



LIBRETTO ALLEGATO AL DISCO VPA 8261

USA FOLK & BLUES

TENNESSEE BLUES VOL. 2

dewey corley
mose vinson

registrazioni sul campo
di Lucio Madiscaichi
e Gianni Marcucci



TRASCRIZIONI e TRADUZIONI dei canti a cura di:

Laura Albanese
Christina Lawrence
Enzo Castella
Lucio Maniscalchi
Gianni Marcucci

Si coglie l'occasione per ringraziare ANTONELLO D'ANGELO del suo breve saggio "ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL PIANOFORTE NEL BLUES".

Documenti originali raccolti a Memphis (Tennessee) da Lucio Maniscalchi e Gianni Marcucci nel corso di una ricerca sul folklore musicale afroamericano condotta nel 1972.

Registrazioni effettuate con un Uher 4200 Report-Stereo il 23 dicembre nella casa di John "Piano Red" Williams (Lato A) e il 27 dicembre nella casa di Mose Vinson (Lato B).

I materiali sono stati raccolti previo accordo con Dewey Corley e Mose Vinson.

Fonico: Lucio Maniscalchi.

Fotografie: Gianni Marcucci.

LATO/SIDE A

Dewey Corley,
voce e piano/voice and piano

1. STOP AND LISTEN 3.15
2. IT WAS A DREAM 3.17
3. FISHING IN THE DARK 2.43
4. BLUES JUMPED TO RABBIT 3.45
5. DEWEY'S BLUES 1.53
6. BIG LEG WOMAN 3.54

LATO/SIDE B

Dewey Corley,
voce, bull-fiddle e kazoo/voice, bull-fiddle and kazoo
Mose Vinson
voce e piano/voice and piano

1. MEMPHIS BOOGIE 2.05
2. SO LONG BLUES 3.17
3. YOU MAY BE OLD 2.38
4. I CAN'T 0.52
5. I HAD A DREAM LAST NIGHT 3.45
6. RAINS ALL NIGHT 1.35

Photos/Fotografie: GIANNI MARCUCCI

Proprietà letteraria riservata
1975 - EDITORIALE SCIASCIA s a s

IL BLUES E LA SUA COLLOCAZIONE NELLA CULTURA AFROAMERICANA DEGLI STATI UNITI.

Il popolo nero degli Stati Uniti ha origine dalle genti africane del golfo di Guinea trasferite in stato di schiavitù dall'inizio del 1600 e sottoposte al lavoro manuale negli stati del sud e del sud-est.

Una prima fase storica che comprende i primi due secoli di permanenza sul suolo americano, vede il delinearsi (nell'ambito di un rapporto tipicamente acculturativo [1]) di un originale processo reinterpretativo della cultura bianca sulla base delle componenti culturali africane.

"...proprio a causa della violenta differenza fra ciò che egli era e ciò che fu costretto a diventare in schiavitù, l'africano ha sviluppato una concezione del mondo estremamente complessa e irta di elementi eterogenei. Gli afroamericani (cioè le prime generazioni di negri che, pur essendo nati in America, conservavano ancora in misura notevole elementi africani puri) e, più tardi, i negri americani ereditarono questa visione del mondo, adattandola o in parte cambiandola, secondo la propria esistenza, come è naturale. Il fatto atroce è che gli africani si ritrovarono costretti in un mondo completamente estraneo, dove non c'era possibilità di rifarsi a forme culturali collegate ad atteggiamenti umani a loro familiari; ed è stato questo a determinare il tipo di esistenza cui hanno dovuto sobbarcarsi. Le culture africane, la loro parziale sopravvivenza, e il peso della cultura matrigna hanno prodotto il negro americano. Una nuova razza." (2)

Dal perpetuarsi di questa condizione di incontro-scontro d'elementi vecchi e nuovi e dalla resistenza al dominio dei bianchi che questo scontro esprime, prende precisa connotazione tutto lo svolgimento storico-culturale afroamericano, rendendo osservabili ai suoi livelli autonomi contadini e (in un secondo momento) proletari, prodotti culturali testimoni di una evidente oppositività alla concezione della vita e del mondo delle classi egemoni.

Disintegrati i rapporti sociali, politici, economici e giuridici delle società tribali (3) l'africano deportato in America intraprende una lotta che lo impegnerà, fin dal principio, e con ogni mezzo, per la ricomposizione della propria comunità: usanze africane, canti, pratiche religiose (in forme coreutico-musicali) si conquistano, spesso superando anche l'aperta avversione dei padroni, uno spazio sotterraneo o manifesto nella giornata del negro americano. (4)

Il canto comunitario viene, col giungere dell'ottocento, ad entrare in contatto con l'innologia protestante così da assumere nuovi caratteri in cui permaneva-

- (1) Per il concetto di acculturazione si veda Alberto M. Cirese, *CULTURA EGEMONICA E CULTURE SUBALTERNE*, Palermo Palumbo, Editore, 1973, pp. 107, 108.
- (2) Leroi Jones, *IL POPOLO DEL BLUES*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 18, 19.
- (3) Si tenga presente che le popolazioni della costa di Guinea sfiorarono quasi la soglia delle civiltà superiori con quelle formazioni definite "quasi-stati".
- (4) A questo proposito si veda George P. Rawick, *LO SCHIAVO AMERICANO DAL TRAMONTO ALL'ALBA*, La formazione della comunità nera durante la schiavitù negli Stati Uniti, Milano, Feltrinelli Editore, 1973.

no comunque elementi comprovanti la continuità della resistenza all'accettazione dei modelli culturali bianchi.

Ma la chiesa, primo centro di confluenza della comunità afroamericana, con la liberazione del 1863, subisce un irrimediabile tracollo: la popolazione affrancata intraprende una vasta azione di spostamenti, il nero americano è nuovamente isolato e non meno oppresso di quando era ufficialmente schiavo.

Alle prime forme di canto, ricchissime di prerogative africane, e ai canti chie-sastici dell'ottocento si sovrappone un'ennesima creazione, strettamente relativa alla nuova realtà determinatasi dopo la liberazione: il *blues*.

"Questa nuova forma di canto, chiamata "blues", era eseguita dal singolo con l'aiuto di strumenti che, oltre ad una funzione ritmico-accompagnatrice, avevano il compito di rispondere alla sua voce in ciascuna delle metà, non cantate, dei tre versi (ordinati secondo lo schema A-A-B) costituenti la strofa, su cui la creatività dell'esecutore trovava ampia base per potersi sviluppare in un vero e proprio monologo. Ma il monologo del blues, perfetta testimonianza della condizione psicologica e sociale di isolamento in cui l'afroamericano veniva a trovarsi nella nuova fase storica susseguente all'emancipazione, riscontrabile a livello musicale nel passaggio dalla "risposta" corale a quella strumentale, non era un fatto isolato e fine a se stesso. Al contrario in chi cantava era presente la volontà di comunicare ai membri della comunità la propria condizione individuale affinché tutti si identificassero partecipando sentitamente alla creazione che, fruita, diventava momento di coesione e di consapevolezza d'appartenere a un ben preciso gruppo etnico-sociale. Cantare il blues equivaleva a una pratica utile al superamento di una condizione valutata negativa, previo un ricollegamento ad atteggiamenti propri della religiosità africana che spingevano l'individuo a reagire al malessere in cui versava esorcizzando col canto quegli spiriti che egli riteneva fossero le cause del proprio stato. Non si trattava quindi di un comportamento casuale ma di una reazione coerente con la propria tradizione culturale. Chi si trovava a cantare il blues, pur restando ufficialmente religioso, si poneva in una posizione essenzialmente diversa da chi, restando nell'ambito della chiesa, accettava di sopportare l'oppressione presente nella speranza di una vita ultraterrena migliore; col blues si passava nel campo opposto a quello della chiesa, cioè sotto la sfera del demonio, accettando ogni genere di sensazioni, anche le più crude e violente, purché utili al superamento dello stato frustrante e oppressivo della realtà." (5)

Col giungere del novecento e lo svilupparsi del flusso emigratorio verso i centri urbani industrializzati, si sovrappongono alla produzione dei canti già citati il Jazz (che risente sensibilmente degli influssi europei assumendo un carattere raffinato ed elitario che lo contraddistinguerà durante tutta la sua evoluzione), il "Classic Blues" (6) tipo di blues intriso di elementi jazzistici e gestito da cantanti e piccole orchestre professioniste) e, nei due dopoguerra, forme di blues "urbano" come il Boogie Woogie, (creazione essenzialmente pianistica che, prodottasi all'interno dei locali da ballo rurali, ebbe una grande popolarità nell'ambiente cittadino anche perché legato a forma liberatorie di danza), la "Soul music" (sintesi commerciale di Jazz-Blues-Gospel) ed il cosiddetto

- (5) pp.6 del fascicolo allegato al LP "BLUES OGGI", Dischi del Sole 526/28.
- (6) Per ulteriori informazioni sul "Classic blues" si veda Derrick Stewart-Baxter, *MA RAINEY AND THE CLASSIC BLUES SINGERS*, London, Studio Vista, 1970.

