

Angelo Peli

**'The Blues and the Abstract Truth':
Oliver Nelson e le variazioni sul Blues**

***Esplorazioni nei territori di confine tra Hard Bop,
Soul Jazz e Avant-Garde***

INTRODUZIONE

Oliver Nelson (1932, St.Louis – 1975, Los Angeles), polistrumentista, arrangiatore, compositore e didatta tra i più preparati e prolifici della storia del jazz, si è espresso in ogni campo con grande personalità ed originalità, sostenuto da una dedizione alla professione spinta ai limiti dell'umana resistenza.

Nei caotici fermenti degli anni '60 Nelson si è distinto per l'autonomia di pensiero e azione: la sua arte non risulta omologabile ad una particolare corrente musicale, così come le sue idee ed esternazioni riguardo la condizione dei neri afro-americani rappresentano interessanti testimonianze fuori dal coro degli artisti-militanti in voga in quegli anni.

Come molti musicisti afro-americani prima e dopo di lui, Nelson ha intrapreso la carriera jazzistica più per necessità che per vocazione, vedendosi preclusa ogni possibilità nell'ambito della musica 'colta' a causa del colore della pelle; il Blues, da lui indicato con slancio poetico e orgoglio di razza come la Verità Assoluta (*The Abstract Truth*), è stato il suo costante punto di riferimento e la sua inesauribile fonte di ispirazione.

Ringraziamo sentitamente il Dr. Wolfram Knauer, direttore del Jazzinstitut di Darmstad, senza la cui squisita disponibilità questo lavoro monografico, primo in Europa a quanto ci è dato sapere, non sarebbe stato possibile.

A.P.

PREMESSA

Termini come *hard bop*, *soul jazz* e *avant-garde*, entrati di prepotenza nel vocabolario jazzistico a partire dalla seconda metà degli anni '50, sembrano contrassegnare inconciliabili fazioni contrapposte, regioni geografiche collocate agli antipodi. Ma esistono davvero schemi così rigidi, confini invalicabili, eretti a protezione di stili e correnti impermeabili? La vicenda di Oliver Nelson, 'cane sciolto', come molti grandi musicisti, ma non sufficientemente grande per fare categoria a sè, è esemplare per l'opportunità che fornisce di riscoprire molti fili che tessono in senso trasversale la trama della storia del jazz.

Prendiamo per esempio il rapporto tra jazz e blues: se fino alla fine degli anni '30 ci pare corretto parlare di osmosi, a partire dagli anni '40 si fa manifesta la divaricazione, nel tempo sempre più marcata, che ha determinato la separazione del cammino del jazz da quello del blues, tanto da apparire oggi come entità separate, dotate di un proprio circuito specializzato. L'introduzione del termine *rhythm & blues* (coniato nel '49 dal giornalista e produttore discografico bianco Jerry Wexler) ha l'effetto di sdoganare un prodotto considerato fino a quel momento 'race music', permettendo l'ingresso del blues 'ritmato' dei neri nel mercato discografico dei bianchi proprio nel momento in cui questo pubblico chiede un'alternativa forte alla blanda musica pop che gli viene proposta; rock & roll e poi soul music, costituiscono la naturale evoluzione del r&b. L'aspetto che spesso non viene colto è che bebop e r&b sono risposte diverse maturate in condizioni omogenee da individui tra loro omogenei, dato che l'ambiente di incubazione di entrambe va cercato nelle big band - nella biografia di Malcom X la big band di Hampton è descritta come la preferita dai neri dell'Est proprio per il suo ritmo coinvolgente e Quincy Jones, nel suo 'Listen Up', la definisce, senza dubbio alcuno, la prima band di rock & roll -. Risulta così proponibile anche un surreale parallelo tra Charlie Parker e Louis Jordan, che alla fine degli anni '30, rispettivamente nell'orchestra di Jay Mc Shann e in quella di Chick Webb, cercano una via d'uscita, un'alternativa alla ormai logora formula della big band, proponendo un nuovo ruolo da protagonista per l'artista di colore. Biografie alla mano risulta palese che per oltre un decennio le formazioni di r&b sono state la palestra (e nei momenti difficili anche l'ancora di salvezza) di moltissimi jazzman (Clifford Brown, John Coltrane, Charles Mingus, Ornette Coleman e il nostro Oliver Nelson, solo per citarne alcuni). Se è vero che è difficile immaginare una possibile evoluzione del jazz a prescindere dal blues, bisogna riconoscere che l'ipotesi opposta non è poi così aleatoria. Per più di un decennio, tra la metà degli anni '50 e la fine degli anni '60, il sistematico ritorno al blues (anche nella sua veste più funky) ha rappresentato per molti jazzisti una scorciatoia, ma bisogna ribadire che per alcuni di essi, più creativi e più dotati dal punto di vista della composizione (per esempio Mingus e Nelson) questa scelta ha costituito una vera missione. Nel caso specifico di Nelson abbiamo un artista che si muove senza pregiudizi, con competenza, serietà e dedizione lungo un arco che va dal sacro al profano, dallo spiritual fino a James Brown.

Proprio l'argomento della composizione, centrale nello studio dell'opera di Nelson, ci permette di toccare un aspetto importante e forse sottovalutato nel severo giudizio che talvolta accompagna l'analisi del fenomeno hard bop (*ritrito, di maniera*, etc.). Suggestiva e convincente ci pare l'ipotesi avanzata da Gene Seymour che, nel suo saggio 'Hard Bop'¹, fa risalire alle composizioni di Tadd Dameron registrate dall'autore tra il '47 e il '49 (con una formazione comprendente Fats Navarro) la svolta che ha permesso di passare dagli spigolosi e inafferrabili temi bop a melodie più forti e ben strutturate, con arrangiamenti più curati che riscoprono per il combo una dimensione più orchestrale. Si ha modo così di apprezzare il contributo decisivo fornito da una agguerrita schiera di

¹ Gene Seymour, *Hard Bop*, in: *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford University Press, New York 2000, pag 376.

compositori che hanno arricchito il repertorio jazz di splendidi brani originali; non si tratta di variazioni più o meno audaci sulle canzoni standard (come spesso accade con Parker) ma di composizioni strumentali che con quegli standards possono gareggiare, diventando a loro volta dei classici. Horace Silver, Clifford Brown, Bennie Golson, Charles Mingus, Wayne Shorter, Oliver Nelson hanno dato prova di un'abilità e di una vena compositiva tali da rendere sospetta la sufficienza con cui spesso viene sommariamente liquidata questa fase della musica afro-americana. La varietà ritmica che contraddistingue queste composizioni rappresenta uno dei punti di forza dell'hard bop; all'accusa di involgarimento o rincorsa delle mode si può rispondere che in partenza i ritmi latin, afro, shuffle, boogaloo e beat (che rappresentano per le sezioni ritmiche e per i solisti una risorsa importante) sono neutri, non caratterizzati da una specifica vocazione commerciale, almeno non più di quanto non lo sia lo swing (ritmo su cui hanno ballato generazioni di americani fino alla fine della seconda guerra mondiale); sono la finalità e il circuito di destinazione ad essere più o meno commerciali.

Anche seguire i passi di Nelson nei territori dell'avant-garde porta a considerazioni interessanti; fotografando, per esempio, uno dei momenti topici della sperimentazione jazzistica incontriamo una situazione più fluida e 'promiscua' di quanto le etichettature (ed il mito) portino ad immaginare. Nel Dicembre 1960, il giorno dopo aver partecipato ad una delle più significative registrazioni della cosiddetta corrente *Third Stream*², Ornette Coleman entra in studio per realizzare *Free Jazz*³. Otto musicisti, organizzati in due quartetti speculari, si muovono in disordine solo apparente; un'accurata separazione stereo permette di cogliere sul canale destro Haden e Blackwell condurre il beat mentre sul canale contrapposto LaFaro e Higgins commentano, con un'idea di timing raddoppiato. I fiati interagiscono nei collettivi e si scambiano nei soli, usando temi minimali come filo conduttore. L'impatto è sconcertante, anche per i fans di Ornette, e l'effetto immediato consiste in una diminuzione delle offerte di ingaggio. Osserviamo ora più da vicino alcuni dei partecipanti alla realizzazione di *Free Jazz*. Eric Dolphy e Freddie Hubbard, solo due mesi dopo, sono protagonisti della registrazione che porta alla ribalta Oliver Nelson: *The Blues and the Abstract Truth*⁴. Dolphy, forse il solista più originale della sua generazione, oltre a partecipare ad altre due importanti registrazioni di Nelson, lega il suo nome alle collaborazioni con Mingus e Coltrane e a molte convincenti prove come leader. Hubbard, free lance di lusso, è un campione dell'hard bop sia come leader che a fianco di Wayne Shorter, affianca più volte Dolphy e Coltrane, ma raggiunge il culmine della popolarità nel 1970 con *Red Clay*⁵, un disco di rock jazz. Billy Higgins, oltre ad essere il cuore pulsante di tante registrazioni dell'avant-garde, è anche il batterista che

² [John Lewis/Gunther Schuller/Jim Hall - Jazz Abstractions \(Atlantic LP 1365\)](#) Ornette Coleman (as) Charles Libove, Roland Vamos (vln) Harry Zaratian (vla) Joseph Tekula (vlc) Jim Hall (g) Alvin Brehm, Scott LaFaro (b) Sticks Evans (d) Gunther Schuller (comp, arr, cond) NYC, December 19, 1960; Robert DiDomenica (fl) Ornette Coleman (as) Eric Dolphy (as, bcl, fl) Charles Libove, Roland Vamos (vln) Harry Zaratian (vla) Joseph Tekula (vlc) Eddie Costa (vib) Bill Evans (p) Jim Hall (g) George Duvivier, Scott LaFaro (b) Sticks Evans (d) Gunther Schuller (arr, cond) NYC, December 20, 1960.

³ [Ornette Coleman - Free Jazz \(Atlantic LP 1364\)](#) Don Cherry (pocket tp) Freddie Hubbard (tp) Eric Dolphy (bcl) Ornette Coleman (as) Charlie Haden, Scott LaFaro (b) Ed Blackwell, Billy Higgins (d) NYC, December 21, 1960.

⁴ Vedi Discografia Essenziale.

⁵ Freddie Hubbard: *Red Clay* (CTI) Produced by Creed Taylor Recorded at Van Gelder Studios, on January 27,28,29, 1970 Freddie Hubbard : trumpet; Herbie Hancock : piano; Ron Carter : bass; Lenny White : drums; Joe Henderson : tenor sax.

con il ritmo boogaloo proietta i brani *Watermelon Man*⁶ e *The Sidewinder*⁷ verso il successo nel juke box. Scott LaFaro, una meteora nel mondo del jazz, lega indissolubilmente il suo nome alle leggendarie registrazioni del 'primo' trio di Bill Evans, che è anche il pianista di *The Blues and The Abstract Truth*.

Lo stesso Bill Evans che, in un'intervista a Marian Mc Partlad, dichiara: "*I used to be the fastest boogie-woogie player in central New Jersey. I have a cardboard disc someplace that I made when I was 12, playng boogie-woogie*"⁸; e in un'altra intervista, poco prima di morire: "*I started playng boogie-woogie, which is good... it's the blues, and what better way to start playng jazz?*"⁹.

⁶ Herbie Hancock: *Takin' Off* - Freddie Hubbard : trumpet, fluegelhorn; Dexter Gordon : tenor sax; Herbie Hancock : piano; Butch Warren : bass; Billy Higgins : drums Produced by Alfred Lion Recorded at the Van Gelder Studio, Englewood Cliffs, New Jersey on May 28, 1962.

⁷ Lee Morgan, *The Sidewinder* (Blue Note BST-84157) Lee Morgan Quintet Lee Morgan (tp), Joe Henderson (ts), Barry Harris (p), Bob Cranshaw (b), Billy Higgins (ds), VGS-Englewood Cliffs, NJ, December 21, 1963.

⁸ Keith Shadwick, *Bill Evans*, Backbeat Books, San Francisco 2002, pag 50.

⁹ Ibidem.

PARTE PRIMA

OLIVER NELSON: BIOGRAFIA RAGIONATA

1932 /1951 – Oliver Edward Nelson nasce a St.Louis, Missouri, il 4 Giugno 1932, in una famiglia per tradizione sensibile alla musica: il nonno materno (portoghese) è un polistrumentista dilettante, il fratello maggiore Eugene negli anni '40 suona il sax alto nella big band di Cootie Williams e la sorella Leontine diventa una pianista-cantante professionista nell'area di St.Louis. Oliver intraprende lo studio del pianoforte all'età di 6 anni e quello del sassofono a 11. Ancora adolescente riesce ad esibirsi professionalmente con le più importanti big band operanti nel Midwest, prima che queste scompaiano dalla scena travolte dalla crisi delle grandi orchestre; nel 1947 è con la Jeter-Pillars big band, poi con la George Hudson big band e nel 1949 approda alla Nat Towels Orchestra. Sempre in questo periodo collabora anche con Eddie Randall e i suoi Blue Devils; Randall è un musicista che influisce non poco sulla formazione dei giovani talenti locali, compreso Miles Davis, che nella sua biografia (storpiando il nome in Randle) lo ricorda così: *"Cazzo, la band di Eddie Randle, i Blue Devils, era veramente grandiosa; quei fottuti suonavano come matti... I Blue Devils suonavano musica da ballo veramente tosta, lo facevano così bene e con loro c'erano così tanti buoni musicisti che venivano tutti ad ascoltarci, a prescindere dal tipo di musica che suonavano. Venne Duke Ellington e ascoltò Jimmy Blanton, il grande contrabbassista, rimase a suonare lì con noi per tutta sera e se lo portò via."*¹⁰ E poi prosegue: *"Rimasi con la band di Eddie Randle più o meno per un anno, dal '43 al '44 credo. Lo chiamavo 'Bossman', perché lui era questo per me, un boss e un padre, ed era lui a tenere il gruppo così unito. Imparai parecchio da lui su come tenere insieme una band... c'erano veramente tante buone orchestre lì nei dintorni di St.Louis, per esempio la Jeter-Pillars Band e la band di George Huston. Diavolo, queste due orchestre avevano davvero le palle. Jimmy Forrest ed Ernie Wilkins, che era l'arrangiatore per i Blue Devils quando era con loro, venivano dalla band di Eddie Randle, quindi mi pare si possa dire che Eddie Randle era un leader di grandissimi musicisti."*¹¹ Il colorito resoconto di Davis (solo di 6 anni più vecchio rispetto a Nelson) ci dà un quadro efficace dell'ambiente in cui Oliver matura le sue prime esperienze professionali. È impiegato come primo alto, cioè leader della sezione dei sax, ruolo di responsabilità che richiede estrema precisione e grande proiezione del suono; si tratta di una tappa importante nella formazione del suo stile: pur crescendo in pieno fermento bebop e ammirando le innovazioni di Parker, i suoi modelli sono infatti Willie Smith, Otto Hardwicke e Johnny Hodges. È lo stesso Nelson a ricordare in un'intervista quei frangenti: *"... But before joining the Marines, I'd discovered that lead alto players have to really project. They have to be heard over all the other saxes. To me, that was a big responsibility. So while all the other sax players were talking about Charlie Parker and trying to play like he did, I was listening to Willie Smith and Otto Hardwicke and other strong lead players. But I was especially listening to Johnny Hodges. He was top on my list of influences in lead alto playing. And he was a great soloist, too."*¹²

In questo periodo però Nelson non è ancora sicuro di poter sfondare come musicista e approfitta del buon rapporto con Randall, la cui famiglia conduce un'impresa di pompe funebri, per studiare tassidermia e imbalsamazione (prende anche parte come

¹⁰ M.Davis, op. cit., pag 52.

¹¹ Ivi, pag 54.

¹² William L. Fowler, *Oliver Nelson. New Hope for the Abstract Truth*, in: Down Beat, 42/8 (24.Apr.1975), p. 10-11.

apprendista ad un paio di cerimonie); riportiamo questo particolare non per pedanteria o per insinuare una sua inclinazione morbosa ma per evidenziare un aspetto fondamentale del suo carattere: già da adolescente Nelson è dotato di una forza di volontà e di una dedizione al lavoro fuori del comune e più avanti, nei momenti difficili a S.Louis, non esita ad accettare impieghi come conducente di taxi e autobus.

Il debutto discografico di Oliver (per gli amici Ollie) avviene a 19 anni, come primo alto della neonata big band di Louis Jordan con cui, tra il Giugno e il Novembre 1951, registra per la Decca una ventina di brani. La big band ha vita breve e scarsa fortuna e il tentativo di Jordan di replicare l'immenso successo raccolto negli anni '40 con i Tympany Five fallisce; dal punto di vista di Nelson si tratta però di un'esperienza positiva che gli permette, nei due anni di tour (dal '50 al '51), di crescere professionalmente, scrivere i suoi primi arrangiamenti per big band e soprattutto di conoscere New York.

1952/1958 - Dal Marzo 1952 al Marzo 1954 Nelson è in forza al corpo dei Marine, come membro della Third Division Band, di stanza prima in Corea e poi in Giappone. Congedato dall'esercito si dedica in modo intensivo allo studio della composizione e dal '54 al '57 frequenta la Washington University di St.Louis. Nell'istituto sono allestite mense separate per gli studenti bianchi e quelli di colore e Nelson per non piegarsi allo stato di segregazione consuma i pasti nella sua automobile. Tra il Dicembre '54 e il Febbraio '55 Ollie compie la sua seconda esperienza discografica registrando, a Chicago (ancora R&B), con il gruppo del pianista Tommy Dean. Prende il via in questi anni anche la sua produzione 'classica', di matrice eurocolta; è del 1956 il *Divertimento for Chamber Orchestra*, che viene eseguito dall'Orchestra Sinfonica di St.Louis, mentre l'anno successivo vede la luce la *Sonata for E-flat Alto Sax and Piano*¹³.

Nel 1957 si sposta alla Lincoln University di Jefferson City, dove incontra la clarinettista Audrey McEwen, conosciuta anni prima nell'orchestra del liceo, che diventa sua moglie l'anno seguente. La coppia decide di trasferirsi in Canada, vista l'intenzione di Oliver di proseguire gli studi presso la McGill University, ma dopo un solo giorno torna sui propri passi: la meta più sensata è New York!

1959/1960 – Nelson trova facilmente lavoro, prima con la big band di Erskine Hawkins, poi con quella di Louis Bellson (con cui incide *The Brilliant Bellson Sound*¹⁴) e col gruppo di jazz commerciale Quartet Tres Bien; scrive anche arrangiamenti per l'orchestra stabile dell'Apollo Theatre di New York. Nell'estate del '59 è con il trio dell'organista Wild Bill Davis (completato dal batterista Grady Tate, destinato in seguito ad essere uno degli uomini di fiducia del Nelson arrangiatore); il gruppo si esibisce ad Atlantic City e sui battelli da crociera fluviale; proprio in questa circostanza ha origine un episodio destinato ad incidere sulla fama (anche postuma) di Nelson. È lo stesso sassofonista a raccontare, in più di un'intervista, degli inconvenienti cui doveva far fronte quasi ogni sera perché l'intonazione dell'organo Hammond, collegato al generatore del battello, era soggetta a continue oscillazioni di semitono, obbligandolo a trasposizioni immediate nel bel mezzo del brano. Da qui l'idea di mettere su carta una serie di esercizi e studi utili a familiarizzarsi

¹³ SONATA FOR E-FLAT ALTO SAX AND PIANO Oliver Nelson 1957 a. Sonata For E-flat Alto Sax And Piano (Oliver Nelson) I. Drammatico II. Largo III. With Vigor Covers: Recorded in 1995 as "Sonata For Clarinet And Piano" by Marcus Eley (cl, arr) and Lucerne DeSa (p) on WELCOME HOME (Arabesque Z-6703 [CD]).

¹⁴ THE BRILLIANT BELLSON SOUND Louis Bellson - His Drums And Orchestra Los Angeles, August 13, 1959 Guido Basso, John Audino, Ralph Clark, Fred Thompson (tp); Juan Tizol, Nick Dimasio, Earl Swope (tb); Joe DeAngelis (fhrn); Herb Geller, Oliver Nelson (as); George "Big Nick" Nicholas (ts); Aaron Sachs (cl, ts); George Perry (bs); Ed Diamond (p); Lawrence "Larry" Lucie, Tony Rizzi (g); Truck Parham (b); Louie Bellson (d); Jack Arnold (vib). Verve MG V-2123, Verve MG VS-6093.

con la trasposizione. Questo l'aneddoto sull'origine di *Patterns for Saxophone*¹⁵, inizialmente autoprodotta e poi, pubblicata da Nelson nel '66 e destinata in seguito a diventare, col titolo di *Patterns for Improvisation*, il primo vero successo editoriale nel campo della didattica applicata al jazz. Si tratta di 81 esercizi (esempi), ognuno basato su un'idea (frase, spunto tematico o addirittura serie dodecafonica) che è trasposta nelle 12 tonalità, scrivendo gli accidenti nota per nota invece di ricorrere all'impianto di chiave; tra questi spunti si trova molto materiale utilizzato da Nelson nei temi e negli arrangiamenti, ma anche frasi ricorrenti nei soli di molti jazzisti contemporanei.

A cavallo tra il '59 e il '60, la carriera di Nelson vive un'accelerazione prodigiosa: il solo contratto con la Prestige lo porta a registrare 11 album in 2 anni! È un dato che deve far riflettere: quando si parla, nel bene e soprattutto nel male, dell'hard bop, si pensa innanzitutto al ruolo dei musicisti (immaginandoli sempre arbitri del proprio destino e delle proprie scelte artistiche) e si sottovalutano le responsabilità dei produttori discografici.

Nelson incide il primo album a proprio nome, *Meet Oliver Nelson*¹⁶, il 30 Ottobre 1959, a ventisette anni. Si presenta come tenorista (da alcuni anni le esigenze di sezione lo avevano portato ad aggiungere all'alto il sax tenore, il flauto, l'ooboe e il clarinetto), riportando sulla strumento la proiezione del suono appresa da alto lead. Con il contributo del curatore delle note di copertina Jack Maher, Oliver illustra il suo pensiero musicale indicando alcuni punti fermi:

- per il suono, il lirismo e la capacità di interpretare le melodie il suo idolo è Johnny Hodges, cui affianca anche Benny Carter e Willie Smith;
- ammira Rollins e Coltrane ma non dimentica Hawkins, Webster, Don Bays e Lucky Thompson;
- Bartok e Mozart sono i compositori che più lo influenzano quando si muove nell'ambito classico e ritiene che la composizione contemporanea non si debba basare solo sulla tecnica dodecafonica;
- i compositori che più ammira in campo jazzistico sono Gil Evans e George Russell, ma la preferenza assoluta va a Billy Strayhorn, che egli identifica come la vera voce di Ellington.

Quattro dei sei brani contenuti nel disco sono composizioni originali; tra queste, due sono blues. Il brano con cui Nelson decide di presentarsi al pubblico, *James and Jellies*, è un blues di sua composizione su tempo medio in Fa maggiore, costruito sul gioco di chiamata e risposta riportato in voga (e inflazionato) dall'hard bop e dal soul; l'inusuale risoluzione basata su un interscambio modale (nel tema il V grado compare minore), e la coda dopo il tema finale sono piccoli tocchi che lasciano intravedere la sua personalità di arrangiatore.

Booze Blues Baby utilizza un'introduzione simile a quella di *Walkin'*¹⁷ (registrato da Davis con H. Silver e A. Blakey nel '54) e poi presenta una bella espansione di Nelson accompagnato solamente dal contrabbasso; l'assolo punta quasi subito al raddoppio del tempo (favorito dalla moderata velocità del brano) e nel generale andamento boppistico emergono alcune frasi destinate a diventare ricorrenti nella costruzione di Nelson, entrambe riconducibili ai suoi *Patterns*: trasposizione cromatica di frammenti melodici e sovrainposizione all'armonia originale di dominanti secondarie in circolo delle quinte (nella Parte Seconda riportiamo la trascrizione di 16 misure di questo solo contenenti gli esempi citati).

Le altre composizioni originali (*Don't Stand Up* e *Ostinato*) sono in perfetto stile hard bop, efficaci e ben costruite, degne di competere con i classici del genere; va rilevato che in questo contesto il timing di Nelson non appare impeccabile, come se l'irruenza e la

¹⁵ Oliver Nelson, *Patterns for Saxophone*, O.E. Nelson & Nolsen Music Co., Los Angeles, 1966.

¹⁶ Vedi Discografia Essenziale.

¹⁷ [Miles Davis - Walkin'](#) (Prestige PRLP 7076).

partecipazione che nei blues caratterizzano il suo solismo si rivelassero qui un'arma a doppio taglio. Completano l'album due ballads, *What's New* e *Passion Flower* (sentito omaggio a Strayhorn); proprio nelle liriche esposizioni di queste due melodie, caratterizzate da un ampio vibrato, da un inusuale quanto elegante legato, da un'emissione e una sonorità diverse da quelle utilizzate sui tempi medi e veloci, Nelson palesa l'eterogeneità delle sue fonti d'ispirazione.

Già alla prima prova il sassofonista, non ancora affermato come compositore e arrangiatore, si colloca in una posizione difficile da etichettare per le molte sfaccettature del suo linguaggio, con un piede nel passato (alcuni suoi modelli sono di chiara matrice pre-bebop) e l'altro nel futuro (la concezione armonica e ritmica); si possono invece intuire quelli che saranno i punti fermi: l'approccio compositivo all'improvvisazione e la costante presenza del blues e del del blues feeling .

In rapida successione, tra Marzo e Aprile 1960, registra i tutt'altro che indimenticabili *Takin' Care of Business*¹⁸ (a proprio nome), *Lem's Beat* a nome del vibrafonista Lem Winchester (in cui compare come solista/arrangiatore) e infine *Talk That Talk* a nome dell'organista Johnny Hammond Smith (in cui compare solamente in tre brani).

Takin' Care of Business gli procura comunque visibilità e qualche recensione favorevole; John S. Wilson, dalle colonne dell'autorevole *Down Beat* tifa per lui e tra l'altro scrive:

" *Nelson has a rich purity of tone; a direct uncluttered attack, and a singing projection that mark him as one of the most impressive saxophonists playing these days...glowingly singing quality...a vibrant strength.... is not just a blower but a builder as well with a strong sense of structure.*"¹⁹

È però in *Lem's Beat* che si intuisce quanto rapidamente sta crescendo l'autorevolezza di Oliver; pur non essendo il titolare della registrazione egli cura tutti gli arrangiamenti (dando ampia dimostrazione della sua solida tecnica contrappuntistica), fornisce tre brani originali su un totale di sei, e per primo prende il solo sul brano di apertura (il suo *Eddy's Dilemma*): durante otto chorus a tempo medio esplora la convenzionale struttura di questo blues, espandendo in tutte le direzioni possibili – tematiche, ritmiche, armoniche, dinamiche, timbriche e di estensione dello strumento – la ricerca del suo solismo.

Il 27 Maggio 1960 Nelson incide *Screamin' the Blues*²⁰, che segna una chiara svolta nella sua produzione. Rispetto ai precedenti il progetto di questo disco appare più organico, omogeneo e coerente. Stavolta Nelson ha modo di puntualizzare il suo pensiero e dimostrare tutto il suo valore; le sue quotazioni di compositore, arrangiatore e organizzatore musicale beneficiano del felice esito di questa prova. Oliver convince anche come solista: la disinvoltura e la complementarietà con cui, all'alto, si alterna ad Eric Dolphy (forse l'esponente più estroso e dotato dell'Avant-Garde) denotano grande maturità e consapevolezza dei propri mezzi. Nel 1967 Richard Williams ricorda così l'impressione destata da questo album: " *The first album which brought Dolphy together with Nelson was the latter's 'Screamin' the Blues'. The most immediately apparent feature of this record was its almost incredible singleness of purpose, the determination of all six men involved to produce a fierce, hot brand of music which, while all the time experimenting, was based on jazz as it was then known. All the six tunes were Nelson compositions, and were the first inkling of a new wonderful writing talent which had arrived. The record was dedicated to the twelve-bar form, and within these limits Nelson*

¹⁸ Vedi Discografia Essenziale.

¹⁹ John S. Wilson, *Oliver Nelson - "Takin' Care of Business"* (New Jazz), in *Down Beat*, 27/24 (24 Novembre 1960), p. 30.

²⁰ Vedi Discografia Essenziale.

*managed to achieve unusual variety for one man, ranging from the gossamer title track, with its shouted, relentless triplets, to Three Seconds, a quieter piece with its theme voiced in seconds among the three horns; Dolphy, Nelson and Richard Williams – no relative – on trumpet. This record also laid down the requirements for the rhythm section for this music, basically a hard bop unit, but even fiercer than the usual Blakey/Silver/Davis section, with the drummer churning away to provide much of the rhythmic inspiration for the soloists. Roy Haynes and George Duvivier proved the ideal men for this task, and the challenge seemed to give the veteran drummer new life.*²¹

Nel brano di apertura, *Screamin' The Blues*, Nelson tiene fede a quanto promesso nel titolo ed espone la melodia con la passione e l'irruenza di un predicatore; tutti i trucchi del sassofonista di r&b sono a portata di mano, però lui riesce a non scendere mai nel cattivo gusto. Il solo (di cui presentiamo nella Parte Seconda trascrizione integrale e analisi) costituisce un limpido esempio del suo approccio compositivo, del magistrale controllo della forma e della sua capacità di sostenere senza incertezze un andamento multidirezionale, attento alla tradizione ma anche avido di esplorare.

March On, March On (dovuto alla penna del produttore Esmond Edwards) è un blues minore a metà strada tra la composizione di Golson *Blues March* e molti siparietti provocatori di Mingus. Nel di solo di Nelson (due chorus 'gridati') ricompaiono le sovrainposizioni di dominanti secondarie in circolo delle quinte (trascrizione integrale e analisi nella Parte Seconda).

