlige tider

Bandets tidlige musikk kan vel best beskrives som improvisasjoner som avbrytes av sanger som henter like mye fra jazz og engelsk music hall-humor som det er rock. Dette tidlige bandet besto av Kevin Ayers på gitar, Robert Wyatt på trommer, Mike Ratledge på orgel og etterhvert Hugh Hopper på bass.

På debutalbumet *Volume One* (1968) viser de et band som er i ferd med å ta et steg langt unna det de fleste andre engelske band syslet med. Sangene bindes sammen med improviserte passasjer og en haug med lydeffekter som i våre dager helst kan karakteriseres som flaue, eller til nød sjarmerende. Spillingen er av høy kvalitet, og særlig Ratledges

orgel og Wyatts trommer plasserer dette i en helt annen divisjon enn det meste annet som var å oppdrive på den engelske undergrunnsscenen. Skiva ble forsøkt produsert av Chas Chandler (mannen som oppdaget Jimi Hendrix), men det påstås at bandet gjorde mesteparten mens han satt i telefonen.



Det neste albumet, *Volume 2* (1969), inkluderte et nytt medlem, bassisten Hugh Hopper, som før hadde vært bandets roadie. Hans massive fuzzbass ga bandet et helt unikt sound, og de ble godt mottatt av rockepublikummet. Dette resulterte bl.a. i at de kunne turnere sammen med Jimi Hendrix. På denne skiva fjerner de seg litt fra debutens galskap og putter inn lengre og mer komplekse komposisjoner der de gjør bruk av bl.a. en blåserrekke. Etter denne skiva slutter Ayers, og bandet var nå en trio av Hopper, Ratledge og Wyatt.



Volume One

Third (1970) er vel kanskje det mest klassiske albumet med den tidlige besetningen. På denne skiva var blåserne enda mer en del av gruppas sound, og komposisjonene varierte mellom komplekse, ned-

skrevne komposisjoner og krevende improvisasjoner. Men oppe i det hele var det fortsatt en plass for det lyriske og melodiske, og Robert Wyatts vokal på *Moon In June* er et av den tidlig progens mer spesielle øyeblikk. Skiva var et dobbeltalbum med fire låter, og viste at bandet var helt i forkant av både prog og det som etter hvert skulle bli fusion.

Hvileløs vandring

Men med *Third* var det akkurat som om de gikk litt tomme for den piffen som ga dem det særegne soundet deres. *Fourth* (1970) gled over i mer pregløs fusion, og med *Fifth* hadde Robert Wyatt forlatt skuta. Selv om skiva kan oppleves litt langdryg til tider, så mener jeg at *Fifth* (1972) har flere høydepunkter enn *Fourth*. Låtene har fortsatt mye preg av improvisasjon, og særlig Elton Deans sax står i fokus i skivas flytende, nesten Pink Floyd-aktige stemninger. Mike Ratledges orgel og el.pianospill setter fortsatt særpreg på musikken, men den umiddelbare varmen og sjarmen er på vei ut.



Third

Før *Seven* (1973) forlot Hopper bandet, og inn på bass kom Roy Babbington, en mer typisk jazzbassist, inn. Dette albumet er det siste som har en rest av den gamle sjarmen, humoren og uforutsigbarheten. Med bandet merkes av at saksofonisten Karl Jenkins begynner å få litt vel mye å si, og noen av låtene er pregløs syttitallsfusion som bare er skrevet for å kunne putte inn mest mulig soloer.

På oppfølgeren *Bundles* (1975) ble Ratledges tilstedeværelse enda mer marginalisert gjennom inntreden av den unge og fremadstormende gitaristen Alan Holdsworth, som på dette albumet gjør en bemerkelsesverdig god jobb. Jenkins spiller også

mer synth enn sax, og soundet på denne skiva låter faktisk friskere og mer inspirert enn på lenge. Fortsatt er det mer typisk fusion enn prog, men skiva viser så absolutt at bandet fortsatt kunne litt hvis de bare ville.

Men Ratledge gikk lei, og forlot bandet. Med det siste originalmedlemmet ute, ble det full plass til Jenkins og hans lite varierende komposisjoner. Alan Wakeman, fetter til Rick, kom inn på gitar, men skiva *Softs* (1976) er i manges ører en ganske platt og kjedelig affære uten mål og mening. Omtrent like meningsløst var livealbumet *Alive and Well in Paris*, som viste et band som levde men ikke akkurat kunne sies å føle seg vel...



Bundles

På *Land of Cockayne* (1981), er det lite eller ingenting som minner noe som helst om det gamle Soft Machine, og skiva er vel i gavnet et soloalbum for Jenkins komposisjoner med musikere som Alan Holdsworth på gitar og Jack Bruce på bass. Et orkester hjelper også til, men særlig inspirerende er det ikke. Etter dette gikk bandet fullstendig i oppløsning.

I ettertid har mange av musikerne fra bandet gjort seg gjeldene i en rekke musikalske sammenhenger. John Marshall og Karl Jenkins er ettertraktede jazzmusikere, Alan Holdsworth er en legendarisk gitarist, Mike Ratledge har gjort suksess innen reklamefilmmusikken, Hugh Hopper holder fortsatt koken innenfor den mer typiske Canterbury-proggen og Robert Wyatt har gitt ut en rekke perler av noen soloalbum.

Anbefalte skiver

Volume 1
Galskap satt i noe som kan minne om et system.

Third
En god start for å få tak i det mer jazzete soundet til bandet.

Bundles
Tung, tøff og rett så vellykket gitarbasert fusion.

I etterkant har det kommet en rekke utgivelser av typen live og arkivinnspillinger. Sjekk ut hjemmesiden til cuneiformrecords.com og se hva du finner der.



Previous article

Next article

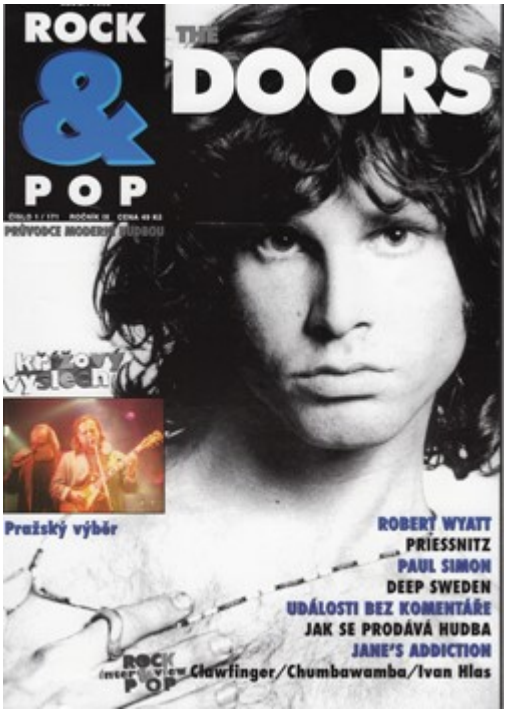
Back to the list

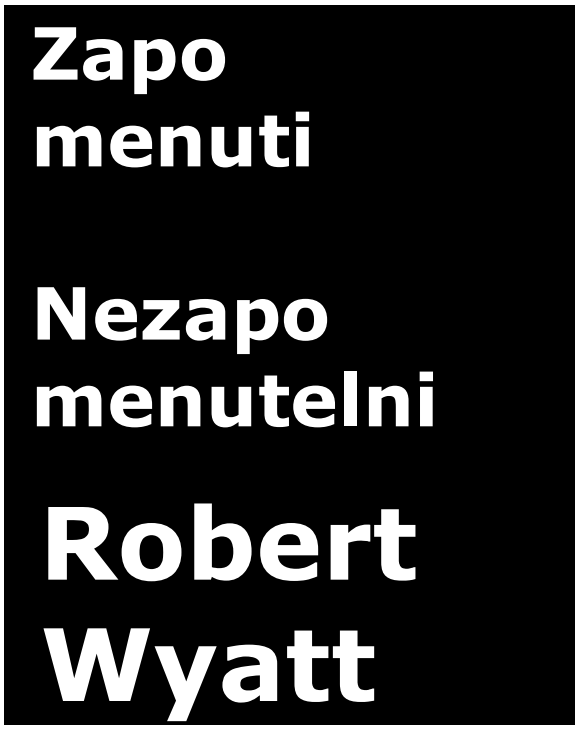
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Zapomenuti Nezapomenutelni - Rock & Pop - Leden 1998





zapomenutí nezapomenutelní

Miloš Latislav / foto archiv

ROBERT WYATT



Robert Wyatt je nezapomenutelný, ale rozhodně ne zapomenutý. Už třeba jen proto, že loni v září vydal fantastické nové album. Jenže místa v časopise je málo a navíc Wyattova story logicky navazuje na loňský seriál o Canterburské scéně, takže protentokrát neberte název rubriky tak úplně vážně. Na světové hudební scéně není moc takových umělců, jako je Wyatt. Tenhle inteligentní a mnohostranný zpěvák, bubeník a hráč na řadu dalších nástrojů získal už v raném stadiu své kariéry statut vyloženě kultovní postavy, který si díky vyrovnanosti své produkce udržel dodnes. Jeho hudba a názory měly značný vliv na hnutí Rock In Opposition i pozdější indie scénu 80. let.

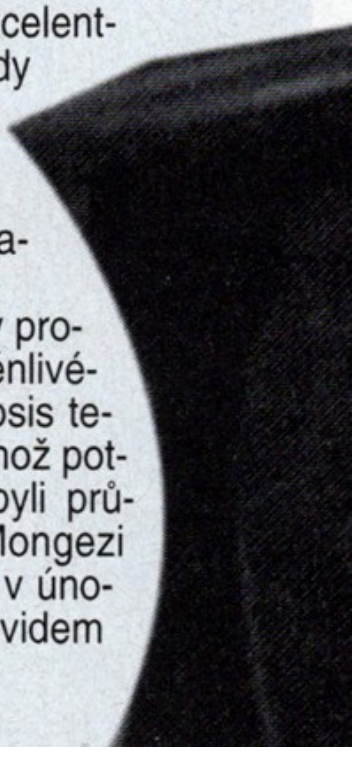
DOBA HLEDÁNÍ

Narodil se 28. ledna 1945 v anglickém Bristolu jako Robert Wyatt Ellidge. Do dvaceti používal celé jméno nebo jeho druhou část po otci, psychologu Georgi Ellidgeovi, později už vystupoval takřka výhradně pod příjmením své matky, učitelky a novinářky Honor Wyattové. V prvním roce Robertova věku rodina přesídlila do Londýna, roku 1955 pak do Lyddenu, deset mil jižně od Canterbury

v hrabství Kent. Rodinné prostředí bylo velmi otevřené a liberální a hudba v něm měla své nezastupitelné místo, i když to byla především klasika. Starší bratr Mark Ellidge však Roberta už někdy v jedenácti seznámil s moderním jazzem a tak není divu, že vedle houslí a trubky začal vnímavý mladík brzy hrát také na bicí. Jazz zajímal i řadu Robertových spolužáků z canterburské Simon Langton School, například bratry Hugha a Briana Hopperovy, Mikea Ratledge a Davida Sinclaira. Spousta pozoruhodných věcí se koncem padesátých a začátkem šedesátých let děla ve starém gregoriánském domě Wyattových rodičů, zvlášť když se tu objevil australský beatnik Daevid Allen. Následující události, vznik víceméně rhythm & bluesových Wilde Flowers a poté experimentujících Soft Machine, to vše bylo popsáno v první části seriálu o Canterburské scéně v sedmém čísle loňského ročníku, takže jen několik připomenutí. Robertovo působení ve Wilde Flowers je zachyceno na CD ***The Wilde Flowers*** (Voiceprint 1994), obsahujícím většinu demonahrávek skupiny, z toho asi polovinu s jeho sólovým zpěvem. Dalším dokumentem Wyattova rodícího se pěveckého stylu i raných autorských pokusů jsou nahrávky původní sestavy Soft Machine (tedy ještě s Allenem) ze sedmašedesátého, vydané pod několika názvy (nejspolehlivěji k mání na CD ***Jet Propelled*** firem Charly nebo Spalax) a samozřejmě první dvě alba skupiny. Na dvojalbum ***Third*** z roku 1970 umístil Wyatt svou zásadní skladbu *Moon In June*, ta však byla jeho posledním příspěvkem do repertoáru Soft Machine, kteří směřovali k čistě instrumentálnímu fusion stylu. Vztahy v kapele se zhoršovaly, a ač se Robert k odchodu zatím nerozhodl, začal se poohlížet i po jiných příležitostech k vyžití. Nejdřív se na pár koncertů přidal k jazzově improvizačnímu Amazing Bandu trumpetisty Mala Deana a v červnu '70 s ním natočil LP ***Roar*** (vyšlo však teprve loni na CD firmy FMR). Poté začal vystupovat s kapelou ex-kolegy Kevina Ayerse The Whole World (předtím se interpretačně podílel i na obou dosavadních Ayersových albech) a v létě se odhodlal k natočení své první sólovky ***The End Of An Ear***. Wyattovou původní ideou bylo udělat improvizovanou nahrávku s jihoafrickým trumpetistou Mongezim

Fezou a dalšími členy big bandu Brotherhood Of Breath Chrise McGregora. Ti však nebyli tou dobou v Anglii a tak se spokojil s kolegou ze Soft Machine Eltonem Deanem (altsaxofon, saxello), členy jeho vedlejší kapely Just Us Markem Charigem (kornet) a Nevillem Whiteheadem (kontrabas), Davidem Sinclairem z Caravan (varhany) a bratrem Markem na piano. Album se na první poslech jeví veskze šíleným (leccos napovídá už slovní hříčka v názvu), ale při bližším ohledání lze narazit na řadu postupů, rozvinutých v pozdější Wyattově tvorbě, především hypnotické opakování jednoduchých podkladových motivů a bezeslovný scatový zpěv. Vzápětí po vzniku sólové desky si všestranný Wyatt zahrál jako jeden ze tří bubeníků na druhé LP The Keith Tippett Group ***Dedicated To You, But You Weren't Listening*** (Vertigo 1971). V listopadu se ocitl ve stejné pozici v avantgardním padesátičlenném orchestru Centipede, v němž se sešli hudebníci z Tippett Group, King Crimson, Nucleus, Blossom Toes a dalších kapel. Zkrácená verze Tippettovy dvouhodinové suity pro dvojalbum ***Septober Energy*** (RCA 1971) však byla natočena po sérii koncertů až v červnu následujícího roku.

Mezitím stihli Soft Machine v nejsilnější sestavě Wyatt, Ratledge, Hopper, Dean zhusta koncertovat a během podzimu '70 stvořit své nejjazzovější LP ***Fourth***. Album i koncertní záznamy z následujícho období (jeden obzvlášť zdařilý právě vydává pod názvem ***Virtually*** americká firma Cuneiform) jasně ukazují, jak excelentním a osobitým bubeníkem tehdy Wyatt byl, ač o sobě v tomto směru neměl valné mínění. V květnu '71 byl dokonce vyhlášen hráčem měsíce v britském magazínu Beat Instrumental.



Hektické období kulminovalo: v prosinci '70 se Robert přidal k proměnlivému freejazzovému tělesu Symbiosis tenorsaxofonisty Garyho Winda, jehož potkal v Centipede (dalšími hráči byli průběžně Tippett, Nick Evans, Mongezi Feza, Roy Babbington a další) a v únoru příštího roku natočil s Daevidem Allenem jeho LP ***Banana Moon***.

Po mimořádně úspěšném americkém turné Soft Machine v červenci Wyatt skupinu konečně opustil. Příčinou byly přetrvávající rozdílné představy o dalším hudebním směřování.

NA VLASTNÍCH NOHOU (A KOLECH)

V srpnu se Wyatt potkal s australským pianistou Davem MacRaem, kterého shledal ideálním pro založení nové kapely. Jeho studiové závazky to však zatím znemožnily a tak se členy Matching Mole (šlo o hříčku s francouzským překladem jména Soft Machine) na podzim '71 stali Dave Sinclair, kytarista Phil Miller a basista Bill MacCormick. Zatímco skupina nacvičovala repertoár pro chystané album, kapelník ještě do konce roku příležitostně koncertoval se Symbiosis, Centipede či dalšími přáteli. Nedlouhá existence Matching Mole už byla v této rubrice také popsána (R&P 11/97), takže jen pro doplnění: Na debutu ***Matching Mole***, navzdory očekávání obsahujícím minimum předem připravených a zpívaných písní, si Wyatt, podobně jako na své sólové desce, zaexperimentoval s klávesami, především s mellotronem. Název i obal (se stylizovanou kresbou kapely, inspirovanou pohlednicí z Čínské lidové republiky) dvojky ***Little Red Record*** poprvé upozorňují na Wyattovo pozdější politické zaměření. Po rozpadu Matching Mole na podzim '72 si Robert párkrát zahrál s klávesistou Francisem Monkmanem z Curved Air a pohostinsky vystoupil s novou kapelou Phila Millera Hatfield And The North. První dva měsíce nového roku strávil se svou přítelkyní, výtvarnicí Alfredou Benge v Itálii a po návratu začal na MacCormickovo naléhání uvažovat o sestavení nových Matching Mole, v nichž měli figurovat ještě Monkman a Windo. Dřív se však rozjel víceméně improvizační projekt WMWM s Windem, MacRaem a kontrabasistou Ronem Mathewsonem.





1. června, těsně před zahájením zkoušek nových Matching Mole, došlo k osudnému úrazu, když Robert při jednom večírku vypadl v opilosti z okna ve čtvrtém patře. Byla z toho zlomená noha a fraktura obratle s následkem ochrnutí spodní část těla, pro bubeníka samozřejmě tragédie. Wyatt ale naštěstí neztratil chuť do života ani hudby. *„Z bubeníka, který trochu zpívá, jsem se stal zpěvákem, který trochu bubnuje“*, okomentoval to později. Ještě před propuštěním z nemocnice v listopadu '73 nazpíval píseň *Calyx* na debut Hatfield And The North. Staří přátelé Pink Floyd a Soft Machine uspořádali dva koncerty v londýnském divadle Rainbow, jejichž výtěžek pomohl Robertovu znovuzapojení do života.

V únoru a březnu '74 pak vzniklo v produkci bubeníka Pink Floyd Nicka Masona Wyattovo životní dílo, album ***Rock Bottom***. Hrají na něm hlavně basisté Hugh Hopper a Richard Sinclair a bubeník Laurie Allan, svou troškou přispěli i Mongezi Feza, Gary Windo, Mike Oldfield (kytara), Fred Frith (viola), Ivor Cutler (recitace) a Alfreda Benge (hlas). Wyatt sám kromě zpěvu hraje na perkuse, klávesy, kytaru, vinné sklenky a další drobnosti. Deska odráží nejen v abstarktních, pocitových textech jeho silný vztah k Alfredě Benge, s níž se přesně v den vydání desky, tedy 26. července 1974 oženil. *„Alfie měla skutečný vliv přímo na hudbu samotnou, protože byla nespokojena s mými staršími věcmi, připadaly jí příliš zhuštěné, přeplněné. Řekla mi: 'Proč si tam nenecháš trochu víc prostoru, nech tomu volnější průběh, jako Van Morrison a tihle lidi'. A to byl pro mě velmi dobrý podnět.“*

V květnu Robert párkrát vystoupil s Hatfield And The North (pro tuto příležitost napsal k původně bezeslovné skladbě *Calyx* text), jako perkusista si zahrál na koncertě Kevina Ayerse s přáteli v divadle Rainbow (viz album ***June 1, 1974***), se Slapp Happy v pořadu BBC Top Gear a společně s Windem na koncertní poctě zesnulému Malu Deanovi. V srpnu natočil na podnět Simona Drapera z Virgin singl s coververzí skladby Monkees *I'm A Believer,* který se dostal do britské Top 30. 8. září se konal v Londýnském divadle Drury Lane velkolepý koncert na oslavu Robertova návratu na scénu, při němž doprovodnou kapelu vytvořila rozšířená sestava z ***Rock Bottom***. O dva dny později zahrál Wyatt sólově v BBC Top Gear (zachyceno na EP *Peel Sessions*), velký ohlas

mělo i jeho vystoupení v televizním programu Top Of The Pops s písní *I'm A Believer*, v níž ho doprovázeli Frith, MacRae, Mason, Richard Sinclair a Andy Summers. V září Robert ještě stihl natočit perkuse a doprovodné vokály na debut Briana Ena ***Taking Tiger Mountain (By Strategy)*** (Island 1975). V anketě Melody Makeru za rok 1974 skončil na druhém místě v kategorii britských i mezinárodních zpěváků a ve Francii dostalo LP ***Rock Bottom*** cenu Grand Prix Charles Cros jako rockové album roku - čtyřiasedmdesátý byl tedy pro Wyatta, nanávratně upoutaného na kolečkové křeslo, rokem triumfů.

V maximálním nasazení pokračoval Robert i v dalším roce. V lednu nazpíval skladbu *Frontera* na sólový debut kytaristy Phila Manzanery ***Diamond Head*** (Island 1975) a v březnu začal natáčet své další album ***Ruth Is Stranger Than Richard***. Pojal ho jako částečný návrat ke svým jazzovým kořenům, pročež se tu objevil například *Song For Che* jeho favorita Charlieho Hadena nebo *Sonia* Mongeziho Fezy v jihoafrickém stylu kwela. Druhá strana desky obsahuje několik vokálních duetů s pianem Freda Fritha, pocházejících z jejich rozsáhlejšího společného projektu, bohužel však nerealizovaného. Na nahrávání se vedle většiny hudebníků z předchozího alba podíleli ještě Bill MacCormick, Brian Eno, basista John Greaves a saxofonista Nisar Ahmad Khan. Přestože jde opět o excelentní dílo, nebyl Wyatt s výsledkem tak docela spokojen - jeho původní představy totiž nebyly pro finanční náročnost studiové práce zcela naplněny a tak 'Ruth' znamenala na dlouhou dobu



konec jeho sólových aktivit. Společné koncerty s Frithovou kapelou Henry Cow v květnu a červnu (zachyceno na dvojalbu Henry Cow ***Concerts***, Virgin 1976) pak byly na mnoho let posledním Robertovým vystoupením na pódiu.

Na podzim ho oslovili Michael Mantler a Carla Bley, aby nazpíval Mantlerovo album ***The Hapless Child*** (Watt 1976), založené na příbězích spisovatele Edwarda Goreye. *„Robert má originální hlas, poznáte ho v každé notě, kterou zazpívá a to je velmi vzácné. A taky umí intonovat“*, zdůvodnila tuto volbu Carla Bley. Po kratším váhání Wyatt nabídku přijal, protože Bleyová, Mantler i další hudebnící na desce (Steve Swallow, Jack DeJohnette) patřili k jeho dlouholetým favoritům. Výsledek je pozoruhodný a znamenal začátek dodnes trvající spolupráce, jejímž dalším plodem bylo následujícího roku LP ***Silence*** (na němž zpívá ještě Kevin Coyne). Mezitím však zemřel v jedné londýnské nemocnici následkem nedostatečné péče Mongezi Feza. Wyatt je dodnes přesvědčen, že by k tomu nedošlo, kdyby byl Mongezi bílý. Smrt přítele jen uspíšila jeho příklon k levicové a protirasistické politice.

HUDEBNÍK? POLITIK? UMĚLEC!

Začátkem šestasedmdesátého ještě Wyatt hostoval na albech Garyho Winda (***Steam Radio Tapes***, nevydáno), Jana Steelea a Johna Cage (***Voices***

And Instruments, Obscure 1976) a projektu General Strike (***Will Of The People***, nedokončeno), v letech 1977 a 1978 už to byly jen drobnosti na Enových deskách ***Before And After Science*** (Island 1977) a ***Ambient 1: Music For Airports*** (EG 1979). Rok 1978 byl ve znamení Robertova zájmu o vysílání krátkovlnných rádií a filmovou produkci východní Evropy i třetího světa, o rok později se stal členem britské komunistické strany.

Díky Carle Bley se tehdy Wyatt naštěstí vrátil také k soustavnější práci na hudebním poli. Nazpíval vynikající album ***Nick Mason's Fictitious Sports*** (Harvest 1981), které je autorskou záležitostí Bleyové, hraje na něm její kapela (včetně Garyho Winda) a producent Nick Mason, pod jehož jménem deska vyšla, tu pouze bubnuje. Během svých politických aktivit se Robert seznámil se šéfem firmy Rough Trade, který mu nabídl možnost dalšího nahrávání. Myslel si tehdy, že není schopen pro sebe napsat dost kvalitních písní, ale pak mu došlo, že *„Elvis a Sinatra nenapsali v životě jedinou píseň, tak proč bych si s tím měl dělat hlavu?"* Od ledna 1980 začal za pomoci rozličných hudebníků s natáčením singlů s písněmi, které ho zaujaly z hudebních i politických důvodů: kubánskými *Arauco* a *Caimanera* (původně neoficiální kubánská hymna *Guantanamera*), *At Last I Am Free* od pop kapely Chic, *Stalin Wasn't Stallin* (americký patriotický song z období druhé světové války) a tak dále. Skladby ze čtyř singlů s dalšími dvěma písněmi pak vyšly v březnu '82 na LP ***Nothing Can Stop Us***. Pozdější reedice obsahují navíc ještě nádhernou skladbu *Shipbuilding*, kterou pro Wyatta napsal Elvis Costello.



Od roku 1980 začaly zase houstnout vokální i instrumentální příspěvky na albech kolegů: Kevina Coynea (***Sanity Stomp***), dívčí kapely Raincoats (***Odyshape***), s níž si koncem jedenaosmdesátého opět zazpíval živě, pozdějšího člena Everything But The Girl Bena Watta (***Summer Into Winter***) a dalších. EP *The Animals Film*, soundtrack k filmu Victora Schonfelda o právech zvířat, je čistě Wyattovou prací, stejně jako další EP s převzatými skladbami (mj. Gabrielův *Biko*) *Work In Progress*. Na podzim 1984 nazpíval Wyatt i dvě písně na EP ***The Last Nightingale***, zosnované Chrisem Cutlerem na podporu stávky britských horníků a v létě následujícího roku konečně dodělal další album s původním materiálem, nazvané ***Old Rottenhat***. V převážně pomalých, smutných písních se doprovází jen na klávesy a perkuse.



V druhé půli osmdesátých let postupně polevovaly Wyattovy politické aktivity, až nakonec rozčarován vystoupil z komunistické strany. Z jeho tehdejších prací je nejpodstatnější pěvecká účast na albech ***Letters Home*** (ReR 1986) souboru News From Babel a ***Many Have No Speech*** (Watt 1988) Michaela Mantlera. Roku 1991 se dočkali Robertovi stále velmi početní obdivovatelé jeho šestého alba ***Dondestan***, pokračujícího v linii předchozí desky, o rok později přibylo ještě doma natočené mini CD ***A Short Break***. V posledních letech je Wyattův hlas k zaslechnutí na albu britské dvojice Ultramarine ***United Kingdoms*** (Blanco Y Negro 1993), na excelentní kolekci Johna Greavese ***Songs*** (recenze v R&P 11/97) a v jedné skladbě nového Mantlerova projektu ***School Of Understanding*** (ECM 1997). A samozřejmě na nejnovějším albu ***Shleep***, jehož recenzi najdete v tomto čísle.

Diskografie:

The End Of An Ear (CBS 1970)
Rock Bottom (Virgin 1974)
Ruth Is Stranger Than Richard (Virgin 1975)
Nothing Can Stop Us (Rough Trade 1982)
The Animals Film (EP, Rough Trade 1984)
Work In Progress (EP, Rough Trade 1984)
Old Rottenhat (Rough Trade 1985)
The Peel Sessions (EP, Strange Fruit 1987)
Dondestan (Rough Trade 1991)
A Short Break (mini CD, Voiceprint 1992)
Mid-Eighties (Rough Trade 1993, obsahuje EP Work In Progress, LP Old Rottenhat a několik dalších nahrávek)
Going Back A Bit: A Little History Of Robert Wyatt (2 CD Virgin 1994, kompilace, obsahující několik raritních a nevydaných nahrávek)
Flotsam Jetsam (Rough Trade 1994, raritní a dříve nevydané nahrávky)
Shleep (Hannibal 1997) ◆

Milos Latislav

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Entrevista A María Trenor - rockthebestmusic.com - 14/11/2022

ENTREVISTA A MARÍA TRENOR

Hay un gran número de delicatessen que nos rodean y que pasan por nuestra vera sin poder accederse a ellas por justamente esa falta de criterio y de difusión. Pocas son las revistas que realmente sorprenden cada mes con su contenido, mojándose y arriesgando al comunicar lo que necesita ser comunicado…The Wire, Wax Poetics, Pitchfork, The Quietus apuestan por divulgar muchos palos, extendiendo la cultura ya sea heavy, Jazz, Rap, cine, etc…

Por ello esta entrevista es en mi opinión merecedora de nuestra atención; es lo que me gustaría leer en algún medio. Una persona que se implica en crear algo sobre un artista que prácticamente está en el olvido para muchos —sobre todo en este país— que ha sido influencia de cientos de grupos, desde Bjork a Elbow. Un hombre que es más grande que muchos que van pavoneándose de su trayectoria y que el al contrario, siempre buscó la humildad y la discreción.

Este proyecto —que ha sido realizado por una española, más concretamente una valenciana— seguramente tendrá mucha más repercusión en el extranjero que aquí.

María Trenor es Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos de la U.P.V. de Valencia. Su primera pieza de cine de animación como directora fun, "Con qué lavaré" en 2003, con el que consiguió quince premios de diferentes festivales nacionales e internacionales, desde el Festival de Berlín, al Festival de Cine Independiente de Lisboa, pasando por, Cinema Jove, Animadrid, Medina del Campo, etc. También participa en los festivales como Sundance, Festival de Cine de Guadalajara-México, Versión Española y se programa en varios de los Institutos Cervantes repartidos por el mundo.

Con Exlibris que lanza en 2009 es nominada a los 25 Premios Goya y obtiene el Trofeo Caja Madrid a la mejor Dirección Artística en ALCINE 2010, el premio TELSON a la película española con los mejores efectos audiovisuales en la Semana de Cine Experimental de Madrid dirigida por José Luís Borau, y destaca por su participación en ANIMADRID 2010 entre 56 cortos internacionales y 8 nacionales.

Becada por la AECID (Agencia española de cooperación y desarrollo del Ministerio de Asuntos Exteriores) desarrolla el proyecto cinematográfico de sensibilización contra la violencia de género ¿Dónde estabas tú? en España, Filipinas y Mozambique.

María Trenor ahora mismo prepara su próximo y más ambicioso proyecto, un largometraje musical de animación titulado "Rock Bottom", sobre la figura del músico británico Robert Wyatt. En inglés, Rock Bottom, hace referencia a esa profundidad abisal del estado de ánimo en la que no penetra luz alguna.

Robert Wyatt-Ellidge, batería, cantante y compositor británico, es uno de los músicos más importantes de la escena musical de Canterbury como baterista de Soft Machine y Matching Mole. Tras un accidente que le dejó postrado en una silla de ruedas de por vida, su carrera se enfocó en crear una serie de discos que tuvieron y siguen teniendo una

influencia mayor en gran cantidad de músicos que van desde Bjork a Tears for Fears pasando por David Sylvian o Radiohead.

Wyatt siempre estuvo abierto a participar con músicos de diferentes estilos, aunque sus discos son siempre piezas de orfebrería, donde se mezclan muchos matices únicos que resaltan con su particular tono de voz. Destacando su obra maestra "Rock Bottom" premiada con el galardón Charles Cros de l´Académie Française, es uno de los discos más importantes de la historia del rock.

Enfundado en una portada creada por su mujer Alfie Benge, que se ocupará de ilustrar todas sus portadas a partir de ese momento, ha compartido junto a ella una vida llena de amor, arte y dificultades hasta ahora en donde María Trenor se atreve con esta fresca animación a reavivar la importancia de este músico.



> Zoom

ENTREVISTA A MARÍA TRENOR.

Lo primero que tengo que decir es que Robert es un ángel, una de las personas más especiales y carismáticas que he conocido. No soy nada mitómana y no me impresiona la gente famosa, aunque respete y admire su trabajo. Pero Robert y Alfie son dos seres especiales que, a pesar de su experiencia vital, genialidad artística, cultura y capacidad intelectual, guardan una sensibilidad y frescura muy difíciles de encontrar hoy en día.



¿Por qué una película de animación sobre Robert Wyatt?

Rock Bottom es un largometraje musical de animación basado en las canciones del álbum e inspirada en la vida del músico británico de culto Robert Wyatt y su pareja la letrista y artista visual Alfreda Benge. No obstante, no se trata de una biopic. Rock Bottom dibuja algunas pinceladas sobre su vida, pero la pareja protagonista es mayoritariamente la recreación de una generación de artistas nordeuropeos que a finales de los años 60 y principios de los 70, buscaron el paraíso de la libertad en las costas de España (Ibiza, Mallorca, Cadaqués, Almería…) que, curiosamente, vivían en plena dictadura militar.

Rock Bottom se desarrolla casi en su totalidad en el entorno de Deià (Mallorca), y nos muestra una vida recluida en un mundo casi deshabitado, que quiere dar la espalda al primer boom turístico que experimentaba el resto de la isla, como una demostración de las nuevas formas vitales y heterodoxas que se experimentaron a principios de la década de los setenta, pasado ya, el tiempo de las comunas hippys.

Vivían casi de la providencia y querían sentirse en completa conexión con la naturaleza, sin horarios, sin prisas, tranquilos, viendo abrirse y cerrarse las flores cada día, viendo las olas o disfrutando de la luna, para después plasmarlo en sus creaciones.

¿Por qué una película de animación?

Para mí, es la única manera de poder ilustrar la poesía y las sensaciones complejas y abstractas que uno siente al escuchar la música y las letras del álbum. La animación permite representar la fantasía, los sueños y las alucinaciones de una manera ilimitada. Hubo gente que me preguntó que por qué no hacía una biopic de Robert Wyatt y Alfreda Benge en "live action" de Rock Bottom, y seguramente no lo puedan entender hasta que escuchen el álbum.

¿Como surge la idea?

La idea surgió de una manera bastante casual, cuando acompañé en 2013 a unas amigas periodistas de Mallorca a realizar una entrevista a Wyatt a Inglaterra. Ya era fan del álbum Rock Bottom y había fantaseado con hacer una animación, pero lo que realmente me impulsó a querer hacer una película fue conocerlos en persona y quedar impresionada por su carisma y calidad humana.

¿Cómo fue conocerlo en persona y cómo reaccionó a su propuesta, a sus bocetos?

Conocerlo fue una de las experiencias más bonitas de los últimos años. Fueron tan

abiertos y acogedores desde el principio que fue muy fácil conectar con ellos. Así que esto me facilitó mucho las cosas a la hora de sentirme lo suficientemente cómoda como para proponerle hacer una película basada en Rock Bottom; a lo que él respondió en seguida que, por supuesto, que le encantaba la idea.

Alfreda, siendo ilustradora igualmente, ¿cómo vio su trabajo? ¿aportó algunas ideas, consejos, o le dejo carta blanca?

Soy admiradora del trabajo artístico Alfreda Benge. Me parece genial tanto en su faceta como ilustradora como letrista. Creo que es una artista integral. En realidad, la gestación y desarrollo visual de la película es bastante reciente, y las circunstancias no han sido nada propicias para volvernos a ver. Teníamos planeado visitar a Robert y Alfie en Inglaterra con la productora de la película, Alba Sotorra. Por desgracia, entre la pandemia y que ambos han pasado por un proceso de salud muy delicado no ha sido posible. No obstante, he mantenido el contacto con Robert vía email y me consta que está entusiasmado con la idea de la película. Espero tener el placer de volvernos a encontrar presencialmente y mostrarles de primera mano cómo va la producción.

Ha ganado muchos premios anteriormente por sus trabajos. ¿Qué ha significado este proyecto a diferencia de "Con qué la lavaré" o "Exlibris", con el que obtuvo una nominación al Goya?

Este es mi primer largometraje, pero en mis cortometrajes anteriores siempre he construido visualmente partiendo de la música; como ha sido el caso de Rock Bottom. Para mí, el sonido supone más del 70% en importancia de una película. Procedo del mundo de las Bellas Artes, pero también tuve algo de formación musical (por desgracia, empecé tarde) y confieso que nada me ha llenado en mi vida tanto como cuando estudiaba música. Así que encuentro en el cine de animación el espacio perfecto donde se encuentran las Artes Visuales y la música. ¿Qué más puedo pedir?



He podido constatar en las redes sociales que muchos fans de Robert y/o de Soft Machine no tenían ni idea de esta película. ¿Se va a poder ver con facilidad en cine? ¿Va a tener el apoyo de alguna plataforma o poder comprarse en formato DVD? ¿Se va a sacar algún disco con la BSO?

Queremos estrenar la película en el 2024 coincidiendo con el 50 aniversario del álbum Rock Bottom. Estamos planeando una campaña junto con Domino Records para llegar a todos los fans de Robert Wyatt.

Esperamos estrenar en un festival de Clase A, como ha sido con mis anteriores películas. De esta forma, tendremos una buena plataforma para promocionar la película internacionalmente para llegar no solo a los fans de Robert Wyatt, sino a un público mucho más amplio. Luego seguiremos el recorrido por festivales internacionales.

En España estrenamos en cines y haremos campaña para los Goya. Estuve nominada con mi anterior corto, a ver si con el largo lo ganamos.

Sobre ventas a plataforma, a nivel nacional, de momento, por nuestra estrategia de financiación, estamos priorizando la televisión pública.

Lo de las ventas a televisiones y plataformas internacionales vendrá después. Si la película tiene éxito en festivales, seguro que las plataformas la querrán. ¡Crucemos los dedos!

¿Cómo cree que van a reaccionar los seguidores del que fuera el batería de Soft Machine?

Los fans de Robert Wyatt son a los que más me importa que les guste la película, no decepcionarlos y estar a la altura para ellos; después de Robert y Alfie.

¿Cómo le gustaría que vean su trabajo? ¿Bajo qué prisma?

Espero que gocen de nuevo el álbum con el valor añadido de los dibujos y la historia, que son el hilo conductor que entrelaza las canciones del álbum. Espero que disfruten con las imágenes y la historia que he imaginado escuchando Rock Bottom.

Sus dibujos son muy personales, con un estilo propio, algo que me encanta. Veo algo de ilustradores como Mati Klarwein. ¿Qué opina sobre el trabajo que desarrolló en tantas portadas míticas de la música?

Mati Klarwein marcó toda una estética en las portadas de la época y, sin duda, es una fuente de inspiración para la imagen visual de Rock Bottom.

¿Han sido influencia para usted películas como el "Planeta Salvaje" de René Laloux; en donde la música de Alain Goraguer jugaba un enorme papel?

Por supuesto. ¡Ya me gustaría que la película Rock Bottom se convirtiera en un filme de culto y ganara en Cannes, como "el "Planeta Salvaje"!

Todavía me asombra la originalidad y derroche de imaginación del diseño de los personajes y los escenarios. La música es fundamental para crear esa atmósfera fantástica, opresiva y surrealista. Con otra música hubiera sido algo totalmente diferente. Pero creo, si no me equivoco, que Alain Goraguer la compuso ex profeso para la película, y, en mi caso, tanto la historia como las imágenes parten de la música.

¿Cómo empezó en el mundo de la ilustración? Los dibujantes valencianos siempre han tenido un papel importante en España, como puede ser Paco Roca. ¿Han sido en algún momento referente en su trabajo o en su pasión por la ilustración? ¿Este último u otros artistas?

Guardo el dibujo con el que gané mi primer premio a los cuatro años en un concurso de un periódico regional, me gusta dibujar desde muy pequeña. España ha sido un referente en el mundo del cómic y, efectivamente, Paco Roca es un artista del que siempre se puede tomar como referente actual porque es extraordinario. En mi caso, me siento muy atraída por el cómic underground. Me gusta mucho Nazario y por supuesto, Robert Crumb y su discípulo Peter Bagge, Alison Bechdel y los ilustradores Tom de Finlandia y Jean Cocteau en su faceta como dibujante.

¿Qué protagonismo tiene en su vida personal la música, ahora y a lo largo de su vida?

Creo que te he respondido anteriormente: nada me ha llenado más que cuando estudiaba música.

¿Qué discos han influenciado su visión del mundo y sus trabajos?

Crecí cantando todas las bandas sonoras clásicas: Oliver Twist, West Side Story, Grease, etc. En la universidad iba a un club de Jazz y a muchos conciertos de música clásica, concretamente, me gustaba la música antigua (Tomás Luis de Victoria, Juan de la Enzina) y fue entonces cuando descubrí un CD de Jordi Savall "El cancionero del Duque de Calabria" que es música valenciana del Renacimiento, que contiene la bellísima pieza musical "Con qué la lavaré" que inspiró el cortometraje del mismo nombre que cambió mi vida profesional y artística.

Al mismo tiempo, descubrí la música electroacústica que me impulsó a realizar mi siguiente cortometraje "Exlibris".

Y, finalmente, conocí el álbum Rock Bottom a través de un amigo fan de la música de Robert Wyatt, que ha sido mi fuente de inspiración artística. No concibo de ninguna manera la creación sin la música.

Tras este trabajo, ¿tiene en mente volver a crear algo similar con algún otro artista de sensibilidad tan profunda como por ejemplo Nick Drake, Bill Fay, o Fred Neil por poner algunos ejemplos?

Adoro tanto la música como el personaje de Nick Drake y merecería un largometraje musical. ¡Me acabas de dar una idea!

¿Conoces la revisión de Rock Bottom por la North Sea Radio Orchestra junto a John Greaves y la cantante italiana Annie Barbazza?

Sí, la conozco. A raíz del proceso de investigación necesaria para la realización de la película Rock Bottom, he llegado a descubrimientos sorprendentes. Y esta adaptación orquestal me parece una propuesta muy interesante.

¿Conoces el trabajo en muchas portadas de discos del ilustrador belga Jean Michel Folon?

Es gracioso porque conocía la portada del disco de Keith Jarrett pero no sabía que era de Michel Folon, muchas gracias por dármelo a conocer. Resulta curioso que sus ilustraciones hayan sido utilizadas como portadas de discos porque me parece que, al igual que las pinturas de René Magritte, no tienen sonido. Desde Kandinsky pasando por el fotógrafo Koldo Chamorro que ha teorizado sobre la relación entre la imagen visual y el sonido; pero creo que soy especialmente sensible a ello.

¿Te gustaría diseñar alguna portada para un disco?

Por supuesto.

¿Y para qué artistas estarías dispuesta?

Cualquiera supondría un reto excitante; aunque no me guste su música.

Laurent Berger

>> L'interview sur le site de Rock The Best Music

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt, en búsqueda del 'cinturón rojo' - El Periodico - 22 agosto 2020

Robert Wyatt, en búsqueda del 'cinturón rojo'

elPeriódico

Jordi Bianciotto

'



El músico británico, miembro fundador del grupo Soft Machine, pasó dos inviernos de los años 80 en Castelldefels, en un apartamento frente a la playa Grabó un documental del programa 'Arsenal' (TV3), compuso temas para el álbum 'Dondestan' y disfrutó de la peña flamenca de Gavà y de Radio Tele-Taxi.

Bien mirado, puede haber un punto de confluencia entre las marejadas oníricas de las canciones de **Robert Wyatt** y el estado de trance que desprende el cante más jondo. Pero lo que de verdad **fascinó del flamenco al músico inglés fue la expresión de periferia**, obrerista, de resistencia antiglobalizadora, transmitida como valor familiar genuino en

entornos como la peña de Gavà, que visitó en los años 80 durante sus **dos estancias en Castelldefels**.

¿Cómo fue a parar Wyatt, el cofundador del grupo del rock de vanguardia **Soft Machine**, a aquel apartamento de la calle Estrella de Mar, frente a la playa, que luce en la portada del álbum 'Dondestan' (1991)? No era tan extraño que eligiera estas latitudes: ya había pasado **fragmentos de su juventud en Deià (Mallorca)**, donde se afincaron sus padres en los años 30. Su madre, Honor Wyatt, periodista, formó parte del círculo de Robert Graves, y sin buscarlo, el club de expatriados británicos acabaría derivando, en los 60, en la comunidad hippie de creadores pop como Daevid Allen, Kevin Ayers y el mismo Robert.

Una terraza con luz

En 1982, la esposa de Wyatt, Alfreda Benge, Alfie, tenía un trabajo como ilustradora de un libro infantil. "Estábamos en Inglaterra, era invierno, hacía frío y **pensamos que estaría bien ir a un lugar con una luz bonita**", contaba al autor de este artículo hace cerca de 20 años. Eligieron Castelldefels, donde pasaron los meses del frío pagando un alquiler más bajo de lo que les costaba la calefacción de su casa inglesa.

No sabían que iban detrás de sus pasos dos jóvenes conspiradores contraculturales, **Manuel Huerga** y **Juan Bufill**, tipos capaces de plantarse, un par de años antes, en su casa en Twickenham, tan solo para saludarlo, aprovechando una ruta en Interrail. Tenían oscuras intenciones. "Queríamos hacer un documental sobre él, pero no nos salían los números", explica Bufill, que se recuerda sin rodeos como un hombre "obsesionado" con el autor de 'Rock bottom', con quien tuvo ocasión de departir. "Me dijo que había venido aquí huyendo de los ingleses".

Tres años después, Bufill era guionista de **'Arsenal', en TV3**, espacio que dirigía su amigo Huerga, y el proyecto del documental pudo por fin tomar forma. **A finales de 1986, Robert y Alfie volvieron al apartamento**, "en una planta baja, para no subir escaleras, con una terracita". Recordemos que Wyatt iba en silla de ruedas después de caer, en 1973, desde varios pisos de altura durante una fiesta loca regada con "un ponche muy rico". De esa segunda estancia surgió '**El viatge de Robert Wyatt**', un episodio que dirigió Bufill, mientras Huerga daba la vuelta al mundo preparando 'Arsenal Atlas'. **Una de las (muchas) delicias del programa, hoy inconcebiblemente fuera de circulación** en el océano 'on line'. Incluyó una canción, 'Born again cretin', grabada en directo, a voz y piano, en el plató de Sant Joan Despí.

De Robert a Roberto

El matrimonio se quedó, de nuevo, algunos meses, cada vez más atraído por las pistas culturales y políticas que intuían a su alrededor. En particular, aquello que se conoció como '**cinturón rojo**'. "En Inglaterra, su ideología iba a contracorriente, y **bromeaba diciendo que aquí había más comunistas que en Polonia**", recuerda Juan Bufill. Queriendo sumergirse en el mundo de la inmigración, disfrutó de la **peña flamenca de Gavà**, donde le daba a la **botella de vino turbio gallego**. Se convirtió en un habitual. "'Ha venido Roberto', decían cuando aparecía".

Wyatt quiso colaborar con un músico local y, aunque le atraía el flamenco, sus rigores le imponían respeto, y por eso fue a parar, vía Bufill, al **heterodoxo dúo Claustrofobia, con quien grabó el tema 'Tu traición**', que incluía un verso de Nicolás Guillén y terminaba clamando "contra el imperialismo y los medios de comunicación de masas". **Pedro Burruezo**, cantante del tándem, recuerda a un Wyatt "muy solidario con la inmigración" y le recuerda en el apartamento **escuchando Radio Tele-Taxi**. "La primera vez pensé que igual andaba despistado, pero luego me di cuenta de que no era ninguna casualidad". Burruezo fue un día a comer paella con él y se percató de que apartaba en el plato los calamares, el pollo... "Le pregunté y me dijo, en castellano: '**hay demasiados animalitos muertos'. Yo ahora soy vegetariano, pero entonces no lo era y aquel fue mi primer contacto con este mundo**".

En algunas canciones de 'Dondestan' se observan reflejos de aquel segundo invierno en la playa. '**Sight of the wind', por ejemplo, con esas figuras de arena, moldeadas por el viento**. Roberto y Alfie no han vuelto por aquí, pero Juan Bufill, su admirador más fiel, mantiene el hilo directo. "De vez en cuando, todavía nos mandamos algún correo".

>> **The original article (Spanih version)**
>> **The original article (Catalan version)**

Footage of the video "El viatge de Robert Wyatt"

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Así será 'Rock Bottom', la película de animación sobre el pionero de la música psicodélica Robert Wyatt - Valenciaplaza.com - 13/09/2018

valenciaplaza

culturplaza

Así será 'Rock Bottom', la película de animación sobre el pionero de la música psicodélica Robert Wyatt



El proyecto sobre la vida del ex Soft Machine se desarrollará

en València con un presupuesto de unos 4 millones de euros

En inglés, la expresión *rock bottom* hace referencia a esa profundidad abisal del estado de ánimo en la que no penetra luz alguna. El sentimiento de degradación física y emocional extrema –lo que nosotros llamamos "tocar fondo"- dio título al disco más celebrado de Robert Wyatt. Un álbum que el músico británico comenzó a componer premonitoriamente meses antes de sufrir el accidente que partiría su vida en dos. La noche del 1 de junio de 1973, uno de los pioneros de la escena psicodélica británica –como vocalista y batería de **Soft Machine**, y posteriormente de **Matching Mole**- se precipitó como un saco de plomo desde el cuarto piso de un edificio donde se celebraba una fiesta para **Pink Floyd**. Robert Wyatt, que por entonces contaba 28 años de edad, se partió la espina dorsal y quedó parapléjico.

Los ocho meses que pasó en el hospital dieron mucho de sí. No sirvieron para apartar al músico de sus problemas con el alcohol y las drogas, pero paradójicamente pusieron los cimientos de una nueva y fructífera etapa en su trayectoria artística, en la que cambió la batería por el piano. "Asumí que hacer giras ya sería demasiado problemático. Me di cuenta de que a partir de ese momento tendría que centrarme en las grabaciones, y cantar más –señalaba el propio Wyatt en 1998-. Por otra parte, vi que podría escoger a músicos distintos para cada canción. Que tampoco tendría que utilizar los mismos instrumentos en todas mis composiciones. Perder las piernas me dio otro tipo de libertad". A principios de 1974, Robert Wyatt se trasladó a una casa de campo en Wiltshire cedida por la mecenas española Delfina Entrecanales, donde grabó esta obra maestra del art rock y la psicodelia.



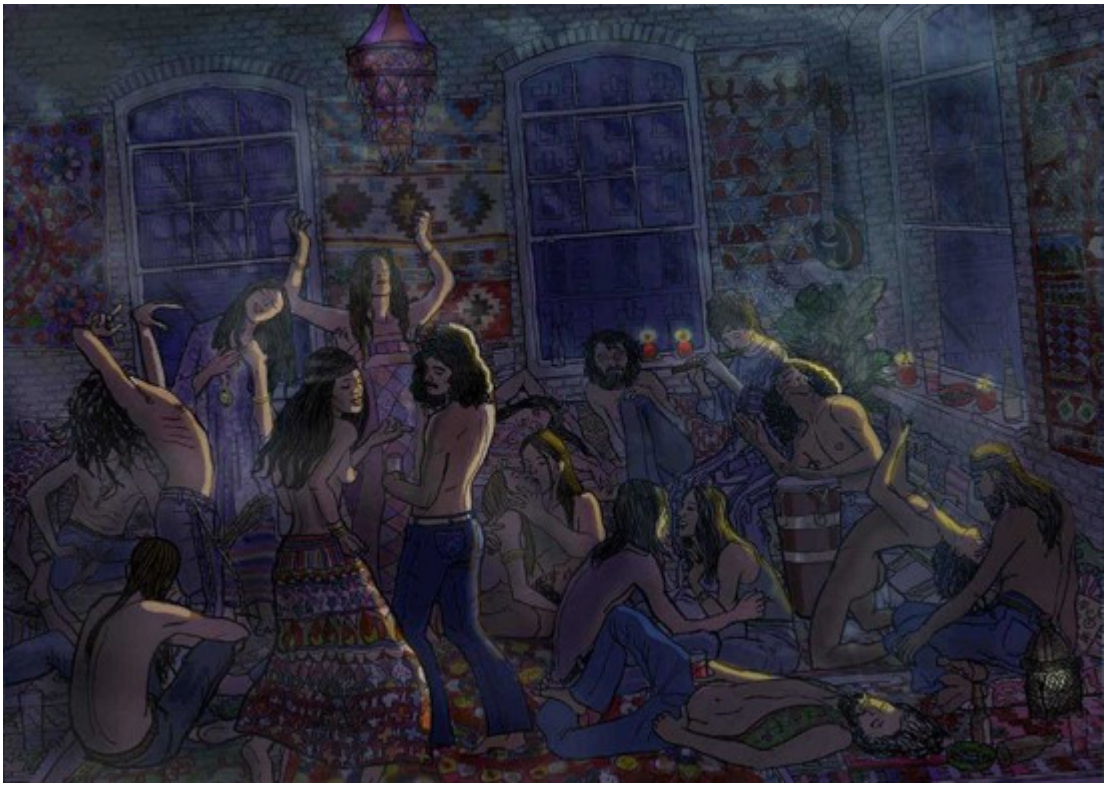
Rock Bottom es un disco transformador, que bascula de forma indefinida desde las atmósferas sombrías hasta el éxtasis emocional. Es clásico y experimental. Complejo estructuralmente, pero fácil de navegar. Una gema extraña. Además de su mujer -la artista **Alfreda Benge** (Alfie), creadora de la portada del disco y de muchas de las letras de la trayectoria de Wyatt en solitario-, éste contó con la ayuda de músicos como **Mike Oldfield**, **Fred Frith**, **Richard Sinclair** (Caravan) y **Hugh Hopper** (ex Soft Machine), además del productor **Nick Mason** (más conocido como batería de Pink Floyd). Esta colección de cinco canciones –y menos de 40 minutos de duración- erigió a Wyatt como uno de los compositores más importantes de la música del siglo XX. Su larga nómina de admiradores confesos incluye artistas como **Brian Eno**, **David Bowie**, **Björk** o **Thom Yorke** de Radiohead.

La gestación de Rock Bottom y la historia de amor con Alfie -que se casó con él meses después del accidente y todavía continúa a su lado-, son el telón de fondo de una película de animación que llevará al cine por primera vez los años de juventud de Robert Wyatt. A pesar de estar basada en personajes y hechos reales, y de contar con el beneplácito del propio artista, ni el fondo ni la forma de este proyecto se asemejan al de un documental o un biopic al uso. Se trata más bien de una fabulación dotada de una narrativa no lineal y una estética experimental, que combina la artesanía y la gestualidad de la animación clásica en 2D con la tecnología del 3D.



El contexto histórico de la película –el momento de declive de la contracultura hippie a principios de los setenta- tendrá gran protagonismo. También la relación de Wyatt con España, concretamente con el pueblo mallorquín de Deià, donde se concentró parte de la comunidad hippie expulsada de Ibiza entre 1970 y 1971. El escritor Robert Graves (*Yo, Claudio*), que residió en esta localidad durante más de treinta años, acogió al músico durante una etapa fundamental en su vida.

El proyecto, que acaba de recibir una ayuda del Instituto Valenciano de Cinematografía, está liderado por la ilustradora y cineasta valenciana **María Trenor** (ganadora de 15 premios en festivales como la Berlinale con su cortometraje *Con que la lavare?*, y candidata a un Goya por el corto de animación ExLibris); el guionista y dibujante **Joaquín Ojeda** (conocido por sus trabajos en televisión y películas galardonadas como *El Cielo Sube* o la mencionada *Con que la lavare?*), y el director de animación **Raúl Colomer** (quien también ha participado en producciones como *ExLibris* o *El vendedor de humo*, ganadora de un Goya en 2013). El equipo se completará con 60 profesionales especializados en animación en 3D. Se grabará en lengua inglesa, tendrá unos 80 minutos de duración e implicará dos años y medio de trabajo. El presupuesto estimado es de 4 millones de euros.



Con el beneplácito del propio Wyatt

"Todo comenzó con una visita casual que hice a Robert Wyatt en su casa de Louth en 2014. Yo acompañaba a un amigo que estaba entrevistando a artistas del norte de Europa que habían vivido en las comunidades hippies de Deià (Mallorca) en los años setenta. Me sorprendió el enorme carisma que tenía. Yo hacía tiempo que quería dar el salto al largometraje… hacer algo artística y técnicamente interesante. De repente surgió la idea: ¿por qué no hacerlo con un personaje inspirado en Wyatt? Se lo propuse y le pareció muy bien".



También han contado con su beneplácito para las canciones de la banda sonora, que incluirán las canciones de *Rock Bottom* y otras de su proyecto anterior, Matching Mole.

"En animación siempre se tiende a jugar en terreno seguro, pero nosotros queremos darle mucha importancia a la experimentación tecnológica –señala Colomer-. Queremos encontrar una forma distinta de contar historias reales a través de la animación, alejándonos del automatismo de la producción industrial. El mayor reto será llevar al 3D el estilo gráfico de María, que es muy expresionista, plástico y gestual". Es, en su opinión, un buen momento para hacer rodar el proyecto, puesto que, "después del efecto Pixar, que ha hecho mucho daño a la animación para adultos", ahora vivimos un renacimiento de este tipo de cine.

Otra de sus preocupaciones es huir de los clichés estéticos que siempre han rodeado a la contracultura hippie. "Todo eso del *flower power* no tiene nada que ver con la verdadera estética underground de principios de los años setenta", explica Trenor. Ella se siente mucho más cerca del estilo inquietante de ilustradores como Mati Klarwein y de

películas de culto como *Planeta Salvaje* (René Laloux, 1973) y *The Wall* (Alan Parker, 1982).

Marta Moreira

>> L'article sur le site de Valenciaplaza

Previous article

Next article

Back to the list

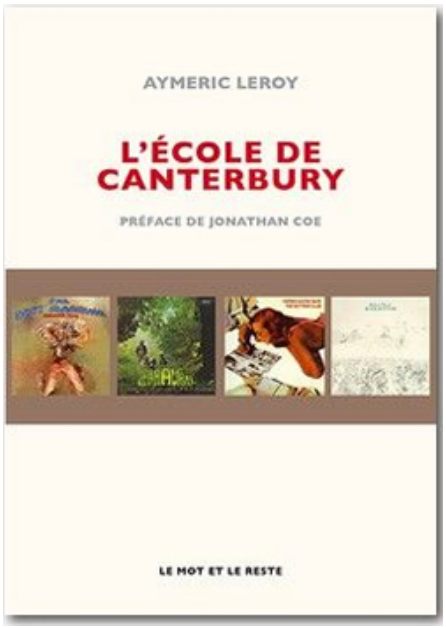
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Aymeric Leroy - La Escuala de Canterbury - El Chamberlin - N° 18 - Noviembre 2016





AYMERIC LEROY LA ESCUELA DE CANTERBURY

L'ECOLE DE CANTERBURY - AYMERIC LEROY - Le mot et le reste.
Marsella (France), 2016.
ISBN 9782360541973.
736 Paginas. 33 Euros.
lemotetlereste.com

Un libro, o mas bien una biblia, como algunos quieren llamarlo ya. Si quieres conocer todo sobre este movimiento musical britânico nacido en esta pequeña ciudad de Kent, en el extremo sudeste de Inglaterra, sobre el rio Stour, a 86,4 kilómetros de Londres, tienes dos posibles direcciones: la de Éditions Le Mot et Le Reste, o la de su autor, un apasionado de nombre Aymeric Leroy...

El Chamberlin. ¿Cuàndo y por qué has tenido la idea de este libro?

Aymeric Leroy. La idea de hacer un libro sobre este tema nació a principios de 1999, y yo pienso que venía impuesto mes por la acumulación de matérial, tanto en el marco

de mi sitio Calyx desde 1996, como en el de la revista Big Bang (1), desde 1993. Pensar en pasar del ejercicio de la crónica a un libro me parece, con la distancia, presuntuoso; pero, por ingenuidad más que por pretensión. Yo imaginaba que una vez reunido el matérial, el libro nacería por si mismo, un poco como por magia. Evidentemente, no hay nada de eso. Durante dos o très años, me he dedicado a la búsqueda en bibliotecas, examinando cuidadosamente la prensa musical francesa y extranjera, y entrevistando a mucha gente. Así he podido compenser la falta de informaciones de determinados grupos o ciertos périodos y encontrarme en posición de abordarlos con el nivel del detalle que me parecia justificado para cada uno, sin tener en cuenta una jerarquía basada en la notoriedad o el éxito.
En 2003, con el fin de obtener una subvención del Centre National du Livre, finalicé un capîtulo y una propuesta del sumario, pero en realidad la estructura evolucionó considerablemente más adelante. La idea de una división por fechas en forma de agenda no se impuso hasta bastante tarde. Al principio, pensaba proponer capítulos tratando cada uno de un grupo, o de un período de un grupo, pero eso no funcionaba, y estoy contento de haber encontrado esta solución que me parece mucho mejor.

El Chamberlin. Intentas justificar el principio de este libro la denominación "Escuela de Canterbury". Es cierto que este término invita a hablar de Soft Machine o Caravan, pero ¿por qué, en tu opinión, era necesario que se llegara a admitir esta noción de una vez por todas?

Aymeric Leroy. No quiero dar una importancia excesiva a lo que no deja de ser un obligado ejercicio de estilo para justificar la existencia de semejante obra y su titulo. Definir el estilo Canerbury no es en sí una postura de calidad artística, sino simplemente la localización de un centro de gravedad estilística, que explica por ejemplo que yo hable más de **Hatfield and the North** que de **Gong**, aun cuando este último merecerîa seguramente por si mismo un libro aparte. Sin embargo, este ejercicio de estilo no me parece del todo banal, en la medida en que permite a pesar de todo explicar lo que esta música haya podido tener de original, de novedosa y de única en el paisaje musical de su tiempo. Con evidentemente una preferencia personal aunque nada exclusiva. Soy consciente que las músicas que me gustan no son forzosamente aquellas que tuvieron una mayor resonancia en su época, y al contrario. No se trata pues de que yo diga lo que es injusto de este estilo -aquí no se conoció un éxito mayor de público, crítica o comercial-.

La definiciôn que yo propongo mezcla elementos de fondo (un colorido jazzy, un gusto por las métricas impares y cambiantes, textos absurdos o auto referenciales) y de forma (el órgano saturado, la discreción o la ausencia de guitarras, una forma de cantar anti-teatral) no reclama ser una verdad demostrada. Por eso, no es completamente objetiva. Está, creo, alimentada de todo aquello que yo he podido leer o escuchar sobre el tema, tanto músicos como periodistas o simples oyentes. Dudo que los primeros tengan que reconocerse forzosamente, pero espero el beneplácito de los últimos. Después de todo, es la conciencia popular quien tiene la última palabra para légitimar tal o cual denominación como dar nombre a una corriente artística. En cierta medida, no hago más que ratificar, en lo teorizante de una manera más amplia, lo que la posteridad de aquí en adelante tenía reservado a esta música.

El Chamberlin. Para encontrar todos estos detalles fue necesario la colaboración de los músicos, sobre todo para **Soft Machine**, con esas diversas versiones de las mismas piezas. ¿De qué manera lo hicieron personas como **Hugh Hopper**, **Richard Sinclair** o **Robert Wyatt**?

Aymerïc Leroy. Todos se han mostrado muy colaboradores, pero evidentemente en el caso de **Robert Wyatt** su reticencia es bien conocida al abordar el periodo de **Soft Machine**. Desde mi principal entrevista con él, en 2001, no he dejado de utilizar estrategias desviadas para sonsacarle algunas frases, sin gran éxito. Se ha mostrado mucho más abierto en **Rock Bottom**. Más recientemente, en la entrevista



Aymeric Leroy

para el libreto de **'68**, le he encontrado más sereno y elocuente. A **Hugh Hopper** le entrevisté personalmente pero también he sido muy correspondido por correo cuando ha sido posible y ha dado muestras de una gran disponibilidad, tanto como **Pip Pyle** o **Dave Stewart** sobre todo.

Con **Richard Sinclair** he cruzado e intercambiado cartas con frecuencia de manera informal. Aparte de una entrevista comûn con **Phïl Miller** (y con **Pip Pyle** poco antes de su fallecimiento) en el festival *Baja Prog* en Méjico, en 2006; he sacado mucho de otras entrevistas, esto es a lo que he estado obligado hacer con **Mïke Ratledge**, que era el portavoz de **Soft Machine** en los años setenta, aunque apenas se mostrara deseoso de desahogarse cuando nosotros hemos llegado a cruzarnos con él.

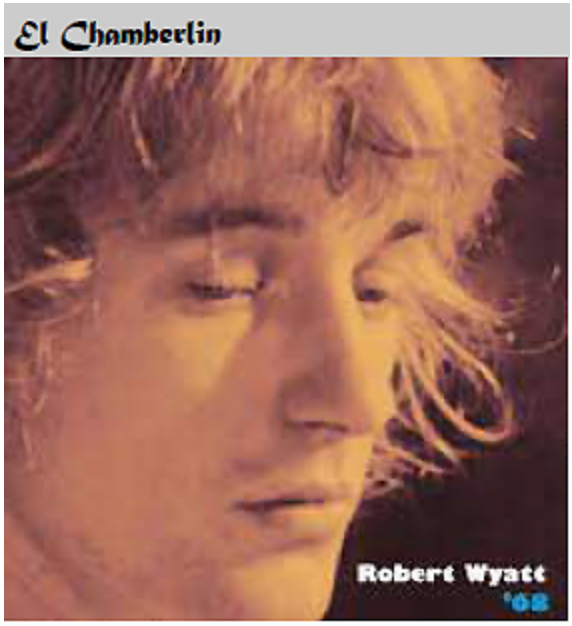
En lo que concierne a los detalles factuales, los músicos no son siempre las mejores fuentes. No queda otra solución que hacer de ratas de bibliotecas y recuperar los testimonios. Con a veces la divina sorpresa de caer con tal o cual persona que haya tenido y conservado cuadernos de apuntes. ¡A veces no se está muy lejos de un trabajo de investigación policial!

El Chamberlin. El libro está prologado por **Jonathan Coe**, un autor muy próximo a estos músicos (sobre todo por su libro *The Rotters' Club*, aparecido en 2001). ¿Cómo contactas con él?

Aymeric Leroy. Yo habia leido ya *Testament à l'Anglaise* cuando apareció *Bienvenue au club* [el libro francés] en 2001. Habia descubierto su pasión por la escena de Canterbury en ese libro. En 2002, él vino a Paris para un pequeno concierto promocional del CD (9th & 13th) que él habia sacado en Tricatel. Me présenté a él después del concierto y me aseguró que conocía mi sitio Calyx, y pensaba incluso mencionarlo en la suite (*The Full Cirde*), cosa que finalmente él no hizo. Para la suite, nosotros nos hemos carteado con frecuencia, sobre todo en los conciertos de reforma de **Hatfield and thé North**, en Londres o Canterbury, como corresponsal de vez en cuando.

Cuando vino a Paris a presentar *Expo 58*, él mismo me propuso que queria firmar un prólogo, que yo acepté gustosamente, ante todo porque era totalmente legitimo, habiendo visto estos grupos en una época en la que yo era bien joven para interesarme, y conociendo muy bien los discos y, en ciertos casos, a los propios músicos, pero también porque su notoriedad de escritor podía atraer la atención de mi libro a un público que ignorase por completo esta música.

El Chamberlin. ¿Por qué tener que hablar de **Soft Machine** de cabo a rabo? Idem de **Gong** (sin **Daevid Allen**)...



Robert Wyatt, *'68*

Aymeric Leroy. Hay dos proyectos paralelos en este libro: el primero, por el que tengo el mayor interés, era explorar el centro de lo que yo experimento como la esencia del estilo Canterbury, que yo sitúo en alguna parte entre el ***Volume Two*** de **Soft Machine** y **Hatfield and the North**; el segundo era tener en cuenta las legítimas consideraciones de los lectores de un libro titulado de esta manera, y luego abordar también los grupos o los periodos no forzosamente más "canterburianos" de las formaciones más emblemáticas. En el caso de **Gong**, hay de sobra una paradoja, puesto que el período más "canterburiano" del grupo es sin duda el que sigue inmediatamente a la salida de **Daevid Allen**, dominado por **Steve Hillage** que venía de publicar **Fish Rising**.

En lo que concierne a **Soft Machine**, lo confieso, he ido mucho más allá de la fase "canterburiana" de su evolución musical, cuando he abandonado en el camino a ciertos músicos en sus proyectos en solitario. Así se investiga. Digamos que es el privilegio del nombre.

El Chamberlin. Describes muy bien en coda grupo el interés que ha representado (o no) en una determinada estética musical que ha marcado a muchos de nosotros en estos años fértiles que fueron los finales de los años sesenta y los años setenta. ¿Qué piensas de la influencia que estos músicos de una periferia normal de una Inglaterra en total revolución hayan podido tener sobre la culture musical europea?

Aymeric Leroy. Personas como **Pierre Lattes** o **Jean-Pierre Lentïn** (2), desgraciadamente los dos ya fallecidos, hubieran dado interesantes opiniones para reflexionar en este asunto, sobre todo en lo que respecta al cariño particular de Francia por esta música.

Más allá de una atracción general por el pop anglosajón, y británico en particular, había en la escena de Canterbury especificidades que gustaban a !os franceses: una parte intelectual, aguda, contrabalanceada por un gusto por lo absurdo y el humor. En el sentido contrario, estos músicos tenían la vista puesta menos en América que sus contemporáneos, y, luego, eran réceptivos a inventos franceses como la Patafîsica.

Hay evidentemente una parte involuntaria, también en todo esto. **Robert Wyatt** cuenta a menudo que sus reposiciones a veces "desfasadas" son al principio intentos de una fiel imitación de los originales; pero que, a pesar suyo, se impone su personalidad musical. La imitación está pues mal hecha, pero es precisamente eso que la convierte en un acierto. Veo algo bastante similar en la escena de Canterbury en general: una reapropiación de músicas llegadas del extranjero, de los Estados Unidos en primer lugar, pero transfigurada por un ADN británico que estos músicos no podian quitarse de encima. **Wyatt** subraya a este respecto el papel de **Kevin Ayers** quien asumía su acento inglés sin tratar de imitar a los americanos; el mismo **Ayers** me explicó que él no podía elegir, que era incapaz de tener otro acento que no fuera el suyo, ¡y eso es lo que además le daba rabia!



Caravan 1980

El Chomberlin. ¿Cuál es tu posición personal con respecto a este movimiento? ¿No es de lo más asombroso que sea un francés el que haya descrito con minuciosidad esta aventura típicamente inglesa?

Aymeric Leroy. Soy consciente de lo paradójico, incluso generacional. Mi encuentro con esta música era improbable, y el hecho que yo sea conferido hasta este punto todavía más. Puede ser que yo sea la prueba que decididamente hay una afinidad muy profunda entre esta música y Francia. Difícil de decir.

En mi caso personal, es la exploración de músicas de este periodo, que me han atraído enseguida a una época [a mediados de los años ochenta] cuando lo que se escuchaba en las ondas era bastante espantoso, lo que me ha llevado primero en dirección a Inglaterra antes que Estados Unidos, y en el seno de la escena británica -digamos "progresiva" en general-, hacia sus matices más "jazzy", en este caso la escuela de Canterbury. Pero fue menos debido a la connotación jazz en sí misma que por el hecho que el abanico de estilos me parecio de lo más completo: en el Canterbury, se tiene a la vez todo lo que me interesa del progresivo, sin el aspecto conceptual un poco pesado y lo cutre de los refritos clásicos, y esta sofisticación jazz, en el fondo (riqueza armónica, improvisación) como la forma (utilización de vientos y metales). Es una excelente síntesis de todo lo que me interesa en música.

El Chamberlin. ¿Qué piensas de las reacciones (más bien entusiastas) en internet, reacciones mayontariamente británicas?

Aymeric Leroy. De momento, a un mes tan sólo de la publicación, las reacciones son todavía parciales -es necesario darle tiempo, ¡en esta situación!- e informales, recibidas sobre todo durante algunas firmas que he hecho. Para las verdaderas crónicas, ¡habrá que esperar un poco! Pero, al menos los decepcionados no tratan a herir mi sensibilidad, las respuestas son muy entusiastas. Creo que el libro tiene cualidades objetivas, que se basan en la cantidad de informaciones resueltas y con el interés de la historia contada y



National Health 1976

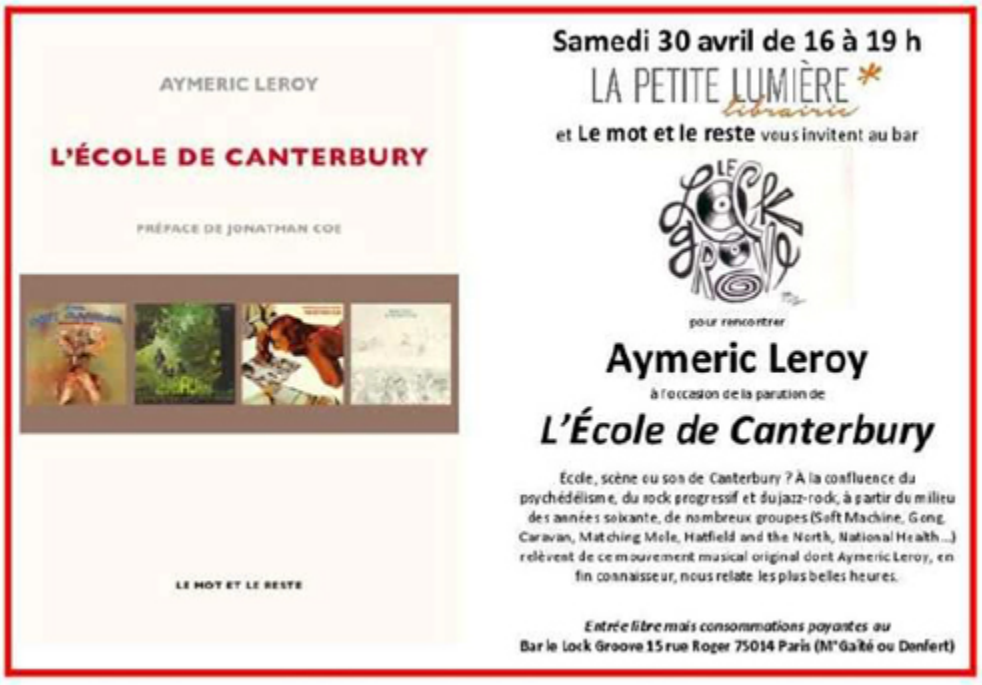
músicas evocadas. Mi aportación
personal, critica y literaria, está menos omnipresente que en los libros precedentes, y espero que incluso aquellos que no compartan mis preferencias o no les gusten los análisis encuentren materia para contentarse -dejo mucho la palabra a los propios protagonistas, y también a mis colegas críticos de la época-. Mi objetivo es simple, es el mismo que para mis otros libros (3), y espero haberlo ejercido de nuevo: enriquecer la escucha de los discos, que quede lo esencial, revelando los secretos y el contexto en el cual han sido creados. El mejor cumplido que se me puede hacer, y lo escucho a menudo, es que mi libro invita a escuchar los discos y a descubrir en otros lo que no se había visto.

PHILIPPE RENAUD. Traducción **Chema Chacón**. Originalmente en la revista Improjazz# 225. Junio 2016. Cuenta con el permiso del autor de la entrevista.

(1) http://calyx.perso.neuf.fr/ y http://www.bigbangmag.com

(2) **Pierre Lattes** y **Jean-Pierre Lentin** fueron periodistas, escritores, productores en émiseras de radio y télévision francesas, tanto pûblicas como privadas, con programas relacionados preferentemente con la mûsica y la cultura en général.

(3}Pink Ftoyd (edición francesa) Le Mot et Le Reste, 2009. Rock Progressif. Le Mot et Le Reste, 2010. King Crímson (edición francesa) Le Mot et Le Reste, 2012



Previous article

Next article

Back to the list

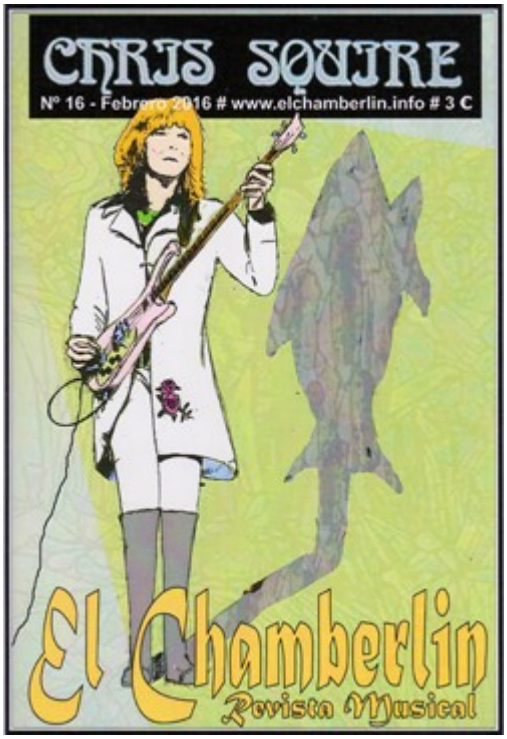
ABÉCÉDAIRE

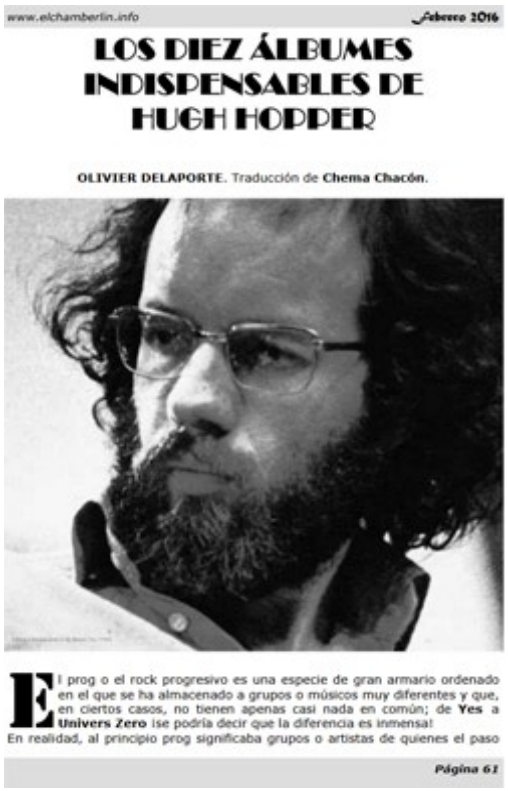
Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Los diez álbumes indispensables de Hugh Hopper - El Chamberlin - n° 16 - Febrero 2016

LOS DIEZ ÁLBUMES INDISPENSABLES DE HUGH HOPPER




www.elchamberlin.info Febrero 2016

LOS DIEZ ÁLBUMES INDISPENSABLES DE HUGH HOPPER

OLIVIER DELAPORTE. Traducción de Chema Chacón.

El prog o el rock progresivo es una especie de gran armario ordenado en el que se ha almacenado a grupos o músicos muy diferentes y que, en ciertos casos, no tienen apenas casi nada en común; de Yes a Univers Zero ise podría decir que la diferencia es inmensa!
En realidad, al principio prog significaba grupos o artistas de quienes el paso

Página 61

Olivier Delaporte
Traducción de Chema Chacón.

El prog o el rock progresivo es una especie de gran armario ordenado en el que se ha almacenado a grupos o músicos muy diferentes y que, en ciertos casos, no tienen apenas casi nada en común; de **Yes** a **Univers Zero** ise podría decir que la diferencia es inmensa!

En realidad, al principio prog significaba grupos o artistas de quienes el paso consistía en hacer evolucionar una base musical que más o menos todo el mundo entendía, y que se designó como pop-rock. Pero si algunos músicos simplemente hicieron evolucionar el género

rock, otros crearon francamente una nueva identidad musical retomando la energía del rock, pero también la improvisación del jazz o la sofisticación de la música contemporánea. Si hoy la música de **Henry Cow** se nos ha vuelto familiar es siempre interesante intentar imaginar la desorientación que ha ejercido en los oídos de la época. Para enredar todavía más las cosas existen grupos donde la música evoluciona considerablemente, y a veces en poco tiempo; este fue el caso de **Soft Machine** que en apenas un año va a dar un gran salto, ese año activo de mediados de 1969 a los primeros meses de 1970.

Dos músicos van a influenciar el curso de las cosas durante este período: **Elton Dean** y **Hugh Hopper**. Mientras que **Robert Wyatt** y **Mike Ratledge** son todavía permeables a numerosas influencias, **Hopper** y **Dean** parecen claramente atraídos por la música instrumental, improvisada y muy definidamente influenciada por el jazz. Esto que está muy claro para **Elton Dean**, es más ambivalente en **Hopper**; de hecho, la técnica de amplificación de su bajo (fuzz) le va a permitir enganchar sonidos que se asemejan unas veces a la guitarra eléctrica, otras al sintetizador. Él y **Ratledge** quedan seducidos por los sonidos masivos presentes en el rock gracias a la guitarra, a este respecto te sugiero la escucha de ***Grides***, un directo de **Soft Machine** grabado a principios del año 1971, donde el sonido del bajo de **Hopper** y del teclado de **Ratledge** nunca han estado tan próximos.



Estamos pues en la época donde estos músicos producen una música muy difícil de clasificar y que se le llama todavía prog: ***Leg End*** de **Henry Cow** o ***Third*** de **Soft Machine**. La ambivalencia existirá todavía durante algunos años en **Hatfield and the North** o en los primeros álbumes de **National Health** o de **Gilgamesh**. ¿Dónde colocar estos discos, en el jazz rock, en el rock? No, ¡en el prog! Esta ambivalencia ha hecho que todos estos músicos hayan creado un público además de haber conseguido seducir masivamente al público rock o jazz. La principal notoriedad de **Fred Frith** en el campo del rock no es mucho más elevada que la de **Pip Pyle** al lado de los aficionados de jazz. El único que ha adquirido finalmente sus cartas de nobleza en el jazz es sin duda **Elton Dean**, hasta el punto de que algunos de los que le siguen desconocen no solamente que él ha formado parte de **Soft Machine** sino además que él no ha abandonado nunca totalmente este entorno, manteniéndose en grupos como **Soft Heap** o **Soft Works** durante toda su carrera.

Puesto que estas columnas son las de una revista de jazz y de impro **(1)**, me parece interesante evocar a un músico que no se beneficia en realidad de la consideración de los públicos de ninguno de estos dos estilos pero que, como escribo más arriba, se está fraguando su propio público. Sin embargo, **Hugh Hopper** merece sobradamente figurar en las discotecas de aficionados al jazz en todo caso, de estos y de los que saben escuchar la música tal como es, sin tener demasiado en cuenta clasificaciones asignadas por los biógrafos y otros críticos musicales.

A pesar de todo y a favor del público, ¡puede decirse que **Hopper** no ha puesto de su parte! En el momento donde se le hubiera podido capturar al fin en la categoría de jazz o jazz-rock iría a maquinar con guitarristas para producir álbumes claramente orientados al rock, como con el grupo **Glass Cage** o también **Brainville**. Es cierto que el eclecticismo no se percibe siempre como una cualidad; debido a esto, para un cierto número de aficionados al jazz, **Hopper** se queda siempre en el purgatorio, incluso en el infierno. Voy a intentar que salga.

La ocasión me viene dada con esta serie que le es consagrada en forma de diez CDs publicados por el sello Gonzo, de los cuales ya se han publicado los nueve **(2)** primeros números. Estas líneas permiten también rendir homenaje al echado en falta **Michael King**, quien nos ha abandonado hace unos meses **(3)**, ingeniero de sonido fabuloso habiendo restaurado con un infinito respeto numerosas grabaciones, todas ellas excelentes.

Es Michael King quien ha trabajado en la constitución de esta retrospectiva magníficamente realizada. King era además un sincero admirador de Hugh Hopper. Se supera a sí mismo con esta serie. Cada uno de estos diez CDs, con la excepción del primero y del último, se centran en un grupo concreto y el conjunto de estos discos cubre mayoritariamente los años 1990 a 2000.



Soft Machine en 1970, Elton Dean, Robert Wyatt, Hugh Hopper y Mike Ratledge

En efecto, si durante los años 1970 la trayectoria musical de **Hugh Hopper** se quedó bastante limitada al prog, desde mediados de los años 1980 hasta su muerte se han multiplicado las experiencias musicales y los encuentros; estos dos decenios estaban muy poco documentados antes de la llegada de esta colección. Pero antes de evocar estos diferentes grupos comencemos lógicamente por el primer volumen que se presenta bajo la forma de una compilación, estando particularmente bien pensada.

Volume 1 – Memories

Si en el seno de **Soft Machine Elton Dean** y **Hugh Hopper** eran quienes manifestaban el atractivo más claro hacia el jazz, los centros de interés de Hopper estaban en esta época más dispersos, como testimonia el álbum ***1984***, grabado en el verano de 1972. Este disco está muy alejado del free jazz de la época pero, sin embargo, es este alejamiento lo que debió captar la atención de los aficionados al género. En efecto, el collage casi esquizofrénico que constituye este disco es un desafío a la conveniencia musical, al menos tan importante como los más grandes clásicos del free.



Portada alternativa del disco 1984 (1973)
en la reedición de 1979 del sello
Atmosphere Records

Choque frontal entre **Lovecraft**, **Terry Riley** y el Rhythm & blues, así se podría resumir este disco en el cual se encuentra la primera versión de 'Miniluv', una composición que va a jalonar estos diez volúmenes encontrándose en buen número de ellos. Por la diversidad de las grabaciones que constituye ***Memories Vol. 1*** ilustra pues, bastante bien, la amplitud de miras de **Hugh Hopper** y se comprueba por tanto una excelente introducción. Era difícil no comenzar por **Soft Machine** ya que sin decir que todo comenzará aquí para Hopper, la máquina blanda ha sido a pesar de todo la rampa de lanzamiento.

Reemplazando a **Kevin Ayers** en 1969, Hopper es el primero de los dos músicos que van a influenciar di grupo **Soft Machine** en una dirección más instrumental y experimental. Pero el título 'Memories' que inaugura, o casi, esta compilación está más en el espíritu de ***Two*** que de ***Third***.



Volume 1 - Memories - introduction disc

1. Memories
Hugh Hopper's Demo with Soft Machine
Recorded August 6th, 1969. Regent Studios, London
Hugh Hopper, bass guitar/acoustic guitar; Mike Ratledge, piano/organ; Robert Wyatt, drums/vocals

2. Was A Friend – Hugh Hopper Franglo Band
Recorded May 29th, 2004. St. Jean-aux-Bois, France
Patrice Meyer, electric guitar; Pierre Olivier-Govin, saxes; Hugh Hopper, bass guitar; Francois Verly, drums

3. Shuffle Demons
North & South
Recorded August 23rd, 1995. Aberdeen, Scotland
Steve Kettley, tenor saxophone; Paul Flush, keyboards; Hugh Hopper, bass guitar; Mike Travis, drums/percussion

4. Playtime
Hugh Hopper Interprets Alan Gowen
Recorded circa 2002. Whitstable, U.K.
Hugh Hopper – computer programming

5. Debonaire
Hugh Hopper Franglo Band
Recorded May 29th, 2004. St. Jean-aux-Boix, France
Patrice Meyer, electric guitar; Pierre Olivier-Govin, saxes; Hugh Hopper, bass guitar;
Francois Verly, drums

6. MGH
Hugh Hopper & Nigel Morris
Recorded circa 2002. California and Whitstable, U.K.
Hugh Hopper, fuzz bass; Nigel Morris, drums/percussion

7. Long Piece
Hugh Hopper Computer Collage
Recorded circa 2002. Whitstable, U.K.
Hugh Hopper + Many Friends = Many Surprises

Quien abre, o casi, es la voz de **Hugh Hopper** porque de hecho es el primer sonido de este CD, una voz que va a presentar cada pieza; ***Memories Vol. 1*** se presenta pues como una especie de emisión de radio en la cual se podría dar carta blanca a **Hopper** y la idea se revela un acierto que funciona muy bien. Más de treinta años separan la primera de la segunda pieza, el disco continúa con la 'Frangloband', luego a continuación es 'North & South'. No voy ahora a detenerme sobre estas dos formaciones cuando son ellos dos el objeto de dos volúmenes posteriores. Lleguemos primero a otros tres títulos de este álbum. El primero es 'Playtime', una composición de **Alan Gowen** con el cual **Hopper** tocó regularmente en la segunda mitad de los años 1970. Fundador de **Gilgamesh** y co-fundador de **National Health**, se puede decir que Gowen ayudaba a Hopper a sublimar su atracción

por el jazz rock. Pero la complicidad entre estos dos músicos iba más lejos; en efecto, 'Two Rainbow Daily', que ellos grabaran en 1980, no tiene mucho que ver con las sonoridades del jazz rock de la época, este álbum va más allá del simple dúo intimista que parece. La reinterpretación de 'Playtime' que se puede escuchar en este primer volumen suena más "eléctrica" pero constituye un bello homenaje a esta complicidad. En el registro de las curiosidades que hacen de esta introducción un CD indispensable se encuentra también un dúo con **Nigel Morris**. Aquí también los dos músicos tienen un background común que se remonta a los años 1970, en la época en la que Hopper durante un tiempo tocó con Isotope.



Isotope, 9 de enero de 1975, Gary Boyle, Nigel Morris, Hugh Hopper y Laurence Scott

Pero desde los años 1980 **Nigel Morris** trataba con el free jazz siendo uno de los tres miembros del **Paul Rutherford Trio**, con **Paul Rogers**. Este dúo **Hopper / Morris** se coloca en la categoría de los inclasificables, **Morris** toca en la regrabación todo un conjunto de percusiones sobre la cual **Hopper** llega a incorporar su bajo, no solamente el título es muy acertado sino que además viene a completar la discografía de **Morris** que es más bien escasa. Este primer volumen se termina con un collage de diversas fuentes sonoras, músicas, voces, ruidos efectuados por Hugh y que nos reenvía a la época de ***1984*** donde él había utilizado por primera vez ese proceder de bucles sonoros presentándose en la época como uno de los precursores de un efecto hoy más de democratizado. Salvo que en la época de ***1984***, no había ordenadores que permitieran el muestreo del sonido, iél llegaría a trabajar con la cinta magnética y las tijeras de edición! En el momento de la salida de ***Memories Vol. 1***, en 2013, todo salió a pedir de boca y la suite no ha decepcionado como veremos.

Volume 2 – Frangloband

Del **Hugh Hopper** músico, y también compositor, son precisamente estas composiciones que han sido escogidas con preferencia para esta serie. Trataremos pues el segundo volumen bajo este ángulo, puesto que ofrece un punto de vista apasionante.

Volume 2 - Frangloband, como su nombre indica, presenta al bajista de Canterbury acompañado de un grupo francés. El guitarrista **Patrice Meyer** toca con **Hopper** desde mediados de los años 1980; los otros dos músicos, **Pierre-Olivier Govin** y **Francois Verly** se unirán más tarde.

Este disco, que reproduce un concierto dado en *Triton* en 2003, se abre con 'Facelift', la pieza que inicia precisamente ***Third*** de **Soft Machine** y que marca de verdad el impacto de **Hopper** en el grupo. Para estos y los que están en relación a 'Facelift' surge forzosamente una pregunta: cómo se puede tocar esta pieza después de más de treinta años tras las versiones explosivas que se han podido escuchar en los diferentes directos del grupo, puesto que durante los años 1980 **Hopper** había dejado un poco de lado este título.



Frangloband en la sala Spirit of 66 el 30 de mayo de 2004, Patrice Meyer, Pierre-Olivier Govin, Manuel Denizet y Hugh Hopper)

La obertura del tema es bastante rigurosa, casi geométrica en los arreglos y para devolverle esta rigurosidad, **Hopper** y **Meyer** han echado mano de algunos artificios sonoros; sin llegar a sacar del olvido el sonido de su fuzz bass de la época, **Hopper** le devuelve sin embargo un sonido bastante cortante, mientras que **Meyer** da a su guitarra el estilo de una syntax a lo **Holdsworth**. A pesar de todo, no se vuelve a los ambientes de batallasas electrónicas o de desenfreno pirotécnico a lo **Ratledge**, pero el guiño está. Cuando la pieza se instala en su fase más rítmica, **Verly** la aborda de manera menos directa que lo hacía **Wyatt**, platillos y tambor entran más en juego.



La lección que se saca es que 'Facelift' permanece aún hoy como un formidable terreno de improvisación donde algunos músicos actuales faltos de ideas deberían inspirarse. Podrían también inspirarse de 'Shuffle Demons', otra composición de **Hopper**, no tan antigua como aquella pero, con todo, muy próxima a lo que se hacía en el prog en la gran época y sobre todo en el primer **National Health** (véase 'Tenemos Roads'). Sobre un ritmo que queda poco más o menos idéntico durante toda la pieza, esta se desarrolla en cuatro descripciones constituyendo, cada una, una mini composición en un grupo con, cada vez, un ambiente singular. Basta con escuchar esta versión aquí para darse cuenta que el tema es una fuente de improvisación más o menos inagotable.

'Howny Brownie' marca el interés de **Hopper** por el ritmo y blues puesto que este tema habría podido salir todo seguido de un grupo de blues rock. Para este título, **Hopper** muestra que la simplicidad de una composición puede de hecho permitir a los músicos liberar toda una energía de interpretación, es el caso aquí; y el final repetitivo hubiera podido durar tres o cuatro minutos más, que uno no se cansaría.

Por último el ineludible 'Miniluv'. Visiblemente **Michael King** consideraba este tema como importante puesto que lo ha reservado en cinco de los diez volúmenes y, en efecto, esta composición responde a mi parecer a una



Caricatura de Hopper realizada
por Jos Thommassen incluida en el libreto
de este Volumen 2

genialidad, como lo ha sido 'Acknowledgement' para **Coltrane**. Estas dos piezas que aparentemente no tienen nada que ver tienen, de hecho, un punto en común y esto permite abordar una transición ideal sobre ***North & South volume 3*** puesto que 'Miniluv' figura también.

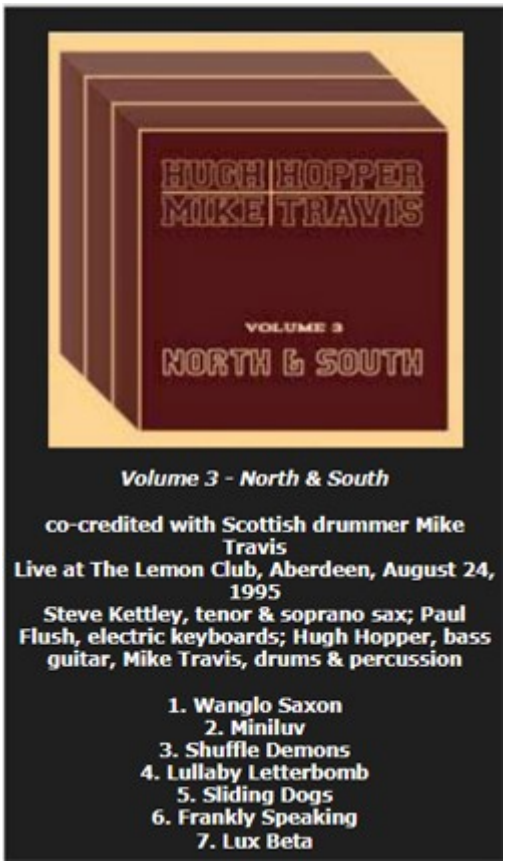
Volume 3 – North & South

Este tercer CD es también uno de los más largos de toda la serie, durante más de una hora recoge un concierto dado el 24 de agosto de 1995 en un pequeño club de Aberdeen. Está acreditado a **Hugh Hopper** y **Mike Travis**. Aunque **Hopper** y **Travis** no se han cruzado en el camino regularmente, todo esto ya comenzó con **Gilgamesh** veinte años antes, el grupo que se puede escuchar en este disco ha tenido una vida bastante corta y es una lástima a la vista de las impresiones que proporciona la escucha.

El público parece bastante limitado a un pequeño número, se deduce en todo caso una impresión de intimidad y la sensación que el grupo no estaba allí ni para demostrar ni para impresionar, sino simplemente por el placer de tocar. Basta escuchar la entrada de **Steve Kettley** al saxofón en composiciones como 'Miniluv' o 'Shuffle Demons' para convencerse de lo que tiene que ver con músicos que no hacen figuración.

Había evocado la relación que se podía apreciar entre 'Acknowledgement', de **Coltrane** y 'Miniluv'. En realidad, esta relación reside en el hecho que en los dos casos el bajo sugiere el ritmo pero también la melodía. En ambas, el tema melódico propuesto es bastante simple pero su intrincación en el ritmo hace una base extremadamente sólida para él o los improvisadores, así como para el grupo que le apoya. **Kettley** lo demuestra tanto en el sentido de volar literalmente con una soltura desconcertante. Veremos en el volumen 4 cómo esta composición es abordada por un dúo de saxo y trombón.

Dos títulos más adelante, **Hopper** sorprende con 'Lullaby Letterbomb', una composición que ha tocado poco y menos aún grabado. Parece haber salido de la imaginación de un compositor de Trinidad, aporta un toque exótico inesperado y en su momento, se dijo, se quería escuchar a algunos percusionistas locales para realzarla más. Uno se da cuenta que **Paul Flush** ha modificado el sonido de su teclado para sacar sonoridades próximas a un steel drum. Una mención particular puede ser otorgada a Flush por sus elecciones sonoras. Realmente los sonidos en boga en los teclados de los años 1990 hicieron a veces daño en los oídos, tanto que están "marcados" por su época, pero **Flush** supo moderar todo esto variando los ambientes.



Volume 3 - North & South

co-credited with Scottish drummer Mike Travis
Live at The Lemon Club, Aberdeen, August 24, 1995
Steve Kettley, tenor & soprano sax; Paul Flush, electric keyboards; Hugh Hopper, bass guitar, Mike Travis, drums & percussion

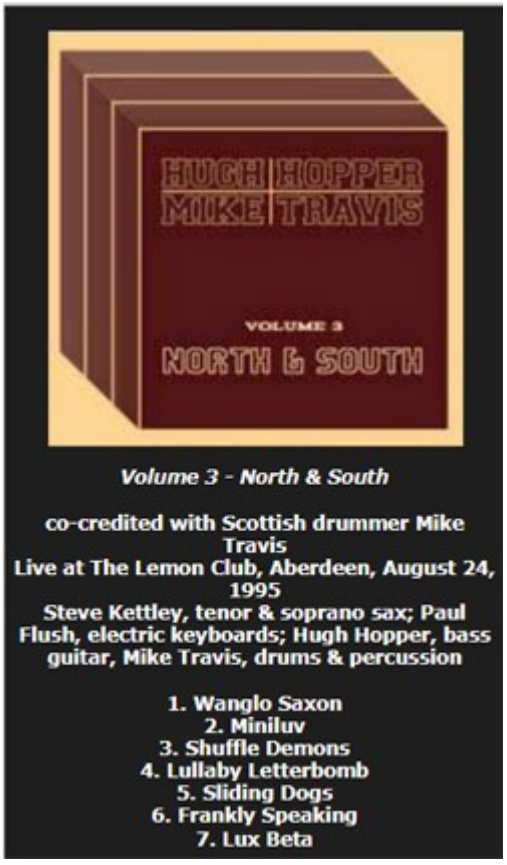
1. Wanglo Saxon
2. Miniluv
3. Shuffle Demons
4. Lullaby Letterbomb
5. Sliding Dogs
6. Frankly Speaking
7. Lux Beta

Los dos últimos títulos son un homenaje muy claro a la música negra. 'Frankly Speaking', cuya marcha no descabalaría en un álbum jazz funk, y sobretodo 'Lux Beta', que es la composición más bluesera que **Hopper** ha podido imaginar. Aquí todavía **Paul Flush** se adapta produciendo el sonido de un órgano. Esta pieza termina de forma muy apropiada por un feeling tranquilo, un concierto tocado más o menos cerca de sus oyentes. Este disco es probablemente uno de los más intimistas de toda la discografía de **Hugh Hopper**, singularidad que él comparte con el volumen siguiente.

