

Carlo Cimino

Conservatorio di Musica "S. Giacomantonio", Cosenza

LEROY JENKINS: UN VIOLINISTA IN CHIAVE DI BASSO

Abstract

Undisputed protagonist of the avant-garde in the A.A.C.M. sphere (Association for the Advancement of Creative Musicians), the African-American violinist Leroy Jenkins (Chicago 1937 – New York 2007) is still a little-studied figure. In his work, he linked sacred music, blues, jazz, radical improvisation and European music. Musical materials that connect and collide, almost dramatizing the events of a life full of contradictions. The focus of this essay is an in-depth analytical study (where possible comparing different versions) of some tunes by Leroy Jenkins from which his very special focus on the bass line is evident; the pieces here analysed date from 1978 to 1992, a period in which part of his musical research concentrated on the potential of electric instruments. The tunes here analyzed are: *Looking for the Blues; Through the Ages, Jehovah; Bird Eddie and Monk*.

However, we only have phonographical traces as text. So, for a musical analysis, we used two tools: transcription in traditional notation and formal diagrams. Therefore, the musical analysis shows: (i) how his thinking as a composer/improviser is not limited to his instrument; (ii) the pieces examined are all based on riffs or bass lines; (iii) moreover, their form is organised in ever-changing ways. Jenkins' vision as a composer is evident, and the sound of his violin safely directs the flow of sound, yet the music remains extremely free, and this is perhaps the paradoxical essence of free jazz: the coexistence of anarchy and hierarchy.

Keywords

Leroy Jenkins | Violin | Free Jazz | Music Analysis.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

1. Introduzione

Indiscusso protagonista delle avanguardie afferenti alla sfera dell’A.A.C.M. – Association for the Advancement of Creative Musicians, il violinista afroamericano Leroy Jenkins (Chicago 1937 – New York 2007) è tuttora una figura poco studiata. Nella sua opera egli sintetizza felicemente musica sacra, *blues*, *jazz*, improvvisazione radicale e musica colta europea; materiali musicali che si connettono e si scontrano, quasi teatralizzando le vicende di una vita ricca di contraddizioni.

Focus di questo saggio è l’approfondimento analitico – ove possibile, comparato tra diverse versioni – di alcuni brani di Leroy Jenkins, da cui si evince la sua particolare attenzione alla voce del basso. I brani in esame risalgono ad un arco temporale che va dal 1978 al 1992, periodo in cui parte della sua ricerca musicale si concentra sulle potenzialità degli strumenti elettrici.

2. Cenni biografici

Per decenni una delle leggi non scritte, nel mondo del *jazz*, ha voluto che i suoi protagonisti emergessero giovanissimi. Così è stato, naturalmente, per Armstrong, Parker, Davis. E per tantissimi altri. Ma con il cambiare della società statunitense questo assunto è stato superato: pensiamo a Mingus, Coltrane, Coleman. L’artista di cui qui mi occupo sembra però battere ogni primato in proposito. Leroy Jenkins è entrato per la prima volta in sala d’incisione a trentacinque anni, come se Mingus avesse cominciato a far dischi dopo “The Clown”, Coltrane dopo “Africa Brass”. Basterà, del resto, citare qualche jazzista suo coetaneo per confermare questo incredibile *gap*: Jackie McLean, Oliver Nelson, Joe Zawinul, Ray Charles, Paul Bley sono tutti di qualche mese più giovani di lui. Conosco un solo caso analogo a questo, verificatosi curiosamente nello stesso giro d’anni: Dewey Redman, nato nel 1931 e “uomo invisibile” (discograficamente) fino al 1966.¹

Inizia tardi, dunque, la carriera discografica di Leroy Jenkins che esordisce in *Levels and Degrees of Light* (Delmark 1968), primo disco da *leader* di Muhal Richard Abrams inciso insieme ad altri membri dell’A.A.C.M. Anche se il violino di Jenkins viene sfruttato per un solo brano, questa esperienza fu di capitale importanza e, in un certo senso, avviò la sua carriera.

Il lavoro successivo fu *Three compositions of new Jazz by Anthony Braxton* (Delmark, 1968) con Anthony Braxton ai fiati, Leo Smith alla tromba e percussioni, Muhal Richard Abrams al piano, violoncello e clarinetto. La sua vita musicale, infatti, sarà costellata da importanti collaborazioni e progetti musicali stabili: oltre i già citati Anthony Braxton e Muhal Richard Abrams, è doveroso ricordare Archie Shepp, Rashied Ali, Carla Bley, Andrew Cyrille, George Lewis, Anthony Davis, Cecil Taylor, il longevo Revolutionary Ensemble, il Mixed Quintet, ma anche l’amicizia con Ornette Coleman, che l’introdusse nell’ambiente newyorkese.

