

musica e JAZZ

NUMERO
DOPPIO

MENSILE ILLUSTRATO DI MUSICA LEGGERA • ANNO II - N. 7-8 • MILANO, AGOSTO - SETTEMBRE 1946 • UN FASCICOLO L. 35
Abbonamento Annuo (8 numeri) L. 180 • Estero L. 360 • Direz. e Amm. Milano - Via Monviso 21 - Telef. 90-194 • Spediz. in abbon. postale Gruppo III^o

Anniversario —
Notiziario del centro
studi del jazz —
Chitarre, Cow-Boys
e Montanari Arpo
Cronache di jazz
Giuseppe Gallazzi
Storia del jazz G. C. Testoni
Spettacoli G. Car.
Cerebrale o no?
Giorgio Calamandrei
Progressi del pianoforte
Ernest Borneman
Ancora album americani
Giacomo Carrara
Colonne sonore ★

Sonamario

Giovanotti non esageriamo Alligator
Si danno da fare gli
americani Discobolo
Cari amici —
Strani strumenti R. N.
La bomba atomica —
La chitarra Nick
Sempre in gamba il
vecchio Armstrong George Simon
Batteristi di ieri e
di oggi Livio Cerri

Gli stili nel jazz Arrigo Polillo
"Nick", La Rocca
Giuseppe Barazzetta
I temi nel jazz
Hugues Panassié
"Tricky Sam", non
suonerà più G. B.
Dischi Roberto Nicolosi
Artisti italiani ★
Sergio Almangano
Piccola posta Il Posticcone
La borsa del disco —
Canzoni vecchie e nuove —
Spiccioli —



La cantante Kim Kimberly dell'orchestra Jimmy Higson accoglie con un sorriso i nostri lettori e Mary Anderson indichi loro la posizione più gradevole per una buona lettura.



ANNIVERSARIO

Avremmo dovuto, fin dal numero scorso, commemorare un anniversario: il nostro giornale nacque infatti tra il luglio e l'agosto del 1945, proprio alla prima boccata di aria libera, dopo tanti anni di crociata anti-jazzistiche altrettanto stupide quanto sterili.

Ma le commemorazioni hanno qualcosa, ci sembra, di funebre: e poiché siamo un poco superstiziosi, abbiamo lasciato passare la data, e, così, un po' in sordina, ci limitiamo a ricordare agli amici che il pargolletto è ancor vivo e cresce benino.

I genitori, si sa, vorrebbero poter dire sempre che cresce benone. Ma genitori sinceri e nello stesso tempo severi, come noi siamo, non si fanno illusioni. Conosciamo le debolezze e qualche difettuccio della nostra creatura, e ci sforziamo e ci sforzeremo di neutralizzare le une e correggere l'altro: ma i migliori medici del giornale sono, in ogni caso, gli abbonati e i lettori. Il loro appoggio... clinico ci è dato dalla loro fedeltà al giornale, dai loro elogi e incoraggiamenti ed anche dalle loro critiche costruttive.

«Musica e jazz» è un organismo fragile, inutile nasconderselo: per-

ché si rivolge a un pubblico di lettori intelligenti e appassionati, ed è quindi, anche nel suo carattere divulgativo e vulgarizzatore, un foglio «tecnico». Come tutti i periodici di natura «tecnica» (da quelli di ingegneria a quelli di metafisica, da quelli di — perché no? — musica in generale a quelli di medicina). «Musica e jazz» non può contare sul pubblico enorme e indifferenziato dei giornaletti novellistico-erotici e consimili.

Gli amici del nostro giornale sono e debbono sentirsi una élite, ma lottare perché tutti coloro che, potenzialmente amano il jazz, diventino in concreto degli affiliati. Ci si perdoni questo linguaggio da setta segreta: certo inadatto a un'arte così semplice, immediata e popolare come la nostra ma che pure continua a essere giudicata, né si sa bene perché, privilegio di pochi iniziati.

Se gli amici ci procureranno altri e altri amici, e comprenderanno a prezzi di quali sforzi siamo riusciti a far vivere più che decorosamente il solo periodico di jazz che oggi rimanga in Italia, noi siamo certi che «Musica e Jazz» diventerà, da esile bambinello qual'è, un giovanottone robusto, capace, la Dio mercé, di tirare anche, quando occorra, delle cordiali sventole ai suoi irriducibili nemici!

WEST MUSICALE

CHITARRE COW-BOYS E MONTANARI

di ARPO



Roy Rogers, popolarissimo cow-boy canterino dello schermo americano, che ha sostituito Gene Autry nel cuore degli amatori dei "western", musicali.

Quanti, tra gli studiosi, gli appassionati del jazz, hanno mai pensato di dedicare la loro attenzione al pittoresco e variopinto panorama musicale degli stati occidentali della Confederazione Nordamericana? Quanti hanno mai concepito la possibilità di evadere per un momento da quel mondo fatto di trombe e di sassofoni, di locali notturni, di pelle scura e di cravatte a farfalla del jazz degli stati dell'Est, per fare un salto al di là del Mississippi, dove l'aria è buona e dove gli uomini sono uomini?

Chi l'ha fatto ben difficilmente è rimasto deluso: perché la musica del West non è soltanto piacevole (spesso, anzi, molto divertente) ad ascoltarsi, ma presenta, soprattutto per l'amatore del jazz, più di un motivo d'interesse. E non soltanto per ragioni di ordine geografico (le canzoni del West furono le vicine di casa degli spirituals e dei blues), ma anche per ragioni di carattere storico, come vedremo più avanti.

Per sgombrare il campo da taluni equivoci possibili, e in pratica frequenti, diciamo subito che non ci riferiamo a quell'imponente repertorio di canzoni confezionate a Tin Pan Alley o ad Hollywood, e che imitano in modo del tutto esteriore lo spirito e le forme dell'autentiche canzoni del West. Non dunque ascoltando alcuni popolarissimi motivi di Billy Hill o di altri rinomati compositori, come «The last round up», «Empty saddles» o «Wagon wheels», ci si potrà fare un'idea precisa di queste canzoni, ma rivolgendo la propria attenzione alle innumerevoli cantilene, nenie e tiriterie, nate direttamente dalla fantasia dei cowboys del Texas o dei montanari del Wyoming o del Colorado.

Sono, queste ultime, delle composizioni in cui il ritmo prevale sulla melodia: un ritmo generalmente molto veloce (si tratta quasi sempre di marce) scandito nettamente da chitarre o banjos, qua e là variato da sincopi, anticipi, ritardi, ecc.; non molto dissimile quindi da quello che costituisce l'ossatura di un pezzo di jazz. Le melodie non sono molto differenti le una dalle altre e si risolvono in un elementare gioco di poche note.

Molto interessante, viceversa, il contenuto letterario di queste composizioni: la vita del West in tutti i suoi aspetti si può trovare rifratta nelle loro saltellanti strofette. Le lunghe cavalcate sul fedele ronzino, vezzeggiato coi più teneri nomignoli; la vita d'ozio e di divertimento delle piccole cittadine, colle loro provocanti «City ladies», e il bar delle «Sei pistole»; i carrozzoni coperti, di pionieristica memoria; la scomodità infinitamente libera della vita nella prateria; le coyote urlanti alla luna, i rodeos, i «round up» della sera, e i fuochi degli accampamenti sotto la luna gialla.

sti; speravamo di rinsanguarli con un piccolo margine sui dischi e sui libri ma la nostra onestà ha fatto sì che i margini si riducessero a qualche centinaio di lire! Si aggiunga che molti aderenti non hanno ancora pagato la seconda quota e si avrà la spiegazione della nostra miseria.

Ma non importa: per ora non abbiamo bisogno di fondi. Con le spese postali e di cancelleria rife, e i pagamenti anticipati per ogni cosa, la nostra attività, finché rimarrà contenuta negli attuali limiti, può esser esplicata egualmente.

Il Centro ha intenzione di convocare per il prossimo autunno un congresso nazionale del jazz. La parola è grossa e potrà far sorridere qualcuno. Ma il jazz è prima di tutto sinonimo di giovinezza, e il nostro raduno sarà un cordiale incontro tra amici che si conoscono soltanto da lontano.

Crediamo che la sede ideale per un tale convegno sia Milano, non soltanto perché il maggior numero di circoli risiede nell'Italia Settentrionale ma anche perché la nostra città (senza voler essere campanilisti) più di ogni altra offre quelle possibilità di organizzazione che riteniamo indispensabili.

Per grandi linee ecco il nostro progetto: alla riunione potranno partecipare tutti i soci e in particolar modo i dirigenti delle associazioni jazzistiche italiane, oltre gli artisti di jazz che lo volessero. I soci dei circoli jazzistici milanesi potrebbero occuparsi per trovare alloggio agli ospiti.

La manifestazione potrebbe constare di tre fasi. Un concerto (aperto a tutti, naturalmente, per ovvie ragioni finanziarie), al quale, con l'aiuto dei

circoli aderenti e col nostro interessamento diretto, si potrebbero invitare i migliori musicisti di jazz italiani. Per una partecipazione di qualche ottimo musicista straniero (francese, in particolare) ci stiamo fin da ora interessando, non senza buone speranze; un banchetto in luogo pubblico, che si potrebbe prenotare per l'occasione, naturalmente rallegrato da rari dischi forniti da noi e, perché no, dai partecipanti al raduno; e infine un congresso vero e proprio, in cui si potrebbe esaminare appunto l'opportunità di trasformare il Centro in Federazione, determinarne lo statuto e il programma ed eleggerne i dirigenti.

Fin da ora gradiremmo che i nostri aderenti ci scrivessero in proposito, per dirci se, e in che misura, aderirebbero alla manifestazione e per sottoporci proposte e suggerimenti.

Preghiamo infine tutti i circoli che non lo avessero ancora fatto di regolarizzare la loro posizione amministrativa.

UN LUTTO DI SCIORILLI

Eros Sciorilli, uno dei più popolari compositori italiani di musica leggera, è stato recentemente colpito da un grave lutto: la morte del padre, Ettore, nobile figura di poeta e pensatore socialista di vecchia tempra.

Al caro Eros esprimiamo le nostre più affettuose condoglianze.

NOTIZIARIO DEL CENTRO STUDI DEL JAZZ

Approfittiamo della chiusura estiva di molti circoli jazzistici italiani per fare il bilancio di questi primi mesi di attività del Centro.

Il Centro iniziò la sua vita nel gennaio di quest'anno, senza sapere assolutamente quanti avrebbero risposto al suo appello: i circoli esistenti in Italia erano forse una mezza dozzina ma di essi sapevamo ben poco. Oggi gli hot clubs italiani sono, a quanto ci consta, poco più di una quindicina: almeno cinque dei quali si sono costituiti per nostro diretto impulso. Altri cinque o sei sono in via di costituzione. Da Verona, da Cremona, da Parma, da Perugia, da Busto Arsizio, da Savona, da Milano e da Messina ci sono giunte lettere di volenterosi che ci hanno dichiarato di voler costituire (o di aver già costituito, seppure in forma embrionale) un hot club.

A tutti costoro auguriamo buona fortuna e inviamo il nostro cordiale incoraggiamento. Da parte nostra li invitiamo, se lo desiderano, ad inserire un comunicato in questo notiziario (naturalmente gratuitamente) per richiamare l'attenzione dei loro concittadini. Se il promotore pubblicherà il suo nome e il suo indirizzo certamente riceverà delle visite: lo possiamo assicurare per esperienza.

I circoli aderenti sono, a tutt'oggi, tredici. Crediamo di fare cosa utile pubblicandone i nomi e gli indirizzi, e il nome del fiduciario presso il Centro (i circoli sono elencati nell'ordine di adesione):

Circolo del Jazz, Mantova, Via Giovanni Marangoni, 5 (sig. Daniele Sartori, Via Gonzaga, 7, Mantova)

Circolo Italiano Swing (C.I.S.), Milano, presso Famiglia Meneghina (riv. al sig. Sandro Bagalini, Via Pindemonte 1, Milano)

Hot Club Modena, riv. al sig. «Mirando» Mati, Via Farini, 16, Modena

Hot Club Palermo, riv. al sig. Francesco Palazzolo, Via Libertà, 1, Palermo

Hot Club, riv. al Rag. Carlo Racca, Via Matteotti, 9, S. Germano Vercellese

Hot Club Vigevano, riv. al sig. Enzo Fresia, Via Sacchetti, 15-7, Vigevano (Pavia)

Hot Club Bergamo, riv. al sig. Mario Corbani, Via Santuario II, Bergamo

Hot Club Treate, riv. al sig. Carlo Ferruta, Via Novara, 1, Treate (Novara)

Hot Fans Club, riv. al sig. Gian Maria Dossena, P.le Lagosta, 2, Milano

Hot Club Padova, riv. al sig. Renzo Forcellini, Via Trieste, 38, Padova

Hot Club Roma, Via del Babuino, 61, Roma (Dott. Neki Libohova, segretario)

Hot Club Bologna, riv. al sig. Enzo Leonardo, Via Castiglione, 74, Bologna

Hot Club Genova, presso Associazione Arma Artiglieria, via Luccoli 30, int. 6; riv. al sig. Aldo Rapetto.

A questo elenco vorremmo aggiungere una raccomandazione, o, meglio, un consiglio: se qualche isolato jazzofilo si rivolgerà ai circoli suddetti per chiedere l'ammissione, non ci si trincererà dietro qualche articolo dello statuto per chiuderli la porta in faccia. L'unione fa la forza... e anche l'isolato hot-fan (anche se non presentato dai tradizionali due soci) potrà diventare un amico e un utile collaboratore.

E' opportuno poi che i circoli stessi si mettano in contatto tra di loro, in particolar modo quelli della stessa regione.

Non contiamo tra gli aderenti al Centro gli Hot clubs di Torino, di Firenze e di Biella. Evidentemente non siamo loro simpatici o non ispiriamo loro fiducia. E' un vero peccato, anche perché sappiamo che alcuni di questi circoli sono veramente agguerriti e potrebbero portare un utile contributo alla causa comune.

Con la loro adesione il Centro potrebbe essere veramente l'organo riassuntivo degli interessi jazzistici in Italia e potrebbe trasformarsi in una vera e propria Federazione degli Hot Clubs Italiani, aumentando così considerevolmente le proprie possibilità di azione in Italia e soprattutto all'estero.

Una tale trasformazione dovrebbe essere auspicata da tutti: da parte nostra assicuriamo ancora i diffidenti delle nostre intenzioni... democratiche. Se infatti questa trasformazione dovesse realizzarsi, l'attuale Comitato promotore (costituito, come è noto dalla redazione di «Musica e Jazz») che per forza di cose ha dovuto assumersi la provvisoria direzione del Centro, si tirerebbe in disparte per lasciare il posto a un Consiglio direttivo, liberamente eletto. A noi basterà la soddisfazione di aver dato il via a un organismo solido e di aver giovato alla diffusione del jazz in Italia.

Quanto alla nostra concreta attività in questo breve periodo di vita, essa è stata forzatamente limitata. Ci siamo dovuti più che altro preoccupare di ottenere adesioni, presupposto indispensabile per un'azione efficace. Alla spicciolata, in modo non sempre regolamentare per la verità, le adesioni sono venute, e molte altre stanno maturando. Abbiamo aiutato molti circoli a superare non lievi problemi di organizzazione: abbiamo distribuito delle serie di dischi pregevoli e libri; abbiamo rimpinzato lettere e lettere di formazioni di orchestre; abbiamo fornito indirizzi, seminato incoraggiamenti e consigli...

Si poteva fare di più? Forse, ma in questo primo periodo di assestamento non era facile davvero. Chi ci ha mandato le quote di adesione (molto tenui, d'altronde) sappia che le abbiamo bene amministrate e che siamo pronti a darne un preciso rendiconto.

I nostri fondi sono veramente mode-

Liete o tristi, ma più spesso liete, queste canzoni hanno il fascino della sincerità, la fragranza della semplicità. Lo scherzo salace è frequente: i cowboys gradassi, gli sbroffoni ammazasette, i «tenderfeet» (e cioè gli effeminati) sono particolarmente presi di mira, con un linguaggio infiorato di pittoresche frasi di gergo.

Altrettanto vivaci e spiritose sono le canzoni degli Hill Billys (i montanari del Wyoming, del Montana, ecc.), anche se musicalmente più primitive. Vi si fa un frequente uso di yodel, importato da chissà quale nostalgico emigrante tirolese, che nel continente americano ha perduto tutta la sua virtuosistica e presuntuosa burbanza per diventare un gaio e disinvolto chiochiare.

L'origine di queste canzoni si perde nell'epoca eroica della frontiera, in cui uomini di tutte le razze e di tutte le religioni si trovarono lanciati in una corsa perenne verso l'Occidente, alla ricerca di favolose ricchezze, o, più semplicemente, di un pezzo di terreno fertile.

In quel tempo, nel quadrato formato durante le soste delle carovane dai «covered wagons», unico e fragile baluardo contro gli insidiosi e combattivi indiani, si radunavano attorno al fuoco gli uomini, e cantavano accompagnandosi con la chitarra. Canzoni inglesi, tedesche, francesi e italiane: individuate e inalterate dapprima, poi sempre più contaminate dal contatto con idiomi musicali di altra natura ed origine.

Finché si giunse a tirare melodicamente molto semplici (e semplici dovevano essere, avendo via via perduto tutto ciò che la poteva etnicamente caratterizzare) e fortemente ritmiche, perché soltanto nel leggero eccitamento prodotto da un ritmo nettamente scandito quei pionieri potevano trovare l'euforia necessaria a superare i disagi e gli scoramenti della vita sulla frontiera.

Quelle canzoni rimasero presso i figli di quei pionieri, o almeno tra coloro che preferirono, alla vita nelle città, la dura vita all'aria aperta. Una di esse, «Oh, Susanna», è diventata un classico delle praterie.

Musica esclusivamente bianca, dunque, quella del West: eppure a chi la ascolti attentamente non potranno sfuggire alcuni lati comuni alla musica di jazz, dovuti probabilmente non soltanto ad una influenza facilmente spiegabile con considerazioni di carattere geografico.

Gli emigranti bianchi, venuti sulla frontiera in cerca di libertà e di ricchezza, non devono avere avuto infatti dei problemi del tutto dissimili da quelli che si presentarono al negro liberato dopo la guerra di secessione e lasciato allo sbaraglio in un mondo dove tutto doveva essere conquistato col coraggio e con la fatica.

Tutta la musica americana, sia bianca che negra, è nata da un senso di sbigottimento di fronte all'ignoto e da un conseguente bisogno di compagnia e di solidarietà. L'uomo più chiassosamente gaio è quello che ha paura o che si sente solo: ed ecco perché i pionieri ed lavoratori negri fecero della musica ritmica e si perdettero in nostalgiche fantasterie («Carry me back to old Virginny» canta il negro, mentre il bianco, al di là del Mississippi, fa eco: «Carry me back to the lone prairie»), per poi dimenticare ogni affanno nell'ubriacatura della marcia dello stomp o del rag.

Meno seducente ed anche meno ricca della consorella negra dell'Est, la musica dell'Ovest non raggiunse mai una grande popolarità se non tra la gente che, per suo diletto, l'aveva creata. Fornì spunti d'ogni genere a compositori dotati che ne trassero una infinità di gradevoli motivi: diede modo ad attori cinematografici dall'ugola specializzata come Gene Autry e Roy Rogers di farsi una fama come «singing cowboys» in una infinità di film musicali «western» costruiti in serie dalle piccole case hollywoodiane ad uso esclusivo della città di provincia americana. Di tanto in tanto si riascolta con diletto in speciale trasmissioni radiofoniche, ad essa esclusivamente dedicate. Di più non fece.

Ma chi ama la musica popolare troverà in essa una materia insospettabilmente interessante.

ARPO

CRONACHE DI JAZZ

di GIUSEPPE GALLAZZI

* Ancora del «Re-Bop». — Duke Ellington ha fatto una visita di sorpresa allo Spotlight Club di New York, nella 52ª Street, per ascoltare la nuova grande orchestra di Dizzy Gillespie. Nonostante la scarsa simpatia nutrita sinora da Duke per lo stile «Dizzy» o «Re-bop», dicono che, richiesto quale fosse il suo pensiero su Gillespie, egli abbia precisato: «Suona in un modo stimolante ed originale, vale a dire quanto io personalmente cerco nella musica».

