

LE ORIGINI DEL JAZZ

New Orleans

In ultima analisi, la musica jazz fu il prodotto del melting pot di New Orleans.

A cavallo tra i due secoli, le strade di New Orleans erano letteralmente inondate di musica. A parte il blues e il ragtime, le fanfare di ottoni caratteristiche della città (o “brass bands”), utilizzate sia nelle parate del Mardi Gras sia nei funerali, esprimevano un repertorio di stili estremamente ampio, dalle marce militari ai “rags”; quest’ultimi non necessariamente correlati con il ragtime di Scott Joplin. La Excelsior Brass Band, fondata nel 1880, allevò due strumentisti creoli: il batterista John Robichaux e il clarinettista Alphonse Picou. La Onward Brass Band, formatasi attorno al 1884, poteva vantare tra le sue fila il cornettista Manuel Perez. Significativamente assente da questa miscela era la musica religiosa, che giocò un ruolo marginale nella nascita e nello sviluppo del jazz. Altrettanto dicasi per la musica popolare bianca, che avrebbe in seguito definito il formato “commerciale” del jazz, ma non le sue caratteristiche tecniche basilari.

Le brass bands di New Orleans si diffusero infine nei saloon e nelle sale da ballo di “Storyville”, il quartiere a luci rosse creato con ordinanza municipale nel 1897. Questi complessi suonavano probabilmente una mistura di blues, ragtime e balli tradizionali. Tra i più significativi vale la pena di ricordare la Reliance Brass Band di Jack “Papa” Laine (la prima importante band di bianchi, formatasi nel 1892), il gruppo di John Robichaux (costitutosi nel 1893, e principale divulgatore dello stile creolo), la band di Buddy Bolden (nata nel 1895), la Columbia Brass Band di Alphonse Picou (nata nel 1897), la Imperial Orchestra di Manuel Perez (1900), ecc.

I musicisti che condividevano una passione per i ritmi sincopati e l'improvvisazione di gruppo si dividevano tra pianisti ragtime e brass bands composte da cornetta o tromba per la melodia, clarinetto per il contrappunto, trombone o tuba o percussioni per il ritmo. Quest'ultime erano molto spesso bande marziali.

Nel 1898 gli Stati Uniti sconfiggevano la Spagna conquistando Puerto Rico e “liberando” Cuba. Le truppe di ritorno dal fronte caraibico sbarcavano a New Orleans con strumenti a fiato europei che venivano venduti a basso costo al mercato nero. Nel giro di pochi anni, ogni quartiere di New Orleans poteva vantare una brass band. L'influenza della musica blues poteva essere percepita nel modo in cui questi strumenti venivano suonati, in quanto, fondamentalmente, imitavano lo stile vocale del blues, spesso sopra un ritmo sincopato derivato dal ragtime.

Un attributo fondamentale di New Orleans era la perenne atmosfera festaiola. Non si trattava del melting pot di New York, per natura molto competitivo, quanto piuttosto di un melting pot che sembrava massimizzare il divertimento. Se New York era un centro finanziario internazionale, New Orleans non era meno cosmopolita, ma assomigliava più a ad un parco giochi. Per questa ragione la musica era sempre ben accetta, non solo come intrattenimento a pagamento, ma anche come colonna sonora di feste senza fine. La società multi-etnica, che nelle altre metropoli costituiva un problema di integrazione, a New Orleans rappresentava un'opportunità per migliorare la festa, in quanto ogni gruppo etnico portava con sé uno stile differente di ballo.

Nel primo decennio del novecento, questi complessi graeggiavano in pubbliche competizioni, in cui a risaltare erano i

virtuosi. Ad esempio, lo stile alla tromba di Charles “Buddy” Bolden divenne leggendario, così come i suoi arrangiamenti (strumenti a fiato, soprattutto ottoni, per l'esecuzione di musica blues), la sua divisione di ruoli strumentali (la cornetta a guidare la melodia, il trombone a fornire il contrappunto basso e il clarinetto a danzare attorno alla melodia in un tono più alto) e il suo repertorio (*Make me a Pallet on the Floor, The House Got Ready, Bucket's Got a Hole in It, Buddy Bolden's Blues*). Purtroppo Bolden si ritrovò rinchiuso in un ospedale psichiatrico nel 1907 prima che potesse registrare anche un solo frammento della sua musica. Il suo gruppo fu probabilmente il primo a New Orleans ad enfatizzare l'improvvisazione. Il suo stile fu l'epitome del “jazz caldo”, in opposizione al “downtown style” dei creoli.

Le orchestre più famose mettevano in primo piano la cornetta (o la tromba) come principale strumento melodico e il clarinetto in funzione contro-melodica, mentre il trombone forniva il contrappunto basso e gli altri strumenti (batteria, banjo, chitarra, contrabbasso, piano) la sezione ritmica.

Nel 1911 il bassista Bill Johnson emigrò da New Orleans in California e vi trasferì la sua orchestra. Dal 1913 al 1917 la sua Original Creole Band fu la prima orchestra di neri ad esibirsi fuori da New Orleans.

Diversamente dal blues, che era esclusivamente eseguito da neri, il jazz era tanto interrazziale quanto il melting pot di New Orleans. I neri non erano i soli a suonare jazz: c'erano anche gruppi di italiani, creoli e ogni sorta di immigrato europeo. Difficile dire quanto fossero consapevoli delle radici “africane” della loro musica, ma di certo questo non impedì loro di adottarle.

Nel frattempo, la frenesia da ballo che scosse le città del nord negli anni '10, originata a New York da musicisti neri quali Ernest Hogan e James Europe, favorì la nascita di “orchestre sincopate” sia a New York che a Chicago.

New York fu l'epicentro della fusione tra le tre grandi mode del tempo: le orchestre sincopate, il ragtime e il blues.

Chicago divenne presto una sorta di punto d'incontro. L'anima della musica nera in città era Joe Jordan, e i principali mentori furono i club della “cintura nera” quali il “Pekin Theatre”. *Pretty Baby* (1915) di Tony Jackson fu il primo grande successo. La New

Orleans Jazz Band si esibiva al “Royal Gardens”. Durante la prima guerra mondiale, Chicago testimoniò la rivalità tra le orchestre di Dave Peyton e di Erskine Tate. Entrambe vantavano diversi giovani talenti immigrati dal sud, quali Joe “King” Oliver, Louis Armstrong, Sidney Bechet. Un tour dell’orchestra di Will-Marion Cook nel 1919 introdusse a Chicago l’universo sincopato di New York, e causò involontariamente un esodo di musicisti neri verso questa città. Alla fine della guerra Cook formò l’American Syncopated Orchestra.