¹ Sessa C., *Leroy Jenkins. La “rivoluzione” si fa col violino*, «Musica Jazz», 43, 10, 1987, p. 23. Per approfondire le vicende biografiche cfr. BAUGHER C. E., *Turning Corners. The life and music of Leroy Jenkins*, Cadence Jazz Books, Redwood NY 2000.

Ma prima di intraprendere consapevolmente la carriera musicale, Leroy Jenkins passa attraverso un caleidoscopio di esperienze contraddittorie: la povertà della famiglia d'origine, la tossicodipendenza, due arresti e un matrimonio fallito. Tuttavia, ebbe una madre amorevole e presente, intraprese gli studi universitari, lavorò come insegnante nella scuola pubblica e, infine, fu riconosciuto il suo talento, non solo come musicista, ma anche come *leader* e compositore.



Fig. 1. Leroy Jenkins, performance presso la Bach Dancing & Dynamite Society, Half Moon Bay CA, 1980. Foto di Brian McMillen.

Un fiume con molti affluenti – così si potrebbe definire la musica di Jenkins – dove si sedimentano negli anni diverse esperienze, che contribuiscono ad ampliare il suo vocabolario poetico e le sue competenze. Eppure Jenkins rimase fino alla fine, e per sua stessa ammissione, un “musicista di Chiesa”: fin da bambino frequentò la Chiesa del quartiere, e ben presto venne coinvolto come musicista per cerimonie religiose e incontri di fedeli. Poi il *Blues* di Chicago, una città che offriva un panorama musicale vivace e stimolante insieme alle tentazioni della vita di strada; e purtroppo il giovane Leroy fece ben presto uso di eroina, una dipendenza che lo tormentò per molti anni e che egli attribuì anche al desiderio di emulare, non solo musicalmente, Charlie Parker.

Nel suo periodo di formazione, a seconda delle esigenze delle bande scolastiche o parrocchiali, si avvicinò allo studio di diversi strumenti; tra questi, il clarinetto, il sassofono contralto, il violino e anche il fagotto. Dunque, proprio lo studio di quest'ultimo strumento gli consentì di leggere agevolmente in chiave di basso e, in qualche modo,

contribuì a focalizzare la sua attenzione sulla *voce del basso* che, come vedremo, rappresenta un importante riferimento nel suo pensiero compositivo.

Inoltre, la musica colta europea giocò un doppio ruolo nella sua formazione musicale, permeando sia lo studio del violino che quello della composizione. Jenkins praticò gli studi accademici presso la Florida A&M University sotto la guida di due maestri afroamericani, Bruce Hayden ed Elwin Adams; egli stesso ricorda la pratica quotidiana degli studi di R. Kreutzer e della musica di J. S. Bach. Dagli anni '80 in poi si avvicinò alla composizione per formazioni cameristiche e, in seguito, anche all'Opera e al balletto, che studiò con impegno per la composizione delle musiche di *The Mother of three sons*, opera/balletto su libretto di Ann Greene e coreografia di Bill T. Jones, commissionata dalla Munchener Biennale di Aachen (Germania).

Prima di morire nel 2007, a causa di un cancro ai polmoni, Jenkins ebbe il tempo di concretizzare una *reunion* del Revolutionary Ensemble tra il 2004 ed il 2005, che porterà alla pubblicazione di *And Now...* per la Pi Recordings e due lavori postumi: *Beyond the Boundary of time* (Mutable Music, 2008) registrato dal vivo a Varsavia nel 2005, *Counterparts* (Mutable Music, 2012) registrato dal vivo a Genova sempre nel 2005.

3. Jenkins elettrico

La “parabola elettrica” di Leroy Jenkins abbraccia, con alterne vicende, la decade che va dal 1983 al 1993 ed è testimoniata, dal punto di vista discografico, da due *album*, che si pongono esattamente all'inizio e alla fine di questo arco temporale: *Urban Blues* (Black Saint, 1984) e *LIVE!* (Black Saint, 1993).

