I quaderni

Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche

N. 29/32

Il Duca al Conservatorio

Omaggio a Duke Ellington nel Centenario della nascita

a cura di
Rodolfo Dini e Massimo Mazzoni

ISTITUTO GRAMSCI MARCHE

I quaderni

Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche

Direttore: Rodolfo Dini
Redazione: Valerio Calzolaio, Patrizia Caporossi,
Carlo Carboni, Patrizia David, Gabriele Ghiandoni,
Massimo Paci, Massimo Papini, Bruna Stefanini
Direttore responsabile: Stelvio Antonini
Redazione e amministrazione: via Cialdini, 41
60122 Ancona tel.071/2073661
Progetto grafico: Andrea Gentili Studio Asa - Fermo,
Stampa : Litografica COM - Capodarco di Fermo (AP)

Un numero £ 10.000
Abbonamento annuo £ 30.000
Abbonamento sostenitore £ 100.000
I versamenti possono essere effettuati su c/c postale n. 14077606
intestato a Istituto Gramsci Marche
E-mail: gramscimarche@fastnet.it

Periodico registrato al Tribunale di Ancona
n. 1 - 21/1/1992

Ristampa, maggio 2000

Sommario

5 *Presentazione*

9 *Vita di Duke Ellington*
I. Prologo, 9; II. Soda Fountain Rag, 12; III. Black and Tan Fantasy, 18; IV. Reminiscing in Tempo, 27; V. Black, Brown and Beige, 33; VI. Diminuendo in Blue and Crescendo in Blue, 40; VII. Sacred Concerts, 46

55 IL DUCA AL CONSERVATORIO

57 Rodolfo Dini e Massimo Mazzoni, *Il Duca al Conservatorio*

61 Riccardo Scivales, *Ellington pianista: dal ragtime all'astrazione*
Apprendistato a Washington, 61; La mai dimenticata lezione dello *stride piano*, 65; Un pianista *stride* e la sua *band*, 68; Gli assoli del 1928, 69; Verso la "divina semplicità e l'arte del sottinteso", 70; Il pianoforte come orchestra, 73; Registri espressivi, evoluzione e flessibilità del pianismo di Ellington, 73

79 Stefano Zenni, *Il colore strumentale in Ellington: un'introduzione*

91 Marcello Piras, *Ellington narratore di storie: la* Liberian suite
I Like the Sunrise, 100; Dance No. 1, 102; Dance No. 2, 105; Dance No. 3, 109; Dance No. 4, 112; Dance No. 5, 114

119 INSERTO FOTOGRAFICO E APPARATI

121 *Lessico*
Africa, 121; Autobiografia, 122; Carnegie Hall, 124; Cinema, 126; Colore/timbro, 130; Composizione/improvvisazione, 131; Cotton Club, 133; Disco, 134; Effetto Ellington, 136; Fiume, 137; Friends, 138; Giungla, 140; Harlem, 141; Harlem Renaissance, 144; Kentucky Club, 146; Ladies, 147; Oralità/scrittura, 149; Questione razziale, 151; Radio, 153; Sacro, 154; Showman, 156; Treno, 157; Vocalità, 158; Washington, 160

163 *Repertorio*
Repertorio 1 / Il periodo di *Black and Tan Fantasy*, 163; Repertorio 2 / Il periodo di *Reminiscing in Tempo*, 166; Repertorio 3 / Il periodo di *Black, Brown and Beige*, 173; Repertorio 4 / Pezzi brevi del secondo dopoguerra, 177;
Le Suites, 180; Le Suites della Carnegie Hall: *Black, Brown and Beige*, 182; *New World a Comin'*, 184; *Perfume Suite*, 184; *A Tonal Group*, 185; *Liberian Suite*, 187; *The Tattooed Bride*, 187; Altre suites in ordine cronologico: *Harlem*, 188; *Night Creature*, 189; *Such Sweet Thunder*, 190; *The Queen's Suite*, 192; *Suite Thursday*, 192; *Far East Suite*, 193; *Latin American Suite*, 195; *New Orleans Suite*, 196; *Afro-Eurasian Eclipse*, 198; *Togo Brava Suite*, 199; Suites legate a spettacoli e "concept album": *A Drum Is a Woman*, 200; *Anatomy of a Murder*, 202; *Afro Bossa*, 203; *My People*, 204; *...and His Mother Called Him Bill*, 206; *The River*, 207; *Sacred Concerts*, 208

211 *I musicisti*

225 Glossario

241 *Per saperne di più*

245 *Indice analitico e dei nomi*

259 *Notizie sugli autori*

Ringraziamenti a Donato Caporalini, Mariella Luciani, Marcello Piras, Riccardo Scivales, Ilenia Tognazza, Stefano Zenni, che in vario modo hanno contribuito alla realizzazione del quaderno.

Presentazione

Questo quaderno nasce da una riuscita iniziativa promossa dal nostro Istituto per il centesimo anniversario della nascita di Duke Ellington, realizzata in collaborazione con il Conservatorio "G. B. Pergolesi" di Fermo, l'Associazione "Sisma" (Società Italiana per lo Sviluppo della Musica Afroamericana) e la rassegna "Metastasio Jazz" della Fondazione Teatro Metastasio di Prato. I testi delle conferenze, rivisti dagli autori e corredati da un'introduzione, un inserto fotografico e un glossario, sono già stati pubblicati in una edizione speciale indirizzata in particolare ai soci Sisma. Del presente quaderno costituiscono ora la parte centrale: sicuramente la più significativa e originale, un contributo qualificato nel panorama della pubblicistica nazionale sul grande musicista nero americano.

Proprio al fine di favorirne la lettura, abbiamo ritenuto utile corredarla con materiali informativi, sia riguardo agli aspetti biografici che a quelli estetico-musicali, utilizzando allo scopo analisi, testimonianze, documentazioni attualmente disponibili. Si tratta di un supplemento di informazione che, è bene premetterlo subito, non ha alcuna pretesa di originalità. Nella migliore delle ipotesi, traccia una modalità interessante di organizzazione del materiale che potremmo definire, per riprendere termini oggi molto di moda, *intertestuale* ed *ipertestuale*. *Intertestuale*, nell'accezione più ovvia che sta ad indicare la presenza di "più testi" all'interno dello stesso contenitore; *ipertestuale*, per le connessioni che si attuano tra le varie parti, sia pure nei limiti di un supporto cartaceo.

Abbiamo così, all'inizio, un testo che descrive sinteticamente e distesamente vita ed opere di Duke Ellington e rimanda ad altre parti del

quaderno per chiarimenti ed approfondimenti. Questa ampia appendice documentaria (*Apparati*) è stata suddivisa in quattro distinti capitoli: *Lessico*, con luoghi, metafore, *media*, parole chiave relative alla personalità e all'estetica ellingtoniana; *Repertorio*, dove sono commentati i "titoli" che si incontrano nella biografia e nel lessico; *I musicisti*, con i dati essenziali riferiti ai soli componenti l'orchestra di Ellington; *Glossario* dei termini tecnici, musicali e gergali, inevitabilmente disseminati in tutto il testo.

Va aggiunto che questo "gioco" di rimandi e connessioni, strada facendo, ci ha preso un po' la mano, complice la straripante, immaginifica, affascinante personalità del Duca, con il conseguente ritardo di... un millennio nell'uscita del quaderno. Si è così accumulata una mole considerevole di informazioni, sebbene distante dall'esaurire, sia in termini quantitativi che di approfondimento culturale, il vasto mondo di Ellingtonia, un vero continente per tanti versi ancora da esplorare. Tuttavia, non necessitando di una lettura sequenziale, il quaderno rende possibile percorsi sempre diversi e, ci auguriamo, stimolanti. Gli esperti potranno iniziare dai tre saggi di Scivales, Zenni e Piras e poi passare al resto per rinfrescarsi la memoria. Chi, invece, ricorda solo vagamente che il Duca era uno stravagante *showman* che salutava le folle con un iperbolico "Vi amo follemente", può farsene un'idea partendo dalla biografia, per poi avventurarsi su altri itinerari. Ad esempio, il paragrafo *Black and Tan Fantasy* della *Vita di Duke Ellington* rinvia immediatamente ad *Harlem* ed alla sua *Renaissance*, con visita obbligatoria al *Cotton Club*, cioè al cuore della *giungla* e dunque all'*Africa* da dove è partita la tratta degli schiavi verso il nuovo mondo: una storia narrata nella *Liberian Suite* ma anche in altre opere rintracciabili nel *repertorio*. E si potrebbe continuare. Il lessico, ad esempio, si presta a letture per argomenti e parole affini[1].

[1] *I luoghi*: Washington – Harlem – Kentucky Club – Cotton Club – Carnegie Hall; *Le metafore*: Africa – Fiume – Giungla – Treno; *Personalità e idelogia del Duca*: Autobiografia – Ladies – Friends – Harlem Renaissance – Questione razziale – Showman; *Media*: Cinema – Disco – Radio; *Estetica musicale*: Oralità/scrittura – Composizione/improvvisazione – Colore/timbro – Effetto Ellington – Vocalità.

Un ampio indice analitico e dei nomi facilita la ricerca, evitandoci di infarcire il testo di neretti e sottolineature, in particolare per i musicisti dell'orchestra e per i brani musicali che sono *tutti*, variamente, commentati. Abbiamo, invece, indicato in neretto le **parole chiave** nei punti della biografia (del lessico e del repertorio) dove si reputava opportuna una contestualizzazione. Infine, per non eccedere in note, autore ed anno della pubblicazione a cui si fa riferimento sono tra parentesi al termine della citazione[2]. Quelle di Duke Ellington, quando non specificate, si intendono provenienti dall'autobiografia.

Buona navigazione.

r. d. e *m.m.*

[2] Principali testi utilizzati per la biografia: Arrigo Polillo, *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Milano 1975; Antonio Berini/Giovanni Volontè, *Duke Ellington. Un genio, un mito*, Firenze 1994.

Principali testi utilizzati anche per le altre parti del quaderno: Gunther Schuller, *Il Jazz. Il periodo classico. Gli anni Venti. Bix, Bessie Smith, Henderson, Ellington*, Torino 1966; *Il Jazz. L'era dello Swing. I grandi maestri. Goodman, Ellington, Armstrong*, Torino 1999; Luigi Onori, *Jazz e Africa. Griot, musicisti e fabulatori*, Nettuno 1996; Jaromir Navràtil, *Duke Ellington, un'introduzione*, "Blue Jazz" Roma 1991; Stefano Zenni, *Dalle Suites ai Concerti sacri. Il vasto respiro delle opere maggiori*, "Musica Jazz" Milano 1994; AA. VV., I mondi di Ellington, "Musica Jazz" Milano 1999.

Vita di Duke Ellington

I. Prologo

"Tanto tempo fa una bella ragazza e un bel giovanotto si innamorarono e si sposarono. Erano una coppia meravigliosa e affiatata e Dio benedisse il loro matrimonio con un bel maschietto di quattro chili". (→**Autobiografia**)

Edward Kennedy, lo chiamarono così, venne alla luce il 29 aprile 1899 in Ward Place a **Washington**, nella casa della nonna materna.

Quando i suoi genitori si erano conosciuti – la ragazza si chiamava Daisy Kennedy, il giovanotto James Edward – avevano già conquistato una condizione sociale dignitosa, addirittura invidiabile per la grande maggioranza dei neri d'America. In un certo senso, facevano parte di una esigua élite della popolazione di colore.

E pensare che, risalendo appena di qualche gradino nell'albero genealogico, si poteva scoprire che il bisnonno e la bisnonna paterni, originari, rispettivamente, della Carolina del Nord e della Virginia, erano stati entrambi portati al mercato e venduti come schiavi nella Carolina del Sud dove, intorno al 1840, era nato James, il nonno del maschietto. A quel tempo era piuttosto comune per un nero essere venduto a quel modo: possedere schiavi era diventato poco vantaggioso negli stati settentrionali, e quelli in eccesso venivano venduti in stati come la Georgia o la Carolina del Sud, dove però le febbri asmatiche e le condizioni generali di vita riducevano molto le loro possibilità di sopravvivenza.

Finalmente giunse il giorno della liberazione, proclamata da Lincoln a conclusione della Guerra di Secessione: la storia degli afro-americani, a cui il futuro musicista avrebbe fatto costante riferimento costruendo affascinanti "paralleli" musicali, entrava in una fase nuova.

Subito dopo iniziò l'esodo dal Sud razzista al Nord più tollerante; un esodo che agli inizi del secolo assunse, anche in conseguenza dei processi di industrializzazione, dimensioni bibliche.

Nel cuore dei neri americani la città di **Washington**, sede del Governo federale, il principale protagonista della battaglia contro lo schiavismo e per l'uguaglianza, occupava un posto speciale: era "il castello sulla collina dove potevano rintanarsi all'avvicinarsi del nemico". Non a caso Washington, nei primi del Novecento, "vantava la più numerosa comunità di colore dell'intera nazione" (Scivales, pag. 61).

James Edward, o J. E., come veniva comunemente chiamato il ragazzo, aveva trovato la sua grande occasione all'incirca nel 1897, quando era andato a lavorare per il dottor M.F. Cuthburt, un medico che godeva di un'ottima reputazione in società. J. E., che all'epoca non aveva ancora compiuto i vent'anni, iniziò a lavorare come vetturino, alloggiando, come si usava allora, nella stalla o nella rimessa .

Proprio in quel periodo aveva incontrato Daisy Kennedy.

Daisy apparteneva ad un ceto sociale superiore a quello di J. E. Il padre, James William Kennedy, sebbene nato schiavo in una piantagione della Virginia (almeno a stare ad una leggenda di famiglia), era diventato capitano di polizia, il che significava avere potere nella comunità nera, un rapporto con le istituzioni dei bianchi e numerosi contatti politici.

Mentre J. E. "amava godersi la vita" e, nonostante i suoi modi eleganti e raffinati, era tutt'altro che un puritano, Daisy invece crebbe con un forte senso religioso e una visione morale di stampo vittoriano. Del resto, per i neri che volevano elevarsi socialmente, il modello di riferimento, da assimilare ed emulare, era proprio quello vittoriano: modi manierosi, comportamento impeccabile anche se piuttosto formale, disprezzo per gli eccessi sessuali o nel bere, controllo rigoroso della propria emotività, spiccato interesse per le arti. La musica, in particolare, era sinonimo di moralità, di elevazione spirituale, un modo per distogliere la mente dalla depravazione e dal vizio.

Questi erano i valori che cercavano di trasmettere, ciascuno a suo modo, al nuovo venuto: non quelli, dunque, di una minoranza disprezzata, ma quelli di un ceto sociale investito del "rispetto di sé".

In questo compito formativo non erano soli.

Edward – il futuro Duca – ha ricordato come gli insegnanti della scuola, che aveva preso a frequentare con un anno di anticipo, dessero molta importanza proprio al "rispetto di sé".

"Quando entriamo nella società, abbiamo la grande responsabilità di essere sempre all'altezza della situazione perché ogni volta che le persone incontrano un nero, automaticamente scatta la rivalutazione della razza. Ci hanno insegnato che parlare educatamente e adottare le buone maniere sono i nostri primi doveri, in quanto come rappresentanti della razza nera dobbiamo esigere il rispetto per la nostra gente...". (**→Autobiografia**)

Soprattutto, era speciale la sua condizione familiare. I genitori "amavano molto il loro bambino. Lo allevavano, lo nutrivano, lo coccolavano e lo viziavano. Lo portavano in palmo di mano, soddisfacevano ogni suo desiderio". E lui cresceva circondato dall'affetto di tutte le donne della famiglia: nonna, zie e cugine (**→ Ladies**). La madre, in particolare, lo adorava e gli assicurava ripetutamente che era destinato a grandi cose: "Non hai niente di cui preoccuparti Edward: tu sei benedetto dal Signore".

Da tutto ciò traeva grande fiducia in se stesso, un senso di tranquillità e di sicurezza. Sentiva di essere un piccolo principe con un grande avvenire.

Sembra che ancora ragazzo si mettesse sui gradini di casa imponendo ai cuginetti di fargli la riverenza con un inchino: "Io sono il grande, nobile Duke[1]. Le folle accorreranno al mio cospetto".

Dimostrava già una certa voglia di misurarsi, il desiderio di fare cose nuove nella certezza di trovare, al momento opportuno, i sostegni necessari. E infatti verso "i sette o gli otto anni lo misero con i piedi per

[1] Sul modo come gli venne affibbiato il nomignolo ci sono versioni differenti. Secondo lo stesso Ellington, avvenne verso i 13-14 anni per merito di un amico piuttosto aristocratico, secondo il quale doveva avere un titolo degno della sua raffinata compagnia.

terra. La prima cosa che feci fu di correre nel cortile e poi di attraversare il cancello dove trovai qualcuno che disse: “Va avanti, Edward! Laggiù”. “Una volta arrivato dall’altra parte della strada, incontrai qualcun altro che mi diede il segnale di via libera, per girare a sinistra. Quando vi giunsi una voce disse: ‘Gira a destra, poi va diritto. Non puoi sbagliare’. Ed è sempre stato così. Ogni volta che raggiungevo un punto dove avevo bisogno di una indicazione, mi imbattevo in un consigliere amico che mi diceva quale via scegliere per arrivare dove volevo andare o per ottenere quel che desideravo” (→**Autobiografia**).

II. Soda Fountain Rag

Sul suo cammino Edward Kennedy Ellington, detto Duke, trovò effettivamente tanti buoni speciali consiglieri, ma la ricerca della strada giusta e delle direzioni congeniali fu ugualmente lunga e impegnativa. Stando alle prime prove, si sarebbe dovuto concludere che la musica lo interessava scarsamente. Quando a sette anni cominciò a prendere delle vere lezioni di piano da Marietta Clinkscales, i risultati furono così scarsi da indurlo presto ad abbandonare: forse anche per una connaturata avversione per l’insegnamento “cattedratico”. O perché attratto dalla passione per le corse con i ragazzi del vicinato e soprattutto dal baseball. Mamma Daisy, sempre propensa ad assecondare i suoi desideri, lo aveva affidato al cugino Sonny, un atleta niente male che divenne per alcuni anni il suo migliore amico e consigliere. Frequentando le scuole medie Edward aveva manifestato una certa predisposizione per il disegno e la pittura, anche in questo incoraggiato dai genitori che vedevano aprirsi un’altra possibile prospettiva per il loro figliolo.

Duke era certamente combattuto sulla strada da imboccare. A onor del vero non aveva mai smesso di esercitarsi in proprio, da autodidatta, al pianoforte, stimolato dalla convinzione che “quando suoni il pianoforte dall’altra parte del pianoforte c’è sempre una bella ragazza”. Verso la fine del 1913, costretto a casa da un forte raffreddore, mise a punto la sua prima composizione, che intitolò *Soda Fountain Rag*, “perché aveva lavorato come barista al Poodle Dog Café”. In seguito la eseguì in varie

occasioni sotto diverse vesti: *blues*, *valzer*, *fox-trot*. “Nessuno si è mai accorto – scrisse anni dopo – che si trattava dello stesso pezzo”.

È quello il periodo in cui iniziano i suoi primi importanti contatti con i musicisti della città: quando comincia a frequentare le medie superiori nella Armstrong Thechnical High School, una delle migliori scuole che i neri potevano permettersi. Vi aveva subito dimostrato di eccellere in particolare nel disegno e nella pittura. Ma la scuola non è era il suo assillo principale e l’unica fonte di apprendimento. Per imparare come fosse davvero il mondo, si rivelò più importante ancora bazzicare alcune sale da biliardo, dove le cose che accadevano e i discorsi che riusciva a cogliere nelle conversazioni che si intrecciavano, gli permettevano di ampliare notevolmente le conoscenze di una realtà che stava rapidamente cambiando pelle.

In quegli anni “i giovani della generazione di Ellington si sono trovati in un eccitante mondo nuovo di zecca che contrastava con la soffocante raffinatezza delle loro case... Naturalmente c’era poco di sorprendente in questo nuovo mondo per i ragazzi cresciuti nei ghetti neri delle grandi città, molti dei quali avevano incontrato prostituzione, alcolismo e stupefacenti prima della pubertà. Tuttavia per i giovani come Duke Ellington, tutto ciò rappresentava qualcosa di nuovo e stimolante. Va ricordato che questo nuovo spirito era più di una semplice soddisfazione dei piaceri materiali: questa giovane generazione sentiva che il nuovo spirito era “giusto” e quello vecchio “era sbagliato”. I giovani misero tutto il loro entusiasmo e fervore per praticare queste nuove libertà, andando fuori a bere, a ballare, a fare l’amore, decisi a far valere a tutti i costi i loro diritti. Di conseguenza si sentivano di essere aggiornati sulle novità: i nuovi passi del ballo, la bevanda più recente, la musica più nuova.” (J. L. Collier, *Duke Ellington. La sua vita la sua musica*, 1990)

Il tempo libero come industria e il divertimento come pratica di massa compivano i primi passi. Dal punto di vista musicale il genere più *a la page*, e non solo negli Stati Uniti, era il *ragtime*[2].

[2] Il *ragtime* inaugura l’era delle nuove manie moderniste. L’America si muove a passi di *cake-walk*, la regina delle *ragtime dances*. Ma anche a Vienna le giostre del Prater girano a tempo di *ragtime* e le cetre lo suonano nei caffè. Gli organi a vapore lo rendono

A veicolarlo c'erano innanzitutto i pianisti neri che l'avevano inventato, ma anche grandi orchestre, come ad esempio quella di John Philips Sousa, e da ultimo quei pianisti invisibili che erano le *pianole*, dove grazie al *rullo perforato* si potevano abbassare simultaneamente fino a trenta tasti.

È soprattutto su questo idioma che si forma il giovane Edward, a contatto con una schiera di pianisti, non solo quelli che avevano studiato al Conservatorio come Doc Perry, Louis Brown e Louis Thomas, ma anche gli altri, quelli che non avevano seguito un corso regolare di studi.

"C'era fusione, c'era scambio di idee, e si aiutavano l'un con l'altro, davanti a me che stavo in piedi, appoggiato al piano e ascoltavo. Ero un grande ascoltatore".

"Louis Brown aveva una tecnica incredibile. Suonava terze cromatiche più velocemente di quanto i grandi dell'epoca sapessero fare (la sua sinistra poteva coprire un'undicesima in qualsiasi tonalità). Gli altri potevano soltanto stupirsi, ma senza provare invidia, perché a loro faceva piacere un'ottima esibizione di un altro pianista. Applaudivano con stupore e apprezzamento, ridevano, alla fine si davano grandi pacche sulla schiena l'uno con l'altro e poi ognuno, a turno, svelava i suoi segreti."

"Doc Perry e Louis Brown erano i ragazzi del conservatorio, però avevano molto rispetto per i ragazzi che suonavano a orecchio e, anche se le loro tecniche erano estranee come il cinese, tuttavia le apprezzavano, le lodavano e ne usciva uno scambio splendido. Ognuno sembrava prendere qualcosa dal modo di suonare dell'altro, i ragazzi che suonavano a orecchio amavano quello che facevano gli scolarizzati e questi, affascinati, cercavano di suonare quello che facevano gli altri. Per tutti c'era un clima bello e pulito, anche gli ascoltatori erano incantati e non ne avevano mai abbastanza" (→ **Autobiografia**).

Al momento di svoltare per imboccare la strada, ecco dunque profilarsi consiglieri ed amici.

assimilabile alle marcette vittoriose e le fanciulle scozzesi si lanciano nelle tradizionali danze delle Highlands mentre le cornamuse eseguono *Meaple Leaf Rag* di Scott Joplin. John Philip Sousa e la sua banda lo portano all'Esposizione del 1900 a Parigi.

"Perry è stata la prima delle persone giuste che hanno fatto tutto ciò che potevano per me perché andassi avanti" – racconta Duke.

"Andavo a casa sua ogni giorno e sedevo lì in un clima incantato, finché egli faceva una pausa e spiegava alcuni passaggi. Siccome era un uomo educato, intelligente e tollerante, aveva la pazienza di mettermi a parte delle sue teorie e osservazioni. Riusciva anche a mutare il suo stile lucido e preciso in quello di qualunque altro pianista che ascoltasse. Era assolutamente la migliore combinazione di buone doti che io abbia incontrato a quei tempi. In principio m'insegnò quello che io chiamavo il sistema di leggere le note e di riconoscere gli accordi, così potevo fare delle scelte per lo sviluppo delle mie ornamentazioni. Per me ha rappresentato un padre al pianoforte, non c'era nulla che io non cercassi d'imparare...".

Anche Henry Grant aveva intuito le potenziali qualità del giovane Ellington e lo aveva invitato ad andare a casa sua per studiare armonia. "Fu un corso segreto che mi aprì delle prospettive verso composizioni più complesse. Era la base della musica ed io ero molto felice... Penso che così sia nato il mio primo sistema di memorizzazione, che è suppergiù quello a cui mi attengo tuttora".

Duke era ormai quasi un uomo, quando nacque l'unica sorella Ruth Dorothea, nel 1915. Proprio in quell'anno ottenne la prima scrittura come musicista professionista per un tal Joe che si esibiva in un numero magico-divinatorio: il suo compito era di accompagnarlo al piano cercando di creare il clima giusto. Da quel momento le occasione per suonare si moltiplicarono: divenne, tra l'altro, pianista di rinforzo del suo maestro Doc Perry e di altri musicisti. Ma la collaborazione più duratura fu quella che si instaurò, nel 1916, con il pianista di *ragtime* e *band-leader* Louis Thomas.

A questo punto, dopo essersi scrutato in fondo all'anima, Duke lasciò vincere la musica. Nel febbraio 1917, nonostante gli fosse stata offerta una borsa di studio per il famoso Pratt Insitute of Art di Brooklin dopo aver vinto un importante concorso di grafica, Ellington abbandonò la scuola senza neppure diplomarsi. Probabilmente nella sua decisione giocava anche la considerazione che per un nero dotato di talento le strade per altre professioni erano chiuse mentre il "mestiere" di musicista

offriva maggiori possibilità. Si trovava in buona compagnia, del resto: il mondo del jazz era già popolato da neri intelligenti e istruiti.

Nell'immediato, tuttavia, da sola l'attività di musicista non era sufficiente per sbarcare il lunario. Ellington fu quindi costretto a lavorare durante il giorno come fattorino al Navy Department e allo State Depart ment, dove fervevano i preparativi per l'imminente partecipazione al conflitto mondiale in corso. E in effetti, di lì a poco, il 6 aprile 1917, il Congresso Usa dichiarò guerra alla Germania.

Fu in quel periodo che l'intraprendente Duke costituì il primo gruppo da lui organizzato, dimostrando fin da allora notevoli qualità manegeriali. Il complesso aveva preso il nome di "The Duke's Serenade" ed era costituito dai tre fratelli Miller, Bill al banjo, Felix al sax e "Devil" alla batteria, dal chitarrista William Escoffery e dal batterista Lloyd Steward; poi integrato dai compagni di scuola Otto Hardwick e Arthur Whetsel[3]. Le scritture cominciarono subito ad arrivare e il gruppo ebbe l'opportunità di esibirsi non solo in città ma anche nel Maryland e in Virginia. Per evitare di pagare le provvigioni, spesso esose, agli intermediari, Duke decise di diventare lui stesso datore di lavoro: la cosa gli riuscì tanto bene che nel giro di poco tempo fu in grado di collocare perfino quattro o cinque complessini per sera.

C'erano le condizioni per prendere una decisione importante: nel luglio 1918 sposò la sua fidanzata del liceo Edna Thompson, e nei mesi successivi fu in grado di comprare una casa e un auto per la sua famiglia, che nel marzo del 1919, includeva anche Mercer.

La guerra si era conclusa vittoriosamente. Fin troppo presto perché le truppe americane potessero giocare un ruolo decisivo. Ma la decisione dell'intervento aveva mutato profondamente il ruolo internazionale degli Stati Uniti e, a dire il vero, anche il corso della storia del jazz. Soprattutto dopo che a New Orleans, per esigenze militari, era stato chiuso Storyville, il malfamato quartiere delle "Luci rosse", spingendo i suoi abitanti, musicisti compresi – nella quasi totalità operanti nei locali attorno a Basin Street – ad emigrare al Nord.

[3] Il cognome Whetsel appare in vari dizionari e storie del jazz come Whetsol causa un articolo giornalistico che ha perpetuato l'errore nel tempo.

Ma a rimescolare le carte del jazz, facendo incontrare protagonisti ed idiomi di diverse latitudini, non ci avrebbe pensato solo la guerra, c'era anche il **disco**. Il 26 febbraio 1917 negli studi della Victor venivano incisi i primi due brani di jazz per un 78 giri, protagonista la Original Dixieland Jazz Band. Per una musica che come il jazz non può interamente affidarsi alla scrittura e allo spartito (**→ Oralità/scrittura**) si trattava di un avvenimento veramente epocale.

L'importanza del disco crescerà nel tempo senza scalfire, sia chiaro, il fascino dell'ascolto diretto. Come quando all'Howard Theatre si esibì, agli inizi del 1921, Sidney Bechet, uno dei maggiori esponenti di quella musica che veniva dalla "Città del Delta", così potente, drammatica, intrisa di *blues*. "Non avevo mai sentito nulla di simile. Per me furono suoni e concetti del tutto nuovi – ricorderà Ellington".

L'Howard Theatre, negli anni 1919-20, era un importante punto di riferimento per l'attività dei musicisti di Washington: qui si era sviluppata, oltre agli spettacoli serali, l'usanza dei *supper shows* che si tenevano nel tardo pomeriggio con la partecipazione di svariate orchestrine in competizione fra loro. Ellington vi partecipava attivamente con "The Duke's Serenade" che aveva come avversari i "Jazz Aces", diretti dal banjoista Elmar Snowden che presto diverrà amico di Duke.

Nonostante il fervore di iniziative, **Washington** era pur sempre una cittadina provinciale se paragonata a New York di cui si favoleggiavano grandi cose: vi prosperavano i locali notturni dove suonavano i nomi più prestigiosi del jazz e dove era relativamente facile avere successo e guadagnare bene. I giovani washingtoniani ne avevano diretta notizia da loro coetanei, come quando all'Howard Theatre era approdato Sonny Greer, in qualità di batterista dell'orchestra stabile e fresco di esperienze con il trio di Fats Waller. Oppure la conferma di quanto fosse affascinante quel mondo tanto sospirato, veniva dalla tournée di qualche grande personaggio. Il 25 novembre 1921, alla Convention Hall, si era esibito James P. Johnson, uno dei padri dello *stride piano*. Come ci riferisce Scivales (pag. 65), in quell'occasione Duke ebbe modo di suonare per lui *Carolina Shout*, con tanto di apprezzamento dell'autore.

Greer, da parte sua, era stato ben felice di unirsi alla comitiva dei washingtoniani. "Ho amato Duke dal primo istante in cui l'ho incontrato

– dichiarò anni dopo –. C'era qualcosa di speciale in lui. Non lo sapeva ma era così. Non ho mai incontrato nessun altro come lui. Appena entrava in una stanza questa si illuminava".

Ma ecco il seguito, secondo Arrigo Polillo: "Le storie che Greer raccontava sulla vita musicale di **Harlem** accendevano la fantasia degli amici, tanto che ad un certo punto Hardwick e, subito dopo, Ellington decisero di seguire il batterista a New York, per lavorare con lui nell'orchestra di Wilbur Sweetman, un musicista che si esibiva negli spettacoli di *vaudville* e che aveva la specialità di suonare tre clarinetti contemporaneamente. Ma il lavoro fu discontinuo e i quattrini erano pochi: i tre washingtoniani si consolavano passando da un locale all'altro per ascoltare i loro musicisti favoriti: Johnson, Waller e Willie "The Lion" Smith, i maestri dello *stride*, che li accoglievano sempre con cordialità".

"L'avventura newyorkese si concluse quando Duke, avendo trovato per terra quindici dollari, potè finanziare il viaggio di ritorno a casa per sé e per i suoi compagni".

"L'anno dopo, nella prima vera del 1923, comparve a Washington, con uno spettacolo di *burlesque*, Fats Waller, che assicurò agli amici che avrebbe potuto procurare loro del lavoro, a New York. Hardwick, Whetsel, Greer e Snowden non se lo fecero ripetere due volte e si misero in viaggio; Duke li avrebbe raggiunti in seguito".

Era fatta.

III. Black and Tan Fantasy

Quando Ellington ritornò a New York per stabilirvisi definitivamente, l'America stava attraversando un periodo di grande prosperità economica e di accelerato sviluppo, trascinato da nuove attività industriali tra le quali andava assumendo una posizione dominante quella dell'auto. Di ciò era artefice un ragazzo del Michigan, Henry Ford. Adottando la catena di montaggio e concentrandosi sulla fabbricazione di un singolo modello standardizzato, il celebre "modello Y", Ford trasformò l'automobile in una merce alla portata di molti.

Non c'è da meravigliarsi se ai successi economici si accompagnasse una generale euforia che toccava tutti gli strati sociali: la ricerca del divertimento, la ribellione e la protesta contro certe regole puritane eredità dell'età vittoriana, si diffusero ovunque. Il ché confliggeva con l'esigenza di creare abitudini conformi, una nuova moralità coerente con la forma di organizzazione del lavoro e della produzione che si andava imponendo. Una risposta a questa contraddizione fu il proibizionismo. Oggi la diremmo viziata di un eccesso di "istituzionalismo": essa rifletteva l'idea fideistica che si potesse sradicare l'alcolismo dall'alto, con una legge. Il risultato fu – com'è noto - la rapida crescita dei locali dove gli alcolici si smerciavano clandestinamente. A metà degli anni Venti a New York c'erano 32.000 *speakeasies*, il doppio di quelli esistenti prima del proibizionismo. Con la differenza che ora quella rete ramificata di traffici e affari miliardari era controllata dal crimine organizzato. Chiunque volesse operare nel mondo dello spettacolo e del divertimento, non poteva non venire in contatto con quell'ambiente malavitoso che si era dato via via regole sempre più spietate.

Ellington prese presto cognizione che il suo caleidoscopico ambiente era irto di contrasti violenti: si passava dalla tenerezza di rapporti tra gli artisti alla durezza delle regole del *racket*, dal fervore creativo che si poteva cogliere ad **Harlem** alla ottusa bestialità del pregiudizio razziale. Tuttavia quello strano *cocktail* di sangue e luci abbaglianti non ebbe l'effetto di scoraggiare il giovane Ellington. Egli imparò, piuttosto, a convivere con i due estremi del suo mondo; anzi da questa polarità trasse motivi ispiratori per la sua musica, dove, non a caso, le tinte forti si alternano ai colori pastello: a riprova che "la musica si trova dentro la società come questa è dentro la musica". Sapeva stare al gioco senza rinunciare alle proprie idee, glissava nel confronto diretto per rilanciare subito dopo e, spesso, si serviva di un linguaggio ellittico, elusivo, sfuggente.

Ma andiamo con ordine. Siamo nell'agosto del 1923. Per evitare un altro insuccesso c'era bisogno di un provvidenziale sostegno che questa volta si materializzò nelle vesti di Ada Smith, detta Bricktop, cantante, amica di Ellington dai giorni di Washington e donna con un infallibile fiuto per la musica e gli affari ad essa connessi. Ada riuscì a trovare al

gruppo un lavoro di poche settimane nell'esclusivo "Barron Wilkins Club" di **Harlem**, dove i cinque cominciarono a farsi notare. Combinazione volle che il proprietario che aveva affittato una stanza ad Ellington, al 2067 della Settima Strada, stesse organizzando la coreografia per il varietà dell'"Holliwood Club", un *cabaret* di nuova apertura, appena fuori Brodway, ribattezzato **Kentucky Club** all'indomani di un incendio. Grazie a costui, i primi di settembre del 1923, "The Washingtonians" furono ingaggiati per suonare nel locale: la permanenza durò circa quattro anni, decisamente la più lunga nello stesso posto. Un periodo nel corso del quale, come ebbe a dire più tardi lo stesso Ellington "la nostra musica assunse colori nuovi... e il temperamento dell'orchestra mutò drasticamente".

Quando "The Washingtonians" lasciarono il locale, nell'autunno del 1927, "era l'orchestra di Duke Ellington che suonava la musica di Duke Ellington".

All'inaugurazione del locale, il 1° settembre 1923, la formazione[4] era la seguente: Arthur Whetsel, tromba; John Enderson, trombone; Otto Hardwick e Roland Smith, sassofoni; Ellington, piano; Snowden, banjo, Sonny Greer, batteria.

Il primo mutamento di rilievo si produsse per quella sorta di imprevedibile combinazione di "caso e necessità" che spesso accompagna le vicende della vita. Whetsel se n'era dovuto ritornare a casa per completare gli studi e così il suo posto venne preso da un esperto trombettista di nome James Miley detto "Bubber", maestro nell'uso delle più diverse sordine e della tecnica *growl*, che combinava assieme con effetti impressionanti e molto espressivi.

"L'orchestra cambiò fisionomia quando arrivò Bubber – ha ricordato Ellington –. Passava tutta la sera a tirar fuori suoni *growl* e *gutbucket* con la sua tromba. È stato quello il momento in cui abbiamo deciso di dimenticarci della musica sdolcinata".

Miley, oltretutto, contribuì in modo determinante a coniare e trasmettere ai colleghi degli ottoni quelle tipiche sonorità che sarebbero presto

[4] In seguito, nei passaggi significativi, le formazioni verranno date a piè di pagina, entro appositi riquadri.

diventate caratteristica imprescindibile del cosiddetto *jungle style* (→ **Giungla**). Non bisogna dimenticare che Miley aveva elaborato il suo stile prendendo come riferimento i musicisti di New Orleans, a partire da Joe Oliver, stabilendo così un forte aggancio con l'essenza rurale del *blues* e i suoi suoni pronunciatamente *dirty*. È un punto che Ellington avrà sempre ben presente, continuando a cercare e sollecitare contributi in quella direzione, a cominciare dal suo "idolo" Sidney Bechet, che chiamò a collaborare per un breve periodo nel 1924. Sul palcoscenico del Kentucky Club "Bubber e Sidney facevano ogni notte una gara accanita ed eccitante" (→ **Autobiografia**).

Proprio nel febbraio di quell'anno, dopo una disputa su questioni di denaro, Snowden aveva preferito andarsene ed Ellington aveva assunto la *leadership* completa del gruppo, sino ad allora limitata alla parte musicale. "Lui non voleva – registra Greer – ma la sua disposizione era migliore della nostra. Lui poteva tenerci in riga senza sforzo. Eravamo quasi un branco selvaggio in quei giorni".

Intanto il gruppo si era rafforzato con l'ingresso, all'inizio del 1924, di un minuto ma aggressivo trombonista, Charles Irvis, che apprese rapidamente gli insegnamenti di Miley divenendo il primo dei tanti brillanti specialisti dello strumento che avrebbero suonato con Ellington, proseguendo quella originale tradizione. Al banjo, intanto, era subentrato, nel 1925, Fred Guy: sarebbe rimasto con Ellington fino al 1949.

Non furono i soli cambiamenti avvenuti nel corso dell'anno. In primavera si aggiunse il sassofonista Prince Robinson e nell'estate venne assunto al basso tuba "Bass" Edward, portando così ad otto il numero dei componenti destinato ad ampliarsi ulteriormente di lì a poco. Ellington avvertiva l'esigenza di poter disporre di una maggiore varietà strumentale. L'innesto più importante, da questo punto di vista, fu senz'altro quello del trombonista Joe "Tricky Sam" Nanton, nel giugno 1926. Anch'egli, sulla scia di Miley, divenne un maestro nell'uso del *growl* e delle sordine *plunger* e *wa-wa*, distinguendosi per una sonorità aperta ad una gamma espressiva ancora più ampia. "Lamentoso e umoristico, il suo *wa-wa* assumeva spesso toni nettamente umani. Il suo lavoro a campana aperta spaziava dallo scuro e misurato, allo spavaldo e al bucolico... e ogni suo assolo (si traduceva in) un'esperienza emozionante" (Schuller, 1996).

"Lui e Bubber divennero un grande tandem, adattandosi l'uno all'altro come un guanto alla mano. Fecero diventare un'arte raffinata ciò che sarebbe stato conosciuto come stile giungla".

Sono anni veramente produttivi di risultati nella definizione di una propria originale cifra stilistica. In questa ricerca Ellington e soci erano sollecitati e stimolati da quanto avveniva attorno a loro, soprattutto ad **Harlem**.

"Sono nato a **Washington**, ma sono un uomo di Harlem. E la mia musica è musica di Harlem, perché Harlem è il cuore di noi negri e la mia musica ha il cuore negro" (**→ Autobiografia**).

Fin dall'inizio dei "ruggenti anni Venti" il popoloso quartiere-ghetto stava vivendo il suo momento di splendore che si riassumeva nel movimento che prese il nome di **Harlem-Renaissance**, proprio in virtù della rilevante fioritura culturale nella letteratura, nelle arti figurative, nella musica e nella politica. L'angoscia della subordinazione del nero al bianco veniva ribaltata dai suoi più coraggiosi esponenti: non c'era motivo di uniformarsi ai comportamenti e alla cultura della *middle class* – come in sostanza pensavano i genitori di Ellington – visto che era la razza nera a sprigionare bellezza e intelligenza in tutti campi.

C'è chi ha parlato di **Harlem**, in quegli anni, come della Parigi nera, chi l'ha descritta come una sorta di avamposto dell'ottimismo americano: di certo era un laboratorio musicale di prim'ordine da cui venivano alla compagine guidata da Duke continui stimoli. Poteva trattarsi del confronto in mitiche "battaglie" con altre formazioni, o dell'ascolto dei maestri dello *stride piano* che avevano un posto speciale nelle frequentazioni del Duca e che magari incontrava a qualche *rent-parties* o dal diretto coinvolgimento nell'allestimento di una delle tante *Black Revues*[5] di successo.

Erano mature le condizioni per una definitiva affermazione: clima culturale, gruppo affiatato, motivato e sufficientemente caratterizzato, apprezzamento crescente dei musicisti e del pubblico che frequentavano il **Kentucky Club**. Una sera, nell'autunno del '26, vi capitò l'intrapren-

[5] Ellington aveva lavorato alla stesura di alcuni pezzi per lo *show Chocolate Kiddes*, che verrà rappresentato con successo in Europa per circa due anni.

dente impresario Irving Mills e fu subito amore al primo ascolto. “Fui immediatamente e profondamente impressionato da quel giovanotto che, come fu presto evidente, non era un pianista o un caporchestra come gli altri, ma un artista veramente creativo, in cui si celava il potenziale per una carriera senza limiti”, scrisse Mills riandando con la memoria agli inizi di una collaborazione che fu molto vantaggiosa per entrambi.

Per cominciare Mills si preoccupò di offrire a Duke la possibilità di incidere parecchi dischi, come accompagnatore di cantanti ma anche come artefice di quelle originali composizioni che tanto lo avevano colpito; si adoperò per caratterizzare l’orchestra anche dal punto di vista dell’immagine sollecitando il suo pupillo a non discostarsi da quello “stile giungla” sempre più apprezzato nei cabaret di **Harlem**; insistette per un ampliamento dell’organico. E difatti, quando Ellington intraprese una nuova tournée nel New England, poteva contare su una seconda tromba, Louis Metcalf, e su altri tre nuovi elementi: Rudy Jackson al clarinetto, il bassista Wellman Braud – altro innesto di New Orleans – e il diciassettenne Harry Carney, che sarebbe divenuto di lì a breve il miglior specialista del suo ingombrante strumento, il sax baritono, e uno dei colori essenziali della sempre più variegata tavolozza sonora del Duca*****.

È in questo periodo che vengono pubblicati i primi riconosciuti capolavori come *East St. Louis Toodle-O*, *Black and Tan Fantasy*, *Creole Love Call*, che mostravano, innanzitutto, le spiccate doti del leader nel valorizzare al meglio le straordinarie qualità dei solisti, di Miley in particolare, dai quali dipendeva molto il risultato complessivo (in questa fase). Zenni (pagg. 80-81) mostra chiaramente come tale processo collaborativo (**→ Effetto Ellington**) in *East St. Louis* si manifesti sin dall’inizio, con il cupo ostinato scritto da Ellington che incornicia e insieme contrasta con il tema proposto ed eseguito da Bubber.

Spiccavano l’originalità timbrica (**→ Colore/timbro**) e l’“importanza” che Ellington annetteva alla sua musica.

*** Formazione 1**: Bubber Miley, Louis Metcalf (trombe); Joe Nanton (trombone); Otto Hardwick, Harry Carney (clarinetto, sax alto e baritono); Rudy Jackson (clarinetto e sax tenore); Duke Ellington (piano); Fred Guy (banjo); Henry “Bass” Edward (basso, tuba); Sonny Greer (batteria).

In *Black and Tan Fantasy* “spira il dramma dello sradicamento, del rimpianto per un mondo archetipo... che si confronta con l’asprezza, la crudeltà, l’emarginazione del Nuovo Mondo” (Navràtil, 1991): il tutto dura solo tre minuti, ma si avverte un “respiro sinfonico”.

Per Navràtil è in *Creole Love Call*, dominato da un soprannaturale canto senza parole di Adelaide Hall, che si manifesta in modo ancora più esplicito l’estetica del cosiddetto *jungle style* (→ **Giungla**) che lo apparenta a quella ricerca dell’innocenza perduta, tanto importante per la cultura americana. Sono questi caratteri che prenderanno vigore durante la permanenza dell’orchestra al **Cotton Club**.

Il più esclusivo e noto *cabaret* di **Harlem** era un locale decisamente snob: prezzi salati, pellicce di ermellino, *toilette* scintillanti dappertutto e niente neri fra il pubblico. Al contrario non c’era neppure un bianco fra gli artisti: i cantanti, i ballerini, i fantasisti, i musicisti erano tutti di pelle scura. Bisognava evitare che svanisse l’incanto di essere capitati in un territorio veramente esotico e misterioso.

L’ingaggio, che iniziò i primi di dicembre del 1927 e terminò nel 1931, segnò la definitiva consacrazione e la celebrità. Non bisogna dimenticare che il locale, oltre a disporre di stelle prestigiose in grado di illuminare anche l’orchestra che le accompagnava, poteva contare l’enorme vantaggio derivante dalla diffusione in diretta via **radio** in tutti gli States.

Per le possibilità che si aprivano di un suo graduale ampliamento, quello del Cotton Club fu un periodo di importanza fondamentale anche nella definizione dell’organico. Il primo dei nuovi acquisti, in questo caso per sostituire Rudy Jackson, fu quello del ventiduenne clarinettista Barney Bigard. Egli era rimasto subito favorevolmente impressionato dalla proposta di Duke. “Mi accorsi che parlava al plurale... ‘la nostra orchestra’, ‘potremo restare qui’, e questa è la prima cosa che mi piacque di lui. Vedeva l’orchestra come un’unica cosa e lo apprezzai per questo. Parlammo per circa mezz’ora e lui mi descrisse a grandi linee i suoi progetti. Aveva ben chiaro in mente quello che voleva e riusciva a far apparire ogni cosa sensata...”.

Perfetta evoluzione dello stile creolo di New Orleans, il clarinetto di Bigard era dotato di una voce estremamente calda, priva di smagliature sul registro acuto e morbidissima in quello grave. Il suo discorso

strumentale, fatto di voli lirici, sinuosi e sensuali, si sposava alla perfezione con quello tenero e ardente di Johnny Hodges, il secondo nuovo arrivo; Hodges si rivelerà ancor più importante per il *sound* ellingtoniano. Specialista del sax contralto ed anche del soprano, dove seguiva gli insegnamenti del suo maestro Sidney Bechet, Hodges seppe alternare uno squisito lirismo – espresso grazie ad una sonorità compatta e levigatissima – ad una veemente vena *bluesy*, di grande potenza espressiva, passando da un flessuoso, tenero o sensuale eloquio melodico ad un formidabile impulso ritmico. Come primo sax alto nella storia dell'orchestra donava una non comune compattezza alla sezione delle ance, ponendo così fine allo squilibrio che fino ad allora c'era stato a vantaggio degli ottoni.

Anche questo comparto venne però potenziato. Ritornò Arthur Whetsel, assente dal 1924, che rimpiazzò Louis Metcalf; e alla fine del 1928 gli ottoni furono portati a quattro con l'aggiunta della terza tromba Freddy Jenkins. E poi a cinque, nel luglio 1929, quando fece il suo ingresso nella formazione il portoricano Juan Tizol, specialista del trombone a pistoni.

Nel frattempo Bubber Miley aveva lasciato l'orchestra. Le sue assenze per il bere erano diventate così frequenti da esasperare perfino la tolleranza leggendaria del suo *leader* (**→ Friends**). Lo sostituì Charles Malvin "Cootie" Williams, diciottenne con un'esperienza da veterano. Senza sordina la sua tromba assomigliava molto a quella di Louis Armstrong. Ma con l'insegnamento di Nanton, Williams maturerà in fretta nell'uso del *growl* e della *plunger* tanto da mostrare, in certi assoli, un uso persino più immaginoso di quello di Miley******.

Furono le straordinarie personalità dei suoi solisti gli strumenti che Duke imparò a suonare, sperimentando nuove intuizioni timbriche e dando corso a nuove idee compositive. Oltre a quelli menzionati ci furono altri caratteristici brani intesi ad evocare il profondo della **giungla**

*** * Formazione 2**: Arthur Whetsel, Freddie Jenkins, Cootie Williams (trombe); Joe Nanton (trombone); Juan Tizol (trombone a pistoni); Barney Bigard (clarino e sax tenore); Johnny Hodges (sax alto e soprano), Harry Carney (clarinetto, sax alto e baritono); Duke Ellington (piano); Fred Guy (banjo); Wellman Braud (basso); Sonny Greer (batteria).

africana: da *The Mooche* (1928), dove "balena improvvisa la crudele e raffinata ironia ellingtoniana, il suo atteggiamento ingannevole, consolatorio da un lato e brutalmente ancorato alla realtà dall'altro" (Navràtil, 1991) fino ad *Echoes of the Giungle* (1931), vetrina per il superbo *growl* di Williams. Ad essi si affiancarono altre pietre miliari: *Black Beauty* (1928), una delle composizioni più belle di Ellington, scritta in omaggio della regina di **Harlem** appena scomparsa, Florence Mills; *Misty Morning* e *Awful Sad*, primi tra i molti brani d'atmosfera che si succederanno in seguito (Ellington preferì l'espressione *mood*, stato d'animo), e precursori del massimo capolavoro del genere, il sognante, suggestivo, immortale *Mood Indigo* (1930).

La permanenza al **Cotton Club** comportò sostanziali mutamenti anche nella vita sentimentale di Duke. Nel 1928 si era infatti diviso da Edna Thompson. Secondo quanto riferiscono le biografie più accreditate, il matrimonio aveva cominciato a scricchiolare anche per una certa propensione del Duca alle avventure extra-coniugali, sempre possibili in un ambiente come il suo. E fu proprio con una ballerina di fila del Cotton Club, Mildred Dixon, che deciderà di andare a convivere in un nuovo recapito newyorkese (→ **Ladies**).

In quegli anni il Duca e l'orchestra apparvero, per la prima volta, dinanzi alla macchina da presa per la realizzazione, nel 1929, di un cortometraggio intitolato *Black and Tan.* Il film raggiunge il suo apice quando una ballerina – interpretata dalla bellissima Fredi Washington – collassa nel bel mezzo della sua *performance*, ed il proprietario del *night club*, un uomo spietato, insiste affinché lo spettacolo continui come se niente fosse. Nella finzione filmica, Ellington ferma la sua orchestra e lascia il palcoscenico.

L'anno successivo Duke figurava nel cast di *Cheek and Double Cheek*, un film dei comici Amos e Andy, in cui presentò, tra l'altro, una nuova e fortunata composizione, *Ring Dem Bells* (→ **Cinema**).

Nel frattempo, imprevedibili catastrofici avvenimenti sconvolgevano il corso della storia americana.

IV. Reminiscing in Tempo

I ruggenti anni venti, la favolosa "età del jazz" come l'aveva chiamata Scott Fitzgerald, finirono d'un tratto come un veglione di capodanno. Nell'ottobre del 1929, quando con il crollo della Borsa, ebbe inizio la più grande crisi che l'America avesse conosciuto, cambiò quasi tutto e con una rapidità a cui neppure gli Stati Uniti d'America erano abituati.

Cambiò più di ogni altra cosa la situazione dei neri. Erano sempre stati poveri e discriminati. Ora caddero in condizioni di vera miseria. Furono i primi ad essere licenziati nelle fabbriche e questo ebbe conseguenze sul mercato discografico – i *race records*, i "dischi per la razza", ad un certo punto scomparvero quasi del tutto – e sui locali dove si faceva musica. Quelli loro riservati dovettero chiudere i battenti uno dopo l'altro. I teatrini del circuito Toba, dove si erano esibite per anni le cantanti di *blues*, furono trasformati in altrettanti cinematografi. Andare al cinema costava poco, poteva rappresentare una forma di svago alternativa. Per sbarcare il lunario, molti musicisti, soprattutto neri, dovettero, almeno momentaneamente quando non definitivamente, arrangiarsi in qualche altra attività, o addirittura cercare fortuna nel Vecchio Continente. Venne l'ora delle orchestre *sweet*, dolci o, forse meglio, sdolcinate.

Quella ellingtoniana, tutto sommato, resse bene l'urto della crisi. A leggere le cronache delle sue imprese, si sarebbe detto che Ellington e soci non avessero il tempo di accorgersi della crisi. Certo, il repertorio dovette in qualche modo tener conto del nuovo clima e l'orchestra incluse con maggiore frequenza motivi orecchiabili e ballabili di successo, aumentando per le stesse ragioni i pezzi cantati o i brani di sapore esotico. Ma i primi anni Trenta non segnarono solo dei necessari ripiegamenti: vi fu anche l'avvio di una fase di trasformazione durante la quale lo stile, la sonorità e il repertorio messi a punto negli anni al **Cotton Club**, subirono una produttiva evoluzione.

Già un brano come il dinamico e festoso *Rockin' in Rhythm* (1931) sembrava aprire nuovi avveniristici orizzonti. E infatti dovrà attendere un linguaggio solistico e orchestrale più aggiornato per essere consacrato come un'autentico capolavoro. C'era poi stata l'incisione, sempre nel 1931, della *Creole Rapsody*, il primo saggio jazzistico che superava i

limiti di tempo canonici del disco a 78 giri (→ **Disco**) e che inaugurava la serie feconda delle *Suites*.

Questi risultati segnalavano un mutamento che toccava da vicino il ruolo stesso del Duca nella formazione. Se all'inizio alcuni solisti – soprattutto Miley – contribuivano al risultato finale non meno di Duke, ora egli tendeva sempre più a svolgere il ruolo predominante di autore. Un autore che non aveva precedenti nella musica occidentale: "Un grande compositore in grado di plasmare uno stile e una poetica che, sebbene del tutto originali, incorporavano e completavano sempre le idee non meno originali dei suoi esecutori. Come per un miracolo la fantasia di Duke si nutriva delle specifiche doti di personalità degli orchestrali, mentre la loro crescita traeva alimento dal lievitare del suo mestiere e del suo pensiero compositivo" (Schuller, 1999) (→ **Composizione/improvvisazione**).

L'organico aveva raggiunto una sostanziale stabilità – e ciò favoriva questo processo di autofecondazione reciproca (→ **Effetto Ellington**) – ma nel 1932 erano intervenuti innesti di grande importanza e questa era la seconda rilevante novità.

L'acquisto di maggior rilievo fu senz'altro quello di Lawrence Brown, un trombonista di straordinaria versatilità le cui numerose e singolari doti andarono ad arricchire notevolmente, con la sua voce dolce e lirica, la tavolozza sonora del Duca. La sezione dei tromboni, già potenziata dall'ingresso del portoricano Juan Tizol, specialista del trombone a pistoni, disponeva ora di tre voci che, prese assieme, sapevano coprire ogni stile possibile e che, all'occorrenza riusciva a fondersi in un impasto i cui singoli ingredienti non erano più distinguibili, o lo erano al massimo.

Un secondo notevole rinforzo della squadra fu la voce della cantante Ivie Anderson che fece il suo esordio in studio d'incisione con un vivace brano dal titolo profetico: *It Don't Mean a Thing if It Ain't Got That Swing*, una parola quest'ultima che sarebbe diventata qualche anno dopo così popolare da connotare un'intera era della storia del jazz: quella dello *Swing*, appunto. Ancora nel 1932, la folgorante vena creativa del Duca aveva dato vita a *Sophisticated Lady*, in cui Ellington "è geniale nell'avvicinarsi ai climi della *art-song* americana, articolando una propria e personale Tin Pan Alley" (Navràtil, 1991).

La notorietà della "Famous Orchestra", che ora poteva contare su un organico di 14 elementi***, rimaneva molto alta, vuoi per i risultati musicali – anche quando si traducevano in un insuccesso come nel caso della *Creole Rapsody* – vuoi per le iniziative dell'intraprendente Mills. Ciò comportava vantaggi, ma anche gravosi impegni. Iniziava, infatti, in quel periodo una vita itinerante, prima su tutto il territorio degli States, poi sull'intero Pianeta, durata fino alla scomparsa del leader. "La loro capacità di sopravvivere al logorio delle migliaia di serate, in una serie infinita di spostamenti in pulmann, treno e aereo, va annoverato tra i piccoli miracoli della resistenza fisica umana" (Schuller, 1999).

E così anche per Ellington venne l'ora di attraversare l'Atlantico e di fare tappa in Europa. Ecco il racconto che ne ha fatto Arrigo Polillo: "Con l'orchestra sbarcò dall'*Olympic*, a Southampton, nel giugno 1933, e il suo concerto d'esordio al Palladium di Londra fu un successone. Tuttavia i puristi britannici del jazz, che già gli avevano rimproverato di avere scritto una canzone zuccherosa come *Sophisticated Lady* (che invece sarebbe restata una delle sue più memorabili composizioni...), protestarono perché il programma conteneva troppi pezzi 'commerciali', così il 'Melody Maker' si fece promotore di un concerto destinato esclusivamente ai palati fini, che ebbe luogo al Cinema Trocadero. E il risultato fu che Ellington non capì più nulla quando si accorse che c'era gente che rideva ascoltando il *growl* di Cootie Williams e di Tricky Sam. Tutto sommato, però, le accoglienze furono ottime: Costant Lambert scrisse delle critiche entusiastiche e lord Beaverbrook offerse all'ospite d'oltreoceano e ai suoi collaboratori un grande ricevimento a cui presenziarono il principe del Galles – che volle accompagnarlo alla batteria –, il duca di Kent, e membri della nobiltà e del parlamento e altri illustri personaggi".

A Parigi dove l'orchestra si esibì successivamente, alla Salle Pleyel, le scene di entusiasmo si ripeterono. "L'atmosfera che trovammo in

*** **Formazione 3** – Cootie Williams, Arthur Wetsel, Alfred Jenkins (trombe); Joe Nanton, Juan Tizol e Lawrence Brown (tromboni); Barney Bigard, Johnny Hodges, Otto Hardwick, Harry Carney, ance; Ellington, piano; Fred Guy, banjo e chitarra; Wellmann Braud, basso; Sonny Greer, batteria; Ivie Anderson (voce).

Europa, – annotò anni dopo il musicista – l'amicizia, il serio interesse dimostrato per la nostra musica dai critici e dai musicisti di tutti i generi ci infusero uno spirito nuovo e noi ci imbarcammo sul *Majestic*, per tornare in patria, pieni di euforia, solo in parte attribuibile al cognac e allo champagne" (**→ Autobiografia**).

Altri defatiganti e rilevanti impegni lo attendevano. Nell'autunno compì, su proposta di Mills, il primo viaggio negli Stati del Sud suonando fra l'altro per un'intera settimana al Majestic Theatre di Dallas dove era particolarmente accentuato il pregiudizio razziale: per ragioni di sicurezza, la *tournée* venne effettuata in treno, con l'orchestra installata in due vagoni speciali.

In queste occasioni – racconterà Barney Bigard a Stanley Dance – "Duke sentiva lo sferragliare del treno e si alzava per ascoltare il motore. Lo ascoltò mentre usciva dalla stazione, sbuffando, e fu lì che cominciò a comporre".

Nasceva *Daybreak Express*, "stupefacente lezione circa la capacità del linguaggio jazz di uguagliare o superare tutto quanto si fosse fatto nel campo della musica a programma eurocolta e, nel caso di Ellington, con un'orchestra di soli quattordici elementi" (Schuller, 1999).

È sempre sul treno, luogo fisico e metafora cara alla cultura nero-americana (**→ Treno**), che Ellington troverà l'ispirazione per uno dei suoi maggiori capolavori che scrisse all'indomani della morte dell'adorata Daisy, avvenuta il 27 maggio 1935. Lui stesso ha ricordato questo speciale momento: "Nel 1935, in uno di quei giri notturni nel Sud, dopo che avevo perso la mia bella madre, trovai l'isolamento mentale per riflettere sul passato. Tutto era avvolto nel ritmo e nel movimento del treno che sfrecciava attraverso il Sud facendomi provare sentimenti, per esprimere i quali non avrei mai potuto trovare le parole adatte. Riflettevo e scrivevo musica e venne fuori *Reminiscing in Tempo*... Ascoltarla costituiva la mia ricompensa totale ed era una descrizione dettagliata della mia solitudine dopo che avevo perso mia madre. Ciondolando da qualche parte in un deserto sconosciuto, senza desideri di avventure, dove cose e creature che non vedevo e non sentivo si muovevano d'attorno, le mie ambizioni stavano scemando. Presto non ci sarebbe stato niente. Non ero sicuro di dove mi trovassi. Dopo che mia madre se n'era andata, non

c'era davvero più niente e il mio corteo scintillante era probabilmente alla fine. Ogni pagina di quel minuzioso manoscritto era punteggiata di macchie e di segni senza forma, causati dalle lacrime che vi erano cadute. Sedevo e osservavo lo spazio, tamburellavo con le dita sui piedi... Credevo di poter sentire le parole, le sue parole, e lentamente, ma mai del tutto, mi tirai su" (→ **Autobiografia**).

Prima di *Reminiscing in Tempo*, Ellington aveva realizzato numerosi lavori degni di menzione: da *Solitude*, forse la sua più popolare canzone, a *Delta Serenade* che anticipa i risultati degli anni '40, a *Drop Me Off in Harlem*, ennesimo omaggio/riferimento al quartiere simbolo (→ **Harlem**). E andrebbero ricordati *Saddest Tale*, un poema fosco, quasi macabro, tutto l'opposto del tenero *In a Sentimental Mood*; e ancora *Symphony in Black*, colonna sonora dell'omonimo film, concepito e diretto da Fred Waller (→ **Cinema**), e precursore diretto di *Black, Brown and Beige*.

Ma è soprattutto *Reminiscing in Tempo* – una pagina inconsueta, audace armonicamente, senza particolari tensioni agogiche e ritmiche nonostante la notevole durata (tredici minuti) – che ribadiva e sottolineava l'originale collocazione di Ellington nella vicenda del jazz e dava la misura della sua visione anticipatrice. Non è un caso che questo nuovo lavoro fosse accolto da reazioni prevalentemente negative, avendo irritato e confuso quanti ormai stavano salendo sul carro dello *Swing*.

I tempi erano cambianti. Nel 1932, ancora in piena depressione, era stato eletto Franklin D. Roosevelt e con lui aveva preso avvio in *New Deal*, il tentativo ambizioso di risollevare le sorti della produzione e assieme lo spirito pubblico, la fiducia in se stessi degli americani. Nel 1933, con il 21mo emendamento della Costituzione, il proibizionismo si avviava a diventare un ricordo lontano. Di lì a qualche anno, anche il jazz, come gli alcolici, uscì dalla sua relativa clandestinità e diventò passione e divertimento di milioni di persone.

Il processo fu indubbiamente più complesso e sfaccettato, ma nel nostro caso, proprio per quella capacità del jazz di farsi cronaca, si potrebbe addirittura fissare il luogo, il mese, l'anno e il protagonista della svolta: Palomar Ballroom di Los Angeles, agosto 1935, orchestra di Benny Goodman. Quella che secondo le previsioni della vigilia avrebbe dovuto essere forse l'ultima tournée del clarinettista, si trasformò in uno

strepitoso successo. Era nata l'"Era dello Swing". Si incontravano, in sostanza, l'esigenza diffusa di riguadagnare speranza anche attraverso un messaggio fiducioso, e la musica di orchestre grandi e piccole – più grandi che piccole – che proponevano un jazz ballabile, tirato a lucido, non di rado stereotipato, ma sempre jazz.

Ellington non fu certo insensibile a quanto stava accadendo e infatti molti suoi lavori della seconda metà degli altri trenta rispecchiavano il clima più festaiolo, disinibito e disinvolto che si andava imponendo. Ma non rinunciava – come dimostrava in modo per certi versi provocatorio *Reminiscing in Tempo* – al proposito di inserire l'eredità afro-americana, senza snaturarla, entro uno stampo formale sapiente, ricercato e tutt'altro che labile.

Questo orientamento sarà di nuovo ribadito, con frutti cospicui, l'anno successivo, quando Duke propose, prima di ogni altro musicista di jazz, dei brevi concerti per questo o quel solista della formazione. *Clarinet Lament* per Barney Bigard, *Echoes of Harlem* per Cootie Williams, *Yearning for Love* per Lawrence Brown e *Trumpet in Spades* per il nuovo arrivato Rex Stewart, artefice di un'originale tecnica strumentale consistente nell'arrestare i pistoni a mezza corsa con il risultato di produrre un suono affatto peculiare che si aggiungeva agli altri colori dell'orchestra. In *Diminuendo and Crescendo in Blue* del 20 settembre 1937, emergeva la grande capacità, tutta ellingtoniana, di trattare con raffinata eleganza e straordinaria invenzione armonica e timbrica, materiali in sé poveri e scarni. A dispetto del titolo, *Battle of Swing* – analizzato da Zenni (pag. 85) – punta decisamente verso il futuro, anche se si tratta dell'ennesima reincarnazione del *blues*. Un altro aspetto che fa la differenza: non c'è infatti lavoro di Ellington da cui sia del tutto assente questa forma della tradizione afro-americana.

Non mancarono, in questo periodo, autentici successi come *Caravan*, di cui Juan Tizol fu il principale autore, autentico portavoce di quelle correnti latine e caraibiche della musica nera che tanto affascinavano Ellington, fin dai tempi di **Harlem** e del **Cotton Club**. "*Caravan* di Tizol ed Ellington – ha scritto G. Schuller – è per il jazz ciò che per la musica eurocolta è la *Danza araba* in *Schiaccianoci* di Cajkovskij. Duke coltivò per una vita l'ambizione di scrivere grandi opere, ed è tragico che nessuno

gli abbia neppure chiesto di comporre un balletto di grandi dimensioni che, come quelli di Cajkovskij, includesse alcuni cammei esotici sul tipo di *Caravan* e *Mood Indigo*"[6]. O magari una bella canzone sentimentale come *I Let Song Go Out of My Heart* o una melodia di squisita eleganza e grande raffinatezza come *Prelude to a Kiss*, entrambe momenti alti del biennio 1938-39 e congeniali veicoli per l'arte superba di Johnny Hodges.

Dunque, durante gli anni Trenta, Ellington aveva affinato il suo talento compositivo, preso ad usare il suo strumento, l'orchestra, con sempre maggiore profondità e duttilità. C'erano le premesse per una nuova straordinaria stagione creativa, che si produsse quando, ancora una volta, incontrò chi, senza volerlo, gli suggeriva la strada da imboccare.

V. Black, Brown and Beige

Il 1939 fu un anno cruciale nella vita di Duke Ellington.

Già la sua seconda *tournée* nel vecchio Continente era stata proprio di buon auspicio. Dall'Europa, già prossima alla catastrofe della guerra gli veniva la conferma che cercava da tempo. Non solo critica e pubblico gli resero ovunque omaggio, ma egli fu acclamato come un artista serio, in un'accezione che fino ad allora non aveva goduto nel clima americano della *Swing-era*, dove prevaleva decisamente l'elemento motorio, spettacolare, disimpegnato della musica.

Questa fu anche l'ultima *tournée* sotto l'egida di Irving Mills: la separazione con il *manager*, paroliere, editore e pubblicista era nell'aria. Ellington avvertiva il bisogno di liberarsi da una direzione che finiva troppo spesso per imporgli le proprie vedute e le proprie soluzioni commerciali. Per soddisfare questa esigenza di autonomia, Duke preferì accordarsi con la William Morris Agency, avviando un rapporto più distaccato e professionale. Contemporaneamente firmava con l'editore Jack Robbins un contratto della durata di tre anni, impegnandosi a scrivere musica esclusivamente per lui.

[6] Ellington avrebbe in seguito realizzato, con *The River*, la musica per un importante balletto, ma ciò non toglie nulla all'osservazione di Schuller.

Un altro legame di lunga durata si sciolse in quel periodo, quello con Mildred Dixon: la loro relazione si era ormai deteriorata e cominciava a pesare negativamente nella vita di Duke, che si era stabilito con Beatrice Ellis, detta Evie, una ragazza che posava sul palcoscenico del **Cotton Club** per formare quadri viventi e di cui si era innamorato (**→ Ladies**). Quando Mildred gli restituì la libertà, questo mutamento nella vita privata parve tradursi in una rinnovata creatività anche nel lavoro.

I nuovi acquisti furono però più importanti delle separazioni.

Innanzitutto quello di Billy Strayhorn. Ellington l'aveva conosciuto nel dicembre dell'anno precedente, quando appena ventiduenne, suonava allo Stanley Theatre di Pittsburg. Billy, che nutriva già allora un'autentica passione per l'orchestra del Duca, gli si era presentato con in mano lo spartito di *Lush Life* per avere un suo giudizio: Ellington rimase così favorevolmente impressionato che alla prima occasione decise di metterlo subito alla prova[7].

Quel giovane modesto, riservato e senza pretese, chiamato affettuosamente "Sweet Pea", "pisellino" come il bimbo di Braccio di Ferro, divenne in breve tempo "il braccio destro di Duke, il suo alter-ego, l'amico fraterno, il consigliere, il co-autore: un collaboratore onnipresente e insostituibile" (Polillo, 1975).

"Io gli sono debitore – ha dichiarato Duke – per gran parte del mio coraggio dal 1939 in poi. Era il mio ascoltatore, il mio più attendibile critico... Quando si fa della musica, quando si sviluppa un tema o un'idea musicale, ci sono molti punti nei quali bisogna decidere quale direzione prendere, e ogni volta che io mi domandavo quale soluzione, armonica o melodica, si dovesse adottare, mi rivolgevo a Billy Strayhorn. Ne parlavamo assieme e poi tutto diventava chiaro".

A sua volta Strayhorn ha precisato: "Il mio lavoro con Edward è più di una collaborazione... Duke a volte mi accenna un motivo, al pianoforte oppure a voce, e mi chiede che cosa ne penso. Io gli rispondo sempre molto schiettamente, così posso dirgli che mi pare degno di essere sviluppato oppure che vale poco, che è meglio accantonarlo. Se decidia-

[7] Secondo un'altra versione Ellington avrebbe avuto un'impressione favorevole ascoltando Strayhorn che suonava al piano *Sophisticated Lady*.

mo di prendere in considerazione lo spunto, può darsi che Edward mi dica: 'Occupatene tu. Io penserei di arrangiarlo in questo modo e di affidare la parte solistica al tale'. Immancabilmente ciò che Duke mi suggerisce concorda con la mia opinione. Una volta stabilito quale indirizzo espressivo si debba dare alla nuova composizione (che, il più delle volte, agli inizi, è soltanto abbozzata), mi siedo al piano e ci lavoro sopra finché non sono soddisfatto. Poi, alla prima occasione, sottopongo il tutto a Duke e si decide che cosa bisogna farne. Altre volte invece, Duke mi dice soltanto: 'Avrei bisogno di un tema con queste caratteristiche'. Accade anche che sia io a proporre qualcosa a Edward e che egli decida di sviluppare la mia proposta personalmente, senza il mio aiuto... A volte componiamo insieme mentre voliamo da New York a Los Angeles e, poche ore dopo l'atterraggio, la partitura è pronta e l'orchestra la esegue per la prima volta a un pubblico di migliaia di persone... E mentre l'orchestra esegue il pezzo, Edward e io ascoltiamo come vien fuori. Se c'è qualcosa che non va, apportiamo le dovute modifiche e, la sera dopo, il pezzo risulterà perfetto, almeno per noi".

"Delle volte – è sempre Strayhorn che racconta – lavoriamo servendoci del telefono. Se lui è in *tournée* da qualche parte mi può telefonare per dirmi: 'Ho qui una cosa', e me la suona al piano e poi dice: 'Cavaci qualcosa e mandamela. Io ci lavoro attorno e poi la mettiamo a punto quando ci incontriamo. Questo è sorprendente, sapete, perché in realtà noi scriviamo in maniera molto differente. È difficile da spiegare... La differenza è costituita da tante particolarità tecniche. Lui ha delle concezioni diverse dalle mie: per esempio nel modo in cui scrive la sezione degli ottoni o per quella dei sassofoni... Tuttavia, sono certo che il fatto che entrambi cerchiamo di dare un determinato carattere al pezzo, che pensiamo ad un certo modo di presentare una composizione, ci fa ottenere nel complesso qualcosa di unitario, con lo stesso *feeling*".

Passò qualche anno prima che il genio di Strayhorn dispiegasse tutti i suoi positivi effetti. Fu, invece, l'ingresso quasi simultaneo – sempre nel '39 – di Jimmy Blanton e di Ben Webster a produrre i risultati più immediati ed evidenti.