A metà degli anni ‘20 il termine “orchestra sincopata” era ancora assai più diffuso del termine “orchestra jazz” ma l’espressione “musica jazz” aveva già cominciato a diffondersi, sia tra i musicisti bianchi sia tra quelli neri. I primi musicisti neri a definire “jazz” il proprio stile furono gli artisti del vaudeville (ad esempio, *Jazz Dance* (1917), di Benton Overtstreet, per molti anni uno di più famosi numeri di Estelle Harris).

Nel 1917, dopo essersi spostati da Chicago a New York, alcuni veterani bianchi di New Orleans, guidati dall’italo-americano Nick LaRocca, il quale nella sua città d’origine aveva suonato nel complesso multirazziale di Jack “Papa” Laine specializzandosi in eventi pubblici e privati, si ribattezzarono Original Dixieland Jass Band e registrarono il primo disco jazz: *Dixie Jass Band One Step*. Il successo di quella novità spinse molti altri musicisti di New Orleans a spostarsi a New York. La Original Dixieland Jass Band continuò a incidere numerose altre canzoni, per lo più composte dai membri della band in una varietà di stili diversi: *Ostrich Walk* (febbraio 1917), *Barnyard Blues* (agosto 1917), *Tiger Rag* (agosto 1917, basato sulla tradizionale “square dance” *Praline*), *At the Jass Band Ball* (settembre 1917), *Fidgety Feet* (febbraio 1918), *Skeleton Jangle* (febbraio 1918), *Clarinet Marmalade Blues* (luglio 1918), *Lazy Daddy* (luglio 1918), *Satanic Blues* (agosto 1919), *Bluin’ the Blues* (dicembre 1920). Ma la loro specialità sarebbe rimasta la frenetica improvvisazione di gruppo, con uno stile staccato influenzato dal ragtime sincopato, il genere di jazz eseguito da musicisti bianchi che sarebbe stato definito “dixieland jazz”. Nell’aprile 1919 LaRocca portò la sua orchestra a Londra, dove ottenne un successo altrettanto clamoroso, soprattutto con *Soudan* (aprile 1920). Le registrazioni britanniche sono caratterizzate da ritmi più lenti, a dimostrazione del fatto che la

frenesia degli altri lavori era probabilmente dovuta al bisogno di rientrare nei tre minuti di un 78 giri, mentre in Gran Bretagna il formato era quello dei 12" da quattro minuti. Queste canzoni erano "jazz" solamente per il fatto di assomigliare agli stili di musica nera.

Il termine "dixieland jazz" era già stato impiegato da un'altro complesso bianco, la Dixieland Jass Band di Tom Brown, anch'essa di base a Chicago, nonchè il primo gruppo jazz di bianchi ad andare in tour nel nord (sebbene non a New York).

La più sofisticata delle "dixieland band" di Chicago fu forse la New Orleans Rhythm Kings, formatasi nel 1922 per sfruttare la popolarità della Original Dixieland Jazz Band e del complesso di Tom Brown. Anche tra di loro c'era un "italiano" di New Orleans, il clarinettista Leon Roppolo, assieme al cornettista Paul Mares (il fondatore originario), il trombonista George Brunies, il pianista Elmer Schoebel (il principale compositore) e il bassista Steve Brown. Le prime registrazioni uscirono con il nome Friars Society Orchestra: *Oriental* (agosto 1922), *Bugle Call Blues* (agosto 1922), *Farewell Blues* (agosto 1922), ma l'apice artistico fu raggiunto con *Tin Roof Blues* (marzo 1923). Per la prima volta a Chicago si udirono musicisti bianchi suonare musica jazz degna dei maestri neri. Diversamente dalla torrenziale esecuzione collettiva della Original Dixieland Jass Band, questi pezzi contenevano anche assoli.

Chicago era diventato un centro maggiore di musica ragtime dopo la fiera mondiale del 1893. Il trombonista di New Orleans, Tom Brown era il leader di un'orchestra ragtime composta da bianchi e si trasferì a Chicago nel 1915. Egli adottò il termine "jass" che era stato utilizzato inizialmente sulla costa ovest e il suo successo generò una moda "jass". La parola "jass" veniva identificata non tanto con uno stile musicale, ma con un luogo geografico (New Orleans), con un divertimento frenetico confinante con la farsa e con le allusioni sessuali, in un periodo in cui le autorità stavano cercando di reprimere le danze immorali. "Jass" era un termine dalle connotazioni sessuali, ma la musica strumentale dei complessi jass veniva tollerata dai bigotti moralisti. In questo modo trovò il giusto compromesso tra l'essere accettata come forma

musicale e interessare un pubblico che chiedeva con insistenza intrattenimenti morbosi.

Lo scenario per il boom del “dixieland jazz” fu la prima guerra mondiale: mentre milioni di giovani venivano sterminati nelle trincee d’Europa, Chicago ballava al ritmo di questa musica esuberante e circense.

Ciò che determinò la diffusione del “dixieland jazz” in tutti gli Stati Uniti fu l’introduzione del disco, il primo caso in cui il diffondersi di un nuovo genere musicale dipese da questo nuovo medium. In precedenza, una nuova forma di musica o di ballo avrebbe richiesto lo spostamento fisico dei suoi protagonisti che avrebbero dovuto “evangelizzare” di persona il resto del paese. Il dixieland jazz si diffuse grazie al movimento virtuale dei suoi protagonisti attraverso il disco. La storia del jazz fu, fin dall’inizio, anche la storia di come l’industria musicale imparasse a far viaggiare la musica senza far viaggiare i musicisti, prima con i piano roll del ragtime e poi con i dischi del dixieland jazz. Il fascino di vedere i protagonisti dal vivo rimaneva alto, ma le esibizioni iniziarono a diventare sempre meno indispensabili.

Il mercato del disco, nato con la frenesia da ballo, esplose letteralmente durante la guerra, quando il prezzo dei dischi si ridusse significativamente, rendendoli accessibili a un segmento molto più ampio della popolazione. Nel 1919 fu introdotta una legge per rompere il monopolio di due major, la Victor e la Columbia, e permettere ai loro concorrenti di vendere lo stesso tipo di “lateral-cut records” che potessero essere suonati sui più diffusi fonografi. Malgrado l’improvvisa popolarità della radio (seguita dalla Grande Depressione) causasse un rapido declino delle vendite di dischi (che non si sarebbero risollevate fino alla fine della Grande Depressione), il terremoto nell’industria permise a più musicisti di registrare musica e a più appassionati di ascoltarla.

Il Dixieland jazz era un grossolano travisamento della musica jazz per il pubblico bianco. Si trattava di una novità architettata per un pubblico assolutamente non sofisticato e interessato solamente alle novità. I musicisti di New Orleans che emigrarono negli anni ’10 non avevano mai sentito parlare di “jazz” prima di arrivare a Chicago.

