

L'ebbrezza ritmica di una label che aveva capito come inglobare la melodia all'interno di una rete di suoni jazz che attingevano dal soul e dal gospel. I dischi iconici di Horace Silver e il groove di Jimmy Smith. A settant'anni dalla nascita, la creatura di Alfred Lion e Francis Wolff continua a sfornare album da amare

LIBRI LA STORIA DELL'ETICHETTA RACCONTATA DAL CRITICO INGLESE

Blue Note, i colori dell'hard bop

di Richard Cook*

Il periodo 1953-54 è uno dei più cruciali della storia della Blue Note, perché fu allora che si consolidarono molte delle caratteristiche che agli occhi dei più definiscono lo stile Blue Note. Ormai le registrazioni avvenivano con una regolarità che nel 1939 i due giovani emigrati tedeschi (*Alfred Lion, fondatore dell'etichetta e Francis Wolff, fotografo, collaboratore di Lion, ndr*) non avrebbero mai immaginato. Dopo appena sei sedute nel 1951 e otto nel 1952, nel 1953 ve ne furono quindici e nel 1954 tredici. Fra i nomi figuravano **Bud Powell, JJ. Johnson, Miles Davis, Art Blakey, Clifford Brown** e, ennesimo omaggio alla hot music di un tempo, **Sidney Bechet** con George Lewis, il clarinetista di New Orleans. Fu un periodo non solo di risultati ma anche di esperimenti. Oltre ai nomi succitati, registrarono i chitarristi John Collins (otto titoli, mai pubblicati), Sal Salvador e Tal Farlow, il trombonista Urbie Green e i pianisti Kenny Drew, Elmo Hope e George Wallington. Una seduta fu registrata perfino a nome di Julius Watkins, uno dei pochi jazzisti che ab-

biano tentato di suonare bebop con il corno francese.

La curiosità

La curiosità di **Alfred Lion** per la musica nuova era entusiastica e sconfinata. Appena il volume d'affari dell'etichetta cominciò a crescere, lui e **Francis Wolff** si resero conto che, se la Blue Note avesse voluto mantenere il suo posto nel mondo in espansione del microscolco jazzistico, avrebbe dovuto avere un afflusso regolare di nuovo materiale. Si trovavano ancora per le mani i loro 78 giri e i loro lp da dieci pollici, riluttanti a passare a quelli da dodici; se non altro, all'inizio del 1954, pubblicarono il primo 45 giri singolo da sette pollici, bn 451626.

Riproduceva stranamente due pezzi tratti da una seduta di **Horace Silver**, *Message from Kenya* e *Nothing but the Soul*, che mettevano in mostra Art Blakey, nel primo titolo in duetto con il percussionista **Sabu Martinez**, nel secondo da solo (un tributo doveroso, tuttavia, dato il rango del batterista nella gerarchia Blue Note). I jukebox stavano via via adottando il formato a sette pollici e i singoli avrebbero avuto un ruolo sempre più importante nel determinare la visibilità della Blue Note sul mercato.

Il controllo della qualità, preoccupazione costante di Lion, fece sì

che il programma di pubblicazioni della Blue Note conoscesse pochissimi passi falsi, anche quando le uscite si fecero più serrate. Fra le sedute del 1953, le due a nome di Clifford Brown (nel caso della prima, in leadership condivisa) risultano eccezionali, sebbene le cose ancora migliori di cui sono un indizio non vedranno la luce per la Blue Note. Brown è uno dei grandi «leader perduti» del jazz. Morto nel 1956 in un incidente automobilistico, non visse abbastanza per avvalorare la convinzione largamente diffusa che sarebbe diventato la tromba numero uno del jazz. Più che proporre delle innovazioni, Brown contemperò le influenze di Dizzy Gillespie e di Fats Navarro in uno stile radioso, di meraviglioso nitore.