Il primo, appena ventenne rivoluzionò nel volgere della sua breve esistenza, stroncata a 23 anni dalla tubercolosi, il modo di suonare il

contrabbasso jazz. Webster, già con una lunga milizia in alcune tra le maggiori orchestre dell'epoca, era una delle figure guida del sax. Il suo stile rispecchiava fedelmente la sua volubile personalità di uomo gentile e rabbioso ad un tempo: sapeva esprimere nelle *ballad* un suono profondo, ricco mentre sprigionava lo *swing* più vigoroso nei tempi veloci quando il suono si faceva più ringhioso e fremente. *Frog*, questo il suo soprannome, aggiungeva così un peso considerevole alla sezione dei sassofoni, non senza una sfumatura di sensualità. Tutte e due, inoltre, erano cresciuti nella tradizione *blues* del Middlewest e portarono nell'orchestra una libertà improvvisativa nuova e uno slancio ritmico inedito. In particolare "la nuova mobilità, il fermo controllo dell'intonazione e lo *swing* cullante che Blanton introdusse nelle sue esecuzioni agirono sull'orchestra come un catalizzatore ritmico irresistibile. Lo stesso Duke ne fu così rapito che, nel primo anno di permanenza di Blanton, incise dei duetti piano-contrabbasso (Scivales, pag. 71) che segnano, per i discofili come per i bassisti, uno dei grandi momenti dell'evoluzione del jazz" (Schuller, 1999).

In questa convergenza di eventi positivi va aggiunto il passaggio alla Victor che contribuì a produrre, a partire dal marzo 1940, una serie di incisioni superbe********.

Impossibile anche solo elencare i brani d'antologia: si va dal celebratissimo *Concerto for Cootie*, vetrina per la tromba di Williams, a *blues* dalle armonie dissestate e dai colori foschi come *Ko-Ko*[8] a brani dalla disarmante semplicità come *Never No Lament*. Le doti narrative di Ellington emergono decisamente nei bozzetti d'ambiente come *Harlem Airshaft* o *Sepia Panorama*, dalla singolare "forma a specchio" ABCDDCBA, ed anche nei ritratti di personaggi di cui cerca di cogliere

[8] Secondo Jaromir Navràtil basterebbe questa composizione a garantire ad Ellington un posto nella storia della musica.

****** Formazione 4** – Wallace Jones, Cootie Williams (trombe); Ray Nance (tromba, violino e canto) al posto di Williams dal novembre 1940; Rex Stewart (cornetta); Joe Nanton, Juan Tizol e Lawrence Brown (tromboni); Barney Bigard, Johnny Hodges, Otto Hardwick, Ben Webster (sax tenore), Harry Carney (ance); Ellington, (piano); Fred Guy, (chitarra); Jimmy Blanton, (basso); Sonny Greer, (batteria); Ivie Anderson, Herb Jeffries (canto).

tratti della loro personalità come in *Portrait of Bert Williams*, il noto comico americano, o in *Bojangles*, alias il leggendario ballerino di tip-tap Bill Robinson dei tempi del **Cotton Club**. Non mancano i brani d'atmosfera come il sensuale *Warm Valley*, il commovente *All Too Soon*, l'etereo, luminoso *Moon Mist*. *Cotton Tail* e *Main Stem*, swinganti e motori preannunciano con anni d'anticipo i moduli del *be-bop*. E si deve citare *Conga Brava* di sapore latino-americano non a caso dovuta alla penna del portoricano Tizol, autore anche di *Perdido*, un altro classico. La lista dei capolavori si allunga quando entra in scena Billy Strayhorn con le sue composizioni e i suoi arrangiamenti, a partire da *Take the "A" Train* (**→ Treno**), che dal 1941 diverrà sigla dell'orchestra, per giungere a *Chelsea Bridge*, *Raincheck*, *Johnny Come Lately*[9].

Perfino i brani "minori" di quel periodo si stagliano sopra gran parte della produzione jazz contemporanea e ciò anche per merito delle "performance" dei solisti, che riescono a trasformare un motivo, persino banale, in qualcosa di inarrivabile per il grosso delle orchestre. Nessuna poteva vantare grandi maestri quali Hodges, Webster, Brown, Williams, Stewart, Nanton, Carney... ciascuno, a suo modo, capace di illuminare un brano con eloquenza inimitabile. Ne si deve sottovalutare l'apporto pianistico di Ellington, come chiarisce Scivales (pag. 70). Il tutto si inseriva in quella singolare mescolanza di preziosità timbriche, sottigliezze armoniche e ritmiche, audace condotta delle parti che in questi anni diviene ancor più complessa e raffinata (**→ Effetto Ellington**). Analizzando il nostalgico, dolente *Dusk*, "una delle pagine più magiche di tutta Ellingtonia", Schuller mostra come in poche battute "Duke e l'orchestra producano suoni mai apparsi prima nella musica occidentale, e di rado anche dopo". Un'arte che giunge a creare un vero e proprio illusionismo acustico (**→ Colore/timbro**).

[9] Ancora oggi è aperta la disputa sul ruolo di Strayhorn nel lavoro complessivo di Ellington e dell'orchestra. A detta di G. Schuller, Ellington non rivelò mai a quanti glielo chiedevano quali fossero i veri rapporti e i suoi veri sentimenti. "Sospetto comunque – dice Schuller – che egli conoscesse bene la differenza tra sé e Strayhorn, ma fosse troppo leale, come fu con tutti gli amici e i collaboratori, per infrangere l'integrità e l'intensità della loro relazione artistica".

Per quanto intensa, l'attività del Duca non si esauriva certo nel chiuso degli studi della Victor. Nel corso del 1941 aveva anche composto la musica per un *musical*, particolarmente impegnato, che affrontava il ruolo del nero americano in una chiave elevata e traboccante di energia creativa. Nel cast che comprendeva sessanta persone c'erano la bella Dorothy Dandridge, il nuovo cantante di Ellington, Herb Jeffries e il cantante *blues* di Kansas City, Joe Turner. Il brano che dava il titolo allo spettacolo, col suo affascinante ritmo in levare, diceva tutto: *Jump for Joy*, salto di gioia. Il successo fu notevole, tanto che tenne il cartellone per circa tre mesi e fu sospeso solo perché la maggior parte degli attori venne chiamata sotto le armi.

Dopo un tentativo, naufragato, di un film sulla storia del jazz diretto da Orson Wells, Ellington approdò di nuovo sullo schermo partecipando alla realizzazione di due pellicole: l'apprezzato *Cabin in the Sky* di Vincent Minnelli (→ **Cinema**) e *Reveille with Beeverly*, firmato dal meno noto Charles Burton. A quest'ultimo presero parte anche Frank Sinatra i Mill Brothers e le orchestre di Count Basie e Bob Crosby. Gli uomini del Duca eseguirono un eccellente *Take the "A" Train*, però non in una carrozza della metropolitana di Manhattan come avrebbe voluto il loro leader, bensì in un veloce treno passeggeri (→ **Treno**).

In realtà, in quegli anni duri per la nazione americana impegnata sui fronti di guerra, era problematico anche affittare comode carrozze ferroviarie per lo spostamento dell'orchestra. Bisognava accontentarsi della corriera. A rendere difficile la vita, nel 1942 ci fu anche un disastroso sciopero delle incisioni, indetto per una disputa tra il sindacato nazionale dei musicisti e le case discografiche. Per Duke, che dipendeva in modo rilevante dalle uscite discografiche, il colpo fu particolarmente duro.

A risollevare le sorti intervenne l'ingaggio nella prestigiosa **Carnegie Hall**, dove il 23 gennaio 1943 Ellington presentò quella che molti considerano la sua opera più importante: *Black, Brown and Beige*, una suite della durata di poco meno di un'ora che offre una straordinaria varietà di temi e di atmosfere. Vi si narra la storia drammatica del Nero in America: *Black* è quello dei terribili viaggi nelle navi negriere o del massacrante lavoro nei campi di cotone negli anni della schiavitù, *Brown*

è quello che si batte per l'integrazione, *Beige* avverte vicina l'uguaglianza ma la vede sfuggire di continuo[10].

La scelta era oltremodo significativa, tanto più che si trattava di parlare di questi argomenti brucianti alla presenza della first Lady Eleonor Roosvelt e di altri illustri ospiti. Ma non sarà la sola volta che Ellington dimostrò coraggio. L'incasso venne devoluto al fondo di assistenza per la guerra sul fronte russo. Nonostante il successo, non mancarono le discussioni e le accuse di frammentarietà, che torneranno puntuali ad ogni suo lavoro di ampie dimensioni. Fu però difficile non convenire sulla bellezza di certe sue parti come lo splendido *Come Sunday*, basato su un tema di *spiritual*, il solenne *Work Song* e *The Blues*, strutturato in forma piramidale.

Questa esibizione inaugurava una prestigiosa serie di concerti con cadenza annuale destinati a concludersi al settimo turno nel 1948 per riprendere in modo più sporadico, negli anni Cinquanta. Nel 1943 fu presentata *New World A Comin'*, un atto di speranza in un futuro senza guerre, senza egoismi e discriminazioni; l'anno dopo venne eseguita la *Perfume Suite*, in quattro parti autonome ma fuse assieme con mano felicissima anche grazie al contributo di Strayhorn (→ **Carnegie Hall**).

Da tempo la formazione aveva subito importanti cambiamenti: il primo ad andarsene era stato Cootie Williams sostituito dal poliedrico, versatile Ray Nance, violinista e cantante oltre che trombettista. Poi l'orchestra aveva perduto altri pilastri come Webster, Blanton e Bigard ed anche la cantante Ivie Anderson; altri personaggi di rilievo erano però entrati a farne parte: il clarinettista Jimmy Hamilton, il tenorsassofonista Al Sears, i trombettisti Harold Baker e Cat Anderson, seguiti da un bassista di grande talento come Oscar Pettiford. Quanto alle cantanti, a un certo punto ne ebbe tre, due delle quali notevoli: Joya Sherrill e Kay Davis. Con quest'ultima, Ellington riprese gli esperimenti, iniziati con Adelaide Hall, di un utilizzo in senso strumentale e coloristico della voce

[10] Si potrebbe anche leggere: "*Black* è il nero che ostenta il colore, orgoglioso delle sue origini e del suo popolo, *Brown* è il nero che si schiarisce i capelli e se li stira in un ridicolo tentativo di cammuffamento, *Beige* è infine il traditore colui che è riuscito a passare la linea di confine segnata dalla società bianca" (V. Franchini, 1989).

umana, dando vita a nuovi, suggestivi, estatici brani d'atmosfera come *Transbluecency* (1946) e *On a Turquoise Cloud* (1947) (**→ Vocalità**).

VI. Diminuendo in Blue and Crescendo in Blue

La guerra rappresenta sempre uno spartiacque. Anche nel jazz si era prodotta una netta cesura con il passato, tra le concezioni ereditate dagli anni Trenta e le radicali innovazioni introdotte dai *boppers*. Il loro programmatico anticonformismo che si esprimeva musicalmente con un linguaggio aspro e contorto, dalle armonie dissonanti a dai ritmi dissestati, lasciava intuire nuove irrisolte tensioni sociali. Quelle prodotte, ad esempio, dalla divaricazione tra le forti attese suscitate dalla guerra vittoriosa – a cui avevano preso parte gli afro-americani, per la prima volta protagonisti di una causa nazionale – e la vita di tutti i giorni caratterizzata spesso da un aumento di violenza e degradazione e dal permanere della discriminazione razziale. È uno scenario che fa da sfondo a rapidi mutamenti negli orientamenti e nei consumi culturali.

In verità solo una ristretta minoranza, decisa a muoversi controcorrente aveva seguito e sostenuto i *boppers*; la grande maggioranza dei giovani di **Harlem** e dintorni preferiva una musica più semplice, eccitante, gridata, dalla pulsazione ritmica violenta e senza equivoci; che infatti prese ad affermarsi sotto la sigla un po' generica di *rhythm and blues*.

Insomma, il dopoguerra segnò anche la fine della convergenza tra jazz e grande pubblico, che nella *Swing-era* aveva seguito con entusiasmo le imprese delle orchestre che si avvicendavano sul podio delle grandi sale da ballo. Furono proprio le orchestre a subire le conseguenze più negative dalla divaricazione estetica e di gusti che si era venuta profilando: iniziava un declino per certi versi irreversibile, perlomeno dell'orchestra intesa come un organismo con una relativa stabilità nel tempo.

Ellington non fu insensibile ai sommovimenti in atto, ma non saltò mai sul carro del *be-bop*, come non era saltato su quello dello *Swing*, nonostante avesse fornito più di uno spunto in quella direzione. In realtà, "Ellington aveva sempre impersonato il 'jazz moderno', nel 1927 come nel 1940 e rimase sempre un 'modernista' ma secondo una via del tutto

peculiare che portò avanti tenacemente appartato dagli sviluppi centrali del jazz, praticando concezioni tanto grandiose da abbracciare – come sarà chiaro anche in seguito – l'opera di un Gillespie o di un Coltrane" (Schuller, 1999). Basterebbe, del resto, a confermare tale giudizio *The Clothed Woman* (1947), uno dei pezzi armonicamente più estremi della storia del jazz: "un blues atonale, in cui il blues, la forma europea ABA, Willie 'The Lion' Smith, Ellington, Monk, Cecil Taylor, diventano letteralmente una cosa sola" (Zenni, 1994).

I risultati, del resto, continuavano a dargli ragione: le opere meritevoli di menzione furono particolarmente numerose anche nell'immediato dopoguerra. Basti qualche titolo: *I'm Beginning To See the Light*, a cui arrise un grande successo popolare, *Ouverture To a Jam Session*, *Magenta Haze*, *Jam-a-Ditty* (un jazzistico concerto grosso per quattro strumenti solisti e orchestra, inserito originariamente nella suite *A Tonal Group*), *Trumpet No End* (una strepitosa rielaborazione di *Blue Skies* scritta da Mary Lou Williams per mettere in rilievo il virtuosismo dei componenti la sezione trombe), *Air Conditioned Jungle* (ancora la **giungla** di **Harlem**...). Per i Concerti annuali della **Carnegie Hall** nel '46 e nel '47 presentò *A Tonal Group* e *Liberian Suite*, sicuramente le opere di maggior spicco di questo periodo insieme alla *Deep South Suite*, eseguita alla Civic Opera House di Chicago nel novembre '46.

"Al 1946 risale anche l'andata in scena di un ambizioso spettacolo musicale basato sul soggetto dell'Opera dei mendicanti di John Gay, e intitolato *Beggar's Holiday*. Ma, nonostante il grande impegno di tutti e in particolare di Ellington, che per esso aveva scritto ben settantotto brani di musica, per utilizzarne poi trentotto, il lavoro non piacque. 'Io ebbi un fantastico succès d'estime', commentò poi ironicamente Duke, che tuttavia fu a suo tempo veramente lodato da molti, assieme agli altri responsabili dello spettacolo, perché fu quella la prima volta in cui, su un palcoscenico americano, i bianchi e i neri furono mescolati con indifferenza, e utilizzati soltanto in funzione delle loro capacità" (Polillo, 1975).

L'anno successivo, nel corso dell'annuale concerto alla **Carnegie Hall**, Duke presentò *The Tattooed Bride*, una delle *suite* più ammirevoli: una sorta di "streeptease musicale" l'aveva definita l'autore, narrando di un atletico marito in luna di miele, il quale, quando si decide a consumare

le nozze, dopo giorni di defatiganti esercizi ginnici, scopre sbigottito che la sua sposa è completamente tatuata...

Sul finire degli anni Quaranta la crisi delle grandi orchestre parve precipitare complice un nuovo divieto di incidere dischi: *leaders* di spicco come Count Basie e Woody Hermann furono costretti a sciogliere momentaneamente le loro formazioni. Ellington tenne duro anche in questa occasione e, nell'aprile del 1950, con uno scatto di vitalità e di orgoglio riuscì a portare nuovamente l'orchestra in Europa, toccando questa volta anche l'Italia. L'accoglienza al Teatro Odeon di Milano da parte degli appassionati e anche dei molti "curiosi" fu entusiastica. "Di fronte alla stanchezza musicale d'Europa – scrisse in quella occasione un critico illustre del versante 'classico' come Giulio Confalonieri – il jazz, non per elaborata decisione dell'intelletto bensì per un felice atto della sensibilità riscoperta, è pervenuto a ricominciare da capo la stupefacente avventura della musica e a ricondurre ad uno stato favoloso, innocente, pieno di fede e di piacere, un mondo ormai sfiancato dalle intossicazioni critiche, un mondo ormai incapace di creare senza opporre una negazione ad ogni suo momento affermativo... Come la musica delle età eroiche, il jazz non ha imposto il silenzio prima di incominciare a parlare. È disceso bonario, allegro, fiducioso, fra gente che stava chiacchierando intorno ai tavoli della cena o della bevuta notturna; si è unito alle chiacchiere, sorridendo, e, a poco a poco, ha fatto tacere tutti. Come la musica delle età eroiche, è partito dalla danza danzata ed è arrivato alla danza stilizzata, composta di piedi e di gambe, di mani e di bracci immaginari"[11].

Rientrando negli Stati Uniti, a bordo dell'Ile de France compose la suite *Harlem*, o più esattamente *A Tone Parallel to Harlem*, commissionata dalla NBC Symphony Orchestra diretta da Arturo Toscanini. Venne presentata il 21 gennaio 1951 nel prestigioso Metropolitan Opera House di New York. Questa volta l'incasso fu devoluto a favore della NAACP (National Association Advancement of Colored People).

Fu forse questo il momento più alto di un periodo di notevole creatività. I problemi seri nasceranno di lì a poco con la contemporanea

[11] "L'Illustrazione Italiana", Milano, 14 maggio 1950. Cit. in Polillo, 1975.

defezione di tre pilastri dell'orchestra: Johnny Hodges, Lawrence Brown e Sonny Greer. Per quest'ultimo Ellington, famoso per non aver mai licenziato nessuno, si sentì sollevato dall'ingrato compito di liberarsi di una presenza "storica" divenuta sempre più inaffidabile. Ma il colpo subito fu ugualmente duro, tanto umanamente quanto professionalmente, a riprova dell'intreccio indissolubile delle fortune del leader a quelle dei suoi uomini (**→ Friends**). Senza l'orchestra, quella di Duke sarebbe stata probabilmente una vita mancata. Era vero anche il contrario: fuori dall'orchestra i risultati non furono mai esaltanti per chi aveva deciso di abbandonarla, tant'è che finirono prima o poi per tornare all'ovile.

Accogliendo il vieto termine, potremmo dire che si aprì una crisi, ma non ci fu declino. Quelli che ne davano per scontata la fine, dovettero presto ricredersi.

Intanto, Ellington con una delle sue tipiche mosse a sorpresa, assunse validi sostituti, sottraendo all'orchestra di Harry James il sax contralto Willie Smith, il trombonista Juan Tizol (un rientro a casa) e il sensazionale batterista Louie Bellson. Verso la fine del '51 il talento di Clark Terry entrò a far parte della sezione delle trombe, rafforzata ulteriormente dal quasi simultaneo ingresso di Willie Coock, un raffinato strumentista ancor oggi sottovalutato. Con Britt Woodman, un giovane e promettente virtuoso, venne potenziata anche quella dei tromboni . Ma l'ingresso che si sarebbe dimostrato di importanza vitale fu quello del tenorsassofonista Paul Gonsalves. Qualche anno dopo venne chiesto al Duca che ne pensasse dell'"avanguardia jazzistica" che, nei primi anni '60, era al centro dell'attenzione di critici ed appassionati. La risposta fu: "per l'avanguardia io ho Paul Gonsalves". Un'opinione che trovava consensi tra gli esponenti di quel movimento.

Chi ebbe modo di ascoltare la nuova rimaneggiata formazione, un anno e mezzo dopo le dolorose defezioni, nel concerto di Seattle – oggi compreso nel monumentale cofanetto con l'integrale delle registrazioni per la Victor – assicura che il livello della *performance* fu davvero elevato.

Insomma, le difficoltà c'erano state e sarebbero proseguite, ma si trattava di un "diminuendo" momentaneo e più che dignitoso. Tra l'altro inframezzato da lavori di grande interesse come la raccolta di brani

pianistici incisi nel 1953 dallo stesso Ellington, che in quell'occasione dimostrò definitivamente quanto fosse superficiale e ingiusto il giudizio negativo sulle sue doti di pianista.

Il "crescendo" fu annunciato da alcuni fatti molto positivi che cominciarono a prodursi nel 1955 a partire dal sospirato rientro di Johnny Hodges e poi dall'ingresso di un batterista particolarmente congeniale all'orchestra: Sam Woodyard.

A questo punto l'orchestra assunse una fisionomia precisa, destinata a durare nel tempo*****. "Era eccezionale la sezione delle ance, in cui erano allineati Johnny Hodges, Harry Carney, Jimmy Hamilton, Paul Gonsalves e Russell Procope (un quintetto che sarebbe rimasto insieme per anni) ma era di alto livello anche la sezione delle trombe, in cui militavano Cat Anderson, Willie Cook, Clark Terry e Ray Nance" (Polillo, 1975). E bisogna ricordare la presenza di un trombonista come Quentin Jackson che rinnovava in chiave moderna la lezione di "Tricky Sam"; per non dire dell'apporto prezioso del sempre schivo Billy Strayhorn.

Il 16 marzo 1955 il Duca tornava per un insolito concerto alla **Carnegie Hall** dove presentava, oltre ad *Harlem* e *New World A-Comin'* anche il nuovo lavoro *Night Creature*: la novità consisteva nel fatto che alla sua orchestra si affiancava un'orchestra sinfonica, la "Symphony of the Air", dando avvio ad una serie di analoghe sperimentazioni, nel corso della quali Ellington avrà modo di esibirsi con varie formazioni sinfoniche di tutto il mondo (compresa quella della Scala).

Ma l'avvenimento che segnò la definitiva rinascita, anche sul piano della popolarità, si realizzò il 7 luglio 1956 al Festival di Newport quando Paul Gonsalves – come raccontano tutte le storie – si produsse in un assolo fuori programma, inanellando ventisette ritornelli di fila sulle armonie di *Diminuendo in Blue and Crescendo in Blue*, ottenendo un'autentica ovazione. "Dopo di allora non ci fu più dubbi su quale fosse la più grande orchestra jazz".

***** **Formazione 5** – Cat Anderson, Willie Cook, Ray Nance, Clark Terry (trombe); Quentin Jackson, John Sanders, Britt Woodman (tromboni); Jimmy Hamilton (clarinetto e sax tenore; Johnny Hodges (sax alto), Russell Procope (clarinetto e sax alto), Paul Gonsalves (sax tenore), Harry Carney (ance); Ellington, (piano); Jimmy Woode, (basso); Sam Woodyard, (batteria)

Non deve stupire che sulle ali di quel successo, Ellington abbia trovato la sua vena migliore per realizzare, nella seconda metà degli anni Cinquanta, alcune delle opere più significative della sua carriera. In questo favorito anche dall'avvento del *long-playing* (→ **Disco**) che consentiva edizioni più adeguate per le composizioni di ampie dimensioni su cui sempre più spesso si cimentavano il Duca e il fido Strayhorn.

Innanzitutto è obbligatorio fare riferimento alle suites *A Drum Is a Woman* e *Such Sweet Thunder*.

La prima è tra le più "compiute, documentate, visionarie, realistiche ricostruzioni delle radici afrocaraibiche del jazz" (Onori, 1996) e della sua storia incardinata su due personaggi: Carribee Joe e Madame Zajj, la donna-tamburo, cui si aggiungono un coro e un narratore, interpretato dallo stesso Ellington che in questo ruolo dà un saggio delle sue capacità *fabulatorie*. Ne scaturisce "un grande affresco sonoro, una storia dai contorni favolosi e quasi mitologici: un'allegoria e una metafora sullo sviluppo nel continente americano della musica africana giunta con la tratta degli schiavi". (Onori, 1996)

Di tutt'altro argomento e carattere è *Such Sweet Thunder*. Il titolo trae ispirazione da Otello e dalla sua narrazione – piena di *swing*, suggerisce Ellington – che commosse e innamorò la casta Desdemona. Una narrazione che doveva risuonare alle sue orecchie gentili come un "dolce tuono", una mescolanza di dolce e di selvaggio. I dodici bozzetti di cui si compone la *suite* sono tutti dedicati a personaggi scespiriani. Si tratta di brani relativamente autonomi sebbene caratterizzati da una sostanziale unità stilistica: in tutta la *suite*, a cui diede un contributo sostanziale Strayhorn, circola la stessa linfa, incombe e domina la stessa atmosfera. Ellington ha attinto da Shakespeare un'ispirazione, ma il suo Shakespeare è, in verità, assolutamente ellingtoniano. A chi gli contestava una tale operazione faceva osservare che "se Shakespeare fosse vivo oggi potrebbe essere un appassionato di jazz: perché apprezzerebbe la combinazione dello spirito di squadra e dell'informalità, della preparazione accademica e dell'umorismo, di tutti gli elementi che entrano in un'esecuzione di jazz". E a chi gli muoveva accuse di superficialità e di profanazione, Ellington rispondeva: "Alcuni hanno ritenuto che abbiamo preso le cose troppo alla leggera perché in diversi momenti siamo stati comici. Ma la

commedia che corre contro la tragedia può rinvenirsi in tutto Shakespeare. Amleto, dopotutto, è la storia di un omicida mascherato da *clown*".

Con questi precedenti e convinzioni tornò in Europa per incontrare la regina Elisabetta d'Inghilterra per la quale aveva scritto *The Queen's Suite*: con gesto grandioso e galante, tipico del suo stile, la incise su disco, il cui unico esemplare fu donato alle regale ispiratrice.

Nel 1959 Ellington venne coinvolto nella realizzazione della colonna sonora del film di Otto Preminger, *Anatomia di un omicidio*, un *thriller* in cui l'avvocato di provincia che indaga, impersonato da James Stewart, è anche appassionato di jazz e pianista dilettante. Così, la musica, quale estensione della sua personalità, pervade e commenta l'intera storia. Ellington, autore delle composizioni, compare due volte nel film, quasi a sottolineare il gioco sottile tra immagine e musica, *in* e *out* (→ **Cinema**).

Dopo questa e altre fatiche vennero la *Suite Thursday*, scritta per il Festival del Jazz di Monterey del 1960 e ispirata al romanzo di John Steinbeck *Sweet Thursday*, e un lungo soggiorno a Parigi per le riprese, a cui aveva partecipato anche Louis Armstrong, di *Paris Blues*, per il quale scrisse la musica (riesumando anche qualche vecchio pezzo del suo repertorio) (→ **Cinema**).

VII. Sacred Concerts

A questo punto il Duca, pago dei risultati di una attività così frenetica e della gloria conquistata, avrebbe potuto scegliere di trascorrere tutto il tempo con la nuova compagna, la "con tessa" Fernanda De Castro Monte, la quale per amore di Ellington aveva rinunciato ad una promettente carriera di cantante. Sarebbe passato ugualmente alla storia come uno dei grandi geni musicali del secolo. E invece quelli che lo attendono saranno anni di straordinaria creatività sia sul piano compositivo che come solista impegnato a dialogare con illustri colleghi di estrazione molto diversa.

Proprio questo secondo aspetto caratterizza le realizzazioni discografiche dei primi anni Sessanta quando Ellington, sotto vesti diverse si impegna in una serie di stimolanti incontri che daranno frutti cospicui.

Nel 1961 è a fianco di Louis Armstrong e del suo sestetto, a luglio

dello stesso anno ingaggia una "Battle Royal" con l'orchestra di Count Basie a formazioni compenetrate in un unico maxi-organismo; poi nel '62 le collaborazioni in gruppi di "all stars" aumentano: in sestetto con Coleman Hawkins, in quartetto con John Coltrane e in trio con Charles Mingus e Max Roach. In questi organici ridotti rispetto alle abitudini del Duca, sollecitato dalla presenza di personalità carismatiche del rinnovamento jazzistico, il suo pianismo ha modo di emergere compiutamente con tratti di veemente e sfrenata modernità (Scivales, pag. 74).

Le sue attenzioni per l'orchestra non erano di certo scemate. Tutt'altro. Nei primi anni Sessanta, con il rientro di Cootie Williams e di Lawrence Brown, quest'ultimo affiancato dai nuovi validissimi Chuck Connors e Bust Cooper, Ellington ricostruì di nuovo un complesso di tutte stelle che diede un primo saggio del suo elevato standard qualitativo nell'album per la Reprise *Afro Bossa*, dove egli sviluppa alcune ipotesi sonore abbozzate nella *Liberian Suite*, unendo al jazz i ritmi caraibici, latino-americani ed anche quelli provenienti dal Brasile, allora in pieno fermento bossanovista" (Onori, 1996).

Forse incoraggiato dal disgelo in atto tra i grandi della Terra e dalle speranze della distensione, anche Ellington vive una stagione di frequenti viaggi all'estero, all'insegna del dialogo. L'Europa sarà la tappa obbligata di questi *tour*. Nel Vecchio Continente trovava un pubblico più interessato alla sua musica di quanto lo fosse quello americano, sempre più orientato verso i nuovi idoli del *rock*. La tournée del 1963 fu particolarmente impegnativa: Inghilterra, Svezia, Finlandia, Danimarca, Germania, Svizzera, Italia, Francia, furono le tappe di un *tour* che si concluse con uno strepitoso concerto parigino, fortunatamente documentato su disco. Ellington approfittò del passaggio in alcune capitali europee per realizzare un album in collaborazione con le orchestre sinfoniche locali unite alla sua formazione.

"Nacque così, a pezzi e bocconi, tra Parigi, Amburgo, Stoccolma e Milano (dove furono mobilitati in quattro e quattr'otto numerosi componenti dell'Orchestra della Scala), l'album *The Symphonic Ellington*, in cui furono inserite una nuova versione della *Harlem Suite*, la tanto sospirata registrazione della già nota *Night Creature*, e poi un brano del 1949 reintitolato *Non-violent Integration* (l'integrazione, si intende, fra

la musica sinfonica e il jazz) e infine una inedita, elegante composizione fondata sul *blues*: *La Scala, the Too Pretty To The Blue*. Si voleva dimostrare che anche un'orchestra sinfonica può suonare con *swing* e ci si riuscì: si dimostrò anche che certi "ibridi" sono perfettamente leciti, e sono gustosissimi, quando li realizzi un musicista della statura di Ellington" (Polillo, 1975).

Al rientro negli Stati Uniti trovò una situazione contrassegnata dal radicalizzarsi dello scontro che opponeva i sostenitori della lotta per i diritti civili e i razzisti bianchi. Proprio nel maggio 1963, a Birminghan, nell'Alabama, una pacifica manifestazione di neri divenne il pretesto per una furibonda repressione; in settembre una bomba venne fatta scoppiare in una Chiesa della Comunità di colore: quattro bimbe vi rimasero uccise. Due mesi dopo, l'assassinio di John Kennedy tolse le residue speranze a chi pensava fosse possibile ed auspicabile un graduale e indolore processo di integrazione. Nel movimento di emancipazione si fecero strada orientamenti più radicali e si affermarono nuovi gruppi dirigenti. La **questione razziale** venne sempre più spesso collegata alle lotte dei fratelli che in Africa combattevano per liberarsi dal giogo coloniale ed alla richiesta di un mutamento profondo della società americana. "Black Power" fu la nuova parola d'ordine che corse di ghetto in ghetto ed ebbe un'eco immediata nelle opere di una schiera di musicisti jazz, sensibili antenne di quel tumultuoso fermento. "Io sono un artista antifascista", aveva dichiarato Archie Shepp. "La mia musica è funzionale. Io suono musica che parla della mia morte per mano vostra. Io esulto perché vivo vostro malgrado. Io non vi permetterò di fabbricarmi a vostro piacere: quell'era è finita. E se la mia musica non sarà sufficiente scriverò per voi una poesia, un dramma teatrale. E in ogni momento vi dirò: abbattete il ghetto. Lasciate libera la mia gente".

Ellington non griderà mai il suo dissenso alla maniera di Archie Shepp (→ **Questione razziale**). Continuerà piuttosto a lavorare alla costruzione di quell'imponente edificio musicale, dove, attraverso un continuo riferimento alle radici e alla storia degli afro-americani, ribadirà il suo orgoglio razziale.

L'occasione di ritornare sull'argomento gli venne dall'incarico di allestire per la "Century of Negro Progress Exibition" di Chicago uno

spettacolo per celebrare degnamente il centesimo anniversario della emancipazione degli schiavi, che infatti andò in scena in agosto e fu replicato più volte.

"Intitolato *My People* lo spettacolo consisteva di musica, balli e canti. L'orchestra, costituita da noti solisti ellingtoniani e da altri, e diretta per l'occasione da Jimmy Jones con la supervisione di Strayhorn, eseguì esclusivamente musica di Duke, fra cui non mancavano due famosi frammenti della *Black, Brown and Beige*: *Come Sunday* e *The Blues*. I brani di chiusura riflettevano i drammatici avvenimenti in corso sul fronte della battaglia per i diritti civili: *King Fit the Battle of Alabam'* (il cui titolo riecheggiava quello di un famoso spiritual: *Joshua Fit The Battle of Jericho*) e *What color is virtue?*, Quale colore ha la virtù?" (Polillo, 1975)

Ricordando in particolare quello spettacolo, anni dopo Mercer Ellington disse: "Il vecchio era sempre uno **showman**. Quando lavorava a qualche nuovo lavoro, assegnava un compito a questo, un compito a quell'altro, e ciascuno di coloro che si occupavano del proprio incarico si domandava come sarebbe arrivato a capo dell'impresa. Poi quando tutto era terminato non faceva sapere ai singoli come le varie parti si combinassero fra loro. Io credo che quelli che lavoravano alla bomba atomica avessero copiato il *modus operandi* di Duke Ellington. Poi tutto in un colpo la composizione prendeva forma ed esplodeva davanti ai tuoi occhi. Mezz'ora prima dell'esecuzione di *My People*, una parte era in lavorazione a New York e un'altra a Chicago"[12].

Il decennio fu caratterizzato per Ellington e la sua "impresa itinerante" da incessanti *tour* su scala planetaria[13].

Un'attenzione particolare meritano quelli che potrebbero essere considerati il suo testamento spirituale, vale a dire i tre *Concerti Sacri*, un progetto a cui pensava da tempo, e nel quale riversò – alla maniera di Bach nelle *Passioni*, ci ricorda Piras – spezzoni di precedenti composizioni, ma

[12] "Mercer continua", intervista di Leonard Feather, "Musica Jazz", 1974. Cit. in Polillo, 1975.

[13] Per evitare di ripetere un lungo elenco di paesi, città, teatri, nuove composizioni, abbiamo riassunto in un riquadro al termine, le tappe più significative, seguendo il prezioso lavoro di Berini e Volontè.

anche nuove splendide composizioni a cominciare da *In the Beginning God*, che apre il *Primo Concerto*, presentato il 16 settembre 1965, nella Cattedrale della Grazia di San Francisco.

Ecco come ci documenta la solenne circostanza il solito Polillo: "In quell'occasione... oltre all'orchestra, rinforzata da Louie Bellson appena tornato da una lunga assenza, e ai cori, avevano animato il singolare spettacolo liturgico vari cantanti, fra cui Esther Marrow e Jon Hendricks e un ballerino di *tip-tap*, Bunny Briggs. Le polemiche non si fecero attendere. In una solenne presa di posizione fatta a nome della Chiesa Battista, il reverendo John D. Bussey, pur ammettendo di non aver ascoltato la musica del concerto, sentì di doverlo condannare a priori e di opporsi alla sua replica nella Constitution Hall perché la vita del compositore – così 'legata al lavoro nei locali notturni' – era 'in contrasto con tutto ciò che la Chiesa rappresenta'. Io sono solo un fattorino che cerca di portare a destinazione un messaggio. – protestò Ellington amareggiato – Se io fossi un lavapiatti in un locale notturno, forse che non potrei mettere piede in una chiesa?... Forse Dio non accoglie più i peccatori?" (→ **Sacro**)

Dunque Ellington, che era stato il primo nel jazz a rompere certe barriere tra i generi e le forme musicali, tornava a sconvolgere le convenzioni. Ed anche i confini geografici e culturali, in un afflato universalistico - oggi si direbbe *multiculturale* – che contrassegnava i suoi ultimi lavori. Basti citare qualche titolo: *La plus belle africane, Latin American Suite, Far East Suite, Afro Eurasian Eclipse, Togo Brava Suite*. Proprio la piccola repubblica africana cui era dedicata quest'ultima *suite*, aprì un varco nel rigido accademismo che domina ancora una parte considerevole della storiografia emettendo, nell'aprile 1965, una serie di francobolli dedicati a quattro grandi della musica di ogni tempo: vi figuravano Johann S. Bach, Beethoven, Debussy e il "jazzista" Duke Ellington.

Il 31 maggio 1967 moriva Billy Strayhorn. "Il più grande essere umano che sia mai vissuto, un uomo con il più grande coraggio, la statura artistica più maestosa...", aveva scritto Duke sul retro del disco ...*And His Mother Called Him Bill*, uno splendido, commosso omaggio alla memoria di Bill, conferma di quanto grande fosse il suo lascito ma anche quanto

eccelsa rimanesse la statura del *leader*, che mise mano a nuove notevoli composizioni.

Il 19 gennaio del 1968 presentò nella più grande chiesa degli Stati Uniti, quella di St. John the Divine, a New York il suo *Secondo Concerto Sacro*, ottenendo questa volta unanimi consensi. Ellington era convinto di avervi espresso appieno la sua religiosità, dove fede e preghiera si conciliano con spettacolo e festosità, come vuole la tradizione della Chiesa nera (**→ Sacro**).

La sua vena di compositore era, dunque, tutt'altro che inaridita, né rallentò il ritmo infernale di impegni concertistici, occasioni mondane e raccolta di onorificenze.

Il suo settantesimo compleanno fu festeggiato alla Casa Bianca alla presenza di Richard Nixon. Nel corso della serata di gala, che comprese esecuzioni di Duke e del suo antico amico e maestro Willie "The Lion" Smith, il presidente decorò Duke con la "Medaglia della Libertà" e fu, a sua volta, cerimoniosamente baciato quattro volte dal festeggiato. Si dice che quando Nixon gli chiese "Perché quattro baci?", Duke abbia risposto sommessamente: "Uno per ogni guancia".

Da non perdere il "simposio Ellington" che fu organizzato dall'Università di Berkeley, nel settembre del '69, con conferenze, films, registrazioni e concerti dell'orchestra. Immaginate un po': relatori Stanley Dance e Gunther Schuller, esempi musicali eseguiti dal gruppo di Charles Mingus, incontro del Duca con gli studenti e così via delibando. La manifestazione ebbe un'appendice in ottobre, quando per festeggiare il secondo anno dell'abolizione della segregazione nelle scuole di Berkeley – uno dei centri da cui nacquero il movimento studentesco e il Sessantotto – fu proclamato un "Duke Ellington Day"; ed Ellington presenziò personalmente alla cerimonia.

È probabile che anche in questa circostanza, Duke abbia salutato i presenti con il rituale "I Love You Madly", "vi amo alla follia". Su quali fossero i suoi reali sentimenti nei confronti del pubblico o degli amici, i pareri sono a tutt'oggi discordanti, anche se prevale l'opinione che dietro il suo fare affabilissimo e galante, si celasse un uomo chiuso in un mondo impenetrabile agli altri (**→ Friends**). Ad avviso di Arrigo Polillo, che ebbe modo di far parte della variopinta corte ducale, di un aspetto della

sua complessa e contraddittoria personalità, non si poteva dubitare: "Duke voleva essere lasciato in pace. Sfuggiva i fastidi, schivava gli affanni, odiava le situazioni incresciose. Per evitarle, per non essere costretto a prendere posizione contro qualcuno, tollerava qualsiasi cosa, anche sul palcoscenico. Per anni e anni fece quasi sempre finta di non accorgersi che, ogni sera, Paul Gonsalves si reggeva a malapena in piedi per le troppe libagioni, o che qualche altro componente dell'orchestra prendeva posto sul podio molto tempo – magari una buona mezz'ora... – dopo che il concerto era cominciato. Non diceva nulla, non modificava minimamente la sua espressione ufficialmente risplendente neppure quando, a causa dell'indisciplina e dello scarso impegno di certi suoi uomini, qualche suo concerto prendeva un andamento catastrofico".

Fu questo il rilievo principale che gli venne mosso negli ultimi anni[14].

Ma Ellington aveva ancora molte cose da dire. Nel 1970, al Festival del Jazz di New Orleans, aveva presentato *New Orleans Suite*, uno dei suoi tardi capolavori. Vi commemorava in musica la prima capitale del jazz e alcune delle sue figure più importanti da Mahalia Jackson (Zenni, pag. 84), a Louis Armstrong a Sidney Bechet. Con l'idea di far eseguire il tributo a quest'ultimo dal suo allievo Johnny Hodges, che da anni non imbracciava più il sax soprano, Duke progettò un'ulteriore seduta di registrazione. Servì solo per apprendere dell'improvvisa morte di Hodges, stroncato da un infarto nello studio di un dentista******.

[14] È singolare che gli stessi che hanno censurato parte notevole dei lavori di ampio respiro, causa la "debolezza" della scrittura, appuntino i loro strali sulla prassi esecutiva dell'orchestra, ignorando la qualità delle ultime composizioni del Duca. Questo apparente paradosso fa il paio con un altro luogo comune o pregiudizio. Mentre per la generalità dei grandi della musica occidentale, l'età "ultima" e le composizioni più tarde rappresentano sintesi elevate e definitive, dense di pensiero musicale, per i musicisti jazz, il periodo conclusivo della loro esistenza coincide spesso con un irrimediabile declino. Certamente l'identificarsi di compositore ed esecutore comporta un precoce "logorio". Ma Ellington non scombina anche questi schemi?

****** **Formazione 6** – Cootie Williams, Cat Anderson, "Money" Johnson, Mercer Ellington (trombe); Chuck Connors, Malcom Taylor, Booty Wood (tromboni); Russell Procope (clarinetto e sax alto), Norris Turney (flauto, sax alto); Paul Gonsalves, Harold Ashby (sax tenore), Harry Carney (sax baritono); Will Bill Davis (organo); Ellington, (piano); Joe Benjamin, (basso); Rufus Jones, (batteria)

È in questo periodo che il Duca scrive le musiche di *The River*, un balletto per Alvin Ailey commissionatogli dall'American Ballet Theatre (**→ Fiume**), completa l'*Afro Eurasian Eclipse*, eseguita per la prima volta al Festival di Monterey nel novembre 1970. L'anno successivo è la volta di una nuova importante composizione, la *Togo Brava* che continuò a rimaneggiare fino al 1973, anno del *Terzo Concerto Sacro*, per la prima volta eseguito nell'abbazia di Westminster, a Londra nell'ottobre. Mentre stava lavorando a questa composizione, iniziò anche a scrivere la sua autobiografia, in collaborazione con il critico e scrittore Stanley Dance. La intitolò significativamente, *Music Is My Mistress*; la musica, il suo vero autentico amore (**→ Autobiografia**).

Lavorò con caparbia ostinazione finché ebbe fiato. "Quando gli mancava il respiro, quando si alzava alla mattina, avresti giurato che non ce l'avrebbe fatta, ma poi si metteva in piedi e si presentava al concerto fissato per la sera", ricordò suo figlio Mercer.

Compì il settantacinquesimo e ultimo compleanno in un letto d'ospedale.

Sulla rivista "Down Beat" vennero pubblicati ben centocinquanta messaggi augurali di altrettanti jazzmen. Quello di Frank Sinatra diceva: "Caro uomo lassù, in occasione del settancinquesimo compleanno di Duke Ellington, noi, centinaia di milioni di mortali, vorremmo far sapere all'interessato quanto lo amiamo e quanto gli siamo riconoscenti per la musica che ci ha offerto. È un desiderio di tale entità che, per renderlo attivo, occorre l'aiuto di una Forza Superiore, di un esperto in comunicazione spirituale". Miles Davis si esprimeva così: "Tutti i musicisti dovrebbero un certo giorno riunirsi per mettersi in ginocchio e dirti grazie". Le parole augurali del fido Harry Carney erano più semplici ma forse rendevano meglio l'idea di quel mondo magico, unico e irripetibile: "Avevo dovuto troncare la scuola e mi capitò di entrare in quella ellingtoniana. Da allora ho avuto il mio angelo custode, il mio buon fratello, il mio conservatorio. Sono felice di essere rimasto in quella scuola così a lungo".

Principali tournée dal 1963 al 1973 (fuori dagli USA):

1963 - Inizi dell'anno: tournée europea, replicata a fine maggio (Germania, Svezia); Settembre: Medio Oriente: Siria, Giordania, Afghanistan, India, Sri Lanka, Pakistan, Iran, Irak, libano, Turchia.
1964 - Febbraio: viaggio in Europa che tocca le consuete piazze. In Italia inconsueto concerto nell'ambito del Festival di Sanremo; Giugno: tournée in Giappone (tre settimane).
1965 - Abituale tournée europea.
1966 - Di nuovo in Europa sotto l'insegna del "Jazz at the Philharmonic" di Norman Granz: esibizione insieme ad Ella Fitzgerald; Aprile: Dakar (Senegal); Maggio: seconda tournée in Giappone (Tokyo, Kyoto e Osaka); Luglio: Festival del Jazz di Juan-Les-Pins (Francia) sempre in compagnia con Ella Fitzgerald.
1967 - Gennaio: Europa con Ella Fitzgerald; Aprile: Repubblica del Togo; Luglio: Toronto per esibizioni pianistiche; Settembre: Montreal dove suona con Sarah Vaughan.
1968 - Settembre: tournée in America Latina (Brasile, Argentina, Uraguay, Cile). Dopo il rientro, riparte per il Messico (Puebla, Tequesquitengo, Acapulco, Gudalajara, Merida, Città del Messico).
1969 - Estate: tornée nei Caraibi; Ottobre: in Europa con concerti a Praga, Bristol, Manchester, Parigi e Barcellona.
1970 - Gennaio: significativo itinerario nell'Estremo Oriente (Giappone, Thailandia, Taiwan, Laos); Febbraio: Australia (Perth, Adelaide, Melbourn, Sidney) e poi Nuova Zelanda; Giugno: tournée estiva in Europa che tocca località poco consuete (Montreux, Belgrado, Dubrovnik, Palermo, Pescara, Forte dei Marmi, Nervi, Verona, St. Tropez, Montecarlo, Mentone, Ostenda).
1971 - Settembre: grande *tour* che attraversa buona metà del globo terrestre; Novembre: tournée in Unione Sovietica (Leningrado, Kiev, Rostov, Mosca) che poi tocca altre capitali europee (Bonn, Varsavia, Belgrado, Bucarest e Budapest); sempre in Novembre dalla Spagna si trasferisce direttamente in Brasile per la seconda tournée latino-americana, molto più ampia della precedente (Brasile, Uraguay, Argentina, Cile, Perù, Ecuador, Columbia, Venezuela, Panama, Costarica, Nicaragua, El Salvador e Messico).
1972 - Gennaio: nuova imponente trasferta nel Pacifico con soste in Giappone, a Taiwan, nelle Filippine e poi Hong Kong, Tailandia, Birmania, Sri Lanka, Malesia, Indonesia, Australia, Nuova Zelanda. La tournée si conclude il 15 febbraio ad Honolulu.
1973 – Ottobre: nuova tournée europea che si rivela particolarmente massacrante. L'orchestra girò praticamente tutta l'Europa fino al 2 dicembre, con un pesantissimo intermezzo in Africa (Etiopia e Zambia).

IL DUCA AL CONSERVATORIO

Il Duca al Conservatorio

Rodolfo Dini e Massimo Mazzoni

Sin dall'inizio abbiamo trovato l'idea di coinvolgere il Conservatorio in un omaggio al Duca, nell'occasione del Centenario della nascita, particolarmente stimolante[1]. Per il "Gramsci Marche" non si trattava di un'iniziativa estemporanea inserendosi in un discorso da tempo avviato sotto l'insegna "Altrisuoni, tendenze della musica contemporanea". Una rassegna annuale che attraverso conferenze, seminari didattici, concerti e altre attività esecutive, ha inteso ed intende interagire con una istituzione scolastica dove è avvertita l'esigenza di aprirsi all'esplorazione di universi musicali poco frequentati, ma che hanno segnato profondamente la cultura musicale del nostro tempo. È una scelta che, nel suo piccolo, intende sottolineare la centralità della questione formativa nel ripensare una "politica per la musica" nel nostro Paese.

Nelle precedenti puntate ci siamo occupati di Luigi Nono, di Aldo Clementi, di Bela Bartok, di Luciano Berio, autori tra i più rappresentativi e problematici del secolo, ma tutti riconducibili a quel filone eurocolto che informa i programmi e la didattica del Conservatorio, sia pure con le lacune che conosciamo. Anche in Ellington si riflettono drammi sociali, vicende intellettuali, tendenze artistiche e tensioni ideali dello *stesso* secolo. La sua rilettura domanda tuttavia una ben diversa apertura

[1] L'iniziativa si è svolta a Fermo, nella sede del nuovo Conservatorio Statale di Musica "G. B. Pergolesi" (in precedenza Sezione staccata del Conservatorio di Pesaro) dal 26 al 30 aprile e prevedeva tre Conferenze – i testi, riveduti e corretti, sono riportati in questo quaderno – e un Concerto con musiche di Duke Ellington, arrangiate ed eseguite da docenti ed allievi del Conservatorio.

mentale. Perché scompagina schemi, confini, gerarchie e sollecita l'approntamento di nuove categorie di analisi e di giudizio.

Basta sfogliare uno dei manuali di storia della musica per accorgersi come sia privilegiata la successione cronologica degli *ismi* di cui è carico il Novecento e meno praticata l'indagine degli incroci, delle contaminazioni, dei sincretismi, anche inediti, tra linguaggi, generi, autori, strumenti di tempi e luoghi diversi.

L'argomento richiederebbe ben altro approfondimento. Qui basterà annotare come ad un tale approccio corrisponda un tipo di analisi formale che, per intendersi, pone un'attenzione quasi esclusiva alla dinamica delle altezze e ai rapporti intervallari mentre mostra una relativa indifferenza ai riscontri dell'udito; si sofferma sull'identificazione delle strutture, spesso su un piano alquanto generico e non di rado tautologico di automatismi oggettivi del materiale musicale, e trascura elementi che non vantano una consolidata tradizione teorica come il parametro timbrico o i valori simbolici insiti nella musica. Di qui la difficoltà a dar conto di musiche dallo statuto fluttuante e fortemente connotate, come il jazz, da procedimenti prossimi all'oralità.

È un limite che a noi pare emerga anche quando certa critica musicologica utilizza schemi più idonei alle forme classico-romantiche nella disamina delle *Suite* ellingtoniane, finendo sistematicamente per bocciare il Duca piuttosto che ripensare se stessa. Se si vuole, anche alla luce di quel passaggio epocale aperto dalla possibilità di riproduzione tecnica dell'arte, in cui è venuta meno la discriminante e la "discriminazione" esercitata dalla scrittura musicale e si sono enormemente ampliate le fonti della ricerca storica.

Non si tratta, allora, di rivendicare un "ghetto" più grande per il Duca, con annessa relativa cattedra per un corso sul jazz da istituire nel Conservatorio (che non guasterebbe) ma di sollecitare un più generale rinnovamento storiografico e musicologico e un riesame dei loro fondamenti e presupposti culturali.

È una questione aperta. Ma altre ne suggerisce l'intrigante presenza del Duca al Conservatorio.

Basti pensare a quanto sia ricca la tavolozza timbrica della sua orchestra, come risultato di una particolare ed accentuata vocazione coloristica e assieme di una altrettanto pronunciata propensione dei suoi

solisti alla personalizzazione del suono. E come tutto ciò sia coerente ad un approccio didattico, certamente innovativo rispetto alla nostra tradizione, che faccia leva sul suono e la fisicità, prima ancora che sulla verbalizzazione e la visualizzazione. È un esempio che può benissimo essere esteso alla nozione di ritmo e al rapporto tra ritmo interiore e ritmo corporeo, tra respiro fisiologico e respiro in quanto comunicazione.

Nessuno pretende che il Duca sia la chiave che apre tutte le porte, compresa la tanto attesa riforma dei Conservatori[2].

Può suscitare pensieri nuovi, questo sì.

Aiutare, ad esempio, a riscattarsi dal ruolo di ricalco passivo nella prassi esecutiva, a trovare la naturalità dell'emissione e della pronuncia, il giusto equilibrio tra abbandono e controllo, ispirazione e disciplina interiore, tra tecnica e fantasia. Tutte cose che hanno avuto un terreno di verifica e di sperimentazione nella preparazione del Concerto di musiche ellingtoniane, che ha fatto seguito alle partecipate conferenze di Scivales/Dini, Piras e Zenni. Una prova affrontata da docenti e studenti con lo slancio e l'entusiasmo propri di chi è disponibile, appunto, allo stupore della scoperta.

È un risultato che ci incoraggia a proseguire e ad intensificare la collaborazione con la Sisma e con la rassegna Metastasio Jazz in vista di nuove ed altrettanto stimolanti "provocazioni".

Intanto rimane questo pregevole quaderno che sollecita una conoscenza non superficiale di "un gigante tra i giganti,... che nella musica del nostro secolo potrebbe essere riconosciuto, un giorno, come uno dei cinque o sei più grandi maestri del nostro tempo" (G. Schuller).

Lo scritto di Riccardo Scivales contribuisce a colmare una lacuna grave relativamente al pianismo ellingtoniano, tanto sottovalutato quanto decisivo, non solo per andare alle radici della sua formazione musicale ma per chiarire l'intreccio con la dimensione orchestrale. Un pianismo "modernissimo", un anello essenziale di una catena che – come dimostra

[2] Nella precedente edizione avevamo auspicato che i nostri governanti tenessero nel dovuto conto i consigli di Ellington circa la "combinazione di informalità e gioco di squadra, di preparazione accademica ed umorismo" . A breve distanza da quell'invito è stata varata la legge di riforma dei Conservatori. Che il Duca abbia messo a segno un nuovo colpo da maestro?

Scivales – unisce i nomi di James P. Johnson, Willie "The Lion" Smith, Fats Waller a quelli di Thelonious Monk, Dollar Brand, Cecil Taylor.

L'"introduzione" di Stefano Zenni al "colore strumentale in Ellington" approfondisce un aspetto chiave del suo universo musicale: quella straordinaria originalità e fantasia timbrica "risultato della distribuzione e fusione strategica di sonorità uniche e inimitabili", che gli consente di "rimettere in discussione le tradizionali gerarchie orchestrali" e di inventare un nuovo linguaggio. Nuovo sia rispetto alla dinamica per sezioni delle orchestre jazz che hanno seguito la via tracciata da Fletcher Henderson, nuovo – se è consentito instaurare questo raffronto – rispetto alle esperienze eurocolte di inizio secolo. Anche Debussy, tanto per esemplificare, sovverte le disposizioni e combinazioni strumentali ed emancipa il timbro ad elemento strutturale. Egli si serve, tuttavia, di suoni "neutri", secondo una tradizione che ha teso a depurarli in un lungo processo di astrazione e che per questo possono fissarsi sulla carta pentagrammata prescindendo, al limite, dalla mediazione di un interprete. La tavolozza timbrica del Duca dispone, invece, di "suoni sporchi", le cui radici risiedono "nel blues, in particolare in quella sintesi tra intonazione non temperata e deformazione timbrica che è uno dei tratti distintivi della musica afroamericana".

L'originalità sonora di Ellington è al servizio di una spiccata vocazione teatrale che "ha sempre una storia soggiacente, una narrazione, una traccia musicale che riveste di note". È il filo conduttore individuato da Marcello Piras per leggere la *Liberian Suite* non come un'accozzaglia di idee senza capo né coda, ma come un'opera coerente, uno straordinario capolavoro, un capitolo significativo di una grandiosa *A Tone Parallel to the History of the American Negro*.

C'è da augurarsi che Piras prosegua, con la sua analisi puntuale ed approfondita, nello scavo di quel *magnus opus* che sono le *Suite*: a detta di Leonard Feather l'aspetto del genio ellingtoniano che merita di vivere più a lungo.

Ellington pianista: dal ragtime all'astrazione

Riccardo Scivales

Le celebrazioni per il centenario della nascita di Duke Ellington ci offrono l'opportunità di riconsiderare un aspetto importante dell'arte immensa di questo musicista, cioè il suo pianismo, che notoriamente è stato messo in ombra dalla sua intensissima attività di compositore, arrangiatore e *bandleader*. In realtà, Ellington è stato uno dei pianisti più originali, influenti e innovativi dell'intera storia del jazz, tanto che Charles Mingus (tra gli altri) lo definì un "genio del pianoforte". Il lascito pianistico del Duca, infatti, dimostra una ricchezza, una flessibilità e una varietà stilistico-espressiva che non sembrano trovare riscontro nell'opera degli altri pianisti jazz. E per avere un'idea della vastità dei suoi raggiungimenti pianistici, basterà ricordare che nel corso della sua carriera Ellington ha spaziato dal vecchio stile ragtime/*fast-shout* di *Soda Fountain Rag* (1914 circa) alle soluzioni sperimentali di *The Clothed Woman* (1947), e dal lirismo classicheggiante e impressionista di *Single Petal of A Rose* (1959) fino alle atmosfere astratte e ferocemente percussive, quasi *free jazz*, dei movimenti estremi della *Fragmented Suite for Piano and Bass* del 1972. In questo contributo cercheremo pertanto di ripercorrere alcune tappe fondamentali della lunga rivoluzione del suo pianismo.

Apprendistato a Washington

Negli anni formativi di Ellington, la sua natìa Washington vantava la

più numerosa comunità di colore dell'intera nazione (ben 87.000 abitanti, vale a dire quasi un terzo dell'intera popolazione cittadina) e una vivacissima vita culturale e musicale. Vi erano attive orchestre di vario genere, cori e bande, associazioni musicali e numerosi pianisti di colore ragtime e classici (tra i quali anche il futuro *bandleader* e pianista jazz Claude Hopkins). C'erano un conservatorio, un'università per l'educazione birazziale e lo Howard Theatre, un importante teatro concepito espressamente per la gente di colore. In città passavano a dare concerti anche i grandi maestri del pianismo newyorkese, come Luckey Roberts e James P. Johnson, campioni degli stili *fast-shout* e *stride*.

A circa sette anni, Ellington prese una serie di svogliate lezioni di pianoforte classico con una certa Marietta Clinkscales, ma essendo interessato soprattutto alla dimensione ritmica della musica, per un certo tempo lasciò da parte il pianoforte. Nel 1913, però, rimase molto colpito da un eccellente pianista di Filadelfia, Harvey Brooks, che lo incoraggiò e gli mostrò anche vari accorgimenti per ben suonare la musica "ritmata". Tornato a Washington, Ellington si dedicò anima e corpo al pianoforte, componendo i suoi primi brani: *Soda Fountain Rag* (1914) e *What You Gonna Do When The Bed Breaks Down?* (1915 circa), che divennero piuttosto popolari nell'ambiente giovanile locale. *Soda Fountain Rag* è un breve pezzo improntato agli stilemi *fast-shout* di Eubie Blake e Luckey Roberts. Il giovane Duca (che ancora non aveva un repertorio consistente) lo utilizzava come brano buono per tutte le occasioni, improvvisandoci sopra e suonandolo in una quantità di modi e tempi diversi per adattarlo a varie danze dell'epoca (one-step, two-step, valzer, tango, foxtrot, ecc.). *What You Gonna Do When The Bed Breaks Down?*, menzionata da Ellington come sua seconda composizione, era invece una canzone zeppa di doppi sensi a sfondo sessuale. Nel 1914 il Duca forse compose anche un terzo pezzo, *Bitches' Ball*, che però non riconobbe mai pubblicamente. Nel 1971, però, egli stesso disse al fedelissimo Brooks Kerr che il suo breve piano solo in *Beige* (terzo movimento della suite *Black, Brown and Beige*, registrata per la prima volta il 23 gennaio 1943 alla Carnegie Hall) era proprio questo brano. Kerr, dal canto suo, ha avanzato l'ipotesi che *Bitches' Ball* non fosse stato composto da Ellington, ma da qualche altro pianista che egli ascoltò suonare in gioventù.

Soprattutto, in quegli anni di apprendistato (1914-1917) Duke ascoltò e cercò di emulare i migliori pianisti neri di Washington: fantastici autodidatti come Lester Dishman, Clarence Bowser, Sticky Mack e Blind Johnny, e pianisti di formazione classica (ma che sapevano suonare benissimo anche il jazz e dirigevano proprie orchestre *popular*) come Gertie Wells, Oliver "Doc" Perry, Louis Brown e Louis Thomas. È importante sottolineare che nella sua autobiografia Ellington volle poi ricordare il fecondo scambio di idee e la reciproca, genuina ammirazione che intercorrevano tra tutti questi pianisti, autodidatti o istruiti che fossero: "C'era una fusione, uno scambio di idee, e si aiutavano l'uno con l'altro, proprio davanti a me che, appoggiato al piano, ascoltavo. (...) Sembrava che ognuno prendesse qualcosa dal modo di suonare dell'altro: ai jazzisti piaceva quel che facevano i diplomati, e i diplomati, affascinati, provavano a suonare quel che facevano gli altri. Era per tutti un'atmosfera meravigliosa e pulita."[1] E a pensarci bene, doveva essere davvero meravigliosa quella "atmosfera" di collaborazione e di apertura mentale, che già all'epoca praticava una sorta di *crossover* e travalicava ogni rigido ingabbiamento in categorie stilistiche... Tra le altre cose, il talento di "Doc" Perry, Louis Brown e di altri pianisti di Washington è stato rievocato anche dal pianista jazz Billy Taylor, che ha affermato che essi non ebbero maggior fama solo perché vollero agire solo in ambito locale e non ebbero mai l'opportunità di incidere.[2]

Sempre nella sua autobiografia, Ellington ha ricordato con grande affetto Oliver "Doc" Perry, che si offrì generosamente di dargli lezioni di pianoforte e teoria gratuitamente. Di questo suo primo maestro, Ellington scrisse poi che era in assoluto "la più perfetta combinazione di qualità" che egli avesse mai potuto incontrare all'epoca. Diplomato al conservatorio, Perry era uno dei più famosi pianisti e *bandleader* di Washington. Dal 1921 fu anche direttore della rivista "Bee" sia per la musica classica che per quella *popular*. Pianista preciso e pulito, capace di suonare indifferentemente musica classica e jazz (nonché di imitare lo stile di qualunque altro pianista che ascoltasse), influenzò il Duca con i suoi

[1] Duke Ellington, *Autobiografia*, Emme Edizioni, 1981, p. 21.

[2] Billy Taylor, *Jazz Piano- A Jazz History*, Dubuque, Iowa, Wm. C. Brown, 1982, p. 45.

modi eleganti e raffinati, e lo istruì su come presentarsi al pubblico e su come trattare tutte le attività connesse alla organizzazione e direzione di un'orchestra.

Ellington rimase molto colpito anche da Louis N. Brown (ca. 1889-1974) per la sua "tecnica incredibile", la sua abilità nel suonare velocissimi passaggi di terze cromatiche, e per la sua fantastica mano sinistra, capace di prendere l'estensione di un'undicesima. Pianista, organista, direttore di varie orchestre e cori da chiesa, anche Brown era un concertista classico perfettamente a suo agio col jazz.

Un'altra figura importante negli esordi pianistici di Ellington fu quella di Louis Thomas. Uno dei più celebri musicisti di Washington, era un pianista classico e jazz, *bandleader* e abilissimo impresario, che nel 1916 aveva fondato una agenzia di collocamento per i musicisti di colore e aveva aperto anche un cabaret-ristorante-sala da ballo. A partire dal 1917, Ellington lavorò come pianista per varie orchestre gestite da Thomas.

Va inoltre ricordato che a partire dal 1918-1919 il Duca studiò seriamente armonia con Henry Grant, celebre concertista classico, direttore di cori, importante didatta e direttore del Conservatorio locale, nonché direttore del giornale "The Negro Musician". Anche Grant era apertissimo alla musica *popular*, e ebbe tra i suoi allievi anche Eubie Blake. Secondo Grant, "armonizzare una semplice melodia era sempre un'esperienza timbrica con Duke".

Grazie agli insegnamenti di questi suoi primi maestri e alle sue doti di grande ascoltatore, Ellington fece considerevoli progressi e presto diventò pianista di rinforzo di Lester Dishman, "Doc" Perry, Louis Brown e Louis Thomas. E cominciò anche a partecipare a vari *piano contest*, ad esempio il 21 settembre 1921 con Claude Hopkins e Luckey Roberts. Non ci è dato sapere chi risultò vincitore in quell'occasione. Sappiamo comunque che pochi mesi dopo il Duca vinse uno di questi tornei pianistici.[3]

[3] Mark Tucker, *Ellington - The early years*, Oxford, Bayou Press, 1991, p. 73.

La mai dimenticata lezione dello stride piano

Più ancora che da "Doc" Perry e dagli altri pianisti di Washington, Ellington venne influenzato dai campioni dello *stride piano* newyorkese: James P. Johnson, Willie "The Lion" Smith e Thomas "Fats" Waller (e per certi aspetti anche dal più anziano Luckey Roberts). Un incontro decisivo, a fine anni Dieci, fu quello con i rulli di pianola perforati da James P. Johnson: in particolare *Carolina Shout* (il grande modello dello *stride*). Azionando il meccanismo del pianoforte automatico e osservando l'abbassarsi dei tasti il Duca imparò a memoria questo brano e scrisse poi che quella era stata la "base più solida" della sua preparazione[4] (ricordiamo qui che *Carolina Shout* è formato da cinque temi ed è molto vario tecnicamente).[5] Il 25 novembre 1921, egli poté finalmente ascoltare un concerto di Johnson alla Convention Hall di Washington e in quell'occasione (sotto l'insistenza dei suoi amici) suonò per lui proprio *Carolina Shout*. Johnson apprezzò questa sua esecuzione e lo incoraggiò calorosamente, poi continuò il suo concerto con Ellington che, appoggiato al pianoforte, lo ascoltava incantato (il Duca definì quell'esperienza come "l'equivalente di un intero semestre di studi al conservatorio"). Tra i due nacque anche una lunga e profonda amicizia.

L'apprendistato *stride* di Ellington venne infine completato nei suoi primi anni a New York, dove egli ascoltò e divenne amico di Willie "The Lion" Smith e di Fats Waller, anch'essi prodighi di lezioni e consigli. Sembra che "The Lion" lo istruisse estemporaneamente (ad esempio intonando accordi con la voce mentre erano in taxi), mentre Waller gli diede lezioni di pianoforte e orchestrazione nella primavera del 1926. E quando il Duca suonava con la sua *band* al Barron Wilkins' di Harlem, anche Luckey Roberts passava a dargli consigli di orchestrazione.

Ellington venne quindi ammesso subito nella cerchia selezionata dei pianisti *stride*, e poté assorbirne da vicino gli stili in un clima altamente

[4] Duke Ellington, *op. cit.*, p. 81.

[5] Una trascrizione completa di questo brano (da un'incisione del 1944) è inclusa nel volume *Harlem Stride Piano Solos, Transcibed and Annotated by Riccardo Scivales*, Katonah, New York, Ekay Music, 1990, p. 33-40.

costruttivo e conviviale. Ebbe poi a dire: “I pianisti dell’Est suonavano tutti in maniera bella e melodica. Swingavano tutto il tempo, ma erano in grado anche di suonare in buon stile pianistico. (...) Quella che veniva chiamata “musica da bordello” era la più bella, piena delle più dolci melodie.”[6]

In particolare, Ellington non dimenticò mai la lezione di Johnson e di “The Lion”. Del primo, riprese soprattutto la concezione orchestrale del pianoforte (con lo sfruttamento completo di tutti i registri della tastiera), il gusto della dissonanza e numerose soluzioni ritmiche e improvvisative, nonché una visione della musica afroamericana che ambiva alla composizione di opere “alte” e di largo respiro (la “Negro Rhapsody” *Yamekraw* di Johnson, del 1927, costituisce senz’altro una anticipazione delle suite ellingtoniane). Tra le altre cose, Ellington (e con lui Count Basie) ripresero spesso un tipico stilema di Roberts e Johnson: quello di suonare passi a triadi di decima con la mano destra, utilizzandole in funzione espressiva e applicandole anche alla loro scrittura orchestrale.

Se Johnson è uno degli indiscussi padri fondatori del pianismo jazz, Willie “The Lion” Smith, dal canto suo, andava famoso all’epoca per la grande personalità, la fervida e avanzata immaginazione armonica e per certe soluzioni impressionistiche, che esercitarono certamente una forte suggestione su Ellington, il quale gli dedicò un entusiastico ritratto nella sua autobiografia e a sua volta disse anche: “Egli ha avuto una grossa influenza su chiunque l’abbia ascoltato. (...) Sì, Willie “The Lion” Smith era un’istituzione. (...) Passare una sera con “The Lion” era veramente un’esperienza da fare. Se riuscivi ad ascoltare tutto ciò che veniva detto e suonato, imparavi veramente qualcosa.”[7] E l’*alter ego* di Ellington, Billy Strayhorn, descrisse la musica di “The Lion” come “una strana mescolanza di contrappunto, aromonie cromatiche e figure arabescate,

[6] Rip. in Giovanni Montanaro, *Duke Ellington - Monografia storica e analisi formale del profilo pianistico*, Diploma di Musica Jazz, Conservatorio “G.B. Martini”, Bologna, anno scolastico 1995-1996, sessione autunnale, p. 8.

[7] Rip. in Giovanni Montanaro, *op. cit.*, p. 8.

che rinfresca l'orecchio come l'acqua di fonte rinfresca le labbra".[8]

Il Duca basò dunque tutto il suo primo stile pianistico sullo *stride*, e per l'intera sua carriera riutilizzò spesso le formule *stride* in versioni aggiornate e personalizzate, come nei gustosissimi *Dancers In Love* e *Pitter Panther Patter*. Qui di seguito vale la pena di menzionare alcuni altri esempi del genere. In *Fast and Furious*, del 1932, troviamo un lungo episodio percussivo "a due mani" praticamente identico a un analogo passaggio di *You've Got To Be Modernistic* (1930) di James P. Johnson. Sempre in *Fast and Furious*, Ellington si cimenta con uno degli accorgimenti prediletti da Luckey Roberts: quello di suonare velocissime scale cromatiche scivolando dai tasti neri a quelli bianchi con lo stesso dito. Nella prima parte del celebre duetto *Mr J. B. Blues* (inciso il 1° ottobre 1940 col contrabbassista Jimmy Blanton), il Duca suona alcune frasi-cliché di Johnson e Waller. La parte centrale di *The Clothed Woman* (1947) è sorprendentemente simile al terzo tema di *Morning Air* (inciso da "The Lion" nel 1939), e il finale di *Kinda Dukish*, inciso più volte a partire dal 1953, è una memorabile rielaborazione dissonante del secondo tema di *Outer Space*, un vecchio brano di Luckey Roberts da questi inciso nel 1958.[9] Infine, nella trascinante introduzione pianistica a *Rockin' in Rhythm* (trascritta nell'**Esempio 1**) la mano sinistra suona un'ostinata figurazione ternaria (basso-basso-accordo) sotto il tempo 4/4 di base: era questa una tecnica (nota come *back beat*) tra le più caratteristiche del pianismo *fast-shout* e *stride*: un celebre esempio si trova nel primo tema di *Troublesome Ivories*, composto da Eubie Blake (**Esempio 2**). Da notare, sempre a proposito di *Rockin' in Rhythm*, che Ellington sostituisce ai bassi ribattuti di Blake un più moderno intervallo dissonante (do-fa diesis), mentre con la destra scandisce una figura fortemente sincopata.

[8] Rip. in Claude Carrière, note di copertina al LP *The Jazz Piano*, RCA PL 42105.
[9] Trascritto in *Harlem Stride Piano Solos*, cit., p. 107-112.

Un pianista stride e la sua band

Come accennavamo poc'anzi, tutto il primo stile pianistico di Ellington (fino alla metà degli anni Trenta, e anche oltre) è dunque tutto basato sullo *stride piano*. Forse un po' troppo sbrigativamente, vari commentatori hanno giudicato negativamente questo suo pianismo giovanile, definendolo complessivamente mediocre o addirittura "trasandato e confusionario".[10] Ci sembra che tali giudizi vanno forse riconsiderati con maggiore attenzione. Da un lato, infatti, è indubbio che Ellington non eguagliò mai il virtuosismo di Johnson, Waller e Smith, e che le sue primissime sortite solistiche (quelle incise tra il 1924 e il 1926 con vari cantanti e con i suoi Washingtonians) sono piuttosto incerte, soprattutto per quanto riguarda la tenuta ritmica e la potenza della mano sinistra (mentre la mano destra è sempre molto sicura). Ma è altrettanto vero che in altre incisioni, come *Georgia Grind* del marzo 1926,[11] *New Orleans Low-Down* del 3 febbraio 1927 e *Jubilee Stomp* del 21 marzo 1928 egli dimostrò di essere molto migliorato e di essere ormai un pianista *stride* più che competente.

E un esempio ancora più convincente, a tale riguardo, è il lungo esordio pianistico di *Fast And Furious* (1932), che ci svela un Duca davvero scatenato e molto vicino ai suoi modelli.

Le qualità tecniche di Ellington sono evidenti in questi brevi sprazzi del suo pianismo giovanile, e ci dimostrano come egli, all'epoca, fosse diventato un pianista al di sopra alla media. Del resto, sappiamo anche che egli era solito esibirsi ai *rent parties* assieme a Johnson e soci, vale a dire l'élite dei pianisti newyorkesi. A questo punto potremmo anche chiederci quanto egli avrebbe potuto migliorare ancora, se non fosse stato così assorbito dalla sua intensa attività orchestrale, con tutti gli oneri che questa comporta.