Volume 4 – Four by Hugh by Four

Otro grupo, otro ambiente con **Four by Hugh by Four**, dicho de otra manera, 4 de **Hugh** tocados por 4. Se trata pues de un cuarteto y aquí también el grupo es único en la discografía del bajista. Este álbum ocupa un lugar específico no solamente en esta serie sino más generalmente en la discografía de **Hugh Hopper**; de hecho, es uno de los raros al no incluir ni teclado ni guitarra, esto hace suponer que el bajo estará más claramente presente de lo habitual. El grupo está pues constituido por **Robert Jarvis** al trombón, **Oscar Schutze** a la batería y **Frank Van Der Kooy** al tenor y al clarinete bajo (primer título). Este último es el más conocido puesto que había tocado en la banda de **Hugh Hopper** al principio de la formación y **Hopper** había tocado en su propio grupo, N.d.i.o.

'Was A Friend', que será objeto de un tratamiento particular en el último volumen es una composición de una total tensión donde **Hopper**, después de una introducción más bien virtuosa, pasa a un registro más "minimalista" concentrándose en una sola nota o casi, que él obtiene golpeando la cuerda de manera rítmica, este motivo de aspecto lancinante crea un verdadero clima y esta tensión sube progresivamente a la mitad de la pieza. Hasta ahora han sido pocas las ocasiones de escuchar esta composición como las tres siguientes que siguen.



'Virus Day', es un ritmo de tempo medio pero los músicos no se duermen ni mucho menos. En 'Wrong Gong', **Hopper** propone un tipo de tema repetitivo basado en ocho notas un poco en la forma de una tambura en la música indú. Aquí se encuentra el interés que **Hugh** siempre tuvo por la música llamada minimalista, que constituye uno de los puntos de anclaje de ***1984***. Este disco relativamente corto que se ha grabado en 2000 en Holanda acaba con 'Miniluv', y la versión que se toca ofrece todavía un punto de vista nuevo sobre la esencia de esta composición. En primer lugar, durante los primeros segundos donde toma posesión el baterista, su forma de tocar podría hacer pensar que va a abordar el tema con un ritmo reggae, pero la sensación desaparece cuando abandona casi enseguida el contrapunto rítmico para tocar en una igualdad más bien binaria que remite más al rock. A pesar de todo esta puerta brevemente entreabierta hace pensar que una guitarra rítmica al lado del bajo podría dar una bella interpretación a la forma reggae de este título. No pasan más que unos segundos antes de notar los "bucles" repetitivos tocados por el saxofonista y el trombonista a modo de introducción; bucles que, en particular **Van Der Kooy**, reutiliza a mitad de la pieza. El propio **Hopper** también se concentra sobre esta manera de abordar el tema haciendo variar muy progresivamente la firma melódica de este tema de tal manera que se le reconoce siempre atrás, al fondo. 'Miniluv', por su capacidad de acoger la repetición de cortos encadenamientos de notas posicionándose en la base, muestra toda la fascinación que esta manera de abordar la música ha producido en **Hopper**, pero también sobre generaciones de aficionados que se han abandonado a la contemplación auditiva escuchando a **La Monte Young**, **Terry Riley** o **Steve Reich**. Recuerdo haber evocado ya el tema en las columnas de esta misma revista [Improjazz (N. del T.)] durante una entrevista dedicada a **Trevor Watts**, en la que nosotros habíamos llegado a esta cuestión abordando los primeros discos del **Spontaneous Music Ensemble**, así como los de **Moiré Music**.

Four by Hugh by four viene a ser quizás (con el volumen 8), de los diez, el que seducirá más a los oyentes menos atraídos por el prog. Es sin duda el más "jazzista" de esta

colección, pero sus composiciones guardan sin embargo el sabor que sólo un músico que viene de otra parte del jazz es capaz de dar. Es también por la constitución del grupo que toca estos temas, uno de los más intimistas, desde luego menos que el quinto volumen que es en dúo.

Volume 5 – Heart to Heart

Este nuevo volumen, así como los dos siguientes, nos van a permitir cruzarnos con algunas de las figuras legendarias de la escuela de Canterbury sin necesida de sumergirse en el prog de los años 1970. Esto comienza con este volumen, a través del dúo **Hugh Hopper** / **Phil Miller**, titulado **Heart to heart** y grabado en Amsterdam en 2007. **Miller** y **Hopper** han seguido caminos paralelos durante los años del prog, **Delivery**, **Hatfield and the North** y **National Health** para el primero; **Soft Machine**, **Isotope** y **Gilgamesh** para el segundo. Habían ya tocado juntos durante este período pero se encontraron oficialmente en la formación **In Cahoots**, con la que **Hopper** va a tocar al principio. Se reencontraron nuevamente en Short Wave pero se volverá a hablar en poco tiempo.



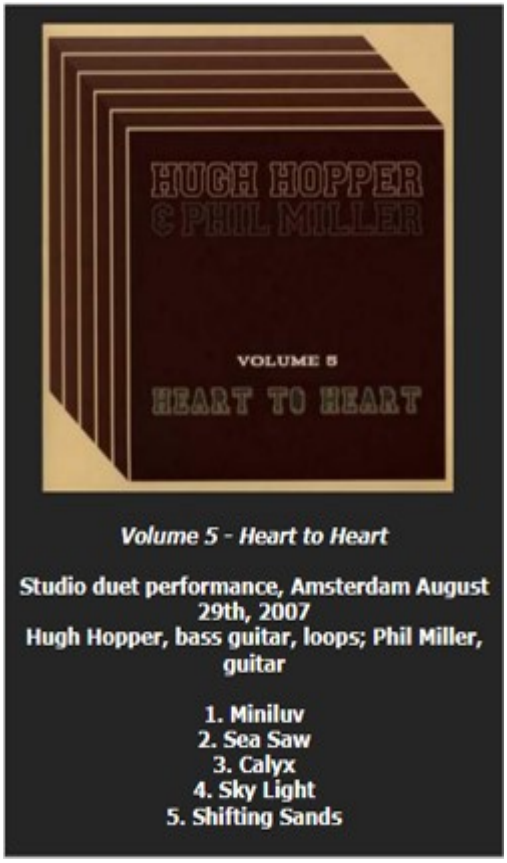
Hugh Hopper y Phil Miller, Amsterdam, 29 agosto 2007

En la discografía de Hugh Hopper los dúos son poco numerosos, el que viene a la memoria es evidentemente Two rainbows daily (junto a Alan Gowen), este ambiente de conversaciones amigables entre dos músicos que no tienen nada que demostrarse, ni entre ellos ni a los oyentes.

Para esta sesión cada uno aporta una composición: 'Miniluv' por Hopper y 'Calix' por Miller, esta última habiendo hecho su aparición en la época de Hatfield and the North, se encuentran otras versiones y especialmente con Elton Dean. Menos destacable que 'Seven for Lee', de Dean, dirán algunos, sin duda menos contundente igualmente que 'Miniluv', 'Calyx' sin embargo es un magnífico tema que empuja al lirismo pero no sucumbirá nunca en el exceso en manos de estos músicos. Se trata verdaderamente de un justo equilibrio entre sentido melódico e improvisación. Las otras tres piezas están más basadas en la impro que en la composición, pero con algunos reparos a pesar de todo.

'Sky light' es una pieza con atmósfera que revela una cierta tensión y a la que no faltaría

más que una batería para que se la sitúe al lado del rock. Detrás del bajo se encuentra un discreto bucle que da la impresión que Hopper está pregrabado con un fuzz bass como en la época grande. 'Shifting sands', que acaba el álbum es una larga pieza de más de 18 minutos que contiene varias fases. Un bucle repetitivo sostiene los primeros intercambios que no parecen tomar una dirección muy definida pero que va a abandonarse bastante rápido, y el ambiente va a calmarse hasta el punto de convertirse en casi plano. Aparecen entonces nuevos "samples" de bajo discretos y repetitivos, después los dos músicos se reasientan plenamente para cerrar la pieza en un ambiente, de nuevo, más rítmico. Difícil decir si esta sesión está del lado del jazz o del rock, está claro que el sonido de la guitarra de Miller y su manera de utilizar el control del volumen hace inclinarse más por el segundo término pero la calidad de las improvisaciones remiten, sin embargo, al jazz. Al finalizar este quinto volumen uno no puede sino felicitarse una vez más ante la idea y calidad de esta serie.





Hugh Hopper y Alan Gowen en 1978

Volume 6 - Special Friends

Phil Miller nos acompaña todavía en el volumen siguiente, uniéndose con **Pip Pyle**, otra figura del prog, para un grupo donde el personal varía en las dos últimas piezas. Conocido bajo el nombre de **Pip Pyle' Short Wave** esta formación también ha realizado gira como **Hugh Hopper special friends**. Un álbum de **Short Wave** se publicó en los años 1990, bastante decepcionante pero este sexto volumen viene a superar plenamente la frustración y eleva definitivamente las dudas sobre el potencial de este grupo. Para los amantes instruidos del prog el primer título 'For Alan' indica claramente a quien se dirige la dedicatoria, se trata

de **Alan Gowen** por supuesto, con el que Hopper ha tocado a menudo desde finales de 1970. Es una balada donde **Didier Malherbe** ofrece un muy buen solo de flauta con la justa necesidad de lirismo, **Miller** le acompaña quedando bastante discreto. Una versión muy corta de 'Sliding dogs', tocada a continuación es totalmente diferente a la que se encuentra en el volumen 3, mucho más rock en cierta manera; esto restablece en cierto modo el background [trayectoria] de esta composición que figuraba por primera vez en dos versiones en el álbum ***Monster Band*** (1973). 'Midnight Judo' me recuerda la cuarta parte de la suite 'Slightly all the time' ('backwards') (**Soft Machine, *Third***). 'Midnight Judo' no es de ninguna manera una recuperación sino que uno tiene la sensación que **Hopper** se inspiró de ese tema más antiguo para esta composición más reciente.



'Miniluv' que nos ha acompañado prácticamente desde el inicio de este itinerario permite a **Phil Miller** brillar en un solo que sin ser incisivo está sin embargo tocado con mucha convicción. Después es 'Wanglo saxon', una composición que se ha podido apreciar en ***North and South*** y que está tocada aquí un poco casi en el mismo estilo. 'Wanglo saxon' vuelve enseguida para introducir al grupo que va a tocar en las dos últimas piezas, Malherbe es reemplazado por **Elton Dean** al alto y el grupo está aumentado con un pianista. La sucesión de estas dos versiones es interesante puesto que la segunda lectura aborda el tema de manera más aflorada, más restringida. Aunque sin transición, el grupo engancha con una improvisación de más de 17 minutos que constituye una de las atracciones de este sexto volumen. Sin que se pueda identificar un tema, hay una rítmica que da una cierta dirección y cada músico improvisa por turno. De manera asombrosa **Elton Dean** no está particularmente incisivo en esta última parte, su forma de tocar aparece finalmente como bastante próxima a la de **Didier Malherbe** que le ha precedido en los otros 5 títulos. Esta larga improvisación es magnífica, no da ocasión de una demostración de fuerza del uno u otro músico sino ilustra más bien una gran coherencia del grupo y de improvisadores seguros ellos mismos y convincentes.

Volume 7 - Soft Boundaries



Si **Miller** había asegurado la continuidad entre los volúmenes 5 y 6, es **Elton Dean** quien es el nexo entre este volumen y el siguiente. Titulado **Soft Boundaries** este séptimo volumen viene de hecho a completar la discografía más bien escasa de un grupo que no habría por desgracia de durar mucho tiempo. Formado en 2004, la trayectoria de **Soft Bound** se paro con la muerte prematura de **Elton Dean** en 2006. Un sólo disco está disponible: ***Live at Le Triton 2004***, grabado el 17 de junio. Constituido por **Hopper** al bajo, **Dean** al saxo, **Simon Goubert** a la batería y **Sophia Domancich** a los pianos acústico y eléctrico, esta última no era una novata en el ambiente post Canterbury puesto que se la encontrará, sobre todo al lado de **Pip Pyle**, en los años 1990. Este directo en Triton era más que prometedor y tiene bastante bien olvidadas frustraciones puesto que era evidente que el grupo había tocado mucho más que las cuatro piezas que contiene. Aquí están pues las previsiones satisfechas con este séptimo volumen, el cual añade dos piezas del concierto del 17 de junio 2004 y otras dos de un concierto dado un año más tarde.

Antes de abordar la música en sí, es necesario que haga un pequeño repaso a la dinastía "Soft". A pesar de que **Soft Head** o **Soft Heap** no estaban del todo hechos en la línea del heroico **Soft Machine** del período ***Third***, ***Fourth*** o ***Fifth***, estos grupos se replanteaban la idea directriz, el buen lado jazz rock podríamos decir, a saber la energía del rock exceptuando las preocupaciones virtuosas. Lo que era igualmente interesante en estas dos formaciones era la ausencia de guitarrista, como en el periodo bisagra de **Soft Machine**. Pienso en efecto que si hubiera habido un guitarrista en ***Third*** y en los dos siguientes, nunca **Ratledge** y los demás hubieran podido llegar a ocupar el espacio musical como lo han hecho; cada uno sabía hasta qué punto en el prog un guitarrista ocupa naturalmente un sitio importante. Una de las razones por las cuales yo no he sido personalmente nunca muy entusiasta al respecto de **Soft Machine Legacy** al considerar por cierto que hubiera preferido con creces un teclado a los diferentes guitarristas que han pasado por ese grupo. Así **Soft Bound** inmediatamente ha encarnado en lo a mí concierne una especie de herencia de **Soft Head** o **Soft Heap**. Herencia sin duda alguna, pero la música es totalmente actual. Naturalmente si uno se basa en ***Live at Le Tritón*** se podía argumentar que la aparente modernidad se debía por cierto en que tres de las cuatro composiciones eran actuales, sólo 'Kings & Queens' venía del repertorio de **Soft Machine.** Sin embargo la interpretación de este "¡estándar!" no se hizo al pie de la letra. ¡Esto teniendo también en cuenta que **Simón Goubert** y **Sophia Domancich** revisaban aún su filosofía de bachiller cuando los dos ingleses estaban ya en las carreteras desde hacía tiempo!



Para los aficionados de **Soft Machine** es siempre interesante escuchar la relectura actual de determinadas composiciones, de hecho los diferentes "Softs", Head o Heap, han mayoritariamente tocado un repertorio inédito y han retomado poco. Así, descubriendo la lista de títulos de este séptimo volumen la febrilidad

no va a dejar de invadir a los aficionados de la máquina blanda periodo ***Third***.

Soft Bound Live At le Triton 2004

Es 'Slightly all the time' la que abre el disco y la suite compuesta mayoritariamente por **Ratledge** está tocada en su integridad sin apenas rearreglo alguno. El carácter de esta composición que se despliega en sus diferentes fases produce siempre su efecto. **Elton Dean** aparece más bien discreto y es **Sophia Domancich** quien sale del apuro. Ella está al piano eléctrico lo que parece bastante lógico dada la historia de este tema, aunque no busque en modo alguno imitar a **Ratledge**. Utilizando su experiencia de jazz ella reactualiza completamente la composición. Su forma de tocar está naturalmente marcada por su gran diferencia (en edad) y ella no ha recurrido a ningún efecto sonoro particular, que descansa únicamente en sus solos o sus puntuaciones rítmicas. El espíritu de la pieza está ahí pero sin la menor traza de un aburrido revival. A este estadio de la escucha se espera con impaciencia la segunda versión que termina el CD preguntándose cuál es la buena razón que ha podido empujar a **Michael King** a elegir por segunda vez este título y no otro.

El segundo título que es además el último extraído del concierto del 17 junio 2004 es The lonely sea and the sky'. Ya alternado en el segundo volumen, esta pieza proviene de hecho de ***Hopper Tunity Box***, grabado en 1976. Aquí se encuentra uno de los aspectos más interesantes de esta formación, a saber: que incluso si una parte de las raíces provienen del prog, el grupo no busca resucitar este período. Como por ironía además, **Domancich** se instala en el piano para esta pieza, es solamente en el segundo tiempo que regresa al piano eléctrico. Esta elección es realmente interesante, por cómo a su lado **Elton Dean** toca el saxello en un estilo de total moderación, y con un sonido magnífico pues él tenía el secreto, ¡el conjunto da a la pieza un aspecto francamente clásico! Esta pieza de tempo medio que apareciera como una especie de respiración plana en ***Hopper Tunity Box*** en un ambiente más bien de rock/experimental, se va a convertir en 2004 en una balada más que respetable pues la sólida composición se demuestra plenamente.

Damos a continuación un salto de un año para encontrarnos el 11 de junio de 2005 en el mismo lugar y con el mismo grupo o casi, para las dos últimas piezas de este volumen. 'Spanish Knee' contiene uno de los aspectos más singulares de esta formación, a saber, su capacidad de liberar energía de rock sin por ello estar en el jazz rock. Esto ya es lo que podía experimentarse en **Soft Head** o **Soft Heap** pero no francamente en **In Cahoots** por ejemplo. Este clima proviene sobre todo de **Simon Goubert** que marca el ritmo de manera mucho menos binaria que lo haría un baterista en un contexto jazz rock. Él es más sutil pero su despliegue de energía a lo **Elvin Jones** da a esta pieza un relieve singular que no se encuentra forzosamente en el jazz. **Elton Dean** siempre al saxello es más incisivo, y **Sophia Domancich**, sin imponerse, da pruebas de pertinencia.



Detalle de la contraportada de Soft Bounds -Live at Le Triton 2004

Al final llega la segunda versión tan esperada de 'Slightly all the time'. Al cuarteto se añade un segundo saxofonista, el francès **Jean Michel Couchet** que se encuentra en varios discos de **Goubert**. No conociendo por otro lado la discografia de este músico, no puedo confiarme

nada más que en su prestación en este título. Visiblemente inspirado por la pieza y sin duda también por el grupo, él libera un solo muy cautivante, enérgico sin ser expresivo a ultranza. La pareja que forma con **Dean** es muy eficaz y apetecería tener más de un sólo título. Es también **Simon Goubert** quien está puesto delante con un solo de batería que una vez más podría recordar a **Elvin Jones**. El tema está de nuevo tratado en estas diferentes fases pero con foco más basado en los solistas. Sobre el conjunto de estos cuatro títulos **Hugh Hopper** permanece más discreto, no tomando apenas la palabra en solitario pero la pertinencia de sus contribuciones, en concreto en las figuras rítmicas que aporta en la primera versión de 'Slightly all the time', hace que uno se fije sin problema.

Este séptimo volumen es pues de importancia por la calidad de su contenido y porque viene a completar la más que escasa discografía de **Soft Bound**. Pero sobretodo una reflexión me viene al término de esta escucha y considerando que este grupo no ha tocado prácticamente más que en un solo sitio: "el Triton"; ime pregunto mucho qué hacen los programadores de festivales y pienso sobre todo en aquellos que trabajan en invierno o en las afueras pintadas de azul!**(4)** Cómo las diferentes formaciones de **Hugh Hopper** han podido permanecer ajenas a estos acontecimientos. Es cierto que **Hopper** no ponía de su parte, obstinándose en permanecer siendo inglés durante toda su vida. Y sí, desgraciadamente, para una parte de la inteligencia del jazz en Francia el pasaporte americano deja todavía una calidad por sí misma. No saben lo que se pierden. El octavo volumen aporta una flagrante demostración.

Volume 8 - Bass on Top

Este octavo título intriga en primer lugar por su personal. A los lados de **Hugh Hopper** se encuentra en efecto el baterista **Aharon Kaminski** que viene más bien del rock alternativo, el productor e instrumentista **Meidad Zaharia**, fundador en otros tiempos del sello Mio Records, el saxofonista **Pierre Olivier Govin** (**Frangloband**) y finalmente el célebre pianista **Slava Ganelin**, quien fue en otros tiempos el alma del **Ganelin Trio**. Un piano, una batería y percusiones, un saxofón, loops y samples... Con semejante personal y frente acrobacias tales **Hugh Hopper** nos ha habituado a que uno se pregunte qué género de música nos espera puesto que se trata de una sola improvisación dividida en cinco partes.



Pero lo que intriga más todavía es lo que se nos da a conocer en las notas del libreto, a saber: que la sesión estaba normalmente prevista para dos. Inicialmente el productor quería grabara **Kaminski** y **Ganelin**, pero con la escucha de la sesión, **Zaharia** había tenido la idea de añadir un bajo, el de **Hugh Hopper** en una regrabación. Después **Pierre Olivier Govin** está incorporado también con el mismo procedimiento. Al principio se podría creer en un re-make de 1984 y por tanto también en una banda sonora en coherencia con el clásico de **George Orwell**. Todo es como en 1972, un bajo eléctrico en tensión, con sonido desmultiplicado y con drone inestable, todo dominado por sonidos apenas identificables pero pudiendo hacer pensar en una lejana multitud agitada. Pero poco a poco **Kaminski** y **Ganelin** toman posesión y el fuzz bass desaparece en beneficio de un bajo simplemente eléctrico. Se entra en la segunda fase y una extraña impresión puede atravesar al oyente en este momento, la sensación de una modernidad ya oída. Es en lo que se caracterizan la segunda y tercera partes de esta pieza, ese sonido aparentemente con referencias al prog, pero de una sutileza tal que uno duda en los remarques. Al principio de la segunda parte la música puede remitir a ***Leg end***, o **Unrest** de **Henry Cow** en lo que se refiere a la improvisación, pero sin por ello decir

que se está en el jazz. Los ritmos, el posicionamiento de los solistas no evoca directamente al jazz. Es en concreto el enfoque de **Pierre Olivier Govin** que instala el clima, no imponiéndose él como lo haría casi de forma natural un saxofonista de jazz, él se instala un poco a la manera de un **Geoff Leigh**, desapareciendo antes que uno le preste demasiada atención. **Slava Ganelin** es, en cuanto a él, bastante reconocible, autor de sus agitados asaltos inmediatamente temperados por una calma asegurada tal como los libraba en el **Ganelin trio**. Poco a poco, sin embargo, las referencias ritmicas al jazz se instalan pero sin nunca identificarse totalmente a este estilo.

En el cuarto movimiento **Govin** endosa, esta vez más claramente, la costumbre del saxofonista de jazz en una pieza que podría hacer pensar en una versión actual de **Soft Heap**. Algunas discretas manipulaciones sobre el sonido del saxo remiten una vez más al trabajo sonoro efectuado en los dos primeros [álbumes de] **Henry Cow**. **Kaminski** por su parte hace demostración de una buena inventiva tanto en la batería como en las percusiones, puesto que la manera de tocar con el sonido contribuye tanto al aprovechamiento del ritmo como al simple respeto del tempo. El bajo de **Hugh Hopper** está muy bien aprovechado en la mezcla con un sonido un poco diferente del que nos tiene acostumbrado a escuchar viniendo de él. Se añadieron sonidos graves que hacen que el sonido del instrumento esté más presente, pero también un poco más apagado, haciéndole planear como una sombra persistente sobre el grupo entero. La improvisación se calma totalmente en su última fase, el bajo ha desaparecido para dar lugar a discretos loops con la fuente bastante desconocida, el saxofón está también eclipsado y los misteriosos loops forman un tapiz detrás de la batería de **Kaminski** que se aplaca y el piano de **Ganelin** que toma aires de **Satie** o de un **Mal Waldron** introspectivo.



Slava Ganelin actuando en Lituania con el Ganelin Trio Priority

Este octavo volumen ocupa un lugar particular en el seno de toda la serie. En efecto, ***North & south***, ***Frangloband*** o **Soft Boundaries** se inscriben en una especie de tratamiento del pasado al presente. Pero ese Bass of Top propone una música enteramente nueva. En efecto, aquí no hay temas familiares como se pueda encontrar en las otras formaciones, la organización de la música es inédita e incluso si se encuentran trazos del pasado, este se ve reapropiado por el músico de una manera totalmente nueva. Del mismo modo, los miembros de este grupo así como las circunstancias de la grabación, revelan una selección inédita. Si en las diferentes formaciones de los primeros volúmenes se encuentran músicos que comparten un pedestal común, el prog o el post prog, aquí todo es distinto. Ni trazo de prog ni de **Kaminski** ni de **Ganelin**. **Pierre Olivier Govin** demuestra ser un músico que hubiera podido tener un camino aún más largo con **Hugh Hopper**, y aparece en este volumen como totalmente en fase con la evolución musical que perseguía el bajista. Este disco es también un mensaje póstumo a todos aquellos que actualmente tocan incansablemente una música que data de 40 años, convencidos de estar a la vanguardia y preguntándose al mismo tiempo porqué venden tan pocos discos. Para esta larga improvisación **Hopper** demuestra cómo influencias tan gloriosas sean las que sean no deben hacer función de cortapisa sino que deben permitir, al contrario, una reactualización de la música.

Volume 9 - Anatomy of Facelift

El volumen nueve se presenta bajo apariencias engañosas; en efecto, cuando se propone cinco veces el mismo título 'Facelift' podría creerse que se destina sobre todo a los oyentes versados en musicología. Cinco veces la misma pieza ino se puede seducir nada más que a aficionados de profundos estudios musicales! Pero el hecho es que estas cinco versiones son totalmente diferentes y presentan cada una un verdadero interés. De modo que uno no se cansa en modo alguno de este disco a pesar de su constitución. Sin pretender disertar sobre 'Facelift como lo haría un musicólogo; a pesar de todo, es necesario detenerse sobre la singularidad de cada versión porque el álbum representa bien el título que tiene; en realidad, es una anatomía de esta composición a la cual estamos invitados.

'Facelift' es el título que abría ***Third*** y por el que se introdujo pues la mutación que **Soft Machine** efectuó en menos de un año. Si 'Sightly all the time' u 'Out bloody rageous' soltaron en realidad las amarras en el primer período de la máquina blanda, 'Moon in june' y 'Facelift' fueron el nexo. Aún siendo instrumental, 'Facelift' conservaba el aspecto directo propio del rock. Menos sofisticado que las dos composiciones de **Ratledge**,

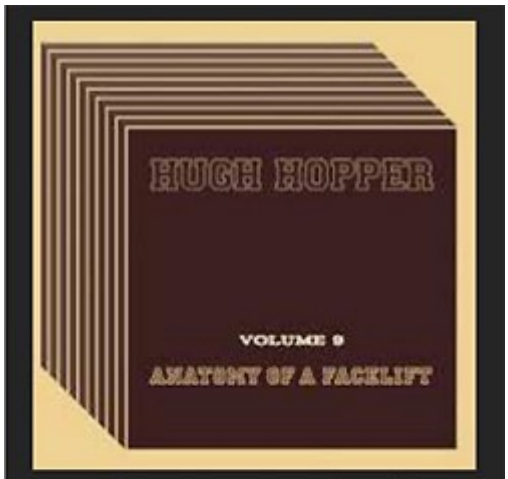


Robert Wyatt, Hugh Hopper y Mike Ratledge

['Facelift'] permitía al grupo no desorientar más que moderadamente a su auditorio, si se me permite decirlo. Es justamente en parte éste el motivo que **Hugh Hopper** aborda en la introducción de este CD donde él expone que no habiendo hecho estudios musicales particulares de sus composiciones sean más bien simples, citando como ejemplo contrario a **Mike Ratledge**, quien teniendo nociones teóricas sobre la música le permite componer de manera más compleja. El propósito de **Hopper** subrayando que una composición de apariencia simple puede hacerse más compleja según la manera de quien la aborda va a estar ilustrada por la selección y la sucesión que quiso **Michael King**, quien va a secundar, en efecto, a una complejidad gradual del título.

Este comienza por la que es probablemente la versión más rock de 'Facelift', grabada el 25 de junio de 1969 en París; esta versión es una de las raras en trío y ella da a entender lo que se podría llamar el esqueleto de la composición. Desprovista de la introducción a la cual la pieza será adosada por la suite, uno entra inmediatamente en el chorus inicial y en lo sucesivo célebre. La manera de tocar el bajo de **Hopper** está bastante concentrada en un espectro limitado, a la manera de un bajista de rock, **Wyatt** tiene una poderosa forma de tocar; los dos músicos estando favorecidos por la mezcla, es por lo que se puede hablar del esqueleto del título. Lo que acentúa la dimensión rock de esta primera interpretación es también el sonido tan crudo del órgano de Ratledge que toma a veces acentos de guitarra eléctrica. Su solo es impresionante y el **conjunto** del trío despliega toda la energía de un grupo de rock. Cuatro meses después el ambiente evolucionó sensiblemente. Ahí todavía uno se asienta directamente en el título pero el trío de base está aumentado por **Elton Dean** (saxo alto), Lyn Dobson (flauta y saxofón), **Marc Charig** (trompeta) y **Nick Evans** (trombón).

Cierto que el sonido es un poco confuso y uno tiene dificultad para distinguir a cada uno de



Volume 9 - Anatomy of Facelift

Five live performances of Hugh's signature composition, Facelift, as performed by Soft Machine, 1969 through 1971. Booklet includes extracts from Lois Frith's University Thesis: Anatomy of Facelift
Mike Ratledge, organ, piano; Hugh Hopper, bass; Robert Wyatt, drums; Elton Dean, alto sax, saxello (3-6); Lyn Dobson, soprano sax (3-4); Nick Evans, trombone (3); Mark Charig, cornet (3)

1. Facelift (Workshop Session, Cremo Italy, March 3rd, 2007)
2. Facelift (Le Bataclan, Paris, June 25th, 1969)
3. Facelift (Festival Amougies Belgium, October 28th, 1969)
4. Facelift (Fairfield Halls, Croydon, January 4th, 1970)
5. Facelift (Havikodden Arts Centre, Oslo, February 28th, 1971)
6. Facelift (Turfschip, Breda, March 21st, 1971)

estos músicos pero esto, resulta claramente compensado, con la llegada de los arreglos que vienen a incorporarse al tema de base. Estos arreglos así como los solos dan a esta pieza una dimensión menos cruda, más sofisticada. Los solos son privilegiados en la tercera versión, fechados el 4 de enero de 1970, se asemejan a la grabación de ***Third***. Hay menos solistas potenciales puesto que los vientos se reducen a **Dean** y **Dobson**, pero de golpe la dimensión jazz aparece más evidente puesto que hay más sitio para la improvisación. Es también la primera vez que el título no se tocó directamente sino que se presentó durante unos cuantos calmados minutos antes de la llegada de la pieza propiamente dicha.

Las dos últimas versiones son interesantes porque aportan también una evolución un poco inesperada. Se vuelve a la fórmula en trío, aun cuando en la escucha uno podría creer que hay dos órganos. La primera de estas dos versiones está grabada el 27 de marzo de 1971 en Noruega; la introducción un poco lenta de la pieza se prolonga y durante un instante uno cree incluso que el título va a tomar una dirección un poco free pero esto se calma muy rápido. La soltura de **Ratledge** en cuanto a hacer juegos malabares entre el órgano y piano eléctrico recuerdan el ambiente de los primeros **National Health**. Los habituales habrán comprendido que yo quiero describir por aquí sonoridades bastante refinadas pero de repente el bajo de **Hopper** toma un sonido claramente más afilado y el tema suena. Sin embargo, **Ratledge** mantiene este clima un poco jazz rock durante toda la pieza, **Wyatt se** queda bastante discreto en su manera de marcar el ritmo. La versión siguiente, separada un mes de la que venimos escuchando, se instala un poco de la misma manera con la diferencia que la introducción lenta es más breve, el tema llega más de repente y **Wyatt** retoma una forma de tocar más masiva. Las improvisaciones de **Ratledge** son también más directas y comprometidas. Se aprecia al término de este recorrido que escuchar cinco veces el mismo título no ha sido aburrido ya que las versiones seleccionadas son diferentes y todas interesantes. La selección muy juiciosa de **Michael King** ha venido a ilustrar a la perfección el propósito de **Hugh Hopper** recogiendo la diferencia entre el título y la manera de abordarlo. Esto parece evidente en el jazz pero lo es menos en una música que tiene una parte de sus raíces en el rock.



Hugh Hopper, Robert Wyatt, Mike Ratledge, Lyn Dobson y Elton Dean en 1971

Pero esto abre también una interrogante en relación con la cohorte de homenajes a los gigantes del jazz al cual uno tiene derecho después de tan largo tiempo. ¿El mejor homenaje consiste en volver a tocar el tema o apropiárselo para hacer cualquier cosa nueva? En menos de dos años están comprendidas estas cinco versiones de 'Facelift' y en este corto lapso de tiempo el título ha evolucionado mucho. Pero haría falta entonces volver a Volume 2: Frangloband y que se rememorase la versión de 'Facelift' que figura para convenir que aquella marcó seguramente un poco de audacia y aparece como un poco moderada a la luz de esto que se viene escuchándose.

Volume 10 - Was A Friend

Queda pues un décimo volumen que aparecerá a principios de septiembre **(5)** [2015]], que contendrá sobre todo un reencuentro de **Hopper** y **Chris Cutler** asi como una versión de 'Was a friend' **(6)**, por el trío de **Denis Colín**.

Dado el nivel de los nueve primeros títulos, hay pocas posibilidades para que este último volumen decepcione. La idea de publicar estos CDs separadamente y no bajo la forma de una caja es correcta en cuanto a que deja la posibilidad a cada uno de favorecer lo que se desee escuchar incluso cuando, en mi opinión, los diez volúmenes son indispensables tal y como son, y en cuanto a que cada capítulo da valor al grupo de esta colección. Es necesario señalar también, una vez más, el excelente trabajo de organización y de compilación efectuado por **Michael King** quien demuestra de nuevo la exigencia de calidad que ha marcado sobradamente todos los títulos sobre los cuales ha trabajado, tanto para su sello como para los que le pasaron lista; uno no podía imaginar mejor homenaje a la música de **Hugh Hopper**. Para ser completo del todo, sin que eso no sea reivindicado por el sello Gonzo, esta serie parece salir en cantidad muy limitada puesto que algunos ejemplares son ya un poco difíciles de encontrar. Finalmente, en el mismo sello podréis encontrar algunas otras reediciones importantes en relación con **Hugh Hopper**. Hay sobre todo los dos álbumes del cuarteto **Hopper**, **Dean**, **Tippett**, **Gallivan** a saber, ***Cruel but Fair*** y ***Mercy Dash***. Presente igualmente en el catálogo encontramos la reedición del álbum ***Monster Band***, de **Hopper**, asi como un Live de 1971 de **Soft Machine** junto a **Daevid Allen** y **Gilly Smith**.



Volume 10 - Was A Friend

Various rare tracks, including duets with drummers Chris Cutler (Henry Cow) & Seb Rockford and concluding with Hugh final musical performance: Was A Friend, performed by Denis Colin Trio, 2008
Robert Wyatt, vocals, piano (1 & bonus); Chris Cutler, drums, electronics (2); Seb Rochford, drums (3); Jeff Sherman, acoustic & bass guitar (4); Denis Colin, bass clarinet (5); Julien Omé, guitar (5); François Verly, percussion (5)

1. Was a Friend (Bresse-sur-Grosne, November 1983/Kent, April 1995)
2. Full Flight (Nozart Festival, Cologne, March 3rd, 2007)
3. Flight Full (Roundhouse, London, October 27th, 2006)
4. Dim_04 (Washington/Kent, 2007)
5. Was a Friend (Kerava, Finland, June 7th, 2008)
bonus: Round Midnight (Kent, circa 1960)

(1) Originalmente este artículo se publicó en la revista francesa **Improjazz**. (N. del T.)

(2) Cuando se publicó originalmente el artículo solo se habian publicado los 9 primeros títulos. Actualmente ya se ha publicado el 10 y último.

(3) Michael King falleció el 2 de marzo de 2015. Puedes leer una entrevista con él en **El Chamberlín**, n° 15 (N. del T.)

(4) Frase irónica por parte del autor que recuerda a festivales que, con una tradición de decenios, se organizan en París y alrededores apoyados por instituciones oficiales de la ciudad como el Festival Sons d'hiver (desde 1991, en Val-de-Marne y Paris) y Banlieues Bleues (desde 1984, organizado por dicha asociación, en Seine-Saint-Denis y otros extrarradios de Paris) N. del T.

(5) El articulo original se publicó en septiem¬bre de 2015 pocas fechas antes de la edición del último volumen.

(6) 'Was a friend' era el título genérico que Michael King tenía pensado para la salida de esta colección.

Originalmente publicado en la revista francesa
Improjazz# 218, septiembre 2015.
Cuenta con los permisos del autor
y el editor de Improjazz, **Philippe Renaud.**
https://sites.google.com/site/improjazzmag/home



HUGH HOPPER - DEDICATED TO HUGH

Hugh Hopper *nació el 29 de abril de 1945 en Canterbury y falleció el 7 de junio de 2009.*

Para saber más de estos 10 CDs:
http://www.noisette.nl/discs/DEDICATEDTOHUGH.htm
https://www.gonzomultimedia.co.uk/product details/15691



Los CDs de esta colección *Dedicated to Hugh*

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

¡Entrevista a Robert Wyatt! - Tribulaciones - 24 enero, 2014

¡ENTREVISTA A ROBERT WYATT!



Uno de los nombres más respetados y creativos de la escena del rock progresivo y la vanguardia británica, miembro fundador de Soft Machine y dueño de una notable carrera solista, concedió un extenso y profundo reportaje -algo no muy habitual en su larga trayectoria- a una periodista argentina desde su residencia en las afueras de Londres. Vale la pena compartirlo.

Por Mario De Cristófaro

Entrevista: Julieta Desmarás
Fotografías: Cuneiform Records

Nació en Bristol, Gran Bretaña, en el año 1945. Baterista y miembro fundador de Soft Machine, una de las bandas prominentes de la escena del rock progresivo de mediados de los '60. Hace pocos meses, el sello estadounidense Cuneiform editó una nueva compilación de Robert Wyatt, con material inédito y grabaciones de su época en la banda. "'68" se trata de música que creó en Estados Unidos tras la extenuante gira norteamericana junto a *The Jimi Hendrix Experience*. El material está en cd y vinilo; un lujo de colección.

En 1966, utilizando el nombre de uno de los libros de William Burroughs, Wyatt forma Soft Machine, junto a Kevin Ayers quien se encargó del bajo y las voces, el tecladista Mike Ratledge y el guitarrista australiano Daevid Allen. Esta formación primaria, de Soft Machine, fue una de las que definieron la psicodelia británica,

presentándose en diversos clubs en Londres a lo largo de 1967. Desafortunadamente en 1968, por problemas con su visa, Daevid Allen deja la banda. Convertidos en trío, se unen a la gira de Jimi Hendrix's Experience (sí, el mismísmo Hendrix era su fan y les prestó un colchón para que se quedaran tocando en EEUU) durante sus conciertos brindados a principios de1968. La banda también tocó en varios discos de artistas reconocidos entre ellos, Syd Barret. Compositor, cantante, percusionista y multi-instrumentista, Robert Wyatt es un hombre reservado y misterioso, se toma su tiempo para revelar lo preciso, como si en él refugiase sólo lo onírico y esencial. Dice que es hijo del jazz y del alcohol, pero nosotros sabemos que es mucho más que eso.

¿Cómo fue la rutina de hacer música con Syd?

Sus tiempos en el estudio eran irregulares, por lo tanto teníamos que volver un par de veces para encajar. Era buena onda y tranquilo. (Suelta una carcajada) Me sorprendió muchísimo cuando decidió dejar la toma de un ensayo en su disco editado (The Madcap Laughs, 1970).

David (Gilmour) es un verdadero caballero con cierto porte aristocrático donde enmascara sus emociones más sinceras

Como solista, colaboraste varias veces con otro integrante de Pink Floyd, David Gilmour. ¿Cómo es la experiencia cada vez que se encuentran?

Fui convocado por el London Festival Hall como curador invitado por unas semanas y lo invité a tocar. Ese concierto fue fantástico. Él no venía tocando públicamente y se dio todo de manera muy natural. Un tiempo después, participó en mi disco "Cuckooland" en el tema Forest, dónde realizó un increíble solo con slide. Posteriormente toqué la trompeta en una pieza instrumental para su disco "On an Island". David es un verdadero caballero con cierto porte aristocrático donde enmascara sus emociones más sinceras.

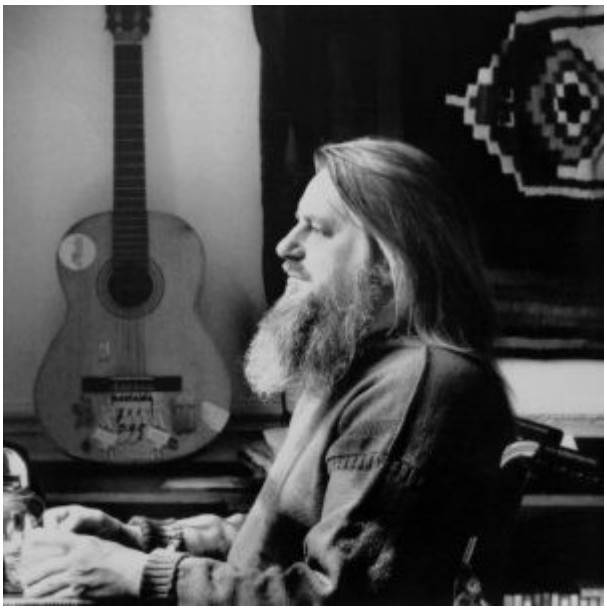
Tu padre tocaba el piano y tu madre era periodista, creciste en un ambiente creativo ¿recordás las primeras melodías y pinturas que te impactaron?

Conocí a mi padre cuando tenía unos seis años (¡es una larga historia!). Profesionalmente era psicólogo. Lo recuerdo tocando adaptaciones de canciones sencillas para poder cantar juntos. La primera que me viene a la mente es Away in a Manger y adaptaciones de temas populares y divertidos como Little Brown Jug, how i love thee y las más tristes, como Sweet Molly Malone. Luego, cuando yo tenía ocho años, agarró esclerosis múltiple y no pudo tocar más. Coleccionaba vinilos de Benjamin Britten, Ravel, Bartok.

También le gustaba el jazz de la pre-guerra como Ellington, Django y Fats Waller. A mi madre le gustaba Monteverdi y la música popular de su juventud, el charleston por ejemplo. Pero lo que realmente me transportó fueron sus preciosos libros de arte. Pasé mis años escolares en mi cuarto tratando de pintar.

Soy un afortunado de haber sido testigo de mis héroes: Art Blakey, Thelonious Monk, Charles

Mingus, John Coltrane.



¿Qué te aportó el jazz que no te dio el rock o el pop?

Mi era de descubrimiento fueron los 50. Conozco gente que piensa que la cultura musical de su juventud fue la mejor y vivieron bajo esos estándares el resto de sus vidas. El jazz de los 50 fue rejuvenecido por Charlie Parker y el be-bop. Soy un afortunado de haber sido testigo de mis héroes: Art Blakey, Thelonious Monk, Charles Mingus, John Coltrane. A veces siento que podría emocionarme hasta las lágrimas por todo lo que me brindaron. Pero me encanta que la música pop pueda unir a la gente y por supuesto que mi primer trabajo pago fue tocar música pop en fiestas locales. No hay nada como cuando la gente se para y empieza a bailar lo que estás tocando. Es un servicio, como el de un cocinero. Y estoy agradecido a los Beatles por poner en el mapa a la música británica, que es principalmente un fruto de los ritmos afroamericanos.

HAY UN MUNDO MÁS ALLÁ

Robert Wyatt, además de ser el batero original de SM, mantuvo una prolífera carrera musical. Va del jazz al rock psicodélico, del rock al pop, del pop al bossa-nova, simplemente porque quiere y puede. Incursionó con soberbias versiones músicos latinoamericanos como Victor Jara, Violeta Parra, y Antônio Carlos Jobim, a quienes admira por su arte y compromiso político.

"Sentí interés al ver que la verdadera cultura revolucionaria no necesariamente tiene que gritar. Por los años '70 estaba atrapado en una especie de claustrofobia músico-cultural, debido a un elitismo excluyente que existe en los vastos imperios comerciales".

Un poco cansado del rock rebelde porque sí, paró su oreja hacia otro campo musical:

"El rock se distinguió por su música rebelde, pero tener el pelo largo y burlarte de la generación de tus padres no necesariamente es luchar por la justicia en el mundo real. Así que pensé, ¿qué está pasando más allá de esta cultura narcisista anglo-americano? Por lo tanto, después de haber aprendido un poco de español, me mantuve alerta a las posibles canciones de los trovadores, tanto en España como en Latinoamérica. Eso me dio la oportunidad de celebrar esas canciones que imaginaban un mundo basado en la ayuda mutua", declara.



Se mostró contento al conocer que en nuestro país hay un proyecto colectivo para juntar bronce y poner en lugar de donde yace un monumento a Julio Argentino Roca, el Monumento a la Mujer Originaria. Por momentos parece un trovador de estos tiempos: *"Latinoamérica está en movimiento, generando cosas por ella misma y a su manera, finalmente. Mientras Gran Hermano al norte de la frontera está distraído por los acontecimientos del mundo al norte de la línea*

ecuatorial."

Su álbum "Nothing Can Stop Us Now" tiene canciones folk y versiones de intérpretes de países sudamericanos. Disco influenciado por la voz de trovadores latinos y que se vio afectado por el negocio musical. *"Virgin records no me permitía hacer música para otra compañía discográfica y se quedaba con mucho dinero de nuestra venta, no nos dejaba ni siquiera con lo justo para vivir. Lo que nos salvó fue conocer a gente post punk en Rough Trade Records. Ellos se arriesgaron a juntar nuestros singles y se aseguraron que nos llevásemos bien con otras compañías discográficas"*, recuerda Wyatt. Dentro de ese trabajo está "Shipbuilding" escrita por Elvis Costello, y un claro manifiesto en contra de la guerra de Malvinas. Wyatt es sincero: "*Nosotros, los europeos, hemos pisoteado y tenemos bajo nuestras suelas tantas culturas vulnerables devastadas que deberíamos, al menos, saber decir 'lo siento'"*. Fiel a su postura pacifista sentencia los resultados de la era tacheriana en el universo cultural y musical. "*Pienso en eso como 'la era Reaganomía', la era en la que los ricos y poderosos se les dio poder sobre los gobiernos electos, incluso, los ricos se hicieron más ricos y los pobres cada vez más pobres. Hoy en día sigue siendo el caso de muchos países del mundo"*, reflexiona.

Alejado del ruido de ciudad, Wyatt vive en las afueras de Gran Bretaña con su esposa Alfie. Su mujer no es sólo una musa, sino que juega un rol muy importante en la obra de Robert.

No estoy deliberadamente ni fuera ni dentro de la gran industria musical.

Hay una frase tuya en la que te referís a tu mujer, Alfie: "De no haber existido ella, me habría dedicado a beber hasta morir escuchando a Thelonious Monk". ¿Cómo es trabajar con tu mujer?

Varios de los poemas que ella escribió fueron canciones, y su arte adornó todas las portadas de mis discos. Es una persona muy apasionada por las cosas. Sabe reflejar muy bien sus sentimientos, y cómo conjurarlos en palabras para que luego yo pueda cantar. Una verdadera escritora, fuerte y hermosa.

¿Cómo logras mantenerte a salvo de cualquier contaminación posible producto del negocio de la música?

No estoy deliberadamente ni fuera ni dentro de la gran industria musical. Simplemente, no veo necesario orientar o encajar mi trabajo en un mercado determinado. Me considero muy afortunado de haber vivido de esta manera. Varios de mis artistas favoritos fueron comercialmente exitosos (Stevie Wonder, Pablo Picasso), y otros que también admiro (Charlie Parker, Frida Kahlo) no lo fueron. Mi amor por lo que han hecho es igual.

¿Cuál es tu pensamiento acerca de la religión?

Por más de que no haya ninguna evidencia verificable de un dios benigno, muchas culturas tienen religiones. Sin embargo pienso la religión más en relación con el Arte. Ahí es donde está el mundo de los sueños.

La utopía es otra fantasía religiosa y ya tenemos suficientes.

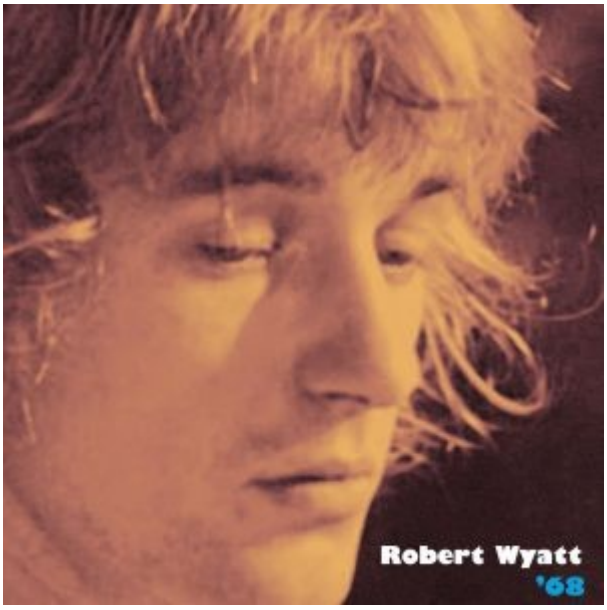
¿Es preocupante que los jóvenes no tengan sueños políticos? ¿Estamos viviendo un mundo sin utopías?

No veo que sea preocupante pero sí espero que no estemos viviendo en un mundo utópico. La utopía es otra fantasía religiosa y ya tenemos suficientes.

HISTORIA DE "68"

Bajo el sello estadounidense Cuneiform, se editó una nueva compilación de Robert Wyatt, con material inédito y grabaciones durante su época en Soft Machine. "68" se trata de música que creó luego de que Soft Machine terminara de tocar como banda soporte durante las dos giras que dio su amigo y fan, Jimi Hendrix por todo Estados Unidos. El resto de los integrantes de SF volvieron a Inglaterra y él decidió quedarse y ver qué onda unos días más. Según palabras textuales de Wyatt, originalmente no había intención alguna de sacar un álbum con los temas que figuran en el disco. Simplemente se dio así. *"Son canciones experimentales.*

Sobre todo de autodescubrimiento. Quería desafiar, por primera vez, mi capacidad de grabar solo en un estudio. Lo que me divierte en retrospectiva es ver que estaba involucrado con el reto instrumental y listo para definir qué cantar o cómo. Claramente estaba tratando de trazar mi música en el mapa" declara Robert.



"68" es un álbum donde se puede percibir los cimientos de un músico elevado, cuyo único desafío es superarse con música. Un must have para los amantes de este barbudo explorador de culturas que canta –y cuenta – el mundo, armado nada menos que de su poesía.

>> L'interview sur le site de Tribulaciones

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Gramola galáctica: Una tarde con Robert Wyatt - El Pais - 11 de marzo de 2014

EL PAÍS
EL PERIÓDICO GLOBAL

Gramola galáctica: Una tarde con Robert Wyatt

A finales de los ochenta, mi mujer y yo fuimos a Castelldefels a conocer a Robert Wyatt y a su esposa, Alfreda Benge, guiados por Juan Bufill y su compañera, Maria Pilar Tirbió. Bufill (poeta, cineasta experimental, crítico de arte y muchas cosas más) era entonces el principal heraldo de Wyatt en Barcelona, por no decir en España. Él me descubrió, casi una década antes, el deslumbrante *Rock Bottom*, su obra maestra. En los primeros setenta, Wyatt era para mí el batería y cantante de Soft Machine. Primer encuentro: en el disco doble *Rock 71* (*Rock Buster*, en el original), "el de la portada del forzudo" (luego sabríamos que era un joven Schwarzenneger), donde aparecía el tema *To Mark Everywhere*. Nunca me volvió loco Soft Machine, aunque parece que tenían un directo de impresión, no en vano se los llevó de gira Jimi Hendrix.

Segundo encuentro: la maravillosa *Oh Caroline*, compuesta y cantada por Wyatt con Matching Mole, el grupo que fundó en el 72, tras dejar Soft Machine. No sé si antes o justo después de grabar el disco de Matching Mole hizo su primer álbum en solitario, *The end of an ear*. Me hizo una ilusión loca cuando lo pillé en un cajón de ofertas, pero la parte *free* me pareció latosa y aparqué su nombre.

Hasta que aparece Bufill con su espada flamígera y me dice: "Abre esas orejas y escucha *Rock Bottom*". También me dijo: "Escucha de nuevo la excepcional versión de *Las Vegas Tango*, de Gil Evans, en *The end of an ear*". Tenía razón. Bufill casi siempre tiene razón. Sobre los orígenes de *Rock Bottom* circulan dos versiones, la (más o menos) oficial y la legendaria. Estamos en 1973. La acción tiene lugar en la casa de la pintora June Campbell Cramer (en arte, Lady Jane), mitad musa mitad tutora excéntrica de los principales miembros del rock progresivo inglés de la época (o *Canterbury Sound*: Soft Machine, Caravan, Gong, Henry Cow, Hatfield and the North, etc), que vive en Maida Vale, en Londres. Wyatt se ha metido de todo, como la mayoría de los asistentes, pero solo él tiene



la mala fortuna de caer por una ventana abierta. Según unos, era un tercer piso; según otros, el quinto. Da igual: no se mató de milagro, pero se cascó la columna vertebral y quedó paralítico de por vida. Acerca de la ingesta fatal, Wyatt recordaba "un ponche que estaba buenísimo, aunque nadie sabía muy bien lo que contenía".

La versión legendaria me gusta más, por algo es legendaria. La fiesta está en su apogeo y Wyatt se ha llevado a una chica al lavabo (o viceversa). Su novia, Alfreda Benge (a partir de ahora Alfie, porque hubo confianza), se percata de la maniobra y comienza a aporrear la puerta. A Wyatt le entra una paranoia del nueve y se dice "He de salir de aquí". Y sale por la ventana, olvidando que está en un tercer o quinto piso. ¿Algún dato a favor de esta versión? La foto que, según algunos, se hicieron a modo de felicitación navideña al año siguiente, en la que Wyatt está ya en silla de ruedas, muy sonriente, ataviado con una túnica multicolor, y a su lado, con humor negrísimo, Alfie Benge empuña un cuchillo de trinchar venado. No, no les pregunté sobre la veracidad de la leyenda: me pareció un asunto inconveniente. Puede que la foto aludiera a una doble culpa: la de él por engañarla, la de ella por llamar frenéticamente a la puerta del lavabo y, en cierto modo, propiciar el vuelo paranoico.

Seamos justos: fotos siniestras aparte, Alfie Benge estuvo siempre a su lado (se casaron poco después del accidente) y fue capital en su recuperación. "De no haber sido por ella", nos dijo, "yo no habría hecho nada. Bueno, sí: habría bebido hasta la muerte escuchando a Thelonious Monk".



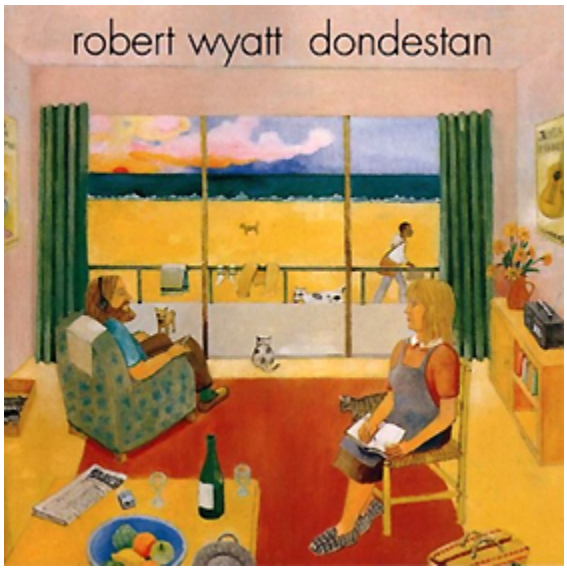
Más leyendas. Yo estaba convencido de que *Rock Bottom* era un álbum que surgió como una respuesta emocional al accidente y fue grabado en Venecia, recién salido del hospital. Error parcial. Supe aquella tarde que no lo grabó en Venecia. Lo compuso en Venecia (en buena parte) con un teclado casi de juguete, durante el rodaje de la terrorífica *Don't Look Now* (*Amenaza en la sombra*), de Nicholas Roeg, en la que trabajaba Alfie. "Quizás por eso es tan acuático", dijo Bufill. Y, nos dijo Wyatt, lo completó y grabó en Inglaterra, en el 74, producido por Nick Mason, el batería de Pink Floyd.

Es evidente, sin embargo, que se hizo después de la caída. *Rock Bottom* está empapado en dolor: basta escuchar esa

voz increíble, siempre a punto de romperse o de echar a volar. Pensé entonces: cada vez que vuelva a ver *Amenaza en la sombra* veré a Wyatt acercando las manos al teclado, manos temblorosas pero fuertes, Wyatt luchando por salir a flote mientras el agua de un canal subterráneo y oscuro se desborda y sube hacia la luz.

Curiosamente (o no), grabó también ese mismo año una inesperada versión de *I'm a believer*, la canción que escribió Neil Diamond y cantaron los Monkees en 1966, y que se convirtió en el mayor éxito de su carrera y trepó a lo alto de las listas británicas. El productor de *Top of the Pops* se negó a que la interpretara en directo porque lo de la silla de ruedas, dijo, "podía resultar deprimente para el público familiar", pero cuando los miembros de su banda aparecieron sentados en sillas de ruedas en la portada del *New Musical Express* no le quedó más remedio que tragar.

En 1975 publica *Ruth is stranger than Richard* (que durante mucho tiempo se vendió, en disco doble, junto con *Rock Bottom*). A partir de ahí yo le pierdo la pista hasta los primeros ochenta, cuando reemerge con *Nothing Can Stop Us*, un disco muy combativo (acababa de afiliarse al Partido Comunista británico) y, sobre todo, con una serie de versiones majestuosas que publica Rough Trade (y en España, Nuevos Medios): *At Last I Am Free*, de Chic, *Round Midnight*, de Thelonius Monk, *Memories of you*, de Andy Razaf y Eubie Blake, y, joya de esa corona, *Shipbuilding*, de Costello y Clive Langer. Aquí yo también me había armado un lío. No es estrictamente una versión, aunque haya acabado pareciéndolo: Costello y Langer la escribieron para Wyatt, que la grabó primero, en 1982, y Costello la cantó un año más tarde en *Punch the Clock* (1983).



Wyatt y Alfie Benge recalaron por primera vez en Castelldefels en esa época, en el invierno de 1982, y en la apropiadísima calle Estrella de Mar, y al escuchar ese nombre recordé una imagen: mi amigo llegando a la casa de los Wyatt en Londres y viendo, a través de las cortinas de su ventana, un coral rojo, como si vivieran bajo el agua. Nuestra visita debió tener lugar entre el otoño del 86 y la primavera del 87. Vinieron a rodar un espléndido documental de Juan Bufill, *El viaje de Robert Wyatt*, para el programa *Arsenal*, que dirigía Manuel Huerga en TV3, la cadena catalana: se filmó en otoño-invierno del 86/87, se estrenó en febrero de 1987, y fue el primer monográfico sobre su vida y su obra. Yo le llevé un disco (no recuerdo ahora si de Allen Toussaint o de Jimmy Reed) porque había leído en algún lado que andaba loco buscándolo. Lo agradeció mucho pero no pudo escucharlo, porque en el apartamento de Castelldefels solo tenían un lector de cassetes y, quizás, cedés.

Aquel apartamento es el que aparece, pintado por Alfie, en la portada de *Dondestan*, que salió en 1991. Era un lugar muy modesto, con muebles de veraneo; algunos carteles de flamenco en las paredes y, sobre todo, una terraza con un gran ventanal que daba a la playa. Allí escribieron las letras (Alfie) y músicas (Wyatt) de ese disco, en el que aparecen algunos personajes de aquellos días, como el vendedor ambulante que cargaba grandes cajas de objetos africanos y trataba de venderlos en aquella franja de playa, en pleno invierno, cuando no había ni un comprador posible. La tarde que llegamos, Wyatt y Alfie se reían de un grupo de modelos, hombres y mujeres, de cuerpos atléticos, que hacían ejercicios gimnásticos y se fotografiaban a pocos metros de su ventana.

"No es el espectáculo más apropiado para un paralítico", bromeó Wyatt.

Les recuerdo como dos reyes nórdicos, de ojos claros y melenas rubias, casi blancas.

Wyatt parecía también un cruce entre Neptuno y un patriarca ruso, por su larga y pobladísima barba. No tomaban el sol, pero estaban muy morenos: gracias a la terraza, el sol y el aire del mar llegaban hasta ellos.

De la playa había llegado también un gato al que llamaron Lobueno.
Alfie le había puesto ese nombre porque el animal estaba cojo y ella había visto en un restaurante un baldosín con la siguiente frase:
"Lo malo viene volando y lo bueno cojeando".
El gato había dejado preñada a la gata titular, que estaba en un cajón de la sala amamantando a varios gatitos. María Pilar se llevó uno de ellos.
Le pregunté a Wyatt si seguía siendo comunista. "Más que nunca". Odiaba, nos dijo, el "narcisismo cultural" europeo. "Empezando por los ingleses, que siguen siendo imperialistas sin imperio". Le interesaban todas las músicas, y casi cada noche iban a una peña flamenca de Gavà, porque había actuaciones y podían comprar casetes. Allí le llamaban "el inglés" o "Roberto". Bufill tradujo al castellano los poemas de Alfie en *Dondestan* porque Wyatt quería leerlos en aquella peña.

Poco más puedo contar, periodísticamente hablando. Fue una velada estupenda, pero no tomé ni una nota y bebimos incontables botellas de vino turbio (al parecer, la bebida española favorita de los Wyatt), que Alfie, Pepita y María fueron a buscar varias veces a un bar gallego. Tampoco recuerdo, por cierto, como volvimos a casa. Aquella tarde escuchamos mucha música (flamenco, sobre todo) y, ya a punto de despedirnos, Wyatt le preguntó a Bufill por algunos artistas españoles con los que pudiera hacer algo. Bufill le habló, en mi vaporoso recuerdo, del entonces dúo formado por Javier Navarrete y Alberto Iglesias, pero él quería algo "más español", y echó sobre el tapete los nombres de Gato Pérez y de Claustrofobia.

Bufill estaba convencido de que la unión de Gato y Wyatt (con Wyatt como productor, o teclista, o segunda voz, o una mezcla de todo ello) podía dar un resultado excepcional. Wyatt parecía interesado, porque le atraía la mezcla de rumba y ritmos latinos. El proyecto no cuajó. Gato había escuchado a Soft Machine pero no a Wyatt. Vale, ningún problema. Le llevamos unos discos. Le gustaron, aunque no acababa de verlo claro, y la cosa quedó en el aire.

En esa época teníamos una cierta vocación de productores, mitad productores mitad mánagers, y el plural incluye también a Francisco Casavella, DJ Ragnampiza y Joan Riambau (entre otros). Queríamos relanzar la rumba catalana y conseguimos algunos bolos para quienes más nos gustaban: logramos que Estrellas de Gracia actuaran en el Festival de Pineda de Mar y que Ramonet cantase en Costa Breve, el club que dirigía Fede Sardá y que visitábamos con frecuencia.

La propuesta de Claustrofobia salió adelante: Wyatt cantó en un castellano un tanto escuálido el tema *Tu traición*. Y los Claustrofobia, por cierto, ni siquiera incluyeron el nombre de Bufill en la lista de agradecimientos del disco.
Tras escuchar de nuevo en selecto programa doble *Sea Song* (de Rock Bottom) y *Mambo*, una de las piezas más oceánicas de *La Catedral*, creo que al que teníamos que haberle presentado para una *joint venture* era a Sisa. Bueno, todavía estamos a tiempo.

Para Juan Bufill y Maria Pilar Tirbió

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

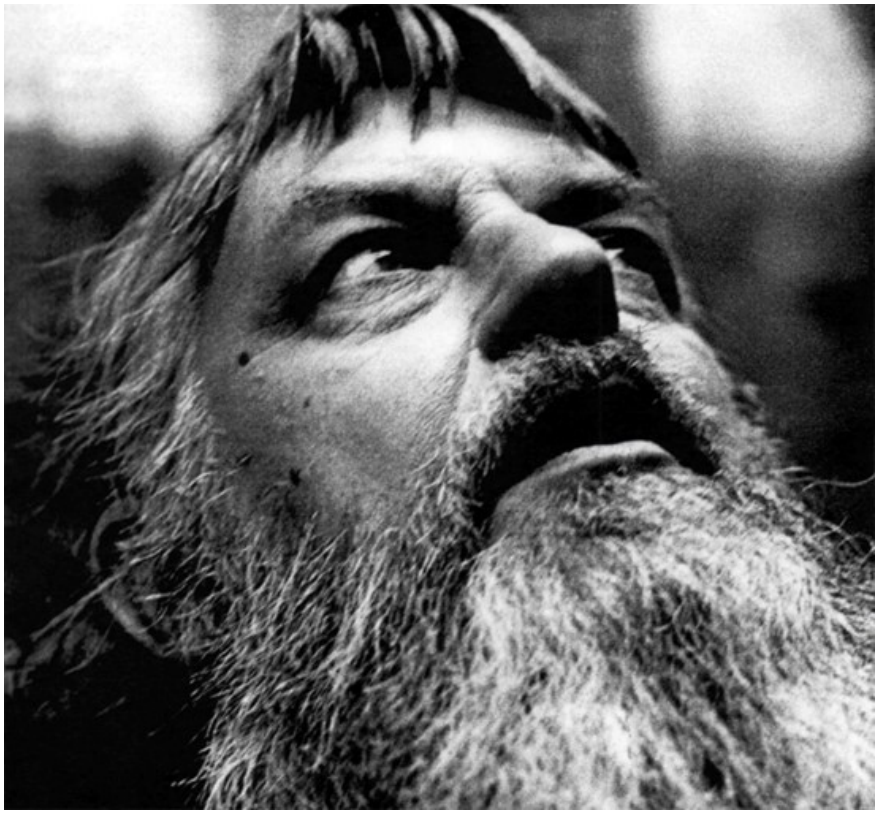
HOME

Sonido - El País - 27 de octubre de 2007

Sonido Wyatt

El alcoholismo y otros fantasmas acechaban a Robert Wyatt, legendario batería de rock, durante la concepción de su último disco, *Comic opera*. En esta entrevista habla de la felicidad que halla en una silla de ruedas y de su incesante búsqueda de la belleza.

Por Iker Seisdedos



MAL QUE LE PESE a Gladys, la rubia oxigenada que atiende la oficina de turismo, no abundan las razones para venir a Louth, un pueblo del norte de Inglaterra donde las casas se organizan en filas de granate melancolía. Con la estación de tren más cercana a 45 kilómetros, el lugar es tan improbable como otro cualquiera para servir de hogar a una leyenda del rock en silla de ruedas. Robert Wyatt se mudó aquí a filiales de los ochenta en busca del hábitat menos hostil posible que su poco dinero pudiese pagar. Los granjeros y comerciantes de Louth descubrirían con los años que el grandullón sonriente que se daba impulso con guantes de esquí por las aceras del pueblo fue en otra vida batería de Soft Machine, mítico grupo de la escena de Canterbury que hizo historia del rock, la psicodelia y el jazz a finales de los sesenta.

Lo que en su caso equivale a decir en otra vida; antes de aquella mala noche del muy ebrio 1973 en la que Wyatt creyó volar y cayó por la ventana de un cuarto piso en una fiesta de Pink Floyd. El médico que lo atendió de urgencia esa madrugada dijo que, de no haber estado tan sumamente borracho, el paciente habría opuesto alguna resistencia y el impacto hubiese resultado mortal. "Fue un buen movimiento para mi carrera", explica en esta entrevista Wyatt con tanta distancia que casi parece un abismo.

Pero eso sucederá más tarde. El día del encuentro (el lunes 8 de octubre) fue también el del lanzamiento en el Reino Unido de *Comic opera*, otro de sus brillantes tratados de jazz pop confesional y el noveno disco de la carrera que inició en solitario sobre el alféizar de una ventana. Para celebrarlo, la pequeña tienda de discos local organizó una firma de álbumes y unas cien personas llegaron de toda Inglaterra a presentar sus respetos a Wyatt.

Al término del desfile de aficionados, el músico, de 62 años, recibe al periodista en su casa georgiana de ladrillo oscuro y una sola planta. Aquí vive entre discos, cuadros e instrumentos con su suegra y su mujer, Alfreda Benge, *Alfie*, una tímida y enérgica inglesa de ascendencia austropolaca. Alfie y Robert contrajeron matrimonio cuando, tras un año de convalecencia, él salió del hospital sobre ruedas, "en el primer día de primavera en un larguísimo invierno".

Además de compañera, Alfie es autora de las letras originales de *Comic opera*, así como de las distinguidas ilustraciones de los discos de Wyatt desde el paisaje a lápiz de la portada de *Rock bottom* (1974), considerado su obra maestra. "De no haber existido ella, me habría dedicado a beber hasta morir escuchando a [el pianista de jazz] Thelonious Monk", aclarará Wyatt después. "Soy un cocinero terrible, no soy capaz de vestirme solo, ni puedo administrar mi dinero. En nuestro contrato, a mí me toca hacer discos"..

De ese particular acuerdo nace una de las carreras más fascinantes del rock contemporáneo. Más que un tipo con un estilo propio, Robert Wyatt es un género en sí mismo. Podría ser su voz, ese lamento ahogado que Ryuichi Sakamoto definió como "el sonido más triste del mundo". Podría ser esa intimidad agradable como el agua templada que brinda el fondo de la trompeta tocada por el propio Wyatt sin demasiada destreza. O quizá sea esa mezcla entre el jazz del que proviene y la melancolía del pop perfecto hacia la que camina.

La suma de todo esto hace de cualquiera de sus lanzamientos un acontecimiento raro pero siempre relevante. Si el último, *Cuckooland* (2003), fue escrito bajo los efectos del 11-S y recibido como una de las obras más singulares del año, *Comic opera*, que cuenta con una nómina de colaboradores similar a aquél (Brian Eno, Paul Weller o Phil Manzanera, entre otros), se mueve en terrenos más personales. Maneja, con todo, la misma descamada sinceridad de siempre. Una virtud (o un defecto) que convierte una tarde con Wyatt —charlar, escuchar discos de jazz, y bucear en el océano desmitificador de sus recuerdos— en una de las experiencias más singulares del periodismo musical.

La inusual franqueza está presente desde la bienvenida. "Estoy preocupado por la salud de Alfie. Nos han llamado del hospital por algo relacionado con el corazón. Peligroso para unos ancianos campeones del fumeque como nosotros", es lo primero que suelta Wyatt tras las presentaciones. Después, en una entrevista que se prolongará durante más de cuatro horas, admitirá: "Gran parte de mi problema es decir siempre la verdad".

PREGUNTA. No veo mucho de cómico, ni de operístico en su último disco.
RESPUESTA. Pues a mí me da risa. Y algunos pueden pensar que hoy meter una canción sobre el Che [*Hasta siempre comandante*] podría ser un chiste.

P. ¿Niega la cualidad melancólica que se atribuye a su obra?
R. Lo que digo es que nunca hago nada conscientemente Triste. Ni siquiera Rock bottom, que se asume nacido del trauma de quedarme parapléjico [fue en parte concebido en su convalecencia]. Lo siento, no es cierto. Algo debe de haber, sin duda, cuando tanta gente lo ve así. Pero en aquellos días no me sentía especialmente triste.

P. ¿Y cómo se sentía?
R. Salir del hospital fue como abandonar la prisión. El estímulo físico del aire fresco y el tráfico en las calles después de meses de reclusión fue una experiencia casi psicodélica. ¡Vida! ¡Árboles! ¡Gente! ¡Música! Fue un día increíble. Por supuesto que había ansiedad, pero no sentí rabia. Todo era por mi culpa. Por borracho e idiota. Sólo teníamos 15 libras en este mundo, nos fuimos a un pub a celebrarlo. Pero hablábamos del disco, ¿no?

P. Claro. Lo ha dividido en tres actos, como ya es costumbre en usted.
R. Me gustan los episodios musicales de 20 minutos. Porque soy un tonto anacrónico. Adoro la vieja distribución de los elepés. No ordeno las canciones en términos musicales, sino de la secuencia de las letras. La primera parte va sobre el amor y la pérdida. La segunda, sobre sentirse incómodo como inglés. Y la tercera, sobre reconciliarse con las ideas políticas que siempre me conmovieron. Veo mis canciones como un jardín salvaje. Soy un jardinero que está enamorado de la belleza orgánica de lo que se trae entre manos. Por eso me siento fascinado a mis sesenta años con alguien como Nat King Cole. De joven no lo apreciaba porque no era lo suficiente crudo para mí. Ahora, en cambio, tras cuarenta años de tocar instrumentos y cantar, he acabado valorando lo difícil que es dar una nota correctamente. Sólo una bella nota. Escasean.

P. ¿De qué va *Just as you are*, el dueto con Monica Vasconcelos, es una de las flores más conmovedoras de su último jardín?
R. No lo sé, se lo tendrás que preguntar a Alfie. Ella la escribió. Alfie...
"Vamos Roben, sabes perfectamente la respuesta", responde ella misteriosa. La aclaración llegará más tarde, cuando, en un aparte, diga: "¿Quiere conocer el verdadero significado de la canción? Hace unos meses Robert estaba empezando a tener un serio problema con el alcohol. Y comenzó a mentirme. Este tema es un mensaje de mí para él. Estás bebiendo demasiado, amigo. Ya basta. Decir: mi amor, tras todos estos años, sigue siendo condicional". Después, Wyatt corroborará la confidencia. Lleva un par de meses asistiendo a reuniones de Alcohólicos Anónimos y maneja la clase de dialéctica del rehabilitado. Cuando, a la hora de la cena, la entrevista continúe en un restaurante, Wyatt rechazará el ofrecimiento ("sólo un *limoncello*, Robert") de una camarera algo ajada. "El trago que márcala diferencia no es el último", dirá solemne. "El que lo cambia todo es el primero".

P. El alcohol es una constante en sus letras desde aquel "eres maravillosa cuando estás borracha" que abría *Rock bottom*.
R. Ya entonces estaba camino de convertirse en un problema. Hay quien dice que si empiezas a saltar por las ventanas es un mensaje de que algo marcha mal. Como soy un poco retrasado, me cuesta llegar a las conclusiones. Hace 34 años de la ventana.

P. ¿Qué sucedió esa noche?
R. No lo voy a contar [largo silencio] aunque lo recuerdo perfectamente. Puedo revelar lo que pasó, pero no por qué.

P. Bien... ¿Qué pasó?
R. Me caí de una puta ventana porque estaba demasiado borracho [golpea su plato contra la mesa]. ¿Vale? Me pusieron sedantes durante seis meses. Luego estuve consciente en el hospital hasta cumplir un año.

P. Disculpe si le he irritado. ¿Escribe Alfie las letras porque usted prefiere no hacerlo?
R. Me es difícil. Tengo mucha más música que palabras. Escribí letras durante años, pero solían ser sonidos guturales.

P. O letras como aquella en la que se limitaba a describir lo que sucedía musicalmente. Éste es el primer verso, éste es el puente, sigue el estribillo...
R. En un momento pensé, oh, no sé lo que pensé... ¿Sabe qué? Siento haberme enfadado de ese modo antes. Si no puedo decir algo totalmente fresco sobre algo me crispo. Porque

las entrevistas me parecen interesantes. No hay dos iguales. Y aquel episodio no es que sea doloroso o dramático, es sólo que no hay nada nuevo que decir. Aunque suene chocante, yo no contemplo aquel accidente como algo malo. Fue un nuevo comienzo. Puesto que mi vida es mejor después que aquello, mucho mejor, de hecho, no lo veo como una tragedia. Es sólo un cambio. Y en mi caso, a pesar de las dificultades obvias, soy una persona más feliz. La gente que no se ha roto nunca la espalda piensa: qué terrible vivir así. Pero es algo que sucede. i*Bang*! y a otra cosa. Parecido a un animal salvaje cuando está en la jungla. Llega un helicóptero, le atrapa con una red, y al poco está en una reserva en Tanzania. Y piensa: cojones, dónde están mis amigos, mis árboles... y al final se da cuenta de que está en un lugar más seguro. Si fuese religioso, diría que fue un don. Esto me recuerda la mejor mala crítica sobre mi trabajo que nunca leí. "Como mucho nos temíamos, Wyatt se cayó aquel día sobre su cabeza" irisas].



Robert Wyatt (tercero desde la izquierda), con la formación de Soft Machine de 1970. Foto: Francis Fowke

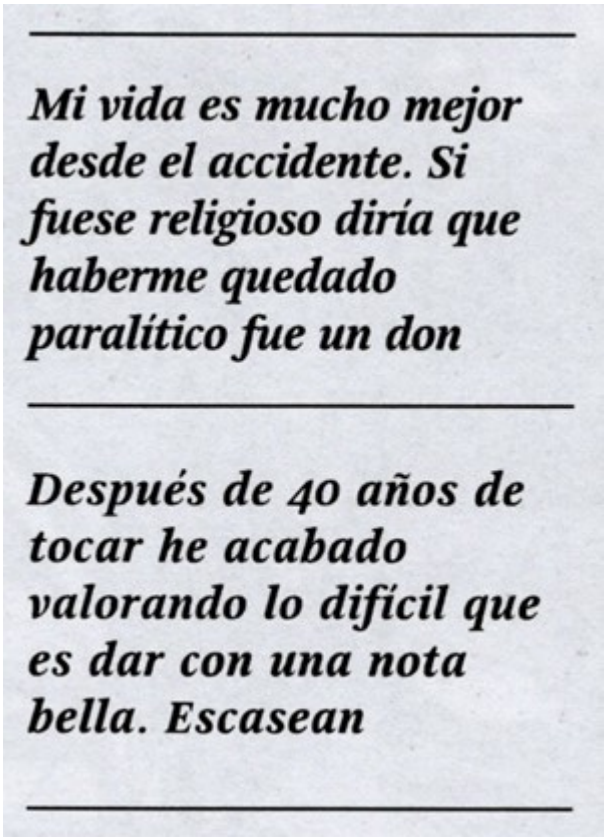
P. ¿Cómo era antes de aquello?
R. Un batería borracho que aprendía trucos tan útiles como el método más rápido posible para acabar pedo: tequila y whisky a intervalos. Me lo enseñó Keith Moon [batería de The Who). No sé... Debía de ser un cabrón porque me echaron de Soft Machine...

P. Fue por razones personales.
R. No lo sé, no dijeron nada. Somos ingleses. No expresamos sentimientos. Seguramente toda la conversación se redujo a: "Que te folien, tío".

P. Aquella primera formación hacia 1967, con Mike Ratledge (teclados) y Kevin Ayers (bajo), siempre pareció más una reunión de individualidades...
R. Nunca fuimos un grupo normal. Pero en cierto sentido fue culpa mía. Yo conseguí que esos músicos que nunca habrían tocado juntos se pusiesen a ello. Mike dejó la universidad por mi insistencia. Incluso cuando Kevin abandonó el grupo y se fue con sus maravillosas canciones, metí a Hugh [Hopper, bajista]. No habría funcionado sin mis indicaciones. No era un líder. La batería no lidera, como tampoco el motor conduce el coche.

P. ¿Ha mantenido la amistad con ellos?
R. No siempre. Hace poco vi a Kevin Ayers. Estuvo muy bien. Aún siento nostalgia de aquellos días en Deià. Los dos solos. Éramos jóvenes, entusiastas, estábamos borrachos y era maravilloso.
Para entonces, Wyatt ya había coincidido en su infancia con varios de los miembros de Soft Machine en el colegio Langton, en Canterbury, un centro liberal que pareció la mejor opción de enseñanza a sus padres, un psicólogo aficionado al jazz y una periodista, ambos intelectuales progresistas. La primera mujer de su padre fue secretaria de Robert Graves en Mallorca y, cuando a los 16 años, Wyatt dejó la escuela para buscar la libertad en Deià, se instaló en la casa balear del escritor. Allí conoció a Ayers, futuro miembro de Soft

Machine, y a Daevid Alien, que fue parte del grupo hasta que la negación de un visado le obligó a quedase en París, donde acabaría fundando Gong, otra banda seminal de la psicodelia británica. Ayers compartió las tareas vocales con Wyatt antes de abandonar el grupo tras el magistral debut, que titularon 1 a secas, en una costumbre, emplear los ordinales, que se mantendría como un sello de la banda.
El grupo se convirtió con su defensa del jazz-rock, el pop psicodélico y la patafísica en una institución de la boyante escena *underground* londinense. Fueron años de giras estadounidenses con Jimi Hendrix, de vivir la gran vida del rock y todo eso.



Cuando Wyatt fue despedido después de la intensa grabación del tercer álbum, bautizó su nuevo proyecto como *Matching Mole* (topos idénticos, en su traducción del inglés), un juego de palabras intencionadamente irónico que jugaba con la traducción francesa de Soft Machine. Y entonces, llegarían el accidente y los años de la creatividad. Los discos de mediados de los setenta como *Rock Bottom* o *Ruth is stranger than Richard* y hasta el éxito. Su versión de *I'm a believer*, viejo tema de Neil Diamond, alcanzó el número uno de las listas británicas y convirtió a Wyatt en el único artista en la historia del célebre programa de la BBC *Top of the pops* que actuó en silla de ruedas.
No hay mucha explicación en las brumas de su memoria para el silencio que siguió a aquellos años, cuando la pareja se mudó a la Costa Brava e interrumpió la producción discográfica. De aquel limbo, Wyatt regresó a principios de los ochenta como un artista comprometido. Se afilió al partido comunista, repartió pasquines en las calles de Londres y adoptó el español como idioma de combate. También se abonó, una constante en su trabajo posterior, a las versiones. "Alfie siempre me compra ropa en las tiendas de beneficencia", explica Wyatt. "Es lo mismo con las canciones. Voy al mercado de segunda mano y me quedo con las que me sientan bien".

P. Tras la caída del muro de Berlín abandonó el partido. ¿Ya no le veía el sentido a la militancia?
R. Superé la etapa. Pero sigo creyendo que el comunista es el mejor de los partidos. Te unes al laborista, cosa que he hecho un par de veces, y no te dicen:



"Pongámonos a discutir", sino "apoya al candidato de tu distrito". En el comunista te ponen a leer. Mis diez años en el partido fueron mi universidad.

P. Pero mantiene cierta liturgia de los gestos. Al final de *Comic Opera* renuncia a cantar en inglés por vergüenza.
R. Me avergüenzo de ser inglés. Estoy incómodo con que el idioma se haya convertido para los negocios en lo que el latín para la Iglesia. Es demasiado poder para una estúpida y pequeña isla.

P. ¿Son éstos los tiempos más nefastos que ha conocido?
R. Lo peor llegó con el triunvirato de Blair, Aznar y Berlusconi. Estuvimos frente al rostro del infierno. Lo único bueno que hizo Blair fue destruir con él a estos dos tipejos. Sólo me ha tocado una vida en el planeta y resulta que la tengo que vivir en esta mierda de situación. Moriré y todo seguirá igual. Eso me deprime.

P. ¿Teme a la muerte?
R. La espero con ganas. Si tuviese que vivir para siempre moriría [risas]. Estoy harto de luchar.

P. ¿Cuál es su mayor temor entonces?
R. Hacer daño a los demás por mi falta de tacto e insensatez. Cuando bebo hago daño a la gente. Física, no, pero sí mentalmente. No es adrede, es como tropezar con alguien sin querer. No soy bueno viviendo con cuidado. Mi mayor temor es ése: el miedo a la vergüenza.

Comic opera está editado en Domino/PIAS.

Soft Machine
Soft Machine 1 & 2
Big Beat (1968)



La edición reúne los dos primeros discos de Soft Machine, uno de esos grupos más influyentes que exitosos. A medio camino entre el pop psicodélico y el jazz rock, contiene lo mejor del Wyatt batería. Polirrítmico, irónico y divertido. Esencial.

Robert Wyatt
Rock bottom
Thirsty Ear (1974)
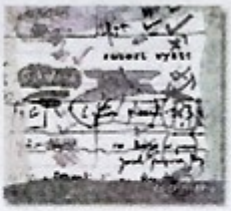


Suele considerarse la gran obra individual de Wyatt. La leyenda lo asimila con el periodo de convalecencia del músico tras el accidente que lo dejó parapléjico. En realidad, la mayoría del material estaba escrito antes. Involuntaria melancolía.

Robert Wyatt
Nothing can stop...
Thirsty Ear (2005)



Recopilación de los sencillos de versiones que Wyatt publicó a principios de los ochenta, en la cumbre de su activismo político. De Chic a Billie Holiday o Ivor Cutler, cualquier tema adquiere un nuevo sentido en la voz única del músico.

Robert Wyatt
Cuckooland
Hannibal (2003)



Más escorado al jazz brumoso (la trompeta de Wyatt es protagonista), es una obra que trata tanto del desconcierto del nuevo desorden mundial como del artista en su lacónica madurez. Fue considerado por gran parte de los especialistas el mejor disco de su año.

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Rockdelux - RDL 213 - Diciembre 2003

Robert Wyatt

El que fuera batería de Soft Machine rompe seis años de silencio con "Cuckooland", enigmático visionado de las tensiones globales del siglo XXI sobre un fondo ingrávido, inquieto, mágico. *"El mundo vuelve a estar oscuro / Necesito tu canción de cuna"*. Todos la necesitamos. **Marea alta**



Los veteranos del lugar sabrán que un accidente fatal, cuando cayó por una ventana durante una fiesta en junio de 1973 (según describió, "*el accidente siguió este orden: vino, whisky, Southern Comfort y entonces la ventana*"), no fue suficiente para frustrar la larga, dosificada y siempre intrigante carrera discográfica del batería de Soft Machine, postrado desde entonces en una silla de ruedas. Los que no lo sean, que tomen nota de pequeñas biblias como "**Rock Bottom**" (Virgin, 74) y "**Nothing Can Stop Us**" (Rough Trade, 82), de sus paisajes nublados y de su angustia interior, antes de proclamar que Sigur Rós es un grupo revolucionario.

"**Cuckooland**" (Hannibal-Ryko-Naïve, 2003) transpira algo de la compleja epopeya personal de Robert Wyatt en setenta y cinco minutos de oleajes vivenciales desengañados, de *angst* contemplativo adaptado a un lenguaje musical falsamente balsámico que, como indica el autor, "*no es ni rock ni jazz*". Un disco que Wyatt construyó a lo largo de dieciocho meses junto a su esposa, la letrista e ilustradora austríaca Alfreda Benge ("*Alfie y yo trabajamos mucho en pareja*", revela Wyatt) y diversos colaboradores, y que habla, también y sobre todo, de las tensiones globales del nuevo milenio. Conclusión: el horror nos acompaña. De Hiroshima a Bagdad. Amarga reflexión para un músico siempre comprometido con el izquierdismo que en su día homenajeó a Violeta Parra y Víctor Jara y cuyo activismo le llevó a ingresar en el Partido Comunista Británico.

"*Un segundo, por favor. Si me permites, voy a buscar mi taza de té*", solicita Wyatt, con voz jovial, desde el otro lado de la línea telefónica. Acomodémonos.

Da la impresión de que "Cuckooland" es un disco influido por el tenso clima político que vive el planeta desde hace dos años...
Normalmente me siento feliz por el simple hecho de vivir mi propio sueño. Pero ahora eso

no es posible. Hay una locura general que me afecta. A mí y a Alfie, quien escribió muchos de los textos. Pero no es una elección nuestra, sino que las cosas son así. En Gran Bretaña tenemos un gobierno en el que no podemos confiar.

¿Son la angustia o la irritación política buenas herramientas para componer música?
Creo que no. Pero con la música puedes tratar de llegar a gente que tiene las mismas dificultades que tú. Eso es todo.



> Zoom

¿Son la angustia o la irritación política buenas herramientas para componer música?
Creo que no. Pero con la música puedes tratar de llegar a gente que tiene las mismas dificultades que tú. Eso es todo.

¿Te sientes un pesimista global?
Nunca me he sentido ni particularmente pesimista ni optimista; no tiene sentido.
Es imposible hacer una generalización respecto a todo el mundo. ¡Hay tantos lugares distintos y tanta gente diversa! Pero ahora me entristece ver que ya nunca en mi vida veré un gobierno británico honesto. Eso me entristece.

El mundo es, efectivamente, diverso, pero hay algo común a buena parte de él: su estado de guerra permanente...
Por supuesto. Hay una gran presión del sistema económico que sólo beneficia a los ricos de occidente. Es lamentable comprobar que, desde la Segunda Guerra Mundial, ha habido un largo proceso de reaparición de ciertas formas de *colonialismo.*

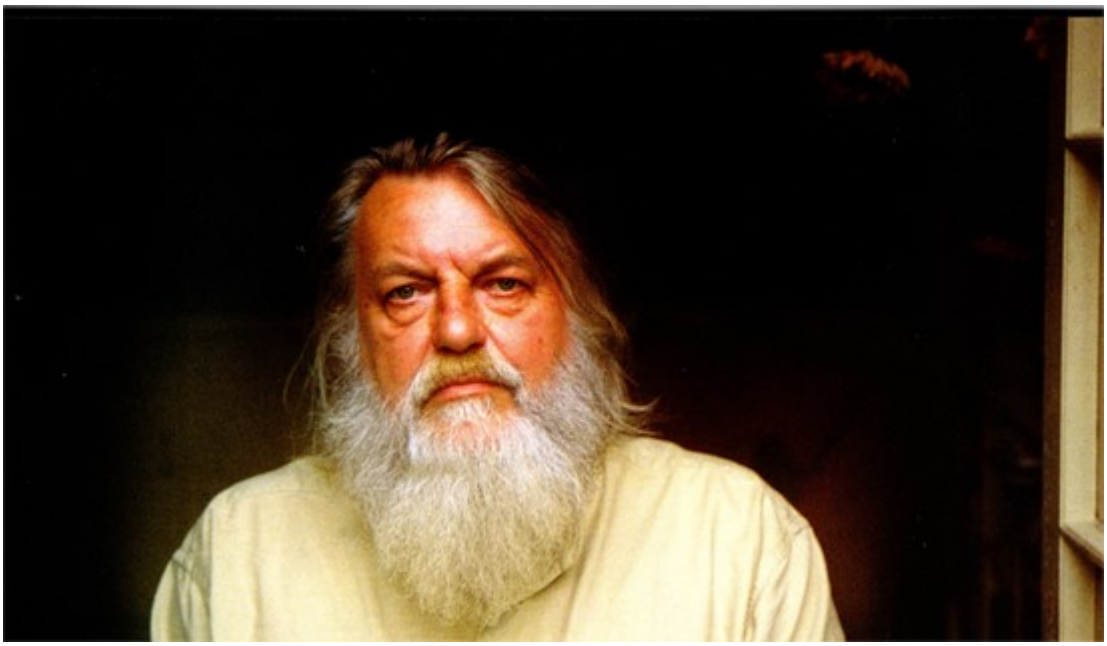
"Cuckooland" está estructurado en dos bloques: *"neither here...", "... ñor there"* ("ni aquí...", "... ni allá"). ¿A qué responden esos enunciados?
Tienen que ver con la idea de la desubicación. Vienen de mi reflexión sobre *la cantidad de gente desplazada que hay en el planeta. Por ejemplo, "Forest" alude a los gitanos, un pueblo permanentemente desplazado. Uno de los músicos del disco, Gilad Atzmon* (saxo, flauta, clarinete), *es judío de origen centroeuropeo; procede de una familia que se trasladó a Gran Bretaña. Así que ahora es británico. Pero ha grabado un disco titulado "Exile" porque dice que ese estado, el exilio, es permanente para ellos. Yo no digo si eso es bueno o malo. Sólo hablo de ello.*

Brian Eno y David Gilmour formaron parte, en los setenta, de cierta escena de rock progresivo o de vanguardia próxima a la de Soft Machine. Pero, ahora, ¿qué te une a ellos?

Vinieron un poco por accidente, y ambos hicieron unas pequeñas contribuciones muy amablemente. Dave es una gran persona y un gran músico, y de Brian Eno... ¿qué puedo decir? Es un hombre generoso y amable. Como Paul Weller; somos amigos desde mediados de los noventa y nos conocemos bien. Todos ellos han puesto un poco de color y brillo al disco.

¿Crees que a tu música le falta color y brillo?
Siempre he tenido problemas con los discos de cantantes. Las voces suelen tener un rango de posibilidades estrecho en comparación con los instrumentos. Tiendo a preferir los instrumentales, con más colores y matice. Por eso, como yo canto, no quiero que mis disco suenen simplemente como los de un cantante. Me gusta trabajar en texturas distintas, y todo aquél que pueda ayudarme a crearlas es muy bienvenido.

Años atrás adaptaste piezas latinoamericanas, de "Guantanamera" a "Te recuerdo, Amanda". Ahora has grabado "Insensatez", de Antonio Carlos Jobim y Vinícius de Moraes.
Alfie dice que es lo más vanguardista que he hecho nunca (ríe). *Parece que ha sorprendido mucho. Siempre me ha gustado la música popular de todo el mundo, de antes de que llegaran los grandes "bulldozers" del rock'n'roll y lo reventaran todo* (vuelve a reír). *En mi infancia y mi juventud, en los cincuenta y sesenta, había música popular muy hermosa. Me encantan muchas músicas latinoamericanas, como el tango. Me gustan esas ideas melódicas. Y, por otra parte, creo que era oportuno hacer una canción brasileña debido al momento que vive ahora ese país, con ese esperanzador intento de gobierno democrático. Grabar esa ha sido como saludar a Brasil y* desearle suerte.



> Zoom

¿Confías en el experimento de Lula da Silva?
Bueno, el Banco Mundial y organizaciones como la OTAN son tan fuertes... Les están presionando mucho. Hacer algo que no gusta a los estadounidenses siempre comporta muchos problemas.

Un amigo tuyo, Pascal Comelade, dice que está en contra de la idea de progreso en la música. Considera que no hay que esperar siempre ideas nuevas de un artista; que esa visión es un cliché del periodismo. ¿La compartes?
(Ríe). *Bueno, en nuestra civilización hay una idea de progreso que viene de los últimos ciento cincuenta años, con el avance de la tecnología. En el mundo occidental la gente vive más años ahora que entonces. Pero en términos de arte es difícil hablar de progreso considerando que biológicamente los seres humanos somos los mismos que hace miles de años. Las ideas artísticas de los antiguos egipcios o de los indios americanos de hace mil años quizá son más excitantes e inspiradoras que cualquier cosa actual. No hay razón por la cual debamos pensar que cualquier forma* de música *popular actual sea necesariamente mejor que lo que se hacía, por ejemplo, en la primera mitad del siglo XX. Lo que sí hacemos es desarrollar nuestro propio lenguaje; cada época tiene su forma de decir las*

cosas. Hay una singularidad. Todos somos únicos. Y es algo maravilloso que debemos celebrar. Pero, en términos de cultura juvenil, es cierto que cada generación quiere su propio imaginario, ser reconocido frente a sus hermanos mayores y sus padres. Eso es razonable; responde a una necesidad biológica.

Da la sensación de que Comelade y tú vivís en mundos propios, poco permeables al exterior. ¿Cómo lo hicisteis para encontraros en el mini-álbum "September Song" (Disques du Soleil et de l'Acier, 2000)?
No trabajamos en el mismo lugar. Pascal había estado animándome durante más de veinte años, en momentos buenos y malos, mandándome cartas y postales: "Espero que estés bien"... Me emocionó mucho. Y encuentro su música más que encantadora; detrás de esa ingenuidad aparente, hay una actividad intelectual. Pero no sé si repetiremos la colaboración. Trato de concentrarme en mis propias ideas, en intentar liberarlas. Lo que yo hago no es ni rock ni jazz, sino un proyecto propio que me resulta más fácil manejar por mi propia cuenta.

El nombre de Soft Machine está ahora en boca de diversos grupos, desde Spiritualized hasta Sigur Rós. ¿Alguna reflexión al respecto?
¿Qué bandas? Ah, sí, alguien me ¡as ha mencionado. ¿Si las he escuchado? Pues... no, debo decirlo. Pero, en fin, cuando empecé había gente mayor que yo que me influyó, y seguro que ellos tampoco tienen ni idea de quién soy yo (ríe). *Quizá sea una pauta que* se *repite.*

¿Crees que la prensa es demasiado perezosa al citar siempre "Rock Bottom" como tu mejor disco?
No. Me hace feliz ver que existe ese reconocimiento. "Rock Bottom" fue un disco con el que abrí mi propio camino. Tenía que inventar una nueva forma de hacer discos, y ése fue mi primer paso. Pero aprecio todos mis discos porque he sido parte de ellos. No los juzgo. Es como tener hijos: habrá la chica bonita que gusta a todo el mundo, pero como padre también amarás al chico raro que no gusta a tanta gente. Por otra parte, no salgo mucho de mi vida doméstica y no sé muy bien lo que piensa la gente sobre mi trabajo.

¿Temes las opiniones?
Me dan miedo los juicios en general. Los exámenes, los controles de la policía, las situaciones competitivas... No me gusta estar en una situación en que alguien diga si esto es mejor o peor que otra cosa...

Intuyo que no apreciarás mucho a la crítica musical...
¡Oh, sí! Me siento muy afortunado por el hecho de que haya gente que preste atención a mi música, la escuche y piense en ella. Eso me impresiona. Por otra parte, mi madre era periodista... (ríe).

En la última parte de la conversación, el entrevistador no puede evitar curiosear sobre un período poco comentado de la biografía de Wyatt: su estancia en Castelldefels, población costera de la Barcelona metropolitana, a mediados de los ochenta, en dos períodos de seis meses cada uno. *"Guardo una cierta nostalgia de Barcelona. Mi esposa tenía un trabajo como ilustradora de un libro infantil. Estábamos en Inglaterra, era invierno, hacía frío y pensamos que estaría bien ir a algún lugar que tuviera una luz bonita. Y fuimos a Castelldefels, donde pagábamos por el alquiler menos de lo que costaba la calefacción de nuestra casa en Inglaterra".*

De aquella Barcelona preolímpica recuerda, sobre todo, *"el mercado de la Boqueria, la Rambla, el barrio chino, el frontón, la Fundació Miró y el flamenco y la cultura andaluza que había en Cataluña".* Su presencia despertó el interés de algunos periodistas y músicos. "Me *invitaron a hacer un programa de televisión, 'Arsenal', y también canté con una pareja muy maja, Claustrofobia* - colaboró en su disco "Repulsión" (Justine, 87) -. *Estaría bien volver a verles".* Hasta aquí el momento *revival.* Wyatt sigue mirando hacia adelante, aunque sus planes de futuro inmediato no sean muy sofisticados. "Reformar la *cocina y el cuarto de baño: éste es mi próximo proyecto".* Nos queda "Cuckooland" para amenizar los próximos seis años de espera.

Jordi Biancotto

POESÍA EN ROJO Por QUIM CASAS

La presente selección de discos de Wyatt tan sólo pretende orientar. Podrían estar **"Ruth Is Stranger Than Richard"** (Virgin, 75), **"Dondestan"** (Rough Trade, 91), el hermoso EP "A Short Break" (92) o el último álbum, **"Cuckooland"** (Hannibal-Ryko-Naïve, 2003). Pero los escogidos le definen tan bien como los ausentes.



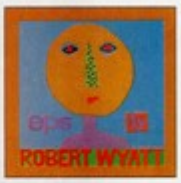
"ROCK BOTTOM"
(VIRGIN, 74)
La reflexión tras el accidente. La vida en una silla de ruedas. El blues como emoción más allá del género. La voz como instrumento. La música como pentagrama político sin recurrir a las consignas. La trompeta de Mongezi Feza, el amigo africano que se iría para siempre. Los juegos de palabras y las canciones que no necesitan palabras. Prolongación de una carrera irreprochable –The Wilde Flowers, Soft Machine, Matching Mole y el primer disco en solitario, ***"The End Of An Ear"*** (CBS, 71)– que es a la vez el punto de partida de una nueva trayectoria. *"Sea Song"* y *"Alifib"*, lo más grande.



