

# STOLEN MOMENTS

MED. SWING ♩=110 CA.

OLIVER NELSON

IMPULSE A(S)S  
SOLO DI OLIVER NELSON  
TRASCRIZIONE DI A. PELI

**A**

5

9

**B**

15

17

21

**A**

25

29

33

D

Musical notation for measures 37-41. Measure 37 is the first measure of the system, marked with a circled 'D' above it. The notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring three slurs labeled '5' above the notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. Measure numbers 37 and 41 are indicated at the beginning of their respective staves.

Musical notation for measures 45-48. Measure 45 is the first measure of the system. The notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring a slur labeled '5' above the notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. Measure numbers 45 and 48 are indicated at the beginning of their respective staves.

E

Musical notation for measures 49-50. Measure 49 is the first measure of the system, marked with a circled 'E' above it. The notation consists of two staves. The upper staff is mostly empty, with a few notes and rests. The lower staff contains a bass line with a long note and a slur. Measure numbers 49 and 50 are indicated at the beginning of their respective staves.

## **STOLEN MOMENTS** (Oliver Nelson) da *The Blues and The Abstract Truth*<sup>85</sup>, 23

Febbraio

1961.

Per quanto riguarda la struttura degli assoli si tratta di un blues in Do minore in 12 misure con una progressione usuale di accordi; **per la struttura del tema, più estesa ed articolata, rimandiamo all'Appendice dei Documenti, in cui riportiamo copia del**

**manoscritto originale.**

Ci siamo già soffermati a lungo sulle ragioni che hanno fatto di questa incisione un punto fermo nella storia del jazz; considerando il singolo brano possiamo affermare che siamo di fronte alla composizione più famosa ed al solo più celebrato di Oliver Nelson. Bisogna aspettare cinque anni per trovare un'altro blues così ben calibrato e capace di evocare suggestioni tali da imporsi immediatamente tra i jazzisti come uno standard, e forse non a caso si tratta di un altro blues minore: *Footprints*<sup>86</sup>, di Wayne Shorter.

Questo parallelo contiene una forzatura apparente e una provocazione palese: Shorter è un'icona del jazz moderno (a nostro parere da decenni il musicista più importante e autorevole sulla scena jazzistica), un alfiere del jazz modale (semplice o complesso), l'autore forse più creativo della seconda stagione dell'hardbop e che ha scandagliato la forma del blues fino a renderla quasi irriconoscibile (*Adam's Apple, JuJu, 502 Blues, Witch*

*Hunt* solo per fare qualche titolo). L'accostamento tra una figura così alta, quasi un asceta,

e quella di Nelson, agli occhi di molti irrimediabilmente compromessa, pare quasi un sacrilegio; eppure il solo di *Stolen Moments* mostra un Nelson creativo, a proprio agio anche nel contesto modale, padrone della forma e dell'emozione. Le note sono distillate una per una, inanellate in una superba serie che non conosce la minima flessione nell'ispirazione e nella fortissima tensione emotiva indotta attraverso l'autocontrollo.

A differenza dei soli fin qui analizzati, stavolta Nelson, nonostante il tempo medio, si trattiene dall'imboccare il tunnel del raddoppio; le ragioni potrebbero essere molteplici: la breve durata del solo (quattro chorus), il prestigio degli altri solisti (prima Hubbard e Dophy e dopo Evans), l'atmosfera ipnotica del tema, la consapevolezza di trovarsi in un momento decisivo della carriera. Quasi tutti i soli di Nelson iniziano in modo ispirato, con idee melodiche e ritmiche ben tratteggiate e sviluppate, il suono puro e controllato; spesso però, nel prosieguo, il solista intraprende altre strade e punta con decisione e generosità verso un contesto più terreno, meno etereo, verso la componente profana del blues. Il solo di *Stolen Moments* è invece immune da questa evoluzione/involuzione e ci consegna un equilibrio formale pressoché perfetto e al contempo molti interrogativi sulla complessa natura del suo autore, altrove meno efficace non per difetto ma per eccesso.

Il solo inizia nel segno dell'economia: due intervalli di settima minore (sol-fa, do-sib) articolati dall'inserimento non simmetrico di un terzo suono (prima do, poi mib invece di fa, per avere tutti i suoni della scala pentatonica minore di Do), per una frase, in cui le sottili sfumature ritmiche che differenziano le ripetizioni pesano quanto la scelta delle note; a mis.9 le quarte diventano eccedenti (lab-re-lab) marcano con la loro tensione l'inizio della risoluzione.