“Chicago blues” o “Urban blues” (7) intimamente legato al blues rurale anche se caratterizzato dall’uso di strumenti elettrici inseriti in veri e propri complessi.

Il quadro, se esaminato globalmente, presenta una indiscussa complessità, evidente resta comunque il carattere “stratificato” della produzione musicale afroamericana i cui elementi costitutivi (ad esclusione del “Classic blues”) sono ancora oggi presenti ed osservabili nelle forme venute ad assumere in conseguenza del tipo di sviluppo determinatosi dalla relazione con la cultura bianca.

Trascurato e svilito dalle avanguardie politiche nere protese verso il recupero dell’identità culturale del proprio popolo, raccolto e presentato in modo mistificatorio secondo l’ottica umanitaristica degli studiosi americani (8), il blues si delinea come uno dei principali simboli di resistenza e autonomia che gli afroamericani abbiano creato nel corso della loro storia.

Al di là delle sue strette connotazioni etnico-temporali, il discorso di fondo che prende forma dai temi centrali del blues — come l’eros precluso, il distacco (spesso nella forma della morte), l’evasione (nella forma del bere o dell’andar via) etc. — tutti declamanti l’insoddisfazione con una irriducibile volontà di autoaffermazione mai disgiunta da una ironia tagliente, pone questa forma di canto come uno dei modelli comunicativi subalterni più significativi del nostro tempo.

(7) Per ulteriori informazioni sul “Urban blues” si veda Charles Keil, *URBAN BLUES*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1970.

(8) Per ulteriori informazioni sulla politica e sulla metodologia dell’antropologia statunitense si veda Clara Gallini, *LE BUONE INTENZIONI*, Rimini, Guaraldi Editore, 1974.



Dewey Corley

ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL PIANOFORTE NEL BLUES

(a cura di Antonello D'Angelo)

Il fatto che la chitarra e l'armonica siano gli strumenti preferiti per il blues e che il pianoforte reciti (quantitativamente) una parte di secondo piano, è facilmente spiegabile se si pensa a quanto tali strumenti fossero più maneggevoli e facili a procurarsi rispetto a un pianoforte. Esso, infatti, doveva necessariamente trovarsi installato e fermo in un luogo chiuso e appartenere non ad un singolo, laddove la chitarra era personale e poteva essere portata ovunque. Pertanto la storia e l'impiego del pianoforte sono legati a una concezione "posteriore" di fare blues; con "posteriore" si intende che quel canto così intimistico e quasi puramente individuale (non nel senso di individualistico, naturalmente, dato che nulla di quel che un afro-americano dica cantando è incomunicabile o ambiguo ai suoi simili) di chi si accompagnava con la chitarra, diventa, per chi usi il pianoforte, più evidentemente sociale, per il fatto che l'uditorio (che nel caso di un chitarrista poteva mancare o essere semplicemente una presenza virtuale o possibile) in questo caso non poteva mancare. Con questo non si vuole escludere che anche la figura del pianista rientrasse in quella tipologia espressiva individuale o semi-individuale connotativa del blues, ma solo insistere sul fatto che un pianoforte si trovasse in un luogo in cui parecchi avevano accesso.

Le regioni boschive del Sud degli Stati Uniti pullulavano di industrie del legname e di campi di lavoro, in cui la resina degli alberi veniva distillata per ottenerne la trementina. Le compagnie della lavorazione del legname istituivano questi campi che si muovevano a mano a mano che una zona veniva sufficientemente sfruttata. I lavoratori di colore potevano trovare sollievo e svago, dopo le ore di fatica, in piccoli locali di ritrovo dove, specialmente al fine settimana, si usava bere e suonare; tali posti di riunione erano chiamati "barrelhouses", "honky-tonkies" e "jukes-joints"; in essi vi era di solito un pianoforte e, a volte, veniva assunto un pianista per animare la serata; non uno dei nomi famosi del pianoforte blues mancò di esibirsi in tali ritrovi. Da ciò si può inferire che (oltre, e consequenzialmente, al carattere succitato di più evidente "socialità" del pianoforte) il pianista di blues, a differenza del chitarrista, fosse meno legato ad un luogo di nascita o di residenza, oltre che al suo strumento: i pianisti erano più girovaghi, e maggiormente influenzabili a vicenda nel modo di suonare.

Il pianoforte è senza dubbio strumento più "colto" della chitarra, dell'armonica o del kazoo, ed anche perciò meno adatto al blues; è noto che, nel blues, protagonista è la voce umana e la percussione e che pertanto, data anche la differenza assoluta dalla armonia europea, strumenti come quelli succitati si adattavano benissimo.

Infatti nel kazoo (1) è la voce stessa che diventa strumento; nell'armonica, la bocca, invece di emettere suoni propri, ha la funzione di modulare le note dello strumento; nella chitarra, la possibilità di "strozzare" (choking) la corda o la tecnica del "collo di bottiglia" (bottleneck) (2), poteva permettere all'a-

fro-americano di intonare il famoso "quarto di tono" (blue note) inesistente nella scala europea; nel bull-fiddle (3), infine, si potevano ottenere, mediante la tensione della corda, note che, per la nostra sensibilità di europei, sono vere e proprie stonature, ma che, per gli afro-americani, corrispondono esattamente alle proprie esigenze espressive.

In definitiva il pianoforte, per la sua struttura ineluttabilmente diatonica e quindi più "colta" mal si adattava a riprodurre i suoni della musica nera. Questo è il secondo motivo per cui un pianista di blues era ed è necessariamente meno "arcaico" di un suonatore di chitarra, armonica etc.; la prima connotazione di minore "arcaicità" era invece emersa sottolineando il carattere meno intimistico della musica per piano.

Nel modo di suonare il piano blues si è, in un certo senso, "stabilizzato" uno degli elementi di quella acculturazione da cui si ha il blues: la componente musicale bianca rappresentata dall'armonia (i tre accordi, in modo maggiore, di tonica sottodominante e dominante) e dal ritmo (le dodici battute di quattro quarti). Infatti è molto più facile trovare un chitarrista che non rispetti tale "schema" che non un pianista.

Nella musica per piano prendono poi posto le componenti di provenienza negra, quali l'uso della scala pentatonica con le "blue notes" (ottenute con espedienti diversi che con la chitarra) e l'uso prettamente e funzionalmente ritmico e percussivo dello strumento. Il boogie-woogie sottende una concezione pianistica strettamente percussiva ed è sostanzialmente la distinta interpretazione del blues al pianoforte. Tali caratteri fanno del pianoforte nel blues uno strumento completamente reinventato dagli afro-americani.

Le considerazioni fin qui fatte sulla maggiore "regolarità" e la minore "arcaicità" del modo di suonare il blues al pianoforte hanno come unica finalità (e ciò potrebbe apparire paradossale) quella di essere confutate dalle riflessioni che faranno seguito; tali riflessioni sono, in parte, una semplice aggiunta a quanto detto finora e, in parte, dati illustrativi del pianista presentato nel lato A del disco.

