

Storia del Jazz

Parte 1: Dalle origini al bebop

5) L'espansione globale del jazz, la Grande Depressione e i nuovi attori: Armstrong, Waller e Ellington

Storia del Jazz Parte 1

Dalle origini al bebop

L'espansione globale del jazz

La Grande Depressione, Benny Carter e Fletcher Henderson

La radio e il management

I nuovi attori: Louis Armstrong e la canzone, Fats Waller e Duke Ellington

Le Orchestre Regionali

L'espansione globale del jazz

Fino a fine '800, l'intrattenimento viaggiava dall'Europa verso gli USA. All'inizio del '900 la tendenza si invertì e il ragtime conquistò Parigi e Londra. Il disco, i piroscafi, la radio e il *cinema muto* diffusero il jazz in tutto il mondo. L'ingresso degli USA nella I Guerra favorì la diffusione degli spartiti e l'afflusso dei musicisti in Europa, con Parigi capitale del jazz europeo.

Oltre a Debussy, già citato, anche Satie nel 1917 incluse un cakewalk nel balletto *Parade*. Nel 1919 la ODJB in tournée europea si esibì a Buckingham Palace davanti a re Giorgio V, come la **Southern Syncopated Orchestra** di Will Marion Cook, con **Sidney Bechet** (cl, as) già motore del jazz in Europa. Nel 1925, **Josephine Baker**, la Venere nera ballerina e cantante, debuttava al Théâtre de Champs Elisées nella *Rèvue Nègre*. Ammirata da Simenon, Baker si integrò nella società francese, entrando nel controspionaggio nella guerra al nazismo.

Dimitri Shostakovich, pianista del cinema, incorporò materiali jazz nelle sue improvvisazioni. Ritmi e danze afroamericane contaminarono la tradizione classica europea (Trois Pieces di **Casella**, **Petrassi**/Prima Partita, **Igor Stravinskij**/Histoire du Soldat, **Kurt Weill** / L'opera da tre soldi (**Mack The Knife**). Anche **Ravel** si avvicinò al jazz, grazie al trombonista Leo Vauchant, uno dei massimi jazzisti del tempo. Nacquero il Blues della Sonata per violino e pianoforte, Concerto in Re per mano sinistra, Concerto in Sol e il **Bolero** (1928), compromesso tra fraseggio jazz e scrittura europea.

Il jazz, spesso accolto come una minaccia ai valori della tradizione morale e politica, favorì invece in diversi Stati (non dittatoriali) la trasformazione sociale e l'emancipazione femminile.

Storia del Jazz Parte 1

Dalle origini al bebop

L'espansione globale del jazz

La Grande Depressione, Benny Carter e Fletcher Henderson

La radio e il management

I nuovi attori: Louis Armstrong e la canzone, Fats Waller e Duke Ellington

Le Orchestre Regionali

La Grande Depressione

La depressione economica, iniziata negli Stati Uniti il 29 ottobre 1929 a seguito del crollo della Borsa di Wall Street e poi giunta in Europa, fu un processo di lungo degrado che ebbe il suo culmine negli anni dal 1932 al 1934, con effetti devastanti.

Il potere di acquisto della moneta si ridusse drasticamente, tutti i settori industriali e l'agricoltura furono colpiti, con calo della produzione del 50%. Recessione, crisi economica, disoccupazione di massa e perdita del benessere determinarono una profonda mancanza di risorse per i beni primari. Si ebbe un tracollo di enormi proporzioni nei beni di consumo (come la vendita dei dischi) e anche la musica jazz ne fu influenzata, sia nella diffusione che nella ricezione e nei gusti del pubblico. Gli effetti di povertà e disoccupazione portarono ad un aumento smisurato della criminalità, non solo quella organizzata. La segregazione razziale, la pressione economica, il trend moralizzatrice e i raid della polizia per combattere le illegalità portarono alla chiusura di molti locali. La concorrenza dei **primi Juke-box (Amplivox)** e la nuova moda di servirsi **solo di un pianista /organista e non di una band** mise ancor più a repentaglio la carriera e la stessa vita dei musicisti jazz.

