

La batteria jazz

di Georges Paczynski

Tra il 1924 e il 1930, numerosi musicisti bianchi crearono uno stile di jazz le cui "città-guida" furono Kansas City, Chicago e New York. Lo stile Chicago rappresenta un periodo di transizione tra gli stili "New Orleans" e "Middle Jazz". Se da un lato questo periodo ha espresso dei batteristi come George Marsh, Vic Moore o Chauncey Morehouse, esso ha soprattutto fatto entrare nella storia del jazz tre batteristi bianchi che sarebbero diventati i più importanti esponenti dello stile Chicago: Gene Krupa, Dave Tough e George Wettling. In quegli stessi anni, tre batteristi neri (William "Chick" Webb, Cozy Cole e Lionel Hampton) stavano mettendo in risalto il ruolo del batterista nel contesto orchestrale.

Di questi sei batteristi appena citati, quattro nacquero nel 1909: Krupa il 15 gennaio, Webb il 10 febbraio, Hampton il 12 aprile e Cole il 17 ottobre. Gli altri, Tough e Wettling, erano nati entrambi nel 1907: il primo il 26 aprile, l'altro il 28 novembre.

Sebbene non siano apparsi nello stesso momento sulla scena del jazz, questi musicisti incarnano la figura del batterista-tipo dello stile "Middle Jazz". Con le loro vite diverse, le loro peculiarità e i loro stili personali, essi portarono volta per volta un proprio contributo alla costruzione dell'edificio del jazz e sono degni di figurare nel pantheon della musica afroamericana precedente l'avvento del bebop. Per questa nuova era del jazz, la strada sarà allora spianata da Jo Jones, nato il 7 ottobre 1911, da Sidney Catlett (17 gennaio 1910) e dal più giovane tra essi: Buddy Rich, nato il 30 settembre 1917. Tra i nomi che ho appena menzionato, Chick Webb e Gene Krupa diedero al batterista la possibilità di essere finalmente considerato come un musicista "completo", e meritano pertanto un posto del tutto particolare nella storia del jazz.