Nella sua maniera si combinavano lo staccato (il modo in cui articolava le note, con un vibrato piuttosto largo e uniforme) e la curvatura di frasi lunghe e fluide. Fu un personaggio chiave dell'ammorbidimento del bebop: amava swingare, in una maniera che ai fedeli dell'hard bop poteva anche sembrare fuori moda, ma che aveva una sua fiera bellezza. Ci sono pochi esempi della grandezza di Brown migliori dei tre chorus suonati quasi con noncuranza in *Brownie Speaks*, il quarto titolo della seduta del 9 giugno 1953 che è accreditata al trombettista a

fianco di **Lou Donaldson** (con la ritmica composta da Elmo Hope, Percy Heath e Philly Joe Jones). Pur nella sua leggerezza, l'assolo mostra un controllo saldo, un'intelligente pianificazione (alla fine, all'ascoltatore attento sembrerà di scorgere da dove è partito Brown per arrivare a questo punto) e quell'elemento acrobatico che ci ricorda che il solista stava correndo dei rischi. Eppure si tratta di una prima *take*.

Necessità impellente

Lion aveva necessità impellente di un successo. Per quanto i dati di vendita dei dischi di quel periodo non siano facilmente stimabili, è plausibile che la vendita iniziale di un lp da dieci pollici non superasse in media le mille o duemila copie. In seguito, le vendite da catalogo potevano arrivare in alcuni casi a due o tre volte tanto, in altri no, il che spiegherebbe l'estrema rarità fino a oggi delle più oscure uscite Blue Note da dieci pollici. Come ogni piccola impresa che cerchi di espandersi in un settore competitivo, la Blue Note aveva bisogno di un prodotto il cui successo potesse coprire le spese generali quel tanto da permettere loro di tenere la testa fuori dall'acqua mentre continuavano a costruire il catalogo.

La risposta cominciò a profilarsi nella forma della «famiglia Blue No-

te». La scena bebop aveva cominciato ad atrofizzarsi: dopo aver seguito per dieci anni gli stessi identici metodi, quale scena musicale non avrebbe accusato una certa stanchezza? Inoltre, la sua natura occasionale aveva finito per essere la sua maledizione. Benché esistessero delle formazioni più o meno regolari e le facce nella comunità musicale fossero quasi sempre le stesse, i musicisti non collaboravano tanto da coagularsi in ensemble con un'identità. Avrebbe ricordato in seguito Art Blakey: «Si metteva insieme un gruppo per una serata, si andava su e fondamentalmente si faceva una jam su qualche classico del bebop. Alla fine la gente si era stufata. Tutti non facevano altro che copiarsi».

La genealogia che si tramanda nelle storie del jazz è costituita da un susseguirsi di nomi di artisti. In realtà, però, il pubblico tende a ricordare e a seguire più i gruppi che gli individui. Sono i complessi a segnare le vere pietre miliari del jazz e il veicolo della tradizione: gli Hot Five di Louis Armstrong, le diverse incarnazioni delle orchestre di Duke Ellington e di Count Basie, la big band di Dizzy Gillespie, il Modern Jazz Quartet, il quartetto di Gerry Mulligan, il quintetto di Miles Davis con John Coltrane, il gruppo degli anni Sessanta di Cannonball Adderley, i Jazz Crusaders... alla gente possono restare in mente i nomi di questo o di quello, ma è il suono di un gruppo quello che resta nella memoria collettiva. Forse è questa l'autentica eredità di una musica che si fonda sull'interazione di gruppo non meno che sulla creazione individuale spontanea.

Fu un'altra seduta di registrazione della Blue Note a gettare le basi di quello che fu forse il più grande piccolo gruppo del jazz postbellico. Alfred Lion offrì a Horace Silver un'altra seduta a suo nome e stavolta il pianista chiese di poter aggiungere dei fiati al trio. In quel periodo Silver suonava al Minton's Playhouse in un gruppo con il sassofonista tenore **Hank Mobley** e il contrabbassista **Doug Watkins**, che portò alla seduta insieme all'onnipresente Blakey e a un secondo fiato, il trombettista Kenny Dorham. Il 13 novembre 1954 incisero quattro titoli nello studio di Van Gelder ad Hackensack. Fu una seduta così proficua che il febbraio successivo Lion riconvocò il gruppo per un'al-

tra seduta, da cui uscirono altri quattro titoli.

Ad eccezione di *Hankerin'*, un tema blues di Mobley registrato nella seconda seduta, tutti i pezzi erano di Silver. E tutti sembrano della stessa stoffa: ritmo elettrizzante, non troppo veloce e non troppo lasco; enuncianti melodie in minore, enunciate all'unisono e con precisione da sax tenore e tromba con l'interpunzione di riff del piano; ogni blocco di otto battute intriso di gospel e di blues. In confronto ai tempi a rotta di collo e alla carica frontale del «vero» bebop, questa musica dovette sembrare quasi troppo semplice, una riduzione più che uno sviluppo. Ma il gruppo di Silver aprì anche altre possibilità. I suoi temi erano ricchi di melodia, un aspetto della musica che il bop, nella sua mania di far terra bruciata, aveva trascurato.