"NOTHING CAN STOP US" (ROUGH TRADE, 82)
Wyatt inició con el respaldo de Rough Trade su etapa más politizada. No tuvo reparos en versionar temas ajenos y comprometidos para dar su visión, hastiada y combativa, del desequilibrio social. **"Nothing Can Stop Us"** no fue grabado como un álbum, sino que compendia los cinco singles editados entre 1980 y 1981, pero posee una concluyente unidad de estilo y hace poesía sonora de la lucha de clases: *"Caimanera"* (Carlos Puebla), *"Strange Fruit"* –que Billie Holiday cantaba en homenaje a las víctimas del Ku Klux Klan–, *"Arauco"* (Violeta Parra), *"At Last I Am Free"* (Chic)... El arte verdadero de la versión.



"OLD ROTTENHAT"
(ROUGH TRADE, 85)
Tras la epopeya melancólica de ***"Rock Bottom"*** y el cancionero popular, Wyatt regresa introvertidamente al pop con **"Old Rottenhat"**, alcanzando niveles de sedosa fascinación e hipnótica arquitectura que le sirven para reflexionar sobre el diálogo con el enemigo, la edad del egoísmo, lo absurdo de las fronteras, la historia, la noticia y los rebaños de mentes independientes de Chomsky. *"The Age Of Self"*, *"The British Road"* y *"Gharbzadegi"* son piezas capitales para el futuro sonoro de su intermitente obra de los noventa. El disco entero, junto al EP "Work In Progress" (84), está incluido en el CD ***"Mid-Eighties"*** (93).



"EPS"
(HANNIBAL, 99)
Un recopilatorio fundamental, ya que recoge los singles y maxis de Wyatt que fueron concebidos independientemente de los álbumes. Incluye, entre otras excelencias, los dos primeros singles para Virgin tras el accidente, *"I'm A Believer"*/*"Memories"* y *"Yesterday Man"*/*"Sonia"*; el 12" de 1982 con *"Shipbuilding"* –el tema escrito por Elvis Costello sobre la guerra de las Malvinas– y las más jazzísticas *"Memories Of You"* y *"Round Midnight"*; el EP "Work In Progress" (84), que contiene su sentida versión de *"Yolanda"* de Pablo Milanés; y la maoísta *"Chairman Mao"*, una rareza de 1987.



"SOLAR FLARES BURN FOR YOU" (CUNEIFORM, 2003)
Lo viejo y lo nuevo. Wyatt mira hacia atrás y rescata una sesión radiofónica de la BBC al desnudo, de 1974, y otra con el teclista Francis Monkman de 1972, tras la disolución de Matching Mole. Interludia con el sinuoso e inédito tema para el corto experimental "Solar Flares Burn For You" (73) –incluido aquí en formato Quicktime– y desvela tres piezas recientes como complemento al álbum ***"Cuckooland"***. En dos de ellas, grabadas el pasado invierno, Wyatt (corneta y teclados) y su viejo amigo Hugh Hopper (*loops* y bajo) tejen un ambient jazzístico y oscuro. La otra, *"The Verb"*, embellece la sencillez. ■

> Zoom

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

"El flamenco es lo profundo" - El Pais - 7 jun 1999

EL PAÍS

"El flamenco es lo profundo"

Entrevista: ROBERT WYATT [EP] CANTANTE

No deja de palmotear sobre cualquier superficie que encuentra (una mesa, el salpicadero de un automóvil) buscando nuevos ritmos de percusión. "La música es mi vida", dice. Robert Wyatt (Bristol, 1945) lleva la batería en la sangre, pese a ir en silla de ruedas desde una caída que tuvo durante una borrachera, en 1973. Aquello no lo arredró. Ahora acaba de publicar Eps, una caja de CD"s que contiene todos sus grandes singles, como la versión que hizo de Shipbuilding, de Elvis Costello, o Te recuerdo, Amanda, de Víctor Jara. Su pasión por García Lorca le ha llevado hasta Granada, en donde intervino en el programa de Canal 2 Andalucía Imaginaria y saboreó el flamenco. "El flamenco", afirma, "es lo profundo, es la música soul de Europa". Pregunta. Una vez dijo que el mundo no necesita desesperadamente las canciones de Robert Wyatt.

¿Es eso cierto? Respuesta. El mundo no necesita mis canciones. Creo que hay demasiadas canciones ya. Para mí, lo importante es escuchar lo que pasa. Creo que sólo en determinados momentos se necesitan las canciones, pero no cada minuto del día durante las 24 horas. Hay demasiados discos.

P. ¿Es por eso por lo que pasa tanto tiempo entre un disco suyo y otro?
R. No soy una fábrica de hacer discos. En 30 años he hecho ya muchos discos. A mí lo que me gustó siempre era hacer singles. Pero ahora cuesta demasiado dinero publicarlos. Además, mi trabajo es componer, cantar, tocar la percusión, tocar los teclados, y preparar cada uno de estos aspectos necesita su tiempo. Y una canción no llega a mi cabeza cada día, por cierto.

P. En algún momento definió sus propias canciones como "periodismo sonoro de agitación"...
R. Eso fue hace 20 años, cuando la derecha retornó al poder en Gran Bretaña. Me di cuenta de que en ese momento yo tenía que decir algo. Consideré que no había que hacer un arte perfecto, unas canciones técnicamente perfectas, sino hablar inmediatamente, cantar con urgencia. Por suerte era la época del punk rock y en ese momento no importaba que una canción sonara mal, sino en decir las cosas inmediatamente.

P. Usted abandonó el Partido Comunista, pero ¿sigue siendo comunista?
R. Si solamente hay dos respuestas a esa pregunta, como sí o no, entonces debería responder que sí, que sigo siendo comunista. En política me definiría como marxista-pesimista.

P. ¿Por qué le atraen tanto García Lorca, Víctor Jara o Pablo Milanés?
R. Porque escribían con humanidad. Lorca, además, escribía música, era más abstracto. Hay poemas suyos que no logro comprender del todo, pero me encanta la musicalidad que tienen. Lorca escribía con el alma. P. Se le suele comparar con Tom Waits.

¿Qué le parece?
R. Bueno, supongo que es porque más o menos somos de la misma generación. Desde lejos da la impresión de que hay parecidos, que tenemos algo en común, pero la verdad es que no escucho mucho lo que hace, no lo conozco mucho. Me haría más feliz que me compararan con Compay Segundo.

P. ¿Por qué siente tanto afecto por España?
R. No es sólo por España, sino por todos los países hispanos, Cuba, Argentina... No sé por qué razón, el idioma hace que la música sea diferente. En todos los países en los que se habla español la música es especial. Como el son cubano... o el flamenco. El flamenco es lo profundo, es la música soul de Europa, es la música negra. No sé si es una tontería lo que voy a decir, pero creo que los gitanos son como los negros del delta del Mississippi. Cuando oigo flamenco es como si oyera cantar puro blues.

Jesus Arias

Previous article Next article

Back to the list

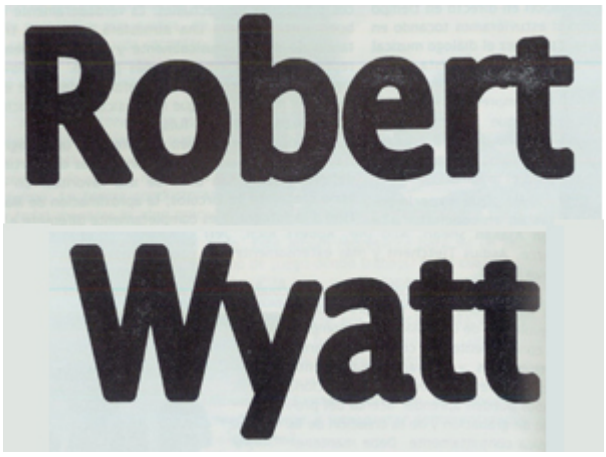
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Margen - N° 14 - Verano 98





El éxito comercial sin precedentes de *Shleep* corona la obra de un artista cuyo principal talento es jugar maliciosamente con las paradojas. Este disco dinamita los santuarios musicales y consagra las colaboraciones artísticas inéditas en canciones irónicas que contradicen su compleja arquitectura. Desde *Rock Bottom*, Robert no había concebido ningún disco tan emotivo. Era necesario que recayera un poco el entusiasmo suscitado por este álbum para encontrar a su autor...

Por fin era posible hablar con Robert sin estar irresistiblemente obsesionado por el recuerdo de melodias de Shleep... En una conversación que duró más de tres horas, Robert

habló mucho de su juventud, de música, un poco de política... Para él esta charla ponía fin a una serie de entrevistas concertadas con la prensa internacional.

Un olor de Vacaciones presidia este mediodía de invierno, acentuado por los cristales de Coteaux du Loire y por el tic tac de las agujas del péndulo. Robert Wyatt y Alfie Benge son gente muy acogedora y su casa no podía ser menos. El salón es el centro de la vida común. Allí está la cadena estéreo y el lector de CD's. La portada de *Best of…* de los Coasters al lado de una foto donde John Peel posa en compañía de Robert. Aquí, se prefiere la madera y el vinilo al hierro y al plástico. El orden de las preguntas rápidamente cede el lugar a una conversación vagamente caótica. Alfie, ausente en la entrevista, hace furtivas reapariciones.

Robert y Alfie aman la Europa Continental. Alfie es de origen austro-polaco y Robert no deja escapar la ocasión de intercalar una palabra o una frase en francés o en español. Tiene una afición particular por los juegos de palabras: *Shleep* asocia el sueño y los corderos que cuenta para ayudarse a dormir. En el pasado ha combinado el bilingüismo: asi, Matching Mole era un guiño fonético y franco-inglés a Soft Machine.

Se acordaba de una lejana participación en la televisión francesa donde Robert, con la cara tapada por un pasamontañas, presentaba trozos de Little Red Record en francés...

Francia y America

"*Fui educado en un atmósfera continental. Mís padres pasaban largas temporadas en España y asimilaron sus hábitos culinarios. En nuestra casa se comía ajo y cebolla: perfumes que irritan el olfato de los británicos. Pero es en París, donde pasé algunos meses al final de los años 50, donde descubrí el jazz y el cine. Es alli donde vi "Ascenseur pour l'échafaud" (Ascensor al Patíbulo). No entendia una palabra de lo que decía Jeanne Moreau pero descubrí a Miles Davis y Barney Wilen: ¡un momento de puro placer!*

Iba a la escuela del barrio con el hijo de unos amigos de mis padres que habían estado en la Resistencia durante la guerra. Al final de mi estancia hablaba francés. Se oxidaría después. A veces lo intento: cuando un periodista de Liberation vino a verme tras la aparición de Shleep insistí para que ia entrevista se desarrollara en francés. Mis lagunas fueron decisivas paro que pasáramos rapidamente ali inglés... Para un proyecto de Mike Mantler leí una poesía de Soupault. Mi forma de pronunciar los diptongos franceses, "l'oeil" por ejemplo, tiene el don de enfadar a Alfie".

Robert sigue la actualidad cultural francesa muy de cerca: su cine, su canción (Jean-Louis Murat), su música (Pascal Comelade) no tiene secretos para él. Tiene una afición particular por el jazz francés de los años 50 ó 60, un tema que el desarrolla particularmente bien...

"El jazz francés se revalorizó con los solistas americanos. Pienso en Rene Urtreger, Pierre Michelot, Jean-Francois Jenny-Cíark, Mimi Perrin, Jacques Lousier... Se les subestima, sin duda, a la vista de su carrera "popular", pero su sensibilidad es patente. En los años 50, la escena francesa descubrió a gente como Chet Baker o Miles Davis... En América, el jazz estaba concebido como una musica ligera, en Francia se le imprimió seriedad y los artistas de color encontraron refugio. Los jazzmen americanos eran tratados con respeto. Se sentían a gusto para tocar. El grupo de Miles Davis era mixto: dos negros, tres franceses. Esta combinación interétnica no tiene nada que ver con el imperialismo sino con las buenas maneras. Esta combinación fue decisiva: gracias a ella Miles pudo liberarse de las estructur melódicas y explorar su talento como improvisador. Creo que hay también una conexión historica entre Francia y America, entre el viejo continente y la cuna del jazz: Sidney Bechet era un criollo de Nueva Orleans... En un contexto personal y subjetivo considero que mi forma de cantar está más influenciada por la trompeta de Miles Davis en "Ascenseur pour l'échafaud" que por la voz de cualquier cantante.

Robert está dolido por el imperialismo del interior" que castiga a los americanos y lo condena a la ignorancia de sus raices y de su historia...

"Con Soft Machine fuimos de gira a USA como teloneros de Jimi Hendrix. Ero en eí 67 o en el 68. Me desconcertaba por aquel entonces la falt de cultura de los afro-americanos. ¡ignoraba hasta el nombre de Langston Hughes! No solomente su historia les era desconocida, tambié su

propia cultura musical. Esta cultura del olvido raientizó el proceso evolutivo normal de la cosas... Entonces, par diversas razones, no se puede ser sensible a la música de Wynton Marsalys lis y se debe recordar que es uno de los grandes. Por su simplicidad y su actitud abierta, él es un de los grandes conocedores del patrimonio musiccal afro-americano. No debemos olvidar que los años 30, 40 y 50 para los jóvenes del ghetto es la Edad Media. Sin duda él familiarizó a su gente con su cultura".



Folklore y Rock

Al principio de los años 80 Robert produjo una serie de singles para el sello Rough Trade dejó su impronta en clásicos del pop (*I'm a Believer* de los Monkees, *Yesterday Man* de Chris Andrews), un himno (*La Internacional*) y los proyectó en otra dimensión. No debemos olvidar su interès por la canciones populares sudamericañas (*Arauco*, *Caiminera*) y otros clásicos del jazz (*Strange Fruít*). Robert se reencarnaba literalmente en cada una de estas recreaciones haciendo gala de un simbolismo rebelde ciertemente intenso. Coincidenca, en francia Jean Rochard proponia diferentes proyectos basados en el jazz y el folklore.

"Considero que Nato es uno de los mejores sellos europeos junto a ECM... Fue Tony Coe quien me hizo escuchar mis primeros discos de Nato. En Les Voix d'Ixtassou, es José Menese quien canta Hasta la Victoria. Es necesario apuntar que José Menese no es solamente uno de los interpretes más autenticos en el canto gitano, sino que es un sincero militante comunista... Como anécdota, decir que el nombre de José Menese aparece en Dondestan en la reproducción de un cartel de un espectáculo flamenco. Quedé impresionado por el proyecto de Jean que ofrecía algunas similitudes con algunos aspectos de mi propia producción de los años 80. Pero su trabajo es más sofisticado. Jean Rochard me invitó a participar en algunos de sus proyectos pero mi lentitud en mi trabajo personal, lo que a veces me angustia terriblemente, me impidió hacerlo".

En Gran Bretaña La Revolución Industrial erradicó el folklore. Robert no está particularmente interesado por los movimentos "revivalistas" aunque valore La voz de June Tabor... Los hijos espirituales de los Joe Hill, Ewan McCall y Woodie Guthrie no están necesariamente allí donde se piensa que se esconden...

"Hace dos años participé en un concierto de Billy Bragg como protesta por el embargo americano de Cuba - ¡que bella ironía cuando todos sabemos que los americanos son los apóstoles del mercado libre!- Después del concierto, celebramos una pequeña fiesta donde Bill y yo charlamos animadamente. Él me habló de su compañero Paul Weller. Paul y Billy son auténticos músicos folk. Perpetúan y reinventan a la realidad del momento su propuesta. Una tradición de canción protesta con creaciones que están destinadas a formar parte de una variada audiencia. En mi opinión son sucesores de los compositores anónimos de siglos pasados. Aquella gente que tenia una función no sólo artística sino también de crítica del sistema social y algunas veces incluso de agitadores. En otro contexto el disco de Denez Prigent me sorprendió. Es necesario tener unas raices bien arraigadas para sobrevivir a la era Disney".

Es en 1976 cuando los Sex Pistols van a revolucionar el panorama musical popular inglés mientras los artistas de la generación Stones-Beatles estaban disfrutando las mieles del éxito. Las estrellas del rock y el jazz infravaloraban este movimiento que les parecía una apología del

amateurismo. Es en Rough Trade, el sello británico que encarna lo mejor de la aparición de una escena post-punk, donde Robert graba *Born Again Cretin*, una canción que hostiga a la derecha fundamentalista cristiana. En ese tema, Robert bordea a Stiff Little Fingers. pero también a Scritti Polititi y su cantante Green, cuya voz estaba lejanamente inspirada por la de Robert Wyatt.

"La importancia del punk-rock no fue tenida en cuenta por muchos músicos y artistas que se pueden calificar de "innovadores". Sin duda porque ellos estaban aburguesados y los burgueses menosprecian la cultura popular. No hay nadie más reaccionario que Andy Warhol al final de su carrera. El punk-rock ha sido una expresión musical particularmente ofensiva y aunténtica, Johnny Rotten me ha hecho reír porque tenia algo de cruel y de despiadado en sus textos y su forma de cantarlos. Su arrogancia lo volvia impermeable a la mirada de los demás y sus conviciones. Pero lo principal a propósito del punk no era su lado novedoso, nada más lejos, era su lado primitivo, ofensivo e instintivo... En la época de Matching Mole los músicos estaban respaldados por su propia actitud al tocar piezas cada vez más complejas. Me impresionaban mucho sus facultades atléticas, pero esta estética no hacia latir mi corazón. No, lo que hacía latir mi corazón era más simple que todo eso: tos Especials y el movimiento 2-Tone, su mezcla de idiomas rock y jamaicano y de ídeas politicas interesantes. Pero la música punk no aceptó mi propuesta, sólo fue un lapso intermedio".

Experimentación, canción y política

Moon In June del *Third* de Soft Machine y *Caroline* con Matching Mole anunciaban la nueva faceta de Robert como cantante y compositor. La mezcia de su voz y melodias complejas provocan algunas turbulencias...

"Trabajo con músicos de jazz. Adoro el jazz, pero la "hermandad" del jazz inglés guarda sus distandas. Distancias amables. Las personas que trabajan conmigo son excepciones: Annie Whitehead, Evan Parker... La música de Evan Parker es como un impulso eléctrico. Para mi no es mùsica "complicada", ¡no más"complicada" que la forma de cantar de Johnny Rotten! Él deja hablar a su corazón y esto es ¡simplemente fantastico! En la época de Matching Mole habia ya esta dualidad: los músicos de jazz no tomaban al grupo en serio. El grupo no funcionaba como era debido. Se puede tomar el ejemplo de Dave McRae que era un músico de sesión muy solicitado. Eligió mal entre las giras con Matching Mole y sus misiones sedentarias: finalmente se fue a Australia con su mujer... En cuanto a mi forma de cantar es natural y su color también. Es una voz humana como la de Murat en vuestra propia casa. Las experimentaciones vocales, que hice en The End of an Ear se realizaron inspirando las palabras en lugar de expirarlas. La voz es un instrumento de comunicación que trasciende la lingüistica. Los sonidos de una lengua cantada ofrecen muchos niveles de lectura y el texto no es lo más importante... Puedo vibrar con el sonde una voz venida de Mongolia pues la emoción que sugiere me embelesa".



Robert ha reivindicado siempre la indisoluble relación entre arte y política. Esto no se manifiesta con la emisión gratuita de puntos de vista, sino por la práctica de una filosofía.

"La idea de vanguardia no es interesante porque traza los fundamentos de una cultura cerrada y mantiene una élite privilegiada. Esto funciona a niveles de lenguaje y de vocabulario. La belleza es una noción típicamente burguesa y una fuente de exclusión. Max Ernst dijo: "Nada de restas". Sé que puede sonar tópico pero en el fondo es la forma de ser fiel a uno mismo... El humor puede ser ofensivo. Dada y los surrealistas lo han demostrado en su tiempo. Hasta los músicos populares, los juglares de la Edad Media que iban de pueblo en pueblo, utilizaban el humor como una forma natural de rebelión.

La farsa y la ironia son un arma".

Creación y mezcia de géneros

Robert es un oyento atento y ante las modas se muestra circunspecto y vigilante. Su obra, desde su contribución a Soft Machine hasta Shleep tienen prácticamente una dimensión conceptual, cede más a su instinto que a las nuevas corrientes tecno y drum'n' bass. Un detalle que lo distingue de sus coetáneos...

"Los fenómenos de la moda tienen una influencia determinante en la evolución musical. Pienso que en los años 20 es el boom de la canción popular americana, esencialmente judia, y de la música popular negra que ha permitido al jazz desarrollarse. En ciertas épocas, y la nuestra es una, las barreras entre las gentes y los géneros se disipan. Los artistas de rock y los artistas de jazz trabajan juntos pero hay un frontera casi inapreciable entre las mezclas oportunistas y la simbiosis natural de los estilos. Es verdad que un nuevo sonido es excitante pero es necesario que su nacimiento esté motivado por un sentimiento profundo."

El proceso de creación en Robert es un fenómeno lento. Seis años separan *Dondestan* de *Shleep*... Cada uno de sus álbumes es una arquitectura sofisticada de canciones que exigen una atención y un sentido particulares, arreglos y colaboraciones differentes...

"Para Shleep, Phil (Manzanera, guitarrista de Roxy Music) me hizo un gran favor. Me dijo que me to tomara con calma y que él se encargaba del tema del estudio. Esto contribuyó a realizar este álbum. Me libré de los contratiempos habituales, el barullo de la gente que tienen mucho que hacer en poco tiempo. Liberarme de todas las tensiones que generaban en mi casa todos los períodos de grabación. Sin su amistad no hubiera podido invitar a Paul Weller (ex-Jam y Style Council) y Evan Parker... Dos artistas que navegaban en aguas diferentes y que no se hubieran encontrado jamás... Shleep me ha permitido reencontrarme con viejos amigos y lograr su colaboración de forma fructífera..."

Aunque Alfie y Robert sueñan con el sol de España, están confortablemente instalados en un entorno apacible que ofrece las ventajas de la ciudad sin presentar los inconvenientes de la vida del campo. Esta proximidad del mundo rural fue un elemento determinante en la realización de *Shleep*. El éxito de este último álbum ha permitido adquirir los derechos de los discos precedentes de Robert (excepción hecha de la compilación Rough Trade) y ve el futuro de forma serena. Ha compuesto muchos títulos para un próximo disco y cuando se conoce la lentitud del proceso creativo de Robert no se necesita ser adivino para augurarle una buena producción...

Nadie puede pararle...

René Guyomarc'h
(c) Improjazz Magazine

Previous article Next article

Back to the list

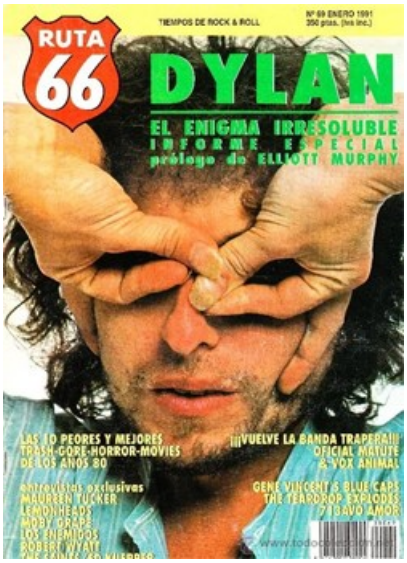
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises|

HOME

Robert Wyatt - La Gravedad No Existe - Ruta 66 - N° 69 - Enero 1991

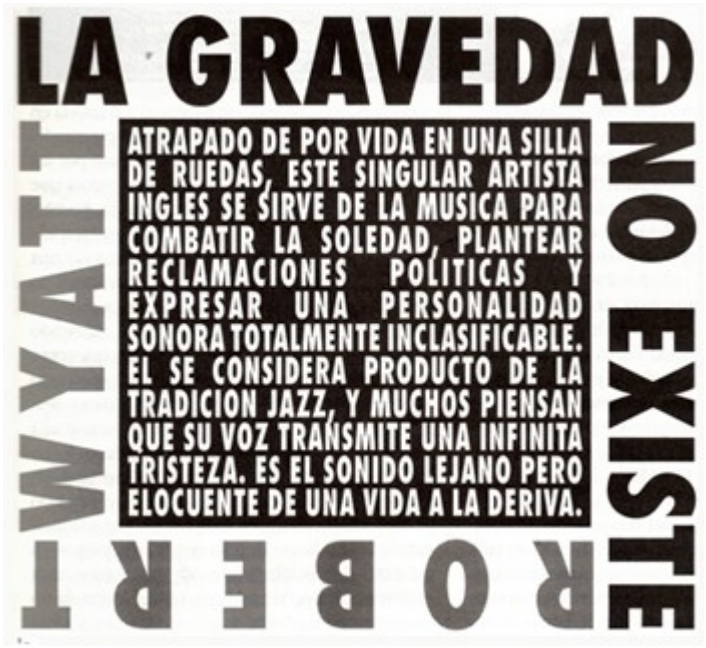
ROBERT WYATT - LA GRAVEDAD NO EXISTE



Por RAFA CERVERA

¡Atención, estimado lector rutero! Lo que viene a continuación no es fácil de digerir. Pasearse a través de la obra y las palabras de Robert Wyatt apenas tiene que ver con el contenido habitual y especializado de esta tu revista. Robert Wyatt es un hombre que apenas se relaciona con el rock, que vive totalmente ajeno al discurrir de la música pop y que dice sentirse mucho más identificado con el jazz o el folklore del Tercer Mundo que con lo último de lo último en materia independiente. Es más, Robert Wyatt posee una extensa discografía en la cual, lo último que podrás encontrar, son vestigios de rock & roll, al menos, tal y como lo solemos degustar. Y ahora es cuando tú te preguntas con toda la razón: ¿qué hace este individuo entre mis melenudos favoritos?

Que Wyatt fuera batería de los sofocantes Soft Machine es hoy un hecho que tiene más que ver con la casualidad histórica que con los deseos del interesado. Si hay algo que haga de él un elemento incomparable dentro de la música pop-un marco en el cual él se niega a enclavarse- es que piensa, trabaja, crea y vive de espaldas a ella. Por poner un ejemplo, Robert Wyatt es un socialista irredento, alguien dispuesto a versionear «La internacional» con tanta alegría como los Fuzztones lo hacen con una pieza de los Sonics. Y es que su sonido ha funcionado en diferentes escalas a lo largo de los casi 20 años que lleva trabajando en solitario. Formado sobre unas bases estrictamente jazzísticas, Wyatt se crió en la ciudad inglesa de Canterbury, lugar de nacimiento también para el grupo Soft Machine, amalgama de psicodelia, sinfonismo y abstracciones jazzies que situaron al batería en el mismísimo ojo del huracán del rock psicodélico.



En 1991, aquellas aventuras parecen como una broma del tiempo. Así lo asegura al menos el viejo Wyatt, feliz y relajado por la aparición de su nuevo elepé, «Dondestan». Es su primera señal de vida musical en casi 6 años, colaboraciones aparte. Su discográfica en España ha logrado arreglar una entrevista telefónica con el músico, un personaje afable y terriblemente entrañable que está encantado con el interés que ha despertado su resurrección discográfica.

CONTRACORRIENTE

Dice la leyenda que Wyatt abandonó Soft Machine -el grupo en el que también se inició Kevin Ayers- debido a su «creciente seriedad». Fue en 1971, cuando la banda había lamido las mieles del éxito, encaramada entre lo más destacado del underground británico, teloneando a Jimi Hendrix y Pink Floyd. Para contrarrestar los efectos de la experiencia, fundó Matching Mole (que quiere decir lo mismo que Soft Machine, pero en francés), iniciándose como letrista y cantante. Dos años después, sobrevino la tragedia: Wyatt se rompe la espina dorsal a consecuencia de una caída. El whisky y tres pisos de distancia entre los efluvios del alcohol y la dura realidad del suelo estuvieron a punto de segar de cuajo su carrera. Los médicos aseguraron que jamás podría volver a andar, y muy posiblemente, tampoco volvería a tocar. Desde entonces vive unido a su silla de ruedas, aunque nunca ha dejado de ejercer como músico.

«Si miro hacia atrás con nostalgia», *dice el entrevistado*, «*en lo* último que suelo pensar es *en los años 60. Tiendo a recordar más el antes y el después. La época anterior, los 50, fueron estupendos. Era lo suficientemente joven como para no tener que trabajar y eso siempre está muy bien. En la escuela era un desastre y las chicas, a pesar de mi interés, tampoco se me daban demasiado bien. Pero escuchaba mucho jazz, montones de disco. Los 50 fueron estupendos. Y los 60 un caos, en mi caso, sólo pude desarrollar un claro sentido musical de lo que hacía en los 70, cuando empecé a hacer discos como «Rock Bottom» o «Ruth Is Stranger Than Richard». Pero los 60 fueron como si yo no hubiese estado allí realmente. Cuando pienso en aquellos días es como ver a alguien en una vieja foto: apenas puedo reconocerme*».

Lo que de verdad ayudó a Robert Wyatt a concentrar su talento fue el periodo de convalecencia que, tras el accidente, le tuvo retenido en un hospital durante 6 meses. El producto de aquella etapa se tornó en vinilo y, bajo el apelativo de «Rock Bottom» -producido por Nick Mason en 1974-, redescubrió a su autor. Junto al ya mentado «Ruth Is Stranger Than Richard» (1975), conforma la cúspide creativa del artista a lo largo de la| borrosa década de los 70. Wyatt también llegó a saborear el éxito comercial con una personal versión de «I'm a believer». Ateniéndonos de nuevo a la mitología rock, hay quien asegura que cuando el programa Top of the Pops convocó a Wyatt para que hiciese el

playback de rigor con el tema, éste se presentó con toda una banda... en sillas de ruedas, Mike Oldfield incluido.

- ¿Crees que el rock era mucho más interesante y espontáneo en tiempos pasados?
- Siempre me ha interesado la música que no está demasiado acabada ni demasiado pulida y ante todo, me gusta la música tocada por gente que de verdad siente lo que hace. En cuanto al rock actual, no estoy seguro de que merezca la atención que recibe. Supongo que todo se debe al gran apoyo económico con el que cuenta. Pero entonces, ¿qué tenía de bueno el rock & roll? Muy sencillo, que todo el mundo podía tocarlo. Era algo amateur y sentido. Ahora es justo lo que no debe ser, música de una aristocracia millonaria, con enormes presupuestos. Ya no es lo que solía ser.

- ¿Hacia dónde piensas que evolucionará la música pop en los próximos años?
- ¿El pop? Oh, la música pop no me interesa, que evolucione hacia donde quiera, no me siento parte de ella. Gran parte de la música que escucho y que más disfruto es música nada comercial y casi nunca angloamericana. Me gustan casos como el de esa banda de rock gitana, Ketama, que han obtenido un cierto éxito fuera de sus fronteras. Es bueno que se rompa el monopolio del lenguaje inglés. También me gusta ver que cada vez hay más mujeres trabajando como músicos. Pero básicamente el pop es la música de esta era industrial. Personalmente, hay tanta música y tan diferente que no me importa si es o no pop.

MÚSICA COMBATIVA PARA TIEMPOS DE DESIDIA

Su entrada en la década de los ochenta fue algo más que acertada. Con un pasado como el suyo, plagado de nombres inherentes al jazz-rock y la experimentación, noviazgos con Fred Frith y Robert Fripp, Robert Wyatt no era el prototipo a adorar en plena temporada new wave. Su fichaje para Rough Trade demostró lo contrario. Unos cuantos sencillos sirvieron para asentar con todo respeto su nombre entre las oleadas de nuevos talentos británicos: «Arauco», «Grass» -un tema de Ivor Cutler-, una versión de Chic. Y la estremecedora «Shipbuilding», agrio fresco de la Inglaterra bajo el domino de la Thatcher que firmara Elvis Costello Elepés como «Nothing Can Stop Us» (1982) y «Old Rottenhat» (1985) desvelaron bajo la quebradiza sensibilidad del músico se escondía un agrio observador político. Desgraciadamente, Robert Wyatt no es un tipo marcado por la premura en lo que a grabaciones se refiere. Salvo algún otro sencillo y colaboraciones de lo más variopintas (Ryuichi Sakamoto, Chris & Cosey, Kip Hanrahan), su nombre ha estado ausente de la actualidad musical durante años.

¿Por qué has tardado tanto tiempo en volver a grabar un disco?
Bueno, nunca sé exactamente qué hacer con mi vida, y todavía sigo sin saberlo; es algo que me ocurre desde que dejé la escuela: no sé qué hago en este mundo. Hasta me sorprendo cuando veo los discos que he hecho. Siempre que hago algo es porque alguien me lo ha sugerido; en este caso fue mi esposa, Alfie (Alfreda Benge, poetisa). Un buen día dijo, «mira, Robert, ya es hora de que hagas un disco». Así que me dije, «vale, de acuerdo».


LA GRAVEDAD NO EXISTE

ROBERT WYATT

ATRAPADO DE POR VIDA EN UNA SILLA DE RUEDAS, ESTE CINGALAR ARTISTA INGLES SE SIRVE DE LA MUSICA PARA COMBATIR LA SOLEDAD, PLANTEAR RECLAMACIONES POLITICAS Y EXPRESAR UNA PERSONALIDAD SONORA TOTALMENTE INCLASIFICABLE. EL SE CONSIDERA PRODUCTO DE LA TRADICION JAZZ, Y MUCHOS PIENSAN QUE SU VOZ TRANSMITE UNA INFINITA TRISTEZA. ES EL SONIDO LEJANO PERO ELOCUENTE DE UNA VIDA A LA DERIVA.

DISCOGRAFIA DE UN ROBINSON INGLES

- ¿Tiene eso algo que ver con que varios de los textos de «Dondestan» sean de Alfie?
- Sí, la puse a trabajar a ella también. Fue como un castigo por haberme obligado a componer de nuevo, soy muy perezoso. Tenía muchas ideas en la cabeza pero me faltaba una motivación, una clave para sacar afuera todas esas emociones. Algunos de los poemas que dieron lugar a las canciones del elepé fueron escritos en España. Hacía tiempo que buscábamos un paisaje que nos inspirase, un cambio respecto a nuestra vida cotidiana. Esa es otra de las razones por la que no había grabado nada últimamente.

- En relación a obras anteriores, «Dondestan» es un disco menos orientado políticamente. Es más descriptivo, muy emocional. Sin embargo, el título parece tener claras connotaciones de denuncia.
- Si, es un punto interesante. Incluso los poemas de Alfie contienen esa especie de desorientación… En España vivimos en un sitio llamado Castelldefels, al sur de Barcelona. Era temporada de invierno, cuando todo es más barato, y yo tenía un trabajo para la TV catalana. En esa época, la gente que está ahí en verano ha desaparecido. Hay una atmosfera extraña que te desorienta. «Dondestan» podría significar eso: ¿dónde esta todo el mundo?, aquí no hay nadie… excepto una pareja de monjas y algunos perros. A partir de ahí surgieron canciones más políticas y abstractas, aunque al terminar el disco descubrí que, inconscientemente había seguido hablando de esa sensación de pérdida, de desesperación, de sentirse a la deriva como un barco sin ancla. Supongo que ambas cosas van unidas.

NO ES POP

Aunque Robert Wyatt está cercano a los planteamientos de la música pop, todo se reduce a más casualidades. Amigos y colaboradores (Working Week, Jerry Damners, Ben Watt) y una comedida militancia en el género. Salvo excepciones, el Wyatt de la pasada década suele ser un tipo adepto a las construcciones extravagantes y los tempos medios. Solo que tiende a cantar y tocar cosas de Pablo Milanés, Thelonius Monk y Víctor Jara, a mezclar su educación jazzie con todo tipo de recursos roqueros hasta edificar un estilo incomparable. Escuchar su versión de «Strangers in the night» (en el álbum «Miniatures») es la mejor manera de introducir a un neófito en el mundo de Robert Wyatt: un mago del bricolage musical, un prestidigitador naif que sabe perfectamente como subvertir con sutilidad las estructuras convencionales.

- **¿Te consideras un músico de rock?**
- Es difícil contestar a eso. Lo que más hago es escuchar música, me encanta oírla todo el día, soy un adicto a diferentes estilos. Se puede decir que ante todo soy un oyente ya que la música es un buen método para conocer otra gente, algo especialmente importante en mi caso, ya que estoy en una silla de ruedas y no salgo demasiado. Tener discos es una forma de tener todo tipo de visitas en casa. Siempre prefiero escucha música a hacerla. Si

hiciese lo contrario acabaría encerrado en mi propio mundo, y quiero conocer otros. Pero contestando a tu pregunta Alfie dice que probablemente sea un cantante de jazz.

- ¿Qué tipo de música escuchas con más asiduidad?
- Mi amor original fue el jazz, pero a partir de ahí he desarrollado mi interés en varias direcciones. Gracias a gente como John Coltrane o Miles Davis terminé interesándome por algunos tipos de música española, y cuando digo española supongo que me refiero a la andaluza. Las características del flamenco son particularmente interesantes porque a veces se utilizan escalas e ideas que asocio con sonidos árabes e indios.

LA VOZ DE LA CONCIENCIA

Hay una generación de músicos británicos que está fuertemente influenciada por Robert Wyatt. Se trata de aquellos que han apoyado activamente la, lucha contra la supremacía del partido conservador, gente que no sólo comparte el estilo sino también la crítica política que el ex batería ha derramado en obras como «Nothing Can Stop Us» u «Old Rottenhat». Identificar a Wyatt con la vieja izquierda es ya un tópico, y por lo tanto, un detalle que ha contribuido a crear una imagen un tanto exagerada del artista. Si bien es cierto que sus textos bordean en algunas ocasiones el sermón político, su postura no es tan previsible como cabría esperar.

- ¿Cómo ves los acontecimientos sociopolíticos que han ido sucediéndose en Europa en los últimos meses?
- Hay algunos detalles verdaderamente aterradores. He sabido que, por ejemplo, en la antigua Alemania del Este, para ejercer como médico debes probar que tienes una ascendencia alemana pura, al menos en una generación. Es terrible, lo más parecido que puede haber a un resurgir nazi. Muchos médicos y profesores alemanes están trabajando como porteros porque no son alemanes puros, lo cual es algo muy preocupante. Si continúan habiendo erupciones como ésta me temo el futuro que nos espera. No me sorprendería si el próximo siglo apareciesen unos cuantos gobiernos fascistas en Europa, tanto en el este como en el oeste.

- ¿Crees que los movimientos ecológicos son una nueva forma de movimiento político progresista?
- Bien, un buen marxista debería estar pensando siempre en estas cosas. Engels y Marx lo hacían; una de sus principales críticas al capitalismo es que éste ejercía el poder sin responsabilidad. Por ejemplo, esa gente que llega a un país tropical para abastecerse de caucho, sin importarles si se devasta todo un bosque; una vez terminan, se trasladan a otro para hacer lo mismo. El único problema con los partidos verdes es que evitan las cuestiones de poder político. No puedes preocuparte sólo de ser bueno con los animales, no es suficiente.

- ¿Qué opinión te merecen las estrellas del pop que se empeñan en comprometerse en temas políticos y sociales a los que aseguran defender desinteresadamente?
- Oh, creo que no se les puede medir a todos por el mismo rasero. Lo preocupante es que se intente hacer caridad con ese tipo de asuntos porque lo que se termina generando es más colonialismo cultural: gente de países ricos ayudando a los de los países más pobres. Si realmente quieren ayudar que colaboren para que ciertas naciones dejen de explotar a otras. En cuanto a los músicos, siempre hay que observar de quién se trata.

- Entonces, ¿crees que existen casos de ese tipo intachables y honestos?
- Hay gente que piensa, «me reportará un gran prestigio el colaborar en la próxima gira de Amnistía Internacional». Pero también me consta que hay gente responsable al respecto; Sting utiliza su influjo en los media de un modo muy responsable, no dudo de su sinceridad. Claro que también podríamos considerar las cosas de otra manera. Por ejemplo, escuchas una canción en la que un tipo dice, «te amaré el resto de mi vida» y sabes perfectamente que el que canta eso ha amado a media docena de mujeres en la última semana. Así pues, ¿qué está diciendo? Supongo que es muy difícil escapar a las presiones del marketing.

- Ryuichi Sakamoto dijo en una ocasión que tienes una de las voces más tristes del pop, ¿estás de acuerdo?
- No lo sé, no imprimo deliberadamente una u otra emoción a lo que canto. Cuando canto tan sólo trato de ordenar la música correctamente, como si todo fuese instrumental. De hecho, mucha de la gente que me influencia y admiro son instrumentistas, trompetistas y

cosas así. Quizá es que no estoy creando emociones deliberadamente: es como una foto, cuando ves a alguien que no expresa absolutamente ninguna emoción; da sensación de tristeza.

- ¿Te interesan los grupos de la escena independiente británica?
- La verdad es que no me entero demasiado. No estoy muy conectado con los media en general, llevamos una vida como muy apartada del resto del mundo. Conozco muy pocas cosas y no suelen ser precisamente las últimas novedades. Los músicos ingleses que más admiro no son nuevos: Paul Weller, Ian Dury.

- ¿Y Billy Bragg?
- Sí, es un gran tipo. Ha hecho algo similar con el rock a lo que Winton Marsalis hizo con el jazz. Pero mi modelo de compositor sigue alguien como Paul Weller.

No está muy claro cuánto tiempo habrá de pasar hasta que Robert Wyatt haga su siguiente disco («nunca sé qué ocurrirá después»). *Pero sí tiene claro que es* «fan de esa banda gallega, Os *Resentidos; son mucho mejores que muchos de los nuevos grupos de por aquí». Dice que hace 20 años que no ve* a Kevin Ayers y hasta se extraña de que haya grabado un disco no hace mucho. Robert Wyatt, genio y figura, vive en una órbita privada de la que sólo nos llegan noticias de vez en cuando. Inencasillable, tan cercano del mundo real y a la vez tan distante.



DISCOGRAFIA DE UN ROBINSON INGLES

Con SOFT MACHINE
«Love makes sweet music/Reelin' Feelin' Squealin'» (EP, 1967)
«VOLUME TWO»(LP,1969)
«THIRD» (2 LPs, 1970)
«FOURTH»(LPJ971)
«TRIPLE ECHO» (3 LPs, 1977)
«LIVE AT THE PROMS 1970» (LP, 1988)
«THE SOFT MACHINE TURNS ON CD» (Peel Sessions; LP, 1990)

Con MATCHING MOLE
«O Caroline/Signed curtain» (Sn, 1972)
«MATCHING MOLE» (LP, 1972)
«MATCHING MOLE'S LITTLE RED RECORD» (LP, 1973)

En solitario
«THE END OF AN EAR»(LP, 1974)
«I'm a believer/Memories» (Sn, 1974)
«ROCK BOTTOM»(LP, 1974)
«RUTH IS STANGER THAN RICHARD» (LP, 1975)
«Yesterday man/ Sonia» (Sn, 1977)
«Arauco/Guantanamera» (Sn, 1980)

«At last I'm free/Strange fruit» (Sn, 1980)
«Grass» (single compartido, 1981)
«From man to woman» (Sn, 1982)
«NOTHING CAN STOP US» (LP, 1982)
«Stalin wasn't stallin'/Stalingrad» (Sn, 1982)
«Shipbuilding/Memories of you/Round midnight»(Mx, 1982)
«THE ANIMALS FILM» (Banda sonora; LP, 1982)
«Work in progress EP» (Mx, 1984)
«OLD ROTTENHAT» (LP, 1985)
«The last nightingale/On the beach at Cambridge»(Mx, 1985)
«The age of self» (Single compartido, 1985)
«The wind of change/Namibia» (con los Swapo Singers; Sn, 1985)
«Peel sessions» (Mx, 1987)
«DONDESTAN»(LP,1991)

Temas en recopilaciones
«MINIATURES» (LP, 1980; tema «Strangers in the night)
«RECOMMENDED RECORDS SAMPLER»
(2 LPs, 1982; tema «La internationale»)
«THE LIBERATOR» (LP, 1989; tema «Pigs»)

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - El extraño genio de la profundo - Disco Express - Num. 369 - 2 Abril 1976



EL EXTRAÑO GENIO DE LO PROFUNDO

UNA LUCHA VITAL POR SUPERAR LA ESTETICA VOCIFERANTE

Ya ha superado la barrera de los treinta años. Incluso ha superado el paredón de su incapacidad física. Cuando Robert Wyatt se defenestró allá por el 73 se pensó que desaparecería del panorama rock el legendario batería de Soft Machine. Pero la profecía sólo era parcialmente cierta. Su accidente hizo surgir en él una nueva creatividad instrumental y una nueva vivencia generadora de inspiración. Hay que hablar desde entonces de dos Wyatt: su etapa anterior al auto-vuelo en picado y la posterior, siempre sentado.

Su primera época tuvo varios escalones. Junto a varios amiguetes luego famosos (Ratledge, por ejemplo) tocaba ya desde el año 59. En el David Allen Quartet (61) rodeaban al poeta-guitarrista loco australiano, Hugh Hopper (b), Mike Ratledge (teclas), y Wyatt. De aquí pasó a formar junto a Ratledge, Mal Dean (trompeta) y Rab Spall (violín) un grupete denominado The Korean War (63). Hasta ahora el jazz presidía sus acciones pero su siguiente paso será de aire pop al quedar creados los Wild Flowers (64) con Hugh Hopper, Kevin Ayers (gt), Brian Hopper (saxo), Richard Sinclair (gt. rítm.) y Wyatt. Con solo darle otro empujoncito ya lo tenemos como miembro fundador de Soft Machine junto a Ratledge, Ayers, Allen y Larry Nolan (gt). Desde entonces aguantó todos los cambios que fue sufriendo la banda hasta que a finales del 70 graba el último Lp con ellos. Un año más tarde se iría definitivamente. Su aparición baterística y vocal en esos 4 LP's fue respaldada por la co-autoría en doce temas y la aportación de tres temas propios, dos en el «Volume Two» y

uno, de veinte minutos, en el «Third», tema en el que según confesó Ratledge todo el trabajo de órgano y piano eléctrico es del propio Wyatt salvo el último solo.

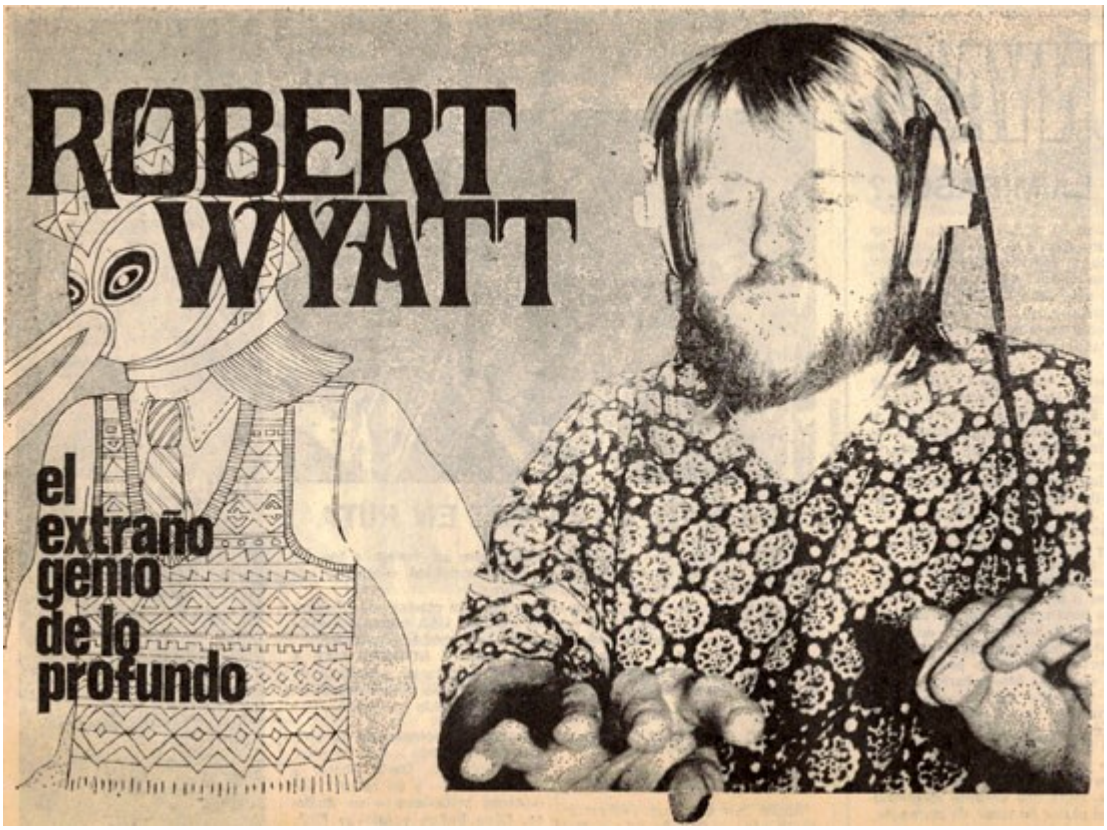
Pero Robert empezó en el mismo 70 con actividades extra-machinescas. Primero con los Whole World de Kevin Ayers (que dejó S. M. en el 69) participando en la grabación de «Shooting at the Moon». Luego con la Amazing Band creada por los antes citados Mal Dean y Rab Spall cuyo violín aparece en el «Third») y junto a Mick Brannan (saxo alto), Chris Francis (saxo tenor), Top Topham (gt.), Jim Mullen (bajo, luego gt. con Brian Auger y Vinegar Joe), y Miriam Spall (voz). Pero la actividad decisiva es con su propio grupo con quien completa su primer Lp como solista, «THE END OF AN EAR» (Dic. 70) acompañado por Elton Dean (saxo), Marc Charig (corneta) y Neville Whitehead (b). En sus palabras el disco es un montón de «cosas totalmente free en diversas combinaciones, con todo el desmadrado sonido burlón que Zappa descartó hace 5 años y con el que yo estoy divirtiéndome al ra cantidad». En el sampler «Rock 71» se incluye un temita super-extraño y cachondón de la Carla Bley, «To mark everywhere», perteneciente al tal Lp.

Coincidiendo con la aparición del disco Wyatt anuncia la creación de Symbiosis, otra banda de free —loco con el piano— voz legendario Zoot Money, Nick Evans (trombón), Mongezi Feza (trompeta), Gary Windo (tenor), Steve Florence (gt.) y Roy Babbington (b). Luego se añadió en la batería el futuro Hatfield Pip Pyle. Por esta época estuvo de un activo increíble apareciendo en discos de Lol Coxhill («Ear of beholder»), Daevid Allen («Banana Moon», donde toca bat, gt solista), Centipede («Septober energy») y Syd Barrett («The madcap laughs»).

En agosto 71 deja Soft Machine definitivamente y participa en el Festival de Jazz de Berlín respaldando al tándem violinístico de moda: Ponty, Sugarcane, Urbaniak y Brantner. Poco después forma su grupo Matching Mole, una banda que el célebre John Peel describiría como de «Mahavishnu con sentido del humor». Wyatt escogió para esta ocasión a Phil Miller (gt, ex-Delivery), Bill McCormick (bajo, ex-Quiet Sun) Dave Sinclair (teclas ex-Caravan) y después al australiano Dave McRae (piano eléctrico) con quienes grabó «Matching Mole» y en el mismo 72 «Little Red Record» (sin Sinclair) con la colaboración de Eno y sus cacharros electrónicos. El humor burlón desde luego era una de sus características y se evidenciaba en letras como esta: «Qué haces en la Tierra, Dios?. La próxima vez que envíes aquí a tu hijo dale una esposa y una hija sexy», o en incluir un diálogo entre prostituta y cliente inexperto.

Cuando aparentemente todo iba en canoa y Wyatt escribía temas para el tercer Lp de los Matching, aparte de colaborar de nuevo con Ayers en su «Whatevershebringswesing», se le ocurre caerse desde un tercer piso cuando asistía a una fiesta. Como resultado aparece una nueva imagen del rubio a partir de ahora ex-batería: esclavo d e una silla de ruedas.

Su estado de ánimo se va recobrando lentamente y tras un año de inactividad y replanteamíentos mentales vuelve a aparecer en alguna actuación de Ayers y colabora en el primer Lp de Haftield & The North. Sus viejos amigos no le olvidan en la histórica actuación del «June 1,74» y allí va a tocar pequeñas percusiones.



Su aparición como solista se producirá en julio de ese año en un festival a beneficio de los familiares del ya mencionado Mal Dean. Precisamente ese mes se ponía a la venta «ROCK BOTTOM» del cual ya se habló en estas páginas (ver D. E. n.° 319). Le acompañaban en la aventura Richard Sinclair (b), Hugh Hopper (b), Mongezi Feza (trompeta), Gary Windo (woodwind), Fred Frith (viola), Mike Oldfield (gt), el viejete cachondo Ivor Cutler (voz, concertina), Laurie Allan (bat) y la mujer de Wyatt, Alfreda Ellidge (alias A. Benge, en la intimidad, Alfie) que diseña la carpeta y canta. Sí hay algún disco trágico de principio a fin no cabe duda que es éste. La voz se hace fantasmal, atormentada, las teclas producen acordes obsesivos, introvertidos, cálidos, sin pizca de frivolidad o de brillantez egocéntrica. El bajo subyace como línea de reflexión y opacidad. La guitarra de Wyatt se tiñe de misticismo oriental en su única aparición. Incluso una canción de amor como «Sea song» está inmersa en lo tétrico gracias a un conseguí d í s i m o efecto de melotrón sobre el que un piano rabioso se quiere imponer .El caos psico-físico se patentiza dolorosamente en «Little Red Riding Hit The Road» en el que la voz lucha por emerger entre la telaraña anudada ñor los instrumentos de viento.

En relación fonética y emocional con su mujer Alfie están los temas «Alifib» y «Alife». La ansiedad, la agonía incluso hacen su aparición con un dramatismo exasperado al que los saxos clarinetes de Windo añaden la connotación de la queja desesperada. «Profundo» es la traducción del título y en verdad que es el justo. El trabajo de Wyatt en teclas, voz y percusiones es seguramente de lo mejor que haya hecho en su vida, haciéndote olvidar sus años de batería y completando, sin intención, uno de los pocos «álbum concept» que valen la pena de principio a fin.

Por este tiempo su ánimo mostraba de nuevo el aire burlón de su primera personalidad, pues a un crítico del Melody Maker le espantanó lo siguiente: «Miembro a miembro me estoy desintegrando. No podré tocar la batería nunca más y como fumo 60 pitillos diarios la voz se me secará en un par de años, además, como el envenenamiento alcohólico se apodere de mi no seré capaz de escribir canciones y me convertiré en un patético zombi sentado frente al piano. Sin duda, poco después, la parálisis afectará mis manos y finalmente cuando todas mis facultades se hayan atrofiado me convertiré en crítico y me iré contigo al MM.».

Los franceses conceden al disco el Premio de La Academia Charles Cross. Al poco tiempo lanza un single con el tema «I'm a believer», una re-re-re-creación del clásico tema compuesto por Neil Diamond para los Monkees. Le acompañan Fred Frith, Richard Sinclair y Nick Mason. Meses más tarde la Virgin se niega a lanzar también como single el tema «Yesterday's man» y lo incluye en el sampler «V». Toca en el 2.° disco de Eno. Un año

después del plimer plástico ya está acabado el segundo «RUTH IS STRANGER THAN RICHARD» que ahora se ha publicado aquí. Inferior al anterior pues se conjuntaron una serie de circunstancias discográficas televisivas que le desanimaron profundamente y le llevaron a hacer un disco porque el contrato le exigía. La inspiración de Wyatt ha de buscar ayuda en Frith, o en Offenbach, o en Brian Hopper. Nick Masón, pink floydiano él, sigue produciendo y en los créditos encontramos a Laurie Allan Bill McCormick, Gary Windo, John Greaves (b), Nisar Ahmad Khan (saxos), Eno (sintet, gt.), Frith, y la trompeta de Mongezi Feza con quien ya no podrá contar nunca más pues falleció estás navidades.

Empieza el asunto con «Soup song», una melodía convencional y alegre que aprovecha Wyatt para decirnos cómo se hace una sopa mientras Windo se desgarra con su saxo culinario.

Sigue un agradable tema de Feza para su lucimiento (ahora suena como un auto-homenaje) mientras la batería de nuestro héroe suena de nuevo. Buena antesala para la mejor pieza del disco, «Team spirit», una adaptación del tema «Frontera» que compusieron Wyatt y Manzanera para el Lp de éste último. Allí Robert cantaba en español demostrando que había estado su temporadita de rigor en Mallorca y que le gusta leer a Samuel Beckett pues el textito se las traía. La adaptación es preciosa y supera aquel tema con facilidad. La letra comunica esa desesperanza en su invalidez física y el miedo que le produce sentirse depender de los demás. Los dos saxos crean el climax propicio mientras la voz se agarra al piano. El trabajo de Mc Cormick es sencillamente fabuloso. Por si alguien duda de la ideología de Wyatt nos ofrece una sentida versión de la «Song for Che» que el contrabajista Charlie Haden elevó a inmortal en su Lp «Liberation Music Orchestra». Aquí se le da un marcado ceriz funerario. Escucha cómo batea leí ex-Gong Laurie Allan.



"El único corte compuesto especialmente por Wyatt es «Solar flares», donde nos re-encontramos con cierto aire hipnótico y onírico. La voz y teclas desarrollan este tema cautivador y sencillo. La misma broma d e irrealidad cargada ahora de experimentación es la que se observa en «5 black notes & 1 white note». Para finalizar un dueto piano (Frith) — voz (Robert) con premeditados cambios d e acorde por parte del miembro de Henry Cow y de registro por parte del segundo. El buen Robert no ha podido evitar que el disco acabe con tristeza. Mucha tristeza. Toda la que en estos momentos tiene Robert en su cabeza.

Ruth es más extraña que Richard y Robert lo es más que los dos juntos. Tal vez por eso pueda llegar de nuevo a la genialidad de lo profundo. De momento en Septiembre - 75 estaba trabajando junto a Carla Bley (teclas), Jack Dejohnette, (bat) y Steve Swallow (b)

en un disquete con temas de Michael Mantler y Edward Gorey, titulado THE HELPLESS CHILD AND OTHER GOREY STORIES.

Antonio de Miguel



DISCOGRAFIA

—**SOFT MACHINE:** single «Love makes sweet music»
Volume One (68).
Volume Two (69).
Third (70).
Fourth (71).
—**KEVIN AYERS & THE WHOLE WORLD:** «Shooting at the Moon» (70).
—**AMAZING BAND:** Creo que llegaron a grabar un Lp en el 70.
—**ROBERT WYATT:** «The End of An Ear» (70).
—**LOL COXHILL:** «Ear of the beholder» (71).
—**DEAVID ALLEN:** «Banana Moon» (71).
—**CENTIPEDE:** «Septober energy» (71).
—**SYD BARRETT:** «The madcap laughs» (71).
—**NEW VIOLIN SUMMIT** (71).
—**KEVIN AYERS:** «Whatervershebringswe sings» (72).
—**MATCHING MOLE:** «Matching Mole» (72).
«Little Red Record» (72).
—**HATFIELD & THE NORTH (74).**
—**«JUNE 1,74»** (74).
—**ROBERT WYATT:** «Rock Bottom» (74).
Single «I'm a believer» (74).
—**ENO:** «Taking tiger mountain (by strategy) (75).
—**PHIL MANZANERA:** «Diamond head» (75).
—**ROBERT WYATT:** Single «Yesterday's man» (en sampler «V») (75).
«Ruth is stranger than Richard» (75).

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

En Menorca, de week-end con Robert Wyatt - Vibraciones - Noviembre 1975



en Menorca, de week-end con robert Wyatt

POR JM. MARTI,
FOTOS : CARRERAS MOYSI

Kevin Ayers dixit; "**Cuando llegué a Canterbury en seguida conocí a los beatnicks locales. Eran muy extraños en comparación con los demás y estaban muy metidos en el jazz. Las cosas estaban centradas en casa de Robert Wyatt, porque allí estaban la música, las drogas y el sexo. Yo no estaba interesado en la música por aquel entonces pero terminé uniéndome a ellos. Solíamos emborracharnos... ¡La historia de mi vida!... y cuanto más nos enrollábamos tocando, mejor salía.**"

Esto sucedía hacía 1963, el año siguiente nacieron los Wilde Flowers y después Soft Machine. Son los orígenes de la Escuela de Canterbury, Wyatt, Ayers, Sinclair, Allen, Ratledge...

Ahora Robert Wyatt ni bebe ni fuma otra cosa que dorados Benson & Hedges o azules Rothmans, pero tiene una mujer, Alifie, rubia, alta y corpulenta, con hermosos y fuertes senos que se adivinan a través de los largos y escotados vestidos que siempre lleva con cara de eterna gruñona, imagen maternal que no esconde su papel en la vida de Robert. En cuanto a la música admite que disfruta más escuchando que haciéndola y que si la hace es porque hay sonidos que le gustaría oír y los debe hacer él mismo. Pero tampoco creo que Wyatt a raíz del accidente que lo dejó imposibilitado en una silla de ruedas, sea alguen que haya renunciado a nada, ni que su vitalismo congénito se haya difuminado en la amargura. Y como músico, a pesar de que se quite importancia a sí mismo, es uno de los más completos de su generación y para demostrarlo, el mejor álbum del año (apreciación completamente subjetiva) es suyo. "Rock Bottom" ha sido mi disco durante todo el invierno pasado y me sigue sorprendiendo cada vez que lo escucho. Cuando se lo dije me agradeció muchísimo la deferencia y casi estuve a punto de explicarle las historias que me sucedieron en torno a su música. Pero no fue ésta la onda del primer encuentro con Robert y Brian Eno en casa de un amigo común en Mahón, extraña ciudad-pueblo,

cosmopolita y provinciana, capital de ta isla desde que los ingleses estuvieron en Menorca, perfecto lugar, lleno de matices, mezcla de culturas y... calma. Al abrir la puerta tropecé con la imagen de Wyatt y corno por impulso le dije ¡Hola! como si lo conociera de toda la vida, pero es que su imagen me era tan familiar, coincidía tanto con lo que yo imaginaba, que no pude por menos. Al fondo una divertida imagen de Eno —pelo corto hacia delante disimulando su incipiente calva, jeans y camiseta negra sin mangas— me saludaba. Un auténtico turista despistado que distaba años luz del serio y concluyente Eno que conociera en Londres.

—Tú también te has cortado el pelo —me dijo.

Alrededor de la mesa las mujeres de ambos se enfrascaban en la típica lectura de revistas y a un lado sonaba fuerte "Quiet Sun", el álbum que Manzanera ha grabado con su antiguo grupo y en que también ha participado —cómo no— Eno. Una ligera tensión en el ambiente, me pareció que habían olido a periodista y cuando esto ocurre, los artistas suelen desplegar en abanico su susceptibilidad. Eno, sin embargo, se mostraba mucho más amable que Wyatt, quizá porque ya me conocía, pero éste sacó su sarcasmo cuando, en parte para cachondearse, pusieron el primer disco de Neu en plan ale-mano-cósmico. Yo no seguí muy atentamente la conversación, pero en un momento escuché el nombre de Tangerine Dream, y aunque tampoco sea un fan de los Dream no los considero comparables con Neu. Así que me aventuré a dar mi opinión. Robert asintió con la cabeza y tras un silencio dijo:

—Cualquier Barry White lo hace igual o mejor.

—No veo que haya comparación posible.

—Si claro, como que Barry White es gordo, negro y feo y hace estos sonidos con la boca, es una mierda. Pero los otros que son altos y rubios y lo hacen con máquinas son cojonudos...

Me dejó bastante cortado y me salí como pude. Más tarde, cuando ya se iban le propuse a Robert una conversación más larga para el día siguiente, a lo que me contestó:

—Si tú quieres..., podernos hablar de Barry White...

—Bueno, podemos discutirlo...

(Conste, que como puedes imaginar el diálogo se desarrolló en inglés, con lo que quedó mucho más bonito. —**"If you want, we can talk about Barry White."** —Ok, we can talk about it.) Pero al día siguiente, viejos amigos diseminados por las islas, pacíficos y relajados amigos, consiguieron que me olvidara de muchas cosas, entre ellas la cita, lo que me proporcionó un día más de estancia en Menorca, algo que agradecer. Así, al tercer día, después de la hora playera, me presenté en un pequeño chalé de Binibeca, el pueblo de pescadores más bien imitado de España. En una casita a menos de veinte metros de las olas y a un paso de la playa, decorada como todas las casas de veraneo, unos cuantos muebles stándar salpicados de las diversas pertenencias de sus habitantes. Saludo a Eno enfrascado en un plato de espaguetis con salsa y a los demás personajes excepto a Robert que sale un rato más tarde. Sobre una cómoda, un tocadiscos escupe música ininterrumpidamente, sin parar. Con Carlos, el amigo común que nos había presentado, localizamos una "casette" del White con la que sorprender a Robert.

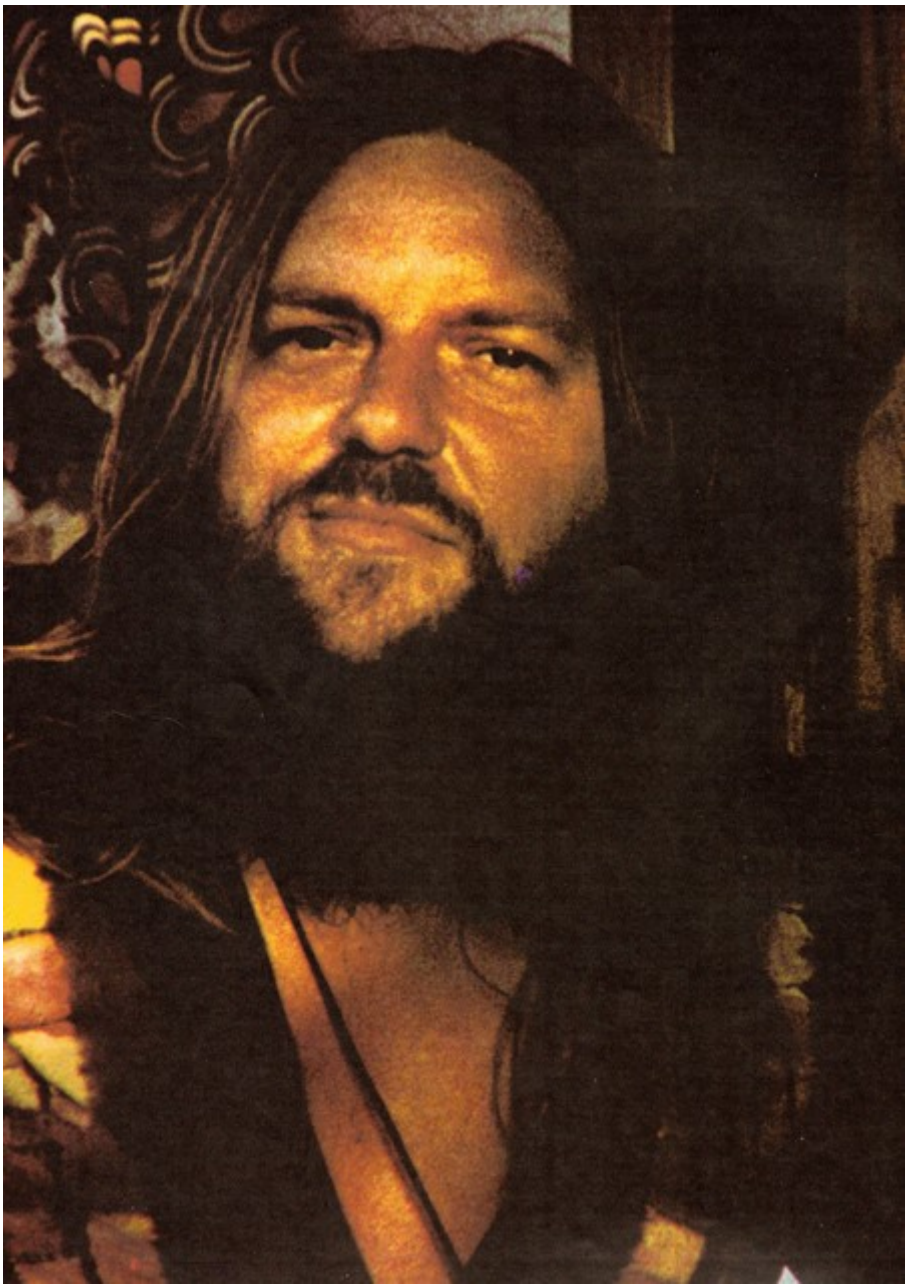
—"Oh, muchas gracias. Pero no te creas que yo soy un fan de este señor, simplemente ocurre que tengo un gran respeto por la música popular. Me merece toda la consideración posible el mundo del clásico show-biz, el espectáculo concebido en un sentido popular. Hay una lar-ga y considerable tradición en el mundo de lo que podríamos llamar varietés, es algo que siempre ha existido y que responde a una necesidad real, quizá no tan sofisticada como la que otros sostenemos. Personalmente yo no tengo nada en contra de ello, únicamente ocurre que no formo parte del tinglado.

Mientras tanto Eno escurrió el bulto inhibiéndose completamente de la conversación, marchándose al jardían a tomar café. Durante el resto de la tarde, e incluso después, cuando fuimos a pasear por Mahón, se mantuvo entre cortés y distante, quizá herido en su susceptibilidad de artista y **star**. Pienso que podría deberse al hecho de que yo entrevistara a Robert y no a ék Asi que cambiaron tos papeles, si el primer día era Robert el que no quiso saber nada, luego resultó un personaje fantástico con el que me entendí perfectamente. Así que pude le solté el rollo de mi amor por "Rock Bottom" aprovechando para renegar un tanto de su último disco "Ruth is stranger than Richard".

—"Estoy de acuerdo contigo, a mí tampoco me gusta demasiado, pero tiene una explicación; mientras que Rock Bottom era el resultado final de un proceso de experimentación, "Ruth is..." es un trabajo de experimentación, una investigación que puede llevarme a una obra posterior. Por eso es relativamente poco compacto, si se quiere falto de coherencia".

El disco contiene dos historias diferentes, en una cara Ruth, critica a Richard mientras que en la otra ocurre lo contrario, y desde luego, la cara en la que habla Ruth es mucho mejor que la de Richard. Parece que Wyatt haya tenido una deferencia para con el personaje femenino y él se encarga de confirmármelo. Pero poco a poco, el café, la soleada tarde mediterránea de principios de otoño nos impulsa a convertir la entrevista en tertulia de café e inevitablemente a hablar de política, era imposible hablar de otra cosa a finales de septiembre pasado...

—"... ¡Claro!, yo, políticamente votaré siempre laborista, sin embargo, muchos pop-stars se han declarado decididamente conservadores y hasta cierto punto bastante reaccionarios. El gobierno laborista les exige cantidad de dinero como impuestos y reaccionan contra él. Gente como Rod Stewart, los Faces y hasta los Stones, hacen propaganda conservadora, y de hecho influyen considerablemente en una masa de votantes que por simple fanatismo pueden votar conservadores en las próximas elecciones. Aunque también hay excepciones, por ejemplo los Floyd, a pesar de ser millonarios mantienen una postura bastante aceptable, Masón me decía una vez que se ponía nervioso siempre que algún ministro laborista hablaba por TV renegando de los ricos y aumentando los impuestos. ¡El gobierno laborista, aquel por el que había votado! Y, sin embargo, me confesaba que a pesar de todo él no podía votar por la derecha, ni creía que pudiera hacerlo nunca."



> Zoom

—Pero ésta es una postura muy ambigua, se trata sólo de un pequeño sentimentalismo nostálgico que solo tiene valor como anécdota.

—"Si claro, pero es que esto de llegar a ser "star" es algo que proporciona mucho dinero y el dinero es una espiral. Por ejemplo, resulta que el dinero invertido en negocios no paga impuestos, pues bien, la mayoría de millonarios del "rock" invierten en negocios de todo tipo, principalmente en aquello relacionado con el tinglado musical. Pink Floyd, por ejemplo, acaban de montar unos estudios de grabación en Londres con lo que se han salvado de pagar impuestos. Y esto a su vez da más y más dinero y cada vez se es más rico y de ahí se pasa a una posición de poder de la que es muy difícil salirse."

—Es el eterno dilema de integrarse o no, aunque el signo de los tiempos, quizá como respuesta a la frustración de nuestra generación, sea el volver a jugar desde dentro.

—"Y da la casualidad de que precisamente el clásico individuo inteligente que adopta una postura relajada ante la vida y no le obsesionan ni el dinero ni la fama ni todas estas cuestiones, precisamente por esto, por la lucidez que le proporciona esta manera de pensar, es el que acaba haciéndose rico y triunfando en lo que se ha propuesto. Yo no quiero hacerme rico, sólo me gustaría vender

suficientes copias de cada álbum como para que me permitieran hacer el siguiente."

—Pero aunque tu postura sea quizá más honrada, por otra parte, la gente que hace música popular, en el más amplio sentido del término, que es la que se hace rica, es mucho más realista en su planteamiento inicial, dejando a un lado planteamientos más intelectuales y sofisticados que solo llegan a una minoría más o menos amplia."

—"Si, te lo admito, se peca de exceso de sofisticación e intelectualismo. No tengo nada que decir. Pero estos temas llevan siempre a callejones sin salida, no por la discusión en sí sino porque hay algo que falla en general."

—Hay algo que falla en general y muchas cosas se hallan en franca decadencia, el "rock" inglés, por ejemplo, ha quedado reducido a unos pocos grupos para minorías y el resto son productos de consumo. ¿No?

—"Esto tiene una explicación. Concretamente, al final de los cincuentas se suprimió en Inglaterra el servicio militar obligatoria. El ejército era algo que tradicionalmente ocupaba la primera juventud de cualquier inglés. Con estos años libres la gente llenó las Universidades y los Colleges, pero en aquel tiempo, mientras que las pruebas de acceso a cualquier carrera técnica eran muy difíciles, no ocurría lo mismo con las Art Schools en las que era muy fácil entrar. Fue la época dorada de las Escuelas de Arte, había libertad absoluta de experimentación, unas inmensas posibilidades creativas y muy buenos profesores. El resultado fue una generación de artistas de los que un buen tanto por ciento se dedicaron a la música (Eno, Sid, Barret...) e hicieron posible el boom musical inglés de la década pasada."

—Bueno, ¿y ahora por qué ya se ha acabado?

—"Porque ahora las escuelas de Arte se han convertido en algo mucho más institucionalizado, y tas pruebas de acceso son muy difíciles, y porque esto es algo que sucede así, de una manera irregular, las situaciones y los lugares propicios para hacer algo se dan durante temporadas. Durante cinco años lo que realmente vale la pena es hacer "rock" en Inglaterra, pero luego se acaba y resulta que lo interesante es hacer de antropólogo en el Perú, o jugar al tenis en Bolivia. Es mejor así, porque sino, al final, las cosas acaban aburriendo y las historias se empiezan a repetir."



Eno, de espaldas. Esta vez la entrevista no iba con él.

Robert nos pregunta por una tienda de discos en la que pueda comprar unos cuantos álbumes de cantaores de flamenco. Se aprueba por unanimidad ir hasta Mahón y de paso tomarse unas copas. Así que tras la típica historia de ponerse en marcha, el camino discurre en un bonito atardecer salpicado de blancas casas hasta meterse en una ciudad teñida de los últimos calores del verano, con las terrazas de los bares aun bastante llenas y un público colorado y paseante mirador de escaparates. Entramos en una tienda de discos en busca de algún disco de Agujetas de Jerez, Gerena o Manolo Caracol. La primera tentativa resulta infructuosa pero Eno se ha comprado...
¡Oh! "Blood on the tracks" de Dylan, y Wyatt ha localizado un viejo Miles Davis, "Move On", el de la portada amarilla y asegura que no lo había visto nunca y se lo lleva. La segunda tienda está mucho más surtida, increíblemente surtida, lo tienen todo allí tras mostrarle al dueño un disco de Wyatt, el single "i'm a believer" en el que aparece su foto y decirle que era aquel señor que venía con nosotros, nos instalamos y empezamos a barajar discos y discos. Con Julio, el sevillano que venía con nosotros le hacemos una selección de cantaores. Agujetas, Caracol, Menese, Gerena, Camarón de la Isla, Diego del Castor, y casi todo lo lque pudimos localizar.

—"Lo que más me interesa del flamenco es la utilización de la voz más que la guitarra, el cante jondo. Además ahora estoy particularmente interesado y obsesionado porque hace poco leí un ensayo sobre el nacimiento del "blues" americano a mediados del siglo pasado, y establece una comparación con la consolidación del flamenco en Andalucía. Las coincidencias son increíbles, casi fecha por fecha a nivel sociológico hay una simetría total en cosas como su extracción popular, de trabajo rural, de raza segregada."

Y como por un sortilegio todo el mundo empieza a encontrar piezas de museo entre el surtido de discos, olfateando entre el cartón, viejas grabaciones de "jazz", reliquias nostálgicas de todo tipo.

—Ya no compro nunca "rock" inglés, no me interesa, con la excepción de lo que hacen mis amigos, lo cual naturalmente sigo, estoy más interesado en abrirme, en conocer la música que se hace por el mundo, tanto música americana como de

cualquier sitio."

Por allí encima aparece el "Diamond Head" de Manzanera y le pregunto a Robert por el significado de "Frontera" la canción que canta él en español.

—La tetra es absolutamente surrealista…

—"¡Oh no!, no es tan complicado como te parece, es simplemente un ejercicio de español que había en un libro de idiomas. Juntando todas las frases salío esto. No es que intentara cantar en español, sino que utilicé los sonidos que me daba el texto como sí fuera música, olvidándome de los espacios entre palabras y de los acentos."

Sentados en el Bar Andalucía, en la plaza Robert estaba como un niño con zapatos nuevos mirándose el paquete de discos que había comprado. Un par de copitas de ginet llenaron el tiempo que me quedaba para coger el avión. Una despedida rápida, de esas en que uno se avergüenza un poco de salir tan disparado. Eno se muestra amable tras hacerse el estrecho toda la tarde, me dice que va a venir a Barcelona unos días, y de pronto me acuerdo de que no le he hecho aún una pregunta de las más típicas y casi obligada, que Robert explique los proyectos que tiene en perspectiva.

—Estoy grabando en el último álbum de Carla Bley después de que dejara la Jack Bruce Band. El grupo lo forman... (y aquí yo raudo y veloz intento apuntarme los nombres, al final le pido a Robert que me lo escriba, y cuando me devuelve el bloc, leo:) **El grupo se llamará "Goreysongs y el personal será; Words; Edward Gorey, Music; Mike Mantler, Keyboards; Carla Bley, Bass; Steve Swallow, Drums; Jack de Jonette, Voice; Richard Nixon..."**

—¡Cómo! ¿quién es este Richard Nixon?

—"Es que como soy muy modesto no he querido poner mi verdadero nombre..."

Previous article

Next article

Back to the list

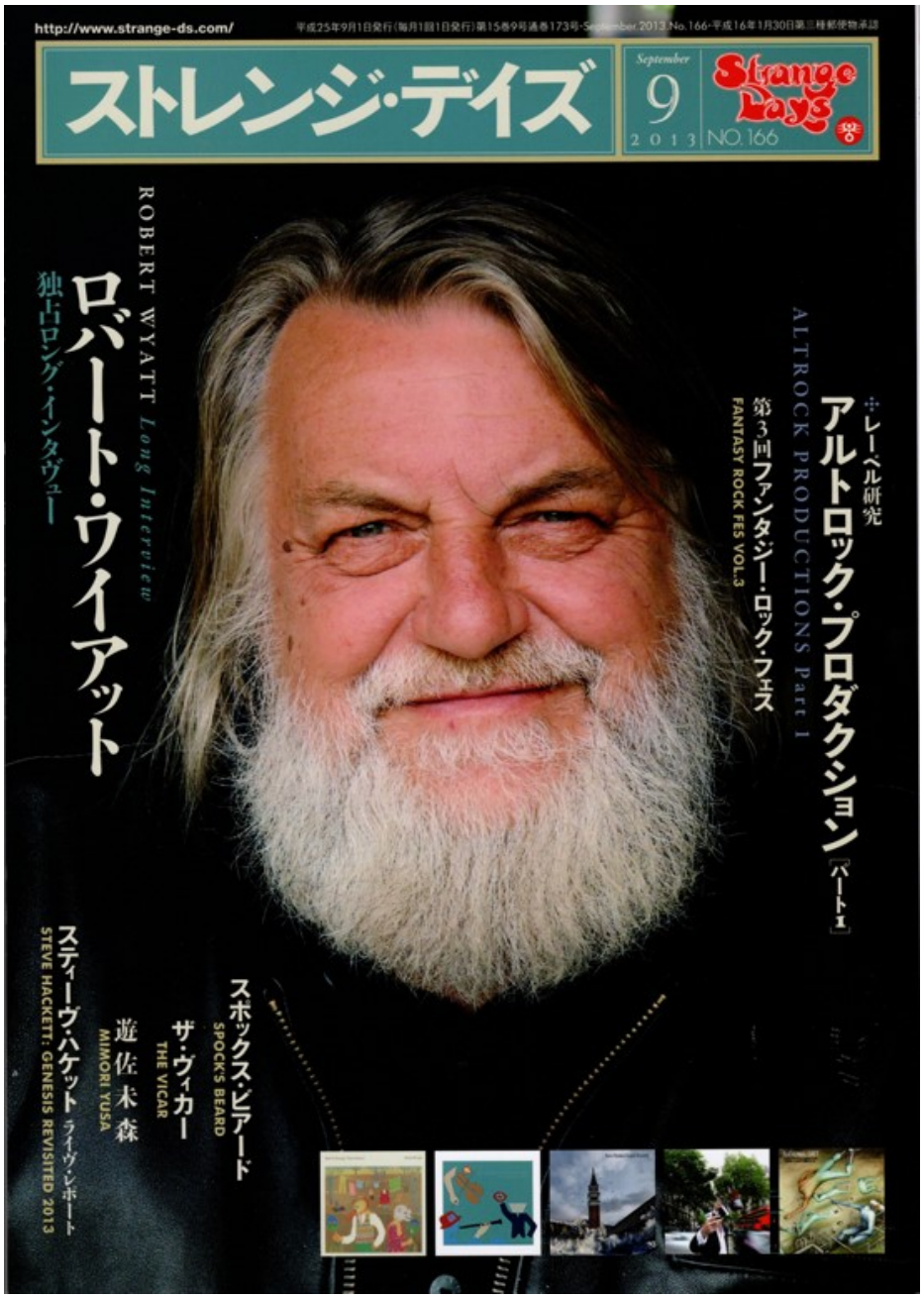
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - Long Interview - Strange Days - N° 166 - September 2013

ROBERT WYATT





ロバート・ワイアット
robert wyatt
独占ロング・インタヴュー
Long Interview

60年代中・後期から現在まで連綿と続くカンタベリー・シーン。その源泉の一人として知られるアーティストがロバート・ワイアットである。不慮の事故で車椅子の生活を余儀なくされてからも精力的な活動を続け、デヴィッド・ギルモア、ビョーク、ブライアン・イーノ、ポール・ウェラーなど、多くのアーティストに多大な影響を与え続けている。そんな彼がストレンジ・デイズのインタヴューに応じてくれた。今もまだカンタベリー・シーンの中心に鎮座し、大きな存在感を誇るロバート・ワイアットの超貴重なスペシャル・インタヴュー。

インタヴュー＝ミカエル・ビヨルン
訳＝池田聡子

僕がロバート・ワイアットに初めてインタヴューしたのは、10代後半の頃だった。僕はロンドン郊外にある彼の自宅に招かれ、偉大なロック・スターに会ったことにすっかり圧倒されていた。以来彼は、音楽的にもまた人間性の面においても僕にとってはずっと偉大なヒーローだった。

けれども僕が今回のインタヴューのために彼とコンタクトをとったとき、〝言うべきことはもうない〟とはっきりと断られてしまった。ロバート・ワイアットは、オリジナル・アルバムにボーナス・トラックをたくさん追加収録した最新のリイシュー盤に非常に不満を持っているようだった。

しかし何度かEメールを交わすうちに、ロバートは打ち解けてくれて、インタヴューすることに同意してくれた。彼の怒りは、ユニークで見事なオリジナル・アルバムへの強烈なプライドに征服されているという感じを持った。ようやく彼と話をすることができたとき、ロバートはとてもいいムードで、親近感に満ちた笑いでいっぱいだった。僕は10代の学生に戻った気がして、思いやりがあって、思慮深い彼の姿勢にすっかり魅せられてしまった。

◉

――早速ですが、あなたとインタヴューをして、掲載前にそのインタヴュー原稿を送りたいと思っています。

「そのことは前にも聞いたよ。でも僕はどんなものであれ検閲みたいなことをするのは好きじゃないんだ。僕は自分が考えていることはどんなことでも話すし、きみは自分が書くことをどんなことでも書けばいいんだ」

――わかりました。ありがとう！

「ただきみは、このことについて語るのは自分の考えであったことをはっきりさせるべきだ。ある街にやってきた司教についてのジョークがあるのを知っているかな。司教が街に着くと、一人のジャーナリストが彼に訊ねた。〝あなたは、わたしたちの街の赤線地区を訪れる予定はありますか？〟と。司教は答えた。〝きみたちの街には赤線地区があるのか？〟。すると、翌日の新聞の一面には――まるでそれが司教の目的かのような表現で――〈司教は〝この街に赤線地区はあるのか？〟と訊ねた〉と飾るんだ（笑）」

――わかりました。それでは、マッチング・モウルについて話をしたいのですが……これは僕の考えで、あなたのではありません！

「そうだな（笑）」

――マッチング・モウルは、ソフト・マシーンをフランス語にした〝マシーン・モール（Machine Molle）〟にかけているものですよね。

「ああ、フランス語でソフト・マシーンのことだよ。だから僕は単にソフト・マシーンを続けると思っていたんだ。なぜ完全にその名前を失ってしまうことになったのかわからなかったからね」

――あなたがソフト・マシーンとしてフランスにいた際、実際に〝マシーン・モール〟と呼んでいたんですか？

「ああ、彼らはそう呼んでいたよ。僕のちょっとしたジョークだったんだ。それがすべてさ。誰もその名前を所有していなかったから、実際誰でもソフト・マシーンと名乗ることができた。マッチング・モウルのレコードを〝ソフト・マシーン5〟とか〝ソ

> Zoom

フト・マシーン6〟とかって呼んでいたのはすごく面白かった。だけどそうしているうちに〝そう呼ばなくても気にしなくていいんじゃないか〟って思ったんだ（笑）」

――もともとこのバンドはどのようにスタートしたんですか？

「それが覚えてないんだ……どうやってビル・マコーミックのことを知ったのか思い出すことができない。彼は僕を知っていた。彼はフィル・マンザネラの学友だったからね。彼らがまだ若かった頃、ソフト・マシーンのコンサートに来ていたんだ。まあ、それは別として、本当にわからないんだよ。デイヴ・シンクレアはもちろんキャラヴァンの頃から知っていた。それからデイヴ・マクレエ……いったいどうしてデイヴ・マクレエのことを聞いていたんだろう？……おかしなことに思い出すことができない。だいたい50年くらい前から僕は音楽で生計を立て始めた。それから10年くらいは、ライヴで仕事をしていて、毎日ノンストップでドラムを叩いていた。1973年から今までドラムを叩いていないけど、たくさんやってきてから、覚えているのは難しいんだ」

――マッチング・モウルではどういう音楽を作ろうとしていたのでしょう？

「子供の頃、僕が聴いていた音楽は、父親が聴いていた音楽……基本的にクラシックだった。その後兄が自分のジャズのレコードを家に持ってきたんだけど、そのLPもかなり長いものだった。僕はそれに慣れていた……実は、僕にとって革新的だったのは、ポップ・レコードのような3～4分の短い曲を作ることだったんだ。その曲が商業的であるかはどうかということには興味なくて、2～3分で1曲を完成させるというアイデアだけだった。普通の人がプログレッシヴ・ミュージシャンに対して考えるものとは反対の方向だ。プログレッシヴ・ロックの人たちはまずロック・ミュージシャンとしてスタートして、その後壮大な作品を作るようになっていくからね」

――つまり長いものから短いものというのは、違う方向にあるという……。

「別の方向にあるんだ。僕たちがどこで出会ったかというのは興味深いけど、僕はその方向には進んでいなかった。僕にとっての50年代のドラマティックな発見はポップ・ミュージックだったんだ。僕は子供の頃ポップ・ミュージックを聴いたことがなかったからね。だから〝これは面白い！1曲作って、3分後に止めるだけなんだ〟って思ったんだ」

――（笑）。

「僕の父はヒンデミット、ストラヴィンスキー、バルトークのようなレコードを持っていた。僕にとっての音楽は、いかに長いかというものだった。それから兄はデューク・エリントンやチャールズ・ミンガス、ギル・エヴァンスなどのレコードを持っていた。それはある種、長くなっていったものだった。そういうふうに僕は音楽について考え始めた。うまくやろうとはしなかった。僕は、人が耳にする初めの部分について慎重に考えるけど、終わりの方はもっとも弱いトラックを置くというやり方が好きじゃなかった。実際、僕はレコードの終わりのインパクトは、レコードの初めと同じ

> Zoom

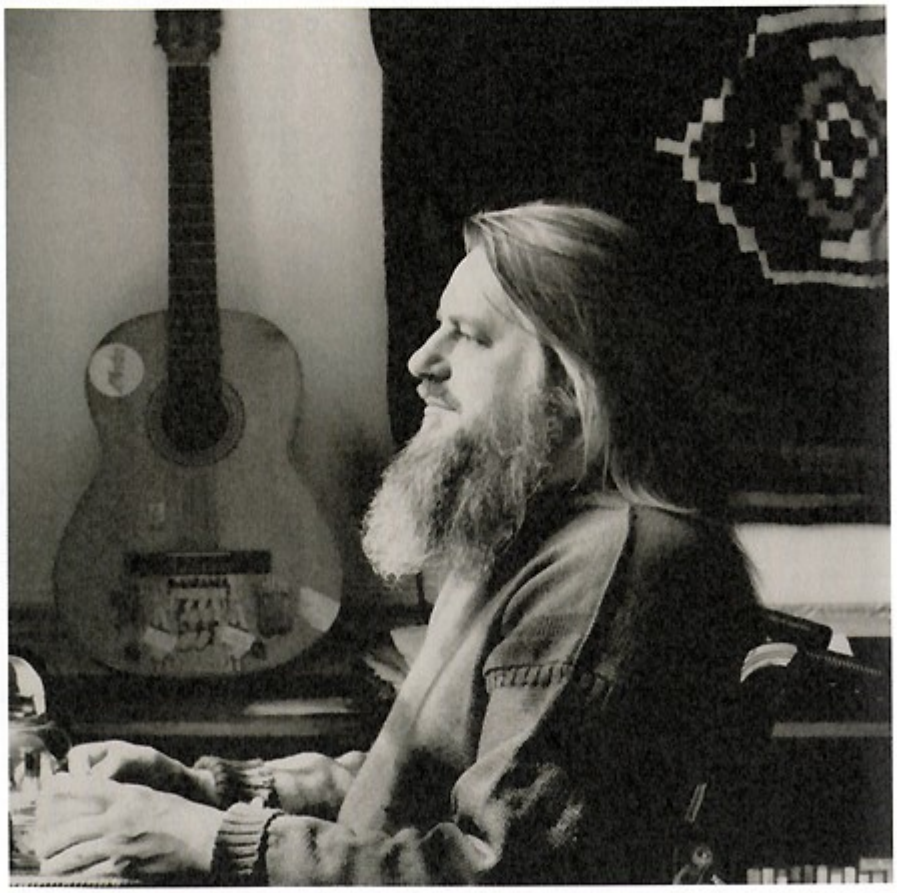
くらい強いものだと思うんだ。レコードの最後の音……シンフォニーとやったもののように……は、それが止まると、そこに漂っているものなんだ」

――マッチング・モールのファースト・アルバムではポップ・ソング「オー・キャロライン」で終わらないで、それで始まっています。

「いや、僕はまだそこまで手が回っていなかった。だけど、よくデイヴ・シンクレアの支持に回った。ポップ・ミュージックを見下している人たちと一緒のときは、非常にディフェンシヴになったよ。そして〝やってみるといいよ。そんなに簡単じゃないから〟って言うんだ。だけどその一方でポップ・ミュージックじゃないものは何でもただ大袈裟で退屈なものだと考えている人たちに囲まれると、僕も動揺してしまう。なぜそこに闘いがなければならないのかわからない。そんなことをしないで、その違いを楽しむべきじゃないか」

――どのようにその音楽を組み立てようとしたのですか？

「僕たちはオール・セインツ・ロードって



Robert Wyatt

> Zoom

いうところに住んでいたんだけど、悲惨なところだった。1階と2階に部屋を持っていて、1階にすべての楽器を置いていた。当時そこはとても貧しくて荒れ果てたところだった。僕たちはかなり大きな音を出すことができたし、騒ぎ立てる隣人もいなかった。だからこそそこにいたんだ。そしてまさにほとんど演奏していた。ジャズのように、いろんなものに相対するように楽器を演奏していた。僕はジャズのプロセスを逆に行ってみたかった。そうすると一つのプランからスタートするけれども、インプロヴィゼーションは最新のタイプのものになる。ファースト・アルバムで、フィル・ミラーと僕で大部分のテーマを作った。歌が入っていない曲か、もしくはある種パターンだけのメロディかのどちらかだった。だけどこれらのパターンの扱い方は無限のヴァリエーションがあった。リズム・パターンを続けるか、ハーモニーのパターンにするか。そしてその他のあらゆるものが変化するんだ。フリージャズからとても影響されていたんだけど、僕はある種ロック・サウンドをベースにしたものにしたかった。ロックのコンテクストの中での自由が欲しかったし、当時は珍しかったと思うんだ。何かを変えるということだ。それはレコーディングの編集において行なう。僕たちは何時間も型にはまった作業に耐えた。だけどそのプロセスは、ずっと機能しているものを見つけ、機能していないものはすべて捨てることだった。それが、このレコードのCD再発で僕を動揺させたものだ。彼らは、機能していたものでも扱わなかったものをすべて入れたんだ。とにかく……率直に言えば、僕を慌てさせた。なぜならオリジナルのLPは、たまに聴くリスナーにとってはランダムに聴こえるかもしれないけど、実はそうではないからだ。僕は人が思ったように聴こえるものが好きなんだ。それは結構簡単で、彼らはそれについて考える必要はない。僕たちは〝アートレス〟って呼んでいるんだ。僕はアートレスな（作りものではない）アートが好きなんだ。人はランダムだと思う。でもランダムじゃない。ちょうどいい引用がある。セザンヌの言葉だったと思う。〝人々は、わたしの絵をまるでそれらがあまりに早急に描かれたもののように見えると思う。それは彼らがあまりに早急に見ているからだ〟（笑）」

――デイヴ・シンクレアは、あなたがポルトガルから彼を電話で呼び戻したと話していました。あなたはグループに彼を入れたいと本当に決めていたのですか？

「もちろんズート・マネーといった非常にいいオルガン奏者を何人か知っていた。だけど概して僕が知っていたキーボード奏者は、ジャズ・プレイヤーか、ジャジーなブルース・プレイヤーだった。それはそれで素晴らしいけれど、すでに存在しているイディオムだ。確かに、インプロヴァイズすることに興味を持っていて、クラシカルで伝統的なものをやっていた素晴らしいキーボード奏者もいた。だけど僕は、彼らは、僕がスウィング、もしくはグルーヴと考えるものに強い概念（興味）を持っていないこと気がついた。だから一緒にプレイするミュージシャンを見つけることはとても難しかった。僕は、きみたちが特定のイディオ

> Zoom

ムに属していると見なす人たちは欲しくなかった。僕は音楽から特定のアイデアを得ることはなかった。アイデアはたいてい絵画から得ていたんだ。ボナールはドガとは似ても似つかないし、ドガはゴッホとは似ても似つかない。そしてゴッホはカンディンスキーとは似ても似つかないものだ。彼らは一つのものに適合しようとしているようには見えない。彼らは彼ら自身の言語で展開している。そして僕はそれをしてくれる人、ただ〝ああ、これはジャズのものだね〟とかそういったことを考えない人が欲しかったんだ。僕は以前に行なわれたことのない何かを本当に探し求めていたんだ」

――『Little Red Record（そっくりモグラの毛語録）』では、他のミュージシャンたちは音楽を発展させることに、より大きな役割を担っています。

「その通りだね。彼らはお互いにもっとよく知っている間柄だったし、僕と仕事をすることにももっと慣れていた。だから彼らは自分たちがどんなもののために曲を書いているかわかっていた。これはまた『そっくりモグラの毛語録』はもっとダメになりそうだったことを意味している。なぜなら、ファーストでのプレイは民主的だったけれども、編集では僕がすっかり独裁的だったからだ。僕は自分たちが作る次のレコードでは、他の人たちに対して、彼らがやりたいことをやらせなければならないと感じた。彼らがやりたいことは何でも。だからデイヴ・マクレエは曲を作ったし、ビル・マコーミックも曲を作った。フィル・ミラーも作品を作った。もともとアルバムはそんなふうに論理的ではないんだ」

――アルバム・タイトルはそうは思えませんが……？

「人はそうだと考えるけれど、それほど政治的なことではない。僕は当時政治的なことには特別興味はなかった。アルバム・タイトルはただのジョークだったのさ。誰もが、〈毛沢東語録（Little Red Book）〉のことを意味すると考えるけど、列車についてのイギリスの児童書の名前、〈ちいさなきかんしゃレッドごう（Little Red Engine）〉から取ったのさ。レコードには非常に単純化した社会主義のレトリックがあった。僕はそれを意味したのかどうかはわからない。おそらく何について話していたかもわかっていなかった。だけど毛沢東主義者を模したアルバム・カヴァーのアイデアは、僕のものじゃなくて、レコード会社のものだった。僕たちは何も関係していなかったんだ。僕はジャケットには当惑したよ。なぜなら世界でもっとも穏やかな人間であるかわいそうなデイヴ・マクレエは、恐ろしい銃を渡されていた。虫も殺さない彼にはとてもアンフェアなことだったよ」

――いくつかの楽曲はニックネームで書かれていますね。

「そう、そうしたことに興味ある人がいるかどうかわからないけど、〈Gloria Gloom〉は僕の妻のアルフィー（アルフリーダ・ベンジー）のことだし、〈Flora Fidgit〉は女優のジュリー・クリスティーのことだ」

――そしてデイヴ・ゲイルと合わせて、彼らは〈Die Mutter Korus〉ですね。

「その通りだよ。僕は最近またデイヴ・ゲイルに会ったんだけど、彼は映画か何かを作っていたよ。実は彼は、ピンク・フロイ

> Zoom

ドの友達だったんだ。僕が背骨を損傷したとき、〝ロバートのためになぜコンサートをやらないんだ？〟って言ってくれたのは彼だった。だから僕はデイヴには感謝することがたくさんある。それに彼はアート・カレッジの頃からのアルフィーの友人だ」

――アルフィーとジュリーは二人ともレコードで語っています。

「確かにね。デイヴ・ゲイルもそこにいる。彼はとてもおかしなものを作っているんだ。彼らの話を聞くことができれば、彼がウールのものを着たがることについて聞けるよ。彼はいつもウールのものを着るのが好きなんだ。ちょっとおかしな神経症的なものだけど、より安心感を感じさせるらしい。ジュリーは、何らかの理由で初めての客と娼婦になることに決めた。そしてアルフィーは、彼らがいったい何について話しているのかと思っている。とにかく僕たちはそこにすべてのものをそのままにした。僕たちはそれに楽しみがあったんだ」

