

ANITA O'DAY NIGHT BIRD

1. LET ME OFF UPTOWN (EARL BOSTIC, REDD EVANS) 2:59
2. THE PARTY'S OVER (JULE STYNE, BETTY COMDEN, ADOLPH GREEN) 3:05
3. BOOGIE BLUES (GENE KRUPA, RAY BIONDI) 3:44
4. YOU CAME A LONG WAY FROM ST. LOUIS (JOHN BENSON BROOKS, BOB RUSSELL) 4:12
5. I WANT TO SING A SONG (GARY MCFARLAND, MARGO GURVAN) 2:42
6. A WOMAN ALONE WITH THE BLUES (WILLARD ROBISON) 3:17
7. THE BALLAD OF THE SAD YOUNG MEN (TOMMY WOLF, FRAN LANDESMAN) 4:23
8. DO NOTHIN' TILL YOU HEAR FROM ME (DUKE ELLINGTON, BOB RUSSELL) 4:07
9. ONE MORE MILE (GARY MCFARLAND, BOBBY PAXTON) 2:35
10. NIGHT BIRD (AL COHN, KITTY MALONE) 3:56
11. UP STATE (MCFARLAND) 2:29
12. SENOR BLUES (HORACE SILVER) 2:44
13. THANKS FOR THE MEMORY (LEO ROBIN, RALPH RAINGER) 2:49
14. IT SHOULDN'T HAPPEN TO A DREAM (JOHNNY HODGES, DUKE ELLINGTON, DON GEORGE) 2:55
15. JUST IN TIME (STYNE, COMDEN, GREEN) 2:46
16. UNDER A BLANKET OF BLUE (JERRY LIVINGSTON, MARTY SYMES, AL J. NEIBURG) 2:21
17. YOUR RED WAGON (DON RAYE, GENE DE PAUL, RICHARD M. JONES) 2:49
18. PEEL ME A GRAPE (DAVID FRISHBERG) 3:03
19. AN OCCASIONAL MAN (HUGH MARTIN, RALPH BLANE) 2:26
20. THE PARTY'S OVER (STYNE, COMDEN, GREEN) 2:20
21. I BELIEVE IN YOU (FRANK LOESSER) 1:56
22. MISTER SANDMAN (PAT BALLARD) 3:23
23. SPRING WILL BE A LITTLE LATER THIS YEAR (LOESSER) 3:23
24. I'M NOT SUPPOSED TO BE BLUE BLUES (ERROLL GARNER, BOB RUSSELL) 2:34

ANITA O'DAY (VOCALS), WITH:
1: ROY ELDRIDGE (TRUMPET), THE THREE SOUNDS
[GENE HARRIS (PIANO), ANDREW SIMPKINS (BASS), BILL DOWDY (DRUMS)]:
NEW YORK, OCTOBER 15, 1962
2: BILL HOLMAN & HIS ORCHESTRA: LOS ANGELES, AUGUST 18, 1960
3-12: GARY MCFARLAND & HIS ORCHESTRA: NEW YORK & LOS ANGELES,
OCTOBER-DECEMBER 1961
13-24: CAL TJADER QUARTET/QUINTET: LOS ANGELES, FEBRUARY 26-28, 1962

SELECTION LUCA CONTI
DESIGN SILVANO BELLONI
PHOTO EVENING STANDARD/HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES

JAZZ

© 2026 22PUBLISHING SRL
S.I.A.E. M/JCD 1456
MUSICAJAZZ.IT

ANITA O'DAY

ROY ELDRIDGE / BILL HOLMAN / GARY MCFARLAND / CAL TJADER / PHIL WOODS

NIGHT BIRD

JAZZ



Tra il 1952 e il 1962 Anita O'Day incise per Norman Granz e per le sue etichette – dapprima Mercury/Clef, poi Norgran e infine Verve – una quantità impressionante di musica, passando con disinvoltura dai piccoli gruppi alle grandi orchestre e lasciando diversi album entrati stabilmente nella storia del canto jazz. Inevitabile, all'interno di una produzione così vasta e concentrata in appena dieci anni, che qualche disco sia rimasto un po' in ombra. Questa raccolta nasce pertanto dal desiderio di tornare su due di quei titoli, «*All the Sad Young Men*» e «*Time for 2*». Il primo ha continuato a pagare il peccato originale di una lavorazione piuttosto singolare: Gary McFarland registrò a New York le basi orchestrali senza O'Day, che aggiunse poi la voce a Los Angeles. Il secondo, realizzato con Cal Tjader e un piccolo gruppo di impronta latineggiante, è stato spesso considerato un episodio gradevole ma minore. A nostro avviso vale la pena di riascoltarli entrambi con qualche pregiudizio in meno, visto che offrono una prospettiva assai più articolata sulla O'Day degli anni Sessanta. E non tanto perché debbano essere riscoperti a tutti i costi, quanto perché ci consentono di osservare la cantante alle prese con due situazioni musicali profondamente diverse: da una parte l'elaborata scrittura orchestrale di McFarland, dall'altra la familiarità ritmica e la libertà di interazione di un piccolo gruppo jazz.

Prima, però, abbiamo voluto inserire due specie di antefatti, a mo' di prologo. Il primo è *Let Me off Uptown*, inciso nell'ottobre del 1962 con i Three Sounds di Gene Harris, Andrew Simpkins e Bill Dowdy e con l'intervento di Roy Eldridge. Il titolo riporta inevitabilmente al 1941, quando O'Day ed Eldridge erano nell'orchestra di Gene Krupa e la loro versione del brano di Earl Bostic e Redd Evans – dialogo, swing, tromba e quel famoso «Anita, oh Anita» – contribuì parecchio alla popolarità di entrambi. Ventun anni dopo i due riprendono la scenetta, men-

tre i Three Sounds stendono sotto di loro un accompagnamento rilassato e quasi da club. Nessuno tenta di ricostruire il 1941, e proprio per questo la vecchia complicità funziona ancora. Curiosamente il brano rimase fuori dal 33 giri originale, «*Anita O'Day and the Three Sounds*», e fu pubblicato soltanto molti anni dopo. Will Friedwald, nelle note del cofanetto Mosaic dedicato alle sedute Clef e Verve, lo considerava di gran lunga il momento più riuscito di quell'incontro, e non è difficile essere d'accordo (il resto del disco è assai frammentario e sembra messo assieme quasi per liberarsi di un'incombenza contrattuale).

Il secondo antefatto è *The Party's Over*, nella versione del 1960 con l'orchestra di Bill Holman, tratta dal clamoroso «*Incomparable!*». L'abbiamo messa qui per una ragione semplice: la stessa canzone riapparirà verso la fine del nostro disco come parte di «*Time for 2*», registrato meno di due anni dopo. Con Holman la cantante si muove dentro un arrangiamento di notevole raffinatezza senza mai lasciarsene imprigionare; più avanti troveremo lo stesso pezzo ridotto a poco più di due minuti, con Tjader e le percussioni. Stessa melodia, quasi un'altra canzone. Va comunque detto che «*Incomparable!*» sarebbe stato pubblicato soltanto nel 1964, e questo forse spiega perché O'Day avesse voluto tornare su *The Party's Over* anche con Tjader.

«*All the Sad Young Men*» fu inciso a New York il 16 ottobre 1961 sotto la supervisione di Creed Taylor, subentrato a Granz dopo il passaggio della Verve alla MGM. Gary McFarland aveva ventotto anni, era uno dei nuovi nomi dell'arrangiamento jazzistico newyorkese e all'epoca collaborava spesso con la Concert Jazz Band di Gerry Mulligan. Apparteneva a una nuova generazione che aveva ormai assimilato il jazz, la musica da film, la canzone e la scrittura orchestrale contemporanea in un linguaggio estremamente personale. La formazione da lui scelta per l'album con O'Day era di prim'ordine: Herb Pomeroy alla trom-

ba, Bob Brookmeyer e Willie Dennis ai tromboni, Walt Levinsky, Phil Woods, Jerome Richardson e Zoot Sims tra le ance, Hank Jones al piano e Barry Galbraith alla chitarra, oltre ad altri musicisti non sempre identificati con certezza nelle discografie.

La stranezza, come si diceva, è che O'Day non era presente. Raccontò in seguito di essersi vista recapitare i nastri già pronti, sui quali avrebbe dovuto sovraincidere le parti vocali. Una procedura comunissima nel pop, molto meno innocua quando la cantante in questione è Anita O'Day, un'artista che ha sempre fatto dell'interazione ritmica una delle ragioni fondamentali del proprio canto. Friedwald osservava giustamente che il problema maggiore non consiste tanto nel fatto che lei non possa reagire agli strumentisti, quanto nel fatto che gli strumentisti non possano reagire a lei. Basti pensare a *Up State*, dove O'Day scambia *fours* con Willie Dennis: il trombonista aveva ovviamente registrato i suoi interventi prima di sapere che cosa la cantante avrebbe fatto. Ma fermarsi alla questione tecnica significa forse perdere di vista il punto più interessante.

L'artificialità del procedimento non coincide necessariamente con quella (eventuale) della musica. Anzi, proprio la singolare collocazione della voce permette di osservare O'Day sotto una luce diversa. McFarland non sembra volerle costruire intorno una cornice tradizionale: la inserisce in un tessuto orchestrale nel quale il timbro vocale diventa quasi un elemento dell'arrangiamento, una presenza che dialoga con le sezioni strumentali invece di sovrastarle. Tant'è che il disco funziona, e in parecchi punti addirittura splendidamente. McFarland conosce bene il linguaggio di O'Day e scrive arrangiamenti pieni di cambi di colore, metri inconsueti e impasti di clarinetti e ottoni. *Boogie Blues*, vecchio cavallo di battaglia dell'epoca Krupa, viene letteralmente rovesciato: McFarland lo fa diventare un 3/4 e O'Day naviga nel cambiamento

come se il pezzo fosse sempre esistito così.

You Came a Long Way from St. Louis viene sottratta alla brillantezza un po' prevedibile con cui spesso era affrontata (prima di questa – la canzone è del 1948 – ne ricordiamo versioni di Pearl Bailey, Bing Crosby, Peggy Lee, Perry Como); *I Want to Sing a Song*, originale di McFarland con testo di Margo Guryan (ottima cantante a sua volta nonché autrice in proprio, e che in seguito avrebbe sposato Bob Brookmeyer), ha quasi la semplicità di una filastrocca. In *A Woman Alone with the Blues* Phil Woods passa al clarinetto; il titolo suggerisce una delle caratteristiche curiose dell'album: è probabilmente uno dei dischi più intrisi di blues dell'intera produzione Verve di O'Day, anche quando la forma propriamente blues non c'è. Il vertice arriva con *The Ballad of the Sad Young Men*, memorabile brano (1959) di Tommy Wolf e Fran Landesman, destinato a una lunga fortuna nel repertorio jazzistico e che è aperto qui dalla voce e dalla chitarra di Barry Galbraith. O'Day mantiene il controllo della frase e lascia che il testo lavori da solo. *Do Nothin' Till You Hear from Me* parte naturalmente da Ellington – il brano nasceva come *Concerto for Cootie* – e McFarland lascia affiorare qualche colore ducale, con Bob Brookmeyer in bella evidenza. *One More Mile* offre spazio alla tromba di Herb Pomeroy, *Night Bird* si apre sul clarinetto di Walt Levinsky, parte in tempo lento e poi entra nello swing con Zoot Sims al tenore; *Up State* è il veicolo più scopertamente scat dell'album, mentre *Senior Blues* di Horace Silver chiude il programma mettendo in mostra Jerome Richardson.

È difficile sapere quanto migliore sarebbe stato «*All the Sad Young Men*» se voce e orchestra fossero state registrate insieme. Probabilmente parecchio, ma va a saperlo. Quel che ci è comunque arrivato è tutt'altro che un esperimento mal riuscito. Il paradosso è anzi che proprio la circostanza per la quale il disco è stato a lungo guardato con sospetto finisce per dimostra-



re quanto fosse formidabile il controllo ritmico della cantante: O'Day riesce a creare l'impressione di un dialogo con un'orchestra che, mentre lei canta, esiste soltanto su nastro.

