

JUST FOR A THRILL:
maestre della canzone afroamericana
di Luciano Federighi

La presenza femminile è stata a lungo marginale tra i *songwriters* afroamericani. A cavallo tra Ottocento e Novecento le figure dominanti erano esclusivamente maschili - James Bland, Bob Cole, Shelton Brooks, Bert Williams, sino allo Eubie Blake di *Shuffle Along*, il sensazionale musical nero della Broadway degli anni Venti, e al "Padre del blues", W.C. Handy, autore di *St. Louis Blues*. Ma dopo che Mamie Smith aprì la stagione del "vaudeville blues", registrando nell'inverno del 1920 un song di Perry Bradford intitolato "That Thing Called Love" (e replicando di lì a breve con "Crazy Blues"), diversi nomi femminili cominciarono ad essere accreditati anche come compositori sulle etichette dei *race records*. Da Ma Rainey a Bessie Smith, da Sara Martin a Victoria Spivey, le sciantose afroamericane degli Anni Ruggenti firmarono diversi blues dei propri vasti repertori discografici (ma anche occasionali, più elaborati pop song dai riflessi bluesy), spesso attingendo alla fonte inesauribile del patrimonio folclorico (come fece la Rainey con "See See Rider") e creando attraverso i diversi umori malinconici, tragici, celebrativi, rabbiosi, irrequieti, riflessivi, spacconeschi di "Down Home Blues" (scritto da Alberta Hunter assieme alla pianista Lovie Austin), "Special Delivery Blues" (Sippie Wallace), "You Don't Know My Mind" (Virginia Liston), "How Much Can I Stand?" (Gladys Bentley), "Fore Day Creep" (Ida Cox), "In The House Blues" (Bessie Smith), "Blood Hound Blues" (Victoria Spivey), un formidabile spaccato dell'esperienza femminile nell'America nera - urbana e rurale - nella prima parte del Novecento.

Gli anni della Depressione e del New Deal portarono alla ribalta donne del blues dai tratti più ruspanti e dal vivido e sanguigno lirismo, come Lucille Bogan o la popolare chitarrista Memphis Minnie, *storyteller* suprema del Meridione nero. Ma il clima dell'epoca fu definito anche da giovani jazz singers tra cui l'incantevole Billie Holiday, da Baltimora, che realizzò blues divenuti classici come "Fine And Mellow" (nei suoi splendidi quanto tormentati anni Quaranta Billie sarebbe stata inoltre coautrice di singolari, intime ballad jazzistiche quali "Don't Explain" e "God Bless The Child"); e da musiciste di jazz più mature, come Lil Armstrong, una cantante-pianista proveniente dagli Hot Five dell'ex-marito, il grande Satchmo. Mentre sulla scena di Broadway e di Tin Pan Alley si affermava una prima significativa e raffinata generazione di lyriciste (Dorothy Fields) e compositrici (Kay Swift) bianche, Lil, che già aveva firmato per gli Hot Fives temi strumentali come "Struttin' With Some Barbecue", fu la prima donna afroamericana a creare una ballad destinata a entrare nel repertorio standard della canzone Usa: "Just For A Thrill", del 1936, la cui ansiosa grazia sarebbe stata più tardi esaltata in un'ardente chiave soul da Ray Charles e da Aretha Franklin.

Autrice di una delle prime gemme del grande songbook umoristico di Louis Jordan, "You Run Your Mouth And I'll Run My Business", la versatile Lil Armstrong (e con lei anche Una Mae Carlisle, pupilla di Fats Waller e autrice di quell'intrigante "Walking By The River", del 1941, che è diventato un piccolo classico) fece da modello ad una generazione di fortunate cantanti-pianiste che si affermarono nel nuovo panorama Rhythm & Blues del secondo dopoguerra in un ventaglio

stilistico tra swingante, bluesy ed eccentrico. Alcune di queste erano anche abili compositrici. Per esempio Julia Lee ("Gotta Gimme Whatcha Got"), Martha Davis ("I'm Fer It") e in particolare Nellie Lutcher, i cui frizzanti "Hurry On Down" e "He's A Real Gone Guy", grandi successi del 1947, celebravano l'erotismo in una chiave ammiccante e bizzosa, con richiami al linguaggio *jive* dell'epoca. In quegli anni Quaranta che Lil Green, da Chicago, avevo aperto con l'influente blues ballad "Romance In The Dark", e che Helen Humes, alunna della big band di Count Basie, animava con lo humor delle sue metafore blues, anche la canzone gospel visse un'autentica età dell'oro. Il contributo femminile fu allora molto significativo in fase di composizione, grazie a Roberta Martin, alla immaginifica ed estrosa Sister Wynona Carr, a una veterana di Memphis, Lucie Campbell, il cui misterioso, ieratico "In The Upper Room" era sublimato dalla magnifica ricchezza modulatoria di Mahalia Jackson: la variegata scrittura di queste e altre signore si poneva in luminoso parallelo e in fiera contrapposizione con quella profana del R&B (che la Carr, peraltro, avrebbe abbracciato nel decennio seguente, abbandonando le sacre allegorie "novelty" di "I Heard The News" e "Dagnet For Jesus" per la livida atmosfera blues di "Please Mr. Jailer").

Negli anni del R&B e del rock'n'roll nero trovò spazio anche la figura della *songwriter* professionista. Jessie Mae Robinson dipinse dal dinamico scenario musicale di Los Angeles una serie di ben personalizzati bozzetti blues in diverse chiavi espressive, dal corrosivo sconforto di "Pacific Coast Blues" (per Dinah Washington) al salace umorismo di "Double Crossing Blues" (per Little Esther) e al fosco smarrimento di "Black Night" (per Charles Brown). La sua scrittura di tono più melodico-sentimentale - in "I Went To Your Wedding" (per Patti Page) e "Keep It A Secret" (per Jo Stafford) - valicò la barriera etnica e si impose sul terreno pop e country. Rose Mary McCoy, attiva nell'ambiente discografico newyorkese, scrisse singolari racconti in blues per la tonante *shouter* Big Maybelle ("One Monkey Don't Stop No Show") e ballate e temi ritmici per le più popolari voci nere del periodo, da Nat King Cole a Ruth Brown. Trovò il successo anche grazie a Elvis Presley, con "I Beg Of You", e in epoca soul grazie ad Ike e Tina Turner e all'arguto e stridente dialogo *girl-boy* "It's Gonna Work Out Fine". Altre, tra le contemporanee di Jessie Mae e Rose Mary, erano autrici ben più occasionali (come Mamie Watts, che pure firmò uno dei grandi standard del R&B jazzistico, il dinamico "Alright, OK, You Win") e altre ancora figure regionali, come Dorothy Labostrie, che nell'età d'oro del R&B di New Orleans confezionò il frenetico rock'n'roll "Tutti Frutti" per Little Richard, la schietta e scarna ballad "I Won't Cry" per l'iridescente baritono Johnny Adams, e il blues erotico "You Can Have My Husband (But Please Don't Mess With My Man)" per un'allora giovanissima Irma Thomas.

La successiva, formidabile stagione della musica soul ha visto crescere il ruolo delle *songwriters* "al femminile": in parallelo, del resto, alla contemporanea musica pop, ai cui rapidi mutamenti di poetica molto contribuì la scrittura di una Cynthia Weill, di una Carole King o di una Buffy Sainte Marie. Mentre la canzone nera si faceva più "promiscua", avvicinando chiesa e blues (e assorbendo in varia misura anche elementi pop, jazz, country), emergevano il prezioso talento compositivo di Carolyn Franklin, autrice di piccoli capolavori come la ballad "Ain't No Way" per la sorella maggiore, Aretha (a sua volta fertile *songwriter*

ispirata dalle atmosfere della chiesa), il solenne piglio rivoluzionario della eclettica, sacerdotale Nina Simone (la cantautrice di "Four Women" e "Mississippi Goddam", vicina al movimento per i diritti civili), la nuda essenzialità emotiva della cantante-chitarrista texana Barbara Lynn, miscelatrice - in composizioni come "You'll Lose A Good Thing" e "Until Then I'll Suffer" - di uno scabro, palustre melodismo e di una sensualità bluesy e vulnerabile. Intanto i centri discografici per eccellenza del soul degli anni Sessanta e primi Settanta, Detroit e Memphis, trovavano rispettivamente in Valerie Simpson e Bettye Crutcher due autrici prolifiche e ispirate, in grado di mirare la propria scrittura alla personalità degli artisti di casa Motown, Stax o Hi. Lei stessa vocalista soul dal palpabile background gospel, Valerie Simpson ha firmato in coppia con il paroliere Nick Ashford i romantici duetti per Marvin Gaye e Tammi Terrell ("Ain't No Mountain High Enough", "You're All I Need To Get By") e anche - fuori dall'ambito Motown - alcuni dei temi più elettrizzanti del repertorio di Ray Charles, come "Let's Go Get Stoned" e il blues "I Don't Need No Doctor". Bettye Crutcher ha invece assecondato il clima più torrido degli studi di Memphis collaborando al grande successo di Johnnie Taylor, "Who's Making Love", e scrivendo in vari registri per maestri del deep soul e del soul-blues, da Otis Clay a Ted Taylor, da Mavis Staples a Shirley Brown, dalla Carla Thomas di "I Like What You're Doing (To Me)" alla Ann Peebles di "How Strong Is A Woman", spesso a più mani con la crema del *songwriting* meridionale: Homer Banks, Frederick Knight, Sam Dees.

