

LA BATTERIA JAZZ



"Wrapping it up at La Fayette" di Romare Bearden - 1974 - The Cleveland Museum of Art

E LA SUA STORIA

di GEORGES PACZYNSKI

COZY COLE E I "RUDIMENTI"

Anche Cozy Cole aveva quel particolare *feeling* di cui egli stesso parlava a proposito di Denzil Best. Lavorava senza sosta e il suo motto era: «Più studiate e più vi accorgete di non sapere nulla; ma più studiate e più vi avvicinate alla meta» (1). La batteria era tutta la sua vita. L'interesse di Cozy Cole per la batteria era tale che, giovanissimo, egli fu per qualche tempo il "boy" (portastumenti) di Sonny Greer. Trasportando frequentemente la batteria di Greer dai posti di lavoro alla sua abitazione in Asbury Park (2), e assistendo a tutte le sue esibizioni, egli poteva così osservarlo

con tutta comodità. Per sopperire alle necessità della propria famiglia, Cole fece per molto tempo ogni tipo di mestiere, dal domestico al ballerino (3). Poi cominciò a studiare la batteria con Charlie Brooks, batterista del "La-fayette Theater" di Harlem. Continuando ad esercitarsi costantemente, incontrò vari professori che gli permisero di migliorare le sue conoscenze musicali: il virtuoso Billy Gladstone di Radio City e i vibrafonisti Freddie Albright e Milton Schlesinger. Venne iniziato ai timpani da Saul Goodman, percussionista dell'Orchestra Filarmonica



di New York (4). Per approfondire ulteriormente i propri studi, entrò nella celebre Juilliard School of Music.

Anche se la carriera di Cole iniziò nel 1928, bisognerà attendere la fine degli anni Trenta per assistere alla maturazione stilistica di questo batterista. Certamente, Cole aveva già suonato con Jelly Roll Morton, Blanche Calloway, Benny Carter, Stuff Smith e molti altri. Ma fu tra il 1937 e il 1939, nelle piccole formazioni dirette da Lionel Hampton, che egli dimostrò tutto il suo talento. Un'edizione completa delle opere di Hampton di questo periodo, intitolata *Lionel Hampton Small Groups*, è uscita in quattro CD nel 1991 (5). Cozy Cole è presente nei primi tre di essi. Ci piacerebbe poter citare ogni brano di questa magnifica serie. Il suono potente, massiccio e imperturbabile del batterista in accompagnamento è davvero efficace in *On the Sunny Side of the Street* (26 aprile 1937), interpretato su un tempo moderato (circa 108 alla semiminima in tempo 4/4), e in *Rhythm, Rhythm* (in realtà, *I Got Rhythm*), inciso quello stesso giorno su un andamento vivace (circa 120 alla minima in tempo 2/2). Tuttavia, una delle prestazioni più impressionanti rimane *China Stomp* (in realtà, *Chinatown, My Chinatown*), registrato durante quella stessa seduta del 26 aprile. L'andamento è assai sostenuto (circa 168 alla minima in tempo 2/2). La sezione ritmica è composta da Allan Reuss alla chitarra, John Kirby al contrabbasso e Cole alla batteria. Cosa fa il nostro batterista? Per tutta la durata dell'esposizione del tema e degli splendidi primi cinque *choruses* suonati da Lionel Hampton al pianoforte, egli marca il tempo con le spazzole, senza la benché minima rottura della continuità ritmica. Il brano è formato da 32 misure in forma A B A1 C, e richiede un grande rigore da parte del batterista per mantenere un particolare tipo di ritmo, senza errori, per ben centonovantadue misure! Durante il sesto *chorus*, tuttavia, Cole piazza degli accenti (seguendo un ordine scelto scrupolosamente) al fine di con-

ferire dinamismo all'esecuzione. Ho indicato questi accenti nel quadro della griglia armonica. Per maggior chiarezza, non ho indicato il continuo "spazzolare" del batterista:

Esempio 1

Questo modo di punteggiare un discorso musicale è caratteristico e rappresentativo dello stile Middle Jazz. Lo stesso spirito anima *Wizzin' the Wizz* (5 aprile 1939). D'altro canto, Cozy Cole amava uscire in assoluto. Eccone qui uno di quattro misure, alle spazzole, tratto da *Everybody Loves My Baby* (5 settembre 1937). Nelle prime due misure si può notare uno *cha-ba-da* "alla rovescia", e nelle due misure successive un'interessante distribuzione dei colpi di grancassa:

Esempio 2

Cole fu uno dei primi batteristi a volgere veramente la propria attenzione allo sviluppo della coordinazio-

ne mani-piedi, che porta all'indipendenza dei quattro arti.

