

Le origini del Jazz

Il mio racconto parte da un posto ben preciso, una città, New Orleans, che si trova in Louisiana, nel sud degli Stati Uniti, e da un momento preciso, gli anni a cavallo tra due secoli, il 1800 ed il 1900. Lì, in quegli anni, è successo qualcosa che ha cambiato per sempre il corso della musica così come veniva intesa fino a quel momento.



New Orleans sorge su un fiume, il Mississippi, ed ha una storia differente dal resto degli Stati Uniti. Ha il porto più grande della regione, perché funge da cerniera tra i Caraibi ed il Nordamerica, e come tutte le città che hanno un grande porto, nei secoli è stata attraversata da un numero enorme di culture differenti. Fu fondata dai francesi nel 1718, e poi venduta da Napoleone agli inglesi poco meno di un secolo dopo. Il tipo di colonizzazione che i francesi avevano operato sulla città aveva favorito la nascita di un miscuglio di razze che convivevano senza grossi problemi razziali, tanto che si era creata una borghesia creola, ovvero di sangue misto. Da questo punto di vista New Orleans era molto più simile ad una città caraibica che alle città pre-industriali del nord degli Stati Uniti, in cui gli schiavi rimanevano segregati e non avevano contatti con le altre popolazioni. E fu proprio questo miscuglio di lingue presente a New Orleans – il francese, l'inglese, lo spagnolo - , di razze e di culture a fornire l'humus a qualcosa di completamente nuovo dal punto di vista musicale. La musica classica di importazione europea, che arrivava in città nei teatri d'opera, fu presto

assimilata dalla gente del luogo, dai bianchi come dai creoli, che la vedevano come una forma musicale nobile, esotica dal loro punto di vista. Tuttavia già in città erano presenti altre tradizioni, magari più sotterranee, “popolari” diremmo oggi, che cercavano cittadinanza nel panorama culturale di una nazione giovane come gli Stati Uniti: i ritmi caraibici, ad esempio, frutto a loro volta di un sincretismo senza precedenti. Ma anche le canzoni europee, la musica popolare francese e quella italiana, importate dagli emigranti che in gran numero si avvicendavano a colonizzare il nuovo continente, e soprattutto la musica africana. Gli africani costretti con la forza come manodopera nelle sterminate piantagioni di colore, avevano portato con sé un enorme patrimonio ritmico – melodico, che in qualche modo erano stati costretti a dimenticare, perché gli schiavisti proibivano loro ogni tipo di riunione, per evitare che attraverso l’incontro con gli altri prendessero coscienza del proprio status e si potessero ribellare. Inoltre bisogna tener conto del fatto che gli schiavi non venivano tutti da un'unica regione dell’Africa, e che parlavano lingue molto differenti tra loro: erano portatori di culture che spesso si somigliavano molto poco tra loro. Eppure, i ritmi e le melodie del continente nero, sopravvissero a livello quasi inconscio nella loro memoria. Da questa memoria collettiva si plasmarono le prime forme musicali compiutamente americane, nate e sviluppatasi ex-novo in quel continente: i canti di lavoro e gli spirituals, forme di musica cantata che scandivano i momenti di vita comune, di lavoro e di preghiera, erano uno dei pochi modi che essi avevano di comunicare. Presto cominciarono ad utilizzare strumenti rudimentali, soprattutto ritmici, per accompagnare il loro canto, dando forma a nuove musiche, mai ascoltate prima. Gli schiavi non erano più africani, erano diventati afroamericani, perché attraverso la musica avevano creato una nuova identità collettiva, una nuova lingua ed un nuovo modo di esprimersi, nati proprio in America. Di queste espressioni musicali, sicuramente la più affascinante e la più longeva è il blues. Il blues ha una forma molto semplice, sempre uguale a se stessa. E’ passibile di innumerevoli variazioni, ma la struttura base gira intorno agli stessi tre accordi: I, IV, V. vediamone un esempio nella tonalità di Do:

Three staves of musical notation showing a 12-measure blues progression. The first staff starts with a tempo marking of quarter note = 60 and a key signature of one flat. The chords are: C7, C7 (F7), C7, C7. The second staff has chords: F7, F7, C7, C7. The third staff has chords: G7, F7, C7, G7. Each measure contains a rhythmic pattern of eighth notes.

Da dove viene il blues? Viene dai canti di lavoro che gli schiavi utilizzavano per scandire il ritmo nei campi durante il raccolto e, come abbiamo già detto, per comunicare tra loro. Infatti la struttura del blues tipica è quella di chiamata e risposta (call and response) ovvero di una voce principale che espone un tema, un'idea musicale, e di una seconda voce che le risponde, per poi convergere, insieme, in una terza voce, una sintesi. Questa struttura è stata utilizzata da qualunque musicista si sia rifatto alla tradizione afroamericana, e da lì ha fatto il giro del mondo: ci sono blues indiani, blues giamaicani, blues tra i pezzi rock, ad esempio dei Beatles, e anche blues italiani. Nel blues si sente tutta l'inflessione tipica del canto, della voce umana: nel canto spesso utilizziamo note di altezza indeterminata, potremmo dire delle stonature, fuori dall'armonia. Una scala maggiore, se si da una inflessione calante a determinate note, ovvero la terza e la settima, e le si sovrappone all'armonia maggiore, possono creare un effetto assolutamente diverso, strano.