* Teddy Bunn è vivo! — Si era diffusa ultimamente negli ambienti internazionali del jazz la notizia che il famoso chitarrista negro Teddy Bunn si fosse suicidato. Anche il penultimo numero di «Musica e jazz», (rubrica «Oltre Oceano») si era fatto portavoce di tale notizia, che è risultata invece infondata, come di recente ha dichiarato il direttore del nuovo periodico musicale «Note» di Hollywood: Bunn lavora tranquillamente in California. Teddy che è nato in New York nel 1909, ha esplicato gran parte della sua attività nell'Est. Egli si fece conoscere suonando con gli Washboard Serenaders e con i Five Spirits of Rhythm (i Cinque Spi-

riti del Ritmo): ma soltanto appena prima dell'ultima guerra poté imporsi all'attenzione degli amatori di tutto il mondo. Verso il 1929 egli suonò nell'orchestra di Ellington, e dal 1931 sino all'anno scorso egli lavorò ad intervalli per gli Spirits of Rhythm, con la quale combinazione il suo modo duro di suonare gli guadagnò ovunque l'ammirazione dei chitarristi.

Nel 1938 i successi di Teddy raggiunsero l'apice. Collaborò nelle incisioni con Noone Howard, Johnny Dodds, Trixie Smith, Grant e Wilson e colle varie sessioni dei complessi Mezzrow-Ladnier. Molto si parlò allora dei suoi assoli su una corda sola: e fu il più influente dei moderni suonatori di chitarra.

Nel 1939 e all'inizio del 1940 apparve in una serie di incisioni per la Blue Note. Oltre ai suoi quattro conosciutissimi assoli ci furono le sessioni col quartetto Sidney Bechet, col quintetto Higginbotham; con i Port of Harlem Jazz Men (i jazzisti del Porto di Harlem) e col «Frankie Newton Quintet». Nella maggior parte di essi Teddy fu bene in evidenza, sia come solista che come accompagnatore, e furono questi dischi che rivelarono la sua capacità come «blues player».

Nel 1941 Teddy si recò nel West

STORIA DEL JAZZ

(VII PUNTATA)

di G. C. TESTONI

«Jelly Roll» Morton scomparire però dai primi piani all'epoca della grande crisi generale del 1930: e per alcuni anni si accontenta di ritornare al ruolo di pianista in un locale notturno di Washington, «Riscoperto» dai critici e dagli appassionati, incide dal 1939 in poi, in diversi periodi, dei dischi in cui è evidente lo sforzo di ricreare l'atmosfera delle sue vecchie incisioni. Muore nel luglio del 1941 a Los Angeles, ancor giovane (se si pensi che anche dei vecchi di oltre sessant'anni, come Bunk Johnson hanno mostrato di saper dare ancora tanto al jazz).

Abbiamo tracciato una rapida biografia di Morton perché egli è, senza dubbio, uno dei primi e più significativi artisti di colore, sui quali sia possibile dare un giudizio attraverso i dischi. Non conosciamo la sua intera produzione discografica: ma, di nostra scienza, possiamo condividere solo in parte la sperticata ammirazione che Panassié gli tributa. «Grazia meravigliosa», «ispirazione inesauribile», «assoli esuberanti di melodia» ci sembrano giudizi sproporzionati al reale valore di Morton. Pensiamo invece che si possa parlare, come recentemente ha fatto André Hodeir, di una «grazia primitiva»: Morton è stato, questo sì, un pioniere, un precursore, e il suo stile al piano è saporosamente pieno di quel gusto «ragtime» che non era ancora un fluido sincopare, un disinvolto «swingare» (ci si perdoni questo orribile neologismo!), ma rappresenta esattamente il modo di sentire e di esprimere il jazz, in quei lontani primordi. Ecco perché, accanto alle trovate ritmiche che sono passate in eredità alla scuola Jimmy Johnson-Fats Waller (Morton è più appartenuto a questa scuola che all'altra che fa capo, grosso modo, a Earl Hines-Teddy Wilson), noi troviamo una linea melodica originale ma talvolta ingenuamente barocca, come se alla sua vena zampillante di musicista negro il buon Morton avesse voluto aggiungere degli elementi decorativi

presi a prestito dai pianisti bianchi (non di jazz) di un vago gusto liberty, proprio come usava nell'epoca!

Nel 1923, per pochi mesi, Morton era stato insieme a William Christopher Handy, il notissimo manipolatore e creatore di tanti blues, fra cui il classico «St. Louis blues»: e avendo formato un'orchestra insieme, non erano andati d'accordo, per tante ragioni, ma, noi pensiamo, soprattutto per il diverso modo di intendere il blues, e il jazz in generale.

All'episodio può annettersi qualche importanza, in relazione al giudizio che abbiamo azzardato sul conto di Morton.

Abbiamo premesso che ci saremmo soffermati su Jelly Roll Morton e su King Oliver, perché, se Morton segna la via ai pianisti, Oliver la segna ai trombettisti, così come Dodds (e parlando di Oliver e la sua orchestra, anche Dodds è presente) la segna ai clarinettisti.

Non si dimentichi però che, così facendo, ci prendiamo molta libertà col criterio cronologico che una «storia» del jazz dovrebbe seguire, ma che, per la ragioni più volte cennate, non è a noi possibile seguire rigidamente.

Joe Oliver (il soprannome «King» cioè «Re», come per Morton quello di «Jelly Roll»), gli venne affibbiato dopo i primi strepitosi successi della sua carriera) nacque a New Orleans nel 1885, e cominciò a quindici anni a imparare a suonare la tromba, esibendosi a diciassette in un'orchestra di dilettanti.

Il suo primo soprannome fu quello di «Bad eye» (cioè «occhio cattivo»), perché in un litigio venne ferito a un occhio, che gli rimase offeso per sempre.

Oliver suonava la tromba nelle ore libere, perché per guadagnarsi il pane doveva fare il cameriere presso una famiglia di bianchi.

Lo stesso Bunk Johnson afferma di aver insegnato al giovane Oliver l'arte del trombettista: e certo, allorché entrò per la prima volta in una vera orchestra, la «Eagle Band» (cioè l'«Aquila Band») doveva essersi conquistata una certa reputazione se era stato chiamato a sostituire Freddie Keppard in persona. Quest'altro favoloso trombettista viene citato sempre dai negri come un maestro: ma nessun giudizio esatto possiamo farci di lui attraverso i dischi, perché, geloso della sua tecnica, non volle mai incidere.

La «Eagle Band», all'epoca dell'ingresso di Oliver era composta da Frank Dusen al trombone, Frank Lewis al clarino, Alcide Frank alla chitarra, Brock Mumford al contrabbasso e James Philips alla batteria.

Due anni rimase Oliver con quell'orchestra, prima di passare alla «Onward band» diretta da un altro luminare dell'epoca, Manuel Perez.

Successivamente, Oliver tentò una sua prima formazione, in un cabaret di Bienville Street: al suo fianco chiamò Louis «Big Eye» Nelson (clarino), Richard M. Jones (pianoforte), e Deedee Chandler (batteria): e si attribuisce alla vittoria riportata da Oliver, in una sfida alla tromba, sostenuta, camminando per via, contro Perez e Keppard, l'origine dell'epiteto di «King», ossia «re», che gli venne da allora imposto.

(continua)

GIANCARLO TESTONI

a suonare nella Radio Room e in altri club di Hollywood, con tre degli originali «Spirits», cioè Leo «Scat» Watson, Douglas e Wilbur Daniels. Da allora egli è rimasto nel West senza svolgere comunque un'attività musicale degna di nota.

* Parata dei successi americani. —

Ecco la più recente graduatoria delle canzoni di successo, e, tra parentesi le classifiche delle precedenti settimane di programmazione:

1. The gypsy (2, 1, 2, 2, 1, 1, 1, 1, 3, 2, 9); 2. Doin' what comes naturally (5, 6, 9); 3. They say it's wonderful (5, 6, 9); 4. Surrender (3); 5. I don't know enough about you (4, 3, 5, 7, 8, 7, 8); 6. All through the day (7, 4, 4, 3, 3, 2, 6, 2, 2, 1, 1, 5, 2, 3, 5, 4, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 7, 6); 7. To each his own; 8. Prisoner of love (6, 3, 5, 9, 6, 5, 5, 5, 8, 7); 9. I got the sun in the morning (0, 0, 0, 9).

★

Il famoso critico francese del jazz, Charles Delaunay è andato negli Stati Uniti per raccogliere materiale per la sua nuova Discografia. Avrà molto da fare per orientarsi fra le centinaia di nuove case d'incisione che hanno pubblicato una infinità di dischi jazz in questi ultimi cinque anni!

GIUSEPPE GALLAZZI

Spettacoli

Si dice che «Rhapsody in blue... il film sulla vita di George Gershwin, non verrà proiettato in Italia. A Milano ha girato per le sale cinematografiche riservate alle forze armate alleate, e non l'avevamo visto. La fortuna ci ha consentito di capitare in agosto ad Alassio, dove con una inusitata campagna reclamistica e con grande sventolio di bandiere della repubblica stellata, era stato preannunciata alcuni giorni prima, la prima e unica visione in Italia, dell'edizione originale della pellicola musicale della Warner Brothers.

Il film non è in sostanza che la monotona e lunga rappresentazione degli episodi più salienti della vita di questo compositore, che gli americani considerano come una specie di eroe nazionale. Al pubblico italiano però, la montatura biografica e la minuziosità eccessiva dei particolari, riescono alquanto noiosi e indifferenti.

In mezzo agli episodi, attraverso cui si segue il progressivo affermarsi, nel campo commerciale, della musica di Gershwin, troviamo grandi esecuzioni di questa, da parte di orchestre prettamente sinfoniche (leggi: *Rhapsody in blue*, *An American in Paris*, eseguita ultimamente da Toscanini alla Scala, e *Cuban Rhapsody*). Inoltre, nelle canzoni presentate, troviamo «Swanee» (il primo grande successo di G.) interpretato nello stile «old fashion» dal conosciutissimo Al Jolson (l'uomo di *Sonny Boy*); *Somebody loves me*, cantato dall'interprete del film, Joan Leslie, *The Man I Love* (cantato in francese dalla creola Hazel Scott), e ancora altre due composizioni cantate sempre da quest'ultima.

E qui ci sia permesso di fare un punto. Infatti solo in queste tre ultime interpretazioni, veramente eccellenti, abbiamo potuto goderci un piatto davvero prelibato. Il sentimento e la vera improvvisazione dello Scott fanno dimenticare, per un poco, la noia prodotta dal film.

Ancora, in fatto di musica, abbiamo trovato eccellenti i quadri di blues negri e il quadro dell'unica «opera-jazz» di G. «*Porgy and Bessy*».

Fra gli attori, rimarchevole l'interprete principale Robert Alda, un po' troppo bello però per rappresentare il vero Gershwin! Degli altri, notevoli i soliti caratteristici, e a Joan Leslie un complimento per il suo canto standard e... le sue gambe.

Tutto sommato, per due ore e quaranta minuti di proiezione, un po' poco; ci attendevamo di più...

Alla fine, il solito piccolo applauso di uno sparuto gruppo di gente troppo snob, almeno in fatto di musica jazz.

Dimenticavo di dire che, nel film viene presentato il grande, vecchio, panciuto e distinto Paul Whiteman, il re del Jazz del 1930. Però dalla sua orchestra, mastodontica sia per numero che per effetti di scena, non abbiamo sentito quasi niente di autentico jazz.

G. CAR.

CEREBRALE O NO?

di GIORGIO CALAMANDREI

Il problema della «cerebratilità» del jazz non ha cessato di stuzzicare la curiosità degli appassionati. Pubblichiamo un altro, ma sia l'ultimo! articolo sull'argomento che si richiama del resto a un precedente articolo di Semprini, la cui importanza è sfuggita purtroppo a molti lettori. (n. d. r.)

Prendo lo spunto da un articolo di Alberto Semprini apparso sul N. 6, Anno I, di questa stessa rivista e intitolato «Sul Ritmo», per fare alcuni rilievi personali sul problema della cerebratilità della Musica Jazz, problema assai interessante e che merita uno studio attento e preciso.

Intanto per quello che riguarda il ritmo o meglio «lo swing ritmico» (Testoni) esso, come è pacifico, non è altro che una caratteristica di questa musica, la trama di un tessuto e forma il sostegno dello swing melodico, che si svolge a sua volta in maniera in gran parte indipendente e libera.

Ora io non vedo nessun rapporto tra facilità melodica e percezione ritmica e mi sembra

azzardato l'affermare che la maggior sensibilità ritmica è in rapporto coll'evoluzione dell'uomo a contatto del mondo moderno.

Il giovane di oggi, secondo Semprini, non riesce a comprendere «la passata musica venuta dal cuore» e lo dimostra l'affluenza del pubblico ai concerti di un genere di musica del tutto diverso, quale il Jazz.

Ma innanzi tutto, a quale musica egli intende alludere? Il Semprini parla di insensibilità per la musica vecchia, per quella cioè che incide sull'emozione, e se intende con questa definizione comprendere tutto il nostro patrimonio lirico, potrei facilmente dimostrare come l'affluenza del pubblico e di un giovane pubblico ai nostri teatri lirici, sia generalmente uguale o superiore a quella dei concerti Jazz.

Questo, ammesso che un tale argomento possa avere valore probativo, del che dubito assai.

E poi credo proprio che si

tratti in parte di un certo snobismo quando i giovani si mostrano entusiasti di certi spettacoli artisticamente ben poveri di contenuto.

Spesso basta una buona réclame, la presenza di qualche musicista noto e l'esecuzione di qualche motivo popolare tratto da modesti films anglo-americani (Serenata a Valledichia), per suscitare il consenso generale di questi giovani e «far muovere ritmicamente le loro teste al suono della musica» (Semprini).

In quanto all'affermazione che il Jazz sia una forma d'arte prevalentemente cerebrale, occorre, penso, prima di formulare qualsiasi giudizio, richiamarsi alle origini di questa musica «creata» come giustamente dice Dan G. Hofman «da un gruppo di uomini situato all'altra estremità della nostra organizzazione sociale». Essa è una forma della musica popolare dei negri americani, almeno alle origini, e quindi contrariamente a quello che pensa Semprini, un dono esotico il cui contenuto è in gran parte puramente emotivo e rispecchia la maniera di sentire di persone di razza diversa dalla nostra con una spiccata sensi-

PROGRESSI DEL PIANOFORTE

di ERNEST BORNEMAN

L'assenza del piano nelle recenti incisioni di George Lewis e Bunk Johnson ha risvegliato con rinnovato interesse la vecchia questione della funzione del pianoforte nell'orchestra jazz. Poiché l'orchestra jazz originaria si è sviluppata dalla banda di ottoni negra, essa naturalmente non comportava alcun strumento che fosse troppo pesante per essere trasportato mentre l'orchestra marciava in parata. Così il pianoforte era ipso facto escluso dal complesso di strumenti della jazz band originaria. Mezzo secolo passò prima che l'orchestra jazz si guadagnasse la rispettabilità di un domicilio fisso in una sala da ballo o in un circolo notturno, e questo ritardo si tradusse immediatamente nella evidente relativa immaturità del piano sia come strumento jazzistico sia nella sua curiosa indecisione della sua funzione nello schema orchestrale. Dal momento che la formula fondamentale del jazz consisteva in un contrappunto di tre strumenti su un ritmo percussivo, la jazz band fondamentale era completa quando comprendeva cornetta, clarinetto, trombone e batteria. Se il piano voleva avere una qualche funzione collettiva, doveva decidersi ad agire o come strumento percussivo per rafforzare la batteria, o come strumento melodico per aggiungere una quarta parte allo schema contrappuntistico dei tre strumenti a fiato. Nella realtà pratica esso mancò di seguire una di queste due vie e per molti anni a venire si guadagnò lo stipendio come strumento piacevolmente decorativo, vagando disperatamente senza meta nella polifonia jazzistica, tutto agghindato ma senza saper dove andare.

I primi pianisti jazz avevano appreso il loro mestiere nei «salcons» da ragtime, di St. Louis e nei salotti delle «case» dalla «luce rossa» di New Orleans. Come solisti, avevano naturalmente imparato ad usare il loro strumento come se fosse un'orchestra in miniatura — la mano sinistra prendendo la parte percussiva e del basso mentre la destra si assumeva le parti degli strumenti a fiato. Quando uno di questi solisti era invitato a suonare in un'orchestra, rivelava immediatamente la ridondanza del piano entro l'orchestra perché finiva col duplicare di per sé solo ciò che gli altri musicisti creavano come gruppo. L'unica cosa da fare per gli altri strumenti quando il piano aveva il suo turno era di star zitti. Così il piano divenne il primo degli strumenti presentati in a.solo, che indicò la decadenza della orchestra jazz come unità completa.

Quando il piano finalmente scoprì la sua logica funzione come strumento percussivo nell'ambito della sezione ritmica, divenne palese un'altra ragione della sua immaturità come strumento jazzistico: mentre gli altri strumenti partendo dalla sincopazione a scatti e dai pesanti accenti in levare del ragtime avevano progredito fino al facile swing dei blues, il piano rimanendo indie-

tro di un mezzo secolo ancora si atteneva al vecchio basso um-pa um-pa che contrastava notevolmente con il tempo non accentato a 4/4 del blues. Pianisti con senso orchestrale fortemente sviluppato come Duke Ellington e Count Basie trassero le loro logiche conclusioni col scegliere la seconda alternativa: essi lasciarono la funzione percussiva alla sezione ritmica ed adoperarono il piano interamente come strumento da «figurazioni». Nelle mani di musicisti così altamente dotati come Duke e Basie questa tecnica divenne piacevole e non portò troppo lontano della direzione fondamentale dell'idioma. Ma nelle mani di altri musicisti con minor gusto e più pronunciate tendenze ad allontanarsi dalla via maestra, come Art Tatum e Teddy Wilson, questo stile divenne puramente decorativo e cominciò a perdere la sua struttura architettonica in un accavallarsi di rumorosa decorazione da interni.

Nel frattempo, tuttavia, un altro stile di piano si era evoluto e abbinava il vigore percussivo con il ricco cromatismo dei blues; era il «blues svelto occidentale» sviluppato dai pianisti nelle bettole dei campi di «legno e trematina» ad occidente del Mississippi come accompagnamento al blues vocale. I suoi componenti caratteristici comprendevano un «basso ostinato» di accordi cromatici progredienti e discendenti ed un «basso ambulante» di intervalli di ottava similmente progredienti e discendenti. Già nel 1911 questo basso era emigrato a New Orleans dove George Thomas lo usò nel suo «*New Orleans Hop Scop Blues*»; nel 1913 il «*Pastime Rag*» di Artie Matthews adoperava un basso consimile in una struttura di ragtime e due anni dopo egli lo applicò ai blues in «*Weary Blues*». Negri come Slamfoot, Bootie,



Eccovi, ispiratissimo, Art Hodes, il pianista anti-modernista, e fanatico «purista», del jazz.

bilità musicale, ma all'oscuro di una musica più complessa quale appunto la nostra.

Sono anch'io dell'opinione, come tanti altri del resto, che questa primitiva forma d'arte abbia subito a contatto del mondo bianco, una graduale evoluzione e si sia arricchita di una tecnica più precisa, tanto da perdere il carattere di musica popolare e con esso una parte della sua emotività, raggiungendo una forma d'arte, spesso, prevalentemente cerebrale.

Ma insistendo troppo su questa via si rischia di falsare l'essenza stessa del Jazz, che non è l'espressione della nostra evoluzione verso una vita più intellettuale e meno emotiva, ma è musica che traduce, attraverso l'esecuzione dei singoli interpreti, un particolare stato d'animo ed una particolare sensibilità. Quando alcuni musicisti bianchi vennero a contatto con l'ambiente negro, riuscirono a comprenderne il vero significato ed uguagliare i loro Maestri di colore.

«Il Jazz oggi non è più del tutto negro ed è logico che sia così» diceva recentemente Polillo in un suo articolo. Verità ineccepibile.

Alle idee musicali dei negri furono offerte dai bianchi, numerosi mezzi tecnici d'espressione; furono introdotti insieme, armonicamente, vari strumenti in impasti tecnicamente ben congegnati, mantenendo però la fondamentale prerogativa della musica jazz, la possibilità offerta ad ogni singolo musicista di emergere dal complesso con una personale improvvisazione.

Finché resterà aperta questa via di espressione alla sensibilità individuale nel quadro di uno stile comune, noi possiamo ben dire che il Jazz conserva il germe fondamentale della vitalità, e, pertanto, se per cerebrale s'intende una forma d'arte priva assolutamente d'emotività, questo, credo, non sia per ora il caso del Jazz.