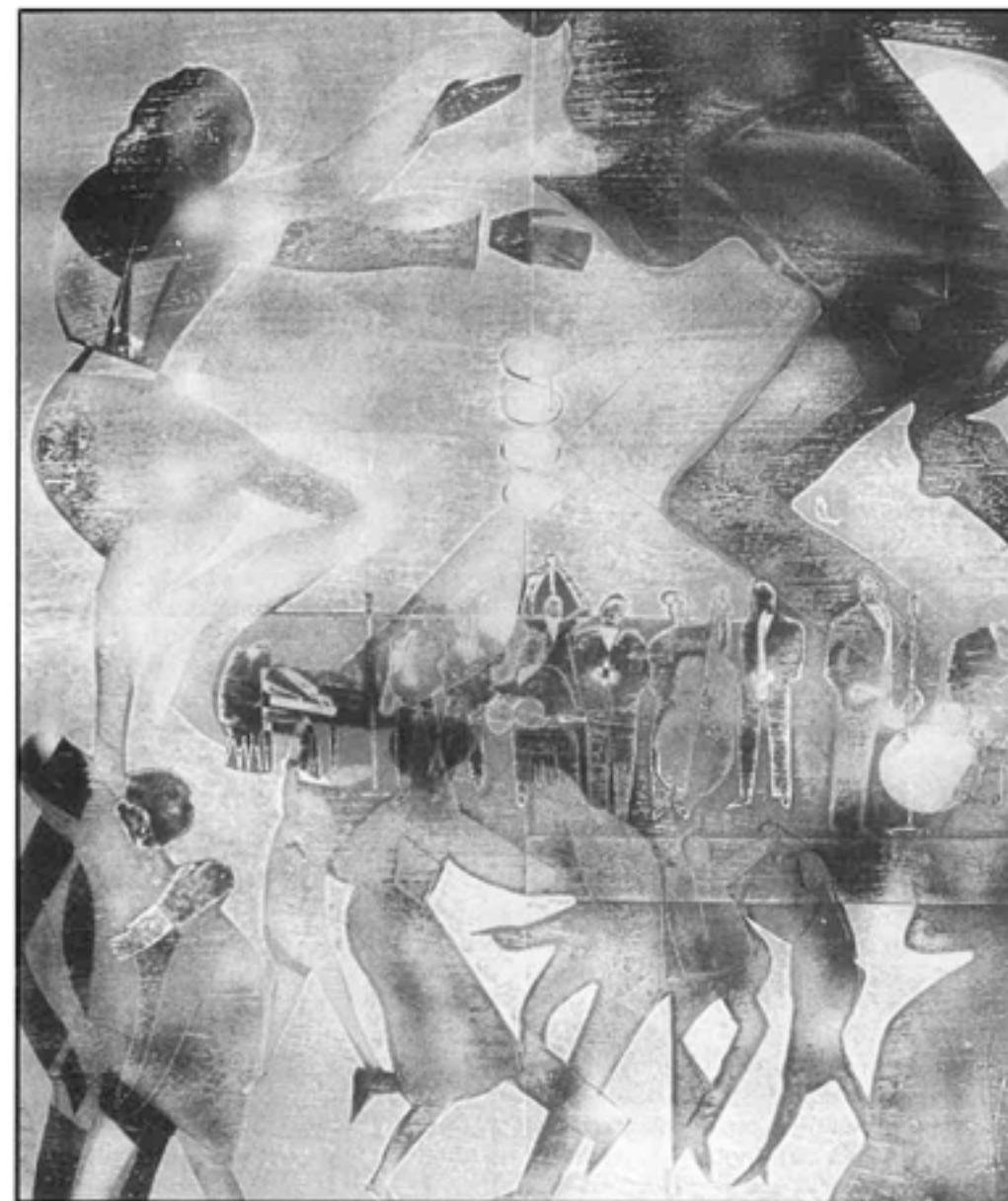
e la sua storia

Chick Webb e i tempi gloriosi del Savoy Ballroom

William Henry "Chick" Webb fa parte della leggenda del jazz. Nonostante fosse svantaggiato dal punto di vista fisico (era nano e gobbo), la sua carriera di batterista fu decisamente straordinaria.

Fin dall'età di tre anni, egli era attratto dai ritmi e dal movimento. A nove anni vendeva giornali per potersi acquistare una batteria di seconda mano. A dodici anni, Webb suonava con alcune orchestre locali intorno a Baltimora e a sedici anni partì per New York. Già nel 1926 (quando aveva solo diciotto anni) formò un'orchestra a proprio nome! La sua famiglia, che lo aveva molto incoraggiato a esercitarsi sulla batteria, sperava che questo strumento lo aiutasse a irrobustire il corpo. Burt Korall ha scritto: «La batteria gli diede l'interesse e il mezzo per "costruire" il suo corpo. La batteria fu realmente la sua salvezza» (1). Caso unico nella storia della musica, *uno strumento voluminoso come la batteria consentì a un nano di dare un senso alla propria vita.*

La batteria di Chick Webb era stata costruita appositamente per lui dalla Gretsch-Gladstone. Era piazzata su una piattaforma montata su ruote, così da facilitare lo spostamento. (2) La grancassa non aveva alcuna sordina. Per darle un volume di suono ancora maggiore, Chick aveva sostituito le pelli abituali con delle pelli di timpani. Il disegno di una magnifica corona reale, con le iniziali "C.W.", decorava la pelle frontale. Una serie di *temple blocks* era fissata sopra a un sistema metallico (anch'esso su ruote) piazzato attorno alla grancassa. Sopra a questa volta di metallo (e sotto ai *temple blocks*) erano sistemati un *wood-block*, un campanaccio e un vassoio sul quale erano appoggiate diverse paia di bacchette e di spazzole. Su questo semicerchio metallico, alla sinistra del batterista, era fissato, un *tom tom*. Due piatti erano sospesi su due supporti a forma di forca, essi stessi fissati alla volta metallica. Il rullante era munito di un cerchio di legno e il *tom tom* grave, di foglia molta alta, era fissato a dei piedi appoggiati al suolo. A destra del batterista c'era un piatto cinese, a sinistra il *charleston*. In una fotografia di Chick Webb scattata nel 1936, alla sinistra della batteria si vedono inoltre due timpani accordabili mediante delle



"At the Savoy" di Romare Bearden - 1974 Kolin Collection

chilavi; dietro al batterista fa capolino una serie di campanelli cromatici e alla sua destra c'è un vibrafono.