A single staff of musical notation showing a blues scale in G major. The notes are G, A, B \flat , C, D, E, F, G, with a sharp sign over the F note.

Questo tipo di inflessione venne canonizzato, nella musica afroamericana, dando vita a quella che è stata poi chiamata scala blues. La scala blues ancora oggi sopravvive nel jazz. Nel corso del '900 moltissimi musicisti anche di estrazione diversa l'hanno ripresa, tornando in tal modo alle radici più profonde, riscoprendo quella sofferenza creatrice che fu alla base delle prime forme musicali afroamericane: blues, parola non perfettamente traducibile in italiano, vuol dire anche questo: tristezza, nostalgia, solitudine.

Blues, quindi, è un colore, in senso figurato. Ma non era l'unico colore che si poteva ascoltare in America nell'800. Come abbiamo già detto, gli Stati Uniti, e soprattutto il sud, che ora stiamo

prendendo in considerazione, erano animati da colori provenienti da tutto il mondo. Accanto al blues, esistevano tantissimi stili musicali, tantissime voci. Alla fine dell'ottocento, a New Orleans si potevano ascoltare tutte queste voci. La musica, in quella città, scandiva ogni momento della vita. Questa fu la fucina in cui il jazz, la musica americana per eccellenza, si forgiò.

Tuttavia non bisogna pensare che venne fuori così, da un momento all'altro. Il blues fu sicuramente una delle radici principali, ma il jazz fu frutto di una serie infinita di contaminazioni, di evoluzioni e di cambi di rotta che è difficile definire con precisione. Possiamo, per aiutarci a scrivere la nostra storia del jazz, tracciare una storia dei personaggi che in qualche modo sono stati i pionieri di questa musica, che magari non conoscevano nemmeno la parola

“jazz“, ma che sicuramente hanno posto le radici perché questo genere conquistasse il mondo durante tutto il novecento. Uno di loro fu sicuramente Scott Joplin, un grande pianista creolo nato tra il 1867 ed il 1868, e morto nel 1917. Il genere musicale a cui generalmente si associa il suo nome è il “ragtime”: uno stile pianistico probabilmente derivato dalle canzoni da ballo in voga all'epoca, uno stile da puro intrattenimento. È una musica straordinaria, dal carattere innovativo soprattutto dal

Scott Joplin



punto di vista ritmico, se confrontato con tutto quello che fino ad allora si era ascoltato. Anche qui si sente un po' di Africa: una delle caratteristiche principali della musica del continente nero è infatti la poliritmia, ovvero la sovrapposizione di diversi ritmi che creano un effetto di enorme ricchezza. Nei ragtime di Scott Joplin, che a tutti è capitato di ascoltare, la mano destra e la sinistra sembrano rincorrersi, una scandendo un ritmo in 2/4, l'altra sovrapponendo un 3/4 saltellante, che intreccia ritmo e melodia creando un effetto di vivacità che fa pensare alla danza, effetto rafforzato dall'utilizzo continuo di sincopi, ovvero di spostamenti di accento, altro elemento che ritroveremo come costitutivo del jazz del secolo seguente. Maple leaf Rag, la composizione più nota di Scott Joplin, fu un successo enorme, all'epoca. Bisogna tener conto del fatto che non esisteva nessuna forma di registrazione sonora, se si escludono i rulli per pianola meccanica, che permettevano di riprodurre, in forma meccanica appunto, il movimento delle mani sul pianoforte. Forse ci si può fare un'immagine di questi marchengegni pensando ai film western, dove nei saloon i pianoforti suonano da soli. L'enorme diffusione di questo brano, quindi, fu dovuta principalmente alla vendita dei rulli e delle partiture per pianoforte, più di un milione, dal momento in cui fu pubblicato, nel 1899. Così, per la prima volta, una musica che portava con sé un pezzo di Africa, una musica composta da un musicista non bianco – sebbene questo elemento non fosse pubblicizzato -, entrò nei salotti bene

della borghesia di origine europea di tutti gli Stati Uniti, varcando in alcuni casi anche i confini nazionali. Lo stesso avvenne, nei decenni successivi, con l'invenzione del fonografo: grazie ai dischi, la musica afroamericana si affrancò anche in Europa come musica prima di intrattenimento, poi colta, ed attraverso i dischi divenne possibile per i musicisti delle generazioni successive, ascoltare il modo di suonare dei loro predecessori, assimilarne le idee e svilupparle: in una musica che, come il jazz, fa dell'oralità e dell'estemporaneità i suoi caratteri principali, la registrazione divenne la fonte di trasmissione primaria.