In ogni caso, egli ci ha lasciato altri ottimi esempi di *stride* (anche personalizzato) in brani come *Black Beauty*, *Swampy River*, il *Blues* del 1939, e *Dear Old Southland* e *Solitude* del 1941.

[10] Gunther Schuller, *Early Jazz*, New York, Oxford University Press, 1968, p. 322.
[11] Trascritto e analizzato in Mark Tucker, *op. cit.*, p. 179-181.

Gli assolo del 1928

Le versioni solistiche di *Swampy River* e *Black Beauty*, incise nel 1928, vanno senz'altro annoverate tra le più belle pagine pianistiche dell'epoca. Esse testimoniano la piena assimilazione, da parte di Ellington, dello *stride piano*, e sono un evidente e felice omaggio agli stili individuali di "The Lion" (nel primo e terzo tema di *Swampy River*) e di James P. Johnson (in *Black Beauty* e nel secondo tema di *Swampy River*, nettamente ispirato al *tangana* di *The Dream*).

Al tempo stesso, in questi brani compaiono per la prima volta alcuni tratti innovativi e di assoluta originalità, che Ellington avrebbe sviluppato compiutamente in seguito. Nell'introduzione di *Swampy River* (**Esempio 3**), infatti, la mano sinistra suona una serie cromatica di triadi discendenti. Si tratta di accordi particolari e "moderni", senza tonica (*rootless chords*) formati da un intervallo di quinta diminuita e uno di terza maggiore. Questo tipo di accordi verrà utilizzato ampiamente dai vecchi maestri *stride* di Ellington, nonché da George Gershwin, fino a diventare uno dei *voicing* pianistici più usati dal jazz moderno.

Un altro bell'elemento di novità è nell'inciso del secondo tema di *Swampy River*, dove Ellington suona in modo estremamente scarno e incisivo, sostituendo al normale accompagnamento *stride* quello cubano.

Questa tendenza alla sobrietà e alla concisione è ancora più evidente nel primo tema di *Black Beauty*, dove Ellington usa un accompagnamento che più essenziale non si può: pochi scarni accordi, neanche sincopati, fanno da fondale alla bellissima melodia. Una soluzione praticamente inedita nel pianismo afroamericano dell'epoca, e che per quanto sappiamo trova un precedente solo in un analogo episodio blues di *Yamekraw* di James P. Johnson, del 1927.

Con *Swampy River* e *Black Beauty* si manifestano quindi per la prima volta due caratteristiche fondamentali di quello che sarà il pianismo maturo di Ellington, cioè la sua immaginazione armonica e quella tendenza all'essenzialità e alla concisione che è uno degli aspetti più notevoli, moderni e fecondi della sua arte pianistica (e musicale *tout court*). Questo aspetto della poetica ellingtoniana è stato definito come "arte del sottinteso" da Demètre Ioakimidis, o ancora meglio come

"divina semplicità" da Don Coates. Si tratta di una toccante concisione espressiva, tanto scarna quanto eloquente e ricca di significati (spesso lasciati all'immaginazione dell'ascoltatore), che si rivelerà molto influente su pianisti più giovani come Thelonious Monk, Rendy Weston, Dollar Brand (Abdullah Ibrahim), Roland Hanna, Mal Waldron e Cecil Taylor.

Verso la "divina semplicità" e "l'arte del sottinteso"

Il cammino verso questa "divina semplicità" del pianismo di Ellington fu piuttosto lungo e maturò in circa trent'anni, dal primo accenno di cui abbiamo appena parlato a proposito di *Black Beauty* fino ad alcuni memorabili assoli compresi nel disco *Back To Back* del 1959.

Tra le tappe fondamentali di questo cammino va ricordato l'assolo di Ellington in *Bundle Of Blues* del 1933, forse sopravvalutato perché se da un lato la sua mano destra suona qui in modo piuttosto scarno, è altrettanto vero che egli mantiene un normale accompagnamento *stride*, seppure suonato sommessamente.

Più significative sono le celebri introduzioni pianistiche dei tardi anni Trenta e dei primi anni Quaranta,[12] che rappresentano davvero un aspetto straordinario dell'arte pianistica di Ellington e sono un mirabile condensato della sua immaginazione armonica e del suo speciale talento nel concepire *voicing* pianistici innovativi e di grande effetto. Tra queste introduzioni, ricordiamo quelle celeberrime a *Take the "A" Train* (**esempio 4**) e a *Warm Valley*. O ancora quella di *In a Mellotone* (**esempio 5**), tutta giocata su due accordi di nona che si muovono cromaticamente e sono disposti nel seguente modo (a partire dal basso): terza, settima e nona dell'accordo (mano sinistra) e tonica-melodia in ottave alla mano destra. Ricordiamo che questo particolare tipo di *voicing* è stato ripreso

[12] David Berger, *Duke Ellington's Introductions - Part I*, in "Keyboard Classics & Piano Stylist", Vol. 15/N° 2, March/April 1995, p. 25-27; *Duke Ellington's Introductions - Part II*, in "Piano Today", Vol. 15/N° 3, May/June 1995, p. 50-51.

e largamente utilizzato da pianisti come Oscar Peterson, Ahmad Jamal e Red Garland.

Non meno importante fu la breve ma feconda collaborazione del Duca col contrabbassista Jimmy Blanton. Il possente sostegno fornito dal suo contrabbasso nelle incisioni orchestrali, infatti, permise a Ellington di liberare la mano sinistra dal compito di fornire un accompagnamento completo ed esplicito sotto il profilo ritmico e armonico. In tal senso sono importantissimi i celebri duetti di Ellington e Blanton del 1939-1941, come *Mr J. B. Blues*, *Pitter Panther Patter* e *Blues*, nonché l'orchestrale *Sepia Panorama*, del 24 luglio 1940, in cui Ellington suona in modo davvero nuovo. L'**esempio 6** riporta la trascrizione dell'assolo di pianoforte in quest'ultimo brano, dove Ellington riduce al minimo l'apporto della mano sinistra (piazzando accordi isolati nei punti chiave – e non tutti – della progressione armonica) mentre con la destra improvvisa una melodia essenziale e non priva di finezze ritmiche (si veda la sottile alternanza di passaggi con swing, senza swing e a tempo doppio). Si può ben dire che un episodio come questo (assieme ad alcuni assoli di Count Basie dei tardi anni Trenta) segni uno spartiacque tra il pianismo jazz moderno e quello anteguerra (ragtime, *stride*, *boogie*, Swing), così ricco nella tessitura e improntato a una concezione dello strumento legata ai grandi modelli del Romanticismo europeo.

La tappa conclusiva di questa evoluzione verso la "divina semplicità" sono gli assolo del disco *Duke Ellington and Johnny Hodges Play the Blues – Back To Back*, del 1959, di cui Ellington spesso suona quasi esclusivamente con la mano destra. Tra questi assolo, il pianista Don Coates ha analizzato quello su *St. Louis Blues*,[13] evidenziandone il magistrale uso dello spazio e dei silenzi, le colorature armoniche (anche implicite), la libertà ritmica e la stupefacente abilità di Ellington nell'ottenere il massimo risultato sonoro usando solo poche note con la mano destra e un singolo basso isolato.

Coates prosegue scrivendo: "Qui il Duca ci dimostra che quello che non si suona è altrettanto importante di ciò che si suona", e "Le brevi e

[13] Don Coates, *The divine simplicity of Duke Ellington*, in "Jazz & Keyboard Workshop", Vol. 1, N° 7, 1986, p. 1 e 6-7.

improvvise risoluzioni di Ellington ci fanno sempre sapere esattamente dove siamo, e ancora una volta tale impressione è ottenuta usando solo poche note, incastonate ad arte in grandi spazi di silenzio." Queste considerazioni sul pianismo ducale, ovviamente, ci fanno pensare a Thelonious Monk, altro sommo maestro dell'arte del silenzio e del massimo sfruttamento degli armonici. E non ci sorprende sapere, quando ascoltò per la prima volta un'incisione di Monk (nel 1948), Ellington chiese chi era "quel pianista" che "sgraffignava" le sue idee.[14]

Sempre dal disco *Back To Back*, è interessante analizzare i primi due *choruses* dell'assolo di Ellington in *Royal Garden Blues*, che abbiamo qui trascritto nell'**Esempio 7**. Come si può vedere, nel primo *chorus*, egli non usa affatto la mano sinistra, mentre la destra si ostina ad esplorare un semplice – ma quanto espressivo e ricco di implicazioni! – bicordo di seconda maggiore (la bemolle - si bemolle), con acciaccature e risoluzioni. Il secondo *chorus* è imperniato anch'esso sulla destra, e presenta pochi accordi "incastonati ad arte in grandi spazi di silenzio". A batt. 17 e 21-22, si noti come questi sonori accordi della mano destra siano aperti "a decima" (secondo la lezione del vecchio maestro James P. Johnson). E a batt. 14, si noti ancora l'interessante soluzione armonica, con l'ultimo accordo che, del tutto inaspettato, se ne esce temporaneamente sospeso mezzo tono sopra l'accordo di tonica, creando un memorabile clima di tensione (era questo un vezzo tipico del Duca, che talvolta lo utilizzava anche nei finali).

Dopo i raggiungimenti di *Back to Back*, la mirabile concisione del pianismo di Ellington si manifestò in numerose altre incisioni (ad esempio *It Don't Mean A Thing*, dal disco *Piano in the Background* del 1960, e *Cong-Go*, da *Piano in the Foreground* del 1961) e divenne uno dei tratti distintivi della sua poetica.

Si sarebbe forse tentati di assimilare questa concisione del pianismo ducale al ben noto stile "epigrammatico" del pianismo maturo di Count Basie. Ci sembra però che questo sia soprattutto un distillato di stilemi di Fats Waller (col quale Basie studiò) ed è del tutto privo delle ricche implicazioni melodiche, armoniche, ritmiche ed espressive che troviamo in Ellington.

[14] Rip. in Henry Renaud, *booklet* al Cd *Piano in the Foreground*, CBS 465638 2.

Il pianoforte come orchestra

Ellington era un musicista completo come pochi altri, e ovviamente la "divina semplicità" e l'estrema economia dei mezzi espressivi rappresentano solo un aspetto (per quanto ragguardevole) della sua arte pianistica. È noto che egli aveva un approccio orchestrale al pianoforte sia in termini esecutivi che concettuali, e come ha scritto efficacemente Ralph J. Gleason nelle note di copertina del disco *The Pianist*, "Duke dominava la tastiera. La suonava *tutta*, stendendo talvolta le sue lunghe braccia dalla nota più grave a quella più acuta (...) ed era un maestro nell'uso dei pedali per ottenere effetti speciali."

Altre grandi qualità del suo pianismo maturo erano il tocco e le sonorità che ne derivavano. Gunther Schuller, che ha avuto spesso l'opportunità di osservarlo suonare di persona, ha scritto che più di ogni altro pianista jazz o classico Ellington sapeva produrre un suono purissimo e con una straordinaria varietà di timbri e dinamiche. Suonava bene "dentro ai tasti" per ottenere l'impatto più preciso e controllato possibile dei martelletti sulle corde. Sempre secondo Schuller, il Duca sapeva suonare *fortissimo* senza mai sforzare, ed era capace di galvanizzare l'intera orchestra con un solo accordo o poche note di riempitivo. Infine, col suo pianoforte sapeva suggerire tutti i tipi di sonorità timbriche (come trombe, sassofoni e perfino archi).[15]

Se Ellington, insomma, non fu mai un vero virtuoso del pianoforte, lo suonava però con grande finezza e impressionante autorità; e la straordinaria bellezza del tocco si può apprezzare in numerose incisioni, come *Fugi* (dalla suite *Ad Lib On Nippon*, 1965) e *Tina* (dalla *Latin American Suite*, 1970).

Registri espressivi, evoluzione e flessibilità del pianismo di Ellington

Come accennavamo in apertura, Ellington è stato probabilmente il

[10] Gunther Schuller, *The Swing Era - The Development of Jazz 1930-1945*, New York e Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 49, nota 2.

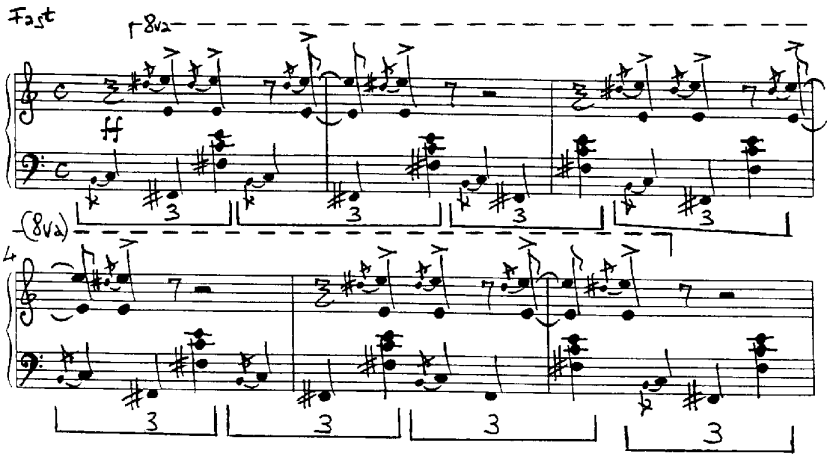
pianista più completo dell'intera storia del jazz, nel senso che più di ogni altro pianista ha saputo esprimersi con una ricchissima gamma di registri stilistici ed espressivi.

Abbiamo visto come in gioventù egli sia stato un eccellente pianista *stride*, approdando poi a uno stile personalissimo, che presenta una straordinaria varietà di sfaccettature e che si è espresso in vari filoni molto diversi tra loro. Nella produzione, possiamo ad esempio individuare un filone espressionista e ferocemente percussivo, un filone impressionista, lirico e classicheggiante, un filone più aderente ai canoni strettamente jazzistici, ecc. Tra i numerosi lavori di stampo impressionista e classicheggiante, ricordiamo i ben noti *Reflection in D*, *A Single Petal Of A Rose*, *Springtime In Africa*, *La Plus Belle Africaine* o *Fontainebleau Forest*. Al filone sperimentale appartiene la celeberrima *The Clothed Woman* (1947) e a quello espressionista la tormentata, modernissima reinvenzione di *Summertime* (da *Piano in the Foreground*,1961), col suo sconvolgente *chorus* conclusivo.

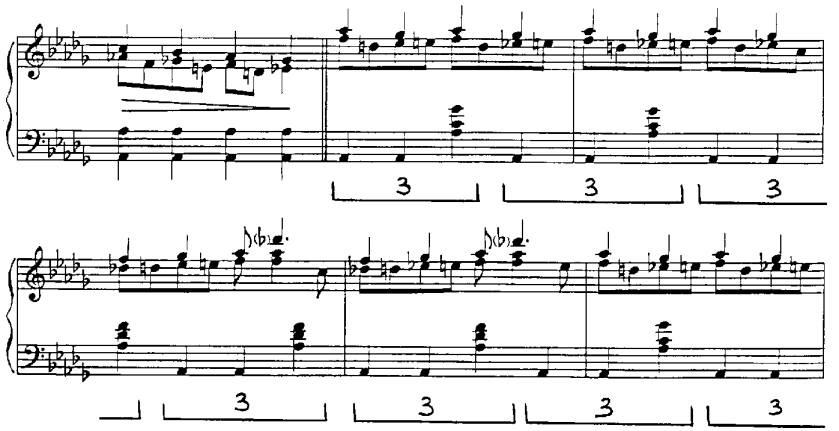
Aperto com'era alle suggestioni più disparate, il pianismo di Ellington dimostrò inoltre una continua evoluzione, che gli permise di collaborare con successo con jazzisti molto più giovani di lui: pensiamo ad esempio al celebre disco *Money Jungle*, inciso nel 1962 con Charles Mingus e Max Roach, o ancora al primo e all'ultimo movimento della *Fragmented Suite for Piano And Bass* (1972), in cui un Duca settantatreenne si esprime (insieme al contrabbassista Ray Brown) in un linguaggio assimilabile al *free jazz*. E non meno sorprendente è un brano del 1970, *Didjeridoo* (dalla *Afro-Eurasian Eclipse*), in cui scopriamo addirittura un Ellington pianista *funky rock*...

Va infine ricordata la straordinaria flessibilità del suo pianismo. Egli, infatti, sapeva passare con la massima naturalezza da uno stile all'altro senza cadere nell'eclettismo e anzi mantenendo sempre una propria inconfondibile personalità. Un bell'esempio tra i tanti è la trascinante versione di *Caravan* registrata al Festival Internazionale del Jazz di Sanremo del 1963, in cui un Duca scatenato utilizza sapientemente, sfumandoli l'uno nell'altro, stilemi del pianismo afrocubano, Swing e *stride*. Tra le altre cose, in questo brano egli profonde un estro improvvisativo, uno slancio e una varietà di soluzioni timbriche, armoniche e strumentali che lo fanno entrare a pieno diritto nell'Olimpo dei pianisti jazz di ogni tempo.

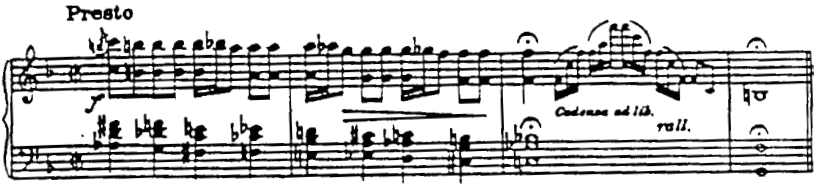
Esempio 1. *Rockin' in Rhythm*, 1961, Introduzione, batt. 1-6; trascrizione di Riccardo Scivales.



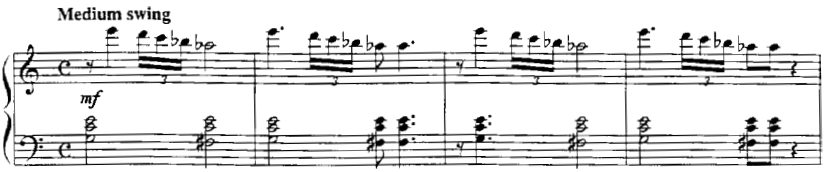
Esempio 2. *Troublesome Ivories*, primo tema.



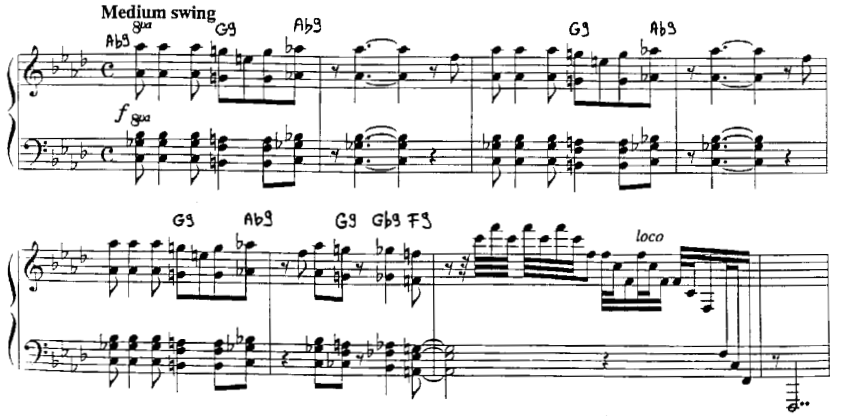
Esempio 3. *Swampy River*, Introduzione.



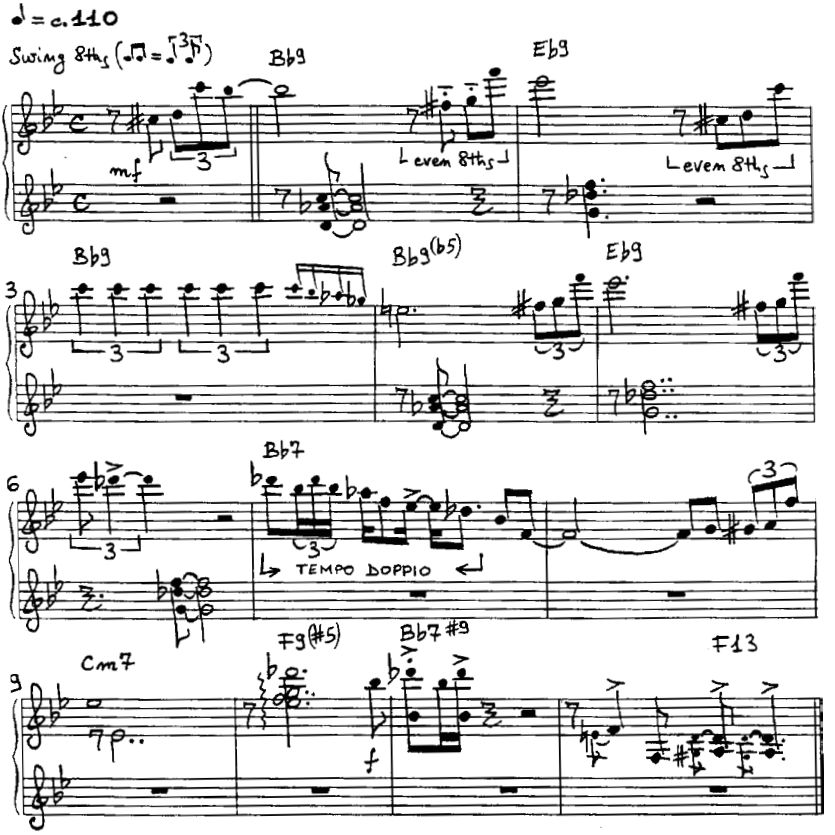
Esempio 4. *Take the "A" Train*, Introduzione,trascrizione di David Berger.



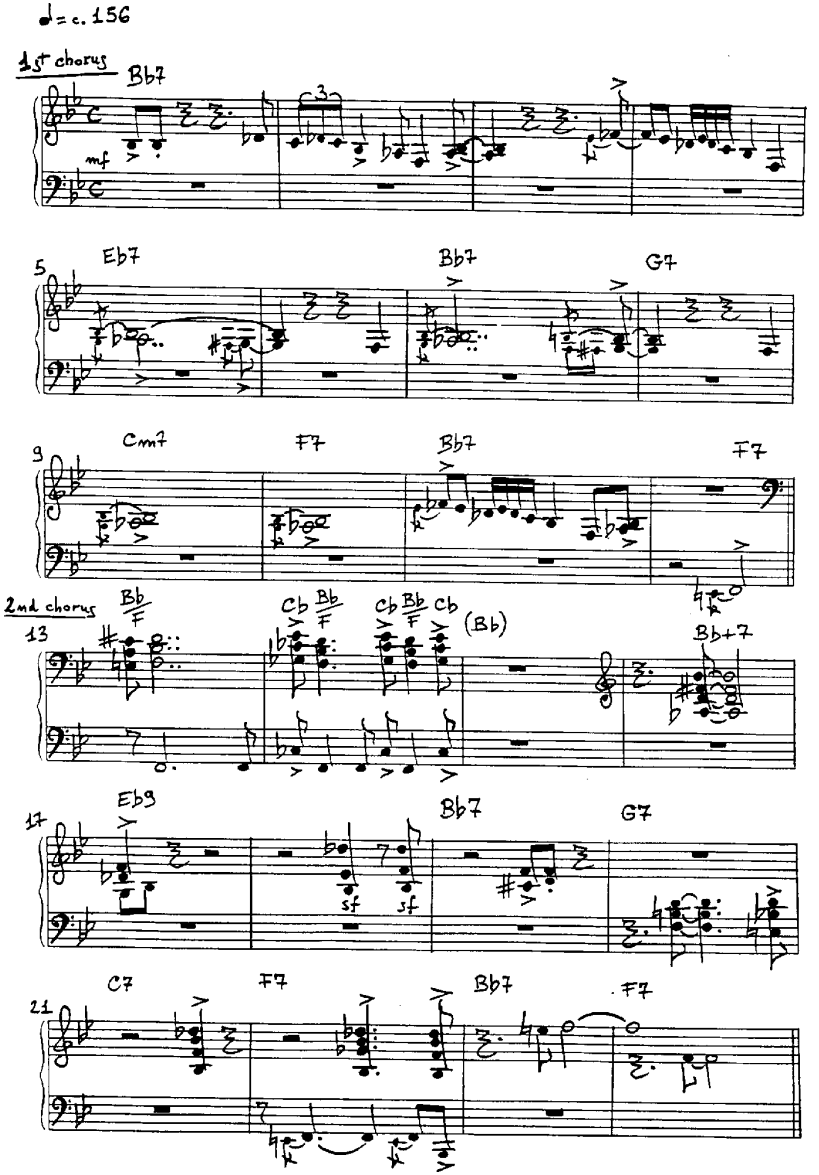
Esempio 5. *In A Mellotone*, Introduzione, trascrizione di David Berger.



Esempio 6. *Sepia Panorama*, 24 luglio 1940, Assolo di Duke Ellington; trascrizione di Riccardo Scivales.



Esempio 7. *Royal Garden Blues*, 20 febbraio 1959, assolo di Duke Ellington; trascrizione di Riccardo Scivales.



Il colore strumentale in Ellington: un'introduzione

Stefano Zenni

Il mondo musicale di Edward "Duke" Ellington è immenso: una carriera inziata alla fine degli anni Dieci, terminata quasi sessant'anni dopo in un letto d'ospedale nella primavera del 1974; a partire dal 1927 viaggi in tutti gli Stati Uniti prima e in tutto il mondo poi, 365 giorni all'anno per decenni; circa 1500 composizioni create in tutte le situazioni, dall'affollata hall dell'albergo al posto in aereoplano, dal treno in corsa al comfort di casa propria, dal posto macchina in un silenzioso viaggio notturno al rumoroso palco in un dopoconcerto. Ma il dato quantitativo è un ostacolo relativo per una trattazione su Ellington: il problema è che la sua musica ha orizzonti vastissimi, una inesauribile varietà di forme e una genealogia complessa e mutevole, il tutto in una continuità qualitativa che ha pochi eguali nel nostro secolo: dietro ogni angolo si cela un capolavoro.

Pertanto questo saggio offre una panoramica a volo di uccello, uno sguardo dall'alto che scalfisce l'universo ellingtoniano, cerca di coglierne alcune pecualiarità, ne illustra alcuni meccanismi con la consapevolezza di essere esemplificativo e parziale: un primo passo per immergersi in un mondo in cui ci si può anche piacevolmente perdere.

La composizione nel jazz è una faccenda piuttosto delicata. Essendo nato da una tradizione orale, il jazz ne presenta tutti i tratti poietici caratteristici: in particolare, elaborazione di materiale preesistente, creazione collettiva o comunque collaborativa, apprendimento per dettatura e assimilazione orale, uso di una scrittura descrittiva anziché prescrittiva.

L'orchestra di Ellington non fa eccezione, almeno fino agli anni Cinquanta: una buona parte del grande repertorio degli anni Venti e Trenta nasce con queste caratteristiche. Esso veniva elaborato durante le prove: Ellington dettava le parti a voce quattro o otto battute alla volta; alcune idee melodiche, spesso quelle decisive, venivano suggerite dai collaboratori; il leader le "orchestrava" nella più generale strategia dell'arrangiamento, così come andava formandosi durante la prova. Intanto un copista fermava su carta le idee assimilate dagli strumentisti. Più tardi Ellington sarebbe partito da quella traccia per rielaborare la struttura del pezzo. Nei decenni successivi quest'ultima fase poteva svolgersi anche in studio: Ellington provava e riprovava diverse combinazioni delle sezioni fino a trovare quella soddisfacente; negli anni Settanta la *Togo Brava Suite* subì vari rimaneggiamenti addirittura nel numero di movimenti (da quattro a tre) e nel loro ordine di presentazione, fino a trovare una forma "definitiva".

Il caso di *East St. Louis Toodle-O* è un eccellente esempio di processo collaborativo. Infatti il tema fu proposto dallo stesso trombettista che lo esegue, James "Bubber" Miley, ed è la rielaborazione di uno spiritual. Fu Ellington a scrivere il cupo ostinato a quattro parti, per tre sassofoni e basso tuba, che si trascina sotto di esso. Poi vi aggiunse un secondo tema in Mib maggiore per gli ottoni (due trombe e un trombone) che, con fine senso della forma, viene eseguito esplicitamente solo dopo le variazioni di sax baritono. Non solo: nelle varie versioni il pezzo assunse vari profili e le sezioni furono spostate per sperimentare diversi effetti drammatici. L'**esempio 1**, tratto da uno studio di Gunther Schuller, confronta lo schema formale delle due versioni che Ellington incise tra il 1926 e il 1927: una uguale per Vocalion, Brunswick e Columbia e una diversa per Victor[1] .

East St. Louis Toodle-O è anche un ottimo esempio della diversità di Ellington nel panorama dell'emergente jazz orchestrale negli anni Venti. Si provi a confrontarlo con uno dei primi capolavori del genere, *The Stampede* di Fletcher Henderson. Questo è un pezzo che sfoggia un

[1] Cfr. Gunther Schuller, *Il Jazz. Il periodo classico: gli anni Venti*, EdT, Torino 1996, p. 145.

nuovo, eccitante dinamismo sonoro, fatto di agili contrasti tra sezioni di ottoni e ance, da botte e risposte con i solisti, che emergono prepotentemente dall'insieme per esposizioni abbellite di temi o infuocate improvvisazioni, sempre spezzate, incorniciate o ricontestualizzate dall'orchestra. In *East St. Louis Toodle-O* non c'è nulla di tutto questo: a prevalere è invece una nuova, visionaria concezione timbrica, del colore strumentale combinato e/o distorto secondo regole tutte proprie. Il già citato ostinato, nella sua trascinata cupezza, non è paragonabile a nessuna musica di quegli anni, né classica né jazz; la tromba di Bubber Miley esegue il tema dando fondo agli effetti *plunger* e *wa-wa*. Quella della vocalizzazione con le sordine non è certo una tecnica nuova, ma è certo che è Miley a portarla a livelli inauditi; e poi Ellington crea quel tagliente, espressionistico contrasto tra il denso grigiore delle ance con tuba e il canto straziato della tromba. Da tutto questo – compreso il più banale, successivo tema hot per gli ottoni – emerge con forza che è il *timbro* l'elemento drammatico centrale della scrittura ellingtoniana.

L'originalità timbrica della musica di Ellington è il risultato complesso di più fattori. Il più importante è la composizione stessa dell'orchestra: nei momenti migliori essa è stata costituita da musicisti di prim'ordine, che erano al tempo stesso forti personalità solistiche e uomini di sezione di grande abilità. Solo a elencare i nomi di Johnny Hodges, Harry Carney, Bubber Miley, Joe Nanton, Barney Bigard, Cootie Williams, Lawrence Brown, Jimmy Blanton, Juan Tizol, Sonny Greer, Oscar Pettiford, Cat Anderson, Ray Nance, Ben Webster, Paul Gonsalves, Quentin Jackson, Jimmy Hamilton, Rex Stewart si delinea una lista di alcuni più grandi maestri della storia del jazz: ognuno di essi aveva un suono e uno stile estremamente caratterizzati. Ellington componeva in funzione di queste personalità: valutava l'effetto del suono di ogni musicista nei diversi registri e i chiaroscuri del suo fraseggio. Conoscendo così a fondo la sonorità di ognuno, ne studiava la giusta collocazione nell'orchestrazione di ogni brano; in tal modo egli otteneva una sonorità unica, che era il risultato della fusione di determinate sonorità individuali in un insieme coerente: e ogni posizione nell'insieme era studiata in funzione delle caratteristiche di ogni individuo e dell'effetto d'insieme. Tutto questo produceva il cosiddetto "Ellington effect": una sonorità unica, inimitabi-

le, perché il risultato della distribuzione e fusione strategica di sonorità uniche e inimitabili. Per ottenere l"Ellington effect", Ellington passava tranquillamente sopra qualsiasi regola di orchestrazione o direzione: ad esempio il ruolo di primo trombone – un ruolo che è fisso, per ragioni di tecnica – mutava tra i tre trombonisti in sezione a seconda delle richieste tecnico–espressive dei brani. A livello armonico, è ben noto che Ellington e Billy Strayhorn, il suo braccio destro dal 1939 al 1967, scrivessero le parti di sax baritono per Harry Carney contravvenendo a tutte le regole di scrittura orchestrale, affidando ad esso non solo le parti più basse, come vuole l'ortodossia, ma anche e soprattutto parti interne o forti dissonanze che ne esaltassero il colore e la capacità coagulante dell'insieme.

Semplificando, esistono due direzioni timbrico-espressive intraprese da Ellington nell'esplorazione dell'universo timbrico: una che potremo definire "espressionista" e una "impressionista". Un buon esempio del primo caso è dato da *Ko Ko*, inciso per la Victor nel 1940. Si tratta di un blues in Mib minore, in cui le sottigliezze di orchestrazione rendono ancora più intense le sonorità espressioniste. Si ascolti anzitutto l'inusuale attacco con i timpani di Sonny Greer, strumento d'uso rarissimo nel jazz: si tratta di una figura di pausa più tre crome identica a quella della Quinta Sinfonia di Beethoven. Questa figura è alla base dell'introduzione, la cui strumentazione risplende in tutta la sua intensa originalità: il sax baritono raccoglie la figura "beethoveniana" e la trasforma in un roccioso pedale di Mib bemolle, mentre i tre tromboni suonano tre triadi cromaticamente discendenti. Quindi entra il tema, il cui riff è affidato al trombone a pistoni di Juan Tizol, cui risponde l'intera sezione sassofoni. Quindi inizia l'assolo di trombone di Joe "Tricky Sam" Nanton, che deforma i suoni con effetti *plunger* e *wa-wa*. Si osservi che dietro di lui – contrariamente a tutte le regole di arrangiamento – ci sono gli altri tromboni a fare da sfondo, anch'essi con effetti *wa-wa*,: questa è una violazione di una regola d'arrangiamento, per cui di solito se il solista è un'ottone lo sfondo sarà affidato alle ance, e viceversa. Invece esaltando l'aspro insieme degli ottoni, Ellington esaspera le sonorità jungle, confondendo figura e sfondo, seguendo un classico principio espressionista. Anche qui la scrittura per i sassofoni è assolutamente non ortodossa. Più avanti la

tensione tra armonia e timbro raggiunge il culmine nel passaggio pianistico bitonale[2].

In altri casi Ellington inventa colori e sonorità che potremmo definire "impressionisti", cioè fondati sull'accostamento di timbri, di atmosfere evocative. In certe occasioni Ellington arriva a rinunciare anche ad un tema caratterizzante, fondando l'interesse musicale esclusivamente sull'invenzione coloristica, sulla immaginosa combinazione di strumenti. *Dusk* (inciso per la Victor nel 1940) è forse il caso più affascinante: il tema consiste di una semplice idea di sedici misure, ma l'interesse dell'ascoltatore gravita altrove. Anzitutto la melodia di apertura è orchestrata con lo stesso metodo di *Mood Indigo* (1930): gli strumenti sono tromba e trombone con sordina e clarinetto, ma la distribuzione dei registri è rivoluzionata: la tromba suona la melodia, il trombone suona sotto di essa sull'estremo registro acuto mentre il clarinetto è relegato nel registro basso. La singolare sonorità che ne scaturisce è ulteriormente personalizzata da una condotta delle parti non ortodossa[3]. Anche i solisti vengono utilizzati in chiave coloristica: a metà del brano compare un tema secondario, che viene affidato alla tromba di Rex Stewart, il quale lo sostanzia di distorsioni di intonazione e schiacciamenti del suono, così da trasformarlo in puro evento timbrico sotto il tappeto dei sassofoni. Il culmine viene raggiunto nel celebre passaggio "impressionista" per il tutti (una parte è trascritta nell'**esempio 2**)[4]. Tra le tante osservazioni che si possono fare su questo mirabile momento, vale la pena richiamare l'attenzione sulla scrittura degli ottoni: alcuni sono aperti, altri sordinati, e con sordine diverse: i tromboni primo (Lawrence Brown) e terzo (a pistoni, Juan Tizol) sono aperti, il trombone secondo ("Tricky Sam" Nanton) è chiuso da una *plunger*; le tre trombe invece sono chiuse da una *harmon*, con la quale si ottiene un suono più spento, meno aspro. Se si

[2] Per un'analisi del pezzo cfr. Gunther Schuller, *Il jazz. L'era dello Swing: i grandi maestri*, EdT, Torino 1999, p. 133-135.

[3] Cfr. l'analisi di Gunther Schuller, op. cit. (trad. it. cit., p. 140-145).

[4] Il passaggio è trascritto e discusso per intero in Gunther Schuller, op. cit. (trad. it. cit., p. 142-143).

osserva l'esempio, si scopre che il trombone secondo si incastra nel registro delle trombe: infatti suona tra la seconda e terza tromba, una posizione che mantiene per sei misure: tornerà al suo posto solo nelle ultime due, per il passaggio compatto a terzine staccate. I tromboni sono sicuramente la chiave di volta del passaggio: a batt. 5-6 sentiamo Lawrence Brown staccarsi dall'insieme sul registro acutissimo, lirico, in quella che avrebbe potuto essere una normale parte di sax alto: l'equilibrio dell'insieme cambia di nuovo, nel giro di sole due battute.

La tendenza a sfaldare le tradizionali gerarchie orchestrali forse raggiunge il culmine in *Portrait of Mahalia Jackson*, tratto dalla *New Orleans Suite* del 1970. La musica evoca il gospel e l'atmosfera chiesastica cui Mahalia e quella musica sono legate: in questa suggestione puramente "ambientale" l'orchestra assume la parte dell'organo da chiesa. Per ottenere questo effetto, Ellington azzera la distinzione tra sezioni e mescola strumenti e registri: ad esempio all'inizio e alla fine si ascolta distintamente il sax tenore di Paul Gonsalves impegnato in lunghe note tenute, ma sul registro acuto, in una posizione assolutamente non ortodossa di estrema efficacia, perché concepita per il suono teso e vellutato che Gonsalves emette in quelle condizioni. In queste condizioni la distinzione tra figura e sfondo risulta ancor più problematica: infatti ad eccezione del flauto di Norris Turney, tutti gli altri solisti (Cootie Williams e Russel Procope, Gonsalves, Julian Priester) affiorano a fatica dal denso tessuto orchestrale, quasi come voci in preghiera che emergono occasionalmente dal coro collettivo.

La radice più autentica e profonda dell'originalità sonora di Ellington risiede nel blues, in particolare in quella sintesi tra intonazione non temperata e deformazione timbrica che è uno dei dati distintivi della musica afroamericana. Senza esagerare si può affermare che il blues è alla base di oltre un terzo, se non della metà del repertorio ellingtoniano. Il maestro lo ha esplorato in ogni piega, risvolto e possibilità formale: per Ellington il blues è stato non solo un giro armonico o un testo strofico ma un enorme campo di possibilità creative, la chiave di volta dell'intera creazione musicale nera: la fonte inesauribile di idee e ispirazione, anche

la più estrema. La sostanza sonora e la forma blues sono state oggetto di infinite esplorazioni. Tre esempi dimostreranno l'ampiezza della concezione ellingtoniana.

Afro-Bossa è un blues-bolero in cui i chorus hanno lunghezze diverse, toccano varie tonalità, sono collegati da transizioni di diversa natura. Per ogni ritornello Ellington inventa un giro armonico diverso, una variante inusuale, spesso in bilico tra tonalità maggiore e minore, a volte priva di un chiaro ancoraggio tonale: il diagramma dell'**esempio 3** può essere usato come guida all'ascolto. Si noti che in certi momenti, come nel secondo chorus, l'accostamento di tonalità rende perfino difficile intuire quale sia il vero centro tonale: la distribuzione dei registri, con il soffiante tenore di Paul Gonsalves che si mescola a tromboni sordinati e contrabbasso, trasforma i pur complessi accordi in macchie di colore scuro. Tutta la composizione è una sorta di progressivo innalzamento dalle profondità timbriche degli strumenti bassi – timpani, tromboni, sax tenore – su verso la chiarezza squillante delle trombe, che trionfano nell'ultimo ritornello, che viene "stirato" di 8 battute proprio per rendere il crescendo ancora più drammatico e spettacolare.

Battle of Swing, registrato nel 1938, è invece un singolare blues-concerto grosso[5]: qui Ellington fonde le forme del folklore nero con quelle del barocco europeo. Da un lato c'è il concertino, il piccolo gruppo di solisti: cornetta, clarinetto, sax alto e trombone a pistoni, che suonano ora armonizzati, ora all'unisono ora come solisti. Dall'altro c'è il "ripieno" costituito dal resto dell'orchestra, che suona prevalentemente all'unisono: l'interazione tra i due elementi segue le regole del classico concerto grosso. Ellington scrive diversi chorus di blues in differenti tonalità assai lontane tra loro (particolarmente efficaci i passaggi da Re maggiore a Solb maggiore); ogni chorus presenta un diverso tipo di relazione tra concertino e ripieno; inoltre in ogni chorus viene tessuto un complesso reticolo di relazioni motiviche che attraversa tutto lo sviluppo del pezzo: i vari gruppi strumentali si scambiano motivi, variazioni e

[5] Ci si riferisce qui all'analisi proposta da Andrew Homzy, "Battle of Swing: Miniature Concerto Grosso" al convegno "Ellington - Oltre le categorie del Novecento", Metastasio Jazz, Prato, 22 febbraio 1999 (atti di prossima pubblicazione).

elaborazioni. Inoltre alcuni chorus sono lunghi più delle canoniche dodici misure, a causa di alcuni pedali. A ciò si aggiungano gli spazi aperti ai solisti e si avrà un quadro dell'impressionante complessità di scrittura architettata da Ellignton per una composizione che dura meno di tre minuti e che in fondo non è che un blues...[6]

Un terzo esempio di disinvolto scavo nel blues è *Main Stem* (1942). In apparenza si tratta di un tema-riff seguito da una brillante serie di assoli, arricchiti dagli interventi di sfondo sempre più concitati dell'orchestra. Ad uno sguardo ravvicinato appare chiaro che la realtà è più complessa. Anzitutto il brano è impostato nella tonalità di Re maggiore, assolutamente inusuale per un blues orchestrale. Se ci si concentra sulle prime due note del tema, si noterà che esse sono eseguite a incastro da due gruppi dell'orchestra, trombe, sax tenore e baritono da un lato, tromboni subito dopo. Si tratta di un incastro sincopato croma-semiminima puntata a tempo veloce, realizzato d'acchito, senza alcuna preparazione: l'esecuzione sciolta e precisa di queste due note lascia senza fiato e testimonia dell'altissimo magistero tecnico raggiunto dall'orchestra. Anche il rapporto assolo-sfondo orchestrale è ricco di sottigliezze: in generale si osserva una crescente interazione e confusione tra i livelli di primo piano – il solista – e lo sfondo – l'orchestra, anche perché entrambi a volte condividono lo stesso materiale melodico, che è tutto racchiuso nel piccolo riff iniziale. Il culmine è raggiunto con l'assolo di Barney Bigard, in cui il clarinettista varia il riff intrecciandosi ad un controriff di sax tenore e baritono e ad un'ulteriore variazione del tema da parte delle trombe: in questo punto si crea una vera polifonia metà improvvisata (il clarinetto, ma su un tema scritto) e metà scritta (l'orchestra, ma divisa in più voci che richiamano il tema) che è tipica del miglior Ellington di quegli anni e rappresenta una brillante soluzione del rapporto tra composizione e improvvisazione. Ma arrivato al suo culmine, dopo l'assolo di Joe Nanton, *Main Stem* cambia improvvisamente strada: Ellington introduce una transizione di sei misure che apre la strada ad un nuovo tema di

[6] Per inciso va notato che non tutti gli assoli sono improvvisati: dai manoscritti della composizione forniti da Homzy risulta chiaramente che l'intevento di Juan Tizol, che non era un vero improvvisatore, risulta scritto da cima a fondo

Sol maggiore di sedici misure: sei orchestrali e dodici solistiche. Il blues è abbandonato a favore di una nuova idea. Le quattro misure iniziali sono affidate ad una sezione "cameristica" dell'orchestra: trombone, trombone a pistoni, sax tenore, sax baritono, sax alto e due trombe, a cui Ellington attribuisce una parte contrappuntistica e cromatica, che sfocia nelle dodici misure solistiche. Il primo solista è Ben Webster, poi, dopo la ripresa delle prime quattro, Lawrence Brown. A quel punto il pezzo ritorna ex-abrupto in Re maggiore e al giro di blues per la riesposizione finale, conclusa da una breve coda.

La strategia formale di *Main Stem* è chiara: il blues è il suo centro forte, la forma dominante, ma per dargli un risalto ancora più intenso Ellington introduce verso la fine un'idea contrastante – si noti: non verso l'inizio, come avrebbe fatto quindici anni prima al Cotton Club – che spicca per icasticità e al tempo stesso conferisce inedito rilievo a tutto quanto è avvenuto prima: una tecnica che varierà ulteriormente in certe composizioni alla fine degli anni Sessanta.

Questi pochi esempi mostrano come in Ellington la ricerca coloristica non possa essere disgiunta da quella formale: l'alternanza di temi, sezioni, l'uso di modulazioni, di parti scritte e improvvisate, la strategia narrativa sottesa ad ogni struttura sono sostanziati anzitutto dalla scelta dei timbri: per Ellington l'articolazione drammatica della musica si modula sul piano delle voci strumentali dei solisti e sull'alchimia sonora delle combinazioni orchestrali. Il risultato è uno dei paesaggi sonori più variegati e sorprendenti del nostro tempo.

Esempio 1. *East St. Louis Toodle-O*, struttura.
Versioni Vocalion, Brunwick e Columbia

8	32	18	16	18	10+8	8
Intro	A1	B1	A2	B2	B3	A3
	Miley	Nanton	cl	ottoni	ance; tutti	Miley

Versione Victor

8	32	18	16	18	10+8	8
Intro	A1	B1	B2	A2	B3	A3
	Miley	Carney	Nanton	cl	ottoni	Miley

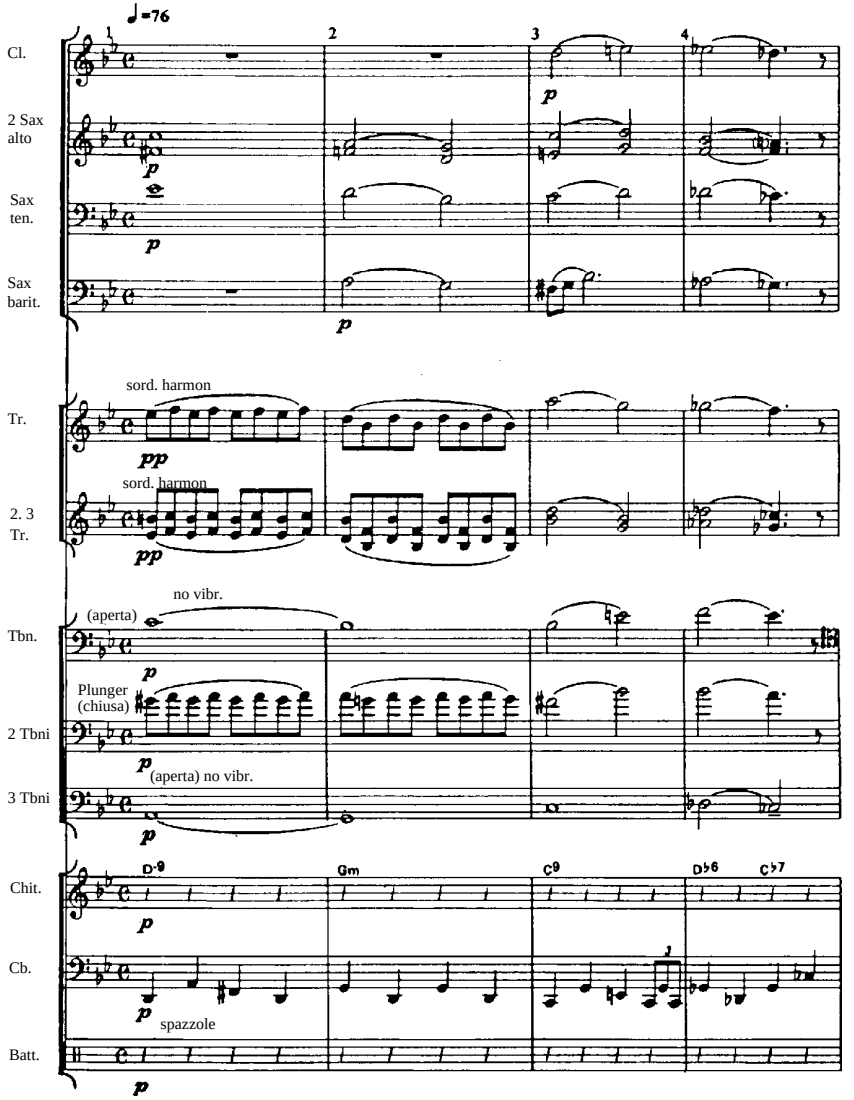
prima riga: battute; seconda riga: sezioni; terza riga: solidti/strumentit

Esempio 3. *Afro-Bossa*, struttura.

2+2	12	12	12	4	12	4	12	10	18	4	14	8+...
I	A	A’	A’’	tr	A’’’	coda	A’’’’	B	C	coda	A’’’’’	coda
	Re	Sol	Do_____		_____Dom						Do#m_____	

prima riga: battute; seconda riga: sezioni; terza riga: tonalità

Esempio 2. *Dusk*, terzo chorus.



Ellington narratore di storie: la *Liberian Suite*

Marcello Piras

Duke Ellington è uno dei più grandi compositori del Novecento. Di sicuro è il più grande nell'ambito del jazz; e tuttavia limitare la sua importanza al jazz significa fargli torto.

Se rivolgiamo uno sguardo retrospettivo al XX secolo, vi scorgiamo molti grandi compositori, pochi dei quali hanno saputo farsi ascoltare. L'Europa ha prodotto per lo più grandi poeti ermetici. A oltre mezzo secolo dalla morte di Anton Webern, i suoi adepti sono ancora pochissimi. Nei secoli precedenti questo problema non si era posto, salvo forse nel Trecento, con il vertiginoso sviluppo dell'Ars Nova in senso sempre più logico-matematico. Fra i grandi del Novecento che sono riusciti a farsi ascoltare dal pubblico al pari di Mozart o Verdi, potremmo elencare Debussy, Ravel, Gershwin, Puccini, Richard Strauss, il primo Stravinskij… Allungare la lista sarebbe difficile e discutibile. Ebbene, Ellington è uno di loro.

La musica di Ellington è spesso (non sempre) riuscita a raggiungere vaste platee. Il suo catalogo è immensamente vasto e vario: è quasi impossibile farsene un'idea d'assieme. In ciò egli è paragonabile soltanto a Bach, Telemann, e nel XX secolo forse solo Villa-Lobos o Milhaud. Ancor oggi la sua opera non è riemersa per intero: in particolare – un particolare assai importante per lui – la produzione teatrale resta in buona parte da lumeggiare. Né è certo quante siano esattamente le sue composizioni; circa duemila, si dice. In questo numero, di per sé impressionante, convergono semplici canovacci di due-tre accordi, buttati giù al piano per metter su un'esecuzione estemporanea, e grandi composizioni intera-

mente o largamente scritte, la cui durata raggiunge anche un'ora e venti, come il *Secondo Concerto Sacro*. Alcune sono concepite per vasti organici, ad esempio orchestra jazz più orchestra sinfonica, quindi con uso sontuoso di tutto lo strumentario reso disponibile da tale unione, dall'arpa ai sassofoni, dal controfagotto alla batteria, dal trombone con sordina ai timpani. Queste opere di grandi dimensioni pare ammontino a un centinaio, contandovi le suite, i balletti, i poemi sinfonici, le colonne sonore, le musiche di scena - come quelle, recentemente ricostruite in Italia, per il *Timone di Atene* di Shakespeare. Negli ultimi anni, infine, Duke si dedicò con impegno a una produzione di musica sacra con uso di masse corali, che trova il suo coronamento nei tre *Concerti Sacri*. Questi sono il magnum opus in cui egli riversò letteralmente tutta la sua scienza, inserendovi all'interno pagine composte nel corso di tutta la vita, un po' come faceva Bach quando inseriva in una Cantata un movimento di un *Concerto Brandeburghese*: grandi centoni legati dal filo narrativo di un sermone.

Non stupisce che, vivente Ellington, fosse arduo per i contemporanei farsi un'idea a tutto tondo della sua arte. Perfino per i critici, che si procuravano ogni suo disco, e per i pochi adepti della piccola corte che Duke si era creato intorno, e in cui si veniva ammessi solo per la sua benevolenza e dopo una iniziazione, fu impossibile afferrare appieno la grandezza e il senso della sua opera. Egli fu in stretto, continuo e fecondo rapporto con tutto e tutti, ma al tempo stesso era come murato vivo nella sua solitudine di genio. Non di rado scovò soluzioni tecniche e formali talmente in anticipo sui suoi tempi da essere indecifrabili perfino per i suoi sostenitori più convinti. Aveva poi il dono di saper calare all'istante una saracinesca e diventare impenetrabile. Della sua vita privata nulla concedeva. Era abile nello scansare le domande altrui dando risposte che non significavano niente e lasciavano cadere il discorso. Allo stesso modo, vi è qualcosa di elusivo nella sua musica, sicché anche chi ne ha percepito la grandezza se l'è come sentita sfuggire tra le dita.

Doveva essere una ben strana sensazione. Il sottoscritto può parlarne in prima persona solo fino a un certo punto. Ho visto Ellington dal vivo, ma ero un bambino, e lui era a fine carriera. Chi poté ascoltarlo e vederlo di persona nel pieno fulgore – per esempio i fortunati presenti al concerto

di Milano nel 1950, del quale Giulio Confalonieri disse che quella sarebbe stata l'unica musica del Novecento a restare nei secoli – dovettero provare un misto di ammirazione e perplessità. Vi era sempre un residuo di inafferrato, di sfuggente, come se quella musica dicesse e non dicesse, strizzasse l'occhiolino o lasciasse intendere, o *non* lasciasse intendere. Ciò ha contribuito da un lato ad alimentare una pubblicistica su Duke fitta di date e dati spesso banali, cronachistici, e dall'altro ha dato luogo a una sorprendente mole di stroncature. Quasi non vi è capolavoro di Ellington che non sia stato crocifisso dalla critica, la quale ha poi dovuto intonare ripetuti mea culpa dieci, venti o quaranta anni dopo.

Ora, sappiamo tutti come furono accolti *Il Barbiere di Siviglia*, *Carmen* e la *Sagra della primavera*; sicché non ci sorprende che lo stesso destino sia capitato a *Reminiscing in Tempo*, capolavoro ellingtoniano degli anni Trenta, che era una composizione ininterrotta di dodici minuti divisa su quattro facce di disco a 78 giri e *tutta a tempo lento*, sì da sembrare il parto di una mente allucinata. Ma di fronte al fatto che *quasi tutte* le maggiori opere di Duke furono stroncate al loro uscire non si può non riflettere. Doveva esservi qualcosa che sfuggiva, o non veniva percepito. Di più: molti commentatori si trastullavano con affermazioni tipo «Ellington è l'unico che potrebbe provarsi a scrivere un balletto jazz», poi, quando Ellington lo scriveva, lo bastonavano. Pareva destinato a non soddisfare mai le attese altrui. Perfino i suoi ammiratori erano via via spiazzati dalla sua opera successiva, per quanto amassero le precedenti.

Il nome di Ellington è di solito associato a tre o quattro canzoni famose: proprio per questo ho esordito insistendo sulla vastità del suo catalogo. Eppure, strano a dirsi, perfino quelle canzoni poi divenute famose furono accolte male all'uscita. *Sophisticated Lady*, una delle più straordinarie melodie composte da mente umana nel XX secolo, subì una gragnuola di stroncature, in ispecie dalla stampa inglese. A maggior ragione ciò avvenne quando Ellington scrisse non già canzoni ma pagine che richiedono all'ascoltatore di accostarsi a esse con più pazienza, più umiltà, e forse più fatica.

E tuttavia, credo che il mistero ellingtoniano, come ogni mistero, abbia una chiave che lo renda decifrabile. Anche se non è semplice, anzi

forse richiederà decenni. E anche se lo stesso Ellington ha provveduto qua e là a porgerci quella chiave, che però è stata disdegnata.

Quest'uomo, smentita vivente dei pregiudizi sulla gente di colore, non solo era persona di grande finezza, e in grado di comporre una partitura per orchestra standosene seduto in mezzo a un prato: era anche dotato per la pittura, tant'è che da ragazzo aveva vinto una borsa di studio per una scuola di disegno industriale. In molte sue composizioni ricorrono titoli che contengono colori: e non solo "giallo", "blu" o "verde" come direbbe chiunque di noi, ma "seppia" o "magenta", termini noti a chi ha studiato la materia. Essere dotati per la musica e la pittura è un privilegio raro: eppure, cosa quasi incredibile, Ellington era anche uno straordinario prosatore. Dispensava inesausto racconti, raccontini, storie, storielle, favole, riflessioni, motti, massime. Alcuni sono stati raccolti dai suoi intervistatori, alcuni li ha pubblicati lui in varie forme: la sua cosiddetta autobiografia, *Music Is My Mistress*, disponibile anche in italiano, è in pratica una raccolta di divagazioni letterarie. Proprio qui sta, a mio avviso, il motivo per cui molta musica di Ellington elude il nostro desiderio di capirla: ma qui sta anche la chiave che apre la serratura segreta. In molti casi Ellington ha composto avendo in mente un riferimento extramusicale. Talvolta l'ha detto chiaro e tondo, nel titolo nel pezzo, o anche donandoci graziosamente la traccia di un brano sotto forma di raccontino. Un caso noto è la suite *The Tattooed Bride* («La sposa tatuata»), una brillante fantasia strumentale ricca di *humour* e dalla scrittura piena di trovate meravigliose. Essa si dipana sulla base non di uno stampo compositivo, come la forma-sonata o il rondò, ma del tentativo di raffigurare in suoni, battuta dopo battuta, una storiella inventata dallo stesso Ellington: una movimentata luna di miele, conclusa da uno spogliarello della sposa, che risulta essere tatuata come un marinaio.

Credo che le chiavi tante volte lanciate da Ellington sotto forma di storielle non siano state raccolte perché Duke le buttava lì con il suo sorrisetto ambiguo da "Artful Dodger" (Astuto Schivatore), come lo avevano ribattezzato. Invece andrebbero prese sul serio. Penso che la mente musicale di Duke funzionasse un po' come quella di Berlioz, il quale sembrava incapace di scrivere musica pura, come una sonata per

pianoforte fondata sulle forme classiche. Berlioz aveva bisogno di un testo, una storia, uno spunto visivo, se no gli ingranaggi della sua fantasia non prendevano a girare. Ellington, invero, era del tutto capace di scrivere musica astratta, e ne ha dato prova spesso; ma forse non tanto spesso quanto finora abbiamo creduto.

Vorrei tentare di guidarvi alla lettura di una singola opera di Ellington per vedere questo principio in funzione. Ho scelto la *Liberian Suite*, sul conto della quale Ellington ci ha lasciato qualche indizio ma non - a mia scienza - una storia completa. Credo tuttavia che una storia più o meno completa si possa in larga misura tentare di ricostruire. E credo che solo così si possano apprezzarne le bellezze.

La *Liberian Suite* appartiene giustappunto al mazzo delle opere stroncate alla loro uscita. Con una differenza: pare che nessuno abbia fatto ancora *mea culpa*.

A partire dal 1943 Ellington ricevette una commissione dalla prestigiosa Carnegie Hall. Ogni anno vi avrebbe tenuto un concerto – cosa insolita negli anni Quaranta, quando il jazz era confinato in bar e sale da ballo – e nell'occasione presentare in prima assoluta una pagina di dimensioni ampie. Questi concerti ci sono pervenuti perché la Carnegie Hall aveva un proprio sistema di registrazione interno basato su macchine per incidere acetati a pronta resa, dischi che giravano a 33 giri e un terzo, ma con solco largo da 78 giri e diametro di ben quaranta centimetri (all'epoca il nastro magnetico era ignoto negli USA: lo aveva la Germania, ma era coperto da segreto militare). In questa serie di concerti annuali, il 1947 era inoltre il centenario della proclamazione della Repubblica di Liberia, ed Ellington ricevette l'ulteriore incarico, dal governo di quel Paese, di scrivere una pagina celebrativa dell'evento.

La storia singolare di questa repubblica africana non poteva non toccare una corda sensibile nel cuore di un discendente di schiavi. Durante la prima metà dell'Ottocento, nel movimento abolizionista statunitense era emersa una corrente secondo cui la soluzione del problema negro non poteva ridursi al semplice cancellare la schiavitù: lasciar circolare neri liberi tra i loro ex padroni e aguzzini avrebbe scatenato violenze. L'unica soluzione era rispedire i neri in Africa.

Come è facile capire, si trattava di una medaglia a due facce. La faccia

umanitaria era “liberare i neri”. L’altra era *liberarsi dei neri*, lavarsene le mani, rispedirli il più lontano possibile. Anche allora, come vediamo oggi al di là dell’Adriatico, sostenere la convivenza e l’integrazione è più difficile che voler mandare ognuno a casa sua.

Sia come sia, furono armate alcune navi su cui si imbarcarono schiavi liberati, spediti a colonizzare una zona d’Africa sulla costa dell’Atlantico, ostile, paludosa, infestata dalla malattia del sonno e in parte ricoperta di giungla impenetrabile. Fu fondata una città, chiamata Monrovia in onore del presidente Monroe, e nel 1847 i territori così colonizzati furono riuniti in uno stato artificiale, chiamato Liberia proprio perché asilo di neri liberi. Iniziava così una paradossale storia di incomprensioni, tensioni e discriminazioni tra neri americanizzati e neri africani: una storia che ha avuto esplosioni sanguinose, e che si trascina tuttora irrisolta.

Un secolo dopo quella proclamazione, nel 1947, l’Africa era quasi tutta sotto il giogo europeo, spartita tra inglesi, francesi, belgi, spagnoli, portoghesi. In questo triste panorama, la piccola Liberia appariva agli occhi dei neri americani - e dei loro simpatizzanti - come un faro di civiltà. E, dall’angolazione opposta, si può immaginare quale valore avessero, agli occhi degli africani in lotta per la libertà, i neri che negli USA erano riusciti, nonostante tutto, a raggiungere i vertici dell’arte, dello sport, della politica, dello spettacolo. Per gli africani Ellington era un eroe, al pari di Jesse Owens o Josephine Baker. Di qui l’idea del governo liberiano di commissionare proprio a Ellington questa opera celebrativa.

Duke accettò con gioia la proposta, non solo perché era un onore, ma anche perché - dichiarò - gli diede occasione di documentarsi sulla storia della Liberia e - aggiungiamo noi - di fare una cosa che amava molto: raccontare la Diaspora africana. La prima esecuzione fu fissata per il 26 dicembre 1947. La Carnegie Hall era esaurita in prevendita, ma quel giorno si abbatté su New York una nevicata furiosa. In pochi minuti si accumularono in strada settanta centimetri di neve. La città era bloccata, e chi aveva comprato il biglietto se lo tenne in tasca e rimase a casa. Fu un grande incasso, ma in sala c’erano quattro gatti. Così si decise senz’altro di replicare il programma la sera dopo. Narrano anche che un ex presidente della Liberia, recatosi a New York in rappresentanza del governo per presenziare all’evento, era rimasto in albergo a guardare

stupefatto la neve, a lui ignota. Solo all'ultimo momento lo trovarono lì e lo portarono sul luogo.

Ellington dovette sentire profondamente l'importanza, il significato solenne di questa committenza inusuale. Concepì quindi un'opera di venticinque minuti, in sei movimenti, di particolare impegno e sontuosità, in cui dare fondo alle risorse proprie e della sua compagine orchestrale. Al pari di un maestro di cappella preromantico, Duke non scriveva per un organico astratto: non affidava un tema al corno inglese se non ne aveva uno. Scriveva per gli strumenti a sua disposizione, né più né meno. Ma quanti erano questi strumenti?

Questa domanda può avere diverse risposte. L'orchestra Ellington era tra le più nutrite del tempo: contava cinque trombe, tre tromboni, cinque sax (con obbligo di clarinetti) e una ritmica con pianoforte, chitarra, contrabbasso e batteria. Totale diciassette. In quel periodo, però, il ruolo di contrabbassista vedeva continui avvicendamenti: il vuoto lasciato dalla morte improvvisa di Jimmy Blanton, cinque anni prima, non era mai stato colmato. Per la circostanza, Duke decise così di tornare a una soluzione già sperimentata nel 1934-39, prima di incontrare Blanton: adoperare due contrabbassi. Inoltre, per alcuni brani ogni orchestra jazz aveva almeno un cantante. Totale diciannove.

Tuttavia diciannove strumentisti non significa diciannove strumenti. Gli orchestrali di Ellington erano in primo luogo individualità dalle doti eccelse, talora uniche. Alcuni furono capiscuola, e diedero al proprio strumento una sonorità, un profilo, un'individualità psicologica mai uditi prima: è il caso del sax baritono Harry Carney, una "voce" inconfondibile dell'orchestra. Ma oltre a ciò, molti di loro erano anche polistrumentisti. I cinque componenti la sezione sax erano ognuno in grado di suonare da due a sei ance diverse, consentendo l'uso di tutti i clarinetti e sax più comuni, in un numero astronomico di impasti. Qualcun altro era perfino più versatile. All'occorrenza Ellington poteva disporre di un violino, e il violinista, Ray Nance, altri non era che la quarta tromba dell'orchestra. Inoltre, nel 1947 – caso non più ripetutosi – Ellington disponeva anche di un vibrafono: all'occorrenza lo suonava Tyree Glenn, che era il terzo trombone. Ancora: il batterista dell'orchestra, Sonny Greer - un amico d'infanzia di Ellington, che fino a quel momento aveva condiviso con lui

tutta la carriera – era nato come percussionista di teatro di varietà. Nel *vaudeville* americano, ai primi del secolo, il percussionista doveva suonare timpani, xilofono, campane tubolari, *tam-tam*, *wood block* e ogni genere di pezzi a intonazione determinata e indeterminata. Greer suonava quasi sempre la batteria, ma a volte gli veniva richiesto di attingere al suo vecchio armamentario, che peraltro non portava con sé quando l'orchestra era in giro per serate da ballo. Alla Carnegie Hall, naturalmente, Greer i timpani li aveva: stavano già lì. Riassumendo, Ellington scrive la *Liberian Suite* per la sua orchestra di diciannove elementi chiedendo loro di suonare tutti gli strumenti disponibili, inclusi violino, vibrafono e timpani, cui anzi affida passi concertanti, allo scoperto. Egli spreme la compagine al massimo delle risorse. Ciò fornisce la misura dell'importanza che egli attribuiva a questa sua creazione, e dell'impegno strenuo che vi riversò, e che richiese ai suoi.

Come detto, il supporto narrativo della suite – la storia della Diaspora africana – non è nuovo in Ellington. Molte tra le sue grandi opere ritornano in modo quasi ossessivo sul racconto dei neri strappati alla loro patria e scaraventati in una realtà nuova, che affrontano uscendone vincenti, o quanto meno vivi. Si tratta anzi di una sorta di idea fissa della cultura afroamericana. Rispetto al solito, in questo caso cambia solo il finale: stavolta il nero, strappato all'Africa e schiavizzato in America, ritorna a casa. Ellington racconta questa storia fissandola in una sequenza di sei stazioni: ciascun movimento della suite è come il quadro di un balletto, o la scena di un'opera, che sta a noi vedere con gli occhi della fantasia. Non è possibile capire la *Liberian Suite* senza capire il significato di ciascun quadro.

E lì per lì non lo capiamo anzitutto perché i quadri sono, appaiono di una varietà sconcertante. Una tradizionale accusa rivolta alla *Liberian Suite* è infatti quella di essere un'accozzaglia di idee musicali eterogenee senza capo né coda. Vedremo che anche l'analisi formale fa ritenere che le cose non stiano così. Però è comprensibile che un fruitore ignaro della storia, ascoltando i movimenti uno dopo l'altro si chieda: cosa significa tutto ciò? Gli passano davanti una serie di immagini sonore in apparenza sconnesse. L'unico elemento ricorrente che diversi commentatori hanno colto in superficie è una certa abbondanza di effetti percussivi, interpre-

tata come ricerca di «un'atmosfera africaneggiante di maniera» (Arrigo Polillo).

Le cose stanno in altro modo. E per capirlo occorre anzitutto ricordare che Ellington, da giovane, accostandosi al mestiere di musicista, aveva coltivato il sogno di dedicarsi al teatro. Era questa la sua vocazione. Ciò collima con quanto abbiamo prima sottolineato: chi compone per il teatro ha sempre una storia soggiacente, una narrazione, una traccia extramusicale da rivestire di note.

Quella di Duke è la triste storia di un amore non corrisposto: fu il teatro a non amare lui. All'inizio degli anni Venti, quando esordisce a New York, i maggiori musicisti neri attivi sono, come lui, pianisti jazz che compongono commedie musicali. Due suoi illustri predecessori sono Eubie Blake, il capostipite, con la sua commedia *Shuffle Along* del 1921, e James P. Johnson, il grande idolo e mentore di Ellington. Era un'America segregata in ogni minimo dettaglio dell'esistenza, e costoro potevano scrivere commedie musicali solo per neri, con un cast di neri e su soggetti che incorporavano stereotipi razzisti sui neri. Però sapevano farlo, e in questo infelice campo ci hanno donato capolavori. Ellington voleva fare il loro stesso lavoro; tra l'altro per un musicista della sua estrazione era il lavoro più lucrativo. Ma Duke ebbe sfortuna per tutta la vita: fin dalla sua prima commedia musicale, che fu messa in scena e portata in Europa da un'altra compagnia. Fu poi scritturato nel famoso Cotton Club, dove pure in certo senso faceva musica per la scena. Era un locale notturno con un piccolo palco su cui si svolgevano pantomime di ambientazione esotica; per commentarle scriveva paginette di tre minuti, tra cui i suoi primi capolavori. Tornò poi alla carica nel 1941 a Los Angeles tentando di realizzare una commedia musicale vera e propria, *Jump for Joy*, ma incontrò altre difficoltà; nel 1946 si impegnò ancora in *Beggar's Holiday*, un riadattamento jazz della classica *Beggar's Opera* di John Gay, modello anche dell'*Opera da tre soldi* di Weill e Brecht. Un altro tentativo fu nel 1963, centenario dell'abolizione della schiavitù, con *My People*, una produzione teatrale impegnativa, che però finì allestita in fretta e furia con brani composti in città diverse e fatti combaciare per telefono. Insomma, qualcuno ha detto che, come le opere che Bach non scrisse mai sono le sue *Passioni*, così l'opera che Ellington non scrisse

mai sono i suoi *Concerti Sacri*. I quali soddisfecero questa sua aspirazione, alla fine della carriera, in maniera anomala: portando il teatro in chiesa.

Dunque, la mente musicale di Ellington era quella di un uomo di teatro, e come tale funzionava: nella *Liberian Suite* egli compone come se davanti ai suoi occhi vi fosse un palcoscenico. La sua fantasia sbrigliata dà corpo a una serie di scene, e noi dobbiamo cercare di vederle insieme a lui, attraverso i suoi occhi. Più ci riusciamo, più il senso dell'opera ci apparirà chiaro.

Come detto, la suite conta sei movimenti: un prologo cantato, *I Like the Sunrise*, seguito da cinque brani indicati come *Dance n. 1*, *2*, *3*, *4*, *5*. Queste "danze" si basano in effetti su cinque tipi diversi di scansione ritmica: nell'ordine *shuffle*, swing, *habanera*, marcia e un quinto, immaginario, ritmo "africano", che in effetti è una specie di rumba lenta. In realtà si tratta di cinque *scene* vere e proprie, che Duke chiamò danze forse immaginandole come quadri di un balletto: il che potrebbe ben essere. O forse per confermare la sua fama di "Artful Dodger", e sviare l'ascoltatore.

I Like the Sunrise

Il prologo ci trasporta in Africa: beninteso un'Africa come poteva immaginarla Ellington nel 1947, quando ancora non c'era stato. (La vedrà solo negli anni Sessanta). Come nero americano, immerso in una società che ancora pratica una plumbea discriminazione, Ellington vede nel continente dei suoi antenati il perduto Eden, in cui i neri erano ancora liberi. Naturalmente si tratta di una visione del tutto astorica, senza tempo: nel racconto della suite siamo prima della Diaspora, ma potremmo essere in qualunque epoca.

Il protagonista di *I Like the Sunrise* è il cantante, che impersona un giovane africano. Il testo poetico è di Ellington, e parla dell'alba: metafora di tutto ciò che è giovane, cresce e si espande. «Amo il sorgere del sole perché porta un nuovo giorno. Amo il sorgere del sole: porta nuova speranza, dicono. Amo il sorgere del sole che lampeggia nel cielo nuovo. La notte è stanca… e anch'io lo sono. Ogni sera guardo una stella

cadente ed esprimo il desiderio che il mio futuro nuovo di zecca non sia tanto lontano. Quando il greve sipario blu della notte si alza e scompare alla vista... Amo il sorgere del sole: è divino a vedersi. Amo il sorgere del sole: spero di piacergli anch'io».

Queste parole contengono diversi elementi interessanti. Duke era profondamente religioso, e da cristiano non immagina gli africani come satanici politeisti, e men che mai come musulmani. Immagina una specie di monoteismo pagano, quasi a voler asserire che la spiritualità africana nativa *non possa non prefigurare* la vera fede. Concepisce così una sorta di Inno al Sole, divinità protettrice dell'Africa, apportatrice di calore, luce, vita e gioia, dalla maestà rassicurante e salvifica (perché scaccia le tenebre). Il giovane africano che canta dà voce alle speranze e alle paure dell'Africa stessa. Vede davanti a sé un futuro radioso, e lo attende con impazienza, ma è anche afflitto da timori angosciosi. Alle parole «*they say*» ("dicono"), Ellington imprime alla melodia una sterzata quasi dolorosa, presagio della tragedia che strapperà a tanti africani il loro libero futuro.

