

A MIDWINTER NIGHT'S DREAM

A Long Train of Memories: 1 The Basic Riff	*+°	9:00
2 She's Got A Cobalt Chord Core	++	7:23
3 Blue Gal of My Life	++	6:42
4 Blues in Velvet	*+	3:43
Flaming Blues	*+	3:01
Blues in Velvet (reprise)	*+	0:31
5 A Midwinter Night's Dream	**	8:36
6 Georgica	++°	7:01
7 And Suddenly in June...	**+	1:58
Total playing time		46:35

All selections are composed, arranged and conducted by Dino Betti van der Noot.

The Improvisers. Luciano Biasutti, Demo Morselli, Mike Burke, Franco Corvini, Emilio Soana, Rudy Meledandri, Rudi Migliardi, Gianluigi Trovesi, Gianni Bedori, Hugo Heredia, Sante Palumbo, Gianni Farè, Bruno De Filippi, Franco Testa, Julius Farmer, Gianni Cazzola, Maurizio Preti.

The Orchestra. Emilio Soana, Franco Corvini, Demo Morselli, Luciano Biasutti, Mike Burke, trumpets & flugelhorns; Rudy Meledandri, Rudi Migliardi, Claudio Barbieri, Beppe Bergamasco, trombones; Gianluigi Trovesi, Gianni Bedori, Hugo Heredia, Pino Sacchetti, Fulvio Sisti/Lele Comeglio, Peppino De Mico, reeds & flutes; Sante Palumbo, acoustic piano & keyboards; Gianni Farè, keyboards, vibes & vocal; Bruno De Filippi, guitar & harmonica; Lucio Terzano/Julius Farmer/Franco Testa, electric & acoustic bass; Gianni Cazzola/Alfredo Golino, drums; Maurizio Preti, percussion; Giulia Fasolino, vocal.

Milan, 1983.

Cover photo: "Black Greased Nude" by Dennis Manarchy.

FOREWORD, BY ARRIGO POLILLO.

Anyone who has ever conducted a jazz orchestra has hoped to have under his leadership, even for a day, a dream band – one of those ideals hard to put together groups (hard, if for financial reasons alone), with which to express himself fully, to the utmost.

Dino Betti has long cherished this dream even if he chose another profession besides that of musician. He has, however, always been in touch with music – especially with jazz – and in 1970 managed to put together his first big band, consisting mostly of amateurs.

They could be heard at the Teatro dei Chiostrri, in Milan, and in fact this is where they got their name – Cloisters Big Band. A little later, with the introduction of

some well known professionals, there was a change of name but not in derivation: Basement Big Band – once again named after their place of rehearsal – a basement in the true tradition of jazz. Since its inception, years passed, rich in experience and experimentation both for Betti and his group. Over the years, most of the amateurs gradually gave way to professional musicians, well known to jazz audiences. With the musical calibre on this recording. Betti's hopes finally came true and his dream became a reality.

Together with this well-honed group, Betti was able to give form to his musical fantasy and to perfect his musical arrangements and compositions. The result is a rare cohesive harmony of high style and poetic consistency with no sacrificing of originality.

The main cut of the album is the suite "A Long Train of Memories", which wends its way through five movements, each conjuring up a different mood.

It leads off with "The Basic Riff", a piece constructed on a harmonic *ostinato*, which recalls (albeit with restraint and elegance) a certain type of funky jazz. The next track, "She's Got A Cobalt Chord Core" – is based upon an intriguing polyrhythmic sequence, while in "Blue gal of My Life" the music stretches out to become a tender toned romantic ballad. Something would be lacking without a touch of blues, whose harmony and structure surface in the last two movements and are given two distinct treatments. In the well-mannered "Blues in Velvet" we find a bittersweet rendition, relaxed and rich in subtle hints, followed by "Flaming Blues" – an aggressive spectacular number that closes the suite on a wilful and agitated note. The compositions and executions of the album's final cuts are in an entirely different vein: "A Midwinter Night's Dream" pays homage to its title, moving as it does in a reverie of great delicacy. As for "Georgica", draws its inspiration not from the life of the fields but pays tribute to the name and musical ideas of Giorgio Gaslini. Betti, like Gaslini, believes that European musicians must in some way bring a European quality to jazz and turn to their heritage of popular continental themes.