Finora abbiamo percorso un periodo storico che in qualche modo può essere definito la “preistoria” del jazz. Preistoria è infatti tutto ciò che viene prima dei documenti e delle testimonianze, un periodo in cui è difficile riferirsi a fatti precisi ed in cui la storia si intreccia col mito. Abbiamo definito due generi da cui sicuramente il jazz ha tratto linfa vitale per svilupparsi e canonizzarsi secondo degli stili che lo caratterizzeranno per tutto il secolo seguente: il blues ed il ragtime. Abbiamo parlato anche di forme corali afroamericane, come work songs e spirituals. Ma quand'è che il jazz vero e proprio nacque? Esiste una data precisa? Un inventore? Quali sono le caratteristiche che definiscono questa musica? Per rispondere a queste domande dobbiamo ritornare al punto da cui eravamo partiti, New Orleans. Lì, nel 1890, nacque un uomo, anche lui di origine creola: Ferdinand Morton, detto “Jelly Roll”. Jelly Roll è stato un personaggio picaresco, ha

vagabondato tra il sud degli Stati Uniti e Chicago per tutta la sua vita, una vita in cui ha fatto di tutto, dal gestore di bar al giocatore d'azzardo professionista. Un personaggio dalla biografia affascinante, che amava farcire i suoi racconti di notevoli menzogne ed esagerazioni, e più di una volta si è definito l'inventore del jazz. Certo, non bisogna prendere per vera la sua affermazione. Non esiste un inventore del jazz, non uno solo: questa musica, come abbiamo già detto, fu il risultato di un processo di contaminazioni incrociate, che col tempo hanno contribuito a definire uno stile ben preciso, le sue caratteristiche e le sue evoluzioni. Tuttavia, le sue parole ci possono aiutare a capire che cos'è il jazz, e cosa non lo è:

“Riguardo all'armonia, la mia teoria è che non bisogna mai escludere la melodia. Ci vuole sempre una melodia che in qualche modo si appoggi su un background perfettamente armonico, con un gran numero di riffs, ovvero figurazioni ritmiche. Un riff è qualcosa che dà ad un'orchestra un solido background ed è l'idea principale che sta alla base del modo di suonare jazz. [...] Ora il riff è quello che si potrebbe chiamare la base, qualcosa su cui camminare. È standard. Ma senza breaks, e senza belle idee nei breaks, non hai bisogno di pensare a fare nient'altro, non hai una band di jazz e non puoi suonare jazz. Un break, in sé stesso, è come una sorpresa musicale, che non è mai stata utilizzata fino al momento in cui io originai l'idea di jazz, come già vi ho detto.”

Questa citazione, tratta dalla sua autobiografia, introduce una serie di elementi che ci possono aiutare a definire il jazz, nel periodo in cui nacque così come nelle sue evoluzioni successive.

- Il riff è una cellula melodico- ritmica ripetuta, su un'armonia che cambia. È una derivazione diretta del blues, in particolare della modalità di esposizione del tema call and response dei canti di lavoro. Sarà largamente utilizzato dalle orchestre da ballo degli anni '30, per il suo carattere coinvolgente e accattivante.

- Il break è un lancio improvvisato, ovvero non definito in precedenza, su un momento di pausa – break appunto – della sezione ritmica, utilizzato per passare da una sezione del pezzo ad un'altra. Sarà molto utilizzato in tutto il jazz a venire: da questa pratica si evince il nucleo di una tendenza caratteristica nel jazz, che definisce questa musica in maniera inequivocabile: l'improvvisazione, appunto.

Nel jazz di Morton, ci sono già in nuce tutti gli elementi di cui abbiamo parlato. Come struttura armonica molti dei suoi pezzi sono blues, ed anche dal punto di vista melodico sono infarciti di blue notes. Nelle sue registrazioni si possono ascoltare molti riff tematici, e breaks. Rispetto al ragtime di Scott Joplin, l'accompagnamento del pianoforte è molto più libero, scandisce di meno il tempo sui quarti. Questa, dal punto di vista strumentale, ovvero strettamente pianistico, è l'innovazione più

grande che Jelly Roll ha portato nella musica jazz. Tuttavia il suo merito va molto oltre: le parti improvvisate nei brani sono molte meno che quelle composte in precedenza. Per questo motivo Jelly Roll è stato considerato da molti critici il primo compositore di jazz a tutti gli effetti. La sua bravura stava proprio nel saper organizzare gruppi, metterli insieme e soprattutto arrangiare le parti strumentali. Morton non lasciava nulla al caso: quando faceva le prove, gli piaceva stabilire tutto in anticipo, lasciando libertà ai musicisti solo nei pochi break e assoli. In questo si è differenziato molto dai suoi contemporanei, che pure facevano un genere musicale che potrebbe ad un primo ascolto sembrare molto simile. La pretesa di Morton di essere l'inventore del jazz è infatti smentita dal fatto che proprio nei primi anni del secolo molti collettivi di musicisti erano giunti a conclusioni estetiche molto simili a quelle di Jelly Roll. Il merito di quest'ultimo fu di canonizzarle e fissarle in un genere compositivo organico e riconoscibile, e di saperle promuovere attraverso i suoi gruppi, che ebbero un notevole successo anche discografico, come i "Red Hot Peppers".



