

**CONSERVATORIO DI MUSICA “LICINO REFICE”
FROSINONE**

**DIPLOMA ACCADEMICO DI SECONDO LIVELLO
SCUOLA DI JAZZ**

I PROTAGONISTI DELL’ORGANO HAMMOND NELLA MUSICA JAZZ

**L’AFFERMAZIONE DELL’ORGANO ELETTRICO ATTRAVERSO I SUOI MAESTRI
E IL LORO STILE**

Relatore: Marco Tiso
Correlatore: Greg Burk

Candidato:
Bruno Erminero, matricola n° B 8406

Anno Accademico 2010/2011

dedicato ai miei genitori,
Giorgio e Giovanna

INDICE

Introduzione		pag.5
1.		
Laurens Hammond: un uomo e la sua invenzione		pag.7
1.1	L'uomo e le sue capacità	
1.2	L'inconsapevole nascita di un mito	
1.3	I primi anni,il successo e qualche difficoltà	
1.4	Dalle ruote foniche agli oscillatori elettronici,la crisi dell'organo elettrico	
2.		
Lo strumento e le sue peculiarità		pag.10
2.1	Meccanica e funzionamento:	
	a)il generatore a ruote foniche	
	b)le tastiere,la pedaliera e il pedale volume	
	c)i Drawbars e il principio degli armonici	
	d)il vibrato\chorus	
	e)la percussione	
	f)il "click"	
	g)il riverbero a molle	
3.		
Il Leslie, un successo roteante		pag.14
3.1	Di necessità virtù	
3.2	Un'opportunità perduta,un successo globale	
3.3	Come funziona	
3.4	La scelta dei musicisti	

4.		
	L'organo Hammond dalle origini a Jimmy Smith	pag.17
4.1	La politica della Hammond Company	
4.2	Le prime star dell'organo Hammond	
4.3	Da Fats Waller a Wild Bill Davis: il jazz si tinge di organo	
5.		
	Jimmy Smith: A New Sound, A New Star	pag.24
5.1	L'inizio di un nuovo stile	
5.2	I primi anni con la Blue Note	
5.3	Il passaggio alla Verve:la consacrazione al grande pubblico	
5.5	Dagli anni '70 alla fine della carriera	
6.		
	Le trascrizioni: analisi armonica e stilistica dei grandi organisti jazz	pag.30
6.1	Il dopo Jimmy Smith e i nuovi artisti dell'organo jazz	
6.2	Rudy Van Gelder	
6.3	Le trascrizioni:	
	Jimmy Smith: <i>The Preacher</i>	pag.32
	Jimmy McGriff: <i>These Foolish Things</i>	pag.38
	Richard "Groove" Holmes: <i>Misty</i>	pag.44
	Larry Young: <i>Monk's Dream</i>	pag.51
	Larry Goldings: <i>Little Green Men</i>	pag.58
6.4	Il <i>Walkin' Bass</i> : tecniche e stili degli organisti	pag.64
	Conclusioni	pag.71
	Bibliografia	pag.73
	Discografia	pag.73
	Sitografia	pag.74
	Videografia	pag.74

INTRODUZIONE

Tutte le volte che si parla di organo jazz o di organo trio, o ancora meglio di *organ style* si sottintende, senza timore di essere fraintesi, l'utilizzo dell'organo Hammond.

Ciò è dovuto all'enorme successo che quest'organo elettrico ebbe dalla metà degli anni '50 in poi grazie al suo impiego nella musica jazz e poi in praticamente tutti i più diffusi e popolari generi musicali. Il suo utilizzo nel jazz non fu né immediato né scontato ed ebbe un periodo di gestazione prima di prendere piede fino ad affermarsi definitivamente. Il musicista che è considerato universalmente colui che più di tutti ha dato l'impulso definitivo all'organo jazz è senza dubbio Jimmy Smith.

Egli ne colse le peculiarità più nascoste ed imprresse allo strumento e al modo di suonarlo la spinta che lo avrebbe portato ad essere accettato come strumento capace di suonare il jazz al pari di qualsiasi altro.

Grazie alla via maestra suggerita da Smith, con il passare degli anni l'organo Hammond ha visto proliferare un gran numero di musicisti che lo hanno scelto come proprio strumento, sia arrivandoci dal pianoforte che cominciandolo a suonare direttamente.

Ecco così la nascita di tanti nuovi organisti che grazie ai differenti stili e approcci hanno esplorato tutte le possibili sfumature dello strumento.

Gli anni '60 e '70 segnano il picco più alto della popolarità dell'Hammond grazie al suo utilizzo in tutti i generi musicali più in voga di quel periodo: rock, blues, jazz, soul e funk, veicolandone la conoscenza al pubblico di tutto il mondo.

La stessa Hammond Organ Company, che aveva la sua sede principale a Chicago, si espanse a tal punto da aprire fabbriche anche in Europa.

La nuova diffusione internazionale dell'organo Hammond lo fece ben presto diventare oggetto di culto per chi poteva permetterselo (essendo per l'epoca, molto costoso).

Verso l'inizio degli anni '70, con l'invenzione del sintetizzatore Moog e poi negli anni '80 con l'avvento delle tastiere elettroniche l'organo subì una forte crisi che porterà la compagnia prima all'interruzione della produzione dei modelli elettromeccanici nel 1974 fino alla definitiva chiusura nel 1986.

Nonostante un lungo periodo di apparente oblio, l'organo non subì mai una vera e propria sconfitta ma anzi, si affermò a tal punto da essere presente praticamente in tutti i generi musicali conosciuti. Riguardo all'organo nel jazz, la storia è in parte simile in quanto gli anni '60 e '70 sanciscono oltre alla notorietà dello strumento anche quella del suo interprete più famoso: Jimmy Smith, che in quegli anni verrà coinvolto in una serie di registrazioni con big band arrangiate dai direttori più in voga del momento: Oliver Nelson, Claus Ogerman e Lalo Schifrin.

Queste incisioni avevano un taglio più popolare e contenevano brani tratti da colonne sonore o sigle tv, pensate per il grande pubblico legato maggiormente alla musica commerciale.

Nonostante furono criticate, queste collaborazioni non fecero altro che accrescere la fama di Smith e allo stesso tempo diffondere la conoscenza dell'organo Hammond.

Da notare che questi sono gli anni in cui gli organisti proliferano e la lista è veramente lunga e di tutto rispetto, con nomi eccellenti come Jack McDuff, Jimmy McGriff, Shirley Scott, Richard "Groove" Holmes, Mel Rhyne e Larry Young (solo per citarne alcuni).

Verso la metà degli anni '70 la crisi dell'organo elettrico si riflette in parte anche nell'organo jazz e ciò si traduce in una sensibile diminuzione della produzione discografica.

Nonostante questo il numero di organisti è aumentato fino agli anni '90 in cui l'organo elettrico ha avuto una seconda giovinezza, testimoniata dall'affermazione di nuove leve (tra cui Larry Goldings, Dan Wall, Sam Yahel e Joey De Francesco).

Pur volendolo considerare uno strumento di nicchia (tenendo in considerazione anche motivi pratici come il suo ingombro, il peso consistente, la difficile portabilità e reperibilità), è sicuramente uno strumento originale, affascinante, dotato di una forte personalità e che richiede all'esecutore uno

studio rigoroso, minuzioso e spesso di non immediata gratificazione, causa il coinvolgimento attivo e costantemente coordinato di tutti e quattro gli arti a nostra disposizione.

Le diverse tecniche sviluppate successivamente alle prime intuizioni dei pionieri dell'Hammond hanno permesso all'organo di esplicitare le proprie potenzialità e diventare uno degli strumenti tra i più particolari in circolazione.

Grazie ai maestri dell'organo jazz si è man mano creato una sorta di genere musicale, unico e inconfondibile, riconosciuto come *organ style* che racchiude al suo interno un mondo di sonorità espresse perlopiù nel jazz, soul-jazz e nel blues.

Elencare tutti gli organisti passati e presenti è praticamente impossibile e questo ci dà la misura della diffusione di questo strumento e di quanto sia ancora presente e amato.

La capacità che possiede di trasmettere forti emozioni grazie al suono inimitabile e alle sue infinite modulazioni ha fatto dell'organo Hammond una vera e propria leggenda.

Possiamo tranquillamente affermare che è stata l'invenzione più riuscita di Laurens Hammond.

Il suono, che non deriva dall'elettronica ma è frutto di un motore meccanico (viene infatti spesso definito organo elettromeccanico o elettrofónico), è la qualità che più lo contraddistingue e nonostante i sempre più riusciti tentativi di imitazione rimane, nella sua generazione sonora, uno strumento ineguagliabile.

Non sono dovuti passare tanti anni affinché venisse riconosciuto come uno strumento di tutto rispetto, e grazie ai musicisti che lo hanno saputo interpretare al meglio ha avuto un peso enorme non solo nel jazz ma nella storia della musica moderna in generale, diventando, per alcuni generi musicali, il suono distintivo e caratteristico degli stessi (ampie testimonianze le abbiamo nel blues, nel rock, nel soul, nella musica funk e più che mai nel rock progressivo inglese degli anni '70).

Nello specifico della musica jazz, se pur con qualche remora iniziale, l'organo si è guadagnato il rispetto e lo spazio che si merita.

Sicuramente a suo agio in determinati contesti più che in altri è comunque uno strumento versatile e capace di attrarre l'interesse dell'ascoltatore ma anche quello di molti musicisti jazz che hanno lasciato il pianoforte per dedicarsi all'organo (Jackie Davis, Larry Goldings, Shirley Scott e Milt Buckner solo per citarne alcuni).

Se ci fermiamo a riflettere su quanti musicisti hanno collaborato e registrato a fianco di un organista ci accorgiamo della misura della sua popolarità anche tra gli addetti ai lavori.

Addentrando nella conoscenza degli interpreti principali ne apprezzeremo le doti artistiche e l'abilità improvvisativa analizzandone lo stile, il suono, il fraseggio e le tecniche particolari legate allo strumento.

Analisi che ci permetterà di evidenziarne le caratteristiche principali che ne hanno fatto dei fuoriclasse e darci di conseguenza la giusta dimensione del contributo artistico e musicale che hanno dato al jazz.

▪ CAP.1 LAURENS HAMMOND:UN UOMO E LA SUA INVENZIONE

1.1 L'uomo e le sue capacità

Se l'organo elettromeccanico(detto anche a ruote foniche) è certamente la sua invenzione più riuscita, il signor Hammond sin dalla giovinezza aveva dimostrato grandi capacità e abilità nelle materie scientifiche.

Nato ad Evanston, Illinois nel 1895, dopo la laurea in ingegneria meccanica nel 1916 e un breve periodo in Europa durante la prima guerra mondiale, tornato in America lavorò come ingegnere capo in una fabbrica di motori nautici a Detroit(la Grey Motor Company).

Nel 1920 inventò un orologio a molla silenzioso¹che gli fruttò abbastanza da potersi permettere di abbandonare il lavoro e affittare un loft a New York(nel quale svilupperà il motore utilizzato sia per i suoi orologi elettrici che per l'organo elettrico).

Ma il suo estro non si limitava a questa invenzione e brevettò anche degli occhiali per la visione in 3-D², un tavolo da Bridge che distribuiva automaticamente i mazzi di carte fino a creare nel 1928 la Hammond Clock Company(orologi elettrici) che divenne Hammond Instrument Company nel 1937 per diventare definitivamente la Hammond Organ Company nel 1953.

1.2 L'inconsapevole nascita di un mito

Nel 1933 il signor Hammond rivolse la sua attenzione alla possibilità di costruire e produrre un organo elettrico. In quanto egli stesso appassionato di musica, fu attratto dall'idea di creare un'organo elettrico capace di ricreare le stesse sonorità di quello da chiesa ma con un ingombro decisamente ridotto e di conseguenza trasportabile³.

I primi esperimenti li fece all'ultimo piano della sua fabbrica di orologi, dal quale uscivano strani suoni e vibrazioni che si diffondevano in tutto il fabbricato. Non essendo un musicista si fece aiutare da un'organista classico per avere il giusto riscontro sulla qualità del suono del prototipo dell'organo elettrico⁴.

1.3 I primi anni,il successo e qualche difficoltà

Il primo modello di organo Hammond,il Model A, fu inaugurato all'esposizione delle arti industriali di New York presso il Radio City's RCA Building nell'Aprile del 1935.

Tra i primissimi clienti, incuriositi dal nuovo strumento, troviamo il magnate dell'auto Henry Ford(che dopo aver mandato dei suoi ingegneri a visitare la fabbrica di Hammond ne ordinò addirittura sei), anche il noto compositore americano George Gershwin fu tra i primi clienti e, insieme a molti musicisti e organisti classici presenti in fiera, fece la fila per provare il nuovo strumento.

Tra gli altri citiamo Albert Schweitzer, Sigmund Romberg e il direttore d'orchestra Fritz Reiner. Il nuovo organo ebbe un grande successo e solo nel primo anno ne furono venduti 1400 nonostante il prezzo elevatissimo⁵. Furono molte anche le chiese che ne approfittarono per avere un'organo che costava un'infinitesima parte di un vero organo da chiesa(anche se il primo modello era ancora lontano dal riprodurre il suono).

¹ inserendo il meccanismo in una scatola insonorizzata.

² Il prototipo era chiamato Teleview e fu installato al Selwin Theatre di New York, ma a causa del complesso funzionamento del sistema fu commercialmente un flop.

³ l'intenzione primaria non era verso la trasportabilità in se ma la possibilità di avere la sonorità di un organo in luoghi diversi dalle chiese.

⁴ per le notizie sul funzionamento vedi il cap.2

⁵ al dettaglio costava 1250\$, tre volte il prezzo di una Plymouth!



Laurens Hammond con il suo primo organo modello A, 1935

Di lì a poco il nuovo organo fu utilizzato nelle più varie ambientazioni: negli sceneggiati radiofonici⁶, negli spettacoli teatrali, nelle piste di pattinaggio e negli stadi del baseball e del football nonché nelle hall di grandi alberghi (come al New York Taft Hotel nei primi anni '40).

Il crescente successo dell'organo Hammond cominciò a preoccupare i costruttori di organi da chiesa che si sentirono minacciati e per paura di perdere la loro posizione privilegiata tentarono una causa presso la Federal Trade Commission per chiedere che il nuovo organo elettrico non si potesse avvalere del nome *organo* ma del più consono *electrotone*⁷.

La disputa fu risolta nel 1936 con una prova acustico-musicale nella cappella dell'università di Chicago dove un gruppo misto di esperti e semplici ascoltatori, tutti ad occhi bendati, non furono in grado di distinguere l'organo Hammond dall'organo a canne della cappella.

Nonostante la decisione della commissione, a causa di un curioso pronunciamento del Vaticano emesso nel 1939, ne fu proibito l'uso nelle chiese cattoliche poiché non considerato alla stregua di un vero organo e di conseguenza inadatto alle funzioni liturgiche.

Nonostante questo la Hammond Company vendette circa 5.000 strumenti solo nei primi tre anni e divenne così popolare da avere, nel 1948, più di mille dipendenti. In pochi anni c'erano circa 50.000 Hammond sparsi nelle chiese di tutto il mondo⁸. Dal primo modello A del 1936, l'organo fu migliorato e perfezionato fino alla realizzazione nel 1955 del definitivo modello B3.

⁶ la Radio City di NY ne aveva una dozzina su piattaforme mobili con tanto di Leslie

⁷ inoltre non aiutò il fatto che nelle brochures della Hammond, l'organo si definiva "*capace di riprodurre l'intera gamma di colori necessari all'esecuzione dei grandi brani della letteratura classica per organo*"

⁸ sin dall'inizio, gran parte del successo della Hammond fu dovuto al merchandising: furono pubblicati spartiti con le registrazioni per l'Hammond, creati gli Hammond Clubs e pubblicata una rivista sull'organo Hammond, la *Hammond Times Magazine*.

Gli anni '60 vedono il massimo della popolarità dello strumento grazie alla produzione dei modelli a spinetta, più piccoli e più economici pensati per il mercato familiare (serie L e M)⁹.

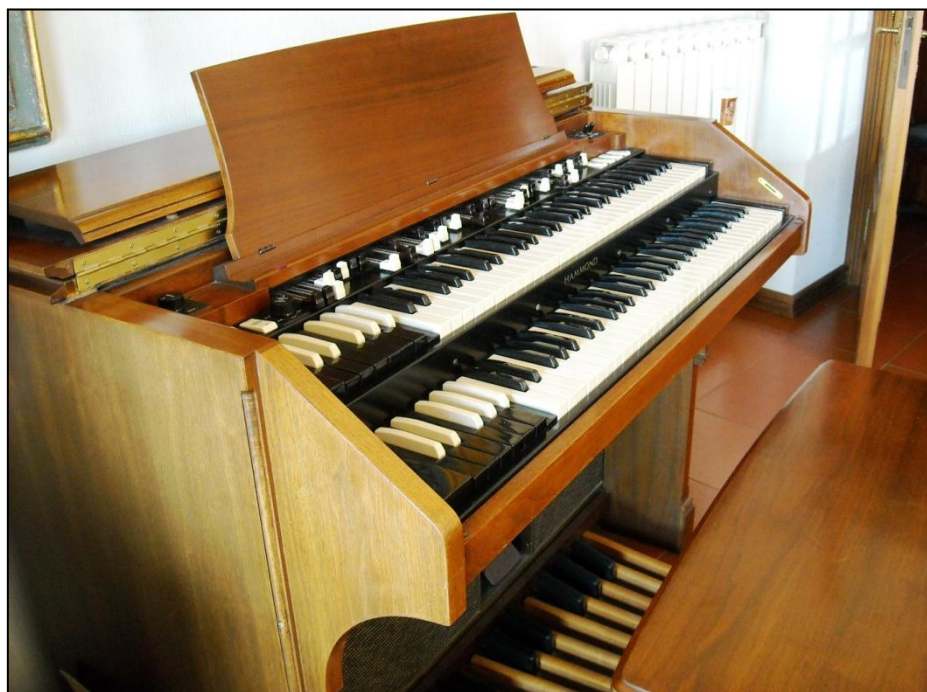
1.4 Dalle ruote foniche agli oscillatori elettronici, la crisi dell'organo elettrico

La Hammond Organ Company produsse in cinquant'anni svariati modelli, di varie forme e diverse caratteristiche ma i modelli rimasti nella memoria sono i tre più utilizzati dai musicisti: B3, C3 e A100.

La compagnia cominciò anche a sperimentare le nuove opportunità offerte dall'elettronica e vennero man mano prodotti organi elettronici, poi si passò ai transistor fino all'utilizzo dei circuiti integrati, anche se la produzione dei modelli elettromeccanici rimase fino al 1974. Lo stesso Laurens Hammond si ritirò da presidente della compagnia per dedicarsi con maggior attenzione alla ricerca¹⁰.

La produzione dei nuovi modelli non più a ruote foniche coincide con l'inizio della crisi della compagnia che possiamo condensare in due fattori principali: il primo di carattere interno, poiché i nuovi modelli mancavano della sonorità pastosa e penetrante dei primi e non furono altrettanto apprezzati dal pubblico.

Il secondo fattore riguarda il cambiamento della moda del periodo storico che, con la crescita esponenziale delle tastiere e dei sintetizzatori¹¹ si stava allontanando dalla sonorità dell'organo a favore delle nuove incredibili e moderne sonorità. Tutto questo portò la compagnia alla definitiva chiusura nel 1985. Quella data segnò la fine della produzione ma non la fine dell'organo Hammond che, nonostante abbia vissuto un decennio di oblio (1975\1985) ha ritrovato nuova linfa vitale grazie ai talenti emergenti dell'organo jazz (e non solo).



organo Hammond mod. A-105 dei primi anni '60

⁹ un'altra invenzione del sig. Hammond fu il riverbero a molle, che nacque dalla necessità di dare profondità al suono sia per le chiese che per i salotti delle famiglie americane spesso soffocati da tende e tappeti.

¹⁰ nel 1960, all'età di 65 anni si ritirò definitivamente dall'industria musicale e nonostante fosse proprietario di uno chateau in Francia, di ville a Montevideo, Uruguay, Antigua e di un appartamento su Park Avenue a NYC, mantenne la residenza nel luogo di nascita, Cornwall, dove morì nel 1973 a 78 anni. Al momento del pensionamento possedeva 90 brevetti e dopo la sua morte gliene vennero attribuiti altri 20.

¹¹ ricordiamo il famosissimo sintetizzatore *moog* inventato da Robert Moog nel 1963.

▪ CAP.2 LO STRUMENTO E LE SUE PECULIARITÀ

2.1 Meccanica e funzionamento

a) Il generatore a ruote foniche:



Il cuore dell'organo Hammond è il generatore a ruote foniche (tonewheel generator)¹². Il generatore nacque grazie alla conoscenza che Hammond aveva della meccanica abbinata alla passione che nutriva per gli orologi e i loro sistemi di ingranaggi.

Il funzionamento consiste in un complesso ingranaggio trascinato da un motore elettrico che mette in rotazione le 96 ruote foniche (tonewheels)¹³.

Ad ogni ruota corrisponde un magnete (come i pick-up della chitarra elettrica) e al momento della rotazione si crea una variazione del campo magnetico che viene catturata dai pick-up e genera un'onda sinusoidale quasi pura.

Le ruote sono dotate di un numero di denti differente tra loro per produrre una serie di 91 toni puri con progressione cromatica¹⁴.

Senza addentrarci ulteriormente in argomenti prettamente scientifici, ci basterà sapere che i suoni generati dalle ruote passando lungo il percorso di pre-amplificazione e amplificazione valvolare verranno arricchiti con altre armoniche.

b) Le tastiere, la pedaliera e il pedale volume:

Le tastiere sono due, nel gergo organistico dette "manuali", ciascuna di 5 ottave a cui si aggiunge la pedaliera di 25 note per i bassi¹⁵.

A sinistra di ogni manuale troviamo un'ottava di tasti dai colori invertiti: questi non producono alcun suono ma servono a selezionare dei suoni pre-impostati all'interno dell'organo chiamati *presets*. A conferma che nelle intenzioni del sig. Hammond ci fosse l'idea che lo strumento doveva servire nelle chiese, tutti i suoni memorizzati nei preset sono di carattere liturgico.