Si potrà discutere intorno alla abilità più o meno grande e puramente cerebrale con cui un motivo viene arrangiato, corretto, modificato fino a giungere quasi all'arzigogolo, ma non si può negare che nelle interpretazioni di un qualsiasi classico del Jazz, occorra molto sentimento e molta sensibilità musicale.

Non facciamo perciò di questa

arte una forma tutta astrazione, ma riportiamoci alle origini: quando cioè durante una esecuzione gli uomini di colore «al ritmo naturalmente fluido dell'orchestra» cercavano nella loro anima semplice e naturale come la loro vita, la loro migliore ispirazione. Salviamo il Jazz dal pericolo di un eccessivo cerebralismo, pur senza negare il suo sviluppo verso forme espressive sempre più tecnicamente progredite.

GIORGIO CALAMANDREI

L'INTERA COLLEZIONE

di questo periodico è ancora in vendita per tutti coloro che desiderano la raccolta completa.

Sono disponibili tutti gli arretrati anche dell'anno 1945. - Inoltrare richiesta a "MUSICA E JAZZ", Ammin. Via Monviso, 21 - Milano



L'ispirazione fa chiudere gli occhi: prova ne siano queste bellissime immagini di Sidney Bechet e...

COLONNE SONORE

A Hollywood sono in cantiere sempre nuovi films musicali. «L'uomo-ombra» (the thin man) William Powell sarà la «stella» di un giallo-musicale, in cui Keenan Wynn impersonerà caricaturalmente il tipo di un intellettuale, critico di jazz... (e così i Panassié e gli aspiranti Panassié sono serviti!).

Un altro giallo-musicale annunciato è «Conspiracy in jazz» (Conspirazione in jazz).

In fase più o meno incipiente di lavorazione sono tre films biografici (o quasi): «Young man with a horn» (Giovannotto con tromba), tratto dal noto romanzo pubblicato anni fa ed ispirato alla vita del grande trombettista scomparso, Bix Beiderbecke; un film su Glenn Miller, il celebre trombonista, arrangiatore e caporchestra scomparso in guerra, in cui suonerà naturalmente l'orchestra di Glenn guidata da Tex Beneke, e dove il ruolo del protagonista sarà, pare, sostenuto da Dick Powell; infine «The fabulous Dorseys» (I favolosi Dorseys), destinato, a quanto sembra, a glorificare i due famosi fratelli, Jimmy e Tommy Dorsey.

Harry James, inoltre, «girerà» per la 20th Century Fox, e Gene Krupa per la R. K. O.

Un magnifico, benché... invisibile, contributo musicale a un film, il jazz ha dato, in «Make mine music» (Fabbrica la mia musica), un importante cartone animato di Walt Disney. Sono «stories», ossia racconti e scherzi astratti schizzati dalla matita di Disney e sottolineati dalla musica o dal canto dell'orchestra di Benny Goodman, di Nelson Eddy Dinah Shore, delle Andrews Sisters, Jerry Colonna, Andy Russell, dei Pied Pipers e dei King's Men.

La musica è stata raccolta di lunga mano per questo film: la parte di Goodman risale a un paio d'anni fa, e nell'orchestra si sentono dei «cannoni» come Billy Butterfield, Charlie Shavers, Vernon Brown e Ben Webster; il quartetto (Goodman, Wilson, Cozy Cole, Sid Weiss) esegue «After you've gone».



...di Muggsy Spanier.

Udell Wilson, Pete Johnson e bianchi come E. L. Bowman, portarono questo tipo di «blues a basso ambulante» a Kansas city. Altri, come Seymour Abernathy, Benny French e Sonny Butts lo portarono a Memphis, dove W. C. Handy lo ascoltò e lo inserì nei suoi *Memphis Blues*, *Beale Street Blues*, e *Yellow Dog Blues*.

Nel suo libro «Father of the Blues», Handy descrive questa ricerca da parte dei pianisti della Beale Street del basso «soprano» con la melodia nella sinistra seguita da una puntata al basso senza melodia né armonia. Nell'intento di equilibrare queste libere corse con un basso più potentemente percussivo, il tempo ordinario a 4/4 del blues fu mutato nel tempo ad 8/8 con frequente uso delle crome puntate e di sedicesime. Il basso ambulante divenne così un basso rullante con conseguente alterazione della solenne armonia dei blues in un cromatismo in qualche modo più gaio, che mutò la seconda e la decima battuta del blues dalla tonica dominante alla triade sottodominante e alla sottodominante rispettivamente.

A St. Louis pianisti come Wesley Wallace, Doug Suggs, ed Henry Brown raccolsero la tradizione del ragtime e la integrarono con i blues dal basso rullante. Quando Chicago divenne il centro del jazz nel '20-'23, pianisti come i fratelli Yancey, Cow Cow Davenport, Crip-

ple Clarence Lofton, Speckled Red, Romeo Nelson, Montana Taylor, Jabbo Williams, Hersal Thomas, Lemuel Fowler, Will Ezell, Charlie Spand, Pinetop Smith, Meade Lux Lewis e Albert Ammons svilupparono i blues dal basso rullante fino a creare uno stile pianistico «da trattenimento» con le sue figure di scale discendenti di tre note, con la sua poliritmia di tre-su-quattro quarti o sei-su-otto (ottavi), e con la sua bella noncuranza di tutte le scale con troppi tasti neri. Uno di questi pianisti da trattenimento, Pinetop Smith, chiamò allitterativamente «Pinetop's Boogie Woogie» un suo motivo di tal genere, e questo nome fornì subito una descrizione dell'intero stile di esecuzione pianistica.

La maniera pianistica boogie-woogie con la sua lunga tradizione sudista e le sue profonde radici nel blues è così divenuta la più matura e più logica forma di piano jazz. Quand'è applicata al jazz orchestrale il suo basso percussivo dà un nuovo impeto all'intera sezione ritmica mentre il ricco cromatismo del soprano aggiunge una logica quarta parte al contrappunto degli strumenti a fiato. In tal modo, con l'applicazione dei blues a basso rullante al piano, il jazz ha raggiunto la sua piena maturità.

ERNEST BORNEMAN
(trad. di LEANDRO SAIJA)

ANCORA ALBUM AMERICANI

di G. CARRARA

Altre raccolte sistematiche di dischi di jazz sono state fatte a cura di tutte le case di incisione, grandi e piccole.

Così, per esempio, sugli *spirituals* sono usciti i seguenti album:

per la Columbia: «Wings over Jordan» (Ali sul Giordano), consistente in cori negri; e «Songs recital» (Compendio di canzoni) interpretate da Roland Hayes;

per la Decca: «Negro spirituals», cori eseguiti dai Southernaires;

per la Victor: «Negro spirituals» interpretati dalla cantante Dorothy Maynor; e «Songs and spirituals» interpretati da Marion Anderson.

Sempre nel campo della etnofonia negra, le *work songs* (canzoni di lavoro negre) sono state raccolte da due case: la Asch, che ha pubblicato due album di «Songs» (Canzoni) interpretate da Lead Belly e da Iosh White; la Victor, con «Midnight Special» (Speciale di Mezzanotte), canzoni interpretate da Lead Belly e dal Golden Gate Quartet.

Le *play songs*, o canzoni di svago, si trovano in due album, della Musicraft, «Negro Sinful Songs» (Canzoni peccaminose negre), e della Disc, «Negro folk songs» (Canzoni caratteristiche negre), entrambe cantate da Lead Belly, mentre ancora Lead Belly con Iosh White interpretano altre canzoni folkloristiche per un album del-

la marca Ash. La Columbia presenta poi un album cantato da Bert Williams.

Di particolare interesse le canzoni dei lavoratori, o *social songs*, di cui vi sono tre raccolte: un album della Keynote, «Southern exposure» (Esposizione meridionale) uno della Musicraft, «Harlem blues» (Blues di Harlem) e uno della Decca, «Blues till dawn» (Blues fino all'alba), interpretati da Iosh White e Libby Holmen.

Ai vari stili, dal boogie-woogie allo stile New Orleans e al Dixieland sono dedicati non pochi album; e ne diamo di seguito l'elenco, per comodità e curiosità del lettore.

Boogie Woogie (al pianoforte).
Marca Victor n. 25: «Boogie Woogie» interpretati dal pianista Jimmy Yancey.

Marca Session n. 1: «This Is Jimmy Yancey» (Questo è S. Y.) idem idem.

Marca Brunswick n. 10002: «Boogie Woogie Piano», interpretato da Pinetop Smith.

Marca Brunswick n. 10005: «Boogie Woogie Piano», interpretato dal quartetto di pianoforti: Davenport - Nelson - Perryman e Taylor.

Marca Decca n. 137: «Boogie Woogie Music», numero 1.

Marca Decca n. 235: idem, numero 2.

(continua a pag. seg.)

GIOVANOTTI

non esageriamo

Chi segue i nostri articoli di fondo, i nostri corsivi, avrà capito, da tempo, che in musica noi siamo — tanto per usare un vocabolo à la page — progressisti, risolutamente progressisti. Per sgomberare però il campo dalle false interpretazioni, è bene chiarire che essere progressisti non significa amare, per esempio, una pagina avanguardista di Dallapiccola e condannare con un « pfui » tutte le sinfonie di Beethoven. E, per venire più da vicino ai nostri montoni, non significa andare in solluchero per un vecchio disco di King Oliver e non volere neppure ascol-

tare un disco di Artie Shaw o Glenna Miller.

La sensibilità muta col mutar dei tempi, questo è il vero sostrato psicologico e diciamo pure anche fisiologico, di tutte le altre sensazioni che concorrono alla formazione dell'apprezzamento estetico di un'opera o di un artista.

Come poi questa sensibilità muti, sempre a specchio dei tempi e dei gusti del tempo, è difficile valutare. E' un fatto incontrovertibile che parlando con giovani musicisti compositori, noi abbiamo più volte, con vivo interesse, registrato un accrescimento di devozione a Bach e una flessione delle quotazioni di Beethoven, un ripudio di certi valori musicali di altri, canoni estetici, segno evi-

dente di un collettivo mutar di gusti e di indirizzi.

Ora, e chiedendo scusa delle digressioni in campi musicali estranei al nostro, a noi sembra che certi giovani aficionados che, seguendo pedissequamente i critici francesi (e, nella loro scia, gli svizzeri o i belgi) van dicendo: « Il jazz è in declino » sono degli inguaribili conservatori, e perciò degli sfasati e dei sorpassati, proprio mentre essi si credono degli « avanguardisti ».

Noi non vogliamo, per contro, elogiare i superficiali « modernisti », cui forse solletica di più la politezza tecnica dei moderni arrangiamenti che la vera sostanza musicale.

Anzi, siamo contrari a certi virtuosismi, individuali o di orchestrazione, che sacrificano a vuoti clichés ornamentali lo spirito genuino del jazz.

Ma non possiamo assistere senza sorridere agli insinceri sdilinquinimenti per « ciò che è vecchio » solo perché è vecchio! Come è possibile pensare che un'arte non si evolva, e negarle ogni possibilità di avanzare — anche se sbaglia, si badi bene! — volerla invece cristallizzare a un determinato punto o stadio del suo sviluppo?

E' tutto « commerciale » ciò che è stato fatto dal 1930 in poi? Sono proprio tutti morti gli artisti schietti e grandi?

E, per converso, è proprio tutto oro colato ciò che fu fatto dagli antenati e dai pionieri del jazz?

La verità, si sa, risiede nel giusto mezzo. Ma, soprattutto, occorre aver fiducia nell'avvenire, se si ama il jazz. Chi ama la pittura non può limitarsi a crollare melanconicamente il capo col dire: « Ah, mai più vivrà un Raffaello! ». Verrà, certo, un altro Raffaello, ma la sua pittura sarà infinitamente diversa: adeguata ai suoi tempi, in unisono, o, spesso, in anticipo, rispetto alla sensibilità dei tempi.

Non bisogna confondere la mania del collezionista, la passione del filatelico, con l'amore per l'arte. Se il passato ci ha dato dei capolavori, è insensato affermare che il presente o l'avvenire non ne possano dare altri: ed è altrettanto insensato pretendere che saranno dei capolavori solo se somiglieranno a quelli del passato!

O si crede nell'autonomia, e quindi nelle capacità di ulteriori sviluppi, del jazz (e con ciò si è sanamente progressisti) o si è invece dei misoneisti per principio; e in tale ultimo caso si fa, in definitiva, il gioco degli avversari, che, da anni ed anni, non si stancano di recitare l'auspicabile giaculatoria: « Il jazz è morto, è morto, è morto... ».

Ma noi non desideriamo affatto di unirvi ai nostri lugubri affossatori.

ALLIGATOR

ANCORA ALBUM AMERICANI

(segue da pag. 5)

Marca Asch n. 352: « Boogie Woogie », interpretato da Meade Lux Lewis.
 Marca Victor n. 69: « Eight To The Bar » (Otto per battuta), duo pianistico Albert Ammons e Pete Johnson.
 Marca Columbia n. 44: « Boogie Woogie », interpretati dai pianisti Ammons, Johnson e Lewis.
 New Orleans (stile di).
 Marca Decca n. 144: « New Orleans Jazz », esecuzioni di Henry Allen, L. Armstrong, Johnny Dodds, Jimmy Noone e Zutty Singleton.
 Marca Victor n. 5: « Hot Jazz », esecuzioni del pianista Jelly Roll Morton.
 Marca Brunswick n. 1020: « King Of New Orleans Clarinet » (Re del clarino di N. O.), nell'interpretazione di Jonny Dodds.
 Marca Brunswick n. 1006: « Dean Of Modern » (Decano del moderno), nell'interpretazione del clarinetista Jimmie Noone.
 Marca Brunswick n. 1016: « King Of The Trumpet » (Re della tromba), esecuzione di Louis Armstrong.
 Marca Columbia n. 28: « Hot Jazz Classics », interpretati da Louis Armstrong.
 Marca Columbia n. 57: « Hot Jazz Classics », interpretati da Louis Armstrong.
 Marca Columbia n. 73: « Hot Jazz Classics », interpretati da Louis Armstrong con Earl Hines al piano.
 Dixieland (stile di).
 Marca Columbia n. 29: « Hot Jazz Classics », interpretati da Leon « Bix » Beiderbecke alla cornetta.
 Marca Columbia n. 43: « Hot Jazz Classics », interpretati da Frank Teschemacher al clarino.
 Marca Hot Record Society n. 2: « Wolverines », esecuzioni di Bix Beiderbecke.
 Marca Brunswick n. 1017: « Chicago Style Clarinetist » (Stile Chicago nel clarino), interpretato da Frank Teschemacher.
 Marca Brunswick n. 1007: « Chicago Jazz Classics », interpretati da Benny Goodman.
 Marca Decca n. 133: « Wolverine Jazz », interpretato da Bud Freeman al sassofono tenore.
 Marca Columbia n. 40: « Comes Jazz » (Arriva il jazz), interpretato da Bud Freeman.
 Marca Decca n. 121: « Chicago Jazz », interpretato da Eddie Condon al banjo, Jimmy Mc Partland alla tromba e George Wettling alla batteria.
 Marca Brunswick n. 1001: « Five Pennies » (nome del complesso diretto da Red Nichols) (tromba).
 Marca Decca n. 398: « Gershwin Concert », interpretazione di Eddie Condon.
 Marca Capitol n. 3: « New American Jazz », interpretato dal complesso dei New Jazzmen.
 Una valanga di album si sta poi formando per quanto concerne le singole orchestre e solisti.
 Ecco, per esempio, le raccolte di orchestre e solisti negri.
 Marca Victor n. 1: « Hot Jazz », con Louis Armstrong.
 Marca Decca n. 233: « Classics », idem.
 Marca Columbia n. 41: « Hot Jazz », con Earl Hines.
 Marca Brunswick n. 1009: « Harlem Jazz », orchestra di Duke Ellington - Fletcher Henderson - Don Redman - Louis Russell.
 Marca Asch n. 551: « New York Jazz », pianista James P. Johnson.
 Marca Columbia n. 30: « Hot Jazz Classics », orchestra di F. Henderson.
 Marca Victor n. 4: « Hot Jazz », M. Kinney's Cotton Pickers Orchestra.
 Marca Decca n. 138: « Memorial » (Album commemorativo), orchestra di Chick Webb.
 Marca Columbia n. 45: « Music », con John Kirby (contrabbasso).
 Marca Brunswick n. 1000: « Ellingtonia - Numero 1 », con Duke Ellington.
 Marca Brunswick n. 1011: « Ellingtonia - Numero 2 », idem.
 Marca Brunswick n. 1004: « Collection », orchestra di Cab Calloway.
 Marca Columbia n. 38: « Hot Jazz Classics », dell'orchestra di Duke Ellington.

Marca Victor n. 138: « Panorama », della medesima orchestra.
 Marca Victor n. 9: « Black Brown and Beige » (Marrone scuro e nocciola), della medesima orchestra.
 Marca Decca n. 184: « For Dancer Only » (Per soli ballerini), orchestra di Jimmie Lunceford.
 Marca Decca n. 214: « Kansas City Jazz » (Jazz della città di Kansas), orchestre di Count Basie, Eddie Durham, Johnson Walter Page (contrabbasso) Turner e Williams.
 Marca Decca n. 218: « One O'Clock Jump », dell'orchestra di Count Basie.
 Marca Asch n. 552: « Jazz Combinations », della pianista negra Mary Lou Williams.
 Marca Asch n. 351: « Trio », della stessa pianista.
 Marca Asch n. 452: « Trio », del pianista Art Tatum.
 Marca Capitol n. 8: « Trio », del Trio King Cole (pianista).
 Marca Asch n. 353: « Trio », del violinista Stuff Smith.
 Marca Columbia n. 27: « Dark Angel » (Angelo scuro), del violinista Eddie South.
 Marca Columbia n. 61: « Hot Jazz Classics », con Teddy Wilson al piano e Billy Holiday cantante.
 Marca Victor n. 3: « Hot Jazz », con Lionel Hampton.
 Ma anche con le orchestre e gli artisti bianchi non si scherza. Osservate:
 Marca Decca n. 185: « Memorial », interpretazioni di Bix Beiderbecke.
 Marca Decca n. 43: « Hoagy Carmichael » (nome del grande compositore), motivi interpretati da Glenn Gray (direttore dell'orchestra Casaloma, molto conosciuta in Italia).
 Marca Decca n. 131: « Five Feet Of Swing » (Cinque piedi di swing), con incisioni di Bob Crosby (cantante), Tommy Dorsey e la sua orchestra, Glen Gray e orchestra e Chick Webb e orchestra.
 Marca Victor n. 28: « A Symposium Of Swing », con incisioni di Benny Goodman e orchestra, di Fats Waller, di Bunny Berigan e Tommy Dorsey.

Questo album data però dal 1937 e alcune copie sono anche giunte da noi in Italia tramite Svizzera e nell'edizione inglese della casa His Master's Voice. In questi giorni la casa la Voce del Padrone ha messo in vendita il disco Sing Sing dell'orchestra di Benny Goodman, che è il primo dei quattro che compongono il citato album.

Marca Victor n. 2: « Hot Jazz », dell'orchestra di Benny Goodman.
 Marca Victor n. 3: « Swing Session », della medesima.
 Marca Columbia n. 102: « Sextet », complesso di Benny Goodman.
 Marca Columbia n. 51: « Hot Jazz Classics », dell'orchestra dei Dorsey Brothers.
 Marca Decca n. 135: « Contrasting Music », orchestra di Jimmy Dorsey.
 Marca Victor n. 80: « Getting Sentimental » (Diventando sentimentale), con Tommy Dorsey e la sua orchestra.
 Marca Decca n. 132: « Dixieland Jazz », Orchestra di Bob Crosby.
 Marca Decca n. 32: « Showcase », idem, idem.
 Marca Decca n. 217: « Shakespeare In Swing », idem, idem.
 Marca Decca n. 153: « Blues On Parade », orchestra di Woody Heiman.
 Marca Bluebird n. 1: « Popular Music », Artie Shaw e la sua orchestra.
 Marca Victor n. 85: « Orchestra », idem, idem.
 Ma non è finito. Alcune case hanno voluto raccogliere gli album per strumento.