Come Sonny Greer, anche Chick Webb era contemporaneamente batterista e percussionista. Allen Paley, giovane batterista della fine degli anni Trenta, si ricorda bene di Chick, e lo descrive così: «Chick era un Dio. Era un uomo molto piccolo e, in un certo senso, di aspetto fragile; non doveva essere alto più di quattro piedi. Mi chiedevo: "Come farà a raggiungere e colpire i suoi piatti, i suoi *tom tom* e la grancassa?" Ma questo non era un problema per lui: aveva polsi forti, braccia lunghe, mani enormi, lunghe dita e lunghe gambe. Solo il suo tor-

so era corto e relativamente poco sviluppato. Stando seduto molto in alto, egli si chinava sopra ai suoi strumenti e colpiva o accarezzava dolcemente i vari tamburi, i piatti e gli altri accessori quasi senza muoversi. Talvolta si alzava in piedi e suonava» (3). Questa descrizione-testimonianza ci fa capire che con ogni evidenza non era solamente grazie al suo seggiolino ed ai pedali costruiti espressamente per lui che Chick Webb riusciva, malgrado il suo handicap, a suonare tutti quegli strumenti! Il 14 giugno 1929 Chick Webb registrò a New York con la *The Jungle Band*. In un brano di sua composizione, *Dog Bottom*, si ascolta una bellissima parte di piatto smor-

La batteria Jazz e la sua storia

zato. Questo piatto è di un tipo molto particolare, e qui di seguito vedremo il perché. Si sa che il *charleston* era stato inventato circa tre anni prima ed era ancora quasi allo stato sperimentale. A questo riguardo, Philippe Baudoin mi ha informato dell'esistenza di uno strumento strano, una sorta di *charleston* "a mano", di cui egli stesso ha visto un esemplare (estremamente raro) negli U.S.A. Bisogna riconoscere che in *Dog Bottom* il suono del piatto è talmente curioso che potrebbe trattarsi, forse, proprio di questo *charleston* "speciale". Comunque stiano le cose, Chick Webb seppe intuire il vantaggio che si poteva trarre da quest'invenzione, perché in altre occasioni egli adottò per il *charleston* dei piatti molti larghi, il che era una curiosità per l'epoca.

Ecco dunque trascritto, dall'inizio di *Dog Bottom*, questo suono strano e ripetuto. Sulla prima nota, dato che il *charleston* è chiuso, non ho opposto alcuna indicazione. Il cerchietto apposto sopra alla nota successiva indica che il sistema azionato con la mano o con il piede si apre, per lasciare risuonare liberamente il piatto. La *crocetta* sopra alla terza nota indica che Webb chiude nuovamente il meccanismo. Per mettere bene in risalto il procedimento musicale di Chick Webb, ho trascritto anche la parte eseguita dall'orchestra. Il nostro batterista lascia vibrare il suono in punti molto precisi e lo smorza molto rapidamente, in funzione della melodia. Si noterà il "feeling" ritmico di 3 sul tempo binario 4, particolarmente nella terza, quarta e quinta misura:

Esempio 1

Ed è lo stesso suono strano di questo *charleston* così singolare che si ritroverà, otto anni più tardi, in *I Got Rhythm*, registrato il 21 settembre 1937 da *Chick Webb and his Little Chicks*. Ecco l'inizio dell'assolo di Chick, in cui il "feeling" di 3 nel tempo in 4/4 si prolunga senza interruzione per tutta la durata delle prime otto misure di questo brano di 34 battute in forma AABA:

Esempio 2

Per un batterista, il "feeling" ritmico di "3 su 4" è sempre interessante e piacevole da suonare, ma può anche disturbare gli altri musicisti. Quasi impercettibilmente, è questo il caso di *I Got Rhythm*, in cui i musicisti

che accompagnano l'assolo di Chick esitano ad "entrare" con decisione, in particolare nella terza misura. La frase di Chick Webb ritorna allo stato fondamentale all'inizio della quarta e della settima misura.

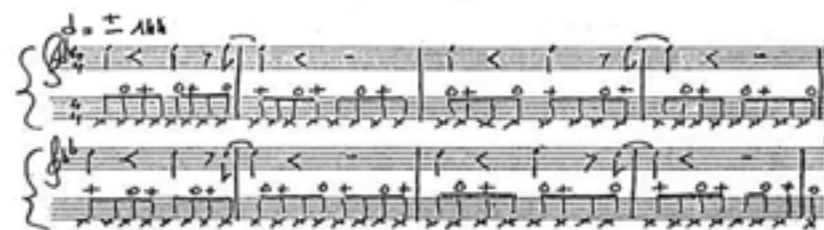
Fu soprattutto a partire dal 1930 che Chick Webb divenne un autentico divo. La gente si precipitava al Savoy Ballroom di Harlem, a New York, per ballare al suono dell'inimitabile *big band* di Chick. Aperto al pubblico il 12 marzo 1926, questo locale - chiamato «il più bel dancing del mondo» - poteva contenere migliaia di ballerini e di spettatori. Due orchestre vi si avvicinavano tutta la notte per suonare i nuovi balli, come il "big apple", il "lindy hop", il "black-bottom", il "jitterbug" e i vari tipi di "charleston". Tutte le grandi orchestre dell'epoca vi si esibirono: fra le altre quella di Duke Ellington, Cab Calloway, Louis Armstrong, Jimmie Lunceford e Count Basie. Tra le varie formazioni si organizzavano delle sfide musicali: una delle più famose fu quella svoltasi l'11 maggio 1937 tra la *big band* di Benny Goodman (con Gene Krupa alla batteria) e l'orchestra di Chick Webb.