――ジュリーの最初の客は女性のようですが……？

「ああ、そこには含みがあって、デイヴ・ゲイルは間違いなく興味を持っていなんじゃないかな。彼はウールのものでいっぱいっぱいなんだ。だけど僕は考え抜かれていたとは思えない。彼らはミュージシャンと同じくらい即興でやっていたと思う。それはまた普通は決してやらないやり方だ。楽器の統一性を保ち、いくつかの声を入れる方法をトライして、成功させることは非常に興味深かったし、面白いことだったけど、いつもではなかった」

――レコードは少し混沌としていますね。ロバート・フリップはまるで思いがけないプロデューサーのように思えます。

「そうだね、わかっているよ。なぜ僕が彼に頼んだのかわからなかったと思う。おかしなことに、僕の息子が昨日やってきて、僕とフリップが、何かのフェスティヴァルだったと思うけど、向かい合って話している写真を見つけたんだ。それはとても楽しい写真なんだけど、僕は全然覚えていないんだ。僕は彼のバンドを聴いていたのか、あるいは僕が彼に何かを聴かせていたのかも覚えていない。僕たちが1965年イギリスで仕事をしていた頃、そこで僕が知っていたバンドは本当にいなかったんだ」

――フィル・ミラーは、フリップに畏敬の念を持っていたのでスタジオでのレコーディングが難しいと考えていましたね。

「ああ、ビル・マコーミックはそう言っているよ。実際ビルはいつもそうみたいだ。彼はほとんど慢性的と言えるほどシャイで、決して人を見ないんだ。だけどそれが本当であるなら、それに全く気づかなかったことを言うのが恥ずかしいよ。僕はジミ・ヘンドリックスとのツアーを行なっていたから、その後素晴らしいギタリストの存在によって、畏敬の念に打たれることをイメージすることはとってはとても難しいことだったんだ」

――ブライアン・イーノもアルバムに参加しています。

「そうだね。ビル・マコーミックがフィル・マンザネラの友人だったことから彼のことを知っていたんだ。ビルは彼に〈Gloria Gloom〉のイントロを頼んだんだけど、彼

> Zoom

は自分のスタジオでそれを作ってきて持ち込んだだけだった。だから僕たちはそれに手を加えたんだ」

――彼はスタジオにシンセを持ち込み、デイヴ・マクレエがレコードでそれを使っていると思うのですが……。

「ああ、おそらくそれが正しいんだろう。僕は完全に忘れてしまっているよ！　そうだね、その通りだよ。イーノは控えめなやり方でレコードに貢献している。彼がやっていることがわからないくらいさ。デイヴ・マクレエは彼自身がキーボードについて創意に富んでいる。とにかくある種クレイジーなやり方でファズ・ボックスやペダルを使うんだ。けれども確かに彼はブライアンのために試していることが満足だったんだ」

――1993年のBGOでの『そっくりモグラの毛語録』のCDリリースの際には、A面とB面が入れ替わっていました。僕はあなたはもともとあのアルバムをそうしたかったのだと読んだのですが……。

「その通りだね。それについては確証がなかった。結局、僕は基本的に〈Gloria Gloom〉にブライアンのイントロを入れたアルバムでスタートすると決めた。そして僕は入るにはあまりにも長くかかりすぎると思った。テーブルに食べ物を持ってこられるくらいだって」

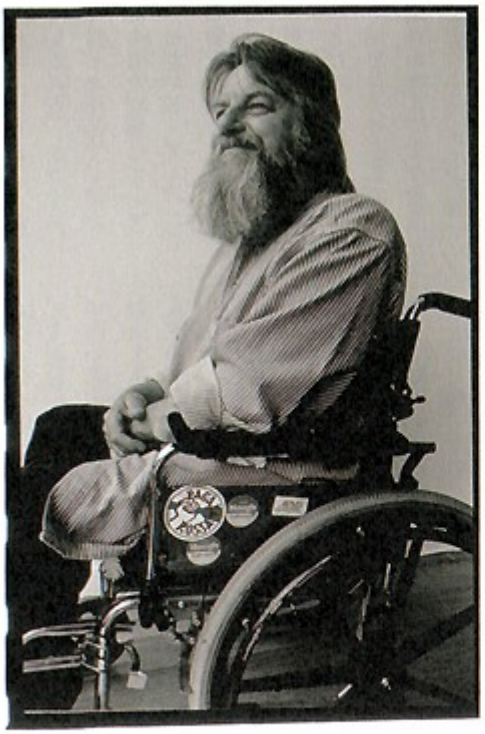
――（笑）。

「だから僕はしばらくしてそれをやめた。僕の『ルースはリチャードより不思議』の時と全く同じアイデアだった。異なるヴァージョンでA面B面は交換したんだ」

――つまり楽曲の構成については重要だと考えていたということですか？

「ああ、そうだ。そのために責任を取った。誰かが取らなければならないからね。本当に誰も知らなかった。そう考えていたフリップでさえもね。完璧な音楽作品のためにすべてのトラックはそこにあるんだ。僕は常にそう考えたい」

――ファースト・アルバムのレコーディングの後CBSはスタジオを閉めたためマッチング・モウルがそこでの最後のバンドとなりました。『そっくりモグラの毛語録』では、新しいスタジオでの最初のバンドです。



> Zoom

「そうなんだ！　それも忘れていたよ。確かにそうだよ！　かわいそうなデイヴ・シンクレアはその冷たいスタジオにいた。僕はすっかりそのことを忘れていたよ。だけどとはいえそれは僕たちにあまり影響を及ぼさなかった。若い頃は、知っているところでなら眠ることができるというものさ（笑）」

――スタジオがそんなに寒かったということは、スタジオに入る前に音楽のパターンを発展させていたのではないか、と思うのですが……？

「そうとは限らない。僕たちは自宅でレコーディングはしなかったからね。だから僕はスタジオで試していたものがたくさんあったと思う。僕たちは、考える必要がないくらいにみんながそのパターンに十分に慣れ親しむためにリハーサルをしていたんだ」

――僕は、その他のカンタベリーのアルバムのようなサウンドなので、マッチング・モウルのファースト・アルバムの方が好みだったんですが、聴き込めば聴き込むほど、『そっくりモグラの毛語録』の方をより好きになっていくんです。

「僕もまさに同じリアクションだったよ。きみと連絡を取るようになってから、それらのアルバムを聴いていたんだ。ファースト・アルバムは全く一貫した作品で、僕たちがやろうとしていたことを理解していて、それをやったものだ。セカンド・アルバムは、もっともっと無頓着な作品なんだけど、だからこそ非常に面白いんだということがわかる。そして僕は、ヴァリエーションや異なるテイクを聴くことはかまわない。そういったものは異なる面を見せてくれるからね。CDの場合、間違いなく、より聴くべきものがある『そっくりモグラの毛語録』のCDだ。今僕はそれを聴いてより心地いい。全く同意するよ。それが逆になる。ファースト・アルバムでは、エクストラ・トラックやシングルの繰り返しにはとても不満だ。ただメチャクチャだということがわかる。だからきみに同意するよ」

――マッチング・モウルのCD再発には満足していない？

「僕は、オリジナルの78回転のレコードであっても、ヴィニールのLPであっても、2面あるものが好きなんだ。そしてそれぞれおよそ20分持つLPの2面があることがとても面白いことにいつも気づく。とてももったいぶっているように聴こえるけど、僕はとてももったいぶった男なんだ。だけど人生の多くはだいたい不均衡な二等分だということがわかるはずだ。実際、目にしても、腕にしても、男と女にしても、みんな対のものだ。スプラウトが育っていくのを見れば、最初に目にするのは片方と、もう片方が交互に出てくる葉だ。それらは全く同じではない。僕はレコードの一面が、もう一面と同じものだけれども全く異なっているというアイデアが好きだ。ここは文字的な同義語はなく、言葉で表すことはできない。A面とB面は僕にとって何かを意味したという感覚があるだけだ。特にマッチング・モウルのファースト・アルバムにもあったが、その後のセカンドでもまたあり、また『ロック・ボトム』でも『ルースはリチャードより不思議』にもある。CDになったときでも、僕は少なくとも二つのパートに分ける傾向がある。異なるパートがあって、それがどんなタイプの形式でも、そ

> Zoom

れぞれがだいたい20分くらいの長さのものが、トイレに行ったり、もう一杯飲み物を取りに行ったりしなければならないことなしで、一つの音楽作品を聴くにはちょうどいい長さのように思えるんだ。だからそう考えていたんだ。だけど一方で、僕は大きな塊の中にそれらをすべて一緒に入れてしまうのには満足しない。なぜなら終わりまで聴いているままにできるレコードを作りたかったからだ。もしきみがオルタナティヴ・テイクがあったり、同じようなものがもう一度あるようなレコードを作るとすると、それがアーカイヴや歴史的な記録のためのものなら問題ない。だけどもともとの役目では機能しない。1枚のレコードはかけて、終わりまでそのまま聴くものだ。それがオリジナルのもののアイデアだった」

――短命のバンドでしたが、その間、たくさんのライヴを行ないました。

「ああ、僕たちはたくさんライヴをやった。そしてプレイするのは本当に楽しかった。僕はテーマの部分を変えるのが好きだった。オリジナルの〈Marchides〉のように、デイヴはテンポを完全に外したりするインプロヴィゼーションを欲しがった。ルバート(rubato)とか、歌詞があるものなら何でも。僕はそういうライヴには不安があった。だから僕はその下にある種のパルスを入れ始めた。僕はフリージャズが好きな分だけ、テンポからあまり外れたものでは全く落ち着けない。僕がジャズやロック・ミュージックについて本当好きだったものの一つは、そういったフィジカルな動きだった。だからそれを入れるか、もしくは拍子をわずかに変えたりする傾向があった」

――セカンド・アルバムのAB面はひっくり返したことには、ライヴで演奏したことが影響していたんですか？

「そうだね。おそらくまさにそういうことだったと思う」

――バンドを解散することにした時の思い出は何かありますか？

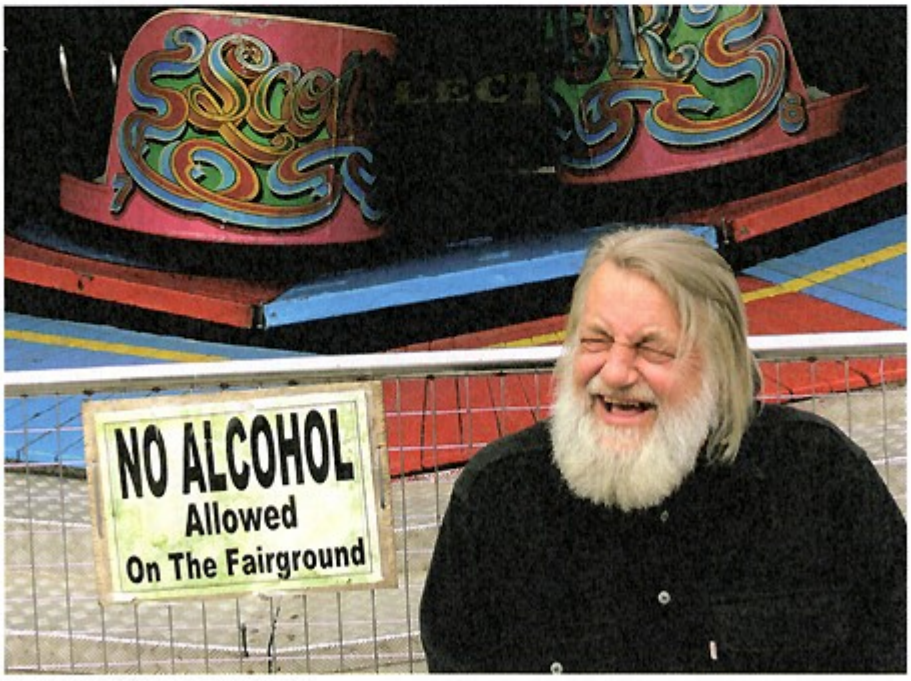
「ソフト・マシーンにおいて僕はフォロワーになり得ないことを悟ったんだ。そしてマッチング・モウルでも僕はリーダーになり得ないということがわかった。だからこの二つのグループを後にしたんだ。そしてそれから僕の心に浮かんだんだ！　僕にインスピレーションを与えた輝きの瞬間はこうだった。〝ロバート、お前はバンドにいなきゃいけないってことはないんだ！　そんな決まりはないぞ〟。ロック・グループは、だいたい軍の徴兵が終わった時にスタートするから、僕はいつも軍に入る猶予として見なしていたんだ。60年代初期には、すべての若者は数年間外国を占領するために軍に入った。そして座ってビールを飲みながら、地元の女の子をひっかけたりしていた。そして彼らが兵士を入隊させるのをやめると、ビートルズがドイツに行って、まさに同じようなことをやったんだ（笑）。僕はいつもグループみたいなものにいなければならないと思っていたけど、そうじゃなかったんだ。そうする必要はなかったんだ！　結局は僕は開放されたんだ……人は僕のことを皮肉屋だと思うだろうけど……、だけど僕は車椅子になることによって開放されたんだ。バンドはもはや可能性ではなかった。それはパラドックスだけど、僕は

> Zoom

今、起こったことに全く満足しているよ」

――でもマッチング・モウルの発展形の話がありましたね。

「デイヴ・マクレエはジャズ・ロック・トリオを結成したかったんだ。そして僕はジャズ・ロックの道を進みたくなかった。僕はジャズ・ロックとして知られるようになったものを好きじゃないんだ。ジャズ・ロックをやっている本当に素晴らしい人たちはいるけど、ちょっとご都合主義のように見えるんだ。ロック・ミュージシャンを妬んでいるジャズ・ミュージシャンはそうやっていて、〝わたしは彼らよりも上手く楽器を弾ける。髪を伸ばして、神秘的な名前をつけて、ホーン奏者を排除して、ギタリストを入れよう。そうすれば僕たちは彼らよりもロックだってうまくできる〟って考えているんだ。だから僕はジャズ・ロック・バンドにはいたくなかった。キーボード奏者については本当に考えようとしていた。そして僕が見つけた素敵な人は、カーヴド・エアでプレイしていたフランシス・モンクマンという男だった。彼にはジャズの素養



Robert Wyatt／写真提供：HosTess Entertainment

> Zoom

はなかったけど、僕は、のちにアメリカの〝Cuneiform〟というレーベルで発表されていたラジオ放送で彼と仕事をしていた。彼はクラシック畑出身で、素晴らしく、またとてもイマジネイティヴだった。だけど僕はどうすべきかわからなかった。そして〝僕はジャズ・プレイヤーだけど、セッション・ミュージシャンのようにプレイしないゲイリー・ウィンドーみたいな誰かが欲しい。おそらくまたビルなんだ〟って思った。僕はそれに取り組んでいて、それとともに何曲かは想像ができていた。だけどただそれだけで1年も費やすっていうことを想像できていなかった。だから……窓から落ちることによってそのすべてからある種救われたんだ。別の惑星に行ったんだ(笑)。別の世界にね」

——ソロ・アーティストとして、残りのキャリアであなた自身がリーダーだったわけですね。

「そうだね、その通りだよ。僕が僕自身に指示する。そこには悪感情はない」

——昨年、あなたがバブでワークショップを行なっているのをYou Tubeで見ました。そこではあなたの音楽を何曲か再生していました。

「ああ、2回あったね。〈Wire〉誌のためのものと、ロンドンのカフェOTOのためのものだ。彼らは日本人が経営している音楽のためのヴェニューを持っているんだ」

——日本でそういったことをやることに興味がありますか?

「日本には行ったことはあるけど、実はもう旅行はしていないんだ。もう飛行機にも乗らない。問題は、妻は僕より年上だということだ。彼女は70代になっていて、あまり調子がよくない。彼女は健康と闘ってきた。僕は自分の人生の大部分でかなり利己的で、自分のことをやってきた。僕はもっとマイホーム型の人間になろうとしているんだ。日本人は素晴らしいから日本には行きたいとは思っている。日本から素晴らしい手紙や美しい贈り物など、ラヴリーなものを受け取っているよ。ある人が新しいレストランの名前を付けてほしいと頼んできたんだ。僕は〝ハッピー・マウス〟と名付けたよ。それに日本人の隣人もいる。だけど僕はもう旅に出ることができない。確かにミュージシャンたちはそこでプレイすることを愛している。そして僕はそれを逃してしまっているのは悲しいと感じる。だけど僕はもうそれに対処することはできないんだ。僕は自分の障害について話すことには興味はない。なぜならきみたちが集まるように、大部分はほとんど僕を集中させて、自分の人生を単純化させるという利点だったからだ。だけど来年には70歳になるし、健康上の問題も抱えているんだ。僕はかつてできていたことをすることができない。日本には感謝している。日本人は東洋のイタリア人っていう感じだね。なぜなら僕が元気を得る二つの場所は、理解があって、親しみのある反応をしてくれる。それは西欧ではイタリアで、東洋ではもちろん日本だ。この二つの場所で聴いてくれる人たちは、間違いなく長年にわたって僕に最高の励ましをくれたんだ」

——今日はありがとうございました。

「最初の方できみにちょっと難しい時間を与えたのは申し訳ない。きみが言うように僕は個性の強いミュージシャンなんだよ!」

> Zoom

Previous article

Next article

Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Soft Machine & Canterbury Scene revisited - Strange Days N° 165 - August 2013

ROBERT WYATT





ソフト・マシーン&カンタベリー・シーン再訪

SOFT MACHINE &
CANTERBURY SCENE
REVISITED

特集

SOFT MACHINE &
CANTERBURY SCENE
REVISITED

70年代のブリティッシュ・ロック・シーンの一角を成すカンタベリー・シーン。それはアーティストが離合集散を繰り返しながら形成したプログレッシヴ・ロックのラビリンスであり、英ジャズ・ロックの一大コロニーとも言える。そんなカンタベリー・シーンに残された重要作が6月から7月にかけてリイシューされることになった。カンタベリー・シーンにおいて重要な位置を占めるデイヴ・シンクレア、ソフト・マシーン・レガーシーのインタヴューを織り交ぜながら、現在へと続くカンタベリー・サウンドの魅力に再び迫った。

ソフト・マシーンとカンタベリー・シーン再訪

鬼形智

すべては、ソフト・マシーンから始まった。該当バンドの多くがイギリス南東部に位置するケント州カンタベリー出身だったことから、いつしか〈カンタベリー・シーン〉と呼ばれるようになったムーヴメントはソフト・マシーンからスタートしたのだ。

厳密にいうならば、カンタベリー・シーンの源流はマシーンの前身的バンドのワイルド・フラワーズにまで遡ることができるかもしれない。時は1961年、カンタベリー名士の子弟や芸術家の卵が通うことで知られるサイモン・ラングストン・スクールで、ロバート・エリッジ（ワイアットは芸名）とマイク・ラトリッジとブライアン・ホッパーが出会ったことから歴史はスタートする。父親が放送作家で母親はジャズDJを務めたことがあるという音楽一家に育ったワイアットの元に集った彼らは、母親が所有するマンションを溜まり場として音楽や芸術や文学について語り合うようになり、やがてブライアン・ホッパー（G）と弟のヒュー・ホッパー（B）、ワイアット（Ds）、ラトリッジ（K）でバンド活動を開始した。

ワイアットがカンタベリー・カレッジ・オブ・アートに、ラトリッジがオックスフォード大学に進学したことによりバンドは解散したが、すぐにワイアットは学校をドロップ・アウトしてスペインへ放浪の旅に出かけ、そこでオーストラリア出身のデヴィッド・アレンと出会った。アレンとワイアットはヒュー・ホッパーを加えて63年にデヴィッド・アレン・トリオ名義でロンドンでライヴを行ない、カンタベリーに戻ってバンド活動を再開。そこに加わってきたのがケント州ハ





(above) left to right: Robert Wyatt, Elton Dean, Hugh Hopper, Mike Ratledge (1969年) photo by Barry Wentzell
(below) left to right: Karl Jenkins, John Marshall, John Etheridge, Mike Ratledge, Roy Babbington (1975年) from John Marshall's archive

ーンベイ出身でカンタベリー大学に進学したケヴィン・エアーズ（G、Vo）とリチャード・シンクレア（B）で、彼らはワイルド・フラワーズというバンド名で活動をスタートし、エアーズが放浪の旅に出たあとはリチャード・コフラン（Ds）とパイ・ヘイスティングス（G）が加わるなど、メンバーは流動的だった。一介のローカル・バンドだったにもかかわらず、ワイルド・フラワーズの音源が残っており発掘CD化されているが（ブライアン・ホッパーが録音マニアだったらしい）、確かにそれらの音源はモダン・ジャズ／現代音楽／ビート文学／前衛芸術に加え、これはあまり指摘されないことだがR&Bやソウル・ミュージックの影響がうかがえるものとなっている。たとえば、ファルセットで囁くように歌うスタイルやテンション・コードを多用したアレンジは、明らかに当時のブリティッシュ・ロックではなくブラック・ミュージックの手法を取り入れたものだ。すでに60年代の時点で、現代音楽と黒人音楽という水と油のような存在を融合して独自のロック・ミュージックを作り上げた彼らのセンスには、驚くよりほかはない。

放浪の旅を終えたデヴィッド・アレン、ケヴィン・エアーズ、大学を卒業したラトリッジがカンタベリーに戻ってきたことから、ワイアットはワイルド・フラワーズを脱退し（残ったメンバーはヘイスティングスを中心にキャラヴァンへと発展）、アレン（G）、エアーズ（B）、ラトリッジ（K）、ワイアット（Ds）、そしてアメリカ人のラリー・ノーラン（G）の編成で66年8月に新バンドを開始。バンド名はラトリッジの提案でウイリアム・バロウズの小説からソフト・マシーンと名乗るようになった。ノーランはすぐに脱退するも彼らは4人組で活動を継続し、ロンドンのUFOクラブなどでのサイケデリック・シーンで話題を集め、ジミ・ヘンドリックスのマネージメントを手掛けていたチャス・チャンドラーと契約を交わし、デビュー・シングル「Love Makes Sweet Music」でレコード・デビューを果たした。この後ジョルジョ・ゴメルスキーのプロデュースでアルバム用のマテリアルを録音するがバンド側がリリースを拒否（この音源は、のちにいろいろなタイトルで発掘リリースされた）、アレンがビザ問題でイギリス入国を拒否されフランスに渡るなどのアクシデントも発生しソフト・マシーンはエアーズ、ラトリッジ、ワイアットのトリオ編成となる。

68年にマシーンはサポート・ギタリストにアンディ・サマーズを迎えた編成で、ジミ・ヘンドリックスの全米ツアーのオープニング・アクトを務め好評を得て、ツアー終了後にニューヨークでレコーディングした正



2



1. 「Love Makes Sweet Music / Feelin' Reelin' Squeelin'」
Polydor / 56 151 / 1967 [UK]
2. 「Love Makes Sweet Music」
1 Polydor / 65 151 / 1967 [Netherlands]

式デビュー作『ソフト・マシーン』を米ブローブ・レーベルよりリリースする。しかしながら、ツアーに疲弊したエアーズはイビザ島へ逃避、ワイアットはアメリカに残るもラトリッジは帰国とバンドは解散状態にあった。ところがアルバムの売れ行きが予想以上によかったためブローブは2作目を要求、ワイアットとラトリッジは当時ローディを務めていたヒュー・ホッパーを加えた編成で活動を再開してセカンド・アルバム『ヴォリューム2』をリリースした。ここからマシーンの変遷の歴史が始まったと見ていいだろう。その理由としては、彼らがミドル・クラス出身の経済的に恵まれた子弟で、イヤになったら逃走する傾向にあったことが挙げられる。ハングリーなロック立身出世物語とは無縁の立ち位置は、バンド形態の流動化と音楽性の変遷を招く結果となったのだ。

ブリティッシュ・ジャズ・シーンから4人のブラス隊を迎えて7人編成となった69年10月から、マシーンのジャズへの接近が始まった。残留したエルトン・ディーン（サックス）を含む4人編成となったマシーンは新たにCBSと契約し、ジャズ・ロック色を強めた2枚組アルバム『3』をリリースする。しかしながらシリアスなジャズ・ロック路線にワイアットは反発、ケヴィン・エアーズのバック・バンドなどの対外活動



from Elton Dean's archive, left to right:
Mike Ratledge, Hugh Hopper, Phil Howard, Elton Dean（1971年11月）

や初ソロ・アルバムのリリースなどでマシーンから距離を置き始め、ついにワイアットのヴォーカル・パートが消えたマシーンの4作目『4』を最後に脱退してマッチング・モウルを結成することになった。残されたラトリッジ、ホッパー、ディーンは後任ドラマーとしてフィル・ハワードを迎えるも、あまりにもジャズ的な彼はすぐに脱退し、元ニュークリアスのジョン・マーシャルが加入して5作目『5』を発表。マーシャルのロック寄りなビートはフォーマル指向のラトリッジ&ホッパーに歓迎された反面、フリー指向のディーンの脱退を招くことになる。代わりの管楽器奏者として加入したのは、これまた元ニュークリアスのカール・ジェンキンスで、作曲とキーボードにも長けていた彼の存在によって、マシーンはロックとジャズと現代音楽を混交した、いわゆる〈カンタベリー・ミュージック〉を確立した。6作目『6』のライヴ・サイドでの白熱とスタジオ・サイドでのクールネス、7作目『7』での浮遊感あふれるサウンドは、マシーンがすべての音楽的要素を包括した総合芸術に到達したことを雄弁に物語るものである。以降もメンバーと音楽性を変遷をさせつつ81年まで活動を続けたマシーンであるが、彼らのクリエイティヴィティが最も横溢していたのは、CBSレーベル時代だったと言っていいだろう。

INTERVIEW

ソフト・マシーン・レガシー インタヴュー
SOFT MACHINE LEGACY

インタヴュー＝ミカエル・ビョルン
訳＝池田聡子

僕がジョンと話したとき、素晴らしい雰囲気だった。この日彼は、エディンバラにいるはずだったが、チケットの手違いで、ロンドンにいた。それは珍しくロンドンに陽が降りそそぐ春の日曜日の1日だった。だからジョンはよく笑い、本当に楽しんでいた。彼は楽しい話をたくさんしてくれた。キース・ティペットとのツアーや新生ソフト・マシーン・レガシーのアルバム『The Burden Of Proof』……これは、彼らの最高傑作と評されている。最近のラインナップによって生まれる活気を証明している作品で、全体的に好意的なレヴューがほとんどだ。しかし一方でアルバムは重荷も背負っているのか？　本当は何を証明しているのか？　ジョン・エサリッジにインタヴューを試みた。これを読んで、答えを見つけ出してほしい！

●

――ニュー・アルバムは本当に素晴らしいですね。

「申し分のないものになったようだ。僕たちは完璧なインプロヴィゼーション・アルバムを作るつもりだったから、ある意味ではかなり驚きだよね。だけどマネージャーの役割もやっているレオナルドは、〝メロディのある楽曲とインプロヴィゼーションをミックスしたアルバムを作りたい〟って言ったんだ。実際それはすごくいい考えだった」

――そのレオナルド・バヴコヴィッチの役割というのは？

「僕たちはレオナルドのために集まったんだ。彼は〝バンドを作りたいんだ〟って言った。彼は、エルトン・ディーン、ヒュー・ホッパー、そしてオリジナル・メンバーのアラン・ホールズワースとジョン・マーシャルをつかまえた。その後アランが抜けてしまったので、彼は僕を電話で呼び出した。そして彼は言ったよ。〝いいかい、僕はこのバンドをやりたいんだ〟ってね」

――なぜレコーディングをイタリアで行なったんですか？

「ベッペ・クロヴェッラはソフト・マシー

ンとマイク・ラトリッジの大ファンなんだ。彼は、イタリアのキーボード奏者で、スタジオを持っている。レオナルドは、イタリアに行って、たくさんのパスタを食べて、すごく太って、レコーディングをやるべきだっていう考えを持っていた。だから僕はすぐに始めて、何曲かを書いた。そしてセオ（・トラヴィス）も何曲か書いた。とても楽しかったよ。僕たちはとても楽しい時間を過ごし、ちょっと仕事もこなした。それから僕たちはロンドンに戻って、それをすべてまとめて、ミキシングして、すべてがうまく収まるようにするためにたくさんの時間を費やした」

――その多くをスタジオでライヴ・レコーディングしたのですか？

「ああ、インプロヴィゼーションはすべて間違いなくスタジオで生で録ったものだ。それが唯一のやり方だからね。だって、インプロヴィゼーションではオーヴァーダビングすることはできないから。すべてのノイズやエフェクトは、ライヴで聴くのと同じようにそこで起こったことだ。僕とテオは、自分たちのルーパー・ペダルをいじったり、リヴァースしたりしている。それがすごく楽しいんだ（笑）。だけどあまりたくさんの道具やエフェクトを使っていないという点では非常に60～70年代的だね。あまりたくさん使っていないからノイズが多いという点でもね」

――レヴューの多くで、〝新鮮な〟とか〝大胆な〟といった言葉が使われています。

「そうなんだ！　それはいろんな意味で正しい。第一に、僕たちはそれほどたくさんプレイしない。レコーディングに入ると、僕たちはあらゆる種類の新しいものを持ち込む。だから新鮮ではなくなることはないんだ。それに、自分がオリジナルを聴いたことがあるかどうかは確かじゃないんだけど、昔の楽曲〈Kings And Queens〉も入れた。もちろん僕個人的な意味でだけど、オリジナルを知らない方がよりクリエイティヴにできるっていうことがわかる。僕たちは、ヒューと一緒にこの曲をやり始めたんだけど、ヒューはそれを持ってきただけだ。僕たちは、マイク・ラトリッジの時代がどうだったかということを知らなくて、最初からプレイしたんだ」

――アルバムはどのように構成していったのですか？

「アイデアは……実は僕のアイデアだったと思うんだけど……みんなが各々ソロとデュオをするというものだった。僕は〈Kitto〉で、ロイ・バビントンは、〈Going Somewhere Canorous?〉でやった。そしてジョンは小品〈ISP〉をやった。みんながちょっとしたソロをやって、そしてみんながデュオをやった。たとえば、ジョンとセオによる素晴らしいデュオ作品〈The Brief〉のようなね。〈They Landed A Hill〉は僕とセオだ。彼はピアノで2～3のコードを弾き始めて、僕はそれにただ加わっただけさ。僕がエルトンとやったものだ。僕はセオに〝ただ演奏を始めてくれ、そして演奏しよう〟って言ったんだ。ただスタートして、終わったという、ナチュラルなものだった」

――作曲された楽曲にもすごくヴァリエーションがあります。「Fallout」は、キング・クリムゾン

の影響を感じますし、「Black And Crimson」はキャメルの感じがあります。

「それらの楽曲はセオが書いたんだ。彼は非常にキング・クリムゾンに傾倒している。そうだね、〈Fallout〉が初期のキング・クリムゾンみたいに聴こえるっていうことに、僕も同意するよ。おそらくセオも同意するだろう。彼はかなり若いけど、70年代のプログを愛して育ってきた連中の一人だ。今は、スティーヴン・ウィルソンとツアーをやっているよ。僕の音楽にもあったものだ。僕がソフト・マシーン作品を取り上げるのが好きな理由の一つは、70年代のフュージョン……この言葉を使うのは嫌いなんだけど……が僕の領域の一つだったということなんだ。その後僕は自分の人生にもっとストレートなジャズが入り込んでくるんだけど、僕の本当の領域だったのは70年代のもので、僕はそれが本当に好きなんだ」

――一方〈Pie Chart〉は、ブルージーなナンバーです。

「僕のアイデアは、チャーリー・ミンガスの〈Goodbye Pork Pie Hat〉のコードを作ったものを書くというものだった。だからこの曲に〈Pie Chart〉ってつけたんだ」

――〈Pump Room〉はアルバムの中では非常にヘヴィな曲です。

「そうなんだ、ヘヴィになってしまったんだ。僕が、アリルド・アンダーセンとジョン・マーシャルとのトリオのために書いた曲だ。『In House』っていうアルバムに収録されている。僕たちはずいぶん前にソフト・マシーンとその曲を演奏し始めた。だけどここに収録されているのはそれとは完全に異なるヴァージョンだ」

――その音楽が非常にエキサイティングであるとすれば、〝レガシー〟をとって、ただソフト・マシーンと呼んでもいいのではないのですか？

「僕たちがこのグループを始めたとき、バンドの歴史に対するある種礼儀を持ってスタートした。ロバート・ワイアットやマイク・ラトリッジ、ケヴィン・エアーズ……そしてデヴィッド・アレンといった人たちへのある種敬意とでもいうのかな。ソフト・マシーンの歴史をみると、多くの人たちが在籍してきた。けれどもヒュー・ホッパー、エルトン・ディーン、僕、ジョン・マーシャルは、個々のパーソナリティという点で力強いラインナップだった。僕たちはそれをソフト・マシーンと呼ぶこともできた。おそらく僕は他の人たちに対して賛否を問うべきなのかもしれない。〝ただソフト・マシーンってしたらどう？〟ってね。僕たちは……10年近くやってきたんだ。たくさんの場所で……こうしたことにそれほどうるさくないイアリアではどちらにしてもソフト・マシーンと呼ばれているよ」

――アルバム・タイトルの『Burden Of Proof（証明責任）』というのはどういう意味ですか？

「特別な意味があるわけじゃなかった。僕が自分の曲用に考えたタイトルなんだ。それから僕たちはこれがアルバム・タイトルにいいって思ったんだ。本当だよ。他に理由はないんだ。だけどそれと〝レガシー〟というのはある意味よく調和している。僕はこれをすごくよく考えたわけじゃない。だけど実は〝証明責任〟というタイトルが合っているっていうことは、僕たちがソフト・マシーンであるという僕たち自身の証

明であるっていうことかもね！」

――それこそ僕があなたに言ってほしかったことです（笑）。

「その通り！　今それを考えると、おそらく潜在的にそうだったんだ。みんなこれがアルバムに素晴らしいタイトルだって考えていたんだからね。そしてある意味そうなんだと思う。このアルバムは、ソフト・マシーンの全歴史におけるどの作品と比べても素晴らしいと言えると思うしね。だからおそらく潜在的に僕たちがこのタイトルを気に入っていた理由だったんだと思う。レオナルドもすぐにこれを選んだしね」

――今後計画しているレコーディングの予定はありますか？

「いやいや、僕たちはこのアルバムを出したから、2〜3年はこのアルバムのことになるだろう。今僕たちはいくつかギグをやって、これをプレイする必要がある。だけどそれは素晴らしいものになるよ。去年の10月、僕たちがやった小さめのツアーの終わりの頃、フランクフルト・ジャズ・フェスティヴァルでゲストとしてキース・ティペットを迎えてのハイライトとなったんだけど、それは信じられないほど素晴らしかったんだ！　バンドはとても素晴らしいプレイをしていた。そして僕たちは本当にそれをする必要がある。ロイとジョン……そしてもちろん僕自身も……は、それほど若くなくなっているから、今これをやるということが必要なんだ」

――ライヴで演奏するのは好きですか？

「僕は二つの理由からソフト・マシーンと一緒にプレイするのが大好きなんだ。一つは、70年代に戻って、自分が28歳だった頃のような気分にさせてくれるから。もう一つは、僕がごく稀に機会を得るプレイするチャンスを与えてくれるからだ。僕は自分の演奏時間の65％をアコースティック・ギターを演奏するのに使う。僕はそれが本当に好きなんだ！　だからそれをもっとたくさんやりたい。9月にロンドンでギグを3回やる。それから今も言ったようにキース・ティペットとやるんだけど、それは素晴らしいものになるだろう」

――キース・ティペットと全ツアーをやるのだと思っていましたが……？

「それについては話さなければならないことがたくさんある。僕たちが実際に抱える問題の一つは、多くのギグは非常に短い告知しかできないということだ。たとえば、僕たちが非常に人気のあるイタリアのような国では、コンサート前2ヶ月くらいまでブッキングはしないみたいなんだ。だけど僕やセオのような人たち……そしてジョン・マーシャルやロイも……もっと何ヶ月も前にスケジュールはふさがってしまっている。だからそうした問題が出てしまうんだ」

――日本でのコンサートの予定はないんですか？

「もちろん、やりたいよ。日本に行くのは大好きだよ。ソフト・マシーンと日本に行って、プレイするのは僕の大好きなんだ。ただ僕は旅行することにそれほど熱心じゃない……。だけど日本にいくことは、本当に好きだ。日本には2回行ったことがあるけど、気に入っているよ。非常に異なる文化がある。ただアルバムのレヴューは素晴らしいものをもらったけど、公演予定はないよ。僕は日本でライヴをしたいんだ！」

The Soft Machine



Probe / CPLP 4500 / 1968
ユニバーサル / UICY-75650(SHM-CD,紙) / 2013.6.26

ジミ・ヘンドリックスの前座で回った全米ツアー終了後、ニューヨークで録音されたデビュー・アルバム。楽曲指向のエアーズ、プレイヤー指向のラトリッジ、両者の中間的立場のワイアットという三者の異なる音楽性が微妙なバランスを保ちつつ、ライヴの勢いをそのままパッケージングした傑作だ。変拍子の未使用とサイケデリック・ポップ色の強さゆえに番外編的な扱いを受ける作品ではあるが、歪んだトーンのオルガン・ソロと反復リフの快感というマシーン・サウンドの根幹となる要素は、すでに提示されている。実はビルボード31位を記録したヒット作で、歯車が回るギミック・ジャケの米オリジナル盤は意外にも見つかりやすい。（鬼形）

Volume Two



Probe / CPLP 4505 / 1969

脱退したエアーズと同等の作曲力を持ちプレイヤー気質が遥かに上回るヒュー・ホッパーの加入により、作曲面とインスト・パートが充実し、曲の大半が8分の7あるいは4分の7拍子で埋め尽くされる変拍子アルバムとなった2作目。各楽器にファズをかけて音色を均質化しソロとバッキングの垣根を取り払ったサウンド、短い曲を組み合わせたというよりは大曲の流れの適当な箇所にインデックスを打って言葉遊び風のタイトルをつけるコンセプチュアル・アート指向、ジャズ・ロックというよりはヒップなイメージを演出するためのジャジーなスタイルの導入など、のちのマシーン、ひいてはカンタベリー・サウンドの原型は本作に存在する。（鬼形）

Third



CBS / 66246 / 1970
ソニー / SICP-30162～3 [Blu-specCD2,紙] / 2013.6.26

Disc 1: 1.Facelift / 2.Slightly All The Time / 3.Moon In June / 4.Out-Bloody-Rageous
Disc 2: 1.Out-Bloody Rageous (Live) / 2.Facelift (Live) / 3.Esther's Nose Job (Live)
※曲目データ：ソニー / SICP-30162～3

69年10月のツアーよりキース・テイペット・グループ出身のエルトン・ディーン(Sax)、ニック・エヴァンス(Tb)、マーク・チャリグ(Tp)とセッション・マンのリン・ドブソン(Fl)が加わり、一時期は7人編成となったマシーンは、やがてディーンが残留したクァルテット編成で英CBS移籍初作品となった本作をリリースする。アナログ2枚組で20分弱のナンバーを各面に1曲ずつという構成(CDは1枚で4曲)、抽象的なジャケット・デザイン、単に（3作目）を冠したアルバム・タイトルには当時のシーンを席巻していたフリー・ジャズあるいはブラス・ロック（シカゴと同じCBSだったし）の影響が感じられるが、内容はジャズのイディオムをロックのフィールドで再構成したオリジナリティあふれるものだ。とくに1曲目の冒頭におけるライヴ音源のコラージュという手法は、基本的にテープ編集を是としないジャズとはベクトルが異なっており、その発想はロックというよりも現代音楽に近いものがある。牧歌的にスタートし中盤から後半にかけてのインプロヴィゼーションが白熱するワイアット作のヴォーカル曲も秀逸。70年8月ロイヤル・アルバート・ホール公演を収録したボーナス・ライヴ・ディスク付。（鬼形）

●解説：岩本晃市郎／鬼形 智

SOFT MACHINE ALBUMS

Fourth



CBS / 64280 / 1971
ソニー / SICP-30164[Blu-specCD2,紙] / 2013.6.26

前作に引き続き多彩なゲストを迎えて制作された4作目は、ベースが繰り出す変拍子リフに乗って管楽器とオルガンがインプロヴィゼーションを展開するというスタイルを築き上げた彼らが、事前にアレンジメントが施された構築型ジャズ・ロックを試行したという点において異色作といえるものだ。ホッパーのエレクトリック・ファズ・ベースとロイ・バビントンのアコースティック・ベースの絡みや、従来作以上にファズとワウなどのエフェクターを多用するラトリッジのオルガンなど、音色の追求が始まったのも本作から。歌物ナンバーどころかスキャットさえ禁じられたワイアットだが、ドラムスに専念した演奏のテンションは高い。（鬼形）

Fifth



CBS / 64806 / 1972
ソニー / SICP-30165[Blu-specCD2,紙] / 2013.6.26

アナログA面がフィル・ハワード、B面がジョン・マーシャルとドラマーが短期間で交代したのは、ジャズ指向を強めていたとはいえ、ストレート・アヘッドな4ビートのグルーヴを叩き出すハワードのドラミングは、本質的にフリー・ブロウイングに否定的だったラトリッジ&ホッパー組には合わなかったのだろう。それほどまでに、アルバム前半でのファンク度の高さはマシーン史上において異質な雰囲気を放っている。逆に、もっとインプロヴィゼーションを極めたかったエルトン・ディーンにとっての足りなくなったことも事実であり、マーシャルが叩くナンバーでは当時の彼らしからぬメロウな感覚のプレイが聴けるのが面白い。（鬼形）

Six



CBS / 68214 / 1973
ソニー / SICP-30166[Blu-specCD2,紙] / 2013.6.26

新曲中心のライヴとスタジオ録音からなるアナログ2枚組（CDは1枚）。スクエアな8ビートを得意とするマーシャルのドラミングは構築された楽曲を指向するラトリッジ&ホッパー組にとって理想的なもので、ディーンと交代で加入したジェンキンスは管楽器奏者としてだけでなくキーボーディストとしても確かなテクニックを持っており、バンドは2台のキーボードが織り成す複雑なリフを演奏可能とした。スタジオ録音盤は、複数のミニマル・フレーズの積み重ねで誰も弾いていないメロディが立ち昇ったり、残響音とサウンド・エフェクトの絡みの面白さを追求したりと、この時期の彼らの現代音楽への傾倒ぶりを表す楽曲が並ぶ。（鬼形）

Seven



CBS / 65799 / 1973
ソニー / SICP-30167[Blu-specCD2,紙] / 2013.6.26

演奏の自由度よりも楽曲の構造を重視する方向性は、ついにホッパーの脱退を招いてしまった。ドスの効いた重低音でバンドをリードしていたホッパーから、通常のベースよりオクターブ高い音域を持つ6弦ベースでメロディアスなフレーズを奏でるロイ・バビントンへの交代によってリフが構築度を増し、キーボードと管楽器がベースの呪縛から解き放たれたかのごとく軽やかに舞う。本作で初めて本格的に導入されたシンセサイザーもサウンドに浮遊感を与えており、半分だけ色がついた夢とでもいうべき不思議な感覚を醸し出している。バンド結成当初より彼らが追求し続けてきた"リフの反復による快感"は、本作で完成形に近づいた。（鬼形）

SOFT MACHINE ALBUMS

Bundles　収束



Harvest / SHSP 4044 / 1975
エアー・メイル / AIRAC-1667[Blu-spec CD,紙]

もともとは管楽器奏者として加入してきたカール・ジェンキンスが作曲家／キーボーディストの資質を前面に出してきたため、代わりのソロ・プレイヤーとしてアラン・ホールズワース（G）が加入。リフの谷間を軽やかに飛翔するようなギター・ソロは、前作まで意識的に避けられてきたドラマ性をバンドに持ち込んでおり、それはジャケット・デザインが抽象画から具象画に変化しアルバム・タイトルが数字でなくなったことにも象徴されている。マーシャルの記憶によれば、アルバム前半のナンバーは音質的に満足いくサウンドではなかったが、ホールズワースのプレイが最も冴えているファースト・テイクを採用したとのことだ。（鬼形）

Softs



Harvest / SHSP 4056 / 1976
エアー・メイル / AIRAC-1668[Blu-spec CD,紙]

モード的な奏法を得意としていたラトリッジがゲスト扱いとなり、専任管楽器奏者アラン・ウェイクマンを迎えてキーボードと作曲に専念できるようになったジェンキンスが完全に主導権を握ったことによって、前作では試行段階にとどまっていたコード進行の妙味を中心とした作曲法が開花する。コードの変遷によって楽曲が進行していく部分とモード・ジャズが入り混じったモーダル／コーダルの手法が随所で見られるのが本作の特徴だ。ホールズワースに負けない高速フレーズをフル・ピッキングで弾きまくるジョン・エサリッジのアグレッシヴなギター・ワークや、難なくユニゾン・フレーズをキメるパビントンの職人芸も光っている。（鬼形）

Alive & Well (Recorded In Paris)



Harvest / SHSP 4083 / 1978
エアー・メイル / AIRAC-1669~70[Blu-spec CD,紙]

マシーンがクロスオーヴァー路線からレゲエやファンクあるいはディスコーテクノといった多彩なリズムを導入した総合的なインスト音楽への移行を試みたライヴ盤。アルバム前半を占める組曲形式の新曲は、アンビエント・ミュージック↓レゲエ↓ギター早弾きをフィーチャーした高速フュージョン↓怒涛の変拍子リフにヴァイオリン・ソロが絡むマシーン流ジャズ・ロックといった彼らの持てる要素を詰め込んだ力作である。ラスト飾るエレクトロニック・ナンバー「ソフト・スペース」は、マシーンがデビュー当時から追求していた「リフの繰り返しによるトランス感覚」が、最終的にテクノ的な表現形態に至ったという流れを物語っている。（鬼形）

Land Of Cockayne



EMI / EMC 3348 / 1981
エアー・メイル / AIRAC-1682[Blu-spec CD,紙]

ストリングス、コーラス隊、当時の最新鋭機材シンクラヴィアを起用した優美な音色が心地よく響くマシーン名義の最終作。劇伴音楽制作で磨かれた能力を最大限に発揮したニューエイジ寄りのサウンドが極上で、グルーヴィなエレクトリック・ピアノのソロと音程のズレを気にしないジャック・ブルースによるフレットレス・ベースも聴きどころ。ドラマ性を重視した楽曲主義への移行の帰結は、イージー・リスニング・フュージョンだった。ドラッギーな酩酊感を音楽で表現することからスタートしたマシーンの歴史が、「コカインの地」なるタイトルを持つアルバムで大団円を迎えたのは、ある意味において妥当な結末だったのかもしれない。（鬼形）

SOFT MACHINE ALBUMS

SOFT WORKS / Abracadabra



Tone Center / TC 4029 2 / 2003

エルトン・ディーン、ジョン・マーシャル、ヒュー・ホッパー、アラン・ホールズワースからなるバンドの唯一作。当初はソフト・マシーン名義での活動を希望したが許諾が下りず、ソフト・ウェアに変更するもすでに名称登録があったため、結果的にソフト・ワークスというバンド名となった。キーボーディストの不在をホールズワースの独特なヴォイシングによるギター・シンセで補い、リラックスしたムードのなかでギターと管楽器がソロを取るジャズ・ロックに仕上がっている。後からオーヴァーダビングしたギターが少々浮き気味な面はあるものの、ソフト・ヘッドやハットフィールド&ザ・ノースのカヴァーも含む演奏は素晴らしい。（鬼影）

SOFT MACHINE LEGACY / Live In Zaandam



Musea / FGBG 4617.AR / 2005

ソフト・マシーンのメンバーによって結成されたカンタベリー・シーン期待のニューグループ、ソフト・ワークスは期待通りのアルバムを発表してくれたが、予想通り1枚のみの作品で解散した。

本作はその後結成されたソフト・マシーン・レガシーが05年にオランダのザーンダムで行なったライヴの模様を収録したアルバム。アラン・ホールズワースに代わって加入したジョン・エサリッジのプレイからはまさに英国ジャズの香りが漂い、今は亡きヒュー・ホッパーとエルトン・ディーンの演奏は70年代のソフト・マシーンを彷彿とさせてくれる。エサリッジのソロ作からの選曲もあるマニア必聴の1枚。（岩本）

SOFT MACHINE LEGACY / Soft Machine Legacy



Moonjune / MJR008 / 2006
ストレンジ・デイズ・レコード / SDCR-1001 ※廃盤ジャケ

歴史は繰り返す。ソフト・ワークスをアルバム1枚で脱退したホールズワースの後任として参加したのはジョン・エサリッジだった。バンド名をソフト・マシーン・レガシーに変更した彼ら初のスタジオ録音作はソフト・ワークスとは異なり、エサリッジのストレートかつエネルギッシュなプレイをフィーチャーした白熱のジャズ・ロックが繰り広げられている。メンバー全員がジャズ寄りのフィールドで活動を展開していたにもかかわらず、渋さの追求には走らずに、むしろ70年代よりもギラついたプレイを聴けるのが嬉しい。ディーンもホッパーも故人となってしまったが、ロイ・バビントンとセオ・トラヴィスを迎えて現在も活動を継続中。（鬼影）

SOFT MACHINE LEGACY / Live At The New Morning



In-akustik / INAK 9076 2CD / 2006

2005年12月、パリにある老舗のジャズ・クラブ、ニュー・モーニングで行なわれたステージを収録した2枚組ライヴ・アルバム。

ジョン・エサリッジのソロ「アッシュ」やソフト・マシーンの「4」収録の「キング・アンド・クイーン」などの演奏を味わうことができる。また映像を収録したDVDも同時リリースされているので、当時の彼らの姿を見ることもできる。エサリッジやジョン・マーシャルの白熱のドラム・ソロなど聴きドコロいっぱいのアルバムは、ソフト・マシーン・ファンなら持っていたい1枚だ。06年2月8日にエルトン・ディーンが急逝してしまったため、本作は彼の追悼盤となってしまった。（岩本）

SOFT MACHINE ALBUMS

SOFT MACHINE LEGACY / Steam



Moonjune / MJR016 / 2007

エルトン・ディーンの他界により、ジョン・エサリッジ(G)、セオ・トラヴィス(Sax、Fl)、ヒュー・ホッパー(B)、ジョン・マーシャル(Ds)の4人となってリスタートを切ったソフト・マシーン・レガシーが07年に発表したセカンド・アルバム。

レコーディングはイギリスのサリー州テンプルにあるテンプル・スタジオ。このスタジオは、コロシアム~テンペストのドラマーとして活躍したジョン・ハイズマン所有で、アルバムのエンジニアをハイズマン自身が手がけている。

アルバムの内容は前作を踏襲したもので、随所に現れる70年代のソフト・マシーンを彷彿とさせるサウンドにはグッとくるファンも少なくないだろう。(岩本)

SOFT MACHINE LEGACY / Live Adventures



Moonjune / MJR036 / 2011

エルトン・ディーンに続き、ヒュー・ホッパーまでも失ったソフト・マシーン・レガシーが、ロイ・バビントンを迎えて09年にオーストリアとドイツで行なったパフォーマンスを収録したライヴ・アルバム。メンバーは、ジョン・エサリッジ(G)、セオ・トラヴィス(Sax、Fl)、ロイ・バビントン(B)、ジョン・マーシャル(Ds)の4人。

ソフト・マシーンの「ソフツ」収録の「ゾングス・オブ・アイオロス」、「アライヴ&ウェル」で聴ける「ザ・ノッダー」などの楽曲は、古き良きソフト・マシーンの時代へと導いてくれるが、同時に攻撃的なインプロヴィゼーションは21世紀における進行形としてのソフト・マシーンの姿も伝えてくれる。(岩本)

SOFT MACHINE LEGACY / Burden Of Proof



Moonjune / MJR052 / 2013
ディスクユニオン / DUCT014 / 2013.5.29

1.Burden Of Proof / 2.Voyage Beyond Seven / 3.Kitto / 4.Pie Chart / 5.JSP
6.Kings And Queens / 7.Fallout / 8.Going Somewhere Canorous? / 9.Balck And Crimson / 10.The Brief / 11.Pump Room / 12.Green Cubes / 13.They Landed On A Hill

前作『スティーム』から6年ぶりに発表された3枚目のオリジナル・アルバム。大筋で前作、前々作と同じ方向性を持っているが、70年代のソフト・マシーンが持っていた"プログレッシヴ・ティスト"も味わえる嬉しい1枚となった。純粋なジャズでもなくビートの効いたロック・サウンドでもないカンタベリー・サウンドは、だからこそ時代に流されず多くのファンに長い間にわたって愛され続けてきたに違いない。そしてワイルド・フラワーズに始まり、ソフト・マシーン、キャラヴァン、エッグ、カーン、ハットフィールド&ザ・ノース、ナショナル・ヘルスと幾重にも分かれた源泉が、45年の時を越えて再び一つの点で交わる時、やはりその核となるのはソフト・マシーンであり、13年の現時点では本作ではないかと感じる。枯れることによって味わい深くなるジャズでもなく、シンフォニックに突き進むプログ・ロックでもない彼らのサウンドは、止まったり進んだりするゼンマイ仕掛けの時計のように気まぐれだ。新しくて古い、古くて新しいカンタベリー・シーンは、21世紀になってもすこしずつ増殖しているようだ。70年テイストと現在の空気感が混ざりあった本作が、それを物語っているようだ。(岩本)

SOFT MACHINE ALBUMS

カンタベリー・シーンと呼ばれて

岩本晃市郎

これまで何人かのカンタベリー系と呼ばれるアーティストにインタヴューを試みてきたが、彼らはカンタベリー・サウンドやそれについて聞くといつも妙な顔をする。まるで〝カンタベリーって何?〟というように。そして話がなぜ多くのグループが長続きしないのか、またどうしてメンバー・チェンジを繰り返すのか、ということになると、また同じように〝それがどうした?〟という顔をする。ジョン・マーシャルも、ジョン・エサリッジも、デイヴ・シンクレアも、リチャード・シンクレアも、ディヴ・スチュアートも、ケヴィン・エアーズも、みんな同じ反応をする。彼らにとってはそんなことはどうでもよく、おそらく考えたこともなかったんだろう。それでも質問に対し確実に答えてくれたのは、ジョン・マーシャルとカール・ジェンキンスで、ジョン・マーシャルは、カンタベリー・サウンドについて、それは「ロックのドラマーがジャズをやった音楽」という明快な答えをくれた。カール・ジェンキンスと面会したのは、彼がアディエマスで成功を収めた後だったせいもあるが、ソフト・マシーンの再結成などにまったく関心がなく、どうも自身がカンタベリー・シーン出身と呼ばれるのも嫌らしい。

確かにカンタベリー・シーンやサウンドというのは、カンタベリー地方で生まれ育ったような錯覚に陥るが、実際にはそうではない。始まりは、ロバート・ワイアットの母親が経営するウェリントン・ハウスだったかもしれない。そこにケヴィン・エアーズが転がり込み、デヴィッド・アレンが間借りし、そうやってソフト・マシーンはでき



2



1

1. KEVIN AYERS「Whatevershebringswesing」Harvest / SHVL 800 / 1972
2. GONG「Magick Brother」BYG / 529.305 / 1969

あがり、ヒュー・ホッパーやマイク・ラトリッジによるセッションが行われていたかもしれない。しかし、ケヴィンがイビザに行き、デヴィッド・アレンがフランスに止まったことによってカンタベリーの系譜は拡散してきたように思える。

やがてソフト・マシーンはファースト・アルバムをリリースするが、メンバーの相次ぐ脱退でグループは名前こそ同じだが、アルバムによって、時期によってまったく異なる方向性を示すことになる。始まりはウェリントン・ハウスでも、その源泉はワイルド・フラワーズでも、カンタベリー・シーンを、70年代ブリティッシュ・ロックの一角を成すまで押し上げたのも、そこに出入りするアーティストたちであり、表現の場としてのライヴ・ハウスなのだということがわかる。

カンタベリー系と呼ばれるグループの音がどこか共通しているのは、ある一定のミュージシャンがグループを作っては解散し、また新しいメンバーと新しいグループを作るからだ。ミュージシャンの顔ぶれは同じなので、たとえば、ベースとギターが同じとか、キーボードとドラムスが同じとか、という組み合わせは、まったく別の音楽を生み出すことはない。だから彼らを一つの集団として考えれば、つまりカンタベリー・シーンという30人編成のグループと考えれば、いろいろと理にかなった理論が展開できるはずだ。

しかし、ケヴィン・エアーズによればカンタベリー・サウンドは初期のソフト・マシーンに集約されるという。その理由は初期ソフト・マシーンには音楽以外のいろいろなカルチャーが詰まっているからだ。すでにケヴィンは他界し、二度と話すことは叶わないが、カンタベリー・サウンドとは初期ソフト・マシーンそのものを示していると言いたかったのではないだろうか。カンタベリーで出会ったアーティストたちが作り上げたカルチャーがその後様々なアーティストにまで影響を及ぼし、その結果、ヘンリー・カウやスラップ・ハッピーまでをも巻き込むさらに大きなシーンとなって現れることを考えれば、ケヴィンの言ったことは妄想や思い込みではない。

アラン・ホールズワースはUKを脱退する時に、ライヴではレコードと同じ演奏をしてほしいと願うエディ・ジョブソンに向かって言った。〝どうして毎晩同じメンバーと同じ演奏をしなければならないのか〟と。彼の発言にカンタベリーの離合集散の歴史が見え隠れするようだ。



1


2



3



4

1. V.A. [V] Virgin / VD 2502 / 1975
2. HENRY COW [The Henry Cow Legend] Virgin / V 2005 / 1973
2. SLAPP HAPPY [Slapp Happy] Virgin / V 2014 / 1974
4. STEVE HILLAGE [Fish Rising] Virgin / V 2031 / 1975

デイヴ・シンクレアは語る

インタヴュー＝ミカエル・ビョルン
訳＝池田聡子

ロバート・ワイアットに対して、大きくて、今日まで続くしっかりとした賞賛があったにも関わらず、デイヴ・シンクレアは、マッチング・モウルという音楽のるつぼのような場所では全く居心地のよさを感じなかった。それでも実験音楽とジャズが、唯一無二とも言える彼のファズ・オルガンに出会うとき、彼らの音楽はもっとも明るく輝いている。デイヴのプレイは、「Part Of The Dance」と、ソフト・マシーン的なサウンドの「Dedicated To Hugh, But You Weren't Listening」の複雑性にメロディックな要素を加える。「Instant Kitten」でのシンクレアは、ソロでもメロディ・ラインの演奏でも、『ウォーターフルー・リリー』時代のキャラヴァンがもう作り出すことのできなかったクラシックなサウンドを生み出している。デイヴは、オルガンをカンタベリー・ミュージックの特徴的なサウンドに変えただけではなく、キャラヴァンのクラシック曲「For Richard」や「Nine Feet Underground」「The Dabsong Conshirtoe」を作り出した。彼はまたマッチング・モウルの「オー・キャロライン」を書き、ポップ・ヒストリーに貢献している。だからロバート・ワイアットが〝デイヴはピアノを弾き、そして僕はドラムを叩く。僕たちは音楽を動かし、いくらか楽しみがあるようにしよう〟といって歌を始める理由があるのだ。その理由を見つけだそう。

●

――あなたは、ロバート・ワイアットのソロ・アルバム『ジ・エンド・オブ・アン・イアー』でプレイしています。それがマッチング・モウルへの参加に繋がったのですか？

「実は、『ジ・エンド・オブ・アン・イアー』への参加についてはあまりよく覚えていないんだ。だけど弾いていることは確かだ。しばらくしてロバートは僕に連絡してきて、ソフト・マシーンと録った〈6月の月〉のデモを僕に送ってきた。彼は、すべてのキーボード・パートを僕に弾いてほしかったんだ。だけどデモを聴いたとき、僕は、マイク・ラトリッジの演奏の方が素晴らしいと本当に思っていた。だから僕はロバートにそう言ったんだ。それで実際にそれから何も起こらなかったんだ」

――あなたがキャラヴァンと行なった最後のものは何だったんですか？

「1971年8月、ブランプトン・レースコースで行なわれた大きなフェスティヴァルの後、僕はキャラヴァンを去った。そのフェスティヴァルで覚えているのは、僕は何かするためにフェスティヴァルのエリアから出たんだけど、自分のパスを持って出なかったから、再入場させてもらえなかったってこと。そこの人に〝実は僕は20分くらいでステージに出るんだ〟って言ったんだけど、彼らは〝ああ、わかっているよ。前にも同じことを言った奴がいるよ〟って答えたよ。結局僕は彼らを説得するのは諦めて、通り抜けるために周囲のフェンスを突破したんだ。ステージに上がるつもりだったから、とにかく入らなきゃならなかったからね。だけどそれが僕がキャラヴァンを脱退した理由じゃないよ（笑）」

――キャラヴァン脱退がマッチング・モウルの参加に至ったきっかけだったんですか？

「マッチング・モウルに関する限り、多くの人たちは、バンドを結成するために、僕たちが計画して、ロバートはソフト・マシーンを脱退し、僕はキャラヴァンを脱けたと思っている。だけど僕からしてみれば、当時

ロバートがソフト・マシーンを脱退していたことさえ知らなかったんだ。だからそんな議論は全く意味のないことだよ」

――本当は何があったんですか？

「僕がキャラヴァンを脱退してから1週間くらいして、カンタベリーのザ・セヴン・スターズっていうパブでジョン・マーフィーと会ったんだ。彼は、すごく熱心に僕と一緒に何か仕事をしたがっていた。そして僕たちは彼がギターを弾いたり、彼の曲をたくさん書いて楽しんだ。だけど9月か10月くらいに、彼は、彼の姉妹が住んでいたポルトガル南部のファロにハネムーンに出発してしまった。そして愚かにも……僕は自分に何か起こっているかわからなかったけど、僕たちは音楽でうまくいっていると思っていたんだ……全課程をヒッチハイクしてファロまで行った。たどり着くまで8日間かかったよ。途中僕はほとんど餓死してしまいそうだった。だけど何か不思議な理由で、ロバート・ワイアットは僕がどこにいるか見つけ出した。彼は僕に〈至急戻れ。母国がきみを必要としている！　今バンドを作っている。そこでプレイしてほしい〉っていう電報を送ってきたんだ。これがそのとき起こったことさ。

僕はその後とても不思議な時を過ごした。僕が持っていた最後のなけなしのお金を失くしてしまったからだ。それは僕がヒッチハイクしながら帰るまでの食べ物などを買うのに必要な6ポンドくらいなものだった。しょうがないから代わりに、ジョン・マーフィーが戻ったとき、車でリスボンに連れていってもらったんだ。そこで僕は英国大使館に行って、基本的に本国に送還されることになった。ただ彼らは僕に少しお金をくれた。だから僕はイギリスに戻る前に、電車でパリに行って、友達と1日ほどそこに滞在したよ」

――イギリスに戻ったとき、どんなことがあったんですか？

「ロバートにコンタクトをとった。当時僕は、ケント北部の海岸を下った、テムズ川河口を見渡せる、僕の知り合いが所有しているとても大きな家に住んでいた。ロバートはその家にやってきて、僕に僕のピアノで僕の曲をすべてそこで弾いてほしいと言ったんだ。だから1曲ずつ自分の曲を演奏した。詩が付いているものが何曲かあって、その他のものには詩はついていなかった。そして何曲かは半分くらいしか完成していない詩がついていた。その頃、僕はごく稀に詩を書いていたんだ。それから僕はこの1曲を演奏した。彼は、〝その曲もう一度プレイできるかな？〟って言った。だから僕はもう一度演奏した。そして結果的にそれが〈オー・キャロライン〉になったんだ。僕たちはそれを録って、デモ・テープを作ったんだ」

――レコーディング・セッションはどんな感じでしたか？

「12月か1月だったと思う。スタジオとても寒かったんだけど、実際そこにはちゃんとした暖房は何もなくて、小さな電気で暖めるものがあっただけだった。とても大きいスタジオだったのに、その全体を暖めるためにあったのは1つか2つの電熱線みたいなものだけだった。それで僕たちはみんな手袋をはめていた……ミトンをつけてキーボードを弾こうとしていたんだ！」

――現在、ロバート・ワイアットとの関係はどうなっているんですか？

「若い頃は、ものごとをそれほどよく考えずにやってしまうものさ。僕が自分のアルバム『Dream』のレコーディングをするために彼と会ったとき、ほぼ40年後にもう一度ロバートと一緒に仕事をするのは、僕にとってとてもいいことだった。僕たちは、アルバムに収録される楽曲をレコーディングしただけではなく、他のものもたくさんレコーディングした。面白いことに、今僕はリーダーで、彼がすべきことを彼に伝えなければならなかった。僕は、前もって彼にデモを送ったんだけど、彼はそれを全然聴いていなかったから、僕たちは最初からやらなければならなかった。だけどロバートは驚くほど才能のある人で、ブルースからジャズまで多彩な音楽的なバックグラウンドを持っているんだ」

MATCHING MOLE / Matching Mole　そっくりモグラ



CBS / 64850 / 1972
ソニー / SICP-30321 [Blue-specCD2, 紙] / 2013.7.24

1.O Caroline / 2.Instant Pussy / 3.Signed Curtain / 4.Part Of The Dance / 5.Instant Kitten / 6.Dedicated To Hugh, But You Weren't Listening / 7.Beer As In Braindeer / 8.Immediate Curtain
Bonus Tracks
9.O Caroline (Single Version) / 10.Signed Curtain (Single Version) / 11.Signed Curtain (Take Two) / 12.Part Of The Dance (Take One) / 13.Memories Membrane / 14.Horse / 15.Sandwich
※曲目データ：ソニー / SICP-30321

アルバム冒頭を飾るカンタベリー史上最高の名曲「オー・キャロライン」のイメージに隠れがちであるが、実はインプロヴィゼーション主体の楽曲が大半を占める極めて前衛的な作品だ。ベースとワイアットのスキャットから成り立つ2曲目を経てピアノの美しいコード進行から始まる3曲目の歌詞は、「これが最初のヴァースです／次はブリッジ、あるいはサビです」といったデモ・テープ並みの言葉で綴られている。キメの応酬が頻発するインスト・ナンバーはともかくとして、不気味なメロトロンの音色が渦を巻くラスト・ナンバーに至っては何らかの実験的な試みがなされていたのではないかと推測できるものだ。本作のような遊びごころと探究心に満ち溢れたサウンドこそが、ジャズの方法論に縛られつつあったマシーンを抜けてワイアットがやりたかったことだったのだろう。ワイアットのポップ・センスに惹かれてキャラヴァンから移籍してきたデヴィッド・シンクレアは、のちに「もっとメロディ重視の歌ものをやりたかった」と回顧しているが、あくまでもワイアットが望んでいたのはマシーンと肩を並べるアヴァンギャルド・ミュージックだったことは、マシーンのフランス語読みをもじったバンド名にも表れている。

MATCHING MOLE / Matching Mole's Little Red Record　そっくりモグラ毛語録



CBS / 65260 / 1972
ソニー / SICP-30322 [Blue-specCD2, 紙] / 2013.7.24

後年にドラマーとしての自身に対するワイアットであるが、それは間違いであることが本作を聴けば理解できる。前作ではゲスト扱いだったデイヴ・マクレエ(K)が加入し、彼のジャズ寄りのプレイと本作ではソングライティングに加わらずドラマーとしての側面を強調したワイアットが細かくリズムを刻みながらタムを連打して繰り出すパルスによって、ポップでアヴァンギャルドで躍動的なジャズ・ロックが生まれたのだ。これはロバート・フリップのプロデュース・ワークによるものも大きかったのではないだろうか。フィル・ミラー(G)は「ミックスでギターの音量を下げられた」と不満気だったらしいが……。

ROBERT WYATT / The End Of An Ear



CBS / 64189 / 1970
ソニー / SICP-30323 [Blue-specCD2, 紙] / 2013.7.24

「6月の月」の歌詞をライヴでは大幅に改変して歌っていた当時のワイアットにとって、歌詞の内容はあまり重要ではなかったのかもしれない。ソフト・マシーン在籍時に制作した初のソロ・アルバムは全編で彼のヴォーカリゼーションと派手なドラミングを聴くことができるが、それらはすべてスキャットであり、しかもその多くはテープ速度の変更によって加工されている。ギル・エヴァンスのカヴァーはともかくとして、曲名の多くは仲間内の固有名詞をもじったものだ。本作に漂うリラックスしたムードと、すべてのモノに意味はないけれども面白い、といった世界観は、シリアス一辺倒になりつつあったマシーンへのアンチテーゼだった。

●解説：鬼形 智

CANTERBURY SCENE ALBUMS

ROBERT WYATT / Rock Bottom



Virgin / V 2017 / 1974

落下事故により下半身不随となったワイアットは、入院期間中に自身のドラマー生命が絶たれた事実と対峙し、本作の収録曲を作り始めたという。突然の不幸で味わったロック・ボトム＝どん底からの生還と、愛すべき妻との出会いによる精神的な救済、そしてピンク・フロイドのニック・メイスン（プロデュース）やマイク・オールドフィールド、フレッド・フリス、ヒュー・ホッパー、リチャード・シンクレアらカンタベリー仲間たちの支援を受けての復活。それらの劇的な出来事を感じさせず淡々としたナチュラルな姿勢で楽曲が紡がれていくからこそ、本作は多くの人々の心を打つのだ。これほどまで"喪失感"を美しく昇華した音楽はない。

ROBERT WYATT / Ruth Is Stranger Than Richard



Virgin / V 2034 / 1975

ヘンリー・カウ一派との親交を深め社会主義運動へ傾倒しつつあった時期に制作された復活第2弾。ジャズ・ベーシストの巨匠チャーリー・ヘイデンの「ソング・フォー・チェ」（†革命家チェ・ゲバラのこと）のカヴァーといったシリアスな楽曲と、ワイアットならではの微妙にねじれたユーモア・センスが交錯する作風には前作のような儚い美しさは薄れたが、決してクオリティは引けを取っていない。というよりも、マッチング・モウルが続いていたならばワイアットは本作のような音楽をやりたかったのではないかと想わせる部分もある。ちなみに、ルースは女性カメラマンで、リチャードは当時のヴァージン・レーベル・オーナーのこと。

ELTON DEAN / Elton Dean (Just Us)



CBS / 64539 / 1971
ソニー / SICP-30324〔Blue-specCD2、紙〕/ 2013.7.24

ソフト・マシーン在籍時にリリースされたエルトン・ディーン初のリーダー・アルバム。マシーンの『5』に参加したフィル・ハワードがドラムスを叩いていることもあって、『5』アナログA面のリズムをさらにスウィングし、インプロヴィゼーション・パートを引き伸ばした正統なブリティッシュ・ジャズに仕上がっている。ラトリッジ&ホッパー組が推しすすめる構築型ジャズ・ロックと現代音楽路線に対し、あくまでもフリー・ブロウイングを主張したディーンが、のちに「今のマシーンは刺激が足りない」という理由で脱退するのも納得できる内容だ。サクセロという変形サックスへの電気的音色処理も控えめで、独特な生音が堪能できる。

HUGH HOPPER / 1984



CBS / 65466 / 1973
ソニー / SICP-30325〔Blue-specCD2、紙〕/ 2013.7.24

ベーシストとして一流だけでなく秀でた作曲能力も備えていたヒュー・ホッパーは、それゆえにマシーン随一のアヴァンギャルド推進者であった側面が忘れられがちだ。したがって、73年リリースのホッパー初ソロ・アルバムをジャズ・ロック系ベーシストとしての彼を期待して聴くと、最初は当惑してしまうかもしれない。すべての楽曲タイトルにミニマル・ミュージックの〈Mini〉を冠した本作は、ベースの多重録音やエレクトロニック・ノイズのコラージュが渦を巻く前衛的なナンバーが大半を占めているからである。ソフト・マシーンが毒を秘めたアヴァン・ロック・バンドだったのは、ホッパーの存在が大きかったことを再認識できる作品。

CANTERBURY SCENE ALBUMS

INTERVIEW

ザ・リラティヴス・ウィズ・フィル・ミラー インタヴュー

THE RELATIVES WITH PHIL MILLER

インタヴュー＝ミカエル・ビョルン
訳＝池田聡子

リラティヴズは、1988年、ピブ・パイルの幼なじみのジャック・モンクと、オランダ人キーボーディスト、ウィレム・ヤン・ドローグによって結成されたグループだ。

ジャックは、ピブと、スティーヴとフィルのミラー兄弟とともにデリヴァリーのオリジナル・メンバーだった人物であり、また1972年には、シド・バレットとトゥインクとともに悲運のスーパーグループ、スターズも結成している。一方のウィレムは、オランダでカンタベリーのバンドとコンサートを行なったヘンク・ウェルトフレーデンと一緒にスリップオーヴァーでプレイしていた。

けれども、リラティヴズのデビュー・アルバム『Trans Europe Connection』は、2007年まで世に出ることはなかった。カンタベリーのテイストを漂わせた素晴らしいポップ・ジャズが満載だったが、あまりインパクトはなかった。けれどもこの夏、リラティヴズ・レコーズからニュー・アルバム『Virtually』がリリースされると、状況は変わってくるかもしれない。

バンドにはフィル・ミラーが加入し、ゲスト・ヴォーカリストとしてリチャード・シンクレアが参加している。それにもまして、サックスとフルート奏者のマーク・ハドリーが、70年代のカンタベリー・シーンにあっても不思議ではない、非常に純度の高いカンタベリー・メロディをいくつか提供している。カンタベリー・コネクションについてもっと知るために、マークの話を聞くことにした。

●

――リラティヴズはどのように結成されたのでしょうか？

「ウィレムは建築家になっていた。1988年、彼はロンドンでの建築プロジェクトのために数ヶ月過ごす必要があって、ヘンク・ウェルトフレーデンを通じてフィル・ミラーと連絡をとったんだ。フィルはたまたま

ジャック・モンクが自分の家の部屋を賃貸していることを知っていて、ウィレムとジャックが繋がることになった。

彼らが共通してカンタベリーに関心があるとわかったとき、ウィレムとジャックはいくつかの楽曲を一緒に書くことにした。僕はすでにジャックのバンドの一つでプレイしていた。だからジャックは、僕に関わりたいかって聞いたんだ。僕はイエスって言ったよ。僕たちはロッテルダムに行くことになった。そこでウィレムの友達が集まって、バンドを結成したんだ。僕たちはデモを何曲かレコーディングして、オランダでギグをやり始めた。そこからオランダとベルギーでツアーを続けたんだ」

――最初の年にすでにフル・アルバムをレコーディングしています。それは完成しなかったのですか？

「間違いなくレコーディングは終了したよ。素晴らしいアタリ・コンピュータが出た1989年くらいだった。これは基本的に僕の最初のコンピュータだったよ。このMIDIコンピュータ・システムのおかげで非常に複雑なものを本当に簡単に組み立てることができた。だからロンドンの僕のホーム・スタジオで制作した『Relativity』というタイトルの最初のCDでは、本当にたくさんのMIDIのプログラミングを使った。ただジャズではないことがわかったから、オランダ側が承認しなかったんだと思う」

――リラティヴズでの活動をもう一度始めたのは実際にはいつだったんでしょうか？

「2004年くらいに僕たちは再び集まった。ジャックと僕は、ロッテルダムまでまた旅をしていた。そして僕たちは『Trans Europe Connection』というスタジオ・アルバムを作ったんだ。数年後、僕たちはロッタルダムでのステージの一つを本格的にライヴ・レコーディングするというチャンスを得た。それで『Live In Rotterdam』というライヴ・アルバムを制作したんだ。

2011年くらいにジャックはまた、イン・カフーツで『Conspiracy Theories』を作った後にちょっと休みをとっていたフィル・ミラーと連絡をとった。そしてリハーサルを行なうのにロッテルダムに誘って、僕たちと2〜3回コンサートを行なったんだ」

――ドラマーにちょっと不満を持っていたのではないのですか？

「ああ。僕たちはいつもドラマーに問題を抱えていて、当時、僕たちのドラマーとそれ以上続けることができない状況だった。この頃ジャックがア・ビーチ・シュプリームという僕のクァルテットとステージを行なうために、僕が住んでいるコンウォールに来たんだ。彼はドラマーのダミアン・ロッドに会って、とても感銘を受けた。二人は非常にうまくいって、ジャックは、ダミアンと一緒に仕事をするのが僕たちにとって大きいと思ったんだ。それでリラティヴズの活動を、オランダから、イギリスをベースにすることにシフトすることにした。

僕たちはジャックが書いていた3曲の制作をスタートした。それから僕たちはフィル・ミラーにミックスしたものをいくつか送って、〝このプロジェクトに参加したいと思うか？〟ということを聞いたんだ。彼が〝イエス〟って言ってくれたとき、僕た

ちは何かが進んでいるのを感じたよ」

――フル・アルバムにはどのように発展させていったのでしょうか？

「さらに数曲入れることを決めた。もともとの計画は4曲入りEPを作る予定だったんだけど、去年の10月くらいに6曲の制作に入っていた。それから僕たちはロッテルダムのライヴ・レコーディングから可能性を見出していた〈Stately Waltz〉という曲を選んだ。それに改良を加えて使うことにしたんだ。そうやって7曲用意することができた。最後に……数年前に僕が書いて、常にカンタベリー的なところがあると感じていた〈On My Mind〉という曲があったんだ。ジャックはそれを本当に気にいってくれていたから、僕は彼のためにラフなデモを作った。

それから正式なヴァージョンをレコーディングして、クリスマス頃、フィルに送った。そして彼に言ったんだ。〝もし気に入ってくれたら、この曲にギターを入れることができる。だけどたぶん僕たちはロバート・ワイアットかリチャード・シンクレアがこの曲を歌うことを考えてくれるかどうか、彼らに聞くべきじゃないのかな？〟って。フィルはイタリアにいるリチャードに電話して、聞いてくれた。リチャードは〝ああ、もちろん。気に入ったよ〟って言ってくれた。リチャードは、歌をもらって2ヶ月後にはイタリアからファイルを送り返してくれたんだ。僕たちは、ワーク・ステーションのメイン・プロジェクトにそれを加えた。完璧だったよ。そして僕たちは、僕が長い長い間聴いてきた一番カンタベリー的な曲を手に入れたんだ」

――「Spaghetti」という曲はどのように生まれたのですか？

「フィルにギターを入れてもらおうというアイデアが浮かぶ前、ジャックにはおそらく完成形のヴァージョンを作り上げるまでかなり長い道程があったんだろう。ところが実は僕には自分の曲をやり始める頃には、もっと早い段階でフィルに参加してもらうチャンスがすでにあったんだ。だから実際には僕は、フィルがプレイしてくれるように〈Spaghetti〉という曲を書いたんだ。これも僕が数年前から持っていたテーマだった。この曲は、ある種ハットフィールド&ザ・ノースに対する敬意だといつも感じていた。フィルは、僕が彼にこんなふうにプレイしてほしいと思ったように本当に演奏してくれた。だから本当にうまくまとまっていると思うんだ」

――「Spaghetti」はアルバムの中でも傑出した1曲だと思います。

「きみが〈Spaghetti〉を際立った曲と考えているのは興味深い感想だと思う。ただ、僕がこれまで制作したあらゆる作品の中でももっとも熱烈な評価を受けたのは、〈On My Mind〉なんだ。僕は、それを〈ザ・ロッターズ・クラブ〉の本を書いたジョナサン・コーに送ったんだ。彼は気に入ってくれて、何人かの友達に送ってくれた。その中の一人が、スチュアート・マコニーで、BBCラジオ6の彼の番組〈Freak Zone〉でかけてくれた。だから僕個人としてはこの曲が傑出した作品だと思う。僕の考えでは、フィルとリチャードが参加して、こんなラヴリーなことをしてくれたこと自体が

素晴らしいと思うんだ。彼らは僕が10代の頃のアイドルだったんだから。だから彼らが実際に何かをやってくれたことは、僕の人生において、驚くべき経験なんだよ」

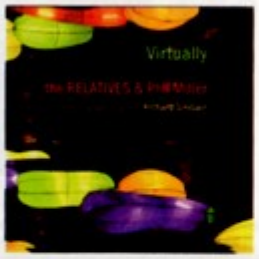
――アルバムの最初の2曲は、非常にスティーリー・ダンの流れにある曲ですね。

「長い間かかったけど、ジャックとウィレムと僕は、カンタベリーは別にして、自分たちのもう一つの繋がりはスティーリー・ダンだということがわかった。僕は、ジャズやその他の影響を融合させようとする曲の形は、スティーリー・ダンがカンタベリーとつながる部分だと思うんだ。そうすると、歌なんだけど、もっとシンフォニックになったもの、もしくは基本的にインプロヴィゼーションのための手段であると考えて、こうしたハイブリッドなものになってしまうんだ」

――今後の予定を教えてください。

「リチャード・シンクレアは、僕といくつかの作品を一緒にやりたいと思ってくれている。そして僕たちも彼といくつか作品を一緒にやりたいと思っている。だからおそらく二つの異なるプロジェクトをやることになるだろう。リチャードはアルバムを作りたいと思っていて、僕はリラティヴズのアルバムをもう一枚作りたいと思っている。それから僕はソフト・マシーン・レガシーのジョン・エサリッジを知ってるんだ。僕たちは何度か一緒にプレイした。僕の望みの一つは、ジョン・エサリッジをフィーチャーした作品を何曲か作るっていうことなんだ！」

THE RELATIVES & PHILL MILLER
Virtually



RelativesRecords (Order CD with 4 tracks)
http://www.relativesrecords.com/
2013

1.Going Down / 2.Leading the Fight / 3.Stately Waltz / 4.When? / 5.Spaghetti / 6.New Down / 7.New Ship In Town / 8.On My Mind

ザ・リラティヴズは伝説のアーティストによるビックリ仰天のグループだ。ビブ・バイルと親交が深く（幼なじみ）、あのシド・バレットとトゥインクが結成したスターズのメンバーだったジャック・モンクが、フィル・ミラーに加え、リチャード・シンクレアまでをも巻き込んで作り上げた集団だからだ。本作は彼らが2013年6月にリリースしたばかりの新作で、参加メンバーのビッグ・ネームに押しつぶされることのない素晴らしいジャズ・ロックを聴かせてくれる。ザ・リラティヴズの結成は1988年でデビュー作は07年に発表した「Trans Europe Connection」。11年にはフィル・ミラーをゲストに迎え、ロッテルダムで行なわれたライヴを収録した「Live In Rotterdam with special guest Phil Miller」をリリースしている。それにしてもなんという軽快さだろう。出たしから70年のカンタベリー・シーンにタイム・スリップだ。重鎮リチャード・シンクレアが参加しているのは「On My Mind」のみだが、この1曲でこのアルバム価値はグンと上がっていることは間違いない。カンタベリー・サウンド健在なり!!（岩本）

HATFIELD AND THE NORTH / Hatfield And The North



Virgin / V 2008 / 1973
EMIミュージック / VJCP-98006 [SHM-CD, 紙]

カンタベリー・ミュージックの金字塔的バンド。キャラヴァンのリチャード・シンクレア、スティーヴ・ミラー、マッチング・モウルのフィル・ミラー、ビブ・バイルらによって結成。ミラーが脱退し、デイヴ・スチュアートが加入。本作は73年にリリースされたデビュー作。カンタベリーらしいユーモアとウィットに富んだお遊びがジャジーでポップ、どこかノスタルジックな雰囲気と相まって唯一無二のサウンドを奏でる。それでいて非常に緻密に計算され練り上げられた楽曲とテクニカルな演奏で魅了する。ロバート・ワイアットも参加し、「ケリックス」で素晴らしいヴォーカルをきかせる。女性コーラスのザ・ノーセッツも素晴らしい。（祖父尼）

HATFIELD AND THE NORTH / The Rotters' Club



Virgin / V 2030 / 1975
EMIミュージック / VJCP-98007 [SHM-CD, 紙]

1.Share It / 2.Lounging There Trying / 3.(Big) John Wayne Socks Psychology On The Jaw / 4.Chaos At The Greasy Spoon / 5.The Yes No Interlude / 6.Fitter Stoke Has A Bath / 7.Didn't Matter Anyway / 8.Underdub / 9.Mumps: (i) Your Majesty Is Like A Cream Donut (Quiet), (ii)Lumps, (iii)Prenut, (iv)Your Majesty Is Like A Cream Donut (Loud)

カンタベリー・ミュージックに燦然と輝く金字塔。カンタベリー・シーン最高のメンバーが揃ったスーパーバンド。75年リリースのセカンド。前作はカンタベリーらしいユーモアとウィットに富んだお遊び的な感覚がジャジーでポップ、どこかノスタルジックな雰囲気と相まっておもちゃ箱的な雑多感を醸していた。本作では整理され上品で洗練されたものとなっている。緻密に練り上げられた楽曲展開とテクニカルなアンサンブルが巧みに織り交ぜられ、誇大妄想的な世界観を官能的な美しさでもって作り上げられている。まさに唯一無二の世界だ。シンクレアのヴォーカルが冴える軽快な「シェアー・イット」から彼らの世界が目まぐるしく流れるように展開していく。そしてミラーのうねるメロディアスなギター、スチュアートの独特のオルガンとエレピによる知的なキーボード、タイトでテクニカルなリズム・セクション、管楽器や美しいザ・ノーセッツの女性コーラスがゆったりと溶けあっていく。「ディドゥント・マター・エニウェイ」の珠玉バラード、心地よさが駆け抜けていく「アンダーダブ」、20分に渡る壮大な「マンブス」組曲など煌めく知的な感性に溢れたサウンドはいつ聴いても新たな発見がある極上の音楽。（祖父尼）

KHAN / Space Shanty　宇宙の船乗り歌



Deram / SDL-R 11 / 1972
ユニバーサル / UICY-20133 [SHM-CD]

エッグの前身バンド、ユリエル（アーザケル）に在籍し、大学進学のためにエッグを離れたヒレッジが71年に結成したバンド。クレイジー・ワールド・オブ・アーサー・ブラウンにいてのちにソロ作を出すニコラス・グリーンウッドらがメンバー。ゲストとしてデイヴ・スチュアートが参加（のちにエッグ解散後正式加入するも解散）。のちのヒレッジの方向性を窺わせるサイケデリックでスペーシーなカンタベリー・ジャジー・プログレの傑作。スチュアートの歪んだオルガンとヒレッジのうねるギターがめくるめく宇宙幻想を繰り広げていく。メロディアスでサイケな感触はまさにカンタベリー・サウンドの黎明期を感じさせる。（祖父尼）

●解説：岩本晃市郎／祖父尼淳／松井巧

CANTERBURY SCENE ALBUMS

ARZACHEL / Arzachel



Evolution / Z 1003 / 1969

エッグの前身ユリエルから発展したアーザケルの唯一作。スティーヴ・ヒレッジ(G、Vo)、モント・キャンベル(B、Vo)、デイヴ・スチュアート(K)、クライヴ・ブルックス(Ds)の4人で結成。ヒレッジが抜けた後エッグと改名。ヒレッジはのちにカーンを結成。カヴァー時代のユリエルから進歩し、アーザケルはオリジナル曲を演奏。ワイルド・フラワーズと並びカンタベリー・シーンの源流とされる。サウンド的にはサイケデリックなアート・ロックで暗くヘヴィなサウンドが特徴。その後のエッグへ繋がる方向性を確認できる。スチュアートのオルガンやヒレッジのギターは若々しさを感じる勢いのあるもので、すでに聴き応えがある。(祖父尼)

EGG / Egg



Deram Nova / (S)DN 14 / 1970

デイヴ・シンクレアと並び、カンタベリー・シーンを代表するキーボーディストの1人、デイヴ・スチュアートのバンド。前身バンドはユリエルで、デイヴ・スチュアート、モント・キャンベル、クライヴ・ブルックス、そしてスティーヴ・ヒレッジの4人。ヒレッジが大学進学のため脱退し、エッグとなる。スチュアートのオルガンを大きくフィーチャーしたオルガン・ロックだが、時代的にもサイケデリックなアート・ロック・テイストだ。彼らしい複雑かつ緻密に練り上げられた大仰な実験的サウンドがアグレッシヴかつ大胆に繰り広げられていく。クラシックの素養のあるキャンベルの影響もあるのかクラシカルな要素も強い。(祖父尼)

EGG / The Polite Force



Deram / SML 1074 / 1970

エッグの70年にリリースされたセカンド・アルバムで、クラシックやジャズなどが渾然一体となったプログレッシヴなサウンドは前作より格段の進歩を見せている。重厚でありながらカンタベリーらしいウィットが散りばめられたカンタベリー・シーンを代表する傑作。複雑で緻密な楽曲と整合感は見事でスチュアートとキャンベルの音楽的素養の豊かさを感じさせる。スチュアートのオルガンも後の特徴となる歪んだ音色も聴かせるようになり、場面場面で巧みに使い分けている。ギターの不在をオルガンで補うかのようだ。オーディションもやっていたようなので、ヒレッジの代わりはいないということで追求した結果なのだろう。(祖父尼)

EGG / The Civil Surface



Caroline / C 1510 / 1974

スチュアートがハットフィールド&ザ・ノースで活動中に一時的に再編され、ヴァージン傘下のキャロラインよりリリースされた3作目。ヘンリー・カウやハットフィールドのメンバーをゲストに迎えている。前作までの攻撃的で実験的なオルガン・ロックに加え、ハットフィールドでの経験を取り入れた音楽性はさらに緻密で実験的アヴァンな要素が色濃くなった作品だ。それぞれのメンバーの素養も感じさせるが、カンタベリーらしいウィットを随所に取り込んだサウンドは、カンタベリー・シーンを代表する作品といえる。ライヴでもオープニングに使用され、スチュアートがお気に入りだったという楽曲も収録。他にライヴ音源集もあり。(祖父尼)

CANTERBURY SCENE ALBUMS

SOFT HEAD / Rogue Element



Ogun / OG 527 / 1978

もともとはソフト・ヒープとしてヒュー・ホッパー、エルトン・ディーン、アラン・ガウエン、ピプ・パイルとして78年初頭に結成。78年5月のフランス・ツアーにパイルが参加できず、代わりにデイヴ・シーンが参加。メンバーの頭文字をとりソフト・ヘッドとして本ライヴ録音盤を残している。ソフト・マシーン系列とギルガメッシュ、ハットフィールド系列が合体した感じだが、サウンド的には即興演奏を重視したソフト・マシーン中期頃のジャズやフリー・ジャズ色が強い。緊張感溢れる求心力が彼らの充実ぶりを示している。オープニングの「セヴン・フォー・リー」は印象的なテーマとディーンの白熱のサックスが素晴らしい名曲。（祖父尼）

SOFT HEAP / Soft Heap



Charly / CRL 5014 / 1979

カンタベリーの重鎮、ヒュー・ホッパー、エルトン・ディーン、アラン・ガウエン、ピプ・パイルが集まり78年初頭に結成。一時ソフト・ヘッドとなるも79年に本作を制作。ホッパーやディーンが彼らのソロ作等で披露していたフリー・ジャズをベースにフリーキーにたたみ掛ける。緊張感溢れるシリアスな内容だ。パイルも手数の多さは変わらないが、これまでの印象と異なるシリアスに暴れ回るドラムが印象的だ。そこにアラン・ガウエンのリリカルなエレピやシンセが華を添えるという彼らしいオリジナリティが炸裂する作品。82年にはディーン、パイル、マーク・ヒューインズ、ジョン・グリーヴスの編成で録音を残している。（祖父尼）

GILGAMESH / Gilgamesh



Caroline / CA 2007 / 1975

アラン・ガウエンを中心としたカンタベリー・ジャズ・ロック・バンド、ギルガメッシュのファーストでカンタベリー・シーンを代表する傑作。ガウエンの煌めくようなキーボードが特徴で、フィル・リーのメロディアスなギターにニュークリアスのジェフ・クライン（B）やマイク・トラヴィス（Ds）のスリリングなリズム・セクションが緻密なアンサンブルを奏でる。コミカルなジャケ・アートのようにサウンド自体もカンタベリーらしい軽やかなウィットに富んでおり、アマンダ・パーソンズのスキャットが華を添えている。心地よく耳に馴染むサウンドは、ガウエンの真骨頂だ。オープニング曲の素晴らしさは鏡舌に尽くし難い。（祖父尼）

GILGAMESH / Another Fine Tune You've Got Me Into



Charly / CRL 5009 / 1978

白血病で亡くなってしまうアラン・ガウエンのバンド、ギルガメッシュ、78年のセカンド。ベーシストが前作のジェフ・クラインからソフト・マシーンのヒュー・ホッパーへ交代しているが他のメンバーには変更はない。前作の延長線上にあり、より洗練された美しいカンタベリー・ジャズ・ロックの逸品に仕上がっている。ガウエンの優しく包み込むような煌めくキーボードや流れるようなメロディアスなフィル・リーのギターがやはり特徴で、得も言われぬ叙情性とファンタジックな佇まいが魅力だ。もちろんヒュー・ホッパーが参加しての独特のうねりとグルーヴを感じさせるリズム・セクションも秀逸だ。前作と合わせて聴きたい。（祖父尼）

CANTERBURY SCENE ALBUMS

NATIONAL HEALTH / National Health



Affinity / AFF 6 / 1978

ハットフィールド&ザ・ノース、マッチング・モウル、ギルガメッシュ、エッグなどのバンドに在籍した強者達が集結したいわばカンタベリーのスーパーバンド。デイヴ・スチュアート、フィル・ミラー、ピプ・パイル、ニール・マーレイを核にアラン・ガウエン、アマンダ・パーソンズ、ジミー・ヘイスティングスらが参加。本作は78年のデビュー作。ハットフィールドの発展系ともいうべきサウンドで、より緻密で複雑、ジャジーで力強いサウンドとなっている。テンションの高さは尋常ではない。もちろんカンタベリーらしいウィット感はあるが、ややシリアスに迫ってくる。カンタベリー・ジャズ・ロックの集大成的サウンドだ。（祖父尼）

NATIONAL HEALTH / Of Queues And Cures



Charly / CRL 5010 / 1978

カンタベリー・シーンのスーパーバンド、78年に早くもリリースされたセカンド。彼らの創作意欲はピークに達していたのではないかと思えるくらい2作の楽曲レヴェルや完成度は高い。ニール・マーレイが抜け、ヘンリー・カウのジョン・グリーヴスが加入。それによって同傾向ではあるが、前作以上にシリアスかつアグレッシヴな展開やインプロがスピーディに繰り広げられている。緊張感溢れるアンサンブルは究極のカンタベリー・ジャズ・ロックであろう。彼らの残した2作はカンタベリー・ジャズ・ロックの傑作である。この後、82年に再結成し、白血病で亡くなったアラン・ガウエンに捧げる「D.S.アル・コーダ」をリリースした。（祖父尼）

KEVIN AYERS / Joy Of A Toy　おもちゃの歓び



Harvest / SHVL 763 / 1969
ユニバーサル / TOCP-71551

ソフト・マシーンを脱退しイビザ島に向かったケヴィン・エアーズがその地で書いた楽曲をもって帰国し、旧知の仲間の協力を得て作り上げたのがソロ・デビュー作となるこの「おもちゃの歓び」だった。EMIが設立した新興レーベル、ハーヴェストから69年11月にリリースされている。ポップ、ジャズ・ロック、サイケデリック、フォークと多種多様な音楽で表現されるケヴィン・ワールドまるでユーモアとウィットに満ちあふれたサーカスのようだ。デヴィッド・ベッドフォード、ロバート・ワイアット、ヒュー・ホッパー、マイク・ラトリッジらによるサウンドはまさに、これぞカンタベリーII シーンを代表する1枚だ。（岩本）

KEVIN AYERS & THE WHOLE WORLD / Shooting At The Moon　月に撃つ



Harvest / SHSP 4005 / 1970
ユニバーサル / TOCP-71552

ライヴ要員として集められたデヴィッド・ベッドフォード（G、K）、マイク・オールドフィールド（B、G）、ミック・フィンチャー（Ds）、ロル・コックスヒル（サックス）によるザ・ホール・ワールドなるバック・バンドを従えて制作されたセカンド・ソロ・アルバム。

デビュー作と比べかなり実験的な内容となった本作だが、もしかしたらこの作品にこそケヴィン・エアーズの本質があるのかもしれない。アルバムのトップを飾る「メイ・アイ」や「狂人の囁き」で聴くことのできるポップなテイストと、間に挿入されたインプロヴィゼーションの落差は、このアルバムで初めてケヴィンに触れたリスナーを惑わせるかも。（岩本）

CANTERBURY SCENE ALBUMS

CARAVAN / CARAVAN　キャラヴァン・ファースト・アルバム



リチャード・シンクレアやデイヴ・シンクレア、パイ・ヘイスティングスを中心に伝説のワイルド・フラワーズを母体に結成されたキャラヴァンはソフト・マシーンとともにその後のカンタベリー・ミュージック・シーン形成に重要な役割を果たしたバンドだ。彼らの記念すべき69年リリースのデビュー・アルバム。なんといっても英国の田園風景を彷彿させるパイとリチャードのジェントルで優しいヴォーカル、デイヴの独特の味わいを醸し出すオルガン、緻密ながら全体に漂う心地よい浮遊感は、サイケデリックなポップ感覚と相まってカンタベリー・ミュージックの原点ともいえるサウンドとなっている。ジャケット・アートも秀逸だ。（視父尼）

Verve Forecast / VLP 6011 / 1968
ユニバーサル / UICY-20053 [SHM-CD]

CARAVAN / In The Land Of Grey And Pink　グレイとピンクの地



名曲「リチャードのために」を収録した「キャラヴァン登場！」に続く71年リリースの3作目。カンタベリー・シーンのみならずブリティッシュ・ロックを代表する名盤である。アルバム・タイトルの「グレイとピンクの地」と淡いピンクを基調としたファンタジックなジャケ・アートを彷彿させる桃源郷の世界へと誘ってくれる。その水先案内となっているのがデイヴ・シンクレアによる独特の音色のオルガンと優しく語りかけるジェントリーなパイとリチャードのヴォーカルだ。適度にポップながらこれまで以上にメロディアスでプログレッシヴなサウンドは、カンタベリー・ミュージックの金字塔ともいうべき高い完成度を誇っている。（視父尼）

Deram / SDL-R 1 / 1971
ユニバーサル / UICY-20131 [SHM-CD]

CARAVAN / Waterloo Lily



名作「グレイとピンクの地」リリース後、熱狂的な支持を受けながらも商業的には満足のいくものではなかった。それによってバンド内での不和が始まり、デイヴ・シンクレアが脱退し、デリヴァリーにいたスティーヴ・ミラーが加入する。本作は72年にリリースされた4作目で彼らの新境地であり転換期を迎えた作品。ミラーの加入によってよりジャズやブルース色が強くなった。弟のフィル・ミラーも参加している。とはいえパイやコフランらしいこれまでの風変わりな作風の楽曲も多く、「ナッシング・アット・オール」や次作への布石となる管弦楽器を導入したパイの面目躍如たる「瞳の中の愛」といった名曲も収録している。（視父尼）

Deram / SDL 8 / 1972
ユニバーサル / UICY-20132 [SHM-CD]

CARAVAN / For Girls Who Grow Plump In The Night　夜ごとに太る女のために



前作で方向性の違いが明らかになったことでリチャード・シンクレアらが脱退し、ジェフリー・リチャードソン（ヴィオラ）他が加入しての5作目。カンタベリー・シーンのみならずブリティッシュ・ロックの名盤として名高い。大々的な管弦楽器を導入し、ポップな効き易さも備えながらジャジーでシンフォニックなカンタベリー・ミュージックを構築している。「メモリー・レイン・ヒュー」、「いのしの館」、「ヒー・オール・ライト＝チャンス・オブ・ア・ライフタイム」などの名曲が満載だ。夜の帳が下りて、幻想夜話がひっそりと紡がれていくようなそんなミステリアスなムードが全体に漂っており、本作の格調高さを印象づけている。（視父尼）

