



I QUADERNI DI FOGLIEVIAGGI

# JAZZ & TANGO

di MARIO DI LORETO

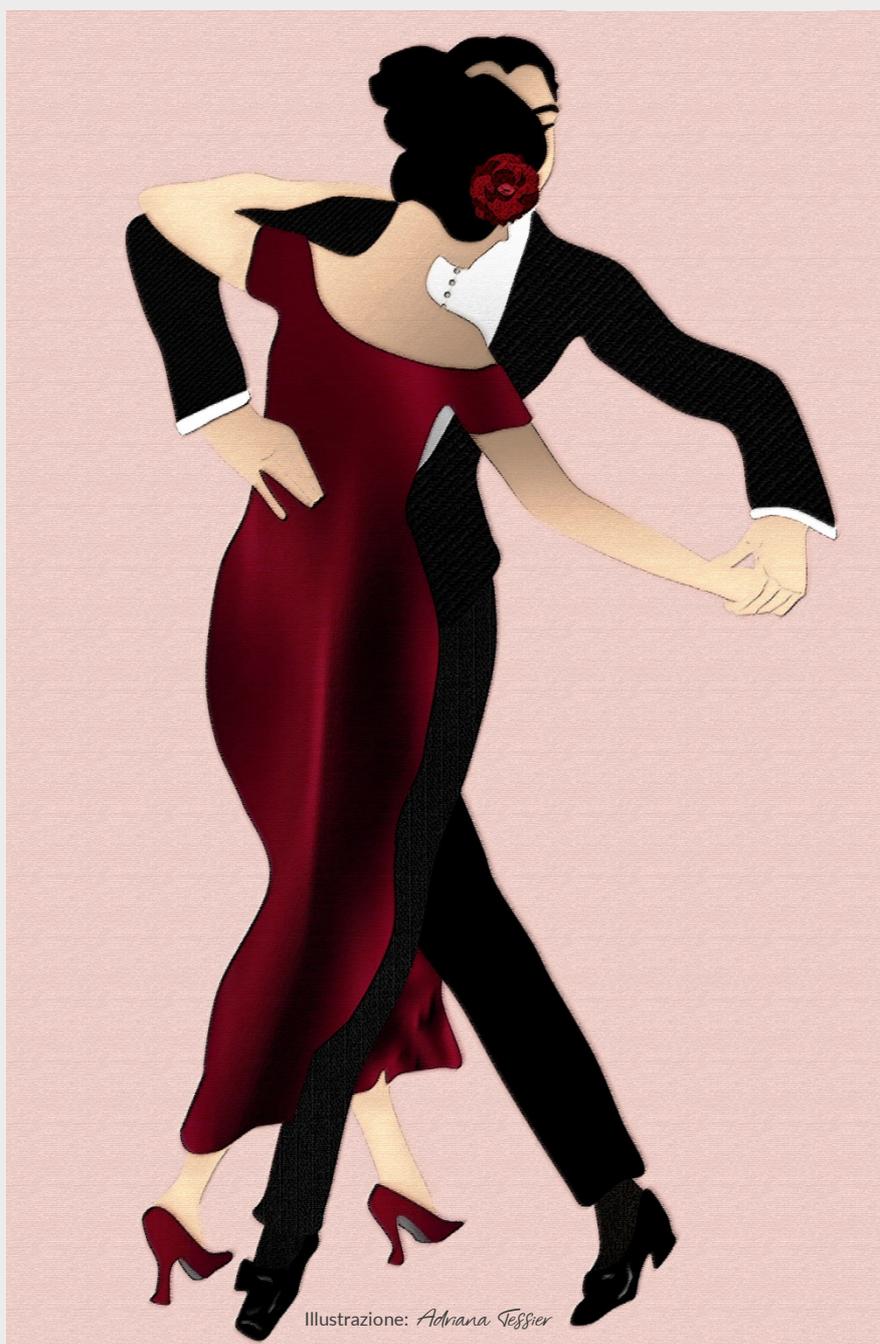


Illustrazione: Adriana Tessier

## SWING E GUARDIA NUEVA

È da tempo che mi pongo un quesito al quale non riesco a rispondere compiutamente, con il rischio che si trasformi in una personale *vexata o inveterata quaestio*, riguardante la possibile connessione tra il crollo dell'indice di Wall Street del 24 ottobre del '29, il giovedì nero, e la nascita dello Swing, non tanto o non solo come musica orchestrale da ballo, che fin lì non ci sarebbe molto da chiedersi ma, soprattutto, come variante ritmica e melodica che si riverbera anche sull'evoluzione dell'armonia tonale, rispetto alle forme jazzistiche precedenti, in particolare con il riaffermarsi dei combo dopo le grandi orchestre.