Il pedale volume svolge l'ovvia funzione di aumentare o diminuire l'intensità generale del suono in uscita dall'organo.

Essendo l'Hammond, come tutti gli organi, privo



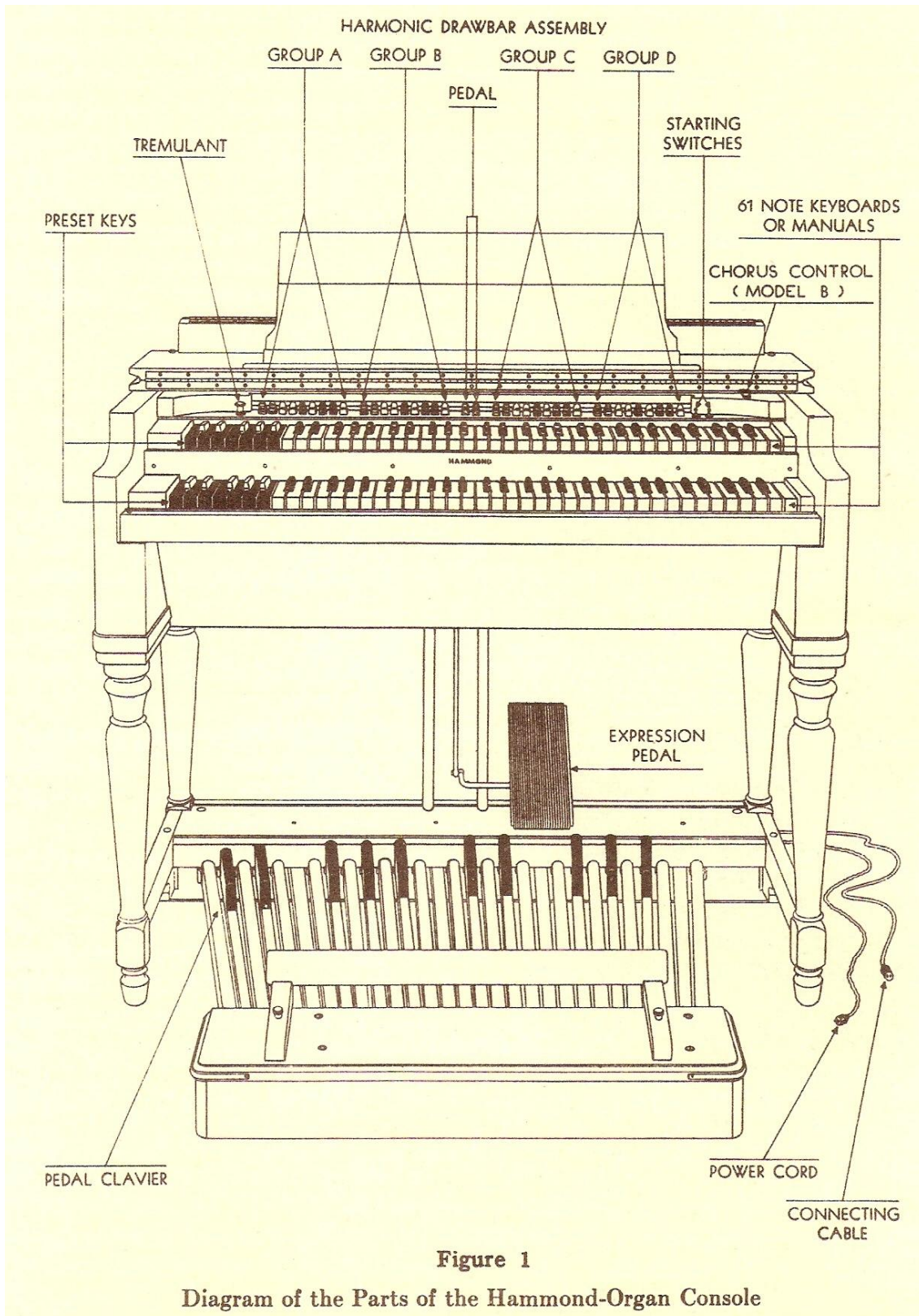
¹² Il seme che permise a Laurens Hammond di sviluppare la sua invenzione fu posto da Thaddeus Cahill, che nei primi del '900 creò il Telharmonium, un generatore di toni puri che però pesava circa duecento tonnellate e poteva essere trasportato solo da più vagoni ferroviari. Nonostante la sua breve vita porta in sé il principio su cui si basa l'organo Hammond.

¹³ da qui le nomenclature elettromeccanico, elettrofónico o elettromagnetico con le quali è spesso definito l'organo Hammond

¹⁴ soltanto 91 ruote provvedono alla generazione sonora, le rimanenti hanno la funzione di bilanciamento meccanico

¹⁵ La pedaliera fu fatta di 25 note perché Hammond aveva notato che negli organi da chiesa gli ultimi pedali erano come nuovi (praticamente mai usati) e decise di farla più piccola. La fece anche piatta e non concava per diminuire i costi di produzione, anche se su richiesta degli organisti di chiesa produsse i modelli RT, D-100 e Grand-100 con pedaliera a 32 note concava.

di dinamica alla pressione dei tasti, solo il pedale può creare tutte le sfumature dinamiche richieste per un'esecuzione musicale corretta. L'ampia corsa del pedale permette variazioni infinitesimali e, di conseguenza, dinamiche efficacissime¹⁶.



¹⁶ soprattutto all'inizio molti organisti usavano il pedale ritmicamente "pompando" su di esso per creare il ritmo. Questa tecnica, per altro efficace, andò man mano scomparendo a favore di un uso più "musicale" del pedale.

c) I Drawbars e il principio degli armonici:

Partendo dal principio che un suono stazionario complesso può essere scomposto in una serie di suoni semplici di forma sinusoidale detti *armoniche*, di frequenza multipla intera (doppia, tripla, quadrupla...) rispetto ad un tono base detto *fondamentale*, nell'organo Hammond questo principio viene applicato all'inverso: una serie di 9 toni semplici (*armoniche*), ricavati dalle 91 frequenze prodotte dal generatore, possono essere sommati a piacimento per ottenere timbri complessi¹⁷.



Nell'Hammond le nove armoniche (drawbars) sono numerate in base alla loro altezza usando come unità di misura il piede, l'antica unità di lunghezza che l'organaria impiega per la misura delle canne.

I drawbars hanno anche una colorazione differente (marrone, bianco e nero) che li identifica come armoniche pari (ottave e multipli) e dispari (quinte e terza)¹⁸.

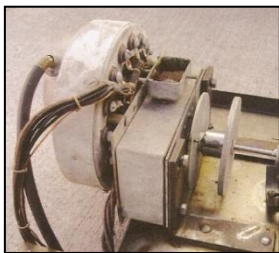
I drawbars sono dei tiranti a barra posti sopra il manuale superiore, disposti in due o più set uguali e formati ognuno da 9 barre, più un gruppo di due per la pedaliera.

Estraendo ogni singolo drawbar si aumenta l'intensità di una particolare armonica del suono con un volume che va da un minimo di 1 al massimo di 8.

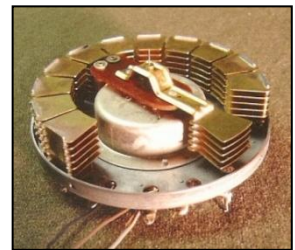
Questa caratteristica rende possibile la creazione di migliaia di combinazioni possibili dando allo strumento una tavolozza timbrica veramente lodevole.

d) Il vibrato\chorus:

I primi modelli erano forniti di tremolo e solo dopo la seconda guerra mondiale venne sostituito con il vibrato¹⁹ grazie alla perspicacia dell'ingegnere John Hanert che progettò la nuova tecnica di vibrato detta *scanner*²⁰. Grazie allo scanner fu possibile aggiungere l'effetto *chorus* che completò la sezione del vibrato\chorus che è rimasta a tutt'oggi invariata.



Un selettore on-off attiva o disattiva l'effetto mentre una manopola consente di scegliere tra tre differenti intensità di vibrato (v1-v2-v3) e di chorus (c1-c2-c3). Questa sezione è molto importante per gli organisti jazz che sfruttano molto soprattutto il chorus, spesso preferito al vibrato, considerato troppo mellifluo.



¹⁷ La tecnica non è affatto nuova, veniva già applicata dall'organaria italiana del XIV secolo nel *ripieno* a file separate composto da registri della famiglia dei principali.

¹⁸ Nei modelli prodotti dal 1970 in poi vennero aggiunti sui drawbars i numeri che davano la lunghezza della canna corrispondente in piedi: $16'$, $5^{1/3}'$, $8'$, $4'$, $2^{2/3}'$, $1^{3/5}'$, $1^{1/3}'$, $1'$.

¹⁹ Il vibrato è una variazione ritmica dell'intonazione mentre il tremolo è una variazione ritmica del volume.

²⁰ Lo scanner deve il suo nome alla tecnica usata per ottenere la modulazione di frequenza dei toni (altrimenti fissi) del generatore, mediante una linea di ritardo analogica e un commutatore capacitivo rotante (scanner) azionato dal generatore stesso.

e) La percussione

Da non confondere con il leggendario “key click”, il *touch response percussion* è un'altra sezione molto interessante, anch'essa sviluppata dall'ing. Hanert, fu introdotta successivamente al vibrato, intorno al 1955.

L'effetto aggiunge all'attacco del suono un'armonica intonata rendendo il suono più percussivo e brillante.



Le possibili varianti sono comandate da quattro selettori (*tabs*) con i quali è possibile: 1. attivare/disattivare l'effetto (*On\Off*) 2. scegliere tra le due armoniche (*2nd\3rd harmonic*) 3. due livelli di intensità (*Normal\Soft*) 4. un decadimento breve o lungo dell'effetto (*Fast\Slow*).

La percussione agisce solo sul manuale superiore e solo sulle note suonate in staccato mentre il legato non risente dell'effetto. Da notare che quando si seleziona la percussione su *normal* l'aumento dell'effetto è dovuto anche al sensibile abbassamento automatico del volume dei drawbars che lo rende ancor più efficace.

f) Il Click:

Il *click* (“key click” in inglese), non è un vero e proprio effetto, nel senso che non fa parte delle sezioni dello strumento ma è un rumore che si produce alla pressione e rilascio di ogni tasto.

Anch'esso viene amplificato insieme al suono principale e ne diventa parte integrante.

Fu subito notata la differenza tra l'attacco dell'organo Hammond e quello di un organo da chiesa proprio per la sensibile differenza tra i due.

La difficoltà di ridurre questo effetto fu considerata sostanzialmente un difetto e nonostante diversi accorgimenti il “click” non fu mai definitivamente eliminato.

Per un gioco del destino, da difetto si è trasformato in una caratteristica ineguagliabile e distintiva dell'organo Hammond, vista come peculiarità insostituibile dagli organisti di musica moderna.

g) Il Riverbero a molle:

Anche il riverbero a molle è un brevetto nato dalla mente brillante del signor Hammond.

Il primo riverbero elettromeccanico a molla è del 1939, ma era ingombrante e poco efficace. Negli anni '60 fu migliorato, ridotto e inserito nei modelli amplificati.

Lo scopo era evidentemente quello di dare profondità al suono secco e asciutto che usciva dagli altoparlanti.

Pensato in funzione dell'utilizzo dell'organo in chiesa fu poi parte integrante dei modelli amplificati pensati per i salotti delle famiglie americane, spesso abbellite con tendaggi e tappeti che ne assorbivano il suono rendendolo ancora più asciutto.



▪ CAP.3 IL LESLIE, UN SUCCESSO ROTEANTE!

3.1 Di necessità virtù

Nel 1937 Donald Leslie fu tra i primi ad acquistare un organo Hammond (numero di serie 58!) nella convinzione che avrebbe suonato come un organo a canne ma le sue aspettative vennero disattese. Forte delle sue capacità, anziché acquistare un diffusore della Hammond pensò bene di progettarne uno lui stesso²¹.

Quello che Leslie aveva notato nelle chiese era il propagarsi del suono in tutte le direzioni e l'ascoltatore ne veniva avvolto completamente²².

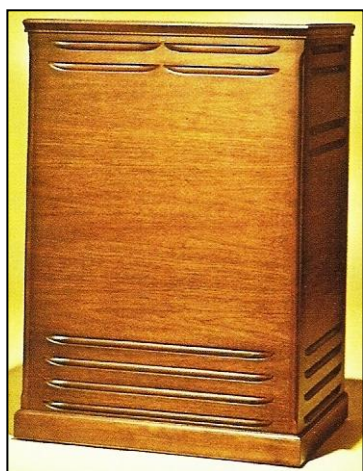
Cominciò così a sperimentare una cassa che prevedesse al suo interno degli altoparlanti rotanti. Ci vollero ben quattro anni di esperimenti e diversi prototipi per raggiungere un risultato soddisfacente ed arrivare al prodotto definitivo che chiamò *Vibratone*²³.

3.2 Un'opportunità perduta, un successo globale

Orgoglioso della sua invenzione, pensata proprio per l'organo Hammond, la propose alla compagnia e la invitò ad ascoltare il nuovo amplificatore²⁴.

La decisione di Hammond di non prendere in considerazione il nuovo sistema fu probabilmente dettata perlopiù da due fattori:

un pizzico di orgoglio professionale, in quanto Leslie aveva dettato una sorta di ultimatum lasciando solo 30 giorni di tempo per decidere di acquistarne la licenza, e il timore che il nuovo amplificatore avrebbe diminuito sensibilmente la vendita dei suoi *tone cabinets* (di cui andava fiero).



Leslie L122 RV

Sta di fatto che l'affare non andò in porto e nel 1940 Don Leslie iniziò la produzione di quello che divenne un enorme successo²⁵. Con la Electro Music, Leslie assemblò amplificatori fino al 1965, anno in cui cedette il marchio alla CBS Musical Instruments rimanendo comunque in affari fino al 1985.

I modelli più popolari sono il 122 e il 147, il primo specificatamente nato per l'organo Hammond mentre il secondo ha in aggiunta un ingresso jack adatto a qualsiasi altro strumento. Una piccola nota di colore: è quasi diventata leggenda la sottile battaglia tra le due compagnie, soprattutto da parte della Hammond che cercava con ogni mezzo di impedire il collegamento di un suo organo con il Leslie arrivando a produrre modelli che necessitavano di un proprio diffusore per accendersi (a tutta risposta una settimana dopo la Leslie aveva pronto un adattatore!).

²¹ in California, a causa del passaggio dai 50Hz ai 60Hz fu chiamato in qualità di tecnico ad adattare gli organi al nuovo sistema.

²² nelle chiese più grandi i gruppi di canne sono posizionati in punti diversi, da qui l'effetto della spazialità del suono.

²³ successivamente fu chiamato "Leslie Vibratone" fino al definitivo "Leslie" nel 1949.

²⁴ il responsabile della Hammond portò 50 organisti che fecero tutte le prove possibili ed immaginabili rimanendone favorevolmente impressionati, ma, racconta Leslie, gli bisbigliava all'orecchio di dire che non era poi così interessante.

²⁵ lo stesso Don Leslie stimava di averne prodotti circa 200.000 unità solo del mod.122 ma molti di più del mod.147 (senza considerare i modelli minori).

3.3 Come funziona

L'inconfondibile effetto che caratterizza l'amplificatore Leslie è prodotto essenzialmente dalla rotazione dei punti di emissione del suono.

Grazie alla rotazione l'intensità sonora aumenta e diminuisce ciclicamente e allo stesso tempo, per l'effetto *doppler*, si produce una modulazione di frequenza che conferisce al suono profondità e spessore essendo proiettato a 360 gradi in tutto l'ambiente sonoro.

Ma in realtà Don Leslie affermava: <<...tutti lo descrivono come effetto doppler ma non comprendono cosa avviene realmente. Quando l'altoparlante si muove nella tua direzione

l'intonazione cresce. Allo stesso tempo il suono si riflette sulle pareti e ritorna verso di te e a quel punto l'intonazione cala. Il Leslie crea un suono ampio fatto da un quasi infinito numero di frequenze causate da tutte le differenti possibili riflessioni del suono sulle pareti...>>²⁶.

La diffusione avviene attraverso due sezioni separate: una tromba rotante per le alte



frequenze (dagli 800Hz in poi) e un woofer (che manda il suono in un cestello rotante in senso inverso rispetto alla tromba) per le basse.

Entrambi i diffusori sono azionati da motori elettrici e, tramite un interruttore, possono cambiare due velocità: lenta, effetto *chorus* e veloce, effetto *tremolo*. In alcuni modelli è prevista anche la funzione di *brake*²⁷ che ferma completamente la rotazione.

Il suono è reso particolarmente pastoso e ricco anche grazie ad un meraviglioso amplificatore valvolare dalla potenza di circa 40 watt.

Il Leslie fa sì che il suono dell'organo sia sempre in movimento e ne ammorbidisce un po' l'effetto click (che tanto preoccupava il sig. Hammond).

In posizione di *chorus* il suono che ne esce è caldo e avvolgente e crea un tappeto sonoro adatto all'accompagnamento, mentre in posizione di *tremolo* il suono si espande ed "esplode" enfatizzando al massimo l'effetto di spazialità²⁸.

L'effetto che si produce sia acusticamente che musicalmente nel passaggio da lento a veloce e viceversa è il momento che crea l'effetto più sorprendente all'orecchio poiché quando sia la tromba che il cestello rallentano (o accelerano), lo fanno con due velocità diverse creando un "movimento sonoro" molto particolare che è diventato una caratteristica dell'uso del Leslie²⁹.

3.4 La scelta dei musicisti



particolare della tromba rotante



²⁶ M.Vail, *The Hammond Organ Beauty in the B*, second edition, Backbeat Books, San Francisco 2002, p.134

²⁷ in inglese: freno.

²⁸ alcuni organisti aggiungono all'effetto *tremolo* il vibrato scanner dell'organo perché lo esalta ancora di più, mentre altri lo preferiscono "puro" perché percepiscono nelle due diverse velocità di modulazione del suono un effetto sgradevole.

²⁹ un effetto tra i più particolari consiste nel mandare il Leslie veloce, poi farlo rallentare (selezionando il *brake*) e solo in quel momento cominciare a suonare. Si produce così una sorta di oscillazione del suono che rallenta gradatamente fino a fermarsi del tutto.

Nonostante l'avversione che il sig. Hammond aveva per gli amplificatori Leslie e malgrado tutti i tentativi per evitarne l'accoppiamento con i suoi organi, ciò che ne decretò inevitabilmente il successo a livello internazionale fu dettato dall'orecchio e dal gusto musicale dei professionisti, dei musicisti più o meno famosi che si esprimevano nei più vari stili e generi musicali.

Grazie ai loro dischi e al numero praticamente infinito di concerti dal vivo hanno diffuso e consolidato il binomio Hammond\Leslie creando inconsapevolmente un matrimonio indissolubile, un accoppiamento di sicuro successo.

Anche se ci sono molti esempi di organisti che non usano il Leslie, si può affermare con sicurezza che l'invenzione di Don Leslie ha certamente migliorato e soprattutto enfatizzato alcune caratteristiche timbriche dell'organo Hammond dando vita a sonorità che non sarebbero state possibili con i soli Hammond *tone cabinet*³⁰.

Ricordo che la fama del Leslie stuzzicò la fantasia di altri musicisti non organisti che, soprattutto negli anni '60, filtrarono il loro strumento attraverso questo particolarissimo amplificatore:

Eric Clapton su *While my guitar gently weeps* dei Beatles, Jimi Hendrix su *Little Wing*, Carlos Santana in *Europa*, il pianoforte dei Pink Floyd su *Echoes* e *Atom Earth Mother* e anche le voci su *Tomorrow Never Knows* dei Beatles e *Rosemary* dei Grateful Dead.



Richard Wright, Pink Floyd

³⁰ penso a Billy Preston, Keith Emerson, Prochol Harum e Pink Floyd, solo per citarne alcuni.

▪ CAP.4 L'ORGANO HAMMOND DALLE ORIGINI A JIMMY SMITH

4.1 La politica della Hammond Company

Sin dal momento in cui il primo organo debuttò a New York nel 1935, fu considerato un bene di possesso prezioso e il signor Hammond si dimostrò un genio non solo per la sua magnifica invenzione ma anche nello sviluppo delle strategie di vendita del suo strumento.

L'obiettivo, anche se molto ambizioso, era quello di riuscire a mettere un organo in tutte le case delle famiglie americane.

Anche se lo scopo primario non fu raggiunto lo strumento divenne comunque un oggetto molto ambito e popolare e fu acquistato da privati, chiese, auditorium e funeral homes³¹ sparse per tutta la nazione.

Per i primi dieci anni di attività la compagnia aveva allestito degli showrooms chiamati *studios* a New York, Houston e Chicago. Il primo aprì nel 1951 e intorno al 1960 erano circa un'ottantina sparsi nel paese a coprire una rete di circa 400 venditori.

In fronti su cui si muoveva la grande macchina del marketing erano diversi e tutti con obiettivi ben delineati: vista la considerevole cifra che bisognava spendere per un'organo³², la Hammond offriva ai possibili clienti finanziamenti e rateizzazioni per facilitarne l'acquisto³³ inventando nuove forme di pubblicità come il *Play Plan*, che consisteva nella possibilità di avere un qualsiasi modello a casa per un mese con sei lezioni a \$25 senza obbligo di acquisto.

Questa politica fruttò migliaia di vendite.