Era musica da ascolto ma che apriva la porta al *backbeat*, un ritmo accattivante subito ben accolto dal pubblico sfinito dall'astrazione. Nella nuova musica popolare nera, esemplificata dal genere di produzione con cui, come notato sopra, si stava arricchendo la Atlantic, non c'era posto per il bebop. Questa miscela di sofisticato funky, invece, forse poteva trovare un posto a tavola.

Insieme in un singolo

(...) Uniti in un singolo, *Doodlin'* e *The Preacher* erano un'accoppiata irresistibile. I due album, *Horace Silver Quintet* (bn 5058) e *Horace Silver Quintet Vol. 2* (bn 5062) finalmente diedero un best-seller alla Blue Note. Best-seller relativo, s'intende. I dischi di Silver restarono ben lontani dalle classifiche di *rhythm'n'blues* di *Billboard*, l'indice principale delle vendite di musica nera negli Stati Uniti, ma del resto ben pochi dischi jazz, singoli o album, di qualunque tipo fossero, vi entrarono mai (questa situazione, incredibilmente, continua ancora oggi. È interessante notare che, malgrado il suo status quasi iconico come uno dei più grandi e certamente dei più «famosi» album jazz di tutti i tempi, *A Love Supreme* di John Coltrane, del 1964, ha ottenuto il disco d'oro di *Billboard*, che premia le cinquecentomila copie vendute, soltanto all'inizio del 2001).

Ma l'accoppiata *Doodlin'* e *The Preacher* è forse il primo esempio di un singolo jazz il cui successo abbia spinto le vendite dell'album da cui

era tratto; anzi, nello specifico, dei due album. Era perfettamente al suo posto nei jukebox di musica nera, che avrebbero assorbito la maggior parte della prima tiratura, e che in questo caso probabilmente sarebbero stati almeno altrettanto efficaci della radio nel portare la musica al suo pubblico di riferimento.

Il punto forte di quella musica non era solo il ritmo. Il gruppo comunicava un vero senso di coesione. Kenny Dorham, che aveva appena compiuto trent'anni, era già un veterano della vecchia scuola del bebop, ma possedeva una vena lirica non molto diversa da quella di Clifford Brown, e la sua presenza suggeriva un'intelligente amabilità molto adatta all'ambiente rilassato di un gruppo di Silver.

Il ventiquattrenne Hank Mobley, molto più giovane, proveniva dal *rhythm'n'blues* ma aveva già lavorato con Max Roach. Sebbene dovesse ancora esprimersi ai suoi massimi livelli, possedeva già una voce riconoscibile. La sua sonorità non era facile da classificare: ora lieve, ora fumosa o sorda, e i suoi assolo avevano un'aria sfuggente. Ma sapeva evitare i cliché con grande sicurezza e i colleghi lo ammiravano molto. I due costituivano una front line ideale, perché le loro personalità non erano prepotenti e dunque non sbilanciavano il gruppo nemmeno quando i loro assolo erano così vivaci da far rizzare le orecchie agli ascoltatori.

Silver e Blakey ormai erano una squadra invincibile, in cui Watkins si inseriva a meraviglia. Ecco un gruppo vero, riconoscibile. Avevano anche un nome. L'aveva già usato Blakey negli anni Quaranta, sia per una big band sia per un piccolo gruppo con cui aveva già inciso per la Blue Note nel 1947, la sua prima volta da leader: Jazz Messengers (anche se in seguito Silver dichiarò che l'idea di affiancare quelle due parole era stata sua).

Un nuovo decennio

(...) L'inizio di un nuovo decennio è un dato di fatto, ma la musica non cambia mai in base al calendario. Al principio degli anni Sessanta, la Blue Note e il jazz erano nel pieno di un periodo di creatività ricco e multiforme; alla fine, si trovavano entrambi al lumicino. Nella prima metà del decennio le sedute di registrazione venivano effettuate in media una volta alla settimana: con-

tando le prove, la pre-produzione e la ricognizione regolare della scena musicale, sorprende che Lion e Wolff trovassero il tempo per qualcosa che non fosse registrare e fare scouting. Eppure la società andò avanti, e in una nuova sede. (...)