"Georgica" in fact revives a familiar Mitteleuropean theme and plays with it, exploring in depth its rhythmic and harmonic potential. What evolves has a somewhat martial quality to it but is also a celebration, a *naïve* partying.

Betti's musical tastes are thus given life – he who once said "I love Satie's stripped-down essential style – the unearthing of trashy elements and his profaning of hallowed or so-called 'important' elements". In the closing title piece, this same stylistic frankness moves Betti to what, at first blush, sounds like a simple bossa nova, but which startles the listener, coming as it does on the heels of a restless, enigmatic lead-in.

FRANCO FAYENZ TALKS WITH DINO BETTI VAN DER NOOT.

FF: In a conversation between Arrigo Polillo and myself about this new record of yours, we agreed it represented somewhat of a landmark for you. Would a perfectionist such as you agree with this definition?

DB: I hope more a milestone: A way station between a surface re-exploring of classic big band repertoires and a different type of music of grater metaphysical substance.

FF: Why – of all types of music there are (a dearth of vocabulary makes me put it in this way) did you chose jazz? And why, out of the jazz gamut did you prefer an orchestral language?

DB: Probably because jazz provided me with a way out from a family strictly classical tradition and allowed me to shape myself autonomously. Somewhere along the way, through its constant becoming, its constant self-renewal at every new execution, I discovered its fit with modern living, not to speak of its fit with my own personal slant on life. I recognized that the big band style – besides giving me an incredible musical palette to choose from – suited my poor talents of actual execution: I can't express myself wholly with small groups. I need the compositional breath and organizational scheme of a large band. I enjoy the weaving of themes, those meanderings which stimulate soloists and allow them to give it their all. That's what's happening on this album – where all the soloists really were vital in contributing concretely to the atmosphere of my imagination.

FF: How did you deal with the internal relationship between bandleader and players – and how did you handle this overall?

DB: The relationship between conductor-composer and a big band must be one of exchange, of mutual respect and dialogue end even, when necessary, of frank confrontation.

FF: Let's, in closing, get to this "Midwinter Night's Dream". When you were working on the compositions on this album, what were your thoughts and your goals?

DB: Firstly I wrote music that I like, that I needed to write and play, untrammelled by stylistic or commercial considerations. I tried not to become overly mannered nor simply reconstruct impossible – though much-loved – old models. A sort of osmosis always happens between a composer and the music of others around him. It's one thing, though, to be aware of this reality and quite another to produce a mere carbon copy of it. As an example, let's take the suite "A Long Train of Memories". It's a sort of kaleidoscope, a run-through of the jazz modes which were important both to my cultural and emotional formation, but from which I also had to free myself, really by revisiting their contents more than their form. Maybe it sounds like a *naïve* attitude but then *naïveté* has always been a mainstay of jazz.

I address myself to the real lovers of jazz but I hope that my music can be decoded by – and meaningful to – the layperson too. I don't think that one necessarily has to churn out standard fare and give up on formal rigor or – even worse – on poetic content to appeal to a wider public. One just must not reject anything *a priori*. As for other European music-makers, different and sometimes conflicting cultural streams converge in me.

I believe that one must have the courage to alchemise them in a uniquely individual way, maybe even by allowing them to collide. The point is to exorcize

their institutional way of being used or, at the opposite extreme, of exploiting the inherent conflicting expressions to heighten the dramatic tension and even, why not, to heighten a liberating pause.

UNA PRESENTAZIONE, DI ARRIGO POLILLO.

