

OSCAR PETERSON SLOW DOWN

1. **JUST ONE OF THOSE THINGS** (COLE PORTER) 2:59
2. **THE ASTAIRE BLUES** (OSCAR PETERSON) 11:57
3. **TEA FOR TWO** (VINCENT YOUMANS) 12:49
4. **SLOW DOWN** (PETERSON) 12:17
5. **OH, LADY BE GOOD** (GEORGE GERSHWIN) 12:05
6. **BODY AND SOUL** (JOHNNY GREEN) 11:45
7. **STOMPIN' AT THE SAVOY** (EDGAR SAMPSON) 10:55
8. **ROUGH RIDIN'** (ELLA FITZGERALD, HANK JONES) 2:44

OSCAR PETERSON (PIANO), BARNEY KESSEL (GUITAR),
RAY BROWN (BASS), ALVIN STOLLER (DRUMS).
LOS ANGELES, FEBRUARY 26, 1952.

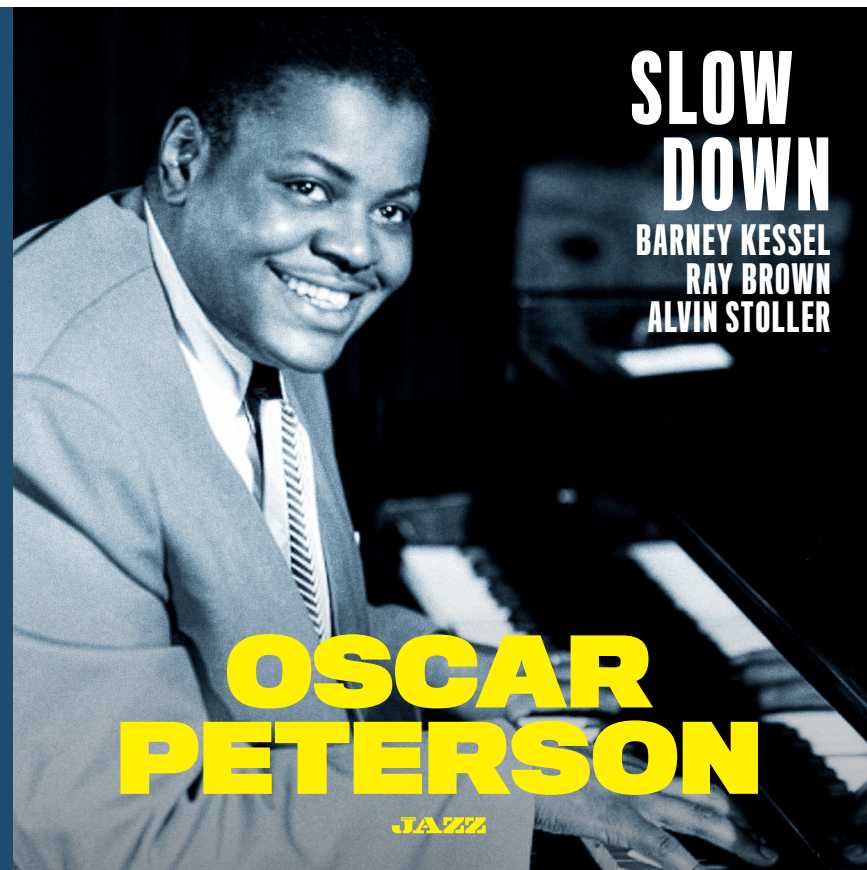
SELECTION LUCA CONTI
PHOTO BY GABY/GETTY IMAGES

JAZZ

© 2026 22PUBLISHING SRL
S.I.A.E. MJCD 1453
MUSICAJAZZ.IT



SCARICA QUI IL LIBRETTO DEL CD



SLOW DOWN

BARNEY KESSEL
RAY BROWN
ALVIN STOLLER

OSCAR PETERSON

JAZZ



L'arrivo di Barney Kessel ebbe un effetto stimolante su Oscar Peterson. «Ricordo la sera in cui si unì al gruppo, forse a St. Louis o da qualche altra parte», raccontò Peterson nel 1997, «Era giunto proprio quel pomeriggio. Aveva sospeso il lavoro come musicista di studio e fece letteralmente piazza pulita con il suo assolo. Più tardi Ray Brown mi disse, ridendo: "Ehi, O.P., cosa hai intenzione di fare con questo tipo? Ti toccherà affrontarlo ogni sera". Risposi: "Non preoccuparti, Ray. Ci penso io". Ed è così che si è sviluppato il giusto spirito in quel trio».