Poco più di quattro mesi dopo, tra il 26 e il 28 febbraio 1962, O'Day si reca presso gli RCA Studios di Los Angeles per «*Time for 2*» e si trova in una situazione quasi opposta. Il popolarissimo – all'epoca – vibrafonista Cal Tjader disponeva di un gruppo piccolo e «componibile»: al piano si alternano Lonnie Hewitt e Bob Corwin, Freddy Schreiber è al basso, Johnny Rae passa dalla batteria ai *timbales* e, in alcuni brani, addirittura al vibrafono (che era di solito il suo strumento principale), mentre Tjader compie il percorso inverso mettendosi alla batteria; Wilfredo «Changuito» Vicente aggiunge le congas secondo necessità. È un organico che consente a O'Day di lavorare continuamente sul *beat* senza il peso di una partitura orchestrale già definita. E se McFarland rappresenta la distanza, l'elaborazione, la costruzione in studio, Tjader offre a O'Day quasi l'opposto: il piccolo gruppo, il respiro condiviso, la possibilità di reagire istantaneamente agli interlocutori. È forse proprio questo il motivo per cui l'album con il vibrafonista merita una considerazione maggiore di quella che gli è stata generalmente riservata.

O'Day ricordava «*Time for 2*» come un tentativo consapevolmente commerciale, e nel 1962 l'idea di accostare una cantante jazz a ritmi latini non aveva certamente nulla di avventuroso. Il disco, però, è meno uniforme di quanto la sua confezione possa far pensare. Tjader non annega ogni brano in congas e *timbales* e, quando l'elemento latino scompare quasi del tutto, il gruppo continua a conservare la propria fisionomia. *Thanks for the Memory* e *It Shouldn't Happen to a Dream* scorrono con naturalezza; in *Just in Time* O'Day gioca con il basso e invita esplicitamente «Mr. Tjader» a prendersi il suo spazio; *Under*

a Blanket of Blue ricorda quanto vasto e poco ovvio fosse il repertorio della cantante. *Your Red Wagon* trova un *groove* che anticipa qualcosa del Tjader più fortemente «da *barrio*» degli anni successivi; *Peel Me a Grape*, allora un brano recentissimo di Dave Frishberg e non ancora il piccolo standard da *cocktail bar* che sarebbe diventato, sembra scritto apposta per l'ironia di O'Day. Qui Rae suona il vibrafono e Tjader passa alla batteria, uno scambio di ruoli che si ripeterà nel corso delle sedute. *An Occasional Man*, infine, sfrutta con altrettanta intelligenza quel misto di sensualità e distacco che O'Day sapeva rendere senza mai diventare leziosa.

Arriviamo così alla seconda *The Party's Over*. Dopo la versione con Bill Holman ascoltata all'inizio, questa lettura più breve e ritmicamente più leggera sembra quasi una risposta a distanza: Tjader al vibrafono, Rae ai *timbales* e Changuito alle congas cambiano completamente la prospettiva del brano, mentre O'Day conserva la propria libertà di fraseggio senza cercare di rifare ciò che aveva già fatto due anni prima. È esattamente il motivo per cui ci è sembrato utile conservare entrambe le versioni nella stessa raccolta. E anche il finale riserva parecchie sorprese. *I Believe in You* – di Frank Loesser, curiosamente uno dei principali ispiratori dello stesso Frishberg – funziona benissimo nel piccolo gruppo; *Mister Sandman*, il successo pop (annata 1954) delle Chordettes che nelle mani sbagliate potrebbe diventare una sciocca strizzatina d'occhio, viene proposto con sufficiente sfrontatezza da uscirne indenne; *Spring Will Be a Little Late This Year* è una ballad già affrontata in anni precedenti da Sarah Vaughan, Helen Merrill, Ella Fitzgerald – i grossi calibri, insomma – e insolitamente raccolta per questo contesto. *I'm Not Supposed to Be Blue Blues*, di Erroll Garner e Bob Russell, chiude l'album tornando al blues e a uno degli scambi di strumenti fra Rae e Tjader.