I brani di Morton, quindi, erano basati su arrangiamenti pensati per un *ensemble* ben definito, cosa che rimanda alle big band dei decenni successivi, in particolare quella di Duke Ellington. Tuttavia, bisogna sottolineare il fatto che nessuno, o quasi, scriveva le parti per i musicisti, all'epoca. Le partiture, perlopiù, erano costituite da *leadsheet*, ovvero da parti con gli accordi e la linea melodica. La decisione della struttura, delle armonizzazioni, dei break ritmici, era estemporanea, decisa volta per volta, a volte neppure prestabilita ma affidata alla consuetudine ed all'orecchio. Una pratica che oggi viene definita "head arrangement", ma che probabilmente, all'epoca, voleva solo dire orecchio e molta esperienza.

Il brano che adesso eseguiremo è basato su alcune indicazioni molto semplici, che abbiamo stabilito in precedenza: armonizzazione, cambi di tempo, parti d'insieme. Come vedrete, molto è dato anche dai gesti, sonori ma anche fisici, che di volta in volta faccio per farmi seguire sul tempo. "Just a Closer Walk" una canzone molto semplice, tratta dalla liturgia ecclesiastica, ma molto amata da alcuni grandi jazzisti del periodo, tra cui Armstrong.

243

Just A Closer Walk

The Firehouse Jazz Band

This song tops the Alligator Jazz Club (Tokyo, Japan) list as the most recorded Dixieland song in recent times.
 Recorded: The Young Tuxedo Brass Band (with Paul Barbarin on snare drum) 1958, Kid Thomas Valentine 1965, Dukes of Dixieland 1958, etc. (Plus Red Foley and Sister Rosetta Tharpe)

Concert Pitch

Rubato Intro:

Time Begins - Not Too Fast! New Orleans "Street Beat" Works Well:

A

B

Last Time - Rubato:

Questo brano parte con un vero e proprio un canto religioso, uno spiritual. Sacro e profano insieme: ciò non deve stupire, in quanto nella New Orleans di cui abbiamo parlato, era normale accompagnare tutti gli eventi religiosi con la musica: sono famosi i funerali con la banda che suonava mentre accompagnava il morto verso il sepolcro. Una volta sotterrato, tutto il corteo tornava verso il centro della città con danze e festeggiamenti in onore del defunto. Questo la dice lunga su come le bande avessero un ruolo importante in quella società, un ruolo di coesione e di aggregazione. Ovviamente, parlare del jazz delle origini significa parlare anche di quelle bande: la banda, per la sua natura semovente, è costretta ad adottare solo strumenti che si prestano agli spostamenti, principalmente strumenti a fiato e percussioni, ed è costretta a suonare ad alto volume per farsi sentire in ambienti all'aperto. Il repertorio delle bande di New Orleans era tradizionalmente preso in prestito dalla musica classica. Ma allo stesso tempo spiccavano arrangiamenti di danze popolari e urbane di tutta Europa – polke, mazurke, ma anche marce militari. Ciò che contava era che una melodia fosse facilmente riconoscibile, e per questo bastava il minimo indispensabile, in termini di arrangiamento. La musica europea filtrata dalle bande di ispirazione militare si incrociò con i ritmi afroamericani e la musica da chiesa. Un deciso mutamento di rotta si verificò quando prese piede la consapevolezza dell'importanza dello stile individuale, cominciarono ad emergere i primi solisti, e fu il primo passo verso la pratica dell'improvvisazione.



