



"The drummer" di Larry Rivers

di George Paczynski

Da "Papa Jack" Laine a Tony Spargo. Il primo disco di jazz

I Neri non erano i soli a suonare il jazz a New Orleans. C'erano anche, parallelamente, delle orchestre bianche. Una figura mitica in tal senso è quella di "Papa Jack" Laine, batterista, contrabbassista e capo orchestra. Non si conosce alcuna sua registrazione, ma egli ha fama di essere stato il padre del jazz bianco. Nato nel 1873, fin dal 1890-1891 egli fondò una orchestra di ragtime, la *Reliance Band*, il cui successo fu tale che egli costituì sette orchestre da ballo che portarono, tutte, questo stesso nome e che suonarono contemporaneamente a New Orleans. "Papa Jack" abbandonò la musica nel 1917 e divenne fabbro e, successivamente, garagista. Riguardo a questo musicista Joachim-Ernst Berendt ha scritto: «Le orchestre attraversavano le vie della città (New Orleans) a piedi o su dei carretti chiamati *band wagons*.

Quando due orchestre si incontravano, ne seguiva una gara, un "torneo musicale". Poteva capita-

re che un gruppo nero ed un gruppo bianco si impegnassero in tale competizione, e se quest'ultimo era diretto da Papa Laine, spesso "schiacciava" il suo avversario" (1).

«Papa Jack ebbe dei successori» - prosegue Berendt. «I primi gruppi bianchi di successo furono infatti dei discendenti diretti di Papa Laine. Non v'è alcun dubbio che le prime orchestre di jazz fossero bianche: in primissimo luogo la *Original Dixieland Jazz Band*, poi i *New Orleans Rhythm Kings*» (2).

Sapendo quanto la musica jazz deve alla cultura del popolo nero, non si può che constatare una nuova, e purtroppo prevedibile, ingiustizia: fu un'orchestra bianca - la *Original Dixieland Jazz Band* - a realizzare il primo disco jazz. Qualunque sia la nostra opinione in proposito, l'esistenza di questo primo disco costituisce un avvenimento, e ricorderei il batterista di talento di questa orchestra, Antonio Sbarbaro detto Tony

Spargo, il cui nome è rimasto, a giusto titolo, nella storia. Tuttavia, non vanno dimenticati i notevoli batteristi neri contemporanei di Tony Spargo, i quali non potevano accedere negli studi d'incisione e, di conseguenza, non avevano modo di pervenire ad una fama duratura. Bisognerà attendere il 1922 per vedere un'orchestra nera della Louisiana entrare in uno studio di registrazione: si tratta della *Spikes's seven pots of pepper orchestra*, diretta da Kid Ory.

Le prime registrazioni pervenuteci non danno che una vaga idea di quanto, nel complesso, i batteristi dell'epoca erano capaci di fare: i procedimenti di registrazione di quegli anni, infatti, riuscivano a captare solo uno stretto minimo degli strumenti a percussione. Pertanto, in questo primo disco di jazz, registrato il 26 febbraio 1917 dalla O.D.J.B., si possono intuire alcuni timbri differenti, come quelli del piatto, del campanaccio, del *wood-block* e, sembrerebbe, anche del tamburo (sebbene a quell'epoca la registrazione del tamburo e della grancassa fosse impossibile). Il batterista si trovava quindi in una situazione davvero sfavorevole, in quanto i tecnici del suono temevano sistematicamente che egli coprisse il volume sonoro dell'orchestra già dai primi colpi dati sullo strumento. Tuttavia, in questo disco della O.D.J.B., si distinguono dei colpi sordi e l'esecuzione della batteria è evidente. Sebbene vi si percepisca veramente inale ciò che suona il batterista, è pur sempre avvertibile un'alternanza di tamburo e di grancassa o di *tom*. In ogni caso, dopo l'introduzione di quattro misure si distingue nettamente, nel corso del giro armonico di *Livery Stable Blues* (composto nel 1912 ed inciso il 26 febbraio 1917), un suono abbastanza denso sopra a sonorità differenti, alcune delle quali molto gravi. In particolare, all'inizio del terzo *chorus* (suonato, com'è ovvio, collettivamente) si intuiscono dei colpi di tamburo o di *tom tom*, piazzati nel seguente modo:



Papa Jack Laine's Reliance No. 1 band, 1906.