Un pianista è certo più "regolare" di un chitarrista o di un armonicista, ma non perchè sia più "bravo" secondo i parametri estetici europei di giudizio; infatti, come si è avuto modo di rilevare, la componente armonica (scala pentatonica) e percussiva è sempre presente nel blues per pianoforte; ma anche l'altra componente non è mai una "regola", nel senso in cui tale parola è da noi intesa, in quanto la libertà dell'esecutore è sempre totale. Infatti se il pianista, per la sua esigenza espressiva del momento, vuole, supponiamo, passare dall'acordo di tonica a quello di sottodominante alla sesta o alla settima battuta (anzichè alla quinta o alla seconda, come dovrebbe secondo lo "schema"), lo fa liberamente senza curarsi dello "schema", che, del resto, per lui, non esiste. Da quanto detto si comprende che lo "schema" non è per nulla una caratteristica oggettiva del blues, ma solo un espediente categoriale europeo per comprendere (sia pur male) il blues che, altrimenti, risulterebbe incomprendibile (anche dal lato formale). E ciò è vero non solo dal punto di vista ritmico ma anche da quello armonico, melodico o di contenuto dei testi.

(1) Tubetto di metallo al cui interno è, posta una membrana fatta vibrare dalla voce; un effetto simile è ottenuto col sistema del pettine e la carta velina.

(2) Piccolo cilindro di metallo o di vetro che, strofinato sulle corde, produce il caratteristico effetto delle note "scivolate".

(3) Contrabasso rudimentale consistente in una corda tesa tra l'estremità superiore di un'asta (avente la funzione di manico mobile regolatore della tensione della corda) e il centro della base di un fustino o bidone di lamiera (avente funzione di cassa armonica).

Dire, per esempio, che la scala del blues ha il 3° 5° e 7° grado abbassati di un quarto di tono e che gli accordi del blues sono quelli di tonica, sottodominante e dominante in modo maggiore, o dire, per i contenuti dei testi, che il blues è la musica della "tristezza" etc., sono verità che non esistono per l'afro-americano, ma soltanto espedienti europei per rendere comprensibile (a volte, nei casi di cattiva fede, per voler arraffare e mistificare ad ogni costo) un prodotto culturale che non ci appartiene.

Lasciando ora questa digressione che era l'aggiunta al discorso sulla minore "arcaicità" dei pianisti di blues rispetto ai suonatori di altri strumenti, passiamo ora alla seconda parte di quel discorso che doveva confutare quello fatto in precedenza. Questa parte riguarda, come già detto, Dewey Corley, il pianista presentato nella facciata A di questo disco, anche se le considerazioni fatte nella prima parte riguardavano indirettamente anche lui.

Senza timore, si può affermare che egli rappresenti un caso unico nella storia del pianoforte blues; infatti il discorso sul carattere di minore "arcaicità" (che, ad esempio, resta valido per Mose Vinson, il pianista presentato nella seconda facciata) per Dewey Corley, viene completamente meno.

Nel caso di Mose Vinson, ci troviamo di fronte ad un esempio abbastanza "regolare" di piano blues; Mose non compie forzature allo schema ritmico-armonico e la componente percussiva può essere assimilata a quella che troviamo di solito nello stile boogie-woogie. E' altresì vero che Mose Vinson non è propriamente un pianista di boogie-woogie; il suo stile non è assimilabile né a quello di Jimmy Yancey (che pur rappresenta un momento particolare nel boogie-woogie, dato il suo caratteristico "spanish tinge") né ad Albert Ammons o ad altri. Mose Vinson risiede a Memphis ma è nato nel Mississippi, per cui potrebbe dirsi che il suo stile rientri nel cosiddetto "Mississippi piano blues" che ha in Sunnyland Slim e in Otis Spann due altri rappresentanti (naturalmente tale classificazione va presa in senso lato); si aggiunga anche che poche sono le notizie biografiche su Mose Vinson e che tracciare una esatta linea di demarcazione tra i vari stili pianistici sarebbe oltremodo lungo e difficile.

Tornando a Dewey Corley, va innanzitutto posto in rilievo, tanto per sottolineare che quel discorso sulla minore "arcaicità" dei pianisti non era poi completamente fuori luogo (per questo può essere oggetto di confutazione), il fatto che egli non è propriamente un pianista; infatti suona il bull-fiddle, il kazoo e l'armonica, strumenti con cui si fece apprezzare nelle famose "Memphis Jug Bands". Il fatto che egli si cimenti (oltre, naturalmente, al cantare), maggiormente con questi strumenti, fa sì che il suo stile pianistico sia del tutto peculiare e realmente "arcaico". Il suo modo strettamente percussivo di usare lo strumento è sorprendente; le figure melodico-armoniche del piano hanno un carattere ossessivamente iterativo e sono quasi del tutto diverse da quelle a cui siamo abituati nel boogie-woogie. Se Paul Oliver può dire che i pianisti di boogie-woogie avevano un repertorio limitato ma una straordinaria abilità creativa nel riformulare gli stessi temi sempre in modo nuovo e che lo stesso Jimmy Yancey aveva circa una dozzina di temi base, di Dewey Corley si può dire che di temi ne ha addirittura non più di un paio; ma egli può suonare anche venti pezzi diversi e tutti nuovi con un unico tema (anche la presunta "monotonia" del blues non è un attributo oggettivo di questa espressione culturale). Per quel che riguarda le armonie e il ritmo, ci accorgiamo che lo "schema" delle dodici battute, con i cambi di accordo stabiliti, è pressoché inesistente. Dewey Corley usa, quasi sempre, solo l'accordo di tonica e se

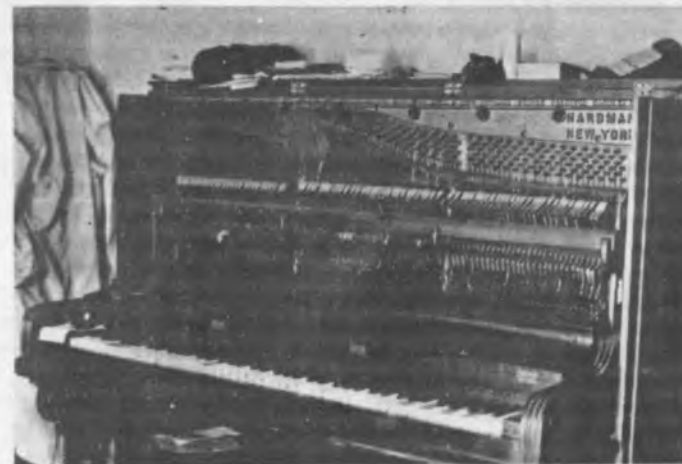
cambia lo fa a suo piacere; solo in un brano (Fishing in the dark), la strofe consta di dodici battute. Non solo, ma anche nell'ambito di un solo pezzo lo "schema" ritmico di ciascuna strofe non è mai perfettamente uguale, Dewey Corley intercala, nel corso di una strofe, tra una battuta di 4/4 e l'altra, delle battute di 2/4 o 3/4 oppure, addirittura, un solo quarto libero e ridondante; tali "espedienti" gli servono per dire (con la voce o con lo strumento) delle cose che vuole dire e che non rientrano nello "schema". Quindi non c'è "logica" nei blues di Dewey Corley, ma solo la sua interna ed espressiva coerenza; la sua espressività è quella propria della cultura popolare, ben diversa dalla nostra "espressività" come fatto estetico separato dalla vita.

In conclusione, dal momento che, prima, si era cercato di confutare un certo discorso per mezzo di un altro che seguiva, vale la pena, ora (e forse è anche necessario), aggiungere un'ultima cosa che confuti complessivamente tutto quel che si è detto; si deve dire cioè che Dewey Corley è veramente uno di quelli che non suonano ma *fanno blues* (giudizio poi estendibile a tutta la faccia socio-culturale afro-americana produttrice di blues).

Per ulteriori notizie sul piano blues si veda:

Paul Oliver: The story of the blues, Barrie & Rockliff, The Cresset Press, London, 1969.