Nella capitale della Louisiana, a fine ottocento la mentalità razzista e segregazionista della leadership sociale bianca aveva diviso in due la città, a est e ovest di Canal street, una linea di demarcazione – con le eccezioni del caso – anche fra la parte musicalmente letterata della comunità degli strumentisti, favorita dalla presenza del Teatro d’Opera, del conservatorio, della circolazione di repertori a stampa fra i più vari, e quella più calata in una dimensione orale e mnemonica di far musica. I musicisti neri suonavano il più forte possibile, mentre i creoli andavano invece fieri del loro stile soffice e delicato. I musicisti dei quartieri poveri, non erano in grado di leggere la musica e reagirono a questa condizione enfatizzando la componente illetterata del loro stile musicale, basato sulla memoria e sul nascente principio dell’improvvisazione, mentre i creoli leggevano a prima vista e privilegiavano un’interpretazione “corretta”. Lo stile afroamericano, secondo questa interpretazione, si è definito in base ad un’opposizione. Le bande più “nere” di New Orleans hanno trovato un nuovo modo di interpretare la tradizione, spesso in consapevole contrapposizione con un passato, quello del vecchio continente, completamente estraneo alla loro storia. Al suo posto blues, spirituals, musiche da circo, folk songs, si affacciavano a richiedere un loro riconoscimento nella musica che veniva suonata per strada. Se il blues primitivo era una musica prevalentemente vocale, lo stile *jass*, o *dirty*, nacque quando i neri furono più padroni degli strumenti europei, soprattutto ottoni ed ance, e cominciarono a spostare su di essi il carattere istintivo del loro canto. Da allora blues, oltre ad indicare un genere di canto ben preciso, divenne un modo di suonare il jazz. Riducendo quella musica a gruppi più piccoli, con banjo, contrabbasso e batteria che scandivano il ritmo e con tre o più fiati che suonavano il tema o lo arricchivano con controcanti o contrappunti (in genere la cornetta o la tromba, il clarinetto ed il trombone), nacque un genere che venne in seguito definito dixieland, dal nome con cui veniva identificata la regione a sud-est degli USA, quella appunto di Louisiana e Mississippi (da “dix”, in francese dieci, ovvero il nome con cui venivano designate in quella regione le banconote da dieci dollari).

Forse l’aspetto più interessante della musica di New Orleans, come ha sottolineato anche lo studioso americano di origine tedesca Gunther Schuller nel suo trattato sul jazz delle origini, è proprio il momento collettivo di improvvisazione. I chorus di assolo di un unico strumento sono venuti in un secondo momento, quando si sono affermati i primi solisti importanti. Prima, l’improvvisazione, era una variazione sul tema a cui tutti prendevano parte: la tromba, che costruisce melodie molto semplici e cantabili nel registro medio dello strumento, con improvvisi *rips*, o impennate, oppure ostinati ritmici. Il clarinetto, che in genere tesse una ragnatela di crome sul registro acuto, oppure armonizza una terza o una quarta sopra la tromba, sottolineando i cambi d’accordo. Il trombone, che con effetti di growl o con note glissate fornisce impulso ritmico e

carattere giocoso al tutto. Ovviamente, questi stilemi, questi canovacci, vengono interpretati in maniera creativa da ciascun musicista.

115 **The Tiger Rag**
The Firehouse Jazz Band

The Original Dixieland Jazz Band (LaRocca, Shields, etc.) 1917
 Rec: ODJB 1918, Ethel Waters 1922, Bix & the Wolverines 1924,
 Ted Lewis Orch. 1927, Louis Armstrong 1930, Mills Bros. 1931,
 Ray Noble Orch. 1934, Alvino Rey Orch. 1941, Lu Watters' Yerba
 Buena Jazz Band 1942, Les Paul & Mary Ford 1952, Firehouse Five
 Plus Two 1950, Bunk Johnson, Punch Miller, etc.

Concert Pitch

The musical score for 'The Tiger Rag' is presented in a single system with ten staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into three main sections: Section A (measures 1-8), Section B (measures 9-16), and Section C (measures 17-24). Section A begins with a repeat sign and a first ending. Section B is marked 'Cues are Trom/Tuba' and features a rhythmic accompaniment with rests. Section C includes three 'Solo Break' sections, each starting with a specific chord and a melodic line. Chord changes are indicated above the staff: Bb, F7, Bb, Bb, F7, Bb, C7, F, C7, F, Bb, F7, Bb, Bb, F7, Bb7, Eb, Solo Break, Eb, Bb7, Solo Break, Bb7, Eb, Solo Break, Bb7, Eb, Solo Break.

The musical score is written in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a boxed 'D' and a B-flat 7 chord. The second staff contains chords: A-flat, C7, Fm, F#dim, E-flat, B-flat 7, E-flat, and E-flat 7. The third staff starts with a boxed 'E' and an A-flat chord. The fourth staff has A-flat and E-flat 7 chords. The fifth staff has E-flat 7 and E-flat 7 chords. The sixth staff has E-flat 7 and A-flat chords, followed by the text 'Solo Break:'. The seventh staff has A-flat and A-flat 7 chords. The eighth staff has D-flat, Ddim, A-flat, and F7 chords. The ninth staff has B-flat 7, E-flat 7, and A-flat chords. The tenth staff concludes the piece with a double bar line. A box at the bottom right of the page contains the text 'Solos at "E"'. The key signature is B-flat major, and the time signature is 2/4.

“Tiger Rag” che avete appena ascoltato fu il primo pezzo jazz ad essere inciso su disco, nel 1917, ad opera di un gruppo che si chiamava Original Dixieland Jazz Band. Per la prima volta, in via ufficiale, compariva la parola “jazz”. Il dixieland è quindi la prima forma di jazz vero e proprio; eppure il fatto che esso fu portato al successo da un gruppo di bianchi, capitanati da un trombettista italo – americano, la dice lunga sullo stato di segregazione razziale in quel periodo. Gli ODJB

dovevano moltissimo ai gruppi neri che già da qualche anno si erano affacciati sui palcoscenici di honky-tonk e speakeasies, ovvero i locali da ballo dell'epoca. La tromba, con le sue infinite varietà espressive, era il simbolo stesso di questa attitudine "vocale" e bandistica del jazz. Uno strumento viscerale, urlante, da alcuni ritenuto anche volgare, sguaiato. Spesso i trombettisti di New Orleans, dei quali, secondo molte testimonianze, il capostipite fu Buddy Bolden, usavano ogni mezzo per modificarne il suono e renderlo più simile alla voce umana: bicchieri, cappelli, ma anche effetti per simulare i versi di animali.

Questa enorme eredità fu raccolta da un personaggio che può essere considerato la sintesi di tutto ciò che abbiamo detto finora, un personaggio di umilissime origini, che ha imparato a suonare la tromba in riformatorio dov'era finito per aver sparato con una pistola, per gioco, a capodanno. Pochi anni dopo, il suo nome divenne noto in tutto il mondo: sto parlando di Louis Armstrong. Se c'è un padre del jazz, forse è proprio lui. Nel senso che il jazz, come è arrivato fino a noi, come genere definito da certe regole che ora vedremo, parte proprio dalle sue enormi intuizioni musicali. Inoltre Armstrong fu per molti anni considerato "il" solista di jazz. I suoi assoli mostravano un'abilità prodigiosa sullo strumento, ed un senso musicale innovativo ma allo stesso momento coerente con la tradizione. Armstrong crebbe nel fondo della scala sociale, in una città molto segregata ma anche appassionata del tipo di musica che ai tempi veniva chiamato "ragtime" e non ancora "jazz". Pur avendo avuto una dura gioventù, (finì in riformatorio giovanissimo), Armstrong guardò raramente indietro a quegli anni e ne trasse ispirazione. In un'intervista Louis disse: "Ogni volta che chiudo i miei occhi per soffiare sulla mia tromba, guardo nel cuore della buona vecchia New Orleans...Mi ha dato qualcosa per cui vivere."

Il prossimo brano è piuttosto recente, rispetto agli altri che ho scelto di eseguire. L'ho scelto perché rappresenta un classico del periodo di grande successo di Armstrong, l'apice di una brillante carriera, partita in un sobborgo residenziale di New Orleans, conosciuto come "Back of Town".

"Do you know what it means to miss New Orleans" è un grande classico di Armstrong, che mai nella sua vita smise di pagare tributo alla sua città natale, a quella magica città che gli aveva regalato il sound che lui aveva potuto portare in giro per il mondo. Armstrong, ormai dovrebbe essere chiaro, è stato un fenomeno, ma non un fenomeno isolato: il suo estro personale fu importante almeno quanto l'humus che lo aveva generato. Nell'eseguire il prossimo pezzo, faccio presente che è un brano arrangiato da me, cercando di riprodurre, soprattutto nelle armonizzazioni e nei contrappunti tra tromba e clarinetto, i tipici movimenti delle parti della musica dell'epoca.

52

Do You Know What It Means To Miss New Orleans

The Firehouse Jazz Band

Eddie De Lange/Louis Alter - 1946

In movie "New Orleans" with Billie Holiday & Louis Armstrong Orchestra.
Pete Fountain's theme song.

Rec: Louis Armstrong (w/ Kid Ory, Barney Bigard, etc.) 1946,

Bob Scobey's Frisco Band (voc. Clancy Hayes) 1952,

Wild Bill Davison (at Ruby Red's Warehouse with Ernie Carson-pno,

W. Thomas-trb, H. Foretich-cl, etc.) 1970, Dukes of Dixieland 1958 & 1965,

Silver Leaf Jazz Band (Chris Tyle, John Gill, etc.) 1993, etc.

Concert Pitch**Verse:**

A C⁷ F⁷ G⁷ G⁺⁷ G⁷

I nev-er had this kind of feel- in', With drag- gin' heart and brain a- reel- in'.