«*Time for 2*» non pretende di essere un grande disco come «*Anita Sings the Most*» o «*Pick Yourself Up*», e sarebbe abbastanza inutile giudicarlo per ciò che non vuole essere. È un disco leggero, nel senso migliore del termine, pieno di piccoli dettagli ritmici, scelte di repertorio davvero curiose se non addirittura stravaganti e una cantante che sembra divertirsi parecchio a verificare quanto lontano possa spostare una frase prima che il tempo del brano la «richiami a casa». Se è rimasto in secondo piano nella discografia di O'Day, la colpa è probabilmente anche dell'ingombrante compagnia che lo circonda, ma esercita un fascino paradossale – com'è capitato a noi già molti anni fa – che fa venire voglia di riascoltarlo più spesso di molti e più celebrati lavori della O'Day. Perché, attraverso queste registrazioni apparentemente «vaporose», la nostra cantante appare molto meno facilmente classificabile di quanto una parte della sua fortuna discografica potrebbe far pensare. La grande *band singer* degli anni Quaranta c'è ancora tutta, naturalmente, ma ormai è diventata qualcos'altro. Il suo fraseggio si è fatto più sottile, la sua relazione con il testo più ambigua, la sua ironia più sofisticata. E soprattutto è cresciuta la capacità di adattarsi al contesto senza perdere identità. Ed è forse questo il filo che unisce i tre episodi raccolti nel nostro «*Night Bird*»: Roy Eldridge le permette di riaprire per un istante la porta sulla grande stagione di Gene Krupa; Gary McFarland la conduce in un ambiente orchestrale moderno, costruito in studio e non privo di problemi; Cal Tjader la riporta infine alla dimensione più immediata del piccolo gruppo. Tre situazioni diverse, tre modi di illuminare una stessa voce.

E proprio la questione delle sovraincisioni, spesso utilizzata come argomento definitivo contro il disco con McFarland, può essere ricollocata nella prospettiva più ampia dell'ascolto. La procedura rimane particolare, e non è necessario ignorarne i limiti per rico-

noscere ciò che le registrazioni hanno di interessante. Perché O'Day, anche quando il metodo produttivo crea una certa distanza fra la cantante e i musicisti, continua a fare ciò che le riesce meglio: manipolare il tempo, insinuarsi nella melodia, far sembrare naturale una soluzione ritmica che naturale non è affatto. Il disco con Tjader dimostra poi l'altra faccia della medaglia. Quando la cantante dispone di un gruppo con il quale può interagire direttamente, la sua libertà diventa ancora più evidente. Ma non c'è contraddizione fra le due esperienze: al contrario, è proprio il loro accostamento a rendere più comprensibile la personalità della O'Day degli anni Sessanta.

Il *night bird* del titolo, allora, non è soltanto quello evocato dalla canzone di Cohn e Malone. È un'immagine possibile della cantante stessa: una voce che sembra appartenere naturalmente alle *Wee Small Hours of the Morning*, per dirla con Sinatra, a quella zona del jazz nella quale la brillantezza spettacolare della grande orchestra lascia via via spazio all'allusione, alla conversazione, alla malinconia e all'ironia. Alla fine di quello stesso 1962, per la cantante di Kansas City sarebbero arrivati dapprima l'incontro con i Three Sounds e, poco dopo, la conclusione del lungo periodo Verve. Friedwald lo considerava uno dei progetti meno riusciti di quegli anni; proprio per tale ragione *Let Me Off Uptown* spicca ancora di più. O'Day ritrova Eldridge, riprende un numero che ventun anni prima aveva contribuito a farne una star e lo percorre con la stessa sfacciataggine ritmica di allora, senza fingere che il tempo non sia passato. Ci è sembrato il modo migliore per aprire un disco dedicato a due album che il tempo, invece, ha lasciato un po' troppo ai margini.

Luca Conti