E così la Decca ha emesso un paio di album tutti dedicati ai sassofoni, uno ai tromboni, uno ai clarini, uno alle batterie, uno alla chitarra di Carl Kress, un altro al piano di Art Tatum; mentre la Columbia ha emesso album per le trombe, i tromboni e il piano di Teddy Wilson. La Savoy si è concentrata sui sassofoni tenori e sui pianoforti, mentre la Victor oltre al citato vibrafono di Hampton ha emesso un « Fats Waller on ivories » (sulla tastiera)... e ci fermiamo qui, ma possiamo assicurare che l'elencazione non è completa!

Ci auguriamo che le filiali e rappresentanti italiane delle Case preaccennate ristampino, non appena il mercato e le circostanze lo permetteranno, alcuni di questi album, rispettando l'eccellente criterio sistematico che li ha ispirati.

GIACOMO CARRARA

SI DANNO DA FARE GLI AMERICANI

* La cantante negra Ethel Waters, con l'orchestra J. C. Heard, del Café Society Downtown, composta fra l'altro di George Treadwell, tromba; Dickie Harris, trombone; Ray Perry, sax, alto e violino; Reginald Beane, piano; Mary Osborne, chitarra; e Al Mc Kibbin, contrabbasso, ha inciso recentemente per la marca Continental. Ethel è una decana del canto jazz, e da tempo Hollywood l'ha impiegata in numerosi films. In Italia l'abbiamo brevemente vista e sentita nel film: « Destino » (Tales from Manhattan).

* Altra nuova marca (o risuscitata?) è la Paramount; che ha inciso quattro faccie col trombettista negro di moda, Dizzy Gillespie e un'orchestra dove, fra l'altro, suonano sei violini, due viole, un violoncello, un'arpa... I pezzi incisi sono tutti motivi di Jerome Kern.

* La marca Vogue ha, dopo molte peripezie, varato dei dischi in vinile, multicolori: novità sul mercato dei dischi, quindi. Ma non sappiamo se ciò che è stato inciso sia nuovissimo: la prima informata comprende tutti pezzi più o meno « blues ». Così: uno « Studio in blue » di Phil Spitalny, « Sugar blues » di Clyde Mc Coy, e, naturalmente, la immancabile « Rhapsody in blue ».

* Billy Butterfield, l'eccellente trombettista bianco, ha inciso recentemente per la marca Capitol al-

cune faccie, fra cui il celeberrimo «More than you Know» con una formazione così composta: B. B., Rob Peck, Fern Caron e Archie Johnstone, trombe; Dick Carey, corno alto (?); Jack Green e Marshall Hawk, tromboni; Billy Stegmeyer e Lenmy Hambro, sax. alto; Bob Levine e Bill Cervantes, sax. tenori; Bronc Hornor, sax. baritono; Mickey Carreno, piano; Barry Galbraith, chitarra; Bob Haggart, contrabbasso; Morey Feld, batteria.

* Fra le recenti incisioni si dice molto bene di un quartetto Coleman Hawkins (al piano Teddy Wilson), in «Just one of these things» (Proprio una di queste cose), inciso per la marca Keynote. Segnalati anche incisioni di: un gruppo che fa capo al batterista George Wettling, con Teagarden al trombone, Hawkins, Chittison al piano, Joe Thomas alla tromba, Billy Taylor al contrabbasso e Hank d'Amico al clarino (per la marca Keynote); di un gruppo che ha a titolare Benny Morton, con Barney Bigard al clarino, e Ben Webster al tenore (per la marca Blue note); di un sestetto Red Nowo; e di un quartetto Johnny Guarneri, composto da Guarneri al piano, il fratello Leo Guarneri al contrabbasso, il sax. tenore Don Byas e il batterista J. C. Heard (per la marca H. N. Society).

* Baby Dodds, il vecchio batterista negro dei primordi del jazz, ha inciso per la marca Circle una «Drum improvisation n. 1» (Improvvisazione alla batteria, n. 1) che, a giudizio dei critici più equilibrati, rivela una tecnica ormai superata. Ma i fanatici del vecchio stile «New Orleans» non se ne vogliono dare per inteso, e pretendono che il jazz sia rimasto fermo a ciò che era trent'anni fa; e non è così!

* Goodman continua a incidere col suo sestetto (ancora e sempre pezzi «classici», quali: «Ain't misbehavin'», «Tiger rag», «I got rhythm», «China boy»...). La Columbia ne ha fatto un album (è il momento degli albums!): il sestetto si compone, oltre che di B. G., di Red Norvo, xilofono; Mike Bryan, chitarra; Slam Stewart, contrabbasso; e Morey Feld, batteria.

* Un nuovo album di «spirituals» negri è edito dalla marca Sonora; canta il baritono Kenneth Spencer, che pare sia dotato di una splendida voce.

* Non c'è bisogno di dire che Tom Dorsey, Hary James, Tex Beneke, Sinatra, Crosby, Dinah Shore, insieme ad altri nomi nuovi e vecchi, più o meno conosciuti da noi, continuano ad incidere abbondantemente. E le marche di dischi non si contano:

la Jewel (Gioiello), la Signature (Firma), la G. I. Records, la Cosmo, la Capitol, la Musicraft, accanto alle solide Decca, Victor, Columbia. Ce n'è per tutti i gusti e per tutte le borse. Da noi invece si fa economia di... materia prima, e i dischi costano così cari che molte volte anche l'appassionato rimanda al mese prossimo gli acquisti!

DISCOBOLO

Cari Amici,

* Segnaliamo un articolo di Gian Carlo Testoni, apparso sul n. 33 del 17 agosto u. s. de «La Lettura» dal titolo «L'ora negra».

* Invitiamo i lettori a segnalarci gli argomenti sui quali desidererebbero articoli o commenti o critiche.

* Tutti coloro che indirizzano al Posticione di «Piccola Posta» dei problemi o quesiti tecnici, debbono invece indirizzarli a Pippo Barzizza, presso Musica e Jazz, via Monviso n. 21, Milano. Barzizza risponde a tutti coloro che vogliono porgli problemi di «arrangiamenti» o «composizione» o chiedergli consigli di tecnica strumentale, e simili.

Strani strumenti

Lo xilofono è strumento di origine africana (vedi notizie storiche più ampie su qualsiasi enciclopedia).

Consiste in piastre di legno di varia lunghezza e spessore e quindi di varia acutezza, sulle quali si percuotono due o più bacchette di bambù con estremità di materiali vari (gomma, feltro indurito, materie plastiche). Ha generalmente tre ottave di estensione, e le piastre sono disposte orizzontalmente su due file. Sulla prima fila, quella più vicina al suonatore, ci sono le note corrispondenti ai tasti bianchi del pianoforte, sulla seconda quelle dei tasti neri.

Il difetto inguaribile dello strumento è la impossibilità di prolungare il suono prodotto con la percussione, quantunque lo strumentista giri questo ostacolo con degli effetti di «tremolo». Inoltre il timbro è legnoso (e con questo lo strumento dimostra molta coerenza con sé stesso). L'unico strumentista che sia riuscito ad ottenere dei risultati interessanti su questo strumento infelice è Red Norvo, in seguito passato al vibrafono.

Il «marimba» rappresenta il primo tentativo di ovviare all'inconveniente del suono secco dello xilofono. E' identico allo xilofono con piastre di legno ed ha aggiunta sotto ogni piastra dei tubi di calibro e lunghezza variabili, che hanno la funzione di campane di risonanza. Il suono rimane un poco più pastoso e leggermente più lungo, ma non ci siamo ancora. Un altro passetto avanti e venne inventato il «vibrafono».

L'aspetto esterno del vibrafono è molto simile a quello dello zio xilofono. Dico zio e non padre ed ho le mie buone ragioni. Se lo guardiamo bene infatti, ci accorgiamo che le piastre non sono più di legno ma bensì di metallo, acciaio od alluminio in leghe svariatissime. Come il cugino marimba ha le campane di risonanza consistenti in tubi di vario calibro e lunghezza ma in più ogni tubo ha alla sua bocca superiore, proprio sotto la piastra una lamina circolare perpendicolare all'altezza del cilindro. Queste laminette sono collegate fra loro da un asse collegato a sua volta con un motorino elettrico che imprime un moto rotatorio. Il risultato era raggiunto: non solo si aveva un suono prolungato (con una percussione di media forza si ottiene una vibrazione che dura qualche decina di secondi) ma con l'infernale trovata delle laminette girevoli e del motorino si otteneva anche un «vibrato» di buon effetto. Però cominciavano anche i guai: infatti a suonare lo strumento così non si capiva più niente: sembrava di sentire quelle distinte diplomate (uso il femminile perché è un difetto soprattutto delle donne) che pure schiacciano sempre il pedale per mascherare le sbrodolature e i diesis al posto dei bequadri. Così si è inventato il pedale anche per il vibrafono, che è una leva che agisce su un feltro che appoggia sulla parte inferiore delle piastre e che si può manovrare a piacere ottenendo sia semibreve che semibreve.

Così aggiustato il vibrafono pur non essendo certo uno strumento perfetto, paragonabile al piano, all'organo, agli archi od ai fiati, può andare, soprattutto se usato con buona tecnica, e buon gusto artistico.

Il più conosciuto dei vibrafonisti è Lionel Hampton, talmente noto che è inutile estendersi su di lui. Anche Red Norvo, ex xilofonista, va molto bene e così dicasi di un nuovo vibrafonista di cui non ricordo il nome e che ho sentito recentemente per radio e che fa parte attualmente del sestetto del non mai abbastanza lodato Bennie Goodman.

In Italia il più conosciuto ed il migliore è senza dubbio Pompeo Tiani che è stato tutto l'inverno all'Embassy con Galli e che ora, beato lui, sempre con Galli è a Rapallo.

R. N.

LA BOMBA ATOMICA

Attenzione!

Una interessante novità si sta preparando per i lettori ed abbonati di «Musica e Jazz». «Musica e Jazz», pur serbando il proprio carattere e i propri fini, vuole rinnovarsi. L'attuale formato ha il grave inconveniente di non piacere ai nostri veri padroni: i rivenditori delle edicole. Così com'è, «Musica e Jazz» ha l'aspetto di un quindicinale, più che di un mensile; è un giornale-rivista, ma i giornali lo considerano alla stregua di un settimanale, e dopo un giorno o due di esposizione (quando si degnano di accordarcela) ficciano il periodico sotto il banco.

Noi vorremmo, col consenso dei nostri amici, dare, anche formalmente, la dignità di rivista a «Musica e Jazz».

Scoppia la bomba...

Intenderemmo pertanto trasformarla in una rivista mensile di pagg. 28 o 30, formato approssimativo 17 x 24 con copertina in patinata a colori al prezzo di Lire 30 la copia.

La trasformazione è calcolata in guisa da:

- 1) aumentarne il contenuto;
- 2) migliorare la veste esteriore;
- 3) aumentare di pochissimo il prezzo;
- 4) favorire l'esposizione da parte dei rivenditori.

Cosa ne pensate voi?

Desideriamo però, attraverso un pubblico referendum, conoscere il pensiero dei nostri abbonati e lettori, che preghiamo di voler rispondere alle seguenti domande:

- 1) Approvate la trasformazione di «Musica e Jazz»?
- 2) La approvate nella forma da noi progettata?
- 3) Quali suggerimenti e proposte potete farci al riguardo?
- 4) Desiderate che la trasformazione avvenga al più presto, o a cominciare dal 1947?

Scriveteci subito!

Esamineremo col maggiore interesse tutte le risposte; pubblicheremo le più intelligenti, anche se contrarie al nostro progetto; terremo conto dei risultati finali del referendum. Sia questa una prova della collaborazione che intendiamo stabilire fra noi e il nostro pubblico, dal quale, in definitiva, siamo ben consci che dipende la vita stessa del nostro periodico.

**“MUSICA E JAZZ,”
deve vivere!**



Eddie Heywood è un giovane pianista negro da tener d'occhio, o meglio d'orecchio.

ORCHESTRALI!

È da voi che aspettiamo ancora un appoggio, un cenno di consenso, un saluto. Leggete, abbonatevi a **MUSICA E JAZZ!**



Il chitarrista Remo Biondi, uno fra i meglio quotati attualmente in America, è certamente di origine italiana.

GLI STRUMENTI
DEL JAZZ

LA CHITARRA

di NICK

Chi non ha mai visto una chitarra? In Italia quasi certamente nessuno. Tutti sanno quindi che forma ha ed è inutile dilungarsi su questo particolare. Quello che è da chiarire invece sono le notevolissime differenze fra l'uso tradizionale e quello jazzistico. Di solito la chitarra si suona con le dita (ricordarsi la notissima e poco conformista canzone goliardica). Nel jazz invece si suona col plettro, il quale plettro è un pezzo di tartaruga o di celluloido o di qualsiasi materia plastica che si tiene con la mano destra e con cui si pizzicano le corde.

Le accordature sono identiche e cioè dal basso in alto Mi, La, Re, Sol, Si, Mi. Qualche scuola usa il Do invece del Si come seconda corda.

La chitarra tradizionale è strumento di accompagnamento, quindi armonico e ritmico, e, più raramente, solistico. Quando è usato come strumento solistico e cioè anche melodicamente il chitarrista provvede da solo a farsi accompagnamento e melodia. Impiego molto difficile tecnicamente, ma che dà risultati sorprendenti. Basta ricordare quello che fa Segovia quando ha la sua chitarra in mano.

Anche nel jazz la chitarra ha funzione di accompagnamento e di strumento solistico. Soltanto che quasi mai i due impieghi avvengono contemporaneamente. A mia conoscenza

esistono solo due soli di chitarra, incisi qualche anno fa da Django Rheinhardt. (In cui Rheinhardt è completamente solo, senza l'abituale sostegno di qualche altro strumento ritmo-armonico).

Di regola quando il chitarrista suona in «a solo», egli è accompagnato da altri strumenti, quali il basso, il piano o la batteria o qualche altra chitarra o da tutti questi strumenti riuniti.

Nel ruolo di accompagnatore il chitarrista suona generalmente gli accordi base del tema marcando un accordo per ogni tempo e cioè quattro colpi per ogni misura, salvo qualche ritmo obbligato con gli strumenti melodici. Come solista, data l'assoluta libertà di espressione del jazz, egli si comporterà come l'ispirazione e la tecnica gli dettano. Il più delle volte egli inventerà delle linee melodiche su una sola corda, più raramente su più corde contemporaneamente, come ad esempio Albert Casey in molti dischi di Fats Waller; ovvero userà entrambi questi due sistemi.

Il jazz ci ha rivelato molti grandi chitarristi: Eddie Lang, ovvero Salvatore Massaro, di origine pugliese, compagno indivisibile di Joe Venuti, violinista anche lui di origine italiana. Eddie è morto da molti anni, nel 1933, ma tutti i musicisti di jazz si ricordano ancora di lui. Era

più un accompagnatore che un solista e nella prima mansione è ancora «il maestro».

Fra i bianchi ricordiamo ancora Dick McDonough, Allen Reuss, Frank Victor, Carmen Mastren eccetera. Fra i neri John St. Cyr, il decano, Clarence Halliday, Bernard Addison, Lawrence Lucie, Albert Casey e fra i più moderni Charlie Christian ed Oscar Moore (questi ultimi usano la chitarra elettrica).

Un cenno a parte merita Django Rheinhardt, uno zingaro che ha vissuto sempre in Francia, cui spetta il merito di aver dimostrato le illimitate possibilità solistiche dello strumento. Fra gli italiani ricordiamo Di Ceglie, Zuccheri, Ferrero, Camera, per citare solo alcuni fra i più noti.

CHITARRA ELETTRICA

La chitarra elettrica dal punto di vista tecnico-musicale non differisce minimamente dalla chitarra normale. Quindi, sei corde ed identica accordatura. Come novità comporta un meccanismo rivelatore o sulle corde o sulla cassa armonica, secondo svariati principi elettro-magnetici od elettro-dinamici collegato ad un amplificatore e ad un altoparlante.

Questo artificio elettrico ha un semplice scopo: quello di aumentare il «peso» strumentale della chitarra e quello di aumentare la durata della vibrazione delle corde. Praticamente si è anche ottenuto una notevole diversità di timbro. L'effetto sonoro è meno «staccato» e quindi più «legato» che con la chitarra normale; il timbro un poco più nasale. Così anche l'uso orchestrale si sta parzialmente modificando sotto la spinta delle idee dei vari solisti ed arrangiatori.

Ora si ha più tendenza ad usare la chitarra elettrica come elemento solistico o contrappuntistico che come strumento di puro accompagnamento. (Vedi, anzi senti i dischi del trio King Cole).

Coll'aumentare dell'organico delle orchestre di jazz e quindi con l'aumento del «peso» strumentale della sezione melodica, ottoni, ancie e, purtroppo, archi, nei riguardi della sezione ritmica rimasta invariata (in qualche caso si hanno due pianoforti o due contrabbassi) la chitarra di peso limitato sarebbe probabilmente scomparsa, almeno nelle orchestre numerose. Con l'invenzione della chitarra elettrica invece i chitarristi hanno parato la botta. Gli sviluppi sono tuttora in corso, e stanno a vedere.

NICK

BATTERISTI DI

Da un certo punto di vista la batteria è stato il primo strumento ad essere usato nel nostro campo: infatti sin dall'epoca delle adunanze a «Congo Square» in New Orleans (metà dell'800), la batteria, in forma del tutto primitiva, era lo strumento principale per l'accompagnamento delle danze dei negri. In seguito essa è stata adattata da tutte le bande di New Orleans e solo verso l'inizio del nostro secolo lo strumento assume una fisionomia vicina all'attuale, che gli deriva, in parte, da quella delle orchestre sinfoniche. Naturalmente la batteria del jazz ha una fisionomia propria per cui la cassa (bass drum) viene percossa con apposito pedale e mediante le bacchette (sticks), le spazzole (brushes) ed i tamponi (cymbal sticks); il drummer (batterista) può percuotere sul tamburo chiaro (snare drum), sui tamburi sordi (tam-tam), sui piatti (cymbals) e su una serie di altri accessori come il «wood-block» (nacchere), il «cow-bell» (campana da mucca), il «chinese temple blocks» (teste da morto), ecc... Inoltre, oggi si ha una gran voga del piatto a pedale (cymbal high hat) che viene percosso col piede sinistro.

L'importanza che ha la batteria nella musica jazz viene generalmente sottovalutata dai profani; ciò è fondamentalmente erroneo e solo chi ha suonato a lungo in orchestra di jazz e chi l'ha seguita con la più grande attenzione può realizzare quanto sia basilare ed allo stesso tempo delicato il compito del batterista. Prima di tutto occorre che il «drummer» sia dotato di marcate qualità musicali (dico qualità, non conoscenze) e di un senso musicale, più specificatamente ritmico, straordinario; infatti egli è in certo senso il «leader» della sezione ritmica e quindi il suo «tempo» sta alla base di tutto un complesso. Naturalmente, l'orecchio ritmico è spesso accompagnato da altre qualità musicali e una prova di ciò si ha nel fatto che Lionel Hampton è nato dalla batteria e che altri grandi musicisti di jazz come Count Basie hanno fatto i loro inizi sui «drums and traps».

Nel passare ad esaminare le personalità dei vari batteristi, tralasceremo di occuparci di alcuni pionieri di colore dell'inizio del secolo co-

SEMPRE IN GAMBA IL VECCHIO ARMSTRONG

di GEORGE SIMON

Fa veramente piacere leggere su di una rivista, abbastanza commerciale, come l'americana «Metronome», un così caldo saluto al sempre grande Armstrong, che da qualche critico in malafede si vorrebbe giudicare sorpassato o, almeno, finito. La grandezza di Armstrong non teme nessuna evoluzione di stili: il jazz potrà, e dovrà evolversi, ma Armstrong resterà sempre il maestro dei maestri. (n.d.r.)

«Satchmo» è di nuovo in città e, credetemi, è una vera emozione. E' all'Aquarium Restaurant e per la prima volta dopo molti, molti anni, egli ha la possibilità di suonare ciò che più gli piace in un locale newyorkese, con una scrittura abbastanza lunga, senza essere obbligato a fornire musica per il teatro di varietà.

Louis suona magnificamente! Il suo tono è qualcosa da non crederci: non c'è davvero da meravigliarsi se uomini come Harry James, Cooty Williams e Billy Butterfield ancora lo venerano e rimangono imbarazzati quando qualcuno tenta di persuaderli che

essi suonano altrettanto bene. Nel suo modo di suonare vi è una limpidezza, una sicurezza e, naturalmente, una bellezza melodica che incantano. Per quanto mi riguarda non posso che compiacermi del suo ritorno, dopo essere stato costretto a farmi una scorpacciata di tutti quei Gillespie-isti che, con toni che hanno la chiarezza e la nitidezza di un foglio di carta asciugante inzuppato, tentano di gabellarci per vero jazz una quantità di acrobazie senza alcuna coerenza melodica e per i quali tutto il sentimento si riduce a qualche bemolle.