Il secondo chorus comincia sottoponendo a diminuzione l'idea base del tema e gli arpeggi delle triadi sono proposti in una sequenza di terzine resa irregolare e interessante dalla dislocazione delle pause; si tratta di una figurazione cui Nelson ricorre spesso per incidere ritmicamente, ma qui risulta evidente il forte legame con il tema e con l'esplorazione della modalità più che con il generico veicolo bluesy di altri soli. Interessante notare la similitudine con il primo chorus: anche qui infatti il IV-7 viene anticipato (lab in mis.16, quarta di B) e la prima misura della risoluzione (mis. 21) viene di nuovo affrontata con una

<sup>85</sup> Vedi Discografia Essenziale.

<sup>86</sup> Wayne Shorter - Adam's Apple (Blue Note BLP 4232) Wayne Shorter (ts) Herbie Hancock (p) Reggie Workman (b) Joe Chambers (d) Rudy Van Gelder Studio, Englewood Cliffs, NJ, February 24, 1966  
47

scelta intervallare tensiva che evolve dalle frasi precedenti (la triade di Mib minore sembra derivare dal precedente Mib maggiore, ma è da intendersi come parte superiore dell'accordo di Lab7, sub V7 del V7). Merita ammirazione anche la disinvoltura (relativamente all'epoca) con cui Nelson si muove nel registro sovracuto dello strumento: tra mis. 17 e 19 si spinge a sol e la sovracuti senza forzare la dinamica, appannare la purezza del timbro o minare l'intonazione. Il terzo chorus (C) rappresenta un'eccezione per Nelson e la chiave del successo di questo solo: invece di pigiare sull'acceleratore il sassofonista, saldamente attestato nell'estensione estrema, dilata i tempi e sfodera una frase da manuale dell'improvvisazione. Armonicamente Nelson affronta la prima parte adottando una sovrapposizione di accordi, G- su C-7, puntualmente trasposta al IV- (C- su F-7) mentre le ultime quattro misure (33-36) vedono una progressione discendente di triadi maggiori, Bb-Ab-Gb-F, a conferma del carattere contrastante e tensivo che Nelson conferisce alla risoluzione. La melodia che scaturisce da questo percorso risulta logica e lineare; l'elemento che le conferisce una magnetica attrattiva è la geniale distribuzione dei valori: la progressiva aumentazione e poi la diminuzione imprimono alla frase un effetto di rallentamento seguito poi da una inarrestabile accelerazione che raggiunge il suo culmine nelle prime quattro misure del chorus successivo. A cavallo tra i due chorus infatti Nelson imprime uno scarto alla linea discendente delle triadi maggiori, inizialmente a distanza di tono (Bb-Ab-Gb) e poi a distanza di due toni (F-A-F-Db) che lo porta ad affrontare l'area del I-7 (mis. 37) con un pattern simmetrico fortemente tensivo. Jerry Coker riporta per intero, all'ex. 233, questa frase nel suo *Pattern for Jazz*<sup>87</sup>, attribuendone a Nelson la paternità e riconducendola alla scala aumentata. A partire da mis. 41 inizia la lenta e inesorabile discesa che conduce alla fine del solo; di nuovo un gruppo di tre suoni, come all'inizio, ma stavolta il suono fondamentale è quello posto sul vertice inferiore del disegno. Grazie alle caratteristiche intervallari del frammento, la progressione secondo cui Nelson traspone la frase si sovrappone efficacemente a quella originale; possiamo immaginare: Fsus4 /Ebsus4 /Dbsus4 /Csus4 /Absus4 / Gbsus4 (G7alt) /Fsus4(Csus) / G-7 (G7#9) // C- /

L'aggiustamento melodico a mis.46 (sol invece di solb, dove l'armonia va sul V7) ha il duplice effetto di rompere la meccanicità della trasposizione e rovesciare il rapporto tra i tre suoni: dalla misure successiva il do (vertice superiore) assume la sua reale funzione di tonica, anche se Nelson riesce abilmente a mantenere l'ambiguità e a conciliare questo fattore con una frase che non ha ancora esaurita la sua corsa. Il lungo do grave nel registro grave soffiato che chiude il solo di Nelson e introduce quello di Evans suggella un superbo esempio di improvvisazione modale.

<sup>87</sup> Jerry Coker, *Patterns for jazz*, Studio P/R, inc., Lebanon, 1970, pag. 138.