Un bell'esempio del fraseggio di Cozy Cole ci è fornito da *Corrine, Corrine* (26 aprile 1939), registrato con Buster Bailey e Chu Berry in seno alla Wingy Manone and his Orchestra:

Esempio 3

Ma queste frasi non sono del tutto nuove: ne abbiamo incontrate di simili, a più riprese, sin dai tempi di Tony Spargo.

Cole troverà il proprio stile utilizzando i cosiddetti "rudimenti" sui *tom toms*, e il 20 febbraio 1939 registrerà *Ratamacue* con la *big band* di Cab Calloway - orchestra che lo renderà famoso e della quale egli sarà la *vedette* dal 1939 al 1942.

Esiste il "Single Ratamacue":

Esempio 4

il "Double Ratamacue":

Esempio 5

e il "Triple Ratamacue":

Esempio 6

Nel brano sopra citato, Cozy Cole adatta un "Double Ratamacue", secondo il seguente ritmo:

Esempio 7

In questo esempio, egli applica la tecnica del tamburo militare al fraseggio jazz, e farà la stessa cosa in *Crescendo in Drums* (17 luglio 1939) e in *Paradiddle* (8 marzo 1940). Anche il "paradiddle" fa parte dei "rudimenti". Cole lo esegue marcando tutti e quattro i tempi con la grancassa:

Esempio 8

Nel 1944, Cozy Cole registrò *Concerto for Cozy*, un pezzo di bravura con le stesse caratteristiche dei brani precedentemente citati.

Sotto il profilo della musicalità, l'utilizzo sistematico dei "rudimenti" conduce quasi sempre il batterista a un vicolo cieco. Ci si accorge ben presto che il martellamento incessante delle frasi in stile di tamburo militare (anche se esigono una grande abilità tecnica) lo trascina in un turbine dal quale gli è difficile uscire. Cole fa giochi di destrezza con le diteggiature e "agita" i "rudimenti" in tutti i modi possibili, in un cerchio infernale dal quale ogni pausa è esclusa. Quando ascolto questo modo di suonare la batteria, mi pongo immancabilmente la domanda: i suoni sono più importanti dei silenzi? Praticiamo la musica al solo scopo di suonare velocemente, in una lotta disperata contro il tempo?

E' evidente che i batteristi devono conoscere e assimilare bene i "rudimenti", così da acquisire il controllo della bacchetta (dunque del suono-controllato): ciò permette loro di aumentare la velocità di esecuzione delle figure e di migliorare una parte della loro tecnica. Ma è necessario che essi rimangano vigili: la pratica di questi esercizi ripetitivi rischia di prendere il sopravvento sullo svolgimento musicale vero e proprio. A cosa serve, in effetti, la perfezione di un rullo molto serrato, se il musicista ignora la struttura del pezzo in cui questo rullo è incluso? E, d'altronde, a cosa serve la conoscenza della struttura del pezzo se questo stesso musicista non lavora la tecnica della battuta, e parallelamente i "rudimenti", per consolidare i propri riflessi? Si assiste dunque alla ricerca di un equilibrio indispensabile al lavoro solitario del batterista. Ed è stato a partire da Chick Webb, Gene Krupa e Cozy Cole (e più tardi Buddy Rich e Louie

Bellson) che i batteristi si sono dovuti confrontare con questo problema fondamentale.

Una delle caratteristiche dello stile di Cozy Cole - che ne fa il batterista dell'era "swing" *par excellence* - sta nel suo modo d'interpretare con grande efficacia il ritmo "shuffle":

Esempio 9

Come si può vedere, il secondo e il quarto movimento sono leggermente messi in risalto. Un esempio (fra i tanti) di questo modo di suonare appare in due versioni di *Shufflin' at the Hollywood*, registrato con Lionel Hampton il 5 aprile 1939. Cole generalizzerà l'uso di questo ritmo - dopo Chick Webb e Gene Krupa - fraseggiandolo sui *tom toms* e in particolare sul *tom tom grave*, e vi si esprimerà con grande naturalezza. Nel corso di una tavola rotonda sulla batteria, egli disse ad Art Blakey: «Come tu stesso dici, Art,

non si deve mai suonare nulla che non si senta veramente» (6). Lo stile di Cole è facilmente riconoscibile nello "shuffle". Ascoltiamo la sua introduzione in *Caravan*, registrato il 7 febbraio 1958 (i gruppi di crome sono articolati in "swing feel"):

Esempio 10

La sua notorietà di batterista in assoluto si diffonderà grazie a *Topsy*, inciso nel 1958. Questo pezzo diventerà un grandissimo successo commerciale come *Take Five* (dallo stile del tutto diverso), registrato anche in assoluto dal batterista Joe Morello con il quartetto di Dave Brubeck alla fine degli anni Cinquanta. In *Eva* (19 Luglio 1974), Cozy Cole riprende le stesse formule, a ritmo di "shuffle", con le mazzuole e le bacchette. *Caravan, Topsy* ed *Eva* ricordano lo spirito e l'atmosfera degli assolo di Gene Krupa in *Sing, Sing, Sing* (1938). Anche Art