Tra la stessa Memphis, Chicago e Jackson ha lasciato una sua marcata impronta di *songwriter* (e interprete) la mississippiana Denise Lasalle, che nell'autunno del 1971 conquistò l'America nera - quella urbana, sofisticata, impegnata, allora riflessa nella musica di Marvin Gaye e Curtis Mayfield, di Isaac Hayes e Donny Hathway - recuperando con "Trapped By This Thing Called Love" un linguaggio dalla schietta sensualità sudista e dalla danzante, accattivante semplicità. La canzone, dal titolo echeggiante (mezzo secolo dopo) quello dell'antico successo di Mamie Smith, evocava con bella e colloquiale concretezza di immagini il senso vertiginoso di un amore. Denise la leggeva con l'asciutta eloquenza drammatica e il cauto respiro funky del suo contralto terragno e malinconico, tra velato e vibrante:

Somebody tell me what has this man got?
He makes me feel what I don't wanna feel.
Somebody tell me what has this man got?
He makes me give what I don't wanna give.
On solid ground, I feel myself sinking fast,
I grab a hold, but I don't think it's gonna last.
I'm slowly losing my ground, slowly sinking down
Trapped by this thing called love. (1)

Denise Lasalle, classe 1939, ha da allora sviluppato un articolato *songbook* dal solido equilibrio lirico-melodico e dai ben amalgamati colori soul, blues, country, esprimendo una prospettiva pugnacemente e tenacemente femminile e un ruvido piglio filosofico, venato di ironia. Da "Now Run And Tell That" a "Man Sized

Job", da "Married But Not To Each Other" a "Bump And Grind", da "Your Husband Is Cheating On Us" allo sfacciato e vendicativo "Someone Else Is Steppin' In", divenuto nell'ultimo scorcio del Novecento uno dei temi più popolari sulla scena afroamericana e quasi un moderno inno alla poetica blues, ha suggerito conflitti e celebrazioni erotiche, tradimenti, complotti, incantesimi di una realtà quotidiana a cui la sua voce (ma anche le voci dei molti colleghi che hanno adottato le sue canzoni, compresi giganti come Z.Z. Hill, Little Milton, Latimore, Ann Peebles, Koko Taylor) sa dare tangibilità e vividezza. E mentre altre cantautrici afroamericane si sono messe in evidenza negli ultimi decenni, indicando vie interessanti e talora innovative, da Anita Baker, la passionale ed elegante *balladeuse* di "Giving You the Best That I Got", a creature neosoul come Erykah Badu, con le sue creazioni gentilmente enigmatiche e ipnoticamente *cool*, passando per un'altra mississippiana, la jazz lady Cassandra Wilson, con i suoi quadretti acustici dal respiro profondo e dai seducenti richiami letterari, è la scrittura di Denise (tradizionale, ma tanto contemporanea da elaborare temi come il sesso sicuro o i guai giudiziari di Clinton) che continua a rappresentare con immaginazione e coerenza, talora con una peculiare, lirica rudezza, i valori profondi del blues al femminile.

(1)

Qualcuno mi dica cos'ha mai quest'uomo / Mi fa sentire quello che non vorrei sentire. /
Qualcuno mi dica cos'ha mai quest'uomo / Mi fa dare quello che non vorrei mai dare. / Ho i
piedi sulla terra, ma in un attimo mi sento affondare / Mi tengo forte, ma ho l'impressione che
non potrà durare. / Lentamente sto perdendo terreno, lentamente mi sento affondare /
Intrappolata da questa cosa che chiamano amore. ("Trapped By A Thing Called Love", in *This
Real Woman*, CD Ordena 6001)

"YOUNG WOMAN'S BLUES" (Bessie Smith)

Woke up this mornin' when chickens was crowin' for day,
Felt on the right side of my pillow, my man had gone away.
By his pillow he left a note, readin', "I'm sorry, Jane, you got my goat.
No time to marry, no time to settle down."

I'm a young woman and ain't done runnin' 'round,
I'm a young woman and ain't done runnin' 'round,
Some people call me a hobo, some call me a bum,
Nobody knows my name, nobody knows what I've done,
I'm as good as any woman in your town.

I ain't no high yella, I'm a deep killer of brown,
I ain't gonna marry, ain't gonna settle down,
I'm gonna drink good moonshine and rub these browns down.
See that long lonesome road, Lord, you know it's gotta end,
And I'm a good woman and I can get plenty men.

Mi sono svegliata stamattina con i galli che cantavano per salutare il giorno
Ho allungato la mano alla destra del cuscino e il mio uomo se n'era andato.
Sul cuscino c'era un biglietto, diceva così: Spiacente, Jane, m'hai proprio stufato.
Non c'è tempo per sposarsi, non c'è tempo per mettermi tranquillo.

Sono una donna giovane e non ho ancora finito di darmi da fare
Sono una donna giovane e non ho ancora finito di darmi da fare
Alcuni mi chiamano vagabonda, altri dicono che sono una fannullona
Nessuno sa il mio nome, nessuno sa quello che ho combinato
Non sono peggio di una qualunque altra donna, qui nella tua città.

Non ho la pelle chiara, sono una vera ammazza-brune,
Non mi voglio sposare, non voglio mettermi tranquilla,
Mi scolerò una bottiglia di perfido whiskey e le farò tutte fuori, queste tipette brune.
Vedi quella lunga strada solitaria, Signore, so che dovrà finire,
Sono una donna in gamba e mi posso trovare tutti gli uomini che voglio.

Nel suo mirabile decennio discografico Bessie Smith - l'Imperatrice del blues - ha registrato numerosi brani che recano una firma femminile: "Down-Hearted Blues" di Alberta Hunter e Lovie Austin, "Mama's Got The Blues" di Sara Martin, "Graveyard Dream Blues" di Ida Cox, "Any Woman's Blues" (e altri) di Lovie Austin, "Moonshine Blues" e "Boweavil Blues" di Ma Rainey, "I'm Down In The Dumps" di Leola (e Wesley) Wilson, e almeno trentacinque composti da lei stessa, in solitudine o in collaborazione, da "Jail House Blues" del 1923 a "Safety Mama" del 1931, passando per due assoluti capolavori quali "Back Water Blues" e "In The House Blues". Prevalentemente, la cantante-autrice di Chattanooga,

Tennessee (1894-1937), esprimeva la varietà dei suoi umori, le sue asprezze e le sue gioie, le sue inquietudini, le sue passioni e le sue compassioni, entro la classica forma lirico-musicale del blues in dodici misure. Ma in diversi casi, come in questo brillante "Young Woman's Blues" inciso nell'ottobre del 1926 in nobile compagnia di Fletcher Henderson, Buster Bailey e Joe Smith, Bessie adattava il suo vocabolario e il suo respiro bluesy a una più articolata struttura pop-jazz, con tanto di strofetta introduttiva e un ritornello in 32 misure, nel quale il senso del blues s'imponeva anche attraverso l'iniziale ripetizione del verso, prima dell'efficace, caratterizzante passaggio sui *breaks* strumentali. L'effetto era non-convenzionale: un *pastiche* di distinte soluzioni armoniche, di echi jazz e Tin Pan Alley occasionalmente combinati con ruvida approssimazione folk e dominati dall'imperiosa eloquenza del canto.

Il racconto è in apparenza contraddittorio. La strofetta illustra la fuga dell'amante della protagonista, usando l'espedito del cuscino vuoto, del cinico biglietto d'addio. Il ritornello cambia bruscamente registro, descrivendo una creatura irrequieta e senza freni (*reckless*, come nell'omonimo, mirabile blues registrato da Bessie con Louis Armstrong l'anno precedente), che riprende lo stesso proposito di indipendenza sentimentale ("I ain't gonna marry, ain't gonna settle down") espresso dall'uomo che l'ha abbandonata. Bessie segue gli umori del brano, passando dall'iniziale ombrosità e regale mestizia ad una fiera, vorace e millantatoria determinazione, con accenti di carnale minaccia sapientemente controllati (e attenuati dal richiamo alla "long lonesome road"). Ma la coerenza della sua interpretazione suggerisce una consequenzialità profonda tra *verse* e *refrain*: la stessa che - oltre quarant'anni dopo - ancora riverbera nella rilettura della chicagoana LaVern Baker, maestra del R&B. Nell'animata cornice jazzistica di un ottetto da cui emerge il sax tenore di Paul Quinichette, LaVern scatena la abrasiva estroversione del suo muscolare contralto *churchy* nel celebrare i propri modi sbrigliati e dissoluti. Curiosamente, però, i riferimenti al colore della pelle, alle caste afroamericane privilegiate di *high yellows* e *browns*, spariscono nella sua versione (il verso "I ain't no high yella, I'm a deep killer of brown" è sostituito da un sinuoso riff dei fiati), in un'anticipazione - poeticamente infelice - del clima *politically correct* di fine secolo.

Discografia:

Bessie Smith (1926), *The Complete Recordings Vol. 3*, CD Columbia 472189

LaVern Baker (1958), *Sings Bessie Smith*, CD Sequel 914

Billie Poole (1961), *Sermonette*, LP Riverside 9425

"SOMETHING WITHIN" (Lucie E. Campbell)

Preachers and teachers would make their appeal,
Fighting as soldiers on great battlefields,
When to their pleadings my poor heart did yield,
All I could say, there is something within.

Something within me that holdeth the reins,
Something within me that banishes pain,

Something within me I cannot explain,
All that I know there is something within.

Have you that something, that burning desire?
Have you that something, that never doth tire?