Il trio sviluppò un vasto repertorio di arrangiamenti per dare una struttura alla propria musica. «Abbiamo sempre fatto così», mi disse Oscar. «Ma la mia teoria era che sarebbe stato ridicolo avere un trio in cui tutti leggevano la musica. Quindi ho insistito perché anche gli altri imparassero tutto a memoria quasi sul momento. E la capacità di farlo si è sviluppata in tutti noi man mano che andavamo avanti. Così siamo diventati bravissimi in questo campo. Nel pomeriggio ci inventavamo un arrangiamento e lo eseguivamo quella sera stessa. Probabilmente, lì per lì, non era quello che volevamo. Ma quattro ore più tardi, se e quando tornavi, l'avevamo perfezionato».

Peterson avrà anche avuto le sue brave insicurezze, ma riuscì a raggiungere la fama in un'età propizia. A 25 anni era un musicista completo e abbastanza mondano da fare bella

figura davanti al tipo di persone che una celebrità incontra abitualmente. Il suo biografo, Gene Lees, ha scavato negli archivi della rivista *Time* e ha trovato gli appunti di un giornalista a proposito di una cena del 1953 con Peterson. La scena era l'elegante Hyde Park Restaurant su Madison Avenue. «Affabile e intelligente conversatore», scrisse il giornalista, «Peterson parla e si veste – abito grigio in lana pettinata su misura, cravatta di seta francese, massicci gemelli d'oro – con l'aria sicura, ma non ostentata, di un uomo che non solo è arrivato, ma si aspetta di restare in giro per un bel po'».

Oscar aveva un ottimo mentore. Norman Granz era elitario nell'animo, autodidatta sì ma con gusti raffinati per le cose più nobili della vita, consapevole del proprio valore e di quello dei musicisti che presentava nei suoi concerti. Per lui, tutto era iniziato perché amava la musica. Per lui, dimostrare che la musica potesse fruttare denaro era un atto d'amore. Ma, come impresario temprato da mille battaglie, aveva presto imparato che c'erano svariati livelli di onore ed etica tra la gente con cui trattava e faceva affari. Via via che le sue tournée di concerti riscuotevano sempre più successo, Granz diventava una sorta di studioso del comportamento umano sotto l'influenza del denaro, e forse per questo spesso dava l'impressione di aspettarsi sempre il peggio da chiunque. Norman divenne famoso in un'epoca in cui il jazz doveva

ancora chiedere, con cortesia e umiltà, rispetto e denaro. Ma aveva scoperto un modo per rendere la musica una fonte di ricchezza per sé stesso, per i suoi artisti e per una schiera di manager teatrali che ambivano al suo favore. Quel potere gli dava il diritto di esigere rispetto come condizione per fare affari: non solo per sé stesso, ma anche per i suoi artisti. E non si faceva scrupolo di esercitarlo. Il fatto che Granz avesse reso il jazz estremamente redditizio divenne una sorta di unità di misura della sua autorità su altre faccende. Ci sono molte storie su come Norman abbia sfruttato quell'autorità per cause che andavano dalla comune decenza umana a fondamentali questioni di giustizia sociale. Nel corso dei suoi affari, Granz sviluppò un'acuta sensibilità per il minimo inganno, che si trattasse di semplici cifre, di sottigliezze più sfumate o dei privilegi delle celebrità. Faceva poche distinzioni tra l'intenzionalità da un lato e l'innocenza dall'altro. Non c'era mai una scusa per mancare di rispetto a lui o ai suoi artisti solo perché si trattava di jazz. E l'età non arrugginì mai il suo radar.

Dato lo stretto rapporto tra Granz e Peterson, era inevitabile che il giovane pianista imparasse presto dal suo mentore i segreti per vivere una vita agiata e sapere quando difendere le proprie prerogative in un mondo ostile. Nel 1950-1951 il reddito di Oscar era salito a circa 60.000 dollari l'anno, secondo i suoi stessi ricordi. Ma, a quei tempi, il denaro

non era la cosa importante per lui: «Era la musica» rifletteva nel 1997. «Quindi tendevo a perdere l'iniziativa nel gestire i miei affari. Diverse volte Norman mi rimproverava a questo proposito. Dovevo sembrargli svegliato nel modo in cui spendevo i soldi. Voleva che fossi consapevole del mio valore e che camminassi con le mie gambe dal punto di vista degli affari. Voleva persino che mettessi in discussione ciò che stava facendo lui».