Già dal 1927 i primi segnali di declino sulla scena di Chicago spinsero i musicisti a trasferirsi a NY.

Tra questi, Armstrong (tp), JR Morton (p), Goodman (cl), B. Freeman (ts), E. Condon (g,bj), Gene Krupa (dr). I grandi interpreti come Bessie Smith finirono ai margini insieme agli stili New Orleans, Dixieland. Ma Rainey uscì dal mercato discografico ma riuscì ad avere successo per anni nei vaudeville.

Ci furono **fenomeni di concentrazione sia delle grandi radio (NBS, CBS)**, che assorbito molte piccole emittenti locali, **sia delle agenzie di ingaggio come la MCA di Chicago**, trasferitasi nel 1926 a New York.




La Grande Depressione: le sale da ballo

Rimaneva la possibilità di fare lunghi tour nei teatri di provincia, nella tradizione vaudeville, ma il lavoro era duro e difficile rimanere a galla. Si trovava lavoro stabile solo nelle sale da ballo pubbliche, il che permise quanto meno di salvare la musica jazz negli anni neri della Depressione. Armstrong e Hines resistettero qualche anno al Savoy di Harlem e poi al Regal Theatre.


Nel 1931 Armstrong fece una tournée in Europa come Hawkins (ts) e Benny Carter (as, cl, comp) mentre Hines (p) continuò per circa 10 anni al Grand Terrace di Chicago con la sua orchestra. Johnny Dodds (cl, as) e Jimmie Noone (cl) continuarono a suonare in locali modesti di Chicago. Al Cotton Club di NY si esibirono Duke Ellington (p, comp, arr) e Cab Calloway, rimpiazzando le orchestre bianche con le loro band e la forza delle loro innovazioni musicali.

Tutto cambiò dopo l'apertura e l'affermazione nei tardi anni '20 del **Savoy Ballroom** di Charles Buchanan, la prima grande sala da ballo per i neri e la più importante della storia. La sala aveva una pista di 930 m², due orchestre permanenti, un palcoscenico a scomparsa e tariffa modesta per entrata e consumazioni. Con musica di altissima qualità, il Savoy era tappa obbligata per le orchestre bianche o nere e contribuì alla trasformazione del linguaggio jazz dalla fine dei '20 alla metà dei '30.


La Grande Depressione: Il lindy hop di Benny Carter

Il Lindy Hop (il salto di Lindbergh) del ballerino Shorty Snowden esplose come nuova danza di coppia, acrobatica e spettacolare con riferimenti al tap dancing degli anni '20 e confermò la simbiosi tra danza e musica quale elemento chiave per lo sviluppo del jazz:  [Lindy Hop scene in Helzapoppin'](#) → 4:25, musical andato in scena a Broadway, con 1404 repliche),  [Lindy Hop, Helzapoppin B&W](#) 2:20 e il musical  [A Day at the Races](#) 4:44.

Questa danza, dai movimenti fluidi continui, sostituì i vecchi passi (charleston, fox trot, black bottom) e divenne **simbolo dell'era Swing**. Allora, molti musicisti erano anche buoni ballerini, come Jo Jones (dr), Luckey Roberts (p), Ray Nance (tp), Eddie Jefferson (cb), Dicky Wells (tbn) e... George Gershwin! La fluidità dei movimenti del Lindy Hop fu facilitata dallo stile dei bassisti di New Orleans che usavano il 2/4 in alternanza al 4/4 swing della nuova danza.

Il primo a individuare uno sviluppo musicale da questa ricchezza espressiva fu **Benny Carter** (1907-2003, as). Inizia a 17 anni al sax alto, a 19 entra nell'orchestra di Charlie Johnson (bl, p). Quando inizia a lavorare per Fletcher Henderson, la sua scrittura si basa sul Lindy Hop  [Keep a Song In Your Soul 1930](#) 3:25. Carter predilige un fraseggio lineare, suono compatto e ritmica swingante: la chitarra sostituisce il banjo, si amalgama al piano e la batteria produce uno swing continuo, regolare e propulsivo.

La Grande Depressione: Fletcher Henderson

Questa trasformazione del jazz trovava nell'orchestra di Fletcher Henderson il principale riferimento, avanguardia del nuovo stile. Il Lindy Hop richiedeva strutture lineari come i riff e si giocava su accenti irregolari, staccati e variazione dei tempi per creare **swing**: semplificare la struttura, lasciare ai solisti più misure a disposizione sul tema C (struttura ABCA) per le improvvisazioni. Su queste basi, nel 1934 Henderson compose uno dei suoi capolavori  Down South Camp Meeting 3:01 (Fletcher Henderson Orch.: Russell Smith, Irving Randolph, Henry Red Allen (tp) Claude Jones, Keg Johnson (tb) Buster Bailey (cl) Russell Procope, Hilton Jefferson (cl as), Ben Webster (ts), Fletcher Henderson (p) Horace Lucie (g) Elmer James (cb) Walter Johnson (dr)).

Inizia quindi la 1ª grande rivoluzione nel jazz: il passaggio dalla concezione polifonica della musica NO, multitematica, complessa e collettiva, a una visione moderna della forma canzone (song), provenienti dal mondo musical e rivista americana, affidando un ruolo speciale ai solisti e ai loro assoli, modificando l'interplay e dando origine a nuove idee compositive e nuovi organici strumentali.

Alle trasformazioni della Grande Depressione si aggiunse anche un **ricambio generazionale di artisti purtroppo a causa di una serie di malattie/incidenti** che stroncò molti giovani talenti della musica e dello spettacolo, come Florence Mills (voc, dnc) e Bubber Miley (tp) per tubercolosi, Jimmy Harrison (tbn) per cancro allo stomaco, Eddie Lang (g) per tonsillectomia, Bix Beiderbecke (cn) per alcool. Il pianista di boogie-woogie Pinetop Smith fu ucciso da una pallottola vagante durante una rissa a 25 anni.

Storia del Jazz Parte 1

Dalle origini al bebop

L'espansione globale del jazz

La Grande Depressione, Benny Carter e Fletcher Henderson





La radio e il management


I nuovi attori: Louis Armstrong e la canzone, Fats Waller e Duke Ellington

Le Orchestre Regionali

I nuovi attori: la radio e il management

La radio permise agli americani di continuare a ascoltare la musica a costi minimi. Nel 1930 si arrivò a 60M di ascoltatori, fenomeno che attrasse diversi sponsor. Il capostipite delle orchestre radiofoniche fu Bing Crosby (1903-1977), ma la musica suonata dai bianchi era leggera e anonima.

Venne allora offerta loro anche un'opportunità con il teatro di Broadway. Il musical *Girl Crazy* di George Gershwin fu presentato nel 1930, lanciò la 18enne Ginger Rogers e consacrò la voce di Ethel Merman:  *I got Rhythm, Ethel Merman, 1937* 2:16 e di Judy Garland  *I got Rhythm* 3:22,  *But Not For Me*, 2:25 e  *Embraceable You* → 3:10 (dal film *Girl Crazy* del 1943). Questi *song* rimarranno come *standard* nel repertorio jazz e, insieme a altri, sono ancora oggi popolari tra i jazzisti di tutto il mondo.

I musicisti neri ebbero poco spazio nel teatro. Armstrong fu uno dei pochi, con la rivista *Hot Chocolates* nel 1929 e musiche di Fats Waller ( *Ain't Misbehavin'* 3:23 con citazione dalla *Rhapsody In Blue* di Gershwin e *Black and Blue*). I musicisti neri si affidavano ai manager bianchi, ben introdotti sul mercato: i fratelli Melrose a Chicago (editori di Armstrong, Morton, Oliver e dei NORK) e Irving Mills a New York, che sostenne Duke e Calloway anche nei tour in America e Europa. Mills deteneva i diritti sulle loro composizioni e lucrava apponendo il suo nome come paroliere senza aver mai scritto nulla. Per questo, Duke rescisse il contratto nel 1938.

