



Articolo: «L'arte del trio». Per un'estetica del trio jazz

Autore: Pierre Sauvanet

Source: *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audi tactili*, n. 2, Quaderno in Italiano, Dicembre 2020

Pubblicato da: Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audi tactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL:

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.f61e7628/3698c8f60494aac2b0854d1bb4ae2e1bf2dad608>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audi tactiles* (RJMA) è una rivista scientifica online, pubblicata annualmente. Il presente numero della RJMA ha la forma di quattro Quaderni ("Cahiers"), ciascuno contenente tutti gli articoli in una lingua, rispettivamente francese, italiano, portoghese e inglese. Ogni Quaderno è identificato dall'acronimo RJMA seguito dal nome della Rivista nella lingua corrispondente.

Il set completo di Quaderni RJMA è disponibile in: <https://www.iremuscns.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audi tactiles>

Come citare questo articolo:

SAUVANET, Pierre, "«L'arte del trio». Per un'estetica del trio jazz", *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audi tactili*, n. 2, Quaderno in Italiano Dicembre 2020, pp. 1-12. Disponibile in:

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.f61e7628/3698c8f60494aac2b0854d1bb4ae2e1bf2dad608>

«L'arte del trio». Per un'estetica del trio jazz

Pierre Sauvanet

Senza rendermene conto, a poco a poco, ho accumulato nella mia discoteca una quantità immane di dischi di jazz in trio. «L'arte del trio¹», come si dice, ossia la formazione strumentale composta da un pianoforte, un contrabbasso una batteria. Questa collezione, accrescendosi a mia insaputa, avrebbe alla fine prodotto i suoi frutti: non contento di un ascolto regolare (almeno un disco al giorno, a mo' di medicamento), alla fine ho avvertito il bisogno imperioso di scrivere su questo innamoramento specifico per una forma artistica. Le note seguenti costituiscono l'iniziale scaturigine di una riflessione in divenire.

*

Come caratterizzare una tale estetica del trio jazz? Di primo acchito, l'intuizione è semplice: il trio jazz incarna un gruppo musicale così coerente da costituire in sé una forma sonora. Ogni strumento del trio interagisce essenzialmente con gli altri due, in quanto entra in risonanza con essi in modo specifico. È una strumentazione elementare. Prendete il contrabbasso: si direbbe che prolunga, su differente scala (nel registro grave), con altra struttura tensiva (ponticello contro somiere) e in altra dimensione (verticale e non orizzontale) le corde del pianoforte. Considerate la batteria: si direbbe che estenda, su un altro formato (la varietà, la dimensione), e attraverso altre timbriche (rullante, grancassa, tom-tom, piatti), i diversi colpi di martelletto dei tasti del pianoforte. Al contrario, e simmetricamente, lo stesso pianoforte dà in qualche modo l'idea di un contrabbasso posto orizzontalmente, e di una batteria, nella propria logica operativa. Così, le corde del contrabbasso e i colpi della batteria si ritrovano *nelle*, e risuonano *con*, le corde del pianoforte come strumento percussivo; in altri termini, il pianoforte è allo stesso tempo un contrabbasso attraverso le corde e strumento percussivo con i martelletti. Come dice spesso Bernard Lubat nelle sue conferenze, picchiando sul tavolo con le dieci dita: «il pianoforte è un tamburo²». Aggiungiamo: «il pianoforte è un tamburo melodico e armonico».

Questa ipotesi non ha nulla di assurdo: osservate un pianista non soltanto suonare *il* pianoforte, ma mentre gioca *con* lui. Tutti i pianisti lo sanno: il pianoforte nasconde una quantità di possibili sonori. Il pianista si protende all'interno del proprio strumento per stirare, pizzicare, strofinare le corde che si mettono a vibrare nella casa di risonanza? Ecco un contrabbasso ... o quasi. Il pianista si mette a ribattere regolarmente una nota negli estremi acuti, o a piazzare una sincope nell'estremità grave? Ecco una batteria... o qualcosa di simile. Analogamente, e di nuovo, perché non vedere un contrabbasso come un pianoforte verticale (senza tasti, beninteso)? E una batteria come una tastiera di timbri (prescindendo, anche qui, dalle altezze)?

Se si accetta di vedere e ascoltare il trio come un reticolo sonoro permanentemente risonante, allora tutto si chiarisce, o piuttosto si sente: ciò che «fa» il trio, che gli conferisce forma e forza,

¹ Fu Brad Mehldau stesso che, certo del fatto suo, ebbe l'audacia di intitolare così il suo secondo lavoro discografico: *The Art Of The Trio, Volume 1* (Warner, 1997). Cinque volumi sarebbero stati pubblicati complessivamente, ai quali occorrerebbe aggiungere gli altri dischi con la stessa formazione (Larry Grenadier, Jorge Rossy).

² Così, per esempio, il 3 aprile 2018, invitato per il seminario «Les rythmes en arts», Maison de la Recherche, Université Bordeaux Montaigne (atti in *Cahiers d'Artes*, n° 14, Bordeaux, PUB, 2019).

potenza e stabilità, è il legame invisibile, e ciò nonostante del tutto reale, tra i tre suoi strumenti componenti. Oppure, semplificando al massimo per il momento: uno strumento armonico-melodico-ritmico (il pianoforte), uno strumento armonico-melodico (il contrabbasso), uno strumento ritmico (la batteria) – l'armonia d'insieme che ne risulta proviene proprio dalle interazioni incessanti tra i tre campi sonori pienamente compatibili, in misura altrimenti inaudita. In questo senso, è stato talvolta paragonato il trio jazz pianoforte-basso-batteria al quartetto d'archi della tradizione colta occidentale³: una formazione sommamente «classica», che testimonia delle numerose realizzazioni nella storia (siano esse di tipo compositivo o improvvisativo). Beninteso: «classico» non designa qui un'epoca né uno stile musicale, ma la stabilizzazione storica di un gruppo di strumenti nell'ambito delle formazioni strumentali del jazz. Il «trio jazz» come lo intendiamo, cristallizza così un insieme di timbri che finisce per caratterizzare nella storia di questa musica un formato originale, che nello stesso tempo perdura e non cessa di evolversi (che evolve *perché* perdura e perdura *perché* si evolve). Il trio jazz non è dunque una *forma* in sé, ma piuttosto un *formato*, di coerenza rimarchevole, che consente alle forme di accadere⁴.