The Drive è un tema di 32 misure in forma AABA e tempo medium up, vagamente imparentato con *On A Misty Night* di Tadd Dameron, che Nelson espone nell'inusuale stile *legato - vibrato ampio* che ogni tanto sfodera come alternativa alla serrata pronuncia bop; il suo solo è caratterizzato da una felice conduzione melodica e da grande inventiva ritmica, anche se il timing appare a volte incerto e scivola dal lay back nel ritardo o nell'imprecisione. Non sembra esserci empatia tra il grande Roy Haynes e Oliver; il primo è attento a fornire un beat leggero, dinamico e precisissimo (anche nelle poliritmie più complesse), mentre il secondo pare privilegiare sempre e comunque l'espressione e, conducendo il solo da compositore, affronta vere e proprie sfide dal punto di vista dell'evoluzione tematica della frase, sfide in cui la precisione ritmica della singola figurazione deve piegarsi alle esigenze della frase nella sua interezza. Nella divaricazione tra questi due poli di attrazione (Haynes e Nelson), si colloca lo stoico solismo di un Dolphy alieno anche al minimo compromesso; sono fattori decisivi per proiettare *Screamin' the Blues* al di sopra degli stereotipi dell'hard bop e del soul jazz di maniera, anche se moltissimi fattori, dal contesto all'etichetta discografica, dai titoli al materiale di partenza, sembrerebbero suggerire il contrario. *The Meetin'*, col suo sapore gospel, la costruzione a chiamata e risposta e l'andamento in 3/4 portato in 'uno' (con l'accento volutamente marcato sul primo movimento come nel folk) è proprio il tipo di brano che può indurre in tale equivoco; lo sviluppo dei soli, col tempo disteso in walk senza accenti regolari fuga però ogni dubbio e ci fa capire che siamo più vicini a Mingus che a Bobby Timmos. Ancora più chiaro il segnale che Nelson dà con *Three Seconds*, un blues minore, con i tre fiati armonizzati a distanza di intervalli di seconda (dall'alto Williams e Dolphy a una seconda maggiore e sotto Nelson che conduce il tema alternando seconde maggiori e minori nella linea); il clima risultante è suggestivo e l'incastro con il disegno di piano e basso prelude a quello che sarà l'arrangiamento storico di *Stolen Moments. Alto-itis*, che chiude l'album, ci dà due conferme: la capacità di Nelson di piegare forme semplici e sfruttate (in questo caso il rhythm changes) a sonorità del tutto originali e il suo valore con il sax alto, da cui estrae un suono limpido e incisivo; su questo aspetto vale la pena notare che pochissimi sassofonisti sono riusciti a sdoppiarsi quanto Nelson, risultando

²¹ Richard Williams, *Straight Ahead – The early Work of Oliver Nelson & Eric Dolphy*, in: *Jazz Journal* 20/7 (Giugno, 1967), p. 4.

egualmente convincenti, personali e a proprio agio sia con l'alto che con il tenore. Sempre a proposito di *Alto-itis* segnaliamo che una efficace separazione stereo ci consegna un Dolphy in affanno nell'esecuzione del tema; conoscendo le doti musicali di Eric è facile imputare le sue imprecisioni ai tempi ristrettissimi in cui queste registrazioni vengono effettuate, e ciò aumenta ancora di più il valore di quello che i musicisti riescono comunque a dare – e Dolphy si rifà immediatamente con un assolo prodigioso.

Nell'Agosto '60 Nelson compare come co-leader, nuovamente con Lem Winchester, in *Nocturne*²² mentre il 9 Settembre è la volta di *Soul Battle*²³, in cui è affiancato da Jimmy Forrest e King Curtis. Citiamo nuovamente Richard Williams: "...*'Soul Battle', an extended blowing session which teamed Nelson with two other tenorists mainstreamer Jimmy Forrest and King Curtis. This record, again based mainly on the blues, is an extraordinarily successful and happy one. Coming as it did in the midst of a time when blowing-session records of depressing quality were Hooding the market, this one retains an air of freshness and invention seldom to be found. I believe that it was Oliver who provided the challenge for his two front-line mates, and along with Haynes and Duvivier he simply would not allow them to coast.... an example of Nelson's ability quietly to take charge of any session which he happens to be on, and to spur the participants on to their very highest level of performance.*"²⁴

Già dal titolo dell'album appare chiara la volontà del produttore di cavalcare il buon momento che il mercato discografico attraversa grazie al soul jazz e l'intenzione di associare anche il nome di Nelson a questa moda. Dal canto suo il sassofonista, sinceramente convinto della centralità del blues nel contesto del jazz moderno, cerca di non appiattire la sua produzione sulla falsariga di un soul jazz di maniera. Osserviamo per esempio la progressione armonica di uno dei tre blues da lui composti per l'occasione, *In Passing* :

Bb7 E7/ Eb7 A7/ Ab7 D7/ Db7 G7/
 Gb7 C7/ B7 F7/ E7 Bb7/ A7 BMaj7/
 Cmin / Dmin / EbMaj7 Fmin/ Gmaj7 //

Il brano, il cui tema è costruito su di un effetto di eco (tipo '*Something Else*'²⁵ con Cannonball e Miles, del '58) è affrontato a tempo medio, e non potrebbe essere altrimenti data la complessità della sequenza armonica; è evidente che Nelson, a differenza di molti dei musicisti soul cui viene associato e affiancato, considera la forma del blues estremamente malleabile ed elastica: una fonte di infinite variazioni e sperimentazioni sia nell'ambito della composizione che in quello dell'improvvisazione.

A conforto di questa tesi nel capitolo successivo presentiamo la trascrizione e l'analisi del solo di Nelson in *Soul Street*, un blues di Jimmy Forrest che chiude il disco. Questo brano viene riedito nel 1964 nell'album *Jimmy Forrest/ Soul Street - quintet sextet and with the Oliver Nelson big band*; per l'occasione le note di copertina sono affidate all'autorevole penna di Dan Morgenstern, che proprio a riguardo di questo specifico brano osserva: "*The opener 'Soul Street,' is from the three-tenor session. Nelson's writing for the horns here produces a sound very similar to that of an organ and the tune, a medium blues, is in an organ groove. Jimmy is the first and most eloquent soloist, playing a string of swinging choruses with the sureness and relaxed authority of a man who knows his horn (and the blues) inside out. In comparison, King Curtis (second man up) sounds somewhat*

²² Vedi Discografia Essenziale.

²³ Vedi Discografia Essenziale.

²⁴ R.Williams, op. cit., pag.5.

²⁵ Cannonball Adderley - Somethin' Else (Blue Note BLP 1595)

lumbering and short on ideas, while Nelson (better known for his alto work) seems to be striving to be 'interesting'.²⁶ Nelson quindi, secondo il critico, si 'sforza' di essere originale.

Altrettanto interessante ci pare, sempre dalle note di copertina, la descrizione che Morgenstern fa della generazione di sassofonisti che lui chiama della scuola 'di mezzo':

"Jimmy "Night Train" Forrest ... is a solid, big-toned, and always swinging tenorman of the "middle" school. By "middle" I mean those tenorists who came after the great style-setters (Hawkins, Young, Webster, Berry, Evan., Byas) and before the post-bop players (Getz and the other brothers on the one hand, Rollins and Coltrane and their followers on the other). It is a well-populated area, this middle, and most of its denizens were born between 1920 and 1925. What characterizes them (and there are as many individual differences as similarities) is an approach neither welded to Lester nor Hawk but receptive to ideas springing from both; a big, generally warm sound; a fondness for the blues, especially at middle or fast tempos; a fondness also for romantic balladry (sometimes a bit on the schmaltzy side); and (not in all cases) an ability to cross the borderline between jazz and rhythm and blues that has stood them in good financial stead. Among these middle men are Illinois Jacquet (born 1922), Gene Ammons (born '25), Arnett Cobb (a bit older, born 1918), Frank Wess (born '22), Warden Gray ('21), and Dexter Gordon ('23). who turned towards the "left" and Charlie Parker's music; Paul Gonsalves ('20), firmly established in Duke Ellington's country, which covers all of jazz's territory; Lucky Thompson ('24), very much an individualist and loner, and the subject at hand, Jimmy Forrest, born in 1920 in St. Louis."²⁷

Torniamo ora per un attimo a Williams, con le ultime righe del suo articolo su Nelson e Dophy: "Nelson went back to the roots and to the mainstream for much of his inspiration, while making a considerable reputation as a studio arranger for Jimmy Smith, Wes Montgomery, and several other artists. But it is my belief that it was in the two years, 1960 and 1961, that they produced an identifiable body of recorded work which deserves to stand with the greatest. I can only say in conclusion that I have lived with most of these albums for several years, and on each listening they yield some new delight, and like the very best jazz recordings will keep their freshness and honesty for a long time."²⁸

Gli aggettivi usati da Williams (*freshness and honesty*) e la formula usata da Morgenstern per descrivere l'appoggio di Nelson al solo in *Soul Street* (*seems to be striving to be 'interesting'*) sono in netta contrapposizione; il confronto tra questi scritti ci offre lo spunto per alcune riflessioni importanti:

- la sottile e permeabile linea di confine tra jazz e r&b, su cui ci siamo soffermati nella Premessa, compare esplicitamente nello scritto di Morgenstern (*ability to cross the borderline between jazz and rhythm and blues that has stood them in good financial stead*);

- l'approccio al tenore di Nelson è così impregnato di blues feeling e così attento all'eredità della 'classe di mezzo' da farlo risucchiare a volte nella scia del soul jazz, posizione accettata dalla critica a patto che il musicista poi non abbia rimpianti, e non scompigli le carte cercando anche di essere 'strano' (originale) o interessante;

- nel '64 Morgenstern, la cui competenza non è certo qui in discussione, mette sostanzialmente in dubbio la sincerità della ricerca di Nelson nell'assolo di *Soul Street*, preferendogli di gran lunga il più concreto e swingante Forrest (che qui è il titolare dell'incisione);

- è lecito chiedersi se Morgenstern avrebbe espresso il medesimo giudizio nel 1960, data in cui il solo viene effettivamente registrato in un disco a nome di Oliver, e in un

²⁶ Dan Morgenstern, dalle note di copertina per *Jimmy Forrest/ Soul Street - quintet sextet and whitth the Oliver Nelson big band* New Jazz NJ-8293, Prestige/New Jazz OJCCD-987-2

²⁷ Ibidem.

²⁸ R.Williams, op. cit., pag.40.

periodo in cui il suo operare, lungi dall'essere percepito in fase calante, desta curiosità e interesse.

In conclusione viene da osservare che, data per scontata la preparazione e la correttezza del critico, il vero ago della bilancia, il fattore che può mutare un vaniloquio in geniale ricerca o l'approccio più ritrito in solido mestiere (e viceversa) pare essere la disponibilità da parte di chi scrive (o ascolta) a credere nell'onestà e nella buona fede del musicista, oppure la capacità da parte del musicista di dare a chi lo ascolta esattamente quello che ci si aspetta da lui. Chi, come Nelson, attraversa più volte i confini (per esempio tra mainstream, hard bop, soul jazz, avanguardia, musica pop) disorientando il pubblico e la critica, è destinato non solo a veder messa in dubbio la propria buona fede, ma rischia di perdere il 'diritto di cittadinanza' e veder sottoposto a revisione quello che ha già prodotto.

Una settimana dopo *Soul Battle* Oliver è ospite per quattro brani in *Hollar*, di Etta Jones, mentre il 20 Settembre fa il suo debutto discografico come arrangiatore per big band. L'occasione arriva con *Train Whistle*²⁹, di Eddie 'Lockjaw' Davis; per questa sessione Nelson arrangia quattro suoi brani originali, tra cui la prima versione della sua composizione più famosa: *Stolen Moments*, che qui appare col titolo *The Stolen Moment*.

In ottobre è con la big band di Quincy Jones per la realizzazione di *I Dig Dancers*; accanto a lui siede l'amico Phil Woods, destinato a diventare l'interprete preferito per i suoi arrangiamenti, una specie di alter ego.

Pure in un anno così caotico, Nelson trova anche il tempo per completare un'altra composizione classica, *Woodwind Quintet* e di proseguire nell'approfondimento della materia; tra i suoi maestri anche Elliott Carter (formatosi con Walter Piston e Nadia Boulanger).

1961- Se l'attività nell'anno appena terminato è parsa frenetica, quella dell'anno entrante ha dell'incredibile. Nel 1961 Nelson

- realizza 3 album a proprio nome (di cui uno con la grande orchestra) interamente scritti e arrangiati da lui, tutti meritori di entrare a pieno diritto nella storia del jazz;
- partecipa come solista alla registrazione di 7 album con varie formazioni di piccole dimensioni;
- arrangia e dirige 4 album per solisti e cantanti di vario calibro;
- partecipa alla realizzazione di 3 album di altissimo livello con big band di primissimo piano;
- scrive uno dei suoi più importanti lavori di musica da camera.

Prima di addentrarci in questa selva riteniamo opportuno fare alcune valutazioni:

- l'attività di Nelson come solista si concentra di fatto in tre anni (dal '59 al '61), perché poi gradualmente prendono il sopravvento gli impegni come arrangiatore, direttore e compositore;

- quando si valutano gli assoli di Nelson (a questo argomento è interamente dedicata la Parte Seconda di questa ricerca) non bisogna dimenticare il fatto che, pur estratti da una produzione copiosa, essi appartengono in realtà ad un arco temporale molto ristretto (è come se di una persona si prendessero molte istantanee, scattate però tutte nello stesso giorno: è inevitabile che in questo modo alcune fotografie finiscano per assomigliarsi);

- Nelson non ha mai la possibilità di portare in studio un gruppo vero, una sua band stabile con un proprio repertorio e impegni live (on the road), ma deve lavorare con gruppi virtuali, formati quel giorno per quella specifica seduta d'incisione;

²⁹ Vedi Discografia Essenziale.

- spesso i produttori, con la scusa di salvaguardare la spontaneità, non pagano per le prove, e il buon esito della registrazione, che molte volte non prevede nemmeno la ripetizione delle tracce meno riuscite, è affidato esclusivamente al talento ed al mestiere dei musicisti sotto contratto;

- dal mestiere alla routine il passo è breve;

- nella catena di montaggio del soul jazz e dell'hard bop il tocco originale di Nelson si coglie dall'ordine e dal senso della forma (che probabilmente gli derivano dalla sua solida preparazione accademica) sposati col suo profondo (quasi mistico) senso del blues.

Il 23 Febbraio 1961 il giovane produttore della Impulse!, Creed Taylor, organizza per Nelson una seduta d'incisione con una formazione di primissimo piano, e Nelson si fa trovare pronto sia come compositore che come arrangiatore e solista; il risultato è *The Blues and The Abstract Truth*³⁰, uno dei 100 album che fanno la storia del jazz.

Fiumi di inchiostro hanno celebrato negli anni questa registrazione; proviamo a ricostruirne il clima partendo dal punto di vista degli altri protagonisti.

Il 22 febbraio (il giorno prima della registrazione) Eric Dolphy è in studio con Max Roach, Mal Waldron, Richard Davis e Coleman Hawkins per incidere un disco a nome di Abbey Lincoln (*Straight Ahead*); si tratta del suo primo impegno discografico del '61. Come per Nelson (più giovane di lui di quattro anni) anche per Dolphy l'anno precedente è stato decisivo: importanti gli album a suo nome, tra cui *Outward Bound*³¹, *Here And There*³², *Out There*³³ e *Far Cry*³⁴ (quasi tutti in compagnia di Roy Haynes); fondamentale lo stabilizzarsi della collaborazione con Mingus (per quello che può valere il concetto di 'stabilità' associato a Mingus) con registrazioni storiche come *Pre-Bird* (Mercury MG 20627), *Charles Mingus Presents Charles Mingus* (Candid CJM 8005), *Reincarnation Of A Love Bird* (Candid CJM 8026). Epocale però è l'incontro con Ornette Coleman, da cui tra il 20 e il 21 Dicembre 1960 scaturiscono *Jazz Abstractions*³⁵, *Twins* e *Free Jazz*, di cui abbiamo già parlato nella Premessa. Vista da questa prospettiva la collaborazione con Nelson parrebbe marginale; questa almeno l'opinione di Vladimir Simosko e Barry Tepperman, che nel loro libro *Eric Dolphy – A Musical Biography & Discography* riassumono in poche righe l'avvenimento: "Evans' moody solos contribute much to the impact of the album, *The Blues and The Abstract Truth*; one of the finest under Nelson's leadership. Although Dolphy performs more conservatively here than in the remarkable December 1960 recordings, his work is more adventurous than on the recordings of the preceding summer, perhaps partly in contrast to the again bop-oriented format of the group, but intrinsically so as well."³⁶ Si può capire che per un reduce dalla registrazione di *Free Jazz* questa seduta appaia più convenzionale, ma davvero Dolphy la sente come *bop-oriented*?

Freddie Hubbard, che non ha ancora compiuti 23 anni, è la mascotte del gruppo;

³⁰ Vedi Discografia Essenziale.

³¹ [Eric Dolphy - Outward Bound \(New Jazz NJLP 8236\)](#) Freddie Hubbard (tp -1/3,5,6) Eric Dolphy (as, bcl, fl) Jaki Byard (p) George Tucker (b) Roy Haynes (d) Rudy Van Gelder Studio, Englewood Cliffs, NJ, April 1, 1960.

³² [Eric Dolphy - Here And There \(Prestige PR 7382\)](#) Eric Dolphy (as, bcl, fl) Jaki Byard (p) George Tucker (b) Roy Haynes (d) Rudy Van Gelder Studio, Englewood Cliffs, NJ, April 1, 1960.

³³ [Eric Dolphy - Out There \(New Jazz NJLP 8252\)](#) Eric Dolphy (as, bcl, fl, cl) Ron Carter (cello) George Duvivier (b) Roy Haynes (d) Rudy Van Gelder Studio, Englewood Cliffs, NJ, August 15, 1960.

³⁴ [Eric Dolphy - Far Cry \(New Jazz NJLP 8270\)](#) Booker Little (tp -1,2,4,5) Eric Dolphy (as, bcl, fl -1/6, as -7) Jaki Byard (p -1/6) Ron Carter (b -1/6) Roy Haynes (d -1/6) Rudy Van Gelder Studio, Englewood Cliffs, NJ, December 21, 1960.

³⁵ John Lewis/Gunther Schuller/Jim Hall - *Jazz Abstractions* (Atlantic LP 1365).

³⁶ Vladimir Simosko & Barry Tepperman, *Eric Dolphy- A Musical Biography & Discography*, Da Capo Press, New York 1971, pag. 55.

cinque giorni prima ha registrato il suo primo disco con i Jazz Messengers di Art Blakey: *Roots and herbs* (Blue Note BLP4347) mentre all'inizio di Gennaio ha partecipato alla realizzazione di *Bluesnic* (Blue Note BLP4347) a nome di Jackie McLean. Nel 1960 Freddie si è diviso tra produzioni di buon livello di matrice hard bop - tra cui le prime a suo nome, *Open Sesame* (Blue Note BLP4040) e *Goin' Up* (Blue Note BLP4056) e svariate collaborazioni con Benny Golson, Tina Brooks, Curtis Fuller, Slide Hampton, Hank Mobley, etc.- e le registrazioni nell'ambito dell'Avant-Garde a fianco di Dolphy (compreso *Free Jazz*). Ecco uno stralcio dell'intervista rilasciata da Hubbard a Ashley Kahn riguardo all'incisione di *The Blues and The Abstract Truth*: "*Me, Phil Woods, Oliver—all those guys were playing with Quincy....So I had a chance to hang with them, and then Oliver asked me to do the date with him. Oliver liked me because at the time I was practicing with Coltrane. He would be writing even while he was with Quincy... and he had a way of writing for saxophones, close notes among the reeds...He got some voicings, man, that were out of this world! Like when he did [sings "Stolen Moments"], he had the baritone up above the tenor; to have a baritone voiced that high is unusual. And he had the alto below the tenor, and he had me playing the lead...I didn't know it would sound that good because he didn't turn me up as loud as I thought I should have been. But he wanted me to blend with the horns instead of being out front. I remember the fact that I said, 'How is this rhythm section going to gel?' I mean, Roy Haynes doesn't play heavy and it seems like Paul Chambers was always on top with a big sound. So Roy would just lay back behind him, and I didn't hear Bill Evans until the playback because he played so quiet...He had this song on there, 'Hoe-Down,' that I'll never forget....I said, 'Man, what is this song?' [Sings melody.] To me it was kind of out of context, but he took a lick that I had stole from Trane and he put that on the bridge. [Sings.] He built it off of that line. Oliver wasn't so much of a soloist as he was a writer, so he would take bits and parts of people's stuff."*³⁷

Tra questi ricordi troviamo molti spunti interessanti: Freddie non ha una grande stima di Nelson come solista ma trova la sua scrittura inusuale e ardita; per quanto riguarda l'organizzazione della registrazione da parte di Nelson, le parole di Hubbard sembrano addirittura rimandare alla gestione della sceneggiatura e del montaggio praticate da Alfred Hitchcock (nessuno oltre al regista ha coscienza del risultato d'insieme fino al momento della prima proiezione). Hubbard non sembra incline a far rientrare questa seduta nell'ambito della norma o della routine, anzi ne coglie le anomalie rispetto a quell'hard bop di cui è un giovane emergente campione.

Bill Evans ha quasi 32 anni, da più di un anno ha lasciato il gruppo di Miles (la registrazione di *Kind of Blue* è un episodio avvenuto a collaborazione live già conclusa) e stenta a far decollare sia il suo trio (con Scott LaFaro e Paul Motian) che la sua vita; per i suoi voicings innovativi è visto come il vero artefice (dal punto di vista pratico) della svolta modale nel jazz. In un 1960 avaro di occasioni per incidere ricorrono a lui George Russell per *Jazz In The Space Age* (Decca DL 9219), John Lewis e Gunther Schuller per il già citato *Jazz Abstractions* (dove incontra Dolphy) e Kai Winding e J.J. Johnson per *The Great Kai And J.J.* (Impulse A 1), con Chambers e Haynes a completamento della sezione ritmica. Il 1961 sembra iniziare sotto auspici migliori e porta subito la registrazione di *Know What I Mean?* (Riverside RLP 433) per Cannonball Adderley ed *Explorations* (Riverside RLP 351) col trio. Nel suo elegante lavoro su Bill Evans³⁸, Keith Shadwick dedica ampio spazio all'incontro tra Evans e Nelson, mettendo in luce sia l'apporto del pianista all'incisione che l'importanza della stessa per il proseguo della sua carriera: "*Evans plays impeccably, showing great sensitivity as an accompanist and with flashes of flair and inspiration as a soloist. The opening theme, Stolen Moments.....finds Nelson*

³⁷ Ashley Kahn, *The House That Trane Built. The Story of Impulse Records*, Norton, New York 2006, pp.44-45.

³⁸ K. Shadwick, op. cit, pag. 87.

conjuring a brooding, pensive mood at medium tempo that, once the improvisations commence, carries distinct echoes of Kind of Blue. Evans's position as accompanist is no small part of this perhaps unintentional evocation. Nelson's composition Cascades uses a quickly moving set of chord beneath a cascade of arpeggios articulated by Nelson. It is set up as a solo vehicle for Hubbard and Evans, the pianist proving comfortable and highly inventive at a bright tempo with this particular variation of blues changes. A passage where Evans displays extreme rhythmic flexibility and unusually extended lines contrasts superbly with others where he trails minor-thirds triads in asymmetric pattern through the changes. This album alone dispels the notion that Evans was an undistinguished practitioner of the blues form...The Blues and The Abstract Truth also brought Evans once more into significant contact with Creed Taylor..."³⁹

Di segno diametralmente opposto la valutazione del contributo di Evans nella prima recensione comparsa su Down Beat: *"Evans is a little disappointing. Except for short solos on Butch and Teenie's, his piano spots are no more than pleasant, and there's nothing more frustrating than an excellent musician being merely pleasant"*⁴⁰

Paul Chambers ha ventisei anni; da sei è il pilastro insostituibile del gruppo di Davis (tutti gli altri ruoli hanno già visto molte rotazioni), e prende anche parte a molta della produzione di Coltrane precedente la formazione dello storico quartetto (Trane gli dedica addirittura il blues *Mr. PC*). Chambers ha già suonato e inciso con Evans e Haynes, ma questa è la sua prima volta con Nelson.

Con i suoi 36 anni Roy Haynes è il veterano del gruppo; ha già accompagnato molti grandi del jazz ed è considerato uno dei padri della batteria moderna. Haynes, sotto contratto con la Prestige, è nella ritmica di Nelson da *Takin'Care of Business*, e appare anche nelle registrazioni di Dolphy per la stessa etichetta; nelle interviste da lui rilasciate che siamo riusciti a visionare non si trovano accenni alla sua pur copiosa collaborazione con Nelson.

George Barrow, baritonista che non prende soli in questa seduta, è un apprezzato musicista da studio. Nella sua recensione Don DeMichael esprime un particolare apprezzamento per l'apporto di questi tre musicisti: *"Special commendation must go to Barrow, Haynes, and Chambers for their ensemble playing, Haynes again shows that he is one of the most adaptable and understanding of drummers; his support is excellent throughout."*⁴¹

Anche l'apporto del produttore va considerato, e Creed Taylor è uno di quelli che hanno fatto (nel bene e nel male) la storia del jazz. Dotato di una solida preparazione musicale (è un trombettista) e di spiccata sensibilità, Taylor si è fatto le ossa alla Bethlehem, producendo i lavori di Mingus, J.J. Johnson, Kai Wilding e Chris Connors; è uno dei creatori della Impulse!, che fa esordire con *The Great Kai And J.J.* (Impulse A 1), cui fanno seguito l'album di Nelson e *Out of The Cool* (Impulse A 4) di Gil Evans; è lui a volere Coltrane alla Impulse!, a creare il fenomeno della bossa nova producendo gli album di Stan Getz per la Verve ('62-'63), e a creare la fusion (nell'accezione corretta del termine) per la sua nuova etichetta, la C.T.I., dai primi anni '70.

Intervistato da Kahn, Creed Taylor ricorda così quei momenti e la sua amicizia con Nelson: *"Oliver was so articulate, personally, that we could talk about a lot of things. He had a background in the history of music—classical or whatever. We both had the same hobby, by the way: H.O. trains. Oliver built a logging camp in his basement and I built the Norfolk & Western railroad, which went from Norfolk to Columbus, Ohio, in mine. Coal trains—not Coltrane. Oliver and I had a lot in common, so it enabled us to talk about*

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Don DeMichael, *Oliver Nelson—"Blues and The Abstract Truth"* (Impulse), in: Down Beat, 28/26(21 Dic. 1961), p.40.

⁴¹ Ibidem.

*music in a comfortable way...Everything Freddie Hubbard played knocked me out. And what can you say about Bill Evans? He was in great shape playing-wise. And Oliver was very animated. He wouldn't just give a downbeat or count the band off, he would leave the floor! Jump up in the air and come down right on the downbeat. I'm sure his blood pressure went through the ceiling every time he conducted or played. I don't mean out of control, but he just felt every ounce of what was happening....'Stolen Moments' was a given—just, whew!... 'Cascades' was the most unusual piece and 'Yearnin' was just fantastic. I had never heard anything like it before, but I understood it. 'Hoe-Down' was kind of weird, I felt...I don't think the word 'crossover' had become part of the language at that point, but I know all the jazz stations at the time really went for it, and other pop stations, which are not around anymore, went full steam ahead on it too. Oliver was such a unique talent and I hated to see him go to Hollywood, where he kind of evaporated.'*⁴²

Taylor ha più di un motivo di essere fiero dell'ottima riuscita di questo album, che ha fortemente contribuito alla sua carriera di produttore; in particolare due punti della sua intervista valgono la pena di essere ripresi: l'immagine di Nelson che dà il tempo come un direttore classico è quanto di più lontano si può immaginare dal contesto *bop-oriented* evocato da Simosko e Tepperman, mentre il termine *crossover* sembra centrare in pieno il tema della labilità dei confini, filo conduttore di questa ricerca.

Nel 1989, in occasione della ristampa (rimasterizzata) l'autorevole rivista *Down Beat* propone una nuova recensione e porta a cinque stelle (il massimo) il gradimento, rispetto alle quattro stelle del '61.⁴³

Nelson si sente pienamente rappresentato dalla sua creatura e nelle note di copertina scrive: *"It was not until this LP was recorded, on Thursday the 23th of february 1961, that I finally had broken through and realised that I would have to be true to myself, to play and write what I think is vital and, most of all, to find my personality and identity."*⁴⁴ Per Nelson questo album costituisce dunque un nuovo punto di partenza; per molti critici si tratta invece del suo capolinea.

Nel capitolo successivo presentiamo le trascrizioni e le analisi dei soli di Nelson in due dei quattro blues da lui scritti per questa seduta; questi assoli (su *Stolen Moments* e *Teenie's Blues*) portano un altro efficace esempio dell'approccio compositivo di Nelson all'improvvisazione.

Pochi giorni dopo la registrazione di *The Blues and The Abstract Truth*, Nelson entra in studio con l'orchestra di Cannonball Adderley per la prima delle tre sedute che portano ad *African Waltz*; non contribuisce con arrangiamenti o brani originali, ma gli viene dato spazio per un solo in *Letter From Home*.

Il primo Marzo è la volta di un'altra pietra miliare: *Straight Ahead*⁴⁵, nuovamente con Dolphy e i fidati Haynes e Duvivier e nuovamente per l'etichetta Prestige. Il filo conduttore è ancora la sfida ingaggiata da Nelson con il blues: la fantasia e la solida prerarazione gli consentono di sfornare a ripetizione idee fresche ed efficaci, sempre imparentate con la forma originaria ma allo stesso tempo forti di una propria autonomia. Come già in *The Blues and The Abstract Truth*, l'equilibrio non è cercato esclusivamente nella scrittura ma anche nelle improvvisazioni, che sono misurate nella durata (raramente superano i due chorus) e alternate secondo la logica di contrasto (dinamico, espressivo, emotivo e fraseologico) garantita dai diversi approcci di Dolphy e Nelson.

Il brano di apertura, *Images*, si snoda su una struttura di 16 misure fortemente

⁴² A. Khan, op. cit., pag. 45.

⁴³ Vedi Appendice, Documento n° 2.

⁴⁴ Dalle note di copertina di *The Blues and The Abstract Truth*, a cura dello stesso Nelson.