Karl Gert Zur Heide: Deep South piano, London, Studio Vista, 1970.



LATO A – DEWEY CORLEY

NOTE SU DUE GIORNATE DI RICERCA E REGISTRAZIONI DEL BLUES DI MEMPHIS (TENNESSEE)

PARTE PRIMA

Questo secondo volume della serie "Tennessee Blues" include parte dei materiali raccolti il 22 e il 27 dicembre 1972 nella città di Memphis (Tennessee).

Il lato A comprende una serie di blues eseguiti dal vecchio Dewey Corley a casa di John "Piano Red" Williams (1) dove furono effettuate le operazioni di registrazione essendo il piano di Dewey ormai inutilizzabile.

Il lato B presenta invece sei degli otto brani eseguiti dal pianista Mose Vinson in compagnia di Dewey Corley al kazoo e al bull-fiddle.

Instancabile collaboratore e informatore rimaneva Hammie Nixon (2) che, prima di condurci da "Piano Red" ove, come detto sopra, si ebbe l'opportunità di registrare Dewey Corley al piano, ci aveva fatto conoscere Furry Lewis (nella cui abitazione era stata registrata "Little" Laura Dukes) e Bukka White (3).

Lasciato quest'ultimo ci dirigemmo verso casa di Dewey Corley di fronte alla quale il vecchio cantante girovagava attorniato da alcuni cani; Hammie Nixon gli parlò e subito ci spostammo con lui a casa di "Piano Red".

Giunti da John Williams, mentre Hammie Nixon e John Estes (4) si apparatarono con il pianista albino di fronte la stufa a conversare, Dewey Corley, sedutosi al piano, diede inizio ad uno dei blues più popolari dell'area di Memphis: "Stop and listen".

Dewey Corley, suonatore di bull-fiddle, kazoo, pianoforte e armonica, è uno degli ultimi membri delle Jug Bands (5) ancora viventi a Memphis. Nato il 18 giugno 1898 a Halley (Arkansas) da una donna venuta dalla

(1) Si veda "Tennessee Blues" vol. 1

(2) Si veda "Tennessee Blues" vol. 3

(3) Si veda "Tennessee Blues" vol. 1

(4) Si veda "Tennessee Blues" vol. 4

(5) "Jug Bands": caratteristiche formazioni composte da più elementi che si servivano di strumenti costruiti artigianalmente come il "bull-fiddle" (sorta di basso ad un'unica corda di sicura origine africana), il "washboard" (tavola per lavare i panni grattata ritmicamente) e lo "jug" (bottiglia che soffiata opportunamente, produceva un suono simile a quello del basso tuba); figuravano poi strumenti come il violino, la chitarra, il kazoo, il banjo, l'armonica e spesso, il pianoforte. Apparse per la prima volta nel Kentucky, verso il 1915, le Jug Bands raggiunsero Memphis e, nel 1925, Will Shade ne costituì una che, resasi famosa, determinò lo sviluppo di molte altre.

Per questo importante aspetto del blues di Memphis si veda il disco "The Jug Band - Memphis Jug Band" Joker SM 3104 (serie economica "History of jazz").

Louisiana e da un fisarmonicista ambulante, abbandonò, giovanissimo, la casa dei genitori e passò i primi anni della sua adolescenza girovagando per il paese sui treni merci.

Ad Halley, ancora bambino, imparò a suonare vari strumenti; stabilitosi definitivamente a Memphis nel 1916, si introdusse facilmente nell'ambiente musicale della città, perfezionando la propria tecnica soprattutto come suonatore di bull-fiddle.

Quando Will Shade (6), nel 1925, formò la Memphis Jug Band, Dewey era tra i suoi più appassionati ascoltatori e ben presto entrò a far parte della band come suonatore di Jug (7).

In seguito fece parte, per diversi anni, della Jack Kelley's South Memphis Jug Band ed infine delle Beale Street Jug Band accompagnando contemporaneamente con lo jug e il bull-fiddle vari musicisti della zona, come "Sleepy" John Estes, Furry Lewis, Frank Stokes, Walter Miller e Mose Vinson.

Con la disgregazione delle Memphis Jug Bands, avutasi tra il 1940 e il 1950, Dewey Corley continuò ad accompagnare singoli musicisti; tuttora, anche se in rare occasioni, lo si può ascoltare al pianoforte e al suo vecchio bull-fiddle che suona contemporaneamente al kazoo.

Dewey Corley, come la maggior parte dei produttori di blues, vive oggi in miseria e trascorre le proprie giornate presso i pochi amici e vicini che lo aiutano a tirar avanti, o nella sua unica stanza al piano terra di un edificio abbandonato nella parte vecchia della città, attorniato dai pochi oggetti che lo hanno accompagnato per tutta la sua vita; tra questi una serie di foto poste ai bordi di uno specchio: immagini della sua giovinezza, ricordi di Beale Street, e tra l'altro, la tanto amata "big leg woman".

Immagini di Beale Street



(6) Per ulteriori informazioni su Will Shade si veda: Bengt Olsson, MEMPHIS BLUES, London, Studio Vista, 1970.

(7) Si veda nota n.5

NOTE SUI BLUES DI DEWEY CORLEY (eseguiti al piano)

Nel pomeriggio del 22 dicembre 1972, Dewey Corley effettuò al pianoforte sette blues: ad esclusione di "Yes, my baby's just like a dresser" (1) vengono qui presentati i sei rimanenti tra cui lo strumentale DEWEY'S STOMP.

Apri la seduta STOP AND LISTEN in cui compare per la prima volta la "big leg woman" (probabilmente la donna a cui Dewey fu più legato sia affettivamente che sessualmente) come variante individuale di un vero e proprio "classico" del blues già popolarissimo durante gli anni della Depressione nelle sue innumerevoli varianti (2).

Ricca di immagini vivissime IT WAS A DREAM (trascritta in una versione analoga dallo studioso americano George Mitchell nel suo libro "Blow my blues away" 1971) è il racconto di un sogno ad ognuna delle cui parti fa puntualmente seguito il risveglio e la riflessione disillusoria.

Di notevoli dimensioni (ben nove strofe) è la straordinaria FISHING IN THE DARK incisa originariamente nel 1932 da Charlie Burse e nel 1934 dalla Memphis Jug Band e registrata nel 1969 da Dewey Corley al bull-fiddle con l'accompagnamento della chitarra di Walter Miller (3). Da rilevare la presenza, nella nona strofa, della scimmia e del babuino: figure oscuramente simboliche sia se considerate, con riferimento razziale, come nero la scimmia e come bianco il babuino (4), sia se considerata la scimmia ("monkey man") come omosessuale o negro mezzosangue indiano. Si noti inoltre la ricomparsa della ragazza "grande e grassa" posta al centro del tema di questo blues: il tradimento amoroso e la reazione che potremmo definire "violento-ironico-accettativa" (si veda rispettivamente: "... ho rotto il vetro", "non ho mai visto una coppia correre così veloce" e il ricorrente "... quello è il mio/suo/loro desti-

(1) Questo blues è stato pubblicato nel LP "BLUES OGGI", Dischi del Sole 526/28.

(2) Tra queste menzioniamo: Tommy Johnson 1923 "Big road blues"; Mississippi Sheiks 1930 "Stop and listen blues"; Fred Mc Mullen 1933 "Wait and listen"; Willie Lofton 1935 "Dark road blues"; Kokomo Arnold 1935 "Stop look and listen"; Jesse James 1936 "Lonesome day blues"; Lightnin' Hopkins 1942 "Coolin' board blues" e 1962 "Smokes like lightning"; K.C. Douglas 1956 e 1961 "Big road blues"; Robert Pete Williams 1966 "Somebody help poor me"; Leon Strickland 1969 "Smoke like lightning".

(3) Registrazione di George Mitchell pubblicata nel LP "MISSISSIPPI BLUES" vol.1, Arhoolie Rec. 1401.

