

THE JAZZ CRUSADERS

YOUNG RABBITS

1. **THE YOUNG RABBITS** (WAYNE HENDERSON) 3:37
2. **M.J.S. FUNK** (HENDERSON) 5:59
3. **FREEDOM SOUND** (JOE SAMPLE) 8:25
4. **THE GEEK** (WILTON FELDER) 5:42
5. **THAT'S IT** (FELDER) 4:46
6. **SONG OF INDIA** (NIKOLAI RIMSKIJ-KORSAKOV) 4:07
7. **BIG HUNK OF FUNK** (FELDER) 5:04
8. **CONGOLESE SERMON** (HENDERSON) 7:03
9. **APPOINTMENT IN GHANA** (JACKIE MCLEAN) 6:59
10. **NO NAME SAMBA** (FELDER) 2:29
11. **DEACON BROWN** (FELDER) 3:45
12. **TOUGH TALK** (SAMPLE-HENDERSON-HOOPER) 2:24
13. **ON BROADWAY** (MANN-WEIL-LIEBER-STOLLER) 2:33
14. **HEAT WAVE** (IRVING BERLIN) 2:55
15. **STIX MARCH** (NESBERT HOOPER) 2:43
16. **THIS HERE** (BOBBY TIMMONS) 3:00
17. **ALL BLUES** (MILES DAVIS) 4:20
18. **JAZZ WALTZ** (ROBERT HAYNES) 2:40

1-18: WAYNE HENDERSON (TROMBONE), WILTON FELDER (TENOR SAX),
JOE SAMPLE (PIANO, ELECTRIC PIANO, ORGAN), STIX HOOPER (DRUMS).

ADDED: LES MCCANN (PIANO, ELECTRIC PIANO, ORGAN) ON 16-18;
ROY GAINES (GUITAR) ON 3-4; JIMMY BOND (BASS) ON 1-7;
VICTOR GASKIN (BASS) ON 8-9; BOBBY HAYNES (BASS) ON 10-18.

2-5: LOS ANGELES, MAY 24, 1961. 1, 6, 7: LOS ANGELES, JANUARY 7, 1962.
8-9: HERMOSA BEACH, AUGUST 5, 1962. 10-12: LOS ANGELES, FEBRUARY 13, 1963.
13-15: LOS ANGELES, SEPTEMBER 24-26, 1963. 16-18: LOS ANGELES, LATE 1963

SELECTION LUCA CONTI
DESIGN SILVANO BELLONI
PHOTO GILLES PETARD/REDFERNS

JAZZ

© 2026 22PUBLISHING SRL
S.I.A.E. MJCD 1457
MUSICAJAZZ.IT

JAZZ

THE JAZZ CRUSADERS

YOUNG RABBITS



I quattro Jazz Crusaders originali si conoscono a Houston, dove tutti sono nati. Il sassofonista Wilton Felder (1940-2015), il pianista Joseph Sample (1939-2014) e il batterista Nesbert Hooper (1938) crescono dentro un ambiente musicale nel quale jazz, blues e gospel convivono naturalmente con il r&b e, al liceo, fondano un gruppo chiamato Swingsters. All'università conoscono altri tre concittadini, il trombonista Wayne Henderson (1939-2014), il sassofonista e flautista Hubert Laws (1939) e il bassista Henry «La La» Wilson. Nasce quindi il Modern Jazz Sextet (nome ovviamente ricalcato su quello del MJQ di John Lewis e Milt Jackson). Dopo aver contattato qualche loro concittadino come Johnny «Guitar» Watson e il sassofonista Curtis Amy, che a Los Angeles avevano trovato la sua strada, i giovanotti – senza Wilson e senza Laws – approdano in California alla fine del 1958 con la promessa di un'audizione (poi superata alla grande) per l'etichetta che aveva sotto contratto Amy, la Pacific Jazz di Dick Bock. Nel frattempo, per mancanza di lavoro, si spostano temporaneamente a Las Vegas e, per campare, trafficano nel r&b sotto la denominazio-

ne di Night Hawks, incidendo anche un paio di 45 giri. Poi, vista la mala parata, rientrano sulla West Coast.

Quando registrano «*Freedom Sound*» per la Pacific Jazz, il 24 maggio 1961, i quattro di Houston hanno già assunto una fisionomia cooperativa del tutto identitaria. Nessun bassista stabile – ne ingaggeranno volta per volta uno, secondo necessità e per periodi più o meno lunghi: qui è Jimmy Bond – e un interesse non passeggero per la chitarra. Stavolta in due brani appare Roy Gaines; in seguito toccherà a Joe Pass. È una formazione che appartiene – impossibile sbagliare – alla stagione hard bop, ma lascia intuire di non volersi proprio comportare come un'ortodossa rappresentante del genere: anzi, sembra quasi più interessata a fargli lo sgambetto. Un titolo come *M.J.S. Funk* è già lì a ricordarlo, così come il modo in cui la batteria costruisce il movimento di *The Geek* o la maniera in cui *Freedom Sound* viene organizzata attorno a una cellula melodico-ritmica subito riconoscibile e, ancora oggi, difficilmente dimenticabile.

È significativo che la parola «funk» compaia già nel primo album della band.