I musicisti neri non venivano registrati in parte per motivi di discriminazione razziale, ma in parte anche perchè erano molto gelosi del loro stile: per loro era più importante nascondere il proprio sound alla concorrenza, piuttosto che diffonderlo in tutta la nazione.

La Original Creole Band, guidata dal trombettista creolo Freddie Keppard, fu una delle band che non registrarono mai per paura di essere copiate, ma fu non di meno influente nell'esportare il sound di New Orleans a Los Angeles (1911), dove venne assoldata dal bassista Bill Johnson, il quale già guidava un complesso creolo in quella città. In seguito fu la volta di New York (1915) e Chicago, dove nel 1918 Johnson pensò di escludere Keppard e trasformare la band nella orchestra di King Oliver. Keppard era cresciuto nei complessi creoli che erano preminenti al tempo, ma dopo la morte di Bolden, divenne l'archetipo del jazz caldo, lo stile dei musicisti neri che dominava la scena in città. Lo stesso Johnson popolarizzò lo swing di quattro battiti per battuta del basso jazz che rese obsoleti i due battiti per battuta del ragtime.

Bill Johnson trapiantò il jazz nella costa ovest e fu probabilmente lui ad esportare il nome stesso della nuova musica, in quanto "jass" era la definizione usata nei dintorni di San Francisco per ogni tipo di musica nera. Il primo gruppo a utilizzare il termine "jazz" nel proprio nome fu la So Different Jazz Band, guidata dal pianista Sid LeProtti a San Francisco attorno al 1914, sette anni dopo la prima esibizione di Johnson con la sua band pre-Keppard. Un capobanda di San Francisco, Art Hickman, fu etichettato come musicista "jazz" già nel 1913.

Il primo disco strumentale di un'orchestra nera (ovvero il primo disco jazz) fu inciso a Los Angeles: *Ory's Creole Trombone* (luglio 1922), dell'orchestra creola di Edward "Kid" Ory, formata nel 1919 da quel veterano di New Orleans con ex musicisti della stessa città trasferitisi sulla costa ovest. Ory rimase a Los Angeles fino al 1925, per poi spostarsi a Chicago, dove contribuì al successo di Louis Armstrong (ad esempio la sua *Muskrat Ramble* del 1925).

L'autore nero William Handy (lo stesso uomo che inaugurò l'era delle trascrizioni blues su spartito) registrò una delle prime canzoni

con la parola jazz nel titolo: *Jazz Dance* (novembre 1917) di Benton Overstreet e si esibì in un “jass concert” nell’aprile del 1918 al Selwyn Theatre di New York. La parola “jazz” iniziò a circolare per tutte le sale da ballo bianche negli Stati Uniti. Sebbene inizialmente considerato un nuovo genere di ragtime, il jazz finì in breve col suscitare scalpore sia in America che nel resto del mondo.

I musicisti di Harlem stavano evolvendo il ragtime in uno stile sincopato più veloce e fragoroso, che confidava maggiormente sull’improvvisazione individuale. Le sue radici erano ancora nel blues, con i solisti che spesso cercavano di emulare il canto blues e il contrappunto a imitazione del “call-and-response”. Dopo tutto, molti musicisti jazz si fecero le ossa accompagnando cantanti blues e abituandosi a rispondere alle sfumature di questi interpreti appassionati. Le jazz bands presero il piano dal ragtime, il sassofono e la tromba dai gruppi per sale da ballo. Ma la popolarità dei cantanti blues negli anni ’20 era tale che l’industria discografica di New York non mostrò molto interesse per le orchestre jazz.

Se le origini del jazz erano confuse, la differenza tra New Orleans e gli altri epicentri era molto più chiara: l’improvvisazione. I pianisti ragtime, le orchestre sincopate (sia bianche che nere), i cantanti blues e anche le varie compagnie (bianche e nere) che utilizzavano il proto-termini “jass”, suonavano musica composta con pochissima o nessuna improvvisazione. La vera improvvisazione veniva praticata solo nel sud, prima dai musicisti blues (che usavano principalmente voce e chitarra) e poi dai musicisti di New Orleans (che utilizzavano anche i fiati). L’improvvisazione introdusse un differente concetto di musicista. Se infatti il musicista classico è principalmente colui che compone la partitura, il musicista di improvvisazione è sostanzialmente colui che la esegue. Grazie all’improvvisazione il blues e il jazz enfatizzavano il ruolo dell’esecutore a un grado mai raggiunto nemmeno tra i cantanti d’opera o tra i violinisti classici. L’enfasi si spostò dal suonare (o cantare) le esatte note in modo sublime al suonare (o cantare) quante meno note esatte conservando allo stesso tempo la medesima tonalità. Inutile dire che il secondo metodo concedeva all’esecutore un più alto grado di emotività personale.

Tra i primi protagonisti di New Orleans ci furono: il trombettista Louis “Satchmo” Armstrong, altrettanto famoso per il suo canto “scat” (sillabe prive di senso accostate in successione); il sassofonista soprano Sidney Bechet, un altro creolo nero, il primo virtuoso di uno strumento che non era ancora stato identificato con i neroamericani; i trombettisti Bunk Johnson e Freddie Keppard, un altro creolo nero (il cui suono “grasso” fu influente a Chicago); i clarinettisti Johnny Dodds (uno dei più avventurosi solisti del suo tempo), Jimmie Noone (l’epitome dell’eleganza) e George Lewis; il batterista Warren “Baby” Dodds.

La musica jazz fu in gran parte una continuazione della musica blues, se si esclude il fatto che si servì degli strumenti delle bande da parata. In sostanza, il musicista jazz non faceva che “cantare” come i cantanti blues benché suonasse uno strumento invece della voce. Il tipo di dinamiche e improvvisazioni era identico. La struttura antifonale fu replicata nel dialogo tra strumenti solisti ed ensemble. In rapporto alla musica europea, che per secoli aveva addestrato la voce a risuonare con la stessa perfezione degli strumenti, la musica jazz si mosse in direzione opposta quando forzò gli strumenti a suonare tanto emotivamente quanto la voce umana nel blues. Dopo tutto molti strumentisti jazz si guadagnavano da vivere accompagnando cantanti blues nel circuito dei varietà. La principale differenza tra jazz e blues, vale a dire il forte elemento sincopato, fu il contributo originale del ragtime.

In questo modo le bande da parata contribuirono con gli strumenti, i cantanti blues con l’improvvisazione e il ragtime con la sincope (che il ragtime aveva a sua volta preso dai “minstrel shows”). Il jazz come genere a sé stante era nato all’intersezione tra improvvisazione collettiva e il forte elemento sincopato. Un altro tratto distintivo fu il carattere essenzialmente strumentale (la musica blues era essenzialmente vocale). Per alcuni osservatori del tempo la musica jazz poteva sembrare semplicemente come il lato strumentale del blues, o la versione di gruppo del ragtime, o una evoluzione non-marziale per club delle bande da parata.