Per il resto queste parole sono rivestite da una musica che esprime serenità con i mezzi più semplici e naturali. La pagina è in do maggiore, e la cellula generativa della melodia è data dalle tre note do-mi-sol. In questo modo *I Like the Sunrise* enuncia anche uno dei due capisaldi tonali della suite, il do, che comparirà a volte maggiore, a volte minore. L'altro caposaldo, come vedremo, è la bemolle maggiore, che si alterna con la sua relativa, fa minore. Tra i due poli do - la bemolle si dipana tutto il percorso tonale della suite. Ecco un primo indizio formale che l'opera non è affatto una sfilza di pezzi buttati lì a casaccio.

Lo svolgimento di *I Like the Sunrise* è pure di meravigliosa semplicità. Lo raffiguriamo nel diagramma sottostante. I numeri sopra la riga sono le battute. Sotto la riga sono indicate le sezioni del pezzo; sotto ancora, compaiono altre indicazioni utili.

14	32				8	24		
Intro	A	A	B	A	Trans.	A	B	A
Orch.	Tema canto				sax bar.		Tema canto	

All'introduzione di 14 battute segue dunque il tema, nella tradizionale forma di canzone AABA. Le canzoni in questa forma sono innumerevoli: lo stesso Ellington ne ha scritte decine. La tonalità di do maggiore è affermata all'inizio del tema: dall'Introduzione non indovineremmo dove Duke stia andando a parare. Egli ci porta fuori strada introducendo subito i simboli sonori che nel corso della suite serviranno a indicare "giungla", "dramma", "paura", "inquietudine". Si tratta di tre elementi tonalmente ambigui: l'accordo semidiminuito, la scala esatonale e la cosiddetta scala ottofonica, una di quelle che Olivier Messiaen chiamava "modi a trasposizione limitata": essa si genera sovrapponendo due accordi di settima diminuita. In questa introduzione - lo si capisce col senno di poi - fa inoltre capolino un piccolo motivo *bluesy* (do - si bemolle - sol - fa diesis) rimpallato tra vari strumenti, che ricomparirà nella *Dance No. 1*, in cui è raffigurata la "cattura".

Il tema - una melodia di struggente dolcezza - è intonato da Al Hibbler, il cantante di canzoni e blues, dal registro baritonale, che Ellington aveva allora in orchestra. Segue una transizione, tonalmente vaga, di otto battute. È affidata al sax baritono di Harry Carney, che è la controfigura strumentale di Hibbler: si muove infatti nella medesima estensione, e anche dietro il canto ha sempre una parte melodica indipendente. Chiude il brano la ripresa del tema, accorciato ad ABA: la prima A è pure data al sax baritono, che la svisa un poco; mentre per le sezioni BA ritorna il cantante. Ma ciò che davvero sfida la descrizione verbale è il modo in cui Ellington, giocando con gli impasti e gli spessori dell'orchestra, fa pian piano *sorgere il sole*, che al centro della pagina splende alto e regale nella ripresa di A affidata a Carney.

Dance No. 1

L'Eden africano si dissolve subito tragicamente. La prima Danza ha come soggetto l'agguato, la cattura e la marcia strascicata del prigioniero con le catene ai piedi. Per evocare questo quadro Ellington si serve di mezzi che rivelano il suo genio teatrale. Egli riesce a dirci al tempo stesso che la situazione è drammaticamente mutata, ma anche che lo scenario è

lo stesso di prima, *cambiando il colore generale del pezzo*. In questa pagina prevale infatti il modo minore, e tuttavia essa è collegata ad *I Like the Sunrise* dal motivo di quattro note do - si bemolle - sol - sol bemolle.

Strutturalmente, la prima Danza è divisa in due grandi blocchi.

7	13	8	2	6	2	7	7
Intro	Marcia	cadenza	Marcia	cadenza	Mar-cia	cadenza	Marcia
		clarinetto		tromba		tromba sax barit.	

8	8	8	8	8	8	8	8	8	4
A	A	B	B	A	A	A	A	A	Coda

sax ten.

Il primo blocco (diagramma superiore) raffigura la “giungla”, nella quale viene teso l’agguato negriero. La giungla era una delle idee-ossessione di Ellington. Al Cotton Club, trentenne, aveva scritto musica per i balletti di tre minuti prima citati, evocando una giungla romantica, oleografica, erotica. Ora, a quarantotto anni, Duke vede la giungla come luogo di insidie, e la dipinge in suoni per mezzo di una scrittura che non fa uso di giri armonici (metodo usato talmente spesso, nel jazz, che i più lo credono obbligatorio). Con termine attinto alla musica classica diremo che la prima parte è *durchkomponiert*, cioè composta tutta di seguito. Un unico flusso di musica che procede sempre in avanti, senza mai un “da capo”.

Questa prima parte inizia come un recitativo di tutta l’orchestra, ma quasi subito vi compare uno spunto di marcia, qua e là interrotta e poi ripresa. È la marcia di qualcuno che ogni tanto si ferma, si guarda intorno circospetto, riprende il cammino. L’ambiente oscuro e ostile della giungla è raffigurato da un intrico di melodie affidate ora a voci singole, ora a raggruppamenti strumentali che si rimescolano di continuo. Qui Duke non usa i fiati dividendoli nelle solite sezioni (trombe, tromboni, ance), ma estrae ora uno strumento, ora più strumenti, e affida loro parti

melodiche indipendenti che si ramificano e si intrecciano come liane: lo fa in particolare con il clarinetto (che ha spesso una linea indipendente), con uno dei due contrabbassi (suonato con l'arco) e a tratti con la tromba sordinata e il sax baritono.

Dal punto di vista armonico, Ellington ottiene la tensione necessaria alla narrazione usando tecniche a lui care, che ricorrono nella sua opera fin dal poema sinfonico *Black, Brown and Beige* (1943). Una è: prendere un accordo alterato, ad esempio il già citato accordo semidiminuito, magari ampliato a cinque o sei suoni con la nona e/o l'undicesima, e poi distribuire questi suoni tra diversi strumenti e sezioni, che suonano parti melodiche diverse. In tal modo i vari gruppi strumentali sembrano andare ognuno per conto suo, ma in realtà formano strati sovrapposti su cui il compositore esercita un controllo armonico totale, in quanto verticalmente sono garantiti dall'accordo generatore. Ellington usa poi un'altra tecnica, per certi versi opposta: assegna a due diversi strumenti (o gruppi) due scale diverse, producendo urti passeggeri, talora violenti: sono la scala esatonale con il do (che naturalmente non è una "tonica") e la ottofonica con il re bemolle. Esse procedono secondo logiche inconciliabili: a volte si incontrano, più spesso si scontrano, e il loro urto è di grande effetto drammatico. In questo primo blocco della *Danza No. 1* Ellington usa ambedue le tecniche.

Questa prima parte narrativa descrive dunque la giungla come teatro dell'agguato: si conclude con la ripresa della marcia, che introduce il secondo blocco: la processione del prigioniero in catene (cfr. *supra*, diagramma inferiore). Qui Ellington si basa su quello che si pensava e si sapeva nel 1947, e cioè che gli schiavi venissero presi per il collo a tradimento. Un po' come si è visto nel romanzo di Alex Haley *Radici*, e nella sua trasposizione tv. Oggi si sa che le cose andarono in tutt'altro modo: gli schiavi venivano non catturati ma *comprati*. Quindi in termini storici la narrazione di Ellington non è esatta; tuttavia corrisponde al sapere del tempo.

Un prigioniero che marcia con le caviglie incatenate avanza con passo strascicato. Ellington sceglie dunque un ritmo di danza strascicato, e precisamente quello che i neri americani chiamano *shuffle* (il verbo significa proprio questo). Il ruolo del nero prigioniero è interpretato dal

sax tenore Al Sears, un grande che fu con Ellington solo per breve tempo e che poi abbandonò l'attività di strumentista per diventare editore musicale. Al Sears aveva un suono fortemente "negro", sporco e rauco, di grande potenza espressiva, che ricorda il timbro folk, popolare, non rifinito dei sassofonisti di *rhythm and blues*.

Il sax tenore-prigioniero in catene intona una semplice melodia di otto battute, dal marcato carattere di *negro spiritual*, del tutto adatta a un trattamento a botta e risposta. Essa somiglia proprio a uno *spiritual* celebre, da decenni trascritto e pubblicato a stampa in versione per canto e pianoforte, *Wade in the Water*. È praticamente ricavata da esso, ed è costruita sopra un pedale di fa minore.

Tutto l'episodio ha una forma tipicamente folk: alterna a piacere *due* temi di otto battute. Quello ora descritto è il primo (A nello schema). L'altro, B, gli è strettamente imparentato: inizia alla sottodominante, come se fosse il completamento della prima melodia per formare un blues di sedici battute, ma in realtà è un'*altra* melodia, a sé stante. Proprio come accade in molti canti popolari, non solo afroamericani – Béla Bartók osservava lo stesso fenomeno nei canti contadini ungheresi – queste due melodie si alternano in ordine casuale. La successione che Ellington adotta qui è: AABBAAAB.

Questo africano che cammina tirato per le catene, salmodiando il suo canto di fede e di lotta non è un prigioniero docile, come nell'iconografia tradizionale dello schiavo negro. È un prigioniero che si ribella, nella cui voce straziante sentiamo il grido di umana e cristiana indignazione del compositore. E l'assolo di Al Sears, sostenuto dal graduale, calcolato crescendo della scrittura, sfocia nella coda in un lungo urlo, conturbante espressione di rabbia e di dolore universali.

Dance No. 2

La seconda Danza raffigura la traversata dell'Oceano Atlantico. Per gli africani deportati, il cosiddetto *middle passage* era anzitutto un'esperienza dalla quale potevano non uscire vivi. La mortalità a bordo delle navi era altissima. I prigionieri erano ammucchiati, accatastati, spesso si

diffondevano fra loro malattie infettive per il pessimo stato d'igiene, non potevano muoversi se non a ore fisse. Inoltre vivevano questa avventura con terrore: come le nostre mamme ancor oggi dicono ai nostri bambini «Fai il bravo o faccio venire l'Uomo Nero», le mamme africane dicono «Fai il bravo o faccio venire l'Uomo Bianco» (che, sia detto tra noi, è molto più cattivo). Testimonianze orali, raccolte presso vecchissimi ex-schiavi, e scritte – come quella di Olaudah Equiano, che fu liberato e scrisse in Inghilterra un celebre libro che alla fine del '700 fu un po' *Le mie prigioni* del movimento abolizionista – hanno puntualizzato che i neri non avevano dubbi: i bianchi li portavano via per mangiarseli. Essi pensavano che i bianchi fossero cannibali, cioè esattamente quello che i bianchi hanno sempre pensato di loro.

Per molti neri, inoltre, la navigazione transoceanica, o comunque lontana dalla costa, era inconcepibile. Le coste hanno scarsa importanza nella storia dell'Africa. Non è per caso che tutti i grandi imperi africani siano fioriti al centro del Continente. Potete dunque immaginare il terrore di questi uomini che vedevano la terra allontanarsi dietro di loro e tutt'intorno una sconfinata distesa d'acqua, con onde immense, che la nave doveva cavalcare chissà come. Spesso sulle navi scoppiavano rivolte sanguinose, e più di una volta i prigionieri ebbero il sopravvento sui trafficanti, li sterminarono, e poi non seppero come navigare verso terra, e la nave si trasformò in una immensa bara galleggiante.

Per evitare rivolte e per diminuire il tasso di mortalità, divenne presto pratica dei trafficanti far sgranchire le gambe, almeno una volta al giorno, agli schiavi stipati sotto coperta facendoli danzare a comando sul ponte della nave. Oltretutto, contro quel che potremmo pensare – a noi sembra francamente strano – non pochi africani portavano con sé i loro strumenti. In particolare i vari tipi e modelli di xilofono, strumento che in Africa ha conosciuto la più grande fioritura, per numero di esemplari, sistemi di accordatura e costruzione, tipi di esecuzione e letteratura dello strumento.

Ellington quindi ritrae nella *Dance No. 2* la nave che corre sulle onde, l'angoscia che a ciò si accompagna nei suoi passeggeri e, nella seconda parte – se intendiamo bene – la danza forzata degli schiavi i quali, sul ponte di tolda, ubbidiscono ai loro aguzzini eseguendo questa sorta di grottesca ginnastica.

Sebbene divisa in due parti, la pagina ha un solo tema, di sedici battute. È un brano a tempo veloce, scorrevole, che fila con il vento il poppa.

24 + 12	16	10	16	16	14
Introduzione	A	divagaz.	A	A	Introduz.
clarinetto					

16	16	16	12	8	4
A1	A1	A1	cadenza	A1	Coda
vibrafono					Fanfara

Ancora una volta l'inizio della pagina è *durchkomponiert*. In questa Introduzione ampia e piuttosto elaborata Ellington fa di nuovo scontrare con asprezza la scala ottofonica diminuita con il do (data allo sfondo orchestrale) e la scala esatonale con il si, assegnata al clarinetto di Jimmy Hamilton, che ha qui ruolo di solista concertante. Segue l'enunciazione del tema. Esso è in do minore, ma solo all'inizio, perché poi procede modulando: si sposta a fa minore, poi a si bemolle minore, anche qui simulando dapprima la successione di accordi che ci aspetteremmo in un blues, per poi tradirla. Dopo l'esposizione, vi è un episodio di dieci battute - nel diagramma è indicato come "divagazione" - che si allontana dal giro armonico, per poi ritornare all'ovile con due giri regolari. La prima parte, con il clarinetto solista, è conclusa: viene riproposta in breve l'introduzione, e inizia la seconda parte. Di nuovo, i neri che danzano a comando hanno le catene, e possono alzare appena le piante dei piedi dal ponte. La loro è quindi una danza alquanto "terrena", marcata e pesante. Come la prima parte ha uno swing aereo e scorrevole, come la nave che viaggia sulle acque, tanto la seconda è inchiodata al suolo.

Lo strumento che accompagna questa danza è, assai opportunamente, il vibrafono, cioè il più stretto parente della *malimba* africana che sia

disponibile nello strumentario moderno. Non sappiamo però se Ellington l'abbia scelto proprio per questa ragione. Di certo, tutto l'episodio ha un forte carattere percussivo: si ascoltino anche i poliritmi alquanto audaci che Duke, con il suo tocco perforante, piazza nell'accompagnamento. Il vibrafonista, Tyree Glenn, improvvisa su un giro armonico che è lo stesso su cui aveva improvvisato il clarinetto di Jimmy Hamilton, ma con alcuni ritocchi: lo chiamiamo qui A1. I tre giri completi di improvvisazione sono seguiti da una cadenza *rallentando*, al termine della quale viene ripresa la prima metà del tema A, ma a un tempo il doppio più lento. La nave rallenta, accosta verso l'approdo.

Ed ecco infine una coda di quattro battute, che sembra non avere nulla a che fare con tutto ciò che viene prima. È una fanfara delle trombe. Una fanfara? Che ragione c'è di intonare una fanfara in una situazione così infelice? Curiosamente, questa fanfara di trombe Ellington l'ha messa in più di una sua pagina. È assai simile ad esempio a quella che conclude il poema sinfonico *A Tone Parallel to Harlem*, che è la descrizione in musica del quartiere nero di New York. Come mai lo stesso passo - tra l'altro un passo piuttosto impegnativo per la sezione trombe - viene adoperato in pagine di scopo e senso così diversi? Tocchiamo qui un punto profondo della questione, in quell'area della poetica ellingtoniana ancor oggi sommersa.

Ellington, a quanto pare, adoperava certi passi pre-strutturati della sua musica con un significato, vorrei dire, semantico, letterale, come d'altronde hanno fatto in tutte le epoche i compositori d'opera. Nell'opera antica, per esempio, vi era la tradizione della "Tempesta": decine di opere avevano a un certo momento l'episodio della tempesta di mare, realizzata usando una serie di stereotipi musicali che l'ascoltatore imparava a riconoscere. In modo analogo, questa fanfara, nel codice di Ellington, significa «l'America» (intesa come continente): essa dunque compare qui a significare che la nave ha attraccato nel porto, è giunta nel Nuovo Mondo.

Dance No. 3

Ecco l'episodio più inaspettato, e che più ha sconcertato e diviso gli ascoltatori fin dalla prima esecuzione. Non sapendo bene come definirlo, i più dissero: Duke ha inopinatamente infilato nella *Liberian Suite* un tango. In realtà egli ha fatto un ragionamento molto più intelligente di questo.

Negli anni '20, quando Ellington mise a fuoco la sua poetica e riunì attorno a sé il nucleo base dei musicisti della sua orchestra, con cui avrebbe realizzato i primi capolavori, il quartiere nero di Harlem era mèta di una forte immigrazione dai Caraibi. Duke era circondato da persone nate nei Caraibi, o loro discendenti, e da loro imparò cose che non dimenticò più. In seguito egli avrebbe spesso introdotto nella sua musica elementi caraibici, per esempio rumbe, che sono stati disprezzati in quanto "ballabili" o "commerciali". Quale sciocchezza! In realtà Ellington era consapevole della vastità, varietà e ricchezza quasi enciclopedica della musica nera nel Nuovo Mondo. E sentiva che la musica afro-caraibica, o afro-latino-americana, era parte della sua tradizione esattamente tanto quanto il jazz, la canzone, la commedia musicale e la stessa musica eurocolta. D'altra parte, *per li rami* dei geniali pianisti cui si era ispirato da giovane, come Luckey Roberts o James P. Johnson, Ellington sapeva anche che certi ritmi poi diffusisi in tutto il mondo si erano irraggiati da Cuba. Quello che oggi chiamiamo "tango" in realtà viene chiamato così in riferimento alla musica di Buenos Aires da quando è fiorito là: ma è nato a Cuba, e non verso il 1900 bensì mezzo secolo prima. (È una storia che anche gli argentini ignorano, e nel venire a saperla talvolta ne escono turbati). A Cuba, durante l'Ottocento, fiorì un genere di musica pianistica, da ballo e anche da concerto, chiamato *danza*. Questa parola sembra vaga ma indica un genere ben preciso: quello che poi, esportato in Spagna e quindi in Francia e in tutta Europa, sarebbe stato chiamato *habanera*: naturalmente in una forma semplificata, perché questa musica intrisa della grande ricchezza ritmica di Cuba, gli europei l'hanno ridotta a una singola formuletta ritmica, che si ascolta in ogni *habanera* dei vari compositori europei che ben conosciamo.

Chiarito che la *Danza No. 3* non è un tango ma è una danza cubana, antenata del tango, ci si chiede: perché Ellington ne colloca una qui? Perché essa rappresenta un cardine della storia. L'ha detto egli stesso in varie circostanze, e del resto si è sempre saputo; gli schiavi non venivano portati dritti negli Usa: venivano scaricati a Cuba. Qui si trovavano su un'isola, per giunta con poche strade interne: andare dall'Avana a Santiago, le due città maggiori, richiedeva due settimane a dorso di mulo. Avevano così meno possibilità di ribellarsi, e venivano lasciati lì come ad "ammorbidirsi", a rassegnarsi al loro destino. Una volta divenuti più "docili" venivano rivenduti sul continente. Questa stazione intermedia poteva durare anche dieci anni. L'enorme afflusso di schiavi, in particolare di cultura yorubá, ha segnato a fondo il carattere di quella nazione, dando luogo a una straordinaria fioritura musicale di cui Ellington si sentiva erede. La *Dance No. 3* raffigura dunque lo scalo degli schiavi a Cuba.

(8)	16	x	16	16	16	2
Introduzione	A	cadenza	A	B	A	Coda
piano	violino		sax bar.	violino	tromba	

È un pezzo bitematico, che segue uno schema molto frequente in Ellington: è cioè una *bitematica imperfetta*, ovvero una struttura con un tema principale (A) su cui si svolge quasi tutto il brano, e uno secondario (B) che compare una volta sola, e che va a ereditare il ruolo e il piazzamento (di solito al secondo o terzo posto) della strofa di canzone. Qui però l'impiego della bitematica imperfetta è più che mai ingegnoso. Vediamolo passo passo.

La pagina si apre con un'Introduzione, che è una cadenza a tempo libero per il pianoforte solo. (È in realtà di otto battute, ma il tempo *rubato* non aiuta a contarle). Duke apre così un'oasi all'interno della suite, usando una tecnica cara ai pianisti cubani, quella di alternare accordi al centro della tastiera con salti improvvisi delle due mani verso le due estremità opposte. È una cosa che i pianisti cubani fanno ancora oggi, e

che faceva il più grande compositore americano dell'Ottocento, Louis Moreau Gottschalk. Questi compose, nel suo periodo di soggiorno a Cuba, una *danza* intitolata *Suis-moi!*, il cui primo tema è basato sulla stessa figurazione, e pare proprio il gemello di questo interludio di Ellington. Non pare che Duke abbia mai conosciuto la musica di Gottschalk: tuttavia gliene sono pervenuti singoli elementi stilistici attraverso una tradizione in parte orale.

Con questa introduzione pianistica Ellington ci dice: signori, si scende a Cuba. Gli accordi con le due mani sui registri estremi sono di una durezza fonica stupefacente, sembrano frustate. E l'episodio produce una straordinaria tensione, che poi viene placata in modo magistrale: è tutto un immenso pedale di dominante che *deve* sfociare sulla tonica di una *danza* lentissima, affidato ancora una volta a uno strumento concertante: il violino.

Questo tema A di sedici battute è di nuovo in do minore. A esso segue una cadenza per violino solo, con una fugace citazione dalla *Ciaccona* di Bach, che si arrampica da ultimo su un suono sopracuto, quasi evanescente. A questo punto viene riesposto il tema A, che però passa ora dal violino al sax baritono. Cambiando strumento, e saltando da un registro acutissimo a uno grave, l'orecchio non avverte che la tonalità è cambiata di colpo: ora è sol minore. Quindi Ellington propone il tema B, di carattere contrastante. (Anche la *danza* cubana aveva due temi di sedici battute). Lo espone la sezione sax, e si ascolta di nuovo il violino concertante, che stavolta improvvisa *contro* il tema affidato all'orchestra. Com'è la melodia di questo tema B? Comincia: fa-fa-fa-fa… fa-fa-fa-fa-fa-fa-fa fa-fa-fa-fa… Tutti fa! Nient'altro che fa! Una sola nota: ma sotto di essa Ellington muove le parti in maniera così magistrale che neppure ci accorgiamo della inaudita elementarità del disegno melodico.

In questa maniera Ellington inizia il tema nella tonalità di si bemolle maggiore, poi la fa salire di un tono a do maggiore, dove la melodia naturalmente è: sol-sol-sol-sol… e infine ancora di un altro tono in re maggiore, dove beninteso la melodia diventa: la-la-la-la… In questo modo egli fa continuamente salire non solo la melodia, ma *tutta l'orchestra* portandoci così al clamoroso ritorno del tema A, che stavolta è asceso alla tonalità di fa minore, ed è esposto dalla prima tromba (Al Killian) che

esegue il cantabile tutto nel registro acuto, mentre sotto l'intero ensemble sta intrecciando un arazzo polifonico di straordinaria complessità. La breve coda conduce all'acuto finale della tromba, in un'apoteosi di suoni e colori: la festosità africana ha infine trionfato sulla tristezza dell'oppressione.

Dance No. 4

Entriamo ora nella pagina più misteriosa ed enigmatica di tutta la *Liberian Suite*: una pagina concepita in maniera così disorientante da aver lasciato perplessi fino a oggi più o meno tutti i commentatori. La frase prima citata di Polillo sull' «atmosfera africaneggiante di maniera» si direbbe ispirata soprattutto da questa Danza, che alla prima esecuzione il pubblico accolse in un silenzio gelido, senza applaudire.

La Repubblica della Liberia fu fondata ufficialmente nel 1847 ma già dal 1820-30 vi si mandavano navi cariche di neri liberati. Gli abolizionisti si erano infatti organizzati per riunire centinaia di neri, armare navi e riportarli in Africa, con gli immaginabili problemi di comunicazione linguistica. Oggi, naturalmente, tutti i neri negli Usa parlano inglese (e/o spagnolo). Ma a quell'epoca vi erano persone arrivate dall'Africa dieci, o cinque anni prima. Come potevano comunicare tra loro, organizzarsi, o essere organizzati?

Ellington immagina – in parte contro la realtà, ma con licenza poetica – che il messaggio della liberazione sia stato diffuso in lungo e in largo per l'America dai tamburi. Questo non sembra vero, per diversi motivi. Anzitutto, in Africa i cosiddetti "tamburi parlanti" per segnalazioni a distanza sono tamburi non a membrana, ma a fessura: cioè tronchi d'albero cavi, con un intaglio a forma di C quadrata, che producono due suoni corrispondenti a due toni, alto e basso, delle lingue bantu. L'uomo della strada crede poi che si chiamino tam-tam, mentre il tam-tam è un grande gong cinese in bronzo: i tamburi a fessura africani si chiamano *dun-dun*. Sia come sia, in America non furono portati, o furono distrutti dai padroni sospettosi (a ragione: servivano a coordinare a distanza le grandi rivolte), e comunque sarebbero serviti solo a persone parlanti una

stessa lingua della sottofamiglia bantu: per l'inglese essi sono inservibili. All'epoca in cui Duke scrisse la *Liberian Suite* tutte queste cose non erano affatto chiare: si pensava a tamburi a membrana, capaci di inviare notizie con una specie di codice Morse. Tuttavia, sul piano poetico, l'immagine partorita dalla fantasia di Ellington è bellissima: egli immagina che questi tamburi diffusi ovunque si scambino la notizia, e l'America sia attraversata da questi messaggi di libertà mentre colonne marcianti, inquadrate in fila come soldati, partono a piedi per raggiungere i luoghi dell'imbarco.

Ellington sembra porsi qui un obiettivo simile a quello dei poeti e pittori cubisti e futuristi che volevano rappresentare simultaneamente l'oggetto – la pipa, il bicchiere, il giornale – o l'evento – la battaglia di Adrianopoli – da più punti di vista diversi. La *Dance No. 4* si direbbe un esperimento di simultaneità. Ellington parrebbe ispirarsi alla tecnica cinematografica del montaggio incrociato, alla Griffith: l'eroe sta per essere impiccato, e il messaggero che porta la grazia a cavallo deve arrivare in tempo. Griffith ci mostra il messaggero e la forca, il messaggero e la forca, il messaggero e la forca, e dopo pochi secondi noi stiamo col cuore in gola perché la simultaneità suggerita dal montaggio si coagula nel nostro cervello. Qui Ellington immagina l'America percorsa dal messaggio di libertà dei tamburi e *simultaneamente* dai plotoni che marciano verso la libertà, e suggerisce tale simultaneità per mezzo del montaggio incrociato.

1+16	x	8	8	x	16	24	4	14+...
Marcia	timpani	A	Marcia	timpani	B	Marcia	A	Marcia
do			do			do		do
		la bem.			mi bem.		la bem.	

Vi è anzitutto un'idea ricorrente di marcia, senza un vero tema, che è suggerita da un ostinato dei tromboni, in un rapido tempo "in due", che nel 1947 doveva suonare curiosamente fuori moda. A questa prima idea si alterna lo strumento concertante di questa danza: i timpani (non la

batteria jazz). E Sonny Greer quasi raffigura un dialogo a distanza, percuotendo in alternanza due timpani intonati ad altezza differente. Vi è poi un tema A, semplice e orecchiabile, ancora una volta dal carattere spiritual: giubilante stavolta (è in maggiore). Sono forse, chissà, neri liberati in marcia che cantano un motivo religioso con cui ringraziano Dio del loro destino. Il montaggio incrociato alterna quindi la marcia, i tamburi, un secondo tema spiritual (quasi il seguito dell'altro), la marcia, il tema A e una Coda in dissolvenza.

Che questi eventi eterogenei siano non già collegati in modo logico bensì simultanei ce lo dice il montaggio incrociato; che siano indipendenti (si svolgono in luoghi diversi) ce lo dicono i centri tonali (in basso del diagramma). Le tonalità cardine della suite sono alternate brutalmente senza raccordi modulanti. Il brano inizia in do, ma il tema A è di punto in bianco in la bemolle, tonalità lontanissima. Ellington ci sta dicendo così: attenti, questa è una cosa, quella è *tutt'altra*. I centri tonali si alternano al pari delle idee musicali: la marcia riappare sempre in do, lo spiritual A è in la bemolle, il B nel contiguo mi bemolle. Nel diagramma ho allineato i centri tonali diversi su righe diverse: vedete ora i due piani narrativi distinti?

Cos'è questo se non teatro, un teatro invisibile, senza scena, che sta a noi visualizzare, ispirati dalla forza evocativa della musica? Non stupisce che la *Danza No. 4* sia ancor oggi un brano disorientante all'ascolto. La sua concezione estremamente ardita suona ancora come una sfida a estendere i limiti del linguaggio del jazz.

Dance No. 5

Con l'ultima Danza si pone di fronte a Ellington un grande problema: il finale. Altre volte, raccontando l'epopea della sua gente, Duke sapeva bene quale finale scrivere: vi metteva dentro se stesso, la propria epoca, o magari una visione delle generazioni future. Ma qui egli dipinge la conclusione di una storia che conosce solo dai libri. Di cosa parlare dunque? Quali concetti avrà voluto rivestire di note?

Personalmente ho a lungo oscillato tra varie letture di questo movimento della suite, che di tutti è il più concettuale, il più arduo da collegare a riferimenti esterni noti. All'ascolto, esso si presenta come una colorita fantasia strumentale in cui Duke rimette in gioco tutti gli effetti giungla che avevano caratterizzato il suo stile di gioventù: in particolare l'uso di trombe e tromboni con la sordina *plunger* (quella che i profani chiamano *wa-wa*) i cui suoni rauchi e "selvaggi", ricchi di glissando ed effetti di voce umana, evocavano ai clienti del Cotton Club una giungla immaginaria, lontana, misteriosa.

Ora, vent'anni dopo Ellington torna a spendere questo armamentario timbrico, che in origine stava a significare "giungla". Qual'è dunque la giungla di cui ci parla qui? In termini letterali è quella della costa del Golfo di Guinea, cui i neri americani riapprodarono, trovandosi di fronte un ambiente ignoto, avverso, pieno di insidie, inclusa l'ostilità dei nativi. Da questa giungla il nuovo popolo della Liberia ha saputo uscire vittorioso: la sua vittoria preannuncia quindi il futuro dell'Africa libera, annunciato nella splendente fanfara finale.

Peraltro, in Ellington la giungla non è un luogo geografico: è un luogo dello spirito. Giungla è anche la metropoli moderna. Egli lo ha detto chiaramente in titoli come *Air Conditioned Jungle*, o in un pezzo tra i suoi più stupefacenti e impressionanti dell'ultimo periodo, *Traffic Jam*, dove l'idea di giungla riappare nell'immagine di un ingorgo di automobili, dove tutti suonano i clacson all'impazzata dando vita a *cluster* sonori aggriccianti. Un brano visionario, che nessuno si aspetterebbe neppure da Ellington, e neppure ammirandolo tanto.

Per Duke, insomma, la giungla, in senso anagogico, non sta da qualche parte ma è dappertutto: è l'universale teatro della condizione umana dopo il Peccato Originale. Siamo tutti condannati alla giungla: quella dei rapporti interpersonali, del lavoro, del traffico, del malaffare dei locali notturni, del condominio, del capoufficio insolente… Egli conclude quindi la *Liberian Suite* con una pagina che, attraverso l'angoscia, incita alla speranza: e vi ritrae la forza, la dignità, la sofferta determinazione dell'africano alle prese con la "sua" giungla, uomo tra gli uomini che vivono ciascuno la propria quotidiana battaglia.

6	28	12	6	8	6	4	20	20	16
Intro	A	A1	Tr.1	B	Tr. 2	Intro	A2	A2	Coda

Anche dal punto di vista delle strutture formali questa suite presenta un andamento che non sembra casuale. Le forme più semplici e di immediata percezione sono all'inizio: *I Like the Sunrise* è addirittura una regolare canzone di 32 battute. Le forme più strane, con i numeri di battuta più asimmetrici, stanno verso la fine. È come se Ellington si inoltrasse via via nella "giungla" del proprio linguaggio, e trascinasse noi tutti a seguirlo fino in fondo. L'ultima Danza ha la struttura più complicata della serie, quasi che Ellington volesse farci partecipi dello smarrimento dei pionieri sul suolo inospitale della Liberia facendo smarrire anche noi in un labirinto di motivi e spunti tematici e loro sviluppi. In realtà la struttura in sé non è difficile da analizzare, ma può essere smontata in molti modi diversi: qui sopra ne abbiamo scelto uno forse grossolano, ma chiaro.

Su un ritmo lento e roteante, come di rumba, la pagina si apre su un pedale nella tonalità di fa minore. Segue un episodio in cui è enunciato un motivo A (non un vero tema), che oscilla tra fa minore e maggiore, ma al contrario delle *blue note* non è in maggiore con occasionali terze minori, bensì il contrario. Il motivo di base conta all'inizio sei battute, ma viene espanso in vari modi: e qui Ellington lo sviluppa, combinandolo con il pedale, in un episodio *durchkomponiert* che assomma quaranta battute. La successiva transizione conduce a una seconda idea B, di otto battute, del tutto isolata nel brano: essa è l'unica parentesi in la bemolle maggiore all'interno del prevalente fa minore. Una seconda transizione riconduce indietro a fa minore e alla ripresa di A, questa volta trasformato in un giro armonico di venti battute che ascoltiamo due volte, seguito da una Coda che reintroduce trionfalmente la tonalità di la bemolle e sfocia infine nella fanfara conclusiva. Questo irregolare e quasi astruso disegno formale sembra quindi imperniato su un unico spunto: il motivo A, che tenta in ogni modo, e con fatica, di espandersi e farsi largo in mezzo a mille ostacoli esterni.

La *Dance No. 5* ha quindi, a nostro avviso, due significati: uno letterale (il ritorno dei neri alla riconquista dell'Africa) e uno più elevato e metaforico: la vittoria dei neri – quindi dell'Uomo – sulle avversità. Ellington compone la suite quando la Liberia è ancora una bandiera da tenere alta: è pressoché l'unico angolo d'Africa non sotto il dominio europeo. L'esperienza liberiana addita dunque la via al futuro dell'Africa. Ma il futuro dell'Africa sta scritto nel suo passato: in quella natura insieme traboccante di vita e terribilmente ostile che pure gli africani hanno domato in epoche remote. L'Africa libera di domani uscirà dunque dalla giungla, pur portandola per sempre dentro di sé: e sarà fiera di quel passato, pur doloroso, e avrà la forza di affermare i propri valori, la propria originalità, senza più la vergogna dell'essere "senza storia", come la mentalità colonialista vorrebbe.

Questa è la profezia che la *Liberian Suite* ci consegna. Si può discutere su quanto essa abbia potuto realizzarsi fino a oggi: ma l'opera di Ellington ci insegna, tra le tante cose, a guardare lontano: là dove la speranza non muore mai.

INSERTO FOTOGRAFICO
E
APPARATI

Lessico

AFRICA Rivestimento esteriore o rivisitazione delle proprie radici culturali? L'africanismo di Duke Ellington ha sempre fatto discutere. Eppure in "Ellington – ha scritto Luigi Onori nel suo approfondito studio sui rapporti tra jazz e Africa, da cui abbiamo ripreso ampi stralci – si riscontrano precise idee in ambito musicale ed estetico che intrecciano, chiarendoli nelle loro dialettica interna, i rapporti tra Africa, Caraibi ed America...".

"Al cuore di questa riflessione-rappresentazione della storia degli afro-americani e della loro musica, sempre in rapporto con l'Africa, c'è la suite *Black, Brown and Beige*... che è al centro dell'Ellington *africano* e all'inizio di una serie di composizioni estese che si intercalano con la ripresa dell'opera prima. Nel 1947 la *Liberian Suite* rappresenta a suo modo le radici e il popolo nero nel percorso andata-ritorno della schiavitù; nel 1956 *A Drum Is a Woman* si sospinge a ricostruire in chiave mitico documentaria il viaggio che dai Caraibi ha condotto la musica di origine africana (di natura percussiva e poliritmica) al jazz, passando per il crogiolo *New Orleans* verso le metropoli statunitensi e poi alla volta del mondo intero, sempre con il rimpianto di un *paradiso primigenio perduto*. Nel 1962 *Afro Bossa* si diverte ad esplorare, quasi a *campionare*, i ritmi generati dalla diaspora africana esercitandosi in visioni e descrizioni, quasi essenze pittoriche sulla natura, la fauna ed i *sentimenti* africani. La componente fantastica e onirica di *Afro Bossa* trova un robusto contraltare in *My People* del '63, contributo di Duke Ellington alla Century of Negro Progress Exhibition, tenutasi a Chicago per

celebrare il centenario della fine della schiavitù nera. Si tratta di una sorta di *musical* con coro, un *tape-dancer*, orchestra e due compagnie di ballerini che riprende temi della *Black, Brown and Beige* e funge, in un certo senso, da transizione verso il *Primo Concerto Sacro*. In *My People*, però, il tono dominante è quello epico che si accorda a quelli storico, mitologico, onirico, musicologico già esperiti da Duke Ellington prima di approdare sulle sponde della spiritualità".

"A questo polittico vanno ad aggiungersi altre pale: le riprese discografiche di *Black, Brown and Beige*..., brani dei primi anni '60 a soggetto africano e spesso dalle connotazioni anticolonialiste (...soprattutto *Fleurette Africaine* e *Money Jungle*, anch'esse del '61), *La plus belle africaine* (1966), la *Togo Brava Suite*..., testimonianza di longevità della pista africana del *band-leader*".

Dunque "Ellington non ha mai dimenticato di essere, per scelta consapevole, il narratore della storia degli afro-americani, un raffinato *griot* che ha saputo dare voce e spazio, con orgoglio, a quanto l'America bianca ha spesso celato o negato: l'esistenza dei neri e il loro legame, incancellabile, con la madre Africa".

"Altro elemento latamente africano è la trasversalità artistica delle opere citate: tanto unitaria è la loro fonte di ispirazione, tanto diverse e variegate sono le occasioni e le forme. Ciò fa senz'altro pensare a quell'unione di *pratiche* (rituali-sociali-espressive, comunque *funzionali*) che nelle culture del continente africano identificano l'arte".

"Concerti, musica per balletto, corale, orchestrale, televisiva: Duke Ellington sembra divertirsi ad attraversare le varie forme espressive, quasi ricreando quell'unitarietà di matrice africana,... dimostrando di essere uno degli esempi più alti di congiunzione tra cultura orale e cultura scritta" (**→ Oralità/scrittura**).

✐ Composizione/improvvisazione – Giungla – Harlem Renaissance – Oralità-scrittura

AUTOBIOGRAFIA (L') rappresenta una testimonianza di straordinario valore documentario. Più che una vera e propria autobiografia, si tratta di ricordi sparsi che riguardano episodi e luoghi della sua infanzia e della carriera musicale; descrizioni e interpretazioni letterarie delle sue com-

posizioni; riflessioni su temi di carattere filosofico, religioso, sociale e politico; diari di viaggio relativi alle sue numerose e defatiganti tournée; e soprattutto, ritratti dei "personaggi del dramma", cioè la folla dei musicisti incontrati nel suo lungo itinerario artistico.

Non deve meravigliare se anche questo lavoro, al pari delle *Suites*, sia stato "duramente vilipeso da frettolosi recensori" che non hanno compreso come le testimonianze del libro siano "coerenti con la sua vita, con il suo modo di essere e di presentarsi al pubblico e quindi hanno il pregio della sincerità e dell'immediatezza" (Berini/Volonté, 1994). Come ha scritto Arrigo Polillo, che pure non risparmia strali in sede di recensione alla prima edizione italiana dell'opera ("Musica Jazz", 1981) "questi squarci letterari contribuiscono a gettare luce sul musicista Ellington che fu insieme ingenuo e intelligentissimo, barbaro e raffinato, e... coloritissimo. Però anche, quasi sempre, grande".

Tutto sommato, anche l'autobiografia procede secondo la tecnica *durchkomponiert*, un unico flusso in avanti riconducibile alla tradizione orale (→ **Oralità/scrittura**), dove gli episodi si aggregano piuttosto che concatenarsi. E dove la metafora, il discorso ellittico, allusivo, sono gli ingredienti più usati.

Qualunque sia la valutazione da dare al documento, difficilmente può essere condivisa l'operazione fatta dal curatore Franco Fayenz di alleggerire la nuova edizione delle "divagazioni letterarie pseudo surreali, le cadute nel *Kitsch*, nonché le lungaggini e le ripetizioni".

Su un punto, fortunatamente, c'è unanimità di vedute; riguarda la felice corrispondenza tra il titolo e la vita del Duca: *Music Is My Mistress*, *La musica è la mia donna*; e *mistress*, spiega Fayenz, significa anche *amante*, *padrona*. Perciò ci è sembrato opportuno completare questa scheda con una passo dell'autobiografia dove Ellington ci dà una poetica ed appassionata definizione del suo amore:

> Cos'è la musica per te? / Cosa saresti senza la musica? / la musica è tutto. / La natura è musica (cicale nella notte tropicale). / Il mare è musica, / Il vento è musica, / Gli elementi primari sono musica, consonante o dissonante. / La pioggia che picchietta sul tetto, / E la bufera che infuria nel cielo sono musica. / Ogni paese nel mondo ha la sua musica, / E la musica diventa un ambasciatore; / Il tango in Argentina e il calypso nelle Antille. / La musica è l'entità più antica. / Un bimbo è nato, e la musica lo fa dormire. / Lui non sa leggere, non può capire un quadro, / Ma ascolterà la musica.

/ La musica è la cerimonia nuziale. / La musica è la morte. / La sfera della musica è immensa e infinita. / È l'esperanto del mondo. / La musica desta il coraggio e ti guida in guerra. / I Romani rullavano i tamburi prima dell'attacco. / Noi abbiamo la tromba per suonare la sveglia e rendere omaggio ai guerrieri coraggiosi. / La Marsigliese ha guidato molte generazioni alla vittoria o alla rivoluzione; / È un canto d'eccitazione selvaggia, di delirio e di orgoglio. / La musica è eterna, / La musica è divina. / Tu preghi il tuo Dio con la musica. / La musica può suggerire stati d'animo, / Può innervare o domare, / Soggiogare, esaurire, sopraffare il cuore. / La musica è un cedro, / Un albero sempreverde di legno fragrante e duraturo. / La musica è come l'onore e l'orgoglio, / Libera da difetto, danno o decadenza. / Senza musica mi sentirei cieco, atrofizzato, incompiuto, *inesistente*.

✐ Friends – Ladies – Questione razziale – Showman

CARNEGIE HALL Se la permanenza al **Cotton Club** aveva rappresentato per Ellington la conquista di un'indiscussa popolarità nel più esclusivo locale dello *show-business*, l'ingresso alla Carnegie Hall decretava la sua definitiva consacrazione nella più importante Sala da Concerto degli Stati Uniti.

Aperto da Andrew Carnegie nel 1891 tra la Settima Avenue e la 57ma Strada di Manhattan, per molti anni fu considerato esclusivamente un "tempio" della musica "classica", una sorta di banco di prova per tutte le *vedettes* del concertismo mondiale. Il jazz, o meglio il *blues*, vi apparve per la prima volta nel 1928 quando, subito dopo la rappresentazione della *Passione di San Matteo* di Ossip Gabrilowitsch, venne eseguito un concerto sotto la direzione di W. C. Handy. *The Bird of Jazz* fu il titolo del programma che presentò una cinquantina di jazzmen e cantanti tra i quali Fats Waller. Ma la svolta si produsse dieci anni dopo, il 16 gennaio 1938, in piena *Swing-era*, quando fece il suo ingresso nell'austera *hall* Benny Goodman con la sua orchestra per un concerto che fece epoca. Il punto culminante fu una *jam session* alla quale parteciparono alcuni tra i maggiori solisti delle orchestre di Goodman, Basie e Ellington, affratellati dal jazz al di sopra di ogni barriera razziale.

Questo concerto aprì definitivamente le porte della Carnegie Hall al jazz e quindi Ellington poteva varcarle, nel gennaio 1943, senza eccessivi problemi. Ad ogni modo, il suo contributo fu così rilevante da rappresentare, nell'insieme, il ciclo più prestigioso e straordinario che il teatro potrà

vantare anche in seguito. Il riconoscimento, purtroppo, avverrà solo più tardi, quando saranno pubblicate su disco le registrazioni. I recensori dell'epoca non risparmieranno critiche banali e stolte a gran parte dei concerti e in particolare al primo della serie e al suo gioiello *Black, Brown and Beige*, forse disturbati dal contenuto ideologico apertamente antirazzista, dispiegato con l'abituale efficacia dalla presentazione dello stesso Duke. Leonard Feather, che quell'avvenimento visse dall'interno, facendo parte dello *staff* del Duca, rammenterà argutamente che un trattamento anche peggiore aveva ricevuto, trent'anni prima, Igor Strawinsky con la *Sagra della primavera*. Sensibile alle critiche, Ellington non ripropose più, dopo di allora, una versione integrale della *Black*, limitandosi ad assemblare estratti e trasporre frammenti, ma diede ugualmente avvio ad una serie di composizioni di ampio respiro che caratterizzeranno la sua maturità artistica e che fino al '48 ebbero il loro battesimo sulla scena della celebre Hall.

A dicembre del 1943 fu presentata *New World A-Comin'*: titolo più appropriato non ci poteva essere nell'anno più critico, ma anche pieno di speranze, del conflitto mondiale; poi fu la volta, nel dicembre del '44, della *Perfume Suite* in quattro movimenti. L'orchestra del Duca fece ritorno alla Carnegie Hall il 4 gennaio 1946 per presentare *A Tonal Group*, un trittico di grande interesse e di insolita apertura stilistica, forse proprio per questo severamente giudicato dalla critica. Per il concerto del 23 novembre 1946, la nuova *Deep South Suite*, ebbe un parziale collaudo qualche giorno prima alla "Civic Opera House". Nel '47 su commissione del governo liberiano nacque la *Liberian Suite*, pezzo forte del concerto del 26 dicembre, svoltosi regolarmente, nonostante le avversità atmosferiche. L'annuale appuntamento con la Carnegie Hall, che aveva avuto il merito di far nascere dalla fervida fantasia di Ellington un'impressionante serie di capolavori, si concluse con il 13 novembre 1948 con la presentazione di una nuova gemma: *The Tattooed Bride*. Il Duca vi avrebbe fatto ritorno nel marzo 1955 per eseguire, in una inedita combinazione con un'orchestra sinfonica, *Night Creature*, una nuova composizione.

✐ Cotton Club – Kentucky Club

CINEMA La più stupenda colonna sonora del secolo. Così è stata definita la musica di Ellington. Un modo per accostare cinema e jazz, che nel corso del Novecento hanno intrattenuto un fecondo interscambio, avendo in Ellington un protagonista di primo piano.

Non ci riferiamo solo alle combinazioni più consuete, in cui la musica commenta le immagini, ma ad una relazione complessa, *intertestuale*, nel senso che coinvolge in un reciproco scambio i linguaggi e le strutture narrative. Non c'è solo il jazz nel cinema, ma anche il cinema nel jazz. Marcello Piras, analizzando la *Liberian Suite*, mostra come Ellington, nella *Dance N° 4*, attui un esperimento di simultaneità che "parrebbe ispirarsi alla tecnica cinematografica del montaggio incrociato alla Griffith". Sin dalle origini il cinema ha mostrato una spiccata vocazione narrativa; Ellington manifesta la stessa sensibilità nel predisporre spesso una "sceneggiatura" per le sue composizioni-esecuzioni, che ci restituiscono una realtà sotto forma di continuo "spettacolo" di cui l'autore è protagonista/spettatore, in una sorta di moto circolare ed autopropulsivo.

Ovviamente, la relazione può svilupparsi nel segno del jazz. Come in *Ombre* (1966), dove John Cassavetes tenta di far coincidere l'improvvisazione, tipica di questa musica, con quella della macchina da presa che viene portata in strada a diretto contatto con la realtà e l'ambiente dei musicisti. O, per rimanere ad Ellington, come in *Symphony in Black* dove il bianco e nero della pellicola evoca simbolicamente gli umori caleidoscopici dell'orchestra del Duca.

Per questa complessa tipologia di nessi strutturali e tematici tra jazz e immagini in movimento è stato coniato il neologismo *jazz-film*[1].

[1] Secondo Guido Michelone, che ha realizzato in materia un approfondito lavoro (*Il jazz-film. Rapporti tra cinema e musica afro-americana*, Bologna 1997), al suo interno convergono quattro istanze estetico-comunicative. Si parla di *jazz-film* quando: a) musicisti e ambienti jazzistici sono soggetti del discorso narrativo; b) esiste una colonna sonora di jazz per la sfera visiva; c) sia il jazz sia il film sono punto d'arrivo o di partenza per nuove ricerche espressive nell'interazione fra linguaggio sonoro e cinematografico; d) c'è l'intento di presentare una sorta di convergenza o rimescolamento fra i precedenti aspetti per realizzare ulteriori potenzialità di sincretismi artistici.

Piuttosto che il lungo elenco dei coinvolgimenti di Ellington in questo campo, ci limitiamo ad informare più ampiamente su quelle pellicole che rientrano a pieno titolo nella categoria del *jazz-film*, utilizzando allo scopo le puntuali analisi di Michelone.

Black and Tan di Dudley Murphy (1929)

Il regista ha congegnato uno schema drammatico che verrà ripreso, sempre per Ellington, da Fred Waller cinque anni dopo in *Symphony in Black*. Ci presenta l'orchestra di Ellington, all'inizio che prova il nuovo pezzo con Arthur Whetsel come solista e alla fine mentre esegue la stessa composizione come elogio della ballerina, interpretata dalla bellissima Fredi Washington, stroncata durante la sua danza. Tutta l'orchestra attornia la ragazza che da un intenso primo piano sembra consapevole del proprio destino. Le ultime inquadrature sono per la donna morente e Ellington ripreso in *flou*, quasi a voler attenuare il pathos attraverso l'immagine sfocata. Nella parte centrale è protagonista la ballerina che si esibisce con prorompente *appeal*, concentrando su di sé ogni sguardo, ma al contempo anticipando sul viso contrariato il *destino fatale*.

Anche Duke svolge un ruolo *tripartito*: anfitrione, caporchestra, vittima del dolore di tutto l'*ensemble*. Alla musica è assegnato parimenti un triplice compito: autoreferenziale all'inizio per introdurre il discorso, spettacolarizzante nella parte centrale per suonare e ballare il jazz, di connettersi alla fine al tema sonoro preliminare per legarlo alla dicotomia *vita/morte*. Persino a livello dei generi cinematografici *Black and Tan* condensa nei tre singoli episodi altrettanti modelli retorici: la commedia e il realismo nel primo, lo *show entertainment* fantasioso nel secondo, il dramma nel terzo.

Symphony in Black, di Fred Waller (1933)

Questo *jazz-film* ha una costruzione denominata *mise-en-abîme*: il *film dentro* il *film*. È diviso in tre parti che ruotano attorno alla figura di Ellington: la prima rappresenta lo sforzo creativo, poi i risultati di tale fatica, infine la chiosa di questi risultati sul piano della libera fantasia. *Symphony in Black* inoltre rappresenta l'impegno doppio (a tavolino e in concerto) del musicista che a sua volta illustra la vita del popolo nero

attraverso la simbolizzazione della musica: gli archetipi dell'esistenza umana (il lavoro, l'amore, la morte) sono alternati in modo da rimarcare le contrapposizioni dualistiche di gioia e dolore, allegria e tristezza, nonostante l'effetto positivo sia smorzato dal tono prevalentemente scuro e buio della messinscena, doppia caratterizzazione del termine *nero*.

Da segnalare la presenza della giovanissima Billie Holiday, nel ruolo della ragazza tradita.

Cabin in the Sky (Due cuori in cielo) di Vincent Minnelli (1942)

Esordio alla regia di Vincent Minnelli con una commedia musicale surreale, a dimostrazione di un interesse che lo accompagnerà per tutta la vita. Il protagonista del film, Little Joe deve decidere se continuare a cantare in chiesa con la moglie (Ethel Waters) o deviare dalla retta via, vendere la sua anima a Lucifer Jr., ed esibirsi in sala da ballo. Dopo esser stato ferito durante una sparatoria nella stessa sala da ballo, gli appaiono in sogno le forze demoniache che tentano in tutti i modi di impossessarsi della sua anima perfino inviando sulla terra la stupenda e ammaliatrice Lena Horne per allontanarlo dalla moglie. La passione e lo struggimento di Little Joe culminano in un incredibile numero di danza, e finalmente la telecamera rivela il palcoscenico occupato da "Duke Ellington and His Famous Orchestra". In questa tipica commedia in cui il bene trionfa sul male con tanto di premio finale, la musica gioca un ruolo fondamentale. In chiesa si intonano intensi canti religiosi (*gospel* e *spiritual*), per le strade i lavoratori cantano i *blues*, nel *night club* non solo si beve e si gioca, ma si balla, si canta e soprattutto si suona. L'orchestra di Ellington tiene banco eseguendo vari brani prima della rissa finale, e creando l'atmosfera fascinosa su cui si svolgono gli *sketch* danzati.

Paris Blues di Martin Ritt (1961)

Si tratta di un lungometraggio giocato su forti opposizioni: due *jazzmen*, un trombonista bianco (Paul Newman) e un sassofonista di colore (Sidney Poitier); due universi, gli Stati Uniti e l'Europa, due visioni del e sul mondo (la *normalità* e la *bohème*).

La struttura del *jazz-film*, oltre la sintassi narrativa che si costruisce appunto per opposizioni-dualismi-antitesi, risulta influenzata dal nuovo

cinema francese (*nouvelle vague*): ecco dunque l'uso del bianco e nero, qualche inquadratura sporca, il *set* per le strade con le passeggiate, il rilievo, sia formale che contenutistico, all'amore libero. Il jazz viene qui epidermicamente preso in prestito per creare l'atmosfera di una neo-scapigliatura e l'aura maledetta che pare esprimere. La musica che contrappunta tutta l'opera è naturalmente quella di Duke Ellington, con l'aggiunta di alcuni brani di Louis Armstrong, che partecipa con una *jam* nel *film*: impersona il jazzista americano famoso che sbarca in Europa a mietere ennesimi trionfi; la sua *performance* ovviamente avviene in un sotterraneo pieno di *carica* esistenzialista.

Cotton Club di Francis Coppola (1984)

Un rilievo speciale spetta al notissimo film di Coppola che è in *primis* un grande affresco di un periodo felice e inquieto, la *summa* di frivolezze, angoscie, perversioni. Il locale di **Harlem** è l'allegoria di quel mondo: dal Proibizionismo alla Depressione tutto scorre tra mitra, revolver e tazze di *whisky*, tra lustrini e africanismi, tra suoni dolci, graffianti e sensuali. Vi si incontrano tante storie di uomini, di musica, di danza.

Il funzionamento del *jazz-film* può essere spiegato come un vortice verso l'alto, a un livello di fattura sempre più essenziale, dall'informazione all'aura. Il **Cotton Club** fin dall'inizio è il pretesto per parlare dell'umanità investigata nei suoi reconditi recessi. Ma il film si presta, ancor più specificamente, ad una lettura musicale: dopo l'uomo, è il jazz (e i brani di Ellington) il filo conduttore dell'opera, a fornire ritmi e tempi di svolgimento, a cadenzare il passaggio degli innumerevoli protagonisti, a stabilire le coordinate tra immagine e suono con metronomica tecnica. Lo scrupolo filologico del regista arriva al punto da inquadrare Ellington citando le inquadrature di "Balck and Tan", e riprendendo quella famosa del ballerino dal basso e utilizzandola per i titoli di coda.

Anatomy of a Murder di Otto Preminger (1959)

La musica che Ellington scrive per il giallo di Otto Preminger, può essere considerata la prima colonna sonora in grado di vivere anche da sola, a prescindere dal suo legame con le immagini. Possiede infatti tutti quei requisiti di invenzione tematica, freschezza compositiva, cura dei particolari che ne fanno un capolavoro in senso lato.

Memories of Duke di Gary Keys (1980)

Infine un cenno al memorabile, favoloso *Memories of Duke*, un'ora e mezza da trascorrere nel mondo affascinante di Ellingtonia. È un film a colori diretto nel 1980 da Gary Keyes, che mise insieme sia brani eseguiti dall'orchestra nel 1968 in Messico, sia una toccante intervista con i "veterani" Cootie Williams e Russell Procope.

✐ Disco – Radio

COLORE/TIMBRO Non è casuale che in gioventù Ellington avesse manifestato una forte vocazione per la pittura e per il disegno: il colore ha per lui un'importanza capitale a partire dall'inventiva titolazione dei brani dove figurano i pertinenti *indigo*, *magenta*, *seppia*, *turchese*, per giungere all'uso innovativo di una tavolozza timbrica davvero sconfinata.

Sarà forse opportuno, in premessa, fare qualche sintetico distinguo tra "colore" e "timbro" ad evitare che si perdano di vista le rispettive specificità: a) le frequenze acustiche seguono leggi diverse da quelle percepibili dalla vista; b) le nozioni di spazio e di tempo sono addirittura antitetiche: il colore si fissa nello spazio, il timbro si spalma nel tempo, con modalità diverse. Anche quando Ellington esplicita i suoi riferimenti "coloristici", come fa in molte composizioni, le soluzioni musicali non sono mere trasposizioni, ma invenzioni del tutto autonome. L'avvertenza può essere estesa ai vari Delius, Debussy, Ravel, solitamente indicati come riferimento per la spiccata sensibilità timbrica del Duca. Anche per Ellington, infatti, il timbro è un elemento strutturale che è sullo stesso piano degli altri parametri musicali e che in molti casi determina il carattere di un brano. L'invenzione "coloristica" può sostituire il tema o funzionare come puro aggregato armonico e tutto ruota attorno alla suggestione creata dalla singolarità delle combinazioni sonore.

Diversamente da quella dei suoi "modelli", la tavolozza timbrica di Ellington, nascendo da un approccio orale (→ **Oralità/scrittura**), dispone di suoni "sporchi", deformati, personali, inimitabili. Con essa può confezionare "intrugli sonori" ben più variegati ed espressivi pur disponendo di un organico molto più ridotto di quello di cui dispone un compositore "classico".

Le tecniche per mescolare i suoni partono da approcci diametralmente opposti. Prendiamo, ad esempio, una sezione dell'orchestra: quella dei tromboni (il discorso vale chiaramente anche per i sax o per le trombe): Ellington ha avuto a disposizione per lungo tempo tre strumentisti – Nanton, Brown e Tizol – con una spiccata originalità timbrica, componente essenziale della loro personalità musicale. Un compositore (o direttore d'orchestra) "classico" non prenderebbe in considerazione tali differenze e tenderebbe ad annullarle. Ellington fa esattamente il contrario: enfatizza le loro peculiarità, così da rendere riconoscibile ogni singolo apporto anche nel corso di un unisono.

In vista di sempre nuove possibilità e combinazioni timbriche, Ellington è stato anche il primo a scompaginare, nell'ambito del jazz orchestrale, la dialettica delle sezioni, mescolando nel modo più vario strumenti appartenenti a famiglie diverse. Analogamente, egli non esita a rovesciare la condotta strumentale utilizzando registri decisamente non ortodossi ma efficaci per esprimere particolari atmosfere con effetti di vero e proprio illusionismo sonoro. Si aggiunga a tutto questo l'uso quanto mai vario ed inventivo delle sordine o quello, altrettanto innovativo, della voce (**→ Vocalità**) e si avrà un'idea del contributo dato da Ellington all'ampliamento della tavolozza sonora di questo secolo.

Nel suo saggio Zenni ci fornisce le coordinate interpretative.

✐ Composizione/improvvisazione – Effetto Ellington – Oralità/scrittura – Vocalità

COMPOSIZIONE/IMPROVVISAZIONE Ellington è unanimemente considerato un grande compositore, autore di un repertorio vastissimo e sempre di elevata qualità. La sua prassi compositiva differisce, però, profondamente da quella in auge nella musica colta europea. Lo ha chiarito in più occasioni lui stesso: "La mia musica è in gran parte scritta per guadagnare tempo. È scritta perché costituisce una base per i cambiamenti. Non vi è alcun sistema fisso. Talvolta la scrivo e poi con la *band* si collabora insieme per l'arrangiamento. Altre volte fa l'arrangiamento Billy Strayhorn. Quando si sta lavorando tutti insieme qualcuno può avere un'idea e la suona quindi sul suo strumento. Qualcun altro può farci un'aggiunta o utilizzarla altrimenti. Qualcuno ancora può suonare

un *riff* e chiedere: vi piace? Le trombe possono provare qualcosa insieme e dire: ascoltate un po' questo. Ci può essere una differenza di opinione sul genere di sordina da usare. Qualcuno può sostenere di volere allungare una nota o di accorciarla. La sezione dei sax può volerci mettere una macchia supplementare".

In questa prassi – composizione aperta agli apporti degli esecutori – confluiscono due tradizioni: quella orale legata all'eredità africana, quella scritta/formalizzata legata all'eredità europea (→ **Oralità/scrittura**). Anche quando Ellington accentua il secondo approccio – è il caso di alcune *Suites* – ed adotta una scrittura integrale, questa presuppone *sempre* un determinato esecutore che sappia interpretare la pagina aggiungendovi quanto la pagina stessa suggerisce o lascia intuire. Per acquistare significato e completarsi occorre la *performance* del solista/improvvisatore.

Questi seguirà un determinato canovaccio organizzando il discorso secondo il suo caratteristico stile e la sua particolare inventiva. Ci sono casi in cui lo stesso improvvisatore perviene a risultati molto differenti anche nel corso di una stessa seduta, altri in cui ripropone a distanza di tempo repliche pressoché identiche a conferma di una *narrazione* ben fatta da modificare solo nei particolari. Egli è, al tempo stesso compositore, improvvisatore e interprete ed influisce in modo sostanziale sia sul contenuto che sull'aspetto formale dell'opera. Che, dunque, non si risolve nello spartito ma semmai nel **disco** perché sulla carta pentagrammata non possono essere scritte le sottigliezze che, di volta in volta, ci metterà un Carney, un Hodges, un Brown. Sono queste "messe a punto" a riportare la traccia scritta del compositore alle sue radici orali e quindi improvvisate.

Il compositore/autore, a sua volta, non solo deve organizzare il materiale scritto ma anche controllare che l'improvvisazione non travolga i significati e gli equilibri formali che intende raggiungere. E quindi, come ci illustra Ellington, il processo compositivo si intreccia con la pratica esecutiva, anzi non può prescindere da essa.

Il merito storico del Duca è di aver escogitato e portato al più alto grado di "efficienza e produttività" un sistema che riesce a valorizzare al massimo l'identità individuale degli esecutori/improvvisatori entro una cornice formale che si serve di una scrittura più o meno totalizzante.

✐ Colore/timbro – Effetto Ellington – Oralità/scrittura

COTTON CLUB Il 4 dicembre 1927 l'orchestra di Duke Ellington iniziò ad esibirsi al Cotton Club. Le modalità dell'ingaggio sembra non siano state fra le più lineari. In quel periodo, il più elegante, esclusivo ed aristocratico locale notturno di **Harlem** era gestito da Owney Madden, capo di una "società" di *gangster,* nonché produttore della birra "Madden's N°1" e di altre bevande. Il Cotton Club era capace di circa 850 posti, divisi in numerosi separé che si accatastavano sulle pareti e in alcune file di tavolini. Sul palcoscenico si poteva vedere rappresentata una scena del tipico Sud rurale, come una piantagione di cotone con capanne a file di arbusti, oppure ambientazioni con riferimenti all'**Africa**. Quello che si voleva evocare era un'atmosfera esotica e sensuale, da ottenere con musiche, ritmi, balletti che davano alla signorile clientela la sensazione di trovarsi di fronte all'erotismo primitivo del "buon selvaggio". Per questo era esclusa la presenza dei neri tra il pubblico. Avrebbe infranto l'incantesimo...

Ad assistere agli spettacoli veniva la crema dell'alta società newyorkese. Non mancavano musicisti illustri come George Gershwin, Leopold Stokowski, Paul Whiteman e persino Igor Strawinsky che, sia chiaro, frequentavano il locale esclusivamente per apprezzare la musica del Duca. Gli elegantissimi *gangster* amici di Madden, affezionati clienti del locale, si facevano notare per la loro eccentricità e le mance generose che elargivano a musicisti e ballerine. Il comportamento che la direzione richiedeva alla sua scelta clientela era molto rigoroso. "Si esigeva un comportamento impeccabile in sala durante lo *show* – ricorda Duke nell'**Autobiografia** –. Se qualcuno parlava a voce alta per esempio mentre Leitha Hill stava cantando, veniva il *maitre* e lo toccava sulla spalla. Se la cosa non serviva, il capo veniva ad ammonirlo educatamente. Poi gli ricordava che era stato avvisato. Dopo di che se quello continuava, veniva qualcuno a buttarlo fuori". Se anche si fosse arrivati a questo punto, una volta "fuori" non mancavano le alternative. Ricorda Sonny Greer: "L'ultimo spettacolo al Cotton Club iniziava alle due di notte ed il Club chiudeva alle tre e mezzo, quattro del mattino. A quel punto tutti si dirigevano proprio accanto, da "Happy Roani's" o andavano a gustarsi la cosiddetta *breakfast dance* allo "Small's Paradise", dove il *floor show* andava avanti sino ad oltre le sei del mattino...".

Ma i gestori di quei locali non erano tipi condiscendenti e qualche volta la rivalità si traduceva in scontri violenti come quando un altro Club, il "Plantation", decise di entrare in concorrenza con il Cotton Club soffiandogli l'orchestra di Cab Calloway e annunciando un'apertura trionfale. Il tutto si concluse due sere dopo, quando uno dei proprietari del "Plantation", Harry Block, fu trovato morto per strada, e il club fu - durante una misteriosa incursione notturna - ridotto semplicemente a pezzi. Era stata proprio l'orchestra di Cab Calloway a sostituire nel 1931 quella di Ellington, la cui permanenza nel locale, durata 5 anni, gli era valsa la celebrità anche in virtù delle trasmissioni radiofoniche (→ **Radio**) che *coast to coast* diffondevano i suoni della e dalla **giungla** di **Harlem**.

Nel 1936 il locale si trasferì a Brodway e Madden – sotto l'incalzare della mafia italiana – a Sing Sing. Nel 1937 e nell'anno successivo l'orchestra di Ellington tornò ancora nel locale. Ma l'epoca leggendaria del Cotton Club si era chiusa da tempo. Le sue vestigia non furono conservate come un prezioso "bene culturale", ma definitivamente abbattute per far posto ad una serie di appartamenti per la *middle class*.

✐ Carnegie Hall – Harlem – Kentucky Club

DISCO La rivoluzione del suono riprodotto è stata un veicolo potentissimo per consegnare alla storia quelle musiche che, come il jazz, prescindono, in maggiore o minore misura, dalla formulazione scritta. Prima di questo evento sarebbe stato impossibile documentare e diffondere i suoni, e tantomeno la poesia e i valori estetici, del jazz al di fuori dell'esecuzione diretta.

L'idea di fissare la musica in un oggetto in grado di riprodurla nasce da lontano – almeno dal basso Medioevo – ma si concretizza solo nel nostro secolo. Il 19 febbraio 1878 Edison brevetta il fonografo, nel 1887 nasce il grammofono a disco di Emile Berliner e con esso le prime case discografiche. Un gruppo jazz fa ingresso in uno studio di registrazione solo nel 1917, causa il pregiudizio razziale. Quando vi mette piede Ellington per incidere i suoi primi capolavori era già stata introdotta la registrazione elettrica (1924) che finalmente permetteva di ascoltare

adeguatamente strumenti in precedenza penalizzati, come il contrabbasso o la batteria.

Ellington ne beneficiò subito lavorando sotto l'egida di più case discografiche. Il suo intraprendente impresario Irving Mills, da perspicace gestore delle finanze del suo pupillo e delle proprie, non considerava infatti vantaggioso, in quegli anni, firmare un contratto esclusivo con una sola etichetta discografica. Proprio la differenza, a volte rilevante, tra le versioni per la Brunswick, la Okeh, la Columbia, la Victor, realizzate a breve distanza l'una dall'altra, dà la misura dell'importanza del nuovo "media".

Nel 1932 la Victor tentò un interessante esperimento: la produzione di un disco di lunga durata che comprendeva i primi successi di Ellington assieme a brani di Louis Armstrong, Paul Whiteman, Leopold Stokowski e The Philadelphia Orchestra. Erano i tempi della grande depressione e l'esperimento fallì. Si dovette attendere fino al 1948, quando la Columbia lanciò il microsolco *long playing* (LP, 23 minuti per facciata con vinile al posto della ceralacca) per entrare nella modernità del disco. Finalmente si era in grado di riprodurre un'intera *suite* ellingtoniana senza interruzione e con una qualità sonora senza confronto rispetto al passato.

Era nata l'alta fedeltà, ulteriormente "migliorata", negli anni '50, con la stereofonia e l'impiego del nastro magnetico. Per Ellington – e più in generale per altri protagonisti della scena del jazz – si spalancò uno spazio nuovo di agibilità che aiutava a modificare la fattura stessa dei brani, il rapporto tra parti scritte e parti improvvisate, tra esposizione tematica e sviluppi solistici (→ **Composizione/improvvisazione**).

Dunque la tecnologia, evolvendosi, condizionava, anche per il tramite delle sue tipiche figure professionali (il produttore, l'ingegnere del suono, etc.) e attraverso il rapporto più stretto con il consumo, gli stessi esiti estetici. In effetti, com'è stato più volte notato, l'uso di un termine come "registrazione" (o peggio "recorded music", che sta per "musica documentata") è fuorviante. Il disco non si limita a "fissare" un evento, ma interviene attivamente nelle diverse fasi (ideazione, produzione, post-produzione). Evan Eisemberg (*L'Angelo con il fonografo*, 1977) suggerisce di adoperare il termine di *fonografia*, ad indicare una forma autonoma rispetto ai linguaggi di cui parrebbe essere la continuazione con altri mezzi.

Ellington non ha avuto il tempo di conoscere la nuova era del digitale che, attraverso informatica e *laser*, ha reso ancora più sofisticata la manipolazione dei suoni. Certamente la sua opera è attraversata dai "nuovi media" e proprio per questo ha potuto tramandare un linguaggio irripetibile.

✐ Cinema – Composizione/improvvisazione – Oralità/scrittura – Radio

EFFETTO ELLINGTON L'espressione "Effetto Ellington" è stata coniata da Billy Strayhorn. "Ellington – dice Strayhorn – miscelò le qualità personali di ciascun musicista per produrre quello che io ho chiamato "effetto Ellington" ... e tale effetto toccherà musicisti e ascoltatori, finché Ellington ci sarà. E anche dopo....". Dunque, l'"effetto Ellington" riguarda una "concezione estetica" che poggia su un interscambio continuo – una vera e propria osmosi – tra singoli e collettivo con un risultato complessivo che è, però, sempre chiaramente ellingtoniano. Per afferrarne la sostanza si può allora partire dal ruolo dei "suoi" solisti, vale a dire di alcune delle più spiccate individualità della storia del jazz. In effetti, nella generalità della produzione ellingtoniana l'*assolo* è così organicamente inserito nella struttura compositiva (→ **Composizione-improvvisazione**) da risultarne parte integrante. Il solista si trasforma in *co-autore*. Non a caso molte composizioni portano la firma di Ellington e di qualcuno dei suoi solisti. Nel contempo la scelta del solista è così pertinente da adattarsi perfettamente alla qualità dell'interprete che contribuisce a costruire l'edificio complessivo esaltando le proprie peculiarità stilistiche.

Questo in generale. All'inizio l'impatto sul risultato finale di certi solisti/co-autori – si pensi a Bubber Miley – è stato determinante quanto, se non più, di quello del loro *leader*; in seguito Ellington tenderà a svolgere un ruolo sempre più penetrante sia come compositore che come orchestratore. La metodologia però non cambia. Si può partire, ad esempio, da uno spunto, da un dettaglio, da un suggerimento, da un passaggio improvvisato per trasformarlo in un'opera compiuta dove la sinergia tra le singolari doti del solista, la bellezza dei temi, l'originalità dell'arrangiamento e della condotta delle parti, la fusione di armonia e

timbro, dell'invenzione motivica con quella ritmica, sono frutto di un effettivo lavoro collegiale. Togli un elemento e si perde l'insieme che, nel caso di Ellington, è sempre maggiore della somma delle parti. Molti si sono chiesti cosa sarebbe rimasto del suo edificio musicale senza l'apporto degli straordinari solisti che hanno militato nella sua orchestra. L'interrogativo, ovviamente, può essere rovesciato: cosa sarebbe rimasto di certi solisti se non vi fosse stato Ellington a valorizzarne appieno le qualità? In verità l'orchestra del Duca è stata un organismo irripetibile, "una sorta di gigantesco e fervido laboratorio, un infinito *work in progress* da dove è passata l'intera cultura musicale nero-americana" (Navràtil, 1991).

✐ Composizione/improvvisazione – Oralità/scrittura

FIUME "Se il **treno** rappresenta per Ellington soprattutto il movimento fisico, il fiume è invece simbolo del moto dello Spirito e della Musica. Il viaggio acquatico per eccellenza è quello indicibile degli schiavi dall'Africa all'America attraverso l'immensa distesa d'acqua dell'oceano, come Ellington ricorda nella *Liberian Suite* e in *A Drum Is A Woman*: la musica nera sopravvive e si trasforma nel passaggio da un continente all'altro. Ma nel fiume c'è qualcosa di più, c'è il senso del ritorno e della sopravvivenza. In quest'ottica è il capolavoro della tarda maturità, la suite *The River* (1971), a imporsi come riferimento per la mitologia fluviale".

"Scritta per un balletto, la *suite* sottintende il sacro ciclo della nascita, crescita, morte e ritorno. Ma a interessare Ellington è forse più l'idea del viaggio che della purificazione: le trasformazioni che l'acqua subisce – lo sgorgare della fonte, le rapide, le cascate, fino allo sboccare in Sua Maestà il mare – lo stimolano a travalicare i generi e scrivere una musica che è davvero oltre le categorie, espressivamente punto d'incontro di tradizioni diverse".

"Alla fine il fiume torna ad essere la fonte, ventre materno e grande luogo fisico, che è cuore del mondo, microcosmo in cui tutto si rispecchia". (S. Zenni e L. Bragalini, "Musica Jazz", 1999)

✐ Giungla – Sacro – Treno

FRIENDS "Duke era una persona socievole, un 'divoratore di rapporti', ...ma era anche talmente riservato che ben pochi possono dire di averlo conosciuto bene. Poteva avere grandi slanci di generosità, ma poteva anche stare a discutere per ore con i propri musicisti su insignificanti somme di denaro. Era profondamente leale e teneva sul suo libro paga artisti che avevano visto giorni migliori, ma era anche capace di manipolare con spietatezza la gente che lo circondava per raggiungere i propri scopi. La vera personalità di Duke Ellington è un mistero che ha affascinato persino coloro che lo hanno conosciuto a fondo".

Così James Lincoln Collier ritrae Ellington all'inizio della sua biografia: come una sorta di "enigma". Quello che, invece, non ha mai dato adito a dubbi è che egli aveva instaurato una sorta di "primato della musica" a cui subordinare tutto il resto, compresi i legami sentimentali e il senso dell'amicizia. Nasce forse da quest'ordine gerarchico autoimpostosi e, certamente, dalle regole ferree che il suo ambiente dettò sin dall'inizio alla sua attività professionale, quella "superficialità" di rapporti e quella dose di cinismo che gli vengono rimproverate.

Amava circondarsi di amici, era sempre alla ricerca di nuove conoscenze: il suo lavoro e la sua notorietà, del resto, gli offrivano innumerevoli occasioni. Ottemperare alla "totalizzante passione" per la musica evitando di lasciarsi impigliare in una intricata rete di legami, è probabile sia stato un assillo continuo. In molti casi si dimostrava molto generoso come quando cercò di risollevare lo spirito del cantante Tony Bennett, rimasto solo in una stanza d'albergo il giorno di Natale. In men che non si dica Ellington, che stava provando un *Concerto sacro*, si trasferì con l'intero coro nel corridoio dell'Hotel ed eseguì canti natalizi a conforto dell'amico. La sua generosità si manifestava anche in campo economico, alternata però ad un'inspiegablie avarizia.

Questa sua sfaccettata personalità ha trovato un terreno significativo di verifica nella conduzione dell'orchestra: una creatura complessa, piena di contraddizioni, di rivalità, affollata di personalità di talento, sovente geniali: uomini e donne costretti a convivere per mesi, assillati da impegni defatiganti e stressati da una vita frenetica. Si è sempre gridato al miracolo per la capacità del Duca di tenere unita una tale impresa per oltre quarant'anni nonostante i dissapori, le defezioni, gli antagonismi e

molto altro ancora. Non può stupire che tutto ciò abbia richiesto una condotta ferrea e smaliziata; e un capo carismatico, un tantino autoritario, e spesso impenetrabile ed enigmatico fino a scegliere di fare, negli ultimi anni, vita separata dai suoi orchestrali.

Concorreva in questo comportamento la consapevolezza della propria superiorità e regalità alla maniera di un Duca d'altri tempi. Così lo ha definito Arrigo Polillo, testimoniando il periodo vissuto alla sua corte (*Stasera Jazz*, Milano 1978). "Imparai lì... che quella di Ellington era una religione. Alla corte del Re Sole non doveva essere troppo diverso, nella sostanza, perché anche lì, in Ellingtonia, si viveva in funzione di lui, si era tutti condizionati da lui, dal suo umore, dal suo stato di maggiore o minore benessere. E il bello era che lui non chiedeva nulla a nessuno, non pretendeva di essere intrattenuto o servito, e naturalmente non si preoccupava minimamente di intrattenere gli uomini di corte, neppure a tavola. Si aveva però il diritto di girar per casa – scusate, per il castello – di fargli delle domande e di ricevere da lui delle cortesi, ma raramente impegnative, risposte".

"L'orchestra era... una propaggine, aveva la funzione di una bombola di ossigeno senza la quale si sarebbe spento. Eppure degli uomini di quell'orchestra sembrava che non gli importasse nulla se non come musicisti. A uno solo di loro sembrava sinceramente affezionato: Billy Strayhorn, il suo braccio destro, l'uomo che aveva scritto insieme a lui e per lui tanta splendida musica, a cominciare dalla gloriosa sigla dell'orchestra... Con la maggior parte dei suoi solisti invece Duke non parlava mai o quasi. Ai vecchi tempi socializzava con loro, ricordavano i più anziani dignitari della sua corte, ma da parecchi anni li incontrava solo quando se li trovava dinanzi sul podio per un concerto".

In queste occasioni – ha scritto di recente Arrigo Arrigoni ("Amadeus", 1999) – l'enigmatico Duca affascinava suggestionava incantava ipnotizzava: quando lanciava nell'aria il suo mitico mantra "I Love You Madley", la magia subito si compiva: lo avremmo seguito ovunque, tutti, orchestra e pubblico, vecchi e bambini, travolti dalla sua musica meravigliosa ed evocativa e dalla sua personalità affascinante e ambigua, il nostro ipermoderno pifferaio di Hamelin. Ovunque".

✐ Autobiografia – Ladies – Showman

GIUNGLA Per Ellington la giungla non è solo un posto nella foresta africana, ma un luogo mentale, una metafora. Da un lato essa rappresenta un ambiente inviolato e inviolabile, dove un piccole fiore come la *Fleurette Africaine* – ci spiega Ellington nel brano omonimo – "cresce ogni giorno più bello". Questa ipotetica, idealizzata giungla africana sottolinea lo sradicamento del nero dalle sue origini. E per contrasto fa risaltare in tutta la sua ostilità la giungla quotidiana di **Harlem** in cui è stato costretto a "tradursi". "Come in un gioco di scatole cinesi, l'**Africa** era nella giungla e la giungla di Ellington era dentro Harlem, che per lui fu soggetto e oggetto di una poetica musicale nutrita ed estesa nel tempo e nel repertorio" (Onori, 1999).

Il punto di partenza è il *jungle-style* che combina sofisticata eleganza degli arrangiamenti con voci solistiche macerate e *junglizzate* dall'uso delle sordine e del *growl* e dall'impiego del registro grave del clarinetto. "Il tam tam via etere (➞ **Radio**) e i solchi dei 78 giri – dice Onori – portarono ben oltre le pareti dell'esclusivo **Cotton Club** lo stile giungla", favorendo un significativo passaggio dal "minstrelismo (atteggiamento parodistico, giullaresco e derisorio nei confronti dell'Africa e degli afroamericani) a un larvato africanismo; dall'irrisione alla sensualità e alla raffigurazione di una diversità che passava attraverso musica e danza".

Brani come *Jungle Night in Harlem* o *Echoes of the Jungle* (1931) sono gli anelli di congiunzione tra i primi capolavori nello stile giungla e la più complessa elaborazione della maturità che vedrà nascere altri capitoli della stessa parabola narrativa che ha come punto di partenza l'**Africa** e la giungla. Da *Black, Brown and Beige* (1943) sino *La plus belle africaine* (1966). La parte di quest'ultima intitolata *Beige*, come il movimento della suite del '43, ha come *incipit* queste frasi: "**Harlem**. Metropoli nera. Terra del mito. La tua musica ha scagliato la storia della *Hot Harlem* ai quattro venti della terra". Metropoli Nera, sottolinea Onori, non è che un travestimento simbolico della giungla immaginario-sonora ellingtoniana, che il Duca avrebbe ancora evocato introducendo dal vivo, nel 1971, *Naturellement* (tratto della *Toga Brava Suite*) con l'incitamento: "E ora, dentro la giungla!".

✐ Africa – Cotton Club – Fiume – Harlem – Treno

HARLEM "Ma sono le mille e una notte!" esclamò Duke sbarcando ad Harlem agli inizi degli anni Venti. In quel periodo, ci assicura un altro testimone, "Harlem è la riconosciuta capitale nera. In verità essa è la Mecca per il turista, per chi va a caccia di piaceri, per i curiosi, per gli avventurosi, gli intraprendenti, gli ambiziosi, i talentosi di tutto il mondo, il suo fascino ha ormai raggiunto ogni isola del Mar dei Caraibi ed è penetrato persino in **Africa** (...). Negli ultimi dieci anni Harlem ha conquistato una reputazione a livello mondiale. È conosciuta per essere erotica, colorita e sensuale, un luogo dove la vita si risveglia di notte". (James Weldon Johnson).

Non era sempre stato così. Limitato a sud dal Central Park e dalla 110ma Strada, fra l'East River a est e Amsterdam Avenue a ovest, il quartiere era cresciuto sull'onda di una colossale speculazione immobiliare proprio all'inizio del secolo scorso, quando la municipalità aveva annunciato la realizzazione di una metropolitana sotterranea per collegarlo alla parte inferiore di Manhattan. In previsione dei potenziali inquilini portati dalla nuova infrastruttura, sorgono ad Harlem tanti e lussuosi palazzi. Ma con la nuova metropolitana arriva anche una forte recessione economica. Il nuovo eldorado immobiliare si trasforma in quartiere fantasma. In preda al panico, gli investitori cominciano ad affittare le case ai neri che provocano, loro malgrado, un vero e proprio fuggi fuggi di bianchi dal quartiere. Ed è così che Harlem diventa il "quartiere scuro di New York".

Tutto inizia in sordina. Nel 1900 i neri sono il 2% della popolazione totale di New York. Poi, con le migrazioni gigantesche dal Sud e dai Caraibi, il popolamento di Harlem, favorito dal rifiuto dei proprietari bianchi di affittare i propri appartamenti agli afro-americani fuori dai confini del quartiere, assume ritmi vertiginosi: la popolazione nera raddoppia, poi triplica fino a raggiungere un quarto di milione nel 1930. In un unico isolato possono concentrarsi fino a 3500 uomini, donne e bambini. La maggioranza vive nella più totale indigenza, focolai di malattie si diffondono con impressionante rapidità, l'istruzione è inesistente.

In questo spaventoso universo concentrazionario all'improvviso accade un fenomeno straordinario e imprevedibile. Costretti a vivere tra di loro, i neri sviluppano uno stile proprio, una propria musica, un proprio

linguaggio codificato, un proprio senso della moda. Durante il proibizionismo (1919-1933) "una brezza d'effervescenza spira per le vie di Harlem" (Jerome Charyn). È la rinascita, che troverà le sue guide spirituali, i suoi "intellettuali organici" nel movimento della **Harlem Renaissance**. Negli anni in cui Ellington esordiva a New York, in quella che ormai era definita la "Parigi nera", nel ristretto spazio tra la 125ma Strada e la 135ma da un lato, e tra Lenox Avenue e la Settima Avenue dall'altro, vi erano non meno di centoventicinque locali notturni: si contavano tra essi almeno quaranta *club* la cui clientela era prevalentemente bianca, oltre una ventina di caffè, ed in più *speakeasy*, *chicken shack*, cantine, ristoranti, taverne, *rib joint*, *supper club*, *bar* e *grill* in cui musica e spettacolo, manco a dirlo, erano costantemente e regolarmente offerti. Buona parte si concentrava tra la Lenox e la Settima Avenue, "un viale dal traffico tumultuoso, illuminato con le insegne dei teatri e *night clubs*, animato da sfreccianti taxi. La musica si spande tutt'intorno proveniente da mille luoghi e si fonde con l'allegro idioma e la chiassosa risata africana" (Rudolph Fisher).

Al 2221, in quello che era considerato il cuore di Harlem, era situato il "Connie's Inn", originariamente "Shuffle Inn" in onore della famosa rivista *Shuffle Along* che aveva ottenuto strepitosi successi sui palcoscenici di Broadway. Cabaret tra i più famosi ed esclusivi, con clientela rigorosamente bianca, vantava eccellenti *floor show*: celebri rimasero *Hot Chocolates*, scritto da Fast Waller ed Andy Razaf e l'esibizione nel 1929 di Louis Armstrong. Sempre sulla Settima Avenue lo "Small's Paradise" aveva aperto nell'ottobre 1925 con l'orchestra di Charlie Johnson anch'essa impegnata a evocare un'atmosfera **giungla**. Tra i Cabaret più alla moda c'era poi il "Lenox Club", gestito da una società di *gangster* neri: poteva ospitare 400 posti a sedere e il suo pubblico era quasi totalmente composto da afro-americani. Di locale in locale, la lista, che comprende naturalmente anche il **Cotton Club**, potrebbe continuare a lungo, come lungo è l'elenco dei loro meriti storici. Il "Pod's and Jerry's", ad esempio, ebbe quello di scritturare per primo Billie Holiday, quand'era appena una ragazzina. Il "Mexico's" era, invece, un tipico *speakeasy* per gli ultimi nottambuli: Willie "The Lion" Smith presentava gli onori di casa a clienti come James P. Johnson, Fats Waller, il giovane Ellington.

Le battaglie musicali erano all'ordine del giorno. "Ogni mercoledì sera – ricorda Duke – c'era una gara aperta di fiati e ogni mercoledì veniva scelto un diverso strumento. Una settimana erano le cornette, un'altra i sax contralti, una terza i clarinetti e così via finché veniva il turno dei suonatori di tuba. Il locale era così piccolo che potevano trovarvi posto una o due tube alla volta. Le altre tube dovevano allinearsi sul marciapiede di fuori e aspettare il loro turno".

Alla ragnatela dei locali di minori dimensioni si aggiungeranno dieci teatri che, come il "Lafayette", svolsero un ruolo di primo piano nel promuovere la musica e il teatro, e otto sale da ballo tra cui i celebri "Rose Danceland", dove si esibiva negli anni Venti l'orchestra di Fletcter Henderson, e il "Savoy", dove ogni sera c'erano almeno due orchestre a tenere alta l'eccitazione dei ballerini. Insomma per le strade di Harlem circolavano una congerie di idiomi, linguaggi, stili, tecniche che il giovane Ellington assimilava con avidità per impiegarli nella costruzione di un edificio musicale tanto originale quanto ricco di molteplici influenze.

"Si può percepire l'intera essenza di Harlem in un cortile. Vi si ascoltano discussioni, vi si odora la cena, vi si ascoltano persone che fanno l'amore. Si possono ascoltare intimi pettegolezzi che galleggiano nell'aria. Vi si ascolta la **radio**. Un cortile interno è come un'enorme cassa di risonanza. Puoi vedervi la biancheria del vicino. Puoi ascoltarvi l'abbaiare dei cani. Qualcosa cade dai piani superiori e rompe il vetro della tua finestra. Odor di caffé. Che cosa meravigliosa quel profumo. In un cortile vi sono tutti i contrasti. Qualcuno sta cucinando riso e pesce secco, qualcun altro un bel tacchino. La moglie di quello del pesce è un'ottima cuoca, ma quella del tizio con il tacchino sta facendo una ben misera cosa. Si odono persone che pregano, litigano, russano. Capita di tutto sulla tua testa, mai sotto di te. Sono sempre sopra di te. È quello che ho cercato di descrivere in *Harlem Airshaft*..."; uno dei tanti brani ellingtoniani dedicati ad Harlem, vista spesso come "simbolo di una patria perduta ed ivi ricostruita" (Navràtil, 1991). Ricordiamo ancora: *Harlem Flat Blues* (1929), *Blue Harlem* (1932), *Harlem Speak* e *Drop Me Off in Harlem* (1933), *Harmony in Harlem* (1938), la suite *Harlem* (*A Tone Parallel to Harlem*) (1950). Quando presenta questo suo importante

lavoro al Metropolitan di New York, nel 1951, la situazione ad Harlem era profondamente cambiata sia dal punto di vista musicale che sociale. "Non era più la "Parigi nera"..., non la Mecca del Nuovo Negro vagheggiata da Alain Locke, ma una bolgia infernale. Un paradiso, tuttavia, per i trafficanti, per i ruffiani e per gli spacciatori di droga all'ingrosso" (Polillo, 1975).

✐ Africa – Cotton Club – Giungla – Harlem Renaissance

HARLEM RENAISSANCE Tra tutti gli universi concentrazionari neri delle grandi città americane fu dunque il ghetto di **Harlem**, all'inizio degli anni Venti, a riflettere più in profondità, sulla spinta di un dopoguerra febbrile, l'esigenza e l'ansia di creatività che l'afroamericano aveva dimostrato di possedere fin dal suo approdo da schiavo sulle coste del Sud degli States. Tale bisogno di espressione prese il nome di "Harlem Renaissance" proprio in virtù della rilevante fioritura che andò manifestandosi nella letteratura, nella musica, nelle arti figurative.

Il "manifesto collettivo" del movimento potrebbe essere rintracciato in un numero speciale della rivista letteraria "Survey Graphic" dedicato a scrittori e artisti neri (*Harlem, Mecca of the New Negro*) curato da Alain Locke, professore di filosofia presso la Howard University. Il cubano Arthur A. Schoumburg vi sosteneva che il "Negro africano deve ricostruire il suo passato per costruire il suo avvenire (...). Per lui una tradizione di classe deve servire da compenso alle persecuzioni e l'orgoglio razziale deve essere un antitodo contro il pregiudizio. La storia deve ristabilire quello che la schiavitù ha soppresso, e infatti la presente generazione deve riparare e controbilanciare il danno sociale provocato dalla schiavitù".

Da quell'iniziativa editoriale Looke ricavò il volume *The New Negro*, un'antologia di poesia, *fiction*, saggi critici e storici, che ebbe un forte impatto su quella creativa e fluttuante intellettualità, nera e bianca, americana e cosmopolita, che in una rete fitta di biblioteche, club, chiese, teatri harlemaniti, veniva producendo letteratura, musica, spettacoli.

Nuovi romanzi e nuove poesie scaturivano dalle penne di Langston Hughes, Coontee Cullen, Claude McKay, Rudolph Fisher, Alain Locke, Aaron Douglas, Jean Toomer, Arna Bontemps, Zora Neale Hurston,

James Weldon Johnson, Wallace Thruman, William Jourden Rapp. E altre decine di intellettuali trovavano nuovi stimoli creativi nel nazionalismo di Marcus Garvey che predicava il ritorno in **Africa**.

Qual era l'immagine del *Nuovo Negro* che usciva da tanta produzione letteraria e culturale? "Il nuovo negro – ha sostenuto lo studioso Michel Fabre – si caratterizzava, sul piano letterario, con un rifiuto della poesia neovittoriana, dei romanzi melodrammatici e benpensanti. Veniva presentata un'immagine differente del Nero: più virile, più "negro", immagine che rivalorizzava degli aspetti sino ad allora nascosti o svalutati dall'eredità razzista, in particolare la storia africana, la schiavitù, la cultura popolare, il *blues*. Il Nuovo Negro provava un forte bisogno di radicarsi nei tempi della grande migrazione, quando i problemi di acculturazione si ponevano con maggiore acutezza. Lo si vede alla ricerca di una tradizione, di un'appartenenza che risale volentieri alla schiavitù e alle origini africane".

Non bisogna, tuttavia, nascondere che il "movimento" assunse verso la musica una posizione in molti casi contraddittoria con le premesse. Si auspicava la nascita di una musica "colta", sia pure intrisa di folclore, e non ci si accorgeva che questa c'era già in quello che facevano i grandi pianisti *stride* e gli uomini del jazz più in generale. Molti ritenevano che dovesse essere creata da compositori neri "classici" e dunque prestavano scarsa attenzione ad innovatori come Ellington. Faceva eccezione Langston Hughes: "Per me il jazz è una delle espressioni naturali della vita negra in America; l'eterno battito del *tam-tam* nel cuore negro; il *tam-tam* della rivolta contro la stanchezza che si prova in un mondo bianco, un mondo fatto di metropolitane e di lavoro, di lavoro e ancora di lavoro; il *tam-tam* della gioia e delle risate, del dolore che come in un gioco di prestigio scompare dietro un sorriso".

Non diversamente pensavano la propria musica Duke Ellington e gli altri suoi colleghi, ai quali il pensiero degli intellettuali della Harlem Renaissance era noto e tenuto nella massima considerazione. Tanto che si erano sforzati di "tradurlo" in un jazz elaborato, armonicamente avanzato e dall'impianto sperimentale, senza perdere il legame con le radici africane.

Ecco perché Ellington, a prescindere dalla sua diretta partecipazione

al “movimento”, è stato un elemento di primo piano di quel contraddittorio processo emancipatorio. In virtù delle sue innovative creazioni musicali è presto diventato un simbolo: un emblema di quanto potessero gli uomini di colore, i segregati di una razza che si teorizzava inferiore e si continuava a privare di fondamentali diritti.

✐ Harlem – Questione razziale

KENTUCKY CLUB Era stato il gruppo “The Washingtonians” ad inaugurare il 1° settembre del 1923 il nuovo club sorto tra la Quarantanovesima e Broadway con il nome di Hollywood Café. Si trattava di un locale abbastanza squallido con un soffitto così basso che era impossibile avere sul palco un’orchestra con un contrabbasso. Willie “The Lion” Smith l’ha descritto così: “Era un altro di quei locali ricavati da un seminterrato e il palco con l'orchestra era sotto l’entrata in un angolo. I musicisti dovevano salire tre gradini per arrivare sul palco. Il loro camerino era un ‘buco’... Sul palco dell’Hollywood potevano starci solo sei uomini e Duke doveva suonare e dirigere dalla pista da ballo. Se suonavi a lungo su quel palco finivi col ritrovarti gobbo perché era a circa un metro e mezzo dalla grata dell’entrata”.

Il locale era proprietà di alcuni *gangster* ed era gestito da un uomo di nome Leo Bernstein. Stando a Sonny Greer, i *gangster* amavano la canzone *My Buddy* e lui la cantava per Bernstein quando era ubriaco e lui “piangeva e voleva dare via l’incasso”. Il locale, dove potevano trovar posto cento massimo centotrenta persone, era aperto dalle undici di sera alle sette del mattino e c’erano spettacoli da mezzanotte alle due. Considerato lo spazio a disposizione, c’era solo un piccolo corpo di ballo composto da cantanti e ballerini, incluso Johnny Hudgins, uno dei primi ballerini jazz dell’epoca, definito un “grande artista” dal critico del “New Republic”.

Dati i suoi orari, l’Hollywood era molto frequentato da gente di spettacolo che lavorava nei teatri e nei locali intorno a Broadway e dai musicisti. Da questo punto di vista l’Hollywood era la quintessenza della scena musicale newyorkese e proprio per questo rappresentava un’attrazione per una clientela dai gusti raffinati che si mescolava a *gangster* e prostitute. L’atmosfera, chiaramente, non era delle più tranquille: c’era

fracasso e alcool che doveva essere servito, dati i tempi, "clandestinamente", cioè con tutte le cautele imposte dal proibizionismo, soprattutto quando l'avventore era nuovo. Ma i clienti dell'Hollywood venivano principalmente per divertirsi e spendere denaro. "I soldi volavano" ricorderà Sonny Greer.

Il lavoro per Ellington e soci doveva soddisfare molteplici esigenze: andavano dall'esecuzione di musica da ballo, all'accompagnamento dei fantasisti e dei ballerini, all'esecuzione degli ultimi successi su richiesta degli avventori. Più elettrizzanti erano però le competizioni tra musicisti, quando c'era spazio per una *jam*, una pratica che serviva ad affinare lo stile e a farsi conoscere. A questo pensava anche la Radio del Club che andava in onda a tarda notte. Le trasmissioni erano condotte da Ted Husing, un intraprendente *deejay* ammiratore dell'orchestra, che sarebbe divenuto celebre nel giro di pochi anni a dimostrazione dell'importanza crescente che andava assumendo il nuovo "media" (**→ Radio**).

L'Hollywood prese fuoco tre volte durante la permanenza dei "Washingtonians". Non si trattò di incidenti. Dare fuoco al locale consentiva, se andava bene, di riscuotere l'assicurazione e di sbarazzarsi, all'occorrenza, dei dipendenti sotto contratto. In quegli "intervalli", l'orchestra trovava lavoro in altri club e teatri o nelle sale da ballo del New England. Il primo incendio si produsse, meglio venne prodotto, all'inizio di aprile del 1924 e il secondo che semidistrusse il locale nelle ultime settimane dell'anno. Dopo un ampio restauro, riaprì nel marzo dell'anno seguente col nome, rimasto celebre, di Kentucky Club. Trascorso un anno dal terzo incendio, nel maggio 1927, Ellington lasciò per sempre il locale. Sarebbe stato il più lungo ingaggio nello stesso posto di tutta la sua carriera musicale, ma soprattutto il luogo dove aveva maturato un'inconfondibile cifra stilistica, premessa di nuove esaltanti imprese.

✐ Cotton Club – Carnegie Hall

LADIES La presenza femminile, nella vita e nella musica di Ellington, ha un ruolo determinante. Circondato da donne fin dall'infanzia, in seguito è stato fortemente attratto dal fascino delle tante *ladies* che hanno popolato la sua esistenza e le sue composizioni.

Secondo un ricorrente stereotipo, i suoi rapporti con "l'altra metà del cielo" sarebbero stati sostanzialmente improntati a superficialità, anche negli episodi più duraturi. Ne farebbe fede la stessa **Autobiografia** che dedica pochissimi ricordi alle donne con cui è vissuto più a lungo. Subiva il loro fascino, ma non era disposto, dall'alto del suo "egocentrismo", a riconoscerne il ruolo.

Fors'anche per questo risalta maggiormente la sua straordinaria capacità di rappresentare in musica l'universo femminile in tutte le sfaccettature e in una gamma vasta di sentimenti. "La profondità con cui lo ha fatto – ha scritto Claudio Sessa – lascia presumere che abbia riconosciuto e sviluppato quel lato femminile della personalità che, ci ricorda la psicanalisi, ognuno ha in sé".

Nel suo interessante saggio ("Musica Jazz, aprile 1999), Sessa procede ad una tipizzazione della vera e propria constellazione di figure, caratteri, risonanze al femminile che si ritrovano nella vastissima produzione ellingtoniana.

L'immagine che più frequentemente ricorre è quella "della donna idealizzata, fortemente caratterizzata sotto il profilo sentimentale..., una donna perduta in un sogno malinconico, in una vita sfumata e crepuscolare". È quello che si ritrova in molte delle sue fascinose *ballad*, veicolo ideale per il "soffuso turgore delle ance".

A questa idealizzazione dell'immagine femminile fa da contraltare la *girl*, la ragazza concreta e pratica, di tanti brani *swinganti* e ballabili. Naturalmente questi due lati dell'immaginario ellingtoniano possono dar vita a conflitti artisticamente creativi e a intrecci e commistioni di ruoli.

C'è poi la galleria delle *ladies* "profondamente influenzate dal fulgore dello spettacolo, da una vita notturna spesso trasgressiva. Che tuttavia conservano, a partire dalla più celebre di tutte, *Sophisticated Lady*, qualcosa di incontaminato, di infantile, di supremamente innocente".

Fin dai tempi del **Cotton Club**, la misteriosa seduttività della donna ellingtoniana ha trovato un naturale sviluppo nell'esotismo tipico del *jungle-style* che continuerà anche in seguito ad essere uno dei caratteri permanenti della sua musica. Sessa porta come esempi il "surrealistico e allucinato quadretto della 'regina della notte' di *Night Creature* (1955) dove un languido ritmo latino descrive una figura narcisista e perfetta-

mente sicura di sé, cui basta uno schioccar di dita per far impazzire tutte le creature notturne". E ancora *Half the Fun*, dalla *Such Sweet Thunder* (1956), dove "lussuria ed esotismo s'intrecciano nel canto di Johnny Hodges" che descrive una crociera di Antonio e Cleopatra sul Nilo.

Il panorama delle *ladies* si slarga notevolmente se si tiene presente il gusto tutto ellingtoniano per le metafore e le divagazioni letterarie, ragion per cui non è difficile scorgere dietro le "farfalle", i "fiori", le "valli", altrettante immagini femminili.

"La consapevolezza di sé di tante *girls* – annota Sessa – è il primo passo di un tragitto che porta Ellington a rappresentare l'orgoglio del popolo afroamericano (o meglio del suo elemento africano), dal ritratto della ballerina del **Cotton Club** (*Black Beauty*), al commosso ritorno alle radici (*La plus belle africaine*)... Qui è la concreta presenza fisica della singola donna omaggiata a imporsi su tutto".

Sessa avanza l'ipotesi che tutte le figure femminili a cui si è accennato discendano, in definitiva, dalla sublimazione della figura materna che, non a caso, apre e chiude l'autobiografia, ed è basilare nell'opera ellingtoniana a partire da quel monumento alla memoria che è *Reminiscing in Tempo* sino a *The River* dove l'ultimo movimento è descritto come un ritorno del **fiume** protagonista nel grembo materno dove l'individualità si annulla ed è pronta a rinascere.

✐ Africa – Autobiografia – Cotton Club – Fiume – Friends

ORALITÀ/SCRITTURA Rapporto chiave per intendere l'estetica ellingtoniana che affonda le sue radici, come il jazz più in generale, nell'oralità e, quindi, in **Africa**. La musica di tradizione africana può essere definita, semplificando e schematizzando molto, come un metalinguaggio: un sistema di simboli che rimanda ad un altro insieme di simboli, il linguaggio parlato.

"Mentre l'oratore (il *griot*, *ndr*) sostiene le singole frasi con la voce e con la mimica anche là dove non sarebbero in grado di reggere da sole, e le connette in un flusso unitario di pensiero – spesso incerto e vago – quasi stesse abbozzando d'un sol tratto un disegno di ampio respiro, è proprio della scrittura fermarsi e ricominciare da capo ogni frase" (W. Benjamin).

Ecco individuato un discrimine preciso tra i due approcci. Nella tradizione orale c'è una costante sollecitazione dell'udito, laddove, nella prassi "scritta" è la vista ad assumere un'importanza determinante. Mentre chi scrive svilupperà particolari doti di organicità e di concatenamento logico che si fissano in una forma definitiva per essere viste, chi si affida all'oralità avrà particolari capacità di raccontare o di emettere suoni emozionali ogni volta con toni e sfumature diverse per rapire l'attenzione dell'ascoltatore. Come sicuramente facevano gli *aedi*, al tempo di Omero, o i *Trouvadores* del Medioevo, fino ai cantastorie di oggi. Mentre nell'ambito del sinfonismo classico-romantico prevalgono forme fondate sullo sviluppo di tipo "organico", nelle culture prossime all'oralità "predominano le forme addittive: un episodio è seguito da un altro episodio che è seguito da un altro ancora e così via (anche per ore nei riti magici e funebri). A volte un episodio può tornare, interpolarsi nella catena dei brani, conferendo all'esecuzione dei brani più il carattere di ciclicità che di sviluppo" (Zenni, 1994).

L'oralità prevede un protagonista, che riassume in sé le funzioni dell'autore e dell'interprete; queste, invece, sono nettamente distinte nel caso della scrittura.

Tutto ciò, come si sarà compreso, ha conseguenze decisive sull'organizzazione e il trattamento dei materiali musicali, investe la natura stessa del pensiero musicale e della prassi esecutiva ellingtoniane che ricerca una sintesi tra oralità e scrittura.

Ellington pensava le sue composizioni, in particolar modo quelle di più ampie dimensioni come le *suite*, secondo un preciso andamento narrativo. Ma la ricerca di questo andamento "era continua ed inesausta anche all'interno di un singolo brano. Ellington, mai pago dei risultati raggiunti, detestava le cose definitive: rimescolava continuamente le carte, affinché gli episodi fossero in un ordine soddisfacente o semplicemente il senso musicale si rinnovasse. Una composizione non era mai un prodotto finito una volta per tutte: un altro fattore, questo, non europeo, ma profondamente africano (Zenni, 1994)".

Le conseguenze riguardo alla scrittura sono più che evidenti. Ma sull'argomento sentiamo lo stesso Ellington: "Scrivere non significa fare musica secondo il modo classico. Certo la notazione è la stessa, anche se

io uso una forma molto semplificata, ma diverso è il modo di lavorare. Il musicista classico, presumo, lavori in una sorta di astratto: pensa ad un certo numero di strumenti, tutti dotati dello stesso timbro e scrive quindi per una formazione da camera piuttosto che per una grande orchestra, la musica che in quel momento gli viene in mente. E ciò che va scrivendo deve essere completamente compiuto, nel senso che una volta finito il lavoro, lui può staccarsene lasciando ad altri il compito di leggere ciò che ha fatto e di renderlo in suoni. Per me, e per chi scrive jazz, è molto diverso. Per me in modo particolare: io debbo avere sempre presente che faccio musica con certi musicisti e che sono le loro caratteristiche e non quelle del loro strumento a rendere poi il suono. Per esempio posso immaginare che in un certo punto di una composizione mi faccia comodo mettere in rilievo la voce di un trombone. Bene, non posso scrivere semplicemente la parte per un trombone, debbo tener conto che si tratta di Lawrence Brown, con quel suo velluto, quel suo modo di adagiarsi davanti le note. La differenza sta proprio in questi risvolti e nasce dal fatto che il jazzista usa lo strumento a suo talento, creandogli una voce particolare e a quella io mi debbo riferire offrendogli una base sulla quale, a sua volta, possa improvvisare, il che significa possa comporre".

✐ Africa – Colore/timbro – Composizione/improvvisazione

QUESTIONE RAZZIALE Nell'ormai lontano 1978, Arrigo Polillo si incaricava, nuovamente, di confutare le perduranti sciocche critiche nei confronti di Ellington, accusato di "ziotomismo", un atteggiamento che presuppone un complesso di inferiorità razziale, con la propensione ad umiliarsi di fronte ad altri esseri implicitamente considerati "superiori".

In verità – scriveva Polillo – "alla presenza della regina Elisabetta o di qualche altro potente della terra si limitava a sfoggiare una cera un tantino più raggiante del solito, ma nei suoi occhi, strizzati nel sorriso, sopra quelle borse rigonfie, si indovinava sempre una punta di ironia. Chi ha visto il documentario del ricevimento offerto in suo onore, anni fa, alla Casa Bianca, dal presidente Nixon, sa ciò che voglio dire. Fra i due, chi sembrava farsi piccolo di fronte all'altro era Nixon, non Ellington. Altro che Zio Tom".

Certo, Ellington è rimasto sostanzialmente estraneo rispetto a quelle componenti culturali e musicali che, in particolare negli anni Sessanta, hanno assunto posizioni antagoniste, qualificando la loro arte come dichiaratamente "rivoluzionaria". Egli non si è mai proposto come trasgressore, come contestatore. Piuttosto ha pensato di conferire nuova dignità al popolo nero americano, agendo dall'interno di un determinato sistema di valori, con uno spirito, per così dire, "riformista".

In effetti, nonostante l'ostilità di varie componenti dell'intellettualità sin dai tempi dell'**Harlem Renaissance**, Duke "ha incarnato più di ogni altro musicista nero della sua generazione (...) il ruolo di chi vuole un adeguato riconoscimento per il patrimonio popolare nero, senza complessi di inferiorità verso l'arte accademica, né sensi di colpa verso il mondo dello spettacolo" (Angelo Leonardi, "Musica Jazz", aprile 1999).

Ellington esplicitò per la prima volta le sue opinioni sulla questione razziale in un articolo pubblicato nel 1931 dalla rivista inglese "Rhythm". "La storia del mio popolo è quella di una grande conquista a scapito di spaventose avversità; è la storia di un popolo ostacolato, handicappato e spesso dolorosamente oppresso e ciò che è stato fatto da Countee Cullen (→ **Harlem Renaissance**) e altri in letteratura è ora maturato nella nostra musica. In questo momento io sono impegnato in una rapsodia autonoma da ogni altra forma musicale, dove intendo ritrarre nell'idioma sincopato le esperienze delle razze di colore in America. Questa composizione consisterà di quattro o cinque movimenti (...) un autentico documento della mia razza scritto da un suo membro".

Il pensiero va subito alla *Black, Brown and Beige*, cioè al primo grande "parallelo musicale" con la storia del nero americano, filo conduttore di numerosi altri lavori che – lo si è detto in vari punti – riproporranno il tema delle radici come valore da affermare piuttosto che marchio infamante di cui vergognarsi.

Se si torna ai pronunciamenti ellingtoniani sul tema, c'è un altro scritto del 1957 che va segnalato per la sua inequivocabile critica al pregiudizio razziale e all'ingiustizia sociale, proprio allora messi fortemente in discussione dalle lotte per i diritti civili. "A causa di così tanti americani che insistono sul concetto di razza dominante, milioni di neri sono privati di un'opportuna istruzione, ostacolati nel diritto di voto e

sono gli ultimi ad essere assunti e i primi a venire licenziati in quelle aziende utili al progresso della nazione". Ellington rammentava poi le resistenze dei parlamentari per impedire l'approvazione delle leggi sui diritti civili, la segregazione nelle scuole e nei pubblici locali, le azioni intimidatorie della polizia e concludeva con un'efficace metafora: agli afro-americani era permesso, in sostanza, di esprimersi liberamente in una sola tonalità. Occorreva invece creare un nuovo *sound* caratterizzato da comune rispetto per la dignità e la libertà degli uomini.

Si tratta di opinioni che facilitano la comprensione della sua sfaccettata personalità ma non influenzano il giudizio estetico. Per questo è sufficiente il *sound*.

✐ Africa – Autobiografia – Harlem Renaissance

RADIO Possiamo considerare la radio come il primo dei "nuovi media" ad avere una importanza decisiva sulle vicende del jazz. Non c'è biografia dei suoi protagonisti, soprattutto dell'"età classica", dove non venga rammentata la folgorazione improvvisa di un programma radiofonico che catturò l'attenzione di uno di loro e ne decise la scelta professionale.

Agli inizi Ellington dovette una parte notevole della sua popolarità e del suo successo al "miracolo tecnologico" degli anni Venti. E così fu anche in seguito. Il successo di Benny Goodman al "Palomar Ballroom" di Los Angeles, nel 1935, che segnò l'avvento della *Swing-Era*, fu così clamoroso ed inatteso perché era stato preceduto dall'ascolto, via radio, del nuovo repertorio dell'orchestra. La travolgente scalata newyorkese di Count Basie fu propiziata da John Hammond il quale, sempre alla ricerca di nuovi talenti, captò sulla radio della sua auto una trasmissione dal "Reno Club" di Kansas City irradiata da una piccola stazione sperimentale su onde corte. E si potrebbe continuare a lungo nell'esemplificazione.

La data che segna un'epoca è quella del 2 novembre 1920. Quel giorno iniziò a trasmettere regolarmente la stazione radio KDKA di Pittsburg, comunicando i risultati delle elezioni presidenziali. Gli Stati Uniti a differenza dell'Europa, scelsero fin dall'inizio la strada di affidare ai "privati" l'emittenza radiofonica. In un primo tempo, le emittenti furono organizzate dalle industrie produttrici di apparecchiature radiofoniche,

ma gradualmente presero il sopravvento compagnie commerciali di radiodiffusione. Il primo *network*, cioè la prima rete in grado di coprire tutto il territorio nazionale associando una serie di emittenti e ripetitori, fu la National Broadcasting Company (NBC), creata nel 1926; l'anno seguente sorse la Columbia Broadcasting System (CBS). Sempre nel 1927, il numero delle stazioni saliva a 732 e quello che era poco più di un giocattolo prima della guerra mondiale, divenne un oggetto indispensabile (o quasi) in ogni casa: nel 1930, secondo i dati del censimento, il 40% delle famiglie americane possedeva una radio.

È questa la ragione per cui dal palcoscenico del **Cotton Club**, la musica di Ellington, grazie proprio al *network* CBS, potè giungere in tutti gli ambienti e gli angoli del paese. E diffondersi anche a livello internazionale. Presentava l'orchestra l'annunciatore e appassionato di jazz Tel Husing che preparava all'ascolto descrivendo e magnificando i programmi da sogno del *Club* più lussuoso ed esclusivo di **Harlem**.

Questo rapporto con il mezzo radiofonico sarebbe proseguito quasi ininterrottamente, sia pure con fasi alterne dovute a specifiche contingenze (la crisi del '29, la guerra, etc.) per tutta la carriera di Ellington e della sua orchestra. Due erano le modalità tipiche delle trasmissioni: la "diretta" durante un concerto o una esibizione in un locale; quella realizzata nello studio radiofonico. In questo secondo caso, le registrazioni che venivano effettuate erano solitamente di ottima qualità. Lo testimoniano i cinque LP, pubblicati nel '78, delle registrazioni originariamente realizzate nel 1946-47, non per il mercato discografico, ma per i circuiti radiofonici americani. Queste versioni, non essendo vincolate ai tre fatidici minuti dei 78 giri, risultano più aderenti a quelle abitualmente eseguite in pubblico.

✐ Cinema – Disco

SACRO Quando "nel 1965 fui invitato (...) a presentare un concerto di musica sacra alla Grace Cathedral di San Francisco (...) compresi che si trattava di un'opportunità eccezionale. Ora, dissi, posso affermare apertamente ciò che finora ho detto fra me e me in ginocchio".

Così, nell'**Autobiografia**, Ellington ci fornisce la conferma della sua

convinta religiosità che aveva ereditato in particolare della madre, anche se non si traduceva in una confessione particolare.

Il sacro attraversa la sua opera, in quanto componente fondante dell'anima nera, parte integrante dell'epopea del suo popolo in terra americana: culto degli uomini che ridussero in schiavitù i suoi antenati e al tempo stesso ancora di salvezza di quest'ultimi nel loro cammino di emancipazione. Questo percorso Ellington lo ha raccontato in musica instancabilmente.

Non è un caso, perciò, che il sacro si manifesti per la prima volta, musicalmente parlando, in *Come Sunday*, momento centrale della *Black, Brown and Beige: A Tone Parallel to the American Negro*. *Come Sunday* mette in scena il rapporto dei neri con la chiesa: secondo le intenzione di Ellington, il pizzicato del violino di Ray Nance rappresenta "l'andirivieni della chiesa" osservato dall'esterno dai lavoratori di colore, che non vi sono ammessi; poi, in attesa che il sassofono di Johnny Hodges si libri in uno dei più limpidi e famosi assoli della storia del jazz, "il tema scivola nell'epoca in cui i lavoratori hanno finalmente la loro chiesa".

Se questo passaggio compenetra in profondità la cultura e l'anima nera, Ellington si incarica di esserne il messaggero. "Io credo di essere – chiarisce nell'**Autobiografia** parlando dei *Concerti Sacri* – come un ragazzo messaggero, uno che cerca di portare messaggi alla gente".

La traduzione musicale della sua esperienza religiosa non conduce quindi ad un discorso introspettivo, ad una meditazione interiore, non rappresenta il singolo, ma la comunità. Non a caso il lavoro che anticipa i *Concerti Sacri* è lo spettacolo teatrale *My People*: il suo Dio è veramente dappertutto: nelle cose, nelle strade, nei locali notturni, in aperta campagna e, incidentalmente, anche in chiesa.

Certo, in questo contesto, la musica non può non rapportarsi ad una dimensione liturgica ed Ellington si affida più spesso alla voce austera, ieratica del sax baritono di Harry Carney. Come nelle prime sei note del *Secondo Concerto Sacro* che corrispondono alla prime sei sillabe della Bibbia, *In the Beginning God*. "È un suono impressionante – ha commentato il biografo Derek Tewell – che combina in modo naturale devozione, dignità e meraviglia, un canto di lode in termini rigorosamente ellingtoniani e tuttavia con un'espressività universale al di là di ogni categoria".

Ma anche in queste occasioni, il sacro si intreccia al profano, il canto alla danza, le nuove composizioni a quelle di precedenti *suites* senza apparenti forzature retoriche. In questo senso i *Concerti Sacri* appartengono ad Ellingtonia né più né meno che la sensuale *Perfume Suite* o lo swingante *Cotton Tail*. Essi non sono messe jazz: sono piuttosto, come ha scritto Gary Giddens, "il **Cotton Club** portato in chiesa". Rappresentano l'ultimo tassello di quel grande affresco che l'intera musica del Duca ha voluto dedicare al popolo afro-americano.

✐ Africa – Autobiografia

SHOWMAN Abiti di ricercata eleganza e sempre freschi di sartoria, presenza carismatica che illumina la scena, eloquio da consumato intrattenitore, osservanza delle buone maniere con gli interlocutori. Ellington comprese fin dall'inizio l'importanza di presentare bene la sua persona e la sua orchestra, curandone meticolosamente l'immagine.

In questo influiva innanzitutto la sua educazione familiare e in particolare l'esempio del padre da cui apprese il gusto per la raffinatezza. Contava non solo il successo economico, ma lo *stile*. E Duke si sentiva sempre umiliato se qualche cosa nella sua vita e soprattutto nella musica non era di prima qualità.

Durante le esibizioni al **Cotton Club**, Ellington prestava un'attenzione particolare a tutti gli elementi coreografici e in particolare agli effetti di luce, prediligendo quelli viola e rosa che opportunamente riflessi sui volti dei musicisti valorizzavano le loro carnagioni scure. In questo non c'era alcuna forma di snobismo. Bisogna considerare che fin quando i dischi erano di secondaria importanza (→ **Disco**), il successo o il fallimento di un'orchestra dipendeva da come reagiva il pubblico. Oltre che ascoltare, era importante vedere, ed Ellington sapeva offrire uno spettacolo di notevole fascino e varietà scenografica.

Questa ricerca di un'immagine, che si direbbe aristocratica, va posta in relazione alla condizione degli afro-americani nei primi decenni del secolo: non bisogna dimenticare che Ellington era parte integrante di quell'insieme di qualità espressive, artistiche, sportive, di eleganza e potenza fisica che per i neri d'America rappresentava una risposta

concreta alla trivialità del razzismo e all'ignominia della discriminazione e della segregazione.

✐ Autobiografia – Cotton Club

TRENO Nell'immaginario della musica afro-americana, quella del treno è una raffigurazione assurta a mito, quasi una divinità: ora benigna quando portava verso nuovi orizzonti un animo vagabondo, ora invece avversa quando strappava la ragazza all'innamorato o assecondava propositi suicidi. Con la sua potenza meccanica, la forza di trascinamento, il movimento continuo, la possibilità di guidarne l'energia, il treno è anche un simbolo sessuale. E ovviamente un concreto mezzo di trasporto, che ha fatto da "colonna sonora sottostante" nei continui spostamenti del Duca. Un viaggiatore instancabile, inquieto, curioso e quindi portato a confrontare e ribadire la propria identità culturale con l'altro e il diverso.

"Non stupisce dunque – hanno scritto Zenni e Bragalini ("Musica Jazz", 1999) – che il treno abbia goduto di grande preminenza nella vita e nell'arte di Ellington". Con risvolti sorprendenti, relativi a quei macchinisti che con il fischio riuscivano a intonare motivi, chiamavano qualcuno o "suggerivano l'idea di qualcosa di più di un ritmo di *boogie-woogie*" (Ellington).

"Per Ellington il treno simboleggia un movimento fisico, il viaggio senza limiti e, contemporaneamente, è una macchina generatrice di musica, nonché un instancabile meccanismo sessuale: insomma una metafora di se stesso".

Musicalmente l'ispirazione ferroviaria offrì l'occasione per affrontare nuove soluzioni di linguaggio come in *Daybreak Express* (1933), un'impressionante composizione che in soli tre minuti illustra l'avvio del treno, il suo ansimare, l'accelerazione progressiva fino al raggiungimento di una velocità stabile, rapidissima, come si addice ad un treno velocissimo.

"In seguito Ellington sarà più affascinato dall'andamento medio e caracollante di un locale, che procede a ritmo di *boogie-woogie* e si muove come un consumato amante: è il celebre *Happy-Go-Lucky Local* (1946), il quale è ancora diviso in due parti (accelerazione e velocità stabile) e adotta un tempo medio baldanzoso e ottimistico".

D'ora in poi Ellington racconterà sempre di treni in perpetuo movimento al ritmo di *boogie-woogie* o dello *shuffle*. Senza più accelerazioni i pezzi ferroviari diventano semplici, immediati, instancabili *blues*, il cui mimetismo si limita al ritmo dell'accompagnamento, costantemente reinventato. Rispetto alle tipologie descritte, fa eccezione il celebre *Take the "A" Train* di Billy Strayhorn, dedicato alla metropolitana che porta ad **Harlem**, dove sembra assente ogni riferimento musicale esplicito al treno.

✐ Fiume – Giungla

VOCALITÀ Sin dalle prime prove, Ellington dimostra una spiccata originalità nell'approccio alla voce, pensata in termini coloristici, secondo una logica più timbrica che emozionale (→ **Colore/timbro**). Così risalta già in *Creole Love Call* (1927) dove viene realizzato un gioco dialettico, sottilmente ironico, tra il vocalizzo della cantante Adelaide Hall, che rifà vocalmente una tromba con sordina, e il fraseggio "vocale" della tromba di Bubber Miley. Quest'uso peculiare della voce femminile viene ribadito in un altro capolavoro giovanile, *The Mooche*, nella versione che ha per protagonista Baby Cox.

Di qui – come ha notato Luciano Federighi – l'apparente eccentricità delle scelte ellingtoniane in materia di voci e cantanti. "Il fatto è che il 'canto' che Duke aveva in mente era sempre quello impareggiabile, suggestivamente lirico e profondamente individualista" dei suoi solisti, "mentre la stessa combinazione di individualismo, di timbro e frase con un'affinità profonda per la sua concezione musicale era spesso ardua da individuare nel panorama vocale afroamericano. Parole e versi, vezzi da palcoscenico potevano apparire superflui e persino volgari, riduttivi a confronto con l'intensa "vocalità" elevata ad arte dei suoi solisti e con gli emotivi chiaroscuri da loro pennellati, i personaggi da loro strumentalmente interpretati" (Federighi, "Amadeus" 1999).

Detto questo, va subito aggiunto che anche la vicenda canora dell'orchestra ellingtoniana più riconducibile ai canoni convenzionali è tutt'altro che disprezzabile. Sulle decine di cantanti maschili e femminili che vi hanno preso parte, spiccano in particolare due personalità: quella di Ivie

Anderson che fu "la voce 'ducale' per eccellenza dal 1931 al 1942. Nell'orchestra portò un'eloquenza bruna, elegante, con singolari riflessi metallici (acuti lucenti, di rame e bassi asprigni) e un parco vibrato ad accentuare emotivamente la frase, compresa tra attacchi taglienti e finali velati, soffici" (Federighi, 1999).

Se la Anderson è l'interprete ideale del grande *songbook* ellingtoniano degli anni Trenta, il non vedente Al Hibbler lo è stato per i classici di Duke e Strayhorn degli anni Quaranta. Radicato nel *blues* "il suo fraseggio colloquiale e frastagliato, dal vibrato irregolare, la dinamica singolare e il gioco di contrasti e chiaroscuri, il cavernoso precipitare nella carne viva dei bassi, le sgomitate e flessioni attraverso la melodia e le bizzose sottolineature portarono nel canto jazz un nuovo realismo (con accenti di surrealismo) incrostato di un agro e istrionico romanticismo da taverna" (Federighi, 1999).

A partire dal 1946, Ellington tornò ad un uso più astratto, in particolare della voce femminile, grazie all'incontro con il soprano Kay Davis, per la quale scrisse brani come *Transbluecency* (1946) e *On a Turquoise Cloud* (1947) dove la voce si intreccia all'unisono o in contrappunto agli strumenti dell'orchestra producendo inediti e suggestivi impasti timbrici.

Negli anni Cinquanta si chiude – in concomitanza con l'esaurirsi delle composizioni "brevi" nella forma del *blues* o della canzone, il periodo degli individualismi vocali e la voce è utilizzata in modo ancora più vario e articolato. Come in *A Drum Is a Woman*, dove ci sono un soprano, due solisti jazz, maschile e femminile, un piccolo coro più una voce recitante (lo stesso Ellington).

Ma è a partire dagli anni Sessanta che, grazie alla composizione dei tre *Concerti Sacri*, la scrittura vocale si fa più rilevante sia nella dimensione solistica che in quella corale. La possibilità di utilizzare un'interprete di rara grazia e sensibilità come il soprano Alice Babs, spinse Ellington verso lidi lirici mai toccati prima. Per quanto riguarda il canto corale, anziché sfruttare le possibilità melodico-contrappuntistiche alla maniera occidentale, Ellington punta sull'unisono e sul carattere compatto del coro, da cui trae effetti ritmo-timbrici vicini allo *Sprechgesang*, al canto parlato.

✐ Colore/timbro

WASHINGTON In virtù dei meriti storici acquisiti durante la Guerra di secessione, Washington era diventata, agli inizi del secolo, la sede di una numerosa comunità di colore. I dirigenti della città e dello Stato federale avvertivano di dover operare in suo favore, anche per mantenere fede al loro impegno anti-schiavista. Vennero presentate varie proposte di legge per garantire ai neri il diritto di voto e alcune di queste furono approvate. Si aprivano così nuove possibilità di ascesa sociale e politica per la gente di colore sino al costituirsi di un'élite di neri benestanti e con un certo potere. Questa élite emergente aveva un'alta considerazione di se stessa ed era oggetto di ammirazione e rispetto da parte di tutti i neri del Paese. Di riflesso godevano di questo prestigio anche i neri del ceto medio che si consideravano un gruppo sociale speciale e privilegiato rispetto alla marea di diseredati, di varie estrazioni sociali, che popolava i vicoli dei quartieri più poveri, dominati da "un fetore nausebondo". "Non so quante caste di neri esistessero in città ai tempi, ma so per certo che se sconsideratamente cercavi di mescolarti a un'altra, ti veniva detto che non bisognava fare una cosa del genere" (→ **Autobiografia**).

La "borghesia nera" ci teneva al proprio *status* e si era data autonome istituzioni sia in campo formativo che in quello musicale: società di concerti, scuole di musica, conservatorio, riviste, teatro musicale, erano parte del ricco tessuto culturale della città. Molto diffusa era la pratica del canto corale con gruppi che offrivano concerti, magari presentando un solista, come il famoso Roland Hayes, portato da fuori. In tali concerti la musica includeva non solo il repertorio vocale *standard*, ma anche gli *spiritual* e i *work song* che, agli inizi del secolo, si erano ben inseriti nel variegato mondo musicale americano. Ellington ebbe modo di ascoltare gran parte di questa musica che affondava le radici nella tradizione popolare nera, ma buona parte della musica con cui era più direttamente a contatto, ad esempio nell'ambiente familiare, apparteneva alla tradizione europea ed era la stessa che imparavano i figli della media borghesia bianca. Molto popolari erano, ad esempio, le arie più celebri dell'Opera lirica italiana

Come documenta ampiamente Scivales (pagg. 61-65), negli anni della sua formazione, Duke ebbe maestri ugualmente ferrati sia sul versante "classico" che su quello jazzistico, anche se in questo campo le novità venivano soprattutto da fuori e in particolare da New York.

La città natale ebbe comunque un'influenza non secondaria nel far emergere nell'aspirante musicista quella propensione a conquistare le "grandi forme" che si svilupperà in seguito. Ellington adatterà infatti quella tendenza culturale, in sé limitata, al proprio genio creativo... Sarà poi soprattutto nel clima dell'**Harlem Renaissance** che tale tendenza si consoliderà fino a divenire "esemplare di tutta la poetica musicale afroamericana: il linguaggio compositivo di una cultura, quella nero-americana, che si fa esperienza universale" (Zenni, 1994).

✐ Autobiografia-Harlem

Repertorio

Per consentire una lettura in sequenza, abbiamo preferito organizzare il vasto repertorio ellingtoniano, invece che in ordine alfabetico, seguendo i paragrafi della biografia, almeno fino agli anni Quaranta. Dopo, quando le composizioni di ampio respiro prendono decisamente il sopravvento, abbiamo proseguito raggruppando i pezzi brevi in unico capitolo (**→ Pezzi bevi del secondo dopoguerra**). Si è passati, quindi, al commento delle *Suites* in ordine cronologico ad eccezione di alcuni lavori che hanno un'origine particolare.

Ellington è tornato numerose volte sullo stesso materiale tematico – soprattutto i pezzi brevi – con versioni spesso molto diverse e altrettanto pregevoli. In questa sede, per l'economia complessiva del quaderno e per restare nella logica dei rimandi tra i testi, ci siamo limitati, con poche eccezioni, alle prime versioni.

Repertorio 1 / Il periodo di *Black and Tan Fantasy*

Stefano Zenni (pagg. 80-81) parte da *East-St. Louis Toodle-O* (1926-27) come esempio della diversità di Ellington nel panorama del jazz orchestrale degli anni Venti e come prima esemplificazione del cosiddetto **Effetto Ellington**. L'apporto determinante, in questo caso, è del trombettista Bubber Miley, sia per quanto riguarda la linea melodica che la sua interpretazione. Tuttavia, ciò che attira l'attenzione è soprattutto il modo in cui la melodia è accompagnata. Sotto la tromba di Miley, Ellington ha infatti arrangiato un gemente passaggio di note tenute che incornicia le frasi di Miley e insieme contrasta con esse. In questa sintesi solista/arrangiatore, oltre all'inedita, visionaria concezione timbrica, c'è

un'altra novità: l'improvvisazione diventa parte integrante della composizione (→ **Composizione/improvvisazione**). "*East St. Louis Toodle-O* non è una collana di assolo... del tipo 'avanti un altro', né un pezzo collettivo tutto improvvisato ma, sia pure alla sua maniera esitante, una composizione" (Schuller, 1996).

Ritroviamo gli stessi caratteri negli altri due capolavori di Ellington e Miley del 1927: *Black and Tan Fantasy* e *Creole Love Call*. Il primo consiste di un tema di dodici battute, basato sulla classica progressione del *blues*, che viene esposto in tutta la sua corrusca bellezza da Miley e Nanton. L'atmosfera, cupa e tenebrosa, si addolcisce ma non svanisce con l'intervento melodioso del sax alto di Toby Hardwick; il ritorno al tema *blues* ristabilisce il clima giusto per Bubber Miley che fa un uso brillante di *plunger* e *growl* al servizio di un "assolo altamente drammatico, non eguagliato da tutto ciò che all'epoca avevano realizzato i trombettisti di New Orleans" (Schuller, 1996). L'intervento di Duke al pianoforte abbassa la tensione che viene ristabilita dal successivo assolo di Joe Nanton che si produce in accenti cupi e disperati fino ad una sorta di lamento che pare di voce umana; conclude Miley con toni foschi che sfociano nella celebre citazione della *Marcia funebre* di Chopin.

Quella a cui abbiamo fatto riferimento è la versione Victor. Bisogna ricordare che Ellington, in quel perido, incideva per ben quattro etichette discografiche (→ **Disco**), con versioni ravvicinate nel tempo ma a volte sensibilmente diverse. È un aspetto da tenere sempre presente.

Creole Love Call è giustamente famoso quale esempio di "uso strumentale" della voce umana (→ **Vocalità**), quella di Adelaide Hall che con particolare intensità apre e chiude il pezzo improntato ad un clima di dolcissima e struggente serenità. Indimenticabile, in questo contesto, dopo l'intervento di Miley, l'assolo del clarinettista Rudy Jackson, non più uguagliato quanto a forza espressiva.

Alla stessa seduta di *Creole* (26 ottobre 1927) appartiene anche *The Blues I Love To Sing* che ripropone un'analoga atmosfera trasognata ed è altrettanto interessante riguardo all'impiego della voce.

A questi riconosciuti capolavori si deve aggiungere il trascurato *Birmingan Breakdown* (1926) che, con la sua agile orchestrazione e

l'inusuale suddivisione delle battute, preannuncia certe soluzioni degli anni '30 e '40; smentendo, oltretutto, una lettura frequente dell'iter musicale ellingtoniano scandito da un rigido suseguirsi di "stili" diversi che tende ad un vertice – gli anni '40 – per poi declinare irrimediabilmente.

Con *Black Beauty* (1928) siamo al primo riuscito ritratto femminile, in questo caso della grande ballerina Florence Mills. Il tema, una delle composizioni più belle di Ellington, è saggiamente affidato al trombettista Arthur Whetsel che ci offre un esempio di interpretazione improntata a levità e raffinatezza. Il tono del brano si fa più vigoroso con l'intervento di Nanton che lascia il posto allo stesso Ellington per quello che si potrebbe considerare il suo "primo vero assolo di piano": "Il fascino disarmante della melodia, ricamato quasi alla maniera di Willie 'The Lion' Smith, trova un efficace contrasto con le trascinanti interpolazioni a tempo doppio del basso schiaffeggiato di Braud" (Schuller, 1996). Prosegue Barney Bigard al clarinetto con una lunga e sinuosa linea melodica e conclude Whetsel come all'inizio.

Un clima festoso ed esuberante si respira invece nello scattante *Jubilee Stomp* (1928), un altro brano d'antologia per gli assolo impressionanti (le sedici battute da folletto di Miley) e per gli assieme molto avanzati che contiene, con un raro esempio, all'epoca, di scrittura per sax.

Alla "categoria" dei brani **giungla** appartiene il notissimo *The Mooche* (1928), espressione gergale di **Harlem** riferita all'andatura dinoccolata di certi suoi abitanti. È formato da due temi: il primo, in minore, è costruito sullo schema AAB (24 misure suddivise in tre gruppi do otto) e viene adoperato in apertura e riproposto senza variazioni significative in chiusura; il secondo è un *blues* di 12 battute, interpretato prevalentemente dai solisti; fra i due temi si inserisce con prepotenza una figurazione molto caratterizzata. J. Navràtil vi scorge un esempio tipico dell'originale estetica ellingtoniana, ove la fuga in un mondo onirico quasi primevo fa risaltare maggiormente, attraverso l'impiego del *blues*, l'asprezza della vita reale. Lo scontro tra questi due elementi viene ulteriormente accentuato, nella versione con l'impiego della voce, dal contrasto tra la melodia e i corruschi bagliori metallici della chitarra di Lonnie Johnson. "Il canto *scat* di Baby Cox aggiunge un tocco del tutto particolare alla tensione del brano: la sua sensualità è aspra, oltraggiosa, lascia intendere in modo

sfrontato la falsità, la poca consistenza del sogno (che) al tempo stesso ammicca e richiama..." (J. Navratil).

Nel repertorio di questo periodo, dominato dalle composizioni ispirate alla giungla, fanno la loro comparsa brani collocabili nelle categoria *mood*. *Misty Morning* e *Awful Sad*, entrambi del 1928, sono i primi riusciti esempi del genere. Il merito della loro singolare atmosfera nostalgica va soprattutto alla preziosa sonorità e al fraseggio elegante di Arthur Whetsel e poi al clarinetto di Barney Bigard. In questi due prototipi del *mood*, il timbro *blue* di Whetsel e il clarinetto di Bigard sul registro grave sono ancora usati separatamente, mentre nel celebre *Mood Indigo* (1930), "Ellington li combina e aggiunge il colore ancor più singolare del trombone di Nanton, ritornando così alla classica triade di New Orleans ma entro una concezione timbrica del tutto nuova". Schuller evidenzia inoltre un altro elemento comune alle tre pietre miliari che si sarebbe rilevato di particolare importanza in seguito: "una sorta di tortuoso *cromatismo*... che nelle melodie e nella condotta delle parti dava a questi pezzi proprio il tocco giusto di tristezza e di nostalgia".

Non rientra negli scopi di questa pubblicazione procedere ad un'analisi esauriente di tutto il repertorio ellingtoniano (e meno che mai di tutte le registrazioni). Ciò richiederebbe, anche limitatamente al periodo in esame, di prendere in considerazione molti altri brani. Ci limitiamo ad attirare l'attenzione su *Ring Dem Bells* (1930), ovvero il capolavoro dell'ottimismo. Con la sua squisita melodia, la luminosa orchestrazione, il ritmo scattante, l'accorto uso delle campane, diffonde una contagiosa sensazione di allegria. Come avverrà spesso in Ellington, il risultato è ottenuto con un'estrema semplicità di mezzi: un lineare arrangiamento delle parti orchestrali impostato sul canonico "botta e risposta" e un'indovinata successione di assoli, dagli arabeschi di Bigard al frizzante fraseggio di Carney, dall'andamento dinoccolato di Nanton al sapido duetto tra Johnny Hodges e Cootie Williams.

Repertorio 2 / Il periodo di *Reminiscing in Tempo*

Rockin' in Rhythm (1931) è un brano che guarda decisamente al futuro. È costruito su due temi molto particolari che si alternano inframezzati da una specie di strofa che funziona da pausa e al tempo

stesso da perno attorno al quale "turbinano" i motivi. Il primo è scattante, nervoso, mobile; il secondo si presenta con i connotati del *riff*. Passeranno anni prima di avere versioni adeguate a valorizzare appieno l'impianto di notevole modernità di questo "classico" del repertorio ellingtoniano.

Molti sono i pregi di *Creole Rapsody* (1931), un'altra composizione "epocale", incisa in due versioni a sei mesi di distanza ma che si differenziano profondamente. Per la prima volta Ellington si cimenta con le "grandi forme" – la durata della seconda versione supera gli otto minuti – aprendo una prospettiva che si rivelerà particolarmente feconda nel secondo dopoguerra. Controversi i giudizi di valore. Schuller annota come Ellington vi sperimenti "un duetto di tromboni, forse il primo nel jazz, e frasi di lunghezza asimmetrica", ma lamenta l'esecuzione scadente e una certa casualità nella successione degli episodi, rilievo quest'ultimo che tornerà spesso a proposito delle suites ellingtoniane e su cui ci soffermeremo in seguito. Per Berini e Volonté, "al di là della sua riconosciuta importanza pionieristica come primo lavoro jazzistico ad ampio respiro, merita ogni lode anche sul piano più strettamente estetico, qualificandosi come una creazione di notevole pregio, solida nella struttura, costantemente impegnata nell'esecuzione e, anche se inferiore alle più felici composizioni di Ellington, indiscutibilmente pervasa dalla sua inconfondibile sensibilità, che qui si manifesta in una pacata e nobile malinconia".

Meno discordi sono i pareri su *Echoes of the Jungle* (1931), scritto presumibilmente dal nuovo arrivato Cootie Williams nell'arduo compito di sostituire Miley, e destinato ad evocare il "cuore dell'**Africa**". Ellington da fondo alle sue doti coloristiche: c'è infatti da rimanere nuovamente stupiti di fronte all'impasto timbrico iniziale incredibilmente ricco degli ottoni con sordina (**→ Colore/timbro**), decorato dagli abbellimenti del sax di Johnny Hodges. Cootie, che è il protagonista del brano, prende due assolo: il primo a campana aperta, di urgente sensualità, poi con la sordina *plunger* e un superbo *growl* si produce in una delle sue improvvisazioni più immaginose. Da notare dietro di lui le figure rotolanti dei sax. Nel successivo episodio è di scena Barney Bigard sul registro grave del clarinetto a cui rispondono i fruscianti glissando del banjo di Fred Guy. "È come la sinistra bonaccia dopo la tempesta"

commenta Schuller; che arriva con il lamentoso trombone di Nanton per poi sfociare in un finale, dove "nelle tre battute finali Ellington inventa una sonorità e un'armonia orchestrali che sembrano prefigurare i *chorus* conclusivi di *Ko-Ko*.

Anche dietro la riproposizione di "generi" sperimentati, si avverte l'ansia di esplorare nuovi territori, di intraprendere un processo di rinnovamento stilistico che nel corso degli anni Trenta subirà notevoli accelerazioni. All'inizio del 1932 l'organico della formazione si stabilizza sui quattordici elementi più la presenza, anch'essa stabile, di una voce femminile nella persona di Ivie Anderson.

Proprio alla nuova esordiente spetta il merito principale della riuscita di *It Don't Mean a Thing If Ain't Got That Swing* (1932), emblematico sin dalla pittoresca definizione della parola *swing*: "Non vuol dire niente se non ha *swing* /.../ Non vuol dire niente, basta cantarlo /.../ Non importa se è liscio o *hot* / Tieni solo il ritmo, metticela tutta / Non vuol dire niente se non ha *swing*". Tocca alla Anderson introdurre con voce carica di *feeling*, accompagnata dal basso di Braud; poi lascia il primo ritornello al ruvido trombone con sordina di Nanton che si produce in uno dei suoi contagiosi assoli parlanti. Segue il ritornello cantato, quindi si fa ammirare Johnny Hodges in una fioritura di arpeggi. Rientra Ivie intonando alcune esuberanti frasi *scat*, cui rispondono gli ottoni e a cui fa da sfondo il gaio, cadenzato obbligato del sax baritono di Harry Carney.

It Don't Mean a Thing si imporrà come uno standard battuto da una schiera di cantanti e strumentisti. È però nella seduta del 15 febbraio 1933 che verrà incisa quella che diventerà la canzone più popolare del Duca: l'immortale *Sophisticated Lady* dall'impianto compositivo di altissimo livello in cui spicca il celebre inciso che lasciò ammirato George Gershwin. È una delle poche esecuzioni dove si può ascoltare in assolo il sax alto rococò di Otto Hardwick. Ma ci saranno in seguito versioni superiori, soprattutto quando Ellington avrà scoperto la meravigliosa attitudine di Harry Carney per le linee sinuose e morbide di questo motivo.

Considerazioni analoghe si potrebbero fare per altri due temi di alto lignaggio e di notevole popolarità: *Solitude* (1934) e *In a Sentimental Mood* (1935) che si affideranno ad interpretazioni più tarde per sprigionare tutte il loro fascino. Oltretutto le versioni iniziali, come ha notato

Schuller, vanno molto al di là, quanto a preziosità timbriche e armoniche, delle attese del tipico pubblico di inizio *Swing*, tant'è che ebbero più successo i rifacimenti dell'orchestra di Benny Goodman.

Un'altra gemma d'arte di questo periodo è *Drop Me Off in Harlem* (1933): indovinato il tema, raffinato l'arrangiamento, perfetta l'esecuzione. Il vertice sta "in un eloquente dialogo Carney-Williams: Carney, in registro di baritono, espone la melodia, mentre Cootie commenta in una contrariata vena puntillista", tanto che "nelle prime otto battute Carney riesce a cavar fuori da Cootie solo undici timidi schizzi di suono" (Schuller). Il resto del brano offre un bel quadro dei talenti dell'orchestra in una generosa parata di voci individuali: Whetsel, Freddie Jenkins, Brown e Hardwick. Perfino Fred Guy, che in questo periodo passò dal banjo alla chitarra, si fa ascoltare con discrezione.

Daybreak Express (1933) è il primo capolavoro ispirato al **treno**, "stupefacente lezione circa la capacità del linguaggio jazz di uguagliare o superare tutto quanto si fosse fatto nel campo della musica a programma eurocolta e, nel caso di Ellington, con un'orchestra di soli quattordici elementi" (Schuller, 1999). "Tutto il pezzo è un *tour de force* esecutivo che l'orchestra affronta con una precisione e una lucidità che non hanno uguali. L'imitazione rumoristica del treno in partenza spinge Ellington a creare una prima parte straordinariamente sperimentale, dissonante, timbricamente mutevole e armonicamente imprevedibile; la seconda si basa invece sul solido giro armonico del terzo tema di *Tiger Rag* e costringe la sezione sax a una stupefacente prova virtuosistica; e a un tratto (modulando una quarta sopra) si ha l'impressione di un'ulteriore accelerazione" (S. Zenni e L. Bragalini, "Musica Jazz", 1999).

Il 1934 si apre con due brani che danno un'idea di come Ellington precorra i tempi: *Delta Serenade* e *Stompy Jones*, incisi entrambi il 9 gennaio. Il primo segna "un grande balzo in avanti stilistico e concettuale: questa serenata malinconica... era a suo modo in anticipo di anni su tutto il jazz. E si può andare anche oltre: essa contiene momenti di ispirazione timbrica e armonica mai concepiti prima da *nessun* compositore, inclusi Ravel e Schönberg, per non citare che i due maggiori inventori di voli di fantasia timbrici e armonici del primo Novecento" (Schuller, 1999). (→ **Colore/timbro**)

Uno spirito nuovo e eccitante circola anche in *Stompy Jones*, stavolta però in campo ritmico. Il brano si caratterizza infatti per un accompagnamento elastico, pulsante, insomma *swingante*, alla maniera che diverrà di moda per le orchestre jazz nella seconda metà degli anni Trenta.

Controbilancia l'effervescenza e la scioltezza di questa esecuzione, *Saddest Tale* (1934), uno dei brani più austeri e commoventi di Ellington che si apre con le lugubri frasi recitate in falsetto dallo stesso Duke: "Il racconto più triste che si narri sull'uomo e la bestia è il racconto che narrarono quando dissero la verità su di me". I motivi d'interesse per questo capolavoro sono più d'uno. Intanto, vi fa una delle prime apparizioni, in un brano jazz, un ampio assolo di clarinetto contralto suonato da Carney; si ripropone inoltre la stupefacente invenzione coloristica (→ **Colore/timbro**) del Duca che, in questo caso, ad esempio, strumenta i tromboni sul registro grave al fine di ottenere tinte fosche, perfino macabre.