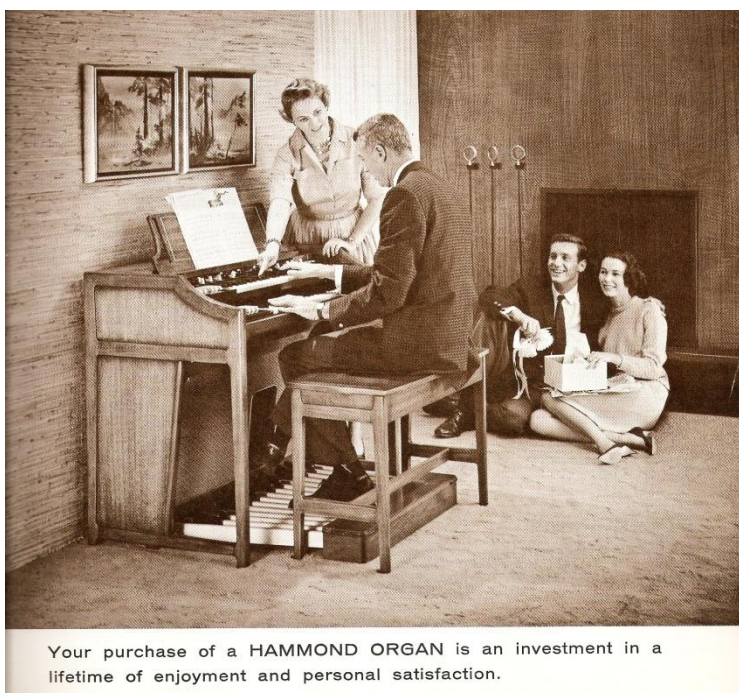
Fu creata la *Hammond Organ Society*, un'organizzazione che aveva numerose sedi sparse per tutta la nazione e spesso più di una nelle grandi città³⁴.

La sua funzione era quella di organizzare degli eventi musicali, spesso sponsorizzati dal negozio locale, che si tenevano a casa di un socio o nel negozio stesso.

Agli eventi veniva spesso invitato un organista professionista che si esibiva per i soci.

Erano di fatto delle piccole feste che vedevano la partecipazione di famiglie, anche bambini, dove venivano dimostrate tecniche all'organo, si effettuavano esibizioni e letture di vario genere.

All'interno di queste manifestazioni si organizzavano rinfreschi o cene di fine anno e venivano ovviamente presentati i nuovi modelli. Gli stessi negozi della Hammond avevano a disposizione delle brochures informative su come organizzare un incontro nella propria casa³⁵.



³¹ piccole cappelle dove si officiavano i funerali e la funzione era accompagnata da un'organista.

³² i primi modelli costavano quanto una Cadillac

³³ un A-100 da \$2,395 si poteva acquistare con una caparra di \$25 e successive piccole rate mensili.

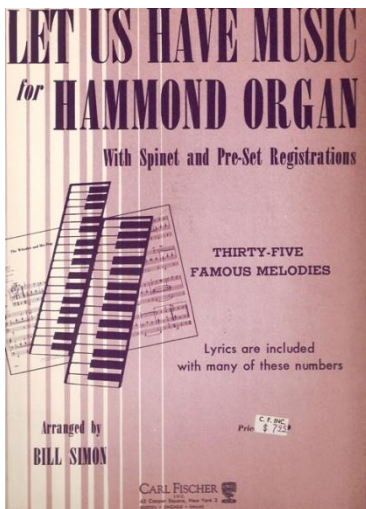
³⁴ nella sola Chicago ne esistevano ben 16.

³⁵ gli *Organization and Meeting Kit* :spiegavano come condurre il primo incontro, davano consigli sugli incontri successivi, sui possibili argomenti e suggerivano eventi speciali e anche attività all'aperto. Il kit includeva anche un certificato di membro del club, distintivo col nome, carta intestata, tessera di riconoscimento.

Un'altra brillante idea fu la creazione di una piccola rivista gratuita tutta dedicata all'organo Hammond intitolata **Hammond Times**.

Il piccolo giornale conteneva diversi articoli, tutti incentrati o correlati all'organo Hammond: interviste ad organisti famosi, recensioni di nuove uscite discografiche, spartiti, consigli tecnici da musicisti professionisti, suggerimenti sui *drawbars settings*, reportage sugli incontri della *Hammond Organ Society* e naturalmente informazioni sui nuovi modelli in uscita o su quelli già esistenti.

Un'altro filone fortemente implementato fu quello degli **spartiti**: la compagnia, in accordo con dozzine di case editrici, pubblicava costantemente spartiti pensati appositamente per i diversi modelli di Hammond con all'interno suggerimenti per la registrazione sia dei drawbars che dei preset per i modelli a spinetta.



Inoltre, sempre per un'intesa con le maggiori case discografiche dell'epoca, pubblicava anche dei **dischi**, spesso suonati dagli artisti in voga al momento ad un prezzo competitivo³⁶ e che puntualmente venivano recensiti e pubblicizzati nella rivista Hammond Times.

Un altro mezzo che la Hammond Company usava per promuovere i suoi organi era la **televisione**.

Nei primi anni '60 la WTTW, un canale televisivo a carattere didattico di Chicago, produsse 6 film della durata di 30 minuti ciascuno intitolati *Meet the Organ*, dove venivano affrontati diversi argomenti relativi alla storia e al funzionamento dell'organo.

Alla trasmissione, che aveva l'intenzione di non essere di stampo commerciale, venivano spesso invitati degli ospiti, tra cui Eddie Layton³⁷ e Jackie Davis, che oltre ad esibirsi parlavano di argomenti correlati all'organo.

Oltre al mercato casalingo, principale fonte di vendite, un'altro grande mercato fu quello delle **chiese**.

Non tanto nelle cattedrali o nelle chiese più grandi, dove troneggiava l'organo a canne, ma in quelle più piccole, nelle cappelle e soprattutto in quelle frequentate dalla gente di colore che ebbe una gran diffusione.

Concludendo si può dire che l'organo Hammond, nonostante la sua introduzione sul mercato ai tempi della grande depressione ebbe un grande successo non solo negli Stati Uniti ma anche a livello internazionale.

Grazie a tutte le strategie di mercato che la compagnia aveva pensato, i suoi organi ottennero grande fama e divennero strumenti così ambiti che li si poteva trovare nei luoghi più disparati: navi da crociera, basi e navi militari, locali notturni, stadi del baseball, piste di pattinaggio, chiese, case private, ristoranti, alberghi, funeral homes, organizzazioni civili, sale da concerto, auditorium e in molti altri luoghi.

Si stima che negli anni che vanno dal 1935 al 1960 la Hammond Organ Company abbia venduto circa 500.000 organi³⁸.

4.2 Le prime Star dell'organo Hammond

Come abbiamo visto, le strategie di mercato furono decisamente vincenti e ciò è in parte dovuto alla capacità e all'estro musicale di quelli che furono i primi musicisti a confrontarsi con il nuovo organo elettrico e a diffonderne la conoscenza grazie alle loro esibizioni e registrazioni.

³⁶ gli LP costavano \$1.00 a fronte di \$5.98, prezzo medio di un disco

³⁷ talentuoso organista (incideva per la Mercury) conosciuto dal grande pubblico come organista dei New York Yankees venne scelto dalla Hammond come dimostratore e girò in tour tutta l'America e anche l'Europa.

³⁸ *The Music Trades*, May 1960, John Majeski Jr.

Dobbiamo tenere presente che la prima schiera di organisti non era classificabile come appartenente alla musica jazz per come la intendiamo oggi, ma si attestava su uno stile che principalmente riproduceva canzoni e temi popolari dell'epoca con un gusto che attingeva alle varie tipologie di danze e ritmi ballabili: dal valzer ai ritmi latino-americani, ma anche inni, polke, mazurche, marce e brani tratti dagli spettacoli musicali.

Era tendenzialmente tutta musica bianca, ad orientamento pop oppure musica tradizionale americana.

Tra i diversi organisti che cominciarono a suonare il nuovo organo elettrico sin dalla sua nascita la figura che è rimasta nella memoria collettiva fu **Ethel Smith** (1911-1996), soprannominata *the First Lady of the Organ*, fu colei che negli anni '40 contribuì fortemente all'incremento della popolarità dell'organo Hammond.

La sua fama fu tale che apparì anche in alcuni film di Hollywood: *Bathing Beauty* (1944), *Scandals*, *Cuban Pete* (1946), *Easy to Wed* (1946) e *Melody Time*, un film di animazione Disney del 1948.

Registrò molti album per la Decca e la Vocalion³⁹, il suo stile prevedeva quasi sempre il *full-tremolo* e la sua musica poteva funzionare sia nei ristoranti che nei club come nelle piste del ghiaccio degli anni '50 e dei primi anni '60.

Non è da considerare musica di basso livello ma oggi suonerebbe un pò datata, anche se fu parte integrante della diffusione dell'organo elettrico.

Il brano a cui l'immaginario collettivo l'ha sempre ricollegata è *Tico Tico*, brano dal sapore latino che registrò nel 1944 (dopo l'esecuzione nel film *Bathing Beauty*) per la Decca e che vendette oltre due milioni di copie in tutto il mondo.

La sua tecnica era brillante e distintiva del suo stile e oltre ad essere una musicista di tutto rispetto era anche un'abile ed esperta *showgirl*.

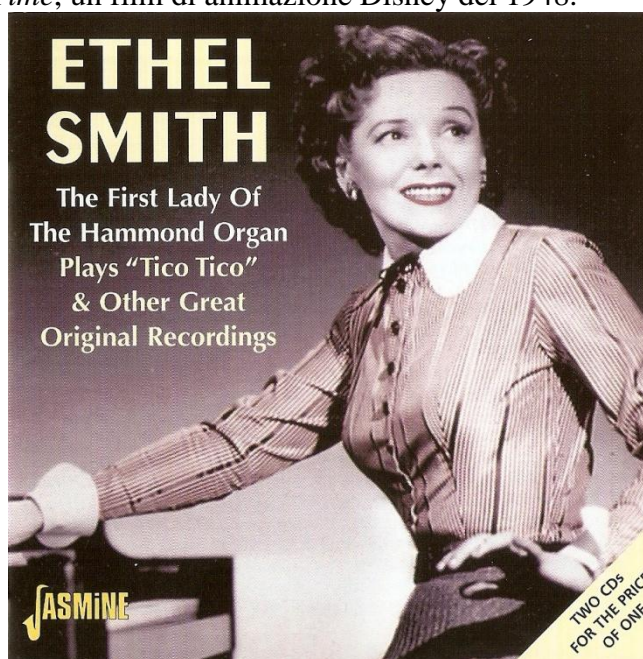
Suonò praticamente tutti i generi musicali e i suoi arrangiamenti erano così richiesti che venivano pubblicati e venduti tramite la sua *Ethel Smith Music Corporation*.

La sua carriera fu lunghissima e girò il mondo intero suonando principalmente la musica latina, sua vera passione.

Continuò ad esibirsi sia dal vivo che in televisione fino alla metà degli anni '70, periodo in cui si ritirò dalle scene a Palm Beach dove suonò occasionalmente fino alla sua morte, avvenuta nel 1996. Un'altro organista del primo periodo che raccolse grandi successi fu **Lenny Dee**⁴⁰ (1923-2005), anch'egli registrò per la Decca dal 1951 e i suoi album risultavano più interessanti e meno manieristici di quelli che circolavano all'epoca.

La maggior parte delle sue registrazioni si effettuavano a Nashville dove Dee era di casa e si avvaleva della collaborazione di vari musicisti registrando sia in trio che con l'ausilio di cori, orchestra e strumenti a fiato.

Dee dichiarava di non essersi ispirato a nessun organista in particolare e che non ne aveva di preferiti. La sua *Plantation Boogie* del 1955 fu anch'essa un successo raggiungendo il dodicesimo posto del *Billboard's* pop charts.



³⁹ una divisione della Decca Records

⁴⁰ nome d'arte per Leonard G. De Stoppelaire

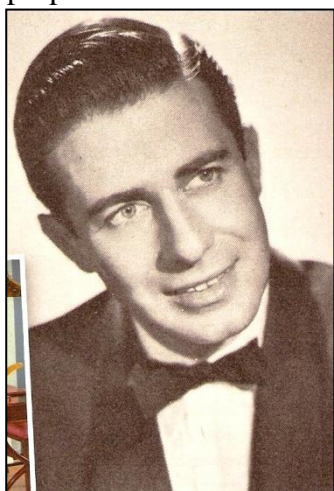
Un'altro valente organista dell'epoca fu **Eddie Layton**(1925-2004), giovanissimo già si esibiva a New York(alla *Mermaid Room* del Park Sheraton Hotel) insieme ad altri famosi organisti dell'epoca come Jesse Crawford e Ken Griffin.

Con Layton si comincia ad intravedere una tendenza al jazz che troviamo in alcune sue registrazioni per la Mercury.

Lavorava spesso in duo con il trombone(Buddy Morrow) e con la fisarmonica(Dick Contino).

Famoso anche per aver pubblicato spartiti con suoi arrangiamenti e settaggi per i differenti modelli di Hammond Layton era abilissimo nel creare bellissime sonorità, anche particolari, e fu ingaggiato dalla Hammond come dimostratore sia negli Stati Uniti che in Europa registrando molti dischi atti proprio a dimostrare le ampie possibilità sonore dei diversi modelli.

Nella città di New York, in quanto organista degli *New York Yankees*, era considerato una vera e propria star.



Se si considerano le sue tante incisioni, l'ampia varietà di modelli usati ed il suo lunghissimo rapporto di collaborazione con la Hammond Company lo si può considerare uno dei più significativi organisti di tutti i tempi.

Tra i tanti album citiamo *All-Time Dance Favorites*(1963), in duo col trombonista Buddy Morrow. Una collezione di melodie popolari del passato attraverso un medley di ben 33 canzoni(da *Moonglow* a *Red Roses for a Blue Lady*).

Suoi contemporanei molti altri organisti(alcuni dei quali furono anche dimostratori per la Hammond), impossibile citarli tutti ma tra i tanti ricordiamo Bill Irwin, Porter Heaps, Hal Shultz, Mary Jean Miller, Earl Grant, Jesse Crawford, Hank Faller insieme a Shay Torrent e Axel Alexander(che lavoravano in duo) e molti altri ancora.

4.3 Da Fats Waller a Wild Bill Davis:l'organo si tinge di jazz

Se fino ad ora abbiamo visto l'organo Hammond inserirsi nella società americana dal lato più commerciale e popolare bisogna dire che nel frattempo le cose si stavano muovendo anche nel mondo più squisitamente jazzistico, raggiunto anch'esso dalla fama e dalla curiosità del nuovo strumento.

Colui che per primo usò il nuovo organo elettrico in un modo completamente diverso fu **Fats Waller**(1904-1943).

Egli imparò a suonare l'organo nella chiesa di Harlem dove il padre era pastore⁴¹ e, ancora con l'organo a canne, registrò nel 1926 *St.Louis Blues* e *Lenox Avenue Blues* per la Victor.

Conosciuto come pianista fu però l'organo a dargli lavoro nei suoi primi anni di carriera e già all'età di 16 anni era l'organista residente del *Lincoln Theatre* di New York.

L'avvento dell'organo Hammond portò Waller ad un nuovo livello ed egli lo usò nelle sue ultime registrazioni RCA(1940-1943).

Il disco *Swingin' the Organ with Fats Waller* lo vede all'organo a canne nei brani *I Believe in Miracles*, registrato nel 1935 con Bill Coleman(t) e Gene Sedric(ts) e *Don't Try Your Jive on Me*, registrato in Inghilterra nel 1938 con George Chilsom(tb) e Dave Wilkins(t), mentre i restanti brani furono registrati su di un organo Hammond a Chicago e New York tra il '40 e il '41.

Nel brano *Let's Get Away From It All* l'organista usa la formazione organo, chitarra, batteria, e per questo lo si può considerare a tutti gli effetti il precursore della classica formazione dell'organ trio. Fats Waller era un vero e proprio genio musicale per le sue incredibili capacità, sia strumentali, legate alla sua abilità al pianoforte e all'organo, sia compositive, avendo scritto tra le 800 e le 1000 canzoni⁴², oltre ad essere anche un bravissimo cantante ed uno showman ineguagliabile.

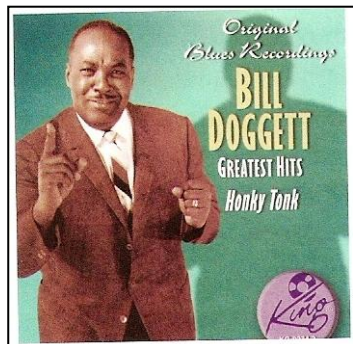
⁴¹ alla *Abyssinian Baptist Church*

⁴² Tra cui *Ain't Misbehavin* e *Honeysuckle Rose*

Registrò anche con Vincent Lopez, Paul Whiteman e Fletcher Henderson e le sue canzoni furono registrate da tutti: da Louis Armstrong a Whitney Houston a Jimmy Smith.

Fats Waller fu il primo organista jazz e il faro da seguire nei primi passi che l'organo elettrico mosse nel jazz, oltre ad essere una grande personalità musicale della sua era.

Un altro organista degno di nota è **Bill Doggett** (1916-1996).



Anch'egli fu tra i pionieri dello strumento e inoltre uno dei primi ad avere una carriera piena di successo come organista solista, cosa rara al tempo in quanto l'organo veniva spesso usato come strumento di accompagnamento a strumenti come il sax, la tromba e la chitarra a cui venivano più frequentemente affidate le parti solistiche.

Il suo stile riflette quello in auge nei primi periodi, che prevedeva l'assolo con un andamento prettamente cordale, modalità che richiedeva una buona preparazione tecnica.

Inoltre gli organisti non erano abituati a tempi più lenti, che erano poco usati, mentre Doggett si dimostrava a proprio agio anche in questi⁴³.

Molte registrazioni di Doggett sono lo specchio di come si intendeva il jazz strumentale all'organo nei primi anni '50.

Lo si può facilmente ritenere un artista di R & B, il suo successo più grande fu *Honky Tonk Part I* che arrivò in classifica nel 1956 rimanendoci per molti mesi.

Anch'egli cominciò come pianista e diventò anche arrangiatore e *song-writer* per alcune band di allora (Lucky Millinder, Ink Spots e Bill Mundy).

Fu chiamato da Louis Jordan a sostituire Wild Bill Davis (che lasciava la band proprio per dedicarsi all'organo Hammond).

Dopo qualche tempo ricevette una chiamata proprio da Wild Bill Davis che lo informava che Ella Fitzgerald stava cercando un organista e così nella sua prima registrazione all'organo lo si apprezza come accompagnatore della grande cantante⁴⁴.

Ufficialmente il suo trio debuttò al jazz club Baby Grand⁴⁵ di New York nel 1952.

Egli registrò per la King Records molti album, ma il successo più grande rimane il già citato *Honky Tonk Part I*, che vendette più di 3 milioni di copie, una cifra enorme considerando l'epoca e la particolarità del brano, dovuta alla sua natura strumentale⁴⁶.

Lo stesso pezzo lo si ritrova in molti altri album successivi seguito anche da *Honky Tonk Part II*.

Tecnicamente parlando Doggett è un seguace di Waller e Davis, secondo solo a Davis come organista commercialmente di successo e precede lo stesso Smith di diversi anni.

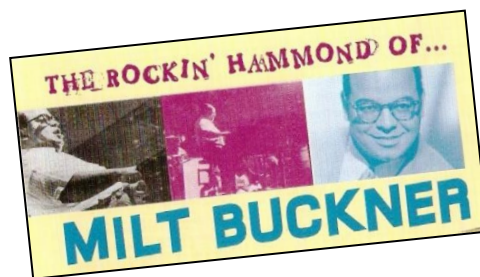
In termini di importanza del genere lo si può mettere tra i primi 5 organisti di tutti i tempi.

Il suo stile è unico e a differenza di molti organisti attuali, non rischia di essere scambiato per qualcun'altro.

Sempre del periodo che precede, anche se di poco, l'avvento di Jimmy Smith, fa parte un altro musicista di grande talento, si tratta di **Milt Buckner** (1915-1977).

Nativo di St. Louis è considerato anch'esso un pioniere dell'organo jazz. Cominciò come pianista suonando a Detroit per differenti gruppi fino ad approdare alla band di Lionel Hampton per il quale, oltre ad esserne arrangiatore, suonò il piano dal 1941 al 1948, anno in cui passò all'Hammond, sempre con Hampton.

Buckner rimane famoso musicalmente per il suo stile a *block-chords* che utilizzava indifferentemente sia al piano che all'organo anche in brani up tempo senza alcuna apparente



⁴³ Come nell'album *In a Sentimental Mood*

⁴⁴ Registrò *Smooth Sailing*, che fu un successo della Fitzgerald e poi *Rough Riding* e *Air Mail Special*

⁴⁵ Popolare jazz club dove nel 1956 Jimmy Smith registrerà i suoi live *at Club Baby Grand* vol. I e II per la Blue Note

⁴⁶ lo stile di allora prevedeva quasi sempre la presenza della parte cantata

difficoltà. Piccolo di statura arrivava a malapena alla pedaliera e per questo le sue registrazioni sono fatte con l'ausilio del bassista.

Il suo approccio all'organo era quello di usarlo come una vera e propria big band, sfruttando il manuale superiore per imitare i brass con il *drawbars setting* su *full-organ* e quello inferiore, con un settaggio più scuro, per la sezione sassofoni.

Sia l'esposizione dei temi che gli assoli venivano eseguiti da Buckner principalmente con questa tecnica e più raramente con note singole, inoltre si riconoscono nel suo stile molti *riffs* e *patterns* classici delle big band dell'epoca. Il suono era caratterizzato dal Leslie quasi sempre in posizione *fast*, anche su brani più lenti. I registri usati da Buckner sono tutti riconducibili ai modelli della Hammond pre-B3. Infatti solo nel 1954 furono introdotti la percussione e il *vibrato-chorus* e anche dopo le nuove implementazioni egli rimase legato al timbro dei modelli precedenti(BC e B2). Il suo stile è inconfondibile e anche se ormai datato è indiscutibilmente una testimonianza importante del percorso dell'organo elettrico nel jazz.

Un'altro organista di vero talento è Jackie Davis.

Jackie Davis(1920-1999)cominciò la sua carriera al pianoforte e successivamente passò all'organo ritenendolo uno strumento capace di più possibilità sonore del pianoforte stesso.