Presto nuovi strumenti vennero incorporati (ad esempio il sassofono) e alcune abitudini sviluppate (il “riff”, una frase ritmica breve ripetuta diverse volte, o il “break”, momento dell’esecuzione in cui uno o più strumenti suonano soli mentre gli altri tacciono). Il

materiale che veniva suonato proveniva dalle fonti più diverse: le canzoni di William Handy, i rags di Scott Joplin, le canzoni popolari, le canzoni blues, e tradizionali canti degli schiavi. Inizialmente i musicisti jazz mostrarono poco interesse nell'essere anche compositori.

Quando Storyville fu chiuso nel 1917, il jazz non fece che spostarsi con gli intrattenitori neri emigrati a Memphis e Chicago (ad esempio King Oliver nel 1918, Louis Armstrong nel 1922). Ma l'esodo dei musicisti neri fu anche parte della "Grande Migrazione" che vide migliaia di schiavi neri lasciare il sud per le città del nord, soprattutto per le migliori opportunità di lavoro create dalla prima guerra mondiale nel nord, dove aveva sede la gran parte dell'industria militare. Un altro fattore fu un'infestazione del parassita boll weevil che causò gravi danni alle piantagioni di cotone nel sud. Ma anche per ragioni di maggiore tolleranza: gli industriali del nord stavano letteralmente arruolando i neri nelle loro fabbriche mentre i proprietari di piantagioni li trattavano ancora come schiavi. Il risultato dell'emigrazione fu la nascita di larghe comunità nere a Chicago, Detroit e New York, dove sostituirono le comunità del ceto medio bianco (come ad Harlem, che era stata una ricca zona residenziale bianca).

Il jazz si diffuse infine in ogni angolo degli Stati Uniti. Nei fatti, fu uno dei primi generi musicali a dovere la sua diffusione a un intero nuovo mondo di comunicazione. La nascita della musica jazz avvenne di pari passo con la rivoluzione dei supporti musicali. La prima fu causata dalle reti di circuiti di vaudeville che si erano formate grazie ad impresari quali Pericles "Alexander" Pantages nel 1902, Martin Beck nel 1905 e soprattutto Fred Barrasso nel 1907 (la cui invenzione, il Theater Owners's Booking Association, o T.O.B.A., divenne il più importante per gli esecutori neri). Questi circuiti crearono un facile sistema per distribuire novità musicali in tutto il paese: i musicisti avrebbero semplicemente seguito il circuito. La frenesia da ballo degli anni '10 si diffuse in tutti gli Stati Uniti soprattutto grazie a "territory bands" (sia bianche sia nere) che viaggiavano nel circuito dei teatri vaudeville e altre sale da ballo improvvisate. Molti di loro si convertirono al jazz dopo il 1917. Un'altra rivoluzione venne nel decennio seguente con la diffusione del disco fonografico, che trasformò un fenomeno locale in un

fenomeno, nell'ordine, cittadino, regionale e infine nazionale. In seguito (negli anni '20) il boom del jazz sarebbe scoppiato grazie alla radio, che accelerò in modo esponenziale la comunicazione da regione a regione. Il jazz fu tanto il prodotto del melting pot di New Orleans quanto il prodotto di una rivoluzione tecnologica e organizzativa.

I padri fondatori

Ferdinand "Jelly Roll Morton" LaMothe, un esuberante pianista creolo considerato da molti il primo grande compositore jazz, incorporò gli stili blues e ragtime in una fusione che rappresenta forse le origini del jazz più di ogni altra cosa. Il suo *Jerry Roll Blues* (settembre 1915) fu il primo brano di musica jazz ad essere pubblicato. Morton lasciò New Orleans nel 1908, suonò in California dal 1917 al 1922, poi a Chicago e infine si spostò a New York nel 1928.

Scoperto dall'editore Walter Melrose, Morton fu lanciato in un sestetto formato da cornetta, clarinetto, trombone e sax contralto, che registrò *Big Foot Ham* (giugno 1923) e *Muddy Water Blues* (giugno 1923), e fece coppia con la New Orleans Rhythm Kings per l'esecuzione di tre dei suoi pezzi (i primi dischi interraziali del jazz): *Mr Jelly Lord*, *London Blues* e *Milenberg Joys* (luglio 1923). Entrambe le registrazioni mostrano l'abilità di Morton nell'escogitare una varietà di soluzioni tonali e dinamiche.

Egli pose le fondamenta della sua musica da ensemble inizialmente con una manciata di gemme, la gran parte per piano solista, quali ad esempio *Wolverine Blues* (pubblicata nel febbraio del 1923, mentre la versione solista fu registrata in luglio) e diversi pezzi tendenti al ragtime: *The Pearls* (luglio 1923), *Kansas City Stomp* (luglio 1923), *King Porter Stomp* (luglio 1923), *Shreveport Stomp* (giugno 1924), *Froggie More* (maggio 1924), in seguito rinominata *Shoe Shiner's Drag* (1928) nella versione per gruppo. Altrettanto emblematico è *King Porter Stomp* (dicembre 1924) con King Oliver, uno dei primi duetti piano-tromba.

Morton perfezionò il suo stile sulle anarchiche registrazioni di Chicago con la sua Red Hot Peppers, una band creata esclusivamente per registrare in studio e formata da musicisti (di diverse razze) più a proprio agio con lo stile “caldo” di New Orleans (alcuni dei quali presi in prestito dai Dreamland Syncopators di Louis Armstrong), quali il trombonista Edward “Kid” Ory e il clarinettista Johnny Dodds: nacquero *Black Bottom Stomp* (settembre 1926), il suo capolavoro, che ammassava un quantità enorme di azioni attorno a tre temi, due tempi e sette strumenti, la toccante *Dead Man Blues* (settembre 1926), un’altra esibizione di polifonia jazz (con un trio di clarinetti), *Sidewalk Blues* (settembre 1926), una riscrittura della sua *Fish Tail Blues* (1924), *Steamboat Stomp* (settembre 1926), *Grandpa's Spells* (dicembre 1926), *Jungle Blues* (luglio 1927), *Mournful Serenade* (luglio 1928) per un quartetto di piano, clarinetto, trombone e batteria, ecc. Lo stile della band era sostanzialmente un ragtime orchestrato, sebbene ricco da un punto di vista “decorativo” (varietà tonale, dinamiche creative...) Non meno geniale era *Shreveport Stomp* (giugno 1928), uno dei primi duetti piano-clarinetto.

Nel frattempo, a New York stava ancora producendo diversi brani influenti, quali *Freakish* (luglio 1929), uno dei più audaci pezzi per piano solista, così come, con i Red Hot Peppers, *Mint Julep* (novembre 1929), *Ponchartrain* (marzo 1930) and *Fickle Fay Creep* (ottobre 1930).