(4) A questo proposito si vedano ad es. i seguenti versi:
"Monkey and baboon plays Seven-Up,
Monkey win the money, scared to pick it up..."
(dal blues "Mother fuyer" Dirty Red, 1940 riportato in Paul Oliver, THE MEANING OF THE BLUES, Collier Books 1969)

"The nigger and white man playing Seven-up,
The nigger beat the white man, scared to pick it up..."
(da un blues di James Thomas, Leland (Mississippi) riportato in William Ferris Jr., BLUES FROM THE DELTA, London, Studio Vista 1970)

no"). Tipico infine, il primo verso della settima strofa - "(Se) un nickel è un nickel e un dime è un dime, una casa piena di bambini non sarà mai mia" - in cui il rifiuto di una vita ordinata e sedentaria appare come ostentata istituzionalizzazione di una non mai avuta tranquillità.

BLUES JUMPED TO RABBIT presenta al suo interno una vera e propria frattura: da un lato le prime due strofe in cui compare l'immagine del coniglio (simbolo a cui fa riferimento una possibile identificazione antropomorfica) e dei blues-spiriti (5) il cui rapporto col coniglio (-uomo?) ha un evidente valore negativo ed è quindi senz'altro riconducibile ai riti apotropaci (cioè miranti ad allontanare, anziché rendere presenti, ad evitare, anziché coltivare, il rapporto con certi esseri sovrumani - in questo caso i blues - concepiti come pericolosi, dannosi, portatori di angoscia etc.); dall'altro le strofe rimanenti in cui ricompare, secondo modalità simili a quelle di "Stop and listen", la "big leg woman" con il suo dente d'oro, Beale Street etc.

Brano conseguentemente conclusivo BIG LEG WOMAN integra l'immagine, più volte comparsa, della donna probabilmente più amata da Dewey Corley. Difficoltosa la trasposizione in italiano della prorompente tensione erotica e dei doppi sensi o simbolismi.



Immagini di Beale Street



(5) Per quanto riguarda l'evocazione a carattere spiccatamente rituale dei blues-spiriti - che probabilmente Ernesto De Martino non indugerebbe a riconoscere come orizzonte simbolico di confluenza del malessere e dei conflitti psichici scaturiti dalla società classista e fatti defluire, con la loro evocazione, nel canto del blues - va precisato che "cantare il blues" evidentemente non significa per l'afroamericano cantare un genere musicale ma esorcizzare delle entità sovrumane avverse attraverso la creazione di uno stato d'animo "idoneo" cosa peraltro tipica dell'ideologia religiosa africana.

A/1 STOP AND LISTEN

Hear, the day have been a
Long, old, lonesome day.
Now don't you hear me talking pretty mama?
Day have been a
Long, old, lonesome day.
Well, it seems like tomorrow,
Gonna be the same old day.

Well, it smokes like lightning,
Bell shine like gold.
Now don't you hear me talking pretty mama?
Smokes like lightning,
Bell shine like gold.
I got a great big fella,
Out laid on a coolin' board.

Well, her hears look lonesome,
Rollin' in fore your door.
Now don't you hear me talking pretty mama?
Hears look lonesome,
Rollin' in fore your door.
My baby's dead and gone,
Ain't comin' here no more.
Sure ain't comin' back here no more!

Well, when she was living,
She had one teeth was crowned with gold.
Now don't you hear me talking pretty mama?
She was living,
One teeth was crowned with gold.
Just that one!
That tallest woman on Beale Street,
Had a mortgage on my soul.

Well, I followed that woman,
To her buryin' ground.
Now don't you hear me talking pretty mama?
Followed that woman,
To her buryin' ground.
Tears did started fallin',
Till it was letting her die.

A/2 IT WAS A DREAM

It was a dream,
Just a dream I had on my mind.
It was a dream,
Just a dream I had on my mind.
People, I woke up this morning,

A/1 STOP AND LISTEN

Oggi è stato un
Giorno lungo e desolato.
Non mi senti mentre parlo ragazza?
Oggi è stato un
Giorno lungo e desolato.
Sembra che domani,
Sarà la stessa cosa.

Fuma come un lampo,
La campanella splende come oro.
Non mi senti mentre parlo ragazza?
Fuma come un lampo,
La campanella splende come oro.
Ho una grande, grossa amica,
Stesa fuori su di un bancone frigorifero.

I suoi lamenti,
Risuonano davanti la tua porta.
Non mi senti mentre parlo ragazza?
(I suoi) lamenti,
Risuonano davanti la tua porta.
La mia ragazza è morta e sepolta,
Non tornerà più qui.
Di sicuro non tornerà più qui.

Quando era viva,
Aveva un dente ricoperto d'oro.
Non mi senti mentre parlo ragazza?
(Quando) era viva,
(Aveva) un dente ricoperto d'oro.
Solo quello!
Quella straordinaria donna di Beale Street,
Aveva un'ipoteca sulla mia anima.

Ho seguito quella donna,
Al cimitero.
Non mi senti mentre parlo ragazza?
Ho seguito quella donna,
Al cimitero.
Ha versato lacrime,
Fino alla morte.

A/2 IT WAS A DREAM

Era un sogno,
Solo un sogno nella mia mente.
Era un sogno,
Solo un sogno nella mia mente.
Gente, mi sono svegliato questa mattina,

Not a thing could I find!

Well, I dreamed I was in heaven
I was sittin' down on a throne,
I dreamed I had a pretty angel,
Layin' back in my arms.

Non ho trovato niente!

Ho sognato di essere in cielo,
Ero seduto su un trono,
Ho sognato di avere un angioletto,
Tra le mie braccia.



Dewey Corley

But it was a dream, just a dream I had one my mind.
People, I woke up this morning,
Not a thing could I find!
Couldn't find nothing and didn't see nothing!

Well, I dreamed I was in heaven,
I was sittin' down on a throne,
I dreamed I had a pretty angel,
Layin' back in my arms.
But it was a dream, just a dream I had on my mind.
People, I woke up this morning,
Not an angel could I find!

Yes, I dreamed I was in the White House,
I was sittin' in the President chair,
I dreamed he shook my right hand,
Said: "Dewey, I'm glad you're here".
But it was a dream, just a dream I had on my mind.
People, I woke up this morning,
Not a chair could I find!
Sure couldn't find any didn't see any!

Yes, I dreamed that I was lucky,
I woke up cold in hand,
If you ain't got a dollar,
Your woman got another man.
That was no dream, sure was no dream, no dreamin'
on my mind.

People, I woke up this morning,
Not a dollar could I find!

A/3 FISHING IN THE DARK

I'm goin' down to the river, take my hook way out,
Ready to catch a catfish and to catch a trout.
You know I'm fishin' in the dark,
Fishin' in the dark,
Fishin' in the dark, 'cause that's my birthmark.

The first thing I caught was a shovelbill-cat,
I wouldn't eat the fish but I couldn't turn him back.
You know I'm fishin' in the dark,
Boy, I'm fishin' in the dark,
Fishin' in the dark, 'cause that's my birthmark.

I got a girl she's so big an' fat,
One half the time I know where she's at.
She be sleepin' in the dark,
Boy, sleepin' in the dark,
Sleepin' in the dark, 'cause that's her birthmark.
What'd you do boy?

Ma era un sogno, solo un sogno nella mia mente.
Gente, mi sono svegliato questa mattina,
Non ho trovato niente!
Non ho trovato e visto niente!

Ho sognato di essere in cielo,
Ero seduto su di un trono,
Ho sognato di avere un angioletto,
Tra le mie braccia.
Ma era un sogno, solo un sogno nella mia mente.
Gente, mi sono svegliato questa mattina,
Non ho trovato nessun angelo!

Ho sognato di essere alla Casa Bianca,
Ero seduto sulla sedia del Presidente,
Ho sognato che lui stringeva la mia mano destra,
Diceva: "Dewey, sono contento che tu sia qui".
Ma era un sogno, solo un sogno nella mia mente.
Gente, mi sono svegliato questa mattina,
Non ho trovato nessuna sedia!
Non ne ho trovata e vista alcuna!