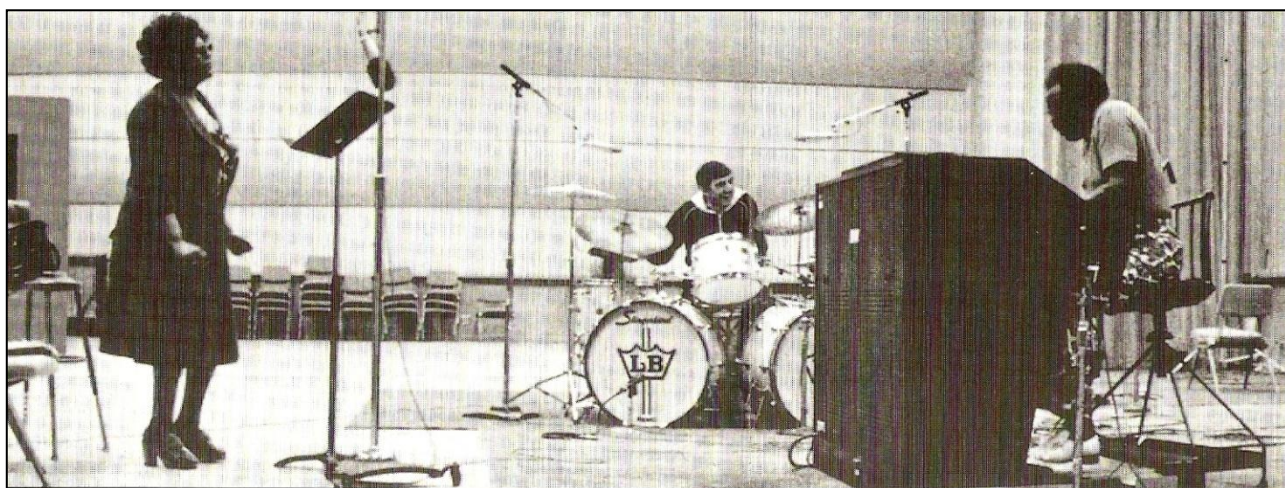
Cominciò a suonare i primi modelli(BA) e divenne famoso per aver accompagnato cantanti storici come Ella Fitzgerald, Sarah Vaughn, Nat King Cole e Dinah Washington.

La sua carriera fu interrotta dalla guerra e riprese dopo di essa.

Nel 1951 acquistò il suo primo Hammond e cominciò da Filadelfia per poi giare tutta la nazione precedendo Jimmy Smith come organista jazz.

A quel tempo la maggioranza dei suoi colleghi che ricevevano contratti con case discografiche erano organisti bianchi e la loro visione dell'organo era differente da quella dei neri.

L'approccio degli organisti di colore tendeva ad essere più diretto, più concentrato sul suono dell'organo vero e proprio, mentre molti organisti bianchi si dedicavano maggiormente alle caratteristiche più spettacolari dello strumento, ed è per questo che furono in gran parte gli organisti di colore che fecero fare all'organo Hammond un salto di qualità verso la musica più strettamente jazz.



Davis registrò molti album per la Capitol Records, il primo in assoluto fu *Hi-Fi Hammond-Jackie Davis* che fu seguito dal volume 2 dove Davis usa il nuovo modello B3 con la novità della sezione *percussion*, aggiungendo nuova linfa alla qualità musicale della registrazione. Oltre che con la Capitol registrò anche per la Warner Bros. Il suo stile è molto particolare e lo si può considerare un mix tra la generazione pop e la nuova vena jazz che si stava diffondendo.

Interessante l'album a nome di Ella Fitzgerald *Lady Time*(1978) dove Davis, in compagnia di Louie Bellson alla batteria, oltre ad accompagnare egregiamente, si prende carico di tutti gli assoli con

un'abilità incredibile suonando i bassi esclusivamente con la pedaliera, l'armonia con la sinistra e variazioni e assoli con la destra, il tutto con un ritmo ed uno swing entusiasmanti.

Ancora forte il retaggio dei *block-chord* che Davis maneggia con maestria assoluta dando proprio il sapore di un'intera big band.

Un'altra caratteristica distintiva di Davis era l'uso massiccio del movimento verticale del pedale volume che crea un effetto di ritmo con forti oscillazioni dinamiche, ritenuto oggi fuori moda.

Bisogna però dire che, se usato in modo sapiente rimane un'importante risorsa dell'organo Hammond.

Se Fats Waller si può considerare il padre dell'organo jazz, Wild Bill Davis si potrebbe considerare detentore del titolo alla pari, egli fu quello che portò in modo massiccio l'organo elettrico, in particolare l'organo Hammond, nel jazz.

Wild Bill Davis (1938-1995) cominciò la sua carriera come chitarrista (1939\1942) con Milt Larkin per poi passare al pianoforte con i Louis Jordan Tympany Five (1945\1948).



Fu in quel periodo che cominciò lo studio all'organo Hammond e debuttò con il suo trio organo, chitarra, batteria nel 1951 registrando tra il 1958 e il 1960 cinque album per la Everest Records. Davis non era solo musicista e compositore ma anche arrangiatore, uno su tutti il famoso arrangiamento di *April in Paris* per l'orchestra di Count Basie.

Amico di Thelonious Monk e Winton Kelly scriveva arrangiamenti per circa una decina di gruppi che vedevano Monk al piano.

Registrò per la Everest, Coral, Sunset Records, RCA e Verve e lo si può considerare uno dei giganti dell'organo Hammond e dell'organo jazz in generale. Lo stesso Jimmy Smith, dopo averlo sentito dal vivo, lo citò come

ispirazione per il suo passaggio dal piano all'organo.

In termini di stile Davis rappresenta il passaggio dagli organisti che prediligevano lo stile cordale a quello fatto prevalentemente da scale e note singole per gli assoli e con l'uso degli accordi principalmente per l'accompagnamento.

Padrone di entrambe le tecniche era capace di passare da una all'altra senza difficoltà alcuna.

Anche nei timbri si cominciano a delineare delle differenze, con un uso prominente della percussione e un utilizzo più sobrio sia del tremolo del Leslie che del registro *full-organ* molto sfruttato al quel tempo.

Davis aveva anche studiato molto la pedaliera e ne era un abile utilizzatore (fu lui, come riporta Jimmy Smith, che gli disse che ci sarebbero voluti anni per impadronirsi della tecnica dei pedali!!). Il suo stile, pur rimanendo ancora legato alla tecnica dei *block-chord*, si distacca da quello dei suoi colleghi Doggett e Buckner e comincia ad uscire dalle consuetudini dei tempi concedendo più spazio all'uso di note singole ma è soprattutto nelle modalità degli arrangiamenti e nel suo stile innovativo che si sente un salto in avanti. Proprio grazie al suo stile deciso e di forte impatto che fu soprannominato *wild* e sempre per questo che lo si può ritenere il predecessore diretto di Jimmy Smith.

Un'osservazione interessante è quella sulla tecnica dei *block-chord*:

usata moltissimo negli anni '50 da praticamente tutti gli organisti, anche se oggi è considerata obsoleta, rimane a tutti gli effetti una tecnica affascinante e di tutto rispetto, anche molto difficile da realizzare, infatti sono pochi gli organisti attuali che la padroneggiano come quelli di allora, uno stile che va scomparendo lentamente ma inesorabilmente.

▪ CAP.5 JIMMY SMITH: A NEW SOUND, A NEW STAR

5.1 L'inizio di un nuovo stile

<<A volte le giuste circostanze sono lì a disposizione per qualcuno di straordinario che ne approfitti. Uno strumento, un genere musicale, un mezzo di registrazione, tutto in attesa dell'arrivo di qualcuno con il desiderio di coglierne l'opportunità. Nel caso dell'organo Hammond quell'uomo fu Jimmy Smith...>>⁴⁷.



⁴⁷ S.Lodder, *Classic Hammond Organ*, Backbeat Book, New York, 2008, p.22

James Oscar Smith è riconosciuto universalmente come il musicista che più di tutti ha conferito una dignità jazzistica all'organo elettrico.

Ciò è vero nella misura in cui il suo modo di suonare, nuovo ed inusuale per allora, aprì un nuovo orizzonte per tutti gli organisti che lo succedettero.

Ma cosa rende Jimmy Smith così diverso dai suoi predecessori?

Per averne una chiara idea basta confrontare i suoi dischi con quelli di Milt Buckner o di Wild Bill Davis dello stesso periodo.

Sia nell'esecuzione di *standards* che in quella di brani originali (piuttosto rari nei suoi primi dischi), Smith spicca un salto rispetto al passato.

Sul piano armonico predilige senza ombra di dubbio i dettami del *bebop*⁴⁸ che lo aveva molto affascinato e di conseguenza anche nell'improvvisazione si delinea la nuova ed originale cifra stilistica che lo renderà l'icona dell'organo jazz.

Il suo approccio è scollegato dalla tecnica dei *block-chord* (com'era nello stile di allora), ma si sviluppa in fraseggi più articolati, fatti di arpeggi, di scale e di un uso diffuso delle alterazioni negli accordi di dominante, assomigliando nello stile ad uno strumento a fiato.

Si potrebbe tracciare un parallelo tra Jimmy Smith e Charlie Parker osservando che hanno dato entrambi una nuova chiave di lettura del loro strumento, spingendolo oltre i limiti delineati dai loro contemporanei e ne hanno mostrato le massime potenzialità tecniche e di espressione musicale. Per questo si possono considerare, oltre che fonte di ispirazione, due figure che inconsapevolmente sono state esse stesse punto focale di un nuovo modo di suonare sia il sax che l'organo Hammond nel jazz.

Anche se al contrario di Parker, Smith non è stato inventore di alcun genere musicale, è invece l'innovatore assoluto dell'organo jazz.

Grazie al suo stile inconfondibile ed originale è stato capace di spingersi oltre le possibilità che fino ad allora erano state convenzionalmente attribuite all'organo in generale e ancor più all'organo elettrico e al suo utilizzo nel jazz tanto da imprimergli la credibilità e il rispetto che merita.

Il suono di Smith, grazie ai suoi *drawbars settings*⁴⁹, è molto più definito e penetrante e lo si può descrivere come potente, asciutto, incisivo, graffiante ma anche avvolgente e morbido e capace di affascinare l'ascoltatore.

5.2 I primi anni con la Blue Note

Nato a Norristown (Pennsylvania) l'8 dicembre 1928, il giovane Jimmy comincia lo studio del pianoforte per proseguire con il contrabbasso e armonia dimostrando subito un grande talento.

Negli anni '50 era già un esperto pianista e alternando il lavoro di imbianchino con il padre a serate di jazz a Filadelfia, ebbe modo di ascoltare gli organisti allora più in auge come Bill Doggett, Milt Buckner e Wild Bill Davis⁵⁰, rimanendone colpito.

Passati mesi a studiare nel magazzino di un rappresentante di organi, nel 1954 finalmente acquistò un organo Hammond e dopo un anno di ulteriore perfezionamento (sempre come autodidatta) formò il suo primo trio con il quale cominciò a farsi notare.

Nel 1956, suonando allo Small's Paradise di New York fu ascoltato da Alfred Lion della Blue Note che gli propose un contratto con la storica etichetta, con la quale sarebbe rimasto fino al 1962.

Musicalmente il primo periodo di Smith è molto ispirato allo stile *bebop* e le sue improvvisazioni sono puntellate da momenti di infuocata velocità e sorprendente virtuosismo.

⁴⁸ stile nato negli anni '40 che aveva come prerogativa, tra le altre, la riarmonizzazione del giro armonico originale a favore di accordi più interessanti e innovativi.

⁴⁹ il posizionamento dei vari tiranti (drawbars) che creano il timbro dell'organo (vedi cap.2).

⁵⁰ W.B. Davis non fu molto incoraggiante con Smith, dicendogli che gli ci sarebbero voluti dieci anni solo per imparare la pedaliera.

Si percepisce chiaramente l'ispirazione tratta dai maestri dello *stride-piano* Art Tatum, Bud Powell e Fats Waller, che lo stesso Smith aveva dichiarato come fonte di ispirazione, con in più una vena creativa e di assoluta innovazione.

Il successo fu immediato e solo nei primi due anni registrò ben 13 dischi a suo nome.

La formazione di partenza vede Thornel Schwartz alla chitarra e Bay Perry alla batteria con i quali registra il primo disco:

A NEW SOUND, A NEW STAR: JIMMY SMITH AT THE ORGAN, VOL I.

Questa prima registrazione ebbe un impatto enorme sia in termini di suono che di contenuti, e lo swing e il senso melodico sono fortemente presenti in tutti i musicisti.

Riguardo al suono dell'organo osserviamo che è netto e definito, l'uso dello *slow* del Leslie è quasi inesistente a favore dell'utilizzo del *vibrato-scanner* e spesso il *fast* appare solo raramente alla corona finale di qualche brano.

Anche la configurazione dei drawbars non è ancora quella con cui passerà alla storia a favore di un suono che definirei a volte acido, soprattutto nel settaggio dei drawbars della mano destra.

Nelle successive registrazioni di A NEW SOUND, A NEW STAR: JIMMY SMITH AT THE ORGAN, VOL II e di THE INCREDIBLE JIMMY SMITH c'è l'ingresso di un nuovo batterista: Donald Bailey.

Con l'ingresso di Bailey il trio di Smith si consolida definitivamente varando così una formazione che fece epoca e rappresentò un modello per intere generazioni di organisti.

Negli anni successivi Smith incide anche con formazioni differenti dal trio, come per l'album A DATE WITH JIMMY SMITH (1957) dove troviamo Lou Donaldson e Hank Mobley ai sassofoni, Donald Byrd alla tromba, Eddie McFadden alla chitarra e alla batteria il fido Donald Bailey che si alterna con Art Blakey.

Seguiranno altre registrazioni dove Smith è accompagnato da molti strumentisti a fiato ed è chiaro il legame col bebop che traspare dalle sue collaborazioni: Art Blakey e Kenny Burrell, Lee Morgan, George Coleman e Tina Brooks (THE SERMON), Curtis Fuller (HOUSE PARTY), Jackie McLean, Blue Mitchell e Ike Quebec (OPEN HOUSE) e Stanley Turrentine (BACK AT THE CHICKEN SHACK e MIDNIGHT SPECIAL).

Degno di nota anche l'album JIMMY SMITH PLAYS FATS WALLER del 1962, dove Smith rende omaggio al vero padre dell'organo jazz insieme a Quentin Warren (g) e Donald Bailey (dr) interpretando i suoi classici come *Honeysuckle Rose* e *Ain't Misbehavin* restando molto fedele agli originali alternando melodie fatte a *block chords* a singole linee melodiche.

Tra il 1955 e il 1962 la discografia ufficiale di Smith annovera ben trentacinque titoli registrati per la Blue Note.

5.3 Il passaggio alla Verve: la consacrazione al grande pubblico

Il passaggio di casa discografica avvenuto nel 1962 a favore della Verve di Creed Taylor segna un momento cruciale per la carriera di Smith.

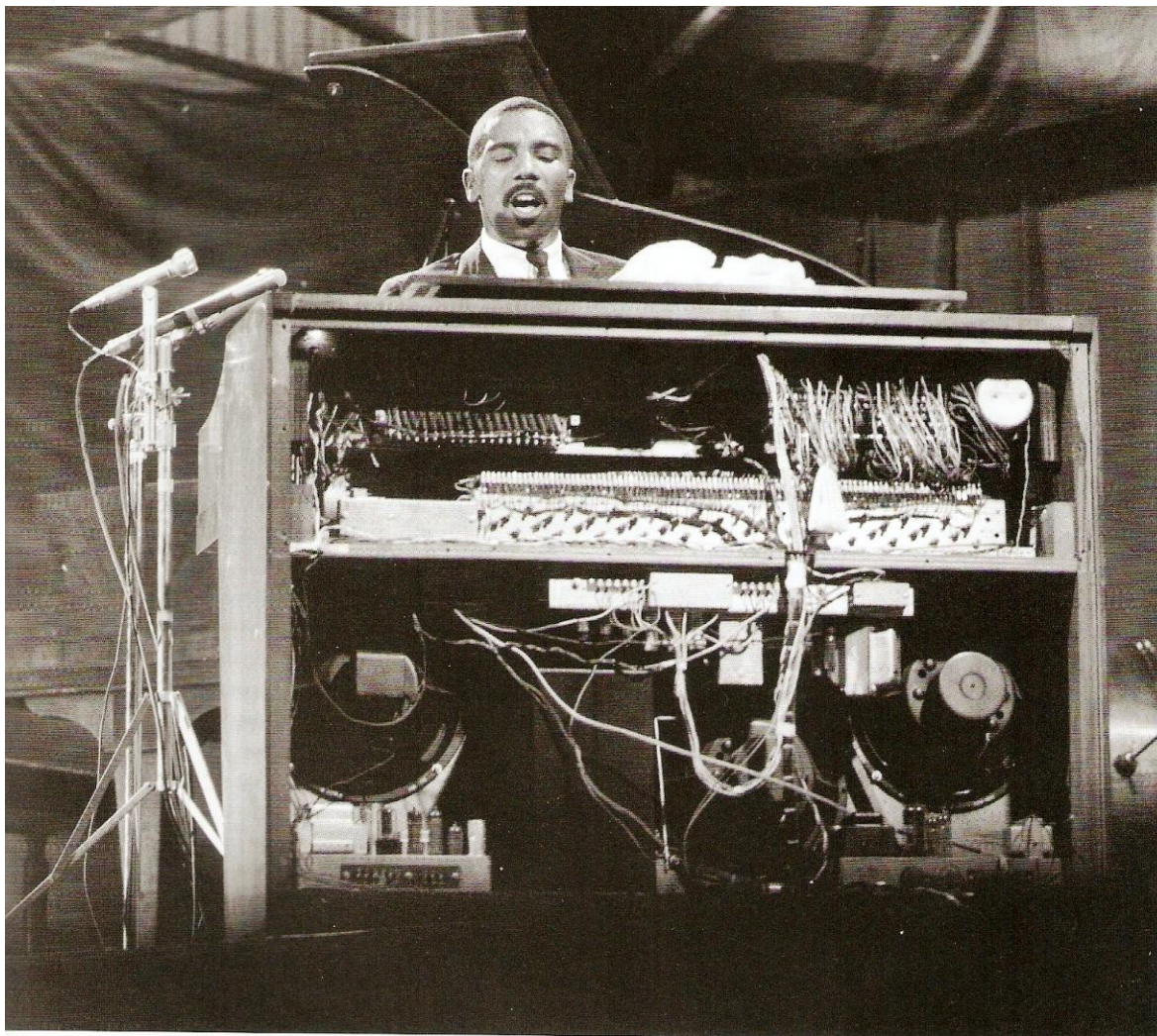
Grazie alle scelte musicali del nuovo produttore la sua fama accresce in modo esponenziale e parallelamente assistiamo alla nascita e al consolidamento di una nuova cifra stilistica.

La novità più appariscente è senza dubbio l'utilizzo della big band che viene affiancata all'organo in un binomio che vede Smith completamente a suo agio nei diversi momenti di confronto con l'orchestra.

Con la Verve anche il suono dell'organo, nonostante la presenza costante e preziosa di Rudy Van Gelder⁵¹, cambia considerevolmente, diventando più definito e particolareggiato, più corposo e rotondo e con la definitiva affermazione, da parte di Smith, del suo timbro preferito: 888000000 con la percussione *on, fast, 3rd harmonic, soft* e il *vibrato-scanner* su C3.

Ma l'elemento che più di tutti inciderà nella crescita esponenziale della già grande notorietà di Smith è la scelta del repertorio.

⁵¹ il famoso fonico che registrerà la maggior parte degli organisti jazz, fece le prime incisioni di organo Hammond nel suo salotto di casa nel New Jersey.



Di fatto vengono preparati una serie di brani già diventati grandi successi della musica più popolare dell'epoca come *Goldfinger*, *Satisfaction*, *Respect*, *Walk on the wild side*, *Hoochie Choochie man*, fino a far cantare lo stesso Smith nel peraltro riuscitissimo esperimento di *Got my mojo workin'*, facendolo diventare conosciuto al grande pubblico e sancendo il suo definitivo riconoscimento a livello internazionale. Questo anche grazie alla scelta di alcuni tra i più famosi arrangiatori come Oliver Nelson, Claus Ogerman e Lalo Schifrin. La nuova formula discografica, se pur dal sapore più commerciale, è costituita da arrangiamenti di altissimo livello.

Pur essendo l'organo il protagonista intorno a cui ruota tutto il pezzo, la big band ha i suoi momenti nelle intro, special, background e finali dove l'arrangiatore può mostrare tutta la sua creatività.

Gli arrangiamenti prevedono inoltre degli spazi molto più lunghi per gli assoli di organo, spazi che permettono a Smith di mostrare oltre alla sua abilità, anche una nuova sfaccettatura della sua personalità musicale.

Si dimostra infatti capace (oltre che nel fraseggiare *hard-bop* come negli anni con la Blue Note) anche di muoversi verso un'espressività più spiccatamente *blues* e *soul-jazz*, fatta di lunghi interventi sempre di grande qualità musicale dove dimostra tutto il suo talento galleggiando sulle armonie, rispondendo agli *specials*, improvvisando sui *backgrounds* e volando sulle frequenti corone conclusive del *tutti* dell'orchestra con le sue velocissime e affascinanti scale blues discendenti.

A causa di questo nuovo stile gli furono mosse delle critiche che lo volevano più spostato verso il lato commerciale del jazz, e anche il massiccio uso delle big band veniva visto come un passo indietro, ma il risultato, a prescindere dall'apprezzamento del pubblico, è certamente positivo e senza dubbio questi album sono imprescindibili dalla carriera di Smith.

Spesso il lato B di questi album prevedeva comunque l'esecuzione di brani in trio, la sua formazione preferita.

I dischi con le big band furono intervallati anche da incisioni in trio come ORGAN GRINDER SWING del 1965, a mio modesto avviso uno degli album più interessanti per le peculiarità del suono, dello swing e del gusto dei musicisti che accompagnano Smith: Grady Tate alla batteria e Kenny Burrell alla chitarra (una per tutte la ballad *I'll close my eyes*).

Da osservare che nei pezzi con le big band non è l'organo a fare i bassi ma se ne occupa il contrabbassista.