L'utilizzo della strumentazione elettrica da parte di Jenkins trova, però, un precedente nel disco *Space Minds, New Worlds, Survival of America* (Tomato, 1979), il cui lato A (indicato come *Play Loud*) è interamente occupato da una *suite* con pianoforte elettrico, sintetizzatore, violino amplificato, trombone ed elettronica, batteria. Nel lato B (indicato come *Play Soft*), invece, si presenta la formazione acustica e la musica è organizzata in quattro brani separati. Questo lavoro, pur sfruttando la tavolozza dei timbri elettrici per la lunga *suite* iniziale, non si avvicina alle sonorità *funk* caratteristiche di *Urban Blues* e *LIVE!*, in cui possiamo chiaramente avvertire l'intenzione di Jenkins di sfruttare gli strumenti elettrici non solo per le loro proprietà timbriche, ma anche per la loro capacità di generare *groove* e soluzioni ritmiche peculiari.

Inoltre, si può individuare un ulteriore precedente nella collaborazione con il chitarrista James Emery: Jenkins, infatti, è ospite in due brani nell'*album* d'esordio di Emery dal titolo *Artlife* (Lumina, 1982), in cui il chitarrista fa uso di strumentazione elettronica.

La seguente *Tab. 1*, utile per un veloce raffronto, presenta le informazioni dei due *album* editi del “periodo elettrico” di Jenkins.

	Album <i>Urban Blues</i>	Album <i>Leroy Jenkins Live!</i>
Registrazione	<i>Sweet Basil</i> New York 02/01/1984	<i>Performance Space 122</i> New York 15/03/1992
Pubblicazione	<i>Black Saint</i> BSR 0083 (1984, LP) 120083-2 (1997, CD)	<i>Black Saint</i> 120122-2 (1993, CD)
Formazione	Leroy Jenkins (violino) Terry Jenoure (violino, voce) James Emery (chitarra) Brandon Ross (chitarra) Alonzo Gardner (basso elettrico) Kamal Sabir (batteria)	Leroy Jenkins (violino) Brandon Ross (chitarra) Eric Johnson (sintetizzatore) Hill Greene (basso elettrico) Reggie Nicholson (batteria)
Scaletta	1. <i>Static in the Attic</i> 2. <i>Looking for the Blues</i> 3. <i>Come on Home, Baby</i> 4. <i>Why can't I Fly?</i> 5. <i>O.W. Fredrick</i> 6. <i>No Banks River</i> 7. <i>Through the Ages, Jehovah</i>	1. <i>Bird, Eddie, and Monk</i> 2. <i>A prayer</i> 3. <i>Static in the Attic</i> 4. <i>Computer Minds</i> 5. <i>Looking for the Blues</i> 6. <i>Chicago</i> 7. <i>Jehovah Theme</i>

Tab. 1. Confronto album *Urban Blues* (1984) e *Leroy Jenkins Live!* (1993).

Tuttavia, sarebbe errato presupporre che l'attività musicale di Leroy Jenkins sia rimasta ferma per nove anni, quasi congelando uno scenario delimitato dai due *album* in questione. In questo lasso di tempo, infatti, l'idea di lavorare in elettrico è una cifra stilistica costante. Per maggiore chiarezza, riportiamo di seguito una schematica cronologia degli eventi riguardanti esclusivamente la formazione elettrica:

- ▶ **1983** – Leroy Jenkins inizia a lavorare con la formazione che diventerà *Leroy Jenkins' Sting*;
- ▶ **1984** – Pubblicazione di *Urban Blues*;
- ▶ **1985** – Risalgono al 1985 due registrazioni inedite: quella del 28 Giugno a Buffalo (NY), che include due brani rimasti inediti come *Grab the Fab* e *The Journey*, e quella in occasione del Willisau Jazz Festival in Svizzera del 1 Settembre. Secondo il sito della Fonoteca Nazionale Svizzera la scaletta del concerto includeva: *Grab the Fab*, *Celebration of the newborn*, *Computer Mind Insect*, *Why can't I Fly*, *Looking for the Blues*, *Through the Ages Jehovah*, *For Players only*;

- ▶ **1986** – *Leroy Jenkins' Sting* diventa un quartetto con James Emery alla chitarra, Kevin Ross al basso e Thurman Barker alla batteria. Questa formazione suona al Charlie's Tap (Cambridge, MA) il 10 Maggio 1986; uno spettatore registra il secondo set e il nastro include: un brano senza titolo, *The Journey, Celebration for the Newborn, Through the Ages Jehovah*;
- ▶ **1987** – Il 28 Agosto 1987 vengono incise le tracce dell'unico lavoro in studio di *Leroy Jenkins' Sting*: il disco, che avrebbe portato il titolo di *Watching Dogs*, rimane tuttora inedito. La formazione che nell'estate del 1987 entrava negli Studios di Radio City Music Hall (New York) vedeva Leroy Jenkins al violino, Terry Jenoure (violino e voce), Brandon Ross (chitarra), Eric Johnson (tastiere), Alonzo Gardner (basso elettrico), Thurman Barker (batteria). Brani incisi: *Watching Dogs, Computer Mind* (diverso titolo della precedente *Computer Mind Insect*), *Celebration for the Newborn, Bird Eddie & Monk, Singing will take your Mind away*;
- ▶ **1992** – Ultima performance della formazione elettrica presso il P. S. 122 di New York il 15 Marzo 1992. La registrazione verrà pubblicata dalla Black Saint nel 1993 col titolo *Leroy Jenkins Live!* (per informazioni vedi la precedente Tab. 1).