All'inizio del 1952 fu reso noto che Irving Ashby avrebbe preso il posto di Kessel (ormai pronto a rientrare negli *studios*) e che con questa formazione Peterson si sarebbe esibito dapprima per due settimane al Black Hawk di San Francisco e poi in un lungo tour europeo. Durante la residenza al Black Hawk, il 26 febbraio il trio si recò in volo a Los Angeles per l'insolita seduta compresa nel nostro cd. Nell'occasione, Barney Kessel sostituì Ashby e si aggiunse il batterista Alvin Stoller. L'intento di Granz non era incidere un'altra seduta in trio, bensì mettere in mostra Peterson in un *format* più esteso per sfruttare le opportunità relativamente nuove del disco a lunga durata. «Qualcosa di nuovo nel mondo discografico», scrisse Ted Hallock di *DownBeat* nel numero del 7 maggio 1952, «una serie di sei lp da 15 minuti, registrati in un'unica occasione; non come i brani dei concerti del JATP. Ogni brano dura 15 minuti ed è stato registrato in studio con Ray Brown, Alvin Stoller alla batteria e Barney





Kessel alla chitarra». In realtà furono registrate ben sei lunghe improvvisazioni che avrebbero potuto formare tre lp da 10 pollici.

«*The Astaire Blues*» non è un blues e non ha nulla a che vedere con la serie di sedute che hanno dato vita a «*The Astaire Story*» (Mercury MGC 1001), il lussuoso box di quattro lp prodotto da Granz e uscito nel gennaio 1953. È stato registrato ben prima che il progetto Astaire fosse intrapreso, ed è stato pubblicato per la prima volta nella primavera del 1952 come parte della serie di lp menzionata su *DownBeat*. Ecco la maestria mozzafiato di Peterson al suo apice, così intensa nel suo slancio da non concedere mai all'ascoltatore un attimo di tregua. Le frasi musicali si susseguono in un modo che solo un pianista e un chitarrista potrebbero suonare, dato che le mani di nessuno dei due sono costrette a fermarsi per riprendere fiato. È il primo dei brani del trio (anche se con l'aggiunta della batteria) in cui Oscar sembra davvero stimolato da Kessel. «Non lo dimenticherò mai», disse a Gene Lees nella sua biografia su Peterson del 1990, *The Will to Swing*. «Avere una forza opposta, per così dire, dal punto di vista creativo, mi ha sconvolto. È arrivato con una gran fame di suonare e la prima sera Barney Kessel mi ha messo con le spalle al muro in mille modi diversi». Nessuno ha inchiodato Oscar a nulla in questa jam del quartetto. Tutti e quattro volano in una formazione serrata, enfatizzata da piccoli riff ripetuti che a

volte sfociano in citazioni. Ascoltate l'assolo di Oscar dopo Kessel. Mentre entra nel suo secondo chorus, sentiamo improvvisamente una citazione di *Swingin' on a Star* in un modo in cui Bing Crosby non l'ha mai cantata. Il riff di Kessel è come una fiamma accesa sotto Oscar. Notate la piccola figura ritmica di tre note che dispiega dietro Peterson mentre si avvicina al minuto sei. È una che sentiremo spesso da Kessel.

The Astaire Blues è stato pubblicato insieme a *Stompin' at the Savoy*, un brano più rilassato in cui Kessel assume il ruolo di pianista del gruppo, accompagnando con riff e accordi, ma anche rispondendo con contrappunti e scambiando idee. Nella recensione dell'lp, *DownBeat* valutò i brani separatamente: quattro stelle per *Stompin' at the Savoy* e tre per *The Astaire Blues*. «*Stompin' at the Savoy* «è in grado di generare alcune scintille accattivanti e di dimostrare ancora una volta la tecnica fluida [di Peterson]». Ma proprio su quella tecnica si stava facendo strada una certa noia da parte della critica. «È stata piuttosto una delusione», scrisse il recensore a proposito di *The Astaire Blues*, «sentire Oscar che scatena una raffica di veloci cliché blues dalla metà del brano fino alla fine. Certo, i vari cliché sono elementi di eccitazione pensati per attirare il pubblico alla moda».