All'ascolto notiamo anche che Smith, pur avendo la mano sinistra sciolta dal compito del *walkin' bass*, la lascia a riposo senza utilizzarla, come ci si potrebbe aspettare, per puntualizzare l'armonia con gli accordi.

In questo periodo anche il suo modo di porsi al pubblico e la sua presenza scenica si modificano a favore di un atteggiamento più istrionico, da vero showman⁵².

Tra tutti gli album incisi con la big band possiamo citare tra i più riusciti:

BASHIN': THE UNPREDICTABLE JIMMY SMITH (che fu il primo uscito nel 1962), ANY NUMBER CAN WIN e THE CAT ('63), WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? ('64) e THE DYNAMIC DUO (1966, con la partecipazione di Wes Montgomery).

5.4 Dagli anni '70 alla fine della carriera

Come evidenziato nell'introduzione, la crisi dell'organo Hammond che cominciò intorno alla metà degli anni '70 coincise con un forte rallentamento sia nella pubblicazione di nuovi dischi che nelle esibizioni dal vivo di Smith.

Nel 1972 lascia la Verve per registrare sporadicamente con altre case discografiche⁵³.

Nel frattempo apre anche un suo ristorante a Los Angeles dove si esibisce regolarmente⁵⁴.

Nonostante il periodo non favorevole non c'è un vero e proprio abbandono della carriera musicale e con l'avvento degli anni '80 Smith ritorna ad incidere nuovi album dimostrando di essere il talentuoso organista di sempre: THE CAT STRIKES AGAIN⁵⁵, SECOND COMING (1980), OFF THE TOP (1982).

La partecipazione alle incisioni di Frank Sinatra (L.A. IS MY LADY, 1984) e di Michael Jackson (BAD, 1987) danno l'idea di quanto Jimmy Smith fosse diventato un personaggio famoso nel mondo afroamericano anche al di là della musica jazz.

Interessante anche il cd THE MASTER (uscito per la Blue Note) registrato dal vivo nel 1993 ad Osaka con Kenny Burrell alla chitarra e Jimmie Smith alla batteria, l'ultimo omaggio al suo classico trio.

Nel 1995 torna ad incidere per la Verve con tre album in successione: DAMN! ('95), ANGEL EYES ('96) e DOT COM BLUES nel 2000, che vedono la partecipazione di molti ospiti tra cui B.B. King, Etta James e Dr. John, nonché l'accostamento all'organista di molti astri nascenti in forza alla Verve, come Christian McBride (b), Nicolas Payton, Roy Hargrove (t), Mark Withfield (gt) e Greg Hutchinson (dr).

Continuerà ad esibirsi, se pur più sporadicamente, fino alla sua scomparsa avvenuta l'8 febbraio del 2005 all'età di 77 anni.

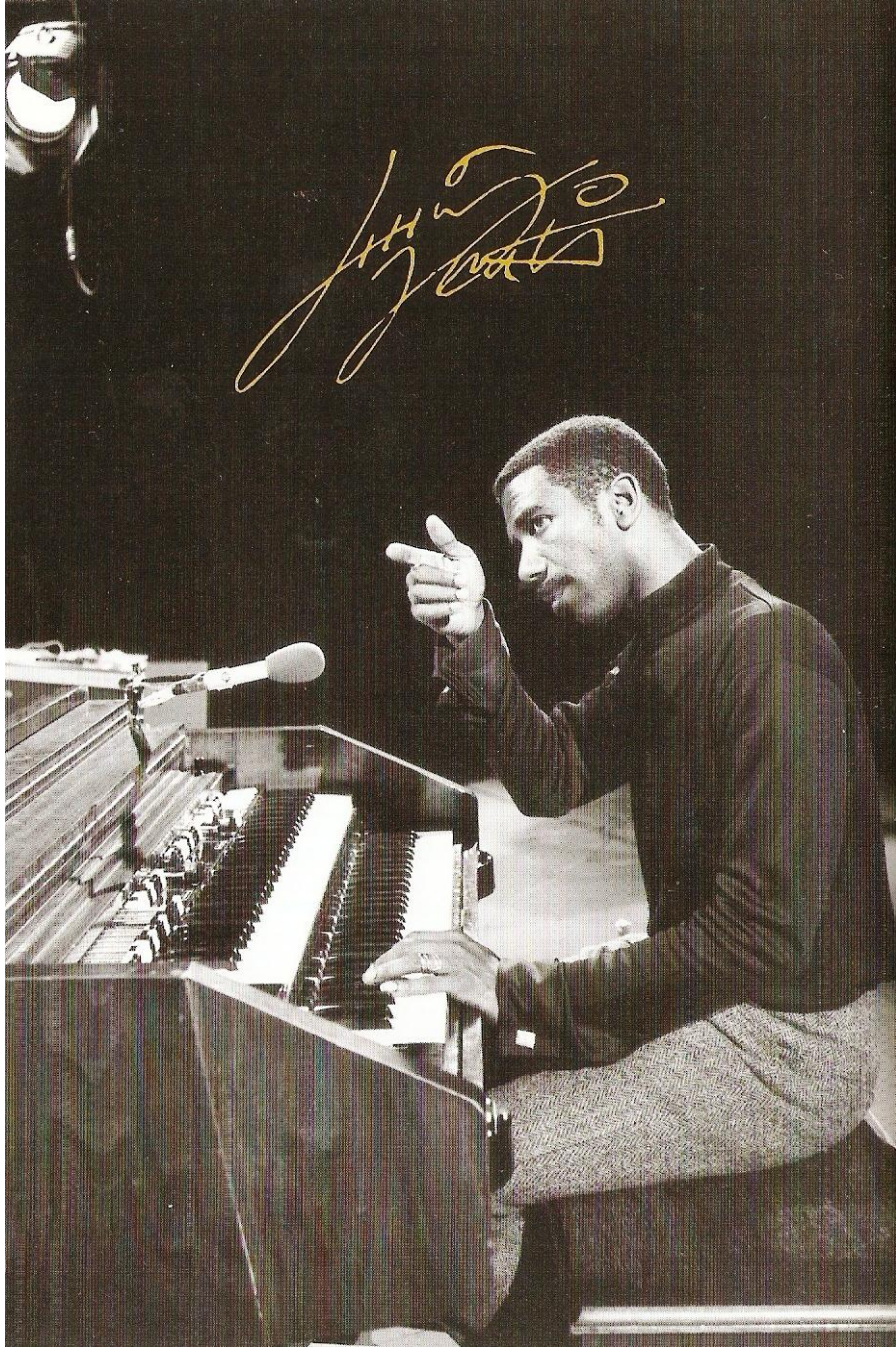
La sua fama, anche se spesso data per scontata, è costruita su una quantità di registrazioni ed esibizioni dal vivo tutte di eccellente livello artistico e ciò fa di Jimmy Smith una vera e propria enciclopedia per chiunque si voglia avvicinare all'organo jazz, sia come semplice ascoltatore che in qualità di musicista, semplice amatore o professionista.

⁵² <<...anche nel modo di vestire Smith rappresentò una sorta di modello: era superbamente elegante, quasi europeo nella capacità di essere sobrio e allo stesso tempo intonato nelle nuances di colori, tanto da diventare un antesignano e un simbolo di uno stile poi sbocciato negli anni '60...>> (G. SABELLI, www.musicajazz.it, inserto Hammond, 16\11\11)

⁵³ un dato interessante: nel decennio 1970-80 incide meno dischi di quanti ne aveva incisi nel biennio 1957-58.

⁵⁴ il *Jimmy Smith's Jazz Supper Club*, dove spesso suona con Paul C. Saenz, Larry Paxton (dr) and Freddy Garcia (sax).

⁵⁵ unica registrazione di Smith non su un organo Hammond ma su un Wersi-Saturn WT-3 di fabbricazione tedesca.



▪ CAP.6 LE TRASCRIZIONI: ANALISI ARMONICA E STILISTICA DEI GRANDI ORGANISTI JAZZ

6.1 Il dopo Jimmy Smith e i nuovi artisti dell'organo jazz

Dal capitolo che si occupava dell'invenzione del signor Hammond fino ad arrivare a Jimmy Smith abbiamo osservato all'incirca i primi vent'anni dell'evoluzione dello strumento e dei suoi primi protagonisti.

Proprio quelli sono stati gli anni che hanno permesso all'organo Hammond la sua diffusione sempre più capillare e di essere conosciuto man mano sempre da più pubblico ricevendo chiari segnali di apprezzamento grazie sia ai suoi eccellenti esecutori sia alla lungimiranza dei discografici che se ne occuparono.

Come abbiamo detto, l'esordio di Jimmy Smith è stato il trampolino definitivo per l'attestazione dell'organo elettrico come strumento degno di fare del jazz.

Inoltre Smith diventò, insieme ad alcuni dei suoi predecessori, un modello da imitare e fu così che dalla fine degli anni '50 in poi ci fu un proliferare di organisti che, pur avendo come riferimento imprescindibile il suo nuovo stile, si dimostrarono dotati di una propria identità musicale, con idee e chiare e decise.

Con il loro apporto musicale e artistico contribuirono senza ombra di dubbio alla creazione di quello che ancora oggi è il vasto mondo dell'organo jazz e più in generale, la grande famiglia di chi suona un organo Hammond.

Man mano che l'organo elettrico acquisiva sempre maggior fama tra il pubblico molti organisti videro il loro momento di splendore durante gli anni '60, anni di grande crescita economica e di grande diffusione dell'organo Hammond sia nel jazz che in tanti altri generi musicali (come il *blues*, il *rock*, il *funk* e il *rythm 'n blues*)

Molti di loro fanno parte della generazione che va all'incirca dal 1930 al 1940.

La schiera di nuovi organisti che si viene a formare è composta da un numero importante di musicisti, ognuno di diversa estrazione e con diverse caratteristiche testimoniate dalle importanti discografie che hanno lasciato.

Ricordiamo tra i più significativi **Jack McDuff**(1926), **Hank Marr**(1927), **Richard "Groove" Holmes**(1931), **Baby Face Willette**(1933), **Johnny "Hammond" Smith**(1933), **Shirley Scott**(1934), **John Patton**(1935), **Reuben Wilson**(1935), **Jimmy McGriff**(1936), **Don Patterson**(1936), **Melvin Rhyne**(1936), **Rhoda Scott**(1938), **Larry Young**(1940), **Eddie Louiss**(1941), **Charles Earland**(1941) e **Lonnie Smith**(1942).

Nonostante ognuno di loro ha dato un grande contributo all'evoluzione dell'organo jazz, sarebbe troppo impegnativo approfondirli tutti e per questo mi occuperò solo di alcuni, esaminandone lo stile e la personalità attraverso l'analisi di un'improvvisazione tratta da un album dell'artista in questione.



6.2 Rudy Van Gelder

Se si parla di organo nel jazz e delle sue innumerevoli incisioni non si può tralasciare colui che si può ritenere il più famoso tecnico di registrazione per l'organo Hammond nel jazz.

Rudy Van Gelder(1924) è considerato una leggenda da tutti gli organisti jazz e noi tutti avremmo voluto, almeno una volta nella vita, aver potuto registrare nei suo celebre studio.

Di professione ottico, cominciò a registrare gli amici nel salotto della casa dei genitori ad Hackensack nel New Jersey. Quando nel 1952 gli fu presentato Alfred Lion della Blue Note la sua vita cambiò e cominciò la sua incredibile carriera che lo portò a spostare i suoi macchinari in una casa più grande a Englewood Cliffs, casa che sarebbe dovuta diventare la nuova dimora dei genitori.

Tra i tanti organisti che hanno registrato da lui citiamo Johnny Hammond Smith, Groove Holmes, Shirley Scott, Jimmy Smith, Jimmy McGriff, Don Patterson, Larry Young, Walter Wanderley e molti altri.



Van Gelder non si occupò esclusivamente di registrare l'organo ma anche per tantissimi altri artisti jazz come Miles Davis, John Coltrane, Thelonious Monk, Sonny Rollins, Wayne Shorter, Grant Green e Joe Henderson.

Tra le innumerevoli case discografiche con cui ha lavorato citiamo le più prestigiose etichette jazz: Prestige, Blue Note, Savoy, Verve, Vox e CTI.

Nelle tante registrazioni il suo nome appare sia come tecnico del suono che come *sound supervisor*.

La sua tecnica principale nel registrare l'organo Hammond consisteva nel prendere l'uscita diretta dell'organo e tagliare le frequenze alte per ottenere solo quelle medie e basse.

Poi prendeva due microfoni molto vicini tra loro posizionandoli d'avanti alle trombe del Leslie(non al cestello dei bassi). In tal modo otteneva le frequenze acute con un effetto leggermente stereo.

A questo punto miscelava il segnale diretto con quello dei microfoni mettendo nello spettro sonoro i bassi al centro e i microfoni uno a destra e l'altro a sinistra per un migliore effetto stereo.

Questo sistema permetteva di avere la rotazione sulle alte frequenze mentre i bassi, presi dall'uscita diretta, rimanevano fermi e più netti e presenti.

Gli ultimi anni lo hanno visto impegnato nella rimasterizzazione digitale a 24 bit del catalogo Blue Note per l'ultima serie di riedizioni in Cd denominate *The Rudy Van Gelder Edition*.

Ancora oggi Van Gelder è impegnato nella produzione e registrazione di nuovi artisti come l'olandese Rob Mostert che ha registrato il suo album nei mitici studi di Englewood Cliffs.

6.3 Le trascrizioni

Non è facile dare un'immagine della creatività e delle tante sfaccettature della personalità di un musicista dall'analisi di una singola improvvisazione.

Ma è vero anche che si scatta una sorta di fotografia, un fermo immagine di un momento considerato particolarmente interessante nella vasta produzione musicale che ognuno dei singoli organisti ci ha lasciato.

La seguente selezione è il risultato di una scelta inevitabilmente personale, dettata dalle sensazioni ricevute dall'ascolto di molti organisti prediligendone alcuni più di altri, con la consapevolezza di catturarne solamente un brevissimo momento nella loro carriera musicale, a volte formata da più periodi evolutivi legati alle mille variabili che inconsapevolmente conducono alla ricerca di nuovi orizzonti espressivi.

La scelta degli organisti è stata dettata da due motivi:

il primo legato al fatto di aver avuto la fortuna di averne ascoltato qualcuno dal vivo (nello specifico Jimmy Smith, Jimmy McGriff e Larry Goldings) e di esserne rimasto inevitabilmente impressionato e di avere avuto, in qualche rara occasione, anche la possibilità di parlarci.

La seconda motivazione è nata del forte desiderio di trascrivere queste bellissime improvvisazioni nella speranza di catturarne tanti più segreti possibile.

L'unico criterio che li accomuna è quello di carattere temporale, in quanto la successione delle improvvisazioni arriva a coprire quasi quarant'anni (dai '60 ai '90) permettendoci di dare anche uno sguardo sull'evoluzione dello stile improvvisativo.

Gli organisti in questione sono Jimmy Smith, Jimmy McGriff, Richard Groove Holmes, Larry Young e Larry Goldings.

Jimmy Smith: *The Preacher*

Riguardo Jimmy Smith ho scelto di analizzare l'assolo di *The Preacher*, brano registrato il 20 marzo 1963 a New York con la big band diretta e arrangiata da Oliver Nelson e inserito nell'album della Verve HOB0 FLATS uscito nello stesso anno.

Ricordo che il brano fa parte di una serie di brani incisi negli anni '60 (dopo il passaggio dalla Blue Note alla Verve) nei quali furono affiancate a Smith prestigiose big band dirette da altrettanto prestigiosi direttori come Claus Ogerman e Lalo Schifrin.

In questo brano, come in tutti gli altri registrati da Smith con la big band, egli non si fa carico del *walkin' bass*, compito lasciato al contrabbassista dell'orchestra.

La struttura del brano è di 16 battute e dopo un'introduzione della big band e l'esposizione del tema da parte dell'organo, Smith prende subito con l'assolo che si sviluppa per 9 chorus.

Come tutti gli assoli che si rispettino, anche questo ha un inizio, un crescendo, un climax ed un finale.

Prima di addentrarci nell'analisi dell'assolo è interessante osservare gli interventi che l'arrangiatore ha pensato per la big band sotto il solista:

nei primi due chorus Smith è accompagnato dalla sola sezione ritmica, al 3° entra un *background* di sassofoni che prosegue nel 4° chorus che vede anche l'entrata dei brass.

Nel 5° e 6° chorus Smith viene nuovamente lasciato solo con la ritmica.

Al 7° chorus gli ottoni entrano con uno *special* sul quale l'organo continua a fraseggiare arrivando all'8° chorus che possiamo considerare il climax dell'assolo con l'organo e la big band che si sovrappongono in un crescendo che sfocia alla *coda* del 9° chorus dove l'arrangiatore, senza modificare la struttura di 16 battute, usa una *vamp* di 2 misure (x3), più 2 misure (per un totale di 8 battute) dove la big band ripete un tema in *ff* mentre l'organo continua l'assolo fino a calare d'intensità solo 2 battute prima della ripresa del tema.

Veniamo all'analisi dell'assolo di Jimmy Smith:

ad uno sguardo più generale si osserva che sono coinvolte nell'assolo molteplici componenti musicali: ritmo, dinamica, densità, accenti, tensione, insomma un assolo veramente interessante.

Smith ci dà un vero e proprio saggio del linguaggio blues fatto di acciaccature, doppie note, frasi blues (2° ch. Batt. 6, 7, 8), scala blues (3° ch. batt. 2, 4 4° batt. 3, 4) ma anche note di tensione e arpeggi più legati al bebop come la stupenda frase di batt. 8 (che ritroviamo quasi identica nel 2° ch. batt. 15) o anche la 13ª del F7 sulla quale insiste tra la fine del 6° e l'inizio del 7° chorus.

Bellissima la piccola cellula che Smith sposta ritmicamente all'interno delle prime 8 battute del 5° chorus.

Oltre al ritmo c'è l'effetto che il bicordo crea sui differenti accordi diventando di volta in volta consonanza o nota di tensione.

Un altro momento interessante si trova nella parte finale dell'8° chorus più la prima del 9°: per ben 6 battute Smith fa quello che solo un organista può fare: tiene una nota lunga alla quale ne sovrappone altre costruendo un accordo che fa urlare l'organo e alzare la tensione musicale.

Questo passaggio è preceduto da un'altro momento di grande carica in quanto le terze ribattute vedono coinvolto l'ultimo tasto disponibile della tastiera, si tratta di un do, conosciuto dagli organisti per il suono tagliente e la sua forza penetrante.

In queste battute Smith dimostra la sua maestria allo strumento e ci da una bellissima lezione di stile.

Tutto l'assolo è costellato da piccole perle solistiche in puro stile blues, non manca niente, ci sono arpeggi, scale blues discendenti velocissime, bicordi e poi terzine di crome, terzine di semiminime (3° ch.batt. 12>14, 7° ch.batt. 4, 9° ch.batt. 11), quartine, quintine, tremoli di quarte e seste, glissati ed infine una quantità di acciaccature propria dello stile blues e soul-jazz.

Un'osservazione sull'ultimo chorus:

Smith risponde alla big band con frasi brevi ed incisive, che ancora una volta vedono protagonista la nota più alta della tastiera permettendo all'organo di bucare la band e prendersi il suo spazio. Una piccola riflessione sul fatto che molto spesso la tonalità preferita dagli organisti è quella di Fa: il do acuto potrebbe essere una delle risposte.

Concludendo, Smith ci regala un assolo fantastico, equilibrato, in perfetta simbiosi con la big band. Un'esecuzione limpida, decisa, che ci dimostra la grande lucidità, la musicalità e l'infinito talento di Jimmy Smith.

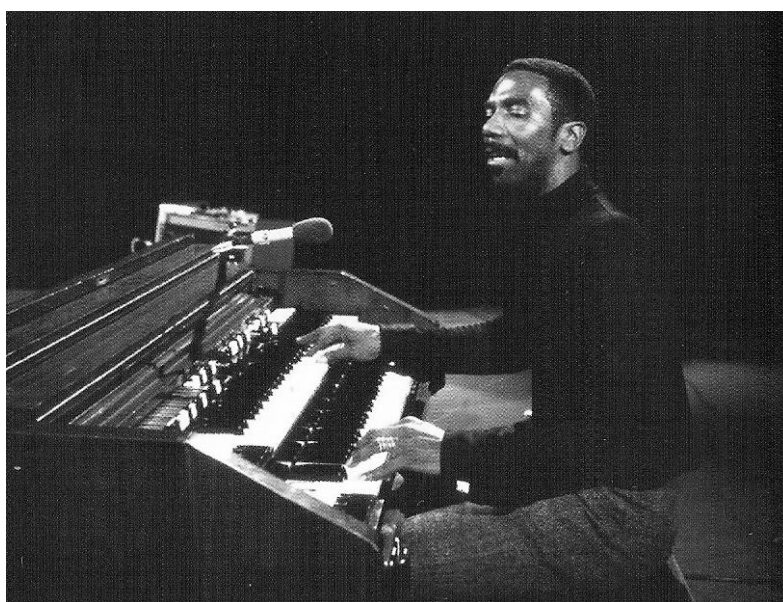
Qualche osservazione sul suono dell'Hammond di questa registrazione: poiché allora non si usava inserire raggugli tecnici o specifiche sulle modalità di registrazione dobbiamo andare un po' ad "orecchio".

Non avvertendo la tipica rotazione delle trombe del Leslie possiamo considerare le seguenti possibilità:

Leslie con il *brake*⁵⁶ più il segnale diretto (forse la più probabile). Niente Leslie e organo che esce solo dal PR-40⁵⁷. Oppure la soluzione che vede il Leslie miscelato al PR-40. Difficile scegliere ma di sicuro si sente l'utilizzo del vibrato-scanner dell'organo (sicuramente in posizione C3, la favorita da Smith).

Riguardo la posizione dei drawbars sembra essere la classica di J. Smith: 888000000⁵⁸ e con la percussione su *on, soft, fast, 3rd harmonic*.

Il suono che ne esce è definito e presente, con una punta di saturazione che lo rende ancor più graffiante. Scelta riuscitissima, visto anche lo stile del pezzo molto accattivante.



⁵⁶ Consente il fermo della rotazione sia delle trombe che del cestello dei bassi del Leslie.