Il quesito si può formulare nel modo seguente: la scelta di accentare ritmicamente i tempi deboli, da intendersi principalmente come il levare del primo movimento nel caso degli ottavi, ovvero come il battere del secondo movimento nel caso dei quarti, può essere interpretata come una reazione di difesa al crollo dell'economia finanziaria ma soprattutto dell'economia reale negli Stati Uniti, dopo un decennio post-bellico di bolla finanziaria e di "incondizionato ottimismo psicologico", per dirla con John Kenneth Galbraith, nella forza del mercato azionario<sup>1</sup>?

È possibile, in altri termini, che vi sia stata una reazione artistica, e musicale nella fattispecie, che si estese per buona parte della durata del *New Deal* rooseveltiano (1933-1938), coincidente in buona parte con il decennio dello swing (1935-1945)? Si può immaginare che vi fosse un riverbero nella cultura musicale, un voler ripartire dalla "grande depressione", dove "il peggio continuava a peggiorare", guardando al futuro di un tempo heideggerianamente debole<sup>2</sup>, il cui "evento" originante era noto ma non interpretato, nel quale re-identificare la ripresa a partire dalla consapevolezza, ancorché parziale, di quelli che si erano palesati come i limiti della cultura politica ed economica Americana? Ad essa si chiedeva oramai di fare inderogabilmente i conti con la "grande depressione dell'anima" e trovare una positività trainante

---

<sup>1</sup> J.K. Galbraith, *La cultura dell'appagamento. Economia, politica, società nell'America degli anni Novanta*, tr. it. Paola Brivio, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 12 sgg.

<sup>2</sup> Inteso non come quello che in termini di *vulgata* la letteratura specialistica ha inteso enfatizzare creando una e vera e propria moda ermeneutica del cosiddetto "pensiero debole", quanto come quegli *Holzwege* o sentieri erranti dei contadini della bassa Sassonia a cui Heidegger si ispirava nella ricerca di un filo comune, *l'Ereignis (l'Evento)* che tiene insieme i cinque celeberrimi saggi pubblicati nel 1950 (M. Heidegger, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, testo tedesco a fronte, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2002).

nella paura e nella cautela, quelle che inducono creatività e disciplina, piuttosto che “aver paura della paura stessa”<sup>3</sup>.

Secondo David Stowe, “lo swing non fu tanto la conseguenza della spinta psicologica e sociale del New Deal, quanto piuttosto una delle sue cause”<sup>4</sup>, il che appare un po’ azzardato e purtuttavia credibile sul piano della lettura integrata delle diverse componenti socio-politiche e culturali che favorirono la reazione e la ripresa. Cionondimeno, appare evidente come con lo swing si inauguri un’estetica musicale che in qualche modo celebra in maniera diffusa “l’africanizzazione della melodia”, caratterizzandosi per *riff* sovrapposti che si incastrano nei diversi registri tra le sezioni orchestrali, dando luogo a una forma compositiva verticale di derivazione Africana che porterà i balli come il *lindy hop* fuori dai confini metropolitani di Harlem per contagiare intere generazioni di americani, consentendo allo swing di “offuscare la distinzione tra il godimento estetico e un piacere di natura meno palpabile”<sup>5</sup>.

Nel tango la caratterizzazione ritmica più documentata è quella della *Guardia Nueva*, dove si abbandona il ritmo di *habanera* cubana o del tango africano del 2/4, utilizzato dalla *Guardia Vieja* per tutta la durata del brano, per passare alle quattro crome, con una frequenza rallentata dovuta principalmente all’affermarsi della forma della canzone, dove si alternano il *marcado en dos* con il *marcado en cuatro*, intesi come 2/4 e 4/8.

Non si può affermare che nel tango ci sia una predominanza assoluta di un *pattern* ritmico rispetto all’altro ma, nel caso del 4/8, le coincidenze con lo swing sono interessanti in termini di suddivisioni e metro, finanche di pulsazioni, in taluni casi, ancorché non sia possibile rinvenire una sovrapposizione ritmica tra i due generi. Certo è che nel *marcado en cuatro* ricorrono i 4 accenti, inclusi quelli sui tempi deboli, e il ricorso al legato, allo staccato e al marcato, che avevano, come detto, fortemente caratterizzato l’evoluzione del jazz a partire dalla fine degli anni Venti. Le frequenze ritmiche e la loro adattabilità alla scelta degli strumenti, come il bandoneon nel tango, e la loro corrispondenza alle

---

<sup>3</sup> Si vedano il discorso di insediamento alla Presidenza degli Stati Uniti del 1933 da parte di Franklin Delano Roosevelt e quello sullo stato dell’Unione riguardo all’inclusione nel *Bill of Rights* della libertà dalla paura e della libertà dalla miseria e dal bisogno in [http://edsitement.neh.gov/FDR's"Fourfreedomsspeech"](http://edsitement.neh.gov/FDR's%20Fourfreedomsspeech).