Fondamentalmente, Morton liberò la musica ragtime dai suoi limiti, vale a dire la sua geometria meccanica di ritmo e melodia. Le sincopi del ragtime potevano essere applicate solo ad alcuni temi, mentre il tipo di sincope ideato da Morton poteva essere applicato virtualmente a tutto. Il segreto risiedeva in una invenzione ritmica che non conosceva limiti, a tratti memore del blues, della marcia, della quadriglia, addirittura dei balli latino-americani. Ciò nondimeno, l’arte di Morton era ancora un’arte meccanica, nel senso che l’esibizione era pianificata con cura e pochissimo spazio veniva lasciato all’improvvisazione. La sua orchestra non era altro che un’estensione del suo piano. Nessuna altra orchestra del tempo raggiunse lo stesso livello di sofisticazione sonora e ritmica. Gli arrangiamenti della band di Morton crearono lo stereotipo dell’attacco jazz a tre punte (cornetta, clarinetto e trombone),

sebbene, ironicamente, il risultato di quella formazione fosse dovuto soprattutto ad una studiata strategia di studio.

Morton fu inoltre il musicista che cambiò lo scopo stesso della musica jazz. Le sue registrazioni erano esattamente quello: musica jazz creata per essere registrata, musica concepita e pubblicizzata come una registrazione jazz. Da qui l'attenta architettura delle parti di gruppo e delle parti soliste. Da qui il limite sull'improvvisazione: Morton voleva registrare esattamente un certo suono, non il suono imprevedibile che poteva scaturire da un'improvvisazione. Da qui la natura orientata allo studio della sua band, che, nei fatti, non esisteva al di fuori dello studio. C'erano almeno due ragioni per la preferenza accordata da Morton alla registrazione sulle esibizioni dal vivo. La prima era Walter Melrose, uno dei primi uomini d'affari bianchi a capire che esisteva un mercato per questo genere di registrazioni. La seconda era rappresentata dai problemi incontrati da Morton nel rapportarsi con i gangsters che gestivano la vita notturna di Chicago: la band di Morton era solo una band in studio perchè non era bene accettata nei club cittadini.

La prima band nera ad essere ben documentata su disco fu, nei fatti, la Creole Jazz Band (1923) di Joe "King" Oliver, sebbene anche Oliver avesse già lasciato New Orleans per Chicago (nel 1918, per rimpiazzare Freddie Keppard nella Original Creole Band di Bill Johnson). King Oliver, che aveva sviluppato il suo stile alla cornetta sin dal 1914 nei Brownskin Babies di Kid Ory, consolidò un gruppo di talenti che includeva il cornettista Louis Armstrong, il clarinetista Johnny Dodds, il batterista Warren "Baby" Dodds, il trombonista Honore Dutery, il pianista Lil Hardin, Bill Johnson al banjo e al basso. Questa formazione classica registrò *Dippermouth Blues* (aprile 1923, contenente la prima registrazione in assoluto di un assolo di Armstrong), *Weather Bird Rag* (aprile 1923, di Armstrong), *Sugar Foot Stomp* (aprile 1923, di Oliver) e *Canal Street Blues* (aprile 1923). Tutti questi brani sono modelli di esecuzione armoniosa e disciplinata a dispetto dell'improvvisazione di gruppo: il piano, la batteria e il basso forniscono le fondamenta ritmiche sopra le quali le cornette guidano la melodia contro il contrappunto petulante del clarinetto e il contrappunto basso ("tailgate") del trombone. Fondamentalmente Oliver non fece che perfezionare l'improvvisazione collettiva delle

bande marziali di New Orleans. Inoltre Oliver si ingegnò a produrre suoni con la sua cornetta che riflettessero la sua visione, diventando così il primo “artista sonoro” del jazz. I suoi esperimenti continuarono con i Dixie Syncopators (1925-27), un complesso allargato con tre sassofoni e una tuba (Barney Bigard agli strumenti ad ancia, Luis Russell al piano, Albert Nicholas al clarinetto): *WaWaWa* (maggio 1926), ad esempio, rese famosa la tecnica “wah-wah” che egli aveva già sperimentato in *Dippermouth Blues*.

Se da un lato Morton suonava ancora ragtime, la band di Oliver era ancora fondamentalmente una brass band con la tradizionale interazione di cornetta, clarinetto e trombone. La vera innovazione andava cercata negli assolo di Oliver che si rivelavano come la vera novità musicale.

Il cornettista/trombettista Louis “Satchmo” Armstrong rivoluzionò sia lo stile strumentale sia quello vocale del jazz. Dopo aver sostituito King Oliver nella band di Kid Ory, Armstrong lasciò New Orleans nel 1922 per unirsi a King Oliver a Chicago dove registrò la sua *Weather Bird Rag* (aprile 1923). In seguito, nel 1924 si aggregò a Fletcher Henderson a New York dove fu impegnato anche ad accompagnare cantanti blues (tra cui Bessie Smith nella sua leggendaria registrazione di *St Louis Blues* del gennaio 1925) e incidere qualche pezzo con gruppi più ristretti che includevano il clarinettista Sidney Bechet (ad esempio *Texas Moaner Blues* di Clarence Williams nell’ottobre 1924). Nei fatti, il classico dell’epoca e forse la registrazione più fedele al suono originale di New Orleans fu un’interpretazione di *Early Every Morn* (dicembre 1924) della Benton Overstreet, eseguita dal quintetto Red Onion Jazz Babies, organizzato da Clarence Williams con Armstrong, Bechet, il pianista Lil Hardin e la cantante blues Alberta Hunter.

Nel 1925 Armstrong ritornò a Chicago per formare gli Hot Five, un complesso senza batteria con membri della Creole Jazz Band di King Oliver (Johnny Dodds al clarinetto, Kid Ory al trombone, Johnny St Cyr al banjo, Lil Hardin al piano, ma la formazione cambiò rapidamente), e incise le canzoni che vennero poi celebrate per gli armoniosi ed eleganti fraseggi dei suoi assolo alla tromba: *Gut Bucket Blues* (novembre 1925), *Cornet Chop Suey* (febbraio 1926), rivelatrice di come il resto della band stava diventando un semplice

gruppo d'accompagnamento, *Heebie Jeebies* (febbraio 1926), la prima registrazione nera di scat singing (già utilizzato dai cantanti bianchi di vaudeville quali Cliff "Ukulele Ike" Edwards), *Potato Head Blues* (maggio 1927), con il celebre ritornello, *Wild Man Blues* (maggio 1927), forse il capolavoro, l'apice della sua imitazione "vocale", *Savoy Blues* (dicembre 1927) di Kid Ory, con il chitarrista blues Lonnie Johnson, *Muggles* (dicembre 1928) e *A Weather Bird* (dicembre 1928), entrambi forti di Earl Hines al piano (specialmente il secondo, un duo cornetta-piano), *Basin Street Blues* (dicembre 1928) di Spencer Williams, con Earl Hines alla celeste, *West End Blues* (luglio 1928) di King Oliver, con Hines al piano e Zutty Singleton alla batteria, introdotta da un lungo e complesso assolo e poi impreziosita da un elegante duo tra il suo canto scat e il clarinetto di Jimmy Strong.