⁵⁷ Tone cabinet della Hammond Company.

⁵⁸ Su un totale di 9 tiranti, si intendono i primi tre drawbars tutti fuori e gli altri tutti chiusi.

The Preacher

solo di J.Smith



H.Silver

1 F7 B7

F7 D7 G7 Csus4

F7 Bb7

Bb B0 F/C D7 Gmi7 C7 F

2 F Bb7 F

F7 Ami7 D7 G7 C7

F7 Bb7

Bb B0 F/C D7 Gmi7 C7 F

3 F7 Bb7 F7

F7 G7 C7

F7 Bb7 A7

Bb B07 F/C D7 Gm17 C7 F

4 F7 Bb7 F7

F7 D7#9 G7 C7

F7 Bb7 A7

Bb B07 F/C D7 Gm17 C7 F7(#9)

5 F7(#9) Bb7 F7(#9)

F7(#9) A+7 D7#9 G13 C7

F7 ^{Sua} B^b7 A7

B^b B07 F/C D7 G13 C7 F

6 F7 B^b7 F7

F7 ^{Sua} G7 C7

F7 ^{Sua} B^b7 A7

B^b B07 F/C D7 Gmi7 C7 F13

7 F13 B^b7 F13

F13 Ami7 D7 G7 C7

F7 B^b7 A7

Handwritten musical score for guitar, featuring various chords and melodic lines across multiple staves.

Staff 1: Chords: B^b, B^o7, F/C, D7, Gmi7, C7, F7. Includes a first position (8va) marking.

Staff 2: Chords: F7, B^b7, F7. Includes a first position (8va) marking and triplet markings.

Staff 3: Chords: F7, Ami7, D7, G7, C7. Includes a first position (8va) marking and triplet markings.

Staff 4: Chords: F7, B^b7, A+7. Includes a first position (8va) marking and triplet markings.

Staff 5: Chords: B^b, B^o7, F/C, D7, Gmi7, C7, F7. Includes a first position (8va) marking.

Staff 6: Chords: B^b, B^o7, F/C, F7, B^b, B^o7, F/C, F7. Includes a first position (8va) marking and triplet markings.

Staff 7: Chords: B^b, B^o7, F/C, D7, Gmi7, C7. Includes a first position (8va) marking and triplet markings.

Staff 8: Chords: B^b, B^o7, F/C, F7, B^b, B^o7, F/C, F7. Includes a first position (8va) marking and triplet markings.

Staff 9: Chords: B^b, B^o7, F/C, D7, Gmi7, C7, F. Includes a first position (8va) marking, triplet markings, and a "Tema" section.

Jimmy McGriff: *These Foolish Things*

Jimmy McGriff(1936-2008) è un'altro dei tanti organisti nati a Filadelfia(come Bill Doggett, Eddie Layton e Shirley Scott).

Anch'egli è considerato un pioniere dell'Hammond e allo stesso tempo anche una leggenda.

La sua formazione preferita era il quartetto con sax e chitarra benché registrò anche lui un album con la big band come andava di moda negli anni '60(*The Big Band*-1966).

Arrivò al successo con il brano *I've Got a Woman* di Ray Charles in una versione strumentale ad alta velocità e che fece capire immediatamente lo stile funky di McGriff.

La sua carriera discografica fu molto intensa ed è interessante ricordare la collaborazione con l'organista Richard Holmes in due album: *Supa Cookin'*(1974) e nel live *Giants of the Organ in Concert*(Boston,1973).

Anche se è considerato universalmente un organista di funky\blues, per la sua trascrizione ho scelto un'improvvisazione su uno standard per due motivi: il primo è che a differenza dei suoi brani *funk*, i bassi li fa lui e, seconda cosa, sono rimasto molto impressionato dalla sua improvvisazione in tutte le sue sfaccettature:timbro, stile, frasi e suono.

Tratto dall'album MAIN SQUEEZE registrato nel 1974 per la Groove Merchant, si tratta del brano *These Foolish Things* nel quale McGriff è accompagnato da Jimmy Ponder(g), Eddie Gladden(dr) e Connie Lester(ts).

La prima cosa di cui voglio parlarvi è il timbro dell'organo:

ne sono rimasto affascinato subito, e a onor del vero, il suono di McGriff è sempre incredibile, spesso tagliente e aggressivo, quasi sempre con il Leslie in distorsione, ne ha fatto il suo marchio di fabbrica(ascoltatelo in *I've Got A Woman!*).

Prestando attenzione al brano ci accorgiamo che per l'assolo viene usato un timbro diverso da quello del tema. McGriff, utilizzando un piccolo accorgimento, riesce a creare due timbri completamente differenti tra loro solo giocando su un unico bottone dell'organo.

Una volta selezionati i drawbars con la percussione del manuale superiore e composto il timbro 888000043 e messa la percussione su *normal*, McGriff gioca il tutto con il selettore *on\off* della percussione perchè quando la disinserisce ottiene sia un innalzamento del volume(che era tenuto più basso dal *normal*) sia l'ingresso del suono dell'ultimo drawbar escluso dalla percussione su *on*.

Questa variazione timbrica del brano è interessante perchè non era usuale cambiare il timbro da parte degli organisti jazz(lo stesso J.Smith lo faceva molto raramente).

Il suono dell'organo è asciutto, non c'è ne la classica rotazione del Leslie ne il *vibrato-scanner*, solo una leggera distorsione nelle frequenze medio-alte.

Riguardo all'assolo diciamo che il brano conserva la tonalità classica di Mib, la struttura è AABA ma è suonato a tempo doppio per un totale di 64 battute per chorus.

McGriff è l'ultimo solista e suona per 2 chorus per poi riprendere il tema e finire in fade-out.

Il tempo è sostenuto(circa 208) e l'assolo di McGriff è intenso, con passaggi brillanti e con bellissimi spunti melodici.

Le frasi più bebop le troviamo nei II-V di Ebma7 lungo tutto lo svolgimento del solo mentre le B sono più caratterizzate da spunti melodici e ritmici.

McGriff semplifica l'armonia delle B usando solo il giro |Gmi7|Ami7(b5) D7| e solo per tornare alla A usa il II-V di Eb entrambe le volte preceduto dal Gbmi7 di passaggio: |Gmi7 Gbmi7|Fmi7 Bb7|.

Anche lui usa moltissime acciaccature che aggiungono carattere all'improvvisazione.

Bellissimo l'approccio melodico della prima B(33>37) che si alterna al passaggio veloce di batt 38>40 per lasciare subito spazio alla melodia(42>48).

Frequente uso degli arpeggi che si sviluppano spesso sulle estensioni dell'accordo: 9, 11,13 (batt. 4>7, 48, 64, 71, 79, 83, 119) rendendosi ancor più interessanti.

Da notare l'insistenza sul Eb7 dell'uso del 6° che risolve sempre sul 5°(batt.9, 57, 73, 89, 121).

D'effetto l'inizio della seconda B(batt.97) dove McGriff fa crescere la tensione con un gioco di accordi tra battere e levare che poi si scoglie nella bellissima frase che si sviluppa da 101 a 103.

Altro momento interessante da 109 a 112 dove gioca stupendamente sia col ritmo che con la scelta delle note (provate a suonarlo, è meno immediato di quanto sembri).

Osserviamo anche che sugli accordi di Ebma7 delle A McGriff suona spesso le note dell'accordo o al massimo la ma7.

Questo tipo di approccio dà al discorso musicale un senso di riposo che l'organista usa prima di costruire il fraseggio successivo.

Il solo si conclude con un breve pedale di Bb sul quale McGriff sovrappone in successione le triadi di Eb, Db e G per poi riprendere il tema.

Anche stavolta (come per le altre trascrizioni) ci troviamo di fronte ad un bellissimo assolo. McGriff dimostra un intuito e un istinto formidabili, nonché una grande musicalità.

Ci accompagna attraverso la struttura del brano sempre con nuove idee e con frasi che ognuno di noi vorrebbe avere nel proprio bagaglio.

Un'ultima osservazione per farvi notare che, nonostante McGriff si fosse sempre dichiarato un organista non propriamente jazz, ci da invece un saggio di puro jazz.

Non troviamo praticamente nessuno dei suoi più classici interventi *funk/blues* ma si sente la proprietà di linguaggio jazzistico (è stato allievo di J. Smith!) con l'utilizzo delle alterazioni negli accordi di dominante e approcci cromatici o diatonici per tutto il solo che dimostrano la versatilità del musicista.



(♩:208)

These Foolish Things

solo di J. McGriff

H.Link

1

Handwritten musical score for "These Foolish Things" by J. McGriff. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 208. It consists of eight staves of music in the key of Bb major. The notation includes various chords (EbM7, Fm7, Bb7, Eb7, AbM7, F7, Bb7, EbM7, Fm7, Bb7, F7, EbM7, AbM7, F7, Bb7, EbM7, Fm7, Bb13), fingerings (e.g., 1 2 3 4 3 4, 2 1 2 1 2 4, 1 2 3 5 1 3 1 2 1), and articulation marks like accents and slurs. The score is written in a personal, handwritten style.

Gmi⁹ Ami^{7(b5)} D⁷ Gmi⁷ A[♭] D⁷

Gmi⁷ A[♭] D⁷ Gmi⁷ A[♭] D⁷

Gmi⁷ A[♭] D⁷ Gmi⁷ Ami⁷ D⁷

Gmi⁷ A[♭] D⁷ Gmi⁷ G^bmi⁷ Fmi⁷ B^b7

E^bMA⁷ Fmi⁷ B^b7

E^bMA⁷ Fmi⁷ B^b7

E^b7 A^bMA⁷

F⁷ B^b7 E^bMA⁷ Fmi⁷ B^b7

E^bMA⁷ Fmi⁷ B^b7

E^bMA⁷ *Fmi⁷* *B^b7*

5 1 3 1 3 1 3 1 3 2 1 2 1 2 3 4 1 3

E^b7 *A^bMA⁷*

F7 *B^b7* *E^bMA⁷* *Cmi⁷* *Fmi⁷* *B^b7*

E^bMA⁷ *Fmi⁷* *B^b7*

1 2 3 4 1 4 3 2 1 5 3 1 3

E^bMA⁷ *Fmi⁷* *B^b7*

1 2 3 5 3 2 1 2 3 1 2 1 3 7 4 1 2 1

E^b7 *A^bMA⁷*

F7 *B^b7* (*Fmi⁷*) (*E^bMA⁷*) *E^bMA⁷* *D7*

Gmi *A^b* *D7#9* *Gmi* *A^b* *D7*

Gmi⁷ *A^b* *D7* *Gmi⁷* *A^bmi⁷* *D7*

Gmi7 Ami7 D7 Gmi7 Ami7 D7

Gmi7 Gmi7 Fmi7 Bb7

EbmA7 Fmi7 Bb7

EbmA7 Fmi7 Bb7

Eb7 AbmA7

F7 Bb7sus4 Eb/Bb Bbm7 G/Bb

Richard “groove” Holmes: *Misty*

Gigante di colore che trasportava il suo Hammond in una Cadillac trasformata da un carro funebre, Richard “groove” Holmes(1931-1993) è un'altra colonna dell'organo jazz.

Tra i pochi ad aver cominciato direttamente all'organo, a differenza dei suoi colleghi Shirley Scott, Jimmy McGriff e Charles Earland, non ha studi accademici alle spalle ma viene direttamente dalla scuola di Jimmy Smith.

Originario di Camden(vicino Filadelfia), era dotato di grande tecnica e allo stesso tempo molto abile nell'uso della pedaliera.

Dopo anni passati nell'area di Filadelfia si trasferisce a Pittsburgh dove viene ascoltato dal pianista Less McCann.

Proprio grazie a McCann(che lo suggerisce alla Pacific Records) Holmes incontra il successo importante trasferendosi nella scena musicale della Los Angeles dei primi anni '60.

Con la Pacific registrerà il brano di maggior successo nella sua carriera: *Misty*

Il suo stile è molto personale e spesso il suono è scarno, asciutto, utilizza l'effetto fast del Leslie al contrario dei suoi colleghi(levandolo nel momento di climax,quando tutti erano soliti inserirlo), tutto ciò crea un effetto di tensione rasentando, a volte, un leggero disappunto.

Non era conosciuto per collaborazioni con musicisti famosi anche se nelle sue prime registrazioni troviamo Ben Webster e Joe Pass.

La trascrizione che ho scelto per rappresentarlo è tratta dal brano *Misty* di Errol Garner.

Questo fu il brano che lo consacrò al grande pubblico ma per noi tutti rimane un organista eccezionale, dotato di tecnica, fraseggio, bellissime idee e con una musicalità e uno swing incredibili.

Il brano è tratto dalla sessione per la registrazione dell'album SOUL MESSAGE del 1965(Prestige Record 7435) in trio con Gene Edwards(g) e Jimmie Smith(dr).

Il brano, solitamente suonato in stile *ballad* viene invece presentato in un tempo *medium swing* con il raddoppio delle battute(64) ma con la struttura AABA invariata.

Holmes è il leader incontrastato del brano in quanto è lui ad esporre il tema, a fare l'assolo e a chiudere il brano.

Il solo si sviluppa per 3 chorus, ma nell'ultimo improvvisa solo su AAB per riprendere il tema nell'ultima A e concludere con una bellissima coda che si conclude in rallentando sull'accordo di Ebma7.

Ad uno sguardo generale osserviamo che: la tonalità rimane quella originale di Mib, nell'esposizione del tema ci sono delle sostituzioni armoniche molto interessanti che rimangono anche durante l'assolo.

Il carattere dell'improvvisazione è decisamente *bluesy* e vedremo quali scelte l'hanno reso tale.

Lo sviluppo del solo svela bellissime frasi musicali e anche l'arrangiamento generale del brano, semplice ma efficace, ne fa un vero gioiello.

Il suono dell'organo è leggermente riverberato, non c'è né l'effetto del Leslie né il *vibrato-scanner* dell'organo.

Probabilmente l'organo è stato registrato miscelando adeguatamente il segnale diretto(per i bassi) con i microfoni del Leslie(per gli acuti).

La registrazione dei *drawbars* è la seguente: 868000000 con la percussione su *on, soft, fast, 3rd harmonic*.

Un timbro abbastanza classico ma meno usuale per Holmes che prediligeva il settaggio 888000008 con il *vibrato-scanner* su C2.

Sin dall'inizio è chiara l'intenzione *bluesy* che Holmes vuole imprimere all'assolo e sostituisce il primo accordo Ebma7, centro tonale del brano con un Eb7, cosa che ripete molte volte durante lo sviluppo del solo(batt.1\2, 25, 49\50, 65\66, 93\94\95, 157\158\159).

Dopo l'inizio blues osserviamo da batt. 13 a 16 la bellissima sostituzione armonica. usata per tornare al I° grado sostituito anch'esso con un Eb7alt.

Interessante nella B da batt. 40 la nota fa tenuta per 4 battute sull'accordo di Ami diventandone la #5 e poi #9 sull'accordo di D7.

Nell'ultima A del 1°chorus troviamo un bel pattern sulla scala blues di Eb ripetuto tre volte con il continuo spostamento dell'accento nelle le battute 52, 53, 54.

Bella anche la frase discendente(batt.57\58) dove Holmes continua ad improvvisare con le note della scala blues sul Gmi7\C7 toccando così molte note di tensione dei due accordi, soprattutto sul C7 suonandone la #9, b9, #5 e 13^a).

Da battuta 60 osserviamo due cose: primo, una progressione armonica fino a batt.63 che gli permette un movimento cromatico del basso e secondo, Holmes tiene col pollice la nota Eb da cinque battute prima della fine del 1°chorus fino quasi alla fine della prima A del 2° chorus mentre con le altre dita continua a ricamare il solo.

Questa è una tecnica particolare degli organisti jazz che sfruttano la possibilità dello strumento di tenere una nota all'infinito. Holmes la sfrutta per ottenere una sorta di tappeto monofonico sul quale continuare il fraseggio.

La stessa cosa la ritroviamo più avanti(151>156) ma con altre caratteristiche. Da battuta 81 continua il discorso blues alternato a frasi più articolate(89>92) che aggiungono interesse al solo.

Una nuova armonizzazione(105>112) crea lo spunto per una bella successione cromatica discendente che alterna terzine e semiminime in un effetto molto efficace. Nelle battute 120>122 Holmes riprende la stessa frase che aveva usato per lanciare l'inizio dell'assolo.

Nel 3°chorus, da batt.144, dopo una chiara conferma di Eb7 come primo accordo del giro armonico troviamo nuovamente una nota lunga circa 6 battute che, con il passare degli accordi ne tocca differenti gradi e note di tensione.

Ci avviciniamo alla conclusione dell'assolo con l'ultima B che viene affrontata molto semplicemente, con poche note ma di grande interesse(come 11^a e #9).

Nell'ultima parte riprende il tema leggermente variato terminando l'assolo con la sostituzione armonica che avevamo già osservato nelle ultime 4 battute della prima A del 1°chorus(13>16) scandita dall'uso di bicordi. .

Nel complesso è un assolo fantastico, con una linearità stilistica sorprendente e una chiarezza espositiva ineccepibile. Se provate a suonare insieme al disco vi accorgete che lo *swing* e il senso del ritmo di Holmes sono entrambi impressionanti.

La fluidità e la scioltezza del fraseggio in combinazione con il *walkin'* della mano sinistra sono a dir poco incredibili. Nella sua apparente semplicità questo assolo racchiude in se molte perle, ed è la dimostrazione di come, senza strafare, si possa lasciare una traccia indelebile nella storia dell'organo jazz, regalandoci una lezione privata che non ha prezzo.



Misty

solo di Richard "groove" Holmes

trasc. B. Erminero

Handwritten musical notation for the first staff, including chords: $E^b MA7$, $Fm7$, $F\#07$, E^b/G , $Fm7$. Includes a sequence of numbers: $4/2$, $1\ 3\ 2\ 1\ 5/3$.

Handwritten musical notation for the second staff, including chords: E^b7 , $Bm7$, E^b7 . Includes a sequence of numbers: $1\ 2\ 3\ 4/2$.

Handwritten musical notation for the third staff, including chords: $A^b MA7$, $A^b m7$, D^b7 . Includes a sequence of numbers: $5\ 3\ 4\ 2\ 1\ 2\ 1\ 5\ 2\ 1\ 2\ 1\ 5$.

Handwritten musical notation for the fourth staff, including chords: $E^b MA7$, $C7$, $Fm7$, B^b7 . Includes a sequence of numbers: $5\ 3\ 1\ 2\ 1\ b\ 4\ 2\ 1\ 3\ 1\ 4$.

Handwritten musical notation for the fifth staff, including chords: $Gm7$, $G^b MA7$, $Bm7(b5)$, $E MA7$. Includes a sequence of numbers: $13\ 2\ 1$.

Handwritten musical notation for the sixth staff, including chords: $E^b7\#9$, $B^b m7$, E^b7 . Includes a sequence of numbers: $1\ 3\ 1\ 3\ 2\ 1\ 5/3\ 1\ 5\ 2\ 3\ 2\ 1$.

Handwritten musical notation for the seventh staff, including chords: $A^b MA7$, $A^b m7$, D^b7 . Includes a sequence of numbers: $2\ 1$.

Handwritten musical notation for the eighth staff, including chords: E^b , $Cm7$, $Fm7$, B^b7 .

Handwritten musical notation for the ninth staff, including chords: $E^b MA7$, E^b7 .

E^b9 % % *E^b9*

37 *A^bma6* % % %

A_{M1}7 % % % *D7#9*

45 *G_{M1}7* *C7* *B7* *B^b7*

E^b7 % % *B^bM17* *E^b7*

5 3 2 1

53 *A^b7* % *A_{M1}7* *D^b7*

5

G_{M1}7 *C7* *F_{M1}7* *B^b7*

4 3 4 3 2 1 2 1 3 1 2 1

61 *E^b/G* *A^b* *A^o* *E^b/B^b* *C7* *F_{M1}7* *B^b7*

[2^o ch.] *E^b13* % *B^bM17* *E^b7*

Ami ma7 Ami7 Ami6 Ami ma7 Ami7 mi6



109 Gmi Gb+ B7#9 Bb7



Ebm7 Bbm7 Eb7



117 Ab7 Abm7 Db7



Ebm7 Cm7 Fmi7 Bb7



125 Eb7 Fmi7 Bb7



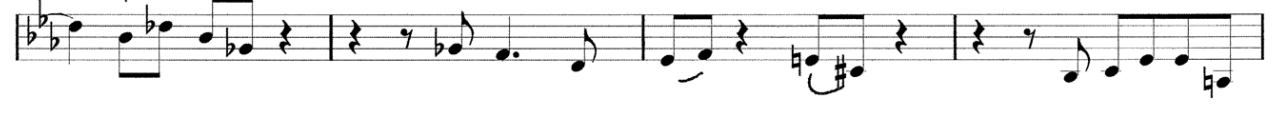
[3rd.] Eb6 Bbm7



Eb7 Ab7 Abm7



Db7 Eb7 C7#9 Fmi7



B^b7 **Gmi⁷** **G^b7** **Bma⁷** **B^b7**

E^b7 **B^bmi⁷** **E^b7**

A^b7 **A^bmi⁷** **D^b7** **E^bma⁷** **C7^{#9}** **Fmi⁷** **B^b7**

149

E^bma⁷ **E^b7**

157

B^bmi⁷ **E^b7**

A^bma⁷ **B^bmi⁷** **Bmi⁷** **Cmi⁷** **A^bma⁷**

165

A^bmi⁷ **D7** **A^bmi⁷** **D7**

Gmi⁷ **G^b7** **Bma⁷** **B^b7**

173

Larry Young: *Monk's Dream*

Larry Young(1940-1978), nonostante la morte prematura a soli 38 anni, Young è uno degli organisti che con il suo stile personalissimo ha influenzato tanti organisti della seconda generazione.

Fu introdotto alla musica dal padre, che era sia pianista che organista professionista. Comincia con lo studio del pianoforte ma lo abbandona presto per dedicarsi a cantare Rock 'n Roll.