Blakey si ricorderà di Gene Krupa quando suonerà i ritmi afro-cubani sui *tom toms* con i *Jazz Messengers*. E non fu certamente un caso se Cozy Cole e Gene Krupa decisero di fondare insieme una scuola di batteria a New York, nel 1954. Vorrei adesso affrontare un problema che si pone a tutti i musicisti: la scelta del tempo di un pezzo. Il 18 aprile 1944 Cozy Cole registrò quattro differenti versioni di *Exercise in Swing*, insieme a Lester Young, Billy Butterfield, Hank D'Amico, Johnny Guarneri, Dexter Hall e Billy Taylor. Cole suonava con le spazzole. Ognuna di queste versioni è presa su andamenti sensibilmente diversi. Eccoli, nell'ordine della pubblicazione di queste *takes* su un CD singolo:

1^a take: circa 138 alla minima in tempo 2/2

2^a take: circa 120 alla minima in tempo 2/2

3^a take: circa 108-112 alla minima in tempo 2/2

4^a take: circa 116-120 alla minima in tempo 2/2.

Esiste un tempo ideale per ogni brano. In *Exercise in Swing*, è la terza *take* quella che è stata scelta per essere originariamente pubblicata su disco. Si dà il caso che essa sia la più lenta delle quattro e che Cozy Cole (sentendosi indubbiamente più a suo agio) vi prenda, per la prima volta, otto misure in assoluto nell'introduzione. I musicisti hanno dovuto discutere e mettersi d'accordo su questo aspetto fondamentale della musica che è il tempo, sapendo per esperienza che un tempo scelto male può intralciare considerevolmente l'improvvisazione e anche compromettere l'intera esecuzione. Tuttavia, certi temi (*Autumn Leaves*, per esempio) possono essere suonati altrettanto bene sia a tempo di *ballad* che a tempo medio o veloce. Le loro strutture (armoniche, melodiche e ritmiche) "aperte", infatti, consentono



Esempio n. 1
 $\text{♩} = \pm 168$

Esempio n. 2
 $\text{♩} = \pm 152$

Esempio n. 3
 $\text{♩} = \pm 108$ campanaccio

Esempio n. 4

Esempio n. 5

Esempio n. 6

Esempio n. 7

Esempio n. 8
 $\text{♩} = \pm 176$

Esempio n. 9

Esempio n. 10
 $\text{♩} = \pm 104$



Lionel Hampton - di J. F. Arrigoni/Neri - copertina del menu del Fans Club Lionel Hampton - Hotel Mervin, Parigi

Esempio n. 11

orchestra

batteria (spazzole sul rullante)

di creare delle atmosfere molto diverse a seconda del tempo scelto.

Batterista "swing", Cozy Cole seppe però impregnarsi dell'eredità dello stile New Orleans per affermarsi nello stile Middle Jazz. La sua spigliatezza nel leggere la musica gli permise di suonare per gli spettacoli di Broadway. Come scrive Burt Korall, «Cole fu tra i primi musicisti neri a prodursi alla radio CBS, a suonare nelle colonne sonore dei film e a lavorare per *bandleader* come Benny Goodman» (7). La sua esperienza musicale lo orientò verso i *boppers*. In effetti, il 28 Febbraio 1945 egli suonò la musica di Charlie Parker e Dizzy Gillespie in seno al Dizzy Gillespie Sextet. Quel giorno, il gruppo registrò *Groovin' High*, tema di 32 misure in forma A B A B1. Ecco le prime sei misure del secondo A, nelle quali la grancassa di Cole sottolinea la melodia, mentre le spazzole tengono il tempo:

Esempio 11

Per Cozy Cole, così come per i batteristi New Orleans e Middle Jazz, la grancassa era il fondamento del tempo: «La grancassa» - egli disse - «è l'elemento primordiale della batteria. Quale può essere l'utilità di un batterista che non è capace di tenere un

tempo? E tenere un tempo non significa certo sottolinearlo continuamente in maniera meccanica, ma fare in modo che esso sia sempre presente anche quando è sottinteso» (8). I *boppers* come Kenny Clarke o Max Roach suoneranno anch'essi la grancassa di continuo, ed essa rimarrà una parte essenziale della batteria. «Lo swing viene dal cuore» - esclama Cole. «Sedersi e sentire subito la pulsazione dell'orchestra, e questo senza forzare, con il piede che batte da solo: ecco la mia definizione dello swing» (9). Ed aggiunge: «Quante volte ho sentito una sezione di ottoni o di saxofoni dichiarare: «Se il batterista suona bene, la musica avrà swing». Ora, se questi tipi non sono in grado di swingare con i loro mezzi, il batterista avrà un bel dimenarsi come un ossesso: certo essi non swingheranno per questo. Un musicista, chiunque egli sia, dovrebbe essere capace di swingare da solo» (10).