<sup>4</sup> D.W. Stowe, *Swing changes. Big Band Jazz in New Deal America*, Cambridge, Harward University Press, 1994, pp. 13, 22, cit. in S. Zenni, *Storia del Jazz*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2nda ed., 2012, p. 204.

<sup>5</sup> *Ibid.*

figure del ballo, come nel caso composizioni di Osvaldo Fresedo (1897-1984) e di Eduardo Arolas (1892-1924), precedono la corrente evoluzionista di Julio De Caro (1899-1980), tra i protagonisti della *Guardia Nueva*, con la sua "orchestra tipica", dove, come vedremo più avanti, troviamo molta più enfasi nelle figurazioni ritmiche che non nel tempo in sé<sup>6</sup>.

Alcuni dei celeberrimi brani di Carlos Gardel (1890-1935), nati dalla collaborazione con con Alfredo Le Pera, come "El día que me quieras" (New York, 1934) in 2/4, "Volver" (New York, 1934) in 2/4, con i relativi cambi tonali, "Por una Cabeza" (1935) in 4/4, utilizzati ripetutamente nelle colonne sonore cinematografiche quando non direttamente nei film omonimi, dello stesso Gardel<sup>7</sup>, sono stati di assoluta rilevanza nella storia del tango e nella formazione di intere generazioni di jazzisti. Attraverso di essi ben comprendiamo come ogni singolo suono si possa interpretare nei termini usati da Stefano Zenni a proposito dello "swing-idioletto", nel cui ambito le singole sonorità, appunto, si manifestano con "una diversa corporatura, forma, vibrazione, intonazione, posizione ritmica, articolazione, durata, perché il suono non nasce dalla scrittura, non è mediato da un codice razionalizzante, ma è prodotto direttamente dal corpo e dalla mente" del musicista<sup>8</sup>.

Occorre inoltre dire che questo genere di variazioni ritmiche si afferma prima nel tango che nello swing, dove le brevi cellule melo-ritmiche dei *riff* caratterizzeranno la fraseologia in una quadratura dei periodi di quattro (pensati anch'essi come due più due) o di otto misure e dove, tra i cambiamenti che riguardano la scelta dell'uniformità dei repertori, troveremo l'adozione delle forme *chorus* e dei *song* che provenivano dal mondo dei *musical* e della rivista afroamericana. A questi si aggiunga il ruolo della grancassa che batte tutti quarti con accenti

---

<sup>6</sup> Per una puntuale trattazione delle varianti ritmiche nel tango, nonché' delle implicazioni sulla scelta degli ensemble strumentali e dei riflessi sulla ballabilità dei brani stessi, si veda L. Aletta, *Tango e Jazz. Storia, caratteristiche, protagonisti*, Lecce, Youcanprint, 2022, pp. 3-9.

<sup>7</sup> Si rimanda alla versione di "El día que me quieras" di P. Fresu alla tromba, D. di Bonaventura al bandoneon, P. Vacca all'organetto e Tosca voce solista (in "Tango Macondo", 2021), a "Volver" nelle versioni di J. Girotto al sax soprano e F. Bosso alla tromba (in "Sol Latin Mood", 2008), a quella di J. Girotto al sax soprano, D. di Bonaventura al bandoneon & Strings (in "Recordando Gardel", 2011), e a quella arrangiata dal trombettista Gustavo Bergalli ed eseguita con il suo quintetto in "Tango in Jazz" (2010) a "Por una Cabeza" nella versione remastered del 2023 (in "Carlos Gardel y Sus Guitarras") e a quella di Javier Girotto al sax soprano, D. di Bonaventura al bandoneon & Strings (in "Recordando Gardel", 2011). Per i riferimenti alle tonalità e al tempo delle partiture originali di Gardel si rinvia a <https://todotango.com>.