Quella sera vennero battuti tutti i record di affluenza del pubblico. Più di 4000 persone riuscirono ad entrare nella sala. Altre 5000 furono ricacciate indietro per mancanza di posto. (4) La folla era talmente entusiasta e scatenata che fu necessario ricorrere ai vigili del fuoco, al pronto intervento e alla polizia a cavallo per tenere a freno la gente. (5) Ecco quanto ha ricordato il trombettista Mario Bauza, direttore artistico di Chick Webb: «Quando arrivammo per lavorare quella sera, Chick ci disse: "Compagni, è inutile che vi ricordi che questo è il più grande avvenimento che ci sta per capitare. Questa sera noi stiamo per fare la storia. Il nostro futuro dipende da questa sera. Ecco perché non ammetterò alcuna scusa. Non voglio ubriachi. Non voglio gente distratta né vedere nessuno di voi fare anche il più piccolo sbaglio; non contate su di me per sentirvi dire quello che dovete fare. Altrimenti fate le valigie e tornatevene a casa, perché questa è la mia vita!» (6) Roy Eldridge si ricorda che tutto il mondo si domandava cosa sarebbe successo tra Chick e Gene. Gene suonò bene: questo è

Esempio n 1



Esempio n 2



un dato di fatto. Ma di fronte a Chick, che fu indimenticabile, non poté nulla. (7) All'epoca di quello stesso concerto, Lionel Hampton mise l'accento sul "big chopping sound" del *charleston* di Chick. (8)

Chick fu protagonista di molte altre battaglie musicali in quella sala. Anche quella contro la *big band* di Duke Ellington (svoltasi due mesi prima di quella contro Goodman) fu memorabile. Attirò una folla enorme. Stando a giudicare dall'atteggiamento e dalle intenzioni di Chick Webb appena prima dell'inizio della "battaglia", la tensione doveva essere estrema. Mentre spiava Sonny Greer che stava collocando e accordando i suoi strumenti, Chick si chinò verso Ted McRae e gli chiese: «Perché accorda tutto ciò? Sto per distruggerlo prima ancora che cominci a suonare.» (9) Il "torneo" contro Count Basie (16 gennaio 1935) rimase, anch'esso, nei ricordi di tutti.

Sam Woodyard, futuro batterista di Duke Ellington, ha raccontato: «Ho sentito Chick Webb soprattutto su disco, ma mi ricordo, quand'ero bambino, di essere andato ad ascoltarlo sotto alle finestre (quand'erano aperte) del Savoy Ballroom. Fu il primo batterista da grande orchestra il cui modo di suonare significasse qualcosa. Ne fui sbalordito. Il suo tempo era là. Egli sapeva dosare e colorire i suoi effetti, lanciare la sua orchestra al massimo e mantenerla. Perfino nei vecchi dischi potete sentire il suono della sua grancassa, proprio come al Savoy.» (10) Anche Cozy Cole serbava un ricordo incancellabile di quel piccolo uomo dietro ai suoi tamburi: «Chick Webb: ecco l'inizio di tutto. Fu lui che ci lanciò. Poi venne Gene Krupa, che mise la batteria in risalto. Tutti i batteristi andavano matti per Chick: Gene, Jo Jones, Buddy Rich, Jimmy Crawford, e più tardi Max Roach e Art Blakey. Andavamo tutti al Savoy e stavamo in piedi attorno a Chick, ad ascoltarlo. Ed era evidente che quanti più batteristi egli aveva intorno a sé, meglio suonava. Riusciva a fare dei rulli con il pedale sulla grancassa! La sua concezione sul come suonare in una grande orchestra era meravigliosa. Egli ispirò tutti noi.» (11)

Chick Webb fu soprannominato "il re del Savoy". Peraltro, si rievoca spesso "il tempo



Chick Webb (in primo piano) registra uno show radiofonico con Ella Fitzgerald (in piedi vicino al microfono)

