

# TEENIE'S BLUES

MED. SWING ♩=160

OLIVER NELSON

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

DOLPHY A NELSON

4

8

12

15

17

22

26

Detailed description of the musical score: The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major). It is in 4/4 time. The piece is divided into sections for Dolphy and Nelson. The Dolphy section (measures 1-11) features a melodic line with several slurs and accents. The Nelson section (measures 12-28) includes a more complex rhythmic pattern with many slurs and accents, and a final section with a circled 'A' above it. Measure numbers 4, 8, 12, 15, 17, 22, and 26 are indicated at the start of their respective lines.

29

Musical staff 1: Treble clef, 7/8 time signature. Measures 29-31. Features eighth-note patterns with slurs and accents.

32

Musical staff 2: Treble clef, 7/8 time signature. Measures 32-33. Continues eighth-note patterns with slurs.

36

Musical staff 3: Treble clef, 7/8 time signature. Measures 36-37. Includes a circled measure with a square symbol.

41

Musical staff 4: Treble clef, 7/8 time signature. Measures 41-42. Features eighth-note patterns with slurs.

46

Musical staff 5: Treble clef, 7/8 time signature. Measures 46-47. Features eighth-note patterns with slurs.

49

Bill Evans Solo

Musical staff 6: Treble clef, 7/8 time signature. Measures 49-50. Features eighth-note patterns with slurs.

**TEENIE'S BLUES** (Oliver Nelson) da *The Blues and The Abstract Truth*<sup>88</sup>, 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 intuimmo 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 certosina 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

<sup>88</sup> 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.