Deram / SDL-R 12 / 1973

CANTERBURY SCENE ALBUMS

VARIOUS ARTIST / Canterburied Sounds　カンタベリー・サウンドの誕生



MSI / MSIG-0860 ~ 3 [4CD] / 2013.5.25

Disc 1: 1.Feelin', Reelin', Squealin' (Caravan) / 2.Mummie (Robert Wyatt & Brian Hopper) / 3.Da-Da-Dee/Bolivar Blues (Mike Ratledge & Robert Wyatt) / 4.Orientasian (Brian Hopper & Robert Wyatt) / 5.You Really Got Me (Wilde Flowers) / 6.Thinking Of You Baby (Wilde Flowers) / 7.Man In A Deaf Corner (Brian & Hugh Hopper) / 8.If I Ever Leave You (Zobe) / 9.Stop Me & Play One (Robert Wyatt) / 10.Piano Standards 1 (Mike Ratledge) / 11.Belsize Parked (Brian & Hugh Hooper) / 12.Summertime (Caravan)

Disc 2: 1.Carazobe (Caravan & Zobe) / 2.Instant Pussy (Robert Wyatt) / 3.Esther's Nose Job (Soft Machine) / 4.Moorish (Robert Wyatt & Brian Hopper) / 5.Summertime (Mike Ratledge & Robert Wyatt) / 6.Indian Rope (Zobe) / 7.Drum Solo (Robert Wyatt) / 8.Mirror For The Day (Pye Hastings) / 9.Love Song With Cello (Robert Wyatt) / 10.As I Feel I Die (Caravan) / 11.Where But For Caravan Would I (Caravan)

Disc 3: 1.Slow Walkin' Talk (Robert Wyatt&Jimi Hendrix) / 2.Frenetica (Mike Ratledge&Robert Wyatt) / 3.Idle Chat - Mike Ratledge (Mike Ratledge & Robert Wyatt) / 4.3/4 Blues Thing In F (Mike Ratledge & Robert Wyatt) / 5.More Idle Chat (Zobe) / 6.The Pieman Cometh (Zobe) / 7.Liu-Bo (Robert Wyatt, Brian & Hugh Hopper) / 8.Kansas City/Rip It Up (Brian & Hugh Hopper & Pete Lawson) / 9.That's Alright Mama (Brian & Hugh Hopper) / 10.Tanglewood Tails (Brian & Hugh Hopper & Robert Wyatt) / 11.The Big Show/Central Park West/Songs (Zobe) / 12.If I Could Do It All Over Again I'd Do It All Over You (Caravan)

Disc 4: 1.Slow Walkin' Talk (Zobe) / 2.Some-Of-The-Time (Mike Ratledge) / 3.Ghosts (Robert Wyatt & Mike Ratledge) / 4.With An Ear To The Ground You Can Make It (Caravan) / 5.Dalmore Rode (Brian Hopper & Robert Wyatt) / 6.Piano Standards II (Mike Ratledge) / 7.Johnny B Goode (Wilde Flowers) / 8.Cecilian (Brian & Hugh Hopper,Mike Ratledge & Robert Wyatt) / 9.Austin Cambridge (Caravan)

ワイルド・フラワーズに在籍経験があり、ヒュー・ホッパーは実弟。ソフト・マシーンの2作目にも客演しているサックス奏者。69年からはベガーズ・ファームの一員として活動を行ないながら、メンバーの事故死により解散を余儀なくされ、そのまま音楽から足が遠のいた悲運の人がブライアン・ホッパーである。その後彼は、別の仕事に就いたが、のちに音楽活動を再開してヒューやロバート・ワイアットとも共演するなど、カンタベリーの記憶は彼の中で生き続けていたようだ。

そのブライアンが突然発表したのが、個人的に所有していた録音テープから掘り起こした未発表音源集である。98年に『カンタベリー・サウンズ』と題されたコンピレーションが第1集から4集まで、ヴォイスプリントを通じて発売されている。最近出た『カンタベリー・サウンドの誕生』は、それら計4タイトルを4枚組ボックスセットにまとめた事実上の復刻盤だ。

収録されているのは、ワイルド・フラワーズ、同バンドに関わっていたホッパー兄弟、ワイアット、マイク・ラトリッジ、バイ・ヘイスティングス等のソロ名義、キャラヴァン、ソフト・マシーンの最初期録音などである。

たとえば、第1集のオープニングを飾る「フィーリン、リーリン、スクイーリン」は、ソフト・マシーンのファースト・シングルを、キャラヴァンが地元カンタベリーで行なったギグでカヴァーしたライヴ・ヴァージョン。彼らがワイルド・フラワーズという同じバンドから派生した兄弟バンドだったことや、ジャズ・ロックのソフト・マシーンがとりわけ初期にポップな要素を強く持っていたことなどを再認識させる興味深いトラックといえるだろう。

もっとも古いのは62~63年頃のトラック「ミイラ」。拙いながらもミニマルなギター・リフとヴォイス・インプロヴィゼーションの構成はワイアットとブライアンによるもので、すでにこうした実験的なカンタベリー・サウンドの特徴が明確に表れていることには感動を覚える。ワイルド・フラワーズと同時期に活動していたもうひとつのバンド、ゾベはブルージーなライヴ演奏を繰り広げている。どれもかなり昔のプライベート録音なので音質を云々できるレヴェルではないが、のちの代表作群で聴ける曲のもとになったデモ・トラック、たとえばマッチング・モウルの「インスタント・プッシー」をワイアットがピアノと声で表現した音源などは、これ自体が素朴な点も含めて非常に美しい余韻をもった仕上がりとなっている。録音が年代順に並んでいないのは資料的な意味で難点だが、ブライアンは純粋に作品としての価値も強調したかったのだろう。（松井）

CANTERBURY SCENE ALBUMS

Speced



Cuneiform / RUNE 90 / 1996

69年ロンドンで開催されたマルチメディア・ショウのタイトルがそのままアルバム名。ワイアット、ラトリッジ、ヒュー・ホッパー、ゲストとしてブライアン・ホッパーをサックスに加えたクアルテットでという『ヴォリューム2』と同じ編成で制作された音楽は、バレリーナの前衛的な踊りとシンクロさせている。96年のCD化の際は、当時コンサートのテクニカル・コンサルタントをしていたボブ・ウールフォードが再編集を担当。ファンはステージで実演することを切望したが、実際にはインプロヴィゼーションの編集テープをステージでBGMのようにして流した。ヒューのコメントによると、オリジナルはもっと長いものだったそう。

Noisette



Cuneiform / RUNE 130 / 2000

70年1月4日、英クロイドン・フェアフィールド・ホールで行なわれたソフト・マシーンのコンサートは、全盛期のメンバーにとってもファンにとっても特別な意味をもっている。このときのラインナップは、ラトリッジ、ワイアット、ホッパー、ディーン、リン・ドブソンの5人。傑作『3』の2曲目に収録されている「スライトリー・オール・ザ・タイム」の中のパートが、本作収録の「ノイゼット」「バックワーズ」からとられている。つまり、ステージで演奏されたオリジナルの形が聴けるのだ。とくに「バックワーズ」でのドブソンのフルート・ソロは聴きもの。公式の録音なので音質が良好なのも資料的および作品的価値を高めている。

Backwards



Cuneiform / RUNE 170 / 2002

キュニフォームがこの編集盤を通じて表現したことがあるとすれば、ジャズ・ロックのスタイルを本格的に推し進めた『ヴォリューム2』からその完成へと辿りつく『3』に至る道のりを追うことだろう。1曲目から3曲目までは70年5月の終わりに録音されたロンドン公演。4曲目から6曲目までは69年11月の終わりに録音されたパリ公演。69年版の「フェイスリフト」が8分半ほどであるのに対し、70年版のそれは19分近くまで拡大された。最後に収録されている「ムーン・イン・ジューン」は68年のワイアットのみの多重録音によるスタジオ・デモ（米ツアー時、したがって歌詞の内容も問題）と、69年イングランドでのデモをつなげたもの。

Somewhere In Soho



Voiceprint / VP262CD / 2004

70年4月20日～25日の間に行なわれたロンドン・ロニー・スコッツ・クラブ公演を収めた未発表ライヴ集。『3』の1曲目に収録されていた「フェイスリフト」の編成が、ラトリッジ、ワイアット、ホッパー、ディーンのクアルテットに縮小した時期の演奏にあたる。ホッパーの所有テープから起こしたCDは音質がいまひとつだが、ディスク1、2にそれぞれ一晩の公演の前半と後半がそっくり収められており、『3』の完成に向けてバンドが試行錯誤していた様子を在りのまま状態で確認することができるのが特徴といえるだろう。スタジオ・ヴァージョンと比べるとここでのインプロヴィゼーションはより長く構成も異なっている。

◉解説：松井 巧

SOFT MACHINE ARCHIVE DISC

SOFT MACHINE & HEAVY FRIENDS



BBC In Concert 1971
Huarecords / HUX067 / 2005 / org.1993

71年3月11日、ライヴ番組"BBCイン・コンサート"のためにロンドン・パリス・シアターで収録されたステージ・パフォーマンス。『4』から『5』にかけての時期でハワードとワイアット、ホッパーとバビントンがひとつのバンドの中で同時に演奏している。『3』やエルトン・ディーンのリーダー作を含むメドレーにヴェテランのロニー・スコット他多くのゲストが加わり厚みのあるアンサンブルとソロを繰り広げているのも特徴だ。93年に『BBCラジオ1・ライヴ・イン・コンサート』のタイトルで発売されていたのと演奏は同内容だが、ここでは新たに、ジョン・ピールの冒頭MCが追加された。新タイトルもMC内の発言に由来。

Floating World Live



MoonJune / MJR007 / 2006

75年1月29日独ブレーメンで行なわれたラジオ・ブレーメン放送用音源で、CD化はムーンジューンレコードによる2006年が初。75年といえば、アラン・ホールズワースが加入し、ハーヴェスト移籍後初のオリジナル・アルバム『収束』を発表した頃であり、73年12月にスタートした同ラインナップにとっては絶頂期のライヴ・パフォーマンスということになる(同年3月にはそのホールズワースも脱退する)。ラトリッジのオルガンが大きく後退しているのはオリジナル・アルバム同様。そのぶんエレクトリック・ギターが強い存在感を示しているのも同様だが、いまとなっては彼のヴァイオリンが聴ける点にも注目すべきだろう。

Middle Earth Masters



Cuneiform / RUNE 235 / 2006

ロバート・ワイアットの評伝本を執筆していたマイケル・キング(リール・レコーディングス)が米コネティカット州で自転車修理工をしていたボブ・ウールフォード(別項参照)から入手したライヴ・テープによる編集盤。ソフト・マシーンのライヴ音源の中ではデヴィッド・アレン在籍時に次ぐ古さで、彼がフランスに足止めを喰って離脱を余儀なくされた後の67年9月、ロンドンのミドルアース、ラウンドハウス、チョークファームでの演奏を収録。純然たるトリオ、ケヴィン・エアーズが作曲面で主導権を握っている、マシーンの1作目で聴けるスタジオ・ヴァージョンをはるかに凌駕するパワー、など、非常に興味深い点が多い。

Grides



Cuneiform / RUNE 230/231 / 2006

CDとDVDの2枚組というソフト・マシーンのアーカイヴの中でもとりわけ質、量ともに充実した内容を誇る。CD収録は、70年10月25日アムステルダム公演。『4』の制作期間中に行なわれたオランダ・ツアーの最終日にあたり、2、3作目のレパートリーのほか、『4』に収録される『ヴァーチャリー』、ライヴでしか演奏されなかった曲など、全盛期と一括りにできないこの時期ならではの貴重なトラック群だ。DVDの方は、オランダ公演のおよそ5ヶ月後に収録されたTV番組『ビート・クラブ』のためのスタジオ・ライヴ。オリジナル・テープからのマスターという最良のテイクで、インプロ・バンドとしての実力を堪能できる。

SOFT MACHINE ARCHIVE DISC

MATCHING MOLE / On The Radio



Hux / HUX 083 / 2006

94年に『ライヴ・イン・コンサート』のタイトルで発表されていた72年7月27日のロンドン・パリス・シアター公演に、同様のラジオ放送用ライヴ音源を加えた06年発表盤。収録順に、72年4月17日、同1月25日、同3月24日、同1月17日、同7月27日の公演となっている。「オー・キャロライン」のようなポップなヴォーカル曲は聴けないが、ワイアットの浮遊的なヴォイス・インプロヴィゼーションと深みのあるジャズ・ロック・スタイルに関しては申し分のない出来栄えだ。古い録音（1月17日、25日）はデイヴ・シンクレアとデイヴ・マクレエのツイン・キーボード。彼らのファズ・オルガンとエレクトリック・ピアノの共演も聴きものだ。

MATCHING MOLE / Smoke Signals



Cuneiform / RUNE 150 / 2001

マイケル・キングが企画発案と編集を行ない、キュニフォームのスティーヴン・フェイゲンバウム等がリマスターを手がけた編集盤。

カヴァーからするとファースト・アルバム絡みの選曲を想像するかもしれないが、実際はセカンド・アルバム主体の選曲および演奏。キーボードもすべてデイヴ・マクレエのみ。録音データが72年のヨーロッパとしか表示されていないのは、既出の未発表音源集との重複が明らかなためか、あるいは、そうした細かい客観データよりも、バンドの音楽性をバンド本来の志向に基づきリスナーに提示することを目的としていたためか。ほぼ切れ目なく繊細に紡がれたジャズ・ロックが美しい。

KEVIN AYERS AND THE WHOLE WORLD / Hyde Park Free Concert 1970



Voiceprint / RR002CD / 2008

ケヴィン・エアーズが自己のグループ、ザ・ホール・ワールドを率いて70年ハイド・パーク・フリー・コンサートに出演時の音源をカナダのリール・レコーディングスが公式CD化。デヴィッド・ベッドフォード、ロル・コックスヒル、マイク・オールドフィールド、ロバート・ワイアットというラインナップはごく短期間であり、それだけでも非常に価値ある未発表ライヴ音源。ワイアットの参加は音楽的な意味でも重要だ。「ディド・イット・アゲイン」「ホワイ・アー・ウェイ・スリービング」でのヘヴィでサイケなジャズ・ロックは初期のエアーズならでは。彼がソフト・マシーンにあのままとどまっていたら。そんな想像を逞しながら聴くと楽しい。

ROBERT WYATT & FRIENDS / Theatre Royal Drury Lane 8th September 1974



Hannibal / HNCD 1507 / 2005

73年6月1日の落下事故で入院とリハビリを余儀なくされていたロバート・ワイアットの復活を祝うコンサートは、74年9月8日ロンドン・ドゥルーリー・レーン劇場で行なわれた。当時の所属レーベルを運営するヴァージンのリチャード・ブランソンが音頭を取ったステージは、デイヴ・スチュアートを筆頭に、モンゲジ・フェザ、ローリー・アラン、ヒュー・ホッパーが集まり、ゲストとしてマイク・オールドフィールドやジュリー・ティペッツ、フレッド・フリス、MCとしてジョン・ピール等が集う豪華な内容となった。このときの音源を公式CD化したのが本作。新たなキャリアの幕開けにふさわしい力強い歌と演奏はいつ聴いても感動を呼ぶ。

●解説：松井 巧

CANTERBURY SCENE ARCHIVE DISC

publicité en 4ème de couverture



Previous article

Next article

Back to the list

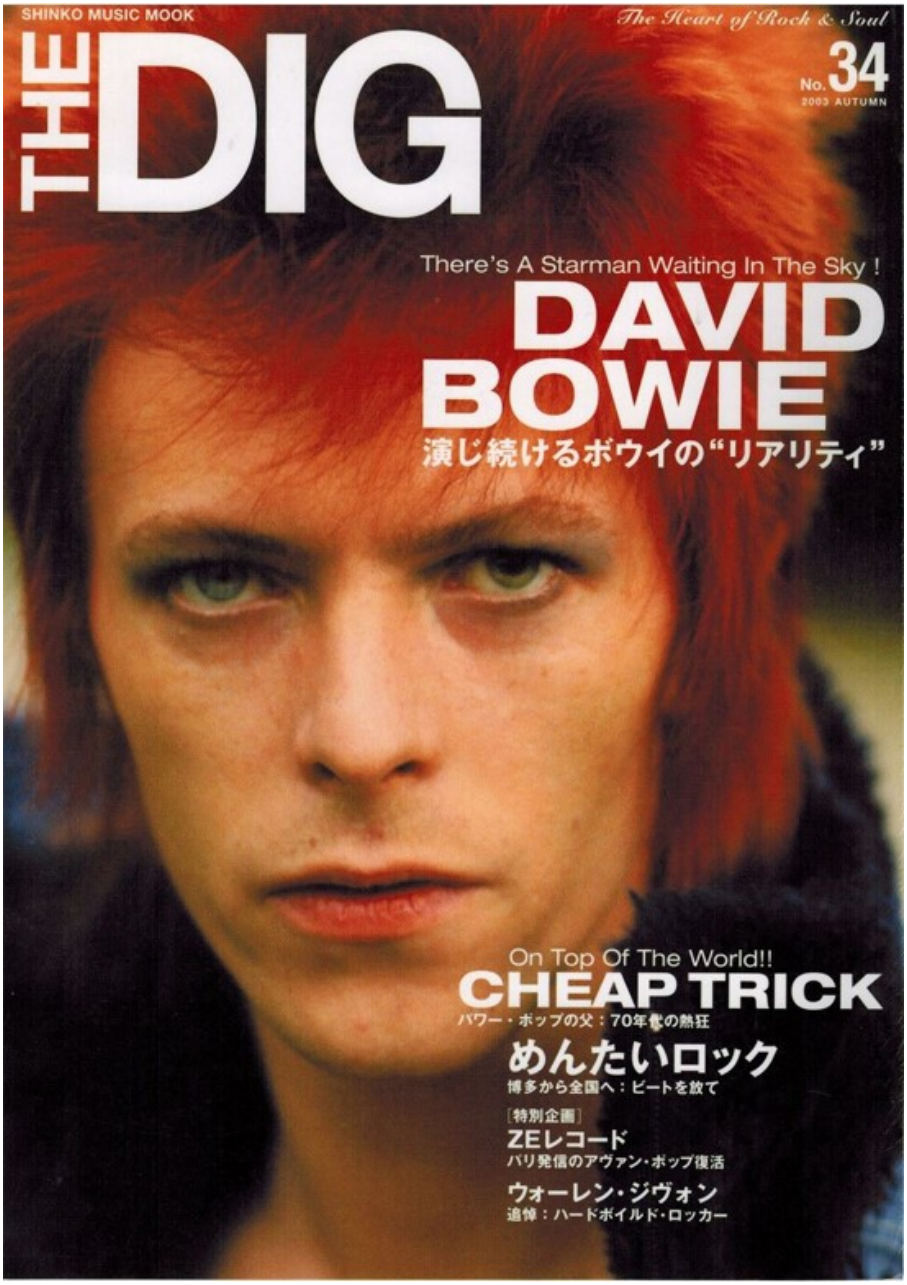
ABÉCÉDAIRE

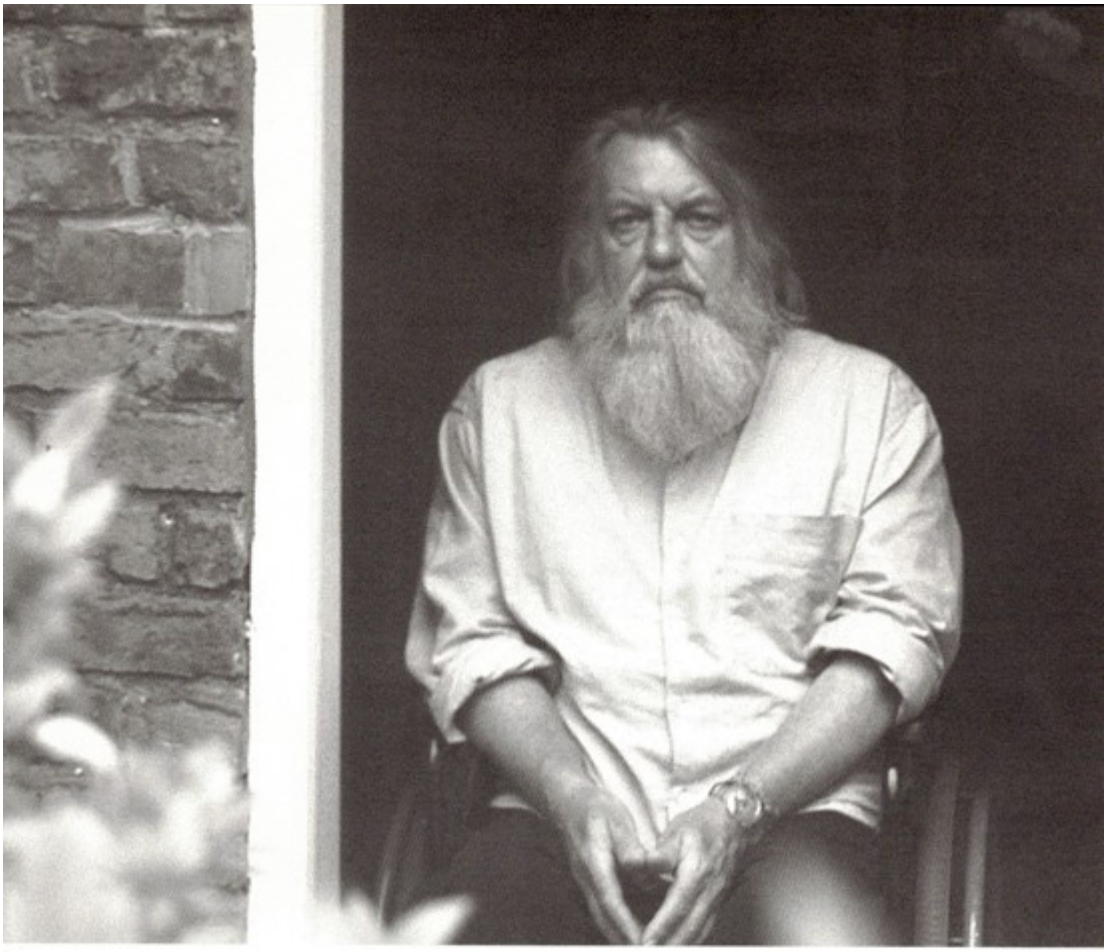
Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME

Robert Wyatt - The Dig - N° 34 - 2003 Autumn

ROBERT WYATT





ROBERT WYATT

私はルーツに、過去のものにどんどん惹かれていっている

6年周期説を実践する新作『クックーランド』が遂に登場。
再びロバート・ワイアットに浸れる至福の時がやって来た！

インタヴュー・文／コラム●小山哲人　通訳●川原真理子

85年の『オールド・ロットンハット』、91年の『ドンデスタン』、そしてまだ感動を鮮烈に記憶している97年の『シュリープ』。ロバート・ワイアットのアルバムはなぜか正確に6年のインターヴァルでリリースされてきた。世紀が変わり、ニューヨークを襲った〈9・11〉を境に世界がかつてなく忌まわしい方向へ歩を進める中、伝説の巨人は6年振りに静かに身を起こした。いや、ワイアットはこの6年間を沈黙して過ごしたのではない。友人たちの作品にゲストで参加、また多くのファン、彼を慕うミュージシャンによって企画されたトリビュート作品やコンサートがあった。2001年には自身がディレクターとなってメルトダウン・フェスティヴァルを開催。精力的な活動を続けながら、堆積された彼の思考と感情が新作『クックーランド』には封入されている。ア

> Zoom



ルバムの冒頭、薄明の空間をさまようように吹かれるワイアットのコルネット・ソロ。前作『シュリープ』に満ちていた躍動、まばゆいばかりの生命感は再び胸の奥底にしまわれた。元ブロックヘッズ、現在はザ・オリエント・ハウス・アンサンブルを率いるギラド・アツモンと辿るオールド・ジャズへのノスタルジー。バディ・ホリーやアントニオ・カルロス・ジョビンの有名曲のカヴァーも用意されているが、過去への目線はあくまで不吉さを増すこの世界への対抗軸なのだ。カレン・マントラー、ポール・ウェラー、イーノら新旧の知人の助力を得て、ワイアットは大国が唱導するグローバリズムの網の目からは零れ落ちるもの、そして絶対に掬め取られない人間個々の尊厳を静かに訴えかける。アラブの女性シンガー、アマル・モコスの作品を取り上げた最終曲がアルバムの白眉だろう。キリスト教徒のパレスティナ人という複雑な出自を持つ彼女の祈りは、ワイアットという触媒を経て、音楽それ自体の純粋なカへと昇華されていく。



ワイヤット・ナンバーをカヴァーしたウェルシュ・バンド、ゴーキーズ・ザイゴティック・マンキのアルバム『Tatay』(1997)

不思議の国のアリスのように世界を見る

●2001年のメルトダウン・フェスティヴァルではディレクターを務められましたが、大規模なコンサートを企画するなんて初めてですよね。

「そうなんだ。あの時は私がフェスティヴァルのホストを務めたんだよ。毎年、別のホストを立てているんだが、2年前は私に白羽の矢が当たったというわけ。呼んだ面々の半分は私が選び、残りの半分はフェスティヴァルの主催者が決めた。そうして1カ月間に渡るコンサートを企画したんだが、とても楽しかったよ」

●メルトダウン・フェスにはゴーキーズ・ザイゴティック・マンキなども参加しましたが、新しい世代で気に入っているアーティストはいますか?

「ゴーキーズは以前、私の《Carolina》をウェールズ語でカヴァーしてくれた。あれはとんでもない言語でね、すごく難しいんだよ。私にとっては、ウェールズ語よりは日本語を覚えることの方がずっと簡単だと思う。私の中にもウェールズ人の血が流れているんだがね。でも、彼らは見事にやってくれた。妻のアルフィーが彼らのCDのカヴァー・アートを描いて以来の知り合いなんだ。他に新しいアーティストでは、ミス・ダイナマイト、クレイグ・デイヴィッドなんかが気に入っている。イギリスのブラック・ポップ・ミュージックが好きなんだ」

●今回のアルバムですが、タイトルにはどんな意味が込められているのでしょう?

「それはアルフィーが何年か前に歌詞を書いた《Cuckoo Madame》から来ているんだ。彼女は田舎で鶏のカッコーをしょっちゅう見ていたんで、あのタイトルはどうかと言い出した。どうしてか分からないけど、これがぴったりだと思えたんだよ。《Cuckooland》とは、《気のふれた場所(Mad Place)》という意味にも取れる。でもそれは、私が《気のふれた場所にいる》ということかどうかは分からない。この世界はちゃんとしているのかも知れないし、あるいは狂っているのかも知れない。私はまるで不思議の国のアリスのように世界を見ているんだよ。まあ、いずれにしろ私には《Mad World》のように見える。それが私のせいなのか、世界のせいなのかは分からないがね。それが《Cuckooland》の意味なんだ」

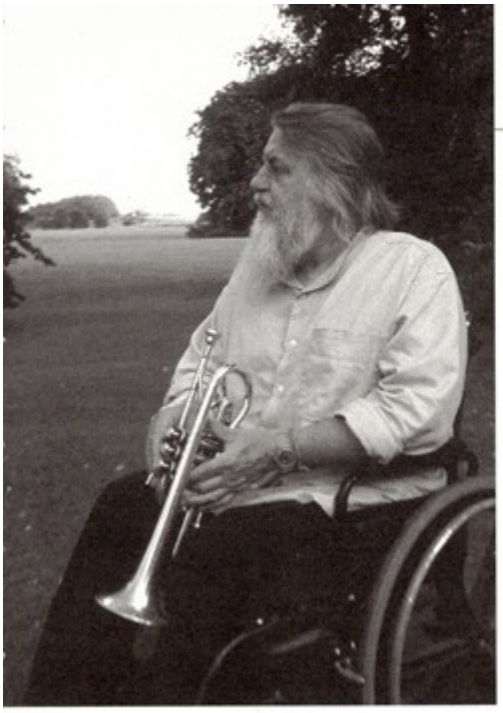
●録音はいつ頃から行われたのですか?

「レコーディングは2度に分けて行われた。最初は去年、カレン・マントラーとスタジオに入ったんだ。彼女はカーラ・ブレイとマイク・マントラーの間に生まれた娘でね。去年の夏、カレンが父親を訪ねてアメリカからヨーロッパへ来ていたところを捕まえて、セッションをしたんだよ。ロンドンにあるフィル・マンザネラのスタジオで6曲ほど録音し、その中から3曲を選んで今回のアルバムに収録した。その後、フィルのスタジオの改修工事のために一時中断し、今年の頭からまた作業を再開して完成させたんだ」

●彼女とのコラボレーションのきっかけとなったのは?

「カレンの両親、カーラとマイクとはも

> Zoom



う30年来の付き合いなんだよ。断続的にではあるが、ずっと音から一緒に仕事をしてきた。だからカレンも幼い頃から知っていたよ。当時はパンクできかん気の強い娘だったが、その後、自分が両親から多くのことを吸収していたことに気付いたんだろう。自分で曲を作るようになり、今では母親のバンドでハーモニカを吹いているし、父親の曲を歌ったりもしている。

カレンと友達になったのは、彼女の作曲の仕方が私のそれとマッチすると思ったからなんだよ。同じような音楽的アイディアを持っているんだ。彼女がハーモニカでソロを取るときの音の選び方とか、私がトランペットを吹くときの音とすごく似ている。だからきっと、一緒に曲を作ってみたら面白いんじゃないかと思ったのさ」

昔の民俗音楽、大衆音楽全般に対する興味

●今回のアルバムでは、ギラド・アツモンのクラリネットも印象的ですね。

「彼は今ではイギリス国籍を持っているが、元々は東地中海地方の生まれなんだ。彼のプレイが大好きなんだよ。それに、とても面白いソングライターでもある。われわれ二人とも、古い時代のジャズにノスタルジアを感じているんで、〈Oa Europa〉のような曲をやったんだ。私が何を歌いたいのか、そしてアルフィーの歌詞に込められていることを、彼はちゃんと理解してくれた」

●「Oa Europa」での彼のプレイは、クレズマー音楽の匂いもしますが。

「イスラエル人だったギラドは若い頃、もちろんクレズマー音楽をよくプレイしていた。クラリネットのプレイでは特に、ジャズとクレズマー音楽には共通性があるんだ。だから、アーティ・ショウとか、アメリカの偉大なクラリネット奏者はユダヤ人であることが多いんだ。それは彼らの両親の世代がクレズマー音楽に親しんでいたからだろう。ギラドのプレイにもそこからの影響がうかがえる。でも、それ以上のことではないね。ギラドはアラブやトルコの音楽にも造詣が深いし、とても幅広い引き出しを持っているんだ。私もアルフィーも、ロックンロール以前にヨーロッパをはじめとした様々な国のフォーク・ミュージックやポップ・ミュージックを聴いてきたんだ。クレズマーもそのひとつだよ。要するに、昔の民俗音楽、大衆音楽全般に興味があるんだ。ジプシー・バンドも好きだし、現代の有名なロマニー・バンド、タラフ・ドゥ・ハイドゥークスなんかも好きだ」

●「ヒロシマ／ナガサキ／コンニチワ／アリガト」と歌われる「Foreign Accents」は、我々日本人にはずいぶん奇妙に聞こえます。

「まず、おそらくは正しい発音で歌っていないことについて謝っておくよ（笑）。外国語で歌うのはとても楽しいんだ。まるでマントラのように聞こえてくるんだもの。でも、言葉は慎重に選んだよ。日本語だけでなく、イスラエルの科学者やイランの政治家の名前も歌っている。これはアメリカの外交政策の偽善についての歌なんだ。世界は常に目茶苦茶で、大量破壊兵器が存在するなどと彼らは言うが、それを実際に使用しているのは彼らだけなんだからね！　そこには明らかに偽善が存在する。こういう曲をやるには、少なくとも二つの理由が必要だった。まず、これは音楽なのだから良く聞こえなければならない。言葉の響きも大切だ。ちょっと待ってくれるかな？　庭の蜘蛛の巣に蝶々がひっかかってしまったみたいなんだ。（アルフィーに向かって）大丈夫かい？　逃げられたの？　それは素晴らしい！　ごめんよ、中断してしまって！」

●いいえ。

「今、外に座っているんで、いろんなドラマが常に展開しているんだ。自然はみんな仲がいいだなんて、嘘っぱちだよ。ここは戦場だ。さあ、続けよう」

●アルバムの最後の曲「La Ahada Yaqra」は鎮魂歌のように響きますね。

「これはアラブ語でね、アラブ人のソングライター、ニザー・ズライクと彼の妻、アマル・モコスが書いた曲なんだ。彼女にはメルトダウン・フェスでも歌ってもらった。ある午後にアラブ／イスラエル親交というイヴェントを設けてね。イスラエル人とパレスティナ人のミュージシャンを一堂に集めたんだが、音楽的にもとても価値のある出来事だった。ギラ

> Zoom

世界同時沸騰、ワイアットを巡る“熱”

ここ数年、ワイアットへのトリビュート・アルバム、コンサートが多数企画されている。その嚆矢となったのが、女性トロンボーン奏者、アニー・ホワイトヘッドを中心とするスープ・ソングス・プロジェクト。99年10月にパレス・シアターで行なわれたライヴの模様は本誌20号でも報告され、翌年には実況盤も発売された。また、とりわけ熱狂的なファンの多いイタリアとフランスではトリビュート・アルバムが制作されている。イタリア版にはマウロ・パガーニ、フランコ・バッティアートなど大物が名を連ね、フランス版ではバスカル・コムラード、クリンペライらがワイアット・ナンバーをカヴァー、ワイアット自身も語りと朗読で参加した。さらに今年の11月には「Dedicated To You」と題したトリビュート・ライヴがフランスで行なわれる。カレン・マントラー、ジョン・グリーヴスらの出演が決定しており、ライヴ盤の予定もあるらしい。

インタヴューでも語っているように、ワイアットは2001年のメルトダウン・フェスでホストを務めた。レジデンツ、レインコーツといった元祖オルタナ・ロックからジョン・サーマンやジャック・ディジョネット、アンドリュー・シリルらの実験ジャズメン、さらにテリー・ライリー、エルヴィス・コステロなどジャンルを越えた出演者の顔ぶれはいかにもワイアットらしい選者だろう。そして同フェスでのデイヴィッド・ギルモアのライヴにはワイアット本人もゲストで出演。実況DVD「デイヴィッド・ギルモア・イン・コンサート」（東芝EMI：TOBW3059）で本当に久し振りとなる生のパフォーマンスを見ることができる。近年、ワイアットのゲスト参加作品は非常に数多く、とてもここでは紹介しきれないが、意外性のあるのが2001年のフランス映画「Wataridori」のサントラCD（東芝EMI：VICP68484）。ヒーリング系のやや安直なバックトラックながら、やはりあの声が乗ると惹きつけられてしまう。



今年11月に開かれるトリビュート・ライヴ「Dedicated To You」の告知ポスター


英トリビュートのライヴ盤「Soup Songs Live - The Music Of Robert Wyatt」(Voiceprint)


伊トリビュート盤「The Different You - Robert Wyatt e noi」(CPI)


仏トリビュート盤「MW pour Robert Wyatt」(In Poly Suns)

私の体はワインだらけ

●数年前、あるインタヴューで「カンタベリーの伝説なんて信じない」という趣旨の発言をしていましたね。

「デイヴィッド・アレンとケヴィン・エアーズ、特にケヴィンは素晴らしい曲を書いていた。ソフト・マシーンは実際にやったことよりももっと可能性を秘めていたと思う。プレイするのはとても楽しかった。あれをもっと発展させることも出来たんだろうが、機会がなかったんだ。人はそれをカンタベリーの伝説と呼ぶが、デイヴィッドはオーストラリア出身だし、ケヴィンはマレー半島育ち、そして私はブリストル生まれだ。一体、カンタベリーに何の関係があるのかと思ってしまうよ（笑）。それに、私は主にブラック・ミュージック、そしてジャズばかり聞いているんだ。人が思っているような音楽はまったく聞いていないんだよ」

ド・アツモンはパレスティナ人の言い分を支持しているんで、イスラエルを出てイギリス国民になったんだよ。彼はどんなかたちでも、植民地化計画に加担したくなかった。私は彼の立場を代弁できないが、考えはよく分かっている。ギラドはこの曲にすごく感情移入しているね。とてもソウルフルだ。アラブ語で歌えない私に代わって、クラリネットで歌ってもらった。美しすぎて私が入る余地はなかったよ。だからこの曲が最後なんだ」

●ヒュー・ホッパーらによるソフト・マシーン再結成プロジェクト、ソフト・ワークスのアルバムは聞かれましたか？

「聞く必要はないよ。どんな音なのか、私にははっきり分かっているから（笑）。ヒューには、まあ頑張ってくれたまえと言っておいたよ」

●来年で60歳を迎えられますが、あなたの歌、音楽への情熱はこれからどのように変化していくのでしょう？

「私は新しいものには特に執着していない。（最先端）というのは、とても居心地の悪いところだ。逆にルーツに、過去のものにどんどん惹かれていっているんだ。古代エジプトの音楽を録音したテープがあったらどんなにいいだろう！　私にとって、新しいとか古いとかとかは価値のあることじゃないんだ。私はベストを尽くすだけだ。これが卵だったら問題だがね。新鮮な卵のほうがいいに決まってる。でも、アーティストは別なんだよ」

●ワインと以ているかも知れませんね。

「そうだね！　その比喩は私にぴったりだ（笑）。私を食べ物にたとえるなら、私の体はワインだらけだろう！」


ロバート・ワイアット「クックーランド」（ビデオアーツ VACK-1269）

> Zoom

Previous article

Next article

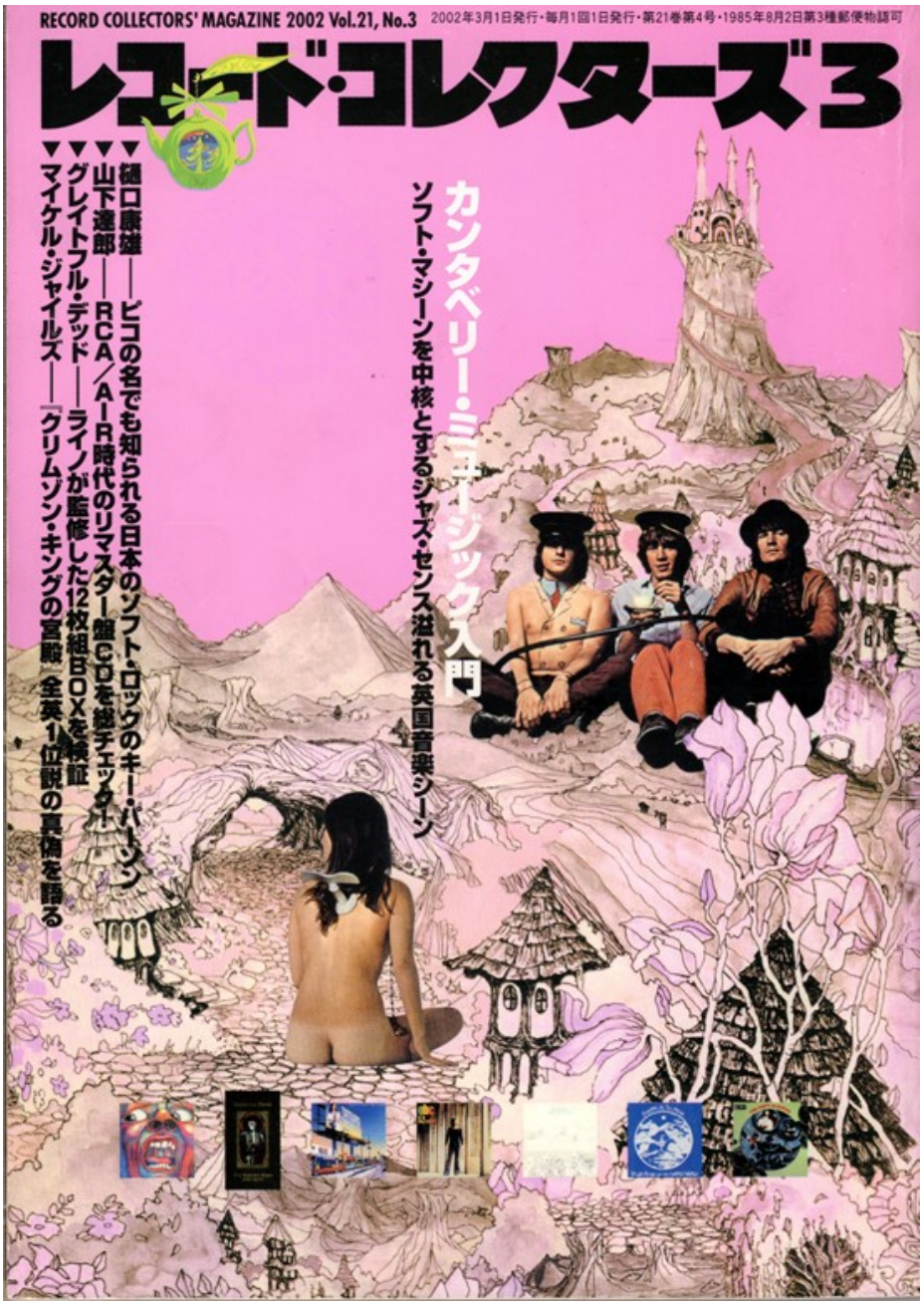
Back to the list

ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

Canterbury - Record Collector's Magazine - 2002

CANTERBURY



> Zoom


SOFT MACHINE
特集
CANTER BURY
カンタベリー・
ミュージック
MUSIC
ジャズの新しい潮流の影響を受けながらイギリス独自の色彩感を持ったサウンドを創り上げた英国
カンタベリー出身のグループ、ソフト・マシーンを中核とする人脈の広がり、そして彼らが作り上げ
る音楽の総体。カンタベリー・ミュージックの輪郭はこうである。最先端の高度な音楽性と、カン
タベリーという歴史と伝統を強く感じさせる地名との絶妙の組み合わせが物語るように、彼らが奏
でるサウンドは一見難解でクールだが、どこか親しみやすさを感じさせる独特な響きを持つ。
昨年以来、イン・カフーツ、キャラヴァン、ケヴィン・エアーズなどカンタベリー系ミュージシャンの
来日が続き、CDリイシューも加速しつつある。カンタベリー探索の旅に出るなら今だ。

> Zoom



CANTER BURY

カンタベリー・ミュージック概論

起源となるワイルド・フラワーズから代表グループの70年代後半までの動き

坂本 理

注目されるカンタベリー・シーン

「カンタベリー・ミュージック」――もしそれがどんなものであるかを知らないとしても、あなたがロック・ファン、あるいはジャズ・ロック・ファンであるなら、多分どこかでそんな呼称に出くわしたことがあるだろう。60年代以降のブリティッシュ・ロック、プログレッシヴ・ロックのシーンの一角で大勢のミュージシャンがそこに参画し、他とは質の違う音楽を生み出していった。そんな音楽の呼び名だ。

ごく大雑把に定義すれば、ソフト・マシーンとその周辺の音楽を総称したのが「カンタベリー・ミュージック」だ。ソフト・マシーンのメンバーたちはイギリスの南東部に位置する地方都市、カンタベリー（正確には隣町のウィットスタブル）を出発点として音楽活動を開始し、多くの仲間たちがカンタベリーから後を追った。しかし、実際の活動はロンドンであったり、周辺ミュージシャンはカンタベリーとは何のゆかりもなかったりするので、彼ら全員にカンタベリー云々の話をすると「僕はカンタベリーには行ったこともない」と答えたりするだろう。しかし、関係者はそれがカンタベリー・ミュージックと呼ばれることを理解している。何故なら、その音楽がある種の連帯に基づくものであることを充分に意識しているからだ。

近年、カンタベリー・ミュージックが注目されるような出来事が続いている。ゴングが再三来日を果たし、昨年はイン・カフーツやステュアート&ガスキンの10年ぶりの再来日が続いた。残る現役大物バンド、キャラヴァンが遂にこの1月に初来日。3月にはケヴィン・エアーズやリチャード・シンクレアが来日する。一方、旧作アルバムのリイシューもいよいよカンタベリーに焦点が当たってきた。一昨年のゴングやカーンの紙ジャケット盤に始まり、キャラヴァンの名作群のボーナスつきリマスター盤（日本では紙ジャケット盤）が話題となり、今年はロバート・ワイアット

> Zoom





左：カンタベリーの聖ダンスタン通り。キャラヴァン "Blind Dog At St. Dunstans'" のジャケ（上）にも描かれた城門が見える
写真●赤岩和美氏（26、32ページも）

の紙ジャケット盤も登場する。その間、着々とカンタベリー関連の発掘音源盤が掘り起こされ、伝説が実像を結んできている。

　これだけの事実が重ねられれば誰でも思うだろう。今、カンタベリー・ミュージックが熱い、と。

　ここではそんな音楽シーンの概要を入門編として整理することにしよう。前提となることをふたつだけ押さえておいて欲しい。ひとつは、カンタベリー・ミュージックは決して過去に閉じたシーンではないということ。現在に至るまで脈々とその系譜は引き継がれ、さらに世界へと拡散を続けている。そうしたシーンのさわりだけをここでお見せする訳だ。もうひとつは、カンタベリー・ミュージックをジャンルとして捉えるとポイントがずれる可能性があるということ。少なくとも70年代の日本ではこのシーンを特にプログレッシヴ・ロックのサブ・カテゴリーとして理解していた傾向がある。しかし、彼らの音楽は決してプログレッシヴ・ロックに閉じてはいない。強いていうならジャズ・ロックの方が近いだろうが、そこにも閉じてはいない。そうしたジャンルを超越した運動体であり、同時にジャンル不問の音楽的方法論でもある、そんな柔軟性がカンタベリーならではの歴史を築いてきた。でも、ここでは話を簡明にしたい。なので、典型の部分だけを拾うことにする。だから入門編なのだとご理解いただきたい。

複雑だが親しみやすい音楽性

　カンタベリー・ミュージックは難しい。そんな声を聴くことがある。それはどういう意味なのか？

　ひとつにはあまりにもミュージシャンやバンドの数が多く、その全容が把握しきれないという全体量の問題があるかもしれない。彼らの活動は今もなお進行形であり、平気で国境を跨ぎ、その先で新たなシーンと連携していく。

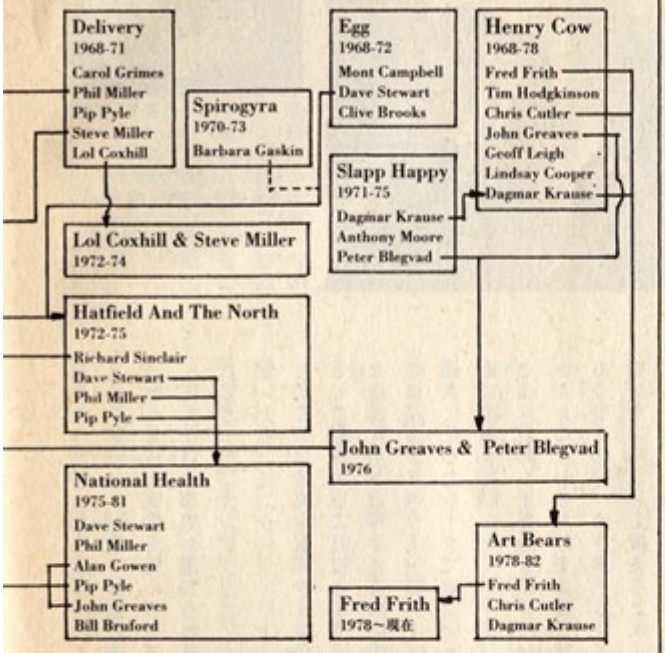
　また、カンタベリー・ミュージックの音楽的傾向を理解しにくいということもあるだろう。これだけバンドがあって、それぞれが固有のサウンドを追求している中で、では全体としてのカンタベリー・サウンドとは一体どんなものなのか？　そういう情報を提供している媒体もほとんどないだろうから、核となる部分を押さえないと輪郭をなぞるだけで一向に中に入れないかもしれない。

　そしてもうひとつ、カンタベリー・ミュージックそのものの抑制された表現スタイル、本当は凄い演奏をしているのにそうと気付か

> Zoom

カンタベリー重要メンバー／グループ概略図

作成●坂本 理



＊70年代後半までのカンタベリー・ミュージック・シーンで重要と思われるグループをピックアップしました
＊点線で囲まれたグループは、非カンタベリー・グループとみなします

せないようなポーカーフェイスぶり、複雑過ぎて普通に聞こえてしまう凝った楽曲作り、そうした独特の要素の面白さを学び取るのにリスナーとしての成熟を必要とするという事情がある。

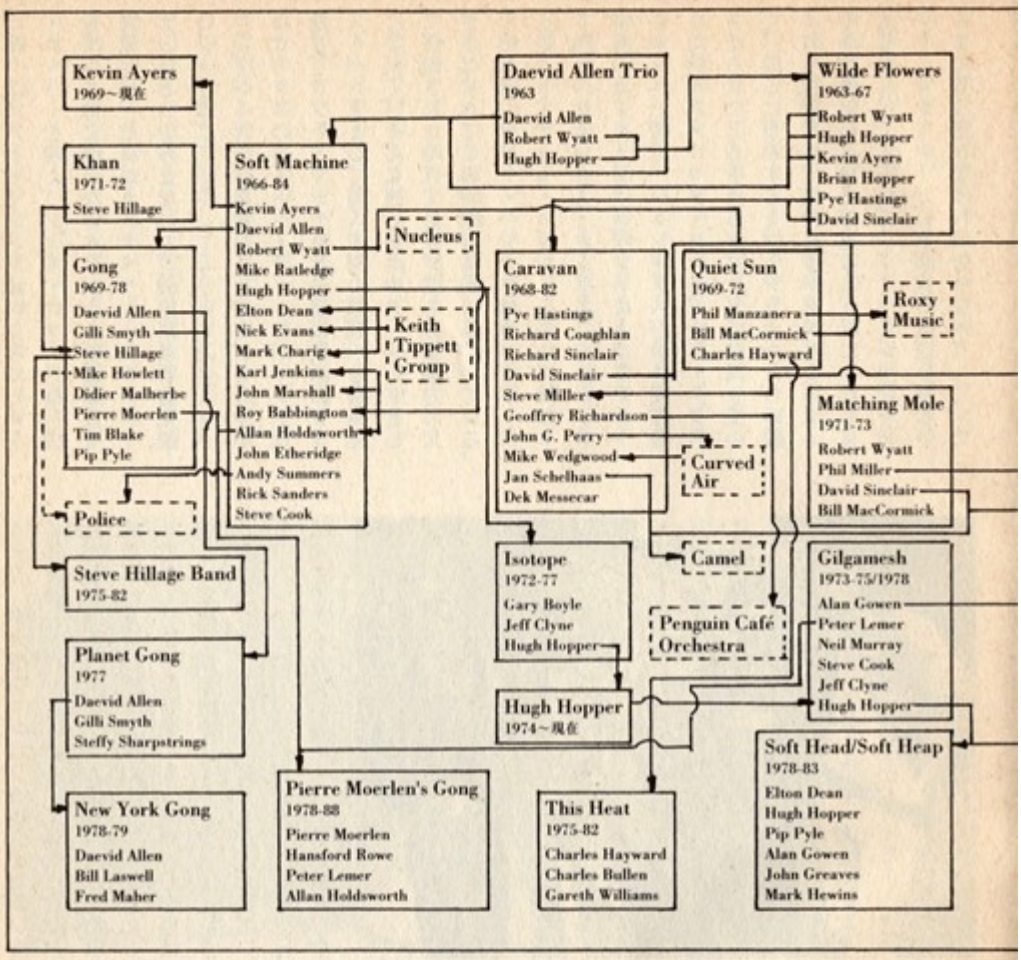
しかし、そんなに取っ付きにくい音楽なのかと言えば、否。むしろ驚くほどに親しみやすいというのがカンタベリー・ミュージックの特徴だ。そこを理解しないと無意味に難解さを読み取ろうとする迷路へと彷徨い込んで、疲れ果ててしまうだろう。音楽を音楽として楽しむのは当たり前。でもそこには1度では味わい尽くせない隠し味がいっぱいに仕込んである。そんな音楽としてカンタベリー・ミュージックを聴けば、やがてその魅力へと到達するだろう。簡単に判ったつもりになったら落とし穴があるけれども、肩肘張った音楽ではない。そこからスタートしよう。

60～70年代の入り組んだ人脈

ここに用意した簡単な人脈図をご覧いただきたい。これが60～70年代に登場するカンタベリー・シーンの主要グループの全容だ。移動線はとてもすべては載せきれないので、一部省略してある（線がなくても複数箇所に記載されているミュージシャンが多数いる）。バンドの沿革は一切無視して圧縮してあるし、この背景にまだまだ重要なミュージシャンが控えている（例えば、マイク・オールドフィールドやブライアン・イーノ）ことを考えると、非常に厚みのあるシーンであることがお判りいただけるだろう。隣接するシーンに多くの著名なアーティストがいることにもご注目いただきたい。例えば、ポリスやロクシー・ミュージックが深いところでカンタベリーに通じ、キャメルやカーヴド・エアーも密接に関連している。図示はしていないがキング・クリムゾンやブランドX、ホークウィンドとも様々なレヴェルで交錯してきた。ジャズ・シーンとの接点など多過ぎて書き切れない。それがカンタベリー・シーンなのだ。

カンタベリー・ミュージックのスタート・ラインは**ワイルド・フラワーズ**という60年代半ばにカンタベリーで結成されたR&Bバン

> Zoom



ドだった。彼らはウィルソン・ピケットの曲をコピーしたりしていた。このバンドが母体になってふたつの大きな枝が生まれた。ひとつがソフト・マシーン。もうひとつがキャラヴァンだ。この事実によってワイルド・フラワーズは伝説となった（93～94年に発掘されたワイルド・フラワーズ結成前のデイヴィッド・アレン、ロバート・ワイアット、ヒュー・ホッパーによるデイヴィッド・アレン・トリオの63年のライヴ録音盤と、ワイルド・フラワーズの未発表発掘音源集によって、謎のヴェールが解き明かされている）。

66年に**ソフト・マシーン**が結成される。メンバーはデイヴィッド・アレン、ロバート・ワイアット、ケヴィン・エアーズ、マイク・ラトリッジの4人。67年にイギリスへの再入国を拒まれたアレンがバンドを離れ、ギターレスとなったことでラトリッジのオルガンが主役に踊り出る。このことでソフト・マシーンは全く独自の演奏スタイルを確立。こうした過程で弾き出されるようにバンドを飛び出したのが**ケヴィン・エアーズ**で、彼はサイケデリックな感性を生かしながらソロ活動を展開していく。マイク・オールドフィールド、デイヴィッド・ベッドフォード、ロル・コクスヒルらが彼のバンドで研鑽を積んだ。

> Zoom
> Zoom 2 (complete diagram)

残ったソフト・マシーンはベースにヒュー・ホッパーを迎え、ジャズ・ロック的な手法を用いて他に例のないオリジナルな音楽性を完成させ、それがカンタベリー・ミュージックのひとつの形となった。69年には新進気鋭のジャズ・ユニット、キース・ティペット・グループから管楽器奏者たちを迎え、その中からサックスのエルトン・ディーンがバンドに残り、ソフト・マシーンは一気に硬派のジャズ・バンドとして前人未到の領域へと踏み込んでいく。そんな彼らがロック・バンドとして評価された時代であり、彼らの影響力の大きさはすべてこの時期の活動に基づいている。

その後、ソフト・マシーンはロバート・ワイアット、ヒュー・ホッパーを失い、代わって加わったサックス／オーボエ／キーボード奏者のカール・ジェンキンスによってフュージョンへと接近。ジェンキンスがかつて在籍したジャズ・ロック・バンド、ニュークリアスから次々と名手たちがバンドに合流していく。ここに登場するミュージシャンたちの顔ぶれも重要だが、純粋にカンタベリー・ミュージックという視点で見ると、既にずれを見せており、「カンタベリー・ミュージック＝ソフト・マシーン」という図式が成立し得ないことにも注意しなければならない。

一方、**キャラヴァン**はワイルド・フラワーズの最終メンバーたちによって68年に結成された。ソフト・マシーンとは全く異なる牧歌的なポップ・サウンドを追求し、人気者になっていく。彼らの音楽にもカンタベリー色は強く、変拍子の多用やデイヴィッド・シンクレアのオルガン・プレイにそれが現われている。バンドとしての勢いが加速したのは従兄弟同士であるふたりのシンクレアが離れ、ヴィオラ奏者のジェフリー・リチャードソンが加わってからだが、その頃からギタリストのパイ・ヘイスティングスがバンドを掌握し、ポップ化路線を邁進する。


キャラヴァン

このふたつの主軸の間で誕生した**マッチング・モウル**こそがカンタベリー・シーンの形成を促したのかもしれない。急速に先鋭的なジャズへと接近するソフト・マシーンに耐えきれず独立したドラマーのロバート・ワイアットがソロ・アルバム制作を目論見、レーベルの要請で急遽メンバーを集めることになったバンドだったが、ここに参加したのは元キャラヴァンのデイヴィッド・シンクレア、ロンドン北部で活動していたブルース・ロック・バンド、デリヴァリーのギタリスト、フィル・ミラー、ソフト・マシーンのロンドンでの活動拠点で直接影響を受けたクワイエット・サンのベーシスト、ビル・マコーミックだった。ここに初めてカンタベリー外の血が流入し、シーンがシーンとして拡大する成長点を確保したのだ。デリヴァリーのメンバーだったビップ・パイル、スティーヴ・ミラー、ロル・コクスヒル、ロイ・バビントンらはいずれもその後のカンタベリー・シーンに幾度となく登場することになる。逆にダイレクトな音楽的影響のもとに姿を現わした**クワイエ**

> Zoom

ット・サンの意味も大きく、フィル・マンザネラ、チャールズ・ヘイワードらのその後の音楽界全体への関与がカンタベリーの歴史的意義を裏付けていくことになる。

マッチング・モウルは短命に終わったが、その後フィル・ミラーがリチャード・シンクレア、ピップ・パイル、デイヴ・ステュアートと結成した**ハットフィールド&ザ・ノース**はカンタベリー・シーンの生んだ最高峰のグループとして不動の評価を得ることになる。この4人はまさにシーンの主役たちだった（図上のフォーク・バンド、スパイロジャイラからの点線はバーバラ・ガスキンの準メンバーとしての参加を表わしている）。

ハットフィールドも短命だったが、ロンドン北部で活動していたギルガメッシュからキーボード奏者のアラン・ゴーウェンが合流する形で**ナショナル・ヘルス**が結成される。これもカンタベリーのスーパー・グループと言うに相応しいバンドだった。しかし本来は華々しく活動しておかしくなかったにも関わらず、時代の逆風を受け、苦戦の歴史を辿る。後にベースで加わるジョン・グリーヴスはヘンリー・カウからの参入で、ごく短期間ながらリンジー・クーパー、ジョージー・ボーンらもヘンリー・カウからナショナル・ヘルスに加わる動きを見せた。


ナショナル・ヘルス

ヘンリー・カウはフレッド・フリス、ティム・ホジキンソン、クリス・カトラーらが極めて構築度の高い音楽を創造したバンドで、初期にはエッグとも強い連帯を示し、マッチング・モウル解散後に事故で下半身付随となったロバート・ワイアットへのリスペクトを表明。バンド解散後は世界中のアヴァンギャルド・ミュージシャンたちを統合するＲＩＯ（後のレコメン系）という組織を立ち上げることになる。カンタベリー拡大の一翼を担ったバンドだ。

ヘンリー・カウと深く関わった**スラップ・ハッピー**はドイツで結成され、イギリスに渡って活動したポップ・バンドで、メンバーたちはその後様々な活動を展開。四半世紀後に活動を再開し、２０００年に来日を果たしたのは夢のような事件だった。

もうひとつ重要なバンドが**ゴング**。フランスに取り残されたデイヴィッド・アレンが地元で結成したジャズ・ロック・バンドで、壮大なヴィジョンを持ったトリップ型ジャズ・ロックを極め、独自のユートピア思想と相俟って、国境を越え大きな影響力を持っていった。ゴングは多くの異性体を生み出しながら現在に至る長い歴史で自身がトゥリーを形成する人脈の坩堝となったが、例えば後にポリスを結成するスティングがゴングの周辺バンドに出没し、ゴングの名ベーシスト、マイク・ハウレットがポリス結成に大きく関与するなどの歴史も語れば切りがないほど詰まっている。ポリスに関して言えば、アンディ・サマーズが初期ソフト・マシーンのツアー・メンバーだったこと、ステュアート・コープランドがキャラヴァンと強い関わりを持つカーヴド・エアーのメンバーだったこともよく知られている事実だ。

> Zoom



クールなエレクトリック・ジャズ感覚

ソフト・マシーンの音楽／文化的背景からさぐるカンタベリー・シーンの魅力

小山哲人

カンタベリー・シーンの代表的アーティストについてその音楽的背景を語る、というのが本稿の主旨なのだが、これは結構やっかいな論題だ。ソフト・マシーンとキャラヴァンのメンバーの何人かが育ち（そして現在も居住し）、バンドが活動を始め、多くのアーティストが交流を重ねた地理的状況として〝カンタベリー・シーン〟は確かに存在する。しかし、その人脈から派生した数多くのバンドとその音楽を語るうえで〝カンタベリー・サウンド〟という冠は絶対的なものでないことを最初に確認したい。言うまでもなく、ソフト・マシーンをはじめとするカンタベリー・シーンのアーティストの音楽はその出立点から複雑な折衷性を背負っている。そしてマシーンとキャラヴァンだけに限っても、その音楽性は激しいメンバー・チェンジとともに大きく変化してきた。特定の一時期を切り取って音楽性を分析、解明したとしてもそれはバンドの全体像とイコールではないのだ。その後に続く多くのアーティストを対象とすれば事態はさらに複雑化する。網の目のように入り組んだファミリー・トゥリーの中で、いくつものバンドが生まれ、解散し、影響を及ぼし合ってきた。

また、本特集にも寄稿されている坂本理さんが以前書かれていたことだが、次のような問題もある。例えば英ジャズ界の重鎮クラリネット奏者、トニー・コーは生粋のカンタベリー生まれであり、キャラヴァンやロル・コクスヒル、リチャード・シンクレアと共演しているのにもかかわらず、彼をカンタベリー・シーンのミュージシャンとしてとらえるような見方はまずない。逆に、実際にはカンタベリーに行ったことすらないクワイエット・サン〜ディス・ヒートのチャールズ・ヘイワードはカンタベリー・シーンに組み込まれるのが普通だ。つまり〝カンタベリー・シーン〟とはローカリティの繋がりよりも、何らかの音楽／精神的共通項を優先して語られる呼称なのである。周知のように、70年代末以降のプログレッシヴ・ロックの衰退を乗り越えてカンタベリー・シーンの多くのアーティストは今日も現役で活動を続行中だ。30年前にはブリティッシュ・プログレのひとつの流派に

> Zoom

すぎなかった〝カンタベリー・シーン〟は現在も世界各地で異種交配を繰り返し、拡散と増殖を続けている。外縁部からカンタベリー・サウンドとは何か、と規定するのはもはや無理だし、強引に体系化しても意味はない。ひとつ確実なのは、シーンを形成したすべてのバンド／アーティストが、初期ソフト・マシーン（66年～70年、ぎりぎりで71年まで）からの全面的な影響を自認し、それぞれのスタンスで音楽を継承、発展させたということだろう。ここではカンタベリー・サウンドという冠で個々のアーティストを十把ひとからげに括るのではなく、ファミリー・トゥリーの主幹となった該当時期のソフト・マシーンの音楽／文化的背景をいくつか示すことで、カンタベリー・シーンのアーティストに共通する魅力を探ってみたい。

フリー・ジャズ／現代音楽への関心

73年に米コロンビアから発売された〝The Progressives〟という2枚組LPがある。コロンビアが手持ちの音源から当時の尖鋭的ジャズを集めました、というお気楽なコンピレーションで、マハヴィシュヌ・オーケストラ、ウェザー・リポート、ドン・エリス、オーネット・コールマン、チャールズ・ミンガス、ビル・エヴァンスといった面々はさもありなんなのだが、そこに混じってソフト・マシーンとマッチング・モウルが収録されている点が少々ミソである。マハヴィシュヌとウェザー・リポートの生みの親、〝電化マイルス〟／マイルス・デイヴィスを筆頭に、ここに収められたジャズの巨人たちはソフト・マシーンの前身としてカンタベリー・ファミリー・トゥリーの源流に位置するワイルド・フラワーズのメンバー、すなわちロバート・ワイアット、ヒューとブライアンのホッパー兄弟、マイク・ラトリッジが、少年時代に大きな影響を受け、愛してやまなかったアーティストばかりなのだ。〝The Progressives〟の編纂者がこんなことを意図したはずはないが、ウェザー・リポートとミンガスのトラックに挟まれたマシーンの〝Pigling Bland〟を聞くと、60年代初めにカンタベリーの片田舎で育った少年たちが示した旺盛な音楽的好奇心、そこから現在まで綿々と連なっていく人脈と彼らが創造した音楽の豊穣さについて改めて感慨を深くする。



"The Progressives"
米Columbia●KG31574

90年代に入り、ソフト・マシーンやキャラヴァン、マッチング・モウルなどのBBC放送用音源、未発表ライヴが数多く製品化されてマニアを喜ばせたが、カンタベリー・ファンに最大の衝撃を与えたのは93、94年にヴォイスプリントから相次いでリリースされたデイヴィッド・アレン・トリオ（クォーテット）、そしてザ・ワイルド・フラワーズの発掘音源だろう。前者はデイヴィッド・アレンに率いられたホッパー／ワイアット／ラトリッジがジャズとポエトリー・リーディングの野心的な融合を試みた63年のライヴ。そしてソフト・マシーンとキャラヴァンの前身バンドとして、永らく伝説的な存在だった後者のCDには、エアーズ／ワイアット／ホッパー兄弟／リチャード・シンクレアという65年当時の編成での録音を中心になんと22曲もの演奏が収められていた。ワイルド・フラワーズ時代のデモ・レコーディングが存在することはずっと以前からマニアの間では知られており、筆者もテープ・トレードで入手したカセットで数曲を耳にしたことがあるのだが、それにしてもこれほどのヴォリュームで記録が残されていたとは思いもよらなかった。

30年もの間、オープンリール・テープ、アセテート盤、さらにバースネルなどの付随情

> Zoom

報や写真などをきちんと保管していたのはヒュー・ホッパーの実兄、ブライアン。彼が発起人となったカンタベリー・アーカイヴ・プロジェクトはこれのみに終わらず、98年に発表された全4集からなる『カンタベリード・サウンズ』シリーズの編纂へ繋がっていく。初期ソフト・マシーンやキャラヴァンの珍しいライヴも含まれてはいたが、このシリーズの目的はホッパー兄弟やワイアット、ラトリッジたちがワイルド・フラワーズと並行して、あるいは無関係に行なっていた60年代初頭からの様々な即興演奏、音楽的実験に陽の光を当てることだった。乱暴にいえば、米国産R&Bやソウル・ミュージックのカヴァーからスタートしたワイルド・フラワーズはあくまでカンタベリー・ローカルのダンス・バンドであり、バンドの洗練とは別個にメンバーはフリー・ジャズや現代音楽への関心を具体化すべくプライヴェートな活動を試みていたのである。そのどちらにも深く関わったブライアンにすれば、ワイルド・フラワーズの音源だけでは「自分たちが当初想像したよりもずっと遠い地平まで結果的に発展することとなったこのムーヴメント」の本質を見極めることにはならないと感じたのではないか。カンタベリー・シーンを語る際、まっさきに俎上に上がるジャズとの関わりについては、ワイルド・フラワーズのCDに添付されたブライアン自身による解説が多くの示唆を提供してくれたが、『カンタベリード・サウンズ』に収められた実験記録はそれを検証するものだ。



ソフト・マシーン（左からロバート・ワイアット、ヒュー・ホッパー、マイク・ラトリッジ）

独創的な解釈で演奏される変拍子

カンタベリーの伝説は60年頃、サイモン・ラングトン男子グラマー・スクールでの音楽好きの少年たちの出会いから始まった。ロバート・ワイアットとヒュー・ホッパーは同級生、一級上にはブライアン・ホッパーとマイク・ラトリッジ、一級下にはデイヴ・シンクレアがいた。ワイアットの母親がやっていたウェリントン・ハウスという下宿屋が彼らの音楽や芸術をめぐる議論と実験の場所となる。モダン・ジャズが大好きだったのは全員共通だが、年長のラトリッジとブライアンは特に前衛芸術にかぶれており、ジョン・ケージやシュトックハウゼンなどのクラシック・アヴァンギャルド、トマス・ピンチョンやウィリアム・バロウズの現代アメリカ文学まで、ラジオや輸入雑誌から情報を吸収するのに夢中だった。ほどなくしてウェリントン・ハウスにはドラッグのトラブルでロンドンを追われたケヴィン・エアーズ、さらにオーストラリア人の元祖ヒッピー、デイヴィッド・アレンまでが転がり込む。音楽観賞と議論に明け暮れてきた少年たちの興味が、実践へと向かうのにそれほど時間はかからなかった。

ブライアンはウェリントン・ハウスに集った少年たちに大きな感動を与えたジャズの一例として、エリック・ドルフィーの60年の初リーダー作『アウトワード・バウンド』に収

> Zoom



Don Ellis
"How Time Passes"
Candid●LP9004 ◇ Candid◎CCD79004



Terry Riley
"Persian Surgery Dervishes"
仏Shandar●83.501～2

録されたスロー・ブルーズ「245」、そして同年のドン・エリスのアルバム『ハウ・タイム・パッシーズ』を挙げている。後年、ビッグ・バンドを率いて変拍子ジャズの開拓者となったエリスだが、ロン・カーターやジャキー・バイアードらとのクォーテットで録音されたこのアルバムではまだ変則拍子はほとんど登場しない。おそらくブライアンたちはLPのB面すべてを費やして演奏される長い即興組曲での自由闊達なインプロヴィゼイションから、演奏を開始するうえでのヒントを授かったのだろう。60年代中期、ドン・エリスは民俗音楽を参考に、奇数拍を混合したリズムを大胆に取り入れ、また自らもエレクトリック・トランペットを吹くなど実験的なサウンドに向かっていく。ウェリントン・ハウスの元住人、ワイアット／ホッパー／ラトリッジのトリオとなったソフト・マシーンがセカンド・アルバム『ヴォリューム2』で奇数拍子を見事に消化したジャズ・ロックを聞かせたのはその数年後だった。

「1966年と1967年には、多くのロック・グループがこのリズムの融合性を使って実験を始めたが、ソフト・マシーン以上に完全かつ効果的に使ったグループはなかった」

カンタベリー第2世代の新鋭として、73年にヴァージンからデビューするヘンリー・カウのドラマー、クリス・カトラーは著書『ファイル・アンダー・ポピュラー』の中でこう述べている。カトラーも言うように、変則拍子の導入は当時のプログレッシヴ・ロックのトレンドではあったが、ソフト・マシーンの変則リズムへのアプローチで見逃せないのはミニマル・ミュージック、特にテリー・ライリーからの影響だろう。『ヴォリューム2』のLPでB面すべてを占める「エスターの鼻手術（Esther's Nose Job）」のメドレーは4分の7、8分の7のリズムで終始展開する。フェイズをかけたベースとオルガンが交互にカウンターとなり、アドリブを取ったりと複雑な進行を見せるなか、ベースあるいはオルガンが提示するラインを追っていくと、4＋3に分割された基本リフはテリー・ライリーがテープ・ディレイを背景に任意で反復するリズムのパルス、旋律的ドローンの〝音型〟と酷似していることに気付く。

ライリーの作品ではカーヴド・エアーの名の由来となり、ザ・フーにも絶大な影響を与えた〝A Rainbow In Curved Air〟（70年）が有名だが、同作は多重録音によって音楽の基本構造が見えにくくなっている。ここでは単独のシンプルなライヴ・パフォーマンスを収めた72年作〝Persian Surgery Dervishes〟を参考作品に挙げておこう。マシーンの次作『サード』冒頭部ではライリー音楽をそのままシミュレイトしたようなオルガン・ソロもフィーチャーされた。バンドの創設者、デイヴィッド・アレンが63年頃、パリでライリーと一緒にテープ・ループを使った実験を行なっていた事実を鑑みれば両者の相関は当然ともいえるが、ソフト・マシーンがライリーの音楽を血肉化して完成させた変拍子の解釈は真に独創的であり、キャラヴァンをはじめ後に続くカンタベリー派の多くがこれに倣った。ファズ・ベースの長いサスティンが果たす新しい役割を含めて、この特徴こそがカンタベリー・サウンド最大の個性といえるのではないか。付け加えると、多分に感覚的な判断だ

> Zoom

が、イギリスのジャズ・ロックと米国産クロスオーヴァー／フュージョンの識別点となるのもこのあたりだと考えられる。

電気的変調を加えたオルガンの音響

もうひとつ、初期ソフト・マシーンで音楽性の重要なキーとなったのが、マイク・ラトリッジのオルガンだ。ラトリッジは先述したようにマシーンのメンバー中でもいちばんのインテリで、現代音楽への興味からフリー・ジャズに目覚め、そこからジャズの歴史を溯るという普通と逆の音楽遍歴を辿ってきた。当初はピアノでセロニアス・モンクやビル・エヴァンスの自己流解釈を演奏していたらしいが、ファズ・オルガンのインプロヴィゼイションに先達からの影響を収斂させた。マイルス・デイヴィスのモード手法、ジョン・コルトレーンの〝シーツ・オブ・サウンド〟、セシル・テイラーのパーカッシヴなピアノ奏法を応用／合体、ノイジーに空間を埋めていくその激烈なアドリブのスタイルはソフト・マシーンのデビュー作（68年）の時点でほとんど完成している。煙ったようなトーン／テクスチャーを含めて、彼のオルガン・プレイの特徴はキャラヴァンのデイヴ・シンクレア、エッグ～ハットフィールド&ザ・ノース～ナショナル・ヘルスのデイヴ・ステュアート、ヘンリー・カウのティム・ホジキンスンへそっくり引き継がれた。

明確な根拠はないが、ソフト・マシーンがファズによるベースやオルガンの音色の電気的変調を重視したひとつの要因に、最初期にグループが活動の拠点としていたUFOクラブでの同僚、AMMからの影響も挙げられるかも知れない。シュトックハウゼンに師事したこともある現代音楽家のコーネリアス・カーデュー、マイク・ウェストブルックのジャズ・バンド出身のキース・ロウ、エディ・プレヴォストたちは、ギターやチェロ、管楽器に電気的増幅／変調を加えて大音量で即興演奏を行なった。ジャズ的なイディオムを完全に放棄したインプロヴィゼイションは、デレク・ベイリーによってより禁欲的なかたちで継続されるが、ロックのバックグラウンドをまったく持たないAMMが繰り広げるカオティックな音響のアナーキズムに、徹底した自由主義者であるデイヴィッド・アレンやロバート・ワイアットは同質の精神を感じ取ったのではないか。後年、ギター・インプロヴァイザーとしてデレク・ベイリーの後を追ったヘンリー・カウのフレッド・フリスが、キース・ロウの革新的なギター奏法に大きな影響を受けたことは言うまでもない。

『サード』『フォース』をリリースした70～71年期、マシーンはキース・ティペット・グループのホーン・セクションやロイ・バビントンのダブル・ベースなどを加え、拡大編成で活動する。急速にジャズに接近したこの時期のマシーンの音楽は、やはり『ビッチズ・ブルー』を嚆矢とする〝電化マイルス〟以降



AMM（左からキース・ロウ、コーネリアス・カーデュー、ルー・ゲア、エディ・プレヴォスト）

> Zoom

のアメリカのジャズ・シーンの多様化／展開と無縁ではない。複数のパーカッションを加えてポリリズミックにうねる『ピッチズ…』の高揚に対し、マシーンのエレクトリック・ジャズはあくまで英国的な整合感を持って覚醒したリズムを刻む。が、エレクトリック・ピアノが放つクールな響きなど、空間処理に共通する感覚を看て取れるのだ。71年7月、マシーンはグループにとって2度目となるアメリカ・ツアーに旅立つ。ビーコン・シアターで行なわれたニューヨーク公演ではマイルス・バンドの前座を務めた。ニューヨークでのライヴを見たオーネット・コールマンが感激してマシーンのメンバーのためにパーティーを開いた、というエピソードも残っているが、ツアー終了後にワイアットはグループから解雇。ワイアットの後任はフィル・ハワード、そしてすぐにジョン・マーシャルへ替わった。マーシャルはグレアム・コリアー、ニュークリアスを経た生粋のジャズ・ドラマーだが、ジャック・ディジョネットのようなハイパーな8ビートも得意としていた。



MEV-AMM
"Live Electronic Music Improvised"
米Mainstream●MS5002
ローマで活動したMEVとのカップリング盤



マイルス・デイヴィス
『ピッチェズ・ブリュー＋1』
ソニー◎SRCS9714～5



"First Offenders"
Criminal●TAKE4

最後に、現在のような意味付けで〝カンタベリー・シーン〟という呼称が流通するようになったのはいつ頃からなのか、少し調べてみよう。ソフト・マシーンのLP3枚組アンソロジー"Triple Echo"(77年)付属のブックレットに掲載されたピート・フレイムによる人脈図にはすでに登場しているのだが、ここでの概念はファミリー・トゥリーに書かれた人脈的広がり以上の意味はないと思われる。80年にキャラヴァンのジェフリー・リチャードスンとルパート・ハインがプロデュースした"First Offenders"なるオムニバス・アルバムにも触れておきたい。これは当時カンタベリーで活動していたニュー・ウェイヴ・バンド9組を集めたLPで、残念ながら人脈的にも音楽的にも〝カンタベリー〟色は皆無。"New Music-Canterbury 1980"というサブタイトルは70年代までの〝古い〟カンタベリー・シーンしか意識していない。単なるローカル性を越えて、〝カンタベリー〟という呼称が何やら意味を持つようになったのはやはり80年代中期以降であるようだ。

筆者が以前、直接話を聞いたケヴィン・エアーズ、ヒュー・ホッパー、デイヴィッド・アレン、さらに先日会うことができたパイ・ヘイスティングスとデイヴ・シンクレアのいずれもが、〝カンタベリー・サウンド〟というような呼称はジャーナリズムやファンが作り出したイメージで、自分たちの音楽とはあまり関係ない、という意見を口にしていた。だが、それでも僕たちは、この愛すべき音楽群を前に、カンタベリー・ミュージックって何?と考えることを止めないだろう。現在も進行中のムーヴメントに対し、結論を急ぐ必要はない。代わりに、エアーズの発言を引用してこの文章を終わろう。

「俺達はそれほど上手くなかったし、あまりにも白人だった。だから自分達なりにためこんだネタを元にして、オリジナルの白人音楽をでっち上げたんだ。なんだか妙なものになったけどね」(『ロング・ムーヴメンツ～ロバート・ワイアットの足跡』青林堂刊)

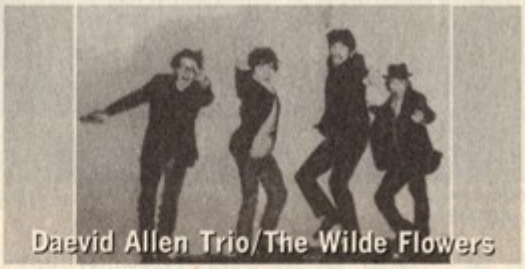
> Zoom

主要アーティストのプロフィール

監修●小山哲人

赤岩和美　石川真一　大鷹俊一　岡田敏一　小野島 大
小山哲人　高橋道彦　立川芳雄　山岸伸一

- Daevid Allen Trio / The Wilde Flowers
- Soft Machine
- Caravan
- Robert Wyatt / Matching Mole
- Kevin Ayers
- Hatfield & The North / National Health
- Henry Cow / Slapp Happy
- Daevid Allen / Gong
- Hugh Hopper / Elton Dean (Soft Head / Soft Heap)
- The Keith Tippett Group / Nucleus
- Isotope
- Delivery / Lol Coxhill & Steve Miller
- Steve Hillage / Khan
- Egg
- Gilgamesh
- Quiet Sun / This Heat
- Spirogyra / Dave Stewart & Barbara Gaskin



Daevid Allen Trio/The Wilde Flowers

デイヴィッド・アレン・トリオ／ザ・ワイルド・フラワーズ

The Wilde Flowers

ソフト・マシーン、ゴング結成の鍵を握ったデイヴィッド・アレンは、じつはオーストラリア、メルボルンに生まれている。家具商として成功した家庭で裕福に育った彼は十代でビートニク文学に夢中になり、ヨーロッパを放浪するようになる。

カンタベリーで下宿したのが、ロバート・ワイアットの母親が経営するアパートで、年上のアレンの存在は、すでに自分たちでも音楽を始めていたワイアットとその仲間たちに多大な影響を与えることになった。アレンのギター、ヴォーカル（ポエトリー・リーディング?）を軸にワイアットのドラムス、ヒュー・ホッパーのベース、マイク・ラトリッジのピアノなどでロンドンに出向いてパフォーマンスをおこなったりするようになる（63年の録音が聞ける）。

その後、ワイアットはブライアン、ヒューのホッパー兄弟、リチャード・シンクレア、そしてイギリスで生まれマレーシアで育ったケヴィン・エアーズを加えた形でワイルド・フラワーズを結成する。事実上の結成は64年で、65年になるとライヴやデモ・レコーディングなどもおこなうようになるが、時々の事情からメンバーの出入りも激しくなり、また個々人の興味も様々に拡散するようになって自然消滅状態になっていく。こうした背景には、当然ソフト・マシーンの結成、活動の活発化があったことはいうまでもないが、カンタベリーの源流を語る上で欠かすことのできないのがワイルド・フラワーズである。（大鷹）

> Zoom



Soft Machine

ソフト・マシーン

ロバート・ワイアット、ヒュー・ホッパー、ケヴィン・エアーズが在籍していたワイルド・フラワーズは、63年頃からカンタベリー地方で活動していた流動的なセミ・プロ・グループだったが、後にこのソフト・マシーンとキャラヴァンの母体となるカンタベリー・ミュージックの最初の重要バンドだ。66年中頃、ワイルド・フラワーズを抜けたワイアットが故郷に戻ってきた古くからの友人デイヴィッド・アレンとマイク・ラトリッジ、そしてエアーズと共に結成したのがソフト・マシーンである。すぐにロンドンへ進出した彼ら4人はピンク・フロイドやアーサー・ブラウンらと共に当時のアンダーグラウンド・ロックのメッカUFOクラブに出演し、ライト・ショウ仕立てのサイケデリックで実験的なパフォーマンスを行なって注目を集めることになる。そして67年1月ポリドールから1枚のシングルを発表するが、麻薬問題からのアレンの脱退等で3人が残されることになる。

3人はジミ・ヘンドリクスのアメリカン・ツアーに前座として同行し、68年春、ニューヨークでデビュー・アルバムを録音しアメリカのみで発表するが、ツアー等で消耗したグループは一度解体してしまう。しかし、サイケデリックでいながらも実験的でユーモラスなポップ感覚が同居しているアルバムの評判が良かったため、発売元のプローブの要請で、ワイアット、ラトリッジ、そしてヒュー・ホッパーの3人により69年に2枚目のアルバムが制作される。エアーズが抜け、ホッパーが加入したことでジャズ的な感覚が導入されたここでの彼らの音楽は、ワイアット流のダダイズム的ポップ感覚との合体でその個性が開花し、革新的なジャズ・ロック的グループへと変貌していく。

英国やヨーロッパへと活動の中心を移した彼らは69年秋、エルトン・ディーンら3人のキース・ティペット・グループの管楽器奏者を含む7人編成で英国ツアーを行ない、評価を高め英CBSと契約する。70年の大作2枚組『サード』からディーンが正式メンバーになり、即興的演奏とインタープレイというジャズ的論理を大胆に取り入れてつき進んでいった彼らは、続く4、5枚目のアルバムの時期にはフリー・ジャズ的色彩が強まったため、4作目でワイアットが脱退してしまう。5作目からニュークリアスのジョン・マーシャル（ds）が、6作目から同じくニュークリアスのカール・ジェンキンス（オーボエ、kbd）が加入。ディーンとホッパーが順に抜けていく72年後半頃からニュークリアス組が軸となり始めたために、バンドはミニマル・ミュージック的な要素を取り入れた独特のクールなジャズ・ロック的サウンドへと変化していく。

7枚目のアルバム発表後の73年秋、元テンペストのアラン・ホールズワース（g）が加入し、5人編成となった彼らはハーヴェストに移籍し、8作目の『収束』を75年に発表するが、唯一のオリジナル・メンバーだったラトリッジが脱退。これ以後78年の解散までジェンキンスを中心にしたニュークリアス周辺の人脈からなる技巧的なジャズ・ロック・フュージョン・グループとして活動していくことになる。

（石川）

> Zoom



キャラヴァン

キャラヴァンとソフト・マシーンは、カンタベリーにあるサイモン・ラングトン・スクールに通っていた学生たちが61年に結成したワイルド・フラワーズから派生したグループだった。リチャード・シンクレア(b、vo)はワイルド・フラワーズの初期メンバーのひとりで、リチャードとは別の時期ながらデイヴ・シンクレア(kbd)、パイ・ヘイスティングス(g、vo)、リチャード・コグラン(ds)もこのグループ後期に加わっていた。

この4人で67年から活動をはじめ、68年にヴァーヴからリリースした彼らのデビュー盤が"Caravan"だ。とはいえこの時期の彼らは、ロンドンのUFOクラブで派手な活動を展開するソフト・マシーンを横目に、住む場所もなく、ホールの裏手にテントを張ってレコーディングに備えたというほど苦労していたようだ。

運悪く英ヴァーヴも閉鎖になり、70年の2作目"If I Could Do It All Over Again, I'd Do It All Over You"で彼らはデッカ(3作目から傘下のデラム)に移籍、これが功を奏し、71年の3作目"In The Land Of Grey And Pink"でキャラヴァンは確かな手応えを感じさせるグループになった。

リチャード&デイヴ・シンクレアといえば、79年にキャメルのメンバーとして来日し、予想以上にジャズ色の濃い、強烈な演奏を聴かせてくれたことを思い出す。キャラヴァンとしての音楽性も、ジャズ〜ジャズ・ロック的な演奏とポップな作風や柔らかなヴォーカルが見事なバランスを保っていて、それがカンタベリー一派のなかでもキャラヴァン独自の個性になっている。ヴォーカルにも演奏にも歌ごころを感じるというか、独特の温かみがあるのだ。

しかし、この3作目をもってデイヴ・シンクレアが脱退(ロバート・ワイアットのマッチング・モウルへ)、かわりに元デリヴァリーのキーボード奏者スティーヴ・ミラーを迎えて72年に制作された4作目が"Waterloo Lily"だ。オルガン中心のデイヴとは違い、ミラーはピアノを得意とするキーボーディストで、それが新たな色合いになっている。しかし、このアルバムが出るとすぐにミラーが脱退、リチャード・シンクレアさえもハットフィールド&ザ・ノースを結成に動いてグループを離れた。

リチャード・シンクレアを失ったキャラヴァンは、ヴィオラなどを担当するジェフリー・リチャードスンを加えて73年に"For Girls Who Grow Plump In The Night"をリリース、このアルバムではデイヴ・シンクレアがメンバーに戻り、ジョン・G・ペリーがベースを担当する5人編成になっている。以後、グループはメンバー・チェンジを繰り返しながら82年の"Back To Front"まで活動を続けていくことになるが、75年の"Cunning Stunts"は、全米チャート入り(といっても最高124位、全英チャート最高50位)もして、そこそこの成功も収めた。

90年に入るとグループは復活、パイを中心にした"The Battle Of Hastings"(95年)が制作され、この1月には来日もした。そして別の道を歩むリチャード・シンクレアはこの3月に来日し、日本のトリオ・ロス・オパピノスをバックにした公演を予定している。

(高橋)

> Zoom



Robert Wyatt/Matching Mole

ロバート・ワイアット／マッチング・モウル

Matching Mole

ケヴィン・エアーズやデイヴィッド・アレンとともにカンタベリー派を代表するミュージシャンだったロバート・ワイアット。いまやブリティッシュ・ロック界を代表する重鎮として、流行とは無縁の音楽活動を続けているが、その半生は激動に満ちたものだった。

1944年、イギリス・ブリストル生まれの彼は、ジャズ・ロック・バンド、ソフト・マシーンの優れたドラム奏者として一躍有名になったが、バンドの音楽性を巡り他のメンバーたちと衝突。71年9月にバンドを脱退し、3カ月後の同年12月、新たなバンド、マッチング・モウルを結成する。

元キャラヴァンのデイヴィッド・シンクレア(kbd)、元クワイエット・サンのビル・マコーミック(b)、元デリヴァリーのフィル・ミラー(g)、ニュークリアスのデイヴ・マクレエ(kbd)の技巧派5人によるこのバンドは71年にデビュー作『マッチング・モウル』をリリースする。

ワイアットがヴォーカルをとる楽曲はキャラヴァンに通じる牧歌的でポップなイメージに溢れ、インスト・ナンバーではフリー・フォームのジャジーなスタイルを追求するなど、ソフト・マシーンとはやや違ったアプローチがなされ、新たなファンを獲得した。しかし、続く2作目の『リトル・レッド・レコード』(73年)を聞く限り、彼が目指した新たなサウンドづくりが成功したとは言い難く、その目論見は事実上、とん挫する。

この後、一時休業を経て新生マッチング・モウルで3作目を出そうとリハーサルをするが、73年6月、悲劇が起きる。ワイアットがパーティの席上、泥酔し、5階の窓から落ちて背骨を折り、下半身不随になったのだった…。ドラマー生命を絶たれた彼だったが、カンタベリー派の仲間たちの支えで音楽活動を続け、約半年の闘病生活後、ソロ・アルバム『ロック・ボトム』(74年)をリリース。車いすでの生活ながら、シンガーとして奇跡の復活を遂げた。

未来の妻、アルフィーへの想いをはじめ、悲しい歌声の中にも喜びや希望が感じられる本作は、世界中の音楽ファンから感動を持って迎えられ、冒頭の「シー・ソング」は名曲として語り継がれている。翌年には『ルース・イズ・ストレンジャー・ザン・リチャード』をリリースし、名シンガーぶりとともに深みを増した音楽性も話題となった。

その後、しばらく音楽活動から遠ざかるが、80年代に入ってパンク／ニュー・ウェイヴ系の新興レーベル、ラフ・トレードから『ナッシング・キャン・ストップ・アス』(82年)、『オールド・ロッテン・ハット』(85年)といった名作群を発表。エルヴィス・コステロの手による「シップビルディング」のヒットもあって、若いファンも獲得すると同時に、熱心な共産党員でも知られる彼の作品群は、水墨画のような淡々とした歌声に加え、80年代には珍しい極めて政治的なメッセージを盛り込んだいぶし銀のような輝きを放っていた。

しかし90年代には共産党と決別。97年にはポール・ウェラーら多彩なゲストを招き久々の新作『シュリーブ』をリリース。ファンに健在ぶりをアピールし、各方面から圧倒的な評価を受けている。

（岡田）



ケヴィン・エアーズ

ケヴィン・エアーズは、ケント州の州都カンタベリーの北に位置する港町ハーン・ベイで、45年8月16日に生まれている。6歳から12歳の間は家族と共にマレーシアで暮らしたが、12歳の時に母親とカンタベリーに戻っている。16歳の時(60～61年)に学校をドロップアウトし、ロンドンに行くが、ドラッグ問題を起こし、母親の下へ戻ることを指示され、カンタベリーに帰った時に、ロバート・ワイアットらと知り合うことになった。ワイアットの母親が経営していた14室のアパートメント、ウェリントン・ハウスに集まる地元のミュージシャンや世界各地から来ていた詩人や芸術家などとの交流を持つようになり、ロック／R&B／ジャズや文学などに興味を持つようになったエアーズは、ビートニク的生活を体験するために、ワイアットらと64年にスペインのマジョルカ島で過ごしたこともあった。カンタベリーに戻ったエアーズとワイアットは、同じような放浪から戻り、ビート・グループを結成しようとしていたヒューとブライアンのホッパー兄弟の誘いを受けワイルド・フラワーズを結成することになった(ワイアットとヒューは63年にデイヴィッド・アレン・トリオで活動していた)。

しかし、エアーズは65年の夏にバンドを脱退し、イビザ島やアフリカへの放浪に出かけ、マジョルカ島で、デイヴィッド・アレンと再会(?)している。エアーズとアレンは再びカンタベリーに戻ると、ワイアットらと66年8月に新たなバンドを結成。当初はミスター・ヘッドなどと名乗っていたが、のちにソフト・マシーンと改名している。折からのサイケデリック・ムーヴメントの中、彼らはロンドンに進出し、アヴァンギャルドなパフォーマンスで注目を集めることになった。その時にジミ・ヘンドリクスのマネージャーだったチャス・チャンドラー(元アニマルズ)が、エアーズの作詩・作曲の才能に注目し、アニマルズなどに楽曲提供するために契約し、ソフト・マシーンのマネージメント契約も結んでいる。

ソフト・マシーンは、ジミ・ヘンドリクスの前座で2度のアメリカ・ツアーを行なうが、エアーズはツアーで精神を消耗し、68年12月にベース・ギターをミッチ・ミッチェル(ジミヘンのドラマー)に売り払い、ガールフレンドと共にイビザ島へと隠居してしまうのであった。

イビザ島での平穏な生活の中で音楽を再発見したエアーズは、アストラッド・ジルベルトの「イパネマの娘」などの穏やかな曲に魅せられ、初期ビートルズやラヴィン・スプーンフルのようなシンプルで美しい曲と、ランボーやボードレールに感銘を受けた詩も作るようになっている。こうした楽曲のデモ録音のためにロンドンに渡ったエアーズは、ピンク・フロイドのマネージメント、プラックヒル・エンタープライズと契約し、ハーヴェスト／EMIからソロとしてのデビューを飾っている。

その後、マネージメントからバック・バンド編成のアドヴァイスを受け、マイク・オールドフィールド(b)らを含むザ・ホール・ワールドなどいくつかのバンドも率いて活動してきたが、74年以来のパートナーだったオリー・ハルソール(g、92年没)の存在も忘れられない。(赤岩)

> Zoom



Hatfield & The North/National Health

ハットフィールド&ザ・ノース／ナショナル・ヘルス

Hatfield & The North

もちろん、ジャズ・ロックだけがカンタベリー・サウンドではない。けれども、独特のクールで緻密なジャズ・ロックがカンタベリー・サウンドのメイン・ストリームのひとつであることは事実だ。そして、その分野で頂点を極めたバンドが、ハットフィールド&ザ・ノース（以下ハットフィールドと呼ぶ）とナショナル・ヘルスなのである。

ハットフィールドのメンバーは、リチャード・シンクレア（b・vo、元キャラヴァン）、フィル・ミラー（g、元デリヴァリー、マッチング・モウル）、ピップ・パイル（ds、元デリヴァリー、ゴング）、デイヴ・ステュアート（kbd、元エッグ、カーン）の4人（ただし72年末の結成時には、キーボーディストがリチャードのいとこデイヴ・シンクレアだった）。このメンバーによってバンドは地道な活動を続け、74年3月にデビュー・アルバム『ハットフィールド・アンド・ザ・ノース』をリリースする。穏やかさと緊張感の同居した独特のサウンドは、ハットフィールドの名前とカンタベリーのミュージシャンたちの実力を世に知らしめた。そして、その後75年3月に発表された2作目の『ザ・ロッターズ・クラブ』は、カンタベリー・ミュージックを代表する傑作であった。

75年6月にハットフィールドは活動を停止するが、その後、アラン・ゴーウェン（kbd）の率いたジャズ・ロック・バンド、ギルガメッシュと合体するようなかたちで、新バンドのナショナル・ヘルスが結成される。当初はステュアート、ゴーウェン、ミラーに、フィル・リー（g）、モント・キャンベル（b）、アマンダ・パーソンズ（kbd）という大所帯で活動を行なっていた。この時代にはドラマーがおらず、ライヴではビル・ブルフォードやクリス・カトラーなどを招いていたらしい。そして77年に、ステュアート、ゴーウェン、ミラー、パーソンズに、ピップ・パイル（ds）、ニール・マーレイ（b）を加えたメンバーで、最初のアルバム『ナショナル・ヘルス』をリリース。ハットフィールドよりもジャズ寄りで濃密になったサウンドを披露した。その後78年には、ステュアート、ミラー、パイル、ジョン・グリーヴズ（b）の4人を中心に数人の管楽器奏者を加えた編成で、セカンド・アルバムの『オブ・キューズ・アンド・キュアーズ』をリリース。79年以降は、ゴーウェン、ミラー、パイル、グリーヴズの4人でライヴを行なっていたようだが、80年にバンドは活動を停止。そしてゴーウェンは、81年に白血病で他界してしまう。それを機にバンドは一時的に再結成され、ゴーウェンの曲を演奏した追悼アルバム『D.S. Al Coda』（81年）が発表された。このアルバムはナショナル・ヘルスの最高傑作だろう。

ハットフィールドもナショナル・ヘルスも、とくにリーダーはおらず、対等の立場でメンバーたちが互いを高めた。そして優れた演奏家を輩出し、カンタベリー・シーンの支柱となったのである。なおハットフィールドは、90年頃からデイヴ・ステュアートの代わりに女性キーボーディストのソフィア・ドマンシッチを加えて断続的に活動を行なっているらしく、その様子は『ライヴ1990』で聴くことができる。（立川）



Henry Cow/Slapp Happy

ヘンリー・カウ／スラップ・ハッピー

Henry Cow

ヘンリー・カウこそは、カンタベリー・トゥリーの中心部に位置する最重要グループのひとつである。ジャズ、ロック、現代音楽を機軸にインプロヴィゼーションを駆使した、エクスペリメンタルなアヴァンギャルド・ミュージックの極北とでも言うべき高度な音楽性は、時代のトレンドや風向きに決して左右されることなく、古代ギリシア建築のような風格と、瑞々しいまでの緊張感と、たとえようもない解放感を携え、いまなお古びることなく屹立している。

ケンブリッジ大学の学生だったフレッド・フリス(g、vln)、ティム・ホジキンスン(s、kbd)により68年に結成。72年までにジョン・グリーヴス(b)、クリス・カトラー(ds)らが参加しメンバーが確定、このころにはマルキズムを思想的基盤におき、単に高度な技術で音楽をプレイするだけにとどまらず、音楽を階級闘争の一環として実践する一種の政治的運動体としても組織されていたのである。

73年にヴァージンからデビュー作"Legend"を、74年に"Unrest"を発表。このころからスラップ・ハッピーとの交流が始まり、74年秋、両者は共闘しての活動を始める。

スラップ・ハッピーはおそらくは史上初の、そして最良の「アヴァン・ポップ」グループである。71年終わりにドイツのハンブルクでロンドン生まれのアンソニー・ムーア(kbd、g、vo)、旧知のアメリカ人ピーター・ブレグヴァド(g、vo)、さらにムーアの恋人のドイツ人ダグマー・クラウゼ(vo)の3人で結成。ファースト・アルバム"Sort Of"はムーアと交流のあったファウストの全面協力のもと72年春に制作され夏にポリドールから発表される。翌年、やはりファウストの協力でセカンド・アルバムを制作するが、レコード会社から発売を拒否される(後に"Acnalbasac Noom"として発売)。これを機にヘンリー・カウの所属であるヴァージンに移籍。74年、セカンド・アルバムをリメイクした"Slapp Happy"を発表、その後ヘンリー・カウとの共同行動をとる。