*

Non occorre aver compiuto approfonditi studi di matematica per comprendere come il trio generi strutturalmente non meno di sette o otto possibilità combinatorie *sub specie* sonora: solo pianoforte, solo basso, pianoforte e basso senza batteria, pianoforte e batteria senza contrabbasso, basso e batteria senza pianoforte, pianoforte, basso e batteria – senza dimenticare la possibilità di un silenzio costitutivo, che sia all'inizio, a metà o alla fine, senza alcun strumento. Il trio diviene così, secondo la definizione di Paul Motian, un «triismo⁵» (*trioism*) o, se la parola suona stranamente, una specie di trilogia *à la* Chick Corea⁶; o anche di «trilogia⁷» *à la* Kenny Garrett (che non è la scienza della «cernita⁸») – persino, con una metafora più sessuale, alludendo al «triangolo erotico⁹» (*threesome* in inglese), senza dimenticare, strizzando l'occholino alla storia, l'ultima «triplice intesa¹⁰» del trio formato da Kühn, Humair e Jenny-Clark. In ogni caso, il trio *fa sistema*, ossia produce per principio e da se stesso delle situazioni di monologo, di dialogo o «trialogo», in numero certamente limitato, ma sempre supposto pertinente. Non è certo un caso se un disco in trio di Enrico Pieranunzi (con Scott Colley e Antonio Sanchez) s'intitoli *Permutation*. Di norma, queste combinazioni possono essere intese meno come possibilità reali che come realtà virtuali: il monologo di uno dei tre strumenti non implica necessariamente il silenzio completo degli altri; può stare a significare semplicemente che uno dei tre interlocutori sia chiaramente *davanti*, sia per una frazione della performance (cambio di ruoli, assolo di contrabbasso o di batteria, figurazioni di *chase four*, ecc.), sia costantemente (si configurano così nella storia del jazz dei trii in cui il pianista è assolutamente centrale, circoscrivendo il ruolo degli altri musicisti a quello di puri accompagnatori,

³ L'ha affermato Bob Blumenthal, nel libretto d'accompagnamento di una (effettivamente molto bella) produzione discografica in trio di Marc Copland (*Haunted Heart & Other Ballads*, Hat Hut Records, 2001): «l'equivalente jazz del quartetto d'archi», vantandone i meriti congiunti di «equilibrio preciso» (*precise balance*) e di un «aggiustamento istantaneo» (*instantaneous adjustment*).

⁴ Occorre osservare che la bibliografia sui «formati» strumentali in generale, e jazzistici in particolare, è quanto meno ridotta. Lo stesso Laurent Cugny, nel suo *Analyser le jazz*, vi dedica meno di tre righe (Paris, Outre Mesure, 2009, p. 525).

⁵ Cfr. Paul Motian, *Trioism*, JMT, 1994 (con Bill Frisell et Joe Lovano).

⁶ Cfr. Chick Corea, *Trilogy*, Concord, 2014 (con Christian McBride e Brian Blade, e con il disco in formato anch'esso di triplo CD).

⁷ Cfr. Kenny Garrett, *Trilogy*, Warner, 1995 (con Kiyoshi Kitagawa e Brian Blade).

⁸ «Tri» in francese significa cernita, selezione [N.d.T.].

⁹ Cfr. Aldo Romano, *Threesome*, Universal, 2004 (con Danilo Rea e Rémi Vignolo).

¹⁰ Cfr. Joachim Kühn, Daniel Humair, Jean-François Jenny-Clark, *Triple Entente*, Emarcy, 1998.

diversamente dai trii in cui i ruoli sono incessantemente condivisi, come in una micro-società statutariamente più egualitaria). Il sistema del trio, insomma, è un'auto-produzione interna: basta dispiegarne il formato per poterne cogliere tutte le ricchezze.

Quest'immagine spaziale dell'inviluppo-dispiegamento fa subito pensare al formato del trio come *triangolo*. È il versante concreto dell'astratto «triismo». Anche qui, consciamente o meno, molti trii esistenti s'industriano a sfruttare, ovvero esplorare musicalmente, la figura triangolare così costituita. Concretamente, dunque, sia uno degli angoli si produrrà performativamente (da solo o con relativa preminenza), sia l'azione musicale si svolgerà da un angolo all'altro (quali che siano), sia la triangolazione opererà globalmente (tracciando tutti i tratti possibili, ivi compresa l'ipotenusa). Si perverrà, quindi, a triangoli qualunque, a quelli rettangolo, agli isoscele, ecc., in funzione della collocazione rispettiva di ogni musicista nell'insieme. L'immagine può sembrare semplicistica, o inutilmente geometrica. Ma è un caso, allora, che altrettanti trii jazz abbiano scelto di appigliarsi a questa figura come ad uno stendardo, con piena cognizione di causa? Che sia nel nome, titolo o immagine, basti, per convincersi del contrario, evocare qui (lista non esaustiva): la curiosa squadra luminosa un po' kitsch che figura in copertina di uno dei migliori dischi americani di Michel Petrucciani (*Live at the Village Vanguard*, Blue Note, 1985, con Palle Danielsson e Eliot Zigmund); il triangolo a mo' di grafico rosso scelto da Martial Solal in trio sul disco eponimo (*Triangle*, JMS, 1995, con Marc Johnson e Peter Erskine, quindici anni dopo la *Suite For Trio*); la figura geometrica sovrapposta su *Triangulo* di Michel Camilo¹¹ (Telarc, 2002, con Anthony Jackson e Horacio «El Negro» Hernandez), senza dimenticare la grafica d'innomerevoli copertine di dischi in trio, che fanno bella mostra di diverse forme triangolari (oltre ai già citati, *Accelerando* di Vijay Iyer, *Black Ice* di Wolfert Brederode, *Special Encounter* di Enrico Pieranunzi, ecc.). Anche il sestetto del bassista Ron McClure si organizza in un *Double Triangle* (la sezione ritmica e i tre fiati) – e la *Pyramid* del Modern Jazz Quartet, da parte sua, ostenta ben quattro facce... Ammalianti triangolo: tutto sommato, e anche se possiamo discuterne all'infinito, non è questo formato più interessante – tanto per quanto rende presente quanto per quel che necessariamente esclude – della punta del solo, della linea del duo, del quadrato del quartetto, del pentagono del quintetto, ecc., e *a fortiori* della grande orchestra? Ma non vale addentrarsi in una questione di gusti musicali: è d'altronde vero che la grande orchestra consente degli amalgami di sonorità inaudite di cui il trio, per definizione, non dispone. Più modestamente, diciamo allora che il triangolo del trio è, per la sua stessa coerenza, un'ottima formazione di jazz cameristico.