Chiunque abbia diretto un'orchestra jazz ha sperato di avere a propria disposizione, magari per un giorno soltanto, una dream band: una di quelle formazioni ideali, molto difficili da riunire (non foss'altro che per ragioni economiche) con cui ci si possa esprimere compiutamente, nel migliore dei modi. Dino Betti ha accarezzato a lungo questo sogno, anche se ha scelto una professione diversa da quella del musicista. Alla musica, e al jazz in particolare, è comunque sempre stato vicino e, nel 1970, è riuscito a mettere insieme una prima grande orchestra, fatta in massima parte da dilettanti. La si poteva ascoltare nel Teatro dei Chiostri, a Milano, ed è questa la spiegazione della sua denominazione: Cloisters Big band. Un poco più tardi, inseriti nella formazione diversi professionisti di buona fama, il nome cambiò: ed anche la nuova denominazione, Basement Big Band, trova la sua spiegazione nel luogo in cui il complesso si riuniva: una cantina, come vuole una consolidata tradizione del jazz.

Dal battesimo della Basement Big band sono passati altri anni, ricchi, per Betti e per i suoi, di esperienze e anche di esperimenti. Anni durante i quali quasi tutti i musicisti amatori rimasti nell'organico hanno lasciato il posto a professionisti ben noti al pubblico del jazz. Con la formazione che si ascolta in questo disco, il sogno di Betti si è finalmente avverato: la sua dream band è ormai una realtà. Con questo efficace strumento a disposizione, Betti ha potuto dar forma compiuta alle proprie fantasie musicali, e mettere a punto degli arrangiamenti-composizioni di rara coerenza. Una coerenza stilistica e poetica, che non è raggiunta a spese dell'originalità.

Il programma che questo album presenta è in gran parte occupato da una suite, "A Long Train of Memories", che varia attraverso cinque movimenti, ciascuno dei quali è caratterizzato da una particolare atmosfera, da un diverso *mood*. Si comincia con "The Basic Riff", un brano costruito su un ostinato armonico, e in cui si vuol richiamare (ma con misura, e con eleganza) il ricordo di certo jazz *funky*. Nell'episodio seguente, "She' Got A Cobalt Chord Core", il ritmo diventa intricato poliritmo, mentre poi in "Blue Gal of My Life" la musica si distende nel modello di una *ballad* dai toni teneramente romantici. Non poteva mancare, nella suite, il momento *bluesy*, e difatti le armonie e l'impianto del blues fanno la loro apparizione negli ultimi due movimenti, e in due diverse espressioni. Perché c'è il blues accidioso, *relaxed* e ricco di sottigliezze e di ammiccamenti (che si ritrova nel garbato "Blues in Velvet"), e c'è il blues aggressivo, spettacolare, agitato e tracotante (che si ascolta nel "Flaming Blues" che chiude la suite).

Di diversissimo carattere, ancora, le ultime due composizioni-esecuzioni dell'album. "A Midwinter Night's Dream" fa davvero onore al suo titolo: perché il brano è tenuto in un'atmosfera trasognata ed è trattato con grande delicatezza. Quanto a "Georgica", non vuole affatto trarre ispirazione dalla vita dei campi, ma

rendere omaggio a Giorgio Gaslini, ed in particolare alle sue idee musicali. Perché Betti condivide l'idea di Gaslini che i musicisti europei sono tenuti a fare del jazz in qualche misura europeo, e quindi anche a utilizzare temi popolari nati in questo continente. "Georgica" recupera infatti un tema popolare mitteleuropeo, e lo ripropone più volte, dopo che sue risorse e potenzialità ritmiche e armoniche sono state esplorate in profondità. Ne è sortita una musica in qualche misura marziale, ma anche festosa e, nel fondo, ingenua.

Qualcosa che va perfettamente d'accordo con i gusti musicali di Betti, che fra l'altro ha detto: "Mi piace l'essenzialità di Satie; il suo recupero di elementi volgarotti, la sua dissacrazione di elementi dotti o definiti importanti". È la stessa spregiudicatezza che porta Betti compositore ad approdare, nel pezzo-sigla di chiusura ("And Suddenly in June"), ad una apparentemente semplice bossa nova, inaspettata dopo una inquietante, enigmatica, introduzione.