Finalmente eccoci alla vetta degli anni Trenta: quel *Reminiscing in Tempo* (1935) in cui Ellington tentò con successo, più che in ogni altra occasione e scontando le censure dei critici, di andare "oltre le categorie", di superare le gerarchie tra i generi, di frantumare le anguste nicchie del mondo commerciale, comprese quelle relative ai tempi che si dilatano a circa tredici minuti. In *Reminiscing in Tempo* non c'è improvvisazione, non c'è *swing*: eppure il risultato sarebbe inconcepibile senza il confluire di una componente orale (→ **Oralità/scrittura**) e dei personali apporti dei solisti. In effetti, ha scritto Schuller nel corso di un'ampia analisi, "l'esito più notevole dell'opera è che composizione e orchestra interagiscono e risultano coesi in una maniera che era nuova perfino per Ellington, almeno su scala così vasta. Questo è anche l'aspetto più sottile dell'opera, e fa poca meraviglia che i critici del 1935 mancassero di avvertire la coerenza tematica, o l'intima relazione tra il contenuto musicale e l'orchestra per la quale, e solo per la quale, fu concepito".

"Sotto l'unità strutturale di *Reminiscing in Tempo* – prosegue Schuller – vi sono il calore e la ricchezza della musica stessa, espressa nella sua bellezza melodica e armonica. C'è ancora una volta, come nel miglior Ellington, uno squisito equilibrio – si vorrebbe dire un inventivo intrecciarsi – di armonia e melodia: l'una è inconcepibile senza l'altra".

Ma oltre a ciò, "sono l'amabilità dei temi, l'atmosfera contemplativa e rievocativa, le armonie sensuali, insinuanti, il dolce calore dei colori strumentali, che fanno di *Reminiscing in Tempo* un'esperienza musicale memorabile".

Nonostante le reazioni in gran parte negative riguardo a *Reminiscing in Tempo*, Ellington ribadì le sue idee con una serie di "concerti" per singoli solisti che, presi nel loro insieme, apriranno una strada nuova nella composizione e nell'improvvisazione jazz, proponendosi come modello di riferimento per molti brani degli anni Quaranta. Era la prima volta nel jazz che veniva introdotta l'idea di *concerto*, cioè l'affermazione di un ruolo più pregnante del compositore che con Ellington si traduce al tempo stesso in una valorizzazione del solista (→ **Composizione/improvvisazione**). Dei quattro concerti, *Echoes of Harlem*, dedicato a Cootie Williams è, secondo Schuller, il più riuscito; altri pongono al vertice *Clarinet Lament* dedicato a Barney Bigard.

Nel primo Cootie da vita ad "un assolo ben costruito, traboccante di invenzione melodica, ed eseguito in modo immacolato" (Schuller, 1999), mentre nel secondo Bigard può improvvisare da cima a fondo su una congeniale base di "sapore" New Orleans: vi sono infatti le familiari fioriture delle *marching band* e ci si avvale delle armonie di un classico come *Basin Street Blues*; nel finale si ascoltano commoventi sortite del clarinetto che giustificano da sole il titolo del brano.

Trumpet in Spades (*Rex's Concerto*) e *Yearning for Love* (*Lawrence's Concerto*) sono dedicati, come rivelano i sottotitoli a Rex Stewart e Lawrence Brown. Il trombettista vi sfodera una serie di virtuosismi un po' fine a se stessi; il trombonista "è magistrale come sempre nel gestire torsioni, scivolamenti e giri che erano scopo e contenuto del brano" (Schuller, 1999).

L'attenzione che Ellington aveva sempre mostrato verso le correnti latine e caraibiche della musica nera, riuscì a tradursi, nel dicembre 1936, in uno dei suoi maggiori successi, protagonista il portoricano Juan Tizol e complice lo stesso Ellington. A detta di quest'ultimo, mentre Tizol si stava esercitando sul suo strumento, egli prese ad accompagnarlo con un tamburello: il dialogo si sviluppò in modo così felice che i due decisero di ricavarne un pezzo per l'orchestra: era nato *Caravan*, pagina popolarissima che da allora ha avuto un'infinità di interpretazioni, comprese

quelle sempre nuove dell'orchestra ellingtoniana. Seguiamo la magistrale analisi di Schuller relativa alla prima versione: "La singolarità di questo brano balza evidente già nell'introduzione di Sonny Greer con *tom-tom*, piatto cinese, gong birmano e grancassa, di sicuro una prima assoluta nel jazz. L'autore, al trombone a pistoni, espone il sinuoso tema, una di quelle melodie che una volta udite non si dimenticano più. Qui il timbro e la pronuncia di Tizol ne acuiscono il carattere struggente (...) Così discreto da passare quasi inosservato, Carney accompagna Tizol con una semplice contromelodia (...) Una delle cose più felicemente riuscite dell'esecuzione è il concatenarsi dei primi tre assolo in un'entità pressoché ininterrotta", con Bigard che rileva in modo impercettibile Tizol, sì che i due sembrano un unico strumentista per poi svanire quando Williams lo rileva con una nota che sembra provenire dal nulla, o forse dal clarinetto di Bigard!.

Il *Diminuendo in Blue and Crescendo in Blue* del 1937 è una delle fatiche più ambiziose di Duke: un pezzo esteso, dove predomina la composizione scritta con suddivisioni metriche, modulazioni, dinamiche, particolarmente ardite ed innovative. La prima parte, in coerenza con il titolo, degrada gradualmente dal fortissimo al piano, mentre *Crescendo in Blue* inizia in modo quieto e monta inesorabilmente fino al culmine, sfruttando tutte le risorse orchestrali; impasti, timbri e registri.

I Let a Song Go Out of My Heart (3 marzo 1938) nacque in modo singolare: Ellington aveva allestito per uno *show* all'Apollo Theatre un notevole arrangiamento di una canzone in voga, *I'll Never Smile Again*; l'accoglienza fu così calorosa che il Duca preferì abolire la melodia di partenza, conservando l'elaborazione arrangiata: era nato *I Let a Song*, una splendida melodia, valorizzata come meglio non si potrebbe da Johnny Hodges.

Prelude to a Kiss è un'altra delle *ballad* più felici di Ellington, anche se – nota Schuller – "la melodia oscillante e le armonie cromatiche del tema erano troppo raffinate per conquistare il consenso del grande pubblico". Il brano è legato indissolubilmente alle interpretazioni di Johnny Hodges, anche se nella prima versione del 9 agosto 1938 il suo intervento si limita a poche battute iniziali, mentre l'esposizione tematica è affidata al vellutato trombone di Lawrence Brown.

Su *Battle of Swing* (1938) si sofferma ampiamente Zenni (pag. 85) per evidenziare come si combinino assieme le forme del folklore nero con quelle del barocco europeo: Ellington, insomma, anche quando precorre i tempi, come in questo brano, non disdegna l'ancoraggio alla tradizione.

Repertorio 3 / Il periodo di *Black, Brown and Beige*

Già nella prima seduta per la Victor (7 marzo 1940) è in grande evidenza il nuovo pilastro della sezione ritmica, il contrabbassista Jimmy Blanton, il quale, com'è noto, "aggiunse" al suo ingombrante strumento la dimensione solistica, improvvisando, al pari di uno strumento a fiato, dinamici passi in pizzicato o con l'arco. È Blanton il protagonista principale del primo capolavoro della lunga serie di questa felice stagione: si tratta di *Jack the Bear*, dedicato a John Wilson, popolare pianista *stride* di **Harlem** nei ruggenti anni Venti. Il suo incisivo dialogo con l'orchestra nelle battute introduttive è già tale da stabilire un incolmabile fossato con i precedenti bassisti e quelli coevi. Tutta la dinamica orchestrale ne risentirà positivamente.

Alla stessa seduta appartiene *Ko-Ko, blues* in minore dalle tinte forti analizzato con dovizia da Zenni (pag. 82).

La settimana successiva l'orchestra si ripete con un'altra seduta densa di risultati. Si comincia con *Conga Brava*, a firma Ellington/Tizol: l'ispirazione del brano è quella latino-caraibica, inaugurata da *Caravan*. Interpreti principali sono lo stesso Tizol e Ben Webster, altra mirabile nuova voce dell'orchestra, che dà subito un saggio del suo senso dello *swing* e della sua preziosa sonorità. Tizol si produce nei passaggi con ritmo latino, Webster in quelli a ritmo binario.

Capolavoro della seduta è considerato il *Concerto for Cootie* per analizzare il quale il compositore André Hodeir ha speso ventiquattro pagine del suo *Uomini e problemi del jazz* (Milano, 1958). Eccone un passaggio: "Pochi dischi consentono meglio del *Concerto* di valutare quale e quanta parte abbia il suono nella composizione di un'opera jazz. Il copione, diciamo così, della tromba (quella di Cootie Williams, *ndr*), si presenta come un vero e proprio *bouquet* di suoni. Le frasi che Duke vi dispone, e di cui non possiamo non rilevare la bellezza melodica, Cootie le fa sue: le adorna dei colori più smaglianti, le rituffa nell'ombra,

gioca con loro, le fa luccicare o ne sfuma delicatamente i contorni; e ogni volta ce ne mostra un'immagine nuova. Se egli avesse dovuto dedicarsi a un materiale melodico di assai minor fascino, la sua arte sarebbe valsa a farcene dimenticare la banalità. Non si creda tuttavia che i suoi giochi sonori siano pura decorazione, puro artificio, che si tratti, in una parola, di giochi gratuiti. Il trattamento sonoro al quale egli sottopone qui la melodia, è esattamente in funzione della melodia come egli l'ha concepita. Una melodia diversa, egli l'avrebbe trattata in modo diverso; ma quella sotto le sue dita, non poteva essere che così".

Gunther Schuller è dell'opinione che Hodeir sopravvaluti il *Concerto*, non tanto per il merito in sé, quanto perché è "inappropriato considerare un singolo brano di Ellington come superiore agli altri, o addirittura rappresentativo di tutto il meglio di Ellington. La sua opera è troppo varia e prodigiosa per offrirsi ad una visione così ristretta e ricercata". Come è dimostrato, del resto, dal proseguio delle sedute del 1940-1942.

Il 4 maggio è la volta di *Bojangles*, *Cotton Tail*, *Never No Lament*. Il titolo del primo brano si riferisce al soprannome del grande ballerino Bill Robinson, rievocato con un ritratto vivo e palpitante, alla cui riuscita concorrono (**→ Effetto Ellington**) l'incisiva linea melodica, il ritmo nervoso ed elastico che si giova di un possente Jimmy Blanton, e soprattutto l'arrangiamento consistente in una continua parafrasi di sedici misure che, ad ogni *chorus*, pur mantenendo sempre i suoi caratteri fondamentali, viene ripresentata in una veste sempre nuova (nuove tonalità e nuovi impasti timbrici) così da richiamare alla mente i volteggi di un danzatore e il susseguirsi delle figure del ballo.

Sugli esiti "sconvolgenti" di *Cotton Tail*, Schuller ha scritto: "Non sarebbe difficile dedicare la parte migliore di un intero capitolo a *Cotton Tail*: i meriti di tale fatica sarebbero considerevoli. Il grande assolo di Webster richiederebbe da sé una dettagliata attenzione analitica: è esso stesso una composizione ispirata, quasi perfetta, e tanto più grande in quanto *non* composta in modo intellettuale e minuzioso, ma enunciata in modo estemporaneo. E al di là di questo singolo saggio di arte dell'improvvisazione, *Cotton Tail* contiene miriadi di dettagli di invenzione, sia pre-progettata sia spontanea, in fatto di melodia, armonia, ritmo, orchestrazione, impasto e forma, nonché nell'esecuzione. È innovativo su tutti

i fronti al tempo stesso. È un'opera ispirata, ma chiaramente ispirò anche gli esecutori a toccare i più alti vertici" (→ **Effetto Ellington**).

Never No Lament è certamente più conosciuto con il titolo di *Don't Get Around Much Anymore*: questa prima edizione pone già in luce la chiara cantabilità del tema, in seguito appannaggio di vari cantanti.

Due settimane ancora di attesa prima di incontrare uno di quei mirabili poemi sinfonici di tre minuti dai colori pastello che Ellington sapeva sfornare con stupefacente regolarità. Si tratta di *Dusk* che Zenni analizza (pag. 83) come un esempio emblematico di invenzione coloristica (→ **Colore/timbro**). "Il suo clima dolente e nostalgico evoca un'immagine di solitudine vespertina, mentre scende una sera piena di attese, e come tale è uno di quei brani che vanno senz'altro al di là di etichette limitative quali jazz, musica da ballo o musica leggera. È un brano che tocca profondamente e turba in modo dolce e sottile, perfetto nella sua assoluta semplicità" (Schuller, 1999).

Alla stessa seduta appartiene *A Portrait of Bert Williams*, ritratto in musica di un brillante attore di varietà dalla vena melanconica, ottimamente caratterizzato nel colore eloquente e nella sobrietà dell'iniziale esposizione di Rex Stewart, come nell'assolo balbettante su una nota sola di Nanton, con il suo triste umorismo. "Ma c'è di più. La carriera di Bert Williams toccò l'apice nei primi decenni del secolo: l'epoca del *ragtime*, in cui il *minstrel show*, gli *sketch* con la faccia annerita e i *coon song* stavano portando a termine la transizione al *vaudville*. Il tema d'apertura di *A Portrait of Bert Williams* è in sostanza una figura *rag rallentata* per lumeggiare l'estro caustico nella dizione di Williams" (Schuller, 1999).

Alla categoria dei brani d'atmosfera appartiene *All Too Soon* (22 luglio 1940), che contiene, evidenziato dalla meticolosa analisi di Schuller, una delle prove migliori di illusione acustica, prodotta da "una mistura tra i glissando con cui Brown, con sordina, abbellisce la melodia, e l'obbligato di Hardwick al soprano, delicato, sensuale e dolce".

Una "magia" sonora che si ripropone in *Warm Valley* (5 settembre 1940) veicolo ideale per una delle grandi *performance* di Johnny Hodges.

A queste sedute appartengono anche *Harlem Airshaft* (→ **Harlem**), ritratto della quotidianità afroamericana, e *Sepia Panorama* (24 luglio) di cui è stata messa in evidenza la simmetria della costruzione. Infatti, "il

pezzo ha la caratteristica, rara ma non unica, di ritornare indietro, una volta giunto a metà. La sua struttura è infatti ABCDDCBA" (M. Piras, "Musica Jazz", maggio 1984). Nel brano si distinguono, per i loro interventi solistici, sia Ellington che Blanton, i quali daranno vita di lì a poco ai tanti celebrati duetti (Scivales, pag. 71).

Se la produttività dell'anno 1940 fu veramente straordinaria (si consideri che non abbiamo preso in considerazione brani come *In a Mellotone* o *Across the Track Blues*, tanto per citarne un paio tra i più significativi), il 1941 e l'inizio del 1942 non furono da meno. Da *Take the "A" Train* fino a *Main Stem* passando per *Chelsea Bridge* e *Moon Mist*, "il flusso di energia creativa appare inesauribile e di un'altezza senza precedenti", anche per merito dell'apporto di Billy Strayhorn in un ruolo ormai inseparabile da quello del *leader*.

Il capolavoro di Strayhorn è il notissimo *Take the "A" Train* (→ **Treno**). La sua memorabile linea melodica è davvero ispirata (...) e tutto il brano ha un senso di inevitabilità che è il segno dell'opera d'arte" (Schuller, 1999).

Anche *Chelsea Bridge* e *Raincheck*, dovuti sempre alla penna di Strayhorn, vanno annoverati tra gli esiti più belli di questo periodo. Il primo rappresenta il lato *impressionista*, con effetti pastello indotti dalla dinamica smorzata. Il secondo è invece carico di *swing*, "elettrizzato da colori orchestrali freschi, sfumature brillanti..., e da un assolo tra i più bollenti di Ben Webster".

Moon Mist, affascinante composizione di Mercer Ellington, merita, secondo Schuller un'analisi approfondita quanto una sinfonia o una sonata classica. Su questa premessa, Schuller concentra l'attenzione su alcuni elementi memorabili che riguardano: il contributo di Ray Nance al violino, in particolare la sua variazione dell'inciso nel secondo assolo, "un passo così idiomatico per il violino, che non si potrebbe suonare su nessun altro strumento"; l'apporto di Ellington a partire dall'introduzione pianistica, "economica e limitata all'essenziale, suonata e pedalizzata con sensibilità e raffinatezza estreme. I pianisti dell'epoca attuale possono anche notare il riserbo con cui Duke resiste a ogni tentazione di 'riempire' dietro gli strumenti".

Dobbiamo ripeterci, annotando per l'ennesima volta la stupefacente

coincidenza che vede nascere nella stessa seduta di *Moon Mist* (21 gennaio 1942) altri due classici come *Perdido* e *C-Jam Blues*, entrambi accumunati da uno *swing* profondo e dal graduale intensificarsi della dinamica verso un culmine tenuto e grandioso.

Perdido, composto da Tizol come un motivo quasi statico – il titolo vuol dire "perduto" o "vagabondo" – diventò in epoca *Bebop* un veicolo per le esibizioni di giovani solisti virtuosi; analogamente, *C-Jam Blues*, tema *riff* di quattro battute nelle dodici classiche del *blues*, si presta particolarmente all'improvvisazione.

Anche *Main Stem* (26 giugno 1942) è basato sullo stesso schema del *tema-riff*, ma solo in apparenza come ci spiega Zenni (pag. 87).

In questa seduta c'è nuovamente "chi non rinuncia a dire la sua, fosse anche l'ultimo arrivato", come lascia chiaramente intendere la tipica frase idiomatica *Johnny Come Lately*, altro felice brano di Billy Strayhorn.

Ci accorgiamo di aver trascurato i *song* destinati ai cantanti dell'orchestra, come *I Got It Bad* (26 giugno 1941) nella sensibile interpretazione di Ivie Anderson, o l'esotizzante *Flamingo*, emblematico del canto levigato e stentoreo di Herb Jeffries. Alla "voce di creta e fango" (Federighi) di Al Hibbler sono legati classici come *I'm Just a Lucky So and So*, *My Little Brown Book*, *I Like Sunrise* dalla *Liberian Suite* (Piras, pagg. 100-102). Più avanti Duke riprese gli esperimenti di un canto tutto strumentale e coloristico (→ **Vocalità**), utilizzando in questo ruolo la voce del sopranile di Kay Davis. In *Transbluecency* (8 luglio 1946) la Davis è protagonista di questo meraviglioso brano *mood*, assieme a Lawrence Brown e Jimmy Hamilton. L'impasto variato delle loro voci rimarrà tra le vette sublimi dell'arte ellingtoniana. Superato, forse, dal successivo *On a Turquoise Cloud* (22 dicembre 1947) dove l'accostamento e l'integrazione della voce ad altri timbri strumentali – il clarinetto di Hamilton, il clarone di Carney, il violino pizzicato di Nance – è ancora più completo.

Repertorio 4 / Pezzi brevi del secondo dopoguerra

Come detto, nel secondo dopoguerra la creatività di Duke come compositore si volge verso lavori di ampie dimensioni. I "pezzi brevi" che rimarranno nel repertorio sono, in parte, quelli già incontrati in questa

lacunosa disamina, rivisitati come veri e propri *standards*, magari per mettere in evidenza un "nuovo" solista, in versioni realizzate in studio e soprattutto in concerto dal vivo.

Vi sono però, rispetto a questa tendenza, notevoli e degne eccezioni: accanto a brani visionari come l'incredibile *tour de force* atonale di *The Clothed Woman*, figurano nuove creazioni dalla solare linea melodica come *I'm Beginning To See the Light*, affidato, nella prima versione, al canto misurato e swingante dell'adolescente Joya Sherrill, "ancora in parte acerba ma dotata di grazia ritmica, sobria comunicativa timbrica e nitida enunciazione" (Federighi).

Mentre *Magenta Haze* ripropone linee squisitamente morbide e insinuanti, congeniali allo stile di Johnny Hodges, che infatti si produce in una delle sue più commoventi interpretazioni, *Ouverture To a Jam Session*, con il suo linguaggio aspro e spigoloso è, invece, da molti considerato un brano emblematico di una fase di rinnovamento e "modernizzazione" della compagine orchestrale che prende consistenza negli ultimi anni Quaranta.

Un discorso a parte merita *Trumpet No End*: questo pezzo non è altro che *Blue Skies* nello scattante e rovente arrangiamento di Mary Lou Williams che prevede interventi di sole trombe e dunque l'intera sezione in ottima evidenza.

Nella **giungla** metropolitana si trova perfettamente a suo agio Jimmy Hamilton, il quale dopo aver esposto l'orecchiabile tema di *Air Conditioned Jungle*, una sua composizione, si esibisce in una lunga improvvisazione ricca di figurazioni.

Non-Violent Integration e *La Scala*, *She Too Pretty To the Blues*, fanno parte di quel "repertorio sinfonico" appositamente concepito per valorizzare l'integrazione, non "violenta" appunto, di un'orchestra jazz e di un'orchestra sinfonica. Nel primo brano è coinvolta l'orchestra sinfonica di Amburgo, impegnata assieme a quella del Duca nell'esecuzione di un *blues* presentato in apertura dallo stesso Ellington e poi, a seguire, da vari solisti compreso il primo oboe della formazione sinfonica. Le orchestre emergono gradualmente per giungere nel finale ad una fusione totale di notevole spessore sonoro, accentuato dagli svettanti sovracuti di Cat Anderson.

È interessante riferire la vicenda dell'incisione (→ **Disco**) di *La Scala*,

She Too Pretty To the Blues: "Arrivato a Milano il 23 febbraio 1963 per i suoi impegni concertistici al Conservatorio Duke apprende che l'orchestra della Scala è disponibile per poche ore, dalle 17 alle 20 del giorno successivo; rientrato in albergo dopo il primo concerto, scrive di getto la partitura e l'indomani, data la ristrettezza del tempo, registra soltanto per l'orchestra sinfonica: gli interventi dei suoi solisti verranno incisi in sovrimpressione il mese successivo negli Stati Uniti" (Berini/Volonté, 1994). Anche qui siamo in presenza di un *blues*, decisamente più bello del precedente con una notevole parte orchestrale e soli di Lawrence Brown, Russell Procope, Paul Gonsalves e Cootie Williams.

Concludiamo il paragrafo con un cenno ad un gruppo di composizioni che hanno come motivo ispiratore l'**Africa**: si tratta di *Money Jungle*, *Fleurette africaine* e *La plus belle africaine*.

Money Jungle, *blues* vigoroso e decisamente espressionista, dà anche il titolo all'album realizzato da Ellington con Charles Mingus al basso e Max Roach alla batteria: un vertice della sua produzione pianistica (Scivales, pag. 74)

"*Fleurette africaine* (*African Flower*) è la gemma che brilla più intensamente. È un brano in *forma-canzone* (AABA) ove il tema è esposto da Ellington distillando delicatamente le note su un arpeggio, mentre Roach percuote le pelli con le mazze felpate e Mingus suona espressionisticamente il basso come un oud (liuto della tradizione islamica), con fraseggi frementi e glissati. Bellezza, fragilità, stupore emergono dalle note. Voluta da Alan Douglas, produttore della United Artists, la seduta fu preceduta da alcune riunioni in cui il compositore illustrava la musica all'eccezionale sezione ritmica: 'La *Fleurette africaine*, spiegai, è un piccolo fiore africano. Il pezzo dovrebbe essere eseguito dal punto di vista filosofico africano. La giungla, per gli africani, è un posto nella foresta, dove nessun essere umano si è mai avventurato, e questo piccolo fiore cresceva proprio in mezzo alla giungla, lontano chilometri dagli sguardi umani nella parte centrale della **giungla** che è creata da Dio e intatta. Il piccolo fiore cresce ogni giorno più bello'. Un simbolo, quasi, della libertà appena conquistata da molti stati africani, una libertà fragile dall'intenso profumo; Roach e Mingus afferrarono al volo le indicazioni di Ellington e si determinò 'uno di quei momenti mistici in cui le nostre

tre muse diventano una cosa sola' (→ **Autobiografia**)" (Onori, 1996).

La plus belle africaine è l'omaggio all'**Africa** predisposto per il World Festival of Negro Arts del 1966 a Dakar, eseguito per la prima volta in pubblico a Parigi e che ha assunto gradualmente una forma definitiva con tre temi principali e una durata di otto minuti. È un lavoro emblematico dove coesistono esplosioni violente e climi delicati e sommessi: insomma, una sintesi di "tutto Ellington". Non è un caso che nel cuore del pezzo domini il sax baritono di Harry Carney. Chiamato a rappresentare l'Africa, Duke lo fa attraverso il timbro scuro – ora pastoso, ora abrasivo – del baritono, nelle mani di uno dei suoi uomini più fedeli ed emblematici di tutta una storia.

SUITES Sono circa una cinquantina le *suite* che Duke Ellington ha composto nel corso della sua carriera e con particolare intensità dal 1943, anno della *Black, Brown and Beige*. Ad esse si possono aggiungere numerose composizioni di ampio respiro scritte per destinazioni particolari come balletti, spettacoli teatrali e televisivi, films o per occasioni di carattere religioso.

Salvo poche eccezioni, questi lavori hanno ricevuto pesanti stroncature da parte della critica che, nella migliore delle ipotesi, ha salvato qualche frammento extrapolato da un insieme considerato incoerente e precario. L'accusa principale che viene mossa è, infatti, schematicamente riassumibile nella mancanza di unitarietà complessiva: le *suite* sarebbero, in sostanza, collezioni di brani che si tengono insieme con un titolo spesso pretestuoso o, peggio, con un canovaccio narrativo che la musica si incaricherebbe di descrivere. Il proposito di Ellington di conferire dignità ed autorevolezza alla sua musica, dotandola di un vasto impianto formale, naufragherebbe a causa della sua scarsa padronanza delle tecniche di sviluppo, tipiche delle grandi forme, con la conseguenza di un ripiegamento verso l'assemblaggio (chiamato *suite*) di pezzi brevi, molti bellissimi, ma senza alcun legame musicale.

A questo rilievo, consolidatosi nel tempo fino ad assumere i tratti di un vero e proprio luogo comune, ha dato una risposta persuasiva e articolata Stefano Zenni in un saggio, apparso nel numero di maggio del 1994 della rivista "Musica Jazz", (saggio che ha rappresentato il filo

conduttore della documentazione analitica che segue). L'argomentazione di Zenni si concentra, in definitiva, su due elementi. Innanzitutto sgombra il campo, con dovizia di esempi, dall'accusa secondo cui ad Ellington sarebbero state estranee le tecniche dell'unificazione motivica e dello sviluppo, tecniche che invece ritroviamo non solo nelle *suite* in un unico movimento ma anche in altri lavori suddivisi in più parti.

"Ma attenzione: questa definizione di unità associata alla corrispondenza, trasformazione e sviluppo di motivi, è frutto dell'estetica musicale del periodo classico e romantico. (...) Giudicare la musica africana, Ellington, Guillame de Machault o John Cage su queste basi diventa assurdo, o meglio, un pretestuoso esercizio di eurocentrismo romanticheggiante".

In realtà, molti lavori di Ellington (ma il concetto può essere esteso al jazz più in generale) non possono essere compresi se non si fa riferimento alle radici africane e dunque all'oralità (**→ Oralità/scrittura**). In questa tradizione culturale predominano le forme addittive che conferiscono all'esecuzione musicale più il carattere di ciclicità che di sviluppo. "Nel jazz nordamericano – afferma Zenni – le forme estese sono organizzate secondo modalità analoghe: un tema dopo l'altro, un episodio dopo l'altro, spesso senza ritorni. E così pure sono organizzate le *suite* ellingtoniane (...) Il senso di unità non è ottenuto attraverso i principi di sviluppo motivico europei (comunque personalizzati), ma è raggiunto a livello di progetto drammatico, direi quasi teatrale, scenico, che è sotteso alla successione dei brani, così come la ragione rituale tiene insieme i diversi episodi di una *suite* africana (...) Le *suite* sono insieme polittici e affreschi, fatti di predelle che possono essere guardate singolarmente ma che acquisiscono un valore più profondo solo se collocate al giusto posto nell'insieme".

C'è di più. "Anche in una musica sofisticata come quella di Ellington, come in tutto il jazz, il concetto di composizione resta inscindibile da quello di esecuzione (**→ Composizione/improvvisazione**). A differenza che nell'Europa colta, in Africa la distinzione tra testo e contesto tende a sfumare, la realtà si compenetra nella musica e viceversa. Da questa sensibilità nascono le esigenze descrittive comuni a tanti compositori jazz e che in Ellington toccano vette di umorismo e bizzarria. Dietro tale

atteggiamento – prosegue Zenni – vi è una radice culturale ancora una volta orale, per cui i supporti verbali o immaginari sono parte integrante dell'opera: la realtà si compenetra nella musica, perché la musica nasce da questa realtà. Non è solo ansia descrittiva quella che spinge Ellington a definire ***Harlem*** come un ritratto del quartiere nero di New York né è solo umorismo la storia delle W in *The Tattooed Bride*. È un atteggiamento culturale differente da quello europeo, che pubblico e critica (bianchi) trattano con sufficienza, perché mette in crisi la presunzione di assolutezza della musica classico-romantica. D'altra parte Ellington si è coniato una terminologia chiarissima: la *Black, Brown and Beige* è 'a tone parallel to the history of the American Negro', una musica parallela alla storia del nero americano, e il titolo completo di *Harlem* e, di nuovo, *A Tone Parallel To Harlem*. La musica non descrive la realtà passo passo: ne è l'espressione *parallela*. La musica riflette la realtà e la realtà, in cui noi siamo, si riflette in essa. E la realtà musicale di Ellington è tra le più vaste che il Novecento abbia conosciuto. Richiede dunque un'apertura musicale altrettanto vasta: per questo il modo migliore per avvicinarsi a Ellington rimane quello di sedersi, sgombrare la mente da aspettative sclerotizzate e *ascoltare*".

SUITES DELLA CARNEGIE HALL

Sono quel gruppo di lavori commissionati ad Ellington dal celebre teatro dal 1943 al 1948.

Black, Brown and Beige (1943) è divisa in tre ampi movimenti corrispondenti alle fasi salienti della vicenda del Nero in America. Nonostante questa articolazione, va detto che la *suite* ha una sostanziale unitarietà tematica e di concezione. Tutto il materiale è infatti riconducibile a pochi gruppi di temi, ognuno corrispondente ad un movimento, salvo alcuni che passano da un movimento all'altro, variamente sviluppati ed elaborati in modo da rinsaldare l'architettura.

La suite di apre con il dolente, epico *Work Song*: gli scuri timpani di Greer scandiscono il ritmo di lavoro in schiavitù e su questo fondale si sviluppa un'orchestrazione dai colori forti, con trombe e sax all'unisono

ad esporre un tema solenne cui subentra un motivo più scorrevole con le ance in primo piano e gli ottoni in controcanto. I solisti principali sono Harry Carney al sax baritono e il trombone con sordina, dalle inflessioni "umane" di Joe Nanton.

L'atmosfera muta profondamente in *Come Sunday*, dove, sin dal rintocco delle campane e dall'annuncio della stupenda melodia ad opera di Juan Tizol, si respira un senso di intensa spiritualità. Un dolente assolo di violino di Ray Nance e, dopo una marcata ripresa orchestrale, un magistrale, immacolato intervento di Johnny Hodges teso a magnificare la melodia, sono gli episodi salienti della sezione.

Nella terza, intitolata *Light*, vi domina prevalentemente l'orchestra con scattanti *riff* ad esprimere il senso di gioiosa liberazione dall'affrancamento della schiavitù.

Il secondo movimento si apre con la scattante *West Indian* quasi completamente affidata al brillante assieme orchestrale.

Emancipation Proclamation è l'euforica celebrazione della fine della schiavitù, eseguita a tempo medio su un tema carico di swing dall'orchestra che poi lascia spazio ad un frizzante duetto tra la tromba di Rex Stewart e il trombone di Joe Nanton.

Dall'euforia della liberazione si passa al dramma di *The Blues*, l'unico brano cantato, intonato, in questa occasione, dalla ricca voce di Betty Roché. Il testo dello stesso Ellington impiega un'ingegnosa struttura metrica, basata sui principi gemelli di espansione e contrazione:

The Blues...	Il blues
The Blues don't	Il blues non...
The Blues don't know	Il blues non ha
The Blues don't know nobody as a friend	Il blues non ha nessuno per amico
Ain't been nowhere where they're welcome back again	E dovunque è stato non torna benvenuto
Low, ugly, mean, blues	Basso, brutto, triste blues
The Blues ain't sump'n' that you sing in rhyme;	Il blues non è cosa da cantare in rima
The Blues ain't nothin' but a dark cloud markin' time	Il blues non è che una nuvola scura che dà il tempo;
The Blues is a one-way ticket from your love to nowhere;	Il blues è un biglietto solo andata dal tuo amore al nulla;
The Blues ain't nothin' but a black crepe veil ready to wear.	Il blues non è che un velo nero pronto da indossare.

Sighin', cryin', feel most likedyin'...	Singhiozzi, pianti, senso di morte...
The Blues ain't nothin'...	Il blues non è nulla...
The Blues ain't...	Il blues non è...
The Blues...	Il blues...

Alle parole "Low, ugly, mean, blues", il *blues* si interrompe per un prezioso interludio del sax tenore di Ben Webster, dopodiché l'orchestra, muovendosi per sezioni swinganti, reintroduce la voce di Betty Roché.

Beige, terzo ed ultimo movimento, ritrae la storia del Nero tra le due guerre. Stando alla generalità dei commentatori, si tratta del più debole dell'intera *suite*, forse a causa del tempo stretto a disposizione. Se ne apprezzano, comunque, alcune parti: l'iniziale rievocazione in stile **giungla** che conduce al cuore di **Harlem** (*Jungle Music/Hot Harlem*), la citazione di un brano *stride* composto da Ellington negli anni Dieci (*Bitches' Ball*), il suadente valzerino di *Sugar Hill Penthouse*.

New World a Comin' (1943) Ellington ne ha fornito la genesi: "Il titolo mi fu suggerito da un omonimo best-seller di Roy Ottley. Ottley sperava in migliori condizioni di vita per i neri, dopo la Seconda Guerra Mondiale. Un Nuovo Mondo in arrivo con l'enfasi e la furia della resurrezione... Visualizzai questo nuovo mondo nel lontano futuro, quando non ci sarebbero state guerre, avidità, ghettizzazioni, quando non ci sarebbero stati non credenti, quando l'amore sarebbe stato dato incondizionatamente e nessun pronome sarebbe stato adatto abbastanza a Dio".

Poco nota al grande pubblico e trascurata anche dalla critica, la *suite* merita invece – hanno scritto Berini e Volonté – "la più attenta considerazione". Il pianoforte è la spina dorsale dell'opera, attorniato da eccellenti parti orchestrali che si integrano perfettamente con quelle solistiche, al punto da qualificarla come una sorta di concerto per pianoforte e orchestra. Lo spunto "narrativo" è assai efficacemente tradotto in un'appropriata scelta di temi e in una sapiente giustapposizione degli stessi.

Perfume Suite (1944), scritta in collaborazione con Billy Strayhorn, è una tipica suite "composita" in quattro movimenti, che si propone di descrivere altrettanti stati d'animo femminili a seconda del profumo usato: *Love* la donna romantica, *Violence* quella aggressiva, *Naivete*

quella semplice ed ingenua, *Sophistication* la donna innaturalmente studiata. I movimenti si intitolano rispettivamente: *Balcony Serenade*, *Strange Feeling*, *Dancer in Love*, *Coloratura*.

Nel primo si ritrae una donna che sotto l'effetto di *Love* è portata a sentirsi la metà migliore di Romeo e Giulietta. Ray Nance alla tromba si incarica di introdurre seguito da un elegante intervento pianistico e dallo struggente tema eseguito dalle ance guidate da Johnny Hodges che imprime al brano un carattere sognante.

Strange Feeling ha invece a che fare, secondo le parole dello stesso Duke, "con la violenza mentale che accompagna certe intenzioni di fare o di essere" ed è costruito su un tema scuro eseguito lentamente con vigorose contrapposizioni orchestrali, intercalate da frasi ringhiose della tromba di Cat Anderson, in perfetto stile giungla; poi il testo è cantato con piglio sicuro da Al Hibbler.

Il terzo movimento è eseguito con grande *humor* da pianoforte e contrabbasso, e traduce, nella squisita semplicità dei temi e della loro interpretazione, gli effetti di *Naivete*.

Coloratura, invece, ritrae l'attitudine della "prima donna", sempre pronta ad entrare in scena. La soluzione musicale è data dal contrasto tra gli interventi virtuosistici di sapore spagnoleggiante di Cat Anderson e le trame ricercate dell'orchestra.

Deep South Suite (1946), come la *Perfume* è in quattro movimenti che corrispondono ad altrettante "immagini" del profondo Sud. Quello di apertura, *Magnolia's Drippin' with Malasses*, allude ironicamente a quella idilliaca. Dopo un'introduzione, due temi, angoloso il primo, più disteso il secondo, si alternano in un fitto arrangiamento orchestrale, nel quale emergono brevi assoli di Ray Nance e Jimmy Hamilton e uno, più lungo e vellutato, di Lawrence Brown.

Hearsay, il secondo movimento, ci trasporta dall'olografia del sole e delle magnolie, alla triste realtà dei neri del Sud, dove predominano segregazione e discriminazione razziale (→ **Questione razziale**). Il brusco cambiamento di clima è evidenziato dalla drammatica introduzione dell'orchestra, che lascia subito il posto ad un tema lento e maestoso, congeniale per la tromba di Harold Baker; la drammaticità iniziale ritorna

accentuata e complicata da ardite dissonanze. “I passaggi orchestrali che seguono sono di una modernità sconcertante e richiamano alla mente certa musica di Strawinsky” (Berini/Volonté, 1994).

Il terzo movimento, *There Was Nobody Looking*, è un assolo del Duca che, rammentando affettuosamente *ragtime* e *blues*, intende illustrare la speranza di un cammino comune alle varie razze. Secondo Berini/Volontè “il risultato complessivo non è molto convincente”. Opposto il parere di Demetre Ioakimidis, secondo il quale l’interpretazione di Ellington “esprime con emozione questa speranza” (“Jazz Hot”, maggio 1961).

Il quarto movimento è il celebre *Happy Go Lucky Local*, ritratto di uno sgangherato treno del Sud. Nella galleria dei brani dedicati al “mitico” mezzo di locomozione (**→ Treno**), questo occupa un posto di rilievo: lo sferragliare dei vagoni, il sibilo e gli sbuffi della locomotiva, lo stridio dei freni, sono espressi con così calda e cordiale partecipazione da farne un vero prototipo. Ecco come Berini/Volontè analizzano la versione del 1946: “I primi due *chorus* sono efficacissimi pezzi ritmici di Ellington e Oscar Pettiford su entrambi i temi, quindi si ascoltano alcuni solisti come Ray Nance, Al Sears e Russell Procope che, coadiuvati egregiamente dall’orchestra, si incaricano di dare risalto e dignità musicale ai vari rumori del treno. Dopo una ripetizione dell’interpretazione ritmica iniziale ad opera del duo Ellington-Pettiford, esplode in tutta la sua carica di simpatia e immediata comunicativa il secondo tema, nel quale gli assoli di Cat Anderson e Jimmy Hamilton poggiano su un robusto tessuto orchestrale la cui efficacia non è minimamente sminuita dagli evidenti propositi descrittivi. Il finale illustra l’arrivo del trenino con poche note in *calando* e *rallentando* di sicuro effetto.

A Tonal Group (1946) è anche nota come *suite Ditty* per via del ricorrere di questa parola nei tre movimenti che la compongono: *Rhapso-ditty*, *Fugue-a-ditty*, *Jam-a-ditty*. È uno dei pochi esempi di *suite* in più movimenti dove Ellington ricorre alla tecnica dell’unificazione motivica e dello sviluppo. Si caratterizza inoltre per essere quasi completamente scritta: l’improvvisazione vi appare molto controllata solo nel terzo movimento.

"Il primo movimento... consiste di un tema cantabile che viene alternato a variazioni anche estese, che appaiono essere qualcosa a metà tra nuovi temi e variazioni del tema principale. Qui siamo in pieno sviluppo motivico, esattamente come in una sinfonia classica o romantica, un caso rarissimo nel jazz. Il secondo tempo... è probabilmente la prima fuga jazz, e non pare avere molti elementi in comune con *Rhapsoditty*, salvo il tempo moderato, che qui anzi è ancora più lento, una forte cromatizzazione delle armonie e un tema anch'esso lirico e malinconico. Protagonisti della fuga sono la tromba di Taft Jordan, il clarinetto di Jimmy Hamilton, il trombone di Lawrence Brown, il sax baritono di Harry Carney. Il terzo tempo... è fondato sul principio del concerto grosso, con gli stessi quattro solisti della fuga che fanno da concertino in opposizione al resto dell'orchestra. Si badi bene: il tema e il giro armonico di *Jam-a-ditty* sono gli stessi della fuga, sincopati su un brillante tempo *swing*. L'unità motivico-tonale di *A Tonal Group* è dunque assoluta: tutti e tre i movimenti sono fondati sul principio della continuità di sviluppo attraverso armonie cromatiche e catene di modulazioni, mentre gli ultimi due tempi condividono tema, giro armonico e disposizione strumentale" (Zenni, 1994).

Liberian Suite (1947): vedi Marcello Piras pagg. 91-117

The Tattooed Bride (1948) si propone di descrivere la movimentata luna di miele di due sposi: l'atletico marito per tre giorni si allena in esercizi sportivi così faticosi che alla sera si addormenta di colpo trascurando la moglie. Quando finalmente la quarta notte si dedica alla sposa, si accorge con sorpresa e sbigottimento che essa è completamente tatuata. La scoperta provoca una crisi del tutto imprevista nei loro rapporti e rischia di compromettere la loro felicità; ma alla fine tutto si appiana grazie alla forza dell'amore.

In questo riuscitissimo lavoro, Ellington da un saggio magistrale di come si possa costruire con pochi semplici elementi un discorso musicale sempre cangiante e vario che scorre con naturalezza, da un tempo lento a uno rapido e viceversa, fino alla positiva conclusione finale. Eccone la chiave: "*The Tattooed Bride* – ha scritto Stefano Zenni – è basata su una

figura di due note, una alta e una bassa, ripetute due volte, che formano una sorta di **W**, e che, suonate al rovescio, risultano in una **M**. Se si tengono le orecchie aperte, si scopre che l'opera è letteralmente satura di questo motivo, sia come "testa" del tema (all'inizio della *suite*), sia come corpo centrale di una frase (nel tema veloce centrale), sia addirittura come unico elemento del tema reiterato su varie altezze (nell'andante di Jimmy Hamilton). [Jimmy Hamilton è il principale, impeccabile solista della *suite*, *ndr*] La manipolazione del motivo avviene tutta sul piano ritmico e armonico, per cui ne risulta una fluida continuità tematica che non ha effettivamente paragoni nell'opera di Ellington (ed è, credo, rarissima in tutto il jazz tonale)".

ALTRE SUITES IN ORDINE CRONOLOGICO

Harlem (1951), nota anche come **A Tone Parallel to Harlem**, è basata su un richiamo onomatopeico di due note (terza minore discendente) che simboleggia la parola *Harlem*, cantato in apertura dalla tromba *wa wa* di Ray Nance. A questo motivo principale è poi associata una sinuosa frase ascendente dei *sax* che funge da motivo secondario. Questi due motivi attraversano tutta la *suite*, da cima a fondo, con l'eccezione del raccolto episodio *gospel* (tra le cui pieghe è comunque rintracciabile il motivo *Harlem*).

"La suite – commenta Zenni a chiarimento dei differenti metodi compositivi del Duca – è concepita come una serie diversificata di episodi*, in cui a tratti appaiono i due temi, in ruoli ora primari, ora

* Ecco come si sviluppa la composizione secondo Ellington: "1. Si preannuncia la parola *Harlem*, mostrandola nei suoi molteplici aspetti, da *downtown* ad *uptown*, veri e falsi; 2. La 110ma Strada, che si sviluppa a nord verso il quartiere spagnolo; 3. Intersezione più in là ad *uptown*; 4. Parata in levare; 5. Jazz parlato in migliaia di lingue; 6. *Floor show*; 7. Ragazze fuori tempo, ma che si agitano come pazze; 8. Fanfara domenicale; 9. Sulla via della chiesa; 10. Chiesa - siamo stati persino rappresentati al congresso dal nostro ecclesiastico; 11. Il sermone; 12. Funerale; 13. Contrappunto di lacrime; 14. Una ragazza *chic*; 15. Fermando il traffico; 16. Passeggiata dopo la messa; 17. Accordo a cappella; 18. Riaffermazione dei Diritti Civili; 19. Marcia in avanti e in ascesa; 20. Sommario - coda.

secondari, ma mai soggetti a variazioni sostanziali. Le intenzioni più apertamente descrittive della *suite* conducono ad una precisa dinamica narrativa, la quale si snoda attraverso gruppi di episodi ad arcate, cioè attraverso accelerazioni progressive, o con dinamiche prima ascendenti poi discendenti (dal *piano* al *forte* e viceversa), o con il progressivo infittirsi e inspessirsi del tessuto sonoro (dall'episodio *gospel* fino al finale). In questa serie di eventi i due temi riappaiono a tratti o come elementi in primo piano o intrecciati nel fitto tessuto orchestrale ma sempre in forma "chiusa", mai soggetti a sviluppi sostanziali. *Harlem* è il risultato del matrimonio unico tra addizione di episodi e continuità motivica: ne nasce una spinta narrativa in avanti (l'addizione di episodi) entro però argini prefissati (i motivi di partenza), una tecnica che a qualcuno potrà ricordare il Richard Strauss di alcuni poemi sinfonici".

Night Creature (1955) è una composizione destinata ad un organico vasto: orchestra jazz più orchestra sinfonica; per questo, assieme ad altri sporadici ma significativi lavori, viene rubricata come *Suite sinfonica*. Secondo G. M. Volontè ("Amadeus", 1999), "rappresenta uno dei tentativi più seri e meglio riusciti di fondere jazz e musica sinfonica; a ciò contribuisce la felicità tematica e l'elevato impegno compositivo, nonché l'accuratezza dell'esecuzione" (la versione più nota è stata pubblicata nel 1963 su disco Reprise).

La *suite* si articola in tre movimenti. Quello iniziale, chiamato *Blind Bug*, si snoda su tempo medio sopra un tema molto gradevole esposto in apertura dal pianoforte, realizzando una sostanziale fusione tra archi e fiati. Escluso un breve intervento di Paul Gonsalves, domina la scrittura.

Il secondo movimento, *Stalking Monster*, è basato su due temi: il primo, esposto in modo singolare da Ellington (linea melodica sul registro grave, accompagnata dalla destra sul registro acuto) a creare un effetto suggestivo, è ripreso dall'orchestra che lo elabora in vario modo. Senza passaggi subentra il secondo tema, un *blues* in minore che Berini/Volontè non esitano a definire "come una delle più fresche invenzioni ellingtoniane: la sua vena commossa e lirica si traduce in un'esecuzione estremamente equilibrata eppure vibrante, in cui il *blues* si sposa felicemente alla morbidezza degli archi".

Un languoroso ritmo latino-americano introduce le "abbaglianti creature" della notte (→ **Lady**) descritte nel terzo movimento (*Dazzling Creature*): spetta all'oboe esporre una sognante melodia che accentua l'atmosfera rilassata (e torbida) di questa prima parte. Quindi, di colpo, con una stupenda virata espressiva, il clima si fa drammatico e incandescente; il volume sonoro sale decisamente, con un impiego di tutto l'organico, in un *crescendo* che chiude in bellezza la *suite*.

Such Sweet Thunder (1957). È una delle poche *suite*, realizzata con la collaborazione di Strayhorn, che abbia trovato larghi consensi da parte della critica. Secondo J. Navràtil "non vi è discussione che si tratti di un capolavoro assoluto... Ogni *vignette* di *Such Sweet Thunder* ha la potenza espressiva di un gruppo michelangiolesco e la flessibilità di un verso wordswortiano: niente sembrerebbe, all'apparenza, più lontano dal mondo scespiriano di questa musica multicolore, maestosa, intima e commovente, pure non si può disconoscere un'effettiva aderenza 'climatica' ai vari personaggi descritti e che, in definitiva, forniscono un pretesto per un riallaccio più ampio al panorama generale dell'opera di Shakespeare".

Si comincia con Otello a cui è dedicato il brano che dà il titolo alla suite, un blues sanguigno su ritmo cadenzato, in cui spicca l'assolo di Ray Nance, la cui dolce sonorità fa da contrasto al timbro aspro degli ottoni.

Note sparate del pianoforte, doppiate dai tromboni, introducono *Sonnet for Caesar* che ha come protagonista la voce cristallina del clarinetto di Jimmy Hamilton.

È sempre Hamilton ad aprire con una maliziosa introduzione *Sonnet for Hank Cinq*; vi si contrappone l'esposizione volutamente goffa di un breve tema da parte del trombonista Britt Woodman, che si ripete poco più avanti conferendo un carattere umoristico al brano.

In *Lady Mac* si alternano due temi in tempo ternario: il primo elegante, esposto dal Duca e poi ripreso dai sax e dai tromboni; il secondo più effervescente, viene dapprima presentato da Russell Procope all'alto, poi da Clark Terry al flicorno. Nel finale è l'orchestra a farla da protagonista con le trombe in evidenza. L'ultima misura spetta però di nuovo ad Ellington che la porge con leggerezza, in mirabile contrasto con le battute conclusive, ironiche e determinate, dei tromboni.

Otello riappare in tutta la sua ombrosa ed inquieta solitudine in *Sonnet in Search of a Moor*: la delicata esposizione del tema è affidata al contrabbasso di Jimmy Woode sul pedale del trio di clarinetti. Eleganza e raffinatezza sono ottenute con lodevole economia di mezzi espressivi.

L'arrivo delle streghe del Macbeth è "impersonato" dal potente unisono dei tromboni che apre *The Telecaster*: l'indiscusso protagonista è Harry Carney che, al baritono, espone il tema di otto misure, costruito in modo da evidenziare al massimo il silenzio come valore musicale, e poi lo esplora e lo sviluppa coniugando forza e sofisticazione.

Up And Down, Up And Down, dedicato al folletto Puck del *Sogno di una notte di mezza estate*, è un brano ricco di simbolismi, tutto giocato su precari equilibri in continua evoluzione che scaturiscono da una fitta ragnatela di interventi solistici e di assieme; il protagonista principale è Clark Terry e con lui altri sei solisti che suonano sempre in coppia: Hamilton al clarino con Nance al violino, Gonsalves al tenore con Procope all'alto, Hodges all'alto con Sanders al trombone. Il risultato scherzoso, quasi marionettistico, è assicurato.

Dopo il lento motivo di *Sonnet for Sister Kate*, interpretato con toni angosciati dal trombone *growl* di Quentin Jackson, si giunge allo struggente *Star-Crossed Lovers*, uno dei vertici delle *suite*.

La melodia è forgiata su misura per l'estatico contralto di Johnny Hodges (nel ruolo di Giulietta), cui fa da controcanto il tenore di Paul Gonsalves (nei panni di Romeo): "è una pagina di lancinante bellezza, di un'estenuata sensualità, di un lirismo sconvolgente e drammatico nel suo andamento innodico..." (Navràtil, 1991).

Non meno interessante è il successivo *Madness in Great Ones*, dimostrazione di come la musica possa efficacemente rappresentare la pazzia, quella del nobile Amleto in questo caso, senza rinunciare alle proprie prerogative: il risultato è ottenuto mediante un arrangiamento a blocchi contrapposti che procedono senza ordine apparente con improvvisi arresti del flusso sonoro e con inconsuete contrapposizioni timbriche. È la preparazione all'assolo di Cat Anderson che gradualmente si impenna in sovracuti che finiscono in lancinanti sibili.

Tutta da godere è la sensualità ammiccante ed ironica di *Half the Fun*,

sapido e conturbante ritratto di Cleopatra, affidato ovviamente all'ipnotico eloquio di Johnny Hodges.

Conclude la suite *Circle of Fourths*, un *blues* velocissimo, ideale per il funanbolico Gonsalves, il cui assolo è inframezzato da poche battute dell'orchestra che ricorrono identiche a guisa di punto di riferimento.

The Queen's Suite (1958) è stata scritta ed incisa in un unico esemplare per la sovrana d'Inghilterra e, secondo la volontà del Duca Ellington, non si sarebbe mai dovuto procedere alla pubblicazione, lui vivente. E, infatti, solo dopo la sua scomparsa, la Pablo decideva di editare l'opera in un disco contenente altre *suites*.

La *Queen's Suite* si articola in sei movimenti di ispirazione naturalistica: *Sunset and the Mocking Bird* è suggerito dal melodioso canto di un uccello udito dal Duca in Florida ed elevato a simbolo della *meraviglia*; il secondo ha come riferimento una notte nell'Ohio quando, in una radura in mezzo agli alberi, milioni di insetti illuminati dalla Luna piena presero a volteggiare accompagnati ritmicamente dal gracidìo delle rane: il titolo è, per l'appunto, *Lightining Bugs and Frogs*; *Le Sucrier Velours* è il nome francese di un uccello dal canto dolce come lo zucchero che per Ellington diviene il simbolo della *bellezza classica*; *Northern Lights*, cioè le luci del Nord che avevano colpito il Duca in una notte d'inverno nel Quebec durante l'Aurora boreale, simboleggia la *maestà*; *Single Petal of a Rose* è il brano più celebre della suite, anche per le esecuzioni che ha avuto come brano "autonomo" (Scivales, pag. 74) e simboleggia l'*ammirazione*; l'ultimo movimento, *Apes and Peacock* sta a significare lo *splendore* attraverso i tempi: lo stesso Duca rammenta che fra gli omaggi portati dalla Regina di Saba a re Salomone, oltre ad oro, argento e avorio, c'erano api e pavoni, doni altrettanto splendidi.

"Temi difficili, arrangiamenti estremamente concettuosi, passaggi elaborati, ne fanno una suite molto pensata", tuttavia "le si deve riconoscere una sua dignitosa validità ed una maestosa eleganza" (Berini/Volontè, 1994).

Suite Thursday (1960) composta da Ellington con la collaborazione di Billy Strayhorn, poggia su un programma extra-musicale, fornitogli in

questo caso dal racconto di Steinbeck. L'opera è divisa in quattro movimenti che assumono la fisionomia della sinfonia classica: un *Allegro* (*Misfit Blues*), una sorta di *Scherzo* (*Schwiptiti*), un movimento moderato (*Zweet Zurzday*) e un *Allegro* finale (*Lay-Bay*). I movimenti sono indipendenti fra loro, ma fanno capo ad un unica cellula motivica (un intervallo di sesta discendente) che come nella suite *Harlem*, viene esposto solennemente in apertura dai tromboni. Ma a differenza dell'altra *suite*, la cellula subisce continue trasformazioni e va a modellare il profilo dei diversi temi e movimenti, fino a quando, alla fine, viene pizzicato un'ultima volta, sospeso nel silenzio, sul violino di Ray Nance.

Stefano Zenni, autore di un'analisi minuziosa e approfondita dell'opera (*Suite Thurdsday: l'ora della sesta*, "Musica Jazz", marzo 1988), ne evidenzia le notevoli invenzioni armoniche, ritmiche e timbriche e trae le seguenti conclusioni che ci interessa sottolineare: "Si incrociano qui due diversi pensieri compositivi: uno legato alla tradizione scritta, generatrice di tecniche come lo sviluppo e la variazione tematica; l'altro legato ai caratteri della tradizione orale *blues* (→ **Oralità/scrittura**), come l'iteratività della cellula, il suo carattere di formula, la sua ambivalenza armonica. Tutto il materiale è calato in una forma che, se trae la sua architettura generale dal modello sinfonico, sembra contraddire se stessa attraverso l'elasticità e l'apertura delle dinamiche interne... Grazie all'udibilità delle cellule e delle trasformazioni, l'opera esibisce apertamente la propria natura. Siamo sull'orlo di un metalinguaggio, in cui la musica, esibendosi, parla di se stessa, mostrando un'autoconsapevolezza compositiva inconsueta nel jazz".

Far East Suite (1966), insieme a *Latin American Suite*, *Afro-Eurasian Eclipse* e *Togo Brava Suite*, fa parte delle ultime quattro grandi *suite* che "abbracciano l'eredità afroamericana a livello globale. In esse Ellington svela l'enorme flessibilità e ampiezza espressiva della musica nera e le sue segrete risonanze con le culture altre" (Zenni, 1994).

Far East Suite, firmata da Ellington e Strayhorn, si compone di nove bozzetti variamente ispirati all'Oriente. Il vellutato *Tourist Point of View* è affidato all'"ambasciatore" dell'orchestra Paul Gonsalves che qui, per un evidente omaggio alla gentilezza e alla grazia orientali, si fa quasi

etereo e impalpabile, emergendo da un sottofondo poliritmico dove rifulge il basso ambulante di John Lamb.

Bluebirds of Delhi, conosciuto anche come *Mynah*, è composto da due temi, il primo dei quali suggerito – secondo Ellington – da un merlo indiano che cantava sempre quando Strayhorn era in stanza. Congeniale protagonista è il clarinetto di Jimmy Hamilton.

Isfahan è invece affidato alla grandezza solistica di Johnny Hodges per un ritratto musicale, carico di "mistero", della città persiana.

Depk, ispirato ad una danza del Vicino Oriente, è la prima pagina decisamente orchestrale, affidata ad un serrato dialogo tra le sezioni al cui centro il Duca pone il suo sigillo solistico.

"Mentre corriamo di sera a lavorare al Théàtre Du Liban – racconta Ellington nell'**Autobiografia** – vediamo l'enorme statua di Nostra Signora di Harissa, che incorona la cima di una collina a circa ventiquattro chilometri da Beirut. Questo bellissimo simbolo del cristianesimo, come i crocevia dell'est e dell'ovest è illuminato tutta la notte". Il ricordo di questa visione è lo spunto di *Mount Harissa*, il quinto movimento, un brano dal "respiro immenso" in cui il registro espressivo ellingtoniano si arricchisce "di un nuovo senso dell'ampiezza e grandiosità degli spazi" cui contribuisce "l'appassionato e instancabile sax tenore di Paul Gonsalves" (Zenni, 1994).

Il sesto movimento, *Blue Pepper* (sottotitolo *Far East of the Blues*), colpisce per il solido tappeto ritmico creato dalla batteria di Rufus Jones: su questa base si levano i soli di Johnny Hodges e quello pirotecnico e salace di Cat Anderson.

È quindi il turno di Harry Carney con *Agra*, ritratto ellingtoniano del Taj Mahal indiano e *ballad* congeniale al grande baritonista che regge le fila di tutta l'esecuzione col suo tipico incedere solenne e maestoso.

Amad, parziale anagramma di Damasco, è un articolato affresco in cui si avvertono distintamente, soprattutto nel primo tema, gli echi di musiche orientali, il canto dei *muessin* e, in genere, i colori, gli aromi e il folclore dell'Oriente.

L'ultimo brano, *Ad Lib On Nippon*, è una vera e propria *suite* nella *suite* dalla struttura in quattro movimenti (*Fugi*, *Igoo*, *Nagoya*, *Tokyo*), già concepita l'anno precedente durante il viaggio in Giappone e inserita

nella *Far East* a conferma di quella tendenza a rimescolare continuamente le carte, assemblando materiali secondo l'emergere di precise esigenze narrative. In questo caso per dare più ampio respiro culturale al lavoro. Il pregio di questa *suite* nella *suite* è "il suo profumo: come in certi vini non conta la gradazione, il corpo o la stoffa, ma appunto l'aroma, la fragranza che – nella fattispecie – emanano e si sviluppano dall'esecuzione, soprattutto dal primo e dal terzo movimento, quelli pianistici" (Berini/ Volontè, 1994).

Latin American Suite (1968) nasce nel corso della *tournée* che "finalmente" – esclama Ellington – lo porta in Sudamerica. Si sarebbe dovuta chiamare *Mexicantecipation* in vista della prima assoluta a Città del Messico, ma le esperienze fatte nel lungo *tour* latino-americano "portarono inevitabilmente alla sua espansione".

Come hanno scritto Berini e Volontè, a cui facciamo riferimento anche per l'analisi dei brani, "siamo di fronte ad una delle *suite* più pregevoli... il cui elemento di coesione, vero denominatore comune... è il ritmo d'ispirazione latino americana, quasi sempre presente in modo esplicito o implicito, ...con una varietà di tempi e di soluzioni originali superiori a qualsiasi immaginazione".

Lo si percepisce fin dal brano di apertura, *Oclupaca* – il rovescio di Acapulco – dove con notevole plasticità si uniscono e si contrappongono ritmo e melodia, il primo esaltato dall'ottimo Rufus Jones, la seconda da accordi preziosi delle ance e delle trombe, dalle pregevoli parti solistiche e da un vellutato assolo di Paul Gonsalves.

Lo schema si ripropone anche in *Chico Cuadradino* con l'inserimento di un tema *blues* che conferisce al pezzo un notevole mordente. Da segnalare lo sgangherato, irriverente e gustosissimo intervento di Buster Cooper al trombone.

Eque, così battezzato in ricordo delle prime traversate dell'Equatore, si annuncia come uno dei movimenti più profumati e seducenti: dopo poche battute ducali emerge Hodges che espone il tema su un tappeto di accordi chiari intessuti dai clarinetti di Procope, Ashby e Carney e su un ritmo simile alla *boss nova*. Il "trio" svolgerà un ruolo di primo piano in tutto il brano (che offre altre prelibatezze sonore), alternando commento,

controcanto e vero e proprio *interplay* con i solisti Hodges e Gonsalves.

Tina, per quanto affidato ad un quartetto composto da piano e ritmi, sembra continuare il discorso seducente di *Eque*: si tratta di un commosso e sentito monologo del Duca sul ritmo di tango di cui riesce a catturare (come in *Liberian Suite*) l'atmosfera e il fascino sottile.

L'imponente *The Sleeping Lady and the Giant Who Whatches Over Her*, analogamente a *Mount Harissa*, è ispirato alla montagna. In questo caso l'idea è di rappresentare due vulcani, il grande Popocatepetel e il piccolo Ixtaccihuatl, che dominano il panorama di Città del Messico e che un'antica leggenda popolare vede rispettivamente come un gigante e una fanciulla da lui protetta.

L'iniziale introduzione pianistica di *Latin American Sunshine* non lascerebbe immaginare la successiva prepotente appropriazione del brano da parte di un'orchestra bellicosa e potente, impegnata nell'esecuzione di un arrangiamento, a volte danzante, e più spesso spigoloso, denso di accordi dissonanti.

Anche il conclusivo *Brasiliance* è di sapore espressionista, che si manifesta immediatamente nella frenetica introduzione orchestrale e prosegue con toni accesi e corruschi, anche nel corso degli assoli di Gonsalves e dello stesso Ellington: una vera e propria orgia di suoni, adatta a restituire l'atmosfera di un carnevale brasiliano e a far pensare a certe esperienze *free*.

New Orleans Suite (1970). Commissionata dall'impresario George Wein per il "New Orleans Jazz Festival" del 1970 e composta durante la permanenza del Duca allo "Al Hirt's Bourbon Street Club", la *New Orleans Suite* descrive e ritrae, in nove brani, altrettanti luoghi e personaggi della mitica città del Delta, capitale riconosciuta del jazz delle origini.

Si parte con *Blues for New Orleans*, un robusto e swingante tema dalle classiche dodici misure, esposto dall'organista Wild Bill Davis, ripreso poi da Johnny Hodges per quella che sarà la sua ultima prova solistica.

Bourbon Street Jungling Jollies è interamente affidato ad uno strumento che avrà un ruolo importante solo negli ultimi anni: il flauto, suonato da Norris Turney che esegue sia il suggestivo e pregnante tema di *blues* che il tema di *ballad*, sui quali si struttura il brano.

Portrait of Louis Armstrong è efficacemente realizzato da Cootie Williams, che ricostruisce il solismo del grande trombettista, suo primo ispiratore, senza cadere in una pedissequa imitazione, ma al contrario conservando i suoi peculiari tratti stilistici.

Thanks for the Beautiful Land è un brano di grande fascino nel quale spicca un assolo intenso e grintoso di Harold Ashby, messo in risalto da un puntuale sostegno orchestrale.

In *Portrait of Wellman Braud*, il motivo *swingante* esposto in apertura da Ellington sembra fatto apposta per valorizzare la specialità dell'artista commemorato, quel *walkin bass* che Joe Benjamin si incarica di ricostruire.

Per apprezzare *Second Line* occorre, secondo Berini/Volonté, "lasciarsi trascinare dalle sue fitte maglie sonore in un fantastico mondo popolato di gente colorata e festante, scatenata nel movimento e nella gioia di vivere, in una parola in quella in quella 'second line' che seguiva cantando e ballando le bande itineranti".

Scomparso Johnny Hodges, a cui sarebbe spettato il compito di rievocare al sax soprano Sidney Bechet, l'incombenza è affidata nel *Portrait of Sidney Bechet* a Paul Gonsalves: il tenorsassofonista, con una grazia e una leggerezza inconsuete, riesce a cavare dal suo strumento una sonorità da soprano, anche se la temperie espressiva è molto distante da quella del personaggio ritratto.

Aristocrazy a la Jean Lafitte, dedicata al pirata francese che nel 1814 contribuì alla difesa di New Orleans contro le truppe inglesi è un pezzo raffinato "caratterizzato da un bizzarro 'chiaroscuro' tra Harry Carney (al baritono) e Fred Stone (alla tromba), due sonorità e due fraseggi abbastanza complementari, fungendo Carney da statico punto di riferimento per uno Stone svolazzante e imprevedibile" (Berini/Volontè).

I meriti di *Portrait of Mahalia Jackson*, "in cui Ellington orchestra gli accordi per ottenere un suono d'organo argentato" (Zenni, pag. 84) stanno principalmente nei superbi impasti timbrici che evocano la solennità del canto di Mahalia e del suo ambiente religioso: "il risultato musicale è splendido, intenso, commovente, di una spiritualità e di una bellezza veramente rare, uno dei momenti più alti della *suite*" (Berini/Volontè).

Afro-Eurasian Eclipse (1971) è una *suite* di grande respiro, strutturata su otto movimenti variati nei generi e nelle atmosfere. La versione su disco è organizzata, in linea con l'idea ellingtoniana di *suite*, in modo differente da quella presentata per la prima a Monterey. L'ordine dei brani è il seguente:

Chinoiserie: introduzione di Ellington, graffiante tema (trentasei misure) di sapore esotico, lungo ed elaborato assolo di Ashby;

Didjeridoo, in cui si scopre un Ellington pianista *funky-rock* (Scivales, pag. 74);

Afrique, denominato anche *Deep Forest*, è pervaso da una percussione aggressiva e potente e da sonorità *jungle* deformate e "primitive";

Gong, un'inquietante dialogo fra orchestra e Gonsalves prepara un eccellente assolo del Duca, più avanti riproposto fino al *gong* di chiusura;

Tang, articolato su tre temi con prevalenza della tessitura orchestrale e con solista Harry Carney;

True, *ballad* ripresa da *My People* con Paul Gonsalves in bella evidenza;

Hard Way, nuova *ballad* dalla felice vena melodica interamente affidata al contralto di Norris Turney che si rifà con ogni evidenza a Johnny Hodges.

Pur riproponendo i rilievi consueti sulla liceità dei rifacimenti e degli accostamenti, segno di una relativa frammentarietà della suite, Berini/ Volonté sottolineano le novità di "un lavoro nel quale si avverte un diverso modo di fare musica, meno ordinato e preciso che nel passato, ma più mordente, più partecipativo, più attuale (...)".

Zenni evidenzia i passaggi "estremi" che si producono in *Chinoiserie*, in cui "il tenore di Harold Ashby danza e schiocca con l'ancia trasformando il rumore in musica, come fosse un ballerino di *tip tap*", e in *Afrique* che è "puro ritmo della batteria da cui affiorano di tanto in tanto aspri aggregati sonori dal profilo armonico lontanamente *blues*". Eppure anche in questa musica estrema – prosegue Zenni – "è ancora possibile riconoscere il senso di unicità dell'esperienza nera, riassunta da un intervistatore nel 1941 in questo episodio: "Come il grammofono suonò una delle sue (di Ellington) composizioni più recenti, una combinazione di musica cubana e dell'inconfondibile ritmo ellingtoniano, egli parlò della dissonanza. "Ecco la vita del Negro", disse, "Ascolta quell'accor-

do!" – Portò indietro la puntina per risentire l'accordo – "Questo siamo noi. La dissonanza è il nostro modo di vita in America. Noi siamo qualcosa a parte, e pure parte integrante". Trent'anni dopo, nel 1971, a settantadue anni e nel pieno delle sue capacità creative, Ellington si pone in prima fila nell'evoluzione del linguaggio jazz al fianco dell'Art Ensemble of Chicago, Miles Davis, Cecil Taylor. Guarda caso, *Afro-Eurasian Eclipse* uscì postuma, ben quattro anni dopo la sua registrazione" (Zenni, 1994).

Togo Brava Suite (1971-73). È uno degli ultimi capolavori, ancora misconosciuto, di Ellington. La sua storia esecutiva – sottolinea Zenni – è un'ulteriore prova, per molti versi esemplare anche se non unica, della centralità dello sviluppo drammaturgico nell'estetica ellingtoniana.

"L'opera è articolata in quattro movimenti: dalle registrazioni esistenti (tutte inedite tranne una, quella ufficiale poi uscita su disco) si ricava la seguente vicenda compositivo-esecutiva: a Newport, il 2 luglio 1971, fu presentato il secondo movimento, *Naturellement*, un selvaggio movimento giungla che sembra uscito dalla penna di un Sun Ra africano. Il 21 luglio a Chicago, viene attestata la versione completa: *Soul Soothing Beach*, *Naturellement*, *Amour Amour*, *Right on Togo*. l'ordine rimane intatto fino all'ottobre di quell'anno, quando viene registrata dal vivo e pubblicata su disco. All'ascolto si percepisce chiaramente uno squilibrio nella successione dei movimenti, in quanto il finale *Right on Togo*, per quanto in sé concluso, risulta troppo breve e di peso inferiore alla musica precedente. La *suite* rimane comunque in repertorio per diverso tempo. Nell'aprile del 1972 risulta però una versione con un nuovo ordine dei movimenti: *Soul Soothing Beach*, *Right on Togo*, *Amour Amour*, *Naturellement*: l'ordine 1, 2, 3, 4 è diventato 1, 4, 3, 2; ora il travolgente *Naturellement* è giustamente diventato il pezzo finale e *Right on Togo* il secondo movimento. Ma non è tutto: più di un anno dopo, nel luglio del 1973, arriva una nuova modifica: scompare *Naturellement* e la suite si riduce permanentemente a tre movimenti. Ellington elimina il movimento "violento" e unifica la *suite* in un tono più lirico e nostalgico. Dopo questa versione, sono attestate altre quattro esecuzioni con la stessa struttura: l'ultima appartiene a quella che è forse l'ultima registrazione

conosciuta di Ellington, un concerto dell'8 marzo 1974, due mesi prima di morire". Due le conclusioni: "da un lato, come abbiamo detto, Ellington pensava alle sue *suite* secondo un preciso sviluppo narrativo, drammaturgico, per cui la disposizione interna dei movimenti determinava il senso complessivo dell'opera; dall'altro la ricerca di questo sviluppo era continua ed inesausta anche all'interno di un singolo brano. Ellington mai pago dei risultati raggiunti, detestava le cose definitive: rimescolava continuamente le carte, affinché gli episodi fossero in un ordine soddisfacente o semplicemente il senso musicale si rinnovasse. Una composizione non era mai un prodotto finito una volta per tutte: un altro fattore, questo, non europeo ma profondamente africano".

SUITES LEGATE A SPETTACOLI E "CONCEPT ALBUM"

A Drum Is a Woman (1956) dimostra come alla radice della musica nera vi sia la capacità di assumere mille forme diversificate: nel nostro caso musica, canto, danza, recitazione. Composta assieme a Strayhorn per uno spettacolo televisivo, A *Drum Is a Woman* narra la storia di due personaggi: la donna-tamburo Madame Zajj (rovesciamento appena mascherato di Jazz) e Carrabee Joe. "Joe amava la giungla e voleva stare con la giungla" dice all'inizio il narratore Duke Ellington; così il tamburo-donna che si è animato sotto le sue mani lo abbandona e nel girare il mondo assume mille forme diverse. Nella prima tappa approda alle isole Barbados con un suadente *calypso*.

Di colpo il clarinetto di Russell Procope ci trasposta a New Orleans dove è in corso il Mardì Gras: Ellington ce ne dà una descrizione carica di colori (blu, verde, pistacchio, indaco, rosa). La scena si anima: una fanfara introduce il "Re degli Zulù... l'uomo più importante della sua comunità (...) eletto in gran segreto; arrivano le "fanfare marcianti" e con loro, in braccio al Re, Madam Zajj che intanto cerca Joe, il custode della sua identità. Suoni di grancassa – doppiati dai tromboni ed echeggiati dalle trombe sordinate – ci introducono in Congo Square, il cuore africano di New Orleans. "Midnight… Congo Square. Qui la folla è riunita", recita Ellington che descrive una *trance* a cui partecipa, in un

crescendo ossessivo di tamburi interrotto solo dall'insinuante sax tenore di Paul Gonsalves, Madame Zajj, donna-tamburo, oggetto-soggetto, protagonista-vittima di un rito.

La calda sensualità del sax alto di Johnny Hodges sembra risvegliare l'ascoltatore dallo stordimento della danza e conduce, con le vibrate parole pronunciate da Margaret Tynes, alla *swingante* canzone d'amore con Carrabee Joe/Ozzie Bailey che dichiara il suo amore per Zajj. Anche la donna tamburo evoca il suo lontano amato nell'episodio successivo dominato dalle percussioni di Candido Romero, che precedono l'intervento narrativo di Ellington.