I nuovi attori: la radio e il management

Un altro importante manager fu **Joe Glaser** che gestì Louis Armstrong dai primi anni '30 fino alla morte. Glaser incassava guadagni enormi che riciclava in fondazioni e società di cui gli artisti non erano a conoscenza. A parte Armstrong, negli anni Glaser gestì personaggi come *Stan Kenton, Benny Goodman, Barbra Streisand, Dave Brubeck, Miriam Makeba*. Altra agenzia potente era la **Rockwell-O'Keefe** di New York, che curava gli interessi di Artie Shaw, Bob Crosby, Woody Herman e Glenn Miller.

La **MCA** di Willard Alexander, figura pulita di uomo corretto, aveva nella sua scuderia l'orchestra di *Count Basie* (per tutta la vita) e la prima orchestra di *Goodman*. E in effetti, a partire dagli Anni '40, la figura del manager si affranca progressivamente dalla zona di illegalità o della truffa sui musicisti, ma invece inizia a valorizzarli, da *Oscar Peterson a Ella Fitzgerald*.

L'agenzia di **Billy Shaw e Teddy Blume** portò Parker e Gillespie nel 1945 al Billy Berg's in California e gestiva boppers come *Miles Davis, Horace Silver, Art Blakey, Sonny Rollins e John Coltrane*, anche attraverso managers dedicati, che contribuirono al rilancio dei musicisti dopo periodi di declino.

La **Levy Enterprise** si occupò di *George Shearing, Cannonball Adderley, Ahmad Jamal, Wes Montgomery, Freddie Hubbard* e di cantanti come *Betty Carter e Abbey Lincoln*.

Storia del Jazz Parte 1

Dalle origini al bebop

L'espansione globale del jazz

La Grande Depressione, Benny Carter e Fletcher Henderson

La radio e il management

I nuovi attori: Louis Armstrong e la canzone, Fats Waller e Duke Ellington

Le Orchestre Regionali



I nuovi attori: Louis Armstrong e la canzone




L'ultimo brano di sapore New Orleans inciso da Armstrong fu Mahogany Hall Stomp 1929, rag bitematico con un secondo tema blues in cui Armstrong include tre chorus con sordina, diventati poi riferimento per tutti i musicisti. Il grosso del repertorio ora viene invece dalla **canzone contemporanea**. Tra il 1929 ed il 1931 Armstrong incide una serie impressionante di nuovi brani, oggi **standard** del repertorio jazz.

1930	1931
Blue Again	All of me
Body and Soul	Between The Devil and the Deep Blue Sea
Confessin'	Georgia on My Mind
Exactly like you	I surrender Dear
I got Rhythm	Kickin' the Gong Around
If I could be with you	Lazy River
I'm a Ding Dong Daddy	Star Dust
Memories of you	Walkin' my Baby Back Home
On the Sunny Side of the Street	Wrap your Troubles in Dream
The Peanut Vendor	You Rascal you
Rockin' Chair	
Them There Eyes	
You're Lucky to me	(source: Gunther Schuller, 1999)

I nuovi attori: Louis Armstrong e la canzone

Nella produzione dei dischi, Armstrong era il mattatore. Il formato standard era: la tromba introduce il tema, sillabato dall'orchestra sullo sfondo. Segue riff vocale con parafrasi della melodia e del testo per poi concludere con un ultimo ritornello e virtuosismi della tromba. Armstrong però negli assoli non si affida mai a strutture prefissate, ma lavora molto di fantasia mescolando *frammenti del tema con abbellimenti, ritmi irregolari, raddoppi del tempo ed espandendo il registro acuto.*