FRANCO FAYENZ PARLA CON DINO BETTI VAN DER NOOT

FF: Arrigo Polillo e io, discorrendo assieme di questo tuo nuovo disco, lo abbiamo definito un punto d'arrivo, per te. Va bene questa definizione per un perfezionista quale sei?

DB: Spero sia solo una tappa: l'evoluzione da una musica di superficie, che riesplorava il repertorio delle big band classiche, a un'altra in cui sono predominanti i contenuti metafisici.

FF: Perché fra i vari tipi di musica a disposizione (uso questa terminologia per povertà di vocabolario) hai scelto il jazz? E perché, all'interno del jazz, hai preferito il linguaggio orchestrale?

DB: Probabilmente il jazz mi si è presentato come una via per costruirmi una personalità autonoma nei confronti di una tradizione familiare strettamente classica. E, strada facendo, ho scoperto nel suo continuo divenire, nel rinnovarsi ad ogni esecuzione, la sua aderenza al modo di vivere contemporaneo e anche al mio personale atteggiamento nei confronti della vita. Poi, mi sono orientato verso la big band perché, a parte il fatto che mi offre una gamma incredibile di colori musicali, credo di essere un pessimo esecutore, e quindi non posso esprimermi compiutamente in un piccolo complesso; mi sono necessari il momento compositivo e l'organizzazione della grossa formazione. E il piacere di costruire delle trame, dei percorsi capaci di stimolare i solisti a dare il meglio di se stessi.

Come succede in questo album, dove tutti i solisti si sono dimostrati essenziali per la concretizzazione delle atmosfere che avevo immaginato.

FF: Come hai impostato i rapporti interni fra il leader e i collaboratori, e come li imposti in generale?

DB: Il rapporto fra un compositore-direttore e una big band deve essere di scambio, di stima reciproca, di dialogo e, quando occorre, anche di franca contestazione. Io sono molto grato a tutti i musicisti, dilettanti o professioneisti, coi quali ho lavorato. Ho imparato molto da loro, e credo che anche loro abbiano imparato qualcosa da me.

FF: Parliamo infine di questo “sogno di una notte di mezzo inverno”. A che cosa hai pensato, quali obiettivi ti sei prefisso quando hai elaborato le composizioni contenute in quest’album?

DB: Prima di tutto ho scritto della musica che avevo voglia, che avevo bisogno di scrivere e di eseguire, senza preoccupazioni stilistiche o commerciali. Nel far questo, ho cercato di non cadere nel manierismo, di non ricostruire amati impossibili modelli. Esiste sempre un’osmosi fra il compositore e la musica che si produce da altri intorno a lui, ma un conto è avere un collegamento con questa realtà, un conto è ricalcarla.

Prendiamo come esempio la suite “A Long Train of Memories”. Qui c’è una sorta di caleidoscopio, una carrellata di moduli jazzistici che considero formativi, importanti per me, sia culturalmente sia emotivamente, ma dai quali mi era necessario affrancarmi proprio attraverso una personale rivisitazione dei loro contenuti molto più che della loro forma. Questo atteggiamento è un po’ *naïf*, se si vuole: ma la *naïveté*, in fondo, è sempre stata una costante nel jazz.

Mi sono rivolto agli amanti del jazz, ma spero sinceramente che la mia musica possa rivelarsi decodificabile e fruibile anche per i non specialisti. Ritengo che, per essere comprensibili ad un pubblico più vasto, non sia obbligatorio adeguarsi continuamente agli standard più consumati, rinunciando a un rigore formale e, soprattutto, a un contenuto poetico. E poi, non bisogna rifiutare niente aprioristicamente. Io, come molti musicisti europei, sono la risultante di impulsi culturali a volte in contrasto fra di loro.

Credo si debba avere il coraggio di riassorbirli in un contesto unico, magari anche facendoli cozzare l’uno contro l’altro. Esorcizzandone l’utilizzo istituzionalizzato oppure, all’estremo opposto, rendendo il contrasto di moduli espressivi differenti funzionale alla costruzione di una tensione drammatica o (perché no?) di una pausa liberatoria.