Più radicalmente, l'ipotesi è che l'essenziale della musica *si tiene* nel triangolo del trio come – a ciascuno la propria metafora – gli alimenti si tengono nel *bento* giapponese, le quindici palle da biliardo si tengono nel triangolo d'inizio partita, la figura geometrica sta in piedi da sola, idealmente parlando. Inversamente, il trio-triangolo *contiene* tutta la musica, nel senso dell'essenziale: né troppo, né poco. Con il trio ne va della necessità di esistere (musicalmente, s'intende, ma anche ontologicamente). Questa necessità è nello stesso tempo perfettamente *tenuta* (si tiene precisamente per una *tensione* interna) e perfettamente *tenue* (un nulla può farla oscillare, e dopo tutto, un problema estetico non è un problema etico metafisico – benché...). Insomma: nel trio divenuto «classico» nel jazz, pianoforte-basso-batteria, non manca nulla, ogni cosa è al proprio posto. Di converso, si può avere l'impressione che altre formazioni strumentali deficitino di qualcosa (il contrabbasso, la

¹¹ Per uno come Michel Camilo, che pratica tutte le formazioni musicali (dal quintetto dei suoi inizi alla big band, passando per le grandi orchestre classiche), si evince ciò nonostante dalla discografia molto ricca che il formato preferito, in ragione della sua spiccata musicalità, è proprio il *trio-triangolo*, che conferisce un rilevante spazio al pianoforte (qui chiaramente in prominenza, sia per la cantabilità sia per la dimensione ritmica) ma nello stesso tempo permettendo tutte le circuitazioni possibili, di consistenza limitata e pertinente. Il tocco «latino» (nell'accezione jazzistica) non è qui solo un tocco, è un toccare, e, nel caso, un toccare incredibilmente percussivo (non si erano mai sentite prima quelle figurazioni discendenti e ascendenti tutte in ottave). Ma la potenza del trio emerge anche dalla circolazione dei ruoli, resa possibile dal virtuosismo dei compagni di viaggio (tali Anthony Jackson al basso e Dave Weckl alla batteria nei primi trii, entrambi maestri veterani dell'arte della sincope).

batteria) o, al contrario, che qualcos'altro rischi la ridondanza (la chitarra con il pianoforte, per esempio – anche se dal punto di vista storico, sappiamo che questo fu il primo formato del trio).

Questa impressione, senza dubbio illusoria, ma, tuttavia molto pregnante, deriva dal fatto che ogni strumento esemplifica in qualche misura una delle tre dimensioni della musica, persino della musicalità (il pianoforte l'armonia, il contrabbasso la melodia, la batteria il ritmo). Tanto, e così bene, che il formato pianoforte-basso-batteria potrebbe anche chiamarsi armonia-melodia-ritmo (l'insieme producendo poi una sorta di armonia a livello superiore). D'altronde, diciamo qui che l'armonia è incarnata dal pianoforte in senso stretto, poiché è il solo strumento in grado di produrre costantemente degli accordi; ma si potrebbe ugualmente sostenere che sia il contrabbasso ad incarnare l'armonia, nella misura in cui sottolinea la fondamentale dell'accordo, o anche la quinta, oppure qualunque altra sottigliezza di transizione possibile. Analogamente, diciamo che la melodia è incarnata dal contrabbasso in senso stretto, poiché lo strumento dalle quattro corde gravi (per lo meno) è essenzialmente monodico (salvo l'eccezione notevole ma sempre puntuale), producendo dunque essenzialmente linee melodiche; ma si potrebbe ugualmente dire che è il pianoforte ad incarnare letteralmente la melodia, nella misura in cui è lui che più spesso fa «cantare» il tema, o che assicura l'ordito improvvisato nel registro medio o acuto. E ancora, pianoforte e contrabbasso sono sempre in essi stessi ritmici (e non soltanto quando la tastiera è violentemente battuta come una percussione, o nello *slap* sul basso o contrabbasso): semplicemente perché sono sempre già *nel tempo* (nel *groove*, direbbero alcuni, anche se, a dire il vero, il senso del tempo non si riduce al *groove*). Nello stesso modo, infine, si potrebbe ugualmente sostenere (un po' più metaforicamente) che la batteria possieda qualcosa allo stesso tempo di melodico (ascoltare per esempio il gioco di tom e/o di piatti in alcuni batteristi, anche di generi diversi, come Art Blakey o Paul Motian) e armonico (come quando lo strumento è trattato come una specie di macchina sonora volta a produrre stratificazioni timbriche, per esempio da Jo Jones a Dennis Chambers).

In apparenza, sul pentagramma, il trio realizza, incarna, esemplifica la relazione sonora ternaria tra armonia, melodia e ritmo. Sempre in apparenza, ciascuno è al suo posto: pianoforte per l'armonia (estensione verticale), contrabbasso per la melodia (linea orizzontale), la batteria per il ritmo (articolazione temporale). Nei fatti, in realtà, e anche senza essere uno specialista, il più sprovveduto ascoltatore sa che le cose stanno in modo molto meno semplice: il pianoforte può anche esporre il canto (e marcare ritmicamente i passaggi armonici), il basso può anche eseguire accordi (e anche scandire soltanto il ritmo), e la batteria può abbandonare la quadratura per realizzare un assolo (in cui è di volta in volta, e a modo suo, melodica nel gioco dei timbri e armonica nella loro sovrapposizione). Basta sistematizzare questo campo di possibilità in forma di una combinatoria molto elementare: il piano, oltre se stesso, può fare il basso (nei gravi) e la batteria (il principio stesso percussivo); il basso, oltre se stesso, può fare il pianoforte (negli acuti) e la batteria (quando tiene solo il ritmo); la batteria, oltre se stessa, può fare il pianoforte (il canto demoltiplicato delle grancasse, dei tom, dei piatti) e il basso (la grancassa, ma non solo). In una parola come in cento, è questa possibilità permutativa dei ruoli che rende il trio appassionante.

In sintesi, questo sviluppo incrociato tra pianoforte-basso-batteria e armonia-melodia-ritmo non ha nulla di artificiale. Mostra, al contrario, e di nuovo, che il trio jazz cui ci stiamo qui riferendo racchiude effettivamente numerose potenzialità insospettite (il che può concorrere a spiegare la sua relativa longevità). Dimostra anche che la *risonanza interna* e la *coerenza profonda* che vi avvertiamo si situano a svariati livelli: non soltanto tra le corde e i martelletti del pianoforte, che rinviano al basso e alla batteria, ma anche e soprattutto ai differenti strati della musica, e anche della musicalità. Lo si voglia o no, vi è qualcosa della dialettica hegeliana nel trio jazz, ciascun strumento superandosi in qualche modo negli altri due.