Riguardo al testo, usa sempre parole frammentate, quasi liquefatte in vocali o sillabe, con inediti effetti timbrici e intercalando suoni scat e mugugni:  [I Gotta Right To Sing The Blues, 1933](#) 3:02,  [I Can't Give You Anything But Love](#) 3:04, Lawd You Made the Night Too Long. La sua miscela di agilità tecnica, perfezione di note, resistenza, forza, eleganza di stile e grazia, inventiva e improvvisazione non avevano eguali all'epoca: vere e proprie acrobazie trombettistiche. Qui anche una simpatica imitazione di Satchmo da parte di Ella [Ella impersonating Louis, 1956](#) 4:57

Lasciata la Okeh per la Victor, Armstrong continuò ad incidere dischi di valore, facendo emergere una nuova tensione liriche, con note lunghe, linee melodiche più complesse e formidabili registri acuti.  [Some Sweet Day](#) 3:08, [Sittin' in the Dark](#) ,  [Swing That Music](#) 2:53,  [Basin Street Blues](#) 7:18, con gli All Stars.






I nuovi attori: Fats Waller


Thomas “Fats” Waller è stato il maestro del pianoforte utilizzato in modo orchestrale, ma anche un protagonista della linearità del linguaggio swing. Con l’avvento dello stride a New York e del boogie a Chicago, il tempo diventa più fluido e meno meccanico del ragtime e fa la sua comparsa il blues, ancora poco noto nelle grandi città nel primo decennio del secolo.

Waller fece gavetta come organista (pioniere dell’Hammond) presso il Lincoln Theatre, accompagnando i film muti, ma fu soprattutto pianista e studiò stride piano con James J. Johnson e anche piano classico, puntando ad una sintesi tra Johnson e il Brahms virtuosistico. Sviluppò un tocco luminoso e morbido e si avvertono influssi importanti di Gershwin nella fusione tra canzone, stride piano e sonorità classiche. Waller quindi mediatore tra mondo armonico di Gershwin e del jazz, nella ricerca di sonorità sensuali, da questo momento fattore centrale del pianismo jazz.

Usava due tecniche per simulare con la mano sinistra il gioco basso-accordo dello stride piano: lo “sfasamento” tra mano destra e sinistra, con sovrapposizione di melodia e accompagnamento ma anche il famoso “back beat” della mano sinistra, dando l’impressione di suonare “indietro», quasi rallentando, sebbene con perfetto timing ( [I Ain't Got Nobody 2:48](#))


I nuovi attori: Fats Waller





Waller compose oltre 200 canzoni, compositore prolifico e veloce ma sempre molto accurato. James J. Johnson gli chiese di scrivere alcune canzoni per il musical *Keep Shufflin'* (tra cui  [Willow Tree, con Mildred Bailey, 1943](#) 3:17), musiche per *Load of Coal*, tra cui la celebre  [Honeysuckle Rose](#) 2:43 e per la rivista *Hot Chocolates*,  [Ain't Misbehavin'](#) 3:17 (con Myra Johnson) e *Black and Blue*, queste ultime portate al successo da Armstrong. Delicatissimo il blues  [Numb Fumblin'](#) 2:47, nel quale ogni chorus è definito da un differente stile di blues, con riferimenti a *Rhapsody in Blue* e un finale nel quale la mano destra disegna un arabesco classico. Questo tipo di variazione risulta dalle registrazioni tra 1929 e 1934 ( [I've Got a Feeling I'm Falling](#) 2:52), che includono un repertorio di gesti pianistici che influenzeranno i solisti successivi, da Earl Hines a Art Tatum, da Teddy Wilson a Nat Cole, fino al bebop.