L'orchestra di «Satchmo» è giovanile e baldanzosa. Essa suona infinitamente meglio della maggior parte delle sue più recenti edizioni, ma non è ancora quella eccellente orchestra che un artista della statura di Armstrong dovrebbe avere. Essa comprende parecchi buoni strumentisti, come Arvell Shaw, contrabbassista sicuro e dolato, come Elmer Warner, brillante chitarrista, come Johnny Sparrow, un sax tenore pieno di sentimento, o Donald Hill, giovane e trascinante altassofonista hot, o Alfred Cobbs, un trombonista che azzecca degli ottimi assoli: ma il complesso non è molto affiatato e non è immune da qualche grave pecca.



All'angolo inferiore a sinistra, della fotografia vedete l'eccellente chitarrista negro Teddy Bunn, che qui fa da quinto per i Cinque Spiriti del Ritmo.

di LIVIO CERRI

me John Robichaux, Happy « Old Man » Cottrel, ecc. e dei batteristi bianchi dell'epoca del « ragtime » e del primo periodo dell'era dei dischi, per soffermarci maggiormente su quelli più vicini a noi, che nel contempo hanno inciso un bel numero di faccie, sulle quali ci possiamo intrattenere per uno studio completo.

Tra i batteristi neri, ve n'è uno che è stato superiore a tutti gli altri e che ha avuto una grande importanza sullo sviluppo della nostra musica: Chick Webb. Egli si è messo dal 1926 a capo di un complesso che verso il '35 era considerato come una delle migliori orchestre nere; non sono mai mancati buoni solisti in tale orchestra, ma Chick, ha saputo sempre attirare l'attenzione sulla sua preponderante parte di batteria. Il suo tempo era formidabile e dai suoi soli si librava uno swing travolgente in forte contrasto con le sue qualità fisiche molto precarie; è noto infatti che Chick era gobbo, rachitico e tubercoloso e per tale malattia è purtroppo scomparso nel 1939. Si può sentirlo in assolo, ed in evidenza in molte pause della sua orchestra, della formazione da incisione di Mesirrow e del piccolo complesso « Chick and his little chicks ».

Ora che Webb non è più, noi consideriamo Hampton come il più grande batterista negro vivente; come negli altri strumenti cui si dedica, Lionel vi dà prova di una abilità e di idee sbalorditive, e sono pochi i musicisti che sanno valersi di una tecnica così superba senza che essa sia fine a se stessa. Si può sentire Hampton alla batteria in alcuni dischi di Armstrong come « Shine », del quartetto di Goodman come « I Know that You Know » e della sua formazione da studio come « Drum Storm » e soprattutto « Jack the Bellboy ».

Tra i batteristi della Louisiana dobbiamo anzitutto parlare di Zutie Singleton. Egli sa accompagnare sugli strumenti più ricercati e il suo solido sostegno è un vero « colpo di frusta » per i melodici che egli accompagna: basti dire che Zutie è il drummer preferito da Armstrong. Egli è stato molto inciso in questi ultimi anni, ma noi rimandiamo il lettore ai più vecchi e più conosciuti



Joe Jones è il batterista dell'orchestra negra di Count Basie.



Gene Krupa non ha bisogno di presentazioni: è oggi senza dubbio il più noto batterista del mondo.

« Hot five » di Armstrong del periodo d'oro (1928), ed alla fase del trio e del complesso che Pee Wee Russell ha riunito nel 1938 per la Hot Record Society, in cui lo si può sentire a lungo, in ottime condizioni.

Anche Sidney Catlett, pur essendo meno fantastico di Zutie, ha un tempo per cui deve essere considerato tra i migliori batteristi neri; di ciò ci si può rendere conto dalla serie che ha inciso Spike Hughes nel '33, valendosi dell'orchestra di Benny Carter.

Analoghe considerazioni valgono per Babe Dodds, un pioniere che ha inciso molto, specie col fratello, il clarinetista Jimmy, con Jelly Roll Morton e con Jimmy Noone.

All'incirca coetanei dei precedenti sono altri ottimi batteristi come Kaiser Marshall, Manzie Johnson, Walter Johnson, George Stafford, Tubby Hall, Paul Barbarin, Sunny Greer, O'Neil Spencer, ecc.

Più giovani dei precedenti ma non meno valenti sono altri drummers, tra cui ricordiamo Cozy Cole, straordinario sia per i soli che per il sostegno. Egli è rimasto per molto tempo con l'orchestra di Cab Calloway, con cui lo si può sentire ad esempio in « Ratanian », ma ha inciso con moltissime altre formazioni tra cui quella di Hampton. Faccia

(segue a pag. 12)

GLI STILI NEL JAZZ

di ARRIGO POLILLO

Abbiamo resistito per molti mesi alla tentazione di parlare di stile New Orleans, di stile Chicago, di Dixieland, di jungla e di Kansas City, sebbene molti lettori, avvezzi a trovarsi dinanzi a queste sibilline parole ad ogni piè sospinto, ci abbiano scritto chiedendoci lumi.

La verità è che noi non crediamo eccessivamente all'utilità ed alla logica di incasellare interpreti quanto mai originali ed eterogenei come gli artisti di jazz in categorie, più o meno giustificate da un punto di vista storico, ma assai meno legittime da un punto di vista strettamente stilistico.

Troppe volte, infatti, si è mascherata la superficialità di un giudizio dietro il comodo paravento di locuzioni come: stile New Orleans, Chicago, Dixieland e simili. Soprattutto per quanto riguarda il primo di questi stili si è giunti, attraverso un abuso veramente degno di miglior causa, ad una babelica confusione di idee.

Quanti suonatori sono stati ascritti allo stile New Orleans per il solo fatto di essere nati in quella città? Persino Panassié esagera spesso in questa materia: se lo stile New Orleans fosse davvero prerogativa di tutti i musicisti a cui egli sempre attribuirlo non sarebbe infatti neppure uno stile, ma un « mare magnum » in cui ogni artista negro degno di rispetto potrebbe trovar posto.

Secondo noi è fuori di luogo parlare di stile, qualunque esso sia, se non lo si circoscrive, delimitandone chiaramente i confini e precisandone le caratteristiche: operazione indubbiamente piena di rischi, tanto più che essa porta fatalmente ad escludere da ognuno degli stili ormai tradizionali un gran numero di eccellenti musicisti, che si troveranno così fuori schedario, privi di una qualsiasi etichetta, vittime soltanto della loro troppo marcata personalità.

Senonché, mentre definire le caratteristiche dello stile Chicago è relativamente semplice, estremamente arduo è chiarire il significato di « stile New Orleans ». Per esso generalmente si intende uno stile semplice e primitivo nell'ispirazione, quanto ridondante, intemperante quasi, nell'esecuzione. L'esuberanza passionale del negro e le sue scarse facoltà di autocontrollo ne costituiscono il presupposto psicologico.

In tale stile suonarono i mitici trombettisti di New Orleans dell'era pre-fonografica (Bolden, Keppard, Bunk Johnson), King Oliver e, via via, quasi tutte le più celebrate trombe negre sorte nel periodo Chicagoano e Newyorkese: C. Williams, S. De Paris, R. Stewart ed altri.

Tra i clarinetisti, oltre i gloriosi Johnny Dodds, Jimmy Noone e Sidney Bechet, si possono con sicurezza ascrivere a questo stile B. Bigard, A. Nicholas, B. Bailey e O. Simeon. Difficile è invece individuare i campioni del New Orleans tra i trombonisti, se si eccettuano i veterani dello stile « vamp » (come Kid Ory e Honoré Dutrey), Jimmy Harrison, Tricky Sam e pochi altri. Tra i suonatori di trombone si fece infatti molto presto sentire l'influenza di artisti bianchi (Teagarden, Miff Mole, ecc.) che semplificò il gioco di questo strumento facendogli perdere nella maggior parte dei casi (per un'eccezione illustre si pensi a Higginbotham) ogni primitività più tipicamente negra.

Tra i saxofonisti, che come è noto entrarono nelle orchestre di jazz molto tardi, suonano in stile New Orleans Coleman Hawkins e i suoi seguaci; Sidney Bechet e pochi altri.

Non ci sembra, infine, di poter annoverare tra gli esponenti di questo stile, a costo di passare per eretici, né Louis Armstrong, le cui doti di semplicità, di sintesi e di nitidezza lo portano al di fuori e al di sopra di ogni stile; né Tommy Ladnier dalla correttezza quasi classica; né Bill Coleman, dal gioco sottile ed elegante.

Fu proprio Armstrong, anzi, a dare il via allo stile Chicago, antagonista naturale del New Orleans. Fu infatti durante la permanenza del grande « Satchmo » nella città dei gangsters che un gruppo di musicisti bianchi tentò di imitarlo, creando così... lo stile Chicago: nitido, intelligente, equilibrato, di una bellezza a volte astratta ed incorporea.

(Continua a pag. seg.)

Armstrong ha approfittato con intelligenza delle liberali vedute della direzione dell'« Aquarium », succhiando quasi sempre pezzi scelti e di suo gradimento. Quando egli sa che vi è qualche intenditore nel locale non manca di fare delle splendide esibizioni alla tromba, ma vi sono purtroppo anche dei momenti in cui fa il buffone più di quello che la sua dignità di grande artista gli dovrebbe consentire. Non di rado poi si accontenta di stare a guardare mentre cantanti da strapazzo si alternano al microfono e la sua orchestra suona in un modo qualsiasi.

E' un vero peccato che né Armstrong né alcuno dei suoi managers si rendano conto di quanto sarebbe meglio, sia da un punto di vista commerciale che artistico, riesumare qualcuno dei capolavori che lo resero celebre, come « Mahogany Hall Stomp », « West End Blues », « Savoy blues » ecc., ognuno dei quali è certamente più adatto per lui di « Hey Ba Re Bop » o del trito boogie woogie che egli si ostina a suonare con tanta frequenza.

Per tutto ciò che ha fatto nel passato e per tutto ciò che fa ancora oggi, Louis Armstrong è più di una i-

stituzione. Egli è il simbolo vivente di tutto ciò che rende grande la musica di jazz: la sincerità e il sentimento, il senso del ritmo, le inflessioni tonali, la bellezza melodica; di tutto ciò insomma che permette di chiamare un musicista veramente grande.

E come un simbolo vivente Louis dovrebbe essere sempre presentato. Louis è grande oggi come lo era vent'anni fa; per questo egli deve stare attento a non compromettere la grandezza delle sue creazioni artistiche con lazzi da palcoscenico, buoni per i « jitterbugs ». La sua musica è troppo bella per avere bisogno di simili espedienti: essa continuerà a vivere finché vivrà la sincerità nell'Arte della Musica.

Louis Armstrong ha esercitato, nel jazz, un'influenza quale nessun altro ha mai esercitato. Deve continuare ad esercitarla. Per far ciò egli deve continuare a suonare quel genere di musica nel quale crede: perché soltanto nel suo talento creativo è la grandezza che ha fatto di lui ciò che egli è e che continuerà ad essere per molti e molli anni per la musica Americana.

GEORGE SIMON
direttore del « Metronome »,
(Giugno 1946)

Bix Beiderbecke, Teschmaker, Trumbauer, Mc Partland, Sullivan, Kaminsky, Condon e Pee Wee Russell ne furono i campioni. In quanto a Mesirov e a Spanier, che la tradizione fa rientrare tra i Chicagoani, ci sembra che il loro modo di suonare sia troppo strettamente imparentato con quello dei negri di New Orleans per permettere una tale collocazione. Anche se oggi Muggsy è, sotto la guida di Eddie Condon, uno dei romantici paladini del jazz Chicagoano.

Anteriore ad esso di una decina d'anni è il cosiddetto Dixieland, bianco di origini, e singolarmente primitivo, almeno nelle sue classiche manifestazioni. Tempi velocissimi sostenuti da saltellanti banjos, tromboni continuamente in glissando, clarinetti zampillanti ma rigidi e sgraziati: il tutto in una atmosfera chiassosamente gaia e non priva di un certo rudimentale « swing ». Quello che di buono e di valevole vi era nel Dixieland fu ripreso nel 1938 da Bob Crosby che fece, in quell'atmosfera, delle cose eccellenti e fu per qualche anno molto imitato (da Joe Venuti, per esempio).

Abbiamo parlato di New Orleans e di Chicago, rispettivamente culla e prima tappa del jazz nel suo cammino alla conquista del mondo. Ma un posto importante nella storia della nostra musica occupa pure Kansas city, che, per essere a metà strada fra le due città, fu spesso scelta come punto di sosta per le carovane di « jazzmen » che si trasferivano al Nord. E Kansas City ebbe i suoi musicisti e più tardi il suo stile. Le orchestre che vi suonarono lasciando una traccia durevole furono quelle di Bennie Moten, di Walter Page, di Hot Lips Page e infine quelle più celebri di Andy Kirk e di Count Basie.

Lo stile Kansas City è particolarmente riconoscibile nei pianisti: basta ascoltare Count Basie, Mary Lou Williams e Pete Johnson per farsene un'idea. Ma anche a proposito di esecuzioni orchestrali si parla spesso di questo stile del quale sarebbero appunto esponenti tipici le orchestre di Basie e di Kirk, e i seguaci Jimmy Lunceford e Chick Webb, che pure

non misero mai piede nella musicale città del Middle West. Ma si tratta di una categoria, a parer nostro, un po' artificiosa in quanto tutte queste orchestre hanno sentito grandemente l'influsso dello stile « swing » dei grandi complessi bianchi pur mantenendosi più di quelli nella tradizione negra.

Ma il nostro discorso non è finito: c'è ancora lo stile giungla, caratterizzato dall'uso di sordine wa-wa e da un'atmosfera più o meno equatoriale; c'è il « boogie woogie », che i nostri lettori conoscono perfettamente; c'è il « re-bop » di cui abbiamo già parlato altra volta. C'è persino il « jump style » (stile al salto), ultima trovata dei critici americani per indicare un tipo di esecuzione fortemente ritmica ed ovattata, i cui confini però si perdono entro il moderno Dixieland e il più recente Kansas City.

E infine c'è lo « swing », che nell'accezione corrente designa il modo di suonare delle grandi orchestre moderne, che, a cominciare da quelle di Benny Goodman e di Glen Gray (Casa Loma), hanno creduto di riscoprire il jazz, presentando i levigati prodotti di laboriosi arrangiamenti a immense folle di « jitterbugs » entusiasti.

Non tutti questi stili sopravvivono, almeno nelle loro forme più genuine. Quasi scomparso è lo stile giungla, mentre il Chicago è tenuto faticosamente in vita da uno sparuto ma attivo gruppo di musicisti facenti capo a Eddie Condon, che organizza concerti a getto continuo tra la disapprovazione di parte della critica e l'indifferenza del grosso pubblico.

Persino lo « swing » si è evoluto nel corso di questa guerra: ed oggi chi si ostina nelle vecchie posizioni (e vecchio è per gli americani ciò che è anteriore al 1940) è considerato un superato e un rottame.

Come Jimmy Lunceford, che rimpiange i suoi trionfi di sei anni fa, o come Benny Goodman, che, dopo un recentissimo concerto, si è sentito dire che la sua musica poteva andar bene tutt'al più nel 1937, ma che ora, in pieno 1946, era assolutamente inammissibile!

ARRIGO POLILLO



È l'Original Dixieland Band nella seguente formazione: Tony Sbarbaro, batteria; Daddy Edwards, trombone; La Rocca, cornetta; Larry Shields, clarinetto; Henry Ragas, piano.

UN ITALIANO DI TRENT'ANNI FA!

"NICK,, LA ROCCA

di GIUSEPPE BARAZZETTA

Visto il nomignolo abbreviativo del nome Domenico e il cognome tipicamente... « terrone », vien fatto di immaginare La Rocca, come un tipo dal colorito scuro e dai capelli nerissimi, che parla l'americano con delle regole ed una pronuncia un po' personali; io aggiungo solo che, fu di discendenza italiana e che abitava a New Orleans proprio all'epoca in cui il jazz stava nascendo. Nessuna meraviglia quindi che anche il nostro Nick venisse preso dalla stessa mania e divenisse ben presto un quotato suonatore di cornetta, se è vero, come è vero, che gli italiani hanno la musica nel sangue.

Ma a noi, forse più della sua persona, interessa l'orchestra perchè fu la prima formazione jazz bianca che fece parlare di sé oltre la stretta cerchia della città dove suonava.

E' stato accertato che questo complesso nacque a New Orleans per opera di alcuni musicisti bianchi di quella città e che poi cambiò a più riprese di personale, spostandosi da New Orleans a Chicago e da qui a New York e a Londra. La data di nascita è invece più incerta: 1912-13. La formazione iniziale comprendeva fra gli altri: Ray Lopez (tr.) Gus Mueller (cl.), Tom Brown (trb.).

Pare che nel 1914 da New Orleans l'orchestra si fosse trasferita al « Casino Gardens » di Chicago. Vi facevano parte: Nick La Rocca (tr.), Yellow Nunez (cl.), Daddy Edwards (trb.), Henry W. Ragas (p.), Johnny Stein (btr.). Secondo questo stesso Stein pare invece che la medesima

orchestra non si fosse mossa da New Orleans che nel marzo 1916 dirigendosi allo « Schiller » di Chicago; in seguito La Rocca e compagni pianarono in asso Stein per costituire orchestra a sé e passare successivamente al « Belvedere Hotel » e da qui alla Bert Kelley's Stable e poi trasferirsi a New York. L'abbandonato Stein allora raggruppò attorno a sé Larry Shields (cl.), Ernie Erdman (p.), Doc Berenson (tr.) e Jules C. Saud (trb.); si trasferì in seguito da Chicago all'« Alamo Café » di New York dopo aver sostituito Erdman con un nuovo pianista: Jimmy Durante! (Chi avrebbe mai potuto immaginare « Nasone » come pianista dell'epoca eroica del jazz?).

Ma seguiamo piuttosto il nostro La Rocca e l'O.D.J.B. Il successo gli arride e, a Chicago, passa dai \$ 25 la settimana del « Buster Club » ai 75 \$ del « Loop ». Partirà presto per New York ed è qui che inciderà i suoi primi dischi. La storia di queste incisioni è curiosa e vale la pena di essere raccontata.

Verso la fine del 1916 la Victor Gramophone Co. decise di pubblicare qualche disco di quella « ragtime music » che stava allora ottenendo tanto successo. Venne scelta l'orchestra del negro Freddie Keppard e cioè il meglio che si avesse a disposizione. Senonchè pare che questo cornettista fosse tanto geloso del suo mestiere da suonare lo strumento nascondendo la mano e i pistoni con un fazzoletto per impedire che altri gli rubassero il metodo di diteggia-

tura. Fatto sta che egli rifiutò l'offerta della Victor dicendo che chiunque avrebbe potuto poi comodamente copiarci quanto egli avrebbe inciso.

A chi rivolgersi, dopo Keppard? Si pensò all'O.D.J.B. e La Rocca accettò.

Dal primo disco inciso: « Livery Stable Blues » e « Original Dixieland One Step » (maggio 1917) la serie si allunga fino a comprendere tutti i temi tradizionali che sono legati al nome di La Rocca e compagni, e continua fino al 1924 dopo una parentesi a Londra (aprile 1919-marzo 1921).

La formazione che aveva partecipato alla prima seduta d'incisione: La Rocca (tr.), Larry Shields (cl.), Daddy Edwards (trb.), Henry Ragas (p.), Tony Sbarbaro (btr.) subisce qualche cambiamento quando l'orchestra parte per Londra: Emile Christian sostituisce Edwards al trombone e Russel Robinson prende il posto di Ragas al piano.

Dal 1924 fino al 1935 non si sente più parlare dell'O.D.J.B. In quell'anno La Rocca si decide a ricostituire l'orchestra coadiuvato dall'antico compagno Shields. Vengono reinclusi, sempre per la Victor, tutti i vecchi temi ormai divenuti tradizionali. Da allora altra e, questa volta definitiva, parentesi.

Ma, lasciando da parte le note biografiche che non possono essere che incomplete, è invece interessante esaminare lo stile di questo complesso di cui i dischi incisi nel primo periodo costituiscono una testimonianza duratura.