Buon insegnante (tra i suoi allievi ebbe anche "Philly Joe" Jones), Cozy Cole riteneva giustamente che un batterista dovrebbe imparare a suonare il pianoforte per «affermarsi musicalmente e accordare molto più facilmente la propria batteria» (11). Inoltre,

Esempio n. 12

bacchette sul charleston

Esempio n. 13

♩ = 132

«un batterista dovrebbe anche imparare a fare degli arrangiamenti, non necessariamente per diventare arrangiatore egli stesso, ma per essere capace, se prendesse un giorno la direzione di un'orchestra, di parlare con

competenza con l'arrangiatore e spiegarli esattamente ciò che desidera» (12). Nella primavera del 1979, Cole ricevette un "Honorary Doctorate in Humanities" dalla Capital University. Morì il 29 Gennaio 1981 a Columbus, nell'Ohio.



competenza con l'arrangiatore e spiegarli esattamente ciò che desidera» (12). Nella primavera del 1979, Cole ricevette un "Honorary Doctorate in Humanities" dalla Capital University. Morì il 29 Gennaio 1981 a Columbus, nell'Ohio.

Lionel Hampton e "Jack the Bellboy"

Lionel Hampton è stato il primo a fare del vibrafono uno strumento solista. Né va dimenticato che egli fu anche pianista, cantante e soprattutto un notevole batterista. Non ci sembra il caso di ricordare in questa sede la prestigiosa carriera di questo eccezionale musicista. Daremo però qualche esempio del suo stile alla batteria.

Il 26 aprile 1937, la Lionel Hampton and his Orchestra registrò *I Know That You Know*. Hampton vi prese due *choruses* sulla griglia di 32 misure di forma A A1 A2 B. Il suo modo di utilizzare il charleston è stupefacente per l'epoca. Egli lo aziona di continuo, durante tutto il *chorus*: esattamente come farà ancora, trenta-quarant'anni più tardi, Tony Williams! Anche più sorprendente è il suo breve intervento dalla quinta all'ottava misura della sezione A1. Incredibilmente moderno, esso ricorda l'articolazione di certe frasi suonate da Roy Haynes nel quartetto di Thelonious Monk, circa vent'anni più tardi! Ecco queste quattro misure:

Esempio 12

Ecco un altro esempio tipico dello stile di Hampton, tratto da *After You've Gone*, inciso il 5 settembre 1937. Questo assolo annuncia la parte vivace del pezzo:

Esempio 13

Lionel Hampton ha dimostrato il suo grande talento anche in *Drum Stomp*, una specie di assolo-esibizione registrato il 16 agosto 1937.

Senza alcun dubbio, una delle incisioni più riuscite di Hampton come batterista è *Jack the Bellboy*, registrato il 10 Maggio 1940 assieme a Nat King Cole (pianoforte), Oscar Moore (chitarra) e Wesley Prince (contrabbasso). Il suo ritmo al *charleston* è rimarche-

vole e, tenuto conto della velocità del tempo, i suoi interventi sono davvero ricchi e inattesi dal punto di vista ritmico. Eccone uno all'inizio del brano, nel quale egli martella il rullante: **Esempio 14**

I *breaks* di batteria, che combinano il *woodblock* e il campanaccio, potrebbero farci pensare ai *breaks* dello stile New Orleans. Ma la *velocità d'esecuzione*, la *costruzione-concatenazione delle frasi* e il *ritmo* sono tali che l'ascoltatore non può nutrire alcun dubbio: si

Esempio n. 14



tratta del più puro stile Middle Jazz. Anche se in *Jack the Bellboy* la concezione stilistica di Hampton non è rivoluzionaria, egli ci offre tuttavia una prova di grande vitalità e una *performance* fisica travolgente, messe al servizio della potenza, della velocità e di un tempo inesorabile.

In un cortometraggio girato nel 1950 (13) si può vedere Lionel Hampton e la sua *big band* mentre suonano *Beulah's Boogie*. Il *leader* batte su un *tom tom* grave e fa giochi di abilità con le bacchette. Musicista e uomo di spettacolo, egli ci trasmette, al vederlo, la grande tradizione di Chick Webb e di Gene Krupa.