Durante le sue performances, **Fats Waller aveva tutti gli elementi del grande clown**: corpo bulbaceo, grosse dita flaccide, grandi occhi fatti apposta per ruotare e una faccia con perenne sorriso da ranocchio. La sua voce era troppo esile per cantare in modo tradizionale.  [Ain't Misbehavin'](#) dal film

[Stormy Weather del 1943](#) 2:46 Fats Waller - Ain't Misbehavin' with Lena Horne, dancer Bill "Bojangles" Robinson as a waiter, Zutty Singleton (dr), Slam Stewart (b), Benny Carter (tp), Irving Ashby (g) and Alton Moore (tbn), Eugene Porter (cl) in "Stormy Weather" (1943) by Andrew L. Stone, for Twentieth Century Fox Film Corporation.


I nuovi attori: Duke Ellington




Terminato nel 1931 l'ingaggio al Cotton Club, Irving Mills lanciò Ellington in una varietà di ingaggi in sale da ballo, teatri, cabaret, consentendo a Ellington (e a Calloway tra i musicisti neri) di pubblicare molti dischi in pochi anni. Il brano più importante fu  It don't mean a Thing (If it Ain't Got That swing), 1931 3:08, **il primo brano nel cui titolo comparve la parola swing**. Qui la voce di Ivie Anderson, una delle migliori cantanti del periodo, trova una risposta corale strumentale rimasta proverbiale. Qui una versione con Ella Fitzgerald 2:23.


La Anderson compare nella versione di  Stormy Weather, 1940,  I Got It Bad and it Ain't Good 2:44 e Jump for Joy. Dopo la metà degli anni Quaranta, Ellington cominciò ad utilizzare voci di formazione classica, come Kay Davis (1920-2012) che rimase con Duke per quattro anni tra il 1944 e il 1948. Suoi successi  Transblucency, 1946 2:58 e  On a Turquoise Cloud, 1948 →3:18. Dopo Kay Davis arrivò la svedese Alice Babs (1924-2014), voce molto duttile, antesignana del canto jazz moderno.


L'arrivo di un terzo trombonista nell'orchestra consentirà a Ellington di introdurre una nuova sonorità: Juan Tizol (1900-1984) con un trombone a pistoni, Joe Nanton (1904-1946), specialista dello stile giungla e appunto Lawrence Brown (1907-1988), virtuoso e raffinato, crearono **un suono molto pastoso, caldo, rimasto ineguagliato e marchio di fabbrica del sound di Duke**.

I nuovi attori: Duke Ellington

Altro tratto distintivo dell'orchestra di Duke Ellington era la presenza sistematica dal 1932 di 4 sax: Barney Bigard (as), Johnny Hodges (as), Otto Hardwick (bs) e Harry Carney (bs). Esempio  [Drop me Off In Harlem, 1933](#) 3:06, uno dei cavalli di battaglia del Duke, nel quale si rimodula l'amalgama degli armonici per produrre un suono inedito. Si può ascoltare la sezione dei tre tromboni come tappeto su cui si staglia la tromba di Whetsel o quella di Williams, col supporto del baritono cavernoso di Carney. Duke Ellington and his famous orchestra: Arthur Whetsel, Cootie Williams, Freddie Jenkins(tp); Lawrence Brown, Joe Nanton, Juan Tizol(tb); Barney Bigard(cl,ts); Johnny Hodges(cl,ss,as); Otto Hardwicke(cl,as,bsax); Harry Carney(cl,as,bar); Duke Ellington(p); Fred Guy(g); Wellman Braud(sb); Sonny Greer(d,ch)

Altri capolavori:  [Solitude, Duke Ellington and His Orchestra](#) 3:12, [Solitude, Ellington & Armstrong](#), [Solitude, con Ella Fitzgerald](#) 4:53,  [Sophisticated Lady, Ella Fitzgerald](#) 5:22 e Harlem Speaks.  [Saddest Tale, Billie Holiday](#) 2:19, è una delle più complesse esplorazioni del giro armonico del blues.