Oh, if you have it, that Heavenly Fire!
Then let the world know there is something within.

Predicatori e insegnanti lanciavano appelli,
Combattendo come soldati sui grandi campi di battaglia,
E quando alle loro suppliche il mio povero cuore ha ceduto,
Tutto ciò che ho saputo dire è che c'è qualcosa qui dentro.

Qualcosa dentro di me che tiene salde le redini,
Qualcosa dentro di me che caccia via il dolore,
Qualcosa dentro di me che non posso spiegare,
Tutto quel che so è che c'è qualcosa qui dentro.

Ce l'hai tu quel qualcosa, quel desiderio bruciante?
Ce l'hai tu quel qualcosa, che non molla un istante?
Ah, se tu ce l'hai, quel Fuoco Celeste,
Lascia allora che il mondo lo sappia, che c'è qualcosa qui dentro.

Transfuga dalla Chicago del blues e già autore di brani significativi del repertorio della grande Ma Rainey, il Thomas A. Dorsey di "Take My Hand, Precious Lord" (1932) e "Peace In The Valley" (1938) ha introdotto la canzone gospel nella fase moderna. Ma alle sue spalle aveva almeno due compositori dalla straordinaria visione artistica: Charles Albert Tinley, il predicatore metodista che nella Philadelphia di inizio secolo creò una serie impressionante di futuri standard religiosi ("The Lord Will Make A Way", "What Are They Doing In Heaven?", "We'll Understanding Better By And By", "The Storm Is Passing Over", "Stand By Me"), e Lucie E. Campbell, autrice di inni dalla toccante passionalità sacra, dal linguaggio insieme biblico e quotidiano e dall'arioso respiro musicale, spesso con quell'andamento da "gospel waltz" che fu lei a rendere popolare - e che Ray Charles avrebbe poi felicemente tradotto in chiave soul.

Mississippiana di nascita e cresciuta a Memphis, cantante e pianista oltre che educatrice e fervida e persuasiva oratrice in grado - come ha scritto il reverendo Charles Walker - di mandare in estasi una congregazione, Lucie E. Campbell (1885-1963) è stata per decenni - a partire dal 1916 - direttrice musicale della imponente National Baptist Convention, conquistando fama e carisma nella comunità nera e assicurando alle sue composizioni una risonanza formidabile. Con "He Understands, He'll Say 'Well Done'", del 1933, considerato - proprio insieme al dorseyiano "Precious Lord" - il tema più diffuso e amato tra le diverse denominazioni cristiane afroamericane, e con "In The Upper Room", del 1946, un tema di solenne e misteriosa potenza immortalato da Mahalia Jackson, "Something Within" rimane la sua creazione più vibrante e luminosa. Ispirata nel titolo dalle parole di un cantante di strada di Memphis, Blind Connie Rosemond, fu scritta e pubblicata nel 1919, quando il richiamo ai combattimenti "on great battlefields" aveva ancora una concretezza dolorosa, e subito presentata alla

platea della National Baptist Convention nella commovente interpretazione dello stesso Rosemond. Nei decenni seguenti "Something Within" ha raggiunto il prestigio del grande standard religioso: in particolare attraverso gli anni Quaranta, grazie alla esultante e passionale lettura di Rosetta Tharpe, che accompagnandosi da sola alla chitarra manteneva con il suo riverberante contralto quel fluido equilibrio di qualità folk e di nobiltà formale del brano, e grazie a popolari quartetti come i Pilgrim Travelers e i Sensational Nightingales che con la loro irruenza controllata e il loro incalzante gioco dialettico ne esaltavano il naturale, irresistibile crescendo armonico-ritmico, dando una rappresentazione palpabile dell'arcano di quella forza divina che brucia dentro.

Un arcano che negli anni Sessanta la traduzione profana di Chris Kenner, di Wilson Pickett e di Damita Jo, "Something You Got", ha stemperato con ammiccante brio soul: ma che Inez Andrews, alunna delle Caravans e voce solista di formidabile impeto e fierezza, ha poi pienamente recuperato nella sua incandescente, definitiva versione del 1986. Su un tempo rubato, sospeso, che pianoforte e organo tengono dialetticamente vivo, Inez - con il suo singolare contralto ferrigno, insieme severo e fremente - proietta una luce violenta e ipnotica sui versi della Campbell, stirando le sillabe (il lungo "teeeeachers" iniziale), inasprendo questa o quella parola con decisione improvvisa, drammatica: sviluppando una tensione che esplode nel grido furente, invasato, a partire da quel "I cannot explain" che lei ripete più volte - con ansioso e insieme gioioso trasporto - come a sottolineare un senso combinato di impotenza intellettuale e di totale rapimento emotivo.

Discografia:

Blind Connie Rosemond (1927), *Gospel Classics Vol. 2*, CD Document 5313

Sister Rosetta Tharpe (1941), *Gospel 1938-1943*, CD Frémeaux 17

The Pilgrim Travelers (1948), *The Best Of The Pilgrim Travelers*, CD Ace/Specialty 342

The Sensational Nightingales (1949), *The Best Of Gospel King*, CD Ace 873

Inez Andrews (1986), *Jehovah Is His Name*, CD Jewel 800

Take Six (1990), *So Much 2 Say*, CD Warner 4102

Cassietta George (1993), *Legend From Legend*, CD Quicksilver 5505

"JUST FOR A THRILL" (Lil Hardin Armstrong - D. Raye)

Just for a thrill, hmm, you turn'd the sunshine into rain,
Hmm, baby, for a thrill, you gave my heart nothin' but pain.

Hmm-mm, to me, you were a pride and a joy,
But to you, I was only a toy,
A plaything, just to toss around at will.

Hmmm, just for a thrill, you know that you did me wrong,
Just for a thrill, you made my life just one sad song.

But now you're free, and you're havin' your fun,
But to me, you're still the only one,
Just for a thrill, hmm-mm, you made my heart stand still.

Soltanto per un brivido, hai mutato il sole in pioggia,

Baby, solo per un brivido, hai fatto soffrire il mio cuore.

Eri il mio orgoglio, eri la mia gioia,
Ma per te, io ero solo un giocattolo,
Un balocco, da gettare via a piacimento.

Soltanto per un brivido, sai di avermi fatto del male,
Solo per un brivido, hai fatto della mia vita una canzone triste.

Adesso sei libero, e te la stai spassando,
Ma per me ci sei tu soltanto,
Per un brivido, e nient'altro, mi hai fatto fermare il cuore.

Una canzone, una semplice, accorata *torch song* dei sentimenti traditi, che sembra essere nata diverse volte. La compose e registrò nell'ottobre del 1936 Lil Hardin, più nota come Lil Armstrong, vivace pianista e cantante di Memphis (1898-1971) che aveva preso il cognome dal grande Louis, del quale era stata moglie e partner durante i Roaring Twenties. Lil, che per gli Hot Fives del marito aveva firmato temi pulsanti come "Hotter Than That", "Skid Dat-De-Dat" e il sempreverde "Struttin' With Some Barbecue" (altri furono incisi a nome del clarinettista Johnny Dodds, "Too Tight" e "Papa Dip"), rivelò nella struttura ABAB di "Just For A Thrill" un felicissimo gusto melodico, accompagnato ad una più frettolosa ispirazione lirica - quella stessa casualità di versificazione che si sarebbe notata nel gentile *pastiche* di "Brown Gal", la sua canzone-tema. L'interpretazione di Lil, in una fluida cornice jazzistica animata dalle belle voci solistiche di Joe Thomas, Chu Berry e Buster Bailey, era curiosamente bilanciata tra una sorta di aristocratico sussiego (le "erre" arrotate) e il suo più consueto, accattivante relax colloquiale, sufficiente a smussare e riscattare le piccole goffaggini dei versi.

"Just For A Thrill" rinacque di lì a breve, intorno al 1939, quando i popolari Ink Spots ne dettero la loro versione armonizzata e il *bandleader* Jimmy Dorsey lo incluse nel proprio repertorio: quello che allora cantava con soave aplomb la "canary" della celebre orchestra, Helen O'Connell, era un testo che pur seguendo lo spirito e la logica narrativa dell'originale di Lil era stato quasi interamente rielaborato dalla mano di un paroliere professionista, probabilmente quella di Don Raye, coautore - con Gene DePaul - di classici della canzone hollywoodiana come "You Don't Know What Love Is" e "I'll Remember April". Metrica e immagini erano più levigate: "Just for a thrill, you pulled the sun from the sky, / Just for a thrill, you put rain in my eyes / I held your heart for just a day, but when you left and snatched it away / You made my heart stand still, just for a thrill". Ma la canzone ha acquisito la sua veste definitiva nell'album del 1959 *The Genius Of Ray Charles*. In un pregevole arrangiamento per ritmica jazz, orchestra d'archi e coro, Ray ritornava al testo originario, qua e là modificato (il farraginoso "you gave my heart nothin' but pain" per esempio, veniva snellito in "you filled my heart with pain"), e lo liberava nella calda eloquenza *soulful* dei suoi chiaroscuri, trovandogli risonanze emozionali nascoste, mettendo a nudo ferite più profonde (e desideri più brucianti) della superficie delle parole. In varia misura, la lettura-capolavoro di Ray Charles ha ispirato quelle di Aretha Franklin, di Peggy Lee, di Nancy Wilson: sino a quella dolcemente malinconica offerta da Shirley Horn in un album del 1993 dedicato al Genius. La cantante-pianista di

Washington dilata "Just For A Thrill" dandogli il respiro sospeso di una ballad notturna, pesandone ogni sillaba con riflessiva grazia e con una dizione sommessa e screziata da minute lacerazioni bluesy, in bellissimo equilibrio di dignità, di rassegnazione e di richiesta di tenerezza.