⁴⁵ Vedi Discografia Essenziale.

imparentata col blues, di cui sembra costituire una lamentosa eco contemporanea; l'influenza dei compositori preferiti da Nelson (Bartok e Ellington) è manifesta (ma anche Mingus sembra giusto dietro l'angolo, intento a sbirciare) e il tributo che Nelson riserva a Hodges è evidente quanto sentito. *Six and Four* (una delle composizioni di Nelson più eseguite) è un ingegnoso blues in 12 misure che, dopo l'esposizione ripetuta del tema in 6/4 (metro abbastanza inusuale nel jazz per quei tempi), obbliga il solista ad affrontare, alternandoli, un chorus in 6/4 e uno in 4/4, e anche qui non possiamo non richiamare i procedimenti mingusiani. La sezione ritmica svolge un lavoro egregio, mentre nel primo chorus Nelson è magistrale nel mantenere vivo il tema e allo stesso tempo allontanarsi gradualmente da esso (nella Parte Seconda presentiamo la trascrizione integrale e l'analisi di questo solo). Per *Mama Lou* vale la pena registrare le osservazioni di Richard Williams: "*Mama Lou, dedicated to Oliver's sister Lucille Richardson, is one of Nelson's best compositions. Starting out with a simple, folksong-like melody for alto and flute, it suddenly stops and roars back with a storming, gospelly theme for both altos over repetitive piano riffs. This track illustrates perfectly the difference between Oliver's use of funky elements and the way they have been used by innumerable other soul-merchants. Nelson uses these phrases honestly and with due regard for their meaning and, like Horace Silver, one never feels that they have been dredged up in the hope of getting a hit record.*"⁴⁶

Queste ultime parole riconducono ad uno dei temi ricorrenti in questa ricerca: l'onestà intellettuale dell'artista e la disponibilità da parte dei fruitori a coglierla; Williams sembra non avere dubbi e coglie in molti lavori di Nelson una forza e un'urgenza creativa che altri hanno invece interpretato come semplice, solido mestiere.

Ralp's New Blues ci presenta un geniale arrangiamento a canone del brano di Milt Jackson: la melodia rimbalza tra il clarinetto (Nelson), il contrabbasso, il clarinetto basso (Dolphy) e il piano; gli assoli (Nelson imbraccia il tenore) abbandonano presto l'atmosfera cameristica per raggiungere un clima infuocato. Williams si sofferma sul solo di Nelson per sottolinearne la caratteristica compositiva: "*Nelson's solo on this number is a masterpiece. Taking his cue from Dolphy he logins with a low fluttering figure played all over the beat before choosing a simple ten-note phrase' on which to base his solo. He toys with this figure, playing it three times on the tonic before, lifting it an octave and then transposing it down. The remainder of his solo is concerned with exploring the figure, and this is one of the best examples of his motif-development method of soloing. Like several other saxophonists, for instance Bird, Ornette Coleman, and occasionally Art Pepper, Oliver thinks in terms of composition when soloing. He thinks of each chorus as a 'tune' which must have development, and, like the above-mentioned altoists, never a note is wasted in teaching his aim.*"⁴⁷ Gli ultimi due brani non sono blues ma tradizionali strutture AABA in 32 misure; in entrambe Nelson dimostra di essere un eccellente altista e con questo strumento sembra anche più a suo agio nei tempi fast. Un cenno particolare merita comunque *Straight Ahead*, composizione che dà il titolo all'album; il tema è un vero banco di prova per i due altisti, ma al tempo stesso comunica una gioia e un'energia positiva che sembrano avere radici fuori dal campo strettamente jazzistico.

Il 16 Marzo Nelson registra 5 tracce con un quintetto facente capo a Red Garland, il pianista dello storico gruppo di Davis con Coltrane della seconda metà degli anni '50; anche qui il titolo *Soul Burnin'* ammicca alla moda del tempo, in piena linea con la nuova politica dell'etichetta Prestige.

Ai primi di Maggio (1-3) Nelson corona un sogno: già l'anno precedente ha avuto l'opportunità di sedere nell'orchestra di Basie e adesso per un paio di settimane si

⁴⁶ R.Williams, op. cit., pag. 6.

⁴⁷ Ibidem.

aggrega a quella di Ellington (sostituisce Russell Procope a fianco del suo idolo Johnny Hodges) e partecipa alla registrazione della colonna sonora del film *Paris Blues*. In più di un'intervista Nelson torna su questo episodio descrivendolo come uno dei momenti più emozionanti di tutta la sua vita.

In Giugno Nelson arrangia e conduce per Gene Ammons, uno dei maestri 'irruenti' del sax tenore, 7 tracce che vengono sparpagliate su album dai titoli inequivocabili come *Velvet Soul*, *Soul Summit* vol.2, etc.; anche Etta Jones e Chris Connors usufruiscono per le loro voci del background degli arrangiamenti di Nelson.

La collaborazione con Joe Newman porta ad un album live a nome del trombettista, un altro in quintetto con la brillante organista Shirley Scott e all'ultimo album in combo a proprio nome: *Main Stem*⁴⁸. Si tratta per molti versi di un lavoro interlocutorio, una specie di vacanza che Nelson si concede, limitando al minimo l'impatto della scrittura e dando ampio spazio ai soli. I primi tre brani sono blues, due di sua composizione mentre il primo, *Main Stem* è di Ellington; non compaiono particolari accorgimenti riguardo alla forma, qui sempre nelle tradizionali 12 misure con progressioni armoniche più o meno standard. Nelson, che si divide equamente tra alto e tenore, sfoggia i muscoli (soprattutto al tenore) con un solismo aggressivo ed estroverso che non ammette dubbi o ripensamenti; durante l'improvvisazione in *HO!* estende addirittura per un intero chorus di blues (subito assecondato da Hank Jones) la sovraimposizione di dominanti secondarie in circolo di quinte (nella Parte Seconda riportiamo la trascrizione e l'analisi degli ultimi due chorus di questo solo). Anche Pership sembra favorire con il suo incedere, più lineare rispetto al suo illustre predecessore Haynes, il fraseggio disinvolto e 'scanzonato' di Nelson.

Tra il 29 Settembre ed il 10 Novembre Oliver Nelson realizza il suo primo lavoro originale per grande orchestra: *Afro-American Sketches*⁴⁹. Si tratta di una suite ispirata all'esperienza dei neri, passati attraverso la deportazione dall'Africa, la schiavitù e infine l'emancipazione; è un'opera di largo respiro e grande impatto, costatagli sette mesi di duro lavoro, che lo fa entrare a pieno merito nel novero dei grandi compositori e arrangiatori del jazz, da Ellington a Mingus a Gil Evans. Negli *Sketches* Nelson non si limita a comporre, arrangiare e dirigere ma con i suoi sassofoni (alto e tenore) fa da filo conduttore alla narrazione, esibendosi in assoli di grande pregio. Richard Williams spezza una lancia a favore della riscoperta di questa grande opera: *"This LP has been highly praised by several critics, but to my mind it has not been realized for what it is: a perfectly planned and executed jazz suite ranking with the best of the genre (for example the Gil Evans/Miles Davis 'Miles Ahead' and Ellington's 'Such Sweet Thunder'). While not wishing to detract from the merit of the Evans/Davis album, it can safely be said that it made much of its impact thorough its brilliant innovations. But the Nelson album pushes back no frontiers, and I believe it is because so many mediocre albums were being churned out at this time that it was lost in the morass. It has succeeded where so many works designed to show the connection between black African music and black American music have failed, purely because Nelson bothered to take time out to study his subject in the greatest depth. There is no pretentiousness in this album, and Oliver's use of traditional elements is such that some of the passages, notably Emancipation Blues, would not have been beyond Ellington in the 'thirties. This is where the album 'failed': it was neither angry nor progressive enough. A sad comment that such a meritorious work can slip through the mass critical perception into virtual obscurity.*"⁵⁰ Sulle acute osservazioni riguardo il mancato successo di questo e altri lavori ci ripromettiamo di tornare più avanti. Per il momento vogliamo soffermarci

⁴⁸ Vedi Discografia Essenziale.

⁴⁹ Vedi Discografia Essenziale.

⁵⁰ R. Williams, op. cit., pag.6.

proprio su *Emancipation Blues*, emblematico esempio dell'idea di Nelson: il delicato gospel (superbamente strumentato) che serve da introduzione sfocia in modo imprevedibile in un blues in 16 misure su un tempo boogaloo, simile a *Watermelon Man*, ma ancora più caratterizzato dalla presenza delle percussioni di Barretto; all'arrivo poi del primo solista il tempo sembra sgretolarsi (in realtà la figura del contrabbasso prosegue immutata) e dopo 32 misure ci troviamo in pieno swing e il ritorno al boogaloo di partenza avviene senza che si siano avvertite forzature o passaggi innaturali di sorta. Anche nei suoi quattro chorus di solo Nelson passa da una fase più riflessiva ad una più aggressiva e incalzante, piena di blues feeling, che riconduce in modo logico al climax del tema. Il percorso da sacro al profano avviene senza soluzione di continuità, quasi rivendicato dall'autore come una conquista (emancipazione). Nelson considera gli *Sketches* "a true extension of my musical soul" e il blues come un magico contenitore, una specie di vaso di Pandora al contrario, dal quale l'ispirazione esce legittimata dalla forza della verità.

A coronamento di un anno straordinario Nelson partecipa, con la big band di Quincy Jones, alla registrazione di *The Quintessence*, album eccellente che testimonia la freschezza delle idee di Quincy, e genera in noi rammarico al pensiero che il jazz non riesca più ad offrire a talenti di questo calibro opportunità conformi al loro effettivo valore, spingendoli di fatto a migrare verso generi musicali meglio supportati dall'industria dello spettacolo.

Non si sa come, ma in questo anno a dir poco frenetico Nelson trova il tempo anche per un altro lavoro classico, *Dirge for Chamber Orchestra*, che pubblica con le sue edizioni Nolsen Music.

1962/1966 – La prima registrazione cui partecipa Nelson nel '62 (le sedute cominciano il 12 Gennaio) è per l'album *Jazz Goes to Movies* (l'album contiene *Exodus*, *Moon River*, *La Dolce Vita*, *I Cannoni di Navarone*, etc.), voluto da Bob Thiele, nuovo produttore della Impulse!. La data segna l'inizio di una nuova strategia discografica: i grandi studi, quelli che hanno sotto contratto solisti e arrangiatori importanti e possono facilmente assemblare grandi orchestre, vedono nel rifacimento jazz di colonne sonore famose una ghiotta opportunità (o forse l'estremo tentativo di recuperare il contatto con un pubblico sempre più orientato verso prodotti accattivanti e di rapido consumo).

Creed Taylor, ora nuovo produttore della Verve e grande amico ed estimatore di Nelson, è dello stesso avviso; questo avvicendamento ai vertici delle etichette ed il cambio di strategia delle stesse hanno immediati riflessi sulla carriera di Oliver Nelson, il cui nome viene ora speso sulle copertine degli album a garanzia della qualità del prodotto: gli arrangiamenti e la direzione di Oliver Nelson diventano una specie di marchio D.O.C..

A questo punto diventa un'impresa ardua rendere conto di tutta l'attività discografica di Nelson secondo un criterio cronologico; ci limitiamo quindi a riassumere i momenti più significativi distinguendo i lavori per altri artisti da quelli effettivamente a suo nome.

In questi anni oltre alla Verve, alla Prestige e alla Impulse! molte altre etichette si avvalgono del lavoro di Nelson come arrangiatore; tra queste segnaliamo United Artists, Argo, RCA Victor, Capitol, Atlantic, Cameo, Cadet, Blue Note, Columbia, Philips, Pacific Jazz e ABC Paramount.

Tra gli artisti più importanti che legano il loro nome a queste produzioni vanno ricordati Etta Jones, Frank Wess, Clark Terry, Jimmy Forrest, Jack Teagarden, Jimmy Garrison, Kay Wilding, Ramsey Lewis, Art Farmer, Betty Carter, Joe Williams, Shirley Scott, King Curtis, Bill Taylor, Nancy Wilson, Maynard Ferguson, Lou Donaldson, Ray Brown e Milt Jackson, Stanley Turrentine, Cannonball Adderley, Herbie Mann, Esther Philips, Cal

Tjader, Lee Morgan, Paul Horn, Buddy Rich, Hank Jones, Leonard Feather e Johnny Hartman.

Si tratta di un elenco impressionante anche se volutamente incompleto; infatti ci sono alcune collaborazioni che vogliamo analizzare separatamente e un po' più nel dettaglio. La prima riguarda l'album di Johnny Hodges *The Eleventh Hour*⁵¹, che permette a Nelson di incontrare il suo idolo e di misurarsi col materiale ellingtoniano attraverso uno degli interpreti per eccellenza di Ellington. C'è poi l'incontro nel 1964 con Dave Brubeck per la stesura di *Mr. Broadway* (brano che era stato commissionato al pianista per una serie televisiva) che crea le premesse per lo sviluppo di quella che è destinata ad essere l'ultima fase della breve carriera di Nelson. L'album *Alfie*⁵² con Sonny Rollins, colonna sonora originale del film omonimo, consente a Nelson di affiancare il suo nome a quello di uno dei più grandi solisti di jazz di tutti i tempi e confermare ancora una volta la sua abilità di arrangiatore, perfettamente a suo agio sia con l'orchestra nelle sue massime dimensioni che (come in questo caso) con un numero ridotto di strumenti.

Un capitolo a parte merita poi la collaborazione con Jimmy Smith, che dal Marzo '62 al Settembre '66, si concretizza in ben 10 album (gli ultimi due vedono anche la partecipazione di Wes Montgomery), tutti per la Verve. Questi lavori contribuiscono a fare di Smith una star apprezzata anche nel campo della musica pop; dal punto di vista dei produttori si tratta di un vero successo, mentre lo stesso non si può dire dal punto di vista del risultato artistico. Alcuni brani, come *Walk On The Wild Side* e *Hobo Flat* sono comunque pienamente riusciti e la riscrittura di *Pierino e il lupo* di Prokofiev (con l'organo di Jimmy Smith in veste di narratore) rappresenta per Nelson una sfida superata in modo assai brillante.

Per quanto riguarda la produzione a proprio nome, Nelson sembra doversi ora accontentare dei ritagli di tempo; non per questo i suoi progetti diventano meno ambiziosi, e non potrebbe essere diversamente avendo alle spalle lavori come *The Blues and The Abstract Truth* ed *Afro-American Sketches*.

La prima opera, *Impressions of Phaedra*⁵³ costituisce un'autentica investitura per Phil Woods che, a partire da questo disco, diventa il 'braccio', l'incarnazione del pensiero musicale di Nelson quando questi è sul podio a dirigere (per anni, dopo la morte dell'amico Ollie, Woods si prodigherà in articoli e interviste per la rivalutazione della sua opera⁵⁴). Tutti i brani, tranne *Dirge* che probabilmente deriva dal brano di musica da camera scritto l'anno prima, sono di Mikis Theodorakis e questo è il primo contatto di Nelson con la musica da film. Un'interessante intervista rilasciata dal figlio contiene al riguardo un passaggio illuminante, che pone sotto una diversa luce la carriera di Oliver, sia come jazzista che come compositore: "*Dad was a real flexible guy because of his classical training. He could write in just about any style including those of Bartok,*

⁵¹ *THE ELEVENTH HOUR* Johnny Hodges - Arranged And Conducted By Oliver Nelson New York City: August 6 and 15, 1962 Johnny Hodges (as); Bernie Leighton (p, org); unknown (g); George Duvivier (b); Osie Johnson (d) with strings, Oliver Nelson (arr, cond). New York City: August 18, 1962 Verve V/V6-8492 Producer: Creed Taylor Engineer: Bob Arnold Notes: Stanley Dance.

⁵² *ALFIE* Sonny Rollins - With Orchestra Conducted By Oliver Nelson Englewood Cliffs, New Jersey: January 26, 1966 J.J. Johnson (tb); Phil Woods (as); Sonny Rollins, Bob Ashton (ts); Danny Bank (bs); Roger Kellaway (p); Kenny Burrell (g); Walter Booker (b); Frankie Dunlop (d); Oliver Nelson (arr, cond). a. (90466) Alfie's Theme Differently (Sonny Rollins) - 3:44b. (90467) Street Runner With Child (Sonny Rollins) - 3:59 Jimmy Cleveland (tb); Phil Woods (as); Sonny Rollins, Bob Ashton (ts); Danny Bank (bs); Roger Kellaway (p); Kenny Burrell (g); Walter Booker (b); Frankie Dunlop (d); Oliver Nelson (arr, cond). Impulse A(S)-9111, MCA/Impulse MCAD-39107 Producer: Bob Thiele Engineer: Rudy Van Gelder Notes: Nat Hentoff.

⁵³ Vedi Discografia Essenziale.

⁵⁴ Phil Woods, *La musique d'Oliver Nelson*, in: Jazz Magazine, #164 (1969), p. 36-39, e Phil Woods, *Reflections in E-Flat... Another Fine Mess Ollie!*, in: Saxophone Journal, 20/2 (Sep/Oct.1995), p. 62-63.

Stravinsky, and Schoenberg. He really liked their music. One of my biggest kicks is to study Dad's music and try to pinpoint who influenced him. He wrote a saxophone sonata in 1957. If you listen to it carefully you can hear the sounds of Schoenberg and Copland. He was influenced by those people; their influence allowed him to do different things. Film writing was also one of his big interests. He always wanted to do that. He was always interested in the major composers for movies in the 1930's and 1940's. That was always a love of his, and I think that if the truth were known he always wanted to be a totally classical musician and composer. However, jazz was the only way for him to be recognized in the music business at that time. In the world of classical music everything was closed up."⁵⁵ Secondo Oliver Jr. quindi le scelte del padre sono principalmente da imputare all'impossibilità per un nero di intraprendere con qualche probabilità di riuscita la carriera di musicista classico. Il diretto interessato non può più confermare o smentire, ma bisogna convenire che l'ipotesi, oltre ad avere un suo fascino, non pare priva di fondamento.

Il passo successivo s'intitola *Full Nelson*⁵⁶ (gioco di parole che rimanda al brano di M.Davis dal titolo *Half Nelson*); Kenny Berger, curatore della preziosa ristampa dei lavori orchestrali di Nelson da parte della Mosaic⁵⁷, presenta così il lavoro: " *FULL NELSON was Nelson's second big band album under his own leadership and his first for the Verve label. Nelson himself is featured on alto on several tracks and the album is a potpourri of many styles in some ways resembling the sort of demo recording that composer-arrangers would send around when pursuing recording and film scoring work. Full Nelson is a blues whith two themes whose combined form is 34 bars long.*" Con tutto il rispetto dovuto al meticoloso lavoro di Berger ci sentiamo di dissentire su un paio di punti. Nell'analizzare la forma del brano probabilmente egli fraintende un abile artificio messo in atto da Nelson, il quale fa precedere l'esposizione del primo tema di 16 misure da una brevissima introduzione di sole due misure (da intendere quindi fuori dalla struttura tematica), e poi strumentale le ultime due misure del primo tema (mis. 15 e 16) in modo che l'ascoltatore le percepisca come introduzione al secondo tema (un richiamo a quanto già sentito all'inizio del brano); dalla successione dei gradi risulta evidente che non ci sono anomalie nelle durate dei due temi (entrambe di 16 misure) ma solo un virtuosismo dell'arrangiatore, che sfruttando la consuetudine che vuole le ultime 2 misure del blues in 16 appannaggio del 17, tratta in modo ambivalente le misure 15 e 16 del primo tema strumentandole nel carattere del tema successivo; Nelson riesce così, con 34 misure (2+16+16), a dare l'illusione di aver presentato due forme identiche di 16 precedute entrambe da un'intro di 2 (che porterebbe a un totale di 36). L'irruento assolo di Phil Woods (contrappuntato da una tortuosa figura del contrabbasso in 12/8) si snoda invece sulla 'convenzionale' forma in 12 misure, e prosegue durante la ripresa del tema primo che si prolunga in una coda, senza che il tema secondo sia ricomparso. Il tutto si svolge in 2:45; non si può certo accusare Nelson di indulgere su formule consuete. Nel disco l'arrangiatore conferma la sua idea di centralità del blues affrontando anche due brani emblematici: *St. Louis Blues* di Handy e *Paris Blues* di Ellington. Riguardo invece alla cronologia Berger decide di non tener conto di *Impressions of Phaedra*, forse perché la datazione di questo ultimo lavoro è dubbia o forse, più semplicemente, perché non previsto nella ristampa; comunque anche il suo sintetico giudizio ci aiuta ad inquadrare il momento che l'artista sta attraversando.

Oliver è sicuramente un musicista di jazz ma è anche qualcosa di più e di diverso,

⁵⁵ Larry Fisher, *Conversation with Oliver Nelson Jr.*, in *Jazz Research Proceedings Yearbook*, #18(1998), pp. 36-38.

⁵⁶ Vedi Discografia Essenziale.

⁵⁷ Kenny Berger, booklet per [OLIVER NELSON: THE ARGO, VERVE AND IMPULSE BIG BAND STUDIO SESSIONS](#), Mosaic MD6-233 [CD].

perché diversa è la sua formazione (pochi jazzisti vantano una preparazione accademica pari alla sua), diverso è l'ambiente in cui opera (passa più tempo nei grandi studi di registrazione che nei clubs), e diversi sono i suoi orizzonti, dato che i suoi interessi e le sue aspirazioni travalicano i confini del jazz. A conferma di questo fatto nel 1963 arriva la commissione di una composizione da parte dell'Orchestra Jazz della Radio di Stoccarda, che Nelson onora scrivendo *Sounpice For Contralto, String Quartet and Piano*.

Nel 1964, per l'etichetta Argo a Chicago, Nelson realizza *Fantabulous*⁵⁸; degli otto brani contenuti dal disco ben quattro sono blues - dal semplice *Hobo Flats* (a tempo shuffle) al complesso *Three Plus One* (metrica in 3/4 e 4/4 e forma ABA con sezioni asimmetriche) - e un originale di Nelson è quasi un gospel. Berger introduce così l'album: "*Fantabulous is a sort of sleeper among Nelson's big-band projects, having been released on the Chicago-based Argo label for which he did only one other recording, a Lou Donaldson album titled Rough House Blues recorded in New York in December of '64. Nelson traveled with a core group of 10 of his regular cohorts for a concert under the auspices of famed Chicago D.J. Daddy-O Daylie, adding local heavyweights Art Hoyle and Kenny Soderblom for the recording. Nelson plays tenor on the entire album and contributes some stellar solo work. Here he employs a smaller band than he does on most of his other big band dates — 12 pieces including himself— yet his approach is basically the same as on his work with larger bands and there is no loss in terms of power, intensity, or variety.*"⁵⁹ Quindi Nelson suona ancora alla grande, e si diverte a farlo; eppure nel lavoro successivo, che rappresenta un'altro dei punti cruciali della sua carriera, sembra preferire una posizione più defilata.

In due giorni di registrazione (10 e 11 Novembre 1964) Nelson realizza *More Blues and The Abstract Truth*⁶⁰. I punti di contatto con il precedente *Blues and The Abstract Truth* sono evidenti:

- il titolo (farebbe pensare addirittura ad un sequel);
- l'etichetta (sempre l'Impulse!);
- la formazione ridotta (4 o 5 fiati più la ritmica).

Molti rimangono delusi e lamentano una cattiva riuscita dell'opera che, a loro avviso, manca l'obiettivo di ripetere l'exploit precedente; forse non colgono che in realtà gli intenti di Nelson sono mutati e che le novità superano di gran lunga gli elementi comuni. Proviamo a scendere nel dettaglio:

- questo nuovo lavoro contiene solo blues;
- eleggendo a tema e filo conduttore di tutta l'opera le variazioni sulla forma del blues (stavolta non solo nel titolo) Nelson ne riafferma l'importanza e la centralità;
- *More Blues* non contiene (come invece il precedente) esclusivamente composizioni di Nelson, e questo rinforza la percezione che la scelta dell'arrangiatore sia quella di procedere nella logica delle variazioni;
- i musicisti convocati per queste sedute hanno caratteristiche molto diverse (quasi opposte) a quelli della precedente, ma se si avverte un minore peso dei solisti questo è ben bilanciato e giustificato dalla centralità della scrittura;
- Nelson in questo disco non suona e non si può pensare che si tratti di una scelta dettata dal caso;
- estraendo dal cappello a cilindro Ben Webster e collocandolo nel ruolo che era stato suo, Nelson dimostra che su blues, jazz, radici e avanguardia ha idee molto personali e articolate, più facili da spiegare con la musica che con le parole.

In questo album compare il brano intitolato *Blues & Abstract Truth* (**nell'Appendice riportiamo la copia della partitura originale autografa**). Si tratta di una composizione

⁵⁸ Vedi Discografia Essenziale.

⁵⁹ K. Berger, op. cit., pag.5.

⁶⁰ Vedi Discografia Essenziale.

molto moderna e di grande impatto: il tema (basato sull' ex. N°81 dei Patterns For Improvisation) vive di un antagonismo tra gli intervalli di quarta e terza che si sviluppa attraverso vari centri tonali e tra continui cambi di metro (4/4, 2/4, 6/4, 3/4); l'improvvisazione (in 4/4) avviene su un chorus di 32 misure (8 x 4) per una progressione in bilico tra tonale e modale complesso. Il fatto che il ritmo armonico distribuisca secondo le usuali proporzioni i gradi tipici del blues (o le loro sostituzioni)

Dmin (Imin), Gmin (IV min), F9 (subV/II), Bb9 (subV/V) e A7b9 (V7)

è sufficiente a farci ancora percepire come blues una struttura così evoluta e trasformata rispetto al modello iniziale.

A voler ben guardare, nel disco del '61 non compaiono composizioni tanto estreme. Quello che forse molti è per esempio il fatto che, appena spenta l'eco di queste cascate di quarte, il microscolco ci propone nientemeno che un tema tonale, candido e sornione di Johnny Hodges, *Blues O'Mighty*, esposto in unisono su tempo medium walk. Evidentemente Nelson non teme l'eccesso di contrasto, e dello stesso avviso ci sembrano i solisti, che nelle frasi alternano parti 'in e parti 'out.

Come quando improvvisa, così anche da arrangiatore e organizzatore musicale Nelson tratta il blues come un elastico contenitore di emozioni, in cui fa convergere sia il rispetto per le radici che la curiosità per la sperimentazione, a patto però di non superare l'invisibile limite che la sua educazione e il suo gusto musicale pongono a difesa della forma. Un brano come *The Critic's Choice*, praticamente un pezzo da ballo, mette in evidente imbarazzo perfino l'autorevole critico ingaggiato dalla Impulse! per le note di copertina, che se la cava con poche righe: " *The Critic's Choice, a short and snappy, but tasty morsel. Again using Daniel Moore as an extra trumpet, most of the space is taken up with bright ensemble phrases highlighted by some sparkling piano.*"⁶¹ Ci piace pensare (insospettiti anche dal titolo) che quella di Nelson sia una provocazione, un affermare che tutte le manifestazioni del blues, anche le più commerciali, hanno diritto di cittadinanza e, se ben fatte, meritano rispetto.

Tra la prima e la seconda 'puntata' di *Blues and The Abstract Truth* passano solo tre anni; è comprensibile che alle orecchie dei contemporanei, soprattutto coloro che avevano amato la prima versione, la seconda possa rappresentare un'involuzione, una repentina e inattesa inversione di tendenza. A noi, che grazie agli anni trascorsi beneficiamo di un maggiore distacco, questo lavoro pare organico, equilibrato e coerente; riteniamo che l'eterogeneità che lo caratterizza sia programmatica e non frutto di approssimazione e che alcuni brani, per esempio i due con Webster (*Midnight Blue* e *Blues For Mr. Broadway*) e quello dedicato a Woods (*One For Phil*) siano delle piccole gemme. Il parallelo, cercato e voluto dal produttore, con l'incisione del '61 potrebbe davvero rappresentare il tentativo di sfruttare la scia del precedente successo discografico; nelle scelte di Nelson però a noi pare di intuire un intento ben più alto. Oltre al ruolo predominante della scrittura e alla ribadita fede nella centralità del blues (quale che sia la sua forma, progressione armonica o ritmo), ci pare di cogliere anche una presa di distanza dall'avanguardia: la scelta dei solisti e del materiale, cui sopra accennavamo, lascia pochi dubbi al riguardo. Nei turbolenti anni '60, quando la reazione del nero ai costanti soprusi si fa più dura e innesca fortissime tensioni razziali, una posizione moderata è vista come una scelta di comodo e non come scelta politica autonoma con una sua dignità e meritevole di rispetto. Alzando lo sguardo sui titoli di alcuni dei lavori estesi più significativi di Nelson ('Afro-American Sketches', 'Kennedy's Dream', 'Black, Brown and Beautiful' e 'Self Help is Need') si coglie, oltre all'orgoglio per la propria razza e le proprie radici, l'aspirazione a una politica costruttiva, volta più all'integrazione e al riconoscimento dei diritti che non allo scontro frontale fra bianchi e neri. Questa idea di fondo si evince non solo dai titoli ma anche dalla musica di Nelson che, a differenza per esempio di quella di Mingus (con cui pure condivide

⁶¹ George Hoefer, dalle note di copertina di *More Blues and the Abstract Truth*.

moltissimi aspetti) non cerca mai il punto di rottura, la riproduzione del caos, l'eterofonia e la cacofonia. L'osservazione di Williams riguardo agli Sketches (*"This is where the album 'failed': it was neither angry nor progressive enough"*) qui calza a pennello. Anche Hoefler, nel chiudere la presentazione del disco, fa riferimento al particolare momento che il jazz (ma anche l'America) sta attraversando, a metà degli anni '60: *"This set, as modern as tomorrow, makes interesting use of some of the blues ideas of the past, but places them in an up-to-date setting where they fit in with what's happening today."*⁶² A onore del vero bisogna rilevare anche le recensioni positive, come quella entusiasta di Dan Morgenstern⁶³ (che riportiamo per intero nell'Appendice); il critico indugia soprattutto sulla straordinaria capacità di Nelson di estrarre il molto dal poco, facendo suonare un ottetto come una big band, mettendo i solisti a proprio agio e affrontando programmaticamente una sola forma musicale (il blues) senza mai cadere in ripetizioni e ovvietà.