Ho sognato di essere fortunato,
Mi sono svegliato senza un soldo,
Se non hai un dollaro,
La tua donna va con un altro uomo.
Questo non era un sogno, sicuro, non era un sogno,
non era un sogno nella mia mente.

Gente, mi sono svegliato questa mattina,
Non ho trovato neanche un dollaro!

A/3 FISHING IN THE DARK

Vado giù al fiume, tiro fuori l'amo,
Pronto per prendere un pesce-gatto e una trota.
Sto pescando al buio,
Pescando al buio,
Pescando al buio, perchè quello è il mio destino.

La prima cosa che ho preso era uno "shovelbill-cat" (1),
Io non volevo mangiarlo ma non potevo ributtarlo.
Sto pescando al buio,
Sto pescando al buio,
Pescando al buio, perchè quello è il mio destino.

Ho una ragazza, è così grande e grassa,
La metà delle volte so dove suole arrivare.
Starà dormendo al buio,
Dormendo al buio,
Dormendo al buio, perchè quello è il suo destino.
Cosa puoi farci?

(1) shovelbill-cat: specie di pesce gatto.

Dewey Corley nella sua abitazione



Came to Mc Keosy, what could I see,
I've seen my girl sittin' on another boy's knees.
They was kissin' in the dark,
Better get out o' there!
Kissin' in the dark,
Kissin' in the dark, 'cause that's her birthmark.
What'd you do?

I gone to the wanted gal and I broke the glass,
I never see a couple, I said, that was runnin' so fast.
It was runnin' in the dark,
Get out o' there!
Runnin' in the dark,
Boy, runnin' in the dark, 'cause that's their birthmark.

I know this old man, he was named Neal,
He was blind but he sure could feel.
He was feelin' in the dark,
Boy, feelin' in the dark,
Feelin' in the dark, 'cause that's his birthmark.

A nickel is a nickel and a dime is a dime,
A house full of childrens ain't never mine,
I'm gonna leave 'em in the dark,
Gonna leave 'em in the dark,
Leave 'em in the dark, 'cause that's their birthmark.

(solo)

Monkey and baboon playin' in the grass,
Monkey stubs a finger in that good Gulf gas.
He was stickin' in the dark,
Sure was!
Stickin' in the dark,
Stickin' in the dark, 'cause that's his birthmark.



Sono andato al Mc Keosy (2), cos'ho potuto vedere!
Ho visto la mia ragazza seduta sulle ginocchia di un altro
Si baciavano al buio, ragazzo.
Meglio andare via di là!
(Si) baciavano al buio,
(Si) baciavano al buio, perchè quello è il suo destino.
Cosa puoi farci!

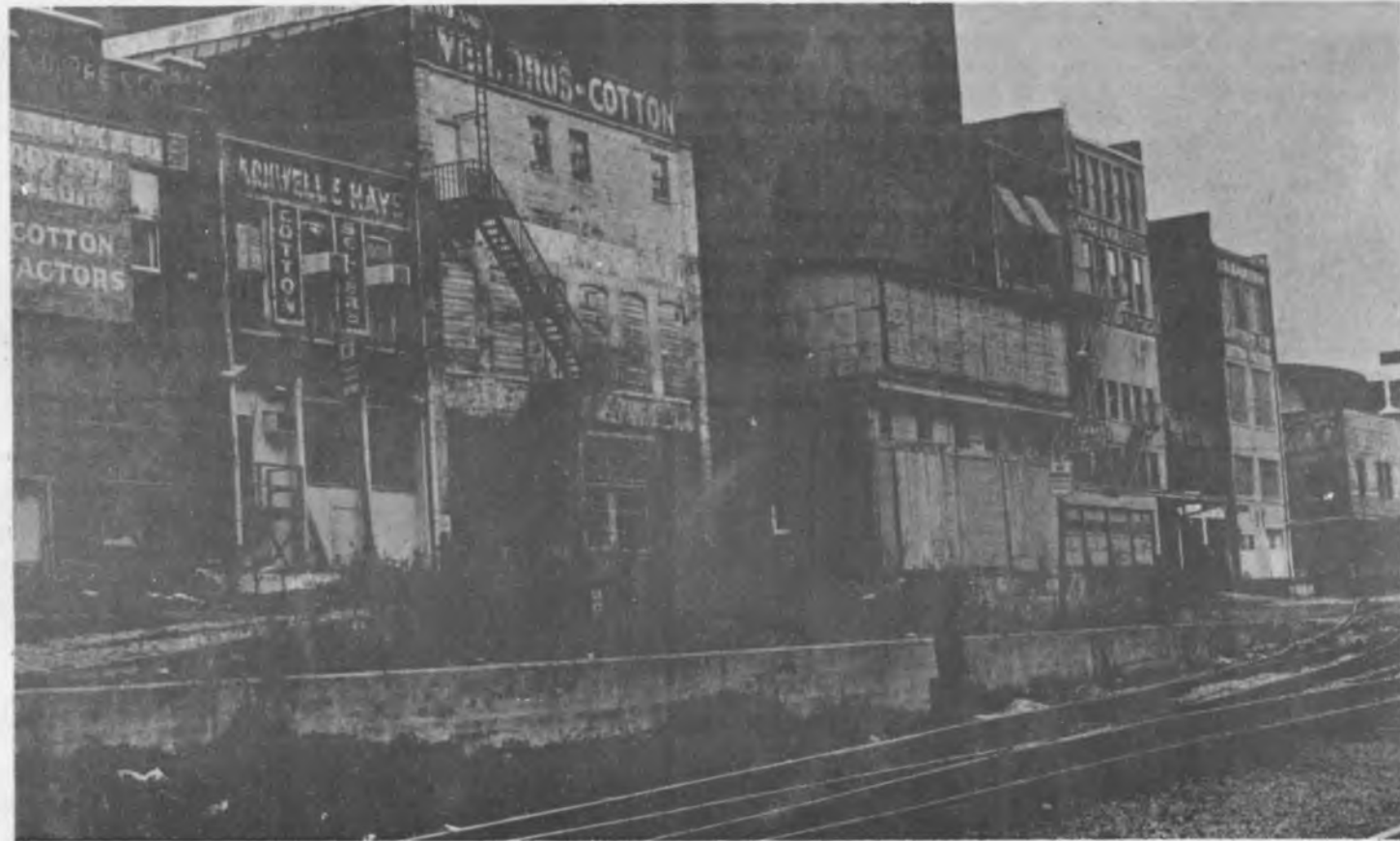
Sono andato dalla ragazza che cercavo e ho rotto il vetro,
Non ho mai visto una coppia correre così veloce.
Correva al buio,
Fuori di là!
Correva al buio,
Correva al buio, perchè quello era il loro destino.

Conosco questo vecchio uomo, si chiamava Neal,
Era cieco ma sicuro poteva toccare.
Stava toccando al buio,
Toccando al buio,

Toccando al buio, perchè quello era il suo destino.
(Se) un nickel è un nickel e un dime è un dime (3),
Una casa piena di bambini non sarà mai mia.
Sto per lasciarti al buio,
Lasciarli al buio,
Lasciarli al buio perchè quello è il loro destino.
(assolo)

Una scimmia e un babbuino giocano nell'erba,
La scimmia sbatte un dito in quella buona benzina Gulf.
Lui (lo) metteva al buio,
Sicuro (lo metteva)!
(Lo) metteva al buio,
(Lo) metteva al buio, perchè quello era il suo destino.

(2) Mc Keosy: *probabilmente nome di un locale pubblico.*
(3) nickel e dime: *monete da cinque e dieci cents.*



Depositi del cotone di fronte alle linee ferroviarie "Illinois Central"

A/4 BLUES JUMPED TO RABBIT

Yes, the blues jumped to rabbit,
An' they're runnin' three solid miles.
Yes, the blues jumped to rabbit,
An' they're runnin' three solid miles.
Blues turned over in the bushes,
At the rabbit: "Couldn't you rest awhile? "

Rabbit start goin' down the highway,
Turn round and talk to the rabbit like a child.
Yes, the rabbit start goin' down the highway,
Turn round and talk to the blues like a child.
"Blues - told Mr. Rabbit - if you don't leave me alone,
I'm goin' leave an' go to another side".