*

Certamente, esistono numerose altre formazioni di trio nella storia del jazz, senza contrabbasso o senza strumento ritmico. Nel 1935 apparve lo stupefacente trio con Benny Goodman al clarinetto, Teddy Wilson al pianoforte e Gene Krupa alla batteria, o ancora, nel 1946, il trio di Lester Young al saxofono tenore con Nat King Cole e Buddy Rich. Ma tra i primi notevoli trii, se non il primo in questa configurazione poi divenuta famosa, fu la combinazione pianoforte-chitarra-contrabbasso del trio di Nat King Cole, dal suo ritorno a Los Angeles nel 1937. Questa formazione pianoforte-chitarra-contrabbasso fu ugualmente utilizzata e popolarizzata da Art Tatum, Lennie Tristano, Ahmad Jamal, o ancora Oscar Peterson. Nel 1961, il gruppo formato da Hal Gaylor (contrabbasso), Walter Norris (pianoforte) et Billy Bean (chitarra), dalle sonorità effettivamente molto equilibrate, si faceva chiamare semplicemente *The Trio* – praticamente per antonomasia... Ci si può anche infine chiedere perché la formazione del trio jazz con la batteria che rimpiazza la chitarra sia apparsa in seconda battuta (se non in terza), quando la tendenza oggi è di scorgervi una sorta di perfezione originaria.

L'elemento comune delle altre formazioni di trio è, così, più spesso l'assenza della batteria, enfatizzando quindi il carattere di «musica da camera» del trio jazz (ad esempio Jimmy Giuffrè nel 1958 con Jim Hall e Bob Brookmeyer, e in seguito nel 1961 con Paul Bley e Steve Swallow, o ancora nell'azzeccato *Power Of Three*, trio costituito da Jim Hall nel 1986, con Wayne Shorter e Michel Petrucciani). Di converso, quando la batteria è presente in un trio senza il pianoforte, è per porre in primo piano, da un lato, la pulsazione e la potenza del suono, e dall'altro, per la sottigliezza di un'armonia scabra. Così, infatti, per il trio di Sonny Rollins dal 1957 (*Way Out West*, con Ray Brown e Shelly Manne), e, poco dopo, nel 1961, per quello di Lee Konitz (*Motion*, con Sonny Dallas e Elvin Jones). Quando il pianoforte è rimpiazzato da uno strumento armonico, è allora la chitarra a prevalere (un modello del genere è il trio ELB del batterista Peter Erskine con Nguyen Lê e Michel Benita). I trii senza il contrabbasso sono forse statisticamente ancora più rari (pensiamo in particolare alla sonorità notevolmente originale del trio formato da lunga data da Paul Motian con Bill Frisell alla chitarra e Joe Lovano al saxofono). Questa breve carrellata evidenzia comunque un aspetto importante: come già accennato, ascoltando trii che esorbitano dal formato classico pianoforte-basso-batteria, non si ha in qualche modo, forse spesso, la vaga impressione che manchi qualcosa? Soprattutto il basso, forse ... (come il disco registrato in situazione di emergenza nel 1983 per la ECM con il trio «difettivo» Werner Pirchner, Harry Pepl e Jack DeJohnette, per l'assenza di Dave Holland, che si ammalò durante la sessione di registrazione. Quanto ai trii organo-chitarra-batteria sono relativamente frequenti (su tre generazioni: Jimmy Smith, Tony Williams Lifetime, Martin Medeski & Wood), ma sono riconducibili al quartetto, dal momento che l'onere del basso è assunto dall'organo.

A proposito, perché distinguere «basso» e «contrabbasso»? Di norma, l'espressione collettiva «pianoforte-basso-batteria» di fatto consente di intensificare il senso unitario operativo nel trio jazz nel corso della sua storia. Il «basso» (vale a dire il contrabbasso) figura qui come personaggio sonoro, se possiamo dire che la definizione generica designa il ruolo assunto dallo/a strumentista che gestisce e genera il registro grave della tessitura, nel suo rapporto sia con la struttura armonica realizzata dal pianoforte (quando presente) sia con la melodia esplicitata (ad esempio durante un assolo in un *chorus*) sia con il ritmo espresso dalla batteria (scansione in *walking bass* o qualsiasi altra *bass line*). L'espressione stessa «linea di basso», sia in inglese sia in francese, ha d'altronde un che di affascinante: connota sia la linea che si svolge sia l'arabesco che predilige l'esplorazione e le multiple diramazioni; in ogni caso, si ha l'impressione che il basso-contrabbasso «disegni» letteralmente i contorni della musica. Certamente, bisogna stabilire una differenziazione importante, nell'estetica del trio, tra un contrabbasso acustico e un basso elettrico (e l'evoluzione stessa del trio di Ahmad Jamal lo testimonia). In genere, l'elettrificazione del basso apporta un colore sonoro interessante ma crea una discontinuità, persino una rottura, dell'equilibrio acustico con il pianoforte e batteria (non considereremo qui i casi particolari dell'Hammond B3, del Fender Rhodes Piano, né della batteria elettronica tipo Simmons o altro). È senza dubbio per questo che il pianista coltraniano

McCoy Tyner ha avvertito l'esigenza, ad un certo punto della sua carriera, di registrare un disco come *Double Trio* (1986): una facciata acustica (con Avery Sharpe e Louis Hayes), una facciata elettrica (con Marcus Miller e Jeff «Tain» Watts), senza dimenticare Steve Thornton alle percussioni. Con il pianoforte acustico e il piano elettrico, con il contrabbasso come con il basso elettrico, le due facciate sono interessanti, ma lo sono soprattutto nel loro confronto. Ciò vale lo stesso per altri pianisti rimarchevoli, come Steve Kuhn o Gordon Beck, che hanno spesso alternato pianoforte acustico ed elettrico. Per inciso, si ritrova l'idea di un *sistema*: musicalmente, infatti, non è raro che grandi artisti producano delle specie di *concept album*, fondati su una regola combinatorie semplice. Così è per Daniel Humair, (*Quatre Fois Trois*, disco del 1997 in cui si succedono quattro trii, ma in formazioni diverse dal pianoforte-basso-batteria), Nguyễn Lê (*Three Trios*, stesso principio, stesso anno), più recentemente Antonio Sanchez (*Three Times Three*, 2014), ecc. Bisogna riconoscere, allora, che la stessa tentazione geometrica della triangolazione è operante tanto nei trii senza contrabbasso o senza batteria quanto nei trii pianoforte-basso-batteria. È così che l'estetica geometrica del trio è spesso assunta, persino pienamente rivendicata dai musicisti jazz stessi, che vi vedono una forma strumentale altamente legittima. Lo testimonia ancora il numero incalcolabile di dischi che dichiarano nel loro titolo la dimensione ternaria del loro formato, in tutte le forme possibili di un gioco letterario, in inglese come in francese, a partire dalla cifra tre: *Triplicate* (Dave Holland, Steve Coleman, Jack DeJohnette, 1988), *Threefold* (Cesarius Alvim, Eddie Gomez, Éric Le Lann, 1988), o, più sobriamente, *Ternaire* (David Friedman, Jean-François Jenny-Clark, Daniel Humair, 1992), ecc. Ciascuno potrà trovare i suoi esempi: la lista è lunga.