Nel 1966 il contratto con la Impulse! porta Nelson a registrare in Aprile il marginale *Oliver Nelson Plays Michelle*⁶⁴ e a debuttare, pochi mesi dopo, con il sax soprano. Il nuovo album si intitola *Sound Pieces*⁶⁵ e consta di due parti distinte; la prima, registrata a New York, è in quartetto (con Steve Khun, Ron Carter e Grady Tate) e tra i cinque brani registrati (oltre a due citazioni dai *Patterns*) presenta un'intrigante blues minore di Nelson, *Elegy For A Duck*. Il brano è in 3/4, con una forma AAB dove le due A (tema) sono di 24 misure, mentre la B di 16 è costruita su una catena di dominanti secondarie che, partendo da Bb7, si muovono in un crescendo di tensione fino a raggiungere il centro tonale di Do minore prima di lanciare i soli. La seconda parte del disco è registrata con l'orchestra a Los Angeles (dove da mesi Nelson ha ampliato il suo raggio di azione), e vede la presentazione di *Sound Piece For Jazz Orchestra*, composto tra il '63 e '64 su commissione della big band della Radio di Stoccarda. Vale la pena affidarci alla presentazione di Berger: *"The piece opens with a rolling 12/8 ostinato figure, which is introduced by two bass clarinets in unison and eventually gets passed around to the various sections of the orchestra. The first theme is a minor blues that shifts briefly to 6/4, and then returns to 12/8. After a brief transition the second theme is stated by unison French horns, followed by a re-entry of the opening theme. The slow middle section is introduced by a passage of constantly shifting cluster harmonies reminiscent of the so-called "night music" passages that appear in the slow movements of many of Bela Bartok's orchestral and chamber works. Nelson enters on soprano stating the melody, which is a development of the theme stated by the French horns in the first section. The soprano melody floats over a variety of background textures including a reed section of three B-flat clarinets and two bass clarinets and warm brass textures blending trombones in bucket mutes with French horns. The tempo picks up for the closing segment, which begins with a series of canonic entrances by the various sections of the orchestra and leads to a 14-bar minor-key theme which becomes a 12-bar blues for the solo section. Nelson makes a dramatic stop-time entrance and launches into a solo which combines soulful passion and formal logic in a way that was entirely his own. After a return of the opening 12/8 figure, the piece ends on a ringing cluster-voiced tonic chord that seems suspended in midair."*⁶⁶ È sempre il blues la materia prima cui si affida Nelson, anche per le sue creazioni più ardite.

⁶² G. Hoefler, op. cit.

⁶³ Vedi Appendice, Documento n°4..

⁶⁴ Vedi Discografia Essenziale.

⁶⁵ Vedi Discografia Essenziale.

⁶⁶ K. Berger, op. cit., pag.9.

1967/1975 – Nel saggio ‘*Jazz and Film and Television*’⁶⁷ Chuck Berg fornisce un quadro interessante del clima e delle condizioni che hanno favorito prima l’introduzione e poi il diffuso utilizzo del jazz nelle colonne sonore per circa un ventennio. La drammatica crisi degli *studios*, col drastico ridimensionamento delle maestranze (musicisti in testa), ha origine dalla condanna inflitta nel 1948 dalla Corte Suprema alla Paramount per la sua struttura monopolistica – controllo di tutte le fasi: produzione, distribuzione e sale di proiezione – e dalla ardua competizione con la televisione.

Le grandi orchestre sinfoniche vengono ora utilizzate solo per il commento di film epici mentre le produzioni più snelle si orientano verso i *combos*. Un altro aspetto importante riguarda la nuova luce in cui il jazz si pone dopo la rivoluzione del bebop; a partire dai primi anni ’50, emancipato da volgare musica da intrattenimento e da ballo a sofisticata forma d’arte, il jazz è di casa tra gli artisti e gli intellettuali. Ultimo e fondamentale elemento è l’evoluzione del costume, con la conseguente maturazione del pubblico; le nuove storie, indirizzate agli adulti, sono spesso ambientate nei luoghi dove il jazz è di casa (night clubs, sordidi bar e locali equivoci e fumosi) ed è logico che sia questa musica a fornire sottofondo e commento alle vicende.

Se su questo fronte si aprono interessanti opportunità per i compositori e gli arrangiatori di jazz, sull’altro (quello istituzionale dell’industria discografica) la situazione si fa sempre più drammatica e la crisi pare irreversibile. Criticando il comportamento degli artisti si parla di scelte commerciali e di tradimenti; a nostro parere bisogna anche sforzarsi di capire che, dal loro punto di vista, musicisti con le attitudini ed il potenziale di Benny Carter, J.J. Johnson, Benny Golson, Quincy Jones e Oliver Nelson non hanno scelta.

Nel ’67 dunque Nelson si trasferisce a Los Angeles e paga con la vita lo sforzo di non farsi completamente fagocitare dall’industria dello spettacolo; com’è nella sua natura, Nelson onora al meglio i nuovi pressanti impegni ma allo stesso tempo non rinuncia a nessuno dei suoi progetti, sottoponendosi ad una mole di lavoro sovrumana che in pochi anni lo consuma. Causa del tracollo è anche il fatto che, a differenza degli altri autori impegnati con la televisione, Nelson non si limita a stendere le tracce per poi ricorrere a strumentatori di fiducia ma scrive di suo pugno ogni singola nota, anche quando vengono cambiati i piani di produzione e le nuove partiture devono essere approntate nel giro di poche ore. Muore a Los Angeles, il 27 Ottobre 1975, dopo 36 ore ininterrotte di lavoro, a causa di una pancreatite che gli procura un shock epatico e una rapido tracollo.

Ironside, It Takes Thief, Name of the Game, Matt Lincoln, Chase, Longstreet, Six Million Dollar Man, Colombo, sono alcuni dei telefilm per cui ha composto e diretto le colonne sonore; tra i molti film (oltre al già citato *Alfie*) troviamo *Death of a Gunfighter, Skullduggery, Zigzag e Last Tango in Paris* (collaborazione). Sul piano discografico, alle produzioni per jazzisti importanti – Bud Shank, Jimmy Rushing, Buddy Rich, Nancy Wilson, Carmen McRae, Pee Wee Russel⁶⁸, Thelonius Monk, Count Basie⁶⁹, Johnny Hodges⁷⁰, Jimmy Smith – si affiancano ora quelle per le vere star nere dello show business: Louis Armstrong, Ray Charles, Diana Ross, The Temptations e James Brown. L’incontro tra quest’ultimo, Nelson e la big band di Louis Bellson si concretizza nell’album *Soul on Top*⁷¹; per inciso segnaliamo che un ascolto non superficiale di questo disco

⁶⁷ Chuck Berg, *Jazz and Film and Television*, in: *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 706-721.

⁶⁸ Vedi Discografia Essenziale.

⁶⁹ Vedi Discografia Essenziale.

⁷⁰ Vedi Discografia Essenziale.

⁷¹ *SOUL ON TOP* James Brown with the Louis Bellson Orchestra, Oliver Nelson conducting Hollywood,

(esplosivo, travolgente, e che a ragione non gode diritto di cittadinanza nei cataloghi jazz) può chiarire molti dubbi sul perché la comunità nera a metà degli anni '60 si riconosce più in James Brown che nel free jazz.

Nonostante i pressanti impegni di questi anni Nelson riesce a portare a termine anche alcuni ambiziosi progetti per grande orchestra: *The Kennedy Dream Suite*, *Jazzhattan Suite*, *Black, Brown, and Beautiful*, *Berlin Dialogue for Orchestra*, e *Swiss Suite*⁷².

L'International Dictionary of Black Composer riassume così l'importanza di questi lavori: " *These works place Oliver Nelson with Billy Strayhorn and Charles Mingus as heirs to Ellington's innovation of extended compositions in the jazz idiom. Nelson had a flair for using instruments rarely heard in a jazz orchestra, such as English horn, bass clarinet, glockenspiel, and French horn—and sought out musicians schooled in both jazz and classical music. Like Ellington, Nelson wrote specifically for the musicians at hand.*"⁷³ Forse la *Jazzhattan Suite*, realizzata con un ensemble di 20 musicisti ribattezzato The Jazz Interactions Orchestra ed eseguita due volte nello stesso giorno nel cuore della città di New York (in Central Park e al Metropolitan Museum), costituisce il vertice della produzione di Nelson per grande orchestra; ci fa piacere riportare al riguardo le impressioni di Richard Palmer, tradotte e pubblicate anche da Musica Jazz nel Dicembre '94 in quello che sembra essere ad oggi l'unico spazio dedicato a Nelson dalla stampa specializzata italiana. " *Non c'è nulla di vacuamente programmatico in queste 'impressioni jazzistiche' di New York: i temi sono organicamente risolti dal punto di vista musicale e non hanno bisogno di alcun referente descrittivo. A Typical Day In New York, in apertura, propone dei motivi che poi si intrecciano nei due brani più emozionali, 125th And Seventh Avenue e One For Duke, e che sono rimaneggiati in modo sbalorditivo nel movimento finale, Complex City. Tutti i solisti suonano ai massimi livelli, particolarmente Woods: la sua interpretazione di Penthouse Dawn è incantevole, e nel tema finale va dritto al cuore delle emozioni. È proprio quest'ultimo movimento che meglio rappresenta il genio di Nelson, ed è probabilmente il suo brano più bello. Comincia con uno swingante quattro quarti, ma nel corso del suo sviluppo utilizza non meno di nove altre indicazioni metriche. Un tale virtuosismo risulta ancor più raffinato per la sua discrezione: l'ascoltatore viene travolto da una marea crescente di colore e di drammaticità, dove ogni cambiamento ha un senso preciso e il cui apice è fra le cose più appaganti che il jazz orchestrale abbia mai prodotto.*"⁷⁴

Compatibilmente con i numerosissimi impegni, Nelson inizia anche una saltuaria attività didattica che lo porta a tenere clinics e corsi in varie università degli Stati Uniti, tra cui la Washington University di St. Louis, in cui ha studiato da nero segregato. Questo rientrare dalla porta principale dopo essere stato costretto da studente a consumare i pasti in auto riempie Nelson di soddisfazione ma soprattutto colpisce l'immaginario dei giornalisti, che in più di un'intervista tornano con lui sull'argomento. Fra queste una merita di essere citata: *The State of Jazz Education*⁷⁵ (il testo integrale è riportato nell'Appendice); anche in questa importante occasione Nelson non si dilunga in frasi di circostanza e colpisce con la

California: November 10 & 11, 1969 King KS-1100, Polydor (E) 2310022. Verve B0001978-02 [CD]. Producer: Bud Hobgood - A James Brown Production Engineer: Eddie Brackett. Mixed and edited by Ron Lenhoff.

⁷² Vedi Discografia Essenziale.

⁷³ Andrew Homzy, *Oliver Edward Nelson*, in: International Dictionary of Black Composers, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago 1999, pag. 885.

⁷⁴ Richard Palmer, *Nelson & Schifrin. Uno studio sul genio negletto*, in: Musica Jazz, 50/12 (Dic.1994), p. 24.

⁷⁵ Charles M. Weisenberg, *The State of Jazz Education. An Interview with Oliver Nelson*, in: Down Beat, 35/19 (19.Sep.1968), p. 16-17, 38.

concretezza e l'anticonformismo del suo pensiero: "One of the things that has disturbed me since I began going to these clinics and festivals is that very few Negroes participate, either with mixed groups or with all-Negro groups. You find almost no big Negro bands, and very few of the individual soloists that do show up are outstanding. I started to ask myself why this is and what is going on," Nelson says. One of the answers he has come up with is that black educators still look upon jazz as something soiled. There is not much difference here between them and their white colleagues. Nelson suggests that because many of the Negro schools have a religious basis they concentrate on vocal and choral music. Not only is there no jazz, except what is played underground, but there is very little chamber music. Nelson pointed to Lincoln University in Jefferson City, Mo., as an example: 'The head of the music department, Dr. Fuller, had the kind of attitude I'm talking about. He is a Negro, educated at Iowa State University, has a Ph. D. His attitude about jazz was that it was not to be played in the Fine Arts Building. If he happened to be walking through the building and heard something that even remotely sounded like jazz, he would open the door and say, 'We'll have none of that.' "I'm aware now that I can't say that the reason why there are so few Negro college groups is because of white prejudice, because that's not so. It's black prejudice. It's the fact that the black schools have no use for this music, and therefore would not dare to start a fund-raising campaign to send a jazz group to compete in one of the college festivals. The schools have got to say, 'We are going to send our band just like the football team, and we want them to win!'"

In questi ultimi anni Nelson viaggia molto e, oltre a fare la spola tra Los Angeles e New York, attraversa più volte l'oceano; lo troviamo a Tokio nel '69 e nel '70, a Londra nel '70 (con Ringo Starr!) e nel '74, a Berlino (per il *Berlin Dialogue for Orchestra* appositamente commissionatogli) nel '70, a Montreaux (per la *Swiss Suite*) nel '71 e a Roma nel '72 (per la colonna sonora dell' *Ultimo Tango a Parigi*).

Il viaggio più interessante ai fini di questa ricerca è però quello intrapreso il 3 Marzo 1969 da Oliver Nelson, a capo di un settetto, alla volta dell'Africa, per conto del Dipartimento di Stato degli Stati Uniti. Il tour, che ha lo scopo di promuovere la cultura americana in paesi sotto una forte influenza russa e cinese (oltre che europea), dura un mese e tocca una quindicina di stati. Al ritorno Nelson, che appare profondamente segnato da questa esperienza, rilascia alcune lunghe interviste; nell'Appendice riportiamo quelle rilasciate al musicista-saggista Leonard Feather e poi alla giornalista Pauline Rivelli. Forse a causa della differente personalità, o soprattutto delle personali motivazioni dei due intervistatori, Nelson risponde e reagisce in modo molto diverso: più a suo agio con Feather che lo lascia raccontare, pare invece in difficoltà con la Rivelli, che lo incalza nel tentativo di portarlo su posizioni a lei più care; Nelson non cade nella trappola ma fatica a sintetizzare ed esemplificare i complessi stati d'animo che il viaggio ha destato in lui. Proprio l'intervista della Rivelli (coautrice del libro *The Black Giants*, in cui alla fine confluirà il testo) è stata saccheggata in più di un'occasione per ricavarne frammenti che estrapolati dal contesto generale possono assumere il carattere di dichiarazioni estreme, provocatorie e in alcuni casi incomprensibili, come: " *Ringrazio Dio per la schiavitù....*"⁷⁶.

Proviamo a riassumere e schematizzare i punti salienti dei racconti di Nelson:

- Nelson, che negli Stati Uniti ha vissuto sulla sua pelle la segregazione e la discriminazione, è sopraffatto dallo stupore quando si ritrova oggetto di atteggiamenti razzisti in Africa, a causa della sua pelle leggermente più chiara (si sente chiamare *matisse*);

- sperimenta che per un nero afro-americano non è sufficiente mettere piede sul continente africano per sentirsi a casa, tra i fratelli, e faticosa ad adattarsi persino alle condizioni climatiche;

⁷⁶ W.L.Flower, op. cit., pag. 10.

- anche i fratelli mussulmani sono diversi da come li si immagina in America e, tanto per cominciare, la lingua del Corano non è l'inglese ma l'arabo;
- scopre che non c'è una sola Africa, ma tante africane quante sono le tribù, con le loro tradizioni, dialetti e rivalità;
- intuisce che sopra all'autorità delle tribù si estende ed esercita il potere del singolo stato, il quale però fa a sua volta riferimento all'area di sudditanza geopolitica, in un complesso intreccio di eredità del colonialismo, religioni importate e subite, contrapposizione dei blocchi per la guerra fredda;
- la gente comune che incontra nel viaggio gli appare inconsapevole delle condizioni di estrema povertà e sottomissione in cui è costretta;
- rimane sorpreso quando scopre che, in quello che reputa essera il luogo di provenienza del jazz, nessun africano suona (o perfino conosce se non superficialmente) il jazz;
- è addirittura sbalordito dal fatto che nessuno dei musicisti che incontra nei vari workshop è in grado di suonare un semplice blues in 12 misure perché non sa quando bisogna passare al IV grado, circostanza che gli risulta in un primo tempo del tutto incomprensibile visto che ha di fronte tutti musicisti di colore;
- constata che la musica che in Africa è sopravvissuta all'influenza coloniale ha mantenuto le sue caratteristiche di musica strettamente funzionale e non ha sviluppato alcun elemento che si possa anche lontanamente imparentare o paragonare al jazz;
- conclude che il blues e il jazz sono frutti esclusivi della specifica condizione di schiavitù vissuta dai neri afro-americani (da qui il "*ringrazio Dio per la schiavitù*"), e a conferma di questa tesi fa notare che negli altri paesi di arrivo degli africani deportati (Centro e Sud America e Caraibi) il blues e il jazz non si sono sviluppati.

Pauline, che dalle domande scelte sembra molto vicina alle posizioni più radicali del movimento per la rivendicazione dei diritti della gente di colore e infatuata dell'idea del ritorno alla madre Africa, lo tira metaforicamente per la giacca chiedendogli: "*Your going to Africa, has it helped you in any way in your life in the United States?*" e Nelson taglia corto: "*It's made me aware that I can't waste any more time talking about going back to my roots, because my roots are here.*"⁷⁷ "*Mi ha fatto capire che non posso sprecare altro tempo parlando della ricerca delle mie radici, perché le mie radici sono qui.*"

Questo afferma Nelson, conscio delle contraddizioni non risolvibili insite nell'idealistico mito del ritorno all'Africa, orgoglioso delle sue antiche origini africane ma consapevole che il suo essere afro-americano fa di lui un nero diverso, convinto di aver da sempre intuito e sinceramente servito la sua verità assoluta: il Blues.

⁷⁷ Vedi Appendice

PARTE SECONDA

TRASCRIZIONE E ANALISI DEI SOLI

Gli otto assoli che prendiamo in considerazione, attraverso trascrizioni sia parziali che integrali, costituiscono un insieme omogeneo e corposo, capace di fornire molti spunti di approfondimento. Esaminiamo innanzitutto le ragioni di questa omogeneità:

- le registrazioni appartengono ad un ristretto lasso di tempo, dal 30 Ottobre 1959 (esordio discografico di Nelson come leader, compositore e solista) al 25 Agosto 1961 (ultimo album registrato interamente in combo da Nelson);
- tutti i brani sono blues;
- le strutture e le progressioni armoniche previste nei chorus sono convenzionali (anche nel caso dei blues minori), al punto da farci ritenere superfluo riportare le sigle nelle trascrizioni.

Entrando più nello specifico possiamo provare a riassumere alcuni degli aspetti che ci stanno maggiormente a cuore. Più volte, nello svolgimento della Parte Prima, ci siamo soffermati sulla spiccata vocazione compositiva che traspare nei soli di Oliver Nelson; il sassofonista, anche nei punti in cui non può esercitare il diretto controllo che gli spetta in virtù del ruolo di compositore e arrangiatore, pare sempre attento all'equilibrio formale dell'intero brano, improvvisazioni comprese. Gli indizi che ci portano a questa conclusione sono molteplici:

- alcune volte il primo chorus di Nelson è una efficace riproposizione variata del tema principale (*Six and Four*);
- molte altre volte il primo chorus è a sua volta un nuovo tema, con carattere di conferma (*Stolen Moments*) oppure di netto contrasto nei confronti del vero tema (*Screamin' the Blues*) oppure del solo che lo ha preceduto (*Soul Battle*), a seconda delle esigenze di equilibrio generale;
- Nelson esercita un ferreo controllo sull'improvvisazione durante tutto l'arco del solo, disegnando una parabola perfetta grazie ad un uso sapiente della dinamica e della densità proporzionate alla durata;
- in presenza di più chorus appare palese l'intenzione di Nelson di mettere in campo una nuova idea forte ad ogni nuova tornata, oppure, in alternativa, di dilatare l'idea precedente attraverso tecniche prettamente compositive come l'aumentazione, la diminuzione o la rielaborazione del materiale tematico già proposto;
- dalle trascrizioni risulta evidente che per Nelson anche l'uso degli accenti e di elementi espressivi, da altri spesso abusati, come glissato e bending è finalizzato alla costruzione, un tutt'uno con i frammenti tematici cui sono applicati, a specificarne e impreziosirne il contenuto.

Uno degli argomenti principali di questa ricerca su Nelson riguarda la sua singolare concezione del blues, e questa a nostro avviso si riflette anche negli assoli. Parlare di contenitore omnicomprensivo riferendoci al blues jazzistico parrebbe un'ovvietà; nel caso di Nelson però la questione è tutt'altro che scontata, dato che gli elementi che lui riesce a far convivere provengono da scuole così diverse che raramente capita di vederli utilizzati contemporaneamente. Per alcuni versi Nelson potrebbe essere iscritto in quella ristretta cerchia che Ted Gioia definisce dei neoclassicisti del jazz: "*Costoro hanno creato una musica della misura, del controllo, dell'economia. Sono i neoclassicisti del jazz. Come i neoclassicisti in altre arti, tentano di scremare gli eccessi delle generazioni precedenti per*

*svelare un'arte incontaminata e senza tempo*⁷⁸. Sembra la descrizione del solo di Nelson in *Stolen Moments*; come conciliarla però con il growl dell'esposizione di *Screamin the Blues*? Proprio nell'assolo in questo brano Nelson sembra toccare tutte le corde possibili, passando nell'arco di quattro chorus da una sonorità quasi classica e una costruzione tematica misurata (in contrasto con l'irruente esposizione del tema) ad un contesto boppistico condito da tensioni e dissonanze di sapore contemporaneo, evolvendo poi in un incalzante fraseggio ritmico basato quasi esclusivamente sulla scala blues gridata, e chiudendo infine con una citazione della tipica frase di commiato di Sonny Stitt.

Nessun solista di rilievo si avventurerebbe in un percorso tanto eterogeneo da apparire incoerente o disordinato, eppure se un rilievo può essere mosso a Nelson, non è certo quello della mancanza di ordine e senso della forma.

Per quanto riguarda l'incoerenza, questa sembrerebbe palese confrontando tra loro gli stili dei vari chorus nei singoli assoli; arretrando per avere una visuale più ampia ci accorgiamo però che, presi nella loro interezza, i soli di Nelson paiono coesi, coerenti e pertinenti, sia che li confrontiamo tra di loro sia che li riferiamo all'economia generale del brano di appartenenza. Dato ancora più rilevante, il passaggio di clima (e stile) da un chorus all'altro non avviene mai in modo illogico, gratuito o forzato.

E qui siamo tornati all'altro argomento di questa ricerca: in Nelson solista avvertiamo una mancanza di coerenza non tanto quando lo ascoltiamo ma soprattutto quando ci poniamo il problema di classificarlo; si tratta di un'ambiguità che un musicista con una formazione così completa e raffinata non può non aver temuto, ma forse proprio a causa di un background così ricco non ha saputo o voluto sciogliere, rinunciando a qualcosa.

Alla luce degli assoli presi in esame possiamo argomentare che Nelson

- non è un bopper (o hard bopper) puro perché il lirismo, il suono classico e legato in certe frasi, la marcata inflessione bluesy e il vibrato molto ampio e frequente di altre, la scarsa attitudine per i tempi molto veloci lo collocano al di fuori di questa scuola;

- non è un qualsiasi 'salty dog' saxophonist, un 'urlatore' (anche se quando imbraccia il tenore spesso evoca questi scenari), o un furbo musicista soul, perché la sua formazione sofisticata emerge in modo dirompente e ingombrante ogni momento, contaminando un terreno che per essere commercialmente fertile deve invece apparire ingenuo e immacolato;

- non è un semplice musicista mainstream perché molte sue frasi, i famosi *Patterns for Jazz*, la costruzione ritmica dei suoi soli e la sua avanzata concezione armonica travalicano questo contesto;

- è a suo agio nell'ambito modale ma non ne fa un terreno privilegiato;

- non è organico all'Avant-Garde, di cui pure ammira molti esponenti, perché non ne condivide alcuni principi fondanti come il gusto per la provocazione e la spasmodica ricerca del punto di rottura e del superamento dei vincoli formali.

Confrontando lo stile di Nelson con le scuole che gli sono contemporanee riusciamo ad escludere la sua appartenenza ad una sola di queste; da ognuna di esse però prende qualcosa, spesso elementi molto contrastanti tra loro, e questo rende molto complesso (e allo stesso tempo riduttivo) cercare di classificarlo.

Usando una metafora potremmo dire che, come certe sagome elastiche saldamente ancorate a terra per la gioia dei bambini o l'allenamento dei pugili, Nelson pare sfidare la forza di gravità, riuscendo ad oscillare paurosamente al di fuori del proprio baricentro senza mai cadere; e la caduta in questione sarebbe una caduta di stile, comprensibile e quasi inevitabile per un mestierante ma imperdonabile per un vero artista.

Forse il filo conduttore stà nell'onestà e caparbieta con cui Nelson compositore/improvvisatore scava nel blues, ricevendone in cambio la legittimazione e la

⁷⁸ Ted Gioia, *L'arte imperfetta*, excelsior 1881, Milano 2007, pag 113.

coerenza (il punto di ancoraggio) che nessuna etichetta, da sola, può dargli.

Per chiudere questo ragionamento sullo stile riteniamo utile riportare, da *Il Marziano del Jazz*⁷⁹ di Claudio Sessa, un'interessante riflessione tratta dal capitolo in cui l'autore si occupa diffusamente della collaborazione tra Dolphy e Nelson: "*Ragionando secondo i modelli stilistici convenzionali, le collaborazioni di Dolphy lungo il 1960 e il 1961 sembrano procedere da una concezione 'mainstream' verso le tendenze più avanzate del periodo. Il fatto è che i primi anni Sessanta sono proprio uno di quei momenti della storia del jazz in cui i modelli convenzionali entrano in crisi e gli artisti più sensibili sono alla ricerca, più o meno inconsapevole, di nuovi 'canoni'; nascono perciò opere ibride, spesso discontinue, fra le quali solo a posteriori (cioè quando saranno stabilite nuove coordinate estetiche vincenti) saremo in grado di riconoscere i capolavori. Ma molti altri documenti, stilisticamente meno definibili, conservano una grazia e un'originalità dovute proprio alla fluidità del periodo in cui sono nati.*"⁸⁰

Presentando le registrazioni di Nelson ci siamo già soffermati su un altro aspetto a nostro avviso evidente (anche se cortesemente eluso in tutte le recensioni prese in esame): nei suoi assoli la complessità della costruzione ritmica non è sempre sorretta da una precisione adeguata, e questo limite diventa a volte manifesto nei tempi veloci o nei frequenti raddoppi. Nell'ambito delle trascrizioni questa caratteristica propensione al lay back (tipo Dexter Gordon, per intenderci) ha costituito più di un problema, laddove per esempio la sfasatura fra solista e ritmica assume le proporzioni di un'unità di flusso sottinteso (come 1/16 nelle quartine di sedicesimi); lo stesso Nelson pare consapevole del ritardo accumulato, e infatti lo colma con repentine contrazioni o vere e proprie accelerazioni. Dovendo rappresentare per iscritto un processo complesso quale l'improvvisazione di un solista creativo come Nelson abbiamo ritenuto opportuno scendere a dei compromessi, cercando di privilegiare, per quanto ci è stato possibile intuire, l'idea musicale che anima il creatore nel condurre le sue trame, piuttosto che l'oggettiva rappresentazione delle incertezze che questa pratica inevitabilmente comporta. Un'altra scelta arbitraria riguarda l'impianto di chiave, mancante (meglio dire eluso) nelle trascrizioni; le ragioni sono due: data la particolare concezione armonica del blues, a cavallo tra tonale e modale, la tradizionale segnatura risulterebbe a nostro avviso inadeguata o ingannevole, ed in secondo luogo, dato che Nelson volutamente non adotta l'impianto di chiave nei suoi *Patterns for Improvisation*, abbiamo ritenuto corretto adeguarci.

⁷⁹ Claudio Sessa, *Il marziano del jazz – vita e musica di Eric Dolphy*, Luciano Vanni Editore, Collescipoli (TR) 2006.

⁸⁰ Ivi, pp. 40-41

BOOZE BLUES BABY

OLIVER NELSON

NEW JAZZ NJ-3224

SOLO DI O. NELSON

2TH CHORUS

TRASCRIZIONE DI A. PELI

MED. SWING ♩=105

(A)

Musical score for "Booze Blues Baby" by Oliver Nelson, 2nd Chorus. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff starts with a double bar line and a circled 'A'. The second staff begins with a measure number '5'. The third staff begins with a measure number '5'. The fourth staff begins with a measure number '7'. The fifth staff begins with a measure number '10'. The sixth staff begins with a measure number '12' and a circled 'B'. The seventh staff begins with a measure number '14' and ends with 'ETC.'. Slurs and fingering numbers (5) are present throughout the piece.

BOOZE BLUES BABY (Oliver Nelson) da Meet Oliver Nelson⁸¹, 30 Ottobre 1959

Si tratta di un blues in 12 misure in Sol Maggiore. La nostra trascrizione aggancia il secondo chorus del solo; il primo, che fa seguito ad una doppia esposizione (contenente alcune variazioni) eseguita esclusivamente con il supporto di un pedale di basso sul 2° e 4° movimento di ogni misura, imbocca decisamente la strada di un raddoppio boppistico di buona fattura, senza presentare per noi motivi di particolare interesse.

Partendo dalla lettera A vale la pena osservare che, dato il tempo moderato affrontato con il raddoppio, la strategia di Nelson pare quella di fornire e risolvere una nuova cellula tematica ogni 4 misure (i respiri fraseologici nel blues); così a mis. 1, 5 e 9 abbiamo l'affermazione dell'idea, sapientemente preparata però con un pick up (levare) nella misura precedente, al fine di conferire più slancio ed evitare la staticità del tempo medio lento. Con un virtuosismo da compositore, Nelson ricita il frammento conclusivo di mis. 3 (sol-sol-fa-sol- fa- sol) trasponendolo a mis. 7 con una figurazione ritmica più stretta (re-mi-mi-re-mi).

Alla mis. 9 registriamo poi uno scarto improvviso, dato che Nelson abbandona la progressione originale II-7 / V7 per avventurarsi in un'ascesa cromatica di accordi Maj7 :

Cmaj7 DbMaj7/Dmaj7 EbMaj7 E/

per poi tornare sul rituale primo grado alla mis.11; gli ex. 10 e 11 dei suoi *Patterns for Improvisation* (che vedranno la stampa solo nel 1966) propongono proprio questa soluzione. Medesima fonte per la frase immediatamente successiva, che prende il via da B; gli ex. di riferimento nei *Patterns* sono il 20 e 21 e ci troviamo in una concatenazione di dominanti secondarie che movimentano in questo modo lo statico I7/IV7/I7/I7:

G7 C7 B7/ E7 A7 D7 sus/ G7 Caug/C7.