Come ho già detto, tutti i componenti dell'orchestra risiedevano a New Orleans e qui fu loro facile ascoltare le diverse orchestre negre che allora suonavano, sia nei numerosi locali della città che durante le pubbliche cerimonie, dalle riunioni ai funerali. L'interesse che da principio questa musica destò in loro si cambiò presto in desiderio di emulazione. Più che naturale dunque che essi, non appena ebbero imparato a suonare uno strumento, si mettesse a ritmare qualche rag o stomp o blues alla maniera dei loro concittadini negri. E la cosa avveniva in minor tempo di quanto non si possa pensare, perchè, per imparare a suonare uno strumento (per lo più a fiato) non era indispensabile conoscere la musica; bastavano i rudimenti della diteggiatura e poi, un po' il senso musicale, un po' l'intelli-

genza ed anche un sufficiente volume di fiato facevano il resto. Tutti sapevano a memoria la musica da eseguire: era la musica popolare che ognuno cantava e ballava e che tutte le orchestre e bande suonavano.

Lo stile Dixieland (dal nome appunto di questo complesso) si riallaccia quindi alle tradizioni del jazz « prima maniera » sia come stile di esecuzione che come repertorio.

L'esecuzione di un pezzo era quasi tutta un'improvvisazione d'insieme con la cornetta che scandiva il motivo e il clarino che improvvisava in tonalità più alte, mentre il trombone, in una parte più ritmica che melodica sosteneva e integrava la sezione ritmica e nello stesso tempo sottolineava efficacemente la parte degli strumenti melodici con i suoi frequenti glissandi. La batteria, il contrabbasso, la chitarra (o il banjo) e il piano (che da principio era pochissimo usato) avevano il solo compito di fornire il ritmo. Di a soli non se ne parlava. Solo qualche break era affidato al clarino o alla tromba, più raramente al piano.

Questo stile rispecchia l'epoca: chiassoso e a volte indisciplinato, un po' disordinato, molto sincero e soprattutto vivo. Prova ne sia il fatto che, col passare del tempo, poche sono state le modifiche apportategli, ma anche queste formali più che sostanziali. Riassumendo oggi un disco di La Rocca (indipendentemente dalle imperfezioni tecniche dell'incisione e degli esecutori) si resta colpiti dall'« attualità » di questo stile.

Quanto al repertorio l'O.D.J.B. se ne formò uno di prim'ordine adattando vecchi motivi popolari oppure creando dei nuovi motivi di tipo analogo.

Nacquero così:

Tiger Rag (La Rocca) che pare fosse una vecchia quadriglia francese poi adattata per banda ed infine passata al jazz;

Clarinet Marmalade (Ragas-Shields) che proveniva dal repertorio tradizionale per banda;

Livery Stable Blues (Lopez);

Bluin' the Blues (Ragas);

At the jazz band ball (La Rocca-Shields);

Fidgety feet (La Rocca-Shields);

Sensation rag o Stomp (Edwards);

Ostrick Walk (La Rocca-Shields);

Original dixieland one step (La Rocca);

Toddlin' Blues (La Rocca-Edwards), ecc.

(segue a pag. 14)

I TEMI NEL JAZZ

di HUGUES PANASSIÉ

Mentre siamo lieti di poter pubblicare, per la cortese autorizzazione dell'editore Ch. Grasset di Ginevra, e nella traduzione di Enrico Amsler, questo importante studio dell'insigne autore francese, tratto dal volume « Les rois du jazz », avvertiamo, per scrupolo di obiettività, che non condividiamo, se non in parte, le deduzioni e conclusioni del Panassié. Troppo, troppo soggettivi sono gli apprezzamenti sulla bellezza o bruttezza di questo o quel tema, perché, purtroppo, legati al pesante carico di un preconcetto che la scuola critica francese ha messo di moda: essere cioè soltanto il jazz dei negri, dell'epoca ante 1930, quello vero e grande. Ciò è eccessivo e ingiusto e non potremo mai sottoscrivere a simili dogmi che hanno più sapore di « fumisterie » che delle basi serie e ragionevoli. Abbiamo però desiderato e gradito di pubblicare lo scritto panassieniano, perché esso rappresenta una corrente di idee che ha trovato molto seguito, soprattutto per la notorietà e il prestigio di cui gode il critico francese.

Una dei segni più evidenti del declino del jazz è la mediocrità dei temi moderni, la schiacciante superiorità dei vecchi temi su quelli che si suonano al giorno d'oggi. Ai primi tempi del jazz, i musicisti suonavano dei pezzi di una meravigliosa ingenuità melodica. Questi pezzi, sia che facessero parte del loro folklore, sia che fossero stati composti da uno di questi musicisti, s'ispiravano strettamente ai canti tradizionali dei negri. Erano questi dei temi perfetti per il Jazz, poiché essi provenivano dalla medesima fonte da cui nacque quello stile d'interpretazione che noi conosciamo sotto il nome di « Jazz ». Il repertorio di King Oliver, come noi lo conosciamo dai suoi dischi, ne è un esempio tipico. Vi troviamo numerosi blues, come *Dipper Mouth Blues*, *Canal Street Blues*, *Riverside Blues*, *Camp Meeting Blues* (che Duke Ellington dovrà copiare qualche anno più tardi sotto il nome di *Creole Love Call*), *London Cafe Blues*, di Jelly Roll Morton (che in seguito sarà intitolato *Shoe Shiner's Drag*), melodie vive e gioiose che ricordano un po' le quadriglie o le polche, come *High Society*, *Weather Bird Rag*, *Chata-nooga Stomp*; ed infine diverse melodie che hanno un po' del blues ed un po' del ragtime, talora più dell'uno e talora più dell'altro, come *Just Gone*, *I'm Goin' Away*, *Wear You Off my Mind*, *Tears*, ecc... Era questo un repertorio ideale tanto dal punto di vista della varietà che della qualità.

Fin tanto che durò l'epoca della prosperità per i musicisti negri — e cioè fino alla crisi finanziaria del 1929 — essi furono liberi di suonare pezzi di loro scelta e il repertorio rimase eccellente. A partire dal 1929, per contro, divenendo difficili i tempi e per conciliarsi il favore del pubblico bianco, essi abbandonarono le loro vecchie melodie e si misero a suonare i *songs* di Broadway, che, per la maggior parte sono d'una povertà melodica deplorabile.

Esaminare il repertorio di Louis Armstrong come noi lo conosciamo dai suoi dischi: fino al 1929 egli non incide che dei pezzi meravigliosi: delle vecchie arie di New Orleans, come i bellissimi *Cornet Shop Suey*, *Weary Blues*, ecc., dei pezzi composti da lui stesso o da sua moglie Lily, come *Struttin' with some Barbecue*, *Put'em down Blues*, *Potato Head Blues*, *Got no Blues*, tutte bellissime melodie; oppure dei vecchi pezzi di New-Orléans adattati o rinnovati da Kid Ory come *Muskrat Ramble*, *Ory's Creole Trombone*.

A partire dal 1930 e soprattutto dal 1931, egli abbandona quasi completamente questo repertorio per incidere delle melodie tanto scipite come *Memories of You*, *You're Lucky to Me*, *I'm in the Market for You*, ecc. Tuttavia bisogna convenire che il suo buon gusto per le melodie lo aiuterà parecchie volte. Obbligato a suonare dei motivi nuovi, delle melodie di successo, egli saprà sovente scegliere, tra queste melodie, quelle — benché molto rare — che sono belle. Esempi: *Confessin'*, *I Can't Believe that You're in Love with Me*, *Sweethearts on Parade*, *All of Me*, ecc. Non parlo poi dei pezzi come *If I Could be with You*, che so-

(esempi: *I've Got Fingers Crossed*, *Pennies from Heaven*, per non parlare poi di *Bei mir bist du schön!*). Notiamo che i negri, ai primi tempi del jazz, non usavano quasi mai delle arie di trentadue misure con la monotona forma AABA, e l'eccellente *I Ain't Got Nobody* di Spencer Williams è una delle rare eccezioni a questa regola.

Disgraziatamente i musicisti hanno talmente presa l'abitudine di suonare questi temi AABA, che, anche quando sono liberi di suonare i pezzi che vogliono, essi usano generalmente questi temi, ed anche quando ne compongono essi stessi ne fanno di simili, avendo totalmente dimenticati i vecchi temi così belli d'una volta. Ed è per questo che il jazz attuale è in una situazione deplorabile dal punto di vista dei temi: infatti o si suonano dei pezzi commerciali esecrabili oppure dei temi la cui melodia è veramente jazz come



Un autore celeberrimo di celeberrimi temi di blues (ivi compreso il *St. Louis Blues*): W. Christopher Handy

no, come lo si può facilmente notare, delle reminiscenze di vecchie arie di New-Orléans.

Una cosa simile è capitata anche a Duke Ellington: fino al 1929 noi lo vediamo incidere pezzi di sua composizione. Poi arriva il momento in cui anch'egli è obbligato a incidere i *Memories of You*, *You're lucky to Me*, *Cocktails For Two* e altre stupidaggini.

Se noi cerchiamo di definire la differenza tra le vecchie arie del jazz e i *songs* moderni, noi vedremo che le prime sono molto cantanti, che la loro linea melodica si sviluppa in modo colante e naturale, mentre i motivi di successo di Broadway consistono sovente in un frammento di melodia più volte ripetuto: tra queste ripetizioni s'intercala un altro frammento melodico, che sovente non ha alcun rapporto con il primo. E' il caso della maggior parte dei temi in 32 misure sullo schema AABA (designando il primo frammento come A e il secondo come B). Certamente vi è qualche bel motivo su questa formula (esempi: *Blues Turning Grey over You* di Fats Waller, *Once upon a Time* di Bennie Carter, molte delle composizioni di Duke Ellington), ma la maggior parte è d'una mediocrità scoraggiante:

struttura, ma non ha alcuna originalità, « ne chante pas ». I musicisti hanno sostituito il tema-melodia con il tema-riff. Io chiamo tema-riff un tema che consiste semplicemente in un riff facile a suonare con swing ma assolutamente banale e sovente già udito. Eccovi qualche esempio tipico di tema-riff: *Christopher Columbus*, *Whoa Babe*, *Tain't what You Do* di James Young; *Jumpin' at the Woodside*, *Jump for Me* di Count Basie; *That's how I feel Today* di Mesirow. Qualche volta, ma molto raramente, questi temi-riff possono presentare qualche originalità: per esempio *Early Session Hop*.

L'inconveniente di questi temi-riff è dato dal fatto che essi in generale non sono adatti che alle grandi orchestre. Suonati con grande swing da potenti complessi di ottoni e di sax, essi possono « rendere » molto bene. E' appunto il caso della maggior parte delle interpretazioni di Count Basie, di Lunceford e anche di Ellington che li usa talvolta: *Harlem Speaks*, *Harlem Air Shaft*, ecc. (ma con Ellington l'arrangiamento è così ricco che non si fa quasi attenzione alla banalità del riff).

Di contro questi temi riff hanno il grave inconveniente di impedire considerevolmente i solisti. Costoro non

hanno alcun trampolino melodico nella loro improvvisazione, e, se essi non sono ispirati, il loro solo sarà orribilmente banale, non essendo più sostenuto da una varietà armonica di base (sempre quella frase A che ritorna, senza alcun legame melodico o armonico vero con ciò che precede o ciò che segue). E' perciò che in molti di questi dischi si ha l'impressione di ascoltare sempre lo stesso solo, con qualche variante sprovvista d'interesse.

Una volta invece il tema « portava » realmente l'improvvisatore. A quell'epoca, infatti, non ci si accontentava di suonare solo il *chorus* (refrain) come si fa oggi: si suonava anche la strofa (couplet), procedimento che aumentava la sostanza melodica e spesso questa strofa era più bella ancora dello stesso *chorus*. Si pensi per esempio alla straordinaria bellezza melodica della strofa di *Potato Head Blues*, *Sunset Cafe Stomp*, *Someday Sweetheart*, *Heebie Jeebies*, *Mr. Jelly Lord* (incidentemente faccio notare che la strofa di questo pezzo è identica a quella di *Baby Won't You Please Come Home*). Al giorno d'oggi, quale musicista penserebbe di utilizzare la strofa di un pezzo, per bella che possa essere?

Si vede chiaramente dunque che c'è stato, sotto tutti i punti di vista, un considerevole impoverimento della melodia nel repertorio delle orchestre di jazz, impoverimento che corrisponde esattamente al declino melodico delle stesse improvvisazioni.

Certo, restano ancora dei compositori notevoli, Duke Ellington non ha mai smesso di creare degli ottimi temi. Su di un piano inferiore, ma ancora eccellente, Fats Waller e James J. Johnson, ogni volta che vogliono darsi un po' di pena, sono sempre capaci di creare una buona melodia, e molti altri musicisti sono nelle stesse condizioni. Ma queste sono solo delle eccezioni. Non c'è più quello spirito generale che faceva sì che una volta qualsiasi musicista di un'orchestra fosse capace, ricordandosi d'un vecchio canto negro, di tirarne fuori una splendida melodia per il jazz. Oggigiorno se un musicista compone un pezzo, egli compone un qualsiasi « ersatz » d'un altro tema, per esempio: Bill Coleman, con il suo riff di *Joe Louis Stomp*, ispirato da Christopher Columbus, che non era altro a sua volta che un « ersatz » di *For Dancers Only* di Sy Oliver, composto prima per quanto inciso più tardi. Una volta, al contrario, attingendo al fondo musicale così ricco di New Orleans un Kid Ory componeva un *Muskrat Ramble*; una Lily Armstrong *I Can't say*; un Natty Dominique, *Brush Stomp*, ecc. Era ben altra cosa! Coloro che più hanno saputo spingere a fondo l'arte di comporre dei temi coi vecchi motivi dei negri sono certamente Clarence Williams, e soprattutto Jelly Roll Morton, con dei pezzi come *Kansas City Stomp*, *Grandpa's Spells*, *Shreveport*, *Red Hot Pepper*, la cui rassomiglianza di stile con un *Muskrat Ramble* è evidente, cosa che però non ha impedito a Jelly Roll Morton di comporre delle melodie molto più originali come *The Pearls*, *Turtle Twist*, *Shoe Shiner's Drag*, ecc.; pezzi che hanno fatto di lui uno dei più grandi compositori del jazz.

Ho ora citato *Shoe Shiner's Drag*. Tuttavia non si tratta d'altro che di un classico blues in 12 misure. Perché dunque considerarlo come originale? Perché sulle armonie tradizionali del blues, Jelly Roll ha inserito una linea melodica molto omogenea che ne fa un pezzo a parte, diverso dagli altri blues. Questo

mi spinge ad attirare l'attenzione dei miei lettori sul seguente fatto: al giorno d'oggi quando i musicisti suonano il blues s'accontentano generalmente di dire: « Suoniamo il blues in si bemolle », oppure « suoniamo il blues in fa », ed essi incominciano ad eseguire i loro chorus nella tonalità indicata, tenendo come guida la base armonica immutabile, ma non avendo nessuna melodia ben definita nella testa. Ora, nei bei tempi passati non era così. Tutti i blues erano identici per quanto riguarda la loro base armonica, ma essi differivano generalmente per la loro melodia, che era sovente bellissima ed originale. Si pensi per esempio a *Camp Meeting Blues* di King Oliver (divenuto il *Creole Love Call* di Ellington), con i suoi due temi ugualmente belli; a *West End Blues*, uno dei più belli (dal quale si è presa l'idea di *Stormy Weather*), a *Livery Stable Blues*, a *Snag It*, a certi blues suonati da Ellington come *Beggars Blues*, *Savoy Swing*, *Black and Tan Fantasy*, per non dir niente del famoso *St. Louis Blues*. I musicisti d'una volta, prima di suonare dei chorus, amavano dunque esporre la melodia, e nei loro soli essi prolungavano questa melodia sviluppandola, procedimento che dava delle interpretazioni di blues molto omogenee ed anche molto più differenti tra di loro di quanto non lo siano con la formula « chorus after chorus ». Essi non incominciavano il blues all'improvviso, senza avere un'idea ben definita in testa. A questo riguardo, notiamo che vivono parecchi vecchi pezzi che non sono dei blues, ma nel mezzo dei quali sono inseriti passaggi di blues. Esempi: *Basin Street Blues*, *Mahogany Hall Stomp*, diversi Duke, come *Blue Feeling*, *The Mooche*, *Saturday Night Function*. Qui, per i passaggi di blues non ci sono temi, i solisti improvvisano solo sulla base dell'armonia, senza essere guidati da una melodia definita, come lo si può riscontrare in ognuno dei pezzi ora citati. Così si rivela l'amore che tutti i musicisti d'una volta avevano per la melodia. Per contrapposto a questi blues ben definiti, *Bundle of Blues*, di Ellington, è un esempio tipico di blues senza melodia base di partenza. Se si eccettua il motivo che suona Cootie Williams all'inizio ed alla fine del disco, e che non ha niente a che vedere col resto del pezzo dal lato tecnico, quantunque vi si accordi perfettamente, non vi è altro che un'interpretazione che consiste semplicemente in un seguito di chorus sulle 12 misure del blues, con un discreto arrangiamento di fondo. E' molto probabile che questa interpretazione sia stata improvvisata nello studio di incisione. *Knockin' a Jug* di Louis Armstrong; *Hangin' Around* di Boudin di Dickie Wells; *Gettin' Together* di Tommy Ladnier sono altri esempi tipici di blues senza tema base. Ciò non impedisce che si tratti di bellissime interpretazioni, ma è certo che la riuscita in tali casi è più difficile, perchè allora sono i musicisti che devono creare suonando, un'atmosfera che non è loro per nulla indicata da un tema base. Ci sarebbero molte altre cose da dire sulla questione dei temi nella musica jazz. Non ho affatto la pretesa di avere esaurito il soggetto. Ho semplicemente voluto attirare l'attenzione su certi aspetti del problema che mi parevano importanti. Non mi resta ora altro da fare che dedurre una conclusione.

Certamente nel jazz tutto sta nella maniera di suonare. Non bisogna mai dimenticare che a questo proposito il tema non ha alcuna importanza. Vi sono delle sublimi interpretazioni di temi molto insipidi, come vi

sono cattive interpretazioni di bellissimi temi. Tuttavia il tema deve essere considerato nell'aiuto che dà ai musicisti a suonare bene ed a ben improvvisare. Ora, questo aiuto è sovente molto notevole. Come ho già avuto occasione di dire, è chiaro che sovente la melodia « porta » letteralmente i musicisti. In queste condizioni, perchè disprezzare questa preziosa « atout »? Bisogna dunque deplore la mediocrità della maggior parte dei temi ora usati nel jazz e sperare vivamente un ritorno ad una migliore concezione.

P.S. - Notiamo bene che la questione non è affatto quella degli « standards » i vecchi pezzi che favoriscono per così dire il vero jazz. Ma questa distinzione è stata sovente utilizzata in modo ridicolo. Nei « pops » si possono infatti trovare talvolta delle belle melodie, molto adatte al vero jazz, e viceversa fra gli « standards » vi sono dei veri orrori che non hanno mai avuta la benchè minima bellezza melodica: *China Boy*, *Nobody's Sweetheart*, *I've Got Rhythm* sono degli esempi caratteristici di questi « standards » che sarebbe meglio lasciar dormire...

HUGUES PANASSIE
(trad. di ENRICO AMSLER)

BATTERISTI DI IERI E DI OGGI

(Cont. da pag. 9)

mo notare per inciso che Cole è il drummer prediletto da Hampton, il che costituisce una referenza notevole.

Altrettanto buono è Joe Jones a cui si deve buona parte del magnifi-

"TRICKY SAM,, NON SUONERA' PIÙ

di G. B

« Tricky Sam » Nanton è morto a Los Angeles il 20 luglio scorso, all'età di soli 42 anni.

La triste notizia è giunta quasi inaspettata: si sapeva solo che il famoso trombonista aveva dovuto abbandonare il suo posto nell'orchestra di Duke Ellington verso la fine dello scorso anno perchè colpito da paralisi parziale; nel luglio di quest'anno era però stato annunciato il suo rientro nell'orchestra che, in quel periodo, era a Los Angeles.

Joseph « Tricky Sam » Nanton nacque a New York nel 1904 ed iniziò la sua attività professionale verso i vent'anni. Nel 1926 entrò a far parte dell'orchestra di Duke Ellington e, da allora, ha quasi ininterrottamente suonato con questo complesso di cui egli contribuì molto a caratterizzare lo spirito, specialmente

co swing dell'orchestra di Count Basie, nel periodo '36-40.