Il brano più sperimentale del periodo è certamente  [Daybreak Express, 1933](#) 2:55, sul tema della mimesi del treno, già presente nella musica afroamericana (valenze sessuali e simbolismo della fuga). Ellington va oltre, imitando la partenza, la corsa e la frenata finale con l'imitazione dello sferragliare della locomotiva, il suo fischio e lo stridore dei freni, con un caleidoscopio di colori e suoni.

Altra indimenticabile jam session di Duke, insieme a molti jazz giants:  [C Jam Blues, 1942](#) 3:04.

I nuovi attori: Duke Ellington

Qualche anno dopo **un altro treno fu reso famoso da Duke Ellington, quello della linea A che collega Harlem a Brooklyn e che divenne uno dei più celebri brani non solo dell'orchestra di Duke ma di tutto il repertorio jazz:** 🌀 **Take the A Train, con Betty Roche, dal film Reveille with Beverly, 1943 3:13.**

Tra gli esperimenti di Ellington con le musiche/suites per il commento di cortometraggi (spesso storie di amore e gelosia) si segnala 🌀 **Symphony In Black, con Billie Holiday, 1935, 9:41**, una delle prime esperienze cinematografiche di cultura afroamericana per un pubblico di massa. Queste musiche gli attirarono diverse critiche negative (durate a lungo) da parte di critici e musicisti, i quali intendevano invece il jazz come musica da ballo, guidata da improvvisazione e spontaneità.

Rivoluzionario fu anche l'arrivo a New York all'inizio del 1931 delle tre sorelle Boswell Marta, Helevtia e Connie, la bandleader). Hanno lasciato circa 75 registrazioni, con alcuni brani tra i più radicali ed innovativi del jazz degli Anni '30. Continui cambi di tempo, slittamenti di tonalità, vocalizzi strumentali hot, interpolazioni di frammenti di altre canzoni. Esempi: 🌀 **Roll On, Mississippi, Roll On - Boswell sisters 3:01**, If It Ain't Love, Down among the Sheltering Palmes e 🌀 **There Will Be some changes made 3:25.** Le tre voci dialogavano con i musicisti delle migliori orchestre (Jimmy e Tommy Dorsey), quali Eddie Lang, Joe Venuti, Jimmy Dorsey, Bunny Berigan (tb), Tommy Dorsey (tbn), spesso coordinati da Gleen Miller: 🌀 **It Don't mean a Thing 3:19.**

Storia del Jazz Parte 1

Dalle origini al bebop

L'espansione globale del jazz





La Grande Depressione, Benny Carter e Fletcher Henderson

La radio e il management

I nuovi attori: Louis Armstrong e la canzone, Fats Waller e Duke Ellington

Le Orchestre Regionali

I nuovi attori: Le Orchestre Regionali

La centralità delle due città capitali del jazz favorì il progressivo abbandono della polifonia New Orleans a favore del modello orchestrale Henderson-Redman. Molte le *territory band* di provincia che si formarono (tra 8 e 12 elementi, per lo più neri) e promossero la rivoluzione culturale degli Anni '20 verso una cultura della produzione di massa e urbana, utilizzando un vasto serbatoio di ottimi musicisti e molti *stock arrangements*. Queste orchestre non riuscivano a entrare nei circuiti di NY o Chicago, ma erano comunque di notevole livello. La più importante fu quella legata a **Don Redman**, i McKinney's Cotton Pickers di Dallas:  [Crying and Sighing 3:10](#), [Stop Kidding](#), due celebri brani di Don Redman  [Nobody's Sweetheart](#) e  [I Found a New Baby/Everybody loves my baby, Josephine Baker 2:39](#),  [versione con Ethel Waters 2:58](#)

Uno studio del 1994 di Thomas Hennessey ha individuato 6 aree jazzistiche, limitate al mondo dei neri: La costa Est (Baltimora, Washington DC, Boston, New England), dalla quale provenivano i maggiori sassofonisti come Johnny Hodges, Henry Carney, Charles Holmes.