Il “periodo elettrico” di Leroy Jenkins, dunque, non si limita a due dischi: essi piuttosto ne rappresentano l'inizio e la fine; nel mezzo, le vicissitudini della vita di un musicista estremamente creativo che ha seguito, nel frattempo, altri sentieri, pur mantenendo anche l'attività di *sideman*.

Nel tempo, la formazione elettrica *Leroy Jenkins' Sting* ha subito diversi cambiamenti di organico (vedi Tab. 2) e ha coltivato un suo repertorio specifico che, purtroppo, rimane in gran parte inedito.

Strumento	1984	1985	1986	1987	1992
Violino e voce	Terry Jenoure		/	Terry Jenoure	/
Chitarra	Brandon Ross		/	Brandon Ross	
	James Emery		James Emery	/	
Tastiere	/	/	/	Eric Johnson	
Basso elettrico	Alonzo Gardner		Kevin Ross	Alonzo Gardner	Hill Greene
Batteria	Kamal Sabir		Thurman Barker		Reggie Nicholson

Tab. 2. Cambi di formazione di *Leroy Jenkins' Sting*.

A esclusione di *Chicago* e *For Player Only*, il repertorio è originale; raramente Leroy Jenkins ha adattato composizioni esistenti alla formazione elettrica e, solo in un caso, parte di questo repertorio è stato adattato a una formazione acustica.² Inoltre, non risultano successive pubblicazioni di questi pezzi dopo il 1993; dunque, dal punto di vista compositivo, i brani sono stati pensati specificatamente per questo tipo di formazione. Molto materiale rimane tuttora inedito, ma si possono comunque individuare delle categorie: per esempio, i brani cantati sono presenti solo quando troviamo nella formazione Terry Jenoure, oppure ci sono alcuni brani con *chorus* esteso e altri incentrati su un solo *riff* o su un ostinato di basso. Incrociando questi dati otteniamo la seguente *Tab. 3*.

		Strumentale	Con testo
Brani editi	chorus esteso	<i>Static in the Attic</i> <i>Looking for the Blues</i> <i>O.W. Fredrick</i> <i>Grab the Fab</i>	<i>Why Can't I fly?</i> <i>No Banks River</i>
	riff / ostinato di basso	<i>Through the Ages, Jehovah</i> <i>Chicago</i> <i>Bird, Eddie & Monk</i> <i>Computer Minds</i>	<i>Come on Home, Baby</i>
	chorus tradizionale	<i>A Prayer</i>	
Brani inediti		<i>The Journey</i> <i>Celebration for the Newborn</i> <i>Computer Mind Insect</i> <i>For Players Only</i>	<i>Singing Will Take Your Mind Away</i>

Tab. 3. Categorie del repertorio elettrico di Leroy Jenkins.

4. Una premessa metodologica

Le considerazioni analitiche che seguono sono state approntate non avendo altro documento se non l'incisione fonografica che, in questo caso, assurge al ruolo di 'testo': «nelle prassi creative in tempo reale il processo costruttivo stesso diventa 'testo' – eventualmente poi cristallizzato nella registrazione fonografica – determinando la coinci-

² Ci riferiamo a una pubblicazione postuma del 2010 per la Geodesic Disques, un concerto presso il Detroit Institute of Arts risalente al 1981, anch'esso come *Urban Blues* legato a un *workshop* d'improvvisazione tenuto da Jenkins. Il disco include: *Through the Ages Jehovah*, *Grab the Fab* e *No Banks River*. La formazione non prevede strumenti elettrici. Il New Chamber Jazz Quintet era formato da: Anthony Holland e Faruq Z. Bey (sassofoni), Spencer Barefield (chitarra e altri cordofoni), Jaribu Shahib (basso) e Tani Tabbal (batteria e percussioni). La versione di *No Banks River* suonata in questo concerto non sembra avere nulla a che vedere con la versione inserita in *Urban Blues*: in realtà, si tratterebbe di una prima elaborazione di *O.W. Fredrick*.

denza di fattori poetici comportamentali e testuali».³ Potremmo parlare, dunque, di 'testo-traccia'.