まずはスラップ・ハッピー主導でアルバム"Desperate Straights"(75年)、続いてヘンリー・カウ主導で"In Praise Of Learning"(75年)を発表するが、このときすでに両者の関係は崩壊しており、ただひとりクラウゼがヘンリー・カウに残り、スラップ・ハッピーは消滅する。

やがてヘンリー・カウはヴァージンからの契約を破棄され、自衛のためのヨーロッパのアンダーグラウンド・ミュージシャンの組織RIO(反抗するロック)を結成、自主レーベル、レコメンディッドを発足させた。これが彼らの初期からの理念である左翼思想の結実であることは言うまでもない。

だがバンドの内情はすでにガタガタだったようだ。78年の"Western Culture"を最後に解散。フリス、カトラー、クラウゼの3人はアート・ベアーズとして3枚のアルバムを発表するが、それも解散する。その後もメンバーはそれぞれ現在に至るまで現役で活動を続けている。

そして98年にスラップ・ハッピーが突如再結成して23年ぶりのアルバム"Ca Va"を発表、そして00年に奇跡の来日公演が実現したのは記憶に新しい。

(小野島)



デイヴィッド・アレン／ゴング

Gong

ソフト・マシーン結成時のメンバーでバンドの名付け親でもあるオーストラリア出身のギター奏者、デイヴィッド・アレン（1938年1月生まれ）がフランスで結成した摩訶不思議なプログレッシヴ・ロック・バンド、ゴング。アレンの音楽活動の出発点こそ〝カンタベリー〟だが、バンドは欧州のヒッピー文化そのものを象徴する孤高の存在として60年代末から70年代にかけて精力的に活動。あちこちに仲間を増やすとともに、唯一無二といえるスケールの大きさと底無しの魅力に満ちた音宇宙を構築し、いまも欧米では高い評価と根強い人気を誇っている。

21歳でオーストラリアを離れたアレンは欧州各地を放浪し、イギリスではカンタベリーにあるロバート・ワイアットの母親の下宿で暮らした。そこでワイアットやマイク・ラトリッジらカンタベリー一派と出会い、ソフト・マシーンを結成することになる。ところがバンドの最初のフランス公演のあと、アレンは麻薬とビザの問題でイギリスへの再入国を拒否されてしまう。67年9月のことだ。

アレンはやむなくバンドを離れ、そのままパリに残り、クラブでの演奏などで食いつなぐ。

欧州放浪時代に知り合ったジリ・スマイスがパリでアレンと合流。アレンのギター演奏にスマイスの即興囁きパフォーマンスが加わり、ゴングの原型のようなものが形作られつつあったが、68年、パリで5月革命が起こりアレンとスマイスは警察に追われスペインはマジョルカ島のデヤに逃亡。ここで二人はバナナムーンというバンドを作り密かに活動を続けた。

69年夏、二人は再びパリに戻り、新興のジャズ・レーベル、BYGレコードと契約、9人編成によるバンド、ゴングをスタートさせ、翌70年にデビュー・アルバム『マジック・ブラザー』をリリース。ユニークなサイケデリック・サウンドを披露した。続いて名作『キャマンベール・エレクトリック』(71年)、映画のサントラ『コンティネンタル・サーカス』(72年)をリリースするが、この2作で彼らの音楽性や演奏能力が大きく進歩し、一気に注目を浴びることになった。

そして73年、当時はまだイギリスのマイナー・レーベルだったヴァージン・レコードから『フライング・ティーポット』をリリース。イギリスでも彼らの人気が高まるとともに、本作からゴングを象徴する壮大かつナンセンスなヒッピーSFファンタジー〝レディオ・ノーム・インヴィジブル（見えない電波の精の物語）3部作〟がスタートする。

3部作の2作目となる『エンジェルス・エッグ』(73年)と3作目『ユー』(74年)でバンドは黄金期を迎え、スティーヴ・ヒレッジ（g）らの卓越した演奏能力がバンドのユニークな持ち味に高度な音楽性と深みを与えた。しかしバンドのハイテク化に疑問を抱いたアレンとスマイスは75年にゴングを離れ、独自の活動をスタート。残ったバンドも違う道を歩み出す。70年代後半からアレンは様々なバンド活動でゴング・ファミリーを果てしなく増殖させ、今日に至っている。いまもアレン、そしてゴング・ファミリーは地道に活動を続ける…。

（岡田）

> Zoom



Hugh Hopper/Elton Dean (Soft Head/Soft Heap)

ヒュー・ホッパー／エルトン・ディーン(ソフト・ヘッド／ソフト・ヒープ)

Soft Head

触媒的な働きをするミュージシャンというのがいる。その人間がバンドに加わることで他のメンバーたちが実力以上の力を発揮するといった存在だ。ベーシストのホッパーと、サックス奏者のディーンこそ、まさにそのようなミュージシャン。だから二人とも、他の演奏家とのコラボレーションに優れた作品が多い。

ヒュー・ホッパーは、1945年カンタベリー生まれ。郷里の学校ではロバート・ワイアットと同級生だった。ソフト・マシーンには結成時から裏方のようなかたちで関わっていたらしく、68年にマシーンがジミ・ヘンドリクスの前座でアメリカ・ツアーをしたときには、ツアー・マネージャーとして同行している。その後、ケヴィン・エアーズがマシーンから脱退した際に、ベーシストとしてバンドから誘われた。

ソフト・マシーンには2作目から『シックス』まで在籍したが、名盤『サード』の冒頭を飾る「フェイスリフト」がホッパーの作だという事実は見逃したくない。マシーン脱退とほぼ同時に最初のソロ・アルバム『1984』(73年)をリリース。その後、自身のリーダー・アルバムを次々に発表するが、そのどれもが、エルトン・ディーンやキース・ティペット(p)といった共演者を立てた内容になっている点は、注目に値する。カンタベリー・シーンのなかでも最年長者である彼は、他のメンバーたちにとって面倒見の良い父親のような存在なのかもしれない。90年代に入ってからは、アメリカ人シンガー&ソングライターのクレイマーや、女性ヴォーカリストのリサ・S・クロスナーと組んで、充実した作品を発表している。なお、90年代のホッパー作の歌モノを手軽に味わうには、ベスト盤『パラボリック・ヴァージョンズ』がお勧めだ。

エルトン・ディーンは、1945年ノッティンガム生まれ。ソウル系のバンドなどでサックスを吹いた後、ジャズの世界に入り、68年頃にキース・ティペット(p)と出会い、ソフト・マシーンに『サード』から参加。マシーンには『フィフス』まで在籍していた。

彼は伝統的なジャズをマスターしたサックス奏者であるとともに、フリー・ジャズ演奏家としても革新的。その意味で、イアン・カー(tp)などと同じく、英国ジャズ界の王道を行く人物ともいえるだろう。マシーンの『フォース』や『フィフス』では彼のサックスが明らかにイニシアティヴを握っており、この時期のマシーンはフリー・ジャズ・テイストを色濃くしている。マシーン脱退後は、自身のバンド、ジャスト・アス、カルテット、ナインセンスなどを率いて精力的に活動。ヨーロッパのジャズメンとのコラボレーションも多く、自身のリーダー・アルバムだけでも約30作ほどが確認できる。

78年、ホッパーとディーンは、アラン・ゴーウェン(kbd)、デイヴ・シーン(ds)とともにソフト・ヘッドというバンドを結成。彼らの音は、4人の連名名義で発表された『ロング・エレメント』(79年)で聴くことができる。その後ソフト・ヘッドは、ドラマーがピップ・パイルに替わって名前をソフト・ヒープと変更。79年にはアルバム『ソフト・ヒープ』を発表している。

(立川)

> Zoom

この二つのグループの多くの出身者たちは70年代ソフト・マシーンの革新的サウンドの原動力になっていた。各リーダー、キース・ティペットとイアン・カーはそうした意味も含め、70年代前衛派ジャズ・ロック界における人材育成の師であった。

キング・クリムゾンへの参加やロバート・フリップへの影響で知られているティペットは、60年代後半、英国現代ジャズ界の新星ピアニストとして注目を浴び登場する。後にソフト・マシーン組となるエルトン・ディーンやニック・エヴァンスらと結成した最初のグループは急進的かつヒップな2枚のジャズ・ロック・アルバムが高く評価されるが、彼はそこに留まることなく、フリー・フォームと即興的偶然性に基づくより前衛的で幅広い活動に移行していく。その成果はセンティピード、オヴァリー・ロッジ名義作や様々なセッション等に数多く残され、今も現役だ。

一方、60年代初期からジャズ・トランペッターとして活躍してきたカーが69年に結成したニュークリアスは、当時の英国ジャズ界隈で最もロック・サイドに積極的に接近したユニットの一つとして、英国版マイルス・グループ等とも形容されていた。カール・ジェンキンス、ジョン・マーシャル、クリス・スペディング、アラン・ホールズワース、ゴードン・ベック、デイヴ・マクレエ、ロイ・バビントン等多彩な人脈が10年間余りの流れの中でメンバーとして関わり、特異なジャズ・ロック・フュージョン世界を作り出していた。（石川）



キース・ティペット・グループ／ニュークリアス

Nucleus

インド出身のギタリスト、ギャリー・ボイルを中心に、ヴェテラン・ジャズ・ベーシストのジェフ・クライン、ナイジェル・モリス（ds）、ブライアン・ミラー（p）によって72年に結成。ボイルはかつてブライアン・オーガーのトリニティに在籍、またクラインとともにキース・ティペット・グループでもプレイしていたが、管楽器を入れず、ギターとキーボードがリードを取り合うストイックなインストゥルメンタル・ロックを志向したのがアイソトープだった。74年の第2作"Illusion"ではベースがヒュー・ホッパーに交替、独特のトーンで反復リフを繰り出すホッパーのカラーが濃厚に出て、ソフト・マシーンをコンパクト化したようなジャズ・ロックが聞かれた。



アイソトープ

同時期にボイル／ホッパー／モリスは揃ってツトム・ヤマシタのイースト・ウィンドでもリズム・セクションを務め、"Freedom Is Frightening"、"One By One"などのレコーディングに参加する。75年の第3作"Deep End"はブランドXのロビン・ラムリーがプロデュース、ホッパーは正式メンバーを外れたが（ゲストでは参加）、ダブル・キーボード編成でカラフルなクロスオーヴァー・ロックを展開した。ボイルはリターン・トゥ・フォーエヴァーやウェザー・リポートを強く意識していたようで、続けてラムリーがプロデュース、モリス・パート、サイモン・フィリップスらが参加した76年の初ソロ"Dancer"ではよりゴージャスなサウンドが聞かれる。（小山）

> Zoom



デリヴァリー／ロル・コクスヒル&スティーヴ・ミラー

Delivery

昨年12月に来日したイン・カフーツのフィル・ミラー（g）、ピップ・パイル（ds）の二人は6歳の頃からの幼馴染みで、60年代中期にはフィルの兄のスティーヴ（p）を加え、ブルーノズ・ブルーズ・バンドを結成。このバンドを母体とし、ロル・コクスヒル（s）、ジャック・モンク（b）が参加して68年に誕生したのがデリヴァリーである。ブルーズがルーノズ時代からアレクシス・コーナーらの賞賛を受け、デリヴァリーはオーティス・スパン、マディ・ウォーターズ、ローウェル・フルソンなど多くのブルーズマンのイギリス・ツアーでバック・バンドを務めるなどして活躍した。

69年にはベーシストがロイ・バビントンに交替、さらに元バビロンの女性ヴォーカリスト、キャロル・グライムズが加入する。ケヴィン・エアーズのホール・ワールドへ参加したコクスヒルをゲストに迎え、70年に唯一のアルバム『Fools Meeting』をB&Cからリリース。ヴォーカリストがジュディ・ダイブルに替り、ダイブル・コクスヒル&ザ・ミラー・ブラザーズと名を改めた後、各メンバーはキャラヴァンやマッチング・モウル、ゴングなどへ分散したが、72年にはスティーヴを中心に再結成された。スティーヴは73年、74年にコクスヒルとLP片面ずつをシェアするデュオ作を2枚発表。以降、アルバム・リリースは殆どなかったがマイペースの活動を続け、98年に膵臓ガンでこの世を去った。（小山）



スティーヴ・ヒレッジ／カーン

Steve Hillage

51年生まれのスティーヴ・ヒレッジは、シティ・オヴ・ロンドン・スクール在学中に同級生のモント・キャンベル、デイヴ・ステュアートとユリエルを結成。その後、ヒレッジがケント大学に進むためにユリエルを抜けると、バンドはトリオとなり、エッグと名乗るようになった。一方のヒレッジはケント大学時代にキャラヴァンやスパイロジャイラのメンバーと知り合い、71年に大学を卒業するとロンドンに戻ってカーンを結成、デイヴ・ステュアートの全面的な協力を得て72年にアルバム『Space Shanty』を残した。

カーンが解散すると、ヒレッジはケント大学時代に知り合ったケヴィン・エアーズのバック・バンド、デカダンスに加わり、73年のエアーズの『Bananamour』では『Shouting In A Bucket Blues』にゲスト参加、リード・ギターを披露している。しかし、エアーズの仏トゥアーで共演したデイヴィッド・アレンに共鳴したヒレッジは、デカダンスを3カ月で脱退、今度はゴングに加入、73～74年に発売されたいわゆる『ラジオ・ノーム・インヴィジブル』三部作の『Flying Teapot』『Angels Egg』『You』で重要な役割を果たした。

初ソロ作『Fish Rising』（75年）は英チャートを上昇して商業的にも成功、翌年には『H』が続いた。70年代前半のスティーヴィ・ワンダーを支えたシンセ奏者／エンジニアのマルコム・セシルをプロデューサーに迎えた『Motivation Radio』（77年）も充実したアルバムだ。（高橋）

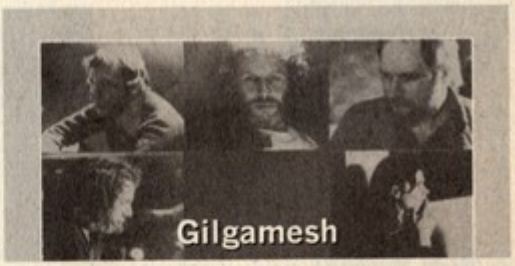
> Zoom



エッグ

デイヴ・ステュアート（kbd）、モント・キャンベル（b、vo）、グライヴ・ブルックス（ds）によるトリオがエッグ。ステュアートとキャンベルは生年月日が50年12月30日と同じで、67年にシティ・オヴ・ロンドン・スクールで出会っている。同級生にはスティーヴ・ヒレッジ（g）もおり、募集広告に応募してきたブルックスを加え、ユリエル（Uriel）というバンドを結成。ブルース、サイケ、プログレッシヴ・ロックと、クラシック音楽の家系に生まれたキャンベルの影響でストラヴィンスキー、バッハ、メシアン、ホルスト（キャンベルの祖父の友人だったとか）などの要素も持ち込まれた。この4人による録音が、アーザケル名義で69年に発売されているが、これはプログレ・ブームに乗ってレコード会社が企画した作品だったようだ。

68年夏にヒレッジがカンタベリーのケント州立大学に進学のために脱退後はトリオで活動を続け、ミドル・アースなどのロンドン・アンダーグラウンド・シーンで活躍、その時にデッカに認められ、エッグと改名してレコード・デビューしている。2枚のアルバムを発表後に、ライヴ作が検討されるが、デッカが契約を解除。ロック・ビジネスに失望したキャンベルがロイヤル・カレッジ・オヴ・ミュージック進学のために解散を迎えている。74年にステュアートはハット・フィールド&ザ・ノースの一員として人気を博みソロ制作を打診された際に、エッグを再結集しアルバムを制作している。（赤岩）



ギルガメッシュ

ギルガメッシュはアラン・ゴーウェンの音楽活動の大半を占める存在だった。アランはアサガイで一緒だったジェイミー・ミューアと72年にサンシップを結成したが、ジェイミーはキング・クリムズンに加入、他のメンバーはマイク・トラヴィスとアラン・ホールズワースだった。72年秋にマイクとギルガメッシュを結成、目まぐるしくメンバーを変えながらジャズ・ロックを演奏し続け、73年11月にハットフィールド&ザ・ノースと共演し両者の交流が始まった。この時期はアラン、マイク、ニール・マレイ、フィル・ミラーという布陣。

ジャズが好きでミュージシャンになったアランは曲作りに力を注ぎ、ギルガメッシュで自分の曲をきちんと演奏しようとした。他のメンバーはアランとは異なり、結構ロック感覚でジャズに切り込もうとしていた。

75年5月にアラン、マイク、フィルにジェフ・クラインで初アルバム『ギルガメッシュ』を制作したが、9月には解散、アランとフィルはデイヴ・ステュアートらとナショナル・ヘルスを結成し、マイクはノース&サウスへ、ジェフはターニング・ポイントへと移っていった。

78年6月、アランはギルガメッシュ名でアルバムを制作するため、フィル、ヒュー・ホッパーとトレヴァー・トムキンスで一時的に再結成、アルバム『アナザー・ファイン・チューン・ユーヴ・ガット・ミー・イントゥ』を制作した。そして、アランは81年に白血病で死亡、ギルガメッシュは永久に封印された。（山岸）

> Zoom



クワイエット・サン／ディス・ヒート

Quiet Sun

ル・マンザネラのギターを中心に、彼のダルウィッチ・カレッジの同窓生だったビル・マコーミック(b)、チャールズ・ヘイワード(ds)、そしてキーボードにデイヴ・ジャレットという編成で、近所だったこともあってソフト・マシーンの多大な影響を受けつつ音楽性を高めていった。

実質的な活動は70～71年の約1年間で、マンザネラが新聞のメンバー募集に応募し採用されたのをきっかけに解散している（もちろんそのグループはロキシー・ミュージック）。その後、74年にマンザネラのソロ・アルバムを作るときに再結成され、かつてのナンバーを吹き込んだのが唯一のアルバム『メインストリーム』で、今も高く評価されている。

その後ヘイワードは、基本的にはノン・ミュージシャンだったチャールズ・バレン、ガレス・ウィリアムズと共に76年にディス・ヒートを結成し、即興演奏を再構築していく衝撃的なサウンドで、カンタベリー派の音楽性をパンク以降の時代の中でもプログレッシヴなものとして提示したのだった。

（大鷹）

ソフト・マシーンの純音楽的な影響はじつに大きいが、その最良の成果の一つが聞けるのがクワイエット・サンのアルバムだ。

グループはウィンダー・コマンダー・ニクスン&ヒズ・ホイート・イーティング・ピーズ、そしてブー&オーストリッチ・フィーザーズという二つのグループの発展形として誕生したものだった。ロンドンで生まれ、キューバ、ベネズエラで育ったフィ



スパイロジャイラ／デイヴ・ステュアート&バーバラ・ガスキン

Spirogyra

フォーク・ロックのスパイロジャイラがカンタベリー系として括られるのは、デイヴ・ステュアートとデュオを組むバーバラ・ガスキンがいたことと、まさしくカンタベリーで活動していたからにほかならない。

ランカシャーのボルトンで68年にマーティン・コッカーハムとマーク・フランシスで結成。マーティンがカンタベリーのケント大学に進み、そこでバーバラと出会い、69年にス

ティーヴ・ボリル、ジュリアン・カゼックの4人組で活動を始めた。

イギリスの古い時代の音楽をイメージしながらロックの手法で演奏するフォーク・ロック・バンドで、ほとんどの曲はマーティンが作っていた。71年6月にファースト・アルバム『セント・ラディガンズ』を制作、フェアポート・コンヴェンションのデイヴ・マタックスらがバック・アップ。デイヴは準メンバーとして3枚のアルバムに付き合う。

かつてのコンビ、マークが新たに加わるとジュリアンは脇にまわり新メンバーで72年にセカンド『オールド・ブート・ワイン』を制作、その後バーバラとマーティンのデュオとなり73年にサード『ベルズ・ブーツ・アンド・シャンブルズ』を発表、74年にスパイロジャイラは解散した。バーバラはデイヴのいるハットフィールド&ザ・ノースや74年のエッグのアルバムに加わったりした。その後、81年にナショナル・ヘルスを辞めたデイヴとデュオを組み、ステュアート&ガスキンとして現在まで活動を続けている。

（山岸）

> Zoom

アルバム選

選盤●小山哲人＋編集部

文●赤岩和美　石川真一　大鷹俊一　岡田敏一　小野島 大
小山哲人　坂本 理　高橋道彦　立川芳雄　山岸伸一

＊評文は原則としてオリジナル・アルバムに準拠しお書きいただいています

The Soft Machine
"The Soft Machine"
ソフト・マシーン『ヴォリューム 1&2』

米Probe●PLP/CPLP4500 [1968]◆ビッグ・ビート●MSIF3612



ジミ・ヘンドリクスのアメリカン・ツアーの前座として同行中の68年4月に、ニューヨークのレコード・プラントで4日間で録音されたデビュー・アルバム。プロデュースにはチャス・チャンドラーとアメリカ側からトム・ウィルスン（ボブ・ディラン、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドの制作等で著名）が関わっているが、内容は当時の彼ら3人のランダムな志向が直接反映されたもので、それがかえって新鮮でもある作品集だ。

ケヴィン・エアーズのサイケデリックな感覚が軸となり、未だ模索しながらも既に個性の芽が見られるマイク・ラトリッジのオルガンのジャズ・ロック風パートとその間に立ち何か新しい音楽を作ろうとするロバート・ワイアットのユニークなドラムスや独特な唱法の歌が絡んでいく様はなかなかおもしろい。ここには未完成でありながら様々な要素がまじり合うという初期のダダイズム・ポップの精神がラフな形で描き出されていると言えるだろう。（石川）

The Soft Machine
"Volume Two"
ソフト・マシーン『ヴォリューム 1&2』

Probe●SPB1002 [1969]◆ビッグ・ビート●MSIF3612



エアーズが脱けてイビザ島に去ってしまい、ラトリッジが英国へ戻ってしまったため、バンドは68年冬に既に解散していたが、プローブ側の要請で再結成され69年2月にこのアルバムが録音された。

エアーズにかわってヒュー・ホッパー（b）が正式加入するが、そのことも影響して、ソフト・マシーンの音楽は短期間のうちにかなりの変化を見せている。以前のサイケデリックな感覚は消えていき、それにかわって器楽面でのアレンジや展開が複雑化し、スリリングでいて広がりのある音楽が生み出されている。ホッパーが作曲面で活躍しジャズ的指向を導入しているのと同様、ラトリッジのキーボードがよりカラフルで大胆さを獲得しているのも大きな特徴。また、変拍子も取り入れて自在にふるまうロバート・ワイアットのドラムスも魅力だ。シュールでユーモラスな言語的実験とオーケストラ的でケイオティックな音楽的実験が出会いを演じる様はまさに革新的パタフィジック・ポップの傑作だ。（石川）

> Zoom

Soft Machine
"Third"
ソフト・マシーン「サード」

CBS ● 66246[1970] ➡ エピック ◎ESCA5535



前作のラトリッジ、ホッパー、ワイアットの3人に新たにサックスのエルトン・ディーン（キース・ティペット・グループ）が加わった新生ソフト・マシーンが、他3人の管楽器奏者ニック・エヴァンス（キース・ティペット・グループ）、リン・ドブスン（ピート・ブラウン&バタード・オーナメンツ）、ジミー・ヘイスティングスと、ヴァイオリンのラブ・スパールを加えて70年5月に制作した大作の2枚組。

ホッパーとワイアットが各1曲、ラトリッジが2曲書いたナンバーが片面ずつに収録されたもので、ワイアットの代表曲の一つ"Moon In June"のマニエリスティックなヴォーカル入りポップ以外は、フリー・ジャズや現代音楽の手法が大胆に導入された脱ロック色の濃い曲が並ぶ。しかしそれらのどれもが、メンバー相互の器楽的インタープレイに基づきながらも各楽器を均質的に重層化させアンサンブル領域を拡張させていく様は独自性を持つ。複合化実験による革新的自由音楽の大傑作。（石川）

Caravan
"In The Land Of Grey And Pink"
キャラヴァン「グレイとピンクの地+5」

Deram ● SDL-R1 [1971] ➡ デラム ◎UICY9058



メンバーがキャリアを積み、そしてプロデューサーがテリー・キングからデイヴィッド・ヒッチコックに交代したことで、さらに完成度を増したサード・アルバム。エンジニアリングをエアー・スタジオ録音分をジョン・バンターが、デッカ・スタジオ分をデイヴィッド・グリンステッドが担当しているのもポイントといえるだろう。グリンステッドは鳴りモノ担当としてミュージシャン・クレジットもされている。アン・マリー・アンダースンが描いたジャケットのイラストも、カンタベリー・ロックを代表する1枚に相応しい、素晴らしいものだ。

名曲"Winter Wine"を筆頭に、リチャード・シンクレアがリード・ヴォーカルを取る曲が多く、彼の声の質そのものが好きな人間にはそれも嬉しいところだが、なんといっても圧巻なのは22分に及ぶ組曲の"Nine Feet Underground"だ。冒頭からデイヴ・ステュアートが大活躍、オルガンの多彩な音色を駆使しながら、最後まで見事に聴かせる。（高橋）

Caravan
"For Girls Who Grow Plump In The Night"
キャラヴァン「夜ごとに太る女のために+5」

Deram ● SDL-R12 [1973] ➡ デラム ◎UICY9060



デイヴ・シンクレア（kbd）が復帰したかわりにリチャード・シンクレアが抜け、ベーシストは今度はジョン・G・ペリーになった。同時にヴィオラ奏者のジェフリー・リチャードスンが参加し、バンドのアンサンブルは一層アグレッシヴになっている。リチャードスンは、サイモン・ジェフスも関わった次作のライヴ盤などでも活躍し、のちにはカフェ・ジャックスやペンギン・カフェのアルバムにも参加している。

バイ・ヘイスティングス（B）の求心力が増し、これまで共作曲が圧倒的に多かったキャラヴァンにあって、組曲を除くすべてがバイの単独制作曲になった。しかし曲調は多彩で、ルパート・ハインがシンセで参加したハードな"Memory Lane, Hugh-Head-Tom"からフォーク～カントリーっぽいナンバーまで、非常に出来の良い曲が揃っている。サードとともに名盤といわれる由縁だ。そして、ソフト・マシーン3作目に収録されていたマイク・ラトリッジの曲が、組曲のなかで披露されているのも嬉しい。（高橋）

> Zoom

Robert Wyatt
"The End Of An Ear"

CBS●64189 [1970]



ロバート・ワイアットがソフト・マシーンのドラマーとして活躍中だった絶頂期にリリースした初ソロ・アルバム。ソフト・マシーンの3作目『Third』のリリースとほぼ同時期の作品で、全9曲のうち、1曲目と最後の9曲目で、マイルス・デイヴィスとの共演などで知られるジャズ界の大御所、ギル・エヴァンスの楽曲『Las Vegas Tango』を取り上げていることからも分かるように、ジャズ色の濃いフリー・フォーム・スタイルのサウンドの作品に仕上がっている。

エヴァンスの楽曲を除く7曲はすべてワイアットが作詞・作曲したものだが、これらはキャラヴァンやカーラ・ブレイといったカンタベリー一派の友人たちに捧げられているうえ、プロデュースも彼自身が担当するなど非常にパーソナルな印象の作風。とはいえ、本作を聞くと、評論家筋からも高く評価された彼の素晴らしいドラミングがソフト・マシーンをがっちり支えていたことがよく分かる。（岡田）

Matching Mole
"Matching Mole"
マッチング・モウル『そっくりモグラ』

CBS●64850[1972]→エピック◎ESCA5425



音楽性の違いからソフト・マシーンを脱退したワイアットが新たに結成したバンドのデビュー作。元キャラヴァンのデイヴ・シンクレア(kbd)やフィル・ミラー(g)といったカンタベリー派を代表する実力派ミュージシャンがワイアットのもとに結集して作り上げた作品だけあって、カンタベリー・サウンドを代表する名作となっている。

シンクレアとワイアットが共作した冒頭の『O Caroline』など全8曲、ユーモアとウィットに富むポップ感覚とジャズの要素が絶妙にマッチした素晴らしい楽曲が揃っており、眼鏡をかけたかわいいモグラが登場するジャケット・デザインが本作のサウンドや雰囲気をうまく表現している。ソフト・マシーンではやれなかった試みに嬉々として挑むワイアットの姿が目に浮かぶが、本作ではその試みがまだまだ途上段階のようだ。ちなみにこの奇妙なバンド名は、『Gas Machine』のフランス語の発音を英語に当てはめたもの。（岡田）

Robert Wyatt
"Rock Bottom"
ロバート・ワイアット『ロック・ボトム』

Virgin●V2017 [1974]→ライコディスク◎VACK1225



下半身不随となり、ドラマーとしての生命を絶たれた彼が入院生活から半年後、絶望の淵から這い出すかのごとくリリースしたソロ2作目。アルバム・タイトルは日本語に訳すと"どん底"。こう書くと何やら重苦しい作風を連想するが、実は全くその逆で、本作からは後悔や自責の念よりも、生きることへの喜びや希望、そして何よりシンガーとして新たな出発を果たそうとする強靭な意志が感じられる。本作がカンタベリー・ミュージックだけでなく、ブリティッシュ・ロックを代表する超名盤のひとつといわれる所以である。

退院後、ハットフィールド&ザ・ノースの録音に参加するなどして徐々に音楽活動に取り組んだ成果が、彼を唯一無二のシンガーとして復活させた。深い祈りにも似た真摯で美しい歌声。偽らざる心の内の想いをひとつひとつ紡ぎ出すようにして作られた楽曲。ジョン・レノンの名作『ジョンの魂』にも通じるピュアな魂がそこにある。（岡田）

> Zoom

Kevin Ayers
"Joy Of A Toy"
ケヴィン・エアーズ『ジョイ・オブ・ア・トイ』

Harvest●SHVL763 [1969]



69年11月に発表されたソロ・デビュー作。ソフト・マシーン時代に書いた曲 'Joy Of A Toy' をアルバム・タイトルにし、その続編的なインスト曲で幕を開けるが、サウンドはよりポップでカラフルになっており、ケヴィン・エアーズの穏やかな心境が導入部で伝わってくる。'Joy Of A Toy' という曲名はオーネット・コールマンの同名曲から取られたもの。

プロデュースは、エアーズと所属マネージメント、ブラックヒルの片割れピーター・ジェナーの共同によるもので、当時、「フロム・マリー・アントワネット・トゥ・ザ・ビートルズ」という劇の音楽で注目を集めていた現代音楽畑の作曲家デイヴィッド・ベッドフォードに目を付けたジェナーが、アレンジャー兼ピアニストとして招いている。エアーズのフォーキーな音楽と「サージェント・ペパーズ」以後を感じさせるベッドフォードの斬新かつノスタルジックなオーケストレーションの融合が見事に調和している。ワイアットとソフト・マシーンも参加。(赤岩)

Kevin Ayers & The Whole World
"Shooting At The Moon"
ケヴィン・エアーズ『シューティング・アット・ザ・ムーン』

Harvest●SHSP4005[1970]
◆BGO@MSIF7211



70年3月発表の2作目。今作も共同プロデュースしているピーター・ジェナーの進言でライヴ用のバンド、ザ・ホール・ワールドを結成した後の作品で、バンド名義の作品になっている。メンバーには、前作のアレンジャーでもあったデイヴィッド・ベッドフォード(kbd)に、マイク・オールドフィールド(b、g)、ミック・フィンチャー(ds)、ロル・コクスヒル(s)と年齢の幅も広く、クラシック、ジャズ、フォークなど多彩なバック・グラウンドを持ったミュージシャンの集合体となった。

エアーズのポップな面を代表する名曲 'May' で始まるが、その後はメロディアスな曲の途中にアヴァンギャルドなジャムが乱入したり、オールドフィールドのハードなギター・ソロが鳴り響いたと思えばミュージック・コンクレート的展開になったりと、前衛とポップの融合といった奇妙な音空間で構築されている。表題曲はソフト・マシーン時代の 'Esther's Nose Job' の改題版。(赤岩)

Hatfield & The North
"Hatfield And The North"

Virgin●V2008 [1974]㊥米
Caroline@CAROL1833-2



ハットフィールド&ザ・ノースのデビュー作であり、その後ナショナル・ヘルスやイン・カフーツなどへと展開していく系譜の誕生を告げる一枚でもある。ロバート・ワイアット(vo)や、バーバラ・ガスキン(コーラス)らのゲストも一部参加しているが、基本的には4人編成のバンドの音だ。リーダーらしいリーダーはおらず、曲作りにおいても演奏においても4人が対等のバランスで関わっている。もちろんソロ・パートはあるが、それらはあえて目立たないように工夫されているという印象すら受ける。それほどアンサンブル指向が強いのだ。情動を控え目かつ理性的に表現するというカンタベリー風ジャズ・ロックの特徴が、すべてここに表われている。

変哲もない田舎町の風景がぼんやりと映し出されたようなジャケットには、よく見ると細かい絵が描きこまれているが、これがアルバムの内容を象徴しているかのようだ。ノスタルジックな人工着色を施したインナーの写真も趣がある。(立川)

> Zoom

Hatfield & The North
"The Rotters' Club"

Virgin●V2030 [1975]◇米
Caroline◎CAROL1834-2



ハットフィールド&ザ・ノースの2作目にしてラスト・アルバムは、カンタベリー系ジャズ・ロックの最高傑作ともいえる素晴らしいアルバムだ。アンサンブル指向は前作よりも強められ、アレンジはこれ以上考えられないほど緻密になっている。けれども全体の聴き心地はなめらかで、一種のBGMのように聴くこともできてしまう。その音はたとえていえば、遠くから見ると無地の中間色なのに近くで見るとさまざまな色の糸が細かく編み込まれた織物のようで、聴くたびに溜息が出る。楽曲も前作に比べはるかに粒ぞろいで、とくにジャジーでメロウなインストゥルメンタルの小曲 "Share It" は名曲。ジャケットの素晴らしさも特筆ものだ。

CDにはボーナス・トラックとしてライヴ音源が入っているが、そこでの演奏はキング・クリムズン風だ。スタジオでは、過激さをあえてオブラートでくるむようにして録音していたのか。そのあたりに彼らの指向性を読み解く鍵があるのかも。（立川）

National Health
"National Health"

Affinity/Charly●AFF6 [1978]◇仏Spalax◎CD14827



4人のメンバーがガッチリとタッグを組んでいたハットフィールド&ザ・ノースに比べると、ナショナル・ヘルスは結成時のメンバーがやや流動的だった。そのせいか、このナショナル・ヘルスの1作目は、ハットフィールドの作品よりもアンサンブル指向が弱く、各メンバーのソロを聴かせる部分が強くなっている。また、ハットフィールド時代よりもシンセサイザーやエフェクターの使用頻度が増しており、ギターの音色もハード。そのため全体としては、ややジャズ寄りのプログレといった印象が強い。アラン・ゴーウェン(key)はクレジット上ではゲスト扱いだが（本作録音の直前に一度バンドを脱退している）、実際には彼の個性が色濃く出ている。

本作が録音されたのは77年の初めだったが、発売してくれるレコード会社が見つからず、結局78年にチャーリーからリリースされる運びとなった。不遇な状況のなかで自分たちの信じる音楽を演奏し続けたメンバーたちに、拍手を送りたい。（立川）

Slapp Happy/Henry Cow
"Desperate Straights"
スラップ・ハッピー『カサブランカ・ムーン／デスプリット・ストレイツ』

Virgin●V2024 [1975]◆ロクス・ソルス◎LSI2041



まずはスラップ・ハッピーが主導権をとったとおぼしい1作。全13曲中、ヘンリー・カウ組が作詞作曲に参加したのはわずか2曲に過ぎない。しかし、前作と同じようにムーア／ブレグヴァドが手がけながら、これほどまでに曲の表情が一変するとは驚きである。スラップ・ハッピーは3人だけではいささかレイドバックしがちな空気をピリリと引き締めるようなテンションと技術に裏打ちされたストイックさをバートナーに求め、ヘンリー・カウは自分たちの思想をあらわす核としてのダグマー・クラウゼの歌とブレグヴァドの言葉を求めて、両者は半年にわたる共同作業の末、この見事な傑作を送り出す。

ときに毅然として、ときにコケットリーに歌われるクラウゼのヴォーカルは、ヘンリー・カウ組の作り出す緊迫した磁場を完全に支配下において見事だ。ルンバ風なブレグヴァド歌唱の "Gisela" だけが、このアルバムで従来のスラップ・ハッピー風なゆるさがあって、後年の決別を予感させる。（小野島）

> Zoom

Henry Cow
"Concerts"
ヘンリー・カウ「コンサーツ」

Caroline●CAD3002[1976]→ロクス・ソルス◎LSI1002～3



ヘンリー・カウ唯一のライヴ盤。ダグマー・クラウゼだけを残してスラップ・ハッピーと袂を分かち、6人組で再スタートした時期の録音で、アナログAB面に彼らの構築性を前面に出した既存曲、CD面にフリー・インプロヴィゼイションを主に収録し、彼らの両面を鮮やかにとらえている。

A面冒頭の既存曲をメドレーにした組曲はBBC放送のためのスタジオ・ライヴだが、彼らの高い演奏力と卓抜とした構成力を示す名演。"Desperate Straights"に収録されていた"Bad Alchemy"ではクラウゼとロバート・ワイアットの歴史的なデュエットが聴ける。メドレー後半はワイアットのソロ曲"Little Red Riding Hood This Road"と、これまたファン泣かせ。

B面最後から始まるインプロヴィゼイション・パートは、ロックが到達しえたもっとも緊迫した、そして密度の濃い磁場である。同工の演奏で、彼らを超えた者はほとんどいないと断言できる。(小野島)

Gong
"You"
ゴング「ユー」

Virgin●V2019[1974]→ビクター◎VICP61174



ゴングを代表する空前のヒッピー・スペース・SFファンタジーハレディオ・ノーム・インヴィジブル(見えない電波の精の物語)Vの完結編となったのが本作。ゴングの最高傑作であるとともに、カンタベリー一派、そしてプログレッシヴ・ロックを代表する傑作でもある。

惑星ゴングからやってきたゴングのメンバーたちと謎の妖精が、地球と惑星ゴングを舞台に繰り広げる物語は、60年代後半、米西海岸の多くのバンドが深く傾倒したセックスとドラッグによる共同体幻想と根本は同じだが、ゴングのようにフリー・ジャズやクラシックの要素を前面に押し出したうえ、アルバム3枚を費やしてひとつの優れた物語に仕上げた例は他にない。バンドの演奏能力も頂点を極め、独自のフワフワ感と隙のない巧みな演奏技術が組み合わさる知的なグルーヴ感が存分に楽しめる。が、バンドの演奏技術の飛躍的な向上に疑問を感じたアレンとスマイスはバンドを去ってしまう。(岡田)

Hugh Hopper
"1984"
ヒュー・ホッパー「1984」

CBS●65466[1973]→アルカンジェロ◎ARC2104



ソフト・マシーンを脱退したヒュー・ホッパーが最初にリリースしたソロ・アルバム。ホッパー脱退後のマシーンは、カール・ジェンキンス(kbd)が次第に実権を握るようになり、75年の"Bundles"では、アラン・ホールズワース(g)などの新メンバーを加えて、クロスオーヴァー色の強いバンドへと生まれ変わった。そして、旧マシーンの音楽性は、このホッパーのソロ・アルバムに受け継がれたのだ。実際このアルバムは、もう一つのソフト・マシーンの作品として聴くこともできると思う。

タイトルは有名なジョージ・オーウェルの近未来小説から取ったものだろうが、とくにコンセプチュアルではなく、マシーンの"Fourth"や"Fifth"に似た、ややフリー・フォーム感覚の強いジャズ・ロックである。ジョン・マーシャル(ds)やロル・コクスヒル(s)らが参加。内容はもちろん充実している。LPよりも、ボーナス・トラックが7曲も入っている日本盤CDのほうがおすすめ。(立川)

> Zoom

アルバム選

Hugh Hopper
"Hopper Tunity Box"
ヒュー・ホッパー『ホッパー・チューニティ・ボックス』

ノルウェイCompendium●FIDARDO7 [1977]→エレジー◎HER013



ヒュー・ホッパーのリーダー・アルバムのなかでも最高傑作であり、カンタベリーという枠を超えた英国ジャズ・ロックの名盤だろう。とくに聴きごたえのあるのはA面の4曲で、ホッパーの吹くリコーダーが不思議なメロディーを奏でるタイトル曲に始まり、キング・クリムズン顔負けのヘヴィな曲が2曲続く。そして最後は"Third"時代のソフト・マシーンの音楽性をしっかり受け継いだジャジーなナンバー。これらA面に比べるとB面がやや物足りないが、それでもオーネット・コールマンのカヴァーなど、聴きどころは少なくない。

演奏しているのは、エルトン・ディーン(s)、マーク・チャリグ(コルネット)、デイヴ・ステュアート(kb)などが参加したやや大所帯のバンド。ソフト・マシーンの"Third"に収められた"Facelift"(ホッパー作)も同様の大編成によるジャズ・ロックの名演だったが、ホッパーは本作でもそうした世界を目指したのかも。

(立川)

Elton Dean
"Elton Dean"
エルトン・ディーン『ジャスト・アス』

CBS●64539 [1971]→アルカンジェロ◎ARC2103



エルトン・ディーン(s)がソフト・マシーン在籍中にリリースした、彼の最初のソロ・アルバム。バックを務めているエルトン・ディーン・グループは、フィル・ハワード(ds)、ネヴィル・ホワイトヘッド(b)、マーク・チャリグ(コルネット)という布陣。後にこのバンドはメンバーを若干変更し、ジャスト・アスという名前に変わるが、本作のCDにはこの新バンドの名称が付けられている。

基本的には、ディーンがリーダー・シップを握っていた時期のソフト・マシーンを連想させるような、フリー・フォームで先鋭的なジャズ。なかでもマイク・ラトリッジ(kb)がゲスト参加した曲は、マシーンの"Third"にかなり似ている。その一方でオーソドックスな4ビートを巧みに取り入れてる部分もあったりするところが、ジャズのメインストリームからも評価を得ているディーンらしい。70年代の英国のジャズがカヴァーしている領域の広さを示しているかのような一枚だ。

(立川)

The Keith Tippett Group
"Dedicated To You, But You Weren't Listening"
キース・ティペット・グループ『デディケイテッド・トゥ・ユー』

Vertigo●6360 024 [1971]→レパートワー◎MSIF7229



英国ジャズ界において鮮烈なデビューを飾ったキース・ティペット率いるこのグループがさらなるステップへと向かった傑作セカンド・アルバムにしてラスト・アルバム。これは当時の英国現代ジャズ・シーンからのロック・サイドへの意欲的アプローチの先駆的好例の一つを示す作品として、「メロディ・メイカー」等当時のプレスから絶賛されたものだ。

4人編成に加え、ロバート・ワイアット、ゲイリー・ボイル(g／後にアイソトープ)、ロイ・バビントン(b／後にニュークリアス、ソフト・マシーン)らも参加、冒頭のヒップでエネルギー溢れるナンバーからフリー・フォームな前衛曲、コラージュ的アート曲等まで一気に突き進む感覚は素晴らしい。わずか二十代前半にしてキング・クリムズン等へのゲスト参加や強い影響、あるいはほぼ同時期の大編成ジャズ・オーケストラ・シンフォニー集団センティピードの結成等、幅広い活動を実戦化していたティペットの視界の確かさを証明している作品。(石川)

> Zoom

Centipede
"Septober Energy"
センティピード『セプトーバー・エナジー』

Neon●NE9 [1971]→ヴォイスプリント・ジャパン◎VPJ12 9～30



キース・ティペットが2年余の構想を実践化したビッグ・コンボラリー・ジャズ・オーケストラの唯一の作品集で、レコード4面が一つの実験的組曲形式になっている。当初ロバート・ワイアットやアルバムのプロデュースを担当したロバート・フリップ等に呼びかけて70年秋と71年春、フランスやオランダ等で数回ライヴを行なったこのプロジェクトは、71年6月当時のジャズやロック、あるいはブルースや現代音楽畑等から総勢50人余りが集結してスタジオ入りする。集められたのはワイアットやフリップの他、エルトン・ディーン、ジョン・マーシャル、カール・ジェンキンス、イアン・カー、ジュリー・ティペット、マイク・パトゥー、ボズ・バレル、イアン・マクドナルド等、今から見れば幅広い仕々たる人達だ。

ティペット作曲の組曲を即興を交えてシンフォニーに高めていったもので、混沌とした重みと詩的な美しさが同居し、調和と解体が様々な音楽的フィルターを通し提示された意欲的な力作だ。（石川）

Nucleus
"We'll Talk About It Later"

Vertigo●6360 027[1971]



60年代前半からドン・レンデル＝イアン・カー・クインテットという英国の代表的ジャズ・コンボで活躍してきたカー(tp)が、69年秋に新たなスタイルのグループを作るべく結成したのが6人編成のジャズ・ロック・ユニット、ニュークリアスである。そして、それは当時のジャズ界隈の中でロック・サイドに最も積極的に接近したものの一つとして注目を集め、すぐにデビュー作"Elastic Rock"が発表される。

クリス・スペディング(g)、ジョン・マーシャル(ds)、カール・ジェンキンス(オーボエ、kbd)、ブライアン・スミス(s)らデビュー作と同じメンバーで制作されたこの2作目は、よりロックの躍動感を大きく取り入れた、当時のカー曰く"ボディ・ミュージック"の強化作品集だ。また、そこにジャズの先鋭的アドリブやロック的な叙情性が有機的に混然一体化し、開放的なジャズ・ロック・アンサンブル・サウンドをみごとに完成させている。電化マイルスとは一味違う英国流洗練さと知性が特徴的。（石川）

Carol Grimes & Delivery
"Fools Meeting"
キャロル・グライムス&デリヴァリー
『フールズ・ミーティング』

B&C●CAS1023 [1970]→アルカンジェロ◎ARC2115



アレクシス・コーナーに率いられたブリティッシュR&Bシーンで着実に活動してきたデリヴァリーが、元バビロンの女性シンガー、キャロル・グライムズというフロントマンを得て70年11月にリリースした唯一のアルバム。バンドの布陣はグライムズのほか、フィル・ミラー(g)、スティーヴ・ミラー(p)、ロイ・バビントン(b)、ビップ・パイル(ds)にゲストで元メンバーのロル・コクスヒル(s)が加わっている。

イギリス版ジャニス・ジョプリンと評されただけあって、グライムズのヴォーカルはさすがに迫力十分。R&Bをベースにした比較的シンプルな楽曲が並ぶが、ミラー兄弟のメロディアスでジャジーなフレージング、フェンダー6弦ベースで細かく動き回るバビントンのプレイなど、各人のクセのある演奏からはやはりカンタベリー派特有の感覚が染みだしている。ハットフィールド&ザ・ノースへの伏線を準備した意味でも重要なバンドだった。（小山）

> Zoom

Steve Miller & Lol Coxhill
"Coxhill/Miller. Miller/Coxhill."

Caroline●C1503 [1973]



スティーヴ・ミラーとロル・コクスヒルが、LPの片面ずつを分け合うかたちでリーダー・パフォーマンスを収めたデュオ・アルバム。当初はコクスヒルの72年作"Together Again"を出したマッシュルーム・レーベルでリリースされる予定だったが、倒産によりヴァージン傘下のキャロラインから発売された。このレコードのハイライトはリチャード・シンクレア、フィル・ミラー、ビップ・パイルの3人が合流して演奏される2曲だろう。この編成はデリヴァリーの最終型であると同時に、ハットフィールド&ザ・ノースのプロトタイプともいえるものだ。

スティーヴ・ミラーがウーリッツァー・エレクトリック・ピアノの愛らしい音色で奏でる美しいメロディを、後のハットフィールズのリズム・セクションがほぼ即興で色付けしていく展開は息をのむほどスリリング。テープ操作やモーター音をバックにしたコクスヒルの演奏も興味深い。私的"カンタベリー名盤10選"には必ず入る大傑作です。（小山）

Lol Coxhill
"Ear Of The Beholder"

Dandelion●DSD8008 [1971]◆See For Miles●SEECD414



ロル・コクスヒルは1932年生まれ。十代でサックスを学び、50年代からジャズ・クラブで演奏活動を開始している。ルーファス・トーマスやモーズ・アリスンなどのイギリス・ツアーでバッキングを務めたりしながら、62年頃にはすでに現在のスタイルに通じるようなサックスのソロ・インプロヴィゼイションも行なっていた。スティーヴ・ミラーらと結成したデリヴァリーを経て、70年にケヴィン・エアーズのザ・ホール・ワールドに加入する。

本作は71年にダンデライオンから2枚組LPとしてリリースされた初のソロ・アルバム。ソプラノ・サックスの飄々とした即興を中心に、ホール・ワールドのメンバー、デイヴィッド・ベッドフォードとのデュオ、バンド演奏、子供たちと街頭で録音したユーモラスなパフォーマンスなど多彩な内容となっている。エアーズ、ロバート・ワイアットも参加しているが、契約の関係でそれぞれ"Kevin Dee"、"Robert Or Dwich"とクレジット。（小山）

Khan
"Space Shanty"
カーン「宇宙の船乗り」

Deram●SDL11 [1971]◆デラム●UICY9037



スティーヴ・ヒレッジを中心にして、元クレイジー・ワールド・オヴ・アーサー・ブラウンのニック・グリーンウッド(b、vo)と元ドクター・K'ズ・ブルース・バンドのエリック・ピーチー(ds)が脇を固めたカーンの唯一のアルバム。録音にはヒレッジの旧友デイヴ・ステュアートが全面参加、1曲目のアルバム・タイトル曲から鋭いオルガン・プレイを披露している。プロデュースを務めたのはエッグの"The Polite Force"(71年)と同じくニック・スレイヴンで、それも好結果をもたらしたといえるだろう。

ヒレッジとステュアートによるジャジーなインプロヴィゼイションが最大の聴きどころだが、"Grand Sea"をはじめとした牧歌的な雰囲気も兼ねがたく、静と動による叙情的なカンタベリー・タペストリーを織りなしている。収録曲は、1曲の共作を除くすべてがヒレッジの単独作で、宇宙との交信やら仏教的な瞑想感やら、歌詞にはややくもヒレッジ色が濃厚に表われている。（高橋）

> Zoom

Egg
"Egg"
エッグ「エッグ」

Deram Nova●SDN14 [1970]→デラム◎POCD1843



70年に発表されたファースト・アルバム。デビュー・シングル「Seven Is A Jolly Good Time/You Are An Princess」(69年)に続いて発表されたもので、当時のプログレッシヴ・ロックの定番とも言える片面一杯を占める20分強の組曲「交響曲第2番」が、LPのB面に収められていた。この曲はグリーグの「ペールギュント組曲」の中の「山の大王の宮殿にて」(サウンズ・インコーポレイテッド、ザ・フー、ELOなどイギリスのロック・バンドがカヴァーしている曲)や、ストラヴィンスキーの「春の祭典」から「乙女たちの踊り」といった古典を織り込んだ作品で、クラシックとロックの融合という彼らのコンセプトを示した快演を聞くことができる(A面にはバッハをアレンジした曲も)。

また、この組曲のインターリード部にはデイヴ・スチュアートのトーン・ジェネレイターによるインプロヴィゼイションも盛り込まれており、のちにハットフィールズでも使われた彼独特の演奏だ。(赤岩)

Gilgamesh
"Gilgamesh"

Caroline●CA2007 [1975]



75年5月にレコーディングされたギルガメッシュのファースト・アルバム。メンバーはアラン・ゴーウェン(kb)、フィル・リー(g)、マイク・トラヴィス(ds)、直前に加わったジェフ・クライン(b)の4人で、アマンダ・パーソンズ(vo)がゲスト参加している。プロデュースはギルガメッシュとハットフィールド&ザ・ノースのデイヴ・ステュアート。カンタベリー系のアルバムを積極的に出していたヴァージンの傘下レーベル、キャロラインから発表された。

ここでの曲は73年頃からすでに演奏されており、アランがほとんどの曲を作り構成はしっかりしている。特に三つのパートからなる長尺曲3曲はストーリー性があり、想像力をかきたてる。ジャズ指向のアランなのに、かなりロックっぽく聞こえるのは、大きくフィーチャーされているフィルのギターが、まるでロバート・フリップを師としたかのようだからだ。一方、アランのピアノ、シンセ、クラヴィネットの演奏はまさしくジャズ・ロックだ。(山岸)

Quiet Sun
"Mainstream"
クワイエット・サン「メインストリーム」

Island●HELP19 [1975]→ベル・アンティーク◎MARO 1621



ソフト・マシーンに影響を受けた学生たちが結成した、いわばカンタベリー第2世代の代表とも言うべきバンドがクワイエット・サンだった。フィル・マンザネラ(g)、ビル・マコーミック(b)、デイヴ・ジャレット(kbd)、チャールズ・ヘイワード(ds)という、グループ解散後の充実した活動で知られる連中が心血を注ぎ創作していったバンドだが、残念ながら70年代前半ではあまりに活躍の場が少なかった。

残されたこの唯一のアルバムは、マンザネラがソロ・アルバムを作るために再び集まった仲間によって、かつてのナンバーを演奏したものだが、驚かされるのは、その緊迫感に満ちたインプロヴィゼイションと構成力。大ざっぱにジャズ・ロックといえばそうだが、ソフト・マシーンとキング・クリムズン的なものが融合/圧縮された密度に圧倒される場面もしばしば。近年のマンザネラ、ヘイワードの良い仕事&他プロジェクトのサポートぶりなどとともに、忘れず評価しておきたいグループだ。(大鷹)

> Zoom

アルバム選

Daevid Allen Trio
"Live 1963"

Voiceprint◎VP122CD [1993]



運命の糸に導かれてやってきたヒッピー、デイヴィッド・アレンを軸にしたロバート・ワイアット、ヒュー・ホッパーのトリオが残した奇蹟の発掘もの。ドラムス、ベース、ギターをバックにポエトリー・リーディングを展開するアレンというパターンが中心で、いかにも若いリズムがギシギシと軋んでいるが、それがこの意欲が先走ったプロジェクトや試みにはよく合っている。もちろんソフト・マシーンの芽はくっきりとあるし、マシーンはレコードを出すまでが一番面白かったというワイアットの言葉に思わず首肯したくなるようなユーモアとスリルも濃厚だ。（大鷹）

The Wilde Flowers
"The Wilde Flowers"

Voiceprint◎VP123CD [1994]



もう10年近く前になるが、これが発掘リリースされたときにはホントに驚き、感動すら覚えたものだ。65～69年の未発表音源集で、ケヴィン・エアーズ、ロバート・ワイアットらの若々しい歌声、ロックやブルーズ、ジャズが大胆かつ繊細にミックスチャーされていくアンサンブルの妙は、音楽のミューズ誕生の瞬間に立ち会うような気さえしてくる。録音状態にばらつきはあるがまったく気にはならないし、だいたいそんなことすら無関係になる貴重な音源なのだ。ブライアン・ホッパーによる素晴らしいライナーもあって、カンタベリー周辺ファン、必携の一枚。（大鷹）

Soft Machine
"Face And Place Vol. 7/Soft Machine"

(L)BYG◎529 907 [1972]◆Charly◎CD CHARLY188



デイヴィッド・アレン、ケヴィン・エアーズ、マイク・ラトリッジ、ロバート・ワイアットのオリジナル4人の録音が収録された唯一のアルバムで、67年4月のデモ的録音9曲を収録。俗にゴメルスキー音源と呼ばれ、当初はフランスBYG "Rock Generation" シリーズ第7集と第8集の二つに分割されて71年に出たが、すぐ後に本盤で1枚にまとめられた。シングル "Love Makes Sweet Music" 同様にシンプルなサイケデリック風ポップが中心だが、ワイアットの名曲バラード2曲等、聴きどころも多い。うち2曲が3人の各々のソロ作で後に再び取り上げられた。（石川）

Soft Machine
"Fourth"

ソフト・マシーン『4』

CBS◎64280 [1971]◆エピック◎ESCA5417



"Third" で大きな変貌をとげた彼らがよりフリー・ジャズ色を強めたのが70年11月録音の4作目だ。エルトン・ディーンはオリジナル曲も提供、既に他の3人と対等の存在に位置している。即興を軸にラトリッジの歪んだトーンのキーボード類（電気ピアノを多用）とホッパーの空間的広がりを持つベースやディーンのうねりを放つサックスが絡み、ジャズやロックの垣根を越えた独自の整合感を誇るコンテンポラリー音楽を作り出した。ワイアットはドラマーに徹しすぐれた演奏を披露するが、この後脱退。ゲストにキース・ティペット・グループの3人他が参加。（石川）

Soft Machine
"Fifth"

ソフト・マシーン『5th』

CBS◎64806 [1972]◆エピック◎ESCA5418



フリー・ジャズの洗礼を強く受けているディーンのサックスがかなり前面に押し出されている5作目。新ドラマーとしてフィル・ハワード（キース・ティペット・グループ）とジョン・マーシャル（キース・ティペット・グループ、ニュークリアス）が順に加入し、片面ずつを担当している。彼らの作品中最もジャズに接近したもので、マイルス・デイヴィスの "Miles In The Sky" あたりに近い印象もあるが、その完成度は高い。ディーンのサックスがメインに立ちながらも、総合的な統一感を生み出しているのはあくまでラトリッジとホッパー組である。（石川）

> Zoom

Soft Machine
"Six"



ソフト・マシーン「6th」

CBS●68214 [1973] ◆エピック ●ESCA5536

自己のリーダー・グループやソロ活動に従事するためにエルトン・ディーンが脱退し、新メンバーとしてニュークリアスのオーボエ奏者カール・ジェンキンスが加入して制作された6作目。ジェンキンスはニュークリアス時代にも多くの作曲を手掛けていた才人で、ここでもラトリッジと共に新たな表情を見せるこのグループの中心的存在として大活躍している。AB面が72年秋の英国ライヴ音源から編集の11曲、CD面がスタジオ作4曲からなる2枚組で、ミニマル・ミュージックの独自の解釈を多用した浮遊感と躍動感が新たな魅力を作り出している秀作だ。（石川）

Soft Machine
"Bundles"



Harvest●SHSP4044 [1975] ◆ See For Miles●SEECD283

"Seven"発表直後の73年11月にアラン・ホールズワース（g／元ニュークリアス、テンペスト）を迎え入れて5人組となった彼らがEMIハーヴェストに移籍して発表した8作目。グループの歴史上、最も大きな変容をとげたアルバムと言ってよく、大まかに表現すれば、それまでのジャズ・ロックからフュージョン的なサウンドに変わってしまっている。リフが明確になり、楽曲構造が技巧的に様式化し始めたためか、独特の浮遊感が個性だった彼ら流のジャズ・ロックはほとんど消えていく。"Hazed Profile Part 1"は ニュークリアスの曲のリフ引用である。（石川）

Soft Machine
"Softs"



Harvest●SHSP4056 [1976] ◆ See For Miles●SEECD285

アラン・ホールズワース（ゴングへ移籍）と唯一のオリジナル・メンバーだったマイク・ラトリッジが脱退し、新ギタリストにジョン・エサリッジ（元ダリル・ウェイ&ウルフ）、新サックス奏者にアラン・ウェイクマン（元グレアム・コーリアー・グループ）を迎えて発表された9作目。ジェンキンスはキーボード類担当に専念し、ラトリッジなき後の新体制で立て直しをはかろうと作曲面でもそのほとんどを手掛け、叙情的なものと劇的なものとのバランスを巧く取っている。静動の幅を持つエサリッジのギターも生かされ質の高いフュージョン作に仕上がった。（石川）

Soft Machine
"Alive & Well Recorded In Paris"



Harvest●SHSP4083 [1978] ◆ See For Miles●SEECD290

"Seven"から正式参加していたベーシストのロイ・バビントン（キース・ティペット・グループ、ニュークリアス）とアラン・ウェイクマンが脱退し、新ベーシストにスティーヴ・クック（元ギルガメッシュ）と新ヴァイオリニストにリック・サンダース（セカンド・ヴィジョン）を迎えた10作目。デビュー10周年記念のツアーのパリ公演（77年7月）のライヴから編集された作品で、この後バンドは解体する。ライヴ・フュージョン・バンドとしての技巧性は確かだが、中軸ジェンキンスのアイディア先行のみの部分も目につき、中途半端に終わってしまった作品。（石川）

2nd Vision
"First Steps"



セカンド・ヴィジョン「ファースト・ステップス」

Chrysalis●CHR1289 [1980] ◆ ヴォイスプリント・ジャパン●VPJ 162

76～77年にソフト・マシーンを支えたソリスト二人が78～80年に結成していた極上のフュージョン・バンド。元ウルフのギタリスト、ジョン・エサリッジとトラッド系ヴァイオリニスト、リック・サンダースの相性は抜群で、ソフト・マシーンでの緊迫感のあるプレイとは一味違うゆとりすら感じられる。他のメンバーも実力者揃い。彼らの唯一のアルバムである本盤が名作と言われていないのは時代との巡り合わせの悪さ以外の何ものでもなかったと思う。長らく入手困難だったが、00年にやっとCD化。3月にリックはフェアポート・コンヴェンションで再来日の予定。（坂本）

アルバム選

Caravan
"Caravan"



キャラヴァン「キャラヴァン」

Verve●VLP/SVLP6011 [1968] ◆ヴィヴィド◎VSCD1357

シングル化された"Place Of My Own"やボサノヴァ調の"Love Song With Flute"、哀感たっぷりな"Magic Man"など、なかなかポップでメロディアスな曲が揃ったデビュー盤。だが、演奏はもうひとつ引き締まったところがなく、アイディアを消化し切れていない印象がある。ちょっとサイケでフォーキーな感覚は、意外とジェネシスのデビュー盤に近い気もする。ヴォーカルもまだ弱く、"歌手がダメだ"とクリス・ブラックウェルにアイランド入りを蹴られたという話も頷ける。ただし、デイヴ・シンクレアは随所で光るプレイを聴かせ、充分に才気をみせる。（高橋）

Caravan
"If I Could Do It All Over Again, I'd Do It All Over You"



キャラヴァン「キャラヴァン登場+4」

Decca●SKL5052 [1970] ◆デラム◎UICY9065

レーベルを移籍してのセカンドでキャラヴァンは大きな成長を遂げた。まず、聴きどころになるのがアルバム・タイトル・ナンバー。たった3分ほどの曲だが、だからこそ逆に、この変拍子バシバシの曲をポップにまとめた手腕が光る。ファーストに比べると演奏に核が感じられ、ヴォーカルやハーモニーも引き締まっている。アグレッシヴな"As I Feel I Die"も良いが、アルバムのハイライトとなるのは代表曲"For Richard"。フルートとサックスにジミー・ヘイスティングスを迎え、オルガンやベースと絡み合いながら、幽玄の世界が劇的に展開される。（高橋）

Caravan
"Waterloo Lily"



キャラヴァン「ウォーター・ルー・リリー+3」

Deram●SDL8 [1972] ◆デラム◎UICY9059

キーボード奏者がデイヴ・シンクレアからスティーヴ・ミラーに替わったことで、バンドのアンサンブルにも変化がみられる第4作目だ。リチャード・シンクレアのベースが一定のリズムをキープしながら演奏の屋台骨をなす場面が増し、リズムの粘りが一段と強くなっている。ジャズ・ロックというよりも、もろにジャズっぽい熱気を持つ演奏が多いのだ。ロル・コクスヒルとフィル・ミラーが参加した"Nothing At All"や、ストリングスを配した"The Love In Your Eye"が新たな魅力を感じさせ、特に後者では、パイのギターと歌も大きな存在感をみせる。（高橋）

Caravan
"Cunning Stunts"



キャラヴァン「ロッキン・コンチェルト+3」

Deram●SKL-R5210 [1975] ◆デラム◎UICY9067

ベースがジョン・G・ペリーから元カーヴド・エアのマイク・ウェッジウッドに替わり、彼が力強いヴォーカルを披露する曲も多い。"Welcome The Day"はパーカッションも活躍するファンキーな曲調で、バラードの"Lover"を含め、確かにアメリカ受けしそうな曲がここには数多く収録されている。しかし、繊細にはじまり、弦楽器が活躍する18分の大作"The Dabsong Conshirtoe"でもデイヴ・シンクレアのキーボードは控え目、ブラス・アレンジには米国指向が強く出て、なにか、どっちつかずに感じるのもまた確かだ。ヒプノシスによるジャケットは秀逸。（高橋）

John G. Perry
"Sunset Wading"



ジョン・G・ペリー「サンセット・ウェディング」

Decca●SKL5233[1976]◆ヴォイスプリント・ジャパン◎VPJ107

キャラヴァン、そしてカーヴド・エアのベーシストのジョン・G・ペリーが76年にルパート・ハインのプロデュースで制作したアルバム。バックにはマイケル・ジャイルズ、モーリス・パート、ロジャー・グローヴァーらとともに、イタリア人のコッラード・ルスティーチとエリオ・ダンナのノヴァやサイモン・ジェフスらペンギン・カフェ・オーケストラのメンバーが加わった。湖のある風景の夜明けから日没までを、シンフォニックなものからロックやジャズといった様々なテイストを持つ長短14曲を繋ぎ、水の音やニワトリの声を入れて描いた絵画的な音楽だ。（山岸）

> Zoom

Camel
"Breathless"

キャメル「ブレスレス」

Decca ● TXS-R132 [1978] ◆ デラム ◎ POCD1827



78年9月発表の8作目。前スタジオ作"Rain Dances"の録音途中に加入したリチャード・シンクレア(vo、b)が本格的に参加した作品だが、これを最後にピーター・バーデンス(kbd／先日亡くなった)、ツアー後にシンクレアとメル・コリンズ(s)が相次いで脱退(シンクレアは7作目のライヴにも一部参加)。キャメルにはシンクレアに続いて元キャラヴァンのヤン・シェラース(kbd)やデイヴ・シンクレア(kbd)が加入、カンタベリー派との関係を深めた。本作での、タイトル曲や自作"Down On The Farm"など4曲でフィーチャーされるシンクレアのあの歌声は絶品だ。(赤岩)

Matching Mole
"Matching Mole's Little Red Record"

CBS ● 65260[1972] ◇ オランダ Sony ◎ 4714882



デイヴ・シンクレアが抜け、前作ではゲスト扱いだったデイヴ・マクレエ(kbd)が正式メンバーとなった4人組は、欧州でしばしばライヴをこなしながら本作をリリースする。バンドとしての2枚目のアルバムとなる本盤は、キング・クリムゾンのロバート・フリップ(g)をプロデューサーに迎えて制作された。全9曲のうちワイアットが手がけた曲は全くなく、マクレエやフィル・ミラーら他のメンバーがほぼ均等に曲作りを担当している。フリップがプロデュースしているわりには実験的色彩は薄い。このあとバンドは事実上、活動停止状態に入ってしまう。(岡田)

Robert Wyatt
"Ruth Is Stranger Than Richard"

ロバート・ワイアット「ルース・イズ・ストレンジャー・ザン・リチャード」

Virgin ● V2034 [1975] ◆ ライコディスク ◎ VACK1226



前作"Rock Bottom"から約1年後にリリースされたソロ3作目。プロデュースは前作と同じくピンク・フロイドのニック・メイスンが担当しているが、ワイアット自身がすべての曲づくりを手がけた前作とは違い、本盤にはフィル・マンザネラやフレッド・フリスといった多彩なゲストが曲作りに参加していることもあってか、ややリラックスしたムードの作風に。彼の歌声にも余裕が感じられる。冒頭の"Soup Song"のように飄々としてユーモアに満ちた楽曲をはじめ、フリスとのコラボレーションなどが聞きどころだが、前作に比べるとややまとまりに欠ける印象も。(岡田)

Ivor Cutler
"Velvet Donkey"

Virgin ● V2037 [1975]



1923年生まれのカトラーは英空軍を除隊後、教師として働く傍ら59年からBBCラジオで番組を持ち、自作の童話などを読み上げていた。61年にデッカからレコード・デビュー、ジョン・ピールと親交を持った60年代後半からは多くのラジオ・ショウで活躍するようになる。カンタベリー・ファンに印象的だったのは、ロバート・ワイアットが落下事故から復帰した"Rock Bottom"でカトラーが披露した朗読だろう。本作は75年にリリースされた通算4枚目のアルバム。フレッド・フリスのヴィオラが牧歌的に響くなか、ユーモラスなファンタジーが語られていく。(小山)

Kevin Ayers
"Whatevershebringswesing"

ケヴィン・エアーズ「ホワットエヴァーシーブリングスウェシング」

Harvest ● SHVL800 [1972] ◆ BGO ◎ MSIF7212



72年1月発表の3作目。バックには第2期ホール・ワールドやロバート・ワイアット(vo)、ゴングのディディエ・マレーブ(s)らが参加。バンド的アプローチが取られた前作と違い、名義通りにソロ作といった色が濃い。前衛的な手法も取られた前作とは違い、デビュー・アルバムの雰囲気に戻ったような牧歌的要素も聞かせるポップ作となった。ベッドフォードのカラフルなオーケストレーションを再び起用、1曲目のメドレーはピンク・フロイド"Atom Heart Mother"を思わせる開放的な弦楽が美しい。ルー・リードっぽい"Stranger In Blue Suede Shoes"も代表曲。(赤岩)

> Zoom

アルバム選

Kevin Ayers
"The Confessions Of Dr. Dream And Other Stories"

ケヴィン・エアーズ「コンフェッションズ・オブ・ドクター・ドリーム」

Island●ILPS9263 [1974]◆BGO@MSiF7213



74年5月発表の5作目で、アイランド・レコードに移籍しての最初の作品。エルトン・ジョンと同じマネージャー（ジョン・リード）のもとに（イーンも担当）の下に移り、アイランド側もヘッドA&Rのリチャード・ウイリアムスの戦略で、ニコやジョン・ケイル、イーノなどを結集し、アート／モダン・ロック的アプローチを図ろうとしていた。そんな状況下で制作された本盤は、ルパート・ハインをプロデューサーに起用し、多数のセッション・ミュージシャンをバックに録音されている。18分にわたるタイトル組曲（ニコ参加）はアヴァンギャルドなプログレ作。（赤岩）

Kevin Ayers
"June 1, 1974"

ケヴィン・エアーズ、ジョン・ケイル、イーノ、ニコ「JUNE 1, 1974」

Island●ILPS9291[1974]◆アイランド◎PHCR4854



前作 "The Confessions..." の発表に合わせたUKツアー初日のギグにニコを招いたエアーズだったが、ニコがジョン・ケイルも誘い、ケイルがブライアン・イーノを誘うということになった。こうした状況を見ていたエアーズもロバート・ワイアットやマイク・オールドフィールドといった旧友に声をかけ、この歴史的な競演が実現した。前半部（LPのA面）はイーノ、ケイル、ニコの各パート、後半部にエアーズを収録したライヴ作で、バックのソポリフィクス（オリー・ハルソール&他）とワイアットらを交えての貴重な演奏が聞ける。（赤岩）

David Bedford
"Nurses Song With Elephant"

Dandelion●2310 165 [1972]



ベッドフォードは1937年生まれ、ロイヤル・アカデミー・オブ・ミュージックで学んだ。シェーンベルクに大きな影響を受け、またルイジ・ノーノに師事し、60年代初めから現代音楽家として作曲活動を開始している。本作はケヴィン・エアーズのホール・ウールドに参加後の72年に発表した初ソロ・アルバム。管弦楽オーケストラ、フリーキーなギターの集団演奏、テープ操作などが交錯する内容はアヴァンギャルドだがユーモラス。マイク・オールドフィールドがベースで一曲参加しているほか、エアーズのほのぼのとした歌もエンディングでフィーチャーされた。（小山）

Mike Oldfield
"Tubular Bells"

Virgin●V2001 [1973] ©Virgin ◎7243 8 49388 2 6



ヴァージン・レーベルの第一弾として73年5月に発売されたマイク・オールドフィールドのデビュー作で超有名盤。映画「エクソシスト」に使われたことでも知られている。発売時マイクはちょうど20歳で、17歳の頃すでに構想を練っていたというから早熟の天才だ。ケヴィン・エアーズのホール・ワールドでの経験が大きい。姉サリーらの参加はあるものの基本的にはギター、ベース、キーボード、パーカッションそれにチューブラー・ベルズをひとりで演奏し多重録音した画期的なアルバム。根幹にフォーク、トラッドがあり、ケルトの血が脈々と流れている。（山岸）

Lady June
"Lady June's Linguistic Leprosy"

Caroline●C1509 [1974]



パフォーマーで、画家で、詩人でもあったレディー・ジューンが、ケヴィン・エアーズのプロデュースとブライアン・イーノらのバックで制作し、74年に発表した作品。ロシアとスコットランドのハーフとして31年に生まれた彼女は、エアーズより20歳も歳上だったが、60年代初めにマジョルカ島でのボヘミアン生活時代に知り合い、60年代末にジューンがロンドンで住んでいたフラットはカンタベリー系人脈の溜まり場だった（ワイアットの転落事故現場はここ）。キャバレー・ショー的なパフォーマンスでも知られた彼女の歌と語りで綴った異形のポップ作。（赤岩）

> Zoom

National Health
"Of Queues And Cures"

Charly●CRL5010 [1978]●仏
Spalax◎CD14830



ナショナル・ヘルスの2作目は、実質的にはデイヴ・ステュアート(ds)のソロといった内容のアルバムだ。彼が同時期に全面的に関わっていたビル・ブルフォードのアルバムに、とても音が似ている。ステュアートは緊張感のある緻密なアレンジを得意としているが、本作にもそんな彼の特徴が良くも悪くも如実に表れているようだ。スリリングな雰囲気と濃密さという点ではカンタベリー系の同類の作品のなかでもいちばんだが、ちょっと息が詰まるようだと感じる人もいるだろう。ここにユーモアや風通しの良さが加われば、名作になったこと間違いなし。（立川）

Slapp Happy
"Sort Of"

スラップ・ハッピー『ソート・オブ』

Polydor●2310 204[1972]◆ヴォイスプリント・ジャパン◎VPJ1 25



そのあまりの前衛志向に業を煮やしたレコード会社から、ポップ・バンドを作るよう要請されたアンソニー・ムーアは、旧知のピーター・ブレグヴァドとスラップ・ハッピーを結成した。つまり前衛とポップ、ノイズとメロディ、実験性とコマーシャリズムの止揚がこのバンドが宿命的に背負ったテーマだった。そしてそれがこのファースト・アルバムではやくも完璧に近い形で実現していることに驚く。ファウストとの共同生活のドラッグ漬けの毎日から生まれ育まれた、毒とユーモア、実験と遊び心。それでいて優雅で気品のあるたたずまい。素晴らしすぎる。（小野島）

Slapp Happy
"Slapp Happy"

スラップ・ハッピー『カサブランカ・ムーン／デスプリット・ストレイツ』

Virgin●V2014 [1974]◆ロクス・ソルス◎LSI2041



ファーストとほとんど同じ態勢で制作・完成しながらレコード会社から発売を拒否され、移籍先のヴァージンでリテイクの末ようやく発売にこぎつけたいわくつきの作品。本作は、グレアム・ブレスケットのヴァイオリンが大幅にフィーチャーされた名曲"Casablanca Moon"をはじめ、どれもアレンジがきっちりとなされ曲の輪郭が明瞭になり、より完成されている。ファーストに比べ、ファウスト周辺のヒッピー的なライフ・スタイルの枠から飛び出して世界を広げていった彼らの成長がより明確になった、ポツ版セカンド。"Nowhere Room"。同様の名盤。（小野島）

Henry Cow
"The Legend"

ヘンリー・カウ『レッグ・エンド／レジェンド』

Virgin●V2005 [1973]◆ロクス・ソルス◎LSI2035



まさに"伝説"の第一作。ジャズ・ロックからスタートして、やがてそこにはとどまらない流動的かつ意志的な運動体として組織されていった彼らの出発点（というには、あまりに完成されているが）がここにある。高度に構築された緻密なアレンジ・ワークと、奔放なインプロヴィゼイションがシームレスに連続展開し、複雑で変化に富んだ音世界を形作っている。発表以来30年近くもたつ本作は、いまだ古びることなく輝き続けている。気まぐれな時の流れから隔絶し、唯一無二の境地を確立した彼らの音楽には、まるで修行僧のような厳しさが漂う。（小野島）

Henry Cow
"Unrest"

ヘンリー・カウ『アンレスト』

Virgin●V2011 [1974]◆ロクス・ソルス◎LSI2038



ジェフ・リー(s、fl)が脱退、女性バスーン奏者リンジー・クーパーが加入しての第2作。初期ヘンリー・カウの最高傑作と言える。精密なコンポジションと高度なインプロヴィゼイションの止揚というテーマは、ここに至ってきわめて洗練された形で完成された。スタジオでのフリー・インプロヴィゼイションを整理し再構成したB面の流れがそれで、見事なアンサンブルを展開する。後に日本のアヴァンギャルド・グループの名にも流用された"Ptah"などA面の楽曲の大胆かつ緻密な構成も素晴らしい。バスーン、オーボエなどを中心としたアンサンブルも新鮮だ。（小野島）

> Zoom

Henry Cow/Slapp Happy
"In Praise Of Learning"

ヘンリー・カウ『イン・プレイズ・オブ・ラーニング』

Virgin●V2027 [1975] ➡ロクス・ソルス◎LSI2040



一応共作となっているが、スリーヴの〝靴下〟が示すように、実質的にはヘンリー・カウの作品にダグマー・クラウゼが参加したアルバムだ。1曲目の〝ゼア、こそムーア／ブレグヴァド作で、ブレグヴァドの朴訥なヴォーカルにわずかにスラップ・ハッピーの面影を感じるが、残りは精密な構築とフリー・インプロヴィゼイションによる緊張度の高いヘンリー・カウの世界。シリアスでヘヴィ、かつアグレッシヴだ。クラウゼのヴォーカルもそれまでになく張りつめた緊迫を伝える。寓話性の強い言葉の中に強い意志とメッセージをこめた歌詞も鋭い。（小野島）

Art Bears
"Winter Songs"

Recommended●RE0618[1979] ⇔同◎ReR &bCD1



のっけから凄い緊張感が漂う。ダグマー・クラウゼの鋭い刃物のようなヴォーカルと、いっそう贅肉がはぎとられ骨組だけになった演奏が、ギリギリの崖っ淵を歩くような張りつめた空気を切り裂くように、めくるめく展開していく。パンク／ニュー・ウェイヴの性急な革新で旧来のロックがことごとく精彩を失っていた79年においても、これは際だった光を放っていたはずだ。長大なインプロヴィゼイションや大作主義はやめ、コンパクトな演奏と歌で、寓意性に富んだ歌詞の世界を完璧に表現した本作は、彼らのキャリアの頂点に位置する、あまりに凄すぎる傑作。（小野島）

Gong
"Magick Brother"

仏BYG●529 305 [1969]



記念すべきゴングのデビュー・アルバム。デイヴィッド・アレンとジリ・スマイスを中心とした計9人編成のバンドが奏でるサウンドは、冒頭のタイトル曲に代表されるようにサイケでアシッドなジャズ・フォークといった趣で、壮大でスペイシーなプログレ色は薄い。とはいえ、そのサウンドは当時の英米のバンドとは一線を画すおしゃれで奇妙な雰囲気に溢れている。ジャズの要素はもちろん、タブラを使ったインド風の味つけやオリエンタル指向のサウンドも聞かれ、後のゴング路線の萌芽も感じられる佳作だが、まだ各要素が未消化な印象も受ける…。（岡田）

Gong
"Camembert Electrique"

ゴング『キャマンベール・エレクトリック』

仏BYG●529 323 [1971] ➡ベル・アンティーク◎MAR96242



前作〝Magick Brother〟の音楽性を踏襲しながらも、めざましい進歩を遂げた2作目。後にハットフィールド&ザ・ノースで活躍する名ドラマー、ピップ・パイルを中心とした凄腕リズム隊のシャープでタイトな演奏と、アレン&スマイスのほのぼのヒッピー・コンビが繰り出す能天気でひょうきんなサウンドという持ち味が見事に一体化。唯一無二のゴング・ワールドが姿を現わした。本作の最大の特徴は、ゴングの代名詞ともいえるハラジオ・ノーム・インヴィジブルV3部作の原型や要素がバランス良く盛り込まれている点だろう。ゴングの初期を代表する大傑作だ。（岡田）

Gong
"Flying Teapot"

ゴング『フライング・ティーポット』

仏BYG●529 027[1973]◆ビクター◎VICP61172



バンドとしては3作目のアルバムで、ゴング・ワールドを象徴する物語ハラジオ・ノーム・インヴィジブルV3部作の始まりとなる重要作。バンドは71年冬、イギリス・ツアーを行なって英国のロック・ファンにもその存在を強くアピールしたこともあってか、本作は英ヴァージン・レコードからもリリースされた。本作では各楽曲の構成や物語の進め方、そして各メンバーの演奏能力などすべてに無駄がなく、バンドがその持ち味を最良の形で提示することに成功している。特に本作からバンドに加わった名ギタリスト、スティーヴ・ヒレッジの演奏が見事だ。（岡田）

> Zoom

Gong
"Shamal"

Virgin●V2046 [1976] ◆米
Caroline●CAROL1663-2



バンドを象徴する存在だったアレンとスマイスがバンドを離れ、スティーヴ・ヒレッジ(g)らもゲスト扱いとなったため、従来とは異なる新たなサウンドづくりがなされている。ジャズやインド音楽、東洋指向の要素は従来通りだが、バンドはイエスのようなポップ感覚やジャズ・ロック指向を深めていく。ゴングの持ち味だったファンタジックで牧歌的、かつ飄々とした良い意味でのいい加減さや、独特のスペイシーなサウンドは本作でほぼ皆無となった。しかし各楽曲の質は極めて高く、プログレッシヴ・ロックを代表する傑作のひとつには違いない。(岡田)

Gong
"Gazeuse!"

Virgin●V2074 [1977] ◆米
Caroline●CAROL1660-2



本作ではとうとう、スティーヴ・ヒレッジの名前がクレジットから完全に消えてしまったうえ、マイク・ハウレット(vo)まで脱退し、ゴングは全く新しいバンドに生まれ変わった。メンバー・チェンジでピエール・ムーラン(ds、パーカッション)を含む計3人がパーカッションを担当。カラフルで分厚く、力強いリズムに乗せ、新たにバンドに加わったプログレ界最強のハイテク・ギタリスト、アラン・ホールズワースがシャープな演奏を披露する。全7曲、すべてインストゥルメンタル・ナンバーで、フュージョン色の強いジャズ・ロックに仕上がっている。(岡田)

Hopper/Dean/Tippett/Gallivan
"Cruel But Fair"

ノルウェイCompendium ● FIDA RD4 [1976]



米国人ドラマーのジョー・ギャリヴァンが英国のジャズ・プレイヤーと組んで制作したシリーズのなかの一枚。即興性の強いジャズ・アルバムで、ギャリヴァンはドラムよりもシンセを多くプレイしているが、これはあまりいただけない。ホッパー(b)は触媒的役割に徹している感じ。頑張っているのはエルトン・ディーン(s)とキース・ティペット(p)の二人だろうか。とくに、ティペットのリリカルで静謐なピアノに乗せてディーンが透明感あふれるサックスを吹く"Chaos"は絶品だ。このアルバムを機にホッパーとディーンの共同作業が増える。(立川)

Elton Dean's Ninesense
"Happy Daze"

Ogun●OG910 [1977]



エルトン・ディーンのリーダー・アルバムのなかで、個人的に最も好きな作品がこれだ。77年のブラックネル・ジャズ・フェスティヴァルのために作られたアルバムだが、他のディーンの作品にあるようなフリー・フォーム的サウンドではなく、キース・ティペット(p)と複数の管楽器奏者を中心に展開される、計算されたジャズが聴ける。初期のキース・ティペット・グループの作品を連想させる"Zero"が絶品。その一方で、軽快にスウィングする"Green For Lee"のほどほどに保守的な感じがまた良い。実験性と娯楽性とが見事に共存した良作である。(立川)

Hopper/Dean/Gowen/Sheen (Soft Head)
"Rogue Element"

ソフト・ヘッド『ローグ・エレメント+2』

Ogun●OG527 [1978] ◆アルカンジェロ●ARC1028



78年の初頭から夏頃まで、ヒュー・ホッパー(b)、エルトン・ディーン(s)、アラン・ゴーウェン(kbd)、デイヴ・シーン(ds)の4人は、自分たちの名前の頭文字H・E・A・Dをとってソフト・ヘッドと称するバンドを結成していた。本作は、4人の連名でリリースされた、そのバンドのライヴ盤。バンド名の示すとおり、ソフト・マシーンの音楽性を継承しようという意志があるようだ。演奏レヴェルは非常に高く、かなりテクニカルなプレイをさりげなく演奏している。ただ、ソフト・マシーン的なジャズ・ロックの枠組みに収まってしまっているのが残念だ。(立川)

> Zoom

アルバム選

Soft Heap
"Soft Heap"

Charly●CRL5014 [1979]



ソフト・ヘッドのデイヴ・シーン(ds)がピップ・パイル(ds)に交替して生まれたバンドがこれ。H・E・A・DのDがPにかわったわけだ。基本的な音楽性は変化していないが、ソフト・ヘッドのアルバムに比べると、スタジオ録音になった分、丁寧に作られているという印象を受ける。アラン・ゴーウェンのキーボードは良くいえば繊細、悪くいえば押しが弱く、そのあたりが評価の分かれ目になりそうだ。なお本作発表後にベースがジョン・グリーヴズに交替したが、そのときにはバンドの名称はそのまま。新メンバーでツアーを行なった後、バンドは自然消滅した。(立川)

The Keith Tippett Group
"You Are Here... I Am There"

キース・ティペット・グループ『ユー・アー・ヒア・アイ・アム・ゼア』

Polydor●2384 004[1970]◆ベル・アンティーク●MAR00556



幼少時から専門教育を受け、バリ・サマー・スクールのジャズ・コースを主席で卒業した天才的新星ピアニストのティペットがこの時期の気鋭現代ジャズ系プレイヤー達、エルトン・ディーン(s)やマーク・チャリグ(コルネット)、ニック・エヴァンス(tb)らと結成した最初のグループのデビュー作で、制作にはジョルジオ・ゴメルスキーやエディ・オフォードが関わっている。全体構造は当時の英国現代ジャズ的なものだが、過去のジャズ解体や再構築から導き出されてくるダイナミズムや繊細さが若々しいエネルギーの集合の元でにじみ出ている様は新鮮で瑞々しい。(石川)

Ovary Lodge
"Ovary Lodge"

RCA●SF8372 [1973]



一カ所に留まることないティペットの意欲はキング・クリムズンの3作品への参加経験も経て、72年のソロ名義作"Blueprint"での即興的演奏の深化へと向かう。そこでバートナーの一員となったのが実験的即興打楽器奏者のフランク・ベリーだ。ベースのロイ・バビントンとのトリオ編成で制作されたこのオヴァリー・ロッジ名義の初作品はまたもロバート・フリップがプロデュースし、相互のその後に影響も与えた重要作の一つだ。即興的演奏の可能性を突きつめ、無限に広がっていく音の小宇宙的空間を作り上げていくという探求心と実験は素晴らしく美しい。(石川)

Ian Carr
"Belladonna"

Vertigo●6360 076 [1972]



ソロ名義だが、実質的にはニュークリアスの4作目のアルバムで、メンバーがかなり入れかわった第2期の最初の作品。クリス・スペディングやカール・ジェンキンス、ジョン・マーシャルら主要メンバーが脱け、アラン・ホールズワース(g)、ロイ・バビントン(b)、デイヴ・マクレエ(kbd)、ゴードン・ベック(kbd)らが加入し、プロデュースをジョン・ハイズマン(コロシアム)が担当している。ホールズワースの流れるようなギターやマクレーの空間的電気ピアノを生かした叙情性とややファンキーなリズム感覚とが同居したジャズ・フュージョン的志向の始まり。(石川)

Nucleus
"Alleycat"

Vertigo●6360 124 [1975]



7作目"Under The Sun"から再び大幅なメンバー・チェンジがあり、次作"Snakestone"(75年)とこの9作目あたりでは、共にプロデュースのジョン・ハイズマンとイアン・カー自身の当時の志向が強く反映されたのか、よりファンキーでリズミックなジャズ・フュージョン色が強調されたものになっていく。ジャケットやタイトルからしてこの2作はそれを直接象徴している派手なもので、ケン・ショウのファンキーなギターにカーやボブ・バートルズの躍動する管類等が絡み演奏の質は高い。2作とも若きスティーヴ・リリーホワイトがエンジニア担当。(石川)

> Zoom

アルバム選

Arzachel
"Arzachel"

Evolution●Z1003 [1969]



アーザッケルはエッグの前身バンド、ユリエルの変名バンドだ。ユリエルはエッグの3人に、ギターとヴォーカルのスティーヴ・ヒレッジを加えた4人編成だった。既にエッグが始動しているにも関わらず、アルバム制作者の依頼でユリエルを再編してサイケデリック・ブルース・ロックを演奏したため匿名としたらしいが、ユリエルはほかにアルバムを残しておらず、この音楽の価値は極めて高い。各メンバーの演奏はまさに彼らならではの輝きを持っていて、聴き応え充分。とりわけデイヴ・ステュアートのオルガンは申し分なくファンを魅了するだろう。（坂本）

Egg
"The Polite Force"

エッグ「優雅な軍隊」

Decca●SML1074[1971]◆デラム◎POCD1844



71年1月にリリースされた2作目のアルバム。前作の"四角"同様、LPのB面全部を使った20分強の組曲「小品第3番」が収録されている。バッハを引用した"四角"という曲がA面に収録されているが、今作では古典からの引用は少なく、フリー・フォームなジャムをまとめたようなアナーキーな演奏が表に出ている。「小品第3番」ではその特色が表われた3人のインタープレイが聞きどころだ。一方で、モント・キャンベルがアレンジした、ブラス隊を導入した不思議な変拍子の曲（8分の5拍子と8分の9拍子が交互に）のような実験作も聞ける。（赤岩）

Egg
"The Civil Surface"

Caroline●C1510 [1974]



約3年ぶりの74年に発表された3作目。当時、ハットフィールド&ザ・ノースが成功し、各メンバーのソロ作制作を打診したレコード会社の企画に乗り、ステュアートがエッグの再結成新録を呼びかけ録音されたプロジェクト作。オリジナル・メンバー3人に加え、ユリエル時代の仲間スティーヴ・ヒレッジ(g)やヘンリー・カウのリンジー・クーパー(オーボエ他)とティム・ホジキンスン(cl)、ノーセッツ(vo)ら多彩なゲストも参加。以前にライヴで演奏していた曲から、大学でフレンチ・ホルンを学んだキャンベルによる管楽四重奏まで、多様性に富んだ音楽を展開。（赤岩）

Gilgamesh
"Another Fine Tune You've Got Me Into"

Charly●CRL5009 [1978]◇仏 Spalax◎CD14838



78年6月に本作のために再結成したギルガメッシュのセカンド・アルバム。メンバーはアラン(kb)、フィル(g)、ヒュー・ホッパー(b)、トレヴァー・トムキンス(ds)で、ヒューとトレヴァーはギルガメッシュに過去在籍したことはない。派手さはないが、いかにも職人的な4人の音楽性がうまくマッチした音で、静かななかに醸めた熱気を感じる。アランのキーボードは感性のまま自在に展開し、フィルのギターは何色もの音を聞かせ、トレヴァーにはドラム・ソロが用意されていたり、ヒューのベースも結構自由に泳いでいるようで、4人のセッション風の絡みが面白い。（山岸）

801
"Live"

Island●ILPS9444 [1976]◇Expression◎EXVP16CD



ロキシー・ミュージックのフィル・マンザネラ(g)の実験的プロジェクト。76年9月3日、クイーン・エリザベス・ホールでのライヴで、彼が69年にソフト・マシーンの影響を受けて結成したクワイエット・サンでの仲間、ビル・マコーミック(b)やロキシーで一緒のイーノ(kb)、他にフランシス・モンクマン(kb)、サイモン・フィリップス(ds)、ロイド・ワトスン(g)という実力者を集め、クワイエット・サンのアルバムから2曲、イーノの3曲、巧みにアレンジされたビートルズやキンクスのカヴァーが聞ける。ライヴにも拘らず一分の隙もない超絶な演奏力は見事だ。（山岸）

> Zoom

This Heat
"This Heat"

Piano●THIS1 [1979]



少なくとも僕にとってこの一枚がなかったらカンタベリー・シーンの70年代半ば以降の評価はずいぶん違っていた。クワイエット・サン解散後のチャールズ・ヘイワード(ds)を中心にチャールズ・バレン(g)、ガレス・ウィリアムズ(kbd)によるトリオが作り出した音塊は強固な世界を構築し、発表後四半世紀が過ぎてもなお、いささかも古びていない。即興演奏、その徹底した分析と再構築、さらに即興を積み重ねたものながら、まったく肉体感は失われず、さらにヘイワードの紡ぐメロディ感覚には、やはりカンタベリーの遺伝子が息づくというみごとな傑作。(大鷹)

Spirogyra
"Old Boot Wine"

Pegasus●PEG13 [1972] ⇔独Repertoire●REP41321



72年発表のセカンド・アルバムで、明るいのどかな曲中心のフォーク・ロック・サウンドだが、一部に陰りもみられる。チェロやヴァイオリンを使った曲には彼らにしかない本来の良さが出ている。だが、歌詞は別としてマーティン・コッカーハム(g)が作る曲の大半が平凡。マーティンとマーク・フランシス(g)の歌も上手くなく、まだバーバラ・ガスキンの歌声を十分に生かしきってはいない。全体的には中途半端な印象を受ける。デイヴ・マタックス(ds)がたしかな腕を見せているのが救い。スティーヴ・ヒレッジへの謝辞が記されているところがカンタベリーらしい。(山岸)

Spirogyra
"Bells, Boots And Shambles"

スパイロジャイラ「ベルズ・ブーツ・アンド・シャンブルズ」

Polydor●2310 246[1973]→レパートワー●MSIF7154



3作目にしてラスト・アルバム。マーティンとバーバラのデュオになり、スティーヴ・ポリル(b)とジュリアン・カゼック(vln)の前メンバーはバックでサポート、さらにヘンリー・ローザー(tp)やスタン・サルツマン(fl)が参加。全曲マーティンの作。ドリー・コリンズのアレンジは古楽風の味わいを醸し出し、それがバーバラの清楚でしかもはかなげな歌声をより引き立たせている。アコースティックな響きからロックへの流れには節度があり、ポップさもある。霧のかかった幻想的な世界を音楽に導かれて歩くような感じがする英フォーク・ロックの秀作のひとつ。(山岸)

Turning Point
"Silent Promise"

Gull●GULP1027 [1978]



ターニング・ポイントはベーシストのジェフ・クラインが76～80年に率いていたフュージョン・バンドで、ジェフ自身がそれまでに在籍したニュークリアス、アイソトープ、あるいはギルガメッシュに近い音楽性を持っていた。ロックよりはジャズからのアプローチで組み立てられた音楽であり、今も鮮度の衰えない透明感のあるサウンドは彼らの魅力を的確に伝えてくれるのだが、もう少し躍動感のあるビートを導入していれば歴史的評価も違っていただろうにと思う詰めの甘さも感じられるのが残念。これは彼らの最終作となったセカンド・アルバム。(坂本)

Brian Hopper & Robert Wyatt, Caravan and others
"Canterburied Sounds Volume 1"

「カンタベリー・サウンズVol. 1」

Voiceprint●VP201CD [1998]→ヴォイスプリント・ジャパン●VPJ 086



デイヴィッド・アレン・トリオ、ワイルド・フラワーズの音源を発掘、公表したブライアン・ホッパーが、さらなるカンタベリー・アーカイヴとして編纂した究極の歴史資料集。98年に発表され、シリーズは第4集まで続いた。初期キャラヴァンの未発表ライヴなども含まれるが、このシリーズの価値はまだ十代半ばだった少年たち、ロバート・ワイアット、ヒュー・ホッパーらが手近の楽器を使って繰り広げる音楽的実験、その背景となった好奇心を垣間見せてくれたことだろう。ジャンルを超越した想像力。それこそがカンタベリー・マジックの根源に違いない。(小山)

> Zoom

ソフト・マシーンの再結成プロジェクト始動、その名はソフト・ウェア

松崎正秀

カール・ジェンキンス&マイク・ラトリッジによるヒーリング・ミュージック・プロジェクトAアディエマスVの成功に誘発されたかの如く、この1〜2年、ソフト・マシーンの元メンバー達の動きが活発になってきた。そういった動きをサポートするべくインディペンデントの米キューニアフォーム・レコーズ（www.cuneiformrecords.com）では、元メンバートの新録アルバムやソフト・マシーン、ナショナル・ヘルス、マッチング・モウルなどカンタベリー系ミュージシャンのクオリティの高い未発表ライヴ音源をリリースしている。



Elton Dean
"Moorsong"
Cuneiform@RUNE143

このレーベルでは、その新録のメイン・プロダクツの一つとしてエルトン・ディーンの様々なプロジェクト・アルバムをリリースしており、昨年には彼の自己名義のアルバム"Moorsong"を発売した。こういった流れを汲み、ヒュー・ホッパーも自らのプロジェクト・ユニットHughscoreのデビュー・アルバム"Delta Flora"を同レーベルからリリース。これがきっかけとなりコンタクトをとったホッパーとディーンの二人は新たなバンドを結成、アルバムを制作する構想を持った。

この構想をより具体化すべく奔走したのが、米国のインディ・ジャズ・レーベルムーンジューン・レコーズ（www.moonjune.com）のオーナーであり、エルトン・ディーンのアメリカでのマネージャーでもあるレオナルド・パフコヴィッチ。彼はその構想を、自分のアイドルでもあったソフト・マシーンとしての再結成の形に持っていくべく動いた。その結果、ジョン・マーシャルとジョン・エサリッジがこのプロジェクトに参加する意志を表明。ロバート・ワイアットは陰ながら応援することを表明し、マイク・ラトリッジも同様な意思表示をした。しかしながら、ジョン・マーシャルと共にソフト・マシーンをその活動停止まで運営してきたカール・ジェンキンスが、ソフト・マシーンとしての活動再開を容認せず、このプロジェクトは新たなる名前を必要とすることになる。その結果、この新しいバンドはソフト・ウェア（Soft Where）と名乗ることになった。

その間、契約上の諸事情からジョン・エサリッジの参加がなくなり、何とアラン・ホールズワースの参加が決定するといった経緯もあったが、バンドはこの2月からロンドンでレコーディングを開始し、6月頃にアルバムのリリースが予定されている。ちなみにキーボード・プレイヤーとして参加するのはエルトン・ディーン・グループに参加しているアレックス・マグワイアで、ゲストとしてキース・ティペットとマーク・チャリグの参加も予定されているようだ。またこれと並行して、ムーンジューンからは、カンタベリー系アーティストの未発表ライヴのCD化も進められており、アラン・ホールズワース在籍時のソフト・マシーンや、ヒュー・ホッパー在籍時のアイソトープのライヴ音源などがリリースされる予定だ。さらに、このソフトウェアの来日公演はこの秋に実現する可能性が高い。

> Zoom

世界に広がる"カンタベリー・サウンド"

松井 巧（アルバム選も）

カンタベリー・ミュージックはもともとローカルで家族的な音楽サークルだったはずだ。しかし、結果的には世界中のいたるところへ浸透し、70年代にはジャズ・ロックやプログレッシヴ・ロック、80年代にはニュー・ウェイヴやアヴァンギャルド・ポップ、さらに90年代にはテクノやハウスのなかにまでもその音楽性や実験精神が継承されていった。不思議といえば不思議なのだが、それはとりもなおさず、カンタベリー・ミュージックの高い記号性と柔軟な発展性とを証明することにほかならない。「記号性」という意味では、たとえばキーボード・トリオのELPや、シンフォニック・ロックとしてのジェネシスも数多くのフォロワーを世界中に生んではいる。けれども、こと発展性ということに関していえば、カンタベリーにならぶものはないだろう。

オリジナルのカンタベリー・ミュージックがジャズにせよアヴァンギャルド音楽にせよ、インプロヴィゼーションに大きく依存していることは明らかだし、それがミュージシャン間の多国籍的なネットワーク作りに貢献していることもまちがいない。フランスやベルギー、オランダにカンタベリー・フォロワーが多いのも、地理的にイングランドと近く、60年代から盛んに音楽的交流が続けられてきたからだ。それはまちがいないのだが、面白いことに、すぐれたフォロワーであればあるほど、そうしたジャズ・ロック的な下地のうえに独自の素養を加えて、新たな視点のカンタベリー・ミュージックを作り上げてしまうのだ。

フラメンコとの融合を試みたスペインのムジカ・ウルバナや、小粋なフレンチ・ヴォーカルを乗せてハットフィールドのなかの洗練された前衛趣味と呼応しあうベルギーのコスは、その典型例といえるだろう。ソフト・マシーンから影響を受けたといわれるアレアは、デビューした当時からすでにあまりにも特異な音楽観を完成させてしまっているので、一概にカンタベリーとはいえないけれど、むしろそうしたさまざまな異文化のこなれ具合に、私などは大ローマ時代以来のイタリアの伝統を垣間見る思いがする。

今回左ページに挙げた「アルバム10選」は、入門者にもカンタベリーというキーワードがイメージしやすく、かつ幅広くという要請に基づくものだ。したがって、できるだけ音の印象そのものが、いかにもカンタベリーらしいと感じられるような欧米各国の作品をならべておいた。しかし、そんななかにも、それぞれの地域や時代状況にふさわしい独自性、発展性は十分に読み取れると思う。

> Zoom

Cortex
"Troupeau Bleu"

フランスDisques Esperance ● ESP155524[1975] ◇Dare Dare● DOCD005



バンマスのアレン・ミオンは60年代半ばにプロ活動を開始、ブルー・ノートへの出演経験もあるジャズ系のキーボード奏者だ。75年に発表された本作は、グループの1作目。アルバムの出だしはフュージョン・タッチのコンボに華奢な女性ヴォーカルをふんわりトッピングしたサウンド、いかにもお洒落フレンチ好みのヴォーカル・ジャズといった雰囲気を漂わせている。なのに、演奏がヴォルテージを上げるにつれて、ときおり尖鋭的な横顔をのぞかせる。じつのところカンタベリー云々の明確な裏づけはないが、スキャット入りの曲にはナショナル・ヘルス風のものもある。

Potemkine
"Nicolas II"

フランスPhaeton ● 7801 [1978]



中心メンバーはシャルル、ミシェル、フィリップのグバン三兄弟。76年にデビューしたフランスのジャズ・ロック・バンドだ。本作は78年に発表された3枚目。ほぼ全編でナチュラル・ディストーション系のギターがメロディをおさえる硬質のインストは、後期ソフト・マシーンにも近い感じだが、冒頭曲のテーマ部分や、軽快なユーモアとクラシカルな幻想性に富んだキーボードは、あきらかにアラン・ゴーウェンからの影響をうかがわせている。ギルガメッシュの繊細な幻想味を、ドラマチックかつ精密な演奏のなかでスッキリと描き出したところに、個性の秘密がありそう。

Abus Dangereux
"Le Quatrieme Mouvement"

フランスAJ ● 1001 [1980] ◇Musiclip● 0800



フランス人ギタリスト、ピエールジャン・ゴーシェが78年に結成。本作は翌年録音のデビュー・アルバム。82年にはメンバーを一新した2nd.も発表されている。しかしワンマンバンドではない。グループ・インプロヴィゼーションをきめ細かく紡ぎ、複雑な演奏を複雑と思わせないくらいポップに染め上げたセンスの良さはさすがだ。レコーディング用に起用されたらしい女性ヴォーカルのスキャットはアマンダ・パーソンズというよりフローラ・プリム風で、アメリカン・フュージョン派とのパイプも太い彼らだが、夢想的な曲構成からは、カンタベリーの匂いが上品に漂う。

Supersister
"Present From Nancy"

オランダMedium/Polydor ● 2441 016 [1970]



いまでこそオランダはカンタベリーの影響下にある音楽家の多い国として知られているが、スーパーシスターは、そのなかでも古株だ。70年のデビューだけにハットフィールドもナショナル・ヘルスも知らなかった彼らの音楽は、モーダルなファズ・オルガンが浮遊する即興演奏に加え、ヨーロピアン・ポップやクラシックの素養も感じさせるもの。初期ソフト・マシーンとザ・ナイスの中間をいくような感じで、結果的にエッグにも似た音楽性を示していた。1作目に当たる本作は、彼らのアルバムのなかでもっともシンプルだが、そのぶんキャッチーさは一番。

Cos
"Viva Boma"

ベルギーIBC ● 23605 [1976] ◇Musea● FGBG4159.AR



ダニエル・シェルとその妻パスカル・ソンを中心とするベルギーのグループ。フランスのマグマやザオの影響が強かったが、そこにカンタベリー色を持ち込んだのがマルク・オランデル。彼はコス在籍中にアクサク・マブールも編成し、RIOへの参加を通じてアート・ベアーズとも交流を広げたキーボード奏者だ。本作は76年、彼の加入後に発表された2作目。パスカルの歌はフレンチ・ロリータ、とまでには舌足らずでなく、ジャンルでいえばやはりアヴァン・ポップだが、そのキュートさはハットフィールド系カンタベリーと女性ヴォーカルとの親和性を言い当てている。

> Zoom

Univers Zero
"1313"

ベルギーAtem●7001[1977]◇Cuneiform●RUNE20CD



74年、鬼才ダニエル・ドゥニが結成したベルギーの誇るチェンバー・ロック・バンド。最近、そのドゥニが70年代初頭に在籍していたアーカムというバンドの未発表音源を、キュニフォームがCD化した。それはあらゆる面でソフト・マシーンからの影響をあからさまにしたサウンドだった。これまで欧州アヴァンギャルドの突然変異のように思われていたユニヴェエル・ゼロだが、彼らもまたヘンリー・カウのように、ソフト・マシーンを創造の潤滑剤としながら独自の道を開拓したことになる。道なき道の第一歩は77年発表の本作。厳格なアンサンブルは、すでに確立済み。

Area
"Arbeit Macht Frei"

アレア「自由への叫び」

イタリアCramps●CRSLP5101[1973]◆クランプス／キングインターナショナル●KKCP21



デメトリオ・ストラトスというシャーマニックな天才を擁し、唯一無二の個性がきわだつイタリア屈指のグループ。それだけに、ここで取り上げるのには躊躇もある。しかし、彼らがソフト・マシーンに共感を覚えていたのは周知の事実。バルカン半島の音楽とジャズ・ロックの高度な融合は、彼らの思想的な出発点であるコミュニストとしての政治姿勢を抜きにしても、十分刺激に満ちている。代表作なら"Crac!"という選択もあるけれど、ここでは73年発表の一作目。ソフト・マシーンでいえば"Six"の頃。マシーンの"Fantare~3/2"と似た演奏は、たんなる偶然か？

Picchio Dal Pozzo
"Picchio Dal Pozzo"

ピッキオ・ダル・ポッツォ「ピッキオ・ダル・ポッツォ！」

イタリアGrog●GRL03[1976]◆ネクサス●KICP2822



イタリアはジェノヴァ出身で、活動期間は72～80年。サイケなユーモアとジャズに裏打ちされた多彩で実験的な即興演奏を基調としている。フリーキーなファルセットが端的に物語っているように、彼らが影響を受けているのは、ずばりマッチング・モウルとハットフィールド。76年に発表された本作（一作目）は、曲調も総じてそれ風だ。しかし、彼らもそこだけにとどまらない。以前別のところで彼らのオリジナリティを軽視するようなコメントを書いたことがあるが、聴き方が浅かった。凄惨な明るさとでもいうべきイタリアの風土をひしひしと感じさせるのだ。

Musica Urbana
"Musica Urbana"

スペインEDIGSA●UM2033[1976]◇PDI●80.3331



マルチ奏者ホアン・アルベルト・アマルゴスをリーダーとするスペインのグループで、76年バルセロナ録音の本作がデビュー盤。カンタベリー色はアマルゴスの書く曲やキーボードによく表われているが、同時にリターン・トゥ・フォーエヴァー（RTF）ばりの流麗なプレイも印象深い。しかしそれ以上に印象深いのが、フラメンコを絡め、ユニークなリズムを試みているところ。これもRTFの「スペイン」がヒントになっているのだろうが、カンタベリーと結びつけたのは慧眼だ。シンフォニックになる次作"Tess"は少しその色が薄れる。が、B面の野心的な大作は名演。

The Muffins
"Manna/Mirage"

アメリカRandom Radar●RRR003[1978]



マフィンズは73年、アメリカで結成。ソフト・マシーンやハットフィールドの影響から出発した彼らは、フレッド・フリスの遭米に関与、彼のソロ・アルバムもサポートするなど、カンタベリーとNYアヴァンギャルドとの掛け橋になった。本作は78年発表の一作目。フリー・パートと、そこから魅惑的なグループ・アンサンブルへと解放されていく瞬間のゾクゾクするような展開は、彼らなりに咀嚼し、解釈したカンタベリーの本質が凝縮されている。圧巻はB面組曲の、美しくも起伏に富む構成。このあとの作品では、さらに独自のアヴァンギャルドを追求していくことになる。

> Zoom

ロバート・ワイアット

カンタベリーの枠を超えて愛される ソロ時代の歌声を紙ジャケCDで



立川芳雄

いまでも私は、人前で「カンタベリー・ミュージックが好きです」とか「プログレ・ファンです」とか言うことに対して、恥ずかしさを感じる。たとえば私はソフト・マシーンの作品を素晴らしいものだと思っているが、その一方で、それは特定のジャンルのファン以外にはまったく受け容れられないものではないか、という思いも禁じえないのだ。そんな私にとってロバート・ワイアットは、大げさにいえば一種の救いでもある。いちど彼の歌声の魅力を知った者は、その哀しげな声を忘れない。彼の音楽にはジャンルの枠を超える力があるのだ。彼がいなかったら、カンタベリー・ミュージックはもっと閉じたものになっていたかもしれない。だから、82年にワイアットのシングル「シップビルディング」がヒットし、若い音楽ファンの間でも話題になったとき、私は心のなかでひそかに快哉を叫んだものだ。

そんなロバート・ワイアットのアルバム6タイトルが、日本企画盤として紙ジャケットのCDになった。今回の目玉は、6枚のCD全部を購入すると付いてくるボーナス・ディスク『エアプレイ』だ。6作品とこのボーナス・ディスクについて、内容を簡単に紹介しよう。

まずは74年に発表されたソロ2作目『**ロック・ボトム**』。ワイアットのソロ・アルバムのなかで、個人的には最も好きな作品だ。転落事故で下半身不随となった約1年後に発表され、彼の復活を告げた作品である。なんといってもアルバム冒頭を飾る「シー・ソング」が素晴らしい。不協和音すれすれの微妙なコード、ミニマル・ミュージック的なピアノ、ディストーションのかかったオルガン、それらをバックに歌われるワイアットの祈るようなヴォーカル。実験的だが力強く、哀しみのなかに生への希求が感じられる名曲だ。

『**ルース・イズ・ストレンジャー・ザン・リチャード**』は75年の作品。全体の統一感という点ではいまひとつだが、それぞれの曲は充実している。モンゲジ・フェザ（tp）を迎えたチャーリー・ヘイデンのカヴァー「ソング・フォー・チェ」や、フレッド・フリスが曲を書きピアノも弾いた「マディ・マウス」など、聴きどころは多い。

70年代後半のワイアットは、社会主義運動に身を投じ、音楽活動を控えるようになる。そんな彼が7年ぶりに発表した作品が『**ナッシング・キャン・ストップ・アス**』（82年）だ。80年代初頭のシングルをまとめたもので、実験的色彩の強かった前作とは異なり、ワイアットのヴォーカルが前面に打ち出されている。このアルバムによって、彼の名前は多くの人々に知れわたった。ここでの聴きものは「アット・ラスト・アイム・フリー」。シックの曲（79年の『エレガンス・シック』に収録）を大胆に解釈して美しいバラードに仕立て上げている。

85年の『**オールド・ロットンハット**』は前作の延長線上にある作品。前作以上に歌詞のメッセージ性が強

> Zoom

まっている。その後90年代に入ると、ワイアットは共産党と訣別し、ひさしぶりのソロ・アルバム『ドンデスタン』(91年)をリリース。この作品は、妻のアルフリーダ・ベンジとの共作曲を中心にしている。

そして97年に発表された現時点での最新作が『シュリープ』。イーノ、フィル・マンザネラ、ポール・ウェラーなど豪華ゲスト陣の参加も見逃せないが、なんといっても70年代の作風に戻っている点が嬉しい。長い試行錯誤の末、迷いを断ち切って原点回帰をしたような作品だ。

そしてボーナス・ディスク『エアプレイ』だが、収録曲は4曲。どれも録音は2001年の秋で、完全な新曲だ。作曲・演奏はすべてワイアット本人とのことだが、トランペットが参加している。「ブリッジ」は、ミニマル的な要素の強い実験的なインストゥルメンタル。フリーキーなヴァイブの演奏はワイアットだろうか。「ホエン・アクセス・ウォズ・アン」は、ちょっとユーモラスな雰囲気が、ソフト・マシーンやマッチング・モウルを連想させる。「ソルト〜アイヴィー」は個人的にこのCDのなかで最も好きな曲で、8分の7拍子のリズムに乗ってマイケル・マントラー風のトランペット・ソロが演奏される。そして「サインド・カーテン」は、ワイアットが祈るように呟くように歌うバラード。ヴォーカリストとしての彼のファンにとっては最高の一曲だろう。

CDを6枚買わないとボーナス・ディスクを貰えない点や、名曲中の名曲「シップビルディング」がどのCDにも収録されていない点には、不満も感じる。けれども全作品を通して聴くと、やはりワイアットの音楽の力に圧倒させられる。CDの仕上がりは未見だが、某誌の編集氏の話によれば、ジャケットの発色はとても奇麗で、ワイアット本人がイラストを描いたボーナスCDの紙ジャケットも、とても美しいそうだ。



『ロック・ボトム』
ライコディスク◎VACK1225

①Sea Song ②A Last Straw ③Little Red Riding Hood Hit The Road ④Alifib ⑤Alifie ⑥Little Red Robin Hood Hit The Road



『ルース・イズ・ストレンジャー・ザン・リチャード』
ライコディスク◎VACK1226

①Muddy Mouse〔A〕②Solar Flares ③Muddy Mouse〔B〕④5 Black Notes And 1 White Note ⑤Muddy Mouse〔C〕⑥Soup Song ⑦Sonia ⑧Team Spirit ⑨Song For Che



『ナッシング・キャン・ストップ・アス』
ライコディスク◎VACK1227

①Born Again Cretin ②At Last I Am Free ③Caimanera ④Grass ⑤Stalin Wasn't Stallin' ⑥Red Flag ⑦Strange Fruit ⑧Arauco ⑨Trade Union ⑩Stalingrad



『オールド・ロットンハット』
ライコディスク◎VACK1228

①Alliance ②The United States Of Amnesia ③East Timor ④Speechless ⑤The Age Of Self ⑥Vandalusia ⑦The British Road ⑧Mass Medium ⑨Gharbzadegi ⑩P. L. A.



『ドンデスタン』
ライコディスク◎VACK1229

①Costa ②Sight Of The Wind ③Worship ④Catholic Architecture ⑤Shrinkrap ⑥Left On Man ⑦Lisp Service ⑧CP Jeebies ⑨N. I. O. ⑩Dondestan



『シュリープ』
ライコディスク◎VACK1230

①Heaps Of Sheeps ②The Duchess ③Maryan ④Was A Friend ⑤Free Will And Testament ⑥September The Ninth ⑦Alien ⑧Out Of Season ⑨A Sunday In Madrid ⑩Blues In Bob Minor ⑪The Whole Point Of No Return ⑫September In The Rain

> Zoom

カンタベリー・ミュージックのレア・レコード

小山哲人氏*、岡田 洋氏**提供

オリジナル・ジャケットのデザインはどう継承されたのか？ ソフト・マシーンのファースト・アルバム





The Soft Machine "The Soft Machine"
(米Probe●CPLP4500)*
68年12月に米国のレーベルからリリースされたオリジナル盤。歯車の部分は回転するしかけになっている。左は裏ジャケット



The Soft Machine "The Soft Machine"
(イタリアOrizzonte/MCA●ORL8662)*
イタリア盤ファースト・アルバム
米セカンド・プレスの裏ジャケの図柄が表に使用されている



The Soft Machine "The Soft Machine"
(米Probe●CPLP4500X)*
米国セカンド・プレス。オリジナル・ジャケットの切り抜いてある部分がすべて省略され、裏ジャケの女性には水着が着せられてしまった



The Soft Machine "The Soft Machine Volume 1/ Volume 2"
(イタリアProbe●3C154-50185~6)*
ファースト・アルバムとセカンド・アルバムをカップリングした2枚組



The Soft Machine "The Soft Machine"
(オランダStateside●D109/5)*
オランダ盤

> Zoom

ジャケットに反映されたグループ名の様々な解釈ぶり　ソフト・マシーンの各国盤



The Soft Machine "We Did It Again"
(ベルギーABC●27135ET)*
ベルギー盤ファースト・アルバム



ソフト・マシーン『アート・ロックの彗星』
(プローブ／キング●SR303)*
国内盤のファースト・アルバム・オリジナル盤



The Soft Machine "The Soft Machine"
(独Probe●SHZE9088L)*
ファースト、セカンドの両アルバムから編集されたシングル・アルバム



ソフト・マシーン『ソフト・マシーン』
(プローブ／東芝EMI●IPP80899)*
国内再発盤



The Soft Machine "The Soft Machine"
(オランダS.R. International●20.165)*
上と同趣旨のアルバム。オランダ盤レコード・クラブ・イシュー



The Soft Machine "The Soft Machine"
(仏Barclay●0920 082)*
フランス盤ファースト・アルバム

> Zoom



Soft Machine "At The Beginning"
(独Bellaphon●CR3058)*
右のアルバムの再発盤



Soft Machine "Soft Machine"
(独BYG/Metronome●200.137)*
ジョージオ・ゴメルスキー・プロデュースで録音されたファースト・アルバム用のデモ音源を集めたLP



The Soft Machine "The Soft Machine Volume 2"
(ベルギーABC●28 601XAT)*



Soft Machine "Soft Machine Vol.2"
(仏Barclay●0921 019)*
フランス盤セカンド・アルバム



Soft Machine "Soft Machine"
(スペインPDI●C30.1384)*
87年に、英国に先駆けてスペインでリリースされたBBCライヴ



Soft Machine "Soft Machine"
(ポルトガルOrlador●71668)*
76年のアルバム"Softs"のポルトガル盤

キャラヴァンの各国盤ほか



Caravan "Waterloo Lily"
(仏Pink Elephant/Kingdom●PE855.015H)*
フランス盤の4作目



Caravan "Caravan"
(英Verve●SVLP6011)*
68年リリースの英国盤ファースト・アルバム(ステレオ)



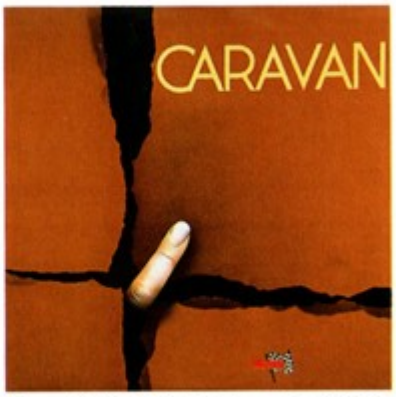
Caravan "Headloss"
(スペインDeram●CPS9327)*
『夜ごと太る女のために』のスペイン盤



Caravan "Caravan"
(独Polydor●2310 191)*
ドイツ盤ファースト・アルバム。英国盤とのロゴの大きさの違いに注目



Caravan "DOS"
(スペインDeram●DCS15078~9)*
4作目と6作目をカップリングしたスペイン盤



Caravan "If I Could Do It All Over Again I'd Do It All Over You"
(仏Motors●44002)*
フランス盤セカンド・アルバム

> Zoom



Caravan "Songs & Signs"
(独Teldec✪6.23668AO) *
ドイツ盤編集アルバム



Caravan "This Is Caravan"
(独Brain/Metronome✪200.164) *
ドイツ盤編集アルバム



Caravan "Pop Spectacular/Caravan In Concert"
(英BBC Transcription Serveces✪134387) *
BBCでのライヴ音源が収められたトランスクリプション・ディスク。裏面はヴィネガー・ジョー。73年



Caravan "The Album"
(仏Kingdom✪574015) *
ジャケ違いのフランス盤

ケヴィン自身の曲解説や、ボブ・ラウリーによるイラストも楽しいパンフレット





Kevin Ayers "Bananamour"
(英Harvest✪SHVL807) *
ブックレット付きの英国オリジナル盤

> Zoom



Soft Machine 'Soft Space Part 1 (edited version) /Soft Space Part 2 (edited disco version)'
(英Harvest●PSR419)



The Soft Machine 'Love Makes Sweet Music/Feelin' Reelin' Squeelin''
(オランダPolydor●65 151)
デビュー・シングルのオランダ盤



ザ・ソフト・マシーン「スリーピング／ジョイ・オブ・ア・トイ」
(プローブ／キング●HIT1647)



Caravan 'Hello Hello/If I Could Do It All Over Again I'd Do It All Over You'
(ベルギーPink Elephant●22.524)



Caravan 'Hello Hello/If I Could Do It All Over Again I'd Do It All Over You'
(オランダPink Elephant●PE22 524Y)



キャラヴァン「スタック・イン・ア・ホール／恋人よ」
(ロンドン／キング●TOP1982)



Matching Mole 'O Caroline/Signed Curtain'
(英CBS●S8101)



Caravan 'Love To Love You (Tonight Pigs Will Fly) /Golf Girl'
(オランダPink Elephant●PE22 557N)



Caravan 'Hello Hello/If I Could Do It All Over Again I'd Do It All Over You'
(独Metronome●M25 265)



Hatfield And The North 'Let's Eat (Real Soon) /Fitter Stroke Has A Bath'
(英Virgin●VS116)
アルバム未収録曲(A面)入りシングル



Kevin Ayers 'The Up Song/Everybody's Sometime And Some People's All The Time Blues'
(仏Island●6138 046)



Kevin Ayers 'Stranger In Blue Suede Shoes/Fake Mexican Tourist Blues'
(オランダHarvest●5C006-06 124)

> Zoom

日本盤LP



ケヴィン・アイヤーズ『月に撃つ』
(ハーヴェスト／東芝音工●OP80172)**



ソフト・マシーン『ソフト・マシーンVol.2』
(プローブ／キング●SR348)*



ケヴィン・エヤーズ『ケヴィン・エヤーズ3』
(ハーヴェスト／東芝EMI●EOP80478)**



ソフト・マシーン『ソフト・マシーン』
(CBSソニー●SONP50336~7)**
サード・アルバムのジャケ違いの国内盤



ケヴィン・エヤーズ『いとしのバナナ』
(ハーヴェスト／東芝EMI●EOP80837)**



ケヴィン・エヤーズとソフト・マシーンのメンバー達『おもちゃの歓び』
(ハーヴェスト／東芝音工●OP80337)*

> Zoom



デーヴィッド・アレンズ・ゴング『マジック・ブラザー』
(BYG／日本コロムビア●BYG5)**



ゴング『マジック・ブラザー』
(BYG／東宝芸音●YX6054)**



ゴング『エンジェル・エッグ』
(ヴァージン／日本コロムビア●YX7028VR)**



ゴング『キャモンベール・エレクトリック』
(BYG／東宝芸音●YX6080)**



デヴィッド・アレンとユーテープ『グッド・モーニング』
(ヴァージン／日本コロムビア●YX7122)**



ゴング『フライング・ティーポット』
(BYG／東宝●YX7024)**

> Zoom

CANTERBURY



ハットフィールド&ザ・ノース『ハットフィールド&ザ・ノースI』
(ヴァージン／日本コロムビア●YX7027VR)*



マッチング・モウル『そっくりモグラの毛語録』
(エピック●ECPL69)**



ヘンリー・カウ『不安』
(ヴァージン／日本コロムビア●YX7034VR)**



ロバート・ワイアット『白日夢』
(ヴァージン／日本コロムビア●YQ7017VR)*



スティーヴ・ヒレッジ『魚の出てくる日』
(ヴァージン／日本コロムビア●YX7051VR)*



キャラヴァン『グレイとピンクの地』
(デラム／キング●DL29)**
英国オリジナル・アルバムとしては3作目の作品

> Zoom

publicité en 3 ème de couverture



> Zoom

Previous article

Next article

Back to the list

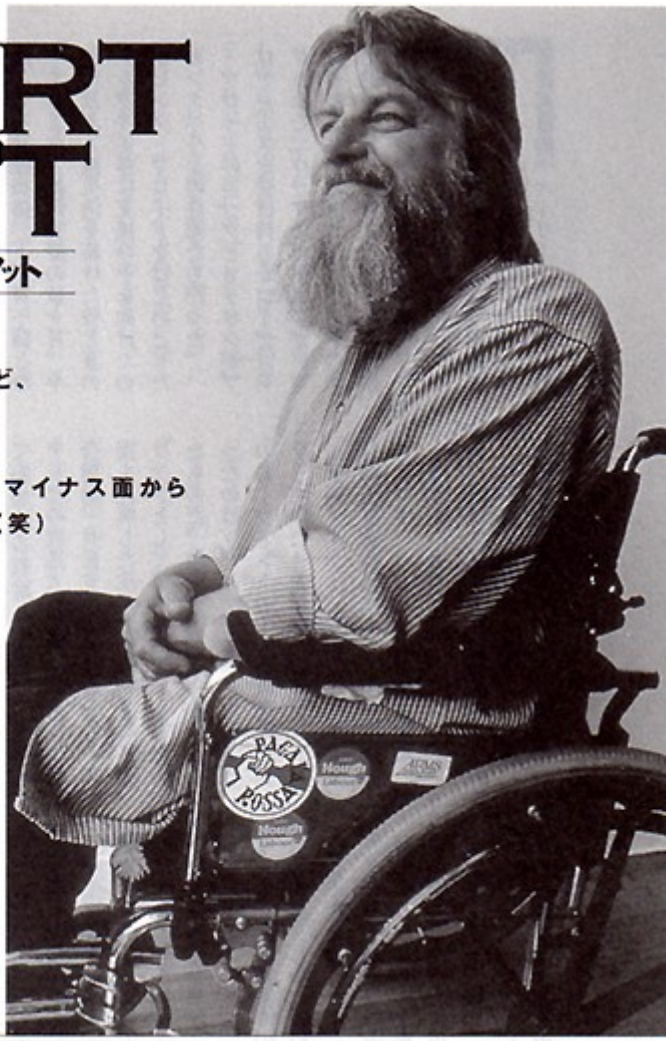
Robert Wyatt Interview - Strange Days N° 31 - March 2002

ROBERT WYATT



ROBERT WYATT

INTERVIEW ロバート・ワイアット



僕が車椅子生活になってから、
他人からは可哀想だと思われるけど、
実際は僕は得しちゃった感じさ。
っていうのは、
バンドに所属していることの負担やマイナス面から
完全に自由になれたわけだからね(笑)

取材●大鷹俊一+荻原裕美子
Toshikazu OHTAKA+Yumiko HAGIHARA
文・アルバム解説●大鷹俊一 Toshikazu OHTAKA

profile

1945年英国ブリストル生まれ。ハイスクール在学中マイク・ラトリッジらとジャズやブルースのセッションを開始。その後ケヴィン・エアーズ、デヴィッド・アレンらとソフト・マシーンを結成し4作目まで在籍。脱退後はソロ、マッチング・モウルなどでカンタベリー・シーンを代表するドラマーとして活躍。しかし73年、不慮の事故で下半身付随となりドラマー生命を絶たれるが、その半年後にはヴォーカリスト/キーボーディストとして再起。以降、寡作ながらも名作を発表しつづけ、現在もカリスマ的人気を誇る。2月20日、ビデオアーツよりそのオリジナル作品6タイトルが限定紙ジャケでリリースされる。

約十年ほど前、ロンドンから三時間かけて彼のお宅を訪ねた思い出は、この仕事をやっていてもっとも感激したことの一つで、いまだに記憶をたぐると幸福な気持ちになる。ユーモアに溢れ、率直な答えは誠実な音そのもので、改めてこのアーティストに出会えたことの幸福感を満喫させてくれたものだ。

久しぶりにデイヴ・ギルモアのコンサートにゲスト出演、さらにソロ六枚の紙ジャケ化に合わせて新作四曲がプレゼントされるという、まさに日本のファンにはたまらない春先になった。

❖

——先日デイヴ・ギルモアのコンサートに出られたそうですが、どういういきさつから?

「ロンドンのフェスティヴァル・ホールでコンサートの主催者をやってほしいって依頼されたので、ぜひ彼に出演してもらおう、って推薦したんだ。で、快諾してくれたんだけど、その時に条件として〝君も出なよ〟って言われてね。一曲、ヴォーカルが二重になっているところがあって、その部分だけでも歌ってもらえないかって言われたんだ。それで、もともとロジャー・ウォーターズが歌った部分を、僕が歌ったわけさ。ほんの小さな瞬間、だけだったけどね」

——ギルモア、ピンク・フロイドとは多くの思い出があるんでしょうね?

「彼らとは長い間友達だし、最初にバンドを始めた頃は、一緒にクラブに出たりしていたね。というのは僕たちのようなバンドを出演させてくれる

場所は限られていて、自然と活動場所が重なってきたんだよね。そして時々、彼らは僕らに機材を貸してくれたんだ。僕たちはあまりいい機材を持ったことがなかったのでね。当時のバンドのなかには、ピンク・フロイドの持っている高級な機材をとても妬ましく思っているバンドもあったぐらいさ（笑）。彼らはとても寛大に、気前よく機材を僕たちに貸してくれたよ。

それに……僕が背中に重傷を負った時、僕のためにベネフィット・コンサートを開いてくれたんだ。僕と妻のアルフィーのためにね。ホントに、あの時はお金に困っていたので、彼らには命を救われたし、一生の恩人だと思っているよ。メンバーも皆、いい奴だし大好きだ。ロジャー、デヴィッド、リック、ニック。そうそう、この前のコンサートでも、リックがゲスト出演したんだ。ちょっとビックリしたね。というわけで、この前のコンサートでは、ピンク・フロイドの半分が出そろったってわけさ（笑）」

――もう少し、昔の話を聞かせてください。そもそもビートニクに影響を受けるきっかけとなったのは何でしたか？　もっとも影響された考え方、音楽観とは？

「僕が影響を受けたカルチャーは、もう半世紀以上昔のものになるけど、パリとかそういう都市で起きた、モダン・アート・ムーヴメントだ。ダダイズムとか。で、50年代には、アメリカのビートニクのような動きがあったよね。今でも、そういう時代の作品や考え方から、よりインスピレーションを得ていると思う。50年代の当時、聴いていた音楽なんかは完全にアンダーグラウンドなシーンのもので、商業主義とは全く無縁だったので、文化に関わる人たちの間には、親密な一体感があった。でも60年代になると、こうしたアイデアが、これ見よがしにプレゼンテーションされていくようになってしまった。僕にとっては、50年代のモダン・アートの方が、よりロマンティックで愛しいものに思えるね。

僕が影響を受けたアーティストは、やっぱりその時代のジャズ・ミュージシャンや詩人、たとえばドラマーのマックス・ローチやベースのチャールズ・ミンガスなんかだね。彼らの音楽や姿勢を通じて、僕自身も政治に興味を抱くようになったんだ。こうした尊敬するミュージシャンたちの音楽は、すでに50年代から始まっていた人権運動と密接に関わっているからね」

――ビートニクから60年代後半のサイケデリックなシーンとの関連は、どういうものだったと思いますか？

「サイケデリック・シーンというのは、基本的にアメリカのものだったし、まあ、ある種の文化的な実験、といえるような活動だったんじゃないかな。その本拠地となったのはアメリカの大学キャンパスだ。でも僕は大学とも、そういう世界とも縁がなかった。最終学歴は16歳までで、そのあとは調理場でバイトをしたりしてたりでね。それに、僕は非合法なドラッグもやらなかったし。僕は合法ドラッグである酒だけでもう、ヘロヘロになってたから、それ以上は必要なかったわけ（笑）。サイケ・ムーヴメントとはたまたま同時代に生きていたけど、実はサイケ・カルチャーというものをあまり身近に感じたことはないし、好きでもなかった。唯一感謝していることは、髪の毛を伸ばし放題にしても何も言われなくなった、ってことだけ。覚えてるのはそれだけさ（笑）。文化的な内容については、シンパシーは持てなかった。僕はね、個人的にも〝日常のなかの魔法〟みたいなことにグッと来てしまう人間だしね。普通の人が見のがしているようなことさ」

――ソフト・マシーン在籍時のソロ曲「slow Walkin' Talk」でジミ・ヘンドリックスがベースを弾いてますが、特別親しかったのですか？

「うん、60年代終わり頃、エクスペリエンスと一緒にツアーしたことがあって、彼らはカリフォルニアのレコーディング・スタジオを定期的に予約して使っていたので、〝何かあたためている曲をレコーディングしないか〟って言ってくれたんだ。で、あの曲をレコーディングしていると、ジミが通りかかって〝何か手伝うことはあるかい〟と聞かれて、曲を聴かせると、すぐにその場にあったベースを取り上げて、弾いてくれた。とてもカジュアルな感じで起きたことなんだ。ジミはとてもいい人だった。心が優しく、態度にもそれが表われている人だったよ」



――二枚目のソロ「ロック・ボトム」の楽曲は新編成のマッチング・モウル用に用意されたものが多かったと言いますね。

「うん、そのとおり。マッチング・モウルの三枚目を作るつもりで、そのために曲も書きためていたものだ。その時、背中を痛めてしまったので、僕はメンバーに〝俺を待つな。早く次の仕事を探しに行け〟と言ったんだ。で、彼らはそれぞれの道を行ったわけだ。でも僕にとっても解放感があったね。おそらくバンドを続けていたら、他のメンバーとコミュニケーションするのが物凄く困難になっていたと思うんだよね。というのは、やっぱり具体的に演奏して聴いてもらうことによって初めて、相手にどんな音で何をやってほしいのかが伝わるし、一緒に曲を作っていけると思うんだ。僕にとっては、やっぱりそういうやり方が一番簡単だし、基本的だったから、そういうのができなくなったらやっぱりバンドは難しいなと思った」

――その次の「ルース・イズ・ストレンジャー・ザン・リチャード」発表後、ヴァージン・レコードを離れますが、音楽活動そのものへの興味も薄れたのですか？

「音楽自体は、何とか続けていたよ。多くのミュージシャンから、レコーディングに参加するよう招かれて、ゲスト出演していた。でも、確かに政治的な活動や、個人としての人生の方が忙しくなっていたかも……僕の人生は音楽が100%じゃないから。僕の人生における目的も、音楽をやることが主な目的じゃない。人生を有意義なものにし、楽しみたいという動機の方が強いんだ。時にその手段が音楽であり、時にはそうでないこともあるということだね」

――80年代に入ってラフ・トレードから久しぶりにレコードを出すようになったのはバンクの動きに、かなり触発されたからなわけですよね。

「それもあるね。シングルが中心だったけどね。シングルのミニチュア作品的な形式が気に入っていたからなんだ。バンクについては、アマチュア的なアティテュードで曲を作ってもOKっていう考え方に共鳴した。というのは、ポップ・ミュージックって何でも大袈裟に考える傾向があって、クラシック音楽か何かみたいに完璧主義になり、リリースする前の仕上がりとか完成度に異様にうるさくなる傾向があると思うんだ。でも、僕自身のアーティストとしての出自はそういうのとは全く違うんでね。僕は、人が聴いていろいろなアラが聴こえてしまうような音楽でも、全然構わないと思う方なんだ。ライヴ演奏だって、二つか三つ、音程が外れていたとしても、演奏自体に生命感があれば、そのままにしておきたい方なんだ。バンクってそういう姿勢が強いから、その点には共感したね」

――85年の「オールド・ロッテンハット」は、イギリス政府や、共に活動した共産党などに言及した曲が多いですが、これらはこの時点で歌わねばならないと強く意識したわけですね？

「僕の生まれ持った性格というのは、とにかく現実から逃避して、別次元の天国みたいな心地よい場所で一生を過ごしたい、という願望が強い方なんだ。でもあの頃は、イギリス全体に右翼勢力からの政治的な圧力が復興した、反動的な時代でね。すべての国民に影響を与えたし、文化にも大きく影を落としていたんだ」

――それが次の「ドンデスタン」では、一転して、平穏な空気がとても印象的でした。

「あのアルバムの歌詞の半分は妻のアルフィーが書いたもので、それに僕が曲を付けた。故意に何らかのイメージを演出しようとしたアルバムではないんだ。事実、歌詞のなかには、かなり挑戦的なものもあるしね。「ドンデスタン」というタイトル曲の歌詞は、〝～国民〟というような国籍を持つ権利をはく奪されている人たちのことを歌ったものだ。具体的にはパレスチナ人、クルド人のことだ。彼らは民族としてのアイデンティティを奪われ、また全世界がそのことを黙認している。今日、いっそう深刻な問題になったんじゃないかという気もする。今だってパレスチナでも、クルドでも相変わらず人々はさまよい、苦しんでいる。彼らにとって、ただ生き延び、存続していくというだけのことが、こんなにも困難にさらされているわけだ。政治を反映しようとか、世の中を変えようとかいうコンセプトで故意に作った作品ではないんだけど、ただその頃、自分が考えていたことを曲にしたらそうなったわけだ」

――現時点での最新作『シュリーブ』では、広く新旧の友人が参加していますが『トンデスタン』から大きな心境の変化があったのですか？

「このアルバムは良き友人のフィル・マンザネラの好意で、スタジオを貸してもらえたことで実現した。彼にはほんと、感謝している。きっかけは〝ロバート、君はあまりにも、自分のなかにこもって内省的に、一人きりでレコード作りをやっている。もっと昔みたいに、他のミュージシャンとの交流を楽しみながら作ったらどうか〟ってアドバイスされたからなんだ」

――旧い友人たちと、たとえばポール・ウェラーみたいな人とやるのではどんな違いが？

「ポール・ウェラーがスタジオに来る日は少し緊張したね。彼が恐い人とかそういうことじゃなくって。彼は実際にはとても良い人で、気楽な相手なんだよ。スタジオで、とても真剣に集中力を発揮して取り組んでくれて、演奏もバッチリだったし、最後にはとても打ち解けることができたけど、彼のような人とは僕は全然違った生活を送っているから、ちょっとビビッてしまったんだ。でも曲は曲、どんな人でもスタジオでは一人のミュージシャンであることには変わりはないんだよね。スタジオってそういうところが良いんだ。というのは、ステージでの演奏では、バンド全員がすべての曲について同意し、共通に理解してなきゃいけないじゃない。でもスタジオなら、一、二曲だけ、ビッタリのミュージシャンならそれでOKだから。一曲や二曲のための小さなグループ、一曲だけの命っていうところが、とても自由な感じだ。これって逆説的なんだけど、僕が車椅子生活になってから、他人からは可哀想だと思われるけど、実際には僕は得しちゃった感じさ。っていうのは、バンドに所属していることの負担やマイナス面から完全に自由になれたわけだからね（笑）」

――ということは次のアルバムも、同じようなものになりそうですか？

「ウーン、自分でもよくわかんないんだよね～（笑）。どうしたものだろう？　今は自分の小さな音楽部屋に戻り内省的な世界にしばらく引きこもって、次の段階に備えたい、そういう時期と感じてはいるけどね」

――今回、日本での紙ジャケット再発特典として提供された4トラック、全然違ったアプローチで、とても楽しめました。

「あの四曲は、僕が家で実際にどんな音を作っているか、皆にとって面白いんじゃないか、と思ったので提供したんだ。僕はレコード制作の合間は、ほぼすべての時間を僕の音楽部屋で過ごしていて、ああしたいろいろと実験的なことをやっているんだ。そのうち何か、一貫したテーマみたいなものが発見できれば一枚のアルバムにするのも悪くないかもね。でもこれは、どちらかというと僕のスタジオでやっていることをサンプルとして紹介するような意味合いが強いかな。ミュージシャンって、レコードに収録されるよりも、実際には遥かに多くのマテリアルをスタジオで作っているのが普通だから。絵画でいうと、スケッチブックみたいなものかな」

――ところで日本の多くのファンが来日を望んでいるのですが、可能性はあるのでしょうか？

「いや、僕はコンサートは基本的にはもう、やらないよ……緊張するし、こういう身体だとあちこち行くのが難しく感じられるから。でも、最近ハンガリーのレコード会社の友人と話したら、パリやロンドンはやはり身体障害者にとって移動が難しいことが多いけど日本はかなり快適だ、ということだった。それを聞いて日本に行きたいとの思いが強まったけど、でもやっぱり距離的に遠いしなあ……そうそう、日本からはいつも、とても心のこもった手紙をもらうんだ。思慮深い、しっかりした内容の手紙をもらって、とても嬉しく思っているよ。ありがとう」



ROBERT WYATT
Airplay (Bonus CD For Paper Sleeve)

1.Fridge / 2.When Access Was Noun / 3.Salt/Ivy / 4.Signed Curtain

❖なんと今回の紙ジャケ化にあたり特典として新作4トラックが彼から提供された。現代音楽風から柔らかな歌声に癒されるもの、ジャジーなコラージュなど、どれも聴きごたえがあり、素晴らしいボーナスになっている。

ROBERT WYATT
[Solo & Important Band's Albums : Except Soft Machine]

文●大鷹俊一 Toshikazu OHTAKA

CBS / 64189 1970



ROBERT WYATT
The End Of An Ear

1.Las Vegas Tango Part 1 (Repeat) / 2.To Mark Everywhere / 3.To Saintly Bridget / 4.To Oz Alien Daevyd And Gilly / 5.To Nick Everyone / 6.To Caravan And Brother Jim / 7.To The Old World (Thank You For The Use Of Your Body, Goodbye) / 8.To Carla, Marsha And Caroline (For Making Everything Beautifuller) / 9.Las Vegas Tango Part 1

❖ソフト・マシーンとしても活動中の70年に作った課外活動第一作。ギル・エヴァンスのナンバーで前後を固め、その間に仲間たちの名前をもじったタイトルを持つオリジナルが並んでいる。ソフツのエルトン・ディーンやキャラヴァンのデヴィッド・シンクレアなどの仲間たちとともに果敢にジャズ、ロック的な枠組みを乗り越えたアプローチに挑んだもの。

もちろんこの当時は元気だからバシバシとドラムスも叩きまくって器楽的な意味での完成度は高く、エフェクト処理されたヴォーカルものちにつながる部分も含め、非常に示唆に富んだアルバムだ。

Virgin / V 2017 ●ビデオアーツ / VACK-1225 / 2002.2.27 1974



ROBERT WYATT
Rock Bottom

1.Sea Song / 2.A Last Straw / 3.Little Red Riding Hood Hit The Road / 4.Alifib / 5.Alife / 6.Little Red Robin Hood Hit The Road

❖メンバーを一新して再活動を行なおうとしてマッチング・モウルのために書かれた楽曲を中心に74年に作られたソロ・セカンド。下半身不随になるという大アクシデントがあったためソロの形をとったが、ニック・メイソンのプロデュースのもとリチャード・シンクレアやヒュー・ホッパー、フレッド・フリスら気心の知れた仲間が参加したためバンド的なアンサンブルの良さは感じられる。

名曲「シー・ソング」に始まり美しい楽曲が並び、ワイアットの再出発にふさわしい音楽的な姿勢がロックの底（ボトム）から浮かび上がってくる傑作。

Virgin / V 2034 ●ビデオアーツ / VACK-1226 / 2002.2.27 1975



ROBERT WYATT
Ruth Is Stranger Than Richard

1.Muddy Mouse (A) / 2.Solar Flares / 3.Muddy Mouse (B) / 4.5 Black Notes And 1 White Note / 5.Muddy Mouse (C) Which In Turn Leads To Muddy Mouth / 6.Soup Song / 7.Sonia / 8.Team Spirit / 9.Song For Che

❖ヴァージン・レコードからのセカンドで、女性カメラマンのルースの方がよりストレンジと言われているリチャードとはヴァージン社長のリチャード・ブランソンのこと。アルバム中にも、こうしたちょっとしたユーモア感覚が漂い、ゲバラに捧げたチャーリー・ヘイデンのヘヴィなナンバーなどの空気を和らげるのに貢献している。

敬愛するアフリカ人のトランペッター、モンゲジとの企画と、フレッド・フリスとの間で計画した作品プロジェクトの断片が混ざり合って入っているため、やや統一感に欠ける面はあるが、逆にワイアットの多彩さは伝わる。

Rough Trade / ROUGH 32 ●ビデオアーツ / VACK-1227 / 2002.2.27 1982



ROBERT WYATT
Nothing Can Stop Us

1.Born Again Cretin / 2.At Last I Am Free / 3.Caimanera / 4.Grass / 5.Stalin Wasn't Stallin' / 6.Red Flag / 7.Strange Fruit / 8.Arauco / 9.Trade Union / 10.Stalingrad

❖パンク～ニューウェイヴの7インチ・シングル復権の動きに触発されてラフ・トレードから四枚のシングル「Arauco / Caimanera」「At Last I Am Free / Strange Fruit」「Stalin Wasn't Stallin' / Stalingrad」「Grass / Trade Union」を相次いで発表したが、それらと二曲の新作をアルバムにまとめたもの。ビリー・ホリデイの歌で有名な「ストレンジ・フルーツ」をはじめ、民衆が生活や闘いの中で歌い継いできた世界中の楽曲をワイアットなりにカヴァーしたもので、単に素材として曲じゃなく、その奥に流れるものをくみ上げる姿勢が深い感動を呼ぶ。

Rough Trade / ROUGH 40 1982

ROBERT WYATT
The Animals Film Original Music Composed And Played By Robert Wyatt

1.The Animals Film / 2.Wind Of Change (7 Inch Version) / 3.Wind Of Change (12 Inch Version) / 4.Nambia (7 Inch Version) / 5.Nambia (12 Inch Version



❖動物虐待反対を訴えたヴィクター・ショーンフィールド監督のドキュメンタリー映画のためのサントラ。ジャケットの猿の写真でもわかるように、特に動物実験の残酷な実態を告発したもので、ワイアットは他にも同趣のチャリティ・アルバムなどにも参加している。音楽的にはアンビエント的なサウンドで、ときおりワイアットらしいスキャットが聴ける30分弱のものなので、そのつもりで接する必要はある。

なおCD化に際して南アフリカのSWAPOシンガーズとのシングル「Wind Of Change / Nambia」が収録された。

Rough Trade / ROUGH 69 ●ビデオアーツ / VACK-1228 / 2002.2.27 1985

ROBERT WYATT
Old Rottenhat

1.Alliance / 2.The United States Of Amnesia / 3.East Timor / 4.Speechless / 5.The Age Of Self / 6.Vandalusia / 7.The British Road / 8.Mass Medium / 9.Gharbzadegi / 10.P.L.A.



❖約十年ぶりとなるオリジナル楽曲が集められたアルバム。リンカンシャーの田舎に住居を移し、じっくりと世界の動きやイギリスの体制や制度に思考を巡らした結果が、さりげない音や言葉の一つ一つからしっかりと伝わってくるものになっている。〝古い腐った帽子〟とはシルクハットに象徴されるイギリスの古い社会体制のことなのだろう。当時、イギリスは大不況、サッチャーによる公共事業の民間化政策で、全土で大労働争議が起こって騒然とした時代だったが、それを静かに鋭く告発する姿勢が印象的だ。東ティモール問題への言及もさすが。

Strange Fruit / SFPS 037 1987

ROBERT WYATT
The Peel Sessions

1.Soup Song / 2.Alifib / 3.I'm A Believer / 4.Sea Song



❖74年に〝ピール・セッション〟に出演したときの四曲を収めたもので、87年に正式に発売された。基本的にはピアノやわずかなエレクトロニクス類で作ったバッキングとヴォーカルのシンプルな演奏だが、ワイアットの存在感は圧倒的なものがある。

スキャットがフィーチャーされた「スープ・ソング」、じっくりとピアノだけで歌われる美しい「Alifib」、初シングルだった「アイム・ア・ビリーヴァー」、そして究極の名曲「シー・ソング」と、どれも何度聴いても飽きることのない演奏が続く。絶対に持っていたい一枚だ。

Rough Trade / R 2741 ●ビデオアーツ / VACK-1229 / 2002.2.27 1991

ROBERT WYATT
Dondestan

1.Costa (Memories Of Under-Development) / 2.Sight Of The Wind / 3.Worship / 4.Catholic Architecture / 5.Shrinkrap / 6.Left On Man / 7.Lisp Service / 8.CP Jeebies / 9.N.I.O (New Information Order) / 10.Dondestan



❖スペインのテレビの依頼に応じて訪れ、ついでにホリデーを過ごしたスペインで書かれた妻アルフィーによる詩に曲をつけたもの(ジャケットも、そのときの様子を描いたアルフィーの手になる)、当時の激変する社会情勢の中で彼が考えたことを反映した部分とで構成されたアルバム。

雪崩を打って崩れ去る東欧社会主義諸国、そして自ら入党までして活動した英共産党との決別など、さまざまな思いとワイアット流視座が丹念に練り込まれていく。90年代後半のCD化に際して、不満だった部分が本人の手で再ミックスなど行なわれている。

Voiceprint / VP 108 CD ●MSI / MSIF-3307 1992

ROBERT WYATT
A Short Break

1.A Short Break / 2.Tubab / 3.Kutcha / 4.Venti Latir / 5.Unmasked



❖92年に、長年の友人が始めたレーベル、ヴォイスプリントのために提供されたスペシャル・アイテムもの。オリジナル盤はブックレットをボックスに収めたものだったが、その後通常のCDスタイルになっている。日常繰り返されているというミニマルかつアンビエントな音のスケッチを集めたもので、レギュラーのアルバムやシングルと同等に扱うわけにはいかないが、彼の自室に招かれて聴かされているような親しみはある。

ジャケットは幼い頃にホリデーで訪れたポルトガルでの写真を使ったもの。何とかボックスのオリジナルで持っていたいところだ。

Rough Trade / R 3112 1994



ROBERT WYATT
Flotsam Jetsam

1.Slow Walkin' Talk / 2.Moon In June / 3.Standfast (SYMBIOSIS) / 4.No 'Alf Measures (MATCHING MOLE) / 5.God Song/Fol De Rol / 6.Soprano Derivitavo/Apricot Jam (LOL COXHILL) / 7.A Little Something (SLAPP HAPPY & FRIENDS) / 8.Now Is The Time (GARY WINDO) / 9.Now't Doin (UNITY / HANWELL BAND & R. WYATT) / 10.Born Again Cretin / 11.Billie's Bounce / 12.Locomotive / 13.War Without Blood / 14.Obert Tancat 1 / 15.Tu Traicion (CLAUSTOPHOBIA) / 16.Obert Tancat 2 / 17.Turn Things Upside Down (THE HAPPY END) / 18.The Wind Of Change

❖ジミ・ヘンドリックスがベースを弾いた「Slow Walkin' Talk」に始まり、珍しい楽曲、未発表曲、レア・セッションが全18曲ぎっしりと詰まった、ワイアット・ファン必携の一枚。

どれが特にすごいとかレアというのは不可能なほど甲乙つけがたい演奏が詰まっているが、ゲイリー・ウィンドらとのシンバイオスとしてのものや、ロル・コックスヒル、ハッピー・エンドとのセッションなどは個人的に印象的。またBBCで共演したスラップ・ハッピーとの「ア・リトル・サムシング」はダグマーとの昇天もののデュエットが聴ける。

Virgin / CDVDM 9031 1994



ROBERT WYATT
Going Back A Bit: A Little History Robert Wyatt

Disc 1:1.Moon In June / 2.To Caravan And Brother Jim / 3.O Caroline / 4.Gloria Gloom / 5.God Song / 6.Calyx / 7.Alifib 他全11曲
Disc 2:1.I'm A Believer / 2.Memories / 3.Yesterday Man / 4.Sonia / 5.Little Red Robin Hood Hit The Road / 6.Five Black Notes And One White Note / 7.Team Spirit / 8.Song For Che / 9.The Doubtful Guest / 10.The Object Lesson / 11.Arauco / 12.A L'battoir / 13.I'm A Mineralist / 14.Rangers In The Night 他全18曲

❖ヴァージンの廉価シリーズの中で出された二枚組ベスト盤だが、非常によく練り込まれて作られたものとなっていて、コンパクトに彼の音楽史を俯瞰したいときには最適なものとして推薦したい。

ソフツ時代の「ムーン・イン・ジューン」に始まり94年の音源まで含まれるが、主になっているのは70年代のもの。しかし年代の違うものがアットランダムに並んでいても音楽性や、アーティストとしての姿勢に揺らぎがないところは、さすがのひと言。レア音源も入っているし、内ジャケットに提供されたアルフィーのカラフルな絵や写真なども必見だ。

Thirsty Ear / 57040 ●ビデオアーツ / VACK-1230 / 2002.2.27 1997



ROBERT WYATT
Shleep

1.Heaps Of Sheeps / 2.The Duchess / 3.Maryan / 4.Was A Friend / 5.Free Will And Testament / 6.September The Ninth / 7.Alien / 8.Out Of Season / 9.A Sunday In Madrid / 10.Blues In Bob Minor / 11.The Whole Point Of No Return / 12.September In The Rain

❖現時点の最新アルバム。フィル・マンザネラのスタジオを舞台に新旧の交友をベースに作り上げた快作。「ドンデスタン」の内省的な深さを、ごくごく自然な形で仲間たちの周りに広げていくサマが、新たな感動を呼ぶ。

「ロック・ボトム」などにあった世界が、多くの体験と時間という風雨にさらされながら熟成に達したのだろう。特にギタリストたちとの絡み合いや使い方は、それまでのワイアット・ワールドからするととても新鮮な感じで、個人的にはぜひこの方向性での作品作りもまたコンスタントにやっていってほしいのだが。

Hannibal / HNCD 1440 ●ビデオアーツ / VACK-5397 1999



ROBERT WYATT
Eps

Disc 1 <Bits>: 1.I'm A Believer / 2.Memories / 3.Yesterday Man / 4.Sonia / 5.Calyx Disc 2 <Pieces>: 1.Shipbuilding / 2.Memories Of You / 3.Round Midnight / 4.Pigs...(In There) / 5.Chairman Mao Disc 3 <Work In Progress>: 1.Yolanda / 2.Te Recuerdo Amanda / 3.Biko / 4.Amber And The Amberines Disc 4 <Animals>: 1.The Animals Film Disc 5 <Remixes>: 1.Was A Friend / 2.Maryan / 3.A Sunday In Madrid / 4.Free Will And Testament

❖EPという形態が好きなんだと言っていたワイアットの思いを具現化したボックス。ファースト・シングルだった「アイム・ア・ビリーヴァー」などを収めた一枚目から「シュリープ」のトラックをリミックスした五枚目まで、どれも聴き逃せない音源が揃っている。各盤につけられたジャケット、タイトル、選曲など、単に凝っているというよりも、ボックス作品としての完成度を追求した結果と言えるだろう。特に"Work In Progress"と名づけられたディスク3には、いま聴いてもいろいろ考えさせられる。全ファン、必携のボックス。

Blueprint / Voiceprint / BP 123CD 1994



THE WILDE FLOWERS
The Wilde Flowers

1. Impotence / 2. Those Words They Say / 3. Memories / 4. Don't Try To Change Me / 5. Parchman Farm / 6. Almost Grown / 7. She's Gone / 8. Slow Talkin' Talk / 9. He's Bad For You / 10. It's What I Feel / 11. Memories / 12. Never Leave Me / 13. Time After Time / 14. Just Where I Want / 15. No Game When You Lose / 16. Impotence / 17. Why Do You care / 18. The Pieman Cometh / 19. Summer Spirit / 20. She Loves To Hurt / 21. The Big Show / 22. Memories

❖62~66年に活動した伝説のグループのデモ、ライヴなど、さまざまな音源をブライアン・ホッパーがまとめたもの。彼による詳細なライナーノーツもついて、発売された当時は、まさにカンタベリー・ファンが騒然となったものだ。ワイアットの「メモリーズ」などはしっかりと完成しているし、ケヴィン・エアーズのブルース的な部分を発展させようと試行錯誤するバンドの姿は、実に生々しく当時の意欲的な音楽性を伝えてくれる。デビューしコンスタントな活躍につながらなかったのは不幸だったが、それは作り上げていた音楽とは無関係だったことがよくわかる。

Voiceprint / VP 122 CD　1993

DAEVID ALLEN TRIO
Live 1963

1.Love Is A Careless Sea / 2.My Head Is A Nightclub / 3.Capacity Travel (a)Part One (b)Part Two (c)Part Three (d)Part Four / 4.The Song Of The Jazzman / 5.Dear Olde Benny Green Is A-Turning In His Grave / 6.Ya Sunne Wot / 7.Frederique La Poisson Avec Frite Sur Le Dos



❖フリー・ジャズ、アヴァンギャルド、ポエトリー・リーディングと記号化される以前、のエモーションだけがグツグツと燃えたぎる63年の貴重な録音。アレン、ワイアットにヒュー・ホッパーのベース、一部でマイク・ラトリッジがピアノで参加する。

基本的にはジャジーなリズムにアレンのフリーキーなギターとヴォイスが絡んでくるもので、テクニック的なものは低いのだが憎めない。背伸びしているというよりは、自分の足元を一つ一つ固めながら暗闇を前進しようとする真摯な姿が全員にあるからだろう。重要な最初の一滴である。

CBS / 64850 ◉ソニー / ESCA-5425　1972

MATCHING MOLE
Matching Mole

1.O Caroline / 2.Instant Pussy / 3.Signed Curtain / 4.Part Of The Dance / 5.Instant Kitten / 6.Dedicated To Hugh, But You Weren't Listening / 7.Beer As In Braindeer / 8.Immediate Curtain



❖ソフト・マシーンを放り出されたことによる屈辱がバネとなって素晴らしいマッチング・モウルというユニットを作らせ、このアルバムのような傑作誕生となったのだからファン的には喜ぶべきことなのかもしれない。実際、ソフツに残っていたとしても、当時の雰囲気ではこういう方向性のアルバムを作ることはできなかったろう。

ワイアットらしい叙情溢れる「オー・キャロライン」があるかと思えば、四人のメンバーの超絶的なテクニックを駆使しての器楽的な感動を味わえるナンバーがあったりと、実に豊かな世界を構築してくれている。

CBS / 65260　1972

MATCHING MOLE
Matching Mole's Little Red Record

1.Starting In The Middle Of The Day We Can Drink Our Politics Away / 2.Marchides / 3.Nan True's Hole / 4.Righteous Rhumba / 5.Brandy As In Benj / 6.Gloria Gloom / 7.God Song / 8.Flora Fidgit / 9.Smoke Signal



❖前作以上にユーモラスなジャケット、そしてタイトルとすべてにワイアットらしさが溢れているマッチング・モウルのセカンド。キーボードがデヴィッド・シンクレアからデイヴ・マクレエに変わって、サウンドの質感はかなり変わっていった。ジャズ的なアンサンブルは、より鋭さを増し、ワイアットのユーモアとの混在感も深まっていく。こうした世界を作り上げたバンドは、マッチング・モウルだけだったと思う。

プロデュースにロバート・フリップ、一部にイーノが参加というのも、当時のプログレ・ファンには大きな話題だった。

Windsong / WINDCD 063　1994

MATCHING MOLE
BBC Radio 1 Live In Concert

1.Instant Pussy / 2.Litheing And Graceing / 3.Marchides / 4.Part Of The Dance / 5.Brandy As In Benge



❖72年7月に出演したときの貴重なライヴを94年に正式発売したもの。全五曲、30分に満たない音源なのだが、ちょうどファーストとセカンド発売の間での出演であったために両方のアルバムにまたがるレパートリーが嬉しい。ライヴではしばしば取り上げられていた「Littering And Graceing」は特に貴重だ。

一曲目からワイアット独特のヴォイス・パフォーマンスとハイハット類を細かく刻んでいくドラミングで、一気に彼らの宇宙に連れ込まれる。挑発的なインタープレイの数々もまたこのグループの到達点の高さを示している。

Coneiform / RUNE 150 ◉DIW/ARCÀNGELO / ARC-2150　2001

MATCHING MOLE
Smoke Signals

Phil Miller (g), Bill MacCormick (b), Robert Wyatt (ds,vo), Dave McRae (p)

1.Intro, 2.March Ides I, 3.Smoke Rings, 4.Nan True's Hole, 5.Brandy As In Benj, 6.Electric Piano Solo, 7.March Ides II, 8.Instant Pussy, 9.Smoke Signal, 10.Lything & Gracing, 11.Gloria Gloom



❖昨年、突然リリースされて衝撃を与えた発掘もの。72年のヨーロッパ・ツアーで収録されていたライヴで、セカンドのラインナップによるステージ。ほぼ一つのコンサートの流れを体感できるところはBBCもの以上に貴重だし、正式なスタジオ・アルバムのかっちりとした作りから離れた、ラフ&タイトな構成はこのバンドだからこそのスケール感を、時空を越えて伝えてくれる。

"すごい楽しそうにドラム叩いてるなあ、俺！"と、ワイアット自身が聴いて思ったそうだが、この爆発的な演奏を聴くとそれも心から納得だ。

publicité dans le même numéro / ad in the same issue



Previous article

Next article

Back to the list

Interview Robert Wyatt - Fool'sMate - Vol.14 - 1980 年11月

INTERVIEW ROBERT WYATT



Interview

Robert Wyatt

絶望を体現する古びたイメージのロックからは結局何も得られなかった……

近藤等則／Toshinori Kondo



60年代の後半から70年代の前半まで、様々な困難やアクシデントと闘いながら、イギリスにおけるプログレッシヴ・ミュージックのリーダー・シップを執り続けたソフト・マシーンの創始者ロバート・ワイアット。孤独な仙師の祈りにも似た名作「ロック・ボトム」から既に7年もの月日を経た今、状況は大きく変化し、同時に彼の真摯な創造の足跡が確実な速度で状況の内に反映している事実が認められる。現在のワイアットが何を考え、どう感じているか、ミュージシャンである近藤氏とのこの対話によってその全てが明らかにされている。穏やかな導師の目に映る「世界」とはいかなるものだろうか。

今のイギリスは私に10年前を思い出させるね

去年の10月、イギリスでジョン・ラッセル(g)、ロジャー・ターナー(ds)、スティーブ・ベレスフォード(toys)等との演奏の合い間のある日、ジョン・ラッセルと僕は、ロンドン郊外のTwickenhamに住むロバート・ワイアットをたずねた。僕が彼に会うのはそれが初めてだった。ジョンとロバートはよく知ってて、ロバートの家について一杯の紅茶の後、我々3人はすぐ演奏を始めた。全くの即興演奏。2時間くらい続けただろうか。終った後、我々は上気嫌になっていた。

そして今年6月、再び僕はイギリスを訪れた。ラッセル、ターナー、僕のTrioで、イングランドの各都市で8日間連続演奏ツアーのためだった。その夜はロンドンでの演奏だった。6月12日の午後、少しの間をみつけて、僕はロバート・ワイアットの家にかけつけた。車イスにのったロバートが、柔かい笑顔で、玄関の扉をあけてくれた。

近藤：まずロック・ドラミングについて、あなたの意見をうかがいたい。

ロバート・ワイアット（以下、R・W）：私は長年ロックを演ってきたが、ロックは訓練をつんだプロミュージシャンにしてはじめて演奏出来るというたぐいのものではなく、全くのアマチュアが演奏出来うるイディオムとしてある、と私は考えている。しかし、客観的に言えば、ロック・ドラミングはドラムセットの限界を目指して発展させられてきた。

私がドラムを始めた頃、イギリスではちょうどロックのドラミングを発展させようとしていた時期だった。簡単な歌の伴奏といったものから、バーチュオーソを目指しはじめたのだった。初期のイギリスのロックドラマーにとってのモデルは、ニューオリンズのドラマー、ブーカーT&MGS、モータウン系のレコードに使用されているリズムセクション等だったが、60年代、我々はそれをもっと発展させようとしたのだ。

当時、我々は8ビートをやったが、その中にピリー・コブハムもいた。彼のドラミングは、とても高いところからバケツの水の中にダイビングするサーカスのような、劇的しいショー的要素をもっていてとても印象的だった。彼は我々の世代のバディ・リッチと言えよう。しかし私は彼のようなドラミングには結局興味をもつことが出来なかった。

それから、我々ロックドラマーの多くは、エルビン・ジョーンズから影響をうけたと言われるが、私にはそうは思えない。それはエルビンにとっていささか御辞儀でさえある。何故なら、イギリスの大変テクニカルなロックドラマーをきくとわかることだが、エルビン・ジョーンズのドラミングにみられる「流動的なわくからはみ出たあいまいさ」を彼らはもっていないからだ。彼らのロールの頭をきけば、いつそれが正確に終るのか わかるし 、たとえばギターとピタッとあっている。彼らは競争的なバーチュオシティを過度に見せようとしたのであって、エルビン・ジョーンズやアンソニー・ウィリアムズがやったように、「タイム(拍)に対する危険なゲーム」に挑戦することはなかったのだ。すなわち、70年代のロックドラミングが、革新的な発展をとげた、という一般的な評価に対して私は全く懐疑的だ。正直なところ、我々がやってきたロック・ドラミングが、ジャズと比べた場合、音楽的にみて、冒険的な貢献をはたした、とは私には思えない。実際こんなことを言うのは、自分にとってあまり得なことじゃないんだが。(笑)

近藤：あなたがエルビンのドラミングを「はみ出た」といったことは面白い。キチッと小節の中におさまったようなリズムより、はみ出し、ずれ、のびちじみをもったリズムの方が僕には生き生きときこえるし、そういったリズムの方がより大きく自由な空間を生み出すことが出来る、と僕は考えるのだが。これは僕が日本人であることも多分に関係していると思う。

R・W：それは面白い。我々イギリスのパーカッションの伝統は、私の知っている限りでは、ダンスミュージックと歌からきているが、東洋の巨大なパーカッションの伝統には、規則的なダンスのリズムからは全く離れているところがある。例えば、日本の伝統音楽を私はよくきくが、そこにあるアクセント、スペースといったものは本当に素晴しいと思う。

近藤：東洋以外の民族音楽はどうか。

R・W：今、西インド諸島、南アメリカのパーカッションの伝統にとっても興味をもっている。それはアフリカのヨルバ族のパーカッションにとても似ているのだが、これらをきいて気がついたこと、すなわちアメリカの最高のジャズロックプレーヤー達が、ブラジルやキューバのリズムをもちいる時、とても問題があることに、私は言及したい。彼らはどういうものか、へまをやっているんだ。(笑) クロスオーバーのエキスパートの連中、例えばウェイン・ショーターは影響的にも、メロディ、ハーモニーの面でも大変感覚的にうまくブラジル音楽をとり入れていると思う。しかし、三連音符の流動的な組合わせということや、小節の頭と終りを控え目に言ったり、のばしたりするということには彼は無頓着に見える。又ある時、フルートのヒューバート・ローズ等有名ジャズロックミュージシャンのはいったロビー・ハンコックのレコードをもらってきてくれたんだが、その中で気になったのはビリー・コブハムのドラミングだった。彼はとてもやさしく、静かに演奏していたが、ずっとon, off, on, off, on, off……とやっているだけだった。それはブラジルやキューバのリズムのあり方とは全く違う。あなたがもしブラジルのパーカッション奏者、ミルトン・バナナ、オカシナ名前だが (笑) をきけば、私の言ってることをわかってもらえると思う。彼は、ある意味ではすごい[illegible]と言えるかもしれないが、[illegible]を超える流動性があるのだ。それに比べれば、アメリカのフュージョンは小節の頭とか、4小節とかいったものを気にしすぎて、明白すぎる様に思えてならない。大抵ブラジル音楽は、16小節や32小節単位のこくがりきたりの構成であるけれど、リズムセクションはずっと流動的にやっている。

近藤：あなたの意見を今のフュージョンの連中にきかせてやりたいものだ。(笑) (マイルス・ダイビスは70年代初めまでにリズムの複合性のもつダイナミズムに注目し、それを彼のバンドのリズムセクションに追求させたのだ。彼の影響をうけてフュージョンが出現したが、マイルスの真の意図、リズムの複合性、多方向へといくつかのリズムを同時に進めること、を理解して、マジメにやったフュージョンバンドはない。このことはいささか面白くない。——近藤私見)

ところでレゲエをどう思うか。僕はレゲエが好きで、特にボブ・マーリー&ウェイラーズのエレキベースとドラムスの関係は、これからのポップ・ミュージックの可能性を提示している、と思う。

R・W：私もレゲエをよくきく。彼らのドラミングは再び生気をもちこんだ。ドラムセットに新しい可能性を見い出したのだ。ダンス音楽におけるドラムセットの可能性は、10年前にすでに一つの限界にきて狭くなっていた。例えばビリー・コブハムはスピードを、ヘビィ・ロックは単純さを、パンクロックはやけっぱちを追求したが、それからはいずれもエネルギッシュだった。そこへ「軽さ」、「間」をもちこんだのがジャマイカの連中だったのだ。

私が最も嫌ってるのはバディ・リッチ系統のドラミングだ。それはビリィ・コブハムへと続いているんだが、彼らのドラミングはスネア・ドラム中心主義だ。それに比べ、私の好きなキューバのリズムではスネアドラムは一つの要素にすぎない。それと同様、レゲエドラムでは、スネアを全体の一つとしてつかっている。ちょうどフィリリー・ジョー・ジョーンズの奏法のように、全く軽く、カンとスネアをたたくだけだ。それにベースドラムをオフビートでたたくベースドラムがオンビートだと地面をはうような感じになるんだが、オフビートだともちあげられたような感じになる。それは今までの我々のだれもしなかったことだ。もちろん、レゲエも普通のロックのように4拍全部にベースドラムを打つこともやるけど、彼らはそれを一部分として使っているだけだ。レゲエのドラムには軽さと重さが同時にある。ロックのドラムセットでは、スネアドラムもベースドラムと同じように重みのある、似かよった音質をもっているんだが、レゲエでは、スネアもベースドラムもタムタムもそれぞれが全く違った音質の音を出す。レゲエのドラムでは、一つ一つの音が全くクリアーで分離独立しているんだ。それにレゲエのドラムセットはロックよりもっと小型でシンプルだし、小さい音をもっと生かしている。レゲエギターだって、ロックギターのようにはうるさくないし、もっとスペースを大切にしていて、ミュージシャン同志お互いによくきあうことも出来る訳だ。

近藤：素晴しい意見をありがとう。(笑) レゲエドラムでは、ベースドラム、スネア、シンバル等、それぞれから出るリズム、音質が独立してて、多方向へとむかうので、自由な空間の拡がりを生み出すことに見事に成功している。ロックドラムは、たくさんの音でうめつくすけど、一方向へのリズム、音質しかなく、カタ苦しい。この違いをみつめることは、大変重要なことだと思う。







> Zoom



ところであなたは今のイギリスのロック、シーンをどう思っているか。

R・W：今の私は、他のことにもっと興味があるので、それ程今のイギリスのロック・シーンのことを知らないが、最近一緒に演奏したポップ・グループ、ザ・スリッツといったところは好きだ。何故なら、彼らはパンクの後ジャマイカン・ミュージックの影響をうけながら実験的なことをやろうとしているからだ。それから北イングランドからきたTwo Tone(S)のグループも面白い、特に社会学的に。すなわちレゲエが髪はますます長くますますゆっくりとしたテンポで演奏し、パンクは、短い髪に、ますます早いテンポで演奏するといった。両極端へむかってる時、Two Tonesの連中が初期のジャマイカンミュージック、SKAを見つけたんだ。SKAはレゲエにくらべると、都会のケン騒感をもっていて、イギリスのミュージシャンは親近感をもったんだろう。実際、イギリス出身のジャマイカ人にしても、生粋のジャマイカ人とは違うんだ。Two toneは全くいいところをみつけたと思う。しかしながら、多くの人達がTwo toneはレゲエをしのぐ音楽をつくるだろうと思ってるようには、私は思わない。

それから、面白い話があるんだ。ザ・スリッツが以前、ドン・チェリーと一緒にイギリス・ツアーをした。その時の聴衆はみんな若いパンク・ファン。(笑)

彼らは全く熱心にドン・チェリーをきいたと言う。又、ポップ・グループの連中は、いつかサン・ラ・オーケストラをききにオランダまで出かけた、と言っていた。このことは私に、10年前を思い出させる。我々も当時の創造的なジャズミュージシャンの演奏をよくみにいった。それは彼らの音楽をコピーするためでなく、自分達が勇気づけられるためだった。

現在のメインストリームのロックについては、私は何もしらない。

近藤：パンクロックについてもう少し話してほしい。

R・W：まず政治的な面で特に興味深い。イギリスで、人種差別、偽善等が受け入れやすくなってた時期に、パンクは「そんなのはクソくらえだ。」と言ったんだ。でもパンクの連中が、ステージできらわれる様にふるまい、苦しみを叫び、クスリをやり死んでいくのは、もう全く古びたイメージだ。音楽的には、今までの主流のロックがきずきあげてきたものに対する反作用であって、むきだしのままのアイディア、芸術性の無視、一つの終末と言えるんじゃないか。

近藤：ディス・ヒート、ランダム・ホールド、アート・ペアーズ等ソフト・マシーンと深い関係にあるグループについてはどう思うか。

R・W：彼らは友人で、よく知っている。彼らは我々が70年代初期にやってたことをよりよく発展させてきていると思う。彼らは、70年代初期のプログレッシヴ・ロックの次の段階をやっているとは思うが、私にとってはもうそれ程重要ではなく、皮肉にも10年前を思い出させてノスタルジックなだけだ。あの後、世界中の民族音楽が私の頭をもっとOpen UPしてくれたんだ。

近藤：それではパタフィジカルについては。

R・W：それももうノスタルジアだ。当時、我々はヨーロッパの前衛の伝統の中にパタフィジックという概念がないので、それを取得するいい機会だと思ったんだが……。もう今はそれもアバンギャルドじゃないしね。

近藤：ところでデレク・ベイリーについてはどうか。

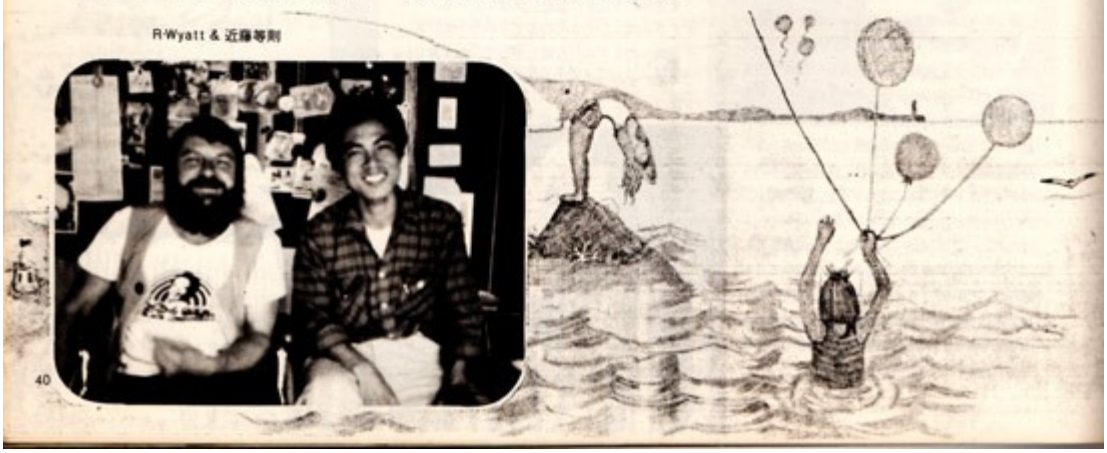
R・W：彼については面白い体験があって、私が日本の琴やベトナムの音楽をきくようになってからはじめて、彼のやってることがよくわかるようになったんだ。もちろん、デレクがそれらをコピーしたとは思わないし、一度もきいたことさえないかもしれないのだが、それらの音楽のもつスペースやサウンド、例えば弦を指でこする音等がデレクの不可思議にみえるギターに、ある確かなもののあることをわからせてくれたのだ。

近藤：それは面白い。というのは、去年の8月、ロンドンのICP Theatreでのカムパニーのコンサートで、僕はデレクとデュオをした。その始めの部分で、デレクのアコースティックギターが僕には琴のようにきこえてきて、「アッ、デレクは僕にジョークをやってるのかな。」と思ったことがあったんだ。(笑)

R・W：イヤ、彼は自然にそのような奏法をあみ出したんだと思うよ。

近藤：デレクのことから、琴の話が出たが、先程あなたが「世界の伝統音楽が私の歌をもっとOpen Upした」といったことのあたりをもう少し話してほしい。

R-Wyatt & 近藤等則



> Zoom



R・W：イギリス人が最初にきいた東洋の音楽はインド音楽で、それは大変ハーモニックで、複雑で、急なところがあり、官能的なカーペットのようだ。それに比べ、日本や中国の音楽は、官能的なものを欠いていて、冷ややかで、ドライにきこえた。でも自分の音楽があまりに急がしく、厚味が乏るように思いはじめるようになり、それは例えばコルトレーンの音楽にも言えると思うが、それに比べ、琴音楽等は、もっと余裕があって、空間的で、かわいている。自分のこれから求める方向は、これだと思うようになり、この5年間変わろうとしている。このことはどっちがいいとか、ということではなく、一つのことをやりつくし、あきた時全く違ったことに興味をもつことにたとえられるかもしれない。

最良の方法はまだわからない、変化あるのみ

近藤：あなたの最近の活動についてうかがいたい。最近シングル盤を一枚出したときいているが。

R・W：長い間レコーディングしなかったので、そのカンをとりもどすためもあってLPにしないでシングルでスタートしたのだ。しかしながら、自分の目指すところの新しい音を、どう組織して、どのように出すか、また興味の段階で、全く自信がない。ただ、パンクロックシーンの後イギリスでは一つの良い方向が生まれた。それは、マイナーでとるにたらない様な事だって、それはそれなりの価値があって、やっていいんだ、ということが了解されたことだ。そんな訳で、新しいシングルには、私の好きな2つのフォークソングを入れたんだ。一つは「カイマネラ」、他の一つは、「アライカ」。カイマネラはキューバのフォークソングで、作曲家はまだ生きている。そしてアライカはチリの歌だ。(両方共政治的な曲だ。)自分でピアノ、ボーカル、パーカッションをオーヴァー・ダビングした。

近藤：あなたは、もう2枚シングルを出す予定でいるとか。

R・W：次のでは、ビリー・ホリデイの「Strange Fruits」をやる予定だ。この曲をやることが危険であることは知っている。全くクレージーだ。(笑) でも何百人もの演奏家が毎日モーツァルトの曲をやってることを思うと、私がこの偉大な曲をやることが許されたっていいんじゃないか、と考えた訳だ。(笑) これは、この曲に対する私の尊敬のしるしでもあるし、自分の可能性への挑戦でもあると思う。実際、自分の作った曲を歌う時には直面しない、重要で難しい問題に、「Strange Fruits」のような曲をやる時には直面する。このことが好きなのだ。もう片面は、「シータ・パラード」をやろうと思ってる。これはアメリカのディスコ・ソングで、たまたまこの曲をきいて、気に入ったからだ。その他の予定としては、私の詩の朗読、そして私の歌のバックにバングラディッシュのミュージシャンの演奏を使おうと思っている。彼ら自身だけの演奏もシングルに使いたい。

以上のプランは数ケ月以内にレコードになるはずだ。

近藤：あなたが活動を再開して、大変うれしい。今まであなたが語ってくれた、リズムに対するあなた自身の新鮮で柔軟な考え方を生かしきった新しい音楽をあなたが表現してくれることを、本当に僕は期待している。

R・W：ありがとう。でも、まだはっきりした勇気はもてない状態なんだよ。今、私は様々なことに興味をもってるが、それらをどうオーガナイズしていいものか、どのように用いるのか、最良の方法がわからないんだ。ただ、私は、今、全くかわりつつあると思う。

1980年6月12日ワイアットの自宅にて

> Zoom

Previous article

Back to the list

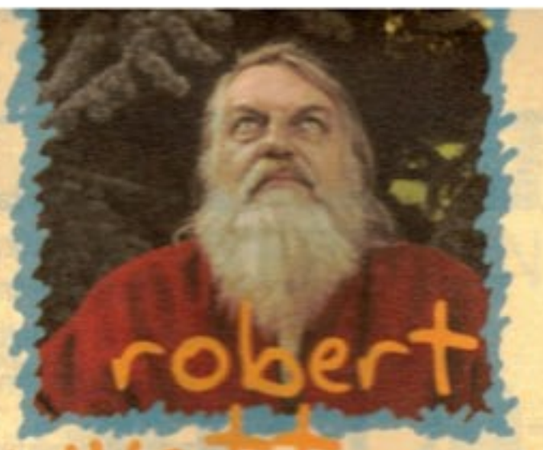
ABÉCÉDAIRE

Les années Before | Soft Machine | Matching Mole | Solo | With Friends | Samples | Compilations | V.A. | Bootlegs | Reprises

HOME









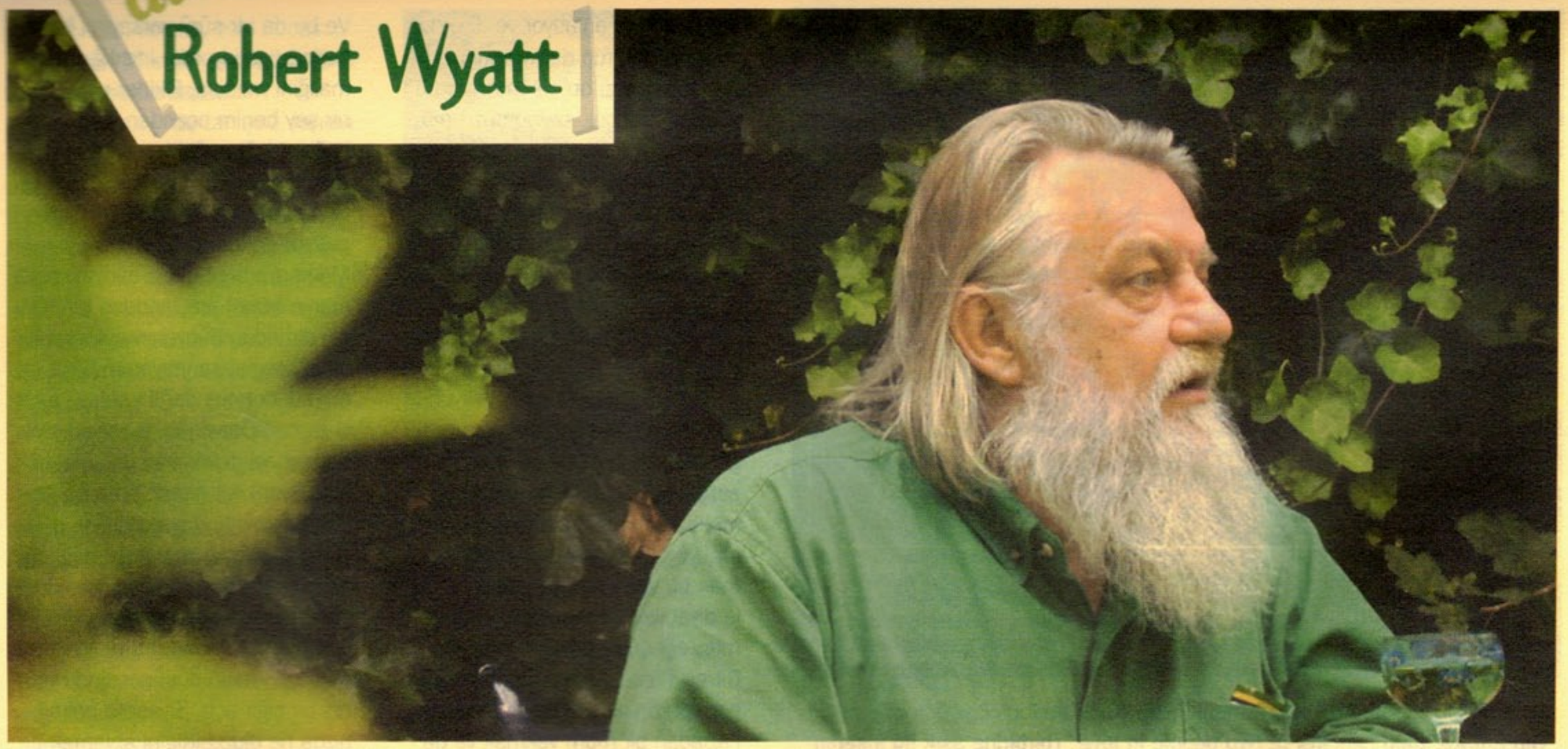
ROLL

112480 **aralık** 2003/12
3 000 000 TL

ROLL 81

THE BEATLES

Robert Wyatt



Hiçbir kalıba, hiçbir kategoriye sığmayan bir adem... Caz, rock, psikedelia, minimal nağmeler, Akdeniz, Afrika, deney deney üstüne... Davul, vurmalılar, tuşlular ve melek gibi bir ses... 60'ların ortalarından bugüne, bazen ön saflarda, bazen gölgede... Şair, melodist, marksist... "Strange Fruit"in, "Shipbuilding"in, "Biko"nun, "Enternasyonal"in müthiş yorumcusu... Kendini epeyce özlettikten sonra "Cuckooland" albümüyle çıkagelen modern müzik aleminin baba erenlerinden Robert Wyatt'a bir telefon çakıp uzun uzun muhabbet ettik, dere tepe düz gittik.

HARİKA HAYALETLER

Londralısınız; kimi tutuyorsunuz? Chelsea'yi mi, Arsenal'i mi?
Robert Wyatt: Arsenal'i.
Joe Strummer da Arsenalliydi...
Öyle mi? Arsenal bir Londra fenomenidir. Bir saniye, gidip bir sigara alayım. *(Guardian gazetesi günde üç paket içtiğini yazıyor)* Kusura bakmayın, tiryakilik işte. Arsenal'den bahsediyorduk, değil mi?
Aslında Strummer'dan bahsediyorduk...
Clash'in patladığı günlerde çok yoğun çalışıyordum ve daha çok dünya müziğiyle ilgiliydim. Doğru dürüst dinleyemedim onları, ama haklarında çok olumlu şeyler duydum, kıyak herifler olduğu belli. Özellikle Strummer. Mühim insan. Fikirleri, tarzı, tavrı...
Son albümünü, "Global A Go Go"yu dinlemiş miydiniz?
Maalesef, ama güzel isimmiş...
Yeni albümünüz "Cuckooland"de bizim favori parçamız "La Ahada Yalam", sizinki hangisi?
Benimki de "La Ahada Yalam". O kadar güzel çaldılar ki... Gilad Atzmon, İsrail doğumlu bir Britanya yurttaşı. İsrail ordusunda da görev yapmıştı. İsrail'i terketmesinin sebebi, o klastrofobiye tahammül edemez hale gelmesi. İsrail ordusunun ruhsal narsizminden bunalmıştı. Sürekli kendi kabilesine tapınmak istemedi. Müzik tahsili yapmış. Cazı, Arap müziğini, Türk müziğini iyi biliyor. Onun için bu kadar ilginç bir caz klarnetçisi. Dünyanın birçok yerinde bu tür melezlemeler revaçta. Ama Gilad, kökleri Doğu Akdeniz kültüründe olan bir müzisyen. Yahudi ve Arap. Ve tabii kaçınılmaz olarak Osmanlı. Bu tarih müziğinde temayüz ediyor, bu da klarnet çalışını müthiş zenginleştiriyor. Gilad'ın "La Ahada Yalam"ı çalışında bir Osmanlı-Türk havası hissediliyor. Avrupa dışı bir armonik unsur var, aynı zamanda gelişmiş bir yapı, Akdeniz'in herhangi bir yerinde bir folk ezgisi olabilecek sound'da. Türkiye, Yunanistan, İtalya, Fransa; gitar kısmı o ülkelerden herhangi birinden olabilir. Ya da ortada bir yerden, Malta ya da Sardunya'dan. Armoni yapısı itibariyle. Batı kulağının aşina olduğu bir ezgi, aynı zamanda kesinlikle Avrupalı değil.

Fikirler bir ortam yaratır, eğer üşüyorsanız sizi ısıtır. Bir şeyi anlamanızın verdiği bir sıcaklıktır. Fazladan bir mum yakmak ya da avizeye bir ampul eklemek gibi.



"Lullaby For Hamza"yı (Hamza'ya ninni) dinlerken Gilad Atzmon'u düşündük ister istemez, intihar bombacıları hakkında neler geçiyor aklından acaba diye. Hamza, şarkıdaki öyküye göre, ilk Körfez Savaşı'nda doğmuş, şimdi 12 yaşında olmalı. 12 yıldır bütün gördüğü, savaş, ambargo, yeniden savaş ve şimdi de işgal. İnsan merak ediyor, bundan üç-dört yıl sonra Hamza nasıl biri olacak? Pekâlâ bir intihar bombacısı olabilir...
Muhtemelen. Kesintisiz bir fasit daire bu. O şartlar içindeki insanların çaresizlikten çılgınca işler yapması kaçınılmaz. İyi örgütlenmiş bir siyasal yapı olmadığında güdüsel eylemler ortaya çıkıyor. Dışarıdan bakıldığında ne denli çılgınca görünürse görünsün, anlamaya çalışmak lazım.
Albümün ilk şarkısı "Just A Bit"i "The Selfish Gene" (Bencil gen) adlı kitabıyla uluslararası ün kazanan Richard Dawkins'e ithaf etmişsiniz...
Evet, çünkü onun desteğe ihtiyacı olduğunu düşünüyorum, çok acımasız eleştirilere maruz kalıyor. Medya, tanrıyı ve kutsal kitapların söylediklerini reddediyor diye çullanıyor, bilim camiası da indirgemecilikle suçluyor. Bence Dawkins, bu gezegenin sihirli bir yer olduğuna inanıyor ve mahvedilmesine karşı çıkıyor. Bir bilimadamı olarak, insanoğlunun evrimini, bu evrimin dinamiklerini izah etmeye çalışıyor. Bunu da genleri temel alarak yapıyor. Bunun indiregemecilikle alâkası yok. Genler, maddî hayatın temel ögesi. Bu dünyada en sihirli şey maddî gerçekler. Dawkins'in "astroloji büyüleyici gelebilir, ama asıl sihirli olan astronomi" tespitine hayranlık duyuyorum. Elbette hepimizin batıl tarafları, irrasyonel bağlılıkları var. Öte yandan evrim gibi, genler gibi gerçekler var, biz inanmasak da var...
Albümün ikinci şarkısı, "Old Europe", Donald Rumsfeld'in Almanya ve Fransa'yı Irak savaşına karşı çıktıkları için "eski Avrupa" diye nitelemesine bir gönderme galiba...
Rumsfeld gibilerinin Atlantik'in bu yakasının tarihi hakkında söyledikleri bana hakaret gibi geliyor. Banal bir çizgi film gibi. Hiçbir derinliği olmayan, bilgi fakiri bir yaklaşım. Dünyanın en muktedir insanlarının bu zihniyette olması ürpertici. Nasıl oluyor da İtalya ve İspanya yeni Avrupa da, Almanya ve Fransa eski



1975'de, kırk yılın başı, Robert Wyatt ve arkadaşları bir hit şarkı yapıp İngiliz listelerine girdiler: Monkees'in yorumuyla bilinen Neil Diamond bestesi "I'm A Believer". Bu başarının ardından, doğal olarak BBC televizyonundaki Top Of The Pops programına katılmayı hak ettiler. Ancak BBC yetkilileri tekerlekli sandalyedeki bir şarkıcıyı programa çıkarmak istemedi. Dinmeyen protestoların ardından sonunda program çekildi ve yayınlandı. Bu fotoğraf o günün anısı.

Avrupa? Tek kıstas, ABD'nin müttefiki olup olmamak.

"Old Europe"daki "ghosts of two people in love" (birbirine aşık iki insanın hayaletleri) dizesinde kastedilen Juliette Gréco ve Miles Davis mi?

Evet, Gréco ve Davis. Sözleri Alfie *(Wyatt'ın hayat arkadaşı Alfreda Benge)* yazdı. Albümdeki şarkıların birçoğunun sözleri Alfie'nin. Ben çok şanslı bir müzisyenim. Şöyle bir paradoks var: Ben müziği ve duyguları yazıyorum, ama çoğu zaman sesimi oraya nasıl koyacağımı kestiremiyorum, Alfie imdadıma yetişiyor. Hangi sözcüklerin kendimi ifade etmeme yarayacağını bulup çıkarıyor.

Hayalet denen şey çok da güzel olabilir. Benim hayatım harika hayaletlerle dolu. Gerçi Gréco hayatta ama, benim için çok güzel bir hayalet. Çok alımlı bir kadındı. 1950'lerde çok popülerdi, Fransız şanson geleneğinin önde gelen temsilcisiydi. Rock'n'roll'dan önce dünyada envai çeşit popüler müzik vardı. Pop sadece gençliğe hitap eden bir müzik değildi, her yaştan insanların dinlediği müzikti. Şansoncular, savaş sonrası Paris'in sesiydi ve büyük çoğunluğu sol düşünceye bağlı insanlardı. Irk, din, dil farkı onlar için mesele değildi. Gréco kariyerinin başlarında Miles Davis'le bir aşk yaşadı, böyle bir şey o günlerin Amerika'sında tahayyül ötesiydi. Gréco-Davis ilişkisi, Fransa'nın siyah Amerikalılara kucak açısını temsil ediyor aynı zamanda. Amerikalıların kabullenmeye yanaşmadıkları bir gerçek bu. Fransa'nın Amerikan kültürüne çok önemli katkıları oldu. Amerika'daki Fransız düşmanlığının sebebi, Fransız düşünürlerinin büyük bir bölümünün solcu olmasıydı.

Albüme "Cuckooland" adını vermeniz nasıl oldu, mânası ne?

Birçok yan anlamı var. Ama temelde "cuckoo" (guguk kuşu), kafayı yemek demek. Argoda "guguk kuşu yuvası" akıl hastanesi için kullanılan bir deyiş. "Cuckooland" de, kabaca tımarhane ya da deliler ülkesi anlamına geliyor.

"Cuckooland"i dinlerken akla Ken Kesey ve "Guguk Kuşu" geliyor.

Romanı okumadım, ama filmi seyrettim. Hepimiz içerdeyiz, hepimiz sapıtmış haldeyiz. Ben çok aklı başında olduğumu iddia etmiyorum, ama ülkeleri yönetenler kafayı hepten sıyırmış durumda.

Albümün düşündürdüğü isimlerden biri de Edward Said...

Ölümüne çok üzüldüm. Çok önemli bir düşünürdü. Filistinliler karikatürize edilirken, Said çıkıp gerçeğin öyle olmadığını gösterdi. Kendi kimliği de, realitenin sanıldığından çok daha karmaşık olduğunu gösterdi. Filistin'de sadece müslümanlar yok, hıristiyanlar ve başka dinlerden insanlar var. Ayrıca, bütün müslümanlar fundamentalist değil. Filistin toplumunun ekseriyeti seküler. Said'in özellikle yahudi orkestra şefi Daniel Barenboim'la birlikte Arap ve İsrailli müzisyenlerle gerçekleştirdiği proje, müziğin ve genel olarak sanatın din, dil, ırk gibi yapay sınırları nasıl ortadan kaldırdığının dört başı mamur bir örneğiydi... İsrailli basçı Yaron Stavi, Daniel'le birlikte çalışmış, Said'le de tanışmış. Yaron'la tokalaştığımda Said'le tokalaşmış gibi hissediyorum kendimi. Said müstesna bir düşünürdü, medenî aklın sesiydi.

Bir söyleşinizde çarpıcı bir kavram kullanıyorsunuz: "Umutsuz iyimserlik".

Aslında bütün albümün özeti bu. Talih meselesi hep hüzünlü ve komik gelmiştir bana. Çingenelerin geçim kaynaklarından biri umut satmaktır, güzel gelecek, yaver giden bir talih... Ama bunlar kendileri için geçerli değildir. Onları iyi bir geleceğin beklemediği ortadadır... Umut, çok hayatî bir güç. İnsanları yaşama bağlayan, eyleme geçiren bir dinamik. Ama nasıl oluşuyor, bunu bilemiyorum. Randy Newman bu konuda çok güzel şarkılar yazdı. Tanrı üzerine yazdığı şarkı çok matrak. Tanrının gözünden yazmış, insanoğlunu ne kadar çok sevdiğini anlatıyor ve diyor ki: "Çölde koşturup duruyorsunuz, beni arıyorsunuz, bu çok marazi, bu nedenle sizi çok seviyorum." *(gülüyor)*

Bir söyleşide, "insan fikirlere de aşık oluyor" diyorsunuz...

Mümkün tabii. Fikirler cazibelidir... Bunu nasıl anlatacağımı bilemiyorum, aslında ben müzik dışında sözcükleri kullanmayı beceremiyorum. Sözcükler, müzik içinde kendi başlarına bir ışık taşıyabiliyorlar, ama onları müziğin dışına çıkardığınızda fazla kesin oluyorlar, hissettiğim şeyleri ifade ederken maksadımı aşan bir kesinliğe bürünüyorlar. Bu nedenle hiçbir zaman bir yazar olamayacağım. Şöyle diyebilirim: Fikirler bir ortam yaratır, eğer üşüyorsanız sizi ısıtır. Bir şeyi anlamanızın ya da bir şeyi görmenizin verdiği bir sıcaklıktır. Fazladan bir mum yakmak ya da avizeye bir ampul eklemek gibi.

Sizin aşık olduğunuz fikirler neler?

Ergenlik günlerimde, Paris'i mesken tutmuştum bir süre. Dürüst olmak gerekirse, seks, müzik ve yeme-içme dışında bir şey düşünmüyordum. Fakat o şehirde bir ruh, felsefî bir şemsiye vardı. O sıralarda bunun çok bilincinde değildim belki. Bir atmosfer yaratılmıştı, bunu yaratan insanlar benden çok daha edebî, akademik insanlardı, ama bana da ulaştı. O atmosferde Marksizm merkezi bir yere sahipti.

Miró hiyeroglif gibi resim yapıyor. Bir fikrin özünü bulup ona görsel bir biçim verme arayışı Miró'nunki. Ben de müzikte aynı arayıştayım.

BELLİ BAŞLI ESERLERİ



Kevin Ayers, R. Wyatt, Mike Ratledge
Soft Machine 1968

SOFT MACHINE: Volume One, 68 • Volume Two, 69 • Third, 70 • Fourth, 71 **MATCHING MOLE:** Matching Mole, 72 • Little Red Record, 72 **SOLO:** The End of an Ear, 71 • Rock Bottom, 74 • Ruth Is Stranger Than Richard, 75 • Nothing Can Stop Us, 80 • Robert Wyatt, 81 • The Animals Film, 82 • Old Rottenhat, 85 • Dondestan, 91 • Floatsam Jetsam, 94 • Short Break, 96 • Shleep, 97 • Cuckooland, 03

EP'lerini, session ve bootleg kayıtlarını da hesaba katarsak ipin ucu kaçar. Ama bu sonbahar, "Cuckooland"le aynı sıralarda yayınlanan iki albümü analım: Ressam Jean-Michel Marchetti'yle 97'den bu yana oluşturdukları projenin dördüncü kısmı "M4W" ve 72, 74, 2003 kayıtlarından derlenen "Solar Flares Burn For You".