Savoy" per ricordare la relazione privilegiata che univa Chick e la sua orchestra al pubblico dei ballerini della celebre sala. Esistono alcune registrazioni (di qualità scadente, perché effettuate dal vivo) che testimoniano l'atmosfera elettrizzante che regnava al Savoy: in *That's A Plenty*, registrato l'8 febbraio 1937, il clima è indescrivibile. L'orchestra "si scalda fino al color bianco" e si sente la presenza intensa del pubblico entusiasta. Il batterista-leader fa per due volte degli "scambi" di 2/2 con il clarinetista Pete Clark, comunicando la sua immensa gioia di suonare. Chick Webb usa la tecnica del tamburo militare, ma assolutamente non nella stessa maniera di Baby Dodds o Zutty Singleton. Il suo modo di suonare i "rudimenti" è nuovo e originale. Egli adatta siste-

maticamente le figure della marcia-tamburo in 2/4 al fluido tempo jazzistico in 4/4 o...; e questo con una profonda coscienza musicale. Egli non fraseggia con i "rudimenti" per il semplice piacere di dimostrare che li aveva imparati bene. La sua tecnica è posta immediatamente al servizio della musica: far suonare la sua batteria per far suonare la propria orchestra e per trasmettere al pubblico un'irresistibile voglia di ballare.

Chick Webb seppe scegliere bene il repertorio dell'orchestra: la sezione ritmica era sempre al servizio di belle melodie. In *Darktown Strutters' Ball*, registrato il 20 dicembre 1933, Joe Steel al pianoforte, John Trueheart alla chitarra, John Kirby al contrabbasso e il leader alle spazzole non fanno altro che suonare delle semiminime



Webb con alcuni musicisti della sua orchestra

all'unisono: ma che semiminime! La sezione ritmica è molto solida, ed è facile capire perché il pubblico si accalcava per vedere l'orchestra e il batterista in azione. Nell'esecuzione di Chick Webb non ci sono fioriture, né rulli o colpi di piatto che non farebbero altro che interrompere la "continuità" del tempo, "continuità che in se stessa è un'arte difficile per i musicisti in generale e per il batterista in particolare: arte che consiste nello svolgere il filo conduttore senza "urti" e nel "continuare" a suonare ogni colpo rispettando il suo esatto valore ritmico, secondo un tempo preciso e naturale, in perfetta armonia con gli altri membri dell'orchestra. Se il musicista vede chiaramente dentro se stesso lo svolgimento della "bobina" dei suoni, il "film" della musica potrà essere capito da tutti. Questo apprendistato della "continuità" si matura a contatto degli altri. Ed ecco perché suonare semplicemente delle semiminime al "posto giusto", non importa in quale tipo di formazione strumentale, è il fondamento stesso del ritmo, dello swing e di tutta la musica. Chick Webb aveva capito perfettamente questo concetto.

I titoli di alcuni brani del repertorio della Chick Webb's Savoy Orchestra non mancavano certo d'umorismo: ad esempio *I Can't dance*, *I Got Ants In My pants* (Non posso ballare: ho delle formiche nelle mutande). Questa espressione significa infatti non riuscire più a star fermi (per paura, impazienza o desiderio sessuale). Altri brani erano magnificamente orchestrati, come la superba melodia di Van Hausen intitolata *Imagination*. Fu nel 1934 che Chick Webb ingaggiò la giovanissima Ella Fitzgerald, allora appena sedicenne. Da quel momento, la fama dell'orchestra oltrepassò i confini del mondo del jazz. Alcuni brani del repertorio entrarono a far parte dei più grandi successi commerciali, come *Stompin' At the Savoy*. Altri pezzi, come *Lona* esercitavano un fascino straordinario sull'auditorio. In *Don't Be That Way*, inciso il 19 novembre 1934, Chick Webb prende un assolo di otto misure con le spazzole, punteggiato dall'insieme dell'orchestra:

Esempio 3

In seguito, questo brano diventerà famoso e aprirà il celebre concerto di Benny

Goodman alla Carnegie Hall il 16 gennaio 1938 (durante il quale Gene Krupa fece sensazione).

La precisione, la *souplesse* e la musicalità di Chick Webb creavano un'atmosfera "danzante" di altissimo valore. In particolare, egli usò con esiti felicissimi il ritmo "shuffle" (così propizio al ballo) in *What A Shuffle* (19 novembre 1934):