Discografia:

Lil Armstrong (1936), *1936-1940*, CD Classics 564

The Ink Spots (1939), *To Each His Own*, CD ASV 5368

Helen O'Connell/Jimmy Dorsey Orchestra (1939), *Great Girl Singers*, CD Hindsight 320

Ray Charles (1959), *The Genius Of Ray Charles*, CD Atlantic 1312

Peggy Lee (1961), *Basin Street East*, CD Blue Note 32744

Aretha Franklin (1962), *Jazz To Soul*, CD Columbia 48515

Nancy Wilson (1967), *Best of Nancy Wilson: The Jazz and Blues Sessions*, CD Capitol 53921

Irene Reid (1966), *It's Too Late*, LP Verve 5003

Shirley Horn (1993), *Light Out Of Darkness*, CD Verve 519703

"ROMANCE IN THE DARK" (Lil Green - Big Bill Broonzy)

In the dark it's just you and I,
Not a sound, there's not one sigh,
Just the beat of my poor heart, in the dark.

Now in the dark I get such a thrill,
When he presses his fingertips upon my lips
And he begs me to please keep still, in the dark.

But soon this dance will be ending and y'all is gonna be missed,
Gee, but I'm not pretending, cause I swear it's fun, it's fun to be kissed.

In the dark, now we will find
What the rest have left behind,
Just let them dance, we're goin' to find romance in the dark.

Nell'oscurità, siamo tu ed io soli,
Non un suono, neppure un sospiro,
Solo il battito del mio povero cuore, nell'oscurità.

Nell'oscurità ho un tale fremito,
Quando lui preme i polpastrelli sulle mie labbra,
E mi supplica di rimanere immobile, nell'oscurità.

Ma presto questo ballo sarà terminato e mi mancherai davvero,
Ma non sto fingendo, giuro che è una delizia sentirsi baciare.

Nell'oscurità, adesso troveremo
Quello che gli altri si sono lasciati dietro,
Lasciali pure danzare, noi troveremo l'amore nell'oscurità.

Tra il 1940 e il 1950 un modello originale di canzone si è imposto sulla scena musicale neroamericana: la blues ballad in 32 misure. Registrato nel maggio del 1940 per la Bluebird, e divenuto subito un grande successo, "Romance In The Dark" (a volte indicato semplicemente come "In The Dark") ne è stato uno dei primissimi esempi, forse il più influente e significativo. La sua autrice e interprete,

Lil Green, una chicagoana con radici nel Mississippi, allora appena ventenne, dette al brano lo sviluppo armonico del classico blues in otto misure (per esempio "How Long" di Leroy Carr o "Trouble In Mind" di Richard M. Jones: I/I/IV/IVmin/I-VI/II-V/I/V), articolandolo però con un *bridge*, con un inciso, secondo la formula A-A-B-A del tipico song di Tin Pan Alley: mentre il testo, caratteristicamente, miscelava sentimentalismo pop e erotismo blues. A una fonte pop, del resto, "Romance In The Dark" faceva chiaro riferimento. Il suo titolo era lo stesso di una canzone di Sam Coslow e Gertrude Niesen tratta dalla omonima operetta hollywoodiana del 1938 con John Barrymore (canzone resa indimenticabile dall'interpretazione di Billie Holiday). E i versi di Lil, similmente calati nello scenario notturno di un ballo, ma marcati da una più viva sensualità, dal senso dell'imminenza dell'amore fisico, parafrasavano quelli del song: nel breve spazio poetico del secondo "A" di entrambi i brani ricorrono, diversamente distribuiti, i termini "thrill / thrilled", "lips" e "fingertips".

Mentre un trio comprendente il pianista Simeon Henry e il suo stesso mentore, il chitarrista Big Bill Broonzy (autore blues fertilissimo e di esperienza, che presumibilmente contribuì alla scrittura), la accompagna con *drive* staccato, da taverna del South Side, Lil Green (1919-1954) dà alla ballad un respiro mobile e irregolare, creando un clima emotivo sussultante, insieme ingenuo e verace. il suo soprano ruspante e asprigno, dagli occasionali echi rurali nella dizione, interagisce con melodia e testo tra continui fremiti, piccole, brusche impennate, crudi languori: e nella ripetizione del *chorus*, s'impenna in un più rauco, stretto *shout*, moltiplicando ritmicamente alcune parole (*soon soon soon, what the rest what the rest what the rest*) in cerca di enfasi o di un contrasto prosaico, sino all'invito conclusivo, fuori dal testo ("turn out the light"), recitato in un sussurro arido, buffamente allusivo.

"In The Dark" ha conosciuto reinterpretazioni femminili rimarchevoli, nelle varie sfumature della tavolozza che porta dal blues al jazz: quella di Hadda Brooks nel 1946, quelle di LaVern Baker, Marie Adams, Dakota Staton, Etta Jones, Damita Jo, Nancy Wilson, Nina Simone, Esther Phillips tra anni Cinquanta e Sessanta, tutte innovatrici e portatrici di raffinatezza nel segno della tradizione. Particolarmente memorabile - nella sua brevità, due minuti appena - è la rivisitazione di Dinah Washington nell'album *Back To The Blues* del 1962, in una bella cornice orchestrale (con singolari tocchi di arpa jazz) curata da Fred Norman. La trentottenne Dinah, cosciente della lettura originaria della sua concittadina e quasi contemporanea Lil Green (lo testimonia la ripetizione di "what the rest"), aggiunge alla ballad maturità, rotondità di dizione e un sofisticato senso della misura drammatica. Il suo monologo si sviluppa in un sottile crescendo di intensità, tra preziosi quanto colloquiali contrasti di breve e lungo, di sospensione e abbandono, di relax e urgenza, con mirabili accentazioni aspre (aspre con quella grazia e quel controllo che erano peculiari di Dinah) sul "dark" del secondo "A", sull'ultimo "romance": tutti elementi che nell'atmosfera emotiva oscillante tra passionale e *blasé* contribuiscono a mitigare il colore romantico del testo - o meglio a metterne in pieno rilievo la componente adulta, carnale.

Discografia:

Lil Green (1940), *Why Don't You Do Right?*, CD EPM Musique 158212

Hadda Brooks (1947), *Romance In The Dark*, CD Ace 453

LaVern Baker (1956), *La Vern*, CD Sequel 909

Marie Adams (1957), *The Greatest Johnny Otis Show*, CD Ace 673
Dakota Staton (1959), *Sings Ballads And The Blues*, LP Capitol 1387
Etta Jones (1962), *Lonely And Blue*, CD Prestige 702
Dinah Washington (1962), *Back To The Blues*, CD Roulette 54334
Damita Jo (1963), *This One's For Me*, LP Mercury 16333
Esther Phillips (1966), *Burnin'/Confessin' The Blues*, CD Collectables 6243
Nancy Wilson (1967), *Best of Nancy Wilson: The Jazz and Blues Sessions*, CD Capitol 53921
Nina Simone (1967), *Released*, CD Camden 431552
Shirley Horn (1996), *Loving You*, CD Verve 537022
Barbara Morrison (1999), *Visit Me*, CD Chartmaker 15030

"JET PROPELLED PAPA" (Helen Humes)

I've got a jet propelled papa with a magic ray,
Yes, I've got a jet propelled papa with a magic ray,
He'll put your head in a spin and take your breath away.

Now when he gets started, there's nothing left to keep,
All your love will explode when he turns on the heat,
Fast like a rocket, he's built for any need,
He's my jet propelled papa with supersonic speed.

He's a jet propelled papa with a swing and a sway,
When he makes contact the world just fades away,
When you get hurried he can really put you there,
No, he don't need no refuelling, he can even burn air.

He's my jet propelled papa, he's got that atomic touch,
What that man hasn't got don't 'mount to very much,
Yes, he's my papa, he's just like a shooting star,
And when that man takes off, you can't tell just where you are.

Mi sono trovata un ometto a reazione, con un raggio magico (x2)
Ti fa roteare la testa e ti toglie il respiro.

E quando lui parte, non è più possibile frenarlo,
Tutto il tuo amore esploderà quando lui aumenta il calore.
E' rapido come un razzo, costruito per ogni esigenza,
E' il mio ometto a reazione, dalla velocità supersonica.

E' un ometto a reazione, tutto spinta e oscillazioni,
Quando stabilisce il contatto, il mondo svanisce in un baleno,
E quando sei di fretta chiedi pure a lui che ti ci porta,
Non ha bisogno di rifornimenti, può bruciare anche l'aria.

E' il mio ometto a reazione, ha quel suo tocco atomico,
E quel che lui non ha, credimi, non vale granché.
Già, è l'ometto mio ed è come una stella cadente,
E quando quell'uomo prende il volo, è difficile dire dove si va a finire.