L'arte del trio è l'arte dell'ascolto sommo tra i musicisti, l'arte dell'interazione permanente senza orpelli inutili. L'arte del trio è anche, al di là dell'auto-sufficienza, l'eleganza di lasciar intuire una eventuale mancanza. È per questo che non è infrequente che al trio si aggiunga un quarto membro, più spesso uno strumento solista supplementare, suscettibile di apportare un altro canto (così, puntualmente, Michael Brecker con il trio di McCoy Tyner), ma può essere anche uno strumento armonico (John Abercrombie con il trio di Marc Copland, in cui però si produce nel virtuosismo di non eseguire mai un accordo), o, ancora più raramente, un altro colore ritmico (Manolo Badrena con il trio di Ahmad Jamal). D'altro canto, questa aggiunta sempre possibile non fa che rafforzare la coerenza dell'estetica del trio: le linee di forza non sono più le stesse, le possibilità d'interazione sono improvvisamente troppo numerose, l'impressione è di perdere in unità ciò che si acquista in diversificazione. In breve: *less is more*. Si sfonda una porta aperta: il trio non è il quartetto. *En passant*, si noterà che il grazioso termine di *trio* s'applica tanto al dominio del jazz e di altre musiche derivate che a quello della musica colta occidentale, contrariamente alla parola francese *quartet*, che tende ad opporsi a *quatuor*. Ma non confondiamoci: specialmente grazie alla batteria, il trio jazz non è che un lontano cugino del trio classico. È anche l'occasione di sottolineare la sua dimensione assolutamente specifica: in quale musica altra dal jazz possiamo ascoltare un pianoforte, un contrabbasso, una batteria dialogare all'infinito tra composizioni e improvvisazioni?

Torniamo dunque al nostro trio essenziale, e insistiamo sulla sua essenza. L'ipotesi da approfondire concerne i quattro parametri del suono. In termini di timbro, la parola-chiave è la *risonanza*, per una coerenza sonora interna. Questo punto è stato già largamente sviluppato; qui basti aggiungere il trittico legno-pelle-metallo, per immaginare delle interazioni materiali nell'ambito di un principio formale (contrabbasso e pianoforte sono fatti essenzialmente di legno e metallo, mentre per la batteria occorre aggiungere le pelli). In termini di altezza, il pianoforte può produrre il suono in tutti i registri, mentre il basso si focalizza sui gravi, e la batteria non specifica le altezze (salvo l'eccezione di tom accordati, o le varietà di piatti ad altezza determinata). In termini di dinamica sonora è chiaro che ogni strumento del trio (un po' meno il contrabbasso) ha la possibilità di suonare dal *pianissimo* al *fortissimo*. Quanto alla durata, infine, ogni strumento possiede

anche qui la capacità di articolarla, dalla più breve (nota trattenuta o *perlée*¹² al pianoforte, il *pizzicato* al contrabbasso, o lo *smorzato*, il colpo secco alla batteria, ad esempio il *cross stick* (*sull'orlo* [N.d.T]) ottenuto sul bordo del fusto del rullante con la bacchetta capovolta, a quello più sostenuto (accordo enfaticizzato e tenuto il più possibile sul pianoforte, l'uso dell'arco al contrabbasso, effetto «ronzante» dei piatti alla batteria). Dal punto di vista (dal punto di «udito») della durata del suono ottenuta da protesi tecnologiche, si potrebbero per esempio accostare il pedale di risonanza del pianoforte e i piatti chiodati (*sizzle*) della batteria.

È qui che occorrerebbe inquadrare la questione in termini di «audiotattilità»¹³. Come occorre pensare la musica del trio jazz pianoforte-basso-batteria a prescindere dalla referenza esclusiva alla partitura, così bisogna sempre vedere e intendere il trio jazz in termini di *gesti*. Le due mani del pianista sono, all'origine, le stesse due mani del contrabbassista e le stesse del batterista. Esse possono così colpire, battere, ed anche ribattere, appoggiandosi più o meno su un supporto, come strofinare, scivolare, persino pizzicare o carezzare. È in questo modo che il batterista può colpire in *fortissimo* o accarezzare in *pianissimo* i suoi piatti sospesi o le sue pelli, che il bassista può pizzicare le sue corde con il polpastrello o strofinarle con un archetto, che lo stesso pianista può piazzare i suoi accordi, premere i tasti individualmente, o ancora, far risuonare le corde direttamente all'interno del pianoforte – con, tra questi due estremi, tutte le sfumature rese possibili dalla finezza costruttiva degli strumenti musicali, come delle mani e delle dita di chi li pratica. È molto difficile non considerare fino a che punto il trio jazz sia un trio effettivamente tattile, ossia in cui tutti i gesti sono consentiti, dal momento che sono giusti, esatti, pertinenti – insomma, giacché hanno essi stessi una sorta di *tatto*. È qui che il trio si fa arte, in tutti i sensi del termine.

*

Semmai queste prime note dovessero acquisire una forma più estesa, occorrerebbe ovviamente passare dalla prefazione ai capitoli, e svolgere delle analisi jazzistiche approfondite su questo o quel trio in particolare. Anche se l'ordine cronologico non è necessariamente pertinente in materia, sarebbe difficile non cominciare con quello di Bill Evans, alla fine degli anni '50 (1956 per il primo trio di *New Jazz Conceptions*; 1959 per Scott La Faro, Motian, ecc.). «L'arte del trio» di Bill Evans è spesso presentata come inerente ad un innovativo principio: reinventare il ruolo della sezione ritmica, porre le differenti voci su un piano egualitario, per favorire l'*interplay* tra i musicisti e sviluppare tutte le forme di interazione possibili tra i membri di uno stesso trio (e questo anche se *Interplay* è la denominazione di un suo album in quintetto). Nello stesso tempo, i trii di Bill Evans presentano nella prospettiva diacronica un'altra importante caratteristica, che può far pensare ad un altro tipo di organizzazione (cui si è accennato in precedenza): ossia, che prima di tutto, come confermato dalla girandola dei partner musicali, in queste *Explorations* senza fine tutto gira attorno al genio del pianista *Alone* e delle sue *Conversations With Myself*. Il bassista e il batterista, quali che siano, e per quanto geniali essi siano, appaiono quasi al servizio della musica del maestro (sarebbe anche facile sostenere che i migliori batteristi del trio di Bill Evans, come Marty Morell, non siano necessariamente i più famosi, come Jack DeJohnette).

Ma un altro pianista parrebbe sottostimato in questo *excursus*. Dopo il suo primo disco relativamente classico (del 1953, con Charlie Mingus e Art Blakey: e scusate se è poco), Paul Bley escogita dieci anni dopo un'altra maniera di suonare in trio (con Gary Peacock e Paul Motian da una parte e con Steve Swallow e Pete La Roca dall'altra segnatamente nel disco *Footloose*, del 1963, che lo stesso Keith Jarrett confessa di aver ascoltato a getto continuo) – senza dimenticare,

¹² Con questo termine s'intende una tecnica pianistica di articolazione in staccato/tenuto.

¹³ Ci si riferisce qui ovviamente ai lavori decisivi del musicologo italiano Vincenzo Caporaletti (cfr. per un primo approccio il suo *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili*, Roma, Aracne, 2019 o, con Laurent Cugny e Benjamin Givan, *Improvisation, Culture, Audiotactilité*, Paris, Outre Mesure, 2016). Sul corpo dello strumentista all'infuori del campo jazzistico, si troveranno degli sviluppi stimolanti anche nelle opere filosofiche di Bernard Sève, in particolare *L'instrument de musique*, Paris, Seuil, 2013.

nell'ambito di una copiosa discografia, *Closer, Ramblin'* (i due del 1966 con Barry Altschul), ecc. Sodale di Ornette Coleman nel momento della nascita del *free* (il quintetto di Paul Bley del 1958 vede la presenza, oltre che di Ornette, di Don Cherry, Charlie Haden, Billy Higgins, ossia esattamente il quintetto che rivelerà la *new thing* al mondo intero... ma senza il pianista!) Paul Bley ha pienamente integrato il concetto di libertà nel suo stile e, applicandolo al trio, disintegrando progressivamente il principio del solo accompagnato. Si può notare così la scissura e la continuità rispetto al trio di Bill Evans: con le sue avventurose linee di basso, Gary Peacock s'invola letteralmente più in alto di Scott LaFaro, mentre Paul Motian scava più in profondità con Paul che con Bill.

Più di trenta anni dopo, una nuova registrazione in trio (Paul Bley, Gary Peacock, Paul Motian, *Not Two, Not One*, ECM, 1999). Non due, non uno... ma tre. O, più esattamente, un disco fatto di una serie d'interazioni con molti respiri: come indica il titolo, alcune tracce esibiscono il trio, ma di un trio come «frantumato», «diffrato» tra sonorità molto differenti, dalla composizione lirica all'improvvisazione libera (tracce 7, 8); altre tracce presentano interventi solistici (del contrabbasso sulla 2; del pianoforte sulla 3) o di duo con la tempistica dialogica (1, 9) ecc. Tutto accade come se il gruppo sperimentasse la serie delle possibilità offerte dal triangolo piano-basso-batteria (solo, duo, trio), ma sempre in forma aperta, mai sistematica¹⁴. Qui, in un modo meravigliosamente impegnativo, ad ogni nota di ciascun istante, in un tempo sospeso, si direbbe che ogni strumento «ascolti» gli altri due. L'ensemble, in questo senso, risuona assai diversamente rispetto al primo disco del trio per la stessa etichetta (il terzo ECM, con numero di catalogo 1003), apparso nel 1970 ma registrato molto prima, nel 1963; e diversamente anche dal bel disco seguente, registrato live nel 1999 e pubblicato venti anni dopo, sempre per la ECM (*When Will The Blues Leave*, 2019). Queste due registrazioni comprendono un numero non trascurabile di standard, e privilegiano la testura in trio. Nello stesso tempo, su ogni brano in trio, l'essenziale è negoziato tra i silenzi rispettivi dei tre solisti: è musica «in incavo», dove il vuoto conta quanto il pieno. Nelle due parole di quattro lettere, si riconosce peraltro l'anagramma di Paul Bley.

Si potrebbero allora classificare i trii, non in funzione della loro storia cronologica, ma della dinamica interna: vi sarebbero, da una parte, i trii nei quali un musicista prevale manifestamente (spesso il pianista, ma non sempre), e quelli in cui la musica è creata non gerarchicamente tra un direttore e degli accompagnatori, ma in modo intenzionalmente e realmente comunitario (sia nella stesura delle composizioni sia nell'interazione improvvisativa). Sicuramente il pianista è di sovente (se non quasi sempre) percepito come lo strumentista centrale del trio, ma tutta la posta in gioco musicale risiede allora proprio nella qualità delle interazioni con gli altri strumentisti. Esistono (molti) rari casi in cui il pianista non ha un ruolo centrale, e diventa quasi il *sideman* di un altro, sia batterista (come Roy Haynes con Phineas Newborn e Paul Chambers nell'indovinato *We Three*, in 1958) o bassista (ancora più raro, come Ray Brown, in varie formazioni differenti, in particolare con Gene Harris e Jeff Hamilton).

Tra questi due poli dell'unità e della complementarità, tutti i gradi sarebbero ovviamente possibili (anche per quanto concerne lo stesso trio, come abbiamo visto per Bill Evans): così, come definire in questo senso il trio di Keith Jarrett? Il che ripropone la questione di cos'è un trio classico e perché. Come indica la sua denominazione (la maggior parte dei trii reca il nome del pianista) è generalmente presupposta la titolarità centrale; nello stesso tempo, l'incredibile esperienza di una quarantina d'anni permette l'interazione al più alto livello. Il trio di Jarrett possiede una tale coesione sulla lunga distanza (a parte l'episodio *At the Deer Head Inn*, in cui Paul Motian rimpiazza puntualmente Jack DeJohnette) che sembrerebbe impossibile dissociare il pianista dal suo contrabbassista come dal suo batterista. Un esempio probante sarebbe dato dal fatto che esiste un primo disco con Jarrett e DeJohnette sotto il nome di Gary Peacock (*Tales Of Another*, 1977) che

¹⁴ Per gli appassionati, segnaliamo altri dischi in duo che esplorano questo prisma espressivo, come *Notes*, di Bley e Motian, del 1988, *Partners* di Bley e Peacock, del 1990, seguito da *Mindset* del 1997, ecc.

suona nella sua globalità come un disco del trio (senza contare quello in cui il trio diventa quartetto, con Kenny Wheeler, *Gnu High*, 1976). Non possiamo sviluppare qui questo argomento, ma il trio di Jarrett appare in tutte le sue dimensioni (non solamente per gli standard ma anche per le improvvisazioni), come un riferimento centrale per il nostro intento¹⁵.