La «funzione testualizzante»⁴ è detenuta dall'incisione fonografica, il cui ascolto rimane imprescindibile; le nostre trascrizioni in notazione tradizionale, sempre passibili di limature e correzioni, sono perciò funzionali all'analisi del 'testo-traccia'; anzi ne rappresentano un primo livello, in quanto «la trasposizione in notazione convenzionale, o in altro codice grafico, del fatto musicale performativo-creativo [...], ossia di un'esecuzione musicale che non disponga di una partitura scritta, è già di per sé un approccio analitico, in quanto formalizza visivamente l'esperienza auditiva del fenomeno».⁵

Di conseguenza, la nostra analisi si avvale di due strumenti: diagrammi di flusso e trascrizioni in notazione tradizionale. Il diagramma di flusso è la graficizzazione della nostra interpretazione analitica della traccia: è una tecnica consolidata in ambito musicologico e permette di dare veste grafica alla forma di un brano, di un *chorus*, etc. Immaginando il primo quadrante di un piano cartesiano, si posizionano in orizzontale sull'asse *x* gli eventi musicali (in ordine diacronico, da sinistra verso destra), mentre seguendo l'asse *y* in senso verticale si posizionano gli eventi musicali (in ordine sincronico). La trascrizione in notazione tradizionale è un ulteriore strumento analitico utile a evidenziare alcune caratteristiche melodiche e ritmiche, individuare centri di gravitazione tonale ed eventuali implicazioni armoniche, ma rimanendo pur sempre lontana dalla realtà audio-tattile del fenomeno musicale, che non può essere considerata come testo in sé.

Alla luce di tali considerazioni è caldamente consigliato l'ascolto dei brani in esame, specialmente durante la lettura del paragrafo successivo. Qui di seguito riportiamo i *link* d'ascolto che rimandano alle versioni analizzate, facilmente reperibili *online*:

- ▶ *Looking for the Blues* (1984)
<https://www.youtube.com/watch?v=D2hVFcfBXe8>
- ▶ *Looking for the Blues* (1992)
<https://www.youtube.com/watch?v=VJuQk9UdpZ0>
- ▶ *Through the ages, Jehovah* (1978)
https://www.youtube.com/watch?v=9JFPD_UtDdg
- ▶ *Through the ages, Jehovah* (1981)
<https://www.youtube.com/watch?v=ZId03wL8F88>
- ▶ *Through the ages, Jehovah* (1984)
https://www.youtube.com/watch?v=QZI3TjgG_cM
- ▶ *Jehovah Theme* (1992)
<https://www.youtube.com/watch?v=xWwFReVGsic>
- ▶ *Computer Minds* (1992)
<https://www.youtube.com/watch?v=il5qTqDGu18>
- ▶ *Bird, Eddie & Monk* (1992)
<https://www.youtube.com/watch?v=VhTsdts9oDg>

³ CAPORALETTI V., *Esperienze di analisi jazz*, LIM, Lucca 2007, p. 46.

⁴ Ivi, p. 5.

⁵ Ivi, p. 9.

5. Un violinista in chiave di basso

Quella di Leroy Jenkins è una *poetica dei contrasti*: egli accosta spesso materiali musicali differenti, o diverse tecniche e stili, in maniera brutale, quasi cercando uno scontro semantico.

Come già sottolineato da Marcello Piras, Jenkins lavora «per contrasto più che per analogia»⁶ ed accosta spesso materiali sonori, tecniche esecutive, stili attinti da epoche e linguaggi differenti al fine di organizzare la forma: veloce/lento, silenzio/note ribattute, tensione/consonanza, crescendo/pianissimo, sistema temperato/ sistema non temperato e, come vedremo, silenzio/caos.⁷

Tuttavia, questo contributo intende mettere in luce una piega meno evidente del Jenkins compositore: la sua particolare attenzione alla linea del basso. Come già detto, certamente la pratica sul fagotto in età giovanile ha contribuito non solo a farlo familiarizzare con la lettura in chiave di basso, ma anche a concentrare la sua attenzione sul ruolo fondante del basso stesso. L'utilizzo del basso elettrico nelle sue formazioni elettriche e la conseguente virata *funk* sono ulteriori spinte nella stessa direzione.

Il primo brano che analizziamo è *Looking for the Blues*, presente sia nel disco *Urban Blues* che in *LIVE!*. In entrambe le versioni la velocità metronomica dell'unità di movimento si aggira intorno ai 78 bpm; il fatto che la versione del 1984 duri 9'50" e quella del 1993 duri 6'57" è dovuto al diverso numero di solisti coinvolti.

Si tratta di un brano in ritmo ternario che si svolge interamente su un *chorus* bipartito: la prima parte, incentrata su un semplice *riff* dal carattere *Blues*, occupa otto battute ed è indicata con la lettera A; la seconda parte, indicata con la lettera B, occupa sei battute e presenta una articolazione interna più complessa. Anche nella macroforma del brano si ravvede la predilezione di Jenkins per le ambientazioni contrastanti: a una sezione A tendenzialmente statica si contrappone una B più composita ed articolata.

Intro	A	B		
12/8	8	6		
Drums fill	riff x 4	2	3 9/8 + 12/8 + 12/8	1 sospensione Drums fill

Fig. 2. Diagramma formale del *chorus*.

⁶ PIRAS M., *Dentro le note. Il jazz al microscopio*, Arcana, Roma 2015, pp. 33 e sg.

⁷ Cfr. CIMINO C., *Due esempi di caos organizzato nella musica di Leroy Jenkins*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXIX, 1, LIM, 2023, pp. 118.



Es. 1. Riff caratteristico della sezione A (versione di Urban Blues).

La sezione A è basata su un *Bb blues*: la melodia, esposta dai violini, tocca la terza, la fondamentale e la settima, tutte trattate come *note blues*. La seconda battuta del *riff* è spesso occupata dai commenti musicali delle chitarre, secondo un usuale modello di *call and response*.

La melodia della sezione B gira intorno ad un *Re dorico* e può essere ulteriormente suddivisa in tre parti: le prime due battute sembrano preludere a una apertura con tre accordi discendenti, utili a rallentare l'andamento del brano; ma si rimane subito spiazzati dall'attacco di un ironico *valzer* sghembo, che a sua volta cede il passo a una figurazione ritmica nervosa, anticipata dalla batteria, e accolta poi dal resto del gruppo, che la veste con un intervallo di tritono reiterato; nell'ultima battuta la propulsione ritmica si sospende.

Es. 2. Melodia della sezione B (versione di Urban Blues).

L'improvvisazione si svolge rispettando questo *chorus*, secondo lo schema ABAB: ogni solista ha dunque a disposizione due *chorus* e si alternano chitarra elettrica, violino, chitarra acustica, violino, basso elettrico.

Nella versione presente in *Live!* i ruoli letteralmente si invertono: è il violino ad accompagnare mentre basso e tastiera (sul registro grave) espongono il *riff* nella sezione A. In particolare, abbiamo riscontrato qualche piccola differenza melodica nella sezione B; inoltre, nell'introduzione non troviamo un *fill-in* della batteria, ma è il violino di Jenkins a iniziare il brano. Per il resto la forma del *chorus* rimane invariata (si può fare riferimento alla Fig. 2); anche l'improvvisazione segue lo stesso schema ABAB della ver-

sione precedente e ogni strumento ha dunque due *chorus* a disposizione (si susseguono chitarra, violino e tastiera).⁸



Es. 3. riff caratteristico della sezione A (versione di Live!)

La comparazione tra l'Es. 1 e l'Es. 3 evidenzia come le due voci (quella superiore e quella del basso) siano interscambiabili, pur mantenendo paradossalmente la stessa relazione. Non c'è una vera e propria melodia nella sezione A, bensì due *riff*, complementari l'uno all'altro, ed entrambi utilizzabili con funzione di basso.

Per quanto riguarda il secondo brano analizzato, *Through the ages, Jehovah*, terremo in considerazione anche la versione presente su *Space Minds, New Worlds Survival of America* (registrazione del Settembre 1978, ma pubblicata per la Tomato Records nel 1979) e quella presente in *Beneath Detroit. The Collective Arts Collective Concerts at the Detroit Institute of Arts* (registrazione risalente al 1981 e pubblicata postuma per la Geodesic Disques solo nel 2010). Abbiamo dunque quattro versioni che, per brevità, indicheremo con l'anno di registrazione: 1978, 1981, 1984, 1992.⁹ Le prime due versioni sono precedenti a quello che abbiamo definito "periodo elettrico" di Leroy Jenkins e, infatti, sono suonate con strumentazione acustica; sono, inoltre, notevolmente più lente e presentano una splendida melodia introduttiva, quasi un *recitativo senza parole*, che scomparirà nelle successive versioni elettriche, in cui si privilegerà un approccio più nervoso e *funk*, nonché un incremento della velocità.