I critici spesso danno per scontati fatti non provati, e quello era un buon esempio. Peterson «suonava» davvero per il pubblico,



come supponeva *DownBeat*? Nel 1997 gli feci proprio questa. «Conosco una sola maniera di suonare» mi rispose. «In alcune *ballads*, sai, mi è sempre capitato di vedere gente a capo chino come in meditazione, e che ascolta attentamente. Ma non ho mai imparato a suscitare reazioni nel pubblico, perché non credo che il pianoforte sia come uno strumento a fiato». L'unica eccezione, mi disse un attimo dopo, era *Tenderly*, che divenne così popolare tra il pubblico da costringere Oscar a imparare il suo stesso assolo a *block chords* tirandolo giù proprio dal disco! Ma il vero problema di Peterson era che era troppo bravo, troppo costante, e faceva sembrare tutto troppo facile. Non offriva ai critici alcuna lacuna empirica da cercare e sondare. Nella musica classica e nello sport, la grande abilità è onorata al massimo grado. Solo nel jazz diventa un difetto.

I due brani successivi furono anch'essi pubblicati subito, ma non in sequenza. *Tea for Two* è meno intenso. Oscar si dilunga in quattro assoli equilibrati che si concludono con una serie di *block chords*. Poi Kessel ne suona tre, e Oscar altri due prima che i membri del trio inizino a dialogare abilmente in scambi di quattro battute mentre Stoller tiene il tempo. La palla continua a passare dall'uno all'altro mentre i solisti si prendono il tempo necessario per trovare una via d'uscita. *Slow Down* è un blues medio-lento. Kessel è particolarmente fantasioso, contrapponendo accordi e note singole, alternativa-

mente seducenti e insistenti. «Non è una jam session», disse Peterson, a proposito di questa seduta, su un *DownBeat* dell'epoca. «Avevamo sì organizzato tutto, ma senza limiti di tempo sugli assoli. Abbiamo avuto la possibilità di dilungarci. In questi brani suonano più come me stesso, rilassato, che in qualsiasi altro disco che ho inciso».

Granz tenne nel cassetto per quasi tre anni il secondo lp di questa seduta prima di pubblicare, accoppiati, *Oh, Lady Be Good* e *Body and Soul*. Quando l'album finalmente uscì col semplice titolo «*The Oscar Peterson Quartet No. 2*», questa edizione del trio con Kessel non era più attiva da quasi due anni. Ma forse l'assenza riuscì a suscitare l'affetto della critica. *DownBeat* assegnò all'album quattro stelle. «Il punteggio si basa sull'intensità del primo lato e sul lirismo del secondo» scrisse il recensore. Giustissimo. *Oh, Lady Be Good* scivola con disinvolta verve attraverso una sequenza ininterrotta di motivi e idee forniti da tutti i partecipanti. Peterson, Kessel e Brown si muovono all'unisono. *Body and Soul* inizia inaspettatamente con un assolo *a cappella* di Kessel per un chorus, con Peterson che entra sul *bridge*. Poi, in modo ancora più inaspettato, a metà brano accelera verso un tempo medio-veloce in quella che sembra una performance frutto di un montaggio: ovvero il riverbero del contrabbasso viene interrotto con subitaneità innaturale. Tutto ciò che i nastri originali ci dicono è

che l'esecuzione è una terza *take*, aprendo così la possibilità che la seconda metà del brano possa provenire da una *take* precedente. Ma non è dato sapere con certezza.

I restanti brani della seduta hanno una durata più convenzionale. *Rough Ridin'* è un pezzo pop dal *sound* familiare che Ray Brown aveva registrato con sua moglie, Ella Fitzgerald, poche settimane prima per la Decca. Lo stesso Brown potrebbe averlo suggerito per il trio. Anche Wild Bill Davis l'aveva registrato, così come avrebbe fatto Artie Shaw con i suoi ultimi Gramercy Five nel 1954. *Just One of Those Things* è una tipi-

ca interpretazione alla Peterson di un grande standard. Oscar inizia con una delicatezza essenziale, quasi come un Basie moderno, poi, dopo un *break* di quattro battute, inizia ad arricchire il brano aggiungendo maggiori dettagli. Negli ultimi due brani – *Too Marvelous for Words* e *But Not for Me* – qui non inclusi qui per motivi di spazio e di contesto, Alvin Stoller non suona e Oscar Peterson si mette a cantare alla Nat King Cole, come ogni tanto faceva.

John McDonough
(traduzione di Luca Conti)