Invenzione e innovazione tecnologica hanno sempre solleticato la fantasia dei songwriter nordamericani. Nei primi decenni del Ventesimo Secolo, mentre la canzone acquistava una sua moderna identità grazie ai talenti di Irving Berlin e

Jerome Kern, di P.G. Wodehouse, W.C. Handy e Shelton Brooks, l'avvento e la diffusione di automobili, aerei, telefoni, cinematografo, radio, veniva celebrato in titoli dal gustoso sapore "novelty", come "He'd Have To Get Under, Get Out And Get Under (To Fix Up His Automobile)", "Come, Josephine, In My Flying Machine", "Up, Up, Up In My Aeroplane", "Hello, Central, Give Me No Man's Land", "If I Had A Talking Picture Of You", "I Can't Sleep In The Movies Anymore", "Mr. Radio Man (Tell My Mammy To Come Back Home)". Anche blues, gospel e musiche affini hanno ripetutamente affrontato questi temi, inglobandoli nelle loro peculiari poetiche: il telefono è così diventato via via strumento di tormentosa, caotica conflittualità (J.D. Short: "There's so many people arguin' over the telegraph / It starts to run through my head just like a stunnin' sound") o metafora di comunicazione divina (Roosevelt Graves: "Central's ever busy, always on the line / You may hear from Heaven almost any time"), mentre più tardi, negli anni Cinquanta, la mania della televisione è stata vissuta in una arguta chiave erotica (Big Joe Turner: "She's my TV mama, the one with the big wide screen / Ev'ry time she loves me, man, she makes me scream").

Kentuckiana di Louisville, Helen Humes (1913-1981) si è affermata sulla vivacissima scena del R&B degli anni Quaranta dopo un'esperienza come acerba *blues lady* adolescente a fianco di Lonnie Johnson e Sylvester Weaver e dopo un importante passaggio come *balladeuse* (ingenua, ma dalle costanti venature bluesy) nella grande orchestra di Count Basie. Con il suo incantevole, acidulo soprano, che da brioso e sorridente nelle avventure in boogie (come il popolarissimo "Be-Baba-Leba") si faceva candidamente pensoso sui tempi lenti, la Helen trentenne, o poco più, ha dato vita a bozzetti blues immaginifici e di singolare gusto descrittivo. Almeno due - di sua composizione ed entrambi in compagnia di ottime formazioni del basiano Buck Clayton - la vedevano cimentarsi metaforicamente, e umoristicamente, con tematiche *high tech*. "Drive Me Daddy", del 1946, riprendeva e ampliava le immagini e il codice di lettura di "Too Many Drivers" e altri popolari blues automobilistici: era uno spiritoso appello a un guidatore provetto, in un gioco di mascherature e allusioni sessuali che si sviluppava attraverso una minuziosa elencazione di strumenti e parti meccaniche ("All I need is real good drivin', just ignite me with your key / Just ease down on my clutch, and let my motor run free") e di trasgressioni stradali ("Now don't stop for any red light, any curves or any signs"), nella tradizionale chiave spaconesca del blues ("I'm a high-tech mama with plenty of power to burn").

"Jet Propelled Papa", dell'anno successivo, introduceva invece il linguaggio blues nell'era atomica e dei viaggi spaziali. Grottesco pastiche caoticamente filtrato dai *comics* di Flash Gordon o Buck Rogers, o dai primi film di fantascienza di serie B, trovava una sua dimensione esilarante dal bizzoso, selvaggio accostamento tra il tono e il ritmo narrativo familiari e un immaginario così distante dalla quotidianità del ghetto: e dalla continua sovrapposizione di significato di una terminologia (*heat, speed, swing, sway...*) valida tanto nei concreti corteggiamenti di Bronzeville che nello spazio inesplorato. Su un largo tempo *walking* scandito dalla grande coppia ritmica Walter Page-Jo Jones, e sui *breaks* della seconda, terza e quarta strofa, Helen Humes dava una *performance* di magistrale misura comica, una delle più memorabili del blues al femminile

postbellico, tenendo sempre desto il suo morbido quanto incisivo swing e la sua musicalissima grazia di enunciazione (particolarmente godibile a confronto con le tante assonanze del testo) e alternando un aplomb sofisticato, *blasé*, a un piglio estroverso, genuinamente celebrativo. L'apparente serietà, il realismo emozionale della sua interpretazione, non facevano che esaltare la giocosa incongruenza del racconto.

Discografia:

Helen Humes (1947), *The Chronological Helen Humes 1945-1947*, CD Classics 1036

"HE'S A REAL GONE GUY" (Nellie Lutcher)

I met a guy while walkin' down the street,
I met a guy while walkin' down the street,
He looked at me, I looked at him,
He took my hand, he held my hand,
He's a real gone guy and do I love him? 'Deed I do!
He's a real gone, real gone, real gone, he's real gone,
He's a real gone guy and do I love him? 'Deed I do!

His technique simply took me out of this world,
His technique simply took me out of this world,
He filled my heart with joy and cheer,
He told me the things that I like to hear,
He's a real gone guy and do I love him? 'Deed I do!
He's a real gone, real gone, real gone, he's real gone,
He's a real gone guy and do I love him? 'Deed I do!

He's gentle, he's great, he's all the world to me ,
He's gentle, he's great, he's all the world to me,
He knows what to do when I am feelin' blue,
He cuddles me and whispers that he loves no one but you
He's a real gone guy and do I love him? 'Deed I do!
He's a real gone, real gone, real gone, he's real gone
He's a real gone guy and do I love him? 'Deed I do!

Sometimes he hurts me with his line of jazz,
Sometimes he hurts me with his line of jazz,
But should he go away I'd wait until the day that he came back and I'd unpacked
The love I've stacked for the real gone man of mine,
He's a real gone, real gone, real gone, he's real gone
He's a real gone guy and do I love him? 'Deed I do!

Ho incontrato un tale camminando per strada,
Ho incontrato un tale camminando per strada
Lui mi ha guardato, io ho guardato lui,
Ha preso la mia mano, me l'ha tenuta a lungo,
E' un tizio grandioso, e perbacco se lo amo!...

La sua tecnica mi ha spedito nella stratosfera
La sua tecnica mi ha spedito nella stratosfera
Mi ha riempito il cuore di gioia e di letizia,
Mi ha detto quelle cose che mi piace sentire,
E' un tizio grandioso, e perbacco se lo amo!...

E' gentile, è il migliore, per me vale tutto il mondo
E' gentile, è il migliore, per me vale tutto il mondo
Sa esattamente cosa fare, quando mi sento triste,
Mi coccola e sussurra che ama solo me,
E' davvero un tizio grandioso, e perbacco se lo amo!...

A volte mi ferisce con tutte le sue balle
A volte mi ferisce con tutte le sue balle
Ma se dovesse piantarmi io aspetto fino al giorno che torna e avrò disimballato
E che avrò sfatto le valigie in cui ho ammuccchiato l'amore che ho per lui
Perché è davvero un tizio grandioso, e perbacco se lo amo!...

Il poeta Clarence Major, nel dizionario dello slang *Juba To Jive*, descrive l'uso afroamericano dell'aggettivo "gone" (dal participio di *to go*, andare) come tipica inversione in chiave positiva del significato originario di "finito", "sposato", "esaurito": tra gli anni Quaranta e Cinquanta "gone" indicava "qualsiasi cosa che fosse insolitamente buona ed eccitante, talora al punto di apparire irreali." Il "real gone guy" celebrato dalla cantante-pianista Nellie Lutcher e dal suo quartetto in questo spumeggiante e arguto tema ritmico che nell'autunno del 1947 fece impazzire i jukebox del ghetto (ma anche quelli dell'America bianca "hip", da Hollywood al Greenwich Village) era dunque un amatore prodigioso, proiezione in chiave "jive" dei contemporanei, più tradizionalmente bluesy "King Size Papa" di Julia Lee, "Long John" di Dinah Washington e "Jet Propelled Papa" di Helen Humes: un playboy dalla "tecnica" quasi soprannaturale e dai modi così gentili e suadenti da rendere impossibile non perdonarlo anche quando si abbandona alla sua "line of jazz", al suo comportamento ingannevole.

Creatura di Lake Charles, Louisiana, Nellie Lutcher (1915) è stata una delle più originali tra le molte cantanti-pianiste che hanno popolato lo scenario R&B dell'immediato dopoguerra. Meno terragna di Julia Lee, meno sofisticata di Hadda Brooks, meno cool e mordace di Martha Davis, meno lunaticamente civettuola di Rose Murphy, Nellie aveva un suo approccio ludico e surreale alla canzone, sia che rileggesse standard di Irving Berlin o Gus Kahn sia che affrontasse le proprie eccentriche composizioni, come il pimpante, invitante "Hurry On Down" o il farneticante (ma con metodo) "Pig Latin Blues". In "Real Gone Guy", che si apre con uno scarno, ipnotico giro di piano boogie, la voce chiara e sabbiosa della Lutcher scandisce con gusto la melodia dal taglio percussivo e circolare, illustrando le virtù amatorie-taumaturgiche del partner con un misto di confidenziale risolutezza e pura giocosità ed esaltando quest'ultima componente nel trillante assolo di scat che - dopo la seconda strofa - s'intreccia imbroccato al pianoforte. Uno scat che nella versione di dieci anni dopo, con un'introduzione dall'eco latina e un piccolo coro di fiati, accentua il suo tono di comico, svitato interludio e commento: irresistibile quanto la tagliente enunciazione ritmica della quarta strofa e delle sue secche rime interne (back/unpacked/stacked).

La geniale filastrocca di Nellie ha ispirato prestigiose rivisitazioni. Spumeggiante è la versione rock'n'roll di LaVern Baker del 1958, aperta dal contrabbasso di sapore quasi rockabilly di Wendell Marshall e culminante in un assolo di asciutta veemenza del sax tenore di King Curtis. La cantante di Chicago riduce il testo alla prima e quarta strofa (e ne smussa certe bizzarrie) ma nello spazio lirico ridotto scatena tutta la sua graffiante, abilmente controllata furia battista. Altrettanto rimarchevole è l'interpretazione che ne ha dato un'altra regina del R&B, la virginiana Ruth Brown, in un album del 1964 comprendente anche una rallentata, incantevole personalizzazione di "Hurry On Down". Swingando con forza in compagnia della grande orchestra di Peter Matz, Ruth prosciuga e dà maggiore linearità (anche sintattica) al brano. E' superba nell'equilibrare il peso di ciascun verso: gioca con la sua tornita e lucente dizione, facendo cantare anche le consonanti (le prolungate "elle" iniziali di "looked"), e sostituisce alla bizzosità di Nellie una energica, battagliera sensualità.

Discografia:

Nellie Lutcher (1947), *Real Gone! Our New Nellie*, CD Collectables 2788

Nellie Lutcher (1957), *Nellie Lutcher & Her Rhythm*, CD Bear Family 15910

LaVern Baker (1958), *See See Rider*, CD Sequel 913

LaVern Baker (1991), *Live In Hollywood '91*, CD Rhino 70565

Ruth Brown (1964), *Here's That Rainy Day*, CD Garland 27

Ruth Brown (1996), *Live In London*, CD Jazz House 42

"ONCE THERE LIVED A FOOL" (Jessie Mae Robinson)

Once there lived a fool / Many moons ago
She was such a fool / Ask me, I should know.

I still remember the way she would cry / Each time you said goodbye
And walked in the rain, almost insane / But please don't ask me why.

Once there lived a fool / But as wise men say
Even fools in love / They wake up one day.

There's no more sadness, no tears in her eyes / I'm so glad she's free
Once there lived a fool / That fool was me.

C'era una volta una sciocca, molte lune or sono
Era una tale sciocca, chiedetemelo pure, dovrei saperlo.

Ricordo ancora come piangeva, ogni volta che dicevi addio
E camminava nella pioggia, quasi in preda alla follia, vi prego, non chiedetemi perché.

C'era una volta una sciocca, ma come dicono i saggi
Anche gli sciocchi innamorati un giorno finiscono per svegliarsi.

Non c'è più tristezza, niente lacrime nei suoi occhi, sono così lieta che sia libera
C'era una volta una sciocca, e quella sciocca ero io.

Texana di Beaumont cresciuta nella Los Angeles nera degli anni Venti e Trenta, la songwriter Jessie Mae Robinson (1919-1966) ha dato al R&B dell'immediato

dopoguerra una semplice, accattivante eleganza melodica e una poesia oscillante tra umori saturnini e giocosi. La forma blues è stata dominante nel primo periodo del suo repertorio. "Pacific Coast Blues", scritto per la giovane Dinah Washington delle sessioni Apollo (1945), rivelava una singolare atmosfera di malessere sentimentale-esistenziale, illuminata dai doppi sensi delle similitudini ("I'm just as blue as the Pacific") e da una crudele ironia ("Come on and torture me daddy, tell mama just one more soothing lie") che conduce al proposito del suicidio. "Cleanhead's Blues", con il suo bizzarro parallelismo tra calvizie ed erotismo, creato per lo *shouter* texano Eddie "Cleanhead" Vinson, e "Double Crossing Blues", con la grassoccia allusività (insieme bluesy e vaudevillesca) del dialogo tra la adolescente, acidula Little Esther e il gommoso basso profondo Bobby Nunn, mostravano l'ispirazione umoristica di Jessie Mae: mentre due blues scritti per il baritono di Charles Brown esprimevano la solitudine e i languori del ghetto postbellico tra propositi di rivincita ("Seven Long Days": "It was on last Sunday morning, when you first told me you were through / It took me seven long days to lose my blues for you") e un cupo, invincibile sconforto ("Black Night", con il suo richiamo alla guerra coreana in corso: "My mother has her troubles, my father has his too / My brother's in Korea and I don't know just what to do / Black night, black night is falling and how I hate to be alone / I keep crying for my baby and now another day is gone").

Nella stessa sessione del dicembre 1950 Charles Brown registrò anche "Once There Lived A Fool", una ballata seducente, dai colori umbratili, che inaugurava la fase più melodica della ispirazione della *songwriter* (culminata, un paio d'anni dopo, nel lugubramente sentimentale "I Went To Her Wedding", grande hit di Damita Jo e in particolare di Patti Page). Jessie Mae vi distillò una poesia malinconica, di una semplicità che celava una certa eloquenza descrittiva, di gusto velatamente *noir*: vedi la combinazione (notturna, si immagina) di pioggia e follia, vedi la presenza di un narratore in terza persona che finisce per rivelarsi - nel *dénouement* dell'ultimo, simmetrico verso - il protagonista stesso, il "fool" per amore. La versione di successo fu quella, parallela, del *crooner* nero Jimmy Grissom. Ma il brano venne registrato contemporaneamente anche da una prospettiva femminile. In una luce *cool* e intrigante dalla bianca Anita O'Day, con l'orchestra di Jack Pleis: e in una chiave di sobrio quanto sensuale romanticismo da Savannah Churchill, *Southern belle* creola (ma brooklyniana di adozione) che vi esercitò il suo cauto e plastico melodismo, mettendo a confronto il vellutato contralto dalle dense venature *blue* con le scure e compassate armonie maschili del quartetto vocale degli Striders, che, creando un senso di teatrale simmetria, aprivano e chiudevano la performance sulle parole "Once there lived a fool, a silly little fool, many many moons ago".

"Once There Lived A Fool" non è mai diventato un vero standard: ma il suo ricordo ha riverberato a lungo negli ambienti più sofisticati della musica del ghetto, e nel 1999 è stata Irene Reid, una delle più originali tra le discepoli di Dinah Washington, a recuperarlo con il quartetto dell'organista Charles Earland. Su una lentissima trama soul-jazz, la bella e stagionata voce ocrea di Irene, con la sua grana sporca e il suo elastico respiro ritmico, personalizza a fondo la icastica melodia di Jessie Mae, creandole un nuovo equilibrio colloquiale attraverso il contrasto tra avventurosi prolungamenti di sillaba, abilmente giocati sul margine

agro dell'intonazione, e frasi staccate brevi e morbide o improvvisi, incisivi inasprimenti di parola: e accentua il senso di sorpresa del racconto-confessione dosando con grande classe una variegata tavolozza emotiva.

Discografia:

Savannah Churchill (1950), *Time Out For Tears*, LP Jukebox Lil 1101

Jimmy Grissom (1950), *Surefire Hits on Central Avenue*, CD Ace 884

Anita O'Day (1950), *Complete Signature & London Recordings*, CD Jazz Factory 22824

Charles Brown (1950), *The Complete Aladdin Recordings of Charles Brown*, CD Mosaic 153

Jimmy Witherspoon (1964), *Blue Spoon/Spoon in London*, CD Prestige 591

Irene Reid (1999), *I Ain't Doin' Too Bad*, CD Savant 2012

"THE GYPSY GOOFED" (Rose Mary McCoy-Charlie Singleton)

The gypsy held my hand and read my palm for me,
She said that I'd be happy but I'm sad as I can be,
She told me that you love me and said that you'll be true,
But darling she was wrong because you love somebody new,
The gypsy goofed, by golly, she goofed,
The gypsy goofed, by golly, she goofed,
That gypsy must have been tipsy, cause she goofed, by golly, she goofed.

The gypsy said I should give my heart to you,
I gave it to you darling and you broke it up in two,
I asked her would you leave me, the gypsy told me, no,
But darling she deceived me cause you're packing up to go,
The gypsy goofed, by golly, she goofed...

I gave her silver, I gave her gold,
I gave her all the trembling hands could hold,
She took my silver, she took my gold,
For the phoniest fortune that was ever told.

I can't forget the way she looked me in the eye,
And told me that our love would never never ever die,
She told me not to worry, she told me not to fret,
She said we'd soon be married, honey, we ain't married yet,
The gypsy goofed, by golly, she goofed...

La zingara mi ha preso la mano e mi ha predetto il futuro,
Mi ha detto che sarei stata felice, ma non potrei essere più triste,
Mi ha detto che mi ami e che mi sarai fedele,
Ma tesoro si è sbagliata, perché tu adesso ami un'altra,
La zingara ha preso un granchio, perdiana, ha preso un granchio,
La zingara ha preso un granchio, perdiana, ha preso un granchio,
La zingara dev'esser stata sbronza, perché, perdiana, ha preso un granchio.

La zingara ha detto che dovrei dare il cuore a te,
Io te l'ho dato, amore, e tu l'hai spezzato in due,
Le ho chiesto se mi avresti mai lasciato, la zingara ha detto no,
Ma mi deve aver ingannato perché ora fai le valigie e te ne vai,
La zingara ha preso un granchio, perdiana, ha preso un granchio...

Le ho dato argento, le ho dato oro,
Le ho dato tutto quello che le mani tremanti potevano tenere,
Lei ha preso il mio argento, ha preso il mio oro,
E nessuno mi ha mai predetto un futuro più fasullo.

Non posso dimenticare come mi ha guardato negli occhi,
Quando mi ha detto che il nostro amore non sarebbe morto mai,
Mi ha detto di non preoccuparmi, mi ha detto di non agitarmi,
Ha detto che ci saremmo sposati, amore, ma non siamo sposati ancora,
La zingara ha preso un granchio, perdiana, ha preso un granchio...