Non si può non notare l'asimmetria, che comporta l'arrivo con una misura di anticipo al IV7 (la 4° invece della 5°) e anche la sezione ritmica risulta sorpresa da questa anomalia; ascoltando attentamente si intuisce, da parte dei tre navigati accompagnatori, la scelta di temporeggiare per verificare se l'avventuroso esploratore ha smarrito la strada.

Va detto che Nelson non è il primo o l'unico a tentare di forzare la staticità delle prime 4 misure del blues; Parker per esempio ha introdotto il blues tonale con la sequenza

Gmaj7/ F# min7b5 B7/ Emin 7 A7/ Dmin 7 G7/

mentre Coltrane, contemporaneamente a Nelson, sta proponendo

G7 Bb7/EbMaj7 F#7/ BMaj7 D7/D-7 G7.

⁸¹ Vedi Discografia Essenziale.

SCREAMIN' THE BLUES

MED. SWING ♩=100

OLIVER NELSON

PRESTIGE ST-8324
SOLO DI OLIVER NELSON
TRASCRIZIONE DI A. PELI

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It is marked as a medium swing with a tempo of 100 beats per minute. The score is divided into three sections: Section A (measures 1-10), Section B (measures 11-20), and Section C (measures 21-27). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, triplets, and rests. Dynamic markings include *mf* and *f*. The score is a transcription of a solo by Oliver Nelson.

29

32

35



37

39

41

44

48

SUSTONE

RICHARD WILLIAMS SOLO

SCREAMIN' THE BLUES, dall'album omonimo⁸², 27 maggio 1960.

Di nuovo un blues maggiore, questa volta in Fa, in 12 misure e a tempo moderato.

Le 4 misure del tenore di Nelson che fanno da introduzione al tema sono perentorie e non lasciano dubbi riguardo a quello che ci aspetta: growl, doppio e triplo colpo di lingua, vibrato enfatizzato, figurazioni ritmiche che rimarcano l'incedere (quasi da 12/8) della ritmica: una specie di predica scagliata dal pulpito, mentre dai banchi rispondono tromba e alto armonizzati. Il primo solo spetta però al pianista, Richard Wyands, e subito l'exasperata atmosfera soul si fa più rarefatta; il suo ultimo chorus, che introduce il solo di Nelson, è addirittura condotto con un elegante sviluppo a block chords che rimanda a Red Garland e si svolge indicativamente su questa progressione:

F7/Bb7/ F7/ C-7F7/

Bb7/ B°7/ Fmaj7 G-7/ A-7 Ab-7/

G-7/C7/ A-7 D7/G-7 C7/.

Il primo chorus di Nelson presenta a tutti gli effetti un tema completamente nuovo e suggestivo, basato in apparenza sulla scala blues di Fa; l'eccezione della nota reb alle mis. 4,5 e 6 ci fa però intendere che Nelson non si sposta diatonicamente di grado sulla stessa scala ma esegue una vera trasposizione, per cui alla 5° misura ci troviamo apparentemente in Bb- (questa procedura, del tutto insolita per un blues maggiore, finisce per sorprendere il pur reattivo Wyands che fa del suo meglio per limitare i 'danni'); l'ambiguità armonica dovuta alla trasposizione è magistralmente ribadita nell'uscita con i frammenti a salire do-mib-fa, fa-lab-sib, do-mib-fa (mis. 9,10 e 11).

Sul carattere contrastante di questa nuova melodia rispetto al tema originale ci siamo già soffermati; vale la pena indugiare sulla raffinata dizione di Nelson, che con piccole sfumature ritmiche varia la cellula tematica nella risposta all'enunciazione (mis. 1), passando dal legato ad un incedere più articolato e bluesy. Non si tratta di una scelta casuale, visto che al momento di passare in Bb l'enunciazione (trasposta) ritrova la sua pronuncia originale, ottenendo così un effetto drammatico, enfatizzato dal bending riservato a tutti i mib in sequenza. Altro aspetto degno di nota è la duttilità dell'emissione: Nelson affronta il primo chorus con un timbro puro e la dinamica leggermente trattenuta, perfettamente in linea con il clima allusivo che con poche note è riuscito a creare.

Nel chorus successivo Nelson amplia il suo range, raggiungendo gli estremi dell'estensione (alla seconda mis. di B il tenore sale fino al la sovracuto) con un suono squillante e sempre pulito; nel breve volgere di 2 misure la frase cantabile con cui ha iniziato il secondo chorus si evolve in un raddoppio di chiara matrice boppistica (sia dal punto di vista ritmico che da quello della scelta delle scale), più aderente alla progressione armonica originale; la sorpresa è però dietro l'angolo: inaspettatamente Nelson porta a conclusione il chorus forzando una linea discendente pre-gna di dissonanze e dal mi acuto di misura 21 (nona di B) chiude sul sib di mis. 26 (dodicesima di B) toccando nel tragitto mib, re, do # e do. Alla tornata, mis. 24 (una prima di C) Nelson infila un tipico lick da r&b con la fondamentale contrapposta alla linea cromatica ascendente, dalla terza (la) alla quinta (do); sembra non esserci alcun collegamento tra i due chorus, ma se ci fermiamo a riflettere intuimmo che è esattamente il contrario: questa frase, per il suo implicito cromatismo ascendente, è proprio la risposta logica al cromatismo discendente della precedente. La percezione di discontinuità (o disordine) è da imputarsi sia al fatto che questo riff è una frase fatta e risaputa sia alla mutata intenzione di Nelson, che da questo momento cambia nuovamente il timbro, rispolvera il growl dell'esposizione del tema e comincia a spingere al massimo la dinamica.

Proprio osservando il modo in cui Nelson tratta il riff in questione si coglie quanto egli sia

⁸² Vedi Discografia Essenziale

lontano dagli stereotipi del soul jazz: trattandosi di una frase di 3/4 (o meglio 6/8) l'approccio più scontato sarebbe quello di ripetere tre o cinque volte il frammento, sfruttando così la tensione derivante dalla contrapposizione dei due metri (3 su 4); Nelson invece crea la tensione con un procedimento molto più complesso, e alla prima ripetizione il riff è già di 5/8, alla terza è diventato di 4/8 e non inizia più in levare ma in battere: da questo punto il frammento procede invariato, permettendo a Nelson di porre tre accenti forti consecutivi sui tempi deboli della misura (quarto movimento mis. 25, secondo e quarto mis. 26). L'adozione della tecnica della diminuzione durante un assolo dall'apparente sapore bluesy testimonia la libertà con cui Nelson affronta questo contesto e ci conferma che a guidarlo sono il suo gusto (che ovviamente può piacere o meno) e la sua sconfinata preparazione musicale, non mere esigenze di genere o mercato.

Come nel precedente, anche in questo terzo chorus al momento di affrontare l'area della sottodominante il sassofonista imbocca decisamente un fraseggio più boppistico e fluido; da segnalare l'effetto drammatico che Nelson ricava dalla reiterata sovrapposizione della triade di DO al basso di Sib (IV7, mis. 29 e 30).

Il quarto e ultimo chorus comincia con un nuovo labirintico riff cui Nelson riserva un trattamento simile al precedente. Importante osservare che anche qui il sapore bluesy è dovuto alla costante presenza del lab, ma la scala adottata non è più la scala blues di Fa, bensì la scala blues di Re o, per essere più precisi, la pentatonica maggiore di Fa con l'aggiunta della blue note (lab); il colore è quindi più chiaro rispetto all'inizio e si integra perfettamente con la direzione bop presa dal solo. Altro gesto che denota la concezione compositiva di Nelson improvvisatore: alla mis. 40 (quarta di D) il nuovo riff si tramuta (dopo tre misure di strenua lotta) in quello del chorus precedente. Tutta mis. 46 è una citazione-omaggio a Sonny Stitt, mentre la chiusura, a scomparire sia nella dinamica che nel registro, cita prima il mood del quarto chorus con la pentatonica di Fa (mis. 47) e poi quello del primo con la scala blues di Fa (mis. 48). Usando tutti gli strumenti a disposizione (timbro, dinamica, densità, invenzioni melodiche e ritmiche, implicazioni armoniche, tensioni e scelte scalari) Nelson costruisce un arco perfetto e, dopo aver raggiunto nel centro il punto massimo di spinta, si congeda dal solo in modo del tutto conforme a come aveva iniziato.

MARCH ON MARCH ON

ESMOND EDWARDS

PRESTIGE ST-3324
SOLO DI OLIVER NELSON
TRASCRIZIONE DI A. PELI

MED. SWING ♩=130

A

B

B

A SOLO DOLPHY

MARCH ON MARCH ON (Esmond Edwards), da Screamin' the Blues 27 Maggio 1960.

Si tratta di un blues in Sol minore in 12 misure, con le armonie variare per quanto riguarda le quattro misure centrali:

G-7 C7 /B7 Bb7 /A-7 /D7 //

con il IV maggiore (C7) ed il mancato ritorno al I- alla mis. 7 (A-7 invece di G-).

Confrontando il solo di Nelson con quelli degli altri musicisti risulta chiara la sua intenzione di riplasmare questa sezione facendone una specie di area franca in cui sospendere il colore imposto dalla scala blues di Sol. Così nel primo chorus Nelson sembra scegliere un percorso tipo

G-7 C7 /B-7 E7 /A-7 D7 /D7b9 //

e in quest'ultima misura combina la scala ottotonica di Re (semitono-tono) con la misolidia bebop, introducendo il cromatismo re- reb-do;

dopo aver tastato il terreno, nel chorus successivo Nelson si prende ancora più libertà, e ci sembra di poter interpretare

G G7C/C B-7 E7 /A7 D7 /D7 //

dove il C, che costituisce il vero grado di svolta nella struttura originale, viene qui relegato a cavallo tra mis. 17 e 18 (quinta e sesta di B).

Nelson conduce con grande eleganza e sicurezza la risoluzione del primo giro

A-7b5 /D7 alt /G- Bb7 /Eb Ab7 //

collegando perfettamente le due sezioni (mis. 8-9).

L'ultima annotazione riguarda la frase con cui Nelson attacca il solo; immaginiamo si tratti di una delle sue preferite in questo periodo perché ricorre spesso anche in queste trascrizioni; si tratta di un riff dal carattere percussivo, dove l'accento posto sul terzo ottavo di terzina gioca un ruolo decisivo (è l'accento che contrapposto al battere caratterizza il tempo di shuffle); è molto interessante notare come Nelson, riutilizzando le terzine nel secondo chorus (mis. 16, quarta di B), prima sposta gli accenti, poi (mis. 22-24) disegna un altro sofisticato meccanismo di diminuzione.

MED. SWING ♩ = 180 CA.

SOUL STREET

JIMMY FORREST

PRESTIGE 01220-325-2

SOLO DI O. NELSON

TRASCRIZIONE DI A. PELI

The musical score for "Soul Street" is written in 7/4 time and consists of nine staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first staff is marked with a circled 'A' above the first measure. The second staff begins with a circled '5' below the first measure. The third staff begins with a circled '9' below the first measure. The fourth staff begins with a circled 'B' below the first measure. The fifth staff begins with a circled '15' below the first measure. The sixth staff begins with a circled '17' below the first measure. The seventh staff begins with a circled '20' below the first measure. The eighth staff begins with a circled '22' below the first measure. The ninth staff begins with a circled '25' below the first measure. The score concludes with a circled '29' below the first measure of the final staff.

55

5

56

5

59

5

42

6

45

6

47

5

50

52

5

54



SOUL STREET (Jimmy Forrest) da *Soul Battle*⁸³, 9 Settembre 1960.

È un blues in Sib in 12 misure. Dopo i lunghi e convenzionali soli di Forrest e Curtis l'ingresso meditativo di Nelson ha un impatto micidiale: la sequenza di intervalli seconda minore-settima maggiore (mis. 1-6) determina un immediato mutamento di clima, raffredda la temperatura rovente imposta dal blues feeling e dal suono aggressivo di Curtis e mette in guardia gli accompagnatori; importante rilevare che l'intervallo ascendente di settima maggiore è il protagonista assoluto del tema di *Teenie's Blues* che Nelson registra, in *The Blues and The Abstract Truth*, pochi mesi dopo. La scelta tensiva è confermata per tutto il chorus: a mis. 10 Nelson opta per la sostituzione del tritono (B7#11 al posto di F7), mentre nel turnaround compare integro l'ex. 30 dei *Patterns* (nella versione discendente) e a mis. 11-12 intuiamo C B /Bb //.

Immaginiamo di dover imputare a queste 12 misure la severa critica "*Nelson (better known for his alto work) seems to be striving to be 'interesting'*"⁸⁴ riservata da Morgensten a Nelson nella recensione del '64 all'album di Forrest contenente la riedizione di *Soul Street*. Il chorus successivo (B) rappresenta un episodio intermedio: la scelta intervallare si fa più rassicurante (interessante però l'uso della scala lidia di dominante sul IV7, che comporta il frammento esatonale di mis. 18, e l'inusuale riproposizione poi del la naturale nella mis. 19, dove ci saremmo aspettati lab per il ritorno del I7). Il raddoppio che si protrae da mis. 16 (quarta di B) a mis. 22 pare poi oggetto di ripensamento: nel terzo chorus infatti Nelson disattende le aspettative create nei primi due (fortemente tensivo il primo, più boppistico il secondo) e per sette misure (25-31) ingaggia una sfida ricavando svariate figurazioni ritmico-melodiche facendo perno su due soli suoni, sib e sol; il richiamo alla pentatonica maggiore di Sib è evidente e il clima si fa subito più bluesy. La conferma arriva a mis. 36 (ultima di C), dove Nelson rompe gli indugi (o cede al contesto della registrazione, visto che l'album si intitola *Soul Battle*) e rientra nei ranghi: il frammento melodico proveniente dalla scala blues di Sib, il suono più aggressivo e le reiterate terzine fortemente accentate sul battere stabiliscono un inequivocabile clima soul; non si può al contempo non cogliere che, pur adottando materiale così 'grezzo' ed elementare, la costruzione di Nelson è tutt'altro che ovvia o scontata.

Alla nuova tornata difatti lo scenario cambia nuovamente, con cinque scale pentatoniche maggiori ascendenti in rapida successione, Sib-Si-Do-Reb-Re (mis. 48-50), seguite dalla misolidia bebop di Sib (discendente da mib); come già osservato in *Booze Blues Baby*, Nelson cerca di sconvolgere la staticità delle prime quattro misure del blues, anche se stavolta la soluzione scelta ci pare meno forte e originale. Alla settima di E (mis. 55) Nelson elude nuovamente il ritorno sul I7 e propone invece un pattern ottonico derivato dall'ex. 53 dei suoi *Patterns*, indi risfodera il gioco ritmico-melodico tra due suoni: lab e fa per due misure (56-57), per poi riconquistare il sib. A questo punto le coordinate sono fissate e Nelson si piazza saldamente tra registro acuto e sovracuto del tenore (fa 5° rigo=sol sovracuto) disponendosi a reggere tutto il chorus finale usufruendo solo dei suoni della scala blues di Sib: da mis. 61 (F) a mis. 69 solo quattro suoni (sib, mib, mi e fa), poi a mis. 70 compare il reb e a 72 la scala è completata dall'arrivo del lab. La distribuzione degli accenti e la varietà delle figure ritmiche fa di questa scala blues discendente di commiato un piccolo gioiello.

Dal punto di vista della profusione di idee e dei rimandi interni si tratta di un assolo vulcanico, dal punto di vista della coerenza si può comprendere che lasci disorientati; non osiamo immaginare l'esito se al posto di Haynes Nelson avesse trovato un batterista zelante, magari smanioso di assecondarlo ad ogni cambio di linguaggio.

⁸³ Vedi Discografia Essenziale

⁸⁴ D. Morgensten op. cit.

STOLEN MOMENTS

MED. SWING ♩=110 CA.

OLIVER NELSON

IMPULSE A(s)5
SOLO DI OLIVER NELSON
TRASCRIZIONE DI A. PELI

A

5

9

B

15

17

21

C

25

29

33

D

37

41

45

E

49

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems of two staves each. The first system is marked with a circled 'D' and contains measures 37 and 41. The second system is marked with a circled 'E' and contains measures 45 and 49. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs, and a bass line with eighth notes and a fermata. The second system continues the melodic line with slurs and a fermata, while the bass line has a long note with a fermata. Measure numbers 37, 41, 45, and 49 are indicated at the start of their respective staves.

STOLEN MOMENTS (Oliver Nelson) da *The Blues and The Abstract Truth*⁸⁵, 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*⁸⁶, 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'harbop 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 diventate 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

⁸⁵ Vedi Discografia Essenziale.

⁸⁶ [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

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*⁸⁷, 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.

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

TEENIE'S BLUES

MED. SWING ♩=160

OLIVER NELSON

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

DOLPHY A NELSON

4

9

12

15

17

21

26

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

BILL EVANS SOLO

Detailed description: This page contains a musical score for a solo by Bill Evans, spanning measures 38 to 49. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. Measures 38-40 feature a complex melodic line with frequent sixteenth-note runs and slurs, some marked with an accent (>). Measure 41 shows a change in the melodic contour with more quarter and eighth notes. Measures 42-44 continue the melodic development with various rhythmic patterns. Measure 45 is a whole note chord, marked with a circled 'O' above it. Measures 46-48 show a return to a more active melodic line with slurs and accents. Measure 49 concludes the solo with a final chord marked with an asterisk (*). The text 'BILL EVANS SOLO' is printed above the final measure.

TEENIE'S BLUES (Oliver Nelson) da *The Blues and The Abstract Truth*⁸⁸, 23 Febbraio 1961.

Se *Stolen Moments* può risultare come un'ideale e autorevole prosecuzione del clima di *Kind of Blue*, *Teenie's Blues* ci rivela un Nelson molto attento all'altra grande novità che agita la scena musicale newyorkese: l'avvento di Ornette Coleman; quest'opera conferma nei fatti la stima manifestata in più di un'intervista da Nelson nei confronti del 'padre' del free jazz.

Ascoltando il contrabbasso intuiamo i tradizionali cambi di un blues di 12 misure in Sib maggiore; ascoltando il solo di Nelson cogliamo il ruolo di tonica del sib e la forma di 12 misure, ma il contesto armonico risulta polverizzato, del tutto permeabile al fluire della più libera invenzione melodica. Anche il metodo di analisi deve a nostro avviso conformarsi all'evidenza di questo diverso contesto, cercando di cogliere lo sviluppo del processo creativo piuttosto che fissare e isolare attraverso istantanee le molte scelte intervallari che contrastano apertamente la progressione armonica.

In linea generale va detto che la convinzione e la pertinenza con cui Nelson affronta questa prova sono sorprendenti; non solo la sua maestria all'alto (che gli permette di affiancare un virtuoso come Dolphy) deve aver sorpreso quanti lo conoscevano solo come tenorista – in un'intervista Nelson racconta come, dal suo arrivo a New York, l'imbracciare il tenore abbia moltiplicato per lui le opportunità di lavoro e sostiene anche di preferire il timbro di questo strumento per le sue caratteristiche più maschiline -, quello che più colpisce è la disinvoltura e la coerenza con cui si muove in un contesto apparentemente così distante da quello abituale.

L'assolo di Nelson inizia sulla seconda misura della struttura e, come in una staffetta, egli afferra saldamente il testimone che Dolphy gli porge per poi iniziare la sua frazione di gara; questo frammento (il 'testimone') viene lavorato, sia negli intervalli che nel ritmo, per otto misure per poi lasciare il posto (mis. 8-9) ad una frase molto incisiva cui si può riconoscere, vista la collocazione e gli intervalli, una vocazione risolutiva, da V7alt.

Il la naturale ricorrente nelle prime due misure di B (dove ci aspetteremmo il I7) lascia pochi dubbi sulle intenzioni di Nelson; alla fine di mis. 17 prende invece corpo una delle idee forti di questo solo: il glissato, sfacciatamente in evidenza ed espressivo per colmare intervalli molto ampi, viene elevato da semplice effetto (o trucco) ad elemento tematico. Questo episodio non assume da subito carattere prevalente; dopo tre misure (18-20) viene infatti riassorbito in una nitida e ben articolata frase bebop (mis.21-23), servita da un'emissione pulita. Come detto in precedenza, sono gli episodi a rendere fruibile la forma; così l'ultimo descritto avviene in luogo della risoluzione mentre sul levare della mis. 25 (C) abbiamo il frammento che segna l'inizio del nuovo chorus.

Questa frase merita un ragionamento articolato: si tratta del pattern ritmico che abbiamo già incontrato (anche se con aspetto variato) in *March on March on* e in *Soul Street*, cui Nelson ricorre quando vuole fortemente indirizzare in senso bluesy il suo assolo. Ci piace interpretare così la logica di questa medesima operata in contesti stilistici tanto diversi (dal mainstream all'hardbop fino all'avanguardia): per Nelson la frase 'blues' non ha una sua 'bassa' connotazione specifica (nel senso del genere musicale) ma un significato più alto, assoluto (abstract truth) e una valenza universale, incontestabile; in altre parole possiamo supporre che Nelson non abbia sottoposto il suo vocabolario di improvvisatore a quella certolina opera di epurazione o partizione cui sono ricorsi grandi solisti suoi contemporanei. Dopo il bebop e nell'era di *Kind of Blue* e dell'Avant-Garde, coloro che non vogliono rimanere invischiati nel fenomeno soul (e nella confusione che questo crea sovrapponendosi all'hardbop) ripuliscono il fraseggio e sterilizzano o reinventano l'approccio al blues (se proprio lo devono suonare), oppure sdoppiano la carriera

⁸⁸ Vedi Discografia Essenziale.

facendola correrre su binari paralleli, uno più impegnato e uno più commerciale (Hancock e Hubbard per esempio). Mingus e i suoi gruppi fanno storia a sè, e non per caso abbiamo più volte riscontrato analogie tra il suo operato e quello di Nelson. Molte sono però anche le differenze: mentre Mingus paga personalmente, e a caro prezzo, le sue posizioni radicali e la sua intransigenza, Nelson non pare così profondamente investito da una missione, se non quella di veder riconosciuti il proprio talento e la propria professionalità e affermare la centralità del blues, quale che sia il campo.

Tornando al solo, alla fine di mis.30 Nelson comincia a trasporre di semitono il pattern in oggetto (potremmo indicare Bb7-B7-C7-Db7, con una 'nota sbagliata' ovvero do naturale invece di do sul battere del quarto movimento di mis.33); anche questa strategia l'abbiamo già incontrata, ma stavolta non si avvertono forzature e lo spunto, lungi dall'essere un mero e gratuito esercizio tecnico, rivela tutta la sua urgenza nell'urlo di approvazione che riesce a strappare sullo sfondo della registrazione ad uno degli accompagnatori (mis.31). Non abbiamo indizi ma ci piace pensare che si tratti di Roy Haynes, che finalmente sentiamo condividere le scelte del leader e da questo punto contribuisce a far decollare l'esecuzione. Per l'ultimo chorus Nelson punta senza indugi verso il registro acuto, e da fine compositore qual è ripropone l'idea del glissato, con un pirotecnico gioco di cadute e rimbalzi della durata di otto misure (39-44); l'episodio di chiusura non è di minore impatto: collocato con precisione a partire dalla nona misura del chorus, a dimostrazione di come Nelson sia sempre attento alla forma, vede spuntare due terzine con le 'radici' nella base del registro (si e sib per il sax alto) e i 'frutti' nel registro medio acuto per una linea dissonante in forte contrasto con la precedente sequenza bluesy (che si era spinta fino a la sovracuto). La frase si estingue guadagnando a piccoli passi il registro grave (l'ultimo si grave, re d'effetto, è quasi un'ombra), con la tensione mantenuta viva dal contrasto fra terzine e quartine e la dissonanza in parte stemperata; sembra una scala frigia di Sib 'sporcata' dal do naturale, ma siamo nell'ambito delle ipotesi, mentre l'ombra di quel re finale conferma (a solo di Evans iniziato) che anche per Nelson il modo è maggiore.

SIX AND FOUR

MED. SWING ♩=138

OLIVER NELSON

NEW JAZZ OTCCO-099-2

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

59

61

63

66

WALK

69

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 /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.

semplicità ed eleganza da Nelson.

HO! (Oliver Nelson) da *Mainstem*⁹⁰, 25 Agosto 1961

Ho! è blues in Do maggiore in 12 misure e la trascrizione degli ultimi due chorus di solo chiude idealmente il cerchio, cogliendo Nelson nell'atto di riproporre la stessa frase impiegata nel *Booze Blues Baby* registrato due anni prima, e da noi analizzata all'inizio di questa serie.

Uno sguardo d'insieme al materiale preso in esame lascia supporre che Nelson, dopo aver dimostrato (soprattutto nei dischi con Dolphy) di poter essere un solista creativo di primissimo piano, preferisca tornare al punto di partenza ripercorrendo la strada nota piuttosto che avventurarsi per un sentiero inesplorato e impervio; allo stesso tempo le differenze che emergono dal confronto diretto tra i due brani, collocati agli estremi del percorso, ci danno la misura di quanto Nelson cresca in autorevolezza e disinvoltura nel breve volgere di due anni.

In *Ho!* la velocità è doppia (210 contro 105), ma dato che sul tempo medio di *Booze* Nelson era passato al raddoppio, la velocità reale di esecuzione della frase risulta identica; stavolta la tonalità è Do, quindi la progressione di dominanti secondarie inizia un passo più avanti sul circolo delle quinte:

G7 //C7 F F#7/B7 E7 /A7 D7 /G7 C7 /F7 Bb7 /E7 A7 /A-7 /D7 /D-7 /G7 /
C7 /C7 //

Le prime 14 note di questa frase si ritrovano nello stesso ordine nel solo di due anni prima (mis. 13 di *Booze Blues Baby*, partendo dal sol, terza nota di B), stavolta però Nelson non incontra alcuna difficoltà a rimodellare un chorus così complesso e sostenere il gioco fino alla fine; a noi rimane l'impressione di un'esercitazione il cui disegno complessivo sembra più evocare Bach che Trane. Comunque Nelson si sta muovendo in grande scioltezza, sicuro sul tempo, imponente nell'emissione ed elegante nella conduzione delle frasi; certo la disinvoltura con cui passa dal chorus appena analizzato a quello conclusivo, dominato in tutta la prima parte dall'invadenza della blue note (mi b) può lasciare perplessi. Se osserviamo la seconda parte possiamo però cogliere alcune finezze: da mis.18 a mis. 21 il vertice acuto (lead voice) delle frasi collocate in ogni singola misura disegna un percorso cromatico discendente (mib, re, reb, do) che regge la sostituzione intuibile a mis. 19-20 (E-7 / Eb7 / al posto di C7 /A7 /); la semplicità della linea melodica con cui Nelson chiude il solo (mis. 23-25) non deve far perdere di vista l'efficacia e l'eleganza del gesto dell'artista, che lavorando sulle pause induce la sensazione di rallentamento e poi di arrivo a destinazione.

⁹⁰ Vedi Discografia Essenziale.

HO!

OLIVER NELSON

PRESTIGE PR-7236
 SOLO DI O. NELSON
 ULTIMI 2 CHORUS
 TRASCRIZIONE DI A. PELI

MED. UP SWING ♩=210

A

5

7

11

16

20

24

C JOE NEWMAN

APPENDICE

DOCUMENTO N° 1

Copia della partitura originale di *Stolen Moments*, pubblicata in: *Down Beat*, 29/4 (1962), pp.42-48

TENOR SAX

$\text{♩} = 104$

A *mf* *Soli*, No Vib

mp *Cresc Poco A Poco* *mf*

Forte *Dim* *Soli*

(Trumpet Solo) 24 Bars

Dmi7 Dmi6 2. Cm7 Cm1b Dmi7 Dmi6 E7 A7 Dmi7 Dmi6

After ALL Solos, Return to The top, Play Letter **A** Twice. On The Repeat, Jump From The Symbol **B** To The Coda.

Coda *mf* No Vib (Rit) *mp* *Fine*

OLIVER E. NELSON
LOCAL 1108 802
P.C. 1108 792 No.

BARITONE SAX

$\text{♩} = 104$

A *mf* *Soli*, No Vib

mp *Cresc Poco A Poco* *mf*

Forte *Dim* *push.* *Soli*

(Trumpet, Tenor + Piano Solos)

After ALL Solos, Return to the top, Play Letter **A** Twice. On The Repeat, Jump From The Symbol **B** To The Coda.

Coda *mf* No Vib (Rit) *mp* *Fine*

OLIVER E. NELSON
N. 1108 802
L. C. LOCAL 802
P.C. 1108 792 No.

DOCUMENTO N° 2

Recensione del 1989 apparsa su Down Beat in occasione della ristampa di *The Blues and The Abstract Truth*

The romantics say art must be imperfect to be human. Oliver Nelson proved them wrong. There isn't a false or hesitant note anywhere here, but bloodless it ain't. A thousand replays later, the contrast between saxophonists is still magic: Dophy's notes leap from his horn like a pagan cry; Nelson's solos (and tunes—"Cascades") unfold in orderly patterns based on homemade exercises, but don't sound studied. Freddie Hubbard has never been better; Haynes and P.C. goosed Bill Evans (who still got Kind of Bluesy on "Yearnin").

Every composition is built on 12-bar blues or the 32-bars of "I Got Rhythm"—the dual forms from which so many have abstracted so much beauty and truth. But Nelson tinkered with and tested those forms, devising 44- and 56-bar choruses. Eric, on his third fine Nelson LP, seized the possibilities in these sleek lines and bracing

voicings ("Teenie's Blues") most readily; he energized the sextet as much as the timeless charts did. You can't envision the date without Dophy—which may be why these outstanding tunes aren't covered nearly enough. It's one of Eric's prime bequests. And Nelson's masterpiece. He made a nominal sequel, but nothing he did later came close.