Esempio 4

Chick Webb ha composto o è stato coautore di alcuni brani per la sua orchestra. Tuttavia, secondo Allen Paley, Chick non sapeva leggere la musica. Egli ricordava tutto a orecchio e imparava sia ascoltando che suonando. Il fatto che egli firmasse alcuni pezzi e soprattutto che dirigesse l'orchestra - lui, un batterista! - costituiva un evento, sebbene in precedenza (ricordiamocelo) lo avevano già fatto "Papa Jack" Laine, Murray Pilcer e soprattutto Ben Pollack. Ciò nonostante, rimane il fatto che la sua posizione di batterista-leader non era facile da sostenere. In effetti, un *bandleader* (particolarmente quando è un batterista) manipola dei suoni indeterminati, mentre tutti gli altri componenti dell'orchestra producono suoni determinati. E, per poter essere accettato come un interlocutore valido, il leader dovrebbe dimostrare le stesse conoscenze musicali dei suoi compagni. Da autentico fuoriclasse, Chick Webb, con le sue doti musicali naturali ed eccezionali, il suo lavoro accanito e il suo forsennato amore per la musica, riusciva finalmente a far fronte a tutti i problemi musicali, nonostante le sue carenze in fatto di preparazione teorica. Il suo modo di suonare la batteria incuteva rispetto: il "batterista" non era più solamente un "ritmico", ma un autentico "musicista". Ed è per questo motivo che Art Blakey amava dire: "Se oggi non si disprezzano più i batteristi, lo si deve senza dubbio a Chick Webb. Quando è stato capo-orchestra (e non di un'orchestra qualunque, ma della migliore del paese) egli ha rimesso tutti quanti al loro posto." (12)

In *Sweet Sue Just You*, registrato il 1° novembre 1937, Chick riunì il quintetto Chick Webb and his Little Chicks. Il pezzo (composto di 32 misure in forma AABA) è suonato su un andamento vivace (circa 144 alla

minima in tempo 2/2). Vi si può apprezzare il modo in cui la mano sinistra di Webb usa la spazzola, quella che effettua il "continuo" sul rullante, creando così un "tappeto" sonoro sul quale la mano destra può marcare i tempi. Webb prende un assolo brillante, punteggiato dall'orchestra. Il suo modo di suonare tratterà ampiamente la strada per Gene Krupa, Dave Tough, Cozy Cole, Jo Jones e Sidney Catlett. Ma è in seno alla sua *big band* che lo stile di Chick si rivela più smagliante. Un brano resterà celebre a questo riguardo: *Harlem Congo*, registrato l'1 novembre 1937. Chick vi fa un assolo con le bacchette su un andamento veloce (circa 152 alla minima in tempo 2/2), mentre percuote incessantemente una vigorosa grancassa. All'inizio di *Midnite In A Madhouse*, inciso il 17 dicembre 1937, Chick usa i mazzuoli. Che tempo incrollabile quello di *Hallelujah* (sempre del 17 dicembre 1937), ornato da magnifici colpi di piatto *crash*! Che senso dello swing in *Spinnin' The Webb* (3 maggio 1938), suonato a "shuffle" durante una competizione musicale! Che potenza e determinazione in *Who Ya Hunchin'* (18 agosto 1938)! Ecco, nel corso di quest'ultimo brano, un assolo di quattro misure di Chick Webb:

Esempio 5

Anche qui, come in alcuni esempi trascritti nelle puntate precedenti (a proposito di Tony Spargo, Baby Dodds o Paul Barbarin), Webb fraseggia con un *feeling* di 3 nel tempo in 4/4 (cfr. le prime due misure dell'Esempio 5), poi suona risolutamente in terzine, con degli accenti, per concludere il suo intervento solistico. La mediocre qualità della registrazione non ci permette di capire se Chick, per tutta la durata di questo assolo, suona contemporaneamente la grancassa: ma lo si può supporre. L'orchestra di Webb è avvincente nelle sue interpretazioni del grande successo di Count Basie - *One O'Clock Jump* - e in *Sugar Foot Stomp*, entrambe del 1937. Ma tra i pezzi più sbalorditivi è *Liza* (inciso il 3 maggio 1938) ad occupare un posto di prima scelta. Webb esordisce con una parte in assolo, con un colpo di rullante che potrebbe prestarsi a qualche confusione. In effetti, se l'ascoltatore interpreta questo colpo co-

me un 1° movimento, tutto il seguente discorso di Webb verrà compreso alla rovescia, e l'ingresso dell'orchestra all'ottava misura risulterà incomprensibile. Se invece l'ascoltatore interpreta questo stesso colpo iniziale come una "chiamata" in levare sul tempo debole (cioè il secondo) del tempo ..., il seguito dell'assolo di Chick risulterà molto chiaro e l'ingresso della *big band* evidente. Ecco trascritta questa potente introduzione, in cui gli accenti modellano una frase (giocata tutta sulle sfumature) che si conclude in *fortissimo*, consentendo così alla grande orchestra di "entrare" immediatamente con il tema:

Esempio 6

Per tutta la durata di questo pezzo, Chick Webb si trova nella posizione di solista. Si è conquistati dalla bellezza del suono e dalla profondità dei colpi (elementi tra loro indissociabili), che si articolano dal più impercet-

tibile piano al forte più sonoro. Per Chick Webb, il senso della musica va di pari passo con un senso delle sfumature. Grazie a questa acuta sensibilità, quando egli si produceva in assolo offriva uno spettacolo veramente straordinario. Mel Lewis ha ricordato a proposito di Chick che «egli ha aperto la strada. Dopo di lui, tutte le orchestre di jazz, e anche quelle di *muscle-ball*, hanno preso l'abitudine di mettere in risalto il loro batterista» (13).

Chick Webb era un perfetto *showman*, che faceva di tutto per attirare su di sé il successo di un vasto pubblico, mantenendo tuttavia una costante musicalità nell'ambito della sua orchestra. Quando egli prende all'improvviso un assolo, si resta sbalorditi di fronte alla perfezione del suo intervento, perfezione dovuta a un'incomparabile tecnica di rullante e a dei "frisés" serrati ma perlacei. La sua batteria suona. Chick Webb

Esempio n 3



Esempio n 4



Esempio n 5



La batteria Jazz e la sua storia

aveva capito quanto il lavoro sul suono dipenda da un lavoro del gesto, coniugando colpo e rimbalzo. In effetti, un suono "grosso" e potente non si ottiene necessariamente con delle bacchette pesanti, e un suono "grosso" non è necessariamente voluminoso. Non ci stupirà pertanto sapere che, secondo la testimonianza di Allen Paley, Chick suonava con delle bacchette "7A", molto sottili, impugnate al contrario (con la punta nel palmo della mano) e utilizzate come fossero delle fruste. (14)

A questo riguardo, amo moltissimo *By Heck*, registrato a New York il 9 gennaio 1939. Webb vi dimostra la sua raffinatezza sui *temple blocks*, a un andamento medio (circa 144 alla semiminima in tempo 4/4). Ecco questa parte in assoluto, all'inizio del pezzo:

Esempio 7

E' incontestabile che Chick "stringe" un poco il tempo nelle semicrome accentate della tredicesima misura dell'esempio 7, lascian-



L'Orchestra di Chick Webb al completo con in mezzo una giovanissima Ella Fitzgerald

Esempio n 6



Esempio n 7



dosi senza dubbio trascinare dal suo stesso slancio. Ma la pulsazione è talmente viva, come un cuore che batte, che ciò ha un'importanza relativa. Lo swing non è il metro assoluto e in questo brano si può ammirare la qualità sonora indipendentemente dalla quadratura ritmica. Chick riesce a trarre dai suoi *temple blocks* sonorità talmente originali che è impossibile notarle su spartito. Ed è questo fattore che rende questo pezzo (e molti altri della storia del jazz) irripetibile, a causa del suo carattere sfuggente e del tutto estemporaneo. In *By Heck*, il microfono ha fissato l'istante musicale che Chick Webb non riprodurrà mai più nello stesso modo. Roy Eldridge ha raccontato: «Chick e la maggior parte dei batteristi degli anni Trenta erano soliti accordare la loro grancassa sulla nota *sol* del contrabbasso. Essi controllavano che quello che suonavano con la grancassa si fondesse bene con il contrabbasso». Sappiate che Chick è stato il primo che io abbia mai sentito "lanciare delle bombe" esattamente come avrebbero fatto i *boppers* più tardi. (15)

Buddy Rich, che ammirava molto Chick, non ha tuttavia esitato a dire: «Ma Chick non

era perfetto. Anche se era veloce e pieno di talento, non aveva una tecnica stabile perfettamente circoscritta. Era come un lanciatore che poteva scagliare una palla a cento miglia all'ora, ma non aveva la disciplina di scandire con regolarità tutti i tempi della battuta. La destrezza e la velocità di Chick non avevano il livello che avrebbero potuto raggiungere. Non gli davano sempre la possibilità di concretizzare ciò che egli voleva veramente realizzare. Un batterista così naturale e dotato qual'era Chick avrebbe dovuto esercitarsi un po' di più per raggiungere il controllo assoluto su quanto suonava». (16) Questo giudizio è alquanto severo, soprattutto se si tengono presenti le difficoltà, tanto sul piano fisico che di quello psicologico, che Chick dovette affrontare. Personalmente, ritengo piuttosto che sia stata una grande fortuna per il jazz che Chick suonasse proprio in quel modo, dando sia ai musicisti che al suo pubblico una grande lezione di musica e soprattutto una grande lezione di vita. Ma non ci si può stupire del giudizio di Buddy Rich, che (lui sì) ha sempre cercato di "primeggiare", di "essere il più forte", e la cui tecnica così folgorante non si può dire sia stata sempre messa esclusivamente al servizio

della musica. Paradossalmente, lo stesso Buddy Rich confessava: «Io ero là, l'ho visto [Chick Webb - NdT], l'ho idolatrato. Nessuno oggi è in grado di fare ciò che lui faceva». (17)