Gli assolo di Armstrong alla tromba erano maestosi, fantasmagorici e pieni di passione. I suoi trascorsi con i cantanti blues lo avevano portato a sviluppare uno stile strumentale ad imitazione della voce umana. La sua tromba era letteralmente la controparte vocale del canto blues. Lil Hardin contribuì a buona parte del materiale del repertorio: *My Heart* (novembre 1925), *Skid-Dat-De-Dat* (novembre 1926), *Struttin' with Some Barbecue* (dicembre 1927), *Hotter Than That* (dicembre 1927), illuminata da un duo vocale virtuosistico con il chitarrista Lonnie Johnson, memore del ruolo di Adelaide Hall nella *Creole Love Call* (1927) di Duke Ellington, *Two Deuces* (giugno 1928), ecc. Queste esecuzioni contrastavano con lo stile di King Oliver perché lo strumento di Armstrong dominava sul gruppo: Armstrong aveva introdotto una dose di individualismo nel jazz che era l'antitesi dei suoi originali principi socialisti. Jelly Roll Morton aveva usato gli assolo per incrementare la sofisticazione della sua musica orchestrale, ma la sua attenzione si era sempre focalizzata sul suono d'insieme. Fu Armstrong che spostò l'enfasi verso il vocabolario dell'esteso assolo virtuosistico. Gli assolo si fecero sempre più lunghi, mostrando al tempo stesso un sempre più forte senso di controllo.

Armstrong applicò una tecnica simile ai suoi vocalizzi. Andando oltre la semplice divulgazione del canto "scat", egli inventò un nuovo modo di cantare facendo apparire il suo canto spesso alla stregua di una conversazione. A volte la sua voce era talmente straniata dalla musica che suonava come se egli stesso non sapesse

cosa stesse cantando. La voce era sempre stata uno strumento, ma Armstrong diede inizio ad una tendenza che l'avrebbe trasformata nel più malleabile degli strumenti, lontana dalla passione del blues, dalle convenzioni dell'opera e dalla frigidità del pop. Armstrong trasformò la voce umana non solo in uno strumento, ma in uno strumento col quale era altrettanto legittima l'improvvisazione di quanto lo fosse per qualsiasi altro strumento dell'orchestra.

Sotto la direzione del suo manager Tommy Rockwell, Armstrong lasciò Chicago nel 1929 per diventare un girovago, un vero evangelista del jazz nel mondo, per quanto il suo repertorio si fece sempre più triviale: *Ain't Misbehavin'* (luglio 1929) di Fats Waller, la canzone che lo trasformò in un divo, *Stardust* (novembre 1931) di Hoagy Carmichael, lo spiritual *When the Saints Go Marching In* (maggio 1938), *Hello Dolly* (dicembre 1963), il suo disco più venduto, inciso con gli All Stars, *What a Wonderful World* (agosto 1967) di Bob Thiele, *Dream a Little Dream of Me* (luglio 1968) di Wilbur Schwandt e addirittura la sigla di un film di James Bond, *We Have All the Time in the World* (ottobre 1969). La sua fama crebbe esponenzialmente presso il pubblico bianco.

Armstrong divenne celebre per le sue improvvisazioni sulle cover di standard blues e pop. In molti modi, insegnò all'intero mondo del jazz come fosse possibile improvvisare su un tema. Al tempo stesso l'affascinante e istrionico esecutore sapeva intrattenere un pubblico con i più umili mezzi musicali. Ma i suoi contributi come compositore sono quantomai dubbi. Egli fu più un'icona popolare e un intrattenitore che un autore. Anche questo influenzò generazioni di jazzisti molto più attenti al contributo marginale della loro proposta (vale a dire l'aspetto tecnico della loro musica) che per il contributo principale delle loro composizioni. Con Armstrong il jazz divenne più stile e meno sostanza. La sua influenza fu enorme, ma è discutibile di che tipo di influenza si trattasse. Fu certo determinante nel rendere il jazz una musica accettabile al ceto medio bianco e nel renderlo un fenomeno mondiale.

Dopo Louis Armstrong, la rivoluzione della tromba fu completata da Henry "Red" Allen, un trombettista di New Orleans che si spostò a New York nel 1929 e divenne il secondo maestro nel fraseggio creativo, sia con l'orchestra di Luis Russell sia con la sua

personale orchestra, con la quale incise *Biffy Blues* (luglio 1929), *Feeling Drowsy* (luglio 1929) e *It Should Be You* (luglio 1929). Le orchestre di Allen e Russell rappresentarono il ponte naturale tra l'era di New Orleans e l'era swing.

Il clarinetista Sidney Bechet fu il musicista che adattò il sassofono soprano per la musica jazz. Il suo stile allo strumento indulgeva in un suono pesantemente vibrato, al tempo stesso esuberante, eloquente e addirittura torrenziale. La sua carriera lo vide suonare nell'orchestra di Will-Marion Cook durante un leggendario tour europeo del 1919, incidere una manciata di tracce nel biennio 1923-24, tra cui il suo primo tour de force *Kansas City Man Blues* (1923) di Clarence Williams, registrare con Louis Armstrong e Alberta Hunter nei Red Onion Jazz Babies (1924) e accompagnare Josephine Baker a Parigi (1925-29). In seguito Bechet registrò molto di rado la sua musica, sebbene il suo stile stesse gradualmente raggiungendo la maturità, come dimostrato da *Lay Your Racket* (settembre 1932), *I Want You Tonight* (stessa sessione) e, soprattutto, *Shag* (stessa sessione, di Joe Jordan), che testimonia la sua esecuzione più importante (tutti questi brani furono eseguiti con il settetto New Orleans Feetwarmers). Nel novembre 1938 la sua fama risorse grazie ai suoi *Chant in the Night* e *What a Dream* (registrati da una "orchestra" di sax soprano, sax baritono, piano, chitarra, basso e batteria). Egli si rivelò un pioniere della sovraincisione quando suonò sei strumenti (clarinetto, sax soprano, sax tenore, piano, basso, batteria) su *Sheik of Araby* (aprile 1941).