Con il suo peregrinare di città in città per conoscere tanti altri Joe, Madame Zajj non è più la donna primitiva di una volta: è diventata ricercata e raffinata. "Il ritmo è melodico, il ritmo è rapsodico... Vieni con me ritmo..." esclama Ellington nell'introdurre lo scattante, danzante, successivo "balletto". Esso si avvale di un intermezzo sognante dominato dal conturbante sax di Hodges accompagnato dall'arpa; e poi la parola torna alle percussioni che spezzano l'atmosfera onirica, subito ricreata nell'ultima parte.

Zajj sogna di sedurre il suo Joe a New York e di affrontare insieme a lui le luci della 52ma strada. "Quando Joe è esposto alla città la sua musica primitiva prende l'aspetto del jazz moderno" perché, spiega Ellington, "puoi tenere il ragazzo fuori dalla città ma non ti è possibile tenere la città fuori dal ragazzo". Mentre Ellington racconta, la musica accenna una rumba in sottofondo e le tre voci (Bailey, Sherrill, Tynes) snocciolano, i nomi degli strumenti a percussione, sul disegno sinuoso del violino in controcanto: "maracas, bongos, timbales, claves, congas". L'opera raggiunge qui un vertice altissimo in cui "si saldano lucida coscienza culturale e struggente romanticismo" (Zenni, 1994). Ellington prosegue: "... Quando Joe tornò nella sua **giungla** gli chiesero: dove sei stato per tornare così presto? Joe disse: Fermi, fatemi dire qualcosa sul *bop*". Ed è subito *Rhumbop* il saettante brano successivo che indica la continuità tra le radici afrocaraibiche e il bop, cioè la forma più avanzata del jazz di allora. Prima della conclusione Joe accenna ad iniziare di nuovo la storia, narrandola a qualcuno più giovane secondo i modi propri dell'oralità. "Joe ama la giungla e la giungla lo ama", accenna teneramente la voce di Margaret Tynes. "Carribee Joe vide una donna, un tamburo è la donna" risponde il coro.

Anatomy of a Murder (1959), composto per la colonna sonora del film omonimo (**→ Cinema**), ha avuto la consacrazione discografica tra il 29 maggio e il 2 giugno 1959. Si inizia con la musica dei titoli di testa e il brano è, infatti, intitolato *Main Title and Anatomy of a Murder*. "L'attenzione è subito catturata da sparsi suoni di grancassa, accordi orchestrali e magistrali interventi di Quentin Jackson...; le trombe assestano quindi alcune decise frustate confermando e quasi accentuando lo stile giungla iniziale poi, quando il brano sembra finire, su un rapido volteggio di Paul Gonsalves si registra una secca virata e, su ritmo incalzante, segnato da ruvidi accordi delle ance, comincia il vero *Anatomy*; è il primo tema della *suite*, composto da dodici battute vigorose, potenti, ma soprattutto inquietanti, sorrette da un movimentato e scomodo disegno sviluppato dagli strumenti bassi dell'orchestra" (Berini/Volontè, 1994).

Se *Anatomy* sottolinea efficacemente la drammaticità della vicenda, il secondo motivo conduttore, *Flirtibird*, sintetizza altrettanto bene il tema della seduzione e dell'amore. È interessante notare come lo stesso motivo subisca una radicale metamorfosi passando dall'iniziale sensuale atmosfera, con Hodges in evidenza nel tratteggiare la protagonista femminile, ad un clima lirico e nostalgico quando riemerge in *Almost Cried* affidato alla eterea tromba di Harold Baker.

Questi motivi conduttori sarebbero sufficienti a nobilitare l'intero film, ma *Anatomy of a Murder* si caratterizza per una straripante abbondanza tematica. In *Way Early Subtone* ne emerge un terzo, ritmato dal solo schiocco delle dita, poi un quarto anomalo di venti misure, sul quale si dipana con grande *supplesse* l'inconfondibile fraseggio di Russell Procope. Un quinto intenso, lirico tema fa la sua timida apparizione in *Hero To Zero* per essere sviluppato in *Low Key Lighty* in tutta la sua lineare ed intima cantabilità.

Dopo la parentesi di *Happy Anatomy* che accompagna sulla pellicola i momenti di svago, eccoci ad una nuova metamorfosi. Il quinto tema "ricompare in un arrangiamento 'notturno' che ne valorizza al massimo la grande potenzialità timbrica... È il trionfo del pianissimo, delle sfumature, del colorismo tenue e ricercatissimo" (**→ Colore timbro**). La pagina si intitola, significativamente, *Midnight Indigo*, e vi domina un intrigante dialogo tra il piano di Ellington e la celesta di Strayhorn.

La fertile vena compositiva del Duca non si è ancora esaurita: in *Sunswept Sunday*, il brano che segue *Almost Cried*, ascoltiamo due nuovi motivi strettamente annodati fra loro per dar vita ad un bozzetto dalle tinte acquerello, cui da un contributo determinante il liquido clarinetto di Hamilton. Questo ricco materiale tematico viene ripescato, rielaborato, trasformato, per nuovi significati espressivi negli ultimi brani della *suite*, ad ulteriore dimostrazione di come Ellington conosca bene l'arte della variazione e dello sviluppo.

Upper and Outest, l'ultimo pezzo, è una felice sintesi dei due motivi conduttori, entrambi ripresi in una versione nota: il primo, è ripreso dal pieno orchestrale che lo ripete tre volte; l'altro, scaturisce da un passaggio modulato di Harold Baker che lo enuncia appena per poi lasciarlo spezzettare e frammentare da Cat Anderson: quando appare l'ultima volta, in sovracuto, il motivo è completamente stravolto, non comunica più sensualità, semmai, qualche brivido.

Afro Bossa (1962-63) è un vero e proprio album manifesto della "varietà ritmica e timbrica della cultura nera, dall'Africa all'America Latina ai Caraibi fino agli Stati Uniti" (Zenni).

Afro Bossa, il brano che da il titolo al disco è un tipico bolero, con il suo progressivo accumularsi di suoni su una ripetitiva figura ritmica di base. Era infatti conosciuto nell'orchestra come *The Gutbucket Bolero*. Zenni lo analizza a pag. 85.

Purple Gazelle ha la grazia e la leggerezza dell'animale africano. Ellington l'ha definito un "ragtime cha cha" e al suo interno si incastonano soli di tromba, con sordina (Cootie Williams) e a campana aperta (Ray Nance), del sax di Gonsalves su tempo più mosso e dello stesso Ellington.

Il tema lento, dalla bellissima ed estesa linea melodica, di *Absinthé* è dovuto alla penna di Strayhorn. L'esposizione è affidata, otto misure ciascuno, a Gonsalves, Carney, Nance e all'orchestra; quindi si ascolta un duetto tra Carney ed Hamilton e un vellutato intervento conclusivo di Paul Gonsalves.

In *Moonbow* (l'equivalente notturno dell'arcobaleno) Ellington costruisce un *blues* su ritmo spezzato a tempo medio, in stile **giungla**, col tema ai clarinetti e brevi fulminanti interventi di Nance, Hodges, Gonsalves.

Sempre Amore è una *bossa* contrassegnata dal violino struggente di Nance che improvvisa a lungo interrotto da uno stupefacente intervento centrale di Ellington.

Silk Lace ha come unico protagonista Jimmy Hamilton, come sempre impeccabile.

Tigress si serve di una colorita, elastica, sontuosa percussione su cui si snodano notevoli assoli di Gonsalves, Williams, Hamilton e Carney.

Con *Angiu* siamo di nuovo in una struttura *blues* a tempo lento. Ellington lo ha definito "non lontano dal tango, ma più blue". Il tema è scolpito dal sax alto di Johnny Hodges e dalla tromba di Ray Nance. Il prezioso arrangiamento è dovuto a Billy Strayhorn che prende anche un inconsueto straniato assolo alla celesta.

Bonga è un complicato tema di 28 misure firmato dal Duca: il clima è quello tipico della **giungla**, dominato dalle trombe e dai tromboni con sordina, ai quali fanno da contrasto gli accordi delle ance.

Gli altri brani, sempre dalla scansione ritmica complessa e dai colori vivaci, descrivono ora sentimenti (*Volupté*), ora luoghi (*Pyramid*).

Eight Weil è una nuova edizione del concerto per Cat Anderson, già registrato nel 1946, ma che qui conosce la sua migliore messa a punto a conclusione di un album che "rappresenta la raffinata stilizzazione – a tratti manieristica – della storia della musica afroamericana passando per i Caraibi" (Onori, 1996).

My People (1963) è un *musical* allestito per il Centenario del 13mo emendamento della Costituzione americana: vi si parla, infatti, di schiavitù, canti di lavoro e spirituali, prigione e *blues*, sudore e patriottismo, emancipazione e lotta per i diritti civili.

Nei ventitre brani di cui è composto lo spettacolo convergono svariate esperienze ellingtoniane: dal musical *Jump for Joy* (1941) per la forma e i contenuti politico-sociali, a *Black, Brown and Beige* per la tensione storico-didattica, al senso del racconto di *A Drum Is a Woman*.

"Con *My People* avviene l'estensione sul piano spettacolare e visivo di contenuti sinora confinati in una dimensione prevalentemente sonora: seguendo gli assi portanti del *blues* e dello *spiritual*, Duke Ellington può conferire una terza dimensione (rimasta a lungo solo *potenziale*) a temi

che gli sono cari da trent'anni. Lo dimostra, tra l'altro, la sua presenza in veste di narratore tutt'altro che esornativa: basta soffermarsi sul suo accorato sermone in *My People**, che introduce il tema *sempreverde* di *The Blues*" (Onori, 1996).

Nel *musical* e nella registrazione in studio, che fornisce solo un'idea schematica dello spettacolo, sono ripresi, in alcuni casi testualmente, brani della *Black, Brown and Beige*, ma anche i 25 minuti di nuova musica possono essere considerati – è l'opinione dello studioso americano Andrew Honzy – un'estensione di *Black, Brown and Beige*, piuttosto che una semplice interpolazione di un vecchio lavoro in uno nuovo.

Per Berini e Volontè, *My People* costituisce il nodo centrale di tutta la musica ellingtoniana di ispirazione religiosa, l'anticipazione dei *Concerti sacri*. Diversa l'opinione del critico americano Stanley Crouch che, nelle note di copertina dell'album, scrive: "Sì, gente, Ellington è la Negritudine: Passato, Presente, Futuro e Post-Futuro. Quando egli dice, come fa in questa registrazione, 'la fondazione degli Stati Uniti poggia sul sudore del mio popolo', non penso che egli non sappia cosa stia dicendo. Sa più di questo, è completamente cosciente, egli è nei suoi vestiti dai colori audaci 'un eroe decorato e un simbolo di fama (*glamour*)'. Come Langston Hughes, W.E.B. DuBois, Elijah Muhammad, Jean Toomer, Ralph Ellison, Duke è sempre stato all'apice dell'orgoglio razziale, indagatore della Cultura Nera, rispettoso degli antenati e libero dall'autocompiacimento. (...) Così questa musica è Duke Ellington 1963. Potrebbe essere Ellington 1928 (...)".

* "My People! Cantare, ballare, far l'amore, pensando e parlando della libertà, lavorare (o quanto duramente!), edificando l'America quale nazione più potente del mondo; cotone, zucchero (...), carbone, arachidi, acciaio, strade ferrate; le fondamenta degli Stati Uniti poggiano sul sudore del mio popolo. Oltre al lavoro e alla fatica non si deve mai dimenticare che il mio popolo ha combattuto ed è morto in guerra. Ciascun nemico degli Stati Uniti ha affrontato il mio popolo. Per la prima volta durante la guerra ispano-americana il mio popolo è tornato a casa con la medaglia da eroe. Essere decorati da eroi è un simbolo di prestigio e gli eroi prestigiosi sono affascinanti (...) alcuni eroi ritornavano a casa ben determinati. Qualcuno era attratto dal *blues* (...) e così vennero il *blues*, gli eroi, le donne degli eroi (...) ognuno è stato colpito dai *blues* (...)".

La citazione è ripresa da L. Onori, *Jazz e Africa*, 1996.

"... and His Mother Called Him Bill" (1967) è l'*album* che Ellington dedica al suo geniale collaboratore a pochi mesi dalla scomparsa. È sicuramente, uno dei più intensi e affascinanti documenti di tutta la sua sterminata produzione, per il valore umano e la qualità musicale. La prima edizione raccoglie dodici titoli registrati in diverse sedute, dal 28 agosto al 16 novembre 1967. Sono tutte composizioni di Bill(y) Strayhorn – due portano anche la firma di Ellington –, un fiorilegio di temi, tra i più belli del secolo appena trascorso, reinterpretati da un'orchestra di tutte stelle al massimo della sua potenza espressiva.

Tra le delizie dell'album spiccano le *ballads* che Bill(y) aveva appositamente composto per la intensa sensualità del sassofono contralto di Johnny Hodges, al quale sono di nuovo affidate con esiti altrettanto stupefacenti. C'è il glorioso *Day Dream*; e *After All*, brani intensi, perfetti, in tutto degni di appartenere alla grande musica senza aggettivi. L'emozione sale ulteriormente con *Blood Count* – il "conto del sangue" che serve a conoscere i giorni che restano da vivere per chi ha un tumore –, composto a due mesi dalla morte dal solerte Bill(y), che si era preoccupato di far giungere lo spartito all'orchestra in tempo perché potesse eseguirlo nell'impegnativa **Carnegie Hall**.

L'amicizia è spesso la musa ispiratrice di Strayhorn. *Snibor* è scritto per il *disc jockey* Fred Robins e *Smada* (brano incluso in una successiva edizione dell'*album*) è anch'esso il nome alla rovescia del dedicatario: Adams Joe, dirigente di un'emittente radio-televisiva californiana. Nel promettergli il nuovo brano Bill(y) si era raccomandato: "Se trasmetti musica in diretta, devi mandare Ellington". *UMNG*, altro brano della raccolta, è una sorta di saluto (del 1956) al the "Upper Manhattan Medical Group", e al dottor Arthur Logan, amico personale di Duke e Bill(y).

Molte altre erano le occasioni propizie a stimolare la fervida fantasia di Strayhorn. *Rocks Skippin' at the Blue Note* è una canzone ispirata da una passeggiata, con Louie Bellson, sul Lago Michigan in un pigro pomeriggio; *Raincheck*, capolavoro dei primi anni Quaranta, è il "risultato" di un piovoso pomeriggio a Los Angeles; *All Day Long*, con il suo procedere concitato, suggerisce il ritmo incalzante di un giorno senza pause in città. La parte solistica è affidata alla tromba con sordina di Cat Anderson, che si ripete in *Charpoy*, un grazioso concerto scritto per

sottolineare le sue qualità, notevoli anche quando rinuncia ai proverbiali sovracuti. Clark Terry, l'altra presenza eccellente della sezione trombe, è lo smagliante protagonista, al flicorno in questa occasione, di *Boo-Dah*.

Ci sono poi delle riprese significative di temi poco frequentati come quella dell'icastico, coinvolgente *The Intimacy of the Blues*, ennesima reincarnazione della forma principe della musica afro-americana, per i soli di Hodges, Anderson e Hamilton. Sugella l'album *Lotus Blossom*, eseguito da Ellington in solitudine, quando la seduta è ormai conclusa e i musicisti rimettono nelle custodia lo strumento e parlottano tra loro. Ellington racconta al dirigente della Victor, McCuen che quando stavano assieme da soli, Bill(y) gli diceva: "*play Lotus Blossom*". Duke attacca, gradualmente si fa silenzio attorno, il tecnico, rimasto fortunatamente in cabina, fa il possibile per consegnare alla storia questo superbo e commovente pezzo di musica.

The River (1970) è stato pensato e composto per essere eseguito e rappresentato in forma di balletto e dunque legato ad esigenze coreutiche avvertibili nel ritmo sempre chiaramente scandito e nella predominanza dell'orchestra a scapito delle parti solistiche. Ognuno dei dodici brani è connesso ad un particolare modo di essere del **fiume**.

Il pigro vagare delle acque nel lento *The Meander*; il fiume che si lancia con *swing* nelle rapide in *The Gigging Rapids*; la caduta delle acque di *The Falls* resa "visivamente" attraverso le note lunghe, tenute, del sax di Gonsalves, inframezzate da interventi secchi e brevi delle ance o, in alternativa, da fulminei sovracuti di Cat Anderson. E ancora il vortice di *The Whirlpool*, a cui segue *The River* che, con il titolo identico a quello della *suite*, vuole evidentemente rappresentare il fiume che riprende la sua corsa senza più ostacoli e con una maggiore portata. Ora il suo maestoso incedere è espresso attraverso il *blues* su un ritmo pulsante.

L'intento descrittivo non deve far pensare a scontate onomatopee. Come spesso accade con Ellington, è la qualità musicale a dominare e l'impressione che si ricava è quella di una grande freschezza compositiva sostenuta da un'impeccabile esecuzione nella versione postuma riversata su *compact* dal figlio Mercer. Ma non sono da snobbare le delucidazioni sul significato dell'opera che Ellington fornisce nella sua **Autobiografia**.

Così, l'affascinante movimento di *The Lake* diventa ancor più godibile se si fa riferimento alle parole dell'autore: "Il lago è bello e calmo. È tutto linee orizzontali con riflessi senza increspature...". Parole che ci chiariscono il significato di *The Mother, Her Majesty of the Sea*, quando il fiume va a gettarsi nel mare: "La madre, nel suo fantastico e romantico scambio con il sole, cede al cielo ciò che tornerà sotto forma di pioggia, neve e nebbia sulle montagne e sulle pianure. Per cui la prossima volta che la vediamo, è come una neonata sorgente". Si tratta di *The Spring*, la primavera, titolo dell'ultimo movimento, identico a quello del primo movimento, a significare il ciclico ritorno alle origini.

Sacred Concerts (1965, 1968, 1973) "I tre concerti sacri, annoverabili tra gli sforzi maggiori del compositore, hanno una genesi e una compiutezza differenti. Il *Primo*, registrato dal vivo e probabilmente il migliore, contiene molto materiale già utilizzato da Ellington due anni prima in *My People*, più due rifacimenti di *Come Sunday* e la ripresa, in piano solo, di *New World A-Coming*. Il *Secondo* si basa più massicciamente sulla parola, generalmente recitata, prima ancora che cantata, dal coro; gli episodi solistici sono riservati allo straordinario soprano svedese Alice Babs. Il *Terzo Concerto*, anch'esso registrato dal vivo, ha una qualità meno spettacolare e più quieta, perfino melanconica. Data la decadenza dell'orchestra, ruota tutto intorno ad Ellington, Harry Carney e soprattutto Alice Babs e il prestigioso John Alldis Choir".

"La possibilità di utilizzare la voce di Alice Babs (→ **Vocalità**) spinse Ellington verso lidi lirici mai toccati prima in *Almigthy God* (*Secondo Concerto*) e *Is God A Three Letter Word For Love* (*Terzo Concerto*), melodie sinuose che si apparentano ai brani scritti per il sax di Johnny Hodges. Il sublime è raggiunto in *T.G.T.T.* (*Secondo Concerto*), in cui il canto senza parole della Babs, e il piano elettrico di Duke, in solitudine, delineano un quadro di astratto realismo. Ancora oltre si va con la preghiera solistica a cappella di *Every Man Prays In His Own Language* (*Terzo Concerto*), in cui la Babs canta in solitudine del puro gregoriano, quindi le fa eco, in totale solitudine, un semplice flauto dolce, seguito all'ingresso dal coro a cappella. Mai il jazz, in settant'anni di storia aveva espresso un tale raccoglimento religioso, emerso dalla profondità sacrale del silenzio".

"La scrittura corale di Ellington è lontana dalla tradizione occidentale. Prevalentemente all'unisono (soprattutto nel *Primo* e nel *Secondo Concerto*), anziché sfruttare le possibilità melodico-contrappuntistiche delle voci, punta al carattere di massa indistinta, compatta del coro, da cui trae effetti ritmico-timbrici vicini allo *Sprechgesang*, al canto parlato. L'esempio massimo è l'irresistibile *In the Beginning God* che apre il Primo Concerto. A un tratto, su uno *swingante blues* veloce (solista il sax tenore Paul Gonsalves), il coro elenca in un parlato ritmico i nomi dei libri dell'Antico Testamento. Più avanti la scrittura si fa più astratta: una rullata tesa e sommessa della batteria lega poche enigmatiche note basse del pianoforte e il coro che, in un parlato accellerando, scandisce i nomi dei libri del Nuovo Testamento. Al culmine, il batterista in solitudine fa lievemente risuonare sui piatti la figura ritmica dell'inizio, quella legata alle sei sillabe di *In the Beginning God*, per poi lanciarsi in un assolo scatenato".

"La scrittura corale del *Terzo Concerto*, in accordo con il contenuto più raccolto dell'opera, è più tradizionale e cesellata. Manca, nel *Terzo Concerto*, anche la "profana" danza finale. Infatti negli altri due la conclusione era segnata dall'irrompere sul palco di un ballerino di *tip tap* (Bunny Briggs nel *Primo Concerto*) o da un'intera compagnia lungo le navate della chiesa (*Secondo Concerto*), prendendo alla lettera l'invito del Salmo 150, l'ultimo del Libro relativo (e musicato nel *Secondo Concerto*), che sprona a danzare per la gloria di Dio (→ **Sacro**).

Questo complesso concorso di elementi (canto solistico, corale, solismo e orchestra jazz, danza) fa dei *Tre Concerti Sacri* opere senza precedenti nella musica del Novecento... (Essi) d'altra parte si inseriscono in quella ricca tradizione colta afroamericana, sacra e corale che, a partire dagli anni Venti, fu ulteriormente alimentata da compositori neri come Dett, Still e All Johnson, il primo grande direttore di coro nero, con cui Ellington collaborò nel 1929 per il cortometraggio *Black and Tan* (→ **Cinema**)".

"Ma i *Concerti Sacri* rompono con una secolare tradizione di reciproca segregazione della musica nera e profana. Essi sono musica spesso inclassificabile (come il sublime *Every Man Prays In His Own Language*, dal *Terzo Concerto*) e abbattono definitivamente due barriere ideologi-

che, quella secondo cui il jazzman Ellington avrebbe dovuto rimanere confinato nel jazz, musica profana per eccellenza; l'altra per cui, sebbene tra musica afroamericana sacra e secolare ci sia stato sempre interscambio, di fatto, a livello istituzionale, il jazz era bandito dalle chiese. Dopo Ellington tutto sarà differente, ed egli potrà permettersi di inseguire un ideale di spiritualità che lo guiderà per il resto della sua vita" (Zenni, 1994).

I musicisti

Anderson Cat, tromba
Greenville, Carolina del Sud, 12/10/1916 - Los Angeles, 30/4/1981
Anderson entrò nell'orchestra del Duca nel 1944, forte di una tecnica straordinaria già sperimentata nel gruppo di Lionel Hampton.
Trombettista di derivazione armstroniana, Anderson aveva un ruolo importante nell'orchestra, nella quale rimase irregolarmente fino al 1959, sia nel lavoro di sezione che some specialista del registro sovracuto dello strumento, dove si produce con scoppi improvvisi e perfettamente fraseggiati.

Anderson Ivie, canto
Gilroy, California, 10/7/1904 - Los Angeles, 28/12/1949
Dopo varie esperienze professionali, tra cui anche una scrittura al Cotton Club, Ivie approda nell'orchestra di Ellington nel 1931, per il tramite di Earl Hines che la presenta al Duca. Cantando senza ostentazione, né particolare ricercatezza, ma in modo semplice e naturale, con convinzione e con *swing*, la Anderson è stata, fin dal paradigmatico *It Don't Mean a Thing*, una delle presenze vocali più congeniali ai progetti del *leader*. Sofferente di asma, abbandona Ellington nel 1942, limitando decisamente le sue apparizioni in pubblico.

Ashby Harold, Sax tenore e clarinetto
Kansas City, Missouri, 27/2/1925
A partire dal 1963, Ashby lavora saltuariamente nell'orchestra del Duca, dove entra stabilmente nel luglio 1968 con il compito di sostituire Jimmy Hamilton. A metà strada tra il languore inebriante di Ben Webster e la foga esacerbata di Paul Gonsalves, la padronanza strumentale di Harold è quanto basta per cementare l'equilibrio che si addice ai colleghi dell'orchestra, con cui continua a collaborare anche dopo la morte di Duke, quando Mercer ne assume la direzione.

Babs Alice, voce
Kalmar, Svezia, 26/1/1924
In occasione di un programma televisivo a Stoccolma, nel 1963, Ellington

rimane incantato per "questa voce che – dice il Duca – possiede tutto il calore, la gioia di vivere, il ritmo e il tragico che, secondo me, sono il segreto più profondo del jazz". È l'inizio di una collaborazione fruttuosa in particolare nella realizzazione dei Concerti di musica sacra (*Secondo* e *Terzo*). L'ammirazione di Ellington è pienamente giustificata, poiché questa voce limpida da soprano è ornata da molte seduzioni: dizione meticolosa, articolazione sciolta, registro esteso, timbro caldo.

Bacon Louis, tromba
Louisville, Kentuchy, 1/11/1904 - New York 8/12/1967
Collabora con l'orchestra di Duke Ellington per un breve periodo, nel 1933, incidendo, nel ruolo di cantante, *Blue Interlude* e *Dear Old Southland*. La sua tromba fa fedelmente riferimento a quella di Louis Armstrong.

Bailey Ozzie, voce
New York, 6/11/1925
Interprete molto espressivo, soprattutto nelle *ballads*, è legato ad Ellington per la collaborazione alla realizzazione di *A Drum Is a Woman*.

Baker Harold "Shorty", tromba
St. Louis, Missouri, 26/5/1913 - New York 8/11/1966
Dopo aver collaborato con prestigiosi leader come Don Redman, Teddy Wilson, Andy Kirk – nella cui orchestra incontra e sposa la grande pianista e arrangiatrice Mary Lou Williams – Baker viene scritturato da Ellington nel 1942 e rimane nell'orchestra per dieci anni, salvo la parentesi del servizio militare (1944-46). La sonorità della sua tromba è piena e tonda, vellutata, sempre controllatissima. Le frasi del suo discorso melodico si sviluppano con logica coerente: chiare, agili, spesso sensuali. Insomma uno di quei solisti che il Duca amava valorizzare.

Bell Aaron, contrabbasso
Muskogee, Oklaoma, 24/4/1924
Ingaggiato da Ellington nel 1960 per subentrare a Jimmy Woode, resta nell'orchestra per circa tre anni. Un suono potente e un'esecuzione particolarmente elastica gli conferiscono presenza ed autorevolezza: è spesso una sorta di conduttore implicito del gioco d'assieme, che rilancia con efficacia tranquilla, senza urgenza ma con una scelta oculata di ogni nota.

Bellson Louie, batteria
Rock Falls, Illinois, 26/7/1924
Dopo aver militato in alcune delle maggiori orchestre della *Swing-era* (Goodman, T. Dorsey, H. James), viene inserito nella formazione ellingtoniana nel marzo 1951, apportandovi una vitalità nuova. Il Duca non ha trascurato, nella sua autobiografia, di sottolineare la stima per lui: "che accompagni o suoni in assolo, è l'epitome della perfezione". La sua eccezionale padronanza tecnica, la precisione e la varietà del suo accompagnamento, uniti

a potenza e leggerezza, costituiscono un esempio, tra i più perfetti, di percussione improntata ai canoni *Swing*.

Benjamin Joe, contrabbasso
Atlantic City, New Jersey, 4/11/1919 - Livingston, 26/1/1974
Con Duke Ellington nel 1951, lo si ritrova a più riprese con l'orchestra negli anni Settanta. La sua vasta cultura musicale e la sua eccezionale duttilità gli hanno permesso di brillare in tutti i contesti e su un repertorio molto vasto.

Bigard Barney, clarinetto, sax tenore
New Orleans, Luisiana, 3/3/1906 - Calver City, 27/6/1980
Proveniente da esperienze in gruppi di "stile New Orleans" (aveva collaborato con King Oliver), Bigard entrò nel 1927 nell'orchestra di Ellington che in quel momento aveva bisogno di allargare la compagine per il lungo ingaggio al Cotton Club. Vi rimase ininterrottamente fino al 1942, collaborando con il Duca alla stesura di molti brani, fra i quali gli splendidi *Mood Indigo* e *Solitude*. Virtuoso del clarinetto con un fraseggio dalla fluidità stupefacente e con un *sound* morbidissimo nei registri bassi ed asprigno in quelli acuti.

Blanton Jimmy, contrabbasso
Chattanooga, Tennessee, 1/10/1918 - Los Angeles, 30/7/1942
"L'uomo senza il quale il contrabbasso non sarebbe quello che è" ha scritto Andrè Clergeat. Nel 1939 Ellington di passaggio a St. Louis lo ascoltò e lo ingaggiò al volo. Seppe emancipare il contrabbasso dalla semplice funzione di accompagnamento sino a farlo diventare strumento solista e di improvvisazione melodica. Sotto gli assolo dei suoi compagni sapeva costruire linee ardite, sinuose come quelle degli strumenti a fiato. Nei duetti con Ellington fece un uso innovativo dell'archetto.

Braud Welmann, contrabbasso
Saint James Parish, Louisiana, 25/1/1891 - Los Angeles, 20/10/1966
Prima di essere inserito nell'orchestra ellingtoniana, dal 1927 al 1935, Braud aveva già militato in varie formazioni di New Orleans del cui stile è uno dei maggiori rappresentanti. La base potente e tuttavia duttile, l'esecuzione di grande sobrietà che sottolinea energicamente i quattro tempi della battuta costituiscono un sottofondo stimolante per i solisti dell'orchestra. Il suo *slapping* era particolarmente spettacolare.

Brown Lawrence, trombone
Lawrence, Kansas, 3/8/1907 - Lawrence, 1/9/1988
Il trombonista proveniente dal Kansas venne scritturato da Ellington nel 1932 e gli rimase accanto fino al '51, quando abbandonò l'orchestra per seguire Johnny Hodges. Vi fece ritorno dal '60 al '70. Vero e proprio *gentlemen* dell'orchestra, l'unico che avesse il dono della puntualità, sapeva esprimere con il suo trombone un sentimentalismo morbido, sognante e un poco lascivo.

Una voce indispensabile per il *sound* complessivo dell'orchestra.

Carney Harry, sax baritono, sax contralto, clarinetto
Boston, Massachussetts, 1/4/1910 - New York, 8/10/1974
Il sassofonista (baritono e alto) e clarinettista sedette nelle fila dell'orchestra dal 1926 sino alla morte del *leader*, esempio commovente di fedeltà e simbolo della formazione ellingtoniana. Talvolta, quando il Duca tardava a salire sul palco, era lui a prendere in mano le redini dell'orchestra. Diede al sax baritono, che adottò per necessità di scrittura orchestrale ma che dominò in brevissimo tempo, un *sound* possente e al tempo stesso leggero e un fraseggio chiaro e limpido. Riferimento obbligato per tutti i successivi specialisti dello strumento, nei suoi assoli c'erano sempre un intimo trasporto e una grande dignità.

Connors Chuck, trombone
Maysville, Kentucky, 18/8/1930 - Los Angeles 11/12/1994
Tipico musicista di sezione, la sua attività è esclusivamente legata alle grandi orchestre. Entra a far parte nel giugno 1961 di quella ellingtoniana e vi rimane, salvo qualche interruzione per problemi di salute, fino alla morte del Duca.

Cook Willie, tromba
East Chicago, Indiana, 11/11/1923
Viene ingaggiato da Ellington nel 1951 come prima tromba, con il compito cioè di guidare la sezione. Dal 1956 al 1973 lo ritroviamo frequentemente, per periodi più o meno lunghi, nella formazione. "Potenzialmente la migliore prima tromba...' ha detto di lui il Duca in persona. In effetti Cook, formatosi alla scuola di Armstrong, è un trombettista elgante, padrone del suo stile e delle sue idee.

Cooper Buster, trombone
Saint Petersburg, Florida, 4 /4/1929
Dal 1962 al 1969 è nell'orchestra del Duca, partecipando a numerose *tournée* e sedute di registrazione. Cooper si colloca nella tradizione dei trombonisti classici: fraseggio robusto e generoso, predisposizione per i tempi veloci, tecnica superlativa.

Davis Kay, canto
Evanston, Illinois, 5/12/1920
Con Ellington dall'autunno del 1944, Kay Davis non si limita ad interpretare il repertorio abituale, ma assume spesso il ruolo di un vero e proprio strumento che, con ardui vocalizzi, aggiunge un colore insolito alla tavolozza timbrica ellingtoniana. In questo favorita dalla grande duttilità della sua voce, educata alla maniera di una "soprano classica".

Davis Wild Bill, organo
Glasgow, Missouri, 24/11/1918 - Loc. scon., NJ, 22/8/1995 (data alternativa: Moorestown, NJ, 17/8/1995)
Amico di Ellington, con cui incide in quartetto nel 1951, resterà sempre nell'orbita del Duca, sia registrando assieme ad altri ellingtoniani, sia in diverse occasioni con l'orchestra. È stato

il primo ad introdurre l'organo elettrico nel jazz, risalendo alla natura profonda dello strumento che se ne serve come una grande orchestra.

Edwards "Bass" Henry, tuba e contrabbasso
Atlanta, Georgia, 22/2/1898 - New York, 22/8/1965
Entrò nei "Washingtonians" nel 1925 per rimanere nella formazione ellingtoniana fino alla primavera del 1927, contribuendo alla riuscita dei primi capolavori come *East St. Louis Toodle-O*.

Ellington Mercer, tromba
Washington, 11/3/1919 - Copenaghen 8/2/1996
Componente della sezione trombe nell'orchestra del padre (dove aveva anche la funzione di "amministratore") Mercer è un buon musicista d'accompagnamento, piuttosto che un solista di primo piano. Notevoli alcune delle composizioni che gli vengono attribuite, come *Blue Serge*, *John Hardy's Wife*, *Moon Mist*.

Glenn Tyree, trombone, vibrafono
Corsicana, Texas, 23/11/1912 - Englewood, NJ, 18/5/1974
Lavora con Ellington dal 1947, anno della *Liberian Suite*, al 1951. Dotato di una sonorità ampia e potente, ha via via raffinato le sue qualità in uno stile più sfumato e morbido che si integrava perfettamente con le tinte dell'orchestra. Anche al vibrafono ha dato prova di notevole originalità. Occasionalmente è tornato con Duke negli anni '70.

Gonsalves Paul, sax tenore
Boston, Massachusetts, 17/7/1920 - Londra, 14/5/1974
Uno dei più invidiati musicisti della storia del jazz per essere stato sia alla corte del Conte (Basie) che a quella del Duca, nella quale entrò nel 1950 per rimanervi sino alla morte, sopravvenuta dieci giorni prima di quella del leader. Tenorsassofonista vigoroso e sanguigno, capace di torrenziali assoli – insuperabile quello in *Diminuendo and Crescendo in Blue* nel corso del Festival di Newport del '56 – e di altrettanto torrenziali libagioni.

Greer Sonny, batteria
Long Branch, New Jersey, 13/12/1903 - Nerw York, 24/3/1982
Inizia a collaborare con Ellington sin dagli anni di Washington e rimane nell'orchestra fino al 1951. Percussionista spettacolare che sa utilizzare una quantità di accessori, ad esempio scale di *chimes* (campanelli) e una varietà di timpani. In questo modo, più che nella veste di solista, apporta una sfumatura fondamentale anche in senso coloristico. La sua esecuzione vaporosa ben si addice ad un *leader* che non considerò mai la "precisione in sé" come virtù essenziale.

Guy Fred, banjo, chitarra
Burkeville, Georgia, 23/5/1899 - Chicago, 22/11/1971
Debutta con Ellington nel 1920. Vi suona il banjo fino al 1933 e poi la chitarra fino al 1947, anno in cui ab-

bandona l'attività musicale. La sua esperienza artistica si identifica, dunque, totalmente con quella dell'orchestra ellingtoniana, contribuendo a dare alla sezione ritmica un *sound* caratteristico, particolarmente nel primo periodo, quando le sonorità stridule del suo banjo si inseriscono perfettamente nelle cariche atmosfere dello stile *jungle*.

Hall Adelaide, canto
New York, 20/10/1904 - Londra, 6/10/1993
La sua permanenza nell'orchestra è di breve periodo: dall'ottobre del 1927 alla primavera del 1928. Nondimeno, è con lei che il Duca si avventura nei primi tentativi di impiego puramente strumentale e coloristico della voce. Nascono capolavori come *Creole Love Call* e *The Blues I Love To Sing* dove la Hall ripropone vocalmente gli effetti *growl* tipici della tromba di Miley. Una grande voce senza parole.

Hamilton Jimmy, clarinetto, sax tenore
Dillon, Carolina del Sud, 25/5/1917 - Isole Vergini, 20/9/1994
Giusto un quarto di secolo (1943-1968) è il tempo trascorso da Jimmy Hamilton nell'orchestra di Duke Ellington, durante il quale partecipa da protagonista ad ogni *tournée*, concerto e incisione. Incontestabile virtuoso del clarinetto, con un approccio segnato dall'influenza di Goodman ma che guarda anche ai "moderni". Gli viene rimproverata un certa freddezza, nondimeno il suo solismo ha illuminato molte pagine, dalla rivisitazione di classici a composizioni originali di impianto più moderno. Ellington non ha mancato di sfruttare le sue doti di tenorista dal timbro ruvido, caloroso, persino viscerale.

Hardwick Otto, sax alto e soprano
Washington, 31/5/1904 - New York 5/8/1970
È con Ellington sin dalle prime "avventure" newyorkesi, dal 1923 al 1928. Poi, dopo un parentesi in proprio e con altre formazioni, nel 1932 ritorna all'ovile per rimanervi fino al 1946 quando abbandona anche la musica. È stato uno dei primi sassofonisti, al contralto e anche al soprano, nella storia del jazz: solista di livello, dallo stile melodico e lirico, ha contribuito a dare alla sezione delle ance quel colore inconfondibile e inimitabile, che caratterizzerà l'orchestra anche in seguito.

Haughton Chauncey, clarinetto
Chestertown Maryland, 26/2/1909 - Terrytown, NY, 1/7/1989
A Chauncey è capitato il compito arduo di sostituire, nell'estate del 1942, Barney Bigard. Bisogna dire che Haughton, clarinettista dall'eloquio fluido, ha dimostrato nei pochi mesi di permanenza nell'orchestra, fino all'aprile 1943 quando viene chiamato alle armi, di essere un successore più che pregevole.

Hemphill Shelton, tromba
Birmingham Alabama, 16/3/1906 - New York, 2/12/1959

Dal febbraio 1944 al luglio 1949 ha l'onore e l'onere di far parte di Ellingtonia. Le lunghe permanenze anche in altre formazioni orchestrali sono la riprova delle sue indubbie doti di trombettista di sezione - dove assumeva spesso il ruolo di guida - stimato per questo dai suoi direttori, compreso il Duca.

Hibbler Al, canto
Little Rock, Arkansas, 16/8/1915
Hibbler, cieco dalla nascita, si forma nelle *territory bands* del Sud-Ovest e in particolare in quella di Jay McShann, ma raggiunge la notorietà nell'orchestra del Duca dove staziona tra il 1943 e il 1951. "Profondo, possente e cangiante baritono di creta e di fango scuro, intriso di *blues* e caratterizzato da una sofisticazione ghignante e immaginifica", Al Hibbler è stato "la più importante creatura emersa dall'orchestra di Ellington, palestra per voci strumentali dallo straordinario impatto lirico, canoro" (L. Federighi).

Hodges Johnny, Sax alto e soprano
Cambridge, Massachusetts, 26/8/1906 - New York, 11/8/1970
Soprannominato "Rabbit" a causa del viso che ricordava quello di un coniglio, Hodges è stato il più grande altosassofonista (suonava anche il soprano) fino all'avvento di Charlie Parker. Nonostante alcune divergenze caratteriali con il Duca, rimase nell'orchestra dal '28 sino alla morte, tranne una breve parentesi (1951-55) in cui guidò proprie formazioni. Eccellente melodista dalle linee malinconiche e sensuali, può essere considerato uno dei massimi solisti e uno dei colori più tipici della compagine ellingtoniana.

Irvis Charlie, trombone
New York, 1899 - New York, 1939
Ha suonato con Ellington agli inizi, quando la formazione era ancora denominata "The Washingtonians" ed è sicuramente il precursore di Joe Nanton, anche per gli effetti espressionisti che sapeva ottenere grazie all'uso delle sordine. Irvis, in sostanza, ha svolto un ruolo importante nella transizione tra il jazz arcaico e quello classico.

Jackson Quentin, trombone
Springfield, Ohio, 13/1/1909 - New York, 2/10/1976
La sua lunga carriera musicale si è svolta in maniera preponderante nelle grandi formazioni orchestrali. In quella ellingtoniana entrerà nell'ottobre del 1948 per restarvi fino all'ottobre del 1959 e ritornarvi nel 1963. Indubbiamente Quentin Jackson, molto abile nel maneggio delle sordine e padrone della tecnica *growl*, è stato il continuatore, in chiave moderna, di Tricky Sam Nanton, come lui maestro dell'espressività al trombone.

Jackson Rudy, clarinetto
Fort Wayne, Indiana, 1901 - Chicago, 1968
I primi capolavori come *East St. Louis Toodle-O* e *Creole Love Call*, lo vedono protagonista di notevole spessore.

Rimane con Ellington fino al dicembre 1927 quando verrà sostituito da Barney Bigard. La sua esecuzione al clarinetto è molto agile e particolarmente penetrante, secondo i tipici canoni dello stile affermatosi a New Orleans.

Jeffries Herb, canto
Detriot, Michigan, 24/9/1916
Duke Ellington lo ingaggia nel 1940 per dividere con Ivie Anderson gli interventi vocali. Conoscerà la notorietà con *Flamingo* (1940). La sua voce è decisamente bella, ma spesso gli viene rimproverata una tendenza alla leziosità e alla languidezza.

Jenkins Freddie, tromba
New York, 10/10/1906 - Texas, 1978
La prima permanenza con l'orchestra del Duca si protrae dall'ottobre 1928 al dicembre 1934 per farvi ritorno nel biennio '37-'38. Durante questi periodi è molto apprezzato per le sue qualità di *showman* e per la sua esecuzione dello staccato sempre molto incisiva.

Johnson "Money", tromba
Tyler, Texas, 23/2/1918 - Long Island, 28/3/1978
Ha girovagato in decine di orchestre e piccoli gruppi prima di approdare nell'orchestra ellingtoniana, dove effettua diverse permanenze a partire dal 1968. Uno dei discepoli più ortodossi (anche quando canta) di Louis Armstrong che sia passato nei ranghi del Duca.

Jones Claude, trombone
Boley, Oklahoma, 12/2/1901 - SS United States, 17/1/1962
Incontra l'orchestra di Ellington nel 1944 nella quale, dopo brevi parentesi con altre formazioni, termina la sua prestigiosa carriera musicale (gennaio-marzo 1951). Il suo stile affonda le radici nella tradizione del jazz, e tuttavia la sua tecnica favolosa, che preannuncia quella dei trombonisti *bebop*, gli consente di trovarsi a suo agio in tutto il "classico", dal *dixieland* alle *suite* ellingtoniane. In queste ultime sfoggia un suono ovattato e uno *swing* delicato.

Jones Rufus, batteria
Charleston, South Carolina, 27/5/1936
Con Ellington, dalla fine del '66 fino al marzo del '68, ha avuto modo di partecipare a molte sedute discografiche di genere molto vario: con grandi formazioni di tipo sinfonico, in cui il suo ruolo si rivela sempre molto efficace, a piccoli organici sempre diretti dal Duca. Dotato di tecnica raffinata, tanto che gli valse il soprannome "Speedy", il suo stile è collocabile a cavallo tra tradizione e modernità.

Jones Wallace, tromba
Baltimora, Maryland, 16/11/1906 - New York, 1/2/1983
Nel 1936 entra a far parte dell'orchestra prendendo il posto di Arthur Whetsel, e con il Duca suonerà ininterrottamente sino al 1944, svolgendo prevalentemente il ruolo, non secon-

dario anche se meno prestigioso, di prima tromba. Lo spazio solistico era occupato da maestri come Cootie Williams e Rex Stewart.

Jordan Taft, tromba
Florence, Carolina del Sud, 15/2/1915 - New York, 1/12/1981
È con l'orchestra di Ellington dal 1943 all'estate del 1947 e partecipa da protagonista ad incisioni storiche come la *Black, Brown and Beige*. Trombettista tra i più completi della sua generazione, per la capacità di alternare piano e forte, diversificare gli attacchi e i glissando, in cui è specialista. La padronanza tecnica gli consente di imitare alla perfezione altri trombettisti come il suo predecessore Rex Stewart. Una dote che Ellington non mancherà di sfruttare.

Killian Al, tromba
Birmingham, Alabama 15/10/1916 - Los Angeles, 5/9/1950
Con l'orchestra ellingtoniana dalla fine del 1947 al 1948. Impiegato soprattutto come musicista di sezione, vi eccelle in particolare nel registro acuto dello strumento.

Lamb John, contrabbasso
Vero Beach, California, 4/12/1933
È verso la metà degli anni Sessanta che Lamb entra a far parte dell'orchestra, dopo aver svolto un'intensa attività di *free-lance*. Con il Duca partecipa a numerose sedute di registrazione e *tournée* di concerti. È considerato uno dei più precisi ed eleganti bassisti che l'orchestra abbia avuto. Il suo principale riferimento stilistico è certamente Ray Brown.

Marshall Wendell, contrabbasso
St. Louis, Missouri, 24/10/1920
Ha il gravoso compito di sostituire, nell'agosto 1948, Oscar Pettiford: rimane nell'orchestra fino all'ottobre del 1954 per intraprendere successivamente un'intensa attività di *free lance* che lo vede collaborare con una schiera di prestigiosi jazzmen. Marshall possiede qualità timbriche, armoniche e ritmiche di uno strumentista di rango, sia nell'accompagnamento che come solista, proseguendo la lezione di Blanton e Pettiford sia pure senza raggiungere quei vertici.

Metcalf Louis, tromba
St. Louis, Missouri, 24/2/1905 - Long Island, 27/10/1981
Nella formazione ellingtoniana affianca Bubber Miley dal 1926 al 1928. Il linguaggio di Metcalf, di chiara derivazione armstroniana, è tra i più classici e seduce per la sua scioltezza e per la sonorità calda, caratterizzata da un vibrato molto pronunciato.

Miley James "Bubber", tromba
Aiken Carolina del Sud, 19/1/1903 - Welfare Island, 24/5/1932
Collaborò con Ellington alla realizzazione dei primi successi dell'orchestra da *East-St. Louis Toodle-O* a *Black and Tan Fantasy*. La sua tromba, munita di speciali sordine da lui stesso

inventate, sapeva evocare i suoni della "giungla" che tanto impressionavano i frequentatori del **Cotton Club**. Il suono di Miley era in grado di avere mille colorazioni diverse ed era sempre al servizio di uno *swing* straordinario.

Nance Ray, tromba, violino, canto
Chicago, Illinois, 10/12/1913 - New York, 29/1/1976
Non era soltanto un ottimo trombettista, ma anche cantante, violinista, ballerino, imitatore. Tutte doti che Ellington seppe sfruttare al massimo nel corso della sua permanenza nell'orchestra (dal '40 al '44 e poi ancora nel '65). Il suo fraseggio alla tromba era fantasioso e dotato di *humor*, quanto quello al violino era pensoso e appassionato.

Nanton Joe "Tricky Sam", trombone
New York, 1/2/1904 - San Francisco, 20/7/1946
Creò lo "stile giungla" assieme a Bubber Miley. Al pari dell'amico trombettista, riusciva a trarre dal suo trombone suoni beffardi, urla e lamenti che si avvicinavano moltissimo alla voce umana. Influenzò la maggior parte dei trombonisti che gli succedettero nell'orchestra, da Lawrence Brown a Quentin Jackson. Restò con Ellington per vent'anni, dal '26 sino alla morte.

Pettiford Oscar, contrabbasso
Okmulgee, Oklahoma, 30/9/1922 - Copenaghen, 8/9/1960
Dopo aver partecipato alla nascita del *Bebop*, raggiunge l'orchestra di Ellington e vi resta dal 1945 al 1948, fornendo un contributo prezioso. Non solo per la sua grande tecnica, ma come musicista raffinato, avvezzo alle sottigliezze armoniche e ritmiche. In questo egli può essere considerato il primo grande contrabbassista del jazz moderno. È anche il primo a suonare in modo appropriato il violoncello.

Priester Julian, trombone
Chicago, Illinois, 29/6/1935
Suona per sei mesi nell'orchestra del Duca alla fine degli anni Sessanta. È il classico esempio di artista sottovalutato, nonostante il valido contributo dato ad importanti gruppi del jazz moderno e le sue qualità di solista dal fraseggio molto fluido, capace di colorare diversamente la sonorità, secondo l'atmosfera del brano, sino ad ottenere, a volte, il timbro del corno.

Procope Russell, clarinetto e sax alto
New York, 11/8/1908 - New York, 21/1/1981
Dopo aver peregrinato in prestigiose orchestre, è ingaggiato dal Duca, nella primavera del 1946, per occupare il ruolo di *leader* nella sezione delle ance. Vi resta circa 30 anni. Eredita da Bigard lo *swing* leggero e l'eleganza naturale del fraseggio, nello spirito di New Orleans. Per questo Ellington lo impiega anche come colore orchestrale e solistico un poco "arcaico". Al sax alto si esprime con altrettanta maestria in uno stile a metà tra la maniera di un Bennie Carter e quella di un Johnny Hodges.

Raglin Alvin "Junior", contrabbasso
Omaka, Nebraska, 16/3/1917 - Boston, 10/11/1955
Entra nell'orchestra alla fine del 1941 per affiancare Jimmy Blanton come secondo contrabbassista. Lo sostituisce quando questi si ammala gravemente e rimane con Duke fino al novembre 1945. In seguito vi ritorna (1946-47) collaborando anche con Oscar Pettiford, sino ad un anticipato ritiro dalla scena musicale per ragioni di salute.

Robinson Prince, Clarinetto e sax tenore
Portsmouth, Virginia, 7/6/1902 - New York, 23/7/1960
Collabora con Ellington per circa un anno, dal 1925 al 1926, quando la formazione sta mettendo a punto la sua originale cifra musicale. Solista ispirato, dal fraseggio esuberante e dinamico sia al tenore che al clarinetto.

Roché Betty, voce
Wilmington, Delaware, 9/1/1920 - Pleasantville, 26/2/1999
Betty Roché ha avuto la sfortuna di militare nell'orchestra del Duca all'epoca dello sciopero dei discografici (1942-43) e non ha potuto essere registrata come il suo talento avrebbe meritato. Sicuramente, tra le cantanti di Ellington, è quella che sapeva esprimere meglio il *blues* e il jazz, con il timbro velato e profondo della sua voce. Indimenticabile la sua interpretazione di *The Blues* (*Black, Brown and Beige*). Ritornerà con Duke nel 1952 per una notevole versione vocale di *Take the "A" Train*.

Sears Al, sax tenore
Macomb Illinois, 22/2/1910 - St. Albans, NY, 23/3/1990
Ad Al Sears è toccato il compito ingrato di succedere, nel dicembre 1944, a Ben Webster per rimanere con Ellington fino al 1949. Questo spiega in parte la permanente sottovalutazione di questo eccellente tenorsassofonista che, rifacendosi allo stile di Coleman Hawkins, alterna lunghe frasi serene a passaggi aspri e ansanti. Una caratteristica, quest'ultima, che gli valse ammiratori e seguaci tra i sassofonisti di *rhythm and blues*.

Sherrill Joya, canto
Bayonne, New Jersey, 20/9/1927
Quando è ancora una studentessa canta per qualche mese, nel 1942, nell'orchestra del Duca dove torna nell'autunno del 1944, segnando il rientro con una registrazione di grande successo: *I'm Beginning To See the Light*. Nella primavera del '46 lascia Ellington. Dizione precisa e voce flessibile sono le qualità più evidenti, che rendono piacevoli le sue interpretazioni.

Smith Willie, sax alto
Charleston, Carolina del Sud, 25/11/1910 - Los Angeles, 7/3/1967
A Smith è toccato il compito ingrato di sostituire Johnny Hodges nel 1951. La sua permanenza nell'orchestra si limi-

ta a circa un anno. Smith è sicuramente uno dei maggiori tra i primi altoisti di grande orchestra e un eccellente solista dal fraseggio rapido ed energico nei tempi rapidi, fluido e controllato in quelli lenti, dove si ispira al suo illustre predecessore.

Stewart Rex, tromba
Philadelphia, Pennsylvania, 22/2/1907 - Los Angeles, 7/9/1967
Anche in lui lo strumento "parlava". Fu forse il primo a suonare la tromba fermando i pistoni a mezza corsa. Solista poliedrico e vivace, iniziò nell'orchestra ellingtoniana come cornettista nel '34, per passare alla tromba negli anni quaranta dopo la partenza di Cootie Williams. Divenne poi un altrettanto fantasioso autore di articoli giornalistici.

Strayhorn Billy, piano, compositore, arrangiatore
Dayton, Ohio, 29/11/1915 - New York, 31/5/1967
Compositore, arrangiatore, pianista, è stato l'altro Ellington, quello che stava nell'ombra, chino sulle partiture a cavar fuori le più incantevoli e suggestive soluzioni orchestrali: dal 1939 sino alla morte. La simbiosi con il Duca era tale che alla fine risultava problematico distinguere i singoli apporti. "Sweet Pea", così era soprannominato, lavorò ad almeno duecento temi del repertorio ellingtoniano, regalando capolavori della bellezza di *Take the "A" Train*, *Passion Flower*, *Day Dream*, *Lush Life* e molti altri. Il suo ultimo brano si intitolava, acutamente, *Blood Count*, "esame del sangue".

Terry Clark, tromba
St. Louis, Missouri, 14/12/1920
Staziona con Duke dal 1951 al 1959, diventando una delle voci più originali dell'orchestra, dal solismo scoppiettante e pieno di *humor*. Impareggiabile tecnico, sia alla tromba, dove ha fatto tesoro dei "segreti" di Rex Stewart, che al flicorno. Terry ha saputo unire con finezza tradizione e modernità in una sintesi davvero "classica" che si dimostra sempre più vitale con il passare degli anni.

Tizol Juan, trombone a pistoni
San Juan, Porto Rico, 22/1/1900 - Inglewood, 23/4/1984
È una delle pedine del rinnovamento stilistico che Ellington porta avanti negli anni Trenta, sfruttando appieno la maggiore agilità del trombone a pistoni, di cui Tizol è indiscusso specialista. Dal 1929 al 1944 la sua presenza è continua ed è contrassegnata anche da felicissime composizioni come *Caravan* (1936), *Conga Brava* (1940), *Perdido* (1941), che aggiungono un tocco "latino-america" (le prime due) e gli assicurano celebrità. Ritorna con Ellington dal 1951 al 1960.

Turney Norris, Flauto, sax alto e tenore
Wilmington, Ohio, 8/9/1921
Gli tocca di sostituire il grande Johnny Hodges nel maggio 1969, restando nel-

l'orchestra quattro anni. A Turney, che al sax alto seguiva da vicino le orme del suo predecessore, spetta il merito di aver introdotto l'uso del flauto nella scrittura ellingtoniana.

Webster Ben, sax tenore
Kansas City, Missouri, 27/3/1909 - Armsterdam, 20/9/1973
Dall'ambiente di Kansas City uscì il più generoso e sentimentale solista della *band* negli anni d'oro dal 1940 al 1943. Il suono "soffiato", "ventoso" del suo sax tenore era al servizio di un discorso pieno di tenerezza o di sensualità nelle *ballads*; nei tempi rapidi sapeva però diventare irruento, focoso e sempre swingante.

Whetsel Arthur, tromba
Punta Gorda, 1905 - New York, 5/1/1940
Conosce Ellington a Washington e si unisce all'orchestra nel 1928, interrompendo gli studi di medicina. È costretto a lasciarla nel 1937 per ragioni di salute. Elemento essenziale della sezione trombe, Whetsel eccelle nell'esposizione di melodie dai contorni tenui e delicati, che mette in risalto con grande raffinatezza. Ciò non gli impedisce di esprimersi con vigore e a tinte forti nei brani *jungle*, alla maniera di Bubber Miley.

Williams Cootie, tromba
Mobile, Alabama, 24/7/1910 - Long Island, 14/9/1985
È stato uno dei massimi solisti in assoluto dell'orchestra a cui il Duca diede in dono il famoso *Concerto for Cootie*. Quando nel '40 abbandonò Ellington, i *fans* rimasero molto delusi e dovettero attendere il 1962 per il suo ritorno. Maestro nell'uso della sordina, ma anche della tromba aperta, riuscì a tradurre in termini strumentali tutti gli umori del blues vocale. Cofirmò con T. Monk il celeberrimo *'Round About Midnight*.

Wood Booty, trombone
Weedowee, Alabama, 27/12/1919 – Dayton, 10/6/1987
Ha iniziato a suonare con Duke Ellington nel 1959, in occasione di alcuni concerti, e poi ha collaborato saltuariamente con la sua orchestra. Uomo discreto che non ha mai voluto sacrificare la sua vita privata alla carriera, Booty Wood è un eccellente trombonista, inventivo, vigoroso, profondo conoscitore della sordina e della tecnica *growl* (il suo modello in questo campo è Quentin Jackson).

Woode Jimmy, contrabbasso
Philadelphia, Pennsylvania, 23/9/1928
Ha alle spalle una lunga esperienza, anche come a pianista, prima di entrare nell'orchestra di Duke nel 1955 per restarvi fino al 1960. Dotato di un potente e agile gioco di mano, valorizzato da una sonorità ampia e da una notevole intelligenza musicale, Woode discende stilisticamente dai suoi predecessori Jimmy Blanton e Oscar Pettiford.

WOODMAN BRITT, trombone
Los Angeles, California, 4/6/1920
Quando fa il suo ingresso nell'orchestra del Duca, nel marzo 1951, Woodman sostituisce uno dei suoi idoli: Lawrence Brown, che a sua volta gli dà il cambio nel 1960. Oltre a possedere una magnifica sonorità, la sua grande tecnica gli garantisce una flessibilità di esecuzione con cui esprime senza difficoltà tutte le potenzialità del trombone, dal grave all'acuto che padroneggia con eccezionale sicurezza.

WOODYARD SAM, batteria
Elizabeth, New Jersey, 7/1/1925 - Parigi, 20/9/1988
Succedendo a Sonny Greer, percussionista-colorista, e a Louie Bellson, dallo *swing* impeccabile, Woodyard trova la giusta misura integrandosi perfettamente nell'orchestra, alla quale resterà fedele dal 1955 al 1966. La sua presenza è avvertibile dal suono esuberante dei piatti, appoggiato da un implacabile *after beat* sulle pelli e da un gioco asimmetrico dei pedali. Straordinario il modo come ascolta i solisti, sottolineando e stimolando ogni loro più piccola "intenzione".

Glossario

Acciaccatura Abbellimento musicale consistente nella rapidissima esecuzione di una o più note accessorie a ridosso della nota reale.

Accordo/i Unità armonica di base. Combinazione di più suoni sovrapposti verticalmente emessi simultaneamente e costituenti, solitamente, l'accompagnamento e lo sfondo di una melodia. Quando la combinazione si limita a due suoni (note), che non siano all'unisono né in ottava, si ha un **bicordo**. La **triade** è invece la combinazione simultanea di tre suoni (note): essa ha origine da qualsiasi nota (di una *Scala* ✐) sopra cui si aggiungono rispettivamente la terza e la quinta. Questa triade (o accordo perfetto) è l'elemento fondamentale dell'armonia occidentale, e costituisce la pietra angolare della teoria musicale dal XV secolo sino a Schönberg.
Anche per gli A. occorre fare opportune distinzioni. Vi sono A. *consonanti* o *dissonanti* (✐ Consonanza/dissonanza). Oppure accordi che hanno funzioni e sonorità caratteristiche, come l'*Accordo di nona* (o anche quelli di *undicesima* e di *tredicesima*, usati da Ellington). Come suggerisce lo stesso nome, questo A. è determinato da una nota che sia collocata ad una nona di distanza [o ad un intervallo (✐) di nona]. Per poter ottenere tale aggiunta (in un'armonia a quattro parti) si sacrifica la parte meno decisiva sotto il profilo armonico, e cioè la quinta dell'accordo. Perciò l'accordo di nona consiste nella fondamentale, più la terza, più la settima, più la nona. Procedimenti analoghi sono usati per costruire accordi complessi.

Armonia La parola evoca trattati ponderosi di ardua comprensione. Per dare un'idea più intuitiva e facilmente percepibile della nozione di armonia, si può fare riferimento ad un dipinto con figure in primo piano e uno spazio che fa da sfondo e serve a dar rilievo alle figure stesse. Così in musica abbiamo una melodia e il suo sfondo armonico, dato dagli **accordi** (✐). L'ar-

monia è dunque quella parte della grammatica musicale che insegna a comporre, combinare simultaneamente e a concatenare in successione suoni diversi sovrapposti verticalmente.
Nella musica occidentale le relazioni armoniche sono state governate (diciamo fino agli inizi del secolo scorso) dal principio di tonalità. Poi è intervenuto un processo di messa in discussione, o quantomeno di affievolimento, della *Tonalità* (✐), per il concorso di diversi elementi. Ad esempio, il rilievo assunto dal *timbro* come fattore autonomo di organizzazione dei suoni, che ritroviamo anche in Ellington.
Nella sua concezione armonica confluiscono due tradizioni: l'uso della scala *blues* incarnato dalle *Blue note* (✐); la cromatizzazione dell'armonia occidentale, quale si manifesta nel crescente uso delle estensioni superiori delle *Triadi* (✐) (undicesime, tredicesime).

Armonici Una corda vibrante emette assieme ad un suono fondamentale una serie di suoni concomitanti detti A. Essi non vengono individuati separatamente dal nostro udito perché molto più deboli del suono fondamentale, il quale però, in un certo senso, se ne nutre assorbendoli in un suo specifico colore acustico (o alone timbrico). La consistenza di questi addendi timbrici dipende dalle caratteristiche materiali del corpo che le produce. Si avrà così un ventaglio di timbri che va dai metallici, secchi e penetranti colpi dei piatti della batteria alle morbide, vellutate note di un violino con corde di budella. Essi sono ancor più variegati nel jazz in virtù della spiccata propensione a "sporcare" il suono attraverso sottili deformazioni dello strumento. Tramite particolari accorgimenti, i singoli suoni armonici possono essere isolati e sfruttati musicalmente come tali. Le musiche orchestrali di Ellington offrono esempi in questo senso.

Ballad Canzone (✐) a tempo lento, di carattere sentimentale, il più delle volte tratta dal repertorio commerciale: le B. usate dai musicisti di jazz come temi di base per l'improvvisazione sono generalmente canzoni di grande e persistente successo, che in gergo vengono chiamate *standards*.

Bantu Importante gruppo etno-linguistico dell'Africa Sub-Sahariana. B. è il termine che, con varianti comunque riconoscibili, viene usato dalle popolazioni di quest'area per significare "gli esseri umani". Nelle lingue B. (compreso lo Swahili) il tamburo è indicato con il termine *ngoma* che significa anche suonare, cantare e danzare, a sottolineare che musica e danza sono un tutto inscindibile, in cui è il gesto a produrre il suono e viceversa.

Beat [inglese, battito] Designa la particolare pulsazione ritmica del jazz.

Bebop Parola di gergo, di origine onomatopeica, che designa lo stile affermatosi a New York sul finire della

seconda guerra mondiale ad opera di un gruppo di giovani musicisti neri, tra i quali l'altosassofonista Charlie Parker, il trombettista Dizzy Gillespie, il batterista Kenny Clarke, il pianista Thelonious Monk, per citare i più influenti. Prima vera rivoluzione della musica afroamericana, il B. differisce dagli stili che l'hanno preceduto essenzialmente per la discontinuità della punteggiatura e per l'allargamento delle basi armoniche. Nelle melodie di taglio spigoloso, non di rado riprese da figurazioni ritmiche, trovano spazio salti bruschi, dissonanze (✐), alterazioni cromatiche (✐ Cromatismo).

Black Reveus Sono le riviste musicali nere che ebbero un costante successo nella seconda metà degli anni Venti ad **Harlem** e a Broadway.

Blue note [inglese *Blue note* da *Blues* (✐)]. Terzo o settimo grado della scala abbassato di semitono, che procura incertezza tra modo maggiore e minore. Le sue origini sono oscure e dibattute , ma si radicano nella musica della savana tra Mali e Senegal. L'abbassamento non è sempre di un semitono esatto: le note blue si muovono cioè nella gamma dei microtoni. Nel jazz e nel *blues* esiste anche la quinta bemollizzata (diminuita), valorizzata in modo particolare dal *Bebop* (✐) e in pratica qualunque grado può essere reso b. per effetto dell'*Inflessione* (✐).

Blues (inglese *to have the blue devils*: "avere i diavoli blue", essere di umore nero). Genere di musica popolare afroamericana nato alla fine del XIX secolo come canto monodico a ritmo libero, accompagnato dal banjo (poi dalla chitarra). Il cantore crea testo e melodia attingendo a un repertorio di frasi di comune circolazione, e narrando di eventi spesso negativi o luttuosi. Verso il 1900 prese ad assumere forme regolari e simmetriche. La più tipica è quella di dodici battute, secondo la progressione modulante I-IV-I-V-I (tonica-sottodominante-tonica-dominante-tonica), con strofe di tre versi, di cui due uguali (AAB). Altre forme piuttosto comuni sono quelle di otto e sedici battute. Tali strutture sono poi entrate in uso nel jazz come base per l'improvvisazione.

Boogie-woogie (inglese, forse onomatopeico). Stile pianistico popolare afroamericano, detto anche *fast Western* ("svelto dell'Ovest") perché spesso, ma non sempre, a tempo rapido. È un modo di suonare il *Blues* (✐) semplice, ripetitivo, adatto alla danza; ha origini africane, e ai primi del 1900 era diffuso tra la popolazione nera povera delle regioni interne. Si basa su schemi rigidi: la mano sinistra ripete un *Ostinato* (✐) che assicura il ritmo regolare e ballabile, mentre la destra inanella brevi frasi, spesso attinte ad una cristallina tradizione orale. Le prime incisioni dei suoi maestri, come Jimmy Yancey, sono di grande bellezza. Nel

1938 però il B. fu scoperto dal grande pubblico bianco, e trasformato in un macchinoso genere orchestrale ballabile, tanto pomposo quanto fatuo. Come tale giunse anche in Europa durante la Seconda guerra mondiale. Da esso discendono il *rhythm and blues* (✎) e il *rock and roll* (✎).

Bopper(s) Musicista che suona il *Bebop* (✎). Sinonimo di *bopster*.

Bossa Nova ("Nuova Onda") Movimento artistico e musicale nato in Brasile alla fine degli anni Cinquanta e attivo su tutto il continente americano durante gli anni Sessanta. La B. (risultato secondo A.C. Jobim dell'incontro tra samba brasiliana e jazz moderno) ha dato un apporto essenziale al jazz sul piano di una nuova pulsazione ritmica e del rinnovamento del materiale tematico.

Break (inglese, "interruzione", "pausa") Nel suo significato più corrente il B. è una frase (solitamente di due o quattro battute) eseguita senza alcun accompagnamento della sezione ritmica.

Cadenza Sostantivo che ha diversi significati musicali. Nel testo ha quello di *Break* a tempo libero, ovvero di efflorescenza virtuosistica improvvisata da un solista. Il jazz l'ha tratta dalla musica eurocolta, dove è comune nell'opera e nei concerti per strumento e orchestra. Dagli anni Quaranta la si ritrova spesso come apoteosi finale di un assolo a tempo lento.

Cake-walk Le figure di questa danza tipica dei neri americani si limitavano ad una specie di passeggiata di varie coppie prese a braccetto, che si dimenano da ambo i lati, effettuando piccoli salti a gambe alterne, gettando il corpo all'indietro. Terminato il ballo veniva premiata con una torta la coppia che si era meglio esibita. Di qui il nome *cake walk*, danza o passeggiata della torta. Ottenne un grande successo verso la fine dell'Ottocento e non tardò ad arrivare in Europa richiamando l'attenzione di grandi compositori come Debussy.

Calypso Canto popolare delle Antille (Barbados, Giamaica e Trinidad) e dell'America Centrale, in 4/4 dall'andamento moderato. Ha alcune affinità con la *Rumba* (✎), ed originariamente veniva improvvisato da coloro che lo eseguivano (e cioè gli schiavi nelle piantagioni di zucchero, cotone e tabacco), sia nelle parole che nella melodia.

Canzone (forma di) La classica (e la più frequente) struttura della canzone leggera americana, da cui il jazz ha attinto buona parte del suo repertorio. Dopo l'eventuale *Strofa* (✎) la C. si presenta di regola formata da segmenti di otto battute chiamati *Ritornello* (✎) (inglese *outside*) e *Inciso* (✎) (inglese *bridge*, *release*, *channel* o *inside*). Nel caso più tipico, essi appaiono nell'ordine ritornello-ritornello-inciso-ritornello, indicato come AABA. Di solito,

ma non sempre, il ritornello si mantiene vicino alla tonalità di base e l'inciso introduce modulazioni a tonalità più lontane. Quasi altrettanto comune è la struttura ABAC, e non rare sono anche altre forme, come AABC, ABCA, nonché forme irregolari per numero e lunghezza delle sezioni.

Chorus (inglese "coro"). In origine, la parte di una canzone successiva alla *Strofa* (✐), sinonimo di ritornello, e così chiamata perché nel XIX secolo era intonata da un coro. Nel gergo del jazz indica la struttura (giro armonico) su cui si improvvisa, considerata in tutta la sua lunghezza (ad esempio 32 battute). Un assolo improvvisato può protrarsi per più di un C.

Ciaccona Danza forse di origine latino-americana, diffusasi in Spagna nel XVI secolo e nel resto d'Europa nel XVII secolo. In origine alquanto movimentata e sensuale, incontrò nel Vecchio Continente forti censure moralistiche, e subì un processo di progressiva attenuazione della carica ritmica, per diventare infine una danza lenta in tempo ternario. La forma musicale che ne deriva si configura di solito come variazioni su un basso ostinato (✐ *Passacaglia*).

Cluster "Grappolo", "gruppo", aggregato di suoni vicini prodotto in maniera simultanea, che produce un effetto particolarmente sonoro, dissonante e armonicamente indefinito.

Coda Termine che indica la conclusione di un brano musicale nella quale possono essere presentati nuovi elementi tematici oppure vengono ripresi alcuni elementi già enunciati.

Concerto Grosso È quello in cui i solisti sono un gruppo che integra l'orchestra e che l'orchestra accompagna. Nel tipico C. del periodo Barocco non c'è contrasto tra solisti e orchestra.
Concertino è chiamato il gruppo dei solisti nel Concerto grosso. Si chiama così anche la loro parte.

Consonanza / dissonanza La distinzione tra consonanza e dissonanza viene teoricamente formulata nel XIX secolo da Helmhotz, dimostrando che un *Intervallo* (✐) è consonante quando le due note che lo producono condividono i rispettivi *Armonici* (✐). Quanto più alto è il numero degli armonici condivisi, tanto maggiore sarà la consonanza; quanto più basso, tanto maggiore risulterà la dissonanza.
Gli intervalli consonanti sono l'ottava, la quarta e la quinta giuste, la terza e la sesta; quelli dissonanti la seconda, la settima e la nona.
Benché l'impiego della consonanza e della dissonanza abbia conosciuto forti oscillazioni durante la storia della musica, si può dire che nel corso della sua lunga evoluzione la musica evidenzia una progressiva assimilazione della dissonanza. A partire dal XIX secolo la dissonanza è diventata gradualmente più frequente della conso-

nanza. In senso lato, ciò vale anche per il jazz.

Contrappunto Arte di far coesistere due o più voci armonicamente connesse e melodicamente e ritmicamente indipendenti.

Cromatismo Se in una composizione o in un'esecuzione musicale vengono introdotti suoni estranei alla scala (✐) costruita su una determinata tonalità (✐), queste "alterazioni" si chiamano C. Un pezzo musicale ha carattere cromatico quando il numero di tali "alterazioni" è assai ampio, sì da determinare armonie dissonanti (✐ Dissonanza).

Danza Tipica della tradizione musicale di Cuba, il suo nome deriva da un processo di semplificazione della *Controdanza*, che veniva ballata con quattro figure: *paseo*, *cadenza*, *sostenido* e *codazzo*, le prime due di carattere tranquillo, mentre le ultime più vivaci e piccanti. In una pubblicazione "dedicata alle signore" edita all'Avana nel 1848, si parlava già della D. e se ne descrivevano le sue semplici figure. Da essa deriva il *danzon*, dove confluiscono una serie di fattori tipici del folclore musicale dell'isola caraibica. Uno di questi è il ritmo di *Tango*, lo stesso dell'*Habanera* (✐), che però è reso più irregolare e segmentato attraverso l'eliminazione e/o lo spostamento di alcuni accenti regolari e costanti.

Dinamica Termine che indica l'intensità, il peso, la forza, l'ampiezza del suono attraverso l'esecuzione, con sfumature dal pianissimo al fortissimo e viceversa, in *crescendo* e in *diminuendo*.

Dirty (Inglese: "sporco") Indica una sonorità, tipica della tradizione nera, volutamente distorta e ruvida, ottenuta con strumenti a fiato e in particolare la tromba e il trombone, per raggiungere particolari effetti espressivi. Accentuando l'effetto *dirty* si ottiene il *growl* (✐).