Back when Art Lange edited db, he once sent reviewers a tactful memo, reminding them that the greatest records ever made could get only five stars—and to keep that in mind when ever tempted to bestow the big handful. For this reviewer, B&TAT is one of the benchmarks to measure other albums against. Few measure up. (MCA/Impulse 5659)

Kevin Whilehea, *Blues and the Abstract Truth*, in:Down Beat, 56/9 (Settembre 1989), pp. 71-72

DOCUMENTO N°3

Copia della partitura originale di *Blues& The Abstract Truth*, pubblicata in Down Beat Music '69, 14 (1969), pp. 82-87

DOCUMENTO n°4

Recensione di Dan Morgenstern per *More Blues & The Abstract Truth*

Rating: *****

On the heels of some rather commercial efforts, this superior album once again does justice to Nelson's great gifts. He does not play on this record, but it bears the stamp of his musical personality as arranger and conductor. Though the lineup never exceeds eight pieces, Nelson's writing is so skillful that the over-all effect is that of a much bigger ensemble. This is accomplished without the aid of cheap engineering tricks; the trick, if any, is in the scoring. Nor does the big-band texture of the music cause any loss of the relaxed spontaneity made possible by the intimacy of a small group. Nelson gets the best from both possible worlds, and his arrangements and backgrounds really make the soloists play. As the title indicates, this is a blues album. Yet there are no two tracks in the same mood or mold. The three Nelson originals range from the modal modernity of the title track through the bouncy Twist flavor of Critics' to the minor but Basieish hues of Bob. The canonic interplay between brass and reeds in the opening and closing passages of Abstract are fresh, delightful and wholly original, while Critics' shows how elements of rock and roll can be used as musically valid jazz ingredients without satire or irony. The Mingus-like Gospel feeling of Theme (one of two attractive Dave Brubeck compositions inspired by the Mr. Broadway TV series played on this LP) is also handled by Nelson without tongue-in-cheek frivolity. The result is music with real gaiety—not a self-conscious pastiche. The Brubeck Blues for Mr. Broadway, a cross between ballad and pure blues, generates a nostalgic mood, while Nelson's version of Neal Hefti's well-known Midnight (from the Basie book) is warmly romantic in feeling. Both these tracks are enhanced by the presence of Webster. The old master's long solo on Blues is a masterpiece that surely will take its place among his best recorded efforts. (That fifth star in the rating is for Ben.)

Mighty, based on a riff tune by Johnny Hodges, is a relaxed performance. Nelson reworks the Jimmy Rushing-Basie Chicago in a way that effectively retains the mood of the classic Basie band without seeming in the least like a copy. While Webster is peerless, the other soloists also turn in sterling performances. Woods is much in evidence; all his solos are remarkably well-structured statements, played with the assurance and control of a master instrumentalist, yet retaining the fire and convictions of his early work. His spot on Mighty is outstanding. Thad Jones is in rare form. His beautiful a cappella introduction to the Brubeck Blues is a gem; his solo on the same track, following Webster's, is good enough not to seem like a letdown. His clear, ringing sound has rarely been captured better on record. Pianist Kellaway is noteworthy in all his roles: as a sparkling, consistently swinging and inventive soloist, as pacesetter and accompanist. He also plays excellent fills, notably on Midnight. His solo on Mighty, building to a Garneresque climax, is invigorating, and his contribution to Critics' is a prime example of modern barrelhouse piano. Kellaway is surprisingly flexible for so young a musician but avoids the depersonalizing pitfalls of that attribute. He is always himself. Adams makes his presence felt with some driving, rip-roaring work, notably on Theme and Mighty. His sound still has that characteristic dryness, but it has grown in volume and in ease of projection. That he can also be relaxed is demonstrated on Bob, and his ensemble work throughout is excellent. Bodner's English horn ensemble-lead on Blues adds a pretty color to the band's tonal palette. Bassist Davis is a remarkable musician. His only solo is a brief introduction to Chicago, but his section work is unmistakable (he is especially exciting behind Kellaway's solos). What Davis plays adds to each soloist's performance; it never attracts attention for selfish reasons. Tate is rapidly becoming one of the best all-round drummers on the New York scene. He has a supple, swinging beat, good taste, superior

craftsmanship, and excellent ears, and he knows what the situation requires—be it trio or big-band work, he plays for the group.

All told, this is a most rewarding and appealing record, put together with thought, skill, and care and reflecting credit en all participants. It is also a sterling example of contemporary jazz-making, informed and aware of the best values of the jazz tradition. Not much abstraction here but a good deal of ageless truth.

Dan Morgenstern, *Oliver Nelson - "More Blues and the Abstract Truth"* (Impulse), in *Down Beat*, 32/9 (22 Aprile 1965) p.34,36.

DOCUMENTO N°5

THE STATE OF JAZZ EDUCATION

an interview with Oliver Nelson by Charles M. Weisenberg

OLIVER NELSON—composer-arranger and saxophonist—is one of the increasing number of top professionals who have involved themselves in the proliferating jazz education movement.

Nelson has been teaching, consulting and conducting on college campuses for some five years. He brings to these tasks both a thorough academic background and years of practical experience as a writer and a player. While he has found the work gratifying and stimulating, he is also seriously concerned about the future of jazz education in the U.S.

"The jazz education movement, it must be recognized, is still in its infant stages. As a movement it isn't really enough, not nearly enough," Nelson says. "Most of the activity occurs only from May to August. A lot more in the way of education is needed if this American music is to continue to grow."

Nelson views the stage band and jazz clinic movement as a valuable thing, but is far from satisfied with what is being done. If the movement does not begin to grow in several ways, he will probably wind up being disappointed and perhaps even disenchanted. Nelson's prime concerns include the need for a better understanding of the place jazz should have in the music world, the need for year-round jazz education programs, greater involvement of young black musicians in the movement, and a better understanding of jazz history.

A growing number of scoring assignments for television, combined with the opportunity for motion picture work, led Nelson to settle with his family in Los Angeles in 1967. His reputation as a conductor, arranger and composer is growing with increasing speed. And as Nelson's earning capacity climbs, it becomes less and less practical for him to take time out from his busy schedule to teach.

"I do it because I love to be involved with this movement," Nelson explains. On more than one occasion, he said, it has actually cost him money to do a clinic, but he doesn't regret it.

"I would love to be a composer or artist in residence at some university. I really couldn't afford to stop what I am doing and go away to teach for a year, but I might find a way to do it if I thought a university would be interested. Of course I'd have to have a lot of freedom to do what I want to do."

A few years ago, Nelson returned to his alma mater, Washington University in St. Louis, to teach a six-week jazz class. It was the first time the school had done anything like this, and there was quite a bit of apprehension. "The people were a little surprised that everything went so smoothly," Nelson commented.

On the subject of "stage bands", Nelson says he doesn't know where the name came from and doesn't really know what it means. In saying this, he is aiming an indirect barb at those who hesitate to use the term jazz. He sees this fear as an indication that many music educators and college administrators still think of jazz as "some kind of dirty linen."

"I suppose the stage band is really just a popular dance band. They eliminated the word jazz in order to find something suitable to call it," says Nelson. "Even when jazz is involved in a study program, the schools often downgrade it by offering fewer credits and by offering the classes at odd hours."

One of the most important things that a clinic or college band festival can do, according to Nelson, is to stimulate both students and teachers to push for jazz education on a year-round basis. He is quick to point out that a weekend, a week or even six weeks are hardly enough to prepare a young musician to become a creative jazz artist. It is only sufficient to open the door so that the students can see the potentials, but only a few of the more talented ones will be able to go far enough on their own to achieve significant goals, he thinks.

Nelson's campus visits have convinced him that there are two major reasons for the lack of good educational opportunities in jazz throughout the year. The first is the attitude of the educators towards the music, and the second is the inadequacy of too many of the music teachers.

"We were at one eastern university for a week. We had all of their facilities, including rehearsal rooms, tape recorders for the kids to hear themselves, and record players for albums we wanted them to hear. We had everything, but I didn't see one member of the music department. As soon as it was turned over to jazz, everybody evacuated the place. They should have been there to find out what was going on so they could deal with their students after we left," Nelson says.

In West Virginia, one school sent a man who plays casual weekend jobs to the airport to pick up visiting instructor Nelson. "I guess they felt he could communicate with me better. None of the music instructors came. Perhaps they felt that if they'd sent the guy who teaches vocal music, for example, we wouldn't have been able to talk."

These provincial snobs would have blushed, no doubt, if they had been told that Nelson is also a respected "classical" composer. His works in this realm include a woodwind quintet, a song cycle for contralto and piano, Dirge for Chamber Orchestra, and Soimdpiece for String Quartet and Contralto.

When Nelson speaks of music teachers, he points out that while his conservatory training gives him a background comparable to theirs, the teachers do not have a jazz background comparable to his. He is anxious to find ways to reach out to music teachers as well as the students. Too many of these teachers, Nelson says, do not see the difference between creative jazz and commercial music. Little wonder, then, that they are not able to provide the kind of education that is needed. His campus visits have led him to believe that the level of musicianship among teachers is not high enough.

"I know a woodwind instructor who cannot play in time, and yet he is teaching .improvisation," Nelson recalled. "This is terrible, because I can see how he can lead so many kids in the wrong direction." Nelson says that while many students can learn to play their instruments in high school, they must get their polish in college. "As a result of all this, the training is adequate for hotel orchestras or small combos," Nelson says.

Nelson doesn't have a solution to offer for year-round jazz education, but he is hopeful that the summer clinics will stimulate enough people to recognize the value of creative jazz so that the basic problems will be attacked and solved. He sees hope in places like Indiana University, the University of Illinois, and North Texas State. Although these schools represent a move in the right direction, it is not enough to satisfy the 35-year-old composer-arranger.

One outgrowth of Nelson's repeated experience of having to work with students who could not improvise was the writing of a saxophone study book, *Patterns for Saxophone*, which Nelson prints and distributes himself.

"The book had to be written because there was no way in the world to teach these kids

about what I had come to teach," he says. "Everybody is starting to write books these days, but I find that they lean very heavily on classical techniques. I guess that's all right, but it's up to somebody like me to break out of that."

Musicianship isn't the only educational lack Nelson has found on the college campuses. He also discovered a big gap in the knowledge of jazz history. Very little is known about such important people as James P. Johnson, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, or Meade Lux Lewis. A lot of important

jazz is not popular today. Nelson has had to explain this to his own son as well as to his students. The problem is the absence of jazz history courses from the regular school curricula as well as from the jazz clinics. Jazz history, he feels, should be a part of all clinics, but time rarely permits that luxury.

Nelson would prefer to discuss jazz as a musical art or to talk about such things as a commercial music, film writing and television writing. He is reluctant to apply white or black labels to music. But as he delves into his own attitudes and opinions of stage bands and clinics, Nelson finds it impossible not to take up social and racial problems.

"One of the things that has disturbed me since I began going to these clinics and festivals is that very few Negroes participate, either with mixed groups or with all-Negro groups. You find almost no big Negro bands, and very few of the individual soloists that do show up are outstanding. I started to ask myself why this is and what is going on," Nelson says.

One of the answers he has come up with is that black educators still look upon jazz as something soiled. There is not much difference here between them and their white colleagues. Nelson suggests that because many of the Negro schools have a religious basis they concentrate on vocal and choral music. Not only is there no jazz, except what is played underground, but there is very little chamber music. Nelson pointed to Lincoln University in Jefferson City, Mo., as an example:

"The head of the music department, Dr. Fuller, had the kind of attitude I'm talking about. He is a Negro, educated at Iowa State University, has a Ph. D. His attitude about jazz was that it was not to be played in the Fine Arts Building. If he happened to be walking through the building and heard something that even remotely sounded like jazz, he would open the door and say, 'We'll have none of that.'

"I'm aware now that I can't say that the reason why there are so few Negro college groups is because of white prejudice, because that's not so. It's black prejudice. It's the fact that the black schools have no use for this music, and therefore would not dare to start a fund-raising campaign to send a jazz group to compete in one of the college festivals. The schools have got to say, 'We are going to send our band just like the football team, and we want them to win!'"

Most of the young music students Nelson has met in the past five years apparently come from white middle-class families that can afford good

instruments and good lessons. He finds that these students bring first-rate equipment with them, which is an important starting point. They also know how to phrase, can make a clean attack and can play with other musicians. But while many of the white students have a fair amount of technical ability, they do not seem to be able to improvise.

The problem among many white students, as Nelson sees it, is that they are emulating their white instructors. The young musicians are excited by the modern jazz to which they are listening, but their instructors are not teaching them the things they want to play.

"I find that too many of the white students have enough technical ability so that you can tell them what to do and they can do it, but they are not as able to let their emotions come out. Once in a while, a Negro student will show up who has no discipline, but turn him loose with five or six choruses on Cherokee and you'll hear something."

Aside from the Negroes who are attending black schools where jazz is not recognized,

Nelson is aware of another group in the ghettos who can't even go to college and are completely out of the reach of most clinics and stage band festivals. Nelson is currently involved in one attempt to reach some of these underprivileged youngsters in a section of Los Angeles, but is worried that the effort will simply not be enough.

Nelson complained about inadequate financing of jazz clinics and stage band programs, which makes it difficult to consistently get the best jazzmen as instructors. Money is needed to improve the publicity surrounding these events, so that the entire community can become involved. Nelson sees the jazz performer as needing a good audience with which he can interact. Additional funds would also help to set up tougher standards, so that every kid who applies is not automatically admitted. Finally, more money could provide longer planning periods to assure better programs.

Nelson doesn't know where that money is going to come from, but he feels it would be available if enough people realized how important these programs really are. He warned against becoming too self-satisfied with the progress that has been made in this area, because so much still needs to be done.

Despite some of his critical views, when Nelson was asked to sum up his attitudes toward the jazz clinics and the stage band movement, the first word he came up with was "exciting."

He finds it exciting to see the look of discovery on the face of a young musician as he begins to see more 'clearly into this thing called jazz. "When I see someone frowning and looking up at the ceiling I can almost see the doors opening. That's exciting," Nelson says.

"It is a great thrill to hear 16 or 17 kids that sounded plain rotten on the first day actually sound good at the end of the fifth day. Sometimes they are so enthused that they have even asked me if they should go out on the road."

Nelson expects to continue to find the time to participate in educational work for many reasons. He obviously likes to help young musicians to find their way into the jazz world. He feels a responsibility to the music as well as to the students. He is still young enough to remember his own problems in gaining experience and insight, and he also finds that interaction with the students helps him learn more about himself and his music.

It is fortunate for the students attending clinics and festivals that they are able to study under such gifted and dedicated professionals as Oliver Nelson.

Charles M. Weisenberg, *The State of Jazz Education. An Interview with Oliver Nelson*, in: *Down Beat*, 35/19 (19.Sep.1968), p. 16-17, 38.

DOCUMENTO N°6

Intervista di Leonard Feather a Oliver Nelson al ritorno del tour in Africa

Toting a saxophone and a septet across hottest Africa is a task seldom sought out by American jazzmen, and just as rarely assigned. During eight weeks of trekking through eight West and Central African countries under the aegis of the United States State Department, Oliver Nelson learned as much as he taught. The teaching was subliminal; his combo played concerts at which most of the music was highly sophisticated by African and even Afro-American standards. The learning was mainly a realization of social and psychological gaps.

"A lot of us were thinking of Africa as a way to go back to our roots, to a homeland," said Nelson, "but we felt strange. They would say 'Parlez-vous francais?' and when we told them our French wasn't that good, they'd say. 'Oh! Americans!' We met Negroes in the Peace Corps who had gone to Africa to find themselves, but they couldn't identify the way they'd expected to. They found a culture so different and so unchanging that they realized it was impossible to become a part of the African community."

The French-speaking countries on the itinerary, all of them independent since 1960, were the Central African Republic, Cameroon, Chad, Niger, Upper Volta, Mali and Senegal. An exception was Gambia, the former British colony which tweaked the lion's tail for the final and decisive time in 1965. The band played for three distinct kinds of groups. "We did concerts for the All-African elite, usually Catholic, often missionaries who got into government—the ones who have control of media such as radio and newspapers. They limited their enthusiasm to compliments after the show. 'Oh, it was formidable, fantastic!' they'd say, but with reserve. It was very different when we'd play for students. Every time we got through, we were just about mobbed. They'd rush on the bandstand, knock over saxophones and plead for autographs and our addresses. Writing out addresses became so tiring we finally had 10,000 cards printed at our own expense."

In a third category were free concerts for the man off the street, the type not advanced enough to understand anything but high life or traditional music. "These people are supposed to be completely UL-educated, but they may speak a dozen African dialects. They responded, just like the students—applause, not just at the end of the tune, but during high points of the solos." For these audiences, Nelson changed the program a little. Aware that the flute is pervasively important in Africa, he let saxophonist Ernie Watts loose on an extended flute solo. "Ernie got in every lick that he felt would reach them, and he never missed."

Reactions differed little from country to country. "There was one upset in Buea, a British-language town in normally French-speaking Cameroon, and do you know how the people in Buea acted? Just like the English people! We were seventy-five percent of the way through the concert before they responded to anything. After the show an announcement was made that the concert was over, and the audience meekly formed a line, just like the British, to file out in an orderly way. Yes, we bombed in Buea, but consider this: we did about fifty concerts, workshops or jam sessions during thirty-six working days, so you could say the tour was ninety-eight percent successful."

Knowledge of American jazz is minimal. Even the students, if they had heard of Duke Ellington and Louis Armstrong, knew nothing of Charlie Parker or Lester Young. "Their conception of jazz, unfortunately, is James Brown and Otis Redding. Our music came as a surprise. "For the first three weeks we spent all our spare time in nightclubs. Everything we heard was utterly alien to the ethnic music we expected. It wasn't authentic African and it wasn't jazz. In all those thousands of miles we didn't hear a single outstanding jazz musician. A couple of electric guitars here, a fender bass there. Finally we got to Dakar, Senegal, on the extreme western tip of the continent, which was very much like Oceanside, California, or San Diego. Dakar was the most advanced of all the cities—musically, too. We heard a cornetist who played in a strictly modal style, reminiscent of John Coltrane."

Nelson says he "never felt a draft" despite anti-American news slanting which he sensed on some of the local radio stations. Africans who heard one side of the story through this medium and a different version from the Voice of America were confused. Their vision of the United States was reflected in their certainty that all the American musicians' instruments were solid gold; Nelson had difficulty convincing anyone they were made of brass. By the same token, they wondered how a country so rich could be in so much turmoil. "It's not true that they don't give a damn," says Nelson. "They're very concerned with the black revolution, and they all manage to keep in touch, because even people who have no electricity can afford a tiny transistor radio. To my amazement, I would see the words 'Black Power' scraped in charcoal on a mud hut. But poverty is everywhere, and I foresee neither a social nor a musical revolution. There will be no significant jazz player coming out of Africa. I'm arranging for American record

companies to put some African radio stations on their mailing lists, to send them LPs of men like Freddie Hubbard and Herbie Hancock so they'll feel a little more in touch." Racial attitudes colored the response to Nelson's musicians. "Our trumpeter, Freddie Hill, would get a lot of applause before he even started to play, because he was black, the darkest member of the group. On the other hand, if they liked John Klemmer's saxophone solos, they would react just as warmly afterward, even though he's white." Frank Strozier, the blond, blue-eyed saxophonist who claims some African ancestry, was the subject of much "Is he or isn't he?" probing. "Frank and I both got sick and tired of the constant questioning. I would say 'What does it matter if we're three whites and four Negroes or any other ratio. The guy's a great musician.' I'd tell them the blues is an American art form that derived from the shores of Africa, and that Frank was going to interpret the story of a journey, Goin' to Chicago. He got a standing ovation every time; in the final analysis the feeling he transmitted was all that mattered."

Ouagadougou, Upper Volta, was the scene of the tour's only TV appearance. "They had three cameras and several capable African technicians, some of them trained at RCA in New York, but with those 5,000 watt lamps and no air conditioning we were about to perish." Nelson feels that despite the presence of a minority of whites who hate Africa and the Africans, almost everyone he met in the Peace Corps or the Foreign Service had an enlightened attitude, including white as well as black United States ambassadors. He told one story that illustrated as much as any the impact of the musicians as goodwill envoys. "When we arrived in Ft. Lamy, Chad, Ambassador Sheldon B. Vance said: 'We're hoping for a miracle.' I told him we'd do all we could, but he said, 'No, not from you. The president of the country is coming tonight. He's been annoyed lately to find that when he gets to an official function, half his ministers are absent. So there's a new drive on: 'everybody must be there before I arrive.' " At the concert the turnout was just what the ambassador had hoped for. After the first set, the president of Chad asked to have his picture taken with me and the band. Ambassador Vance told us later, 'I think the door is now partly open, because of what you did .' He told us how happy he was that we would come to his little country and make his job a bit easier. "If that's what music can do as the universal language, our mission was accomplished. Still what I remember best is those music-hungry people roaring for another encore. It was a tough trip, but I've been asked by the State Department if I'd like to go back some day, and you know what? I'd be happy to rough it again." MAY 1969

Leonard Feather, *The Pleasure of Jazz*, Horizon, Londra 1976, pp.187-190

DOCUMENTO N° 7

Intervista di Paula Rivelli a Oliver Nelson al ritorno del tour in Africa

The Oliver Nelson septet left the United States for Africa on a State Department tour March 3rd, 1969: They returned May 1. The septet consisted of Nelson, soprano sax; Stan Gilbert, bass; Bob Morin, drums; Ernie Watts, baritone sax; John Klemmer, tenor sax; Frank Strozier, alto sax and Freddie Hill, trumpet.

The following interview took place June 2nd, 1969 while Oliver was in New York City negotiating with Sam Goldwyn, Jr. to write the film score for Cotton Comes To Harlem. Directed by Ossie Davis, the flick is scheduled for release in November.

Pauline: Readers are familiar with the name Oliver Nelson. We have run several articles about you since we've been publishing, and readers are well aware of your victories as

arranger and composer in our various critics and readers polls. So let's get right to the moment and talk about your State Department tour in Africa. Generally, how did audiences react to you and your music?

Oliver: Generally, the audiences came as sort of a surprise, because we were told, first of all, that we wouldn't be able to reach the Africans because we obviously had never reached any Americans. The State Department, being generally what a State Department is, said the music would not be accepted, it was too sophisticated even for an American audience. That's the general statement that was made concerning the music in Washington, D.C., at Charlie Byrd's, and at some point, I was advised to change the programming to accommodate what the Africans really wanted to hear, and they said, "Play a little high-life music," which is alien to American culture, and, "Try to get your white drummer to really get some solos together so he can beat up all his drums, because, of course, the drum is a thing with the Africans."

Now, I listened to all of that and properly decided to forget all about it, and I decided that when we went to Africa we would play the music that we play. The surprising thing is that the Africans responded to the music from an emotional point of view, not intellectually. And I can say, now that the tour is over, that the State Department has said that it was so successful that they are projecting a tour in 1970 of Eastern Europe, if we can work out the details of the trip.

So generally, African audiences responded differently from what we thought. Which is the students, after a performance, would rush up and almost knock all the horns off the bandstand. We had Africans that you meet, people who run the government in these countries, they responded by having pictures taken with us. The Russians and the Red Chinese are very, very entrenched in Africa, in Mali and in Guinea. So our trip was really a musical presentation, but somehow we got involved in politics whether we liked it or not.

Pauline: In what way, Oliver?

Oliver: Well, we ended up defending the American way of life, whatever it is that we have here in this country, whatever the problems are that don't seem to be so great when you are in a country where poverty is a way of life.

Pauline: Getting back to the music, you mentioned in a recent phone call from the coast that African music has rhythm but no melody. Will you elucidate?

Oliver: Well, African music has always been rhythmic. It has always been functional, also. They have what you would call a ritual, in places like Upper Volta; this ritual is enacted, oh, I don't know, once every two weeks and the music that accompanies this is usually music for dancing—a processional, or something where the music plays a functional role.

Now, Africans don't have harmony as we know it. They don't hear music vertically, like we do, in the case of, say, Mozart. They do achieve harmony because several players will be playing something completely different from each other: four players, each playing a different part. They get harmony this way, and you get it as a direct result of the counterpoint, you know. Linear fashion. So harmony doesn't exist as we know it, but rhythmically, the African music is intact; Now you see, the music is alien. Most of the music I heard in Africa was alien. It was either completely European-influenced, or harmonically organized. The very fact that the drums are still intact indicates that there has been some resistance on the part of the Africans, maybe unconscious, for the drums have always remained intact, even though the melody sounds like Hymn Number 99. The African hasn't developed his own thing. The African is very busy trying to become as Western as possible because to think Western means to have a car, electricity, a job, to take a vacation, to go to France. And when he sings, he is singing a song about a specific thing, like I remember one story, it was in Upper Volta and the story was about this girl who came to live with him and she came in and ate up all the food and once

the food was gone, she left. Well, that's functional music. Very functional. It's not, you know, a melody that the guy just wrote down. It's probably been handed down for a long, long time. The very fact that Africa has produced no' significant jazz musicians makes me wonder. This is very strange, because in eight French-speaking countries in West Africa, eight major cities, with a population sometimes a million, two hundred thousand would be the smallest—we would invite all the major musicians in all these cities, with an invitation from the U.S. Embassy, United States Information Service, to tell these people that we want an exchange of cultures. And they said, "Well, okay, let's conduct workshops where we would have all the musicians together." Well, we found when they tried to play the American blues form, the twelve-bar, they didn't know when to change from the I chord to the IV chord. And I couldn't understand it because all the faces were black, and I said, "Well, you know, if they have black faces, then why the hell can't they play the blues?" That confused me, because then it occurred to me because maybe they can't play the blues because they don't understand the emotional experience . connected with whatever it was that happened in this country' My expression at that point was, "Thank God for slavery, because if we hadn't had slavery, we wouldn't have had the music." This brings up another point, too, and I wonder about it because, of course, the government is very concerned about what I have to say, now that I am back.

But when you have a country, any country in West Africa, that has only one radio and only one newspaper, and then the music that you hear on the radio is always slanted towards popular music, you wonder how can there ever be a social revolution when everybody is dancing in the street, and then you look around and you see that everybody is completely poor, nobody has anything.

And I wonder if this means that if you have a society that has absolutely nothing, do you keep them happy by giving them what they think they want, and that is music that they can dance to, not music that would cause them to even think for a minute of social change?

You see, everything grows in Africa. That is one of the things that amazes most people. A person doesn't have to have a job in order to survive there because they have mango trees and all they have to do is reach up and knock it off. They have bananas, the rivers are full of fish. You see, all these things have a direct bearing on everything that's happening in Africa, and I say myself, if you turn on the radio and all you hear is popular music and political speeches, you know, saying that we have a great president and look what he is doing and all the rest. James Brown is very important in Africa, and Otis Redding. But why are they important? This is what I am saying, if the government controls the radio, then they feed the people what they want them to have in terms of culture, and what social change does happen is happening on a very basic level.

For instance, midwifery—they are trying to keep as many children as possible from dying at birth. But we're talking about something very basic now. We are talking about life in its beginning, and if that is a major problem in Africa and if measles is a problem in Africa and smallpox is a problem there and if the life expectancy is up to 35 now, you know, what we are talking about? We are talking about a continent that is very hostile in many ways.

In the desert areas the temperature sometimes exceeds 120 degrees, with no humidity. You go out and because you're thinking you're black and can take it you go out and fall right in the middle of the street. Absolutely—it's happened to me. I thought I could stand it because I have a black face. But they called me a matisse which means a person of mixed blood.

Pauline: *Going back to what you said before: our ghettos do not have mango trees and streams full of fish, and music, although it is a salvation in some cases, does not pay the rent. And then, on the other hand, where we're pushing black history as part of our*

academic curriculum and what have you, where do you see the salvation for the American blacks?

Oliver: Well, this is one thing that I guess I feel very strongly about because the whole trip in Africa—can I name the countries?

Pauline: Please.

Oliver: Cameroon, East and West Cameroon, which is a coastal city. The Ivory Coast. Abidjan—we had a stop in Dahomey, where a great number of slaves came from. Central African Republic, which was Bongi, capital city, on the Ubangi River and I have something to say about that, too. And then Republic of Chad, Republic of Niger, the Republic of Upper Volta, the Republic of Gambia and the Republic of Senegal and I must have left something out.

We were even in Nigeria for a very short time, long enough to see how a British or an English-speaking country reacts to a situation which was a hundred and some miles away, Biafra. When we were there, the planes were coming over, the bombers, the fighter planes, and there were helicopters, soldiers with guns and we felt like we were in a military situation—you know, "Where is your identity card?" The whole thing.

And a man did come over and ask us something' but the minute we started to speak, he knew we were not Nigerians. And it was explained to us—one guy who had courage, I would say, asked, "Well, why are you doing this horrible thing in Biafra, all the children starving?" and the guy made it very clear. He said, "How would you have it if, in your country, Detroit decided it wanted to move out of the United States because it discovered gold and platinum, titanium or anything else?" He said, "We cannot have a runaway province in our own country and we don't have to fire a shot. We simply will work it out, you know, we want to work it out. And the Red Cross and the American government interfere, they don't understand our ways." And he is saying, first of all, that it is perfectly logical to starve your enemy to death, no matter if they're women, children or what, because it's a sensible way. It's a way that works. If you don't understand it, then you really don't understand African ways.

And, of course, we couldn't understand it; you've seen the pictures and everything else, so you know. But what he was saying is that they cannot have a runaway province within their own boundaries. And they achieve results any way they can. We can't begin to think of this. Recap. Whatever it is that Africa is, and the reasons why I wanted to go—I'll see if I can make it clear now, the differences. Now, first of all, West Africa is essentially French-speaking, and East Africa is English-speaking, also Portuguese—a lot of people have colonized Africa; what you see, when you go there, is a continent which has been colonized, never enslaved.

Slavery was a big thing, for instance in Bongi, Central African Republic, right on the Ubangi River. I saw a photograph of a Ubangi woman—one of the two or three remaining women from the Ubangi tribe with the wooden blocks in their mouths; you know a lot of people have the notion that this was done because it was considered a beautification thing. TSut it was really intended to discourage the Arabs from taking the women and selling them as slaves. So what they did was put the blocks into the women's mouths and disfigure them any way they could. Now that slavery no longer exists in this part of Africa, there is no longer the need to disfigure the women, because the slave trade has stopped.

I am saying, you understand now the necessity for the Ubangi tribe to preserve their tribe by disfiguring—and Americans can't begin to understand the reasons why.

Whatever revolution it takes will have to happen on such a basic level. Wigs are being worn now in Africa. Kids want to play electric guitars and not play traditional music. People want to live in the city and don't want to live in the villages anymore. Whatever the social and revolutionary change in Africa, it will take quite a long time, as opposed to the

kind of social and revolutionary change that we have here.