L'autore nero di New Orleans Clarence Williams si vantò di essere stato il primo a utilizzare la parola "jazz" in uno spartito musicale. Egli scrisse *Royal Garden Blues* (1919) per la Original Dixieland Jazz Band, prima di spostarsi a Chicago (1920) e a New York (1923) dove aiutò Bessie Smith agli inizi della sua carriera con *Gulf Coast Blues* (febbraio 1923) e molti altri successi. Williams, egli stesso un pianista, fu determinante nell'organizzare le sessions dei Blue Five con le stelle nascenti del jazz e del blues, quali Louis Armstrong e Sidney Bechet. Registrò inoltre diverse sue composizioni con arrangiamenti intriganti: *Bozo* (novembre 1928), per una big band che includeva i cornettisti King Oliver e Ed Allen,

Red River Blues (marzo 1928), per un quintetto di piano, clarinetto, cornetta, basso tuba e washboard, *Organ Grinder Blues* (luglio 1928), ecc.

Il corrispondente di Armstrong al piano fu Earl Hines, uno dei pochi tra i primi eroi del jazz a non essere nato in Louisiana (nacque in Pennsylvania e nel 1924 emigrò a Chicago). La sua tecnica arricchiva i delicati fraseggi virtuosistici alla Armstrong eseguiti con la mano destra, con l'esuberanza ritmica della mano sinistra, allontanandolo dalla tradizione di Jelly Roll Morton. Nella sostanza, la sua mano destra cercava di suonare il piano come una tromba o addirittura un trombone, mentre la mano sinistra eseguiva ragtime.

Dopo aver registrato con Louis Armstrong nel 1928, ed eseguito con la Apex Club Orchestra del clarinettista Jimmy Noone la sua *A Monday Date* (dicembre 1928) e *Apex Blues* (luglio 1929) di Noone, sempre nel 1928 egli produsse una manciata di brani di sua composizione al piano solista che includevano *A Monday Date*, *Caution Blues* (dicembre), *Blues in Thirds* (dicembre), *Stowaway* (dicembre), *Chimes in Blues* (dicembre) e soprattutto la totalmente improvvisata *Fifty-seven Varieties* (febbraio), che già mostrava la sua maestria negli intricati campioni ritmici e nei fraseggi lirici. La sua band personale, formata alla fine dell'anno, divenne una delle più conosciute "big bands" di swing, grazie alle trasmissioni radio diffuse dal loro quartier generale, il "Grand Terrace" di Chicago e grazie a successi quali *Deep Forest* (giugno 1932), *Madhouse* (marzo 1933), *Rosetta* (febbraio 1933) e *Cavernism* (febbraio 1933), a cui si aggiunge *Boogie Woogie on the St Louis Blues* (dicembre 1940), un adattamento boogie-woogie del classico di William Handy, *Jelly Jelly* (1940) di Billy Eckstine, anch'esso un blues, e *Stormy Monday Blues* (novembre 1942) di T-Bone Walker. In seguito Hines assoldò il cantante Billy Eckstine (1939), la cantante Sarah Vaughan (1941), il trombettista Dizzy Gillespie (1942) e l'altosassofonista Charlie Parker (1943), gettando involontariamente le basi per la nascita del bebop.

In ogni caso, questi maestri del jazz rimasero largamente sconosciuti al grande pubblico. Il "ballo" jazz fu divulgato dalle stesse orchestre sincopate (quali quella di Paul Whiteman) che

avevano divulgato i precedenti stili di ballo. Solo le comunità nere furono a contatto con le autentiche jazz band.

USA, non Africa

La musica jazz fu, in ultima analisi, il prodotto del melting pot di New Orleans e, in generale, della cultura nera degli stati del sud. La grande differenza tra il jazz e il blues (o lo spiritual o il work song) è che il jazz fu nei fatti un fenomeno del tutto americano, non africano, con le radici ben piantate nel sud degli Stati Uniti e non nell'Africa occidentale. Esisteva un rapporto molto vago tra gli strumenti del jazz e gli strumenti originali degli schiavi africani: gli strumenti del jazz provenivano dalle bande marziali europee (ottoni, legni...) Più semplicemente il jazz fu il prodotto di neri che non erano schiavi e, che in buona parte, avevano anche dimenticato i loro antenati venuti dall'Africa: erano molto semplicemente cittadini statunitensi (per quanto di seconda classe). Molti neri erano di fatto anche più "americani" di molti immigrati europei che attraversavano l'Oceano a milioni negli anni precedenti e successivi la prima guerra mondiale. Naturalmente la condizione dei neri in America era di grande inferiorità. In ogni caso, il jazz fu il prodotto dei neri urbani di New Orleans e poi Chicago e successivamente New York, vale a dire i neri che vivevano la vita meno segregata negli Stati Uniti.

Nei fatti, molti musicisti jazz lottavano per essere accettati e integrati nella società americana, desiderando lo stesso stile di vita e gli stessi diritti dei bianchi. Nella sostanza essi ripudiarono la cultura dei loro antenati ed erano impazienti di adottare la cultura dei bianchi.

La musica jazz fu un fenomeno americano e non un fenomeno africano, allo stesso modo in cui la musica country fu un fenomeno americano e non britannico. Il fatto che il country discendesse dalla musica folk britannica non lo rese più britannico del baseball, ad esempio, che derivava dal cricket. È molto più rilevante notare come sia il jazz che il country siano nati nel sud degli Stati Uniti, una zona propensa a crearsi un'identità musicale più di quanto lo fosse l'industrializzato nord, con i suoi stretti legami con l'Europa. In altre

parole, le brass band dei funerali di New Orleans furono più importanti per lo sviluppo del jazz dei rituali dell'Africa occidentale.

L'elemento testuale racconta una storia simile. I testi delle canzoni blues erano rappresentazioni emozionali e documentarie di dure condizioni di vita. La musica jazz non aveva testi o, se li aveva, erano altrettanto artificiali quanto quelli delle canzonette. Nel jazz, le liriche erano sostanzialmente superflue, come dimostra il fatto che il jazz sarebbe diventato un genere quasi del tutto strumentale. La musica blues, d'altra parte, era quasi del tutto incentrata sul testo, essendo il blues interamente strumentale una sorta di ossimoro. Nello spirito, il jazz era più vicino al pop di quanto lo fosse il blues.

Il jazz nacque come accompagnamento per il ballo, mentre il blues nacque come musica per esprimere sofferenza. Anche in questo caso il jazz era più vicino alla musica da ballo di quanto lo fosse il blues.

Ultimo ma non meno importante, esistevano musicisti jazz bianchi fin dagli inizi, mentre non ci furono musicisti blues bianchi fino agli anni '50.