Non è (ancora) necessario attribuirle il significato che assumerà un decennio più tardi. Ma è difficile ignorare i suoi sottintesi: per i Jazz Crusaders il *groove* non è qualcosa che il gruppo dovrà imparare in seguito, perché fa già parte del suo modo di intendere il jazz. La musica del quintetto, del resto, a differenza di quella di tanti classici gruppi hard bop, non si costruisce soltanto attorno ai solisti né da loro dipende in maniera assoluta. Henderson e Felder interagiscono senza sosta, quasi come una *front line* del jazz di New Orleans (e la contiguità geografica non è casuale), spesso attraverso brevi frasi che sembrano più vicine alla conversazione che all'alternanza fra tema e assolo. Sample non si limita a riempire gli spazi e fornire le armonie ma partecipa, col suo pianoforte, al disegno ritmico. Hooper, soprattutto, non è mai un bieco metronomo. Il tempo, nei Jazz Crusaders, è autentica materia viva e pulsante. Questa caratteristica si rivelerà decisiva molto più avanti: quando l'elettricità entrerà davvero nel *sound* dei Crusaders, non dovrà modificare l'*interplay* del gruppo. La nuova strumentazione renderà soltanto più evidente un afflato che esiste già.

«*Lookin' Ahead*», registrato nel gennaio 1962, porta questa tendenza un passo avanti. Anche qui i materiali sono assai diversi tra loro, ma la varietà non produce una sensazione dispersiva. *The Young Rabbits*, *Tortoise and the Hare*, *Tonight* e *Big Hunk of Funk* (ancora questo termine!) possono sembrare, sulla carta, appartenere a mondi differenti; all'ascolto sono invece parti della stessa lingua. E forse è proprio *Big Hunk of Funk* a dire più di quanto il titolo lasci intendere. Non bisogna naturalmente confondere il funk del 1962 con quello di James Brown del periodo successivo, né cercare retrospettivamente nel brano l'intero vocabolario della musica nera degli anni Settanta. Ma è significativo che una formazione hard bop possa già allora identificare il proprio rapporto con il ritmo attraverso quella parola senza utilizzarla come una dichiarazione di guerra al jazz.

Per i Jazz Crusaders il riff è un elemento architettonico. Un loro tema può essere breve, ripetitivo, fisico, e proprio per questo lasciare spazio a una sofisticata interazione improvvisativa. È uno dei punti in cui questo tipo di hard bop si avvicina maggiormente a quello del



gruppo dei fratelli Adderley. La differenza, naturalmente, è che Cannonball è un leader nel senso più classico, con una voce strumentale immediatamente riconoscibile, mentre i Jazz Crusaders sono fin dall'inizio un organismo democratico, rigorosamente cooperativo (come lo erano, all'inizio, i Jazz Messengers nella versione Dorham-Mobley-Silver-Watkins-Blakey, esperienza dalla breve durata). La personalità del gruppo risiede nel modo in cui Henderson, Felder, Sample e Hooper combinano le proprie funzioni. Ed è una caratteristica che diventerà importantissima quando, negli anni Settanta, l'elettrificazione di pianoforte, chitarra e basso assumerà un peso crescente: la nuova formazione potrà diventare più greve, più densa, più potente senza perdere la propria fisionomia. Il vero centro dei Jazz Crusaders non è mai stato un singolo strumento, bensì il rapporto tra i vari strumenti. E la dimensione *live* rende ancora più evidente questa natura collettiva. «*The Jazz Crusaders at the Lighthouse*», registrato il 5 e 6 agosto 1962, è uno dei documenti più importanti della prima formazione e anche uno dei più eloquenti per capire quanto la loro musica fosse lon-

tana da una semplice teoria di assolo. Dal vivo il gruppo allunga i temi, modifica le dinamiche, lavora sugli accenti. Non passa il tempo a dimostrare la capacità di resistenza del solista di turno, non mira alla lunga distanza e sembra piuttosto – da brava cooperativa – cercare senza sosta un equilibrio di gruppo. In *Congolese Sermon*, *Weather Beat* e *Appointment in Ghana* il ritmo diventa addirittura un elemento narrativo. Non è ancora il funk che troveremo nei Crusaders elettrici, ma è già una concezione della musica nella quale la pulsazione sfoggia una personalità ben distinta. Questa è forse una delle ragioni – se non la principale – per cui i Jazz Crusaders sono stati molto sottovalutati, anzi ignorati del tutto, quando le storie del jazz raccontavano e ancora oggi raccontano la storia dell'hard bop: non appartengono al percorso dell'innovazione radicale e, nello stesso tempo, la loro musica è troppo fisica e troppo comunicativa per entrare comodamente nella categoria del jazz «serio» in senso comunemente inteso. Ma sarà proprio questa posizione in apparenza laterale a consentir loro di muoversi con naturalezza verso la musica degli anni Settanta.

Il passaggio successivo è emblematico per un'altra ragione. «*Jazz Waltz*», registrato nel 1963 con Les McCann, sembra quasi mettere in scena sul piano discografico quello che i Jazz Crusaders avevano già praticato dal vivo: la possibilità di far convivere materiali apparentemente lontani senza cambiare identità. La scaletta comprende *This Here* di Bobby Timmons, *Jitterbug Waltz* di Fats Waller, *All Blues* di Miles Davis, *Bluesette* di Toots Thielemans e brani di McCann. Non c'è una teoria estetica dichiarata, e proprio per questo il risultato è istruttivo. Il gruppo può passare da Timmons a Waller, da Davis a Thielemans, dalla tradizione nera del pianoforte alla modernità del jazz, senza mai affermare che questo o quell'elemento rappresenti il vero volto della propria musica. McCann, del resto, è un interlocutore estroverso e appropriato. La sua storia è anch'essa costruita sul punto di contatto tra jazz, soul e *r&b*. E la presenza nel disco del suo pianoforte elettrico, accanto a quello acustico di Sample, offre già una piccola anticipazione di ciò che accadrà pochi anni più tardi. Non è un dettaglio secondario. La tecnologia comincia a cambiare la tavolozza sonora del

jazz proprio quando una parte consistente dei musicisti sta già ripensando il modo di concepire il rapporto tra ritmo, melodia e pubblico. Non è l'uso degli strumenti elettrici a creare quella trasformazione tanto quanto ad accompagnarla.