Il Sudest (Jackson FL, New Orleans, Charleston SC, Mobile AL) dove viveva la maggior parte dei neri americani e il blues rurale era mescolato alla polifonia di N.O. e ai sax del Nord (orchestre di Oscar «Papa» Celestin (cn), Sam Morgan (tp)/Jimmie Lunceford (as), Cootie Williams (tp), Cat Anderson (tp), Jabbo Smith (tp,cn), Jenkins Orphanage Band, nata nel 1890 nell'orfanotrofio fondato dal rev. Jenkins).

I nuovi attori: Le Orchestre Regionali

Il Midwest (Detroit, Cleveland, Columbus, Toledo), con la ricchezza musicale della densa comunità nera. Le orchestre di McKinneys's Cotton Pickers (Detroit), di Cecil e Lloyd Scott (Springfield, OH), Zack White (Cincinnati) furono fucine di grandi solisti. Oltre a Sy Oliver, da quella regione provengono Teddy Wilson (p), Vic Dickenson, Roy Eldridge (cb) e altri musicisti da conservatorio.



Il Nordovest (Omaha, Minneapolis, Milwaukee) era l'area più povera di orchestre nere significative.


La West Coast (California), meta dei musicisti di New Orleans, ma con l'influenza dello stile orchestrale dell'Est. Il locale di riferimento era il Cotton Club di L.A., dove suonavano Lionel Hampton (vb) da Louisville KE, Lawrence Brown (tbn) da Lawrence, KA, Marshall Royal (cl, as) da Supulpa, OK.


L'area regionale più attiva e creativa era il Sudovest (specie il Texas), che combinava temi della crescita urbana del Midwest con quelli della tradizione rurale del Sudest. I migranti rurali si fermavano a St. Louis o a Kansas City anziché proseguire oltre. Il fenomeno portò una stabilizzazione della popolazione. Le sale da ballo offrivano posti di lavoro, seppure sotto controllo dei bandleader e i musicisti neri contavano su ottimi insegnanti. Tra i solisti: Buster Smith (as), poi maestro di Charlie Parker, Lammar Wright (tp), **Walter Page (cb)**, **Jimmy Rushing (p)**, e Bud Johnson, Buddy Tate, **Ben Webster (ts)**.

I nuovi attori: Le Orchestre Regionali

Il Sudovest sviluppò uno stile originale grazie alla presenza di due tradizioni: il ragtime delle bande locali (centro nel Missouri) e il blues rurale dei cantanti girovaghi, miscelati al jazz orchestrale di N.Y.

Pochi i riferimenti discografici: *Boot to Boot* (basato su *Tiger Rag*) e  *Starvation Blues*, entrambi dei Jesse Stone's Blue Serenaders, attivi nel Nebraska (Jesse Stone, p);  *Dreamland Blues* dell'orchestra di Troy Floyd da San Antonio, formazione con Don Albert (tp) e Herschel Evans (ts).

Tra le orchestre, quella di **Alphonso Trent** suonava arrangiamenti molto complessi: es.  *Rhapsody In Black And Blue*, inciso per Gennett nel 1928, influenzato da Don Redman e *After You Have gone*. Tra i solisti, Snub Mosley (tbn), Peanuts Holland (tp), ex Jenkins Orphanage Band.

Negli *Oklahoma City Blue Devils* di **Walter Page** (1900-1957, cb), suonarono: **Hot Lips Page** (tp, voc), **Buster Smith** (as), **Jimmy Rushing** (p, voc), **Lester Young** (ts) e **Eddie Durham** (g, 1906-1987), polistrumentista, comp, arr, poi attivo nelle orchestre di Bennie Moten, Jimmy Lunceford e Count Basie. Il suo successo:  *Topsy* 3:03, la cui prima versione rimarrà insuperata nel repertorio di Count Basie. Ma bassi incassi e pochissime registrazioni lo costrinsero a migrare a Kansas City, dove lui e alcuni suoi musicisti passarono nell'orchestra di Bennie Moten, la più importante della città.