In *Drums Fight* (registrato nel gennaio 1956 all'Olympia di Parigi) Hampton fa praticamente lo spettacolo da solo, nonostante la presenza di Albert "June" Gardner alla seconda batteria. Ascoltando questo pezzo (il cui titolo è davvero evocatore), si resta stupiti dalla sua voglia di scatenare l'entusiasmo del pubblico con dei "numeri" che, sebbene molto discutibili sul piano musicale, costituiscono nondimeno una testimonianza dello spirito di quel grande periodo che fu il Middle Jazz.

L'opera pur così interessante di Burt Korall, *Drummin' Men* (14) omette purtroppo il suo nome, che dovrebbe assolutamente figurare tra quelli dei batteristi degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta, anche se nella storia della batteria, Lionel Hampton non occupa il posto di un Chick Webb o di un Gene Krupa.

Ray McKinley e il suono Glenn Miller

Ray McKinley, cantante e *leader* di *big band*, è sempre stato considerato come un intrattenitore sebbene si sia rivelato anche un batterista di talento. Burt Korall ha scritto: « Il ritmo è alla base di tutto quello che McKinley ha fatto. Le sue registrazioni-chiave con i fratelli Dorsey e con Jimmy Dorsey negli anni Trenta, con Will Bradley e la Glenn Miller Army Air Force Band nella prima metà degli anni Quaranta, e con le proprie orchestre e gruppi d'allora, raccontano bene la sua storia » (15). Parlando di McKinley, Jim Chapin, autore del celebre metodo per batteria *Advanced Techniques for the Modern Drummer* (1948), ha constatato: « Col piede, egli



Ray McKinley

è molto solido. McKinley sa esattamente come utilizzare la grancassa. Pur essendo tra i migliori, egli non ha mai avuto realmente il riconoscimento che si merita » (16). Il batterista Cliff Leeman osserva: « A differenza di numerosi batteristi *showmen* in possesso di una grande tecnica, McKinley combinava lo "spettacolo" con elementi pensati e sentiti dello *show*. Egli non dimenticava mai i suoi doveri di "tempista". Gene Krupa orientava tutte le sue prestazioni verso l'aspetto "teatrale". Di-

cendo questo, non intendo affatto sminuire Gene: egli era un grande artista. Ma il suo impatto sul "terreno" non era del tutto positivo. Era davvero rassicurante vedere alcuni tipi come Mac ricordare agli altri batteristi, con il loro lavoro, quello che doveva esser fatto » (17). Ma questo atteggiamento di McKinley non gli impediva affatto di sacrificare nulla allo spettacolo. Egli stesso ha raccontato di aver introdotto *due grancasse nel suo set*, e questo alcuni anni prima di Louie Bellson. Fu la ditta Slingerland che prese l'incarico della realizzazione di quest'idea, nel 1940! « Utilizzavo il *set* in un complesso di *boogie-woogie* [...] Suonare le due grancasse - boom, boom, boom in crome coi due piedi - avrebbe potuto essere un'innovazione. Ma, nella misura in cui ero coinvolto, quella cosa non andò troppo bene. Presto rinunciai all'idea. Essa non era del tutto soddisfacente sul piano musicale e inoltre creava delle difficoltà fisiche. Mi affaticavo a trasportare costantemente una grancassa supplementare » (18).

McKinley e Will Bradley dirigevano una *big band* che riscosse grandissimo successo, agli inizi degli anni Quaranta, grazie al ritmo "shuffle". Fra il 1943 e il 1945, McKinley suonò nell'orchestra militare di Glenn Miller. Il ruolo da lui svolto nel "suono Glenn Miller" è stato fondamentale. Questo tipo di suono entusiasmava le folle. Tutta una generazione di giovani ballava sui ritmi di questa orchestra che, ancor oggi, non è affatto invecchiata. Assieme a Jerry Gray, McKinley diventò il *leader* della *big band* di Glenn Miller alla morte di quest'ultimo.

Ecco quanto McKinley ci ha confidato per quanto riguarda il suo approccio alla batteria: « Rimpiango di non aver mai preso la batteria così seriamente come avrei dovuto fare. Non ho mai fatto esercizio. Forse, se l'avessi fatto, sarei diventato un musicista tecnicamente più completo. Ma sono sempre stato in grado di eseguire quello che sentivo fosse necessario. Esercitarsi su un tamburo "muto" da studio può essere buono o controproducente. Può focalizzare l'attenzione sui "rudimenti" più che sulla musica [...]. Io sono un tipo che ama fare un sacco di cose. Per molto tempo è stato il tennis, poi il nuoto, ora è il golf. E amo leggere » (19).

