

SIX AND FOUR

NEW JAZZ OTCCO-099-2

MED. SWING ♩=138

OLIVER NELSON

SOLO DI OLIVER NELSON

TRASCRIZIONE DI A. PELI

A OSTINATO BASSO E PIANO

5

6

9

11

14

18

B WALK

C OSTINATO BASSO E PIANO

22

26

89



91



95



96



99



45



47

SOLO DOLPHY



SIX AND FOUR (Oliver Nelson) da *Straight Ahead*⁸⁹, 1 Marzo 1961

Si tratta di un blues in Fa maggiore in 12 misure, che nei soli segue un percorso inusuale non solo per il cambio di metro ricorrente tra un chorus e l'altro (uno in 6/4 e uno in 4/4, come promesso dal titolo), ma soprattutto perché questo cambio nel tema (tutto in 6/4) non è previsto; per i soli ci troviamo di fronte ad una struttura che torna da capo ogni 24 misure,

//: 6/4 I7 //I7 //I7 //IV7 //IV7 //I7 //I7 //V7 / IV7 / I7 / I7 //4/4

4/4 I7 //IV7 //I7 //I7 //IV7 //IV7 //I7 //I7 //II-7 / V7 / I7 / II-7 V7 ://

quindi più ampia e articolata di quella del tema, mentre di solito (anche in Nelson) avviene l'esatto contrario.

In questo brano Nelson si ripresenta con il contralto (un'altra 'sfida' con Dolphy, a una settimana dalla registrazione di *Teenie's Blues*) e, pur se meno sbilanciato sul versante creativo, fornisce un'altra prova convincente. Su questo tempo medio, reso incalzante dal riff di piano e contrabbasso all'unisono ed insidioso dai cambi di metro, non può indugiare in tributi a Hodges e diffida dall'avventurarsi in raddoppi di tempo. Nelson dimostra comunque di aver ben metabolizzato anche il linguaggio dei boppers, collocandosi stilisticamente a metà tra Lou Donaldson (però con un suono più pieno e incisivo e un andamento meno lezioso) e Jackie McLean (forse meno aggressivo ma più intonato). Come abbiamo già detto nelle pagine precedenti, l'inizio di questo solo vede Nelson saldamente aggrappato al tema; nelle prime quattro misure addirittura egli si limita ad arrotondare l'espressione (come conviene nel passaggio da insieme a solo) e a creare una piccola linea ascendente con i suoni (sol, sib, si, do) posti sul levare del quarto movimento di ognuna di queste misure. Il movimento insito in questa linea si contrappone alla staticità dovuta alla ripetizione (per quattro volte) del frammento di tre movimenti derivato dal tema, e riproposto invariato; nelle successive quattro misure Nelson allarga in modo quasi impercettibile il raggio di azione, mostrando la sua abilità nell'improvvisazione tematica. Si tratta di una scelta, che oggi definiremmo minimalista, di indubbio effetto e che consente a Nelson di disimpegnarsi in modo graduale dal riff che egli stesso ha posto a motore della sezione in 6/4; fino a mis. 8 il metro sembra affrontato con un'organizzazione interna di 4+2, poi da mis. 9 (C7, inizio della risoluzione) fino al cambio di metro (mis.12) subentra il 3+3. È molto interessante notare come Nelson anticipa fin da mis. 11 il walk in cui finalmente si distende la sezione ritmica con l'arrivo del 4/4, passando ad una articolazione meno serrata e ad un andamento più 'lay back'. Il secondo chorus è di pregevole fattura ma senza particolari spunti se non per la citazione interna che possiamo cogliere a mis. 18-19, chiara eco dell'idea a base della risoluzione precedente (mis. 9-10). Il ritorno del metro in 6/4 registra un fraseggio più disinvolto e svincolato dagli obblighi imposti dall'ostinato (soprattutto l'accento sul levare del quarto movimento) che avevano caratterizzato il primo chorus, e stavolta Nelson ricorre costantemente al 4+2 (evidentissimo per la distribuzione degli accenti anche a mis.33 e 34, sugli arpeggi di C9 e Bb9); la frase con cui Nelson collega questo chorus al successivo (mis.36) è 'gemella' (per fattura e funzione) di quella da noi rilevata e analizzata in *Screamin' the Blues* (mis. 24). L'ultima tornata in 4/4 ci sembra quella più interessante dal punto di vista melodico, per una maggior propensione ad aderire a quel carattere tensivo insito nel tema e fino ad ora disatteso. La scala blues di mis. 36-37 evolve in una misolidia bebop, poi arricchita a mis.40 (l'accordo è F7) dal solb (b9) che sposta anche la ragione del lab da blue note a tensione (#9); il percorso armonico poi viene ridisegnato e da mis. 43 possiamo intuire A-7 (III-7) / D7alt (V7 del II) / DbMaj7 (bVI) / GbMaj7 (bII) / F7 (I7) / G-7 C13 (II-7 V7) // dove il Db e il Gb indicano l'avvenuto interscambio modale con i rispettivi gradi di Fa minore armonico e Fa frigio, soluzione complessa a parole ma eseguita con grande

⁸⁹ Vedi Discografia Essenziale.