

PREFAZIONE

Il problema del repertorio relativo alla vasta gamma di pratiche esecutive locali, nel jazz delle origini a New Orleans, presenta diverse sfide per chiunque cerchi di indagare la storia di questa musica. Com'è possibile rendere conto delle trasformazioni nel tardo Ottocento e nel primo Novecento dei "motivi vaganti" – apparentemente ubiqui ma spesso con circoscritta diffusione regionale – in proprietà intellettuali (tramite musica a stampa, registrazioni fonografiche, rulli per pianoforte), senza un'adeguata documentazione sulla loro provenienza? La natura spesso contraddittoria o ambigua della testimonianza orale (di solito capziosa e raccolta a distanza di tempo), la mancanza di documenti sonori pre-commerciali proprio dove più avremmo desiderato trovarli (vengono in mente i cilindri apocrifi di Buddy Bolden) e l'approccio da facsimile-pastiche-assemblaggio cui sono improntate le partiture edite, costruite sulla base di una quantità di frammenti ambientali – tutto tende a precludere il chiarimento, con un qualche grado di attendibilità, di questa dinamica culturale. Tuttavia, in retrospettiva si ha piena evidenza del fatto che la transizione non solo avvenne, ma rivoluzionò il modo in cui molti americani facevano e vivevano la musica, come risulta dall'istituzione dell'ASCAP nel 1914, dall'espansione della pubblicazione di musica a stampa, trainata dalla newyorchese Tin Pan Alley, e dalla proliferazione di registrazioni fonografiche commerciali dal 1914 al 1928 – tutte circostanze che rinforzarono la tendenza centralizzante e standardizzante dell'industria musicale attorno a una idea di musica come merce privata. Anche se alimentato dalle tuttora perduranti pratiche locali oralistiche di musica amatoriale, il consolidamento dell'industria musicale americana nei primi del Novecento minò tali tradizioni organiche e peculiarità regionali, disseminando forme e concezioni della musica come reificato bene di consumo, superando le barriere locali in modi nuovi e sempre più efficienti e sradicando tali prodotti dal loro contesto culturale, a costo di sconvolgere le relazioni personali e l'affiliazione comunitaria. Di conseguenza, le argomentazioni a posteriori su chi creò il repertorio del jazz delle origini e di come ripartire i meriti per questa impresa possono divenire assai complicate.

In un mondo dove il fare musica era vissuto a livello comunitario e di strada, come quello della New Orleans del XIX e degli inizi del XX secolo, le esibizioni estemporanee potevano inglobare un qualsiasi numero di frammenti derivati da arie d'opera famose, musica da ballo, grida di strada, ballate, motivi di serenata e via dicendo, tutti soggetti a una piuttosto incisiva elaborazione personale. Tuttavia, per quanto attiene ai primi autori di blues e jazz che attingevano a questi "estuari culturali," si possono individuare alcuni moduli ricorrenti – specialmente nel caso di appropriazione di materiale proveniente dalla classe sociale più svantaggiata. La recente ricerca condotta da Peter C. Muir sulla correlazione di "I Got the Blues" (1908), del compositore arbëreshe di New Orleans Anthony Maggio, con "Jogo Blues" (1903) e "St. Louis Blues" (1904) di W. C. Handy, in *Long Lost Blues: Popular Blues in America, 1850-1920*, è un caso interessante per quanto concerne le questioni di paternità autoriale. Muir riesce a dimostrare la

consonanza di elementi costitutivi all'interno di queste composizioni edite ma fatica a verificare qualsiasi connessione storica tra loro. Si limita a teorizzare un influsso (ammesso che ce ne sia stato uno soltanto), abdicando però ad ogni possibilità di identificare o riconoscere i meriti del chitarrista africano-americano che suonava "tre note" sull'argine di Algiers a New Orleans, cui Maggio si era ispirato. In retrospettiva, è facile capire perché questo anonimo chitarrista possedesse lo stigma del blues. Eppure, nel passaggio all'organizzazione dell'industria musicale nei centri urbani del nord come New York e Chicago, sembra che i musicisti del sud di ogni razza e provenienza abbiano subito un impatto sfavorevole, in modo particolare quando si è trattato di abbandonare l'ambiente "domestico" e di strada, che aveva originariamente nutrito le loro pratiche musicali, per cercare di acquisire una credibilità al nord, adattandosi ai modelli locali di attività produttiva. Fin troppo spesso erano etichettati dagli imprenditori del nord e dal pubblico come "sempliciotti" e "contadini" (o peggio), a meno che non riuscissero a dimostrare il contrario. La cultura di New Orleans, in particolare, non si adattava bene ad altri contesti a causa della sua eccentricità, e nel caso della prima ricezione del jazz ci fu una significativa resistenza da parte del nord, almeno fino a quando il pubblico dei locali da ballo non imparò a rilassarsi e a divertirsi con questa musica.

Anche se soltanto pochi studiosi di jazz hanno finora tentato un confronto approfondito, risulta rilevante l'esperienza condivisa dal compositore, pianista e bandleader creolo afro-francese Jelly Roll Morton e dalla sua controparte bianca, il compositore, cornettista e bandleader siculo-americano Nick La Rocca, due strumentisti/compositori simultaneamente artefici del primo sviluppo idiomatrico del jazz di New Orleans, pur se assai dissimili nei gusti e metodi. Chiunque voglia studiare le origini del jazz deve conoscere intimamente entrambe queste figure, e un confronto delle loro personalità e dei rispettivi stili può offrire un contrappunto interessante ad una valutazione euristica di questioni legate al repertorio e alla pratica esecutiva. Nella presente edizione critica, *Jelly Roll Morton, la 'Old Quadrille' e 'Tiger Rag'. Una revisione storiografica*, Vincenzo Caporaletti ci fornisce un'appassionante dimostrazione di quanto si può ottenere combinando l'analisi musicologica e fenomenologica nell'esame di un determinato evento jazzistico – in questo caso, con riferimento alla contestata attribuzione della paternità di *Tiger Rag*. Attraverso la ricognizione critica della documentazione esistente (dalle registrazioni fonografiche e dalle partiture alle interpretazioni degli studiosi e ai resoconti orali) e un'indagine meticolosa, Caporaletti ha chiarito una questione che per molti anni ha assunto i caratteri di una "controversia dell'uovo e della gallina", in cui le rispettive posizioni riguardo alla credibilità e alla paternità autoriale di *Tiger Rag* finivano per dipendere da fideistiche assunzioni aprioristiche, piuttosto che dallo scrupoloso esame delle fonti – in sostanza, il musicologo italiano si è occupato dell'aspra *querelle* intercorsa tra Jelly Roll Morton e Nick La Rocca su chi avesse realmente composto *Tiger Rag*.

La faida è durata molti anni, alimentata in certa misura anche da una tendenza generale a dubitare delle asserzioni di La Rocca, ma sembra che una più profonda comprensione delle circostanze che produssero questa musica induca a far volgere gli elementi in suo favore. Nelle note alla partitura ricostruita a posteriori della registrazione del 1918 della Original Dixieland Jazz Band, "*Tiger Rag (Hold That Tiger)*," *Essential*