Si può apprezzare il suo swing in molte faccie di tale orchestra come « Texas shuffle », « Doggin Around » ecc. e nelle formazioni ridotte come « Lady Be Good », « Lester leaps in », ecc.

Le stesse cose si possono dire per James Crawford, rispetto all'orchestra di Lunceford; non possiamo immaginarci come avrebbero potuto riuscire bellissime produzioni di tale orchestra, quali « Rhythm is our business », senza Crawford.

Altri buoni batteristi di colore sono J. C. Heard, Slick Jones, Ted Fields, Ben Thigen, ecc.

Tra i batteristi bianchi ve ne sono pure moltissimi buoni; per primo vogliamo menzionare Ben Pollack, un « drummer » che ebbe grande influenza sullo sviluppo della nostra musica. Egli ha portato delle novità dal punto di vista tecnico; infatti pare ormai accertato che sia

stato lui ad introdurre i quattro colpi per battuta sulla gran cassa, ciò che è stato un miglioramento molto notevole. Vale la pena poi di parlare un po' della carriera di Pollack in quanto è stato il batterista ed il « manager » della storica orchestra dei Wolverines, quando ne faceva parte il grande cornettista Bix Beiderbecke, e verso il 1925 ha formato una propria grande orchestra, della cui grandezza non si può dubitare se si pensa che ne hanno fatto parte in un primo tempo il clarinetista Benny Goodman, i trombonisti Glenn Miller e Jack Teagarden, il cornettista Jimmy Mac Partland, ecc. In seguito si è formato nel complesso di Pollack un gruppo di musicisti che costituirà poi il nucleo della celebre orchestra di Bob Crosby, cioè Mattie Matlock, Eddie Miller, Bob Haggard, Ray Beauduc, ecc. In questo periodo egli aveva lasciato la batteria a Beauduc, limitandosi a dirigere il complesso, ma doveva ben presto tornare allo strumento prediletto. Altri ottimi musicisti bianchi, come i trombettisti Muggsy Spanier e Harry James, sono passati con Pollack.

Tra i batteristi bianchi ve ne sono tre, che noi riteniamo superiori a tutti gli altri; Gene Krupa, Ray Beauduc e Dave Tough. Krupa è originario di Chicago ed appartiene alla categoria dei migliori « chicaneros ». In tale città egli ha incominciato a suonare e sin dal 1928 ha inciso col celebre gruppo Mac Kenzie e Condon; in seguito si è messo in evidenza intorno al '30, essendo scritturato con l'allora ce-

l'orchestra di Goodman e tutte quelle incise sotto suo nome.

Ray Beauduc appartiene invece al gruppo dei bianchi dello stile New Orleans, è passato nelle orchestre di Ben Pollack e di Bob Crosby e si trova pure oggi a capo di un proprio complesso. Non ostante non abbia la tecnica e la mimica di un Krupa, il suo tempo ed il suo tocco molto pastoso ne fanno il batterista bianco da noi prediletto; grande è la sua maniera, specie nel trattare la cassa scura ed i piatti e lo stimolo che egli esercita sui melodici è forse ancora più forte di quello di Krupa. Lo si può sentire in moltissime produzioni dell'orchestra di Crosby e della sua formazione ridotta, i « Bob Cats », inoltre ha inciso molte altre faccie, tra cui ricordiamo anzitutto « Big Noise from Winnetka » incisa da lui e dal contrabbassista Haggart soli, « Call Me A Taxi » dei quattro Bob Cats, e « Blue Lou » della All Star Band 1939.

Dove Tough è, come Krupa, originario di Chicago, ed ha pure inciso con gruppi di questa città, ma si è reso noto al pubblico solo verso il '37, quando è entrato a far parte della nota orchestra di Tommy Dorsey. Ora egli è il drummer di una delle più popolari orchestre bianche attuali; quella di Woody Herman. Il tocco di Tough è antitetico a quello di Beauduc; non sopplesse e pastosità, ma dinamismo secco e nervoso. Uno dei migliori dischi di Tough è « Twilight in Turkey » dei Clambake Seven, formazione ridotta dell'orchestra di Tommy Dorsey; lo si può sentire in gran numero di fac-

nel periodo iniziale. Infatti, dall'ingresso nell'orchestra, iniziò la collaborazione col cornettista Bubber Miley e da lui apprese e perfezionò la tecnica del « growl » e si specializzò nell'uso delle sordine. Furono questi due musicisti che contribuirono maggiormente a concretare il « Jungle Style » col quale l'orchestra di Ellington divenne famosa. Sembra anzi che Nanton avesse poi trasmesso a Cootie Williams (che sostituì Miley nell'orchestra) gli insegnamenti dello stesso Miley.

Scompare con Nanton un altro appartenente alla generazione che ha dato al jazz i suoi più grandi musicisti.

Il suo stile era di una immediatezza di espressione e di una sincerità straordinarie. Fu un maestro soprattutto nel trarre dallo strumento

lebre complesso da studio di Red Nichols. Ma la grande celebrità di Krupa comincia nel '35, quando egli diventa il « drummer » della famosa orchestra e dei piccoli complessi di Benny Goodman; ciò gli permette nel '38 di staccarsi da Goodman e di formare una propria orchestra che però, ad eccezione di lui, non ha mai avuto dei grandissimi solisti dando luogo ad una produzione che non si stacca molto dalle comuni orchestre bianche semi-commerciali di oggi.

Krupa ha uno swing ed un tempo impareggiabili. Credo inoltre che nessun batterista, ad eccezione di Hampton, abbia altrettanta tecnica ed abilità. Non bisogna poi dimenticare che Krupa è uno « showman » ed un attore di prima forza e la sua mimica ha contribuito non poco nel creare il suo successo. Lo si può sentire in moltissime incisioni, tra le più vecchie quelle dei Chicagoans e di Red Nichols, tra le posteriori quelle dei piccoli complessi e del-

una grande varietà di effetti fino ad allora sconosciuti; ciò che gli guadagnò il soprannome « Tricky » con il quale divenne famoso. Suonando senza sordina si rivelava un tecnico consumato: forza e concisione nell'esprimere le proprie idee, straordinaria facilità nell'eseguire i più intricati passaggi e nel suonare nel registro acuto dello strumento; tutto questo mantenendosi sempre nello spirito del più puro jazz.

Ecco qualcuna fra le sue migliori incisioni, tutte con l'orchestra di Duke Ellington: *Black and Tan Fantasy*, *Sweet Chariot*, *Swanee Shuffle*, *High Life*, *It Don't Mean a Thing*, *Hot Feet*, *Saturday Night Function*, *Move Over*, *Blue Serge*, *Portrait of Bert Williams*.

G. B.

cie di questi due complessi e nelle recenti produzioni di Woody Herman.

Vi sono altri due batteristi bianchi di gran classe: Ray Mac Kinley e George Wettling. Il primo di essi si è fatto un nome con le orchestre di Jimmy Dorsey e di Glenn Miller e si trova attualmente a capo di una propria formazione; i suoi « breaks » ed il suo tempo ci dimostrano che egli non ha affatto rubato la sua reputazione. Wettling è invece originario di Chicago ed è stato drummer dei complessi di Paul Whiteman e di Artie Shaw; noi preferiamo di lui il suo magnifico lavoro nei dischi incisi dal trio di Bud Freeman nel 1938, al Commodore Music Shop.

Altri buoni batteristi bianchi che sono passati negli ultimi anni in orchestre bianche sono: Nick Fatool, Buddy Schutz, Harry Jaeger, Al Spieldock, Sam Weiss, ecc.

LIVIO CERRI

DISCHI

RASSEGNA DI DISCHI NUOVI E VECCHI

Odeon S. S. 2330 - *Honeysuckle Rose* - *Down Hearted Blues* (Mildred Bayley and Alley cats).

Nonostante la pleiade di nuove e meno nuove cantanti che sono saltuariamente apparse nel firmamento del jazz, continuo a considerare Mildred Bayley come la migliore cantante bianca che finora si sia mostrata alla ribalta.

Sarà grassa e quindi mancherà della, a quanto pare, principale prerogativa delle cantanti americane: il cosiddetto lato « pine-up ». Ma in compenso sa cantare, è quasi sempre ispirata e sa circondarsi di musicisti di grande valore. In *Honeysuckle Rose* infatti troviamo oltre ad una sezione ritmica eccellente composta di Teddy Wilson al piano forte e Graham Monchur al contrabbasso.

Altre due vecchie nostre conoscenze: la tromba bianca Bunny Berigan, purtroppo passato a miglior vita e l'alto sassofonista negro Johnny Hodges; entrambi questi imprevedibili improvvisatori lavorano splendidamente sullo sfondo del canto di Mildred; inoltre si dividono fraternamente sedici misure pro capite del « chorus » centrale. Particolarmente ammirevole la partenza di Hodges che emerge con toccante semplicità dalle ultime note del primo chorus della cantante.

In *Down Hearted Blues*, Mildred canta in uno stile blues perfettamente aderente allo spirito delle grandi cantanti negre di blues. Hodges e Berigan non prendono « a soli » ma si fanno sentire abbondantemente sullo sfondo; Teddy Wilson invece esce in « a solo » per dodici misure: usa qui uno stile che gli è poco abituale, con un ritmo a crome puntate nell'ala sinistra che lo avvicina ai « boogie-woogie ». Il curioso è che nonostante la personalità di Teddy, intellettuale e ricercato, sia al polo opposto dello stile primitivo del « boogie-woogie », egli ottiene un buon risultato: anzi dà prova di un mordente che non sempre ha quando suona nel suo stile solito.

Odeon S. S. 2337 - *Three little words* (Gene Krupa and his Chicagoans), *Honky Tonky train blues* (Meade Lux Lewis).

In *Three little words* la formazione è Nat Kaziebler (tr.), Joe Harris (tr.), Dick Clark (tenore), Bennie Goodman (clar.), Jess Stacy (piano), Allen Reuss (chit.), Gene Krupa (batt.), tutti bianchi ed Israel Crosby allora (1936) quindicenne al basso, unico negro.

Disco inciso sotto la supervisione di John Hammond espressamente per la casa Parlophon inglese e destinato più che altro al mercato inglese.

Nonostante la supervisione di Hammond, che è senza dubbio uno dei migliori critici americani, e la presenza di molti fuori classe, il disco non è riuscito. Intanto il nome di Gene Krupa and his Chicagoans è fortemente ingannevole: salvo lo stesso Gene e Jess Stacy che hanno un accento di Chicago gli altri non hanno nessun accento particolare. Quanto a Bennie Goodman, nato e cresciuto a Chicago, non ha mai avuto questo accento ai vecchi tempi, figurarsi se lo aveva nel 1936, anno in cui la fama di Goodman era all'apogeo e non si poteva fare un disco di jazz senza ricorrere a lui. Inoltre Bennie di cui è ben conosciuto l'alto valore, in questo disco è in pes-

frasi fatte. Si salvano dal grigiore generale Stacy, il minorente contrabbassista e lo stesso Krupa. Gli altri non hanno proprio niente da dire.

Ben migliore è il solo di piano che si trova sull'altra faccia del disco. Anch'esso è dovuto all'interessamento di John Hammond; non vi sto a raccontare la storia di Meade Lux Lewis e di Hammond a base di spugne e carrozzerie di automobili, che certamente già conoscete e che inoltre potrebbe essere anche una trovata pubblicitaria. Quello che so è che il disco è l'unico esempio di buon stile boogie-woogie che sia uscito finora in Italia, che Meade Lux dà prova di eccellenti qualità e che quindi vale la pena di comprare il disco, nonostante lo scialbo *Three little words* che si trova sul verso.

Odeon S. S. 2333 - *Blues of Israel* (Gene Krupa and his Chicagoans), *The world is waiting for the sunrise* (Jess Stacy piano solo).

La formazione di *Blues of Israel* è la stessa di *Three Little Words*. Assenza quasi totale di stile Chicago, ma però il disco è eccellente: Nate Kaziebler si dimostra un buon imitatore di Bunny Berigan, Jess Stacy è almeno altrettanto buono che in T.L.W. e il trombone Joe Harris, che è un imitatore di Jack Teagarden, suona con un bel accento « blues ». Inoltre Bennie Goodman, che forse si è reso conto di non essere in forma quel giorno, non fa « a soli ». In compenso il lavoro di Israel Crosby al basso è veramente eccellente. Aveva solo quindici anni ma evidentemente ci sapeva fare.

In *The world ecc.* Jess Stacy è accompagnato da Gene Krupa e da Israel Crosby. Jess prende sei « chorus » consecutivi su un ritmo molto veloce.

Nonostante il frequente riapparire di una frase fatta sulla settima misura del chorus, egli è in forma ottima e supera molto bene la difficilissima prova dei « tre minuti da solo ». Non so bene se sia lui a stimolare gli altri due o gli altri due a stimolare lui, certo è che c'è una compattezza, una fusione di intenti in questa interpretazione, molto rara. Notevolissima la tensione dell'ultimo chorus aumentata ancora di più nelle ultime otto misure da Krupa con dei colpi di piatto in « levare ». Questo sì che è vero stile Chicago: sobrio, contenuto, con improvvisi sprazzi di forte tensione, e soprattutto con una perfetta intesa fra i vari musicisti.

Odeon S. S. 2345 - *A strange loveliness*, *Nightmare* (Artie Shaw and his new music).

Il primo titolo val molto poco, appartiene alla ormai vastissima schiera di dischi di jazz puliti, curati, dalla messa a punto perfetta, ma in compenso freddi gelati.

Nightmare invece è una buona riuscita. L'idea a tipo insistente che fa da pedale ostinato per tutto il disco è ben trovata, gli effetti strumentali sono « sentiti » e ben eseguiti, ed inoltre Shaw è in uno dei suoi, purtroppo rari, buoni momenti. Sì, lo so benissimo, Shaw ha una tecnica splendida una voce dolcissima, delle idee molto ricercate, però di solito è maledettamente accademico. Qui invece suona con spirito ed in questi casi allora le sue qualità tecniche, che di solito agiscono in senso negativo sull'ispirazione, aggiungono interesse. Se Shaw suonasse sempre così!

Odeon S. S. 2360 - *Rainin' - Le Jazz Hot* (Orchestra Jimmie Lunceford).

In *Rainin'* possiamo udire abbondantemente il cantante Dan Grisson. Egli è più un « crooner » che un



Se non ve lo dicessimo, stentereste a indovinare che lo scambio del mazzo di fiori avviene fra il nostro Almangano e Grace Moore, famosa soprano

Artisti italiani

SERGIO ALMANGANO

E' nella tradizione della musica leggera italiana la passione per il violino, strumento che, a torto o a ragione, si ritiene il più romantico e quindi il più adatto al temperamento innegabilmente sentimentale dell'italiano. Ma vorremmo aggiungere che se una vena di romanticismo è filtrata in qualche settore della musica di jazz, ve l'ha portata, anche stavolta l'italiano e proprio con il violino. Pensate a Venuti e un po' anche a Grappelly, francese ma di origine italiana. Sergio Almangano è un italiano, un violinista, e un sensibile jazzista.

Egli è nato a Pizzale (Pavia) il 15 dicembre 1914. Almangano comincia a studiare il violino con un fratello a undici anni; a quindici poi continua sotto la guida regolare ed esperta del Prof. Moisélo di Pavia. A diciassette anni sostiene brillantemente gli esami di ammissione all'Istituto Musicale di Pavia:

eseguisce come primo pezzo la « Follia » di Corelli e viene esonerato da ogni altra prova. Può così studiare proficuamente teoria, armonia e pianoforte complementare. Nel 1930 trasferitosi a Milano, presso i fratelli, presta la sua opera un po' dovunque; ritrovi, teatri e nelle sale di incisione della « Fonit » e dell'« Odeon ». E' appunto nella incisione dei dischi che lo troviamo dapprima come componente delle orchestre Kramer, Di Ceglie, Ceragioli, Rizza, Sciorilli, poi come primo violino solista. Incide col « Quintetto ritmico di Milano » diretto da Zuccheri e col « Quintetto del delirio » diretto da Mojoli.

Per la « Odeon » va segnalata l'incisione di « Appassionatamente » di Rulli e dello Studio n. 3 in Mi magg. di Chopin (conosciuto sotto il titolo di « Tristezza ») come solista dell'Orchestra Ceragioli.

E' solo però in questi ultimi anni che si è dedicato a fondo alla musica « swing » spinto da forte passione per il genere « hot ».

Joe Venuti è il suo paradigma: lo stile « melodizzante » « italianizzante » del grande violinista lo attrae. Penso però che Almangano avrà molto da guadagnare se si staccherà un poco da questo modello, e renderà più serrato e contenuto e meno lirico il suo gioco. Il suo fraseggiare delicato è tuttavia ispirato e intelligente.

Aduce da Rapallo, lavora attualmente in un dancing di Milano, con un sestetto del quale fanno parte anche i fratelli Vermilio (piano) e Adriano (basso).

Il programma della sua attività contempla pure lusinghiere proposte per una « tournée » negli Stati Uniti.

★

cantante swing, adatto quindi ad una orchestra meno puramente swing di quello di Lunceford. Qui però il suo canto è interessante: evidentemente il tema è di suo gusto, lo strumentali di sfondo è di fattura superlativa (non per nulla tema ed arrangiamento sono di Sy Oliver) e l'interpretazione dell'orchestra è perfetta. E' un disco che può piacere molto anche ai profani di jazz, il che se vogliamo può anche non tornar molto a suo onore.

Atmosfera completamente diversa in « Le Jazz Hot ». Il titolo in francese non vi deve meravigliare: a quell'epoca (1938-39) era in pellegrinaggio agli Stati Uniti il critico fran-

cese Panassié. Appunto a lui ed al suo celebre libro è dedicato questo pezzo. Come dicevo l'atmosfera è ben differente da quella un poco ricercata di Rainin'. Qui abbiamo abbondante lavoro con la wa-wa della tromba Sy Oliver, un passaggio del trombone Jimmie Young con sotto degli accordi sicuri di sassofoni che fanno rizzare i capelli in testa; e poi tutto il resto, d'altronde sempre presente nei dischi di questa orchestra unica, che faceva (fra parentesi molto meglio) dieci anni fa quello che adesso fanno tutte le orchestre di gran nome: vedi Jimmie Dorsey, Ch. Barnet, Woody Hermann e tanti altri.

ROBERTO NICOLosi

"NICK", LA ROCCA (segue da pag. 10)

Fra le due serie di dischi incisi dall'Original Dixieland Jazz Band la prima è senza dubbio la più interessante perché è solo allora che l'orchestra pratica lo stile Dixieland tradizionale. Ad ogni modo questi primi dischi (e soprattutto i primissimi ne risentono) hanno un difetto comune: quello di essere stati incisi meccanicamente. Un forte rumore di fondo copre un po' l'esecuzione mentre le imperfezioni tecniche storpiano alquanto i suoni dei vari strumenti.

Di questa serie sono stati pubblicati in Italia alcuni esemplari ora però divenuti rarissimi. Si tratta di due dischi incisi nel giugno 1918 dalla stessa formazione che incise il primo disco nel 1917:

Ostrick walk e At the jazz band ball; Bluin' the Blues e Sensation rag; e di qualche altro pubblicato in seguito ma di minore interesse.

La seconda serie, incisa con una orchestra notevolmente ingrandita, è di stile più commerciale, presenta qualche buon arrangiamento e degli interessanti a soli.

Un esempio è stato pubblicato anche da noi (e si trova ancora in commercio): con:

Tiger Rag e Bluin' the Blues dove si può ascoltare qualche buona parte arrangiata (inizio di *Tiger* e la fine di *Bluin'*) mentre in *Bluin' The Blues* una sconosciuta cornetta (che sia lo stesso La Rocca?) ci regala due ottimi chorus di blues. Disgraziatamente manco di notizie sulla formazione che incise questo disco.

I componenti dell'O.D.J.B. furono tutti dei musicisti di valore, sia come esecutori che come compositori, e sarebbe bene che ogni appassionato, oltre le composizioni, di cui almeno qualcuna dovrebbe essergli nota, conoscesse anche qualche esecuzione del vecchio complesso.

GIUSEPPE BARAZZETTA

PICCOLA POSTA

Tony Carini - Palermo. — Lei desidera scrivere a Gene Krupa? Indirizzi presso:

Down Beat, 203 North Wabash
Chicago - Illinois
che inoltrerà senz'altro.

Date le difficoltà di una distribuzione regolare di « M. e J. » a Palermo, le saremo molto grati se volesse fare propaganda presso gli amici e conoscenti appassionati del jazz perché si abbonino.