Oltre a Bill Evans e Keith Jarrett, di quali altri trii leggendari dovremmo occuparci? Con evidenza, poco dopo quello di Bill Evans, verrebbe quello di Ahmad Jamal (con Israel Crosby e Vernell Fournier, nel gennaio 1958 al Pershing di Chicago, nel settembre 1958 allo Spotlight di Washington, ecc.) per una certa arte del silenzio, dell'impostazione, del senso dello spazio sonoro (che suscitava l'ammirazione di Miles Davis). Sicuramente si potrebbe pensare anche a Erroll Garner (con Eddie Calhoun e Denzil Best nel 1955 – ma l'assetto ritmico della sua mano sinistra quasi lo dispensava dai semplici accompagnatori), Art Tatum (dopo la formazione con la chitarra, con Red Callender e Jo Jones nel 1956), Oscar Peterson (con Ray Brown e Ed Thigpen, passato nel 1958 dalla formazione con la chitarra a quello con la batteria), Duke Ellington (con Charlie Mingus e Max Roach per *Money Jungle* nel 1962, un trio angolare ma decisivo), ed anche, perché no, Herbie Hancock, in un formato meno conosciuto nel suo caso, ma non meno interessante dal punto di vista (poli)ritmico (ad esempio l'album *Inventions & Dimensions*, 1964), ecc. Storicamente occorrerebbe risalire al trio di Bud Powell (con Curly Russell e Max Roach, dal gennaio 1947), come a quello di Thelonious Monk (con Gene Ramey e Art Blakey, nell'ottobre dello stesso anno). Ci si potrebbe anche interessare, certamente, alla maniera in cui le specificità di una musica in trio sono riprese attraverso i differenti periodi del jazz, come quando il trio di Chick Corea (assieme a Miroslav Vitous e Roy Haynes, nel 1982 con la ECM) ha disposto specularmente, in due dischi distinti, le composizioni di Monk con le proprie improvvisazioni. Notiamo per inciso la sobrietà essenziale del titolo di questo disco: *Trio Music*.

Un'estetica del trio jazz è di tutta evidenza indissociabile dalla sua storia. È per questo che le analisi minuziose dovrebbero essere ovviamente affrontate in prospettiva cronologica. Tuttavia, il metodo scelto considera la storia come dipendente dall'estetica. Ci sembra che molti studi jazzistici si accontentino di descrizioni storiche senza tener conto di ciò che mantiene la dimensione oggettiva in una forma durevole, che sancisce la possibilità stessa della continuità temporale, in tutti i suoi assetti tensivi e ritmi evolutivi (la stessa su cui alcuni storici dell'arte e di estetica hanno già attirato la nostra attenzione, ricollegandosi ad alcune problematiche dell'anacronismo¹⁶). L'ipotesi qui è che una stessa configurazione produca i medesimi effetti nel corso della storia – vale a dire: un'identica *coerenza sonora* del trio percorre la storia del jazz –, il che ovviamente non esclude le modificazioni singolari e le novità specifiche apportate da ciascun trio in ogni data epoca.

Si tratta di stabilire dei semplici criteri: il trio deve essere inteso come una figura stabile, con una discografia duratura volta a configurare un corpus di opere, come oggettivazione di un'intenzionalità estetica assunta come tale, e individuabile nella stessa discografia. In funzione di questo criterio basilare, la selezione diventa molto più circoscritta, senza per questo perdere

¹⁵ Precisiamo che questo abbozzo di estetica trae origine da un testo precedente, che ci si perdonerà di citare: «Se ci si riflette un po', se si ascolta veramente il suono di un trio – e soprattutto il suono di un trio *saldato* come questo, e da lungo tempo – qualcosa nel corso degli ascolti diviene lampante all'orecchio: la forza intrinseca del trio jazz (pianoforte-contrabbasso-batteria) non risiede in una sorta di risonanza simpatetica tra i tre strumenti? Nel pianoforte si percepiscono nello stesso tempo le corde del contrabbasso e le percussioni della batteria, come nel contrabbasso le corde del pianoforte e nella batteria la percussione dei tasti e dei martelletti. Questo non solo perché Jarrett fu anche batterista, e DeJohnette anche pianista in alcuni dischi. È per definizione, perfino per essenza, che il trio jazz è un *chiasmo di timbri*, che si incrociano, re-incrociano incessantemente, e che il trio Jarrett-Peacock-DeJohnette incarna per eccellenza» (P. Sauvanet, «Up for Up for it (Le "ça" selon Keith Jarrett)», *Cahiers du Jazz*, n. 1 (nuova serie), «Dossier Keith Jarrett», L. Malson, L. Cugny (a cura di), Paris, Éditions Outre Mesure, marzo 2004, pp. 46-47).

¹⁶ Ci si riferisce a Georges Didi-Huberman, a sua volta ispirato dal metodo di Aby Warburg (cfr. la trilogia *Devant l'image, Devant le temps, L'Image Survivante*, Paris, Minuit, 1990, 2000, 2002). Proporre qui l'idea di una forma di *sopravvivenza sonora* potrebbe sembrare andar un po' troppo per il sottile, ma non è fuori luogo, in fondo, immaginare per esempio che qualcosa del trio di Ahmad Jamal possa ritrovarsi in Keith Jarrett (nello stesso modo in cui in Marcin Wasilewski si ritrova qualcosa del trio di Keith Jarrett, cui si richiama espressamente).

d'efficacia: riferendoci ad un orizzonte relativamente recente, citiamo trii pianoforte-basso-batteria che evolvono nel corso della storia (così HUM, che riunisce Humair, Urtreger, Michelot, con tre dischi all'attivo, uno ogni venti anni 1960-1979-1999), trii così coesi da assumere il nome di un gruppo (come «Tethered Moon», il trio di Gary Peacock, Masabumi Kikuchi e Paul Motian, dal 1992 a 2004, o per contro il *power trio* «The Bad Plus» dal 2001, che il pianista Ethan Iverson ha appena lasciato. – senza dimenticare la bella avventura tutta francese del trio «Prysm», 1997-2009), e altri trii che si organizzano manifestamente attorno alla figura del pianista (con Esbjörn Svensson¹⁷ per «E.S.T.», dal 1993 al 2008, ma anche più recentemente Marcin Wasilewski¹⁸ in trio dal 2005, e, *last but not least*, Brad Mehldau, con Jorge Rossy dal 1994 al 2004, e con Jeff Ballard fino ad oggi.