<sup>8</sup> S. Zenni, *I segreti del Jazz. Una guida all'ascolto*, Viterbo, Stampa alternative/Nuovi equilibri, 2007, p. 47.

uniformi, spesso rafforzati dal raddoppio all'unisono del contrabbasso, introdotto dal cosiddetto *walking bass* di Walter Page (1900-1957), detto *Big 'Un*, con i suoi *Blue Devils* e l'orchestra di Bennie Moten, prima di approdare alla corte più raffinata di Count Basie<sup>9</sup>.

Il “decennio infame”, come lo chiamò lo storico peronista José Louis Torres, che va dal 1930 al 1943, il cui malessere è stato ampiamente argomentato e documentato da Enrique Santos Discepolo (1901-1951), detto anche “El Filosofo del tango”, autore dell'aforisma fin troppo citato, ripreso dalla *Vedova Allegra* del 1905 dove ci si riferiva al ballo del valzer (“è un sentimento che si danza”), secondo il quale il “tango è un pensiero triste che si balla” o, secondo una versione più colta, che “si può anche ballare”<sup>10</sup>, riflette appieno l'evoluzione musicale e del ritmo legata anche al primo golpe militare in Argentina che destituisce il Presidente eletto Juan Hipolito Yrigoyen e instaura la dittatura militare che vedrà ben quattro presidenti avvicinarsi fino a Ramon Castillo.

Protezionismo, cambiamenti strutturali nelle importazioni, migrazioni massive verso Buenos Aires, svuotamento delle campagne e avvio di una politica industriale fortemente centralizzata nelle mani dell'autocrazia militare, rappresentano il contesto nella quale alla denuncia politica di un precursore dell'esistenzialismo troppo facilmente liquidato come un epigono del pensiero triste, come Torres, fa da contrappunto la trasformazione ritmica del tango messa in atto, tra gli altri, da Julio De Caro.

A De Caro erano ben note, da protagonista, le evoluzioni occorse negli ambiti strumentali dell'orchestra tipica, dei *sextetos tipicos* e delle grandi orchestre. Intorno alla metà del ventennio (1920-1940), che aveva segnato la consacrazione della *Guardia Nueva*, e agli inizi del “decennio infame”, mentre Juan D'Arienzo detto “El rey del compas” difendeva strenuamente la maggiore ritmicità del *marcado en dos*, con gli strumenti

---

<sup>9</sup> Cfr. L. Onori, R. Brazzale, M. Franco, *La Storia del Jazz*, Milano Hoepli, 2021, pp. 92-93. Sul rapporto tra suono e pulsazione nello swing si veda S. Zenni, *op.cit.*, p. 46: “Lo swing nasce dallo scarto tra la pulsazione neutra che abbiamo in testa – musicista e ascoltatore – e le continue microdeviazioni sostanziali della realizzazione sonora [...] Il più caratteristico è il modulo ritmico lunga-breve, una delle costanti dello swing in senso stretto. Esso è costituito da coppie di note il cui rapporto è appunto lunga-breve: ma non si tratta di un rapporto proporzionale o razionalizzabile, perché' esso è invece continuamente variabile, in altre parole audiotattile”. Su come Walter Page era considerato da Count Basie, che gli attribuisce il *nick name* di *Big 'Un*, si veda C. Basie, A. Murray, *Good Morning Blues. The Autobiography of Count Basie*, New York, Random House, 1985.

<sup>10</sup> M. Leao, *T come tango. Musica, parole, spartiti e scuole*, Roma, Elle U Multimedia, pp. 203-204.

dell'orchestra che suonavano all'unisono, e mentre il bandoneista Osvaldo Fresedo (1897-1984), ancorché più conservatore, apriva all'ingresso di nuovi strumenti nelle orchestra strizzando l'occhio alle influenze jazz, la spinta di De Caro verso il ritorno al *marcado en cuatro* riflette più compiutamente il clima disincantato di scetticismo degli intellettuali e di profonda tristezza, se non di abbandono alle sorti del destino, da parte delle classi popolari.

Le conseguenze delle figurazioni ritmiche di De Caro, oltre a riflettersi sulle armonizzazioni e sul fraseggio delle parti strumentali, nonché sulle improvvisazioni dei solisti, si riverberano anche sulla filosofia del ballo, che diventa più meditato, lento, interiorizzato<sup>11</sup>, dicendoci, infine, quanto i modi di accentare il tempo in ogni musica siano l'espressione del ritmo, della melodia, delle armonie e riflettano gli "eventi" ai quali appartengono.

---

<sup>11</sup> Cfr. L. Aletta, *op. cit.*, pp. 10-12; <https://tacchisolitari.altervista.org/la-strada-del-tango-parte-5-1>