Ve bu da bir sürü varsayımı beraberinde getiriyordu. Irkçılığın saçmalığını mesela. Fikirler organik bir şey benim açımdan, kendimi bağlı olduğum fikirler olmadan düşünmem mümkün değil.

Bunların başında da Marksizm geliyor galiba...

Marksizm benim için dünyayı anlamanın temel araçlarından biri. O açı olmadan dünyanın anlaşılabilir olabileceğini sanmıyorum.

Miyadı dolmuş değil yani...

O zaman Darwin'in de miyadı doldu, sanayi devriminin de –elektronik devrim var şimdi. Ama bu süreçlerin nasıl ortaya çıktığını, dünyayı ve hayatlarımızı nasıl değiştirdiğini, tarih denen şeyin ne olduğunu Marx'a başvurmadan anlayabileceğimizi sanmıyorum. Marx'ın tahlilleri, insan düşüncesinde müthiş bir çığır açtı. Siyasete baktığınızda ne olup bittiğini anlamak için, insanlar ve ülkeler arasındaki ekonomik ilişkilere bakmak gerekiyor. Bugün dünyadaki çatışma, genel olarak din veya kültürel farklılıklar retoriği çerçevesinde izah ediliyor. Ama, o çatışmaların gerçek nedenini, ekonomik gerçeklere bakmadan anlamak mümkün değil. Tarihe, kralların karizması perspektifinden bakanlar gerçekliği fena halde ıskalıyor bence.

Aşklarınızdan biri de İspanyol ressam Miró, değil mi?

Miró'nun bütün resimlerini çok seviyorum. Bir kere İspanyol olmak gibi bir avantajı var. İspanya resim için harika bir yer. Işık olağanüstü, mavisi müthiş, olağanüstü bir gökyüzü, hele geceleri. Miró'nun eserleri giderek kaligrafik hale geldi, neredeyse Japon kaligrafisi gibi. Görsel bir yazı adeta, bir hiyeroglif gibi resim yapıyor, hiyeroglif de kaligrafiye dönüşüyor bir noktadan sonra. Bir fikrin özünü bulup ona görsel bir biçim verme arayışı Miró'nunki. Ben de müzikte aynı arayıştayım.

Albümde Greta Garbo'ya da atıf var. Onunla ilişkiniz nasıl?

Yalnız kalmak, gözlerden ırak olmak istemesiyle ün yapmış bir insan. Sanırım asıl sebep, Hollywood'un halkla ilişkiler aygıtının –o günlerin paparazzilerinin– onu çok taciz etmeleri. Başa çıkamadı demek ki, sürekli izlenmek bir korku yaratmış olmalı. Medyanın güya toplum adına gösterdiği ilgi, sevgi ve şefkate dayalı bir ilgi değil, kötücül bir ilgi... Garbo öteki Hollywood yıldızları gibi bu ilgiye açık değildi, kendini medyaya arz etmiyordu. Bu yönü beni cezbediyor, güzelliği ayrı bir sohbet konusu. *(gülüyor)*

Carla Bley de hayranlık duyduğunuz kadınlardan biri galiba...

Evet, şahane bir kadın, bütün aile-

si öyle. Kızı, kocası, eski kocası...

Kızı Karen Mantler yeni albümünüzün konuklarından...

Carla'yla otuz yıldır tanışırız, kızının şarkıcı olduğunu söylemişti... Ben de yeni bir albüm hazırlığındaydım, böylece yollarımız kesişmiş oldu. Karen minicikti ilk tanıdığımda, ikimiz de onun anne-babasından etkilendik. Michael Mantler'ın trompeti beni çok etkilemiştir.

Bir ortak dostumuz var galiba: Paul Haines.

Ah, çok özlüyorum onu. Ailesiyle temastayım. Karısı Jo çok tatlıdır.

İstanbul'a bir caz festivaline gelmişti, güzel bir gün geçirmiştik...

Kanada'da bir caz dergisine de nefis bir makale yazdı, o festivalle ilgili. Türkiye'ye hayran kalmış. Kızı Emily de müzisyen ve çok başarılı. Paul bir deryaydı, mükemmel bir müzikologdu.

Şiirlerini sever miydiniz?

Bayılırdım. Birkaç yıl önce, Kip Hanrahan'la yaptıkları albümü dinledim. Şahane... Yazışıyorduk, birbirimize kasetler gönderiyorduk. Çok özlüyorum onu. Onların kuşağına çok imreniyorum, çünkü cazın en iyisini onlar dinlediler. Lester Young'ı, Miles'ı zirvede olduğu zamanlarda...

Albümde bir de Buddy Holly'nin ünlendirdiği "Raining In My Heart" var...

Buddy Holly ergenlerin ilacıdır. 15-16 yaşında, bir kafedesiniz, etrafınızda fıstık gibi kızlar... Fakat onlarla nasıl temas kuracağınızı, ilgilerini nasıl çekebileceğinizi bilemiyorsunuz. Ve jukebox'ta Buddy Holly imdadınıza yetişiyor. Bir şey söylemenize gerek kalmıyor, sizin yerinize o her şeyi söylüyor.

"Raining In My Heart"ı seçmenizin bir özel bir sebebi var mı?

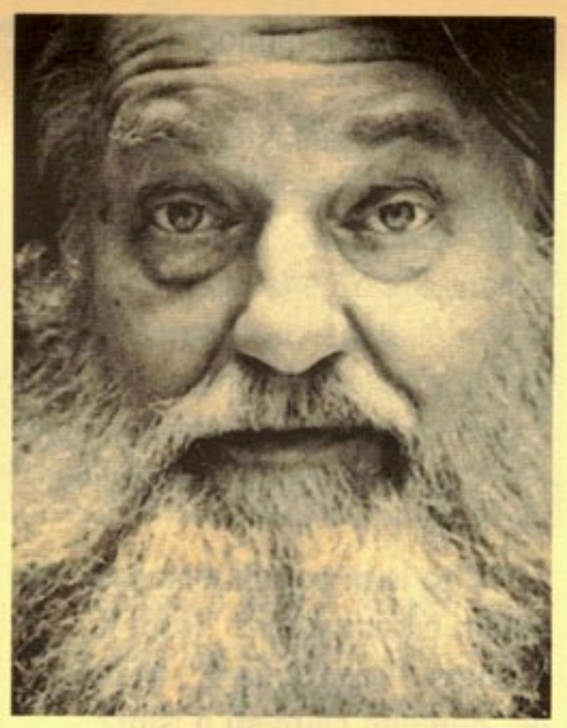
Çocukluğumdan beri severim. Çocukken sevdiğim pop şarkılarını hâlâ seviyorum. Arkaik bir versiyonunu yaptım. Bir 19. yüzyıl ilahisi gibi... *(gülüyor)*

Bir söyleşide The Sam The Sham'den "Wooly Bully"nin aşılamaz bir şarkı olduğunu söylüyorsunuz...

Du-tum aha, ı-hım aha, du-tum aha. Harika değil mi? Sözler de şahane. Bazı şarkıları aşmak mümkün değil. Hele bunun gibi saçma sözlü olanları. *(gülüyor)*

Onun bir de Türkçe versiyonu var, Erkin Koray adında rock'çu söylüyor. ("Şöyle Böyle") Tanıdığınız Türkiyeli müzisyenler var mı?

Müthiş bir davulcu vardı, olağanüstü bir adam... Okay Temiz! Bir de Nâzım Hikmet'in şiirlerinden yapılmış şarkıların olduğu Türkçe albümlerim var. Hikmet'in şiirlerini çok beğendiğim için almıştım, İngilizce çevirisinden okuduğum halde çok etkilenmiştim. Büyük şair.



Yves Montand'ın söylediği Nâzım şiirleri var...

Öyle mi! İşte size şanson geleneği! Yetişkinler için popüler müzik. Popüler müziği çok seviyorum, ama o kadar çok değerli şey gözardı ediliyor ki. Fransızlar siyasî olarak o kadar uyanık ki, Nâzım'ı ıskalamamaları doğal.

The Byrds ve Bowie'nin de Nâzım şiirlerinden yaptıkları şarkılar var.

Harika, bunu öğrendiğime çok sevindim. Nâzım'ı keşfetmişler, bravo onlara.

Birçokları için Soft Machine zamanlarından "Moon In June" adlı şarkınızın ayrı bir yeri var...

Kendi başıma plak yapmaya karar verdiğim sıralarda yazdığım ilk şarkılardan biridir. Baştan sona ben çalmıştım. O tecrübe sonraki şarkılarım için bir kılavuz işlevi gördü.

Bir yerde okuduk, size Şili'den yazıp sözleri istemişler...

Evet, insan şaşıp kalıyor. Fakat beni dinleyen insanlar coğrafî olarak çok dağınık. "Moon In June"un sözlerini isteyen çok oldu. Hatta Fransa'da bir dergi geçenlerde yayınladı da. Ama bana sorarsanız, o sözler pek öyle ahım şahım değil. Benim şöyle bir sorunum var: Sözleri nasıl kurmam gerektiğini tam kestiremiyorum. Sözlerin sorumluluğunu taşımak konusunda müzikte olduğu kadar kendimden emin değilim.

Albümde David Gilmour da var...

35 yıldır ahbabız. Çok nazik bir adamdır, zengin ve nazik. Bütün zenginler onun gibi olsa devrime gerek olmazdı. Çok da iyi bir gitarist. Ünlü olmanın şöyle bir dezavantajı da var, Pink Floyd gibi bir gruptaysanız, bu biraz anonim bir ün oluyor. Dolayısıyla, müzisyenleri o bağlamdan çıkarıp onları ünlü yapan marifetlerini sergilemek çok iyi oluyor.

Pink Floyd'un en çok sevdiğiniz şarkısı hangisi?

İkinci albümlerinde klavyecileri Rick Wright'ın yazdığı bir şarkı var. Slow bir şarkı, adını hatırlayamıyorum. Çok güzel armonisi var. Beni, klavyenin bir şarkıda nasıl kullanılacağına dair acayip etkilemiştir.

Syd Barrett'la da çalışmıştınız...

Syd'in "Madcap Laughs" albümündeki birkaç şarkıda davulu ben çaldım. Syd çok iyi bir şarkı yazarı, çok eğlenceli ve çok tatlı bir herifti. Bana hiç deli gibi gelmedi. Deli olan Syd Barrett değil, Tony Blair.

Son albümünüzdeki "Foreign Accents" şarkınızda (Yabancı Şiveler) İran'ın Şah dönemi öncesindeki başbakanı Musaddık'tan bahsediyorsunuz. Geçenlerde iktidardan devrilmesinin 40. yılında Batı gazeteleri ve TV'lerinde timsah gözyaşları döküldü Musaddık için.

Musaddık, İran'ın seçilmiş lideriydi. İran petrolünü millîleştirince, İngiliz-Amerikan ortak yapımı bir darbeyle iktidarına son verildi. Ve yalnız İran'dan sürülmedi, tarih kitaplarından da silindi. Batı'nın İran hakkında bildiği şundan ibaret: İyi bir Şah vardı, Batı dostuydu, sonra İran halkı birdenbire delirdi ve acayip dindar oldu. Musaddık diye birisi yaşamamış, İran'ın demokratik bir dönemi hiç olmamış gibi davranılıyor. İngiltere ve Amerika, İran petrolüne el koymak için İran'ın bağımsızlığını, kendi kaderini belirleme hakkını çiğnediler ve Musaddık'ın yerine Batı çıkarlarının bekçiliğini yapan Şah'ı koydular. Bunu hatırlatmak ve İngiliz-Amerikan yönetimlerinin ikiyüzlülüğünün altını çizmek için "Foreign Accents"da Musaddık'tan söz ediyorum. Amerika özgürlüğü ve demokrasiyi bayrak yapmıştır hep. Ama, tarihe baktığımız zaman, en azından benim ömrüm boyunca, hep tam tersi olmuştur, hep diktatörleri iktidara getirmiştir. Birçok ülke kendi haline bırakılsaydı, demokratik süreçlerle kendi kaderlerini belirleyebilirdi. Ama İran'da ve başka birçok yerde, Amerika müdahalesi ülkelerin demokratik gelişimlerine ket vurdu. Türkiye de bu örneklerden biri. Yunanistan da öyle. Birçok ülkenin siyasî kültürü Amerika'nın talepleri ve ihtiyaçları adına tahrip edildi, yolundan çıkarıldı, militarize edildi. Şimdiki anti-demokratik yapılar o kültürlerin doğasıymış gibi sunuluyor, ama Amerikan müdahaleleri olmasaydı, o ülkeler demokrasiyle yönetiliyor olacaktı. İnsanı çileden çıkaran bir durum bu.

Tarih denen şeyi Marx'a başvurmadan anlayabileceğimizi sanmıyorum. Tarihe, kralların karizması perspektifinden bakanlar gerçekliği fena halde ıskalıyor.

Yakın zamanlara kadar Komünist Parti üyesiydiniz, şimdilerde desteklediğiniz bir parti, bir hareket var mı?

Hiçbir partiye üye değilim. Bildiğiniz gibi, Komünist Parti harakiri yaptı. İngiltere'de siyasî anlamda bir ağırlığı yoktu, olmadı, ama olaylara başka türlü bakan insanları bir araya getiriyordu, katkıda bulunmaktan mutluluk ve onur duyduğum kampanyalar düzenlendi. Şimdi doğaçlama yapıyorum. Destekliyorum diyemeyeceğim. Benim gibi ileri yaşta, felçli bir şarkı yazarının desteğinden ne olacak ki? *(gülüyor)* Kim dünyanın başka türlü olabileceğini söylüyorsa, gönlüm onlarla...

Kimler mesela?

Hayatı, dünyayı demokratikleştirmek isteyen herkes. Noam Chomsky, Naomi Klein... Alternatif küreselleşme hareketi...

80 yılında, Stalin hakkında bir şarkınız var, "Stalin Wasn't Stallin."

Bunu Alexis Korner'ın radyo programında duydum. Bir gospel grubu, Golden Gate Quartet, 1940'lardan, o zamanlarda genellikle dinî şarkılar söylüyorlardı, arada bir de milliyetçi şarkılar. Bunlardan biri de bütün müttefiklere övgü düzen bir Amerikan savaş şarkısıydı. Ve o müttefiklerden biri de SSCB'ydi, Roosevelt, Churchill, Stalin üçlüsü faşizme karşı ittifak içindeydi. Dünyanın ne denli hızlı değiştiğinin bir göstergesi bu şarkı. Komik de bir şarkı. İnsanlara

Robert Wyatt 1973'ün haziran ayında, üçüncü Matching Mole albümü için çalışırken, alkollü bir akşam dördüncü kattan düşerek felç geçirdi ve tekerlekli sandalyeye mahkûm oldu. O tarihten beri davul çalamayan Wyatt, sekiz aylık mecburi hastane konaklaması esnasında "Rock Bottom" albümünü hazırladı. Bu fotoğraf o albümden: Aynı günlerde evlendiği ressam eşi Alfreda Benge, Wyatt'ın bütün albümlerinin kapak desenlerini çiziyor.



ABD'nin müttefiklerini hatırlatmak için yaptım onu, Stalin Amerikalıların "Joe Amca"sıydı bir zamanlar.

Sizin Stalin'e bakışınız nasıl?

Bana hiçbir zaman hitap etmedi. Sekiz yaşındaydım öldüğünde. Çok uzak bir tarihî geçmiş gibiydi, Napolyon gibi neredeyse. O tür insanların kahraman gibi görülmeleri, tahtlarından indirdikleri imparatorların karikatürleri haline gelmeleri insanoğlunun doğası ve tarihi hakkında çok aydınlatıcı. Tarih bir de şunu gösteriyor: Bağımsız ve görece küçük, yerel hareketler, şahane ve cesur olabilir, ama büyük savaş makinalarına karşı pek şansları yok. IMF ve Pentagon çok güçlü, herkesi imha edebilir. Meksika hükümeti mesela, Amerikan hükümetinin hizmetkârından başka bir şey değil.

Brian Eno da var "Cuckooland"de...

Brian benim tam anti-tezim. Yeni çıkmış ne kadar teknoloji varsa hemen edinir. Benim o alemle hiçbir irtibatım yok, bilgisayarlarla filan... Ben ilkel bir müzisyenim, sadece ellerimi ve ağzımı kullanıyorum. *(gülüyor)* Kullanabildiğim bir makina yok. Brian stüdyoya elinde acayip cihazlarla geldi. Kulüp DJ'lerinin distorsiyon yapmak için, efekt yaratmak için kullandıkları dalgametrelerden. Onları, normalde asla kullanılmayacakları bir bağlamda kullanmak hoşuma gitti. Eski moda caz cümlelerine Brian'ın en son teknoloji harikalarının marifetlerini serpiştirdik.

DJ denince akla hiphop da geliyor, hiphop'la aranız nasıl?

İnsanların hoplayıp sıçraması, eğlenmesi, iyi vakit geçirmesi... Bir genelleme yapmak çok zor, ama etkisi açısından şöyle: Popüler müziğin büyük keşifleri, icatları hep siyah müzisyenlerden geldi. En azından benim hayatımda böyle oldu. Benim en çok ilgimi çeken o, dans tarafı değil. Bizim gibileri pek dansetmez. *(gülüyor)* Siyah popüler müzik, epey bir zaman pembe dizilerdeki siyah dünyasına saplanıp kalmıştı, hiphop'un bunu bertaraf etmesi harikulade bir gelişme oldu. Siyah Amerikalıların çok zengin, çok verimli bir dili var. Bu dil, hiphop sayesinde kamusal alana çıktı.

Sevdiğiniz, beğendiğiniz isimler kimler?

NWA (Niggers With Attitude) tavrını seviyordum. Onların tavrı beyazlara da sirayet etti. Eminem mesela çok güzel plaklar yapıyor.

Hiphop Amerika'ya özgü bir tür olmaktan çıktı, dünyanın dört bir yanına yayıldı. Türkçe hiphop da var mesela...

Evet, çok yaygınlaştı, Fransa'dan Brezilya'ya kadar birçok yerde popüler. Hiphop bütün dünyada dilin kullanımını özgürleştirdi, argonun kamusal alana çıkmasını sağladı. Popüler müzik geleneğinin, John Lennon ya da Randy Newman gibi istisnalar dışında becerebildiği bir şey değil bu.

1975'te ismi merak uyandıran bir albüm çıkarmıştınız: "Ruth Is Stanger Than Richard". Mânası ne, nereden çıkmıştı o isim?

Bir gün sarhoşken, "gerçek, hayal ürününden daha tuhaftır" (Truth is stranger than fiction) demek istedim, dilim dolaştı, "Ruth, Richard'dan daha tuhaftır"a (Ruth is stranger than Richard) yakın bir cümle çıktı ağzımdan. *(gülüyor)* Alfie'nin çok hoşuna gitti, "bunu bir şarkı adı yapmalı" dedi. Sonuçta yaptık. Bir gün sarhoşken siz de "Truth is stranger than fiction"ı birkaç kere hızlı hızlı tekrarlayın, bakalım ne çıkacak. *(gülüyor)*

David Gilmour zengin ve nazik biri. Bütün zenginler onun gibi olsa devrime gerek olmazdı. Syd Barrett da çok eğlenceli ve tatlı bir herifti. Deli olan o değil, Tony Blair.

1991'de, İspanyolca isimli bir albüm çıkarmıştınız: "Dondestan". Onun öyküsü ne?

Aslında iki sözcük, Donde "nerede", estan'sa "onlar", yani "neredeler?" Göç olgusuyla ilgilenmemin sonucuydu o albüm. Göç ebedi bir olgu. Bu gezegende sonsuz bir yerinde duramama hali var. Birileri bir yerlerden kalkıp geliyor, birilerini kovup oraya yerleşiyor, sonra sınırlar çiziliyor, derken başka birileri geliyor, aynı öykü yeniden başlıyor.

Bir söyleşide dünyadaki en düşündürücü ve hüzünlendirici şey köksüzleşme ve göçebelerle yerleşikler arasındaki ebedî aşk-nefret ilişkisi diyorsunuz...

Bu benim şahsî fikrim değil. Tarih göçebelerle yerleşikler arasındaki ebedî mücadeledir. Mesela Osmanlılar, niçin ve nasıl, küçücük bir beylikken büyük imparatorluk haline geldi? Bu örneği siz Türkiyelisiniz diye verdim. Dünyanın birçok yerinde üç aşağı beş yukarı aynı durum söz konusu. Bunun hakkında çeşitli teoriler var... İklim değişikliği, yeni kaynaklar bulmak, mevcut kültürü korumak ve geliştirmek... İstikrar denilen şey imkânsız aslında. Çünkü insanoğlu hareket eden bir varlık, sürekli yer değiştiriyor, kendisine yeni ortamlar, yeni imkânlar arıyor. Belli bir yerde yerleşik olanlar da oraya yeni gelenlere karşı tavır alıyor, "kendi" topraklarına, yaşam alanlarına sokmak istemiyor. İnsanoğlunun öyküsü bu.

Söyleşi boyunca Osmanlılar'dan dem vurdunuz. Osmanlı tarihi özel ilgi alanınız mı?

Akdeniz'in tarihi öteden beri ilgimi çekiyor. Bir de son zamanlarda İslâm hakkında epey kitap okudum. Ve gördüm ki, müslüman toplumlar arasında çok derin kültürel farklılıklar var. Bu, onların İslâm'a bakışlarında da kaçınılmaz biçimde önemli rol oynuyor. İran'daki müslümanlıkla Türkiye'deki müslümanlık birbirinden çok farklı, Arap ülkelerinde de birbirlerinden çok farklı İslâmiyet anlayışları var. Zira, homojen bir Arap kültürü yok aslında. Batı'daki egemen anlayış bütün bu farklılıkları yok sayıyor, karşımıza homojen –ve nefret edilesi– bir İslâm çıkarıyor. Ben bir akademisyen değilim, ancak şunu gözlemliyorum: Büyük imparatorluklar yıkıldıklarında buharlaşıp uçmuyor, dünyayı belli bir şekle sokmuş oluyorlar, onların yerine kurulan yapılar ister istemez onların izini taşıyor. Avrupa'nın Büyük Roma'yla, Balkanlar ve Türkiye'nin de Doğu Roma ve Osmanlı'yla ilişkisi bu yüzden ilgimi çekiyor.

Sufizme ilgi duydunuz mu hiç?

Onun bir hakaret sözcüğü olduğunu sanmıştım. *(gülüyor)* Rough Trade'in sahibi Jeff Travis'le konuşuyorduk bir gün. "Niye daha sık albüm yapmıyorsun?" diye sormuştu. Ben de, "niye yapayım ki?" diye başlayan ve "mâna" kavramının etrafında yoğunlaşan bir cevap vermiştim. O da, "bu senin dediğin sufizm" demişti. Ne dediğini anlamamıştım. Sonra sözlüğe baktım ve öğrendim. Öğrendim, ama anladığımı söyleyemem.

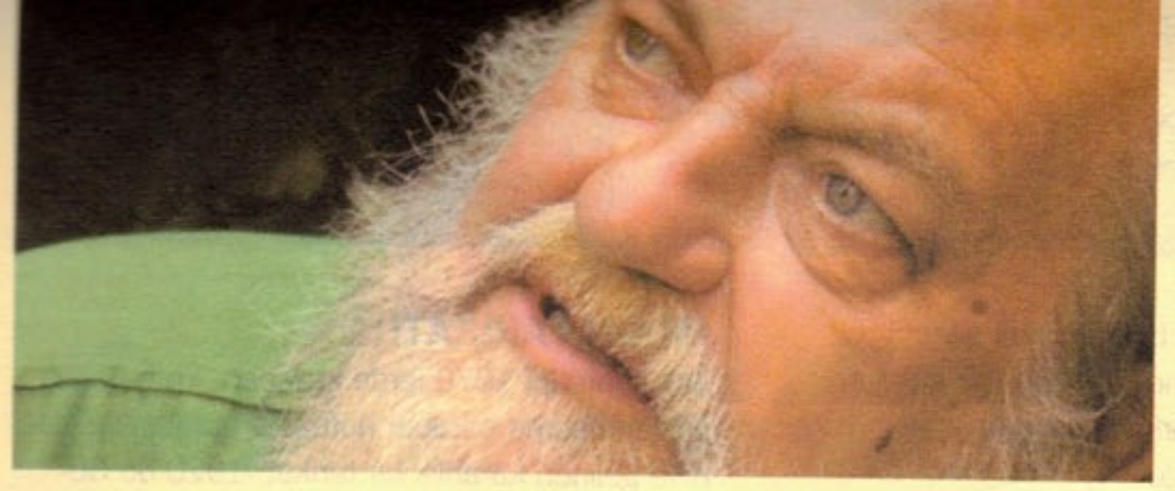
"Anadolu zeni" diyebiliriz. Zen için de Japon sufizmi desek başımız ağrımaz. Jeff Travis, sufizmi bir tür ermişlik-dervişlik anlamında kullanmışsa haklı olabilir. Bize de ermiş gibi geliyorsunuz...

(gülüyor) O zaman bu söyleşi biter bitmez sufizm maddesini bir daha okuyayım.

"Shleep" adlı sondan bir evvelki albümünüz çok tezahürat toplamıştı...

90'ların ortasında kötü bir rahatsızlık geçirdim. Bunun semptomlarından biri, bir türlü uyuyamamaktı. Birkaç hafta hiç uyuyamadım. Çok acayip bir şeydi, uykusuzluk insanı hiçbir şey yapamaz hale getiriyor. Sürekli bir panik duygusu hakim, insanların ne dediğini anlamıyorsunuz, kastetmediğiniz şeyler ağzınızdan çıkıyor, dengeniz bozuluyor, sağa sola çarpıyorsunuz. Feci bir durum. İşte o zaman anladım ki, en ağır işkence uykusuz bırakılmak. Eskiden, Uluslararası Af Örgütü'nün raporlarında işkence yöntemleri arasında "uykusuz bı-





rakma"yı görürdüm ve diğerlerinin yanında çok kötü bir şeymiş gibi gelmezdi. Birkaç hafta uykusuz kalınca ne büyük bir azap olduğunu idrak ettim. İnsanı darmadağın ediyor resmen. Nihayet uyuyabildiğimde, uykunun ne büyük bir lütuf olduğunu gördüm. Uyayabilmek ve rüya görebilmek büyük hazine. Birçok şey gibi, onun kıymeti de yokluğunda anlaşılıyor.

Niye "Sleep" değil de, "Shleep"?

(gülüyor) Londralı yahudilerin İngilizceye getirdikleri bir kelime oyunu bu. Bir kültüre dışardan gelenlerin o kültürün dilinde yaptıkları değişiklikler çok ilginç. Siyah Amerikalıların İngilizcesinin güzelliği de bu zaten. Yahudiler de İngiltere'de ve başka yerlerde benzer şeyler yaptılar. Mesela "Shmoney" derler, "ne 'money'si? –beş para yok" anlamında. "Sh", sıfırlayan bir ön ektir genellikle. "Shleep" de oradan geliyor, "ne 'sleep'i?" mânasında.

"Foreign Accents"ın düşündürdüğü bir şey bu: Yabancı şiveler her dile başka bir müzik getiriyor, hatta dili müzikalleştiriyor...

Kesinlikle. Onun için İngilizce olmayan kelimeleri ve özel isimleri kullanmak hoşuma gidiyor. Başka bir sound çıkıyor ortaya. Sonuçta benim enstrümanım sesim ve kendimi belli bir söz ve ses dağarcığıyla sınırlamak istemiyorum. Başka bir dilin sözcüklerini kullanmak bir sihir, bir esrar duygusu da veriyor. Katolikler dualarını Latince söylemekten hoşlanır, Arap olmayan müslümanlar da Arapçayı tercih ediyor dua ederken. Tuhaf bir sihri var, başka bir dilin sözcüklerini kullanmanın.

Beatles'ın "Michelle"i geliyor akla: " Michelle / ma belle / These are two words / that go together well". İngilizce sözcükler arasındaki Fransızca "ma belle" kıyak bir etki yaratıyor...

Değil mi! Nasıl da sihirli bir hava veriyor, dilin o bükülüşü. Paul Haines çok mahirdi bunda. İngilizce bir şiiri Fransızca imlâsıyla yazardı mesela.

Bob Marley'in sihrinin bir boyutu da İngilizcesi galiba. Anadili İngilizce olan birçok müzisyen –Keith Richards, John Lydon mesela– Jamaika İngilizcesine öyküdü...

Jamaikalıların İngilizcesi nefis. İngiltere'deki üçüncü kuşak Jamaikalıların bile İngilizceye öyle takla attırışları var ki... Dili acayip tazeliyorlar. Mücevhere "bling bling" diyorlar mesela. Özellikle elmas türünden ve sahte olanlara taktıkları isim bu. Çok güzel değil mi?

Son soru, belki de gına getirdiğiniz bir soru: Soft Machine.

Kader, n'apalım? *(gülüyor)* Reddettiğim, keşke olmasaydı dediğim bir şey değil Soft Machine. Ama, samimi olmak gerekirse, benim için uzatmalı bir ergenlik kederi. *(gülüyor)* Çok zekice bir iş yaptığımızı düşünüyorum, bütün zekice işler gibi, onda da sürüngen faktörü vardı. Genç insanların sürüngenlere özendiğini filan söylemiyorum. Ama genç insanlar kendilerini ifade etmek için öyle bir ateşle yanıp tutuşuyorlar ki, hinlik yapabiliyorlar. Soft Machine'de de hinlik vardı. Şimdi bir yetişkin olarak beni bayağı rahatsız eden bir nitelik bu.

Hiphop dilin kullanımını özgürleştirdi, argonun kamusal alana çıkmasını sağladı. Popüler müziğin, Lennon ya da Randy Newman gibiler dışında becerebildiği bir şey değil.

Hâlâ severek dinlediğiniz bir albüm, sevdiğiniz bir parça var mı?

Yok, çünkü beni gruptan kovduklarında bütün Soft Machine plaklarını çöpe atmıştım.

Yine de aklınızda kalan, hoşunuza giden bir şeyler vardır herhalde...

Elbette. Ama bir şarkı, bir albüm değil o. Davul çalmak çok hoşuma gidiyordu. Bağlam da, bizim yarattığımız, özgün bir bağlamdı. Ne rock'tu, ne cazdı, dolayısıyla kendi tarzımı yaratabileceğim bir bağlamdı. Bundan ötürü Soft Machine tecrübesine minnettarım. Kendi dilimizi yaratmıştık. Bir geleneğin içinde hareket ederek yepyeni bir dil yaratmak açısından Soft Machine çok önemli bir deney.

Yeni kuşaklara hangi Soft Machine albümünü tavsiye edersiniz?

Hiçbirini. Soft Machine'i boşversinler, Coltrane'in son işlerini dinlesinler.

Söyleşi: **Yücel Göktürk**

AHMET KAYA

Bu Aralık'ta
İlk Defa Dinleyeceğiniz
Onbir Yeni Şarkısıyla
Bizimle Olacak...



Tüm Müzik Marketlere
Duyurun!..

BİRAZ DA SEN AĞLA

CD•KASET

ROBERT WYATT - NA DRODZE DO ARTYSTYCZNE EMANCYPACJI (1968-1974)



Robert Wyatt.
Na drodze do artystycznej emancypacji (1968-1974)

Robert Wyatt jest nie tylko ikoną sceny Canterbury, ale także prominentną postacią rockowej awangardy. We wcześniejszych numerach naszego czasopisma (13, 24 i 32) pojawiały się obszerne teksty poświęcone działalności Soft Machine. Wszystkie dotyczyły okresu, gdy jego członkiem był Wyatt. Tym razem czas na jego wczesny dorobek solowy. To właśnie wtedy powstały najbardziej reprezentatywne albumy w jego dyskografii.

ALEKSANDER FILIPOWSKI

Fot. Cuneiform

I Korzenie tożsamości

Na wstępie warto pokusić się o nakreślenie korzeni tożsamości muzycznej naszego bohatera. Być może dzięki temu nieco lepiej zrozumiemy jego duchowy świat. Warto zatem najpierw zanurzyć się nieco w przeszłość, aby poszukać tam źródeł jego muzycznych fascynacji. Działalność kanterberyjskiego ekscentryka pięknie wpisuje się w etos niezależnego i niepokornego artysty, który nie boi się iść pod prąd. W latach będących przedmiotem naszego zainteresowania proponował muzykę, która była prawdziwym wyzwaniem dla słuchacza. Pionierom oraz krzewicielom nowych idei często przychodzi zmagać się z oporem materii społecznej. Warto zastanowić się, co określało specyfikę jego drogi twórczej, wedle jakich reguł rozwijał strategię artystyczną. Pytania można mnożyć. Zacznijmy jednak od początku…

Rodzice Roberta byli dobrze wykształconymi przedstawicielami brytyjskiej klasy średniej. Jego ojciec, George Ellidge, otrzymał tytuł magistra języka angielskiego i muzyki w Christ's College w Cambridge. Był także absolwentem wydziału prawa University Of Liverpool. Zawsze żywo interesował się muzyką klasyczną i nie była to tylko twórczość z odległych epok, ale także bardziej współczesna. Szczególnie gustował w muzyce z pierwszej połowy XX wieku. Do jego ulubionych kompozytorów należeli: Szostakowicz, Bartók i Hindemith. Matka Wyatta, Honor, była nauczycielką oraz dziennikarką, prowadziła również audycje w radiu BBC. Robert był synem urodzonym w drugim związku małżeńskim jego rodziców. Obydwoje zresztą mieli potomstwo już wcześniej. Jego ojciec miał syna Marka, później znanego fotografa, natomiast matka syna Juliana i córkę Prudence. Atmosfera w domu była bardzo ciepła i serdeczna. Mieszkający u państwa Wyattów George Neidorf dobrze zapamiętał klimat jego rodzinnego gniazda: *Gdybyś chciał wybrać sobie idealnych rodziców, wybrałbyś rodziców Roberta. Wspierali go absolutnie we wszystkim, co tylko robił. W ich rodzinie zauważalna była wielka miłość, ogromne ciepło, pomoc i wzajemne wsparcie. Było to naprawdę bardzo otwarte miejsce, niezwykle stymulujące intelektualnie. Byliśmy bardzo zaprzyjaźnieni, to był wspaniały czas. Mieszkanie w tym domu było znakomitym doświadczeniem.*

Gdy rodzina Wyattów przeprowadziła się do Canterbury zdecydowanie wyróżniała się tam swoimi poglądami. Rodzice Roberta byli zwolennikami socjalizmu. Bliskie były im kwestie społeczne, walka z wyzyskiem i feudalnymi pozostałościami Imperium Brytyjskiego. Honor Wyatt była bliską przyjaciółką znanego poety i powieściopisarza Roberta Gravesa. W tym czasie pisał właśnie swoją słynną powieść *Ja, Klaudiusz*. Dzięki tej zażyłej znajomości Robert miał dwukrotnie sposobność spędzić wakacje w posiadłości Gravesa na Majorce. Dla jego intelektualnego rozwoju miało to niepomierne znaczenie, stykał się tam bowiem z elitą najwyższych lotów. Niemały wpływ na rozwój duchowy naszego bohatera miało miejsce, gdzie pobierał edukację. W 1960 roku rozpoczął naukę w Simon Langton School. Była to jedna z najbardziej elitarnych szkół w Wielkiej Brytanii. Uczęszczało do niej kilku uczniów, którzy już wkrótce przejawiać będą ochotę do wspólnego muzykowania. Simon Langton School była typową szkołą dla brytyjskiej klasy średniej. Jej specyfiką było to, że była placówką przeznaczoną tylko dla chłopców. Na początku lat 60. uczęszczało do niej około 500 uczniów. Podobnie jak inne tego typu szkoły, miała charakter dość konserwatywny, oparty na starych wzorcach Imperium Brytyjskiego. Nie brak jednak głosów, iż na tle innych placówek tego typu, cechowała się liberalizmem. Oferowała uczniom wiele możliwości osobistego rozwoju w ramach dodatkowych zajęć, z naciskiem na szeroko pojętą kulturę. Surowo zabroniona była współczesna muzyka młodzieżowa, nie pozwalano także na jakąkolwiek przynależność do młodzieżowych subkultur, nie tolerowano modnych strojów i fryzur. Za łamanie obowiązujących przepisów wymierzano kary cielesne, co w ówczesnym systemie brytyjskiego szkolnictwa było czymś powszechnie spotykanym. Robert Wyatt nie miał najlepszych wspomnień: *Była to straszliwie nudna średnia szkoła ogólnokształcąca. Tak w ogóle, jeśli chodzi o Canterbury, nie pamiętam dosłownie niczego, co oddziałałoby na mnie stymulująco.*

Gdy rodzina Wyattów przeprowadziła się do Canterbury wyróżniała się tam swoimi poglądami. Rodzice Roberta byli zwolennikami socjalizmu. Bliskie były im kwestie społeczne, walka z wyzyskiem i feudalnymi pozostałościami Imperium Brytyjskiego.

Na późniejszych założycieli The Soft Machine zapewne większy wpływ miała atmosfera domu rodzinnego. Wykształceni rodzice z klasy średniej szybko zainteresowali swoje pociechy kulturą wysoką, która stała się ważnym czynnikiem ich duchowego i intelektualnego rozwoju. W 1961 roku w domu Wyattów zamieszkał George Neidorf, postać niezwykle ważna w muzycznej biografii Roberta, bowiem to właśnie od niego pobierał pierwsze lekcje gry na perkusji. W owym czasie Wyatt potrafił już grać na kilku instrumentach. Zawdzięczał to wcześniej pobieranym lekcjom. Pod wpływem nowych znajomości oraz sztywnej atmosfery Simon Langton School postanowił radykalnie odmienić swoje życie. W grudniu 1961 roku rzuca szkołę i wraz z Neidorfem oraz jego przyszłą żoną, Pry Phippard, wyrusza w długą wędrówkę, planowaną na dwa lata. Do tej pory Wyatt był dobrym uczniem, z pewnością bez trudu dostałby się na jakiś renomowany uniwersytet. Postanowił jednak nie przywiązywać wagi do formalnego wykształcenia. Jedną z pierwszych przygód muzycznych w jego życiu była gra w amatorskim zespole skiffle'owym. Próby odbywały się w piwnicy jego 14-pokojowego domu, noszącego nazwę Wellington House.

II The Daevid Allen Trio – The Wilde Flowers – The Soft Machine

Ważnym momentem w jego życiu było poznanie Daevida Allena, który pod koniec 1960 roku zamieszkał w domu jego rodziców. Allen miał spory wpływ na niespełna 16-letniego młodzieńca. Ogromną

rolę odegrała jego obrosła już legendą walizka, zawierająca około 200 płyt, które słuchali namiętnie nowi znajomi z Canterbury. Przede wszystkim były w niej albumy z muzyką jazzową: kilkanaście krążków Theloniousa Monka, płyty Johna Coltrane'a, Charlesa Mingusa, Ornette'a Colemana, Erica Dolphy'ego, Sonny'ego Rollinsa, Cecila Taylora, Arta Blakeya i jego Jazz Messengers, Wesa Montgomery'ego, Charliego Parkera i oczywiście Milesa Davisa. Ponadto można było w niej znaleźć sporo pozycji z zakresu dwudziestowiecznej muzyki poważnej, tej bardziej eksperymentalnej (Karlheinz Stockhausen, John Cage), klasyków pierwszej połowy XX wieku, tworzących wówczas podglebie dla rozwoju nowoczesnej muzyki współczesnej (Igor Strawiński, Béla Bartók) lub nastawionych nieco bardziej tradycyjnie (Benjamin Britten, Darius Milhaud, Eric Satie). Wreszcie takie osobliwości, jak: muzyka z indonezyjskiej wyspy Bali, hinduskie ragi, muzyka z chińskiego teatru Noh. Trzeba wspomnieć również o literaturze, gdyż miała istotny wpływ na ich rozwój intelektualny. Teksty Wyatta na pierwszych albumach The Soft Machine w niemałym stopniu były pokłosiem fascynacji niepokorną dwudziestowieczną literaturą, by wymienić tylko surrealizm, dadaizm i twórczość beatników. Słuchając płyt przybysza z Australii młodzieniec odkrywał nowe fascynujące muzyczne kontynenty. Poznawał z wielkim zapałem twórczość takich gigantów jazzu, jak: Miles Davis, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk czy też Sonny Rollins. Jego pasja przeniosła się także na działalność w szkolnym klubie jazzowym, któremu zaczął przewodniczyć wiosną 1961 roku. W czasie spotkań klubowych prezentował poznaną muzykę swoich nowych jazzowych idoli, uwielbiał prowadzić długie, namiętne dysputy na ich temat. Oprócz poszerzenia swojej wiedzy muzycznej, za sprawą Allena, po raz pierwszy zetknął się z marihuaną. Wkrótce zaczął prowadzić podobny styl życia.



Na początku 1963 roku Wyatt i Hopper zamieszkują razem z Daevidem Allenem, Kevinem Ayersem oraz fotografem Tedem Bingem. Daje im to świetną sposobność do nawiązania działalności muzycznej, która już wkrótce objawi się w postaci The Daevid Allen Trio.

Na początku 1963 roku Wyatt i Hopper zamieszkują razem z Daevidem Allenem, Kevinem Ayersem oraz fotografem Tedem Bingem. Daje im to świetną sposobność do nawiązania działalności muzycznej, która już wkrótce objawi się w postaci The Daevid Allen Trio. Nagrania efemerycznej formacji ukazały się po latach na płycie *Live 1963*. Ten historyczny koncert odbył się w słynnym londyńskim klubie Marquee 3 czerwca 1963 roku. Na scenie pojawili się: Daevid Allen (gitara, śpiew, recytacje), Hugh Hopper (gitara basowa), Robert Wyatt (perkusja) i Mike Ratledge (fortepian). Ten ostatni wyrwał się na chwilę z Oksfordu, aby wspomóc przyjaciół w prestiżowym występie, który mógł być szansą wypłynięcia na szerokie wody. Nie był to jednak jeszcze ten moment… Cóż można powiedzieć o tych nagraniach? Z pewnością srogo zawiodą się ci, którzy będą doszukiwać się jakichś kanterberyjskich powiązań. Materiał wypełniający album to, pomimo swojego specyficznego ekscentryzmu, zupełnie inna muzyczna kraina. Porównywanie muzyki z tego występu z późniejszymi dokonaniami Soft Machine czy też innych grup z tego kręgu byłoby więc zajęciem dość karkołomnym. Nagrania początkujących artystów zostały zarejestrowane w siermiężnych warunkach na monofonicznym magnetofonie Philipsa z jednym mikrofonem. Słychać wyraźnie, iż tkanka muzyczna jest podporządkowana warstwie słownej. Partie instrumentów częstokroć sprowadzają się tylko do ascetycznego akompaniamentu, tak by nie odwracać uwagi od warstwy werbalnej. Egzemplifikacją tego trendu są takie utwory, jak: *Love Is A Careless Sea*, *My Head Is A Nightclub*, *Capacity Travel*. Zdarzają się także fragmenty pozbawione podkładu muzycznego. Wyatt w czasie tego koncertu posiadał tylko połowę zestawu perkusyjnego, co miało oczywiście wpływ na jego grę. Słychać wyraźnie, że w owym czasie był zafascynowany grą takich jazzowych drummerów, jak Philly Joe Jones, Jimmy Cobb czy też Elvin Jones. Nie był to jeszcze czas, gdy stworzył własny styl gry, oparty na syntezie pierwiastków jazzowych i rockowych. Próbuje często grać rytmy synkopowane, jednak rezultaty tych starań są dalekie od doskonałości. Wyraźnie brakuje mu jeszcze techniki i doświadczenia. Free jazzowe improwizacje wymagają wszechstronności, zmysłu strukturalnego kompozycji oraz empatycznego zrozumienia z partnerami. The Daevid Allen Trio przypominał grupę utalentowanych przyjaciół z ambicjami, którym brakuje jednak ewidentnie umiejętności.

Kolejnym etapem jego kariery była gra w The Wilde Flowers. W 1994 roku nieoceniona wytwórnia Voiceprint pokusiła się o wydanie archiwalnych nagrań zespołu. *Tales Of Canterbury: The Wilde Flowers Story* jest ogniwem łączącym twórczość The Daevid Allen Trio z The Soft Machine. Zdecydowana większość kompozycji to wersje demo. Zostały zarejestrowane w różnych studiach w latach 1965-1966. Na płycie umieszczono również trzy utwory grupy Zobe, w której udzielał się Brian Hopper. W ogólnym zarysie profil stylistyczny The Wilde Flowers nie odbiegał specjalnie od tego, co działo się wówczas na brytyjskiej scenie muzycznej. Ich pierwotny repertuar składał się niejednokrotnie z klasyków rock'n'rollowych i rhythm'n'bluesowych. Warto zauważyć jednak i niemałe różnice. Na ich dorobek składały się bowiem także jazzowe opracowania kompozycji Coltrane'a, Monka, Ellingtona. Mimo zasadniczo popowej orientacji, grupa nie miała więc zamiaru zerwać pępowiny łączącej ją z jazzowym idiomem. Wydatnie przyczyniło się to do tego, że żadną miarą nie mogła liczyć na zdobycie szerszej popularności. Porównując utwory The Wilde Flowers i The Daevid Allen Trio od razu zauważyć można odejście od estetyki free jazzowej, czy też szerzej, od jazzu. O ile elementy free zanikają zupełnie, to generalnie wpływy jazzowe występują w niewielkim stopniu. Dobrze słychać to choćby na przykładzie gry na saksofonie Briana Hoppera, który nie odwołuje się do modern jazzu, ale wyraźnie obraca się w kręgu wpływów muzyki popularnej. Odejście od radykalnej i bezkompromisowej postawy nie przyniosło im jednak żadnych wymiernych korzyści natury finansowej. Byli grupą anonimową. Czasami ukazywały się na ich temat artykuły w prasie lokalnej, relacje z koncertów, jednak w najmniejszym stopniu nie oznaczało to, iż uzyskali choćby niewielką popularność ogólnokrajową.



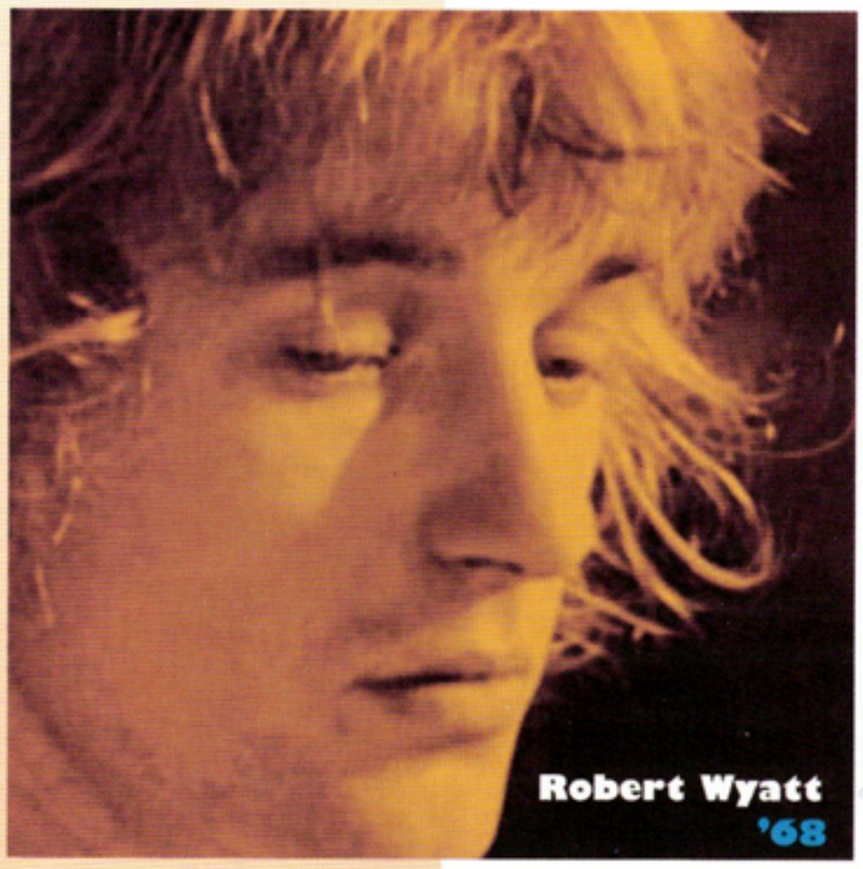
Słuchając archiwalnych nagrań formacji trzeba przyznać, że Wyatt poczynił postępy w grze na perkusji. O ile w The Daevid Allen Trio głównie mierzył siły na zamiary, jego synkopowane rytmy były nieco niezborne, to w czasach The Wilde Flowers stopniowo wypracowywał sobie zręby własnego stylu, który w pełni objawi się już na pierwszych dwóch płytach The Soft Machine. The Wilde Flowers to przede wszystkim początek nowej fascynującej przygody muzycznej, która do historii przeszła pod nazwą „scena Canterbury". Robert Wyatt niechętnie odnosił się do tej etykietki. *Nie mógłbym o tym zbyt wiele powiedzieć… Nie pamiętam żadnego szczególnego ruchu, który miałby tu miejsce. Chodziłem tam do szkoły, ożeniłem się i mieszkałem przez pewien czas. (…) Jeżeli kiedykolwiek była jakaś scena Canterbury, było to wtedy, gdy The Wilde Flowers przeobrazili się w Caravan. Oni byli ludźmi z Canterbury*. Grając w The Wilde Flowers perkusista od pewnego czasu był związany z Pam Howard, z którą zamieszkał wspólnie, gdy rzuciła Art College w Canterbury. Rodzice Howard nie byli zachwyceni wybrankiem jej serca, niejednokrotnie dochodziło między nimi do tarć. W końcu nie pozostało im jednak nic innego, jak zaakceptować ten układ. Para zawarła związek małżeński i wkrótce dochowała się syna Samuela. Małżeństwo nie przetrwało próby czasu, zakończyło się bowiem rozwodem w 1971 roku.

Lata 1966-1971 to czas aktywności w Soft Machine. Ten wątek potraktujemy marginesowo z racji tego, że był już szczegółowo omówiony we wcześniejszych numerach „Lizarda". Jedną ze specyficznych cech działalności Soft Machine były permanentne roszady personalne. Żaden album nie został nagrany w identycznym składzie! Zdaniem części zwolenników zespołu mogło to być czynnikiem oddziałującym negatywnie na jej artystyczny rozwój. Atmosfera w grupie była częstokroć bardzo napięta, co rusz pojawiały się spory personalne. Były one związane z tym, iż w Soft Machine znalazły się wybitne indywidualności. Osiągnięcie consensusu w takich warunkach nie było łatwe. W tym kontekście znamienna jest wypowiedź bohatera tego tekstu. *Żałuję trochę lat 60. Ten okres to dla mnie pewne rozczarowanie. Myślę, że udało mi się wtedy wypracować dość szczególny, oryginalny sposób grania na bębnach i sprawiało mi to dużo radości, a w tamtych warunkach nie miałem szansy, by to rozwinąć. Wynikało to z relacji z ludźmi, z którymi współpracowałem w Soft Machine. I myślę, że to, co udało mi się wykształcić, taki osobny styl grania, pozostało trochę niedocenione i niezauważone*. Różnorodność gustów członków The Soft Machine

Jedną ze specyficznych cech działalności Soft Machine były permanentne roszady personalne. Żaden album nie został nagrany w identycznym składzie! Zdaniem części zwolenników zespołu mogło to być czynnikiem oddziałującym negatywnie na jej artystyczny rozwój.

dobrze ukazuje inna jego wypowiedź z 1969 roku: *Gdyby Hugh Hopper słuchał muzyki, to byłoby to „Uncle Meat" Franka Zappy, Miles Davis i Dizzie Gillespie. Mike słucha amerykańskiej awangardy lub kwartetów Debussy'ego. W mojej kolekcji płyt znajdują się Bee Gees, Sly & The Family Stone oraz Wilson Pickett i jego wersja „Hey Jude"*. Elementem łączącym ich gusta był jazz nowoczesny, nie dziwi zatem fakt, iż to właśnie ten gatunek na początku nowej dekady w coraz większym stopniu wyznaczał ich stylistykę.

W owym czasie Wyatt miał już w pełni skrystalizowane poglądy społeczno-polityczne. Klimat ówczesnej epoki miał istotny wpływ na światopogląd artysty. Znalazło to swoje odzwierciedlenie w radykalnych poglądach lewicowych. Niewątpliwie wzmacniały je takie wydarzenia, jak: wojna w Wietnamie, rewolta studencka z 1968 roku czy też klimat drugiej połowy lat 60., kiedy to radykalne poglądy lewicowe były popularne w środowiskach intelektualnych i studenckich w Europie Zachodniej i USA. Kapitalistyczna ideologia i jej specyficzna aksjologia to zdecydowanie nie był ten świat, z którym chciał się utożsamiać, awersję potęgował zapewne tak typowy dla tego systemu wszechobecny konsumpcjonizm. Nie można zapominać o atmosferze rodzinnego gniazda. Wyatt pochodził wszak z domu, w którym poglądy socjalistyczne były bardzo silnie ugruntowane. Od wczesnej młodości przesiąknął więc antykapitalistycznym klimatem, co zaowocowało później określoną postawą społeczną.



III Pierwsze próby samodzielnej wypowiedzi muzycznej – *'68* (1968)

Pierwszym albumem solowym Wyatta był wprawdzie *The End Of An Ear*, wydany w grudniu 1970 roku, jednak my zaczniemy od roku, który często kojarzy się ze studencką kontestacją. Oto bowiem w październiku 2013 roku światło dzienne ujrzało wydawnictwo, na którym znalazły się jeszcze starsze utwory naszego bohatera. Chodzi rzecz jasna o *'68*, który jest cennym dokumentem swojej epoki. Jak wskazuje tytuł, lwia część materiału została nagrana w 1968 roku. Dokładnie było to w październiku i listopadzie, tuż po amerykańskiej trasie The Soft Machine. Wyatt skwapliwie skorzystał z propozycji Jimi'ego Hendrixa, aby zamieszkać u niego, mógł również korzystać z jego studia nagraniowego. *Jimi Hendrix dał mi znać, że ma wolne łóżko w domu, który wynajmował wraz ze swoimi kolegami z zespołu. Z ogromną radością przyjąłem tę spontaniczną propozycję. Wówczas moim celem było stworzenie muzyki jakiej naprawdę lubię słuchać. I właśnie wtedy wyobraziłem sobie życie bez zespołu, zapragnąłem sam stworzyć muzykę, bo zawsze chciałem być jak malarz.*

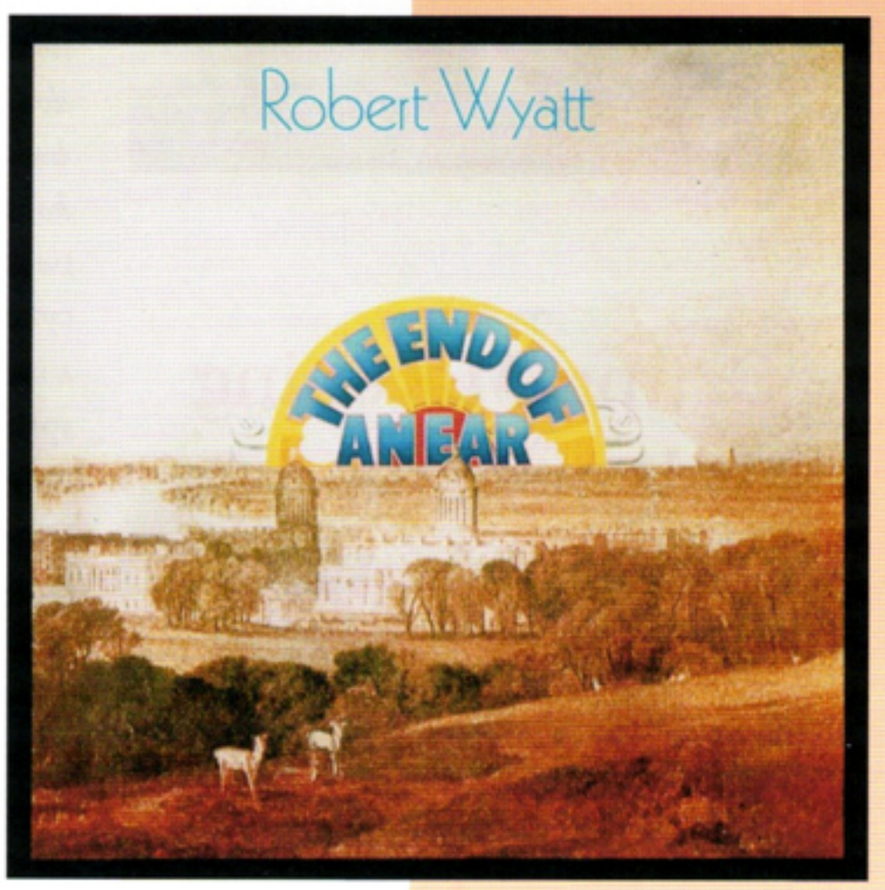
Ostatecznie na *'68* trafiły cztery kompozycje. Wyatt jawi się na nim nieomal jak człowiek-orkiestra. Śpiewa, gra nie tylko na perkusji, ale także na organach Hammonda, fortepianie, elektrycznym fortepianie i gitarze basowej. Rozpoczynający album *Chelsa* wprawne ucho słuchacza rozpozna bezbłędnie. Tak, to wczesna wersja *Signed Curtain*, perełki, która lśniła na debiutanckiej płycie Matching Mole. Wersja z *'68* jest bardziej surowa i dynamiczna. Brakuje jej jeszcze finezji i wyrafinowania. Rys melodyczny nie jest jeszcze tak szlachetny, jak w *Signed Curtain*, z kolei brzmienie jest mniej idiomatyczne. Mocno wyeksponowane organy Hammonda sprawiają, że zatraca się gdzieś kanterberyjska otoczka. Pomimo pewnych uchybień, utwór zdecydowanie zasługuje na uwagę. Najmniej udany jest trzyminutowy *Slow Walkin' Talk*. Jak na Wyatta, to dość konwencjonalna rzecz, pobrzmiewają w niej jeszcze echa rhythm'n'bluesa. Gościnnie na gitarze basowej zagrał... Jimi Hendrix. I w tym przypadku artysta sięgnie do szuflady i wykorzysta go w przyszłości – pojawi się na jego trzecim albumie solowym *Ruth Is Stranger Than Richard* (1975) pod zmienionym tytułem *Soup Song*. Okrasą wydawnictwa są dwie rozbudowane kompozycje: *Rivmic Melodies* i *Moon In June*. Pierwszą z nich znamy z wybornego *Volume Two*, The Soft Machine. W tym przypadku warto zwrócić uwagę na różnice. Mocno poszerzony został segment z brytyjskim alfabetem, dzięki czemu Wyatt ma sposobność rozwijać na szerszą skalę swoje wokalne poszukiwania. Wartością dodaną jest również długa fortepianowa improwizacja na bazie tematu *Dada Was Here*, miejscami przybierająca kształt dialogu tych instrumentów. W rezultacie powstała ciekawa faktura fortepianowa, miejscami mocno grawitująca w stronę free jazzowej i „poważnej" awangardy. W przeciwieństwie do wersji The Soft Machine, narracja jest bardziej konwencjonalna. Na koniec pojawia się *Moon In June*. Co ciekawe, podobnie jak w przypadku *Third*, w jego pierwszej części pojawia się tylko lider tego projektu. Sam gra na wszystkich instrumentach. W drugiej części pojawiają się Hugh Hopper i Mike Ratledge. Podobnie jak na *Third*, znowu możemy podziwiać doskonały zmysł improwizatorski muzyków. W tym przypadku Wyatt, ciesząc się swobodą artystyczną, pokusił się o dodanie partii wokalnych. Ciekawe są fragmenty, w których pojawiają się jednocześnie brzmienia organów Hammonda i Lowreya. W kontekście kanterberyjskiego brzmienia takowy *sound* jest niestandardowy. Z dzisiejszej perspektywy *'68* można określić umownie „albumem zerowym" artysty. Dzięki niemu możemy w pogłębiony sposób zapoznać się z ewolucją jego twórczości. Trzeba pamiętać o tym, że materiał nie jest dopracowany, całość brzmi dość surowo. Na pewno przydałoby się go trochę dopieścić, popracować nad niektórymi pomysłami, aby twórczo je rozwinąć. Powyższe uchybienia żadną miarą nie mogą jednak wpłynąć na ogólną ocenę wydawnictwa. Gdyby ukazało się w tamtych czasach jako normalny album solowy, zapewne od dawna byłoby postrzegane jako jedno z jego największych osiągnięć.

IV Debiut solowy – *The End Of An Ear* (1970)

W 1969 roku artysta zagrał gościnnie na perkusji na debiutanckim albumie Kevina Ayersa *Joy Of A Toy*. Zaiste, przepyszne to wydawnictwo. Obok *Shooting At The Moon* (1970) z pewnością najlepsze w jego dyskografii. We wczesnym okresie solowej twórczości Ayersa, Wyatt pojawił się ponownie na *Whatevershebringswesing* (1972) i *Bananamour* (1973). Tym razem jego udział był jednak symboliczny. W obydwu przypadkach wzbogacił jeden utwór na płycie swoimi harmoniami wokalnymi (*Whatevershebringswesing*, *Hymn*). W 1971 roku pojawił się na innym albumie solowym byłego członka The Soft Machine.

Tym razem był to Daevid Allen. Po nagraniu *Third* angażował się w różne przedsięwzięcia artystyczne. Jednym z nich była efemeryczna formacja Amazing Band. W septecie grali: Mal Dean (trąbka), Rab Spall (skrzypce), Miriam Spall (śpiew), Mick Brannan (saksofon altowy), Anthony „Top" Topham (gitara) oraz Jim Mullen (kontrabas). Wyatt wystąpił z nimi kilkakrotnie w czasie koncertów wiosną 1970 roku. Grupa grała muzykę mocno grawitującą w stronę ortodoksyjnego free jazzu, bliskiego estetyce colemanowskiej. Wyatt, nie mogąc pogodzić gry w Amazing Band ze zobowiązaniami wobec macierzystej grupy, zrezygnował z udzielania się w niej na rzecz Kena Hyde'a. *Third* był wyraźnym świadectwem tego, że drogi twórcze Wyatta i jego kolegów zaczynają się stopniowo coraz bardziej rozchodzić. Dla perkusisty *Moon In June* był bodaj ostatnią poważną próbą walki z „frakcją jazzową", z którą, walcząc samotnie, niechybnie musiał przegrać.

Dziennikarz „Melody Maker" Michael Watts, który towarzyszył Soft Machine w czasie ich trasy koncertowej po Holandii, w październiku 1970 roku, był naocznym świadkiem wielu scysji między Wyattem a kolegami. Od razu zauważył napiętą atmosferę w relacjach interpersonalnych. Najlepiej zapamiętał ostrą kłótnię przed jednym z koncertów, kiedy to wokalista wpadł we wściekłość z powodu przygotowanej setlisty. Jako że wybitnie mu nie odpowiadała, z powodu eskalacji wpływów free jazzowych, dał upust swojej złości. Jego narastająca frustracja oraz poczucie osamotnienia skłoniły go do nagrania pierwszego albumu solowego. Koledzy z zespołu skwapliwie się na to zgodzili. Liczyli przede wszystkim na to, że swój nadmiar pomysłów, które nie pasowały do ich stylistyki, przedstawi na płycie autorskiej. Materiał został zarejestrowany w sierpniu 1970 roku, by ostatecznie ukazać się 4 grudnia tegoż roku. W sesjach udział wzięli: Elton Dean (saksofon altowy, saxello), Mark Charig (kornet), Neville Whitehead (kontrabas), David Sinclair (organy) i brat Wyatta, Mark Ellidge (fortepian). Nie licząc *Las Vegas Tango*, wszystkie kompozycje wyszły spod ręki lidera tego projektu. Niewątpliwie największym osiągnięciem była autorska interpretacja kompozycji Gila Evansa *Las Vegas Tango*, która pojawia się jako klamra w dwóch częściach. Jej ostateczny kształt jest zgoła odmienny od oryginału, została bowiem mocno przefiltrowana przez Wyattowskie koncepcje muzyczne. Dzięki temu może być wzorcową egzemplifikacją oryginalnego podejścia do tworzywa muzycznego. Tylko we wspomnianych dwóch częściach kompozycji pojawia się głos wokalisty. W różnych sferach muzycznego przekazu jest mocno niestandardowy. Wyatt objawia się w nich jako wokalista, który traktuje swój głos w sposób totalny, często jest on po prostu jednym z instrumentów. Uwagę zwraca bogata artykulacja – jego wokal to nie tylko śpiew, ale także szept, zawodzenie, mruczenie i cała gama niekonwencjonalnych dźwięków. Nie uświadczymy na tej płycie wyśpiewywanego tekstu. Pojawiają się tylko bardziej lub mniej niekonwencjonalne wokalizy. Warto zwrócić uwagę na wymyślną aranżację, ciekawy kontrapunkt oraz język harmoniczny. Rozbudowane, kilkuwarstwowe partie wokalne często mają polifoniczną fakturę. Nietypowa jest również tkanka instrumentalna. Fortepian budzi skojarzenia z radykalnym free jazzem – bardziej dynamiczne fragmenty z Cecilem Taylorem, sonorystyczne eksploracje z Chickiem Coreą z okresu gry w Circle, innym razem z darmsztadzką awangardą. Wyatt gra na perkusji w bardzo swobodny sposób, w warstwie strukturalnej jest to dość złożona rzecz. Materiał muzyczny nierzadko podlega obróbce studyjnej, pojawiają się ciekawe eksperymenty brzmieniowe i przestrzenne. W rezultacie powstał niepowtarzalny utwór, skrzący się intrygującymi pomysłami. Ostatnim z długich utworów jest dziewięciominutowy *To Nick Everyone*, mocno zanurzony w estetyce jazzu nowoczesnego. Elton Dean jeszcze raz udowadnia w nim, że w owym czasie miał silne predylekcje do grania w stylu free. Pozostałe kompozycje są na ogół dość krótkie. Często grawitują w stronę swobodnych form na modłę free jazzową (*To Saintly Bridget, To Oz Alien Daevyd And Gilly*). Ważną rolę odgrywają dęciaki, szczególnie saksofon altowy i saxello Eltona Deana. Pod względem formalnym są mocno swobodne, czasami wręcz amorficzne, jak w przypadku mocno eksperymentalnego *To The Old World (Thank You For The Use Of Your Body, Goodbye)*, w którym pojawiają się echa „poważnej" elektroniki. Ciekawym przykładem syntezy stylistycznej jest *To Caravan And Brother Jim*. To jeden z dwóch najbardziej przystępnych utworów na płycie. Łączy w sobie elementy typowo kanterberyjskie oraz minimalistyczne. Nie inaczej jest w sferze brzmieniowej. Mamy tu do czynienia z ciekawą strukturą polirytmiczną, w której zderzają się ostinata z bardziej złożonymi, improwizowanymi rytmami.



The End Of An Ear w niejednym względzie okazał się wydawnictwem dość mocno odległym od ówczesnego oblicza zespołu. Uwagę zwracała odmienna narracja, nieco inna była tkanka brzmieniowa, przede wszystkim nie można jednak zapominać o partiach wokalnych, które stanowiły istotne *novum* w znacznie szerszym kontekście. To właśnie one zdają się być największą wartością tego wydawnictwa. Nie będzie przesadą konstatacja, iż mamy tu do czynienia z jednym z najbardziej twórczych i oryginalnych przykładów podejścia do sztuki wokalnej w obrębie szeroko pojętej muzyki rockowej, mocno skoligaconej z jazzem. Stylistycznie autorskie kompozycje lidera tego projektu nieodległe są temu, co w owym czasie robił Keith Tippett i jego zespół, szczególnie mam na myśli wyborny *Dedicated To You, But You Weren't Listening* (1971). Bynajmniej nie ma w tym nic dziwnego, wszak w zespole brytyjskiego pianisty grali Elton Dean i Mark Charig, natomiast Neville Whitehead pojawił się na wspomnianym powyżej drugim albumie zespołu. *The End Of An Ear* mocno zanurzony był w estetyce free jazzowej, głównie za sprawą saksofonisty altowego Eltona Deana i kornecisty Marka Chariga. Ich ekspresyjne improwizacje, szczególnie pierwszego z nich, sprawiały, że faktura kompozycji była mocno dysonansowa, czasami grawitowała wręcz w stronę atonalności. Stosunkowo silne ujazzowienie *The End Of An Ear* zakrawa na paradoks, zważywszy na fakt, iż pierwotnie Wyatt na swoim autorskim wydawnictwie zamierzał nieco odejść od ortodoksyjnego jazzu. Choćby za sprawą faktu, że był zmęczony utarczkami z Ratledge'em, Deanem i Hopperem. W czym przejawia się największa wartość jego solowego debiutu? Mocną stroną są niebanalne kompozycje oraz maestria w sferze wykonawczej, jednak chyba najwyżej należy ocenić fakt, że artyście udało się wykreować własny, oryginalny świat dźwięków.

ROBERT WYATT



V Odejście z Soft Machine. Matching Mole (1971-1972)

Nagranie albumu solowego bynajmniej nie rozładowało napiętej sytuacji. Ba! Atmosfera gęstniała z każdym tygodniem. Był to bardzo trudny czas dla wokalisty. Z jednej strony w gruzy sypało się jego małżeństwo, z drugiej jego muzyczne pomysły były permanentnie ignorowane przez kolegów z zespołu. Doszło nawet do tego, że poważnie zwątpił w swoje możliwości twórcze. Obecność Wyatta w Soft Machine stawała się coraz bardziej problematyczna. Będąc artystą poszukującym znacznie szerszej syntezy estetycznej niż jego towarzysze, coraz bardziej dusił się w silnie ujazzowionej konwencji, zamkniętej na wokalne eksperymenty. Ostatnie miesiące Wyatta w Soft Machine to czas współpracy z różnymi artystami i formacjami. Jeszcze w 1970 roku nawiązał współpracę z Keithem Tippettem. We wrześniu tego roku wziął udział w sesjach nagraniowych drugiego albumu sekstetu Tippetta, *Dedicated To You, But You Weren't Listening*. Następnie zaangażował się w inny projekt Tippetta, znany jako Centipede. Nagrał razem z nim dwupłytowy album *Septober Energy* (1971), będący ważnym dokonaniem brytyjskiego jazzu lat 70. Była to osobliwa mieszanka radykalnego free jazzu z elementami jazz-rocka, z wyraźną przewagą pierwszego składnika. W tym samym roku zagrał na perkusji na nietypowym wydawnictwie *New Violin Summit*, firmowanym przez czterech skrzypków. Byli to: Michał Urbaniak, Jean-Luc Ponty, Nipso Brantner oraz Don „Sugar Cane" Harris. U tego ostatniego pojawił się ponownie w 1972 roku na płycie *Sugar Cane's Got The Blues*.

Amerykańskie koncerty okazały się ostatnim akordem współpracy Wyatta z Soft Machine. Trójka jego adwersarzy doszła do wniosku, że taka sytuacja nie może dłużej trwać i zdecydowanie potrzebne są radykalne ruchy. Wersja oficjalna jest taka, że Wyatt odszedł w sierpniu 1971 roku. Prawda jest jednak nieco inna, gdyż de facto został usunięty. Dopiero po latach w wywiadach prasowych można było dowiedzieć się na ten temat nieco więcej szczegółów. Jak wyglądało to z perspektywy naszego bohatera? *Miałem wiele własnych pomysłów, lecz nie znałem nikogo – poza sobą samym – kto byłby nimi zainteresowany. Soft Machine potrzebował już wtedy tylko takiego perkusisty, który w dowolnym podziale grałby podkłady dla bardzo długich improwizacji solowych. Każdy z nas miał bardzo odmienny wkład w to, co robiliśmy w zespole i w gruncie rzeczy nie mogliśmy się porozumieć. Nasze ścieżki przecięły się tylko dlatego, że startowaliśmy z różnych punktów i zmierzaliśmy w odmiennych kierunkach – to co było satysfakcjonujące dla jednego, nie było dla innych. Myślę, że w rzeczywistości dojrzeliśmy do tego, aby się rozejść. Na początku byliśmy razem tylko dlatego, że nie znaliśmy innych muzyków. Według Mike'a nie poświęcaliśmy wystarczającej ilości czasu na próby, podczas gdy dla mnie było dokładnie odwrotnie, gdyż nowe rzeczy odkrywałem dopiero w trakcie wykonywania ich w czasie koncertu*. Odejście Wyatta zamykało najbardziej twórczy okres w historii Soft Machine. Jego specyficzny, jedyny w swoim rodzaju głos, połączony z nowatorskim podejściem do sztuki wokalnej, sprawiał, że muzyka grupy nabierała wysoce indywidualistycznego zabarwienia. Nie można także zapominać o jego specyficznych tekstach, będących pokłosiem zainteresowania dwudziestowieczną literaturą awangardową. W obrębie rockowego przekazu jawiły się jako coś nowego. Ważnym wkładem w rozwój zespołu była jego gra na perkusji. Był nie tylko jednym z prekursorów fuzji rytmiki rockowej i jazzowej, wykształcił również własny charakterystyczny sposób gry na tym instrumencie. Niewątpliwie Soft Machine bez Wyatta był już mniej idiomatyczną formacją.

Grupa Matching Mole wydała dwa albumy studyjne: *Matching Mole (1972)* i *Little Red Record (1972)*. Obydwa były niewątpliwie świadectwem artystycznej prosperity Wyatta.

W 1971 roku zakłada własną formację. Jej nazwa była pokłosiem leksykalnych eksploracji, wszak francuskie wyrażenie „Machine Molle" w przekładzie na angielski oznacza ni mniej, ni więcej, tylko… Soft Machine. W jego muzycznych poszukiwaniach towarzyszyli mu: gitarzysta Phil Miller (ex-Delivery) i klawiszowiec znany



z Caravan, Dave Sinclair. Ten ostatni szukał nowego zajęcia, bowiem nie odpowiadała mu ewolucja macierzystej formacji, która dryfowała w stronę konwencjonalnej odmiany rocka progresywnego. Los bywa przewrotny. Kilkanaście miesięcy później tenże Sinclair odejdzie z zespołu Wyatta, zrażony jego nazbyt eksperymentalnym obliczem. Składu dopełnił basista Bill MacCormick, znany z formacji Quiet Sun. W czasie nagrywania *Little Red Record* pełnoprawnym członkiem zespołu był już wyborny nowozelandzki pianista Dave MacRae, który gościnnie zagrał na elektrycznym fortepianie już na debiucie. Ten wątek działalności perkusisty potraktuję dość pobieżnie, ponieważ w niniejszym eseju postanowiłem skupić się na jego działalności solowej. Matching Mole zasługuje na osobny wnikliwy tekst. Grupa wydała dwa albumy studyjne: *Matching Mole* (1972) i *Little Red Record* (1972). Obydwa były niewątpliwie świadectwem jego artystycznej prosperity. Szczególnie wyborny debiut, na którym odnaleźć możemy zarówno rzadkiej urody „piosenki", jak i intrygujące wokalizy, nie zabrakło również brawurowych partii instrumentalnych. Obydwa zaliczyłbym do najwybitniejszych osiągnięć „sceny Canterbury". Na powyższych płytach Wyatt jawi się jako niepospolity muzyk, który posiada własną oryginalną wizję artystyczną. Muzyka Matching Mole była twórczą syntezą jazzu nowoczesnego oraz rocka progresywnego. Na *Little Red Record* nie zabrakło również eksperymentów z elektroniką. Gościnnie pojawił się Brian Eno, który zagrał na syntezatorze VCS3 w *Gloria Gloom*. To zresztą jeden z najmocniejszych fragmentów płyty. Uwagę zwraca w nim mistrzowskie operowanie nastrojem oraz frapujące pejzaże dźwiękowe. Matching Mole w niemałym stopniu zbliżył się do rockowej estetyki, czasami przypominał formacje progresywne. Na debiucie na szeroką skalę wykorzystano melotron, na którym z dużą inwencją grał Wyatt. Jego niestandardowa rola jest godna uwagi. Instrument nie imituje orkiestry, aby stworzyć podniosłe, quasi symfoniczne brzmienie. Nie wpisuje się również w klasycystyczny czy też szczególnie neoromantyczny paradygmat, jakże częsty w przypadku grup hołdujących estetyce mainstreamowego rocka progresywnego. Dobrą egzemplifikacją tego trendu jest język harmoniczny – z pewnością bardziej nowoczesny, żadną miarą nie kojarzący się z dziewiętnastowiecznym światem dźwiękowym. Na co warto zwrócić szczególną uwagę? Choćby na bardzo rozluźnioną tonalność, harmonika jest mocno schromatyzowana, miejscami grawituje wręcz w stronę atonalności. W tym sensie bliżej jej do tonącego w dysonansach Schönbergowskiego ekspresjonizmu.

Na płytach Matching Mole w mniejszym natężeniu ujawniają się wpływy jazzu nowoczesnego. Nie oznaczało to bynajmniej ograniczenia ambicji. Zespół grał muzykę par excellence progresywną, uwagę przykuwały ciekawe eksploracje sonorystyczne, Wyatt nie rezygnował z rytmicznego wyrafinowania. Na *Little Red Record* perkusista po raz pierwszy na taką skalę zaprezentował się jako radykalny lewicowiec, co dobrze ukazywała zarówno „socrealistyczna" okładka płyty jak i politycznie zaangażowane teksty, ujawniające prokomunistyczne sympatie autora. W dużej mierze właśnie szata graficzna sprawiła, że za zespołem poszła fama radykalnych lewaków sławiących rewolucję kulturalną. Tymczasem sprawa wyglądała nieco inaczej. Muzycy nie mieli nic wspólnego z tym pomysłem. Okładkę stworzył jeden z grafików pracujących dla CBS. To wytwórnia zadecydowała też o tym, że właśnie ten projekt trafił na *Little Red Record*. Wyatt dystansował się od tego pomysłu, stwierdził nawet, że okładka zupełnie mu się nie podobała. Z kolei basista Bill MacCormick podchodził do niej w bardziej humorystyczny sposób. Wedle niego, koncept okładki miał żartobliwy charakter i nie było w nim nic z rewolucyjnego patosu. *Little Red Record* kojarzony jest często z ideologicznym radykalizmem. Jak to wyglądało w rzeczywistości w przypadku Wyatta? W latach 60. jego poglądy sytuowały się blisko myśli Towarzystwa Fabiańskiego, optującego za socjalizmem, jednak odrzucającego rewolucję proletariacką. W drugiej połowie tej dekady, niewątpliwie pod wpływem ówczesnego ruchu kontestacji, zaczął stopniowo dryfować coraz bardziej na lewo. Pomimo nawiązań na *Little Red Record* do chińskiej wersji komunizmu, Wyatt nigdy nie był maoistą. Stopniowa ewolucja poglądów przywiodła go ostatecznie do marksizmu. Jak sam wyjaśniał: *Marksizm jest najmniej absurdalnym sposobem opisu wydarzeń, które mają miejsce na świecie.*

VI Magnum Opus – *Rock Bottom* (1974)

Pod koniec 1972 roku Wyatt zaczął komponować materiał na nowy album. Mieszkał wtedy na małej włoskiej wyspie Giudecca. Jego towarzyszka życia, Alfreda Benge, była wówczas zaangażowana w produkcję filmu Nicholasa Roega *Don't Look Now*. Benge była bliską przyjaciółką Julie Christie, wielkiej gwiazdy filmowej, znanej zarówno z kina popularnego (*Doktor Żywago*), jak i artystycznego (*451 stopni Fahrenheita*, *Posłaniec*). Wyatt miał mnóstwo wolnego czasu, co wcześniej zdarzało mu się niezwykle rzadko. Dysponował też małym keyboardem. Stopniowo wykluwały się zręby nowych utworów. Po powrocie do Wielkiej Brytanii powstały teksty do *Sea Song*, *Alife* i *A Last Straw*. Wokalista postanowił stworzyć nowe wcielenie Matching Mole. Tym razem mieli mu towarzyszyć: pianista Francis Monkmam, saksofonista Gary Windo oraz jedyny, obok Wyatta, stały członek Matching Mole, basista Bill MacCormick. Jaka miała być nowa muzyka formacji? Trudno do końca dociec. Z jednej strony Wyatt deklarował, że tym razem zamierza w większym stopniu skupić się na formach quasi piosenkowych, z drugiej bootlegowy zapis koncertu z 14 kwietnia 1973 roku wskazuje, że nadal nie wyzbył się eksperymentalnych ciągotek. W słynnym klubie Ronnie'ego Scotta towarzyszyli mu: Richard Sinclair (gitara basowa), Dave MacRae (elektryczny fortepian), Gary Windo (saksofon tenorowy). Muzyka była oparta na improwizacji i niemal w całości instrumentalna. Stylistycznie grawitowała gdzieś między dokonaniami Soft Machine i Matching Mole. Nowe wcielenie grupy ostatecznie się nie ukonstytuowało. Wszystko zmieniło dramatyczne wydarzenie, które miało miejsce 1 czerwca 1973 roku. Z okazji urodzin Gilli Smyth odbyło się przyjęcie urodzinowe, w czasie którego Robert Wyatt wypadł z okna z czwartego piętra, łamiąc 12 krąg kręgosłupa i nogę. W wyniku tego został sparaliżowany od pasa w dół. Wyatt: *Ludzie myślą, że na pewno jest mi trudno mówić o moim wypadki, ale to nieprawda. Natomiast trudno jest mi mówić o tym, co zdarzyło się wcześniej. Płyta „Rock Bottom" i to, co było później, tak, to jestem ja.*

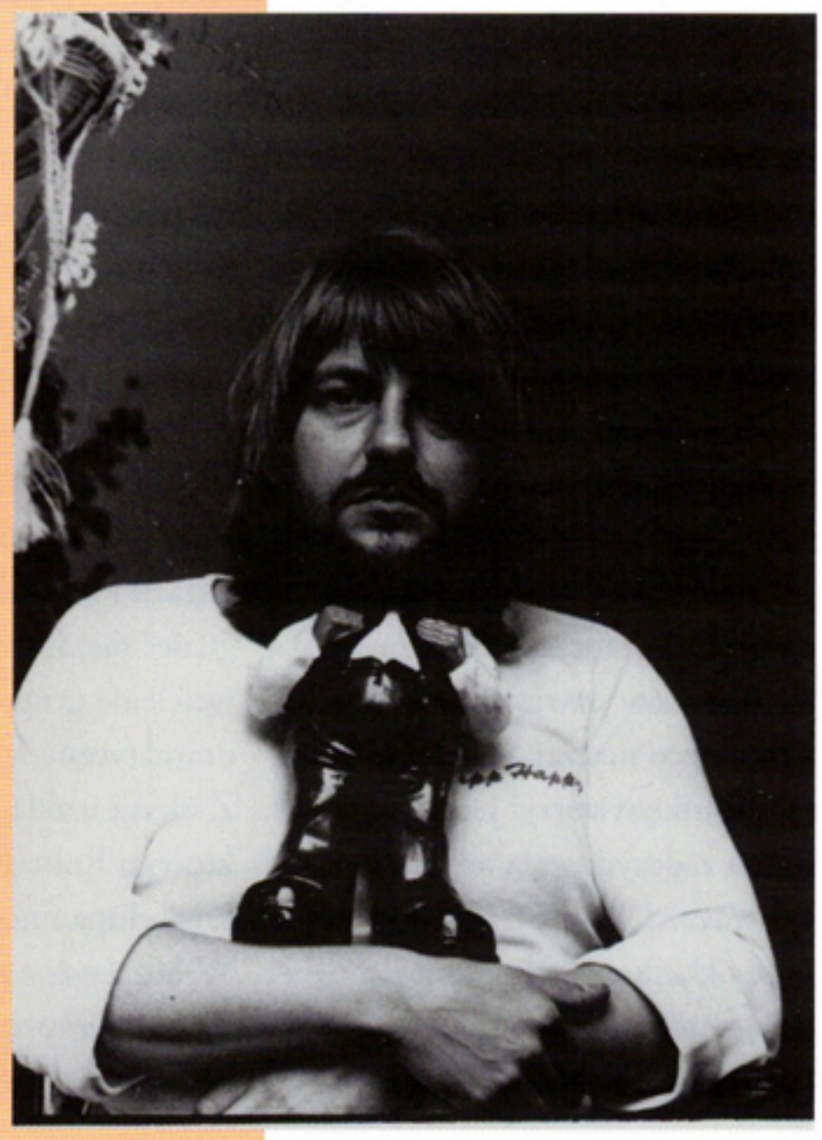


ROBERT WYATT

Ale ja-nastolatek-pełnosprawny perkusista? Nie pamiętam i nie rozumiem go. (…) Wypadek ów to, jak mi się teraz wydaje, wyraźna cezura między młodością a resztą mojego życia. A oto przebieg wydarzeń: najpierw było wino, później whisky, potem likier „Southern Comfort", a na końcu okno. Lekarz był zdumiony, powiedział: „musiałeś być naprawdę pijany, skoro wypadłeś z okna na tak zupełnym luzie".

Ze szpitala muzyk został zwolniony dopiero w listopadzie 1973 roku. Wspaniałomyślnie zachowała się Julie Christie, kupując dla Alfredy i Roberta dom przystosowany do wózka inwalidzkiego. 4 listopada 1973 roku Soft Machine oraz Pink Floyd zagrały dwa charytatywne koncerty na rzecz Wyatta. Impreza miała miejsce w londyńskim Rainbow Theatre. Było to zaledwie osiem miesięcy po wydaniu słynnego albumu *The Dark Side Of The Moon*, który bił wówczas rekordy powodzenia. Nie dziwi zatem fakt, że bilety rozeszły się bardzo szybko. Występ Soft Machine został przyćmiony efektownym spektaklem zespołu Watersa. Muzycy Soft Machine nie wspominają tego występu najlepiej. Dotknęło ich to, że w całym tym przedsięwzięciu zostali zmarginalizowani, dla większości publiczności liczył się bowiem tylko występ supergwiazdy i jej sceniczny show. Występy przyniosły dziesięć tysięcy funtów zysku, z czego ostatecznie siedem przekazano Wyattowi. Trzy tysiące zgarnął brytyjski urząd podatkowy, co z dużym niesmakiem odebrała matka Roberta, wyrażając zdziwienie, jak można opodatkować taką spontaniczną akcję charytatywną na rzecz człowieka, którego dotknęło nieszczęście.

Wokalista postanowił szybko wrócić do życia artystycznego. Doskonale zdawał sobie sprawę, że nigdy nie będzie już mógł grać na perkusji, trudno było również wyobrazić sobie, aby jeździł na trasy koncertowe. W zasadzie pozostawała mu tylko praca w studiu. Gdy wyszedł ze szpitala materiał na nowy album był już w zasadzie gotowy. Przyjaciółka Roberta i Alfredy wynajęła im dom w Wiltshire. Tam też zaczęto rejestrować nowe nagrania. W marcu 1974 roku swoje partie zaczęli nagrywać zaproszeni muzycy. Pojawili się przyjaciele Wyatta oraz artyści, z którymi bardzo chciał nagrać swoje najnowsze dzieło. Towarzystwo było zaiste doborowe: Hugh Hopper (gitara basowa), Richard Sinclair (gitara basowa), Laurie Allan (perkusja), Mongezi Feza (trąbka), Gary Windo (klarnet basowy, saksofon tenorowy), Fred Frith (altówka), Mike Oldfield (gitara), Ivor Cutler (głos, fisharmonia, koncertyna barytonowa). W *Alife* pojawia się głos Alfredy Benge, która jest zresztą, obok autora tego wydawnictwa, centralną postacią *Rock Bottom*. Warto dodać, że jest również autorką okładki płyty. Dramatyczne wydarzenie z 1 czerwca 1973 roku niewątpliwie miało istotny wpływ na jego ostateczny kształt oraz treść. Zapewne zdeterminowało refleksyjną, nierzadko melancholijną atmosferę, choć trzeba przyznać, że Wyatt bynajmniej nie użalał się nad sobą. Nie wyzbył się również charakterystycznego humoru, nadal miał zamiłowanie do leksykalnych zabaw. Od razu rzuca się w uszy fakt, że artysta wyraźnie odszedł od dźwiękowego radykalizmu. Kolejnym novum jest tkanka brzmieniowa. *Rock Bottom* to bardzo „klawiszowa" płyta. Jest zdominowana przez dźwięki syntezatora. Czasami pierwszorzędną rolę odgrywa fortepian, często można usłyszeć jednocześnie obydwa wspomniane instrumenty, które tworzą bogatą, barwną fakturę brzmieniową.



W kontekście syntezatora koniecznie trzeba podkreślić, że artyście udało się stworzyć dość łatwo rozpoznawalne brzmienie. To znamienny przykład, że w tym względzie najważniejszym czynnikiem nie jest biegłość techniczna, ale kreatywność.

Rock Bottom posiada niepowtarzalny klimat. To muzyka o ogromnej sile wyrazu, dużym walorem kompozycji są piękne melodie, które na długo zapadają w pamięć. Na słowa uznania zasłużył Nick Mason, który był producentem płyty. Brzmienie jest ciepłe, czyste, klarowne, selektywne. Dla każdego, kto przywiązuje wagę do detali technicznych, ma to niebagatelne znaczenie. Jest to tym bardziej godne podkreślenia, że macierzysta formacja wokalisty miała wyjątkowego pecha do produkcji albumów. Kłania się choćby *Third*, który za sprawą koszmarnego brzmienia, jest w istocie okaleczonym arcydziełem. Na *Rock Bottom* Wyatt w twórczy sposób kontynuuje eksperymenty wokalne. Tym razem nie mają już tak radykalnego posmaku, jednak nadal są intrygujące i oryginalne. W jeszcze większym stopniu skorzystano z dobrodziejstw studia nagraniowego. Przekłada się to na ciekawe rozwiązania strukturalne i kolorystyczne, zarówno tkanki czysto instrumentalnej, jak i partii wokalnych. Świetną egzemplifikacją pierwszego wątku jest deformacja brzmienia fortepianu w *A Last Straw* lub finał *Little Red Riding Hood Hit The Road*, w którym uzyskano frapujący rezultat, dzięki zwielokrotnieniu brzmienia trąbek Mongeziego Fezy. W drugim przypadku zachwycają rozbudowane aranżacje wokalne w *Sea Song*, podobnie jak na *The End Of An Ear*, wykazujące silne tendencje do polifonizacji faktury brzmieniowej. W aspekcie formalnym różnice między *The End Of An Ear* a *Rock Bottom* są znaczące. W tej materii Wyattowe magnum opus przynosi daleko posunięte uporządkowanie. Mocno wyswobodzona narracja, czasami wręcz amorficzna forma, jak w przypadku *To The Old World (Thank You For The Use Of Your Body, Goodbye)*, zostaje zastąpiona przez przemyślnie uporządkowane struktury. Zdecydowanie maleje rola improwizacji. Autor unika jednak konwencjonalnej formy piosenkowej. Nawet, gdy na początku wydaje się, że dana kompozycja może przybrać taki kształt (*Sea Song*), pojawiają się różne niestandardowe rozwiązania. Wyatt jakby nie chciał powielać schematów, dlatego buduje własną, silnie zindywidualizowaną formę wypowiedzi. Rośnie rola aranżacji, która często przybiera wysmakowany kształt. Czasami bywa bardziej ascetyczna (*Alifib*), innym razem olśniewa nieomal barokową feerią barw (*Little Red Riding Hood Hit The Road*).

W różnych aspektach muzycznego przekazu *Rock Bottom* jest pozycją wysoce idiomatyczną. Co determinuje taki efekt końcowy? Trzeba wymienić przynajmniej kilka elementów. Niepowtarzalny głos, oryginalne eksperymenty wokalne, rozpoznawalne brzmienie syntezatora, twórcza obróbka materiału dźwiękowego w studiu nagraniowym, niepospolite pomysły w sferze aranżacyjnej i brzmieniowej. Wartością dodaną są również zaproszeni goście.

Niejednokrotnie są to muzycy, których gra jest od razu rozpoznawalna (Hugh Hopper, Mike Oldfield). *Summa summarum* – powstało jedno z arcydzieł szeroko pojętej muzyki rockowej lat 70. Dramatyczna geneza oraz warunki w jakich powstawała zapewne jeszcze bardziej uwypukliły jej niezwykłość. Korzenie estetyczne *Rock Bottom* dalekie są od jednoznaczności. Wyatt jeszcze raz udowodnił, że interesuje go szeroka synteza muzyczna. Wynikało to choćby z tego, że fascynowała go nie tylko „poważna" awangarda i jazz nowoczesny, ale także różne nurty muzyki popularnej.



W niejednym względzie jest to dzieło par excellence progresywne. Warto ową „postępowość" zestawić z dość tradycyjnym podejściem do materii muzycznej wielu przedstawicieli głównego nurtu rocka progresywnego (Genesis, Yes, Focus, Camel). Istotnym wątkiem jest tu choćby kwestia twórczego podejścia do dwudziestowiecznego dorobku muzyki artystycznej. *Rock Bottom* jest niewątpliwie pozycją bardziej przystępną niż ezoteryczny *The End Of An Ear*, który wielu słuchaczy mógł odstraszać swoim radykalizmem i hermetycznością. Tym razem Wyatt postawił na większą komunikatywność i bezpośredniość. Bynajmniej nie oznacza to jednak, że powściągnął swoje ambicje i wyrzekł się aspiracji. Charakter dzieła, jego treść oraz dramatyczne przeżycia z nieodległej przeszłości sprawiły, że autor przewartościował swoje podejście do muzyki. Nadal nieobca jest mu jednak awangardowa mentalność twórcy, który stale poszukuje nowych idei i rozwiązań. Jedną z istotnych zalet *Rock Bottom* widziałbym w sferze edukacyjnej. To jeden z tych albumów, który może zachęcić słuchacza do obcowanie z szeroko pojętą awangardą. Jest znakomitą furtką do tego, co na początku często odstrasza lub wręcz irytuje. Wyatt ułatwia i oswaja awangardę.

Rock Bottom ukazał się na rynku 26 lipca 1974 roku. Tego samego dnia Robert Wyatt i Alfreda Benge zawarli związek małżeński. Nowe wydawnictwo zostało bardzo przychylnie przyjęte przez brytyjską prasę muzyczną. Pochwał nie żałowali recenzenci, nie brakowało głosów entuzjastycznych. Przełożyło się to na wyniki sprzedaży. W Stanach Zjednoczonych również znalazło swoich zwolenników. Chętnie było prezentowane przez stacje, które specjalizowały się w ambitniejszych odmianach rocka. We Francji, od dawna przychylnej artyście, przyznano mu prestiżową nagrodę Grand Prix de'l Academie Charles Cros. Z oczywistych względów Robert Wyatt nie mógł udać się w trasę koncertową promującą nowy album. Zdecydowano się jednak na jeden występ, który miał miejsce 8 września 1974 roku w londyńskim Drury Lane. Zanim jednak do niego doszło został w osobliwy sposób zareklamowany przez „New Musical Express". Oto bowiem na okładce tego czasopisma przedstawiono zdjęcie Wyatta oraz zaproszonych gości siedzących na wózkach inwalidzkich. Ostatecznie obok lidera na scenie pojawili się: Julie Driscoll Tippetts (śpiew, instrumenty klawiszowe), Mike Oldfield (gitara), Fred Frith (skrzypce, gitara, altówka), Ivor Cutler (głos), Dave Stewart (instrumenty klawiszowe), Gary Windo (instrumenty dęte), Mongezi Feza (trąbka), Hugh Hopper (gitara basowa), Laurie Allan (perkusja), Nick Mason (perkusja). W 2005 roku obszerne fragmenty koncertu wydano na płycie *Theatre Royal Drury Lane 8th September 1974*. Jakkolwiek ów spektakl ma dziś bez mała historyczne znaczenie, to jednak wartość wydawnictwa obniża niemal bootlegowa jakość dźwięku. Kilka miesięcy po wydaniu *Rock Bottom* Wyatt zaistniał w świadomości jeszcze szerszego grona słuchaczy. Na listy przebojów trafiła jego przeróbka hitu The Monkees, *I'm The Believer*. Był to największy sukces komercyjny w jego karierze. W 1974 roku ukazało się kilka albumów, na których gościnnie pojawił się nasz bohater. Godny wyróżnienia jest znakomity debiut kanterberyjskiej formacji Hatfield And The North. Można go również usłyszeć na klasycznym wydawnictwie Briana Eno *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*. Tym razem dodał partie instrumentów perkusyjnych oraz zaśpiewał w chórkach. Efemeryczny projekt kwartetu Kevin Ayers – John Cale – Eno – Nico, również wsparł grą na instrumentach perkusyjnych - średnio udany *June 1, 1974*.

VII Epilog

Rock Bottom zamyka najbardziej progresywny, twórczy i oryginalny okres w karierze muzyka, choć można by oczywiście poszerzyć go jeszcze o całkiem udany *Ruth Is Stranger Than Richard* (1975). W pierwszej połowie lat 70. miał, bez dwóch zdań, wyśmienitą passę. Nagrał wszak dwa bodaj najważniejsze albumy solowe: emanujący świeżością i oryginalnością, mocno eksperymentalny *The End Of An Ear* oraz *Rock Bottom*, prawdziwe magnum opus w jego dyskografii. Nie można zapominać o dwóch albumach jego formacji Matching Mole. Obydwa są niekwestionowaną klasyką sceny Canterbury, czy też, w nieco innym ujęciu, szeroko pojętego rocka progresywnego. Był to czas, gdy jego muzyka ulegała dynamicznym przeobrażeniom, co siłą rzeczy sprawiło, że wszystkie powyższe albumy mocno różnią się między sobą. Nieco więcej punktów stycznych można znaleźć tylko w przypadku płyt Matching Mole. Wszelako na każdym odnajdziemy bez trudu specyficzne komponenty jego twórczości: śmiałe eksploracje wokalne, usilne poszukiwanie nowych brzmień, wieloznaczność ekspresji, niekonwencjonalne aranżacje i wreszcie specyficzny duch ekscentryzmu. Robert Wyatt objawił się na nich jako artysta poszukujący. Starał się poszerzać paletę środków wyrazu, konsekwentnie dążył do indywidualizacji wypowiedzi. Był to czas, gdy nadal pełnymi garściami czerpał z dorobku dwudziestowiecznej awangardy. Podobnie jak w psychodelicznym okresie Soft Machine, potrafił w twórczy i oryginalny sposób przełożyć różne nowatorskie koncepcje na język szeroko pojętej muzyki popularnej. Żadną miarą nie można zapominać o pionierskich eksperymentach wokalnych. Nonkonformistyczna osobowość oraz autentycznie progresywne podejście do muzyki pozwoliły mu wykreować własny świat dźwięków. Godnym uwagi jest fakt, że Wyatt nie był niewolniczo związany z formułą grania wypracowaną w czasach Soft Machine. Nawet jeśli odwoływał się do podobnej estetyki, uskuteczniał to w sposób typowy dla siebie. Był to jeszcze jeden dowód na to, że mamy do czynienia z artystą osobnym, który nie lubi kroczyć utartymi ścieżkami. Z czasem zacznie udatnie łączyć elementy modernistyczne z bardziej tradycyjnymi. Słychać to już dobrze na *Rock Bottom*, w bodaj jeszcze większym stopniu na *Ruth Is Stranger Than Richard*. ■