In parte, questo carico di lavoro si doveva al loro limitato successo. L'etichetta non aveva nessuna vera hit che potesse ripagare i progetti meno commerciali, e dunque il tempo per fermarsi a riflettere era poco; la Blue Note era costretta a fare cassa pubblicando quasi a getto continuo. I progetti realizzati nel primo trimestre del 1960 sono rappresentativi: un album a testa di **Donald Byrd**, **Sonny Red Kyner**, Lou Donaldson, Hank Mobley e **Horace Parlan**; un album del quartetto di **Freddie Redd** con le musiche di scena del dramma *The Connection*, l'evento che aveva mantenuto **Jackie McLean** sulle scene; una seduta in sestetto di **Jimmy Smith** pubblicata negli album *Open House* e *Plain Talk*; e una seduta della nuova formazione dei Jazz Messengers con Lee Morgan e Wayne Shorter, *The Big Beat*. Perlopiù musica di ottimo livello, ma nulla (con l'eccezione del disco di Blakey) che avesse un impatto artistico o un valore commerciale significativi. Gli standard della Blue Note rimanevano alti; ma la sua routine fondata sull'*hard bop* cominciava a stratificarsi. (...)

Qualunque etichetta di jazz dei giorni nostri sarebbe orgogliosa di avere in catalogo dischi di tale calibro e importanza. Ma, per esempio, il fatto che *The Big Beat* non avesse ricevuto che un'accoglienza tiepida da parte di *Down Beat* fa capire che stava cominciando a tirare un vento minaccioso su quello che era ancora un genere musicale insolitamente vivo. Ciò era da attribuirsi in parte al fatto che il jazz si stava muovendo velocemente, e in molti casi in direzione diversa da quella dell'*hard bop*. L'esordio di Ornette Coleman, nell'autunno del 1959, aveva fatto drizzare le orecchie a tutti in città, anche se tanti non avevano preso sul serio le capacità di quel musicista così irregolare. John Coltrane, che nello stesso anno aveva firmato per la Atlantic, aveva cominciato a dare prova dei suoi straordinari passi in avanti. (...)

Miles Davis aveva appena pubblicato quello che sarebbe diventato il suo disco di maggior successo,

Kind of Blue, che suggeriva una via alternativa all'improvvisazione basata sugli accordi tipica dell'hard bop. Bill Evans, Charles Mingus, George Russell e Thelonious Monk con le loro piccole formazioni stavano tutti sfornando dischi stimolanti; quanto alle big band, erano usciti dischi avveniristici del veterano, ma sempre popolare, Stan Kenton e del suo ex sideman Maynard Fer-

guson. Nessuno di questi artisti incideva per la Blue Note (o almeno non più, come nel caso di Coltrane, Rollins e Monk).

La «soulfulness»

Fino alla fine del 1963 la Blue Note tenne saldo il timone sulla rotta dell'hard bop. Qualunque cosa Lion sentisse in voci così disparate come quelle di Freddie Hubbard, Baby Face Willette, Stanley Turrentine e Grant Green (tutte acquisizioni di questo periodo), esse avevano un fondamento comune: quel sottotesto indefinibile che è la soulfulness, l'anima. I ritmi che lo avevano emozionato a Berlino, quando per la prima volta aveva sentito l'orchestra di Sam Wooding, erano rimasti la pietra di paragone del jazz in cui credeva. I lavori successivi di Davis, di Mingus e degli altri godevano del suo rispetto, ma è difficile immaginare

quella musica alla Blue Note. La politica aziendale richiedeva una certa semplicità, quasi l'accettazione di una formula: e questo scoraggiava gli irregolari, di qualunque tipo fossero. All'interno di questi parametri, tuttavia, è possibile sostenere che la Blue Note, lungi dal fossilizzarsi nelle sue intenzioni, stesse invece attraversando uno dei suoi momenti più creativi.

** Scomparso nel 2007, è stato tra i maggiori critici jazz britannici. «Blue Note records - La biografia» è uscito per la prima volta in Gran Bretagna nel 2001. Il testo riprodotto è: (c) Richard Cook, 2001 - minimum fax, 2011 - per gentile concessione di Luigi Bernabò Associates. Traduzione di Marco Bertola. Tutti i diritti riservati.*