Lontano dalle "Stars": da O'Neil Spencer a J. C. Heard e gli altri

O'Neil Spencer non ha vissuto che trentacinque anni, dal 1909 al 1944. Nel libro di Burt Korall troviamo un'incredibile fotografia di questo batterista. Egli suona quasi in piedi... seduto su uno sgabello da bar! La foto è stata scattata in studio durante una registrazione. Ci si chiede come Spencer potesse azionare i pedali in quella posizione! Comunque sia, egli conquistò la notorietà in seno alla John

Possiamo ascoltare O'Neil Spencer alle spazzole e alle bacchette in *Royal Garden Blues*, inciso il 28 Luglio 1939 con l'orchestra di John Kirby. È un vero regalo! O'Neil Spencer era malato di tubercolosi, e nel giugno 1943, mentre suonava all'Apollo Theater di Harlem, ebbe un malore e crollò. Dovette abbandonare la carriera e morì l'anno successivo (21).

A proposito di Cliff Leeman, Buddy Rich ha scritto: « Cliff era uno dei migliori batteristi del periodo Swing [...]. Cliff suonava per gli altri, per l'orchestra [...]. Era un tipo che faceva suonare bene l'orchestra » (22). Leeman incise con Artie Shaw, Glenn Miller, Tommy Dorsey, Charlie Barnet e



O'Neil Spencer (in piedi a destra vicino al termosifone) con la Mills Blue Rhythm - Band nel 1936

Kirby Band, sestetto celebre fra il 1937 e il 1943. Il suo modo di suonare con le spazzole influenzò numerosi batteristi, fra cui Buddy Rich (20).

Woody Herman, e nelle piccole formazioni di John Kirby e Don Byas. Più tardi suonò, con eccellenti risultati, nelle orchestre di stile Dixieland.



Cliff Leeman (terzo da sinistra) con l'Orchestra di Glenn Miller nel 1938

Insieme a suo fratello Bill alla tuba, Tommy Benford (23) ha fatto parte dei Red Hot Peppers di Jelly Roll Morton, fra il 1928 e il 1930. È un batterista New Orleans che non verrebbe menzionato qui, nel periodo di cui ci stiamo occupando, se la sua vita non si fosse svolta in modo interessante. In effetti, nel 1924 egli insegnò la batteria al giovane Chick Webb (che all'epoca aveva sedici anni), e nei primi anni Trenta condivise le proprie idee musicali con Sidney Catlett. Benford era un ricercatore. Mentre Catlett diventò molto famoso, lui, Tommy Benford, rimase relativamente nell'ombra, pur sperimentando gli stessi concetti del suo illustre amico. Benford ebbe comunque l'occasione di suonare con i più grandi: Coleman Hawkins, Bill Coleman, Django Reinhardt, Stéphane Grappelli, Rex Stewart, ecc... Ovviamente, non ci è dato di sapere quali fossero le rispettive idee musicali di Benford e di Catlett, quando essi confrontavano i loro punti di vista e le loro figure batteristiche! Ma la storia ha dimostrato che fu Catlett che seppe sfruttare le proprie possibilità, molto meglio di Benford, e in modo eccezionale.

Provo malinconia e resto perplesso di fronte ai casi della vita, che portano un determinato musicista alle luci della ribalta e al tempo stesso ne lasciano un altro nell'ombra, quando entrambi posseggono lo stesso potenziale musicale. A proposito di Tommy Benford, Whitney Balliett ha





Tommy Benford (secondo da destra) con l'orchestra di Rex Stewart nel 1933

scritto: «Non è mai stato famoso, ma è stato uno dei nostri primi batteristi moderni» (24).

Il batterista J.C. Heard (che ha iniziato la propria carriera come ballerino), ha lavorato spesso a fianco di Teddy Wilson, Benny Carter, Coleman Hawkins, Cab Calloway, Erroll Garner e molti altri ancora. Egli non ha mai voluto essere classificato in una categoria stilistica, il che ne fa un batterista musicalmente molto aperto. In qualità di *sideman*, egli ha inciso qualcosa come millecento dischi! Ha anche registrato degli album come cantante. Nel 1946, ha vinto il referendum indetto da *Esquire* per il "batterista dell'anno", e all'"Olympian Drum Battle" svoltasi alla Carnegie Hall si è classificato terzo con una medaglia di bronzo (l'oro venne vinto da Gene Krupa e l'argento da Buddy Rich). Negli anni Quaranta, l'industria cinematografica utilizzò delle *big bands* per le colonne sonore, e J.C. Heard appare in cinque film dell'epoca. Egli ha conosciuto anche l'avventura bebop con Dizzy Gillespie e Charlie Parker. «Molti hanno creduto che fosse Max Roach a suonare su quei dischi» - racconta lo stesso Heard - «perché i nomi dei *sidemen* non figuravano sulle copertine. Io ero con quell'orchestra prima di Max».