(solo)

I'm goin' home,
Take my books and sit down and read.
Yes, I'm goin' home,
Take my books and sit down and read.
If my baby kept livin',
She wouldn't have to do nothin' (but) lay in the bed and
Sure, wouldn't boys I swear she wouldn't! read.

When my baby she was livin',
She didn't have to do nothing but lay up in bed and read.
Yes, when my baby she was livin',
She didn't have to do nothing but lay up in bed and read.
She had a cool, kind papa workin',
I gave her just somethin' she needs.

When my baby was livin',
She had one teeth crowned with gold,
Just that one!
Yes, when she was livin',
She had one teeth crowned whit gold,
That tallest woman that was living on Beale Street,
Had a mortgage on my soul.

nota: nel primo verso della seconda strofa, Dewey Corley
sostituisce per sbaglio rabbit a blues.

A/4 BLUES JUMPED TO RABBIT

I blues balzarono su un coniglio,
E corsero per tre miglia intere.
I blues balzarono su un coniglio,
E corsero per tre miglia intere.
I blues si nascosero nei cespugli,
Al coniglio: "potresti riposarti un po'?"

Il coniglio cominciò ad andare giù verso la strada
Si gira e parla ai blues come un bambino. maestra,
Il coniglio cominciò ad andare giù verso la strada
Si gira e parla ai blues come un bambino. maestra,
"Blues - disse il Signor Coniglio - se non mi lasciate
Me ne andrò da un'altra parte". in pace,

(assolo)

Sto andando a casa,
Prenderò i miei libri, mi siederò e leggerò.
Sto andando a casa,
Prenderò i miei libri, mi siederò e leggerò.
Se la mia ragazza fosse ancora viva,
Non dovrebbe far altro che stendersi sul letto e leggere.
Sicuro, non dovrebbe far altro, lo giuro!

Quando la mia ragazza era viva,
Non c'aveva far altro che stendersi sul letto e leggere.
Quando la mia ragazza era viva,
Non doveva far altro che stendersi sul letto e leggere.
Aveva un ragazzo bravo e laborioso,
Le davo tutto quello di cui aveva bisogno.

Quando la mia ragazza era viva,
Aveva un dente ricoperto d'oro,
Solo quello!
Quando ero viva,
Aveva un dente ricoperto d'oro,
Quella straordinaria donna di Beale Street,
Aveva un'ipoteca sulla mia anima.

nota: all'armonica G. Marcucci

A/6 BIG LEG WOMAN

I love the tip,
I love the top,
I love you baby like a hog loves a lot,
Nice little girl,
Short, short dresses on.

I love the tip,
I love the top,
I love you baby like a hog loves a lot,
'Cause you're a big leg woman,
With your short, short mini skirt,
Because you darling, make me feel like this.

I love the tip,
I love the top,
I love you baby like a hog loves a lot,
'Cause you're a big leg woman,
With your short, short mini skirt,
Because you darling, make me feel like this.

I love the vine,
Rolls down to stop,
I love your garden 'cause I got sugar lumps,
'Cause you're a big leg woman,
With your short, short mini skirt,
Because you darling, make me feel like this.

I love you once,
I love you twice,
We go together like boiled up beans and rice,
'Cause you're a big leg woman,
With your short, short mini skirt,
Because you darling, make me feel like this.

It's ashes to ashes,
It's dust to dust,
You missed my woman! I'm gonna wish you're first,
'Cause you're a big leg woman,
With your short, short mini skirt,
Because you darling, make me feel like this.

A/5 DEWEY'S STOM (STRUMENTALE)

A/6 BIG LEG WOMAN

Amo la punta (1),
Amo la cima,
Ti amo ragazza, come meglio ama un porco,
Graziosa ragazza,
Dai corti vestiti.

Amo la punta,
Amo la cima,
Ti amo ragazza, come meglio ama un porco,
Perchè sei una donna dalle grandi gambe,
Con la tua corta gonna,
Perchè tu sola mi fai sentire così.

Amo la punta,
Amo la cima,
Ti amo ragazza, come meglio ama un porco,
Perchè sei una donna dalle grandi gambe,
Con la tua corta gonna,
Perchè tu sola mi fai sentire così.

Amo la vite,
(Che) si rotola fino a fermarsi,
Amo il tuo giardino perchè vi colgo zollette di zucchero.
Perchè sei una donna dalle grandi gambe,
Con la tua corta gonna,
Perchè tu sola mi fai sentire così.

Ti amo una volta,
Ti amo due volte,
Insieme andiamo come fagioli e riso bollito.
Perchè sei una donna dalle grandi gambe,
Con la tua corta gonna,
Perchè tu sola mi fai sentire così.

Cenere nella cenere,
Polvere nella polvere,
Senti la mancanza della mia donna ! Ti desidererò (sempre perchè)
sei la migliore,
Perchè sei una donna dalle grandi gambe,
Con la tua corta gonna,
Perchè tu sola mi fai sentire così.

(1) tip e top significano letteralmente punta e cima; usati insieme assumono probabilmente il significato di non plus ultra; non è comunque da escludere in essi un'allusione sessuale.



Dewey Corley

LATO B — DEWEY CORLEY & MOSE VINSON

NOTE SU DUE GIORNATE DI RICERCA E REGISTRAZIONI DEL BLUES DI MEMPHIS (TENNESSEE)

PARTE SECONDA

La mattina del 27 dicembre Hammie Nixon ci portò alla "Jell Nursing Home", l'ospizio dove era ricoverata una importante cantante della città: "Memphis Minnie".

Minnie Douglas è nata ad Algiers (Louisiana), una piccola cittadina non lontana da New Orleans, nel giugno del 1900, ma all'età di sei anni si trasferì con la famiglia a Walls (Mississippi) distante circa quattordici miglia da Memphis.

Qualche anno dopo il padre le comprò un banjo che avrebbe poi lasciato per dedicarsi essenzialmente alla chitarra con cui, dai quindici anni, cominciò ad accompagnare il canto dei suoi blues nelle strade di Memphis, assumendo il soprannome di "Kid Douglas".

Nel 1916 si associò al "Ringling Brother Circus" nella cittadina di Clarksdale (Mississippi) col quale, per molti anni viaggiò in tutto il sud.

Ritornata a Memphis, Minnie Douglas si sposò con un membro della allora popolarissima "Memphis Jug Band", Casey Bill Weldon, che era un abile chitarrista di "bottle-neck", ma questo rapporto matrimoniale, forse a causa della diversità di età, non ebbe lunga durata.

Nel 1929 si risposò con il chitarrista Joe Mc Coy che l'avrebbe accompagnata nelle registrazioni del 1930 e 1931 a Chicago.

Negli anni che seguirono al suo rientro in città, Memphis Minnie lavorò soprattutto nei negozi di barbiere di Beale Street, cantando per la clientela fino al giorno in cui un talent scout della Columbia records l'udì proponendole di incidere dei dischi.

Fu così che dal 1936 visse a Chicago diventando la più conosciuta e stimata cantante di country blues di tutti i tempi.

Divisasi in seguito anche da Joe Mc Coy, la sua salute, già da tempo non buona, la costrinse ad essere ricoverata nel 1962 alla "Jell Nursing Home", una clinica ospizio per soli neri, dove l'abbiamo trovata quasi totalmente paralizzata.

Memphis Minnie è morta il 6 agosto 1973.

Usciti dalla clinica, passati a casa di Dewey Corley e caricato sulla macchina il bull-fiddle, ci dirigemmo verso l'abitazione di un altro pianista: Mose Vinson.

Pochissime sono le notizie relative alla vita di Mose Vinson: nato il 2 giugno 1917 a Holly Spring (Mississippi), una località a circa ventotto miglia a sud-est di Memphis, imparò a suonare il piano vedendo la madre cimentarsi sul vecchio organo della casa in cui era a servizio, e ascoltando il padre cantare e suonare la chitarra.