Cm Fm Cm/E^b D^{b9} 3 Cm A^{b9} Fm⁶ G⁷

What's the mat- ter, here's the mat- ter, Here's the thing that's real- ly wrong with me: Do you

Chorus:

B C G⁺⁷ C F⁹ C Am⁷ D⁹

know what it means to miss New Or- leans, And miss it each night and day? I

F F^{#dim} C A⁷ Dm G⁷ G⁺⁷

know I'm not wrong, the feel- in's get- tin' strong- er the long- er I stay a- way. Miss the

C G⁺⁷ C F⁹ C Am⁷ D⁹

moss- cov- ered vines, the tall sug- ar pines where mock- in'- birds used to sing And

F F^{#dim} C A⁷ Dm G⁷ C

I'd like to see the la- zy Mis- sis- sip- pi A hur- ry- in' in- to spring. The

Bridge:

moon- light on the bay- ou, a Cre- ole tune that fills the air; I
 dream a- bout mag- nol- ias in June, And soon I'm wish- in' that I was there. Do you
 know what it means to miss New Or- leans, When that's where you left your heart? And
 there's some- thing more: I miss the one I care for More than I miss New Or- leans.

Back to "B" for Solos:

Dopo essere stato espulso dalla Fisk School ad undici anni, Armstrong si unì ad un quartetto di ragazzi che avevano una vita simile alla sua e cantò insieme ad essi per le strade per iniziare a guadagnare. Dapprima imparò a suonare la tromba esercitandosi con impegno in una band del New Orleans Home for Colored Waifs dove venne mandato molte volte per delinquenza, in particolare per un lungo periodo dopo aver fatto fuoco con la pistola del patrigno durante la celebrazione per la vigilia del nuovo anno. Il professor Peter Davis insegnò disciplina ad Armstrong e lo addestrò musicalmente. A quattordici anni lasciò la Home band: ebbe il suo primo lavoretto al dance hall di Henry Ponce's, dove Black Benny divenne il suo protettore e la sua guida. Di notte il giovane Louis suonava la sua cornetta. Seguiva con passione le frequenti esibizioni della banda cittadina e non perdeva occasione per ascoltare i musicisti più grandi, imparando da Bunk Johnson, Buddy Petit, Kid Ory, e soprattutto Joe "King" Oliver, il quale fu mentore e figura paterna per il giovane musicista. Successivamente Armstrong suonò nelle bande e sui battelli di New Orleans, iniziando con la rinomata band di Fate Marable. Louis descriveva il suo periodo con Marable come "una via per l'Università," dato che gli diede molta esperienza. Quando Joe Oliver lasciò la città nel 1919, Armstrong prese il suo posto nella band, allora la migliore jazz band della città. Fu il primo passo di una carriera folgorante. Attraverso varie esibizioni, le abilità musicali di Armstrong maturarono. A vent'anni riusciva ora a leggere le note musicali e iniziò ad essere incluso in vari assoli di tromba, diventando uno dei primi jazzisti a riuscirci, inserendo la sua personalità ed il suo stile in essi. Imparò a creare un suono unico e iniziò inoltre a cantare nelle sue esibizioni. Nel 1922 si unì

all'esodo di Chicago, dove venne invitato dal suo mentore Joe "King" Oliver ad unirsi alla band di quest'ultimo. Nei primi anni venti la band di Oliver era la più importante di Chicago, in un periodo in cui Chicago stessa era il centro del jazz. Fu lì, nel 1923, che incise i suoi primi dischi suonando come seconda cornetta nella band di Oliver. La sua reputazione aumentò, tanto che venne sfidato in varie gare da persone che volevano mostrare alla gente il nuovo fenomeno. Armstrong incise i suoi primi dischi alla Gennett Records e all'Okeh Records. A quei tempi, incontrò Hoagy Carmichael (con il quale avrebbe collaborato successivamente) che gli venne presentato da Bix Beiderbecke.

Armstrong adorava lavorare con Oliver, ma la seconda moglie, la pianista Lil Hardin, lo spinse a cercare più guadagni e a sviluppare il suo nuovo stile lontano dall'influenza di Joe. La presenza di Lil influenzò così l'amicizia tra Louis ed il suo mentore. Nel 1924 Armstrong ricevette un invito per andare a New York City a suonare con l'orchestra di Fletcher Henderson, la band afro-americana più famosa di quei tempi. Armstrong passò così alla tromba per lavorare meglio con gli altri musicisti. La sua influenza sul sassofonista della band può essere giudicata ascoltando le registrazioni della band durante questo periodo. Louis si adattò rapidamente allo stile musicale di Henderson, suonando con la sua tromba e tentando perfino di suonare il trombone. Ben presto iniziò anche a cantare e raccontare storie di New Orleans. L'orchestra di Henderson suonava nei migliori luoghi frequentati da bianchi, tra cui il famoso Roseland Ballroom, con la classe di Don Redman. Perfino l'orchestra di Duke Ellington si recò a Roseland, solo per assistere alle magnifiche prestazioni del trombettista.