Negli anni '50 passa allo studio dell'organo e grazie alle attenzioni del padre e alle sue grandi capacità, all'età di 18 anni è già un abile organista.

A 21 anni ha già al suo attivo ben tre album per la Prestige e comincia a lavorare come organista per artisti come B.B.King, Lou Donaldson e Grant Green.

Lo stile di Young si distacca completamente dalla strada maestra di Jimmy Smith per percorrere un sentiero più legato all'espressività della musica modale.

Il paragone che viene subito in mente è quello con John Coltrane, e si sente chiaramente la sua influenza insieme a quella di Thelonious Monk anche se il suo è uno stile assolutamente personale. Young è quello che più di tutti, dopo l'avvento di Jimmy Smith, ha spinto l'organo jazz verso una direzione fino ad allora completamente inesplorata.

Nonostante la sua breve vita Young ha lasciato un largo numero di registrazioni per svariate etichette e, tra l'altro, suonò con John McLaughlin e Tony Williams nella band Timelife e fu session-man anche per Santana, Miles Davis e Jimy Hendrix.

Un brano che ci dà la misura delle qualità, delle capacità e della sensibilità musicale di Larry Young è di sicuro *Monk's Dream*, brano tratto dall'album *Unity* registrato il 10 novembre del 1965 per la Blue Note nell'ormai famoso studio di Rudy Van Gelder.

Registrato in compagnia di musicisti di altissimo livello come Woody Shaw(t), Joe Henderson(ts) ed Elvin Jones(dr), questo disco è diventato punto di riferimento di uno stile organistico unico ed originale.

Nonostante si fosse già distinto da tempo e in molte altre registrazioni⁵⁹, la qualità e l'interplay di Young con i musicisti che partecipano a questa sessione è stupefacente(considerando che Young aveva venticinque anni e Shaw ne aveva appena venti).

Riguardo al timbro non si avvertono particolari novità: è il classico settaggio 888000000 con la percussione su 3rd e il *vibrato-scanner* su C3.

Il suono è formato dalla miscela del segnale diretto con quello del Leslie che è utilizzato con il fermo dei motori producendo un suono limpido, definito, rotondo e senza alcuna saturazione.

Ascoltando attentamente, direi che Young non rinforza i bassi con la pedaliera ma suona il walkin' bass solo con la mano sinistra⁶⁰.

L'assenza della chitarra dà sia al pezzo che a tutto l'album un sound diverso da quello classico dell'organ trio lasciando l'organo come unico strumento armonico.

Inoltre durante l'assolo rimane in compagnia della sola batteria: è uno dei rari esempi di duo organo\batteria di grande effetto, con un feeling sensazionale tra i due musicisti ed uno swing veramente impressionante.

La struttura del brano di Monk è AABA per un totale di 32 battute.

Dopo l'esposizione del tema, modificata e personalizzata da Young, parte subito il solo dell'organo che si sviluppa per quattro chorus per poi lasciare il posto all'assolo della batteria.

Gli accordi e la struttura originali del brano sono sostanzialmente rispettati e vedremo che Young si muove lungo l'assolo con grande abilità nell'uso di figurazioni ritmiche e melodiche spesso molto articolate.

Veniamo all'analisi:dopo un inizio tranquillo Young comincia ad usare terzine, quintine e arpeggi puntualizzando con note di tensione(b5 batt.6\7, b5 e #5 batt.14>16) la successione cromatica discendente di accordi di dominante che troviamo alla fine delle A.

⁵⁹ ad esempio nei dischi di Grant Green e di Lou Donaldson.

⁶⁰ anche se è difficile a dirsi perchè spesso le basse frequenze della pedaliera non venivano registrate ad un volume sufficientemente alto e, soprattutto nelle prime registrazioni, bisogna enfatizzare molto i bassi per sentire bene i pedali.

Da notare che spesso nell'ultimo accordo di G7alt. delle A Young suona dei passaggi veloci di quintine e quartine dove usa porzioni di scala esatonale e superlocria con dei cromatismi all'interno(1°ch. batt. 8, 2°ch. batt. 48) e anche la scala di G frigio nella battuta 32 del 1° chorus⁶¹. Nella prima B troviamo una figurazione a terzine caratteristica dello stile dell'organista, con l'uso di bicordi(batt 19>20) che si chiude su un accordo di C13 seguito da una successione di accordi per quarte(batt 22>24).

Osservate che gli accordi(tutti sul C7) non sono sempre a quarte ma variano formando anche accordi di C9 e C13, costruiti sulla scala misolidia di C7.

L'uso delle quarte lo troviamo anche nella B del 2° chorus(batt.55\56), sempre mescolati con rivolti di triadi e accordi di C13.

Young applica spesso la sostituzione di tritono sul F7 che si trova nelle prime battute delle A utilizzando al suo posto il B7 suonando frasi che si muovono cromaticamente sia verso il basso(1° ch.batt.9, 3° ch. batt.73) che verso l'alto(1°ch. batt.25).

Altre volte invece salta il F7 lasciando l'intera battuta al Cma7 passando direttamente al Bb7(3°ch.batt.65, 4°ch.batt.113) o al Bmi7(1°ch.batt.13, 2°ch.batt.61, 3°ch.batt.69, 4°ch.batt 93, 117).

Nel 3° e 4° chorus a volte Young trasforma il Cma7 in C7 esplicitandolo chiaramente con l'uso della nota sib al posto del si naturale(batt.67, 91, 115).

Da osservare che non lo fa mai sul Cma7 di inizio giro, ma sempre sul secondo.

Tutto l'assolo è costellato di bellissime frasi che l'organista crea seguendo la progressione cromatica degli accordi nelle A, utilizzando brevi patterns di crome o di terzine di crome: ne troviamo nel 1°chorus(batt.14\15), nel 2°ch.(batt.38\39 e 45>47). Usa anche arpeggi degli accordi come nel 3° chorus(batt.70\71).

Con grande gusto ed equilibrio formale Young alterna ai suddetti momenti delle vere e proprie esplosioni di scale a velocità supersonica spesso concentrate nelle A come nel 2°chorus(batt.34>36), dove usa sia la scala misolidia di Bb7 che la scala be-bop⁶², e nel 4°(batt.90>93 e 114\115).

Un'altro passaggio velocissimo è nell'ultima A del 2°chorus(batt.59>61) ed è di grande effetto e molto adatto alla leggerezza della tastiera dell'organo: osservate il gioco ritmico che si crea tra i due do all'ottava con l'alternanza del fa e del sol all'interno del disegno di semicrome.

Particolare anche la frase all'inizio del 3° chorus dove Young suona la #4 sul Cma7 e sposta l'ultima parte della quintina un semitono sopra.

Nel 3° chorus troviamo il fraseggio più articolato di tutto l'assolo:

si sviluppa dall'ultimo movimento della battuta 75 fino alla fine della 80.

L'armonia viene leggermente modificata dall'organista che anticipa di due movimenti l'accordo di A7 lasciando al Ab7 un'intera battuta(Cma7 B7|Bb7 A7|Ab7|G7).

Nonostante la massima cura nel trascrivere le note, l'effettiva posizione delle volatine suonate non è sempre perfettamente in battere e l'effetto, peraltro molto naturale, è quello di un galleggiamento di tutta la sezione fino alla risoluzione sul C7 della B.

Le frasi sono formate da quartine, quintine e sestine di semicrome con alternanza di accordi arpeggiati, alterati, per quarte e frammenti di scale: diminuita ed esatonale.

Si crea un effetto veramente unico, enfatizzato dall'accompagnamento della batteria di Jones che si muove sul tempo in completo relax.

Nella B del 3° chorus troviamo nuovamente il disegno ritmico di terzine presente nella prima B che stavolta, senza utilizzo di bicordi, si sposta verso l'alto con movimento cromatico per quarte fino a sfociare nell'ultima A del chorus caratterizzata anch'essa da fraseggi veloci.

L'inizio del 4° chorus è scandito da un bellissimo pattern melodico\ritmico che si ripete per tre volte sopra gli accordi di Cma7 B7 e Bb7

⁶¹ si potrebbe anche interpretare come porzione di scala di Dmi7b5 e parte di esatonale di G7.

⁶² scala misolidia con il 7° grado maggiore di passaggio.

Da notare l'estensione di decima dell'accordo di Cma7 preso per quarte di non facile esecuzione per una mano piccola.

Dopo le 8 battute della prima A del 4° chorus Young va subito alla B saltando la seconda A, probabilmente una svista che però non crea alcun scompenso all'esecuzione.

Proprio nella B del 4° chorus troviamo una parte interessante nella quale Young usa, sul C7, una cellula composta da una quartina di semicrome che ripete velocissima all'interno di una figurazione di terzine di semiminime approcciate dalla scala st\# di C7.

La stessa cellula viene riproposta a quartine regolari di semicrome nelle battute appena successive, sempre preceduta dalla scala semidiminuita.

L'assolo si conclude con l'ultima A dove troviamo ancora un passaggio veloce formato da quartine di semicrome costruite sulle scale di Bb7 e di C7 che formano accordi spezzati per quarte e terze e che si conclude con una serie di quattro accordi sul G7alt. contenenti in successione b5, #5, b5 per poi chiudere in battute sul 5° chorus con un accordo di C9, sul quale comincia l'assolo di batteria. Come considerazioni generali si può dire che lo stile di Young è di carattere sicuramente virtuosistico, con scale e arpeggi a gran velocità alternati ad uno stile cordale o di singole note dalla forte connotazione ritmica e percussiva.

Il suo modo di muoversi sul tempo è unico e lo si vede sin dalle prime note con le figure di terzine che spostano il loro accento sui differenti movimenti delle battute (batt. 26 > 29) e nelle prime due A del 2° chorus piene di bellissime frasi.

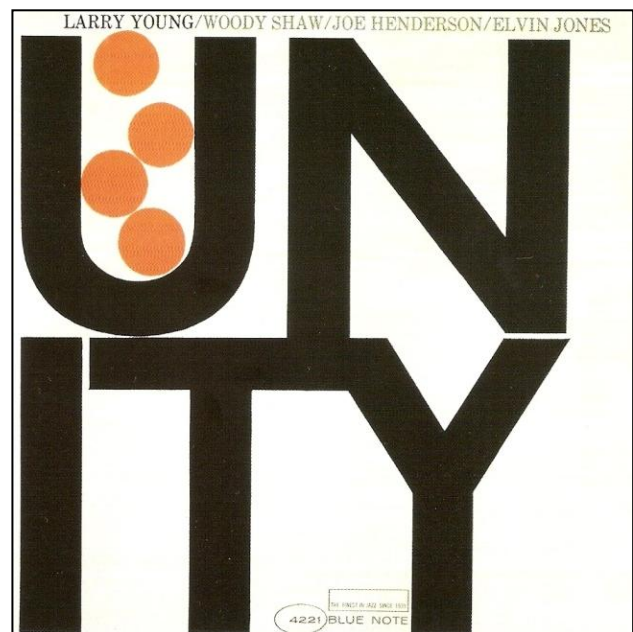
In tutte le B, costruite su un unico accordo di dominante, Young può dare libero sfogo alla sua creatività e lo fa mostrando tutto il repertorio: terzine, arpeggi, cromatismi, scale veloci, accordi per quarte.

Anche le poche pause sono di grande effetto e preludono sempre a momenti di forte espressività (1° ch. batt. 19, 2° ch. batt. 33, 40, 64, 4° ch. batt. 104).

Tutto l'assolo è stilisticamente ineccepibile e dimostra la chiarezza di idee di Young che va esattamente dove vuole andare.

L'interpretazione sia di questo brano che di tutto l'album è di stampo modale e quartale e l'approccio dell'organista è assolutamente unico e originale nel suo genere, praticamente ineguagliato nella folta schiera di organisti jazz.

Nonostante l'indubbia influenza di John Coltrane e Thelonious Monk, egli aveva delle solidissime basi nello stile della tradizione, ma proprio grazie a loro Young è stato il primo che ha spinto l'organo jazz verso nuove direzioni guadagnandosi la stima di tanti suoi successori ed è spesso citato come fonte di ispirazione dagli organisti dei giorni nostri.



UP SWING

MONK'S DREAM (T. MONK)

TRASCRIE. B. ERMINERO



SOLO di LARRY YOUNG

1 CMA7 F7 Bb7 CMA7 F7 Bb7

5 CMA7 F7 Bmi7 Bb7 A7 Ab7 G7

9 CMA7 B7 Bb7 CMA7 F7 Bb7

13 CMA7 Bmi7 Bb7 A7 Ab7 G7

17 C7

21

25 CMA7 B7 Bb7 CMA7 B7 Bb7

29 CMA7 B7 Bmi7 Bb7 A7 Ab7

33 2 CMA7 F7 Bb7

CMA7 B7 Bb7

- MONK'S DREAM - 3

This handwritten musical score for 'Monk's Dream' consists of ten staves of music. The notation includes various chords and techniques:

- Staff 1:** Chords: B^b_7 , CMA^7 , B_7 , B^b_7 . Techniques: triplets.
- Staff 2:** Chords: CMA^7 , B_7 , B^b_7 , A^7 . Techniques: triplets, slurs.
- Staff 3:** Chords: A^b_7 , G_7 . Techniques: slurs, triplets.
- Staff 4:** Chord: C_7 . Techniques: triplets, slurs.
- Staff 5:** Techniques: triplets, slurs.
- Staff 6:** Techniques: triplets, slurs.
- Staff 7:** Chords: CMA^7 , F_7 , B^b_7 , C_7 . Techniques: triplets, slurs.
- Staff 8:** Chords: B^b_7 , CMA^7 , Bmi^7 , B^b_7 . Techniques: triplets, slurs.
- Staff 9:** Chords: A^7 , A^b_7 , G_7 , CMA^7 , B_7 , B^b_7 . Techniques: triplets, slurs.
- Staff 10:** Chords: CMA^7 , B_7 , B^b_7 , CMA^7 , B_7 , Bmi^7 , B^b_7 . Techniques: triplets, slurs.

- MONK'S DREAM - 



The musical score is written on seven staves. It features a variety of guitar chords and complex rhythmic patterns. The chords are: A7, Ab7, G7, C7, CMA7, Bb7, Bmi7, and Ab7. The score includes numerous triplets, quintuplets, and sextuplets, as well as sixteenth and thirty-second note runs. Measure numbers 103, 109, 113, 117, and 121 are indicated. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'Dr. solo'.

Larry Goldings: *Little Green Men*

Larry Goldings(1968) è senza dubbio uno dei principali organisti della nuova generazione.

Nella sua carriera, ancora in evoluzione, è riconosciuto come organista legato alla tradizione e allo stesso tempo capace di muoversi su fronti più moderni restando sempre a proprio agio.

Ha cominciato come pianista per passare all'organo in un secondo momento, artista molto prolifico, ha registrato e collaborato con diversi artisti come Maceo Parker, Don Braden, John Scofield, Jim Hall, Michael Breker e molti altri.

Per gli appassionati dell'organo jazz la formazione preferita è il suo trio formato con il chitarrista Peter Bernstein e il batterista Bill Stewart, con i quali ha collaborato per oltre dieci anni.

Il suo primo album in trio è *The Intimacy of the Blues*(Verve,1991) e ne seguiranno altri nove a suo nome.

Per analizzare lo stile di Larry Goldings ho scelto la sua improvvisazione su *Little Green Men*, brano originale del chitarrista Peter Bernstein.

Il brano è tratto dall'album LIGHT BLUE del 1993, inciso per la Minor Music, si tratta di un blues minore in Fa.

Il blues è sicuramente la forma più frequentata dai musicisti jazz(e non solo) ed è molto interessante osservare come il trio di Goldings si appropria di questo linguaggio dandogli una nuova chiave di lettura, fresca ed attuale.

Mi riferisco al giro armonico che, pur conservando la classica struttura di 12 battute viene arricchito con una nuova progressione armonica.

Riguardo al suono dell'organo osserviamo che nonostante Goldings sia considerato un innovatore nelle scelte timbriche all'Hammond, in questo caso la registrazione dei drawbars è la classica 888000000(del nostro J.Smith) con la percussione *on, soft, fast, 3rd harmonic* e il *vibrato-scanner* su C3.

Il Leslie è in posizione *stop-rotor*⁶³, spesso prediletta dagli organisti jazz in quanto rende il suono più incisivo e netto, permettendo all'effetto chorus dell'organo di essere evidenziato al meglio.

Per quanto riguarda la struttura, il brano comincia con un'introduzione di 8 battute caratterizzata da una progressione per terze minori ascendenti di accordi di 7#9 seguita da una successione di dominanti con una guide tone discendente che porta all'inizio del tema.

Il tema lo espone la chitarra ed è ritornellato, con l'aggiunta la seconda volta, di una piccola coda di 4 battute che conclude la frase musicale e lancia le improvvisazioni.

Le prime 8 misure rispettano la classica successione del blues(I-IV-I) mentre nelle ultime 4 troviamo una progressione di II-V che si muove per terze minori ascendenti che toglie al brano il classico sapore blues a favore di una nuova veste armonica e melodica.

Goldings è il secondo solista dopo la chitarra e il suo assolo viene lanciato dall'aggiunta delle stesse 4 battute trovate in coda al tema con lo stop della batteria.

L'assolo è moderno, fresco e per nulla scontato. Si sente chiaramente la lettura del blues attraverso uno stile attuale con un approccio tendenzialmente quartale.

All'interno troviamo tanto materiale:scale, arpeggi, arpeggi spezzati, cromatismi, bicordi, terzine, pentatoniche, accordi per quarte e, a differenza dei suoi predecessori, un utilizzo misurato delle acciaccature e l'assenza quasi totale del fraseggio blues.

L'assolo si sviluppa per 10 chorus e parte in modo deciso, con la ripetizione di una breve frase che Goldings modula seguendo l'armonia(1>7) inserendo degli arpeggi discendenti di accordi minori con la ma7 che risolvono sul 6°grado dell'accordo, nota che abbiamo già sentito nell'accompagnamento per quarte ascendenti che Goldings fa sotto al tema.

Spesso sul Fmi all'inizio dei chorus, utilizza le note della pentatonica minore con differenti approcci(3°, 5°, 7°, 8°ch.), mentre altre volte entra ed esce dall'accordo di Fmi con l'alternanza di patterns di terzine costruite sul F°7(6° ch.batt.61>64).

⁶³ posizione in cui sia le trombe che il cestello dei bassi non ruotano.

Molti anche i momenti melodici dove spesso utilizza la ma7 sull'accordo minore(3°ch.28>32, 5°ch.53,55) o la sesta(4°ch.43\44).

Arpeggi di quarte sul Fmi: 4°ch. batt.37>40(anche ½tono sopra), 5°ch. batt.51, uso della 9^a e dell'11^a sia sul Fmi che sul Bbmi(2°ch.batt.13\14, 3°ch. batt.26, 8°ch.batt.89\90). Troviamo anche alcune frasi molto efficaci, sia melodiche che ritmiche, trasportate dal I° al IV° o viceversa nel 2°ch. batt.17>20 nel 4°ch.batt.41>45 e nel 5°ch.batt.53>56.

Per quanto riguarda le ultime quattro battute del blues, quelle con l'utilizzo della nuova progressione armonica, vengono affrontate da Goldings con modalità differenti di volta in volta: con frasi che si appoggiano su note degli accordi o di tensione: 7^a, 3^a, 9^a, 11^a nel 2°ch.21>23, 4°ch.45>47, piccole imitazioni: 3°ch.32>35.

Arpeggi o piccoli patterns di arpeggi come nel 7°chorus(81 ,83\84) e bellissimi spunti melodici come alla fine del 5°ch.(batt.58>60).

Altre volte usa terze o quarte spezzate che si muovono per tono o per semitono: 6°ch.batt.69\70, 7°ch.batt.82, 8°ch.batt.93\94.

Gli unici due momenti dove Goldings usa parte della scala blues li troviamo alla fine del 6°chorus(batt.72) e all'inizio del 9°.

Gli ultimi due chorus(9° e 10°) sono caratterizzati dall'uso di accordi per quarte(ma non solo) e di quarte(in stile Larry Young) con cui Goldings fa crescere la tensione fino alla conclusione che sfocia in un assolo di batteria.

Interessante lo spostamento degli accenti che coincidono con gli accordi di quarta inseriti in gruppi di 4 o 5 crome(9°ch.batt.101>103).

La fine del 9° chorus è caratterizzata dall'uso di quarte giuste che Goldings muove per toni e per terze fino all'ingresso del 10° dove si ferma su una quarta arricchendola di appoggiature cromatiche.

Il solo si conclude con una progressione di arpeggi ascendenti di crome che accentuano sia note dell'accordo che note di tensione coinvolgendo tutte le 4 battute finali del giro.

Nel complesso un assolo fantastico, considerando anche la velocità del brano.

Come abbiamo potuto osservare, Goldings si muove su diversi fronti con proprietà di linguaggio, maestria e swing impressionanti.

Anche il movimento dei bassi della mano sinistra è senza dubbio moderno, e pur utilizzando spesso le chord tones non usa le toniche costantemente in battere, ma le sposta sugli altri movimenti rendendo il giro fluido ed interessante.

Questa tecnica deriva da quella del contrabbasso, poi sviluppata e adattata allo strumento dagli organisti. Una differenza importante dallo stile degli anni '50 e '60 che prediligeva l'uso delle toniche principalmente sul primo movimento della battuta.

Little Green Men

(Solo di LARRY GOLDINGS)

P. Bernstein

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a 4/4 time signature. The piece is a solo by Larry Goldings. The score is divided into three measures, each starting with a measure number in a box: 1, 2, and 3. Chord annotations include C7, Fmi6, Bbm7, Fmi7, Dbm7, Gb13, Emi7, A13, Gmi7, C13, Bbm7, Eb13, Fmi7, (F7), Bbm7, Fmi7, Dbm7, G7, Emi7, A7, Gmi7, C7, Bbm7, Eb7, and Fmi7. Fingering numbers (1-5) are written above or below notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and rests.