LA BATTERIA JAZZ E LA SUA STORIA

La Batteria Jazz e la sua storia

Esempio n. 1

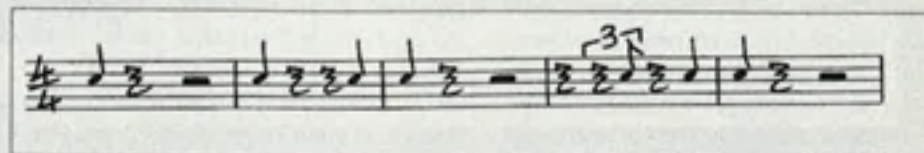
La stessa punteggiatura ritmica si ritrova nel quarto *chorus*, poi solamente nell'ottavo (nel corso di questo *chorus*, la figura della quarta misura sopra esemplificata non viene eseguita). In *Dixieland Jazz Band One-Step*, (un altro brano di andamento vivace registrato in quella stessa giornata,) si possono udire dei colpi di piatti, di *wood-blocks*, di campanacci, di *tom tom* o di tamburo. L'esecuzione del batterista è piena d'entusiasmo, e Tony Spargo utilizza una figura ritmica che si identifica molto chiaramente. Già in voga all'epoca, questa figura diventerà una delle figure ritmiche-tipo dell'improvvisazione - su tutti gli strumenti - per l'intera storia del jazz. Ecco questa figura fondamentale:

Esempio n. 2

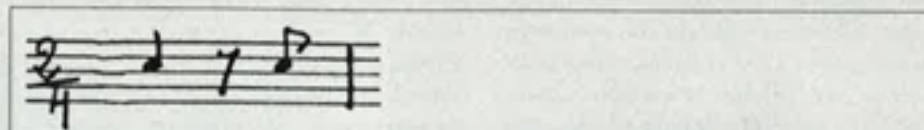
L'ho trascritta in tempo 2/4. Perché? Perché la musica di parata si eseguiva, per definizione, marciando. Tutte queste musiche, comprese le cosiddette "marce-tamburo", sono eseguite in 2/4. Le *brass bands* sfilavano a tempo 2/4 o c|. Nei loro ranghi non c'erano, com'è evidente, dei contrabbassi a corde. Al posto di questi si utilizzava allora, per esempio, il basso tuba. Ma allorché le orchestre suonavano di sera, in piazza o nei bar, la musica - fin dagli inizi stessi del jazz - era fraseggiata, indifferentemente, in 2/4, 4/4, c|, 6/8 o 12/8. Molti commentatori hanno perpetuato l'errore che consiste nell'affermare che nel jazz vi sarebbe stato un progressivo slittamento dal 2/4 al 4/4, mentre è invece verosimile che i musicisti dell'epoca praticassero egualmente bene sia l'uno che l'altro di questi tempi. D'altra parte, ricordiamo che esiste un malinteso a proposito del tempo c|, che contiene quattro semiminime e si batte in due movimenti, e del tempo 4/4, che contiene anch'esso quattro semiminime ma si batte in quattro movimenti. Ma questo aspetto (l'aspetto metrico) della musica mi sembra secondario, in quanto il tempo "vivace" verrà scelto, com'è ovvio, in funzione di un certo rigore ritmico, della sensibilità musicale individuale e di gruppo, e dell'ispirazione del momento.

Un altro errore che ancora persiste ai nostri giorni riguarda il contrabbasso a corde, che sarebbe apparso molto tardi nella storia del jazz, mentre in realtà esso ne fece parte già dall'inizio. Per esempio, la fotografia della *Buddy Bolden Band* scattata nel 1905 testimonia la presenza di un contrabbassista a corde. D'altra parte, lo studio dell'iconografia del jazz dimostra che questo

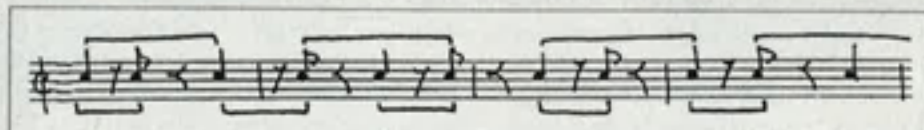
Esempio n. 1



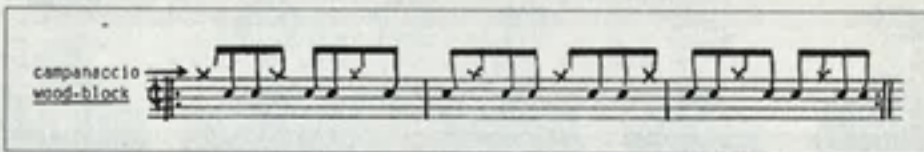
Esempio n. 2



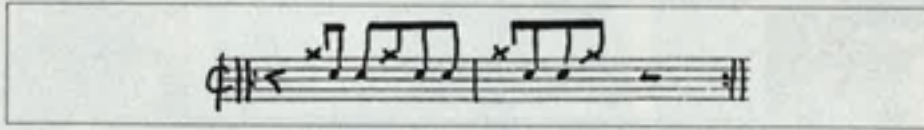
Esempio n. 3



Esempio n. 4



Esempio n. 5



strumento aveva, già da molto tempo, il suo posto nelle orchestre. Tornando a Tony Spargo e alla figura ritmica sopra esemplificata, conviene ora osservare come questa si sviluppa nel corso delle misure:

Esempio n. 3

Questo modo di suonare impone un "feeling" di 3 su una misura a 2 tempi, come esegue molto bene Tony Spargo. L'effetto di questa figura emerge man mano che il tempo si svolge. Occorre un ciclo completo di 3 misure a 2 tempi perché il batterista ritrovi questa figura ritmica allo stato fondamentale, nella quarta misura. Tony

Spargo esegue questa figura combinando il campanaccio (accessorio che egli fu il primo ad utilizzare) con il *wood-block*, nel seguente modo:

Esempio n. 4

In questo esempio è il campanaccio che determina il "feeling" di 3. Si crea, in tal modo, ciò che definirei una "illusione auditiva". In effetti, l'ascoltatore è "trascinato" dal suono del campanaccio, che si ripete ciclicamente e diventa per lui il punto di riferimento, mentre in realtà il punto di riferimento è il primo movimento di ciascuna misura. Tony Spargo trasporta questo tipo di frase anche in altri brani, con delle varianti. Egli la



L'Original Dixieland Band con il batterista di origine italiana Antonio Sbarbaro, chiamato Tony Spargo, "il cui nome è rimasto a giusto titolo nella storia del jazz".

impiega sia per introdurre una frase musicale, sia per concluderla, sia per accompagnarla durante tutto il corso del suo sviluppo. Talvolta se ne serve anche per collegare la fine di una frase con l'inizio di un'altra.

Uno dei brani più celebri del jazz New Orleans è *Tiger Rag*, registrato dalla O.D.J.B. La versione del 25 marzo 1918 evidenzia un arrangiamento in cui la figura precedentemente esemplificata viene utilizzata solo parzialmente e in maniera particolare. Si tratta ancora di un'alternanza di campanaccio e *wood-block*, svolta su due misure, approssimativamente come esemplificato qui di seguito:

Esempio n. 5

Tony Spargo ripete questa figura nel corso di tutto il giro armonico del terzo *chorus* (32 misure in forma A B A' C) del terzo tema, che serve all'improvvisazione. Ovviamente, egli rispetta il *break* di due misure situato nella settima ed ottava misura di B. In C, nelle due ultime misure del *chorus* egli abbandona la figura sopra esemplificata e rilancia tutta l'orchestra per il *chorus* conclusivo, in cui si odono, uno dopo l'altro, i *wood-blocks*, il campanaccio e forse anche un *tom tom*. In tal modo, egli ha distribuito su differenti sonorità la tecnica, basata su un unico timbro, del tam-

buro militare.

Pur essendo il musicista preciso e rigoroso che ho cercato di descrivere, Tony Spargo, come gli altri batteristi del suo tempo, si presentava come una sorta di prestigitatore, di buffone, di manipolatore di scherzi e tiri burloni. Al suo riguardo, in *Early Jazz* Gunther Schuller ha scritto: "Dunque, la O.D.J.B. non improvvisava veramente. Infatti, l'unico strumentista che cercava di variare la sua parte era il batterista, Tony Sbarbaro. Non solo variava i suoi *chorus* da una versione all'altra, ma entro ciascun pezzo dava prova di una grande varietà, mediante un abile utilizzo di numerosi tamburi, campanacci, *wood-blocks* e piatti. La versatilità di Sbarbaro contrasta notevolmente con la limitatezza degli altri musicisti" (3). Lo stesso Tony Spargo amava dire: "Non c'è che da lasciarsi andare e mettere dentro il più possibile. E non pensate mai ad un assolo di batteria" (4).

Le parole maestre stanno qui: "lasciarsi andare" e "mettere dentro il più possibile". Ed è proprio a questa regola che si ispireranno tutti i batteristi di ogni epoca e stile: essere rilassati e disponibili, per poter piazzare delle frasi musicali nel tempo. E' questo un consiglio prezioso, sul quale i batteristi esordienti di oggi dovrebbero meditare. Una informazione molto interessante dal punto di vista storico ci viene, anch'essa, da Tony Spargo, il quale ha ricordato che le spazzole, con i loro fili metallici, avevano già fatto la loro apparizione negli anni della prima guerra mondiale. Ricordiamo infine che l'aspetto spettacolare della batteria spingeva i batteristi a decorare i propri strumenti, e in modo particolare la grancassa. Tony Spargo si uniformò a quest'usanza con uno stile molto personale.



Ancora l'O. D. J. B. a Londra nel 1919 - Palais de Danse.



1905 - L'unica foto dell'orchestra di Buddy Bolden.

Ben Pollack, batterista-cantante e Ray Bauduc, batterista-ballerino



La Creole Jazz Band di King Oliver. Dipinto di Robert Andrew Parker.

Il "Dixieland" è una regione che corrisponde all'insieme degli stati meridionali degli U.S.A., ma è anche uno stile di jazz originario di New Orleans. Se allora si fa una distinzione tra lo stile "Dixieland" e quello denominato "New Orleans", è per una precisa ragione: il Dixieland è suonato da musicisti bianchi. E anche se Tony Spargo, Ben Pollack e Ray Bauduc - tre batteristi bianchi - non occupano il primo posto negli inizi della storia del jazz, ciò non toglie nulla al loro grande talento. Fu nel 1923 che il batterista bianco Ben Pollack, membro dei *New Orleans Rhythm Kings*, incise un disco. Nel corso di una carriera durata poco più di una trentina d'anni, egli fu contemporaneamente cantante, batterista e capo orchestra. Costituì una tra le prime orchestre da ballo "jazzistiche", in California. Nel 1926 fondò infatti il complesso *Ben Pollack and his Californians*, che nei suoi ranghi includeva alcuni nomi divenuti, in seguito, prestigiosi, come quelli di Glenn Miller e Benny Goodman. Dal 1928 al 1934, il posto di batterista

nell'orchestra di Pollack verrà assunto da un altro batterista bianco, Ray Bauduc (Pollack si dedicò infatti alla direzione di questa formazione). L'esistenza di Ben Pollack terminò tragicamente. Abbandonata completamente la musica verso la fi-



Los Angeles 1927 - L'Orchestra del batterista Ben Pollack. Tra i musicisti Benny Goodman (secondo da sinistra) e Glenn Miller (primo da destra).

ne degli anni Cinquanta, egli cambiò vita per dedicarsi alla gestione di un suo ristorante. Si suicidò il 7 giugno 1971. Ci ha lasciato il ricordo di un uomo che affermò lo stile Chicago, contribuendo ad esplorare minuziosamente le possibilità del batterista nell'ambito della grande orchestra.

"Papa Jack" Laine e Ben Pollack furono dei batteristi-leader. Ma chi si ricorda, ai nostri giorni, di Dunny Alvin o di Harry Dial, anch'essi batteristi-leader?

Ray Bauduc nacque il 19 giugno 1906 a New Orleans. Egli ha ricordato che, quando aveva dodici o tredici anni, suo fratello lo accompagnava a veder suonare tutti i batteristi della città (5). Ricevette la sua prima lezione di batteria dal migliore professore dell'epoca a New Orleans: Kid Peterson. I batteristi che lo influenzarono furono Emil Stein, Chinee Foster e i due grandi batteristi di cui parleremo in seguito, Baby Dodds e Zutty Singleton. Ray Bauduc entrò a far parte dell'orchestra di Fred Rich sia come batterista che come ballerino! Negli anni Venti, infatti, il batterista jazz è una sorta di "stregone del rumore", che suona con tutto il corpo, balla il tip-tap e si esibisce soprattutto come un uomo di spettacolo che deve essere contemporaneamente in grado di divertire e stupire il pubblico. Durante tutto il corso della propria carriera, Ray Bauduc lavorò con numerosi musicisti molto noti (Tommy Dorsey, Bob Crosby, Jimmy Dorsey, Jack Teagarden, ecc...), portando avanti la tradizione New Orleans-Dixieland. Il suo stile risulta particolarmente interessante in *The Big Crash from China*, inciso il 14 marzo 1938 con l'orchestra di Bob Crosby, una *big band* dixieland (è questo un tipo di formazione raro ed atipico). Il titolo stesso di questo brano fa riferimento ad un grande piatto "crash", originario della Cina, che Ray Bauduc



Batteria degli anni 20.

aveva incluso nel proprio set. In questa incisione è possibile sentire molto bene l'esecuzione del batterista. Egli prende un assolo sui *wood-blocks* e sui *rims* (i bordi del tamburo), con uno stile in cui si avverte nettamente l'influenza di Baby Dodds. Molto più che il profilo ritmico delle figure in se stesse, sono soprattutto le sonorità del legno, così diverse tra loro, che attirano l'attenzione dell'ascoltatore durante il suo assolo di otto misure e nel corso del suo accompagnamento.

Tuttavia è in *Wolverine Blues* (inciso il 10 febbraio 1938 con la stessa orchestra) che Ray Bauduc è in forma smagliante. Questo brano si apre con un colpo di piatto cinese (senza dubbio quello sopra ricordato), seguito da una notevole introduzione di batteria. Successivamente, il batterista prende 32 battute di assolo che sono un modello del genere. Il brano termina con un ultimo assolo di batteria, che conclude magnificamente questo pezzo da antologia.

Su Ray Bauduc esiste una videocassetta appassionante, registrata in parte con Jack Teagarden e il suo sestetto e in parte con il complesso *The Bobcats*, nel corso dello stesso anno (6). I numerosi interventi del batterista sono molto eloquenti sia sul piano uditivo che su quello gestuale. È una delle rare registrazioni da consigliare a coloro che vogliono sentire e vedere come agiva un autentico batterista di stile New Orleans-Dixieland. Si può ammirare la totale disinvoltura di Ray Bauduc, che giunge alla... noncuranza (suonando, egli mastica un chewing-gum!). Il suo famoso piatto cinese è collocato proprio al centro della batteria, sopra alla grancassa. Esso è chiodato, e il batterista lo suona spesso con il "cha-ba-da" in *Wolverine Blues*, così come in *That's A Plenty*. In quest'ultimo brano è affascinante la sonorità del suo tamburo, tipica di questo stile. Il torso di Ray Bauduc è immobile. Le mani distribuiscono i colpi con una spigliatezza sconcertante. In *Jack Armstrong Blues* Bauduc prende un bellissimo assolo di ventiquattro misure. In compagnia dei Bobcats, lo si vede frustare (nel



Ray Bauduc con il contrabbassista Bob Haggart mentre eseguono il celebre: "Big Noise from Winnetka".

vero senso della parola) i suoi piatti. In *Savoy Blues* egli suona rigorosamente "sul tempo". In *March of the Bobcats*, il suo assolo iniziale (eseguito in stile "tamburo da parata" con dei *frisés*, dei *flas*, dei *ras* di 5 e un rullo di tipo *buzzle*) è di una leggerezza e di una potenza rimarchevoli. In *Complainin'*, dove accompagna l'eccezionale pianista Jess Stacy, il suo lavoro alle spazzole è avvincente. *Big Noise from Winnetka* è una vera leccornia. Vi si vede Ray Bauduc con il contrabbassista Bob Haggart, ed entrambi ci invitano ad un vero spettacolo. La cordiera del tamburo è tolta, al fine di rispondere bene al contrabbasso con un suono grave, ma anche per non lasciare vibrare il tamburo quando lo strumento a corde (il contrabbasso) risuona. Le frasi eseguite sui *tom toms* sono molto vicine alla melodia. Nel corso di questa prestazione, il batterista giunge perfino a suonare con le sue bacchette sulle corde del contrabbasso di Bob Haggart!



Gli otto brani registrati con i Bobcats, nell'ambito delle Emissions Snader, si presentano come dei "clips" odierni lunghi da tre a cinque minuti, e costituiscono una preziosa testimonianza dello stile di quel meraviglioso batterista-musicista che è stato Ray Bauduc. Come ha ricordato il suo amico Bob Haggart, Ray fu anche un inventore: concepì infatti un nuovo pedale da grancassa, chiamato "The Speed King", che la Ludwig mise in commercio, ed ebbe anche l'idea di applicare un pedale al *tom tom*, per potersene servire come di un timpano. Inoltre, assieme a Cliff Leeman fu uno dei primi batteristi ad usare due piccoli *tom toms* fissati al lato sinistro della grancassa (7).

Ray Bauduc morì, in un oblio totale, a Houston (Texas), l'8 gennaio 1988.

(3. - continua)

(Traduzione di Riccardo Scivales)

NOTE

- 1) Berendt (Joachim-Ernst), *Le Grand Livre du Jazz*, Editions du Rocher, 1986, pp. 23-24.
- 2) Cfr. Berendt (Joachim-Ernst), op. cit., p. 24.
- 3) Schuller (Gunter), *Early Jazz*, Oxford University Press, 1968, 5, p. 180.
- 4) *The Great Jazz Drummers*, Part I, in: *Modern Drummer*, giugno-luglio 1980, p. 20.
- 5) Korall (Burt), *Drummin' Men, Ray Bauduc*, Schirmer Books, New York, 1990, p. 328.
- 6) *The Swingtime Collection*, Charly Video, Volume 14.
- 7) Korall (Burt), *Drummin' Men, Ray Bauduc*, Schirmer Books, New York, 1990, p. 330.