Nella maggior parte delle versioni, Leroy Jenkins assegna al brano la funzione di chiusura concerto: il gruppo si congeda dal pubblico e Jenkins presenta i musicisti sulle note del tema di *Jehovah* sia allo Sweet Basil di New York (versione 1984), dove venne registrato *Urban Blues*, sia al P. S. 122 (versione incisa nel 1992 anche se pubblicata l'anno successivo), dove venne registrato *LIVE!*

La fonoteca svizzera riporta questo brano come penultimo in scaletta durante il concerto inedito del 1 Settembre 1985 al Jazz festival di Willisau. Si può facilmente ipotizzare che Jenkins lo abbia utilizzato come sigla finale per poi concedere un *bis*; ma purtroppo non disponiamo di questa versione. Anche nell'unica versione in studio il brano è utilizzato a chiusura disco, ovviamente senza la presentazione della *band*, ed è il caso della versione del 1978.

⁸ In generale, in tutti i brani del disco la tastiera è molto nascosa nel *mix* e a volte risulta, come in questo caso, a stento percettibile.

⁹ Esiste un'ulteriore versione registrata come brano d'apertura del disco *The Navigator* a nome di Andrew Cyrille (Soul Note, 1982), in cui però non suona Leroy Jenkins.

Unica eccezione la versione del 1981 che addirittura apre il *set*: dopo gli applausi Jenkins presenta il brano definendolo come “simbolico della sua vita”.¹⁰ Effettivamente Jenkins rimase sempre legato alla fede; le sue esperienze giovanili, nel contesto della chiesa afroamericana, rimarranno impresse anche nel suo immaginario creativo.

Musicalmente *Through the ages, Jehovah* è un pezzo strumentale su *riff* (vedi *Tab. 3*), costruito con due elementi: un *riff* di basso e una melodia liberamente sovrapposta. Il *riff* su cui si basa il brano è suonato in tutte le versioni da strumenti gravi o sul registro grave (basso elettrico, chitarra, pianoforte) e presenta varianti melodiche e ritmiche nelle diverse versioni.

Al netto di tali differenze, ciò che si nota immediatamente è il graduale ma costante incremento negli anni della velocità del brano. Il seguente *Es. 4* rappresenta la trascrizione del *riff* in ogni versione: il bpm è calcolato alla semiminima ed è ovviamente approssimativo, poiché i musicisti seguono un flusso molto naturale, adeguandosi costantemente l’uno all’altro.

1978 - bpm 75



1981 - bpm 130



1984 - bpm 133



1992 - bpm 146

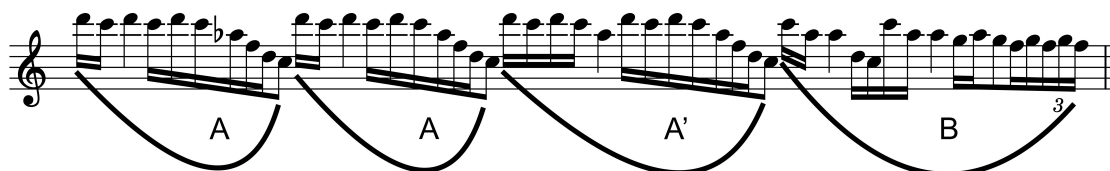


Es. 4 riff del basso nelle diverse versioni.

La melodia, sempre suonata da Leroy Jenkins (pur raddoppiato, a volte, da un altro musicista), è interpretata con estrema libertà ritmica e melodica; anche la corrispondenza con il *riff* sottostante non è sempre stabile. Da questo punto di vista, come in altre sue composizioni, la sua tecnica interpretativa sembra alludere alla presenza di due strati tra eterogenei, e perfino divergenti, tra loro.

¹⁰ A fine pezzo si ascolta la voce di Jenkins: “*Thank you. That tune is symbolic of my life, Through the Ages Jehovah*”.

Il centro di gravitazione tonale della melodia sembra essere la nota *Fa*; la presenza di *Re* naturale e *Lab* farebbe pensare ad un *Fa* dorico. L'estensione è di una nona maggiore e la nota più grave è sempre la quinta nota del modo; ma, in generale, l'appoggio melodico principale sembra essere il *Lab*. L'Es. 5 presenta una possibile segmentazione della melodia.



Es. 5. Segmentazione della melodia di *Through the ages*, *Jehovah*.

Nel segmento indicato con B il disegno melodico diventa più spigoloso e vengono utilizzate quasi esclusivamente le note caratterizzanti *Do*, *Lab*, *Re*, *Do* (grave), per poi risolvere sul *Fa*. In nessuna versione sono previsti assoli o parti improvvisate. In generale, rimane un brano dal carattere giocoso interamente basato su un unico riff del basso.