Chords: $Gm7$ $C7$ $Bbm7$ $Eb7$ $\boxed{6}$ $Fm7$

63 $Bbm7$

Chords: $Fm7$ $Dbm7$ $Gb7$

Chords: $Em7$ $A7$ $Gm7$ $C7$ $Bbm7$ $Eb7$ $\boxed{7}$ $Fm7$

71

$Bbm7$

Chords: $Fm7$ $Dbm7$ $Gb7$

79

Chords: $Em7$ $A7$ $Gm7$ $C7$ $Bbm7$ $Eb7$ $\boxed{8}$ $Fm7$

Chords: $(F7)$ $Bbm7$

87

$B^b m_1^7$ $F m_1^7$ $D^b m_1^7$ G^b_7

$E m_1^7$ A_7 $G m_1^7$ C_7 $B^b m_1^7$ E^b_7 $F m_1^7$

95 3

$B^b m_1^7$

$F m_1^7$ $D^b m_1^7$ G^b_7

103

$E m_1^7$ A_7 $G m_1^7$ C_7 $B^b m_1^7$ E^b_7 $F m_1^7$

10

$B^b m_1^7$

111

$F m_1^7$ $D^b m_1^7$ G^b_{13}

$E m_1^7$ A_7 $G m_1^7$ C_7 $B^b m_1^7$ E^b_{13} $F m_1^7$

119 (dr. solo →)

6.4 Il *walkin' bass*: tecniche e stili degli organisti

Nella musica jazz con il *walkin' bass* si intende la tecnica con cui il contrabbasso, nel duplice scopo di puntualizzare sia il ritmo che l'armonia si muove all'interno delle battute scandendone tutti i movimenti.

Nel jazz con l'organo Hammond (e non necessariamente con altri tipi di organo) il *walkin' bass* è compito dell'organista che se ne prende carico con la mano sinistra in sincrono con il piede sinistro sulla pedaliera.

Questa tecnica, molto particolare e completamente diversa da quella dell'organo classico, ha dato luogo all'assenza del contrabbasso nelle formazioni che vedono l'organo strumento leader del gruppo.

Gli organisti jazz si dividono in due categorie: quelli che usano la pedaliera e quelli che non la usano.

Saperla usare non è affatto un aspetto di secondo piano in quanto la pedaliera è uno strumento prezioso a disposizione dell'organista: con il suo ausilio si possono suonare le *ballads* in modo più completo: con la mano destra alla melodia, la sinistra all'armonia e il piede che fa le fondamentali, e dare il giusto equilibrio e il giusto peso al *walkin' bass* che fatto con la sola mano risulta indebolito e meno presente.

Anche se l'ascoltatore medio non è né informato né tanto meno interessato a questo mero aspetto tecnico, si considera colui che usa la pedaliera un organista più completo.

Il timbro della pedaliera dei modelli più usati nel jazz (B3, C3 e A100) non è ritenuto particolarmente bello in quanto un pò sgraziato e ingombrante ma, cosa più importante, manca di *sustain* (come ogni organo che si rispetti) ed è per questo che la tecnica più usata vede l'utilizzo della pedaliera come rinforzo alla mano sinistra.



In pratica il piede colpisce le note della pedaliera in maniera percussiva dando solo l'attacco della nota, mentre la mano sinistra tiene la nota per la durata necessaria⁶⁴.

Con questa tecnica quello che ne esce è un suono fatto da un attacco pronunciato e un suono tenuto molto scuro e rotondo che è la peculiarità dei bassi felpati dell'Hammond, diventati una caratteristica distintiva e imprescindibile dell'*organ style*.

Molto importante e interessante è la scelta che l'organista può operare sull'essere più o meno in sincrono tra il piede e la mano sinistra:

l'abilità sta nella capacità di decidere se sincronizzare perfettamente o sfalsare volutamente

l'attacco del piede da quello della mano creando, in termini musicali, una sorta di acciaccatura tra le note suonate dal piede e dalla mano che crea un effetto molto particolare.

Questa tecnica è molto difficile non tanto se presa singolarmente ma in quanto andrebbe eseguita mentre la mano destra si muove o per accompagnare o per improvvisare creando una coordinazione che richiede tanta pratica e applicazione.

Rimane comunque una tecnica raffinata che ha il suo effetto migliore nei tempi rilassati dello *slow* e *medium swing*.

Prima di passare agli esempi ricordo che c'è un'altra tecnica, usata principalmente dagli organisti afroamericani di gospel ma anche da qualche jazzista (come Rhoda Scott e Barbara Dennerlein) che consiste nel fare i bassi esclusivamente con il piede sinistro utilizzando la tecnica del tacco-punta presa dall'organo classico.

Questa è una tecnica difficile da padroneggiare ma molto affascinante e che permette all'organista di non avere la mano sinistra obbligata al ruolo del bassista ma la lascia in totale libertà.

Gli organisti di gospel ne fanno largo uso anche perchè con la mano libera cambiano spessissimo sia i timbri dell'organo che il passaggio del Leslie da *slow* a *fast* grazie ad un interruttore solitamente posto in basso a sinistra del manuale inferiore.

Ogni organista predilige una sua linea di *walkin' bass* ma, come vedremo negli esempi, oltre ad alcune differenze troveremo anche molte similitudini.

Gli esempi che ho trascritto sono tutti presi da brani *medium swing* o leggermente più mossi perchè il miglior effetto di *walkin' bass* lo si ottiene nei tempi moderati mentre nei tempi veloci gli organisti spesso evitano l'uso della pedaliera e si muovono solo con la mano sinistra⁶⁵.

La tecnica adottata è simile a quella del contrabbasso e consiste nel muoversi all'interno degli accordi sia in modo diatonico che cromatico cadendo spesso ad inizio battuta sulla tonica o su una nota dell'accordo.

⁶⁴ La sincronizzazione tra i due arti è difficile e richiede uno studio attento e meticoloso.

⁶⁵ scelta dettata sia dalla difficoltà di esecuzione negli *up tempo* ma anche dall'appesantimento procurato dalla pedaliera.

The Sermon(J.Smith)-Jimmy Smith(TH SERMON,Blue Note 1958)

Handwritten musical score for "The Sermon" by Jimmy Smith. The score is written in 2/4 time and features three systems of music, each consisting of a treble and bass staff. The first system is marked "(1° ch.)" and the third "(3° ch.)". The key signature has one flat (Bb). Chords are written above the notes. The notation shows a mix of eighth and quarter notes with various accidentals.

Ecco i primi 3 chorus del più famoso blues in Fa della storia dell'organo jazz.

Il tempo è un medium swing molto rilassato sul quale improvviseranno molti musicisti ospiti della sessione di registrazione.

Il primi due giri trascritti appartengono al tema e il terzo è il primo chorus di improvvisazione dell'organo.

Smith fa capire perfettamente il giro armonico usando sia toniche che movimenti diatonici più una serie di approcci cromatici sia ascendenti che discendenti, tutti sui tempi deboli della battuta (2°/4°), molto presenti e sparsi per tutti i chorus.

Usa anche salti di quinta e di ottava sempre diatonici all'accordo di appartenenza.

Un'osservazione: Smith prolunga l'accordo di Gm7 della 9ª battuta di tutti i 3 chorus anche ai primi due movimenti della 10ª (con un cromatismo discendente dal Lab) per poi andare al C7 solo negli ultimi due movimenti della stessa.

Si nota anche l'assenza del *turnaround* alla fine dei giri a favore di una scala ascendente che parte dal F7 della penultima battuta e continua sul C7 dell'ultima.

Il pezzo prosegue con la stessa intenzione per un totale di 20:11 e anche se con delle piccole variazioni il giro principale non si discosta molto da quello dei chorus trascritti.

Sweatin' (R. Holmes) - Richard Groove Holmes (AFTER HOURS, Pacific Jazz 1962)

1) B^b_7 F_{mi7} B^b_7 E^b_7

B^b_7 D_{mi7} G_7 C_{mi7} F_7 B^b_7 G_7 C_7 F_7

2) B^b_7 F_7 B^b_7 E^b_7

B^b_7 D_{mi7} G_7 C_{mi7} F_7 B^b_7 G_7 C_{mi7} F_7

Ancora un blues, stavolta in tonalità di Sib. Si tratta di un originale dello stesso Holmes a velocità *medium-up*.

Holmes era famoso per la sua abilità con la pedaliera⁶⁶ e i suoi giri sono fluidi, potenti e con uno swing impressionante. La trascrizione è tratta dai primi tre chorus di improvvisazione di Holmes dopo l'esposizione del tema.

Anche se siamo sempre nello stile più classico si nota subito la linearità del movimento dei bassi di Holmes.

Il suo *walkin'* si muove per gradi congiunti o per cromatismi ed è meno spezzato da salti di quinta e di ottava che abbiamo visto in Jimmy Smith.

Osserviamo che l'inizio dei tre chorus è ogni volta differente e ciò avviene anche in alcuni dei giri successivi.

Anche Holmes usa molto gli approcci cromatici prediligendo a sua volta quelli dal semitono superiore e la caratteristica principale rimane quella del movimento diatonico e cromatico che dà alla linea di basso grande scorrevolezza.

Spesso all'inizio del giro usa la settima dell'accordo, a differenza di Smith che non la mette mai.

Bisogna anche osservare che nella sostituzione II m 7-V7 che solitamente si usa per andare al IV° grado del blues (4° batt. del 1° e 2° chorus) l'organista predilige l'approccio cromatico al B b 7 con il La naturale al posto del La b che ci saremmo aspettati sul F m 7.

⁶⁶ La sua tecnica consiste nel seguire col piede le stesse note suonate dalla mano sinistra, a differenza di Smith che restava per lo più su un singolo pedale battendolo solo per creare l'attacco percussivo.

Don't Get Around Much Anymore(D.Ellington)-Jimmy McGriff(BLUE TO THE 'BONE, Milestone 1988)

(1st Ch.)

Cmaj7 ♯ B^b7 A7 D7 G7

C A7 D7 G7 Cmaj7 ♯ B^b7 B^b7 A7

D7 G7 C Gm7 C7 **B** F F[#]07

C⁷/G C7 F F[#]07 C⁷/G A7 D7 G7

A Cmaj7 ♯ B^b7 A7 D7 G7 C (G7)

(2nd Ch.) Cmaj7 ♯ B^b7 A7 D7 G7

C A7 D7 G7 Cmaj7 C7 B^b7 B^b7 G7 C A7

D7 G7 C C7 **B** F F[#]07

C⁷/G C7 F F[#]07 C⁷/G A7 D7 G7 Cmaj7 ♯

♯ B^b7 A7 D7 G7 C G7

Questa volta analizziamo quello che succede in uno *standard*.

La sua struttura è AABA e ci occuperemo dei primi 2 chorus di improvvisazione dell'organo dopo l'esposizione del tema (da parte del trombone con la sordina).

Il brano è suonato a tempo *medium shuffle*. I bassi di McGriff sono registrati molto bene e si sente che hanno una loro uscita separata e sono pieni e possenti, più pensati per un disco di musica funk che non di puro jazz⁶⁷.

La linea di basso è semplice e chiara e dal punto di vista stilistico la differenza che si nota sia con Smith che con Holmes è l'uso di note ribattute che l'organista mette soprattutto nella discesa dal Cma7 al A7 (3^a e 4^a battuta delle A) dove a volte (anche nei chorus successivi non trasritti) passa anche dal Si naturale creando un passaggio cromatico (Cma7-B7-Bb7-A7).

Interessante anche il movimento nelle battute di Cma7 delle A dove troviamo cromatismi interni alla scala di Do con la b5 e b7 ascendenti e la 3b e 2b discendenti di passaggio.

Nelle B usa di più le fondamentali degli accordi anche qui con ribattute e salti di 5^a e di 8^a per poi tornare agli approcci cromatici nel *turnaround* di fine B che porta all'ultima A.

Little Green Men (P. Bernstein) - Larry Goldings (LIGHT BLUE, Minor Music 1993)

The image shows handwritten musical notation for the first two choruses of 'Little Green Men'. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. The first chorus is marked '1° Ch.' and the second '2° Ch.'. Chords are written above the staff, and some are marked with a double bar line and a colon. The notation shows a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and ties.

Come ultima analisi ci occupiamo dell'accompagnamento di Larry Goldings nei primi 2 chorus di un blues minore durante l'assolo della chitarra dopo l'esposizione del tema.

Si tratta sempre del brano *Little Green Men* che abbiamo già conosciuto per la trascrizione dell'organista.

Il tempo è un *up swing* ma l'approccio è rilassato e il senso del ritmo è espresso con estrema naturalezza.

Il *walkin'* di Goldings è costruito intorno ai molti approcci cromatici alle toniche degli accordi e anche da salti e note per grado congiunto o ribattute.

Osserviamo che praticamente ogni nota di inizio battuta è raggiunta dalla semiminima del quarto movimento della battuta precedente con movimento cromatico sia ascendente che discendente.

Confronto alla griglia armonica di partenza l'organista aggiunge un II-V di passaggio alla 2^a battuta del chorus (Gmi7\C7) e trasforma il Fmi7 della 4^a battuta in F7 per andare al Bbm7.

⁶⁷ McGriff è accompagnato alla batteria da Bernard Purdie, uno dei più grandi batteristi di rhythm 'n blues

Anche arrivato al IV°(Bbmi7) lo fa precedere dal suo V°(F7) seguito, nella battuta successiva, dal C7 per tornare al Fm7.

Un'altro approccio che ritroviamo spesso è quello usato sul Fm con il 6°grado che scende al 5° cromaticamente(1°ch.batt 3, 7 e 2°ch.batt.1, 7).

Vista la velocità del brano, durante la progressione per terze minori che sostituisce le ultime 4 battute del blues i bassi seguono maggiormente le fondamentali anche con note ribattute.

Interessante alla fine del 2°chorus un brevissimo pedale di Eb sull'accordo previsto di Bbm7 creando così l'accordo di Ebsus4.

Il *walkin'* di Goldings è moderno e l'approccio che usa di più è quello del cromatismo alla nota fondamentale; di conseguenza si crea un movimento dei bassi molto stretto, con note vicine spesso arricchite da *ghost notes*, tecnica ripresa da quella dei contrabbassisti.

CONCLUSIONI

Attraverso il percorso storico e artistico descritto fin'ora, ho voluto dare un quadro degli avvenimenti legati allo strumento osservando la sua evoluzione sia nelle specifiche tecniche che attraverso i protagonisti che lo hanno affermato nel periodo che va dalla sua nascita alla fine degli anni '60.

Considerando la relativa giovinezza dello strumento, questi gli anni durante i quali l'organo ebbe la sua massima espansione sia a livello mediatico che come numero di album registrati e di organisti attivi.

Nonostante siano passati più di quarant'anni e benché segnati da uno sviluppo tecnologico esponenziale nel campo dell'elettronica(anche applicata agli strumenti musicali), il suono e la meccanica dell'organo Hammond sono ancora presenti nella nostra società e ciò è testimoniato dall'attività dei tanti organisti che riempiono i cartelloni dei festival jazz di tutto il mondo, degni successori dei maestri del passato che ne hanno ripreso le peculiarità facendole proprie e riproponendole con nuovi approcci stilistici specchio del jazz attuale.

Oggi notiamo la presenza più o meno evidenziata dell'organo Hammond in tutti i generi musicali, ma va riconosciuto agli organisti jazz il merito di averne valorizzato le caratteristiche tecniche e di sfruttarne appieno le peculiarità uniche e distintive: la pedaliera, il vibrato, il chorus, la sezione delle percussioni, i preset, il pedale volume, i drawbars, i due manuali e tutte le sfumature possibili dello strumento(non ultima la altrettanto geniale invenzione del diffusore di Don Leslie).

Per motivi anagrafici che vedono sia l'organo elettrico che il jazz entrambi nati e cresciuti nel continente americano, l'organo Hammond è ancora oggi maggiormente diffuso negli Stati Uniti d'America. Lo si può trovare nelle chiese battiste(dotate di eccellenti organisti Gospel!) e in diversi jazz clubs delle principali metropoli americane, viene anche insegnato in scuole ad indirizzo musicale(come il Berklee College of Music di Boston con una cattedra tutta per se).

Rispetto al passato, con il mercato discografico molto più vasto e grazie al web e alla sua capacità di diffusione, il numero degli organisti è aumentato considerevolmente espandendosi lentamente ma progressivamente, basti pensare che *The International Archive for the Jazz Organ*⁶⁸ ne conta più di 600 distribuiti tra tutti i continenti.



Jürgen Wolf

Tra coloro che hanno raggiunto una maggiore popolarità a livello internazionale ricordo **Bill Heid**(1948), **Dan Wall**(1954), **Emanuel Bex**(1959), **Tony Monaco**(1959), **Paul Wagnberg**(1961), **Barbara Dennerlein**(1964), **John Medesky**(1965), **Larry Goldings**(1968), **Sam Yahel**(1971), **Joey De Francesco**(1971) e **Ondrej Pivec**(1984) solo per citarne alcuni ma ogni nazione ne vede un folto numero spesso in aumento, per non parlare dei semplici appassionati e amatori.

Lanciando uno sguardo ad ampio raggio su quello che è oggi l'organo jazz, a mio parere si riscontra nella nuova generazione, se pur con le dovute eccezioni, una difficoltà nel manifestare nuove idee e nel trovare percorsi individuali generando a volte un'uniformità di stile che rende difficile distinguere un organista da un altro, a differenza delle personalità ben delineate che abbiamo avuto modo di esaminare.

Un altro aspetto dei tempi tecnologici che viviamo è l'utilizzo sempre più diffuso di tastiere elettroniche che ne riproducono il suono(detti cloni), spesso scelte dai musicisti per evidenti pregi di

⁶⁸ www.iajo.org: sito di riferimento per l'organo jazz a livello mondiale, ideato da Jürgen Wolf nel 1996, contiene foto, biografia e discografia di ogni singolo organista iscritto. Un'altro sito di recente costruzione che raccoglie gli organisti jazz è *The Hammond Jazz Inventory*, realizzato dall'olandese Tacke Kunistra.

trasporto, peso, costo e praticità a discapito dell'originale, ma la loro resa, anche se molto realistica, non è affatto paragonabile né all'estetica imponente ma elegante, né tanto meno al suono ineguagliabile di un vero organo Hammond.

Confrontato con le nuove tecnologie e in futuro sempre più gestito dall'informatica e dall'elettronica, uno strumento fatto di legno valvole e transistor, che arriva a pesare anche 200 chili, che necessita di olio per le sue parti meccaniche e che impiega quasi 10 secondi prima di accendersi, è un vero pezzo di antiquariato riservato a chi ha la capacità di coglierne il fascino nascosto.

Strumento di altri tempi, costruito con materiali pensati per essere quasi indistruttibili, resiste al passare del tempo grazie al fascino delle sue sonorità.

La forte personalità che lo contraddistingue spesso intimorisce il musicista, ma è di richiamo per chi, come i musicisti che abbiamo approfondito, è stato capace di coglierne le potenzialità, fino a farlo diventare uno strumento di grande forza, equilibrio e dinamicità.

Grazie all'ottima salute di cui oggi gode l'organo nel jazz, e al numero crescente di giovani che ci si avvicinano, vedo un brillante futuro per questo strumento e senza dubbio avremo modo di ascoltare ancora del buon jazz all'organo Hammond.

BIBLIOGRAFIA

- MARK VAIL, *The Hammond Organ, Beauty in the B*, San Francisco, Miller Freeman Books, 1997
- DAVE LIMINA, *Hammond Organ Complete*, Boston, Berklee Press, 2002
- MARK VAIL, *The Hammond Organ, Beauty in the B second edition*, San Francisco, Backbeat Books, 2002
- STEVE LODDER, *Classic Hammond Organ*, San Francisco, Backbeat Books, 2008
- SCOTT FARAGHER, *The Hammond Organ*, Milwaukee, Hal Leonard Books, 2011

DISCOGRAFIA

- Jimmy Smith, *Hobo Flats*, Verve, 1963
- Jimmy Smith, *The Sermon*, Blue Note, 1958
- Larry Young, *Unity*, Blue Note, 1965
- Richard Groove Holmes, *Soul Message*, Prestige, 1965
- Jimmy McGriff, *Main Squeeze*, Groove Merchant, 1974
- Jimmy McGriff, *Blue to the Bone*, Milestone, 1988
- Larry Goldings, *Light Blue*, Minor Music, 1993
- Artisti Vari, *The Blue Note Years-Organ and Soul*, Blue Note, 1998
- Artisti Vari, *Kickin' the 3- the Best of Organ Trio Jazz*, Shanachie, 1997
- Eddie Louiss-Michel Petrucciani, *Conference de Presse*, Dreyfus Jazz, 1994
- Rhoda Scott, *Alone*, Verve, 1997
- Jack Mc Duff, *Down Home Style*, Blue Note, 1969
- Count Basie, *Super Chief*, Wounded Bird Records, 2007
- Baby Face Willette, *Face to Face*, Blue Note, 1961
- Wild Bill Davis, *Greatest Organ Solo Ever*, Jazz Connoisseur, 1986

- Tony Monaco, *Intimately Live at the 5:01*, Summit Records, 2002
- Ella Fitzgerald, *Lady Time*, Pablo Records, 1978
- Milt Buckner, Compilation *The Rockin' Hammond of...*, Jasmine Records, 2009

SITOGRAFIA

- <www.iajo.org>
- <www.jazzitalia.net>
- <www.musicajazz.it>
- <www.b3monaco.com>
- <www.hammondjazz.net>

VIDEOGRAFIA

- *Jimmy Smith Live in '69*, Jazz Icons, 2009
- *Jimmy Smith Funk in the Keys*, Alpha Centauri, 1999
- *Tony Monaco Trio Live, Tribute to the Master*, www.b3monaco.com, 2009
- *Hammondology vol 1: The Hammond Organ*, BT Productions, 1994
- *Hammondology vol 2: Jazz on the Hammond*, BT Productions, 1995
- *Gospel on the Hammond B3*, BT Productions, 1995
- *Joey DeFrancesco the Live Workshop*, BT Productions, 1996
- *The Ultimate Gospel Organ Masterclass, feat. P.J. Morgan*, Wheatworks Productions, 2002
- *John Peters Organ II and III*, Weathworks Production, 2002
- *Melvin Crispell Brooklyn Style Organ I and II*, Weathworks Production, 2002