Dissonanza ✐ Consonanza/dissonanza

Dixieland (o **Dixie**) Insieme degli Stati del Sud degli USA, fra cui la Louisiana. Indica anche per comodità uno stile di jazz originario di New Orleans, che si definisce grosso modo attraverso la pratica dell'improvvisazione collettiva a tre voci: tromba, clarinetto, trombone e una scelta di temi dati dal *ragtime* (✐), dal *blues* (✐), dalle marce (✐). A volte si distingue il D. dallo stile New Orleans, riservando il primo appellativo alle opere interpretate da musicisti bianchi.

Durchkomponiert Espressione tedesca che indica una composizione di carattere non strofico e quindi a forma aperta, a invenzione continua; è utilizzata per testi molto drammatici o narrativi.

Espressionismo L'E. musicale è solitamente associato ad Arnold Schönberg e ai suoi allievi. Più in generale con E. si tende ad indicare il ricorso a colori accesi, a percorsi armonici accidentati e dissonanti che servono ad esprimere stati di forte impatto emotivo: ansia, paura, amore, erotismo, degradazione, violenza.

Fast-shout Lo stile F., ascrivibile al periodo 1899-1920, fu un'evoluzione del *Ragtime* (✐) sviluppatesi nelle grandi città degli Usa orientali, ed ebbe tra i suoi massimi esponenti Eubie Blake e Luckey Roberts. A questo stile seguì lo *Stride piano* (✐).

Forma-sonata Principio compositivo fondato sulla organizzazione coerente e unitaria di elementi armonici e tematici che si succedono nel tempo secondo una strategia di contrasti e/o di affinità. Nella successiva codificazione scolastica di questa struttura tipica del "periodo classico", un movimento in F. è definito come articolato in tre sezioni principali: *Esposizione*, *Sviluppo*, *Ripresa*. Nella prima è esposto il materiale tematico (spesso due temi fondamentali) che viene elaborato nello sviluppo, in dialogo o in contrasto, per essere poi riproposto nella terza parte in modo non pedissequo. Un ulteriore arricchimento può essere dato da una *Coda* conclusiva.

Fox-trot (inglese "trotto della volpe"). Danza di sala, inventata verso il 1913 probabilmente da James Reese Europe in collaborazione con il duo di ballerini bianchi Irene e Vernon Castle. In tempo binario rapido, con l'accento sul terzo tempo, deriva gran parte delle sue figurazioni dal più vecchio *One-step* (✐). Con l'esplosione della moda del jazz, il termine F. fu apposto dalle case discografiche sull'etichetta di tutti i dischi di jazz non lenti; usanza perpetuatasi fino agli albori del *rock and roll* (✐).

Free jazz (letteralmente "jazz libero") È anche il titolo di un disco (1960) di Ornette Coleman che diventa il manifesto di una nuova rivoluzione stilistica tendente a mettere in discussione le regole armoniche e ritmiche "tradizionali". Il F. non vuole essere, però, uno stile in più nella storia musicale neroamericana. Piuttosto tenta di porre in crisi, rileggere e superare ciò che è stato il jazz, compreso il "concetto di stile".

Fuga È il frutto tecnicamente e artisticamente più maturo della concezione contrappuntistica (✐). Consiste in una composizione musicale di tipo *imitativo*, nella quale vari materiali tematici (*soggetto*, *controsoggetto*) si intrecciano tra loro in modo rigoroso.

Funky [letteralmente puzzolente, graveolente, è da considerare come una modificazione di *Dirty* (✐)] Di moda verso la metà degli anni Cinquanta, questo aggettivo qualifica una

musica e uno stile fortemente ancorati alla tradizione nera: ritmi fortemente accentuati, espressività marcata, uso abbondante delle *Blue note* (✐) e delle strutture armoniche del *Blues* (✐), riferimento costante al *Gospel* (✐). In questo senso si parla di **Funky jazz** e di **Funky rock**.

Giro armonico La successione e durata degli accordi di un *Chorus* (✐).

Glissando (francese gliser, "scivolare"). Effetto ottenuto "scivolando" senza interruzione da una nota all'altra.

Gospel (✐ Spiritual)

Griot Cantore di lodi o cantastorie della tradizione africana. Egli ha il compito di preservare le tradizioni storiche, ed oltre alle abilità musicali deve disporre di notevoli capacità mnemoniche per ricordare intere genealogie dinastiche, miti cosmogonici, leggende, proverbi e così via. Al pari del *griot*, il *djeli* dei Mandingo, il *mbôn-mvet* dei Fang, il *gewel* dei Wolof sono cantori erranti che rappresentano la memoria viva del loro popolo, a dimostrazione che l'Africa ha una sua storia, non scritta ma trasmessa in forma orale e/o cantata.

Growl (inglese "ringhio") Suono ruvido e gorgogliante emesso da uno strumento a fiato (di solito una tromba o un trombone), anche con l'ausilio di sordine.

Habanera (spagnolo "dell'Avana"). Genere di musica e danza urbana in tempo di 2/4 moderato. Deriva dalla contradanza (✐ *Danza*) latino-americana, e si diffuse verso il 1850 a l'Avana tra la gente di colore dei quartieri poveri. Si articola in due sezioni, la prima in minore, la seconda in maggiore. Verso il 1870 divenne di moda in Spagna e altrove. Bizet inserì una H. di Sebastian de Yradier (*El arreglito*) nella *Carmen*, altre ne hanno composte Sarasate, Saint Saëns, Chabrier, Debussy, Ravel. Nella musica afroamericana vi si sono ispirati, oltre a Ellington, S. Joplin, J. R. Morton, L. Roberts, G. Gershwin e molti altri.

Hot (inglese, "caldo", "bollente") Aggettivo molto usato prima della seconda guerra mondiale (soprattutto dai critici) per designare il jazz autentico, in contrapposizione alla musica da ballo e commerciale (definita *straight*, cioè liscia, normale).

Impressionismo In generale con I. si tende ad indicare la predilezione per i toni sfumati e le armonie sospese, per le atmosfere evocative e i colori pastello, per un impianto strutturale di raffinata sensibilità.

Inciso La sezione B nella *Canzone* (✐) di trentadue battute AABA.

Inflessione Modificazione del suono di uno strumento o della voce umana con piccoli ma decisivi accorgimenti non trascrivibili.

Intervallo (**i**) le grammatiche definiscono l'intervallo musicale come "la distanza tra due suoni" che può essere più o meno grande. Tra un Do e un Re c'è un I. di *Seconda*; tra un Do e un Si un I. di *Settima*; tra il Do e il Do, un I. di *Ottava*, e così via.
Un ulteriore distinzione è quella tra I. *Maggiori* e *Minori* (ad esempio una *Terza* è *maggiore* se l'I. è di due toni interi; *minore* se l'I. è di un tono più un semitono); *Giusti*, *Aumentati* o *Diminuiti*.
Un'ulteriore distinzione che va ricordata è quella tra I. melodico e I. armonico: con il primo si indica l'esecuzione di due suoni in successione nel tempo, con il secondo la loro esecuzione simultanea.
Ma I. non è solo questo. È anche l'unità minima di un discorso musicale, che può caratterizzare un'intera composizione, come fa Ellington in *Harlem, A Tone Parallel to Harlem* o nella *Thursday Suite*.

Jam Session (inglese, letteralmente "seduta marmellata") Espressione di gergo che designa una riunione di musicisti che improvvisano liberamente, senza particolari preoccupazioni formali, ma per il piacere di suonare assieme.

Marcia Musica destinata ad accompagnare il cammino concorde di una moltitudine nella celebrazione di cerimonie di qualsivoglia genere (nunziale, funebre, processionale..). La marcia comunicò al jazz oltre che la funzione della parata e del rituale sociale anche l'uso e la combinazione di alcuni strumenti a fiato come il sassofono, la tromba, il clarinetto ed il trombone.

Minstrel (**s**) Cantanti, attori, suonatori, ballerini e mimi che, per gran parte dell'Ottocento e nei primi anni del secolo scorso diedero spettacoli sui palcoscenici degli Stati Uniti e sui battelli del Mississipi, ispirandosi in vario modo al folclore nero-americano. I M. erano spesso bianchi con la faccia e le mani tinte di nerofumo. L'arte dei M. può essere considerata un importante antecedente del jazz.

Modalità Il concetto di *modo* corrisponde nel jazz ad un uso pratico di certi ordini scalari ad impronta modale e non alla concezione filosofica-melodica dei modi greci antichi o di quelli gregoriani, nella quale i gradi della scala modale avevano ruoli specifici di riferimento per il *melos*. Per quanto riguarda il carattere generale armonico, l'elemento che distingue oggi un'area tonale (✎ Tonalità) da un'area modale è senza dubbio la presenza nella prima e l'assenza nella seconda di gerarchie di gradi e quindi di gerarchie di accordi (✎) e di cadenze (✎). In una scala modale non vi sono suoni sensibili o comunque poli di tensione e di risoluzione così essenziali ed evidenti quali si presentano nel sistema armonico tonale. Ne consegue che le successioni di accordi modali seguono

più le leggi della polifonia, o le necessità metriche del melos, piuttosto che le leggi di concatenazione insite nella natura stessa degli accordi.

Modulazione Serve a passare da una *Tonalità* (✐) ad un'altra. Con l'uso delle *Dissonanze* (✐), delle *Cadenze* (✐) o di particolari *Accordi* (✐), contribuisce a rendere vario ed efficace il discorso musicale.

One-step (inglese "un passo") Danza a coppie, di ritmo binario, in cui si fa un passo per ogni tempo, come nella *Marcia* (✐). Venne in voga negli anni Dieci, soppiantando il più rapido *Two-step* (✐). Da essa deriva tra l'altro il *Fox-trot* (✐).

Ostinato Procedimento compositivo consistente nell'affidare ad una parte strumentale una figura melodica che si ripete, identica, più volte: la sua staticità si contrappone al multiforme andamento delle parti superiori, che presentano la massima libertà d'invenzione.

Passacaglia (spagnolo *pasar un calle*, "passare per la strada", detto di banda musicale). Danza affine alla *Ciaccona* (✐) per struttura ed anche per origine. Ne derivò una forma musicale analoga, concepita come variazioni su un basso ostinato.

Pedale Nella teoria musicale eurocolta, nota prolungata – di solito grave – che viene tenuta ferma mentre le altre parti si muovono. Il termine deriva dal fatto che nell'organo i pedali sono spesso usati per tenere note lunghe e gravi. Nel jazz può indicare sia una nota tenuta o ribattuta, come nell'accezione eurocolta, sia un accordo fisso, su cui l'improvvisatore si muove a piacere per una durata prestabilita o meno.

Plunger (inglese "tuffatore, colui o ciò che si infila dentro, stantuffo") Sordina applicabile alla tromba o al trombone, consistente spesso in una coppa in fibra o in gomma, simile alla comune ventosa usata per disgorgare i lavabi: spesso anzi si usa addirittura questa stessa. In italiano la sordina P. è spesso indicata (erroneamente) con *wa-wa* (✐). In realtà, pur producendo un analogo effetto di voce modulata, essa genera la vocale "e", non la "a". Non la si può fissare allo strumento, ma deve esservi accostata dall'esecutore, che può così aprire e chiudere la campana. È anche possibile, prima di usare la P. infilare nella campana dello strumento un'altra piccola sordina di metallo.

Poema sinfonico È una composizione per orchestra costituita (salvo eccezioni) di un unico movimento di una certa ampiezza. Il P. fa riferimento ad un "programma" extramusicale, prevalentemente di tipo letterario.

Polifonia (greco, "molti suoni") È data dal sovrapporsi di linee melodiche in senso orizzontale creando un senso di eloquenza multipla. Nel jazz delle origini è tipica quella delle *band* di New Orleans.

Poliritmia (greco polyrithmia, "molti ritmi") Sovrapposizione di figure ritmiche diverse entro uno stesso metro, o entro metri che siano multipli/sottomultipli gli uni degli altri.

Ragtime (inglese "tempo stracciato"). Genere musicale afro-americano precursore del jazz, fiorito tra il 1897 e il 1920. Si basa sulla struttura a ritmo 2/4 della marcia militare, vivacizzata da continue sincopi. È musica pianistica, scritta, senza improvvisazioni e senza lo *swing* (✐) del jazz, ed era comunemente eseguito anche da bande e virtuosi di banjo. Il suo più geniale esponente fu Scott Joplin.

Recitativo Nato nel contesto dell'opera lirica, il R. è a metà tra recitazione e canto, una sorta di declamazione intonata. Nel jazz la distinzione tra recitativo e canto vero e proprio tende spesso ad annullarsi.

Rent Parties Piccole festicciole che solitamente venivano organizzate, negli anni Venti e Trenta, per raccogliere denaro al fine di aiutare "qualche povero diavolo" a pagare l'affitto. Tra i presenti c'erano sempre musicisti, almeno un pianista, che allietavano la serata. Non mancavano di partecipare personaggi, come il grande poeta Langston Hughes che ricorda: "Quasi ogni sabato sera quando abitavo Harlem, andavo a queste feste. Ci scrissi su decine di poesie e divorai quintali di pesce fritto e di zampe di maiale, con i relativi rinfreschi. Vi conobbi cameriere e autisti di camion, operai e lustrascarpe, sarte e portieri. Ho ancora nelle orecchie le loro risate, la lenta soffice musica; sento ancora tremare il pavimento mentre le coppie ballano". Ancora più cruda e drammatica l'atmosfera di un R. nel celebre *Gimmie a Pig Foot* di Bessie Smith: "Su a Harlem ogni sabato sera / quando i negri neri si riuniscono l'ambiente è fantastico; / e quello che fanno è 'tut! tut! tut!!' / La vecchia Hannah Brown che sta dall'altra parte della città /si riempie di *whisky* e si mette a ballare il *breakdown*; / e all'alba potete sentire la vecchia Hannah che dice: / "Dammi una zampa di maiale e una bottiglia di birra; / mandami in estasi, amico, che non me ne importa niente; ho proprio voglia di fare la matta, / dai da bere al pianista perché mi sta deprimendo. / Ha del ritmo, si, quando batte il piede, / mi manda dritta a dormire; / state bene attenti che non vi trovino i rasoi e le rivoltelle, / dobbiamo ballare tutti quando arriva il carrozzone (della polizia); / voglio una zampa di maiale e una bottiglia di birra; / mandami in estasi che non me ne importa niente; stendimi, perché non me ne importa (2 volte). / Ballate lo *shimmy* fino a quando spunta il sole; / dammi una sigaretta di marijuana e un bicchiere di *gin*: / stendimi, perché sono in peccato; stendimi perché sono piena di *gin*".

Rhythm and Blues Nella sua forma tipica, il R. (spesso indicato con la

sigla r & b) fece la sua comparsa nei locali e nei teatri di **Harlem** e di Chicago negli anni immediatamente seguenti la seconda guerra mondiale. Destinato inizialmente al pubblico di colore, acquistò in pochi anni una immensa popolarità. Spettacolare e grossolano, epidermico ed eccitante, basato su *riffs* (✎) di grande effetto, il R. ha messo in evidenza sax (soprattutto tenori) e chitarre elettriche. Ribattezzato, attorno al 1956, **Rock and Roll**, questo genere si è commercializzato ulteriormente, inglobando elementi spuri (*country*, *gospel*, etc.) allontanandosi sempre più dalla sua matrice jazzistica.

Riff (inglese, etimo incerto) Breve frase ritmica ripetuta.

Ritornello La sezione A nella forma di *Canzone* (✎) di trentadue battute AABA. In inglese è detto di solito *main strain* o *outside*.

Rock and Roll ✎ Rhythm and Blues

Rondò È basato sulla ripetizione di un tema principale, alternato a diversi episodi secondari.

Rullo di pianola Rotolo di carta perforata che fa funzionare una pianola, pianoforte automatico inventato dall'americano E. S. Votey (1897). Si inserisce in uno sportello frontale del piano; quindi si aziona un meccanismo (a pedali, elettrico o altro) che fa scorrere la striscia e nel contempo aspira aria da un tubo bucherellato (flauto di Pan). Quando un foro della striscia passa su un foro del tubo dà via libera al risucchio d'aria, che fa abbassare un tasto. In tal modo lo strumento suona da solo. In origine il R. era forato a mano, un buco alla volta, e l'addetto all'operazione lo "arrangiava" con abbellimenti di suo gusto. Verso il 1912 divenne possibile far perforare un rotolo-matrice a un pianista; ma poi anche questo veniva a volte ritoccato a mano. I rulli considerati di musica "da ballo" [comprese quindi le esecuzioni di *Ragtime* (✎), *Stride* (✎) e jazz] azionano solo i sessantacinque tasti centrali, e non riproducono il tocco e il pedale. Inoltre non hanno una velocità stabilita, e poiché, come un carillon, a qualsiasi velocità non mutano intonazione, i riversamenti su disco sono spesso effettuati a velocità errate. I R. di lusso, capaci di riprodurre alla velocità esatta ogni dettaglio dell'esecuzione, erano riservati ai concertisti classici.

Rumba Danza cubana in ritmo binario sincopato di andamento da mosso a vivace, diventa molto popolare in America ed in Europa negli anni '30.

Scala (e) Ordinamento per altezza di un dato numero di suoni che dividono in altrettante parti l'*Intervallo* (✎) di ottava. Ogni sistema musicale ha una sua scala, le cui gradazioni variano da un caso all'altro, sia come numero di intervalli, sia come grandezza dei medesimi. Ogni S. ha origine dal vasto e

complesso mondo culturale e ambientale dal quale emerge per assolvere certe funzioni.
Ecco alcuni tipi di S. con i relativi intervalli.
Scala cromatica È la successione ordinata per altezza ascendente o discendente dei 12 semitoni della scala temperata costituenti l'ottava.
Scala esatonale Consiste nella suddivisione dell'ottava in sei parti uguali, da cui risulta una successione di toni interi temperati ovvero sei intervalli di seconda maggiore. Mancano poli d'attrazione e zone di tensione come tonica, dominante e sensibile, che conferiscono alle combinazioni armoniche della scala esatonale un carattere di staticità e sospensione.
Scala pentafonica (greco *pentat phonè* cinque suoni) Scala formata da soli cinque gradi e in genere priva di intervalli di semitono. Ad esempio Do-re-fa-sol-la. È comune a quasi tutte le culture musicali del globo, dalla Scozia all'Africa, dalla Cina alle Ande.

Shuffle In inglese il verbo *To S.* significa anche "camminare strisciando i piedi" e si riferisce onomatopeicamente al fruscio prodotto da una persona che strascica i piedi. Il sostantivo S. significa anche "inganno", "sotterfugio". Forse da questi due significati, pur così lontani, potrebbe derivare il termine gergale dei jazzisti che con S. connotano un ritmo insinuante, morbido, ingannevolmente soffice, ma sempre swingante.

Sincope Mutamento della normale accentazione metrica, che nasce dal prolungamento di un suono emesso sul tempo debole sul suono forte successivo e da luogo ad una sfasatura d'accento. I movimenti sincopati sono ampiamente usati in molti tipi di danze moderne e nel jazz.

Spiritual Genere di canto religioso contadino afroamericano, formatosi all'inizio del XIX secolo come ri-composizione autonoma e collettiva di inni religiosi, attraverso una mescolanza di materiali verbali e musicali tratti da canti popolari neri e inni protestanti. Dopo l'Emancipazione gli S. furono trascritti, armonizzati in modo più o meno accademico e trasformati in musica corale da concerto.
Il **Gospel song** è un genere autonomo e distinto. Mentre lo S. trae ispirazione dalla Bibbia, il G. (letteralmente, canto del Vangelo) fa riferimento principalmente al Nuovo Testamento. Il primo parla di esperienze collettive, il secondo è espressione individuale; il primo esprime una speranza di salvezza, il secondo una testimonianza effettiva di salvezza, per catechizzare gli altri; il primo è un fenomeno rurale, il secondo è misto rurale e poi definitivamente urbano; il primo è musica di tradizione orale, il secondo è musica d'autore. A dare impulso alla diffusione dei G. sono stati, intorno al 1930, Thomas A. Dorsey e Sallie Martin.

Stride (inglese "camminare a grandi passi"). Stile pianistico basato sul *Ragtime* (✐) ma con l'aggiunta di *swing* (✐) e improvvisazione, che fiorì ad **Harlem** negli anni Venti. Deve il suo nome ai grandi salti richiesti soprattutto dalla mano sinistra. Il suo maggiore esponente fu James P. Johnson.

Strofa Parte introduttiva della canzone (✐) che precede la canzone vera e propria (*Chorus* ✐). Nella musica leggera è immancabile, non tanto per ragioni musicali (spesso è una specie di recitativo, senza rilievo melodico), quanto perché narra un antefatto, o si alterna con testo sempre diverso a un *chorus* dal testo sempre uguale. Dai musicisti di jazz è stata spesso considerata un peso morto: dapprima spostata al secondo o terzo posto, cioè dopo uno o due *chorus*, fu poi (dal 1930 circa) eliminata del tutto, salvo eccezioni di particolare bellezza (*Stardust*).

Swing (inglese "oscillazione") Ha due significati: con la lettera maiuscola è il periodo nella storia del jazz che va all'incirca dal 1935 al 1944. Con la minuscola indica una caratteristica ritmica del jazz (ma non solo del jazz, e non di tutto).

Tam tam Conosciuto anche come gong, si definisce con questo nome un idiofono di bronzo fuso e lavorato dalla forma circolare. Il T. viene suonato con un apposito battente rivestito di cuoio e feltro.

Tango Il T. nasce da un crogiolo di culture che si sono contaminate in terra argentina, dando vita alla danza universalmente nota. Vi confluiscono il ritmo di *Habanera* (✐) che i neri di Cuba chiamano *Tango congo*, la *Milonga capera*, canzone in versi ottosillabi che ama improvvisare il *gaucho* figlio di spagnoli e indios, i ritmi del *Candombe* e i riti del carnevale dei neri di Montevideo; il tutto mescolato al contributo decisivo degli immigrati italiani, portatori di una tradizione melodica e di una componente linguistica particolarmente congeniali. Per questo il T. non è solo un ballo, ma soprattutto cultura musicale.

Tap Dance Il ballerino di *tip tap*, con l'aiuto di plachette metalliche fissate sulla punta e sul tallone delle scarpe, esegue diverse figure ritmiche più o meno complesse, potendo imitare il lavoro di un batterista. L'apogeo della T. si colloca al tempo delle grandi riviste nere (✐ *Black revues*) con ballerini come Bill Robinson (1878-1949) detto "Bojangles", celebrato da Ellington nel brano omonimo.

Tin Pan Alley Sinonimo di posto dove la musica commerciale viene scritta, pubblicata e portata al successo. A partire dal 1925, veniva indicata con questo nome quella zona di Manhattan fra la 48ma e la 52ma Strada, nella Settima Avenue dove avevano residenza la maggior parte delle grandi case editrici, gli

impresari importanti, i direttori delle maggiori case discografiche.

Tip Tap ✐ Tap Dance

T**onalità/atonalità** Alla base della T., cioè di quella teoria musicale caratteristica della musica occidentale e che ancora oggi sopravvive, c'è la *Scala* (✐) o per meglio dire due tipi di scale, una *Maggiore* e una *Minore*. La T. indica il complesso delle relazioni che intercorrono tra la nota fondamentale detta *Tonica* e le altre note della scala che da essa dipendono. In questa organizzazione gerarchica, la tonica funziona come centro di gravità: è la nota della distensione, dell'energia risolta, della conclusione. Ciò è legato, se vogliamo, ad un'esigenza "naturale" per cui l'orecchio è portato a cercare e considerare, in qualsiasi frase musicale, un elemento che accentri e risolva in sé le tensioni dinamiche provocate dal susseguirsi dei suoni. E dunque si avvertirà un senso di incompiutezza e di instabilità se questa risoluzione delle tensioni verrà ritardata e, peggio ancora, elusa.
Approssimativamente, le cose funzionano così anche per il jazz cosiddetto tonale.
Esistono composizioni o esecuzioni musicali (anche nel jazz) estranee a qualsiasi punto di riferimento tonale. Questa assenza di un punto di gravitazione nei rapporti tra i suoni è definita come **Atonalità**.

Tonica ✐ Tonalità

Triade (i) ✐ Accordo

Two-step (inglese: "due passi"). Danza in tempo binario rapido associata al *Ragtime* (✐) delle origini, e che verso il 1910 fu soppiantata da danze a tempo più moderato, come l'*One-step* (✐).

Variazione Perché si possa parlare di V. è necessario che dietro il motivo modificato si possano percepire i tratti salienti del motivo originale. La conservazione dell'elemento di partenza (o di sue componenti) si intreccia, dunque, con la comparsa del *nuovo*, che può essere ottenuto con la modifica: dell'elemento ritmico (esempio, d a un ritmo dondolante ad uno scattante); della linea melodica (un disegno che procede a note lontane tra loro può essere riempito da note intermedie); dei colori strumentali (i variegati impasti timbrici ellingtoniani con cui viene ripresentato lo stesso motivo); dell'armonia (cambiando l'accompagnamento); del modo (da maggiore a minore) e così via fino ad una possibile modifica simultanea di tutti i parametri o, al contrario, ad una ripetizione *quasi* identica del motivo di partenza.

Wa-wa Piccola sordina conica, che si inserisce nella campana della tromba e vi rimane incastrata. Essa ottura quasi completamente il condotto, ma ha al centro un foro che si può coprire con due dita, aprendo e chiudendo il quale

si ottiene per l'appunto l'effetto *wa-wa*.

Work Song (inglese, "canto di lavoro") Canto semplice, senza accompagnamenti, usato dagli schiavi afroamericani per cadenzare il loro lavoro. I W. possono essere cantati da un solista o da un coro con solista, seguendo il sistema dei *call and respons* (chiamata e risposta). Si sono sviluppati parallelamente agli *Spirituals* (✐) e al *Blues* (✐) e sono, nella loro purezza, una delle forme più vicine alle radici africane.

Yoruba Importante cultura "sovranazionale" dell'Africa Sub-sahariana che ha svolto un importante ruolo musicale confluendo nelle musiche caraibiche e poi, attraverso queste, nel jazz.

Per saperne di più

LIBRI

Arrigo Polillo, *Jazz. La vicenda, i protagonisti della musica afroamaricana*; Milano, Mondadori, 1975. Nuova edizione aggiornata a cura di Franco Fayenz, Mondadori, 1997.

Gunther Schuller, *Il Jazz. Il periodo classico. Gli anni Venti. Bix, Bessie Smith, Henderson, Ellington*, a cura di M. Piras; Torino, EDT, 1996.

Gunther Schuller, *Il Jazz. L'era dello swing. I grandi maestri. Goodman, Ellington, Armstrong*, a cura di M. Piras; Torino, EDT, 1999.

Antonio Berini/Giovanni M. Volohè, *Duke Ellington. Un genio, un mito*, prefazione di Leonard Feather; Firenze, Ponte alle Grazie, 1994.

Luigi Onori, *Jazz e Africa. Griot, musicisti e fabulatori*; Anzio, De Rubeis, 1996.

Geoff Dyer, *Natura morta con custodia di sax*; Torino, Instar libri, 1993.

Duke Ellington, *Autobiografia* (trad. di Elisabetta Mancini); Trento, Emme Edizioni, 1981 [Contiene la traduzione integrale di *Music Is My Mistress*]

Duke Ellington, *La musica è la mia donna, Autobiografia* a cura di Franco Fayenz; Bologna, Fuori Thema, 1994 [Contiene la traduzione parziale di *Music Is My Mistress*]

Per chi volesse ulteriormente approndire, si consiglia di fare riferimento alle fondamentali fonti anglosassoni. In particolare:

John Edward Hasse, *Beyond Category. The Life and Genius of Duke Ellington*, Simon & Schuster, New York, 1993.

Mark Tucker, *Ellington. The Early Years*, Bayou Press, Oxford, 1991.

The Ellington Reader, edited by Mark Tucker, Oxford University Press, New York, 1993.

DISCHI

Orchestra

Per quanto riguarda i periodi corrispondenti ai paragrafi “Black and Tan Fantasy”, “Reminiscing in Tempo” e “Black Brown wnd Beige” della “Vita di Duke Ellington” sono consigliabili i Cd “The Chronological Duke Ellington” della serie Classics, che comprende solo regsistrazioni in studio.

Periodo di *Black and Tan Fantasy*

• CL 539	Duke Ellington	1924-1927
• CL 542	Duke Ellington	1927-1928
• CL 550	Duke Ellington	1928
• CL 559	Duke Ellington	1928-1929
• CL 569	Duke Ellington	1929
• CL 577	Duke Ellington	1929-1930

Periodo di *Reminiscing in Tempo*

• CL 586	Duke Ellington	1930 vol. 1
• CL 596	Duke Ellington	1930 vol. 2
• CL 605	Duke Ellington & His Orchestra	1930-1931
• CL 616	Duke Ellington & His Orchestra	1931-1932
• CL 626	Duke Ellington	1932-1933
• CL 637	Duke Ellington	1933
• CL 646	Duke Ellington & His Orchestra	1933-1935
• CL 659	Duke Ellington & His Orchestra	1935-1936
• CL 666	Duke Ellington & His Orchestra	1936-1937
• CL 675	Duke Ellington & His Orchestra	1937 vol. 1
• CL 687	Duke Ellington & His Orchestra	1937 vol. 2
• CL 700	Duke Ellington & His Orchestra	1938 vol. 1
• CL 717	Duke Ellington & His Orchestra	1938 vol. 2
• CL 726	Duke Ellington	1938 vol. 3
• CL 747	Duke Ellington & His Orchestra	1938-1939
• CL 765	Duke Ellington & His Orchestra	1939 vol. 1
• CL 780	Duke Ellington	1939 vol. 2
• CL 790	Duke Ellington & His Orchestra	1939-1940

Periodo di *Black, Brown and Beige*

• CL 805	Duke Ellington & His Orchestra	1940 vol. 1
• CL 820	Duke Ellington	1940 vol. 2
• CL 837	Duke Ellington	1940-1941
• CL 851	Duke Ellington & His Orchestra	1941
• CL 867	Duke Ellington	1942-1944
• CL 881	Duke Ellington & His Orchestra	1944-1945
• CL 915	Duke Ellington & His Orchestra	1945 vol. 1
• CL 951	Duke Ellington & His Orchestra	1945 vol. 2
• CL 985	Duke Ellington & His Orchestra	1945-1946
• CL 1015	Duke Ellington	1946
• CL 1051	Duke Ellington	1946-1947

Il periodo è inoltre documentato dalle storiche registrazioni dal vivo

- Fargo (1940) - Vjc 1019-20-2 - 2 Cd
- Carnegie Hall, Junary 1943 (1943) - Prestige PR2CD34004 - 2 Cd
- Carnegie Hall, Junary 1946 (1946) - Prestige PR2CD24074 - 2 Cd
- Carnegie Hall, December 1947 (1947) - Prestige PR2CD24075 - 2 Cd

Periodo di *Diminuendo in Blue and Crescendo in Blue*

- The Complete Duke Ellington (1947-52) - Cbs 462985/89-2 - 5 Cd
  [Dei 5 Cd è consigliabile particolarmente il quinto con la *Liberian Suite* e i *Masterpieces*]
- Ellington Uptown (1951-52) - Columbia 460830 - 1 Cd
- Ellington at Newport 1956 (completo) (1956) - Columbia C2K53584 - 2 Cd
- A Drum Is a Woman (1956) - Columbia 471320 - 1 Cd
- Such Sweet Thunder (1957) - Columbia CK65568 - 1 Cd
- Black, Brown and Beige (1958) - Columbia CK65566 - 1 Cd
- Blues in Orbit (1959) - Columbia 460823 - 1 Cd
- Anatomy of a Murder (1959) - Columbia CK65569 - 1 Cd
- The Ellington Suite (1959-72) - OJC 446 (Pablo 2310-762 - 1 Cd
  [Contiene *The Queen Suite*, se è ancora reperibile]

Periodo di *Sacred Concerts*

- The Great Paris Concert (1963) - Atlantic CD 304 - 2 Cd
- The Côte d'Azur Concert (con Ella Fitzgerlad) (1966) - Verve 539030 - 2 Cd
  [Dei concerti sulla "Costa" c'è un nuovo cofanetto in 8 Cd, Verve 314539033]
- The Far East Suite (1966) - Bluebird 743212 57632 - 1 Cd
- Concert of Sacred Music (1966) - Bluebird 74321 - 1 Cd
- And His Mother Called Him Bill (19677 - Bluebird 74321192542 - 1 Cd

[Questi ultimi tre Cd sono contenuti nell'integrale della RcaVictor]
• Latin American Suite (1968) - Fantasy OJCCD 469 - 1 Cd
• New Orleans Suite (1970) - Atlantic 7567-81376 - 1 Cd
• The Afro-Eurasian Eclipse (1971) - Fantasy OJCCD 645 - 1 Cd
• Togo Brava Suite (1971) - Blue Note 2438300822 - 1 Cd

Piccoli gruppi
• Hodge Podge (J. Hodges) (1938-39) - Columbia COL 066972 - 1 Cd
• Great Time (B. Strayhorn) (1950) - Riverside OJC 108-2 - 1 Cd
• Back to Back (J. Hodges) (1959) - Verve 821578-2 - 1 Cd
• Louis Armstrong and Duke Ellington (1961) - Roulette Jazz 7938442 - 1 Cd
• Duke Ellington Meets Coleman Hawkins (1962) - Impulse IMP 11622 - 1 Cd
• The Intimacy of the Blues (P. Gonsalves) (1970) - Fantasy OJCCD 624-2 - 1 Cd

Pianoforte (solo, duo, trio)
• Piano in the Foreground (1961) - Columbia 474930-2 - 1 Cd
• Money Jungle (1962) - Blue note 746398-2 - 1 Cd
• The Pianist (1966-70) - Fantasy OJCCD 469 - 1 Cd
• Live at the Whitney (1972) - Impulse IMP 11732 - 1 Cd
• This One's for Blanton (1972) - Pablo / OJCCD 810-2 - 1 Cd

Edizioni per il Centenario
• The Duke Ellington Centennial Edition (1927-1973) - The Complete RcaVictor Recordings - 24 Cd 09026 63386
• Duke Ellington Annyversary (1927-1947) - Master of Jazz MJCD 1301/13 - 13 Cd

VIDEO

• Anatomy of a Murder di Otto Preminger (1958) - Columbia Classics
• Memorie of Duke di Gary Keyes (1970) - Jazz Master- Warner 8536 50187-3
• Cotton Club di Francis Coppola (1984) - l'Unità Multimedia / Americana 21

Indice analitico e dei nomi

A
A Drum Is a Woman 37, 45, 121, 159, *200-201*, 204, 212
A Portrait of Bert Williams 37, 175
A Single Petal Of A Rose 74, *192*
A Tonal Group 41, 125, *186*
A Tone Parallel to Harlem 42, 108, 182, *188-189*
Absinthé 203
Acciaccatura *225*
Accordo (i) *225*
Across the Track Blues 176
Ad Lib On Nippon 73, *194*
Adams Joe 206
Africa 95, 96, 98, 100, 101, 106, 112, 115, 117, *121-122*, 133, 140, 141, 149, 167, 179, 180
Afrique 198
Afro Bossa 47, 85, 88, 121, *203-204*
Afro Eurasian Eclipse 50, 53, 74, 193, *198-199*
After All 206
Agra 194
Ailey Alvin 53
Air Conditioned Jungle 41, 115, *178*
All Day Long 206
Alldis John 208
All Too Soon 37, *175*
Almigthy God 208
Almost Cried 202, 203
Amad 194
Amos e Andy 26
Amour Amour 199
Anatomy 202
Anatomy of a Murder 46, 129, *202-203*
...and His Mother Called Him Bill 50, *206-207*
Anderson Cat 39, 44, 52, 81, 178, 185, 186, 191, 194, 203, 204, 206, 207, *211*
Anderson Ivie 28, 29, 36, 39, 159, 168, *211*, 218

Nell'indice sono riportati i nomi, i titoli dei brani, le parole del lessico e i termini tecnici e gergali del glossario. Per questi ultimi ci siamo limitati a segnalare la sola pagina corrispondente del glossario. In *corsivo* sono indicati i titoli del repertorio e le pagine relative al commento di ogni termine.

Angiu 204
Apes and Peacock 192
Aristocrazy a la Jean Lafitte 197
Armonia *226*
Armonici *226*
Armstrong Louis 25, 46, 52, 129, 135, 142, 212, 218
Arrigoni Arrigo 139
Art Ensemble of Chicago 199
Ashby Harold 52, 195, 197, 198, *211*
Atonalità *239*
Autobiografia 9, 11, 12, 14, 21, 22, 30, 31, 53, 63, 66, *122-124*, 133, 136, 148, 154, 155, 160, 180, 194, 207
Awful Sad 26, *166*

B

Babs Alice 159, 208, *211*
Bach Johann Sebastian 49, 50, 91, 92, 99, 111
Back To Back 70, 71, 72
Bacon Louis *212*
Bailey Ozzie 201, *212*
Baker Harold 39, 185, 202, 203, *212*
Baker Josephine 96
Balcony Serenade 185
Ballad *226*
Bantu *226*
Bartok Bela 57, 105
Basie Count 38, 42, 47, 66, 71, 72, 124, 153, 215
Basin Street Blues 171
Battle of Swing 32, 85, *173*
Beat *226*
Bebop *226*
Bechet Sidney 17, 21, 25, 52, 197
Beethoven Ludwig van 50, 82
Beggar's Holiday 41, 99
Beggar's Opera 99
Beige 62, 140, *184*
Bell Aaron *212*
Bellson Louie 43, 50, 206, *212*, 224
Benjamin Joe 52, 197, *213*
Benjamin Walter 149
Bennett Tony 138
Berger David 70
Berini Antonio 49, 167
Berini/Volontè 7, 179, 184, 186, 189, 192, 195, 197, 198, 202, 205
Berio Luciano 57
Berliner Emile 134
Berlioz Heitor 94, 95
Bernstein Leo 146
Bigard Barney 24, 25, 29, 30, 32, 36, 39, 44, 81, 86, 165, 166, 167, 171, 172, *213*, 216, 218, 220
Birmingan Breakdown 164-165
Bitches' Ball 62, 184
Bizet Georges 232
Black and Tan 127, 209
Black and Tan Fantasy 23, 24, 26, 127, *164*, 219
Black Beauty 26, 68, 69, 70, 149, 165
Black, Brown and Beige 31, 38, 49, 62, 104, 121, 122, 125, 140, 152, 155, 180, *182-184*, 204, 205, 219, 221
Black Reveus *227*
Blake Eubie 62, 64, 67, 99
Blanton Jimmy 35, 36, 39, 67, 81, 97, 174, 176, *213*, 219, 221, 223
Blind Bug 189
Block Harry 134
Blood Count 206, 222
Blue Note *227*
Blue Harlem 143
Blue Interlude 212
Blue Pepper 194
Blue Serge 215

Blue Skies 41, *178*
Bluebirds of Delhi 194
Blues *227*
Blues for New Orleans 196
Bojangles 37, *174*
Bonga 204
Bontemps Arna 144
Boo-Dah 207
Boogie-woogie *227*
Bopper(s) *228*
Bossa Nova *228*
Bourbon Street Jungling Jollies 196
Clarence Bowser 63
Bragalini Luca 157, 169
Brand Dollar 60
Brasiliance 196
Braud Welmann 23, 25, 29, 165, 168, *213*
Break *228*
Brecht Bertold 99
Briggs Bunny 50, 209
Brooks Harvey 62
Brown Lawrence 28, 29, 32, 36, 37, 43, 47, 81, 83, 84, 87, 131, 151, 169, 171, 172, 175, 177, 179, 185, 187, *213*, 220, 224
Brown Louis 14, 63, 64
Brown Ray 74, 219
Bundle Of Blues 70
Burton Charles 38
Bussey John D. 50

C

C-Jam Blues 177
Cabin in the Sky 38, 128
Cadenza *228*
Cage John 181
Cajkovskij P. Il'ic, 32, 33
Cake-walk *228*
Calloway Cab 134
Calypso *228*
Canzone (forma di) *228*
Caravan 32, 33, 74, *171*, 222
Carnegie Andrew 124
Carnegie Hall 38, 39, 41, 44, 62, 95, 96, 98, *124-125*, 182, 206
Carney Harry 23, 25, 29, 36, 37, 44, 52, 53, 81, 82, 97, 102, 155, 166, 168, 169, 170, 172, 177, 180, 183, 187, 191, 194, 195, 197, 198, 203, 204, 208, *214*
Carolina Shout 17, 65
Carter Bennie 220
Cassavetes John 126
Chabrier Emmanuel 232
Charpoy 206
Charyn Jerome 142
Cheek and Double Cheek 26
Chelsea Bridge 37, *176*
Chico Cuadradino 195
Chinoiserie 198
Chocolate Kiddes 22
Chopin Frederic 164
Chorus *229*
Ciaccona *229*
Cinema 26, 38, 46, *126-130*, 202, 209
- Black and Tan *127*
- Symphony in Black *127-128*
- Cabin in the Sky *128*
- Paris Blues *128-129*
- Cotton Club *129*
- Anatomy of a Murder *129*
- Memories of Duke *130*
Circle of Fourths 192
Clarinet Lament 32, *171*
Clarke Kenny 227
Clementi Aldo 57
Clergeat Andrè 213

Clinkscales Marietta 12, 62
Cluster *229*
Coates Don 70, 71
Coda *229*
Coleman Ornette 231
Collier James Lincoln 13, 138
Coloratura 185
Colore/timbro 23, 37, 64, *130-131*, 158, 167, 169, 170, 175, 202
Coltrane John 41, 47
Come Sunday 39, 49, *183*, 208
Composizione/improvvisazione 28, 86, *131-132*, 135, 136, 164, 171, 181
Concerti Sacri ✐ *Sacred Concerts*
Concertino *229*
Concerto for Cootie 36, 173, *174*, 223
Concerto grosso *229*
Confalonieri Giulio 42, 93
Cong-Go 72
Conga Brava 37, *173*, 222
Connors Chuck 47, 52, *214*
Consonanza/dissonanza *229*
Contrappunto *230*
Cook Willie 43, 44, *214*
Cooper Buster 47, 195, *214*
Coppola Francis 129
Cotton Club 24, 26, 32, 34, 37, 87, 99, 103, 115, 124, 129, *133-134*, 140, 142, 148, 149, 154, 156, 220
Cotton Tail 37, 156, *174*
Baby Cox 158, 165
Creole Love Call 23, 24, 158, *164*, 216, 217
Creole Rapsody 27, 29, *167*
Cromatismo *230*
Crosby Bob 38
Crouch Stanley 205
Cullen Coontee 144
Cuthburt dott. M.F. 10

D

Dance Stanley 30, 51, 53
Dancer in Love 67, *185*
Dandridge Dorothy 38
Danza *230*
Davis Kay 39, 159, 177, *214*
Davis Miles 53, 199
Davis Wild Bill 52, 196, *214*
Day Dream 206, 222
Daybreak Express 30, 157, *169*
Dazzling Creature 190
De Castro Monte Fernanda 46
Dear Old Southland 68, 212
Debussy Claude 50, 60, 91, 130, 232
Deep Forest 198
Deep South Suite 41, 125, *185-186*
Delius Frederik 130
Delta Serenade 31, *169*
Depk 194
Dett, 209
Didjeridoo 74, *198*
Diminuendo in Blue and Crescendo in Blue 32, 44, *172*, 215
Dinamica *230*
Dirty *230*
Disco 17, 28, 45, *134-135*, 136, 156, 178
Dissonanza *230*
Dishman Lester 63, 64
Dixieland *230*
Dixon Mildred 26, 34
Don't Get Around Much Anymore 175
Dorsey Thomas *A.* 237
Dorsey Tommy 212
Douglas Aaron 144
Douglas Alan 179
Drop Me Off in Harlem 31, 143, *169*
DuBois W.E.B. 205
Duca di Kent 29
Durchkomponiert *230*

Dusk 37, 83, 89, *175*

E

East St. Louis Toodle-O 23, 80, 81, 88, *163-164*, 215, 217, 219
Echoes of Harlem 32, *171*
Echoes of the Jungle 26, 140, *167*
Edison Thomas 134
Edward "Bass" Henry 21, 23, 25, *215*
Effetto Ellington 23, 28, 37, 80, 81, 82, *136-137*, 163, 174, 175
Eight Weil 204
Eisemberg Evan 135
Elisabetta d'Inghilterra 46, 151, 192
Ellington James Edward 9, 10
Ellington Mercer 16, 49, 52, 53, 176, 207, 211, *215*
Ellington Ruth Dorothea 15
Ellington Sonny 12
Ellis Beatrice (Evie) 34
Ellison Ralph 205
Emancipation Proclamation 183
Enderson John 20
Equiano Olaudah 106
Eque 195-196
Escoffery William 16
Espressionismo *231*
Esquire Swank 41
Every Man Prays In His Own Language 208, 209

F

Fabre Michel 145
Far East of the Blues 194
Far East Suite 50, *193-195*
Fast and Furious 67, 68
Fast-shout *231*
Fayenz Franco 123
Feather Leonard 49, 60, 125
Federighi Luciano 158, 177, 178, 217
Fisher Rudolph 142, 144
Fitzgerald Ella 54
Fitzgerald Francis Scott 27
Fiume 53, *137*, 149, 207
Flamingo 177, 218
Fleurette africaine 122, 140, *179*
Flirtbird 202
Fontainebleau Forest 74
Ford Henry 18
Forma-sonata *231*
Fox-trot *231*
Fragmented Suite for Piano And Bass 61, 74
Franchini Vittorio 39
Free jazz *231*
Friends 43, 51, *138-139*
Fuga *231*
Fugi 73, *194*
Fugue-a-ditty 186
Funky *231*
- Funky jazz *232*
- Funky rock *232*

G

Gabrilowitsch Ossip 124
Garland Red 71
Garvey Marcus 145
Gay John 41, 99
Georgia Grind 68
Gershwin George 69, 91, 133, 168, 232
Giddens Gary 156
Gillespie Dizzy 41, 227
Giro armonico *232*
Giungla 21, 24, 41, 102, 103, 104, 115, 116, 117, *140*, 142, 165, 178, 179, 184, 201, 204
Gleason Ralph J. 73

Glenn Tyree 108, *215*
Glissando *232*
Gong 198
Gonsalves Paul 43, 44, 52, 81, 84, 85, 179, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 207, 209, 211, *215*
Goodman Benny 31, 124, 153, 169, 212, 216
Gospel *232*
Gottschalk Louis Moreau 111
Grant Henry 15, 64
Granz Norman 54
Greer Sonny 17, 18, 20, 21, 23, 25, 29, 36, 43, 44, 52, 81, 82, 97, 98, 114, 133, 146, 147, 172, 182, *215*, 224
Griffith David W. 113, 126
Griot *232*
Growl *232*
Guy Fred 21, 23, 25, 29, 36, 44, 52, 167, 169, *215*

H

Habanera *232*
Half the Fun 149, *191*
Hall Adelaide 24, 39, 158, 164, *216*
Hamilton Jimmy 39, 44, 81, 197, 108, 177, 178, 186, 187, 188, 190, 194, 203, 204, 207, 211, *216*
Hammond John 153
Hampton Lionel 211
Handy W. C. 124
Hanna Roland 70
Happy Anatomy 202
Happy-Go-Lucky Local 157, *186*
Hard Way 198
Hardwick Otto 16, 18, 20, 23, 25, 29, 36, 44, 164, 168, 169, 175, *216*
Harlem 18, 19, 22, 23, 24, 26, 32, 40, 41, 65, 109, 129, 133, 134, 140, *141-144*, 154, 158, 165, 173, 175, 182, 184, 227, 236, 237
Harlem (*A Tone Parallel to Harlem*) 42, 44, 47, 143, 182, *188-189*, 193, 233
Harlem Airshaft 36, 143, 175
Harlem Flat Blues 143
Harlem Renaissance 22, 142, *144-146*, 152, 161
Harlem Speak 143
Harmony in Harlem 143
Harvey Brooks 62
Haughton Chauncey *216*
Hawkins Coleman 47, 221
Hayes Roland 160
Hearsay 185
Helmhotz Hermann von 229
Hemphill Shelton *216*
Henderson Fletcher 60, 80, 143
Hendricks Jon 50
Hermann Woody 42
Hero To Zero 202
Hibbler Al 102, 159, 177, 185, *217*
Hill Leitha 133
Hines Earl 211
Hodeir André 173
Hodges Johnny 25, 29, 33, 36, 37, 43, 44, 52, 71, 81, 149, 166, 167, 168, 172, 178, 183, 185, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 213, *217*, 220, 221, 222
Holiday Billie 128, 142
Holliwood Club 20 ✎ Kentucky Club
Hollywood Café 146, 147 ✎ Kentucky Club
Homzy Andrew 85, 86
Hopkins Claude 62, 64

Horne Lena 128
Hot *232*
Hot Chocolates 142
Hudgins Johnny 146
Hughes Langston 144, 145, 205, 235
Hurston Zora Neale 144
Husing Ted 147, 154

I
I Got It Bad 177
I Let a Song Go Out of My Heart 33, *172*
I Like the Sunrise ⇗ *Liberian Suite*
Igoo 194
Il Barbiere di Siviglia 93
I'll Never Smile Again 172
I'm Beginning To See the Light 41, *178*, 221
I'm Just a Lucky So and So 177
Impressionismo *232*
In a Mellotone 70, 76, 176
In a Sentimental Mood 31, *168*
In the Beginning God 50, 155, *209*
Inciso *232*
Inflessione *232*
Intervallo *233*
Ioakimidis Demetre 69, 186
Irvis Charlie 21, *217*
Is God A Three Letter Word For Love 208
Isfahan 194
It Don't Mean a Thing If Ain't Got That Swing 72, *168*, 211

J
Jack the Bear 173
Jackson Mahalia 52, 197
Jackson Quentin 44, 81, 202, *217*, 220, 223
Jackson Rudy 23, 24, 25, 164, *217*
Jam session *233*
Jam-a-ditty 41, 186, *187*
Jamal Ahmad 71
James Harry 43, 212
Jeffries Herb 36, 38, 177, *218*
Jenkins Freddie 25, 29, 169, *218*
Jobim Antonio Carlos 228
John Hardy's Wife 215
Johnny Blind 63
Johnny Come Lately 37, *177*
Johnson All 209
Johnson Charlie 142
Johnson James P. 17, 18, 60, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 99, 109, 142, 238
Johnson James Weldon 145
Johnson Lonnie 165
Johnson "Money" 52, *218*
Jones Claude *218*
Jones Jimmy 49
Jones Rufus 52, 194, 195, *218*
Jones Wallace 36, 44, 52, *218*
Joplin Scott 14, 232, 235
Jordan Taft 187, *219*
Joshua Fit The Battle of Jericho 49
Jubilee Stomp 68, *165*
Jump for Joy 38, 99, 204
Jungle Night in Harlem 140

K
Kennedy Daisy 9,10, 12, 30
Kennedy James William 10
Kennedy John F. 48
Kentucky Club 20, 22, *146-147*
Kerr Brooks 62
Killian Al 111, *219*
Kinda Dukish 67
King Fit the Battle of Alabam' 49
Kirk Andy 212
Ko-Ko 82, 168, *173*

L
La plus belle africaine 50, 74, 122, 140, 149, 179, *180*
La Scala, She Too Pretty To the Blues 48, 178, *179*
Ladies 11, 26, 34, *147-149*
Lady Mac 190
Lamb John 194, *219*
Lambert Costant 29
Latin American Suite 50, 73, 193, *195-196*
Latin American Sunshine 196
Lay-Bay 193
Le Sucrier Velours 192
Liberian Suite 41, 47, *91-117*, 121, 126, 137, 177, 187, 196, 215
Light 183
Lightining Bugs and Frogs 192
Lincoln Abraham 10
Locke Alain 144
Logan Arthur 206
Lord Beaverbrook 29
Lotus Blossom 207
Low Key Lighty 202
Luckey Roberts 62, 64, 65, 67
Lush Life 34, 222

M
Machault Guillame de 181
Mack Sticky 63
Madden Owney 133, 134
Madness in Great Ones 191
Magenta Haze 41, *178*
Magnolia's Drippin' with Malasses 185
Mahal Taj 194
Main Stem 37, 86, 87, 176, *177*
Main Title and Anatomy of a Murder 202
Marcia *233*
Marrow Esther 50
Marshall Wendell *219*
Martin Sallie 237
McCuen 207
McKay Claude 144
McShann Jay 217
Meaple Leaf Rag 14
Messiaen Olivier 102
Metcalf Louis 23, 25, *219*
Michelone Guido 126
Midnight Indigo 202
Miley James "Bubber" 20, 21, 22, 23, 25, 28, 80, 81, 136, 158, 163, 164, 165, 167, 216, *219-220*, 223
Milhaud Darius 91
Mill Brothers 38
Miller Bill 16
Miller "Devil" 16
Miller Felix 16
Mills Florence 26, 165
Mills Irving 23, 29, 30, 33, 135
Mingus Charles 47, 51, 61, 74, 179
Minnelli Vincent 38, 128
Minstrels *233*
Misfit Blues 193
Misty Morning 26, *166*
Modalità *233*
Modulazione *234*
Money Jungle 74, 122, *179*
Monk Thelonious 41, 60, 70, 72, 223, 227
Monroe James 96
Montanaro Giovanni, 66
Mood Indigo 26, 33, 83, *166*, 213
Moon Mist 37, *176*, 177, 215
Moonbow 203
Morning Air 67
Morris William 33

Morton Jelly Roll 232
Mount Harissa 194, 196
Mozart Wolgang Amadeus 91
Mr J. B. Blues 67, 71
Muhammad Elijah 205
Murphy Dudley 127
Music Is My Mistress 53, 94 ✐ Autobiografia
My Little Brown Book 177
My People 49, 99, 121, 122, 155, *204-205*, 208
Mynah 194

N
Nagoya 194
Nance Ray 36, 39, 44, 155, 176, 177, 183, 185, 186, 188, 190, 191, 193, 203, 204, *220*
Nanton Joe "Tricky Sam" 21, 23, 25, 29, 36, 37, 44, 52, 81, 82, 83, 86, 131, 164, 165, 166, 168, 175, 183, 217, *220*
Naturellement 140, *199*
Navràtil Jaromir 7, 24, 26, 28, 36, 143, 137, 165, 166, 190, 191
Never No Lament 36, 174, *175*
New Orleans Low-Down 68
New Orleans Suite 52, 84, *196-197*
New World A-Comin' 39, 44, 125, *184*, 208
Newman Paul 128
Night Creature 44, 47, 125, 148, *189-190*
Nixon Richard 51, 151
Non-Violent Integration 47, *178*
Nono Luigi 57
Northern Lights 192

O
Oclupaca 195
Oliver Joe "King" 213
Omero 150
On a Turquoise Cloud 40, 159, *177*
One-step *234*
Onori Luigi 7, 45, 47, 121, 140, 180, 204
Opera da tre soldi 99
Oralità/scrittura 17, 79, 122, 130, 132, *149-151*, 170, 181, 193
Original Dixieland Jazz Band 17
Oscar Peterson 71
Ostinato *234*
Ottley Roy 184
Outer Space 67
Ouverture To a Jam Session 41, *178*
Owens Jesse 96

P
Paris Blues 46, 128
Parker Charlie 217, 227
Passacaglia *234*
Passion Flower 222
Pedale *234*
Perdido 37, *177*, 222
Perfume Suite 39, 125, 156, *184-185*
Perry Oliver "Doc"14, 15, 63, 64, 65
Peterson Oscar 71
Pettiford Oscar 39, 81, 186, 219, *220*, 223
Piano in the Background 72
Piano in the Foreground 72, 74
Pitter Panther Patter 67, 71
Plunger *234*
Poema sinfonico *234*
Poitier Sidney 128
Polifonia *234*

Polillo Arrigo 7, 18, 29, 34, 41, 42, 44, 48, 49, 50, 51, 99, 112, 123, 139, 144, 151
Poliritmia *235*
Portrait of Louis Armostrong 197
Portrait of Mahalia Jackson 84, *197*
Portrait of Sidney Bechet 197
Portrait of Wellman Braud 197
Prelude to a Kiss 33, *172*
Preminger Otto 46, 129
Priester Julian 84, *220*
Primo Concerto Sacro 50, 122 ✐ *Sacred Concerts*
Principe del Galles 29
Procope Russell 44, 52, 84, 179, 186, 190, 191, 195, 200, 202, *220*
Puccini Giacomo 91
Purple Gazelle 203
Pyramid 204

Q
Questione razziale 48, *151-153*, 185

R
Ra Sun 199
Radio 24, 134, 140, 143, 147, *153-154*
Raglin Alvin "Junior" *221*
Ragtime *235*
Raincheck 37, *176*, 206
Rapp William Jourden 145
Ravel Maurice 91, 130, 169, 232
Razaf Andy 142
Recitativo *235*
Redman Don 212
Reflection in D 74
Reminiscing in Tempo 30, 31, 32, 93, 149, *170-171*
Renaud Henry 72
Rendy Weston 70
Rent parties *235*
Reveille with Beeverly 38
Rhapso-ditty 186
Rhythm and Blues *235*
Riff *236*
Right on Togo 199
Ring Dem Bells 26, *166*
Ritornello *236*
Ritt Martin 128
Roach Max 47, 74, 179
Robbins Jack 33
Roberts Luckey 62, 64, 65, 66, 67, 109, 232
Robins Fred 206
Robinson Prince 21, *221*
Robinson Bill 37, 174, 238
Roché Betty 183, 184, *221*
Rock and Roll *236*
Rockin' in Rhythm 27, 67, 75, *166*
Rocks Skippin' at the Blue Note 206
Romero Candido 201
Rondò *236*
Roosevelt Franklin D. 31
Roosvelt Eleonor 39
'Round About Midnight 223
Royal Garden Blues 72, 78
Rullo di pianola *236*
Rumba *236*

S
Sacred Concerts 49, 92, 100, 155, 156, 159, *208-210*
Sacro 50, 51, *154-156*, 209
Saddest Tale 170
Sagra della primavera 93, 125
Saint Saëns Camille 232
Sanders Joe 191
Sarasate Pablo de 232
Scala (e) *236*
- Scala cromatica *237*
- Scala esatonale *237*

- Scala pentatonica *237*
Schönberg Arnold 169
Schoumburg Arthur A. 144
Schuller Gunther 7, 29, 30, 33, 36, 37, 41, 51, 59, 68, 73, 80, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 174, 176
Schwiptiti 193
Sears Al 39, 105, 186, *221*, 223
Second Line 197
Secondo Concerto Sacro 51, 92, 155
✐ *Sacred Concerts*
Sempre Amore 204
Sepia Panorama 36, 71, 77, *175*
Sessa Claudio 148, 149
Shakespeare William 45, 46, 190
Shepp Archie 48
Sherrill Joya 39, 178, 201, 221
Showman 49, *156-157*
Shuffle *237*
Shuffle Along 99
Silk Lace 204
Sinatra Frank 38, 53
Sincope *237*
Single Petal of a Rose 61, *192*
Smith Ada 19
Smith Bessie 235
Smith Roland 20
Smith Willie 43, *221*
Smith Willie "The Lion" 18, 41, 51, 60, 65, 66, 67, 68, 69, 142, 146, 165
Snibor 206
Snowden Elmar 17, 18, 20, 21
Soda Fountain Rag 12, 61, 62
Solitude 31, 68, *168*, 213
Sonnet for Caesar 190
Sonnet for Hank Cinq 190
Sonnet In Search of a Moor 191
Sophisticated Lady 28, 29, 34, 93, 148, *168*
Soul Soothing Beach 199
Sousa John Philip 14
Spiritual(s) *237*
Springtime In Africa 74
St. Louis Blues 71
Stalking Monster 189
Star-Crossed Lovers 191
Steinbeck John 46
Steward Lloyd 16
Stewart James 46
Stewart Rex 32, 36, 37, 81, 83, 171, 175, 183, 219, *222*
Still, 209
Stokowski Leopold 133, 135
Stompy Jones 169, *170*
Stone Fred 197
Strange Feeling 185
Strauss Richard 91, 189
Strawinsky Igor 91, 125, 133, 186
Strayhorn Billy 34, 35, 37, 39, 44, 45, 49, 50, 66, 82, 131, 136, 139, 158, 159, 176, 177, 184, 192, 193, 200, 202, 203, 204, 206, 207, *222*
Stride *238*
Strofa *238*
Such Sweet Thunder 45, 149, *190-192*, 224
Sugar Hill Penthouse 184
Suis-moi! 111
Suite Thursday 46, *192*
Summertime 74
Sunset and the Mocking Bird 192
Sunswept Sunday 203
Swampy River 68, 69, 76
Sweetman Wilbur 18
Swing *238*
Symphony in Black 31, 126, 127

T
T.G.T.T. 208
Take the "A" Train 38, 70, 76, 158, *176*, 221, 222
Tam tam *238*
Tang 198
Tango *238*
Tap dance *238*
Taylor Billy 63
Taylor Cecil 41, 60, 199, *222*
Taylor Malcom 52
Telemann Georg Philip 91
Terry Clark 43, 44, 190, 191, 207, *222*
Terzo Concerto Sacro 53 ✎ Sacred Concerts
Tewell Derek 155
Thanks for the Beautiful Land 197
The Blues 39, 49, *183-184*, 205, 221
The Blues I Love To Sing 164, 216
The Clothed Woman 41, 61, 67, 74, *178*
The Dream 69
The Falls 207
The Gigging Rapids 207
The Gutbucket Bolero 203
The Intimacy of the Blues 207
The Lake 208
The Meander 207
The Mooche 26, *165*
The Mother, Her Majesty of the Sea 208
The Pianist 73
The Queen's Suite 46, *192*
The River 33, 137, 149, *207-208*
The Sleeping Lady and the Giant Who Whatches Over 196
The Stampede 80
The Symphonic Ellington 47
The Tattooed Bride 41, 94, 125, 182, *187-188*
The Telecaster 191
The Tonal Group 186-187
The Whirlpool 207
There Was Nobody Looking 186
Things Ain't What They Used to Be 215
Thomas Louis 14, 15, 63, 64
Thompson Edna 16, 26
Thruman Wallace 145
Thursday Suite 233
Tiger Rag 169
Tigress 204
Timone di Atene 92
Tin Pan Alley *238*
Tina 73, *196*
Tip tap 239
Tizol Juan 25, 28, 29, 32, 36, 37, 43, 44, 52, 81, 82, 83, 86, 131, 171, 172, 173, 183, *222*
Togo Brava Suite 50, 53, 80, 122, 140, 193, *199-200*
Tonalità/atonalità *239*
Tonica *239*
Toomer Jean 144, 205
Toscanini Arturo 42
Tourist Point of View 193
Traffic Jam 115
Transbluecency 40, 159, *177*
Treno 30, 37, 38, *157-158*, 169, 176, 186
Triade *239*
Troublesome Ivories 67, 75
True 198
Trumpet in Spades 32, *171*
Trumpet No End 178
Tucker Mark 64, 68
Turner Joe 38
Turney Norris 52, 84, 196, 198, *222*

Two step *239*
Tynes Margaret 201

U
UMNG 206
Upper and Outest 203

V
Variazione *239*
Vaughan Sarah 54
Verdi Giuseppe 91
Villa-Lobos Heitor 91
Vocalità 40, 131, *158-159*, 164, 177, 208
Volontè Giovanni M. 49, 167, 189
Volupté 204
Votey E. S. 236

W
Wa-wa *239*
Wade in the Water 105
Waldrom Mal 70
Walker Fred 127
Waller Fred127
Waller Thomas "Fats" 17, 18, 60, 62, 65, 67, 68, 72, 124, 142
Warm Valley 37, 70, *175*
Washington 9, 10, 17, 22, 61, 62, 63, 64, 65, *160-161*
Washington Fredi 26, 127
Waters Ethel 128
Way Early Subtone 202
Webern Anton 91
Webster Ben 35, 36, 37, 39, 44, 52, 173, 174, 176, 184, 211, 221, *223*
Weill Kurt 99
Wein George 196
Wells Gertie 63
Wells Orson 38
West Indian 183
Weston Rendy 70
What color is virtue? 49
What You Gonna Do When The Bed Breaks Down? 62
Whetsel Arthur 16, 18, 20, 25, 29, 127, 165, 166, 169, 218, *223*
Whiteman Paul 133, 135
Williams Bert 37, 175
Williams Cootie 25, 29, 32, 36, 37, 39, 44, 47, 52, 81, 84, 167, 169, 171, 173, 179, 197, 203, 204, 219, 222, *223*
Williams Mary Lou 41, 212
Wilson John 173
Wilson Teddy 212
Wood Booty 52
Woode Jimmy 191, 212, *223*
Woodman Britt 43, 44, 190, *224*
Woodyard Sam 44, *224*
Work Song *239*
Work Song 39, *182*

Y
Yamekraw 66, 69
Yearning for Love 32, *171*
Yoruba *240*
You've Got To Be Modernistic 67

Z
Zweet Zurzday 193

Notizie sugli autori

Rodolfo Dini, in pensione anche politicamente, da tredici anni è direttore dell'Istituto Gramsci Marche che si sforza di dirigere con un certo *swing*, fedele al motto ellingtoniano *It Don't Mean a Thing...*

Massimo Mazzoni, sassofonista, considerato uno dei maggiori interpreti italiani del repertorio classico e contemporaneo del sassofono ha collaborato con le più prestigiose orchestre sinfoniche sotto la direzione di Muti, Prètre, Sawallisch, Oren e Gavazzeni. Ha rappresentato l'Italia ai Congressi Mondiali di Sassofono di Norimberga, Washington, Tokyo, Valencia ed è stato un organizzatore del 10° Festival Mondiale del Sassofono svoltosi a Pesaro (1992). Ha tenuto concerti in Italia, Francia, Germania, Austria, Grecia, Spagna, Svezia, Giappone, Stati Uniti, Svizzera e Libano. È presidente dell'Associazione Sassofonisti Italiani.

Marcello Piras è uno dei maggiori studiosi italiani di musica afroamericana. È autore di numerosi studi musicologici e di un volume monografico su John Coltrane (*Un sax sulle vette e negli abissi dell'io*, Stampa Alternativa). Ha curato l'edizione italiana di numerosi testi, tra cui *Early Jazz* di Gunther Shuller, di cui sta ora traducendo il seguito (*The Swing Era*), entrambi per la casa EdT. È docente di Analisi e Musicologia presso la Scuola Europea di Orchestra Jazz di Palermo; ha insegnato Storia della Musica per Didattica al Conservatorio di Bari-Monopoli. È presidente della SISMA (Società Italiana per lo Studio della Musica Afroamericana).

Riccardo Scivales collabora alle riviste specializzate statunitensi "The Piano Stylist", "Piano Today" e Keyboard Classics". Numerosi altri suoi contributi sono stati pubblicati su "Blue Jazz", "Musica Jazz", "Il Sismografo", "Il Giornale della Musica" e altre testate. È autore dei volumi *Harlem Stride Piano*, *Learn to Play Latin Piano*, *The Right Hand According to Tatum*, *Dick Wellstood Jazz Piano Solos*, *Echoes of Venice*, Famous Italian Opera Arias. Con altri i volumi *Gershwin* (a cura di G. Vinay, EDT) e *Blues Piano* (con G. Mutto, Mela Music). Numerose sue trascrizioni sono state incluse nel repertorio di pianisti come A. Feinberg, M. Fumo, M. Damerini, C. Poggi. Insegna in varie scuole in provincia di Venezia e Treviso.

Stefano Zenni si ocuupa di analisi e didattica del jazz. Scrive per "Musica Jazz", "Musica Oggi", "Nerisubianco", "Black Music Research Journal"; ha pubblicato libri su Louis Armstrong e Herbie Hancock. È stato candidato al Grammy Award 1999 nella categoria "migliori note di copertina" per le incisioni Atlantic di Mingus. Insegna a Siena Jazz e all'Accademia Musicale Pescarese. È direttore artistico delle rassegne Metastasio Jazz a Prato e Eufonie Jazz a Roseto degli Abruzzi.

La SISMA - Società Italiana per lo Studio della Musica Afroamericana è una associazione culturale nata nel 1992. Essa si occupa di tutte le musiche nere e di radice africana, dal jazz al ragtime, dal tango alla musica brasiliana, fino alla musica sinfonica di compositori neri. Ne fanno parte alcune centinaia di soci tra giornalisti, musicologi, insegnanti, collezionisti e semplici appassionati, scuole di musica, biblioteche, club e altre associazioni, in Italia e all'estero. Pubblica un bollettino trimestrale riservato ai soci *(Il Sismografo)* che informa sulle attività associative e ospita articoli, bibliografie, ricerche, notizie e contributi inediti. Produce una rivista di studi, *Nerosubianco*, che contiene ampi saggi dei maggiori studiosi italiani. Organizza un festival annuale, *La musica colta afroamericana*. I soci ricevono inoltre pubblicazioni, Cd e altri omaggi nel corso dell'anno; possono usufruire dei servizi a loro riservati offerti dalla SISMA (ricerca bibliografica, agenzia concertistica) o da altri soci (sconti librari e discografici), e proporre o partecipare a iniziative societarie.

Con questa pubblicazione la SISMA corona la sua felice collaborazione con l'Istituto Gramsci Marche avviata con la realizzazione della serie di lezioni su Duke Ellington tenutesi al Conservatorio di Fermo; e ringrazia sentitamente il socio Rodolfo Dini per l'ideazione e il coordinamento dell'intera iniziativa.

SOCIETÀ ITALIANA PER LO STUDIO DELLA MUSICA AFROAMERICANA

SISMA

Casella Postale 7
00036 PALESTRINA (Roma)
Telefax: 06 - 24.41.89.31.

N. 1 - *Duke Ellington e Harry Carney*. Foto Ettore Ulivelli.

N. 2 - Milano, 1963, Auditorium del Conservatorio “G. Verdi”: *Duke Ellington*. Foto Riccardo Schwa-

N. 3 - Milano, 1963, Auditorium del Conservatorio “G. Verdi”: *L’orchestra di Duke Ellington*. Foto Riccardo Schwamental.

N. 4 - Sanremo, 22 marzo 1964, Teatro Ariston, Festival Internazionale del Jazz: *Duke Ellington*. Foto Riccardo Schwamental.

N. 5 - Prato, 24 febbraio 1967, Teatro Metastasio: *Harry Carney*. Foto Francesco Maino.

N. 6- Prato, 24 febbraio 1967, Teatro Metastasio: *Lawrence Brown*. Foto Francesco Maino.

N. 7 - Bologna, 8 novembre 1973, Palasport, Jazzfestival di Bologna: *Paul Gonsalves*.
Foto di Giancarlo Roncaglia.

N. 8 - Milano, 14 gennaio 1967, Studio Zanibelli:*Duke Ellington*. Foto di Otello Bellamio.

N. 9 - Milano, 14 gennaio 1967, Studio Zanibelli:*Johnny Hodges*. Foto di Otello Bellamio.

N. 10 - Milano, 14 gennaio 1967, Studio Zanibelli:*Harry Carney*. Foto di Otello Bellamio.

N. 11 - Milano, 14 gennaio 1967, Studio Zanibelli:*Orchestra di Duke Ellington*. Foto di Otello Bella-

N. 12 - Milano, 14 gennaio 1967, Studio Zanibelli: *Paul Gonsalves* e *Jimmy Hamilton*.
Foto di Otello Bellamio.

N. 13 - Milano, 14 gennaio 1967, Studio Zanibelli:*Johnny Hodges con Duke*. Foto di Otello Bellamio.

N. 14 - Torino, 24 luglio 1970, Palasport: *L'orchestra di Duke Ellington.* Foto di Giancarlo Roncaglia.

N. 15 - Torino, 24 luglio 1970, Palasport: *Harry Carney e Russell Procope.* Foto di Giancarlo Ronca-

N. 16 - Milano, Teatro Lirico, Festival Jazz: *Duke Ellington*. Foto di Giancarlo Roncaglia.

Le fotografie di questo inserto sono una selezione di quelle esposte nel febbraio 1999 nella mostra "Duke Ellington in Italia", curata da Stefano Zenni e Claudio Casale in collaborazione con la rivista *Musica Jazz* per la rassegna Metastasio Jazz al Teatro Metastasio di Prato, nell'ambito delle celebrazioni del Centenario Ellington. La mostra - caso unico nel mondo del jazz italiano - è stata poi portata al festival Ecojazz di Reggio Calabria, a Iseo Jazz e a Melegnano. Le fotografie offrivano per la prima volta una documentazione organica della presenza di Duke Ellington in Italia. Il leader, i solisti, l'orchestra, sono visti attraverso l'obiettivo di alcuni dei più importanti fotografi italiani legati al jazz: Benito Otello Bellamio, Francesco Maino, Gian Carlo Roncaglia, Riccardo Schwamenthal, Ettore Ulivelli (e altri, come Roberto Polillo, non presenti in questa selezione). Le foto sono state scattate tra il 1963 e il 1973: in qualche caso non è stato possibile risalire alla data e alla circostanza esatte dello scatto. In compenso, la mostra consentiva l'eccezionale occasione di godere di immagini poco conosciutie o addirittura inedite (come quelle di Bellamio e Maino), e di grande qualità visiva: esse parlano dei diversi aspetti dell'attività musicale dell'orchestra - sul palco, o colta nella quotidianità delle prove - attraverso lo sguardo partecipe e lucido dei fotografi italiani.

Gli scatti di Otello Benito Bellamio - di cui si presenta una selezione - sono nate in circostanze particolari. Invitato da un amico il 14 gennaio 1967 allo Studio Zanibelli di Milano, Bellamio ebbe la rarissima opportunità di fotografare, a volte anche senza l'esplicita approvazione dei musicisti, l'orchestra durante un defatigante pomeriggio di prove. Il concerto si tenne il giorno dopo al Teatro Lirico. Una settimana dopo l'orchestra suonerà al Metastasio di Prato. Alcune di queste foto sono state esposte per la prima volta alla mostra di Metastasio Jazz.