La sua collaborazione ci farà molto piacere: grazie delle sue cordiali parole di ringraziamento.

Chester Goffi - Cumiana (Torino). — Se quattro soci sono pochi per fondare un club, sono però più che sufficienti per fondare un nucleo di amatori, che potrebbe eventualmente appoggiarsi, per scambio di dischi ecc., al più importante Hot Club vicinissimo (nel caso vostro, per es., l'Hot Club di Torino).

Rispondiamo alle sue domande:

1) Benny Carter suona anche la tromba. Ascolti p. e. « *Star Dust* » di Willie Lewis, edito in Italia da Columbia ed ora fuori catalogo.

2) Loggione ringrazia per il suo elogio.

3) Fats Waller ha inciso più volte « *Honeysuckle Rose* » che, tra l'altro, come lei saprà, è un motivo di sua creazione.

A quale versione si riferisce?

4) L'opinione di Ceragioli su Art Tatum è strettamente personale. Certamente, su musicisti tecnicamente agguerriti come il nostro Ceragioli un virtuoso come Tatum è destinato a fare molta più impressione di altri pianisti.

5) Della simpatica pianista negra Cleo Brown, di cui la casa Polydor diffuse in Italia circa dieci anni or sono alcune piacevoli incisioni, non troviamo notizie sui recenti periodici americani di jazz.

Attendiamo notizie dal suo nucleo jazzistico!

Giovanni Omero - Roma. — Abbiamo girato la sua lettera all'amico Barzizza che le risponderà direttamente.

Dott. Adriano Benini - Busto Arsizio. — Grazie per le sue cortesi espressioni. Purtroppo anche lei si lamenta della cattiva distribuzione del nostro giornale. E' questo un tasto doloroso su cui siamo tornati e dovremo tornare. Per quanto riguarda Busto Arsizio il nostro distributore ci ha assicurato di aver provveduto. Ci farà un piacere se vorrà scriverci in merito. Le sue proposte concernenti l'edizione di alcuni dischi in Italia le possiamo assicurare che non trala-

scieremo d'interessarci. Ma non le nascondiamo le grandi difficoltà di una simile... impresa tanto più che alcuni dei dischi da lei citati non sono editi dalla casa Victor e di conseguenza la Voce del Padrone italiana non può riprodurli.

Rispondiamo ora ai suoi quesiti.

1) Il « *Tiger Rag* » di La Rocca edito dalla Voce del Padrone fu inciso nel 1937 da una grassa orchestra in cui figuravano alcuni elementi della Original Dixieland Jazz Band.

Per ragioni di spazio non possiamo darle le altre informazioni da lei richieste, le consiglieremo l'acquisto della « *Introduzione alla vera musica di jazz* » di Levi e Testoni in cui troverà eleanche molte delle informazioni richieste. Mandi una vaglia di L. 100 al dott. Arrigo Polillo - Corso Italia, 6.

Al Sears è l'attuale sax tenore nell'orchestra di Duke Ellington.

Renato Castellani - Milano. — Siamo ancora in debito di una risposta ad una sua vecchia lettera. Le formazioni di « *Jazz Me Blues* » e « *Royal Garden Blues* » sono le seguenti: Bix Beiderbecke (tr.); Billy Rank (tr.); Don Murray (cl.); Adriano Rollini (sax. basso); Frank Signorelli (pf.); Howdy Quicksell (banjo); Chauncey Moorehouse (batt.).

Per « *Lewisiana Blues* » di Ted Lewis non abbiamo in questo momento sott'occhio elementi precisi. Il « *Nobody But My Baby* » pubblicato su Odeon Swing e attribuito ad Armstrong è invece opera di una formazione capeggiata dal pianista negro Clarence Williams.

Marcello Pozzi - Firenze. — Ci spiace che anche a Firenze la distribuzione della rivista non sia quella che noi tutti desideriamo. Ci auguriamo comunque che ella vorrà restare un nostro fedele lettore, abbonandosi al periodico. Circa la pubblicazione di carattere esecutivo da lei richiesta, le consiglieremo la « *Introduzione alla vera musica di jazz* » di Levi e Testoni che le potrà essere inviata dal « Centro studi del Jazz » dietro invio di vaglia postale diretto al dott. Arrigo Polillo, Corso Italia 6 - Milano.

Florenzo Borsi - Soragna (Parma). — Come da suo desiderio le abbiamo risposto direttamente.

Ugo Piglion - S. Maurizio Canavese (Torino). — L'importo complessivo per il numero 8 del 1945 e il numero 2 del 1946 ammonta a L. 50. I numeri le saranno inviati non appena in possesso del suo vaglia o se lei preferisce, contro assegno. Per quanto riguarda le riviste jazz estere il C.S.J.

sta esaminando la possibilità di effettuare la raccolta e la distribuzione in Italia.

Lelio Maffia - Milano. — Ha perfettamente ragione di lamentarsi degli inconvenienti verificatisi nella distribuzione e spedizione del nostro periodico. Non è per esimerci dalla nostra responsabilità, ma per esattezza, che le diciamo che gli inconvenienti lamentati non sono imputabili né al direttore né ai redattori, i quali, com'è ovvio non possono e non debbono curare se non la parte artistica. Non è la prima volta che protestiamo energicamente con l'editore-proprietario del periodico, affinché richiami ad un maggior zelo l'Amministrazione. C'è ad ogni modo da tener presente che « *Musica e Jazz* » ha un'attrezzatura organizzativa che non è certamente quella del « *Corriere della Sera* » e che anche il servizio postale, a tutt'oggi lascia spesso molto a desiderare. Non le sarà sfuggita sui quotidiani la notizia recente di una riunione tenuta dagli editori di giornali per protestare proprio contro il disservizio postale, dati i ritardi e talvolta addirittura i mancati recapiti dei giornali spediti. Abbia pazienza, e continui a voler bene al giornale ed a collaborare con noi. Circa i suoi rilievi, sul contenuto del periodico, le precisiamo che condividiamo in gran parte le sue idee. Lei pensi tuttavia che ci pervengono anche lettere che contengono richieste diametralmente opposte alle sue e non è facile impresa accontentare tutti. Siamo ad ogni modo molto sensibili al suo interessamento ed ai suoi suggerimenti che non mancheremo di tenere nel debito conto.

Gino Cerri - Milano. — Ed ecco un Hot fan purissimo che preferirebbe le fotografie dei solisti di jazz a quelle delle belle ragazze! Per le ragioni più e più volte riferite anche su queste colonne, non possiamo rinunciare alle effigi femminili; però, lei deve onestamente riconoscere, che non trascuriamo di pubblicare anche le foto dei solisti di jazz. Ci scriva se desidera particolarmente la fotografia di qualche artista.

Raffaello Mongai - Pistoia. — Ha perfettamente ragione! Abbiamo girato il suo reclamo all'Amministrazione e se questa non le dovesse rispondere ritorni all'attacco nel modo più energico; ma indirizzi all'Amministrazione e non alla Direzione! Non ci risulta pervenuta la sua prima lettera. Stia tranquillo che il giornale continua.

Franco C... (cognome illeggibile, scrivere più chiaro) - Torino. — La lettera non affrancata di cui lei ci parla non ci risulta pervenuta. Ripeta, per favore, le sue richieste.

Nando Guarnieri - Ancona. — La copia di « *Introduzione alla vera musica di jazz* » le sarà mandata contro assegno. Il suo rilievo è giusto: la vibrafonista di Herman (che ora è stata sostituita da Red Norvo) era Marjorie (o Margie che è la stessa cosa) Hyams. Il libro di Livio Cerri è ancora, temiamo, in alto mare; ma Cerri lamenta lo scarso numero delle prenotazioni...

IL POSTICIONE

musica e
JAZZ

PERIODICO DI MUSICA LEGGERA

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE:
MILANO - Via Monviso, 21 - Tel. 90-194

Direttore: G. C. TESTONI

Distribuzione:
per Milano:
U. G. M. - Via Durini, 18

Alta Italia:
C. E. A. - Via Podgora, 10 - Milano

Sud Italia:
MESSAGGERIE ROMANE - Piazza
di Pietra, 34 - Roma

PUBBLICITÀ:
Massimo Fano - Via Vincenzo Monti, 14
Telef. 88135 - Milano

Stab. Grafico FRATELLI AZIMONTI
MILANO, Via Monviso, 21 - Tel. 90-194

Pubblicaz. autoriz. il 15-5-45 dall'A.P.B.

LA BORSA DEL DISCO

- a) « *Jack-Armstrong e blues* (Iam session all star; V. Disc featuring Jack Teagarden and Louis Armstrong) - *Rosetta* (Iam session featuring Charlie Shavers. Trumnie Young V. disc n. 348-B, ottimo stato.
 - b) *Taps Miller* (Count Basie and his Orchestra V), disc. n. 519-A, ottimo stato.
 - c) *Long John Silver* (Jimmy Dersey and his Orchestra) - *Jersey bounce* (Benny Goodman and his orchestra V), disco n. 509-A, buono stato.
 - d) *Jungle drums* (Artie Shaw and his Orchestra - *Three little words* (Tommy Dorsey and his Orchestra V), disco n. 362-A, ottimo stato.
 - e) *Wonderful - I'll never be the same* (Artie Shaw and his Orch.), disco n. 412-A, ottimo stato.
 - f) *Mexico City - Blue Lou-Charmaine* (Harry James and his Orchestra V), disco n. 177-A, ottimo stato.
 - g) *Artistry in rhythm - Eager bearer* (Stan Kenton Orchestra) - *Hot Lips - Wang Wang blues* (Henry Busse Orchestra V), disco n. 285-A, nuovo.
 - h) *Sharecroppin' blues* (Charlie Barnett and his Orchestra - *Sunset strip* (Jimmy Dorsey and his Orchestra V), disco n. 326-A, ottimo stato.
 - i) *Beat me daddy eight to abar - Fire o'clock whistle* (Glenn Hiller and Orchestra His Master's Voice), JK 2135, nuovissimo.
- Offronsi in cambio esclusivo con dischi di marche estere, meglio se V-discs.
- (RENATO CASTELLANI, VIA PIETRO DA CORTONA 14 - MILANO - TEL. 295757, OPPURE 17904).

★

- 1) *Misty morning* (Duke Ellington), Odeon Swing A 2328 - *The blues with a feeling* (Duke Ellington), disco nuovo.
 - 2) *Lullaby* (Coleman Hawkins), Odeon Swing A 2365 - *China Girl* (Casa Loma Orch.), disco nuovo.
 - 3) *How am I to know* (F. Trumbauer), Odeon Swing A 2327 - *Sentimental blues* (Seger Ellis), disco nuovo.
 - 4) *Merry Go Round* (Duke Ellington), Columbia CQ 1464 - *Admiration* (Duke Ellington), disco nuovo.
 - 5) *Basin street blues* (L. Armstrong), Parlophon TT 9048 - *Running Ragged* (J. Venuti's Blue Four), disco buono.
 - 6) *Nobody's sweetheart* (McKenzie and Condon's Chicagoans), nuovo - *China boy* (McKenzie and Condon's Chicagoans), Parlophon TT 9083.
- Offronsi solo in cambio di altri dischi di orchestre negre.
- 1) *Four string Joe* (J. Venuti's Blue Four), Odeon Swing A 2340 - *A mug of ale* (J. Venuti's Blue Four), disco nuovo.
 - 2) *Manhattan rag* (F. Trumbauer), Odeon Swing A 2334 - *Bixology* (Bix Beiderbecke), disco nuovo.
 - 3) *Rosalie* (Roy Fox Orch.), Voce d. Padrone G. W. 1521 - *In the still of the night* (Roy Fox Orch.), disco buono.
 - 4) *Strada solitaria* (Bing Crosby), Fonit A 61257 - *Star dust* (Bing Crosby), disco nuovo.
 - 5) *Deep purple* (Bing Crosby), Fonit A 61244 - *Little sir echo* (Bing Crosby), disco nuovo.
 - 6) *Deep purple* (Orch. Ambrose), Decca 585 - *I have eyes* (Orch. Ambrose), disco buono.
 - 7) *Sing a song of sunbeams* (Orch. Ambrose), Decca 598 - *That slay old gentleman* (Orch. Ambrose), disco buono.
 - 8) *Swing patrol* (Orch. Ambrose), Decca F 6446 - *Twilight in turkey* (Orch. Ambrose), disco buono.
 - 9) *Belcha nickel* (Ella Fitzgerald con Chick Webb), Decca 637.
 - 10) *Memory lane* (Connie Boswell), disco buono.
 - 11) *Joseph! Joseph!* (Andrews Sisters), Polidor 61206 - *Tuli-tuli-time* (Andrews Sisters), disco nuovo.
 - 12) *Fox-trot medley parte 1a* (J. Moreton e Dave Kaye), Parlophon B 71011 - *Fox-trot medley parte 2a* (J. Moreton e Dave Kaye), disco seminuovo.
- Offronsi in cambio di dischi, pubblicazioni o per contanti.
- (HOT FANS CLUB, PIAZZALE LA-GOSTA, 2 - MILANO).

spazio riservato
per la pubblicità

spazio riservato
per la pubblicità

spazio riservato
per la pubblicità

spazio riservato
per la pubblicità

il prossimo
numero
uscirà
il 20 ottobre



MARCA DEPOSITATA
Specializzata in batteria
JAZZ-BAND ed affini

Umberto Alberti
F. I. S. M. O. M.

FABBRICA ITALIANA STRUMENTI MUSICALI PER ORCHESTRE MODERNE

**MILANO «110»
CORSO GARIBOLDI. 46**

I più importanti Negozianti d'istrumenti musicali preferiscono questa Marca Nazionale, ben nota anche all'Estero. Tutti i professionisti di vaglia l'adottano già da anni e ne sono pienamente soddisfatti.

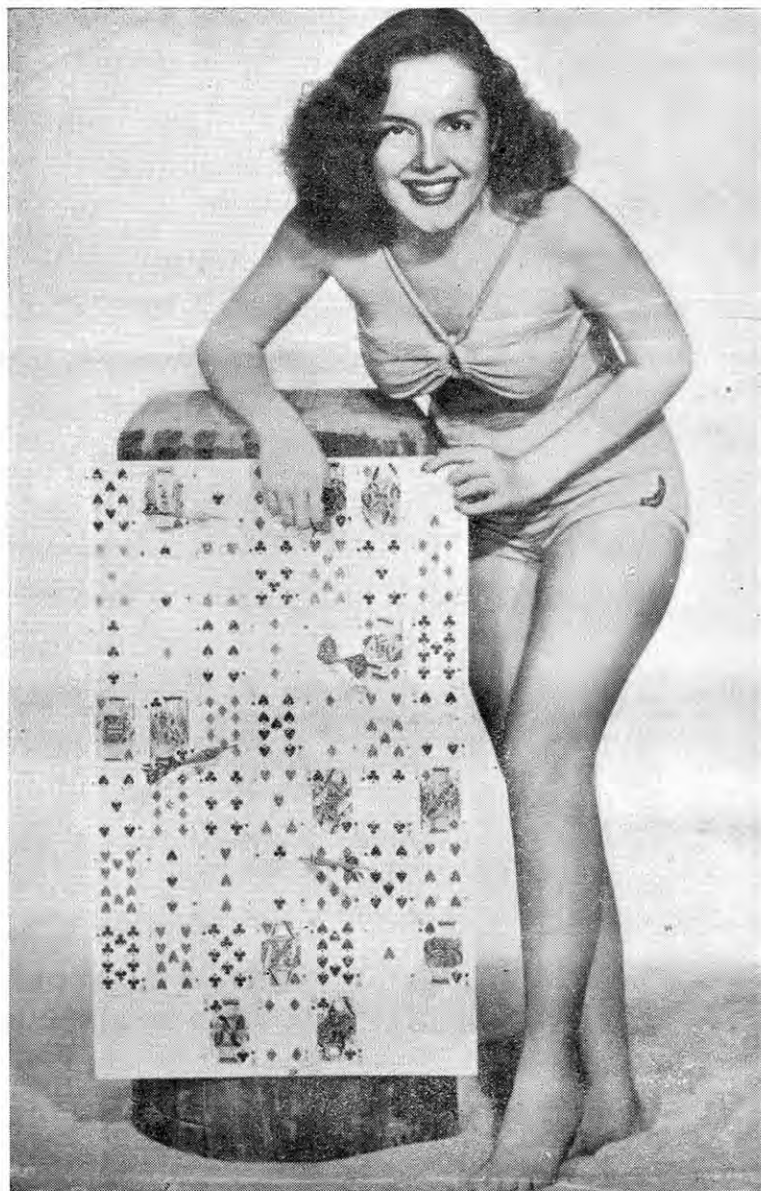
**BATTERIE DI VARI TIPI, COMUNI E DI LUSO CON O SENZA CARRELLO - PELLI
FINISSIME D'OGNI MISURA - RICCO ASSORTIMENTO DI ACCESSORI PER JAZZ**

Gratis a richiesta Preventivi e Listini

musica e JAZZ

PERIODICO ILLUSTRATO

DI MUSICA LEGGERA



Ultimi saluti dal mare da parte di Audrey Korn e di Virginia Welles, ballerine e "stelline", di Hollywood. Possiamo assicurarvi che non sanno cantare e non capiscono niente di jazz; però...

Canzoni vecchie e nuove

OL' MAN RIVER
parole di OSCAR HAMMERSTEIN
musica di JEROME KERN

Niggers all work on de Mississippi,
Niggers all work while de white
[folks play,
Pulling dose boats from the dawn to
[sunset
Gittin' no rest till de Judgment day.
Don't look up an' don't look down,
You don't dast make de white man
[frown;
Bend your knees an' bow yo' head
An' pull dat rope until yo're dead
Let me go 'way from de Mississippi,
Let me go 'way from de white man
[boss,
Show me dat stream called de river
[Jordan,

Dat's de old stream dat I long to
[cross.
Ol' man river, dat ol' man river,
He must know sumpin', but don't
[say nothin',
He just keeps rollin', he keeps on
[rollin' along.
He don't plant 'taters, he don't plant
[cotton,
An' dem that plants 'em is soon
[forgotten;
But ol' man river he jes keeps
[rollin' along.
You an' me, we sweat an' strain,
Body all achin' an' racked wid pain.
«Tote dat barge!» «Lift dat bale!»
Git a little drunk and you'll land
[in jail.
Ah gits weary an' sick of tryin'
Ahm tired of livin', an' feared of
[dyin',
But ol' man river he jes keeps
[rollin' along.

(Lavorano i negri sul Mississippi,
Lavorano i negri mentre i bianchi
[giuocano,
Tirano barche dall'alba al tramonto
Senza riposo, fino al dì del Giudizio.
Non guardare per aria nè per terra
Per non farti urlar dietro dal padrone
Piega la ginocchia, china la testa
E tira quella corda fino alla morte.
Lasciatemi fuggir via dal Mississippi,
Lasciatemi fuggir via dal padrone
[bianco,
Mostratemi quel fiume che si chiama
[Giordano,
Quel caro fiume ch'io vorrei varcare.
Vecchio fiume, oh vecchio fiume,
Lui deve saper qualcosa, ma non dice
[nulla,
E continua a scorrere.
Lui non pianta patate nè cotone;
Presto dimentica quel che ha seminato
E continua a scorrere.
Io e te sudiamo e sgobbiamo,
Col corpo dolorante e pieno di
[malanni;
«Tira quella barca!» «Spingi su
[quel sacco!»
(e se prendi una piccola sbornia vai
[in galera).
Ahime, divento triste e stanco di
[provare,
Stanco di vivere e pauroso di morire,
Ma il vecchio fiume, lui continua a
[scorrere).

Spiccioli

L'Orchestra Filarmonica di Londra ferma una sezione «swing». — Una de'le principali orchestre sinfoniche inglesi, la Filarmonica di Londra, ha cost'uito, in forma non ufficia'e, la sezione «swing» che ai primi dello scorso lug'io ha debuttato in pubblico suonando arrangiamenti scritti dai membri stessi della sezione. Da notare la originale composizione della sezione: oboe, tromba, fagotto, p'ano, basso e batteria.

Le brillanti esecuzioni presentate dal gruppo che allinea artisti giovani piuttosto scapigliati, ma da' l'aspetto serio, hanno fornito una caricatura del jazz piena di ingenuità, spirito e intelligenza.

Le canzoni in programma erano: Annie Laurie, You're in Kentucky Sure as You're Born, Tea for two, How'm I Do'in?