Nativa dell'Arkansas, cantante di secondo piano nel circuito R&B newyorkese degli anni Quaranta, Rose Mary McCoy trovò una piena collocazione nello spettacolo afroamericano del decennio successivo come *songwriter* dal tocco insieme immaginifico e sanguigno. A rivelarla - nell'inverno del 1953 - fu il pugnace "Gabbin' Blues", poderosa e istrionica *performance* di Big Maybelle a cui la stessa Rose Mary rispondeva con aciduli, sarcastici commenti parlati, creando un irresistibile contrasto chiaroscurale. L'anno seguente la massiccia *shouter* del Tennessee fu protagonista di un altro ingegnoso racconto in blues ricco di spunti ironici, "One Monkey Don't Stop No Show" ("My baby thought I was jivin', and he went right out the door, / He left me about three in the morning, uhm, I've got me a man at four..."), che la McCoy aveva composto a quattro mani con il sassofonista Charles Singleton.

Il sodalizio tra Rose Mary e Charles si sviluppò proficuamente intorno alla metà degli anni Cinquanta. Curando entrambi tanto la melodia che i versi, i due firmarono una serie di ballate, canzoni dal piglio bluesy e temi dal sapore "novelty" che sono rimasti nella storia della musica nera e che appaiono ancor oggi caratterizzati da una plastica e accattivante essenzialità di tratti melodici e lirici, tra loro ben integrati: "Hurts Me To My Heart" per Faye Adams, "Mambo Baby" per Ruth Brown, "If I May" per Nat King Cole, "Piddily Patter" per Nappy Brown (la sola Rose Mary fu anche coautrice degli hit "Don't Be Angry" e "Little By Little"), "If I Had Any Sense I'd Go Back Home" per Louis Jordan, "Letter From My Darling" per Little Willie John, "If You Only Knew" per Little Jimmy Scott. E questo singolare "The Gypsy Goofed", un animato, orecchiabile blues in forma AABA che la *comediante* suprema della canzone, Pearl Bailey, adottò per un album Mercury del 1956.

Nella robusta cornice di una big band guidata dal veterano Don Redman e movimentata in *shuffle* dalla batteria di Louie Bellson, marito della cantante, Pearl raccontava lo sfortunato incontro con una veggente dalla mano lesta e dalla visione opaca. Lo faceva con quel suo inconfondibile e ingannevole tratto di pigrizia (che nascondeva, in realtà, un solido, ben controllato swing), con quei piccoli ammiccamenti salaci, quei minuti, arguti sussulti della calda dizione virginiana: e - divertendosi con le assonanze e le rime (*gypsy / tipsy*) del ritornello - dipingeva l'irritazione dell'amante delusa e scornata e portava il brano sino a un *ad lib* finale popolato da borbottanti improvvisazioni parlate e simpatiche variazioni sul testo. Nel 1960 "The Gypsy Goofed" veniva ripreso da un'altra eccellente interprete sudista, la texana Ernestine Anderson, nel moderno, asciutto arrangiamento orchestrale di Hal Mooney. Molto meno attrice di Pearl,

la giovane Ernestine cercava un più sobrio equilibrio jazzistico tra racconto e melodia: la sua morbida voce castana capace di coniugare eleganza e *soulfulness*, personale quanto misurata nell'uso di acuti taglienti, un po' metallici, sapeva comunque proiettare la buffa e amarognola vicenda blues con un filtro di pacato umorismo.

Discografia:

Pearl Bailey (1956), *The One And Only*, LP Mercury 20187

Ernestine Anderson (1960), *Moanin' Moanin' Moanin'*, LP Mercury 60242

"FOUR WOMEN" (Nina Simone)

My skin is black, my arms are long / My hair is wooly, my back is strong
Strong enough to take the pain / Inflicted again and again
What do they call me? My name is Aunt Sarah, my name is Aunt Sarah.

My skin is yellow, my hair is long / Between two worlds I do belong
My father was rich and white / He forced my mother late one night
What do they call me? My name is Safronia, my name is Safronia.

My skin is tan, my hair is fine / My hips invite you, my mouth like wine
Whose little girl am I? / Anyone who has money to buy
What do they call me? My name is Sweet Thing, my name is Sweet Thing.

My skin is brown, my manner is tough / I'll kill the first mother I see, my life has been rough
I'm awfully bitter these days / Because my parents were slaves
What do they call me? My name is Peaches.

La mia pelle è nera, le mie braccia sono lunghe, i miei capelli lanosi, la mia schiena forte
Forte abbastanza da sopportare il dolore inflitto una volta dopo l'altra
Come mi chiamano? Il mio nome è Zia Sarah.

La mia pelle è gialla, i miei capelli sono lunghi, appartengo a due mondi distinti
Mio padre era ricco e bianco, una notte, molto tardi, costrinse mia madre
Come mi chiamano? Il mio nome è Safronia.

La mia pelle è abbronzata, i miei capelli lisci, i miei fianchi t'invitano, la mia bocca è come vino
Di chi sono mai la ragazzina? Di chiunque ha soldi per comprare
Come mi chiamano? Il mio nome è Sweet Thing.

La mia pelle è bruna, le mie maniere rudi, farò fuori il primo farabutto che vedo, ho avuto una
vitaccia dura
C'è una terribile amarezza in me, di questi tempi, perché i miei genitori erano schiavi
Come mi chiamano? Il mio nome è Peaches.

Negli anni Sessanta era la High Priestess of Soul, la "Gran Sacerdotessa del Soul" proveniente dal più remoto North Carolina rurale ma educata alla prestigiosa Julliard School. Tuttavia la sua *soulfulness* non coincideva con il fervore emozionale o il plastico virtuosismo modulatorio che caratterizzano una Aretha Franklin, una Gladys Knight o una Etta James, come lei cresciute nella chiesa: consisteva invece in un'assorta e solenne sacralità, attraversata da ombre profonde e percorsa da un'alternanza di nuda e strana vulnerabilità e di agro,

battagliero sarcasmo - il volto più pensoso, meno immediato e solare dell'esperienza gospel, e tuttavia qua e là screziato da una estrosità giocosa.

Armata di questa peculiare *soulfulness*, la eclettica ed eccentrica Nina Simone (1933-2003: il vero nome era Eunice Waymon), magnetico contralto d'ebano e pianista dagli echi classici, jazz e folk, ha saputo accompagnare e commentare la stagione delle lotte per i diritti civili con singolare puntualità e risolutezza. Calata in un vasto e complesso repertorio che inglobava e personalizzava Duke Ellington e Oscar Brown Jr, Bert Williams e Kurt Weill, Chuck Berry e Jacques Brel, e ispirata anche dall'amicizia per scrittori come Langston Hughes e James Baldwin, la sua scrittura aveva una fierezza militante, ora aspra ora visionaria. Nella lunga, incalzante e a suo modo inebriante galoppata di "Mississippi Goddam" e nel pulsante quadretto jazz-folk di "Old Jim Crow", Nina sferzava la segregazione sudista ("When you hurt my brother you hurt me too") e l'indolenza delle istituzioni ("This whole country's full of lies, y'all gonna die and die like flies / I don't trust you anymore, when you keep saying, Go slow, go slow") tra livida ironia e aperta, violenta minaccia; mentre con "To Be Young, Gifted And Black", dedicato all'autrice del celebre dramma *A Raisin In The Sun*, Lorraine Hansberry, e presto ripreso da Aretha Franklin e da Donny Hathaway in *performances* di toccante e ieratica bellezza, creava (a quattro mani con Weldon Irvine Jr) un orgoglioso, radioso inno alla *négritude* e alla sua nobiltà.

"Four Women", registrato nell'autunno del 1965 (e ripreso a fine secolo da una nuova generazione di cantanti jazz), sintetizza la sua poetica in un recitativo dalla tonalità insieme realistica, celebrativa e rivoluzionaria. Su un pedale bluesy, in minore, dall'andamento ipnotico segnato parcamente dal pianoforte e dalla sezione ritmica, Nina scolpisce quattro ritratti di fulminante eloquenza, associando distinti tratti esteriori (e in particolare le gradazioni di colore della pelle con cui si apre ogni strofa) a quattro tipologie femminili dell'universo afroamericano: la nera Aunt Sarah, piegata dalle sofferenze e dal lavoro ("my back is strong"), la mulatta Safronia, tormentata dalla brutalità del suo concepimento e da una non-identità culturale, la creola Sweet Thing, che trova sopravvivenza (e accettazione di sé) nella prostituzione, la bruna Peaches, che a dispetto del tradizionale, aggraziato nomignolo incarna la rabbia, il rifiuto del passato (giudica i genitori ancora "schiavi") e la crudezza di linguaggio degli anni Sessanta. Ed è proprio quando Nina Simone si cala nei panni di questa creatura dalle maniere ruvide e dalla visione amara e distruttiva che la sua enunciazione da cauta e intima si fa improvvisamente acida e sprezzante, in un crescendo dalla scura, ominosa enfasi drammatica (e c'è una lacerante ironia nel modo in cui Nina, sulla cadenza finale, graffia e fa stridere il nome Peaches).

Discografia:

Nina Simone (1965), *Work Song*, CD Mercury 838545

Nnenna Freelon (1998), *Maiden Voyage*, CD Concord 4794

René Marie (2000), *How Can I Keep From Singing*, CD MaxJazz 109

"AIN'T NO WAY" (Carolyn Franklin)

Ain't no way for me to love you, if you won't let me.
It ain't no way for me to give you all you need,
If you won't let me give all of me.

I know that a woman's duty is to love and help her man,
And that's the way it was planned.
Oh but how can I, how can I, how can I give you all the things I can,
If you're tying both of my hands?