So Africa has simply not produced any music other than traditional that can be considered even close to American jazz in any kind of way.

Pauline: Or American pop, for that matter?

Oliver: Well, they get pop music from France and West Africa. It's almost like this—if you want to hear the news in Africa and you happen to have a short-wave radio, like I have, you get news slanted to make the Americans look good from Voice of America and you get the news that is slightly tainted in some way from B.B.C., which is British Broadcasting Company.

And if you really want to hear what happened in Chicago during the riots, then you listen to local radio which, in a sense, tries to put the country down, for whatever reason. So the African, in a sense, is concerned about the movement here in this country. A couple of African students asked "What was Chicago really like?" They want to know. So it's not that there is no exchange, because there is. We felt very warm with the African people. Musically, you shake another musician's hand, even if he can't play the blues, you know, you can feel something.

Pauline: Well, the music was basically the bond. Getting back to the American way of life you mentioned earlier, that was criticized by Africans, what was the major American way of life that was criticized?

Oliver: Well, let's face it, we live in a country where everybody is basically a hypocrite, that's all. You know, well, for instance, Los Angeles, they would prefer Mayor Sam before they will put in somebody about whom there is a reasonable chance that maybe he could have been a good man. But this is what exists in this country and this is what they see, they say, "Well, how do you explain the fact that Mayor Lindsay who is white can't get anything done in New York?" You are not ready for a question like that, way over in Africa. Basically, it's the black/white situation—they understand that something is wrong, but whatever it is that's wrong has produced American music, has produced the group that we sent. Frank Strozier, they got very up tight because they thought he was white and probably rightly so, but Frank at one point said, "I am not as black as you are," and when you see Frank he really is not as black, but he is saying, "I have a black soul," and it gets complicated, very, very, complicated, to try and describe this.

Pauline: So we're right back to the theory can the white man sing the blues.

Oliver: He sure can, so it really is not a black/white thing in music. And we know that it is—the blues and jazz is black music. That we know and have established—well, there is somebody named Hugh Tracey, from South Africa, and he is trying to say that the reason whatever it is that happens in African music that makes it valid, is because it is instinctive with Africans, it's inbred.

Pauline: The black militants in this country keep talking about their heritage, African heritage, roots, and their freedom, etc. What if these militants, or all black people, went to Africa, what do you think would happen?

Oliver: Well, first of all, the physical trip is fantastic, once you cross the Atlantic and once you find the continent... I remember what happened to me. We arrived at Dakar, Senegal about 4:10 in the morning—or maybe it was later, the sun was coming up. To see the shores of Africa, you know it really was a moving thing. And when we got off the airplane and walked into the reception area...when you're in transit you're separate from the people that are disembarking. I saw people in robes, which indicated that they were Moslem, a difference of one kind or another, from a religious point of view. Most of Africa, I would say, is essentially either animist or Moslem, or essentially Catholic.

That's Africa, also. I'm saying the guy that comes from the United States to get away from the missionary influence and the Catholics and the rest of it, will find that the people that run Africa think white, first of all. When I say "think white," I mean the African elite

usually have European wives and the rest of that. They run the country and if any control will ever be maintained at any one part, it goes through these channels.

They will also find, from a cultural point of view, that they can't relate, mainly because they wouldn't understand the differences between the Hausa tribe and the Mafi tribe and the Turek tribe and the Kumba tribe, and wherever Swahili is spoken between the tribes...all down there, all these tribes are so different from each other that there is no intermarriage between tribes. They are all black but somehow a Kumba would never marry a Hausa; a Hausa would never marry a Turek.

So first of all, we have this problem, now. Even if a boy finds a girl that he's in love with and he happens to be maybe from Mauritania, which is an Arab country right above Senegal, I'm afraid he can't get permission from his family and she can't get permission from her family because they are marrying out of their cultures—whatever the hang-up is.

Now, in addition to that, if he can survive the physical discomfort of living in a subtropic or even tropic, to sit on the equator when you go to Cameroon, and experience 100 per cent humidity with 120 degree heat, if you can live through that, all right. Then he's going to have to learn French—that's completely alien. You meet an African and then he starts speaking French. But if you live in West Africa, if you're going to go back to your roots, you're going to find the French got there before you got there, and if you go to East Africa you,11 find that the English have been there. If you go to the East and go along the other side towards the Indian Ocean, you'll find that the Portuguese have been there. Whatever Africa is, it's not what people think it is. Africa is Africa, and Africa has to be really left alone, because it's got its own problems. For instance, smallpox.

Pauline: Are you saying, then, Oliver, that in all of Africa there is no refuge...

Oliver: Just black Africa where I went. You will find refuge in Guinea, because it's a revolutionary-thinking type country But the Russians are also there.

Pauline: Where would, say, LeRoi Jones, want to go?

Oliver: Wherever he wants to go.

Pauline: And would he be accepted? Would he be happy? What would his hang-ups be in Africa? More so than in this country, do you think?

Oliver: If he were to go to Africa he would have to understand the African.

Pauline: Well, assuming he does understand, as he claims to understand, and that his roots are African. Would he be happy...

Oliver: If you want to say as a genesis, fora beginning, fine. Everybody has a genesis at one point or another. The beginning has to happen somewhere. If you happen to be Irish, you know, that's where it started. But I'm saying the culture is different, vastly different, and if he hasn't made the trip, by all means he should do it. 'Cause that's the only thing that's going to open his eyes, you know. From a specific point of view, for each individual who feels he wants to get back his roots, he should make the trip, and then decide from there. **Pauline:** Your going to Africa, has it helped you in any way in your life in the United States?

Oliver: It's made me aware that I can't waste any more time talking about going back to my roots, because my roots are here.

Pauline: Do you think that the introduction of black history or African history, and the study of African languages in college and high schools would be of help to the American blacks?

Oliver: The study of languages? For instance, in one area in Africa alone there must be at least 15, 16 dialects. Now if one lifetime is enough, then the study of one African language will not be enough time, okay? If you go up by the edge of the Sahara Desert, you'll find that the Mafi and Turek and the Hausa tribes all speak something completely different. If you really want to know what's happening, if you want to find out about history in Africa, the only history that is recorded is written in Arabic. So a guy that wants to

find out the truth he damn well better be prepared. To go over there and say, "I'm home," is one thing, but then you have the culture to deal with, you have the physical thing to deal with, the very fact that all the tribes prefer to be left completely alone, and anybody from the States will not really be considered an outsider, but you'll never become an insider because, you know, it just isn't done.

And having a black face does not mean that it's automatic. It is simply not that way. They realize that all men are brothers somehow, but the differences from one tribe to another are immense. And Freddie Hill, the only member of the group that would get applause even when he didn't play because he was black...this disturbed me mainly because it occurred to me that maybe Africa is black-conscious, and then if it is, that would leave a person like me out, because like I told you before, a person of mixed blood is called a matisse, and not that that bothered me at all, but it occurred to me that a person like Frank Strozier, whereas...why should we start to define how much black blood he has in his name, because it's silly. It's a waste of everybody's time to even get involved in it.

Pauline: *Would you make the trip again, Oliver?*

Oliver: *Yeah, yeah, of course I would. But I'm only going to go as a student. I'm not going to go as an active participant to, say...you know, I'm going to make my family learn how to speak Swahili and the rest of that. There are no Afros in Africa. The dashikis that they wear they've been wearing for a long, long time. Swahili is a word that exists only in East Africa, so if you go to West Africa, you go to North Africa, be prepared to speak some Arabic. Hausa, and Mafi, Kumba if you happen to be down in the Cameroons, and any number of African dialects in between. I mean, if you really want to get it together, one thing that the Africans use is their own music, traditional music. This is intact, it's worth that just to make the trip, just to go and hear some music that has not really succumbed to whatever it is that European or Western influences have subjected it to. That's why I say the difference between colonization and slavery obviously produced jazz, all the music that we know as American music. I don't like the word "jazz" because it doesn't cover everything.*

Pauline: *If you were going to meet and talk to Stokely Car-michael, or LeRoi Jones and Archie Shepp or Rap Brown, Eldridge Cleaver, what we know as the militant movement in the United States, as one black American to another, what advice would you give to them?*

Oliver: *No advice. You can't give anybody any advice. They should make 'the trip. They should simply make this kind of a trip.*

Pauline: *I don't even mean about the trip. I mean about Americans. What is the answer for black Americans?* **Oliver:** *We have to develop what we have here. It's a strange thing, I mentioned this yesterday. Everybody was saying that the one thing they were able to observe was that when Malcolm X came back from Africa he was a different person. It hasn't been defined how or what it was that had made him different. But he had to make the trip, remember? And we had one musician in our group, Stanley Gilbert, who is a Muslim, you know, the American thing, Elijah Muhammad, and in Africa he found that he was accepted when he had agreed that he would learn to read and write Arabic, because what he was embracing then was not an American kind of Islam. Islam is Islam, and it exists in Africa. So they gave him a name, and every day Stanley was out at the mosque, and he always found a friend once he let them know that he was a Muslim.*

What he was trying to find out is the correlation between the American branch of Muslims and what is really happening in Africa, and he found that it was different. The one requirement, of course, is that he had to learn some Arabic, they don't think about that here, the American Muslims do not think about Arabic as being universally necessary.

Pauline: Do you intend to salute Africa in any way in a future album?

Oliver: Well, that's a good question. I think probably what I've learned rhythmically will be of some use to me. **Pauline:** In my lifetime I've always been taught by what I read or what I see that American jazz music is a black man's music, and it's a unique American experience; and as I delve into the subject I begin to realize that it is true, at least to my way of thinking, that it is a black music. It seems to me that there are no European white musicians who really can play jazz, yet there are American white musicians who play jazz only because they're American, and the American black man is responsible for jazz music.

Now up until this conversation I've always felt in the back of my mind, based on talking to young black musicians, that black Africa is the place. That's where jazz came from and there must be a lot of great jazz musicians in Africa.

Oliver: One of the things that we did in our concerts, every concert that we did at some point, there had to be some mention of the very fact that jazz had its beginnings in Africa. And this has to be true. From anywhere along the Coast, even from the interior. Jazz had its beginning there, they were the first people who brought it to America, generally to the South. And this was our one thing that we were able to absolutely agree 100% on, is that its genesis was Africa. It had to be: from a physical point of view—crossing the ocean.

Now, we also went to the Virgin Islands, we went to all the islands that are French-speaking, all the islands that are English-speaking, all along that chain from Nassau to wherever the island chain goes. Now, it would have been just as easy for jazz to have started there, but somehow it didn't. African music continued in all these places. It continued in Nassau, Trinidad, Haiti, all these places, essentially high-life music, popular music, voo-doo, all the music that was associated with tradition, rights and everything else. All along this chain please remember that everything is accessible to the sea, but when it got to these shores, to American shores, something happened to it; and I'm saying the same thing again, that obviously the experience must have been slavery. That had to be the experience. But it does not deny any white person who can feel the experience. Actually it's almost a national pride. If Phil Woods plays the blues it's because he happens to be an American and he happens to play it better than most people I know.

Pauline: Well, there are always exceptions. You mentioned Woods, When we talk about Sweden or when we talk about France, Italy, we may find today one or two musicians who...

Oliver: In the whole country.

Pauline: In the whole country, who play jazz with status that we will accept. However, in the United States we know there are more white musicians that play jazz than in all the European countries. To me, Phil Woods is still an exception could think of ten alto players that I think play jazz and they're all black, and then if I was going to add one or two more that are white I could squeeze in Phil Woods

Oliver: But now, how many black musicians, now today how many black musicians that advocate social change and the rest of that can play the blues? It's almost like saying the new people that have come on the scene are unable to cope with the situation, maybe because they don't understand emotionally what all that was supposed to have meant. I found jazz musicians, young guys, you ask them, "Have you, ever heard of Charlie Parker?" and they will say no. It is remarkable that it is essentially American. I don't know why.'

Pauline: Well, we were just talking about the blues. We were limiting it to the blues. I'm not putting down a young black American musician just because he can't play the blues.

Oliver: *Because he doesn't understand the experience or what?*

Pauline: *Well, I'm not saying he is a lesser jazz musician, but this whole thing is based on...*

Oliver: *American music.*

Pauline: *American music. If a young black musician today doesn't understand or cannot play the blues, he's still saying something very important in that these things that he's saying may be the blues of 1969.*

Oliver: *This could be true, yes.*

Pauline: *Why is it that it's always the black musician that changes things or moves it in a different direction? Why is it that the only innovators are black?*

Oliver: *What struggle do you have in Lapland?*

Pauline: *Well that's the point. Okay.*

Oliver: *Why is it that this country is the only country that's produced it? Why is it that this country is the only country that's really multi-racially oriented? Why does it happen here? No matter what's wrong with it. You don't have any social revolution in New Zealand other than the fact that non-whites can't own property, but one day somebody's going to say why not?*

Pauline: *Oliver, if your son, Chip, asked you, Should I be a jazz musician, what would your advice be?*

Oliver: *Only if you have talent.*

Paula Rivelli, *Oliver Nelson's African Tour*, in: *Jazz&Pop*, 8/7 (1969), pp.46-50

DISCOGRAFIA ESSENZIALE

Dati ricavati dalla Discografia Completa di Oliver Nelson, a cura di Douglas Payne
WWW.dougpayne.com

MEET OLIVER NELSON Oliver Nelson featuring Kenny Dorham

Englewood Cliffs, New Jersey: October 30, 1959

Kenny Dorham (tp); Oliver Nelson (ts); Ray Bryant (p); Wendell Marshall (b); Art Taylor (d).

a. (1897) Jams and Jellies (Oliver Nelson) - 6:59 b. (1898) Ostinato (Oliver Nelson) - 5:27 c. (1899) Passion Flower (Raskin/Strayhorn) - 6:50 d. (1900) Booze Blues Baby (Oliver Nelson) - 6:29 e. (1901) Don't Stand Up (Oliver Nelson) - 3:40 f. (1902) What's New (Haggart/Burke) - 6:50

New Jazz NJ-8224, New Jazz OJCCD-227-2.

Producer: Esmond Edwards Engineer: Rudy Van Gelder Notes: Jack Maher

TAKING CARE OF BUSINESS Oliver Nelson

Englewood Cliffs, New Jersey: March 22, 1960

Oliver Nelson (as,ts); Lem Winchester (vib); Johnny "Hammond" Smith (org); George Tucker (b); Roy Haynes (d).

a. (2088) Doxy (Sonny Rollins) - 6:56 b. (2089) Groove (Oliver Nelson) - 6:26 c. (2090) All the Way (Sammy Cahn/Jimmy Van Heusen) - 7:32 d. (2091) Lou's Good Blues (aka Lou's Good Dues Blues) (Oliver Nelson) - 6:16 e. (2092) In Time (Oliver Nelson) - 5:30 f. (2093) Trane Whistle (Oliver Nelson) - 9:54

New Jazz NJLP8233, Prestige/New Jazz OJCCD-1784-2

Producer: Esmond Edwards Engineer: Rudy Van Gelder Notes: Ron Eyre

SCREAMIN' THE BLUES Oliver Nelson Sextet featuring Eric Dolphy/Richard Williams

Englewood Cliffs, New Jersey: May 27, 1960 Richard Williams (tp); Eric Dolphy (as); Oliver Nelson (ts); Richard Wyands (p); George Duvivier (b); Roy Haynes (d).

a. (2271) Three Seconds (Oliver Nelson) - 6:23 same, except Eric Dolphy (as); Oliver Nelson (as). b. (2272) Alto-itis (Oliver Nelson) - 4:58 same, except Eric Dolphy (as); Oliver Nelson (ts). c. (2273) The Meetin' (Oliver Nelson) - 6:41 same, except Eric Dolphy (as); Oliver Nelson (as). d. (2274) The Drive (Oliver Nelson) - 5:47 same, except Eric Dolphy (as); Oliver Nelson (ts) e. (2275) March On, March On (Esmond Edwards) - 4:59 same, except Eric Dolphy (bass cl); Oliver Nelson (ts). f. (2276) Screamin' the Blues (Oliver Nelson) - 10:58

New Jazz NJLP8243, Prestige ST-8324

Producer: prob. Esmond Edwards Engineer: Rudy Van Gelder Notes: Nat Hentoff

SOUL BATTLE Oliver Nelson/King Curtis/Jimmy Forrest

Englewood Cliffs, New Jersey: September 9, 1960

Oliver Nelson (as,ts); King Curtis, Jimmy Forrest (ts); Gene Casey (p); George Duvivier (b); Roy Haynes (d).

a. (2455) Blues at the Five Spot (Oliver Nelson) - 5:40 b. (2456) Blues For M.F. (Mort Fega) (Oliver Nelson) - 9:34 c. (2457) Anacruses (Oliver Nelson) - 5:39 d. (2458) Soul Street (Jimmy Forrest) - 9:07 e. (2459) In Passing (Oliver Nelson) - 7:29 f. (2460) Perdido (Tizol/Lengsfelder/Drake) - 9:25

Prestige OJCCD-325-2 [CD]. a-c & e-f on Prestige PR-7223

Producer: Esmond Edwards Engineer: Rudy Van Gelder Notes: Tom Wilson

NOCTURNE Oliver Nelson with Lem Winchester

Englewood Cliffs, New Jersey: August 23, 1960 Oliver Nelson (as,ts); Richard Wyands (p); George Duvivier (b); Roy Haynes (d); Lem Winchester (vib).

a. (2414) Bob's Blues (Oliver Nelson) - 5:28 b. (2415) Azure'te (Davis/Wolf) - 5:40 c. (2416) Time After Time (Styne/Cahn) - 7:23 d. (2417) Early Morning (Oliver Nelson) 4:44 same, Lem Winchester out. e. (2418) Nocturne (Oliver Nelson) - 3:44 same, add Lem Winchester (vib). f. (2419) In a Sentimental Mood (Ellington/Kurtz/Mills) - 6:12 g. (2420) Man With A Horn (DeLange/Jenney/Lake) - 6:05 h. (2421) (Not Used)

Moodsville MVLP13, Moodsville OJCCD-1795-2 [CD].

Producer: Esmond Edwards Engineer: Rudy Van Gelder Notes: Joe Goldberg

TRANE WHISTLE Eddie "Lockjaw" Davis - Arrangements by Oliver Nelson and Ernie Wilkins

Englewood Cliffs, New Jersey: September 20, 1960

Clark Terry, Richard Williams, Bob Bryant (tp); Melba Liston, Jimmy Cleveland (tb); Eddie "Lockjaw" Davis (ts); Jerome Richardson, George Barrow (ts,f); Oliver Nelson (as,arr); Eric Dolphy (as); Bob Ashton (bs); Richard Wyands (p); Wendell Marshall (b); Roy Haynes (d).

a. (2498) Walk Away (Oliver Nelson) - 5:24 b. (2499) Trane Whistle (Oliver Nelson) - 6:16 c. (2500) Whole Nelson (Oliver Nelson) - 3:32 d. (2501) The Stolen Moment (aka Stolen Moments) (Oliver Nelson) - 7:51
 Note: Other titles ("You Are Too Beautiful" and "Jaws") without Oliver Nelson. a-d on Prestige P7206, OJCCD-429-2

Producer: Esmond Edwards Engineer: Rudy Van Gelder Notes: Joe Goldberg

THE BLUES AND THE ABSTRACT TRUTH Oliver Nelson

Englewood Cliffs, New Jersey: February 23, 1961

Freddie Hubbard (tp); Oliver Nelson (ts,as,arr); Eric Dolphy (as,f); George Barrow (bs); Bill Evans (p); Paul Chambers (b); Roy Haynes (d).

a. Stolen Moments (aka The Stolen Moment) (Oliver Nelson) - 8:45 b. Hoe-Down (Oliver Nelson) - 4:42 c. Cascades (Oliver Nelson) - 5:31 d. Butch and Butch (Oliver Nelson) - 4:35 same, Freddie Hubbard, George Barrow out. e. Teenie's Blues (Oliver Nelson) - 6:34 same, add Freddie Hubbard (tp); George Barrow (bs). f. Yearnin' (Oliver Nelson) - 6:23

Impulse A(S)5, Impulse IA-9335/2, MCA/Impulse MCAD-5659 [CD]

Producer: Creed Taylor Engineer: Rudy Van Gelder Notes: Oliver Nelson

STRAIGHT AHEAD Oliver Nelson with Eric Dolphy

Englewood Cliffs, New Jersey: March 1, 1961

Oliver Nelson (as); Eric Dolphy (as); Richard Wyands (p); George Duvivier (b); Roy Haynes (d).

a. (2899) Six and Four (Oliver Nelson) - 7:14 Oliver Nelson (as); Eric Dolphy (as,f); Richard Wyands (p); George Duvivier (b); Roy Haynes (d). b. (2900) Mama Lou (Oliver Nelson) - 5:01 Oliver Nelson (as); Eric Dolphy (bass cl); Richard Wyands (p); George Duvivier (b); Roy Haynes (d). c. (2901) Images (Oliver Nelson) - 5:43 Oliver Nelson (cl,ts); Eric Dolphy (bass cl); Richard Wyands (p); George Duvivier (b); Roy Haynes (d). d. (2902) Ralph's New Blues (Milt Jackson) - 9:52 Oliver Nelson (as); Eric Dolphy (bass cl); Richard Wyands (p); George Duvivier (b); Roy Haynes (d). e. (2903) 111-44 (Oliver Nelson) - 3:26 Oliver Nelson (as); Eric Dolphy (as); Richard Wyands (p); George Duvivier (b); Roy Haynes (d). f. (2904) Straight Ahead (Oliver Nelson) - 5:32

New Jazz NJLP8255, New Jazz OJCCD-099-2

Producer: Esmond Edwards Engineer: Rudy Van Gelder Notes: Joe Goldberg

MAIN STEM Oliver Nelson with Joe Newman

Englewood Cliffs, New Jersey: August 25, 1961

Joe Newman (tp); Oliver Nelson (as,ts); Hank Jones (p); George Duvivier (b); Charlie Persip (d); Ray Barretto (cga).

a. (3183) Latino (Oliver Nelson) - 6:06 b. (3184) J & B (Oliver Nelson) - 5:45 c. (3185) Ho! (Oliver Nelson) - 4:30 d. (3186) Topsy (Oliver Nelson) - 5:15 e. (3187) Tangerine (Mercer/Schertzinger) - 7:00 f. (3188) Main Stem (Duke Ellington) - 6:48

Prestige PR-7236, Prestige OJCCD-1803-2

Producer: Esmond Edwards Engineer: Rudy Van Gelder Notes: Elliot F. Mazer

AFRO/AMERICAN SKETCHES Oliver Nelson Orchestra

Englewood Cliffs, New Jersey: September 29, 1961

Ernie Royal, Joe Newman, Jerry Kail, Joe Wilder (tp); Urbie Green, Britt Woodman, Paul Fualise (tb); Julius Watkins, Ray Alonge, Jimmy Buffington (frh); Oliver Nelson (comp,as,ts,arr,cond); Jerry Dodgion (as,f); Bob Ashton (f,ts,cl); Don Butterfield (tu); Charles McCracken, Peter Makis (cello); Art Davis (b); Ed Shaughnessy (d); Ray Barretto (bgo,cga).

a. (3227) Message (Oliver Nelson) - 5:50 b. (3228) There's a Yearnin' (Oliver Nelson) - 4:20 c. (3229) Junglaire

Englewood Cliffs, New Jersey: September 29, 1961

Watkins, Alonge, Buffington out. Add Eric Dixon (ts,f); Arthur "Babe" Clark (cl,bs); Patti Bown (p)

d. (3230) Disillusioned (Oliver Nelson) - 5:30 e. (3231) Freedom Dance (Oliver Nelson) - 4:39 f. (3232) Emancipation Blues (Oliver Nelson) - 8:10

Englewood Cliffs, New Jersey: November 10, 1961

Clyde Reasinger, Ernie Royal, Joe Newman (tp); Melba Liston, Billy Byers, Paul Faulise (tb); Don Butterfield (tu); Oliver Nelson (comp,as,ts,arr,cond); Eric Dixon (ts,f); Art Davis (b); Ed Shaughnessy (d); Ray Barretto (cga,bgo).

g. (3260) Going Up North (Oliver Nelson) - 6:08 h. (3261) Junglaire (Oliver Nelson) - 6:25

Prestige PR-7225 Producer: Esmond Edwards Engineers: Rudy Van Gelder Notes: Oliver Nelson

IMPRESSIONS OF PHAEDRA The Oliver Nelson Orchestra Presenting Phil Woods

New York City: c. 1962 Large orchestra prob. inc. Clark Terry, Bernie Glow, Doc Severinson, Snooky Young

(tp); Urbie Green, Paul Faulise, Britt Woodman, Tommy Mitchell (tb); Don Butterfield (tu); Phil Woods (as); Barry Galbraith (g); Lloyd G. Mayers (p); George Duvivier (b); Ed Shaughnessy (d); Ray Barretto (bgo); Oliver Nelson (arr,cond) with strings.

a. Phaedra Love (Theme) (Mikis Theodorakis) - 3:40 b. London's Fog (Mikis Theodorakis) - 2:00 c. Dirge (Oliver Nelson) - 4:50 d. Phaedra (Tragedy) (Mikis Theodorakis) - 2:20 e. The Fling (Mikis Theodorakis) - 2:45 f. Rendezvous (Mikis Theodorakis) - 2:55 g. Too Much Sun (Mikis Theodorakis) - 2:18 h. One More Time (Mikis Theodorakis) - 3:22

United Artists Jazz UAJ5-15019 (stereo). Producer: Alan Douglas

FULL NELSON Music Arranged, Conducted and Played by Oliver Nelson

New York City: November 19, 1962

Snooky Young, Ernie Royal, Joe Newman, Jimmy Maxwell, Bernie Glow (tp); Clark Terry (tp,flh); Urbie Green, Jimmy Cleveland, Quentin Jackson, Rod Levitt, Willie Dennis (tb); Paul Faulise, Tony Studd (b-tb); Bob Northern, Ray Alonge (fhrn); Oliver Nelson (as, ts, arr, cond); Phil Woods (as, cl); Al Cohn, George Dorsey, Stan Webb, Danny Bank, Jerry Dodgion, Jerome Richardson (reeds); Jimmy Raney (g); George Duvivier (b); Ed Shaughnessy (d).

a. (62VK700) Full Nelson (Oliver Nelson) - 2:46 b. (62VK701) Skokian (Glazer/Msarurgwa) - 1:52 c. (62VK702) Ballad for Benny (Oliver Nelson) - 2:32 d. (62VK703) Hoe Down (Oliver Nelson) - 2:47

New York City: February 26, 1963 Snooky Young, Ernie Royal, Joe Newman (tp); Clark Terry (tp, flhrn); Urbie Green, Jimmy Cleveland, Quentin Jackson (tb); Tony Studd (b-tb); Oliver Nelson (as, ts, arr, cond); Phil Woods (as, cl); George Dorsey (as, cl, f); Stan Webb (ts, oboe, eng hrn); Romeo Penque (ts, f, eng hrn); Danny Bank (bs, b-cl); Jim Hall (g); Milt Hinton (b); Osie Johnson (d); Harry Breuer (marimba, castanets, perc). e. (63VK295) Paris Blues (Duke Ellington) - 2:52 same or similar except Clark Terry (tp). f. (63VK296) Miss Fine (Oliver Nelson) - 4:30 same or similar, except Romeo Penque (fl). g. (63VK297) Majorca (Oliver Nelson) - 3:02 same or similar, except Romeo Penque (bs); Harry Breuer (metal discs). h. (63VK298) Lila's Theme (Jerry Goldsmith) - 4:00

New York City: March 28, 1963 Snooky Young, Ernie Royal, Joe Newman (tp); Clark Terry (tp, flhrn); Urbie Green, Jimmy Cleveland, Quentin Jackson (tb); Tony Studd (b-tb); Oliver Nelson (as, ts, arr, cond); Phil Woods (as, cl); George Dorsey (as, cl, f); Stan Webb (ts, oboe, eng hrn); Phil Bodner (reeds); Danny Bank (bs, b-cl); Jim Hall (g); Milt Hinton (b); Osie Johnson (d); Phil Kraus (vib, celeste).

i. (63VK309) Back Woods (Oliver Nelson) - 3:30j. (63VK310) Cool (Sondheim/Bernstein) - 5:05 k. (63VK311) What Kind of Fool Am I? (Bricusse/Newley) - 2:50 l. (63VK312) You Love But Once (Oliver Nelson) - 4:26

Verve V/V6-8508 Mosaic MD6-233 [CD] [OLIVER NELSON: THE ARGO, VERVE AND IMPULSE BIG BAND STUDIO SESSIONS](#)

Producer: Creed Taylor Engineer: Bob Simpson, Ray Hall Notes: Oliver Nelson

FANTABULOUS Oliver Nelson

Universal Recording Studio; Chicago, Illinois: March 19, 1964

Art Hoyle, Snooky Young (tp); Ray Wiegand (tb); Tony Studd (b-tb); Phil Woods (as, cl); Kenny Soderblom (as, f); Bob Ashton (ts, cl); Oliver Nelson (ts, arr, cond); Jerome Richardson (bari f, alto f); Patti Bown (p); Ben Tucker (b); Grady Tate (d).

a. (13071) Teenie's Blues (Oliver Nelson) - 4:05 b. (13072) Daylie's Double (Audrey Nelson) - 4:00 c. (13073) Three Plus One (Oliver Nelson) - 3:24 d. (13074) A Bientot (Billy Taylor) - 3:44 e. (13075) Hobo Flats (Oliver Nelson) - 4:12 f. (13076) Take Me With You (Willie Jean Tate/Oliver Nelson) - 5:25 g. (13077) Post No Bills (Oliver Nelson) - 5:28 h. (13078) Laz-ie Kate (Oliver Nelson) - 3:59

Argo LP-737, Mosaic MD6-233 [CD] [OLIVER NELSON: THE ARGO, VERVE AND IMPULSE BIG BAND STUDIO SESSIONS](#). Producer: Esmond Edwards Engineer: Not Listed Notes: Esmond Edwards

MORE BLUES AND THE ABSTRACT TRUTH Oliver Nelson

Englewood Cliffs, New Jersey: November 10, 1964

Thad Jones (tp); Ben Webster (ts); Phil Woods (as); Phil Bodner (ts,ehn); Pepper Adams (bs); Roger Kellaway (p); Richard Davis (b); Grady Tate (b); Oliver Nelson (arr,cond).

a. (90199) Midnight Blue (Neal Hefti) - 4:03 same, Ben Webster out. b. (90200) Goin' To Chicago Blues (Count Basie/James Rushing) - 4:34 same, add Ben Webster (ts). c. (90201) Blues for Mr. Broadway (Dave Brubeck) - 8:09 same, Ben Webster out. d. (90202) One for Phil (Oliver Nelson) - 3:54 e. (90203) One for Bob (Oliver Nelson) - 6:04

Englewood Cliffs, New Jersey: November 11, 1964 Thad Jones, Daniel Moore (tp); Phil Woods (as); Phil Bodner (ts,ehn); Pepper Adams (bs); Roger Kellaway (p); Richard Davis (b); Grady Tate (b); Oliver Nelson (arr,cond).

f. (90204) Blues and the Abstract Truth (based on Example 81 from *Patterns For Saxophone*) (Oliver Nelson) - 5:11 g. (90205) The Critic's Choice (Oliver Nelson) - 2:18 same, Daniel Moore out. h. (90206) Night

Lights (Arnold Shaw) – 2:46 i. (90207) Theme from "Mr. Broadway" (Dave Brubeck) - 5:43 j. (90208) Blues O'Mighty (Johnny Hodges) - 6:45

Impulse A(S)75

Producer: Bob Thiele Engineer: Rudy Van Gelder Notes: George Hoeffer

OLIVER NELSON PLAYS MICHELLE Oliver Nelson

New York City: April 13, 1966

Clark Terry (tp,flhrn); Snooky Young (tp); Phil Woods (as); Oliver Nelson (as,ts,arr,cond); Romeo Penque (ts,falto-f); Danny Bank (bs); Hank Jones (p); Al Lucas (el-g); Billy Butler (g,el-b); Bob Cranshaw (b); Grady Tate (d); Bobby Rosengarden (perc).

a. (90510) Fantastic, That's You (G. Cates/C. Douglas/M. Greene) - 2:56 b. (90511) Island Virgin (Duke Ellington/Billy Strayhorn) - 3:25 c. (90512) These Boots Are Made For Walkin' (Lee Hazlewood) - 2:40 d. (90513) Flowers on the Wall (Lewis DeWitt) - 2:31 e. (90514) Beautiful Music (George David Weiss/George Douglas) - 2:16 f. (90515) Once Upon a Time (Johnny Hodges) - 3:35

New York City: April 14, 1966 Joe Newman (tp); Snooky Young, Clark Terry (tp,flhrn); Phil Woods (as); Oliver Nelson (as,ts,arr,cond); Jerome Richardson (ts,f,alto-f); Danny Bank (bs); Hank Jones (p); Barry Galbraith (g); Richard Davis (b); Grady Tate (d); Bobby Rosengarden (perc).

g. (90516) Jazz Bug (Oliver Nelson) - 2:58 h. (90517) Together Again (Buck Owens) - 3:04 i. (90518) Michelle (J. Lennon/P. McCartney) - 2:25 j. (90519) Do You See What I See? (O. Nelson/G.D. Weiss/G. Douglas) - 2:44 k. (90520) Yesterday (J. Lennon/P. McCartney) - 2:40 l. (90521) (Land of Meadows) Meadowland (Gusser/Knipper/Rome/Sirmay) - 2:46

Impulse A(S)9113

Producer: Bob Thiele Engineer: Rudy Van Gelder Notes: Nat Hentoff

SOUND PIECES Oliver Nelson

New York City: September 7, 1966

Oliver Nelson (ss); Steve Kuhn (p); Ron Carter (b); Grady Tate (d).

a. (90627) The Shadow of Your Smile (J. Mandel/P.F. Webster) - 9:39 b. (90628) Example 78 (aka Refractions) (Oliver Nelson) - 5:58 c. (90629) Patterns (Oliver Nelson) - 6:19 d. (90630) Elegy for a Duck (Oliver Nelson) - 6:19 e. (90643?) Straight No Chaser (Thelonius Monk) - 8:54

Los Angeles: September 27, 1966

John Audino, Ollie Mitchell, Bobby Bryant, Conte Candoli (tp); Dick Noel, Mike Barone (tb); Richard Leith (tb, b-tb); Ernie Tack (b-tb); Bill Hinshaw, Richard Perissi (frhrn); Red Callendar (tu); Oliver Nelson (ss, arr, cond); Gabe Baltazar (as, cl, alto-f); Bill Green (piccolo, f, alto f, as); Bill Perkins (ts, b-cl, f, alto-f); Jack Nimitz (bs, b-cl); Victor Feldman (p); Ray Brown (b); Shelly Manne (d).f. (90642) The Lady From Girl Talk (Oliver Nelson) - 4:50

Los Angeles: September 28, 1966

John Audino, Ollie Mitchell, Al Porcino, Conte Candoli (tp); Billy Byers, Mike Barone (tb); Richard Leith (tb, b-tb); Ernie Tack (b-tb); Bill Hinshaw, Richard Perissi (frhrn); Red Callendar (tu); Oliver Nelson (ss, arr, cond); Gabe Baltazar (as, cl, alto-f); Bill Green (piccolo, f, alto f, as); Bill Perkins (ts, b-cl, f, alto-f); Jack Nimitz (bs, b-cl); Mike Melvoin (p); Ray Brown (b); Shelly Manne (d). g. (90639) Sound Piece[s] for Jazz Orchestra (aka Sound Piece I) (Oliver Nelson) - 9:36 h. (90640) Sound Piece II i. (90641) Flute Salad (Oliver Nelson) - 2:44 Impulse A(S)9129f, g & i also on Mosaic MD6-233 [CD] [OLIVER NELSON: THE ARGO, VERVE AND IMPULSE BIG BAND STUDIO SESSIONS.](#)

Producer: Bob Thiele Engineer: Bob Simpson Notes: Nat Hentoff.

THE SPIRIT OF '67 Pee Wee Russell and Oliver Nelson and his Orchestra New York City: February 14, 1967

Joe Wilder, Ed Williams, Snooky Young, Clark Terry (tp); Jimmy Cleveland, Richard Hixson, Urbie Green (tb); Tony Studd (b-tb); Phil Woods, Jerry Dodgion (as); Bob Ashton, Frank Wess (ts); Danny Bank (bs, b-cl); Pee Wee Russell (cl); Hank Jones (p); Howard Collins (g); George Duvivier (b); Grady Tate (d); Oliver Nelson (arr, cond).

a. (90738) Ja-Da (B. Carleton) - 3:45 b. (90739) This Is It (Pee Wee Russell) - 2:16 c. (90740) Memories of You (A. Razaf/E. Blake) - 3:10 d. (90741) Pee Wee's Blues (Pee Wee Russell) - 3:48 e. (90742) The Shadow Of Your Smile (P.F. Webster/J. Mandel) - 2:25

New York City: February 15, 1967 Marvin Stamm, Jimmy Nottingham, Thad Jones, John Frosk (tp); Tom Mitchell, Tom McIntosh (tb); Paul Faulise (b-tb); Phil Woods (as); Jerry Dodgion (as, f); Bob Ashton (ts); Seldon Powell (ts, f); Gene Allen (bs); Pee Wee Russell (cl); Patti Bown (p); Howard Collins (g); George Duvivier (b); Grady Tate (d); Oliver Nelson (arr, cond).

f. (90743) Love Is Just Around The Corner (L. Gensler/L. Robin) - 2:47 g. (90744) I'm Coming Virginia (D. Heywood/M. Cook) - 4:18 h. (90745) A Good Man Is Hard To Find (Harry Saville) - 2:54 i. (90746) Bopol (based on Example 77 from *Patterns For Saxophone*) (Oliver Nelson) - 2:57 j. (90747) Six And Four (Oliver

Nelson) - 4:00

Impulse A(S)9147, Impulse (Jap) MVCJ-19137 [CD]. a-j also on Mosaic MD6-233 [CD] titled [OLIVER NELSON: THE ARGO, VERVE AND IMPULSE BIG BAND STUDIO SESSIONS](#).

Producer: Bob Thiele Engineer: Bob Arnold Notes: George Hoeffer

THE KENNEDY DREAM: A MUSICAL TRIBUTE TO JOHN FITZGERALD KENNEDY Oliver Nelson And His Orchestra

New York City: February 16, 1967 Orchestra including Snooky Young (tp); Jerome Richardson, Jerry Dodgion (reeds); Phil Woods (as); Phil Bodner (eng-hrn); Danny Bank (b-cl); Don Butterfield (tu); Hank Jones (p, el-clav); George Duvivier (b); Grady Tate (d); John F. Kennedy (voice); Oliver Nelson (arr, cond) with strings.

a. (90748) Day in Dallas (Oliver Nelson) - 3:37 b. (90749) The Rights of All (Oliver Nelson) - 3:56 c. (90750) Tolerance (Oliver Nelson) - 3:20 New York City: February 17, 1967 same or similar. d. (90751) Jacqueline (Oliver Nelson) - 2:12 e. (90752) John Kennedy Memorial Waltz (George David Weiss) - 3:17 f. (90753) A Genuine Peace (Oliver Nelson) - 2:35 g. (90754) Let the Word Go Forth (based on Example 45 from *Patterns For Saxophone*) (Oliver Nelson) - 6:13 h. (90755) The Artists' Rightful Place (aka *Patterns for Orchestra*) (based on Example 79 from *Patterns For Saxophone*) (Oliver Nelson) - 3:26

Impulse A(S)9144. Mosaic MD6-233 [CD] [OLIVER NELSON: THE ARGO, VERVE AND IMPULSE BIG BAND STUDIO SESSIONS](#).

Producer: Bob Thiele Engineer: Bob Arnold Notes: George Hoefer, Father Norman J. O'Connor, C.S.P with quotes from John F. Kennedy.

LIVE FROM LOS ANGELES Oliver Nelson's Big Band Live at "Marty's on the Hill,"

Los Angeles: June 2, 1967 Buddy Childers, Bobby Bryant, Freddy Hill, Conte Candoli (tp); Billy Byers, Pete Myers, Lou Blackburn, Ernie Tack (tb); Oliver Nelson (ss,arr,cond); Frank Strozier, Gabe Baltazar (as); Tom Scott, Bill Perkins (ts); Jack Nimitz (bs); Frank Strazzeri (p); Monte Budwig (b); Ed Thigpen (d).

a. (90900) Miss Fine (Oliver Nelson) - 4:04 "Marty's on the Hill," Los Angeles: June 3, 1967 same or similar. b. (90901) Milestones (Miles Davis) - 8:16 "Marty's on the Hill," Los Angeles: June 4, 1967 same or similar. c. (90902) I Remember Bird (Leonard Feather) - 5:29 same or similar, add Mel Brown (g). d. (90903) Night Train (O. Washington/J. Simpkins/J. Forrest) - 4:39 e. (90904) Guitar Blues (Oliver Nelson) - 4:15 same or similar, Mel Brown out. f. (90905) Down By The Riverside (Oliver Nelson) - 8:29 g. (90906) Ja Da (B. Carleton) - 2:05 same dates and personnel. h. Greensleeves i. Naima j. Down by the Riverside k. Night Train l. Ja-Da m. January 20 (aka Let the Word Go Forth) n. (Waltz) o. (Unknown title) p. Guitar Blues q. (Lou's) Good Dues Blues r. Ja-Da s. Greensleeves t. I Remember Bird

Impulse A(S)-9153, Producer: Bob Theile Engineer: Wally Heider Notes: Nat Hentoff

JAZZHATTAN SUITE Jazz Interactions Orchestra - Composed And Arranged By Oliver Nelson

New York City: November 13, 1967

Joe Newman, Ernie Royal, Ray Copeland, Burt Collins, Marvin Stamm (tp); Benny Powell, Wayne Andre, Jimmy Cleveland (tb); Paul Faulise (b-tb); Jimmy Buffington, Ray Alonge (frhrn); Don Butterfield (tu); Phil Woods (as, cl); Jerry Dodgion (as, cl, f); Zoot Sims (ts); George Marge (ts, cl, f); Danny Bank (bs, b-cl, f); Patti Bown (p); Ron Carter, George Duvivier (b); Ed Shaughnessy (d); Bobby Rosengarden (vib, perc); Oliver Nelson (arr, cond).

a. (103731) Complex City (Oliver Nelson) - 6:07 same or similar, Phil Woods (as solo). b. (103732) The East Side-The West Side (Oliver Nelson) - 4:10 same or similar, except Marvin Stamm (tp solo); Jimmy Cleveland (tb solo); Zoot Sims (ts solo); Jerry Dodgion (as solo); Joe Newman (cond). c. (103733) 125th and 7th Avenue (Oliver Nelson) - 6:35 same or similar, except Phil Woods (as solo); Oliver Nelson (cond). d. (103734) Penthouse Dawn (Oliver Nelson) - 3:05 same or similar, except Joe Newman (tp solo); Zoot Sims (ts solo); Patti Bown (p solo); George Duvivier, Ron Carter (b solo). e. (103735) One for Duke (Oliver Nelson) - 5:20 New York City: November 14, 1967 same. f. (103730) A Typical Day in New York (Oliver Nelson) - 4:43

Verve V/V6-8731, Verve (E) SVLP-9202. a-f also on Mosaic MD6-233 [CD] [OLIVER NELSON: THE ARGO, VERVE AND IMPULSE BIG BAND STUDIO SESSIONS](#).

Producer: Esmond Edwards Engineer: Not Listed (Director of Engineering: Val Valentine) Notes: Jazz Interactions, Inc (Verve V/V6-8731). Bill Kirchner (Verve 314 527 654-2 [CD]).

BLACK, BROWN AND BEAUTIFUL Oliver Nelson

Los Angeles: c. October 1969 Oliver Nelson (arr) with unknown orchestra including brass and strings featuring John Gross, John Klemmer (ts solo); Stanley Wilson (cond).

a. Aftermath (Oliver Nelson) - 5:29 Same, featuring Pearl Kaufmann (p solo); Oliver Nelson (p solo, cond). b. Requiem (Oliver Nelson) - 7:03 Same, featuring Pearl Kaufmann (p solo); Stanley Wilson (cond). c. Lamb of God (Oliver Nelson) - 5:29 Same, featuring Frank Strozier (as solo); Oliver Nelson (cond). d. (FXB1-0121)

Self-Help is Needed (Oliver Nelson) - 4:06 Same, featuring Oliver Nelson (ss solo, cond). e. (FXB1-0122) I Hope In Time A Change Will Come (Oliver Nelson) - 2:33 Same, featuring Bob Bryant (tp solo); Roger Kellaway (p solo); Oliver Nelson (cond). f. (FXB1-0123) 3, 2, 1, 0 (Oliver Nelson) - 3:24 Same, featuring Oliver Nelson (as solo); Stanley Wilson (cond).g. (FXB1-0124) Black, Brown and Beautiful (Oliver Nelson) - 3:26 Oliver Nelson (ss, cond); Roger Kellaway (p); Chuck Domanico (b); Roy Haynes, John Guerin (d).h. (FXB1-1026) Requiem Afterthoughts (Oliver Nelson) - 4:00 Featuring Oliver Nelson (p solo); Stanley Wilson (cond). h. (FXB1-0130) Martin Was a Man, A Real Man (Oliver Nelson) - 4:08 .Flying Dutchman FDS-116. d-h also on Flying Dutchman CYL2-1449 titled [A DREAM DEFERRED](#).
 Producer: Bob Thiele Engineer: Ami Hadani Notes: Oliver Nelson (November 20, 1969).

3 SHADES OF BLUE Johnny Hodges with Leon Thomas and Oliver Nelson

New York City: March (16 or) 17, 1970

Ernie Royal, Snooky Young, Marvin Stamm, Randy Brecker (tp); Al Grey, Quentin Jackson, Garnett Brown, Thomas Mitchell (tb); Johnny Hodges (as); Bob Ashton, Jerome Richardson, Frank Wess, Danny Bank, Jerry Dodgion, Joe Farrell (reeds); Hank Jones (p); Ron Carter (b); Grady Tate (d); Oliver Nelson (arr,cond). a. Empty Ballroom Blues (Duke Ellington/Cootie Williams) b. (FXB1-0128) Echoes of Harlem (Duke Ellington) c. Yearning (Oliver Nelson) d. (FXB1-0125) Black, Brown and Beautiful (Oliver Nelson) e. (FXB1-0127) Creole Love Call (Ellington/Miley/Jackson)

New York City: March 19, 1970 Ernie Royal, Snooky Young, Marvin Stamm, Randy Brecker (tp); Al Grey, Quentin Jackson, Garnett Brown, Thomas Mitchell (tb); Bob Ashton, Jerome Richardson, Frank Wess, Danny Bank, Jerry Dodgion, Joe Farrell (reeds) Johnny Hodges (as); Earl Hines (p); Ron Carter (b); David Spinozza (g); Grady Tate (d); Leon Thomas (vcl); Oliver Nelson (arr,cond). f. (FXB1-0129) Duke's Place (Ellington/Thiele/Katz/Roberts) g. Disillusion Blues (Leon Thomas) h. Welcome to New York (Leon Thomas) same, Leon Thomas out. i. Rockin' in Rhythm (Ellington/Mills/Carney) j. It's Glory (Duke Ellington)

Flying Dutchman FDS-120,

Producer: Bob Thiele Engineer: Bob Simpson Notes: Charles Fox

BERLIN DIALOGUE FOR ORCHESTRA Oliver Nelson and the "Berlin Dreamband" Berliner Jazztage,

Berlin: November 5, 1970 Milo Pavlovic, Ronny Simmonds, Carmell Jones, Harry Stamp, Manfred Stoppachier (tp); Slide Hampton, Barry Ross, Ake Persson, Charles Orieux, Kurt Masnick (tb); Leo Wright, Klaus Marmulla (as); Oliver Nelson (arr,cond,as); Adi Feuerstien, Rolf Romer (ts); Jan Konopasek (bs); Freddy L'Host (cl); Kai Rautenberg (p); Hajo Lange (b); Dai Bowen, Heinz Niemeyer (perc).

a. Berlin Dialogue for Orchestra (Oliver Nelson) - 18:25 - Confrontation - Check point Charlie - Relative Calm - Over The Wall Impressions of Berlin b. Ku-Damm (Oliver Nelson) - 6:02 c. Wannsee (Oliver Nelson) - 5:21 d. (FXB1-0133) Heidi (Oliver Nelson) - 6:07 e. Berlin Bei Nacht (Oliver Nelson) - 5:14 f. Milestones (Miles Davis) g. Rockin' in Rhythm (Ellington/Mills/Carney) h. Black, Brown and Beautiful (Oliver Nelson) i. Down by the Riverside (traditional) j. Self-Help is Needed (Oliver Nelson)

Flying Dutchman FD-10134

Producer: prob. Wolfgang Bukatz. Executive Producer: Bob Thiele. Engineer: Wolfgang Bukatz Notes: Oliver Nelson (January 15, 1971)

AFRIQUE Count Basie and his Orchestra - Arranged & Conducted by Oliver Nelson

Hollywood: December 22, 1970

Paul Cohen, George Cohn, Pete Minger, Waymon Reed (tp,flhrn); Steven Galloway, Bill Hughes, Melvin Wanzo, John Watson Sr. (tb); Bill Adkins, Eddie "Lockjaw" Davis, Eric Dixon, Bob Plater, Cecil Payne (saxes); Hubert Laws (f); Count Basie (p); Freddy Green (g); John B. Williams (el-b); Harold Jones (d); Richard Pablo Landrum (cga); Sonny Morgan (bgo); Oliver Nelson (arr,cond).

a. Kilimanjaro (Oliver Nelson) - 6:51 same or similar, add Buddy Lucas (hca). b. Hobo Flats (Oliver Nelson) - 6:10 same or similar, Buddy Lucas out. c. Gypsy Queen (Gabor Szabo) - 3:58d. (FXB1-0134) African Sunrise (Oliver Nelson) - 5:07

Hollywood: December 23, 1970 Paul Cohen, George Cohn, Pete Minger, Waymon Reed (tp,flhrn); Steven Galloway, Bill Hughes, Melvin Wanzo, John Watson Sr. (tb); Bill Adkins, Bob Ashton, Eric Dixon, Bob Plater, Cecil Payne (saxes); Oliver Nelson (as,arr,cond); Hubert Laws (f); Buddy Lucas (hca--1); Count Basie (p); Freddy Green (g); Norman Keenan (b); Harold Jones (d); Richard Pablo Landrum (cga); Sonny Morgan (bgo).

e. Step Right Up (Oliver Nelson) - 4:13 same or similar, except John B. Williams (el-b) replaces Norman Keenan and add Warren Smith (marimba); Oliver Nelson (arr,cond). f. Afrique (Oliver Nelson) - 3:03 same or similar, except Oliver Nelson (as,arr,cond). Warren Smith out. g. Love Flower (Albert Ayler) - 2:51 same or similar, except Oliver Nelson (arr,cond). h. Japan (Pharoah Sanders) - 5:06

Issues: a-h on Flying Dutchman FD-10138, RCA PL43547, Producer: Bob Thiele. Associate Producer: Lillian Seyfert. Engineer: Bob Simpson Notes: Bob Palmer

SWISS SUITE Oliver Nelson

Montreux Jazz Festival: June 18, 1971

Charles Tolliver (tp,flhrn); Danny Moore, Richie Cole, Bernt Stean, Harry Beckett (tp); Buddy Baker, Bertil Strandberg, Donald Beightol, C.J. Shilby, Monte Holz, John Thomas (tb); Jim Nissen (b-tb); Eddie "Cleanhead" Vinson, Jesper Thilo, Ozren Depolo (as); Oliver Nelson (as,arr,cond); Gato Barbieri, Michael Urbaniak, Bob Sydor (ts); Steve Stevenson (bs); Stanley Cowell (p); Victor Gaskin, Hugo Rasmussen (b); Bernard "Pretty" Purdie (d); Bosko Petrovic (d,vib,tarabooka), Na Na (berimbau); Sonny Morgan (cga).

a. Swiss Suite (Oliver Nelson) - 26:50 same, Danny Moore (tp solo). Gato Barbieri, Eddie "Cleanhead" Vinson out. b. (FXB1-0132) Stolen Moments (Oliver Nelson) - 8:37 same, Oliver Nelson (as solo).c. Black, Brown and Beautiful (Oliver Nelson) - 3:35 same. d. Blues and the Abstract Truth (Oliver Nelson) - 6:00 .Flying Dutchman FD-10149,

Producer: Bob Thiele. Associate Producer: Lillian Seyfert Engineer: Stephen Sulke. Remix Engineer: Tony May Notes: Bob Palmer

SKULL SESSION Oliver Nelson

Los Angeles, California: January 7, 1975

Paul Hubinon, Buddy Childers, Oscar Brashear, Bobby Bryant (tp); Grover Mitchell, Richard Nash, Chauncey Welsh (tb); Maurice Spears (b-tb); Vinny DeRosa, Davis Allan Duke (flhrn); Don Waldrop (tu); Buddy Collette, Billy Green, Bud Shank (ts); Jerome Richardson (as,ss); Billy Perkins (bs,b-cl); Oliver Nelson (as,arr,cond); Lonnie Liston Smith (el-p); Mike Wofford (el-p); Chuck Domanico (el-b); Shelly Manne (d); Willie Bobo (perc).

a. (EXB3-0701) One for Duke (Oliver Nelson) - 4:30 b. (EXB3-0702) 125 St. and 7th Ave. (Oliver Nelson) - 6:19 c. (EXB3-0703) Reuben's Rondo (Oliver Nelson) - 2:57

Los Angeles, California: January 8, 1975 Bobby Bryant (tp,flhrn); Jerome Richardson (cl,f); John Kelson Jr. (bs,b-cl); Buddy Collette (cl,t-f,a-f); Bud Shank (as,cl-a-f); Oliver Nelson (as,arr,cond); Mike Wofford (el-p,harpsichord); Chuck Domanico (b); Laurindo Almeida (g); Shelly Manne (d); Willie Bobo (perc). d. (EXB3-0704) Baja Bossa (Oliver Nelson) - 7:16

Oscar Brashear (tp); Jerome Richardson (cl,f); John Kelson Jr. (bs,b-cl); Buddy Collette (cl,t-f,a-f); Bud Shank (as,cl-a-f); Oliver Nelson (as,arr,cond); Mike Wofford (el-p,harpsichord); Chuck Domanico (b); Dennis Budimer (g); Shelly Manne (d); Willie Bobo (perc).e. (EXB3-0705) The Spy Who Came in From the Cold (S. Kaplan) - 3:29

Bobby Bryant (tp,flhrn); Jerome Richardson (cl,f); John Kelson Jr. (bs,b-cl); Buddy Collette (cl,t-f,a-f); Bud Shank (as,cl-a-f); Oliver Nelson (as,arr,cond); Mike Wofford (el-p,harpsichord); Chuck Domanico (b); Laurindo Almeida (g); Shelly Manne (d); Willie Bobo (perc).f. (EXB3-0706) In A Japanese Garden (Oliver Nelson) - 3:07 Los Angeles, California: January 10, 1975 Bobby Bryant, Oscar Brashear (t,flhrn); Oliver Nelson (as,arr,cond); Billy Green, Billy Perkins (ts); Jerome Richardson (as,f); Lonnie Liston Smith (el-p,p); Mike Wofford (arp,p); Dennis Budimer, Lee Ritenour (el-g,g); Chuck Domanico (b); Jimmy Gordon (d); Shelly Manne, Willie Bobo (perc). g. (EXB3-0707) (*) Skull Session (Oliver Nelson) - 5:59 h. (EXB3-0708) Flight for Freedom (Oliver Nelson) - 4:25 i. (EXB3-0709) Dumpy Mama (Oliver Nelson) - 4:38

Issues: Flying Dutchman BDL1-0825

Producer: Bob Thiele Engineer: Eddie Brackett Notes: Nat Hentoff

BIBLIOGRAFIA

MONOGRAFIE

- Lewis Porter / Michael Ullman, *Jazz: From Its Origins to the Present*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, USA 1993.
- LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Il popolo del blues*, Einaudi, Torino 1968.
- Stefano Zenni, *Charles Mingus – Polifonie dell'universo musicale afroamericano*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2002.
- Gunther Schuller, *Musings*, Da Capo Press, New York 1999
- Gunther Shuller, *Il Jazz. Le origini*, E.D.T., Torino 1996
- Ted Gioia, *L'arte imperfetta*, excelsior 1881, Milano 2007.
- Vladimir Simosko & Barry Tepperman, *Eric Dolphy- A Musical Biography & Discography*, Da Capo Press, New York 1971.
- Claudio Sessa, *Il marziano del jazz – vita e musica di Eric Dolphy*, Luciano Vanni Editore, Collescipoli (TR) 2006.
- Miles Davis con Quincy Troupe, *Miles. L'autobiografia*, minimum fax, Roma 2001.
- Keith Shadwick, *Bill Evans*, Backbeat Books, San Francisco 2002.
- Leonard Feather, *The Pleasure of Jazz*, Horizon, New York 1976.
- Vittorio Castelli & Luca Cerchiari: *Jazz su disco*, Oscar Mondadori, Milano 1983.
- Ashley Kahn: *The House That Trane Built. The Story of Impulse Records*, Norton ,New York 2006.

SAGGI E ARTICOLI

- Luca Bragalini, "Il primo blues parlava italoamericano", in *Musica Jazz*, Marzo 1999
- Andrew Homzy, *Oliver Edward Nelson*, in: *International Dictionary of Black Composers*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago 1999 ,pp. 880-886.
- Bob Porter, *The Blues in Jazz*, in: *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 64-77.
- Gene Seymour, *Hard Bop*, in: *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 373-388.
- Chuck Berg, *Jazz and Film and Television*, in: *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 706-721.
- Kevin Whilehea, *Blues and the Abstract Truth*, in: *Down Beat*, 56/9 (Settembre 1989), pp. 71-72.
- Dan Morgenstern, *Oliver Nelson - "More Blues and the Abstract Truth"* (Impulse), in: *Down Beat*, 32/9 (22 Aprile 1965) p.34,36.
- Paula Rivelli, *Oliver Nelson's African Tour*, in: *Jazz&Pop*, 8/7 (1969), pp.46-50
- NN, *At Home with Oliver Newlson*, in: *Jazz*, 5/7 (Jul.1966), p. 15-18, 36
- Richard Williams, *Straight Ahead - The Early Work of Oliver Nelson & Eric Dolphy*, in: *Jazz Journal*, 20/7 (Jul.1967), p. 4-6, 40 (F)
- Leonard Feather, *From Pen to Screen. Third in a Series: Oliver Nelson*, in: *International Musician*, 67/1 (Jul.1968), p. 14, 23.
- Charles M. Weisenberg, *The State of Jazz Education. An Interview with Oliver Nelson*, in: *Down Beat*, 35/19 (19.Sep.1968), p. 16-17, 38.
- Phil Woods, *La musique d'Oliver Nelson*, in: *Jazz Magazine*, #164 (1969), p. 36-39.
- William L. Fowler, *Oliver Nelson. New Hope for the Abstract Truth*, in: *Down Beat*, 42/8 (24.Apr.1975), p. 10-11, 43.
- Richard Palmer, *Nelson & Schifrin. Uno studio sul genio negletto*, in: *Musica Jazz*, 50/12 (Dec.1994), p. 20-24 (F); seconda parte in: *Musica Jazz*, 51/1 (Jan.1995), p. 30-33.

John S. Wilson, *Oliver Nelson - "Takin' Care of Business"* (New Jazz), in *Down Beat*, 27/24 (24 Novembre 1960), p. 30.

Phil Woods, *Reflections in E-Flat... Another Fine Mess Ollie!*, in: *Saxophone Journal*, 20/2 (Sep/Oct.1995), p. 62-63.

Larry Fisher: Conversation with Oliver Nelson Jr., in: *Jazz Research Proceedings Yearbook*, #18 (1998), p. 36-38

Kenny Berger, booklet per: [OLIVER NELSON: THE ARGO, VERVE AND IMPULSE BIG BAND STUDIO SESSIONS](#), Mosaic MD6-233 [CD]

JerryCoker, *Patterns for Jazz*, Studio P/R, inc, Lebanon, 1970.

Oliver Nelson, *Patterns for Saxophone*, O.E. Nelson & Nolsen Music Co., los Angeles, 1966.