Tuttavia, in alcuni suoi brani Jenkins attua spesso delle scelte musicalmente estreme, come in *Computer Minds* (quarta traccia di *Live!*), in cui la lunga improvvisazione centrale è basata su un riff di basso minimale di sole due note.



Es. 6. Riff del basso di *Computer Minds*.

In altri casi la linea del basso è notevolmente più articolata, tanto da non poterla definire *riff*; ad esempio, in *Bird, Eddie and Monk* (triplice dedica di Jenkins a Charlie Parker, Eddie South e Thelonious Monk, che apre il disco *LIVE!*) il basso tesse una trama lunga e complessa, fatta di pause spiazzanti e cellule che ritornano su diverse ottave; un basso che, in un certo senso, si presenta come un elemento autonomo, quasi indifferente agli eventi sonori improvvisati che si accumulano gradualmente. Il brano è addirittura atematico; dunque, la voce del basso, tonalmente ambigua tra *Mi* diminuito e *Sol* minore, nonché ricca di cromatismi, rappresenta l'unico gesto compositivo scritto dall'autore. L'Es. 7 presenta la trascrizione della linea del basso costante in tutto il brano.



Es. 7. Linea del basso di Bird, Eddie and Monk.

La Fig. 3, invece, rappresenta il diagramma formale del brano: la prima parte della figura evidenzia le entrate degli strumenti (con il segno +), mentre la seconda parte (con il segno -) ne evidenzia le uscite. Viene sempre indicato il tempo reale, poiché questa stratificazione a ingressi e uscite sfalsate non rispetta la quadratura della linea del basso; ma ciò avviene in maniera spontanea o forse con attacchi *on cue* forniti da sguardi e/o gesti tra i musicisti.

Violino		+ Violino (03.55)
Tastiera		+ Tastiera (02.45)
Chitarra		+ Chitarra (01.50)
Batteria	+ Batteria (00.29)	
Basso	Bass Line	

Violino	- Violino (08.45)	
Tastiera		- Tastiera (09.07)
Chitarra		- Chitarra (08.55)
Batteria		- Batteria (9.14)
		+ Batteria (09.32) finale
Basso	Bass Line	

Fig. 3. Diagramma formale di Bird, Eddie and Monk.

6. Conclusioni

La musica di Leroy Jenkins aspetta di essere ascoltata e studiata. Non è solo una piccola miniera di creatività dalla quale attingere utili idee musicali, ma uno scorcio rappresentativo dell'avanguardia di Chicago e New York dal 1968 in poi.

Questo breve saggio dimostra come il suo pensiero da compositore/improvvisatore non sia limitato al proprio strumento. I tre brani oggetto di analisi sono tutti fondati su *riff* o linee di basso, e la loro forma è organizzata in modi sempre diversi: *chorus* esteso (e.g. *Looking for the Blues*), *riff* con melodia divergente (e.g. *Through the ages, Jehovah*), brani atematici in cui la linea melodica, tradizionalmente intesa, semplicemente non esiste (e.g. *Bird, Eddie and Monk*).

Anche l'improvvisazione assume altrettante gradazioni: in *Through the ages, Jehovah* è assente; in *Looking for the Blues* è ben rispettosa del *chorus*; in *Bird, Eddie and Monk*, invece, prende il sopravvento con una liberatoria ondata di suoni.

La mano di Jenkins come *leader* e compositore è evidente. Il suono del suo violino dirige sicuro il flusso sonoro; eppure si respira un'aria di estrema libertà. Ed è forse questa l'essenza paradossale del cosiddetto *free Jazz*: la coesistenza di anarchia e gerarchia. In questa musica, apparentemente caotica, i musicisti non brancolano nel buio ma ricercano nuova coerenza formale, battendo nuove e inusuali strade. Spetta poi a noi il compito di riconoscerle:

Si dice che la musica deve avere strutture, che se non le ha non vale nulla, e così via. Tutto verissimo; ma spesso lo si dice solo per polemica spicciola. Si sottintende cioè che il *jazz* tonale o modale sia strutturato, il *free jazz* no. E questo è falso. Qualcuno, per fortuna, arriva a riconoscere che nel *free jazz*, pur mancando le strutture tradizionali, entrano in gioco altre strutture.¹¹

In fin dei conti, si tratta di musica che esige rispetto; lo stesso rispetto che dimostra di avere, l'uno verso l'altro, i musicisti che la suonano.

¹¹ Cfr. PIRAS M., *Op. cit.*, p. 13.