Jazz Editions Set #1: New Orleans Jazz, 1918-1927(EJE9904), trascritta da Wycliffe Gordon e curata da Chuck Israels (Jazz at Lincoln Center, Smithsonian Museum of American History, and Library of Congress, 1999), Jack Stewart scrive: “*Tiger Rag* è la quintessenza del pezzo in stile New Orleans – abilmente assemblato da vario materiale di base. È questo il modo in cui la maggior parte dei musicisti di New Orleans suonava e componeva (ed è così che fa tuttora). Anche se molti anni più tardi Jelly Roll Morton rivendicò di aver composto *Tiger Rag* trasformando un’antica quadriglia francese, esistono, in effetti, molti precursori e ascendenti dei principali temi di *Tiger Rag*. Il compositore che detiene il copyright, il cornettista della ODJB Nick La Rocca, con l’ispirato sostegno musicale dei suoi colleghi ha messo insieme la propria versione attingendo da questi importanti temi e da altro repertorio.” Tra gli imprestiti più importanti elencati da Stewart abbiamo la frase di due battute “get over dirty”, ricavata da un brano di una scatola musicale a cilindro fonotattico del 1867, alcuni elementi tratti da “London Bridge Is Falling Down”, un refrain derivante dalla “National Emblem March” e i “riff sulle successioni accordali usati inizialmente come ‘imitazione umoristica’ delle parti di contralto nelle bande tedesche.” Corrispondenze con elementi di “*Tiger Rag*” possono parimenti individuarsi nelle “Sedici danze tedesche Op. 33” di Franz Schubert, nel “Barrelhouse Rag” (1917) di Fate Marable e Clarence Williams, in “Bill Bailey, Won’t You Please Come Home?” (1902) di Hughie Cannon e in “Washington and Lee Swing” (1910) di Thornton Allen. Si può facilmente intuire come la composizione per assemblaggio utilizzata da La Rocca potesse essere sia fonte di cospicue vendite discografiche nel mercato della musica popular sia di vertenze legali, e il cornettista siculo-americano lo ha appreso spesso a proprie spese. Infatti, entrambe le facciate del primo disco della Original Dixieland Jazz Band, “Livery Stable Blues” e “**Dixieland Jass Band One-Step**” (Victor 18255/1917) diedero origine a controversie giudiziarie: “Livery Stable” per l’accusa di Ray Lopez e Alcide Nunez di essere un plagio di “Mo’ Power Blues,” pezzo eseguito dalla Tom Brown’s Band from Dixieland nell’audizione al Lamb’s Café di Chicago nel 1915, e “**Dixieland Jass Band One-Step**” in quanto conteneva elementi tratti da “That Teasin’ Rag” (1909) di Joe Jordan. Jordan fu liquidato dalla casa discografica e **una rilevante parte del** ricavato delle vendite, stimate intorno al milione e mezzo di copie, non andò alla band. Per “*Tiger Rag*” si deve invece fare tutt’altro discorso e Stewart, alla fine, concorda con H.O. Brunn, lo storico della ODJB, asserendo che la rivendicazione di paternità di La Rocca “suona vera.”

Nel presente volume, l’indagine di Vincenzo Caporaletti sulle origini di “*Tiger Rag*” non solo avvalorà le conclusioni di Stewart, ma va oltre, dimostrando in termini musicologici la coerenza dell’operato di La Rocca e fornendo anche un particolareggiato resoconto del dibattito storiografico, che spesso ha prescinduto da argomentazioni strettamente musicali. La ricerca di Caporaletti merita il nostro plauso per la costante attenzione al dettaglio e per le conclusioni convincenti e inoppugnabili. Anche se non sapremo mai tutto ciò che vorremmo sulla formazione dell’originario repertorio jazzistico di New Orleans, nel caso di *Tiger Rag*, tuttavia, il valore delle evidenze addotte in questo studio critico a favore della posizione di La Rocca contribuisce notevolmente a farci comprendere come i fattori personali, la confluenza di tradizioni colte e popolari e i condizionamenti funzionali del mercato possano influenzare gli stili musicali e le loro attualizzazioni. Il *Tiger Rag* che ci è stato tramandato si rivela chiaramente come

un'elaborazione di La Rocca, e questa consapevolezza può risultare soltanto da una spassionata e obiettiva valutazione delle prove disponibili, che Caporaletti ci ha effettivamente fornito. Per anni sia Jelly Roll Morton sia Nick La Rocca sono stati fatti oggetto di un certo discredito, principalmente per atteggiamenti e dichiarazioni che in molti casi avevano poco o niente a che vedere con il loro reale contributo come compositori ed esecutori. Forse è tempo di indirizzare la discussione su sentieri più produttivi, onorando entrambi per la musica che ci hanno lasciato e scusandone le intemperanze, su cui vale soprassedere.

Bruce Boyd Raeburn
(Tulane University, New Orleans)