Oh, it ain't no way, it ain't no way, it just ain't no way, baby, ain't no way, baby,
It ain't no way for me to love you, if you won't let me.

Stop tryin' to be someone you're not,
For hard and cold and cruel is a man who paid too much for what he got,
And if you need me, like you say, say you do.
Oh baby! Baby! Baby! Don't you know that I need you? Oh!

Oh, it ain't no way, I tell you that it ain't no way, it ain't no way, baby, just ain't no
way, it ain't no way,
It ain't no way for me to love you, if you won't let me.

Non c'è modo per me di amarti, se non me lo lasci fare.
Non c'è modo per me di darti tutto ciò di cui hai bisogno
Se non mi lasci dare tutto di me.

So che il dovere di una donna è di amare e aiutare il suo uomo,
E' così che funziona il mondo.
Ma come posso, come posso darti tutto quello che potrei
Se mi leghi tutte e due le mani?
Non c'è modo, non c'è modo, non c'è modo per me di amarti,
Se non me lo lasci fare.

Smetti di essere qualcuno che non sei,
Perché è duro, freddo e crudele l'uomo che ha pagato troppo per quello che ha.
E sei hai bisogno di me quanto tu dici, dillo forte.
Baby! Non lo vedi che che devo avverti?
Non c'è modo, non c'è modo, non c'è modo per me di amarti,
Se non me lo lasci fare.

Nel luminoso, creativo periodo delle registrazioni Atlantic, a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, Aretha Franklin ha contribuito in modo ben più che marginale alla realizzazione del proprio classico songbook. Tra i brani da lei composti spiccano l'ardente blues erotico "Doctor Feelgood", l'impetuoso "Since You've Been Gone", il liberatorio "Think" (con quel grido ripetuto, "freedom", che accompagnò i fermenti e le violenze del ghetto dopo l'assassinio di Martin Luther King), l'irresistibile "Try Matty's" (fatto pulsare dai bassi profondi del suo pianoforte) e il funky "Rock Steady", il misterioso e ieratico "Spirit In The Dark", le immaginifiche e sognanti ballad "All The King's Horses" e "Day Dreaming" - e lo struggente "Call Me", del 1969, modello di un romanticismo quotidiano che Aretha sa interpretare e sublimare con rara forza emotiva.

Ma altrettanto rilevante, nella definizione del repertorio di Lady Soul, è stata la più giovane (e sfortunata) delle tre figlie del reverendo C.L. Franklin, Carolyn (1944-1988), lei stessa cantante di buon talento, seppur di assai minore risonanza, oltre che preziosa *background vocalist* per la sorella. Aretha e Carolyn firmarono

assieme due temi dell'epocale album *I Never Loved A Man The Way I Love You*, del 1967, il fervente "Save Me" e il gentile "Baby, Baby, Baby": e negli anni successivi Carolyn - in solitudine o con diversi partner - mostrò familiarità con un ampio ventaglio di registri espressivi, producendo temi dalla elettrizzante propulsione ritmica quali "Ain't Nobody (Gonna Turn Me Around)" (1967) e "Pullin'" (1969), con il suo irresistibile crescendo profondamente evocativo della chiesa battista del padre, insieme a esempi di una scrittura di grande concentrazione lirica e ariosità melodica, come "Angel" (1972), che ispirò ad Aretha una performance perfettamente bilanciata tra grazia e impeto, e come questo "Ain't No Way", ennesimo capolavoro (e ultimo, siamo a fine dicembre) del magico 1967 della cantante.

Introdotta da un breve, elegante dialogo obbligato tra piano (quello di Aretha) e sax tenore, la lenta ballad si sviluppa lungo una bella e intrigante progressione armonica *churchy*, di ampio respiro, segnata dalla suggestiva alternanza corale tra le vocaliste (Carolyn più le Sweet Inspirations) e i fiati dell'orchestra arrangiata da Arif Mardin. Nell'ampio e cangiante spazio armonico Aretha disegna la sua accorata supplica, carica di devozione e insieme di dignità e di nascosta ribellione: si muove con libero ardore modulatorio lungo i chiaroscuri della melodia, passa dall'umiltà di quel passaggio sommesso che evoca la lingua del gospel (*And that's the way it was planned / That's the way God planned it*) alla frustrazione dell'amore soffocato e all'appello più vibrante nei versi successivi, lascia la tensione montare e poi frenare sugli accordi del *refrain*, insieme alla fremente, dinamica ripetizione delle parole del titolo - quelle tre sillabe che diventano una preghiera, un mantra pronunciato con la creatività e il pathos della chiesa nera.

Discografia:

Aretha Franklin (1967), *Lady Soul*, CD Atlantic 8176

"HOW STRONG IS A WOMAN" (Bettye Crutcher)

There seems to be some conflict as to who's the stronger sex,
Some say it's hard to tell when they're both bringin' home a check.
I heard a woman say she can do anything that any man can,
But I'm here to tell you that the woman that said it didn't even have herself a man,
Now if you wanna know how strong is a woman, how strong is a woman,
But I can tell you that a woman is as strong as her need for the man she loves,
A woman is as strong as her need for the man she loves.

Once I had a mind to join the women's liberation,
That was before I was touched by love's sweet sensation.
Now if it takes all my strength, gonna make my man feel tall,
Girl, I'd rather be weak in love than to have no love at all,
If you wanna know how strong is a woman, how strong is a woman,
But I can tell you that a woman is as strong as her need for the man she loves,
A woman is as strong as her need for the man she loves.

C'è disaccordo, si direbbe, su qual'è oggi il sesso forte,

C'è chi dice che è difficile da capire, quando tutti e due portano l'assegno a casa.

Ho sentito una donna dire che a lei riesce tutto quello che riesce a un uomo,
Ma, credetemi se vi dico che la donna che l'ha detto, lei un uomo per sé non ce l'ha
nemmeno.

Se vuoi sapere quanto è forte una donna,
Posso dirti che una donna è forte quanto è urgente il suo bisogno dell'uomo che ama.

Una volta avevo in mente di unirmi al movimento di liberazione della donna,
E' stato prima che mi toccasse la dolce sensazione dell'amore.
Adesso anche se ci vuole tutta la mia forza, voglio rendere il mio uomo orgoglioso,
Ragazza mia, preferirei essere debole e innamorata piuttosto che essere del tutto priva
d'amore,

Se vuoi sapere quanto è forte una donna,
Posso dirti che una donna è forte quanto è urgente il suo bisogno dell'uomo che ama.

Coautrice con Homer Banks e Raymond Jackson (un sodalizio noto come "We Three") di uno dei massimi successi afroamericani del 1968, il muscolare e sarcastico "Who's Makin' Love" di Johnnie Taylor, Bettye Crutcher ha lasciato la sua firma su un gran numero di canzoni che hanno caratterizzato la fase matura del soul meridionale. La sua scrittura incisiva e talora schiettamente inventiva si è esercitata prevalentemente per artisti legati alle etichette di Memphis e dintorni (la Stax, la Hi, più tardi la Malaco), attraverso l'intero ventaglio tematico del linguaggio soul: dai forti colori blues di "Woman Across The River" e "You Sure Drive A Hard Bargain", lanciati rispettivamente da Taylor e da Albert King, al puro, candido romanticismo di "Passion", scritto per la splendida voce di Shirley Brown (come il sanguigno, masochistico "It's Worth A Whippin'"), o di "Long As You Love Me (I'll be All Right)", cantato dalla stessa Bettye nel suo unico album da cantautrice, da una ballad struggente come "Home Is Where The Heart Is", interpretata con torrida intensità di Otis Clay, ai suggestivi messaggi politici creati (sempre come We Three) per Mavis Staples e gli Staple Singers - "We'll Get Over", "The Gardner", "The Ghetto".

"How Strong Is A Woman", apparso in un album di Ann Peebles del 1972, *Straight From The Heart* (e ripreso quasi vent'anni dopo da Etta James, in una versione più esplosiva, meno sfaccettata), è la pragmatica risposta di Bettye Crutcher agli esuberanti brani "femministi" cantati dalla abrasiva *soul sister* di Detroit, Laura Lee: canzoni come "Women's Love Rights" e "Love & Liberty" che tanto clamore avevano suscitato nei mesi precedenti, con i loro slogan ("Stand up and fight for your love rights!") e le loro esclamative dichiarazioni di libertà ("A woman needs man's love and affection / But we don't want to live under his subjection!"). In un clima funky sudista, nella grassa, vibrante cornice dei fiati di Willie Mitchell e del coretto di casa Hi, la voce smerigliata e sensuale di Ann Peebles, dal chiarore petroso, tortura gentilmente i versi mentre li scandisce con il suo *timing* insieme rilassato e tagliente e ne piega il senso a una logica che è più emotiva che letterale, più umorale che razionale. Ann - creatura del Grande Fiume, nativa di St. Louis, emersa a Memphis - si mostra insieme volitiva e fragile, schietta e malinconica, esprimendo così alla perfezione la tensione interiore del personaggio, la sua rinuncia all'indipendenza (il rifiuto della tentazione di unirsi al Women's Lib) per una devozione assoluta e pugnace: e al tempo stesso la coscienza (come aggiunge con urgente abbandono in coda, fuori dal testo) che "una donna è forte solo se non ha un uomo, una donna è forte solo finché l'amore non la prende per mano."

Discografia:

Ann Peebles (1972), *Straight From The Heart*, CD The Right Stuff 66711

Etta James (1989), *How Strong Is A Woman: The Island Sessions*, CD 4th & B'way 444056