«L'arte del trio», dunque: è spesso nell'album d'esordio di un trio che si disegna il profilo di un'estetica originale. Quando Jacky Terrasson produsse il primo disco a suo nome nel 1994, la sensazione di spazio sonoro diffusa dal groove di Leon Parker era palpabile, sin dal brano iniziale. Quando nel 1997 il trio «Prysm» pubblicò la sua prima opera, eponima, l'ascoltatore avvertì immediatamente con chi aveva a che fare: un trio sorprendentemente maturo, tagliente e discreto. Quando Baptiste Trotignon firmò *Fluide* nel 2000, il sapiente equilibrio tra standard e composizioni personali, le ricerche poliritmiche e il virtuosismo della mano destra, tutto era già lì – fino al brano-guida dell'album, sorta di manifesto musicale in una parola, che peraltro l'anno seguente divenne il titolo di una composizione a sé stante, presente nel secondo disco del trio, *Sightseeing* (titolo mutuato da Wayne Shorter). *Fluidità* (inter-strumentale), *punto di vista* (di uno strumento rispetto all'altro): queste potrebbero essere le parole-chiave per pensare l'arte del trio.

*

Nel momento in cui scrivo queste righe, sono appena usciti peraltro due nuovi album di trii francesi, dalla tonificante singolarità, ma di cui nessuno può dire se oltrepasseranno la soglia del primo disco. Nominiamoli comunque, per concludere, e per il piacere: *Espaces* nel 2018 (Paul Lay e Bruno Chevillon riuniti per l'occasione attorno al batterista Edward Perraud), e *Orbit* nel 2019 (secondo l'acronimo tratto dalle iniziali di Stéphan Oliva, Tom Rainey e Sébastien Boisseau, per un International Trio. Ecco come questo disco è presentato sul sito della sua etichetta discografica: «Il trio piano-contrabbasso-batteria è una delle forme primordiali del jazz, attraversando tutta la storia, sorta di standard e di standard metrico di questa musica con cui si apprezza l'evoluzione di una

¹⁷ Esbjörn Svensson, tragicamente scomparso in un incidente subacqueo nel 2008, è stato sostituito da Bugge Wesseltoft, e il gruppo ri-denominato «Rymden» (sempre con Dan Berglund al contrabbasso e Magnus Öström alla batteria). Ma mai come in questo caso, non si «rimpiazza» un pianista così centrale, che ha condotto per quindici anni lo stesso trio, con all'attivo una discografia di coerenza rimarchevole. A fronte di altri trii, sarebbe in questo caso interessante focalizzare l'analisi sugli apporti extra-jazzistici: «E.S.T.» era un trio jazz svedese influenzato da altre musiche (dalle sequenze armoniche classiche all'energia binaria del rock, fino anche a certe ballate pop), e «aumentato» con l'uso sempre pertinente dell'elettronica e del trattamento sonoro in studio e in concerto.

¹⁸ Mi capitò una volta, in un assorto riascolto dei due dischi in quartetto di Tomasz Stanko con la ECM (*Soul Of Things*, 2002, *Suspended Night*, 2004), di avere improvvisamente la strana impressione che la tromba fosse *di troppo*. Troppi suoni incongrui, quasi troppa melodia, in ogni caso troppi assolo: non ho niente contro questo trombettista, peraltro straordinario, ma in questo contesto, all'improvviso, ebbi il desiderio di ascoltare *soltanto* il trio – il trio *solo*, se si potesse dire (come se si parlasse di un solo uomo: Marcin Wasilewski al pianoforte, Slawomir Kurkiewicz al contrabbasso, Michal Miskiewicz alla batteria). Così mi sono precipitato ad ascoltare i tre dischi successivi pubblicati da ECM, sapendo come Manfred Eicher stesso si fosse fidato di questo trio di musicisti polacchi, come «liberati» dal trombettista che – e questo è il vero paradosso – aveva comunque contribuito a scoprirli coinvolgendoli per primi nel suo quartetto (il giustamente intitolato *Trio*, nel 2005, poi *January*, 2008, *Faithful*, 2011). Stessa impressione in seguito, quando, senza dubbio per rinnovarsi, il trio fece appello al saxofonista tenore Joakim Milder nel loro quarto album (*Spark Of Life*, 2014). Chiaramente, le migliori incisioni di quest'album sono i pezzi in trio, apportando il saxofonista, indipendentemente dal suo valore, solo un tocco melodico inutilmente etereo. Conferma finale con il disco successivo, che riprende in concerto il repertorio di *Spark Of Life*, riadattato per il trio; in pubblico i pezzi «decollano» letteralmente (*Live*, 2018).

forma centenaria¹⁹. «Centenaria». Veramente? Bisogna dunque pensare che il primo trio piano-basso-batteria daterebbe al 1919? In ogni caso, e checché ne dicano alcuni a proposito della morte del jazz, l'arte del trio è ancora viva e vegeta. In funzione delle sue caratteristiche altamente specifiche, forse non è vano volerne proporre un'estetica.

Pierre Sauvanet
(Université Bordeaux Montaigne)
(Traduzione di Vincenzo Caporaletti)

¹⁹ «Orbit par Julien Gros-Burdet», <http://www.yolkrecords.com/fr/?p=album&id=88> [consultato nel maggio 2019].

Bibliografia

CAPORALETTI, Vincenzo, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili*, Roma, Aracne, 2019.

CAPORALETTI, Vincenzo, Cugny, Laurent e Givan, Benjamin, *Improvisation, Culture, Audiotactilité*, Paris, Outre Mesure, 2016.

CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image* Paris, Minuit, 1990.

— *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.

— *L'Image Survivante*, Paris, Minuit, 2002.

SEVE, Bernard, *L'instrument de musique*, Paris, Seuil, 2013.

SAUVANET, Pierre, *Les rythmes en arts*, Bordeaux, PUB, 2019.

— «Up for Up for it» (Le “ça” selon Keith Jarrett), *Cahiers du Jazz*, n. 1, 2004, pp. 46-47.