Sempre gentile, allegro e con un gran senso dell'umorismo, Chick doveva confrontarsi quotidianamente con se stesso e combatteva una lotta interiore intensa e solitaria. L'eco della più bella lezione che di lui ci rimane viene dalle parole di Jo Jones: «C'è stato un sacco di cose che lui mi ha detto di fare, e che mi ha detto che *dovevo* fare: e non l'ho mai dimenticato. Diceva: "Non rinunciare al tuo naturale modo di essere; sii sempre te stesso... Non devi fare questo solo perché qualcuno è disposto a fare come quello. Non devi far altro che continuare a sviluppare le idee su cui stai già lavorando"». (18)

Chick Webb soffrì per tutta la vita per il suo stato di salute, subendo numerosi interventi chirurgici. Proprio quando era all'apice della gloria, morì il 16 giugno 1939 per una tubercolosi ossea. I suoi funerali furono imponenti. La folla si accalcava sia nelle strade che sui tetti delle case. Era impossibile avvicinarsi alla chiesa. Non si era mai vista una cosa del genere a Baltimora.

Teddy McRae ha ricordato: «Accadde una cosa stupefacente, quello che definirei un "acquazzone di benedizione", prima che portassero la bara fuori dalla chiesa di Waters Ave, pioveva che Dio la mandava. E proprio due o tre minuti prima della fine dei funerali, smise di piovere. Non so proprio da dove la pioggia fosse venuta: quello era un giorno caldo e inondato di sole. La folla non si mosse. Prima ancora che ce se ne

potesse rendere conto, il sole splendeva di nuovo». (19)

Nel 1958, il Savoy Ballroom venne demolito. La superba scalinata di marmo, la pista da ballo e il palcoscenico mobile restarono per sempre nei ricordi e nell'immaginazione di chi continuerà ad ascoltare i dischi di questo batterista meraviglioso.

(9 - continua)

(Traduzioni di Riccardo Scivales)

Note

- (1) Rip. da Cliff Leeman, *Chick Webb* di Burt Korall, in: *Modern Drummer*, Gennaio 1988, p. 94.
- (2) Korall (Burt), *Chick Webb*, in: *Modern Drummer*, Gennaio 1988, p. 29.
- (3) Rip. da Burt Korall, *Chick Webb*, in: *Modern Drummer*, Gennaio 1988, p. 26.
- (4) Korall (Burt), *Drummin' Men*, New York, Schirmer Books, 1990, p. 35.
- (5) Cfr. Korall (Burt), op. cit., p. 35.
- (6) *Id.*, *Ibid.*, p. 35.
- (7) Cfr. Korall (Burt), op. cit., p. 34.
- (8) *Id.*, *Ibid.*, p. 34.
- (9) Cfr. Korall (Burt), op. cit., p. 36.
- (10) *Down Beat*, 25 Marzo 1965.
- (11) *Down Beat*, 20 Marzo 1969.
- (12) Testimonianza raccolta da Alain Gerber, *La percussion classique*, in: *Jazz classique*, Parigi, Casterman, 1971, p. 185.
- (13) Le incisioni di Chick Webb dal 1929 al 1938 in ordine cronologico si trovano nei CD classici 502 e 517. Per quanto riguarda invece le incisioni che Webb fece con Ella Fitzgerald sia sotto suo nome che sotto quello della consorte dal 12 Giugno 1935 al 6 ottobre 1938, si trovano nel doppio CD MCA GRP 26182.
- (14) Citato da Burt Korall, in: *Modern Drummer*, Gennaio 1988, p. 26.
- (15) Citato da Burt Korall, in: *Modern Drummer*, Gennaio 1988, p. 92.
- (16) Testimonianza raccolta da Burt Korall, *Modern Drummer*, Gennaio 1988, p. 29.
- (17) Riportato in *The Great Jazz Drummers - part I*, in: *Modern Drummer*, Giugno-luglio 1980.
- (18) Citato da Burt Korall, in: *Drummin' Men*, New York, Schirmer Books, 1990, pp. 27-28.
- (19) *Id.*, *Ibid.*, p. 39.