Una bella registrazione delle sue rarchevoli qualità alle spazzole, ne

gli anni Settanta, si trova nel brano "per batteristi" intitolato *Cute* (21 Maggio 1945).

Se Chick Webb, Gene Krupa, Dave Tough o Cozy Cole hanno avuto la possibilità di vedere riconosciuto il loro talento, la maggioranza dei batteristi come Wilbur Kirk, Les Erskine, Joe Marshall o George Jenkins (i cui nomi sono assenti dai grandi dizionari del jazz) non sono apparsi che fugacemente sulla scena jazzistica. Altri, nonostante una carriera davvero ricca e intensa, non hanno potuto assurgere al titolo di "star". Come Slick Jones ad esempio, che per molto tempo fu il batterista di Fats Waller. Si può ammirare la sua spigliatezza sia alle spazzole che alle bacchette (in assoluto) in *Darktown Strutter's Ball* (inciso il 3 novembre 1939 a New York). E non fu certo un caso se Lionel Hampton lo scelse come partner, quando decise di suonare il pianoforte in *The Munson Street Breakdown* e *I've Found A New Baby* (30 ottobre 1939).

Kansas Field ha saputo unire lo stile dixieland a quello del periodo swing. Keg Purnell, oggi caduto completamente nell'oblio, è stato indubbiamente l'unico batterista ad aver suonato, nel 1934-1935, con King Oliver (il grande cornettista e compositore New Orleans) e, nel 1939 ...con Theonious Monk, il sommo pianista e compositore che lo stesso Purnell

aveva ingaggiato nel proprio quartetto.

Specs Powell, pianista e batterista, ebbe un ruolo importante come membro accreditato dell'orchestra della CBS. Il batterista Panama Francis lavorò al *Savoy Ballroom* negli anni Quaranta e si produsse sulle scene jazzistiche fino agli anni Ottanta (con Benny Goodman, in particolare, nel 1982). Francis ha reso omaggio ai suoi maestri interpretando, l'11 febbraio 1979, *Harlem Congo* (cavallo di battaglia di Chick Webb), e *Serenade*

to my Father (3 febbraio 1975), nel più puro stile di Cozy Cole. Il nome di Maurice Purtill (25) è legato alle grandi orchestre del periodo swing: lo si può apprezzare in *Boogie-Woogie* (16 settembre 1938) e in *Hawaiian War Chant* (20 novembre 1938) con Tommy Dorsey and his Orchestra. Manzie Johnson è stato un batterista eccellente: notevole il suo ritmo in *That Blue-Eyed Baby From Memphis* - registrato in 26 aprile 1933 con Don Redman - e in *Sixth Street* - inciso il 17 marzo 1940 con i Lil Armstrong's Dixielanders. Tony Briglia (batterista della Casa Loma Orchestra, così brillante all'Essex House Hotel di New York nel 1933), James Morrison (il notevole batterista di Erskine Hawkins) e Al Spiedock (occasionalmente batterista di Lionel Hampton nel 1940) sono del tutto dimenticati. Pete Jacobs ha vissuto la bella stagione dell'orchestra di Claude Hopkins (*Everybody Shuffle*, inciso nel 1934). Malato, fu costretto a cessare ogni attività musicale fino alla sua morte, avvenuta nel 1952. Per le stesse ragioni, Leroy Maxey, uno dei batteristi della celebre orchestra di Cab Calloway (*The Man From Harlem*, registrato il 30 novembre 1932), smise di suonare sin dal 1938. Batteristi come Charlie Kenley o John Washington (rispettivamente con Jack Purvis e Stuff Smith) sono ignorati dalle enciclopedie di

jazz. Bill Beason ha svolto una carriera interessante a fianco di Jelly Roll Morton, King Oliver, Clarence Williams, James P. Johnson, Teddy Hill e, più tardi, Django Reinhardt, Dicky Wells, Bill Coleman, Don Redman e Roy Eldridge. Il suo grande merito sta nell'aver rimpiazzato Chick Webb durante la sua malattia e anche dopo la morte, fino al 1941 (l'orchestra era allora posta sotto la direzione di Ella Fitzgerald).

Nonostante il suo *feeling* tipicamente "swing" nella *big band* di Earl Hines (*Flany Moodie Swing*, 10 febbraio 1937), Wallace Bishop si può forse includere fra i batteristi di stile New Orleans. Allievo di Jimmy Bertrand, egli suonò con Jelly Roll Morton, Coleman Hawkins, John Kirby, Sy Oliver, Buck Clayton, Bill Coleman, Don Byas, Ben

re al Savoy nel 1935 e che più tardi collaborò con Coleman Hawkins. Sammy Weiss suonerà con Benny Goodman, Tommy Dorsey, Artie Shaw, Louis Armstrong e Johnny Guarnieri. Per un certo periodo, Yank Porter sarà il batterista di Louis Armstrong, James P. Johnson, Fats Waller, Teddy Wilson, Benny Carter ed Art Tatum. E chi si ricorda di Eddie Dougherty, al quale nel 1940 toccò l'arduo compito di rimpiazzare Dave Tough nella Bud Freeman's Orchestra? Anche Dougherty suonò con James P. Johnson, Art Tatum e Benny Carter (fra gli altri). Forse Morey Feld è un po' più conosciuto in virtù del suo ecletticismo: ha saputo evolversi con spigliatezza nello stile Dixieland così come nel Middle Jazz e anche nel Bebop. Lo si ascolta sia con Ben Pollack,

Bud Freeman, Benny Goodman, Teddy Wilson e Slam Stewart che con Charlie Parker.

Nel 1966 egli aprì anche una scuola di batteria. Lee Young (fratello di Lester) lavorò molto per il cinema (con la MGM, la Paramount e la Columbia) e fu uno dei primi batteristi neri a prodursi con regolarità negli studi di Hollywood. Batterista e cantante nell'orchestra di Lionel Hampton, Young usa giudiziosamente le spazzole, specialmente in *Open House* e *Smart Alec*, registrato il 20 dicembre 1940 con il gruppo Lionel Hampton And His Sextet. Fece parte delle formazioni di Benny



Maurice "Mo" Purtill con Glenn Miller

Goodman, Buck Clayton e Fats Waller (tra gli altri); inoltre fu membro del trio di Nat King Cole. Art Trappier suonò con musicisti di stile New Orleans e Middle Jazz.

Mi stava a cuore nominare qui tutti questi batteristi, per render loro quell'omaggio che si meritano. Tutti hanno conosciuto quelle conclusioni delle serate musicali negli hotel, i ca-

mi stava a cuore nominare qui tutti questi batteristi, per render loro quell'omaggio che si meritano. Tutti hanno conosciuto quelle conclusioni delle serate musicali negli hotel, i ca-

baret e le sale da ballo, in cui toccava loro un'ultima incombenza: smontare e piegare il materiale! Spesso si ignora o si dimentica questo aspetto penoso (e ripetitivo) della vita del batterista, aspetto che, secondo la leggenda, avrebbe convinto il sassofonista Lester Young ad abbandonare molto presto (e bisogna riconoscerlo, per la nostra più grande felicità) la batteria! Tutti i batteristi sopra citati hanno arricchito ed alimentato (ciascuno a proprio modo) l'atmosfera musicale degli anni Trenta e Quaranta, spendendo senza risparmio le loro energie per fare "swingare" i musicisti con cui suonavano ed il loro pubblico.

Nel mio prossimo articolo parlerò della vita e dello stile di quell'immenso batterista che fu Jo Jones e dell'importanza del primo vero batterista moderno: Sidney Catlett.

(1 - continua)

(Traduzione di RICCARDO SCIVALES)

Note

- (1) Cit. da Burt Korall in: *Drummin' Men*, New York, Schirmer Books, 1990.
- (2) *Id.*, *Ibid.*, p. 314.
- (3) *Id.*, *Ibid.*
- (4) *Id.*, *Ibid.*, p. 316.
- (5) Lionel Hampton Small Groups - Musicmemoria 30354 - 30372 - 30417 - 30418.
- (6) *Les cahiers du Jazz*, n° 10, 1964, p. 62.
- (7) Korall, Burt. *Drummin' Men*, cit., p. 316.
- (8) *Les cahiers du Jazz* n° 10, 1964, p. 65.
- (9) Cfr. *Les cahiers du Jazz*, cit., pp. 75-76.
- (10) *Id.*, *Ibid.*, p. 68.
- (11/12) e *Id.*, *Ibid.*, p. 72.
- (13) Videotape *Legends of Jazz*, Vol. I, Proserpine Editions, 1989.
- (14) Korall, Burt. *Drummin' Men*, cit.
- (15) *Id.*, *Ibid.*, p. 90.
- (16) *Id.*, *Ibid.*, p. 92.
- (17) *Id.*, *Ibid.*, p. 106.
- (18) *Id.*, *Ibid.*, pp. 113 - 114.
- (19) *Id.*, *Ibid.*, p. 323.
- (20) *Id.*, *Ibid.*, p. 324.
- (21) *Id.*, *Ibid.*, pp. 325 - 326.
- (22) *Modern Drummer* - luglio 1983, p. 51.
- (23) Tommy Benford è scomparso il 24 marzo di quest'anno.
- (24) Balliett, Whitney, *American Musicians*, Oxford University Press N. Y., p. 47.
- (25) Maurice "Mo" Purtill è morto il 5 febbraio di quest'anno.