In definitiva, la visione del jazz come musica "Africana" è una visione razzista. Gli intellettuali bianchi sostennero questa teoria per la semplice ragione che gli antenati dei musicisti neri erano originari dell'Africa. Ma al tempo stesso, nessun intellettuale sostenne la tesi che il country fosse una musica britannica. La differenza stava nel fatto che la società bianca identificava ancora i neri come una razza separata. Al contrario, il jazz rappresentò probabilmente, meglio di qualsiasi altra cosa, il momento storico in cui i neri smisero di essere una cultura isolata e congelata divenendo semplicemente uno tra i tanti gruppi di (molto) poveri immigrati, uno dei tanti ingredienti del melting pot. Fu in quel momento che i neri iniziarono a contribuire al modellamento dell'anima sociale: anche quando si ribellavano contro la stessa società, essi lo facevano dall'interno, aspirando ad essere parte di essa. Dopo tutto erano pochi i neri che desideravano tornare in Africa. Essi volevano implementare la società americana in modo che questa riflettesse i loro valori, così come quelli di ogni altro membro.

Non sorprende quindi che fu il blues (e non il jazz) ad assestare una scossa sismica decisiva alla musica bianca, una volta che iniziò a penetrare nella società. Il jazz venne assimilato alla musica pop

bianca (dai motivetti di Broadway alle canzonette di Tin Pan Alley) senza provocare nessuno stravolgimento maggiore. L'assimilazione del blues avrebbe causato una rivoluzione copernicana.

Per essere precisi, il primo jazz discendeva più del ragtime che del blues. Il jazz si proponeva di abbellire una melodia, un vecchio paradigma europeo, mentre il blues era più attento al ritmo che alla melodia, un aspetto più vicino alla cultura africana. Nelle sue prime fasi, il jazz fu riconosciuto come un parente prossimo del ragtime sia dal pubblico bianco, che da quello nero. Il jazz inizialmente non aveva un nome. Per molto tempo ci si riferì ad esso chiamandolo "ragtime", ma nessuno lo chiamò mai "blues". Esistevano musicisti bianchi di ragtime, così come musicisti bianchi di jazz. Di fatto, il jazz fu un'evoluzione del ragtime che a sua volta era stato un'evoluzione del "coon song" dei "minstrel shows", che era scritto da bianchi per il divertimento dei neri: per nulla una tradizione "Africana". La principale differenza tra il ragtime e il jazz fu, naturalmente, nei mezzi di trasmissione. Il ragtime veniva scritto e distribuito su spartiti musicali. Il jazz veniva improvvisato, registrato e distribuito attraverso i dischi. A parte questo, il confine tra i due era molto sfumato. Solo negli anni '20 il jazz iniziò a impiegare armonie complesse che andavano oltre il ragtime.

Ultimo ma non meno importante, la maggior parte degli strumenti erano quanto più possibile "anti-africani". Il jazz rappresentò un ulteriore stadio nell'assimilazione della tecnologia dei bianchi da parte dei neri in un processo che sarebbe stato il tema dominante della musica nera per il resto del secolo (la chitarra elettrica del rhythm'n'blues, l'organo del gospel, le batterie elettroniche dell'hip-hop...). Il jazz costituì, indirettamente, anche un altro stadio nel processo dell'assimilazione di stili musicali bianchi da parte dei neri, in quanto si fondava sul ragtime che a sua volta fondamentalmente derivava da stili musicali europei (quali le marce o i walzer) trapiantati all'interno di strutture ritmiche tipicamente africane occidentali. Tutto considerato, il jazz era molto più "bianco" di quanto apparisse superficialmente.

L'elemento africano nella musica jazz fu l'enfasi accordata al ritmo (sincopato) e il conseguente utilizzo di poliritmi. Oppure, vedendo la cosa dal punto di vista della strumentazione, l'uso della batteria, uno strumento che rimase un tratto distintivo della musica

nera finchè Bill Haley non trasformò il rock'n'roll in un genere bianco. Un'altra caratteristica tipicamente africana occidentale era la passione per le esplorazioni timbriche: dove la musica europea aveva sempre preferito una tonalità ingessata e regole armoniche precise (solo alcuni suoni e alcune combinazioni di suoni erano permessi), la musica nera tendeva ad esplorare l'intera gamma di possibilità armoniche e timbriche. Questo includeva inoltre la preminenza delle "blue notes", vale a dire note poco utilizzate nel sistema musicale europeo.

La supremazia dell'improvvisazione

È in qualche modo ingiusto affermare che l'essenza del jazz sia l'improvvisazione e che la musica jazz sia ciò che viene suonato e non ciò che viene composto. Purtroppo c'è molto poco nella musica jazz che giustifichi questo punto di vista. Avendone la possibilità molti musicisti jazz avrebbero scelto di comporre, non solo improvvisare. L'improvvisazione su materiali altrui era nei fatti molto diffusa quando i musicisti utilizzavano materiale "scadente" (canzonette pop/folk, marce militari, inni religiosi...) Più sofisticata è la musica, meno spazio sembra esserci per l'improvvisazione. Perciò una semplice spiegazione riguardo il grande ruolo giocato dall'improvvisazione nel primo jazz è, molto semplicemente, che i musicisti neri erano costretti dalla società e dai costumi ad eseguire musica triviale e la loro improvvisazione era un modo per trasformarla in grande musica. Quando i musicisti jazz iniziarono a comporre il proprio materiale, il ruolo dell'improvvisazione cambiò, divenendo parte del metodo compositivo. E qui, forse, risiede il contributo chiave della musica jazz alla storia della musica in senso lato. Si tratta inoltre di un processo parallelo a quello di emancipazione dai metodi di composizione tradizionali che venne attuato nel XX secolo dalla classica d'avanguardia. Sia il jazz che la classica d'avanguardia esplorarono nuovi modi di utilizzare la melodia, il ritmo e l'armonia per creare un "suono". Se si guarda all'improvvisazione jazz come a una nuova forma di composizione allora il musicista jazz risulta essere in misura minore un

improvvisatore e maggiormente un compositore... di suono. La dicotomia tra la musica jazz e la musica euro-centrica è piuttosto sfumato. I musicisti jazz iniziarono a comporre il loro materiale perchè improvvisare su materiale altrui non era né divertente né remunerativo quanto improvvisare sul proprio materiale. Anche nella sua accezione più estremamente libera è possibile rintracciare una sorta di “composizione” jazz: l’insieme di regole su come creare il suono desiderato dal “compositore”.

L’attenzione prestata all’esecutore nel jazz era reale, ma forse serviva solo a mascherare la nascita di un differente tipo di compositore. La vera dicotomia andava cercata nel significato del termine “compositore”: è sempre singolare nella musica classica, mentre è spesso plurale nella musica jazz (e nel rock). Raramente il suono di un complesso è dovuto solo alle idee del leader/compositore, più di un membro è solitamente responsabile per la “composizione” e questa sarebbe rimasta la vera differenza tra la composizione classica e quella jazz (a cui va aggiunta quella rock).