Armstrong tornò a Chicago nel 1925 per occuparsi della moglie, che voleva dare una spinta alla sua carriera e aumentare i guadagni. Era felice a New York ma successivamente dovette assecondare sua moglie e lasciare l'orchestra di Henderson, che gli limitava, in qualche modo, la crescita artistica. In pubblico, nonostante il temperamento modesto di suo marito, Lil lo definiva "il più grande trombettista del mondo". Iniziò così a incidere a proprio nome con i suoi famosi complessi, i Hot Five e gli Hot Seven, producendo hits come Potato Head Blues, Muggles (un riferimento alla marijuana), e West End Blues. Il gruppo includeva Kid Ory (trombone), Johnny Dodds (clarinetto), Johnny St. Cyr (banjo), la moglie Lil al piano, e di solito non c'era un batterista. Lo stile di leadership di Armstrong fu molto buono per i suoi compagni della band, come disse St. Cyr in un'intervista: "Lavorare con lui era così rilassante e ha sempre dato il suo meglio."

«Se mai ci fu qualcuno degno di essere chiamato "Mister Jazz", questo fu Louis Armstrong. Fu la quintessenza del jazz e resterà tale. Ogni suonatore di tromba che abbia deciso di suonare nell'idioma americano è stato influenzato da lui.»

Così si esprime Duke Ellington, qualche giorno dopo la morte, avvenuta nel 1971, sul conto del suo celebre collega. Nella dichiarazione qui trascritta non c'è in realtà alcuna esagerazione, anzi, si potrebbe addirittura affermare che Armstrong è andato oltre il mero discorso strumentale e costituisca ancora oggi un punto di riferimento basilare per ogni musicista che affronti il jazz e il suo idioma, su qualsiasi strumento. Armstrong, infatti, mutò il corso non solo del jazz, ma addirittura della musica americana tout court, andando oltre l'ambito musicale di riferimento e indicando, in questo senso, la strada maestra a tutti i principali successivi geni del jazz moderno e contemporaneo. Molti sarebbero perciò gli aspetti innovativi, sviluppati nell'arco della sua lunga carriera, da evidenziare. Come cornettista prima e trombettista poi, Armstrong mostrò a tutti, spontaneamente, in che modo fosse possibile eseguire una variazione melodica improvvisata su un tema base, con semplicità, efficacia, senso della forma ed adeguata espressività, elaborando così un vero e proprio nuovo linguaggio musicale. Caratteristica principale del suo stile fu quella di utilizzare sistematicamente nella frase improvvisata, un uso del ritmo e una disposizione degli accenti sulle note emesse pressoché unici e geniali, mostrando a tutti i colleghi musicisti quell'approccio ritmico, all'epoca ancora sconosciuto ai più, divenuto poi famoso con il peculiare termine di "swing" e capace di trasformare qualsiasi banale e sciapa canzoncina, in arte pura.

Armstrong rappresenta allo stesso tempo il punto più alto del jazz tradizionale e il suo superamento, il primo tra i moderni. Il suo contributo alla storia della musica del '900 è ancora ravvisabile in alcune delle esperienze più all'avanguardia dell'estetica afroamericana. Era un intrattenitore professionista: conosceva benissimo le regole del vibrato e della sordina, e le usava in maniera generosa e sapiente. Con un'attenzione sempre minuziosa nell'indovinare ciò che il pubblico amava, riconosceva e voleva sentire, era capace di prendere le canzoni che la gente del suo tempo sentiva per radio e canticchiava per strada, e di restituirle al pubblico imbevute della sua voce roca e profonda e del suo inconfondibile, sublime suono di tromba. Non a caso anche molte delle sue composizioni originali immortalate su disco ancora oggi conservano la loro forza. La sua esperienza artistica, che ha viaggiato, grazie ai dischi, attraverso l'Atlantico e attraverso più di un secolo di storia, ci ha costretti a ripensare le categorie estetiche della musica occidentale, mettendo l'accento su un elemento a lungo ignorato nella nostra tradizione: le possibilità timbriche dello strumento. Le sue capacità strumentali gli permettevano di fare assoli di una varietà e di una ricchezza straordinarie, tanto da portarlo a rendere le parti improvvisate, che nel dixieland non erano altro che variazioni sul tema, via via preponderanti rispetto al resto. Questa è la grande eredità che Armstrong ci ha lasciato: nel jazz moderno, il tema, ovvero il motivo principale del pezzo, non è altro che un pretesto per l'improvvisazione dei musicisti, che esprimono se stessi

componendo melodie all'istante, estemporanee. Quanto più riescono ad essere originali e a mettere del proprio, tanto più la musica sarà bella. Ogni strumentista, nel jazz, è costretto a pensare al proprio suono come qualcosa di unico e riconoscibile, è costretto a creare un proprio stile, proprio come Armstrong aveva fatto tanti anni prima, se non vuole risultare un mero esecutore. Jazz, in fin dei conti, è proprio questo: pensare alla musica come un processo di creazione continua, come un discorso che va sempre rinnovato, con parole nuove e combinazioni inedite. È l'unica definizione che oggi, vista l'enorme e differenziata produzione jazzistica, mi sento di dare a questa musica.