Al contrario degli altri musicisti, Mose, non viaggiò molto fuori dall'area locale, restando quasi sempre a Memphis dove suonò in diverse occasioni e dove oggi vive.

Molto apprezzato e ben voluto dai musicisti della città, quanto completamente ignorato dai conoscitori di blues, egli appare, nonostante la forte asma, che quasi gli impedisce di cantare, e la vista assai precaria, ancora dotato di una vitalità che ben giustifica l'appellativo con cui da sempre è stato soprannominato: "Boogie".

La parte relativa alla biografia di Memphis Minnie è stata tratta dal fascicolo allegato al LP "BLUES OGGI", Dischi del Sole 526/28.

Come riferimento discografico per Memphis Minnie si veda "BLUES CLASSIC" BC-1 e BC-13.



Memphis Minnie in una foto degli anni '30

Mose Vinson

B/1 MEMPHIS BOOGIE (STRUMENTALE) B/3 YOU MAY BE OLD

B/2 SO LONG BLUES

Well, so long, so long,
You know my love will hang on.
You know, so long, so long,
You know my love will hang on.
Well, you know, she treat me wrong,
She call me to lose my happy home.

Yes, I went across the river,
Wonder why I gave my love to you.
You know I went across 'cross that one river,
Wonder why I gave my love to you.
Now I'm so crazy about that little woman,
Please, won't you please come back to me?

I want to find our life,
I don't want to know what do life means.
You know, I want to find our life,
I don't want to know what do life means.
Well, I'll tell you despite my bad luck and troubles,
You gasp my heart in misery.

B/2 SO LONG BLUES

Per tanto tempo, per tanto tempo,
Il mio amore aspetterà.
Per tanto tempo, per tanto tempo,
Il mio amore aspetterà.
Lei mi tratta male,
E mi fa perdere il buonumore.

Ho attraversato il fiume,
Mi chiedo perchè ti ho dato il mio amore.
Ho attraversato quel fiume,
Mi chiedo perchè ti ho dato il mio amore.
Sono pazzo di quella donna,
Ti prego, vuoi tornare da me?

Voglio ritrovare il nostro modo di vivere,
Non voglio sapere che cosa significhi la vita.
Voglio ritrovare il nostro modo di vivere,
Non voglio sapere che cosa significhi la vita.
Nonostante la mia fortuna e i miei dolori,
Tu continui a farmi soffrire.

Nota: armonica G. Marcucci.

Well, you may be old,
Ain't too old a ship to clear.
Yes, you may be old,
Ain't too old a ship to clear.
May be old,
Better tie up in the hair.

Think you're old,
Been here a very long time.
Yes, you think you're old,
Just been here a very long time.
I'm gonna tell you women,
Ought to know how take your time.

(solo)



B/3 YOU MAY BE OLD

Puoi essere vecchio,
Ma non quanto una nave da demolire.
Puoi essere vecchio,
Ma non quanto una nave da demolire.
Puoi essere vecchio,
Meglio annodarsi i capelli ! (1)

Pensi di essere vecchio,
Essendo stato qui molto tempo.
Pensi di essere vecchio,
Essendo stato qui molto tempo.
Vi dirò, donne:
Dovreste sapere come passare il vostro tempo.

(assolo)

(1) Frase idiomatica dal significato poco chiaro.

My baby's like a dresser,
 (I) just walk around in her drawers (1),
 Yes, my baby's like a dresser,
 (I) just walk around in her drawers.
 (If) she don't do what I tell her,
 She won't have no drawers at all.

I'm gon' take my girl uptown,
 Buy her a brand new dressers and some drawers.
 Yes, take her uptown,
 Buy her a brand new dressers and some drawers.
 (If) she don't do what I tell her,
 She won't have no drawers at all.

B/5 I HAD A DREAM LAST NIGHT

I had a dream last night,
 Want to keep on dreaming along with myself.
 I had a dream last night,
 Want to keep on dreaming along with myself.
 Way she treated poor me!
 Well, you know she does hold my head up.

Woke up this morning,
 My love feel like she's gone.
 Woke up this morning,
 She left my love and really gone.

(1) drawers significa tanto cassetti che mutandoni; qui è probabilmente usato allusivamente in entrambi i sensi.

La mia ragazza è come un tavolo da toletta,
 E io vado a frugare nei suoi cassetti.
 La mia ragazza è come un tavolo da toletta,
 E io vado a frugare nei suoi cassetti.
 Se non farà come le dico,
 Non avrà cassetti per niente.

Porterò la mia ragazza in città,
 Le comprerò un tavolo da toletta nuovo e qualche cassetto.
 La porterò in città.
 Le comprerò un tavolo da toletta nuovo e qualche cassetto.
 Se non farà come le dico,
 Non avrà cassetti per niente.

B/5 I HAD A DREAM LAST NIGHT

Ho fatto un sogno questa notte,
 Vorrei continuare a sognare.
 Ho fatto un sogno questa notte,
 Vorrei continuare a sognare.
 Come mi ha trattato!
 Lei ha imprigionato la mia mente.

Mi sono svegliato questa mattina,
 Sento che lei se ne è andata.
 Mi sono svegliato questa mattina,
 Mi ha lasciato e se ne è veramente andata.

nota: all'armonica il probabile amico di Mose Vinson già presente in "I can't" B/4.

B/4 I CAN'T (STRUMENTALE)

nota: l'armonica è suonata da un probabile amico o parente di Mose Vinson presente durante il corso della registrazione.



Dewey Corley al "bull fiddle"

B/6 RAINS ALL NIGHT

Boy, the world turns cloudy,
There's two sides of rains.
Yes, the world turns cloudy,
There's two sides of rains.
When the rain starts fallin',
Here comes your love again.

Rains all night,
That's quite all right with me.
Boy, rains all night,
That's quite all right with me.
Yeah, you'll feel lots of lovin',
You just wait and see.

Rains all night,
That's quite all right with me.
Boy, rains all night,
That's quite all right with me.
Yeah, you'll feel lots of lovin',
You just wait and see.

See me comin',
I'm sure your window is high,
Yeah, see me comin',
I'm sure your window is high.
Boy, I ain't no stranger,
Just be passin' by.

Play it boy! (solo)

Well, I feel so good,
I hope I always will.
Boy, I feel so good,
I hope I always will.
Feel like a Jack with Jill (1),
Will be hard to live.

(1) Jack e Jill personaggi di un racconto
tradizionale americano.

B/6 RAINS ALL NIGHT

Il cielo si fa nuvoloso,
Ci sono due aspetti della pioggia.
Il cielo si fa nuvoloso,
Ci sono due aspetti della pioggia.
Quando la pioggia comincia a cadere,
Ecco che il tuo amore ritorna.

Piove tutta la notte,
Così mi va bene.
Piove tutta la notte,
Così mi va bene.
Sentirai tanto amore,
Aspetta e vedrai.

Piove tutta la notte,
Così mi va bene.
Piove tutta la notte,
Così mi va bene.
Sentirai tanto amore,
Aspetta e vedrai.

Guardami arrivare,
Sono sicuro che la tua finestra è alzata,
Guardami arrivare,
Sono sicuro che la tua finestra è alzata.
Non sono uno straniero,
Solo di passaggio.

(assolo)

Mi sento bene,
Spero di sentirmi sempre così.
Mi sento bene,
Spero di sentirmi sempre così.
Mi sento come Jack e Jill,
Sarà difficile vivere.



Beale Street, Memphis

USA FOLK & BLUES

ANTOLOGIA DEL BLUES:

VPA 8187 – Vol. 1 - IL BLUES RURALE
VPA 8188 – Vol. 2 - IL BLUES JAZZISTICO
VPA 8189 – Vol. 3 - IL BLUES URBANO

a cura di ALESSANDRO ROFFENI

VPA 8240 – TENNESSEE BLUES - Vol. 1

di prossima emissione:

TENNESSEE BLUES - Vol. 3
TENNESSEE BLUES - Vol. 4

a cura di LUCIO MANISCALCHI & GIANNI MARCUCCI