



"Shaw Time" di Romare Bearden - 1974 Feldman Collection.

di Georges Paczynski

Kaiser Marshall, ovvero le prime esperienze in big band con Fletcher Henderson

Chi fu Kaiser Marshall? Il suo nome è legato alla celebre orchestra di Fletcher Henderson, costituita nel 1921. Marshall aprì la strada ad un'intera generazione di batteristi, come George Stafford, Walter Johnson, Sonny Greer ed il giovanissimo Chick Webb, che avranno la responsabilità di "portare" ritmicamente una grande formazione orchestrale. Nel 1924, la *big band* di Fletcher Henderson comprendeva musicisti molto famosi, come Louis Armstrong, Buster Bailey, Don Redman e Coleman Hawkins.

Per illustrare il ruolo del batterista nella prima autentica grande orchestra della storia del jazz, ho scelto *Shanghai Shuffle*, brano composto e registrato il 10 ottobre 1924. Questo pezzo inizia con una introduzione di batteria in assolo (piatto cinese e *tom tom*), lunga tre misure, cui seguono otto misure con l'orchestra:

Esempio 1

Esempio n. 1

In queste battute d'esordio (in cui tutto, evidentemente, era stato codificato), Kaiser Marshall replica, con il suo piatto cinese suonato su ogni secondo movimento, alle frasi suonate dapprima dai sassofoni e poi dalle trombe. Segue quindi l'esposizione del tema, che consta di sedici misure iniziali (in forma AB) e poi di trentadue misure (in forma AABC). Ecco queste prime sedici misure, con la parte orchestrale e quella della batteria:

Esempio 2

L'arrangiamento pone in risalto una frase melodica (due crome seguite da due semiminime) articolata su una misura in tempo tagliato. A causa del suo "feeling" ritmico di "3 su 2", questa frase si "sposta" di conseguenza attraverso i tempi. I colpi di piatto cinese che abbelliscono questo motivo non cadono mai a casaccio e svolgono un ruolo particolare in rapporto alla melodia da una parte, e in



Kaiser Marshall (a sin.) con Ram Ramirez.

rapporto al ritmo dall'altra:
1) In rapporto alla melodia



e alla melodia



LA BATTERIA JAZZ

E LA SUA STORIA

La Batteria Jazz e la sua storia

I colpi di piatto cinese sono situati sempre nello stesso punto: nel primo frammento del tema (ovvero le prime quattro misure) essi cadono costantemente sul Si bemolle, nel secondo frammento del tema (cioè le quattro misure successive) ancora sul Si bemolle, ma solamente nella terza e quarta misura.

Fatto curioso, nella prima misura di questo secondo frammento A, Marshall sottolinea il La sul quarto movimento e, nella seconda misura, ancora il La, ma questa volta sul terzo movimento. Questi due ultimi colpi di piatto furono dati certamente per sbaglio, e avrebbero dovuto essere suonati sul Si bemolle della prima e della seconda misura di questo frammento. Evidentemente, Marshall si lasciò sorprendere per due misure, ma riuscì a reinserirsi correttamente nella terza misura, suonando il piatto, questa volta, nel punto giusto. Tutto ritorna finalmente a posto in B, dove Marshall mette in evidenza il Fa diesis, rispettando così la melodia.

2) In rapporto al ritmo, d'altro canto, la melodia si sposta progressivamente nel corso delle misure, e nessuno dei colpi di piatto cinese occupa lo stesso posto. In effetti, essi sono ripartiti successivamente sul terzo, il secondo, il primo ed il quarto movimento: si confrontino in tal senso le prime quattro misure di A (senza tener conto dell'errore nella seconda parte di A) e le prime quattro misure di B.

Nella grande orchestra di Henderson, quindi, Kaiser Marshall svolgeva un ruolo allo stesso tempo melodico e ritmico: mettendo in risalto, con il piatto cinese, determinate note e non altre, egli dava "colore" alla melodia, pur "sostenendo" sempre il canto - compito questo delicato e avvincente.

Sbangbat Shuffle termina con una ripresa dell'introduzione alla maniera "cinese" dell'inizio: il piatto risponde alla melodia. Kaiser Marshall conclude il brano con una parte in assolo di *tom tom*/piatto cinese, che fa da eco alle prime tre misure del pezzo in questione:

Esempio 3

Un altro interessante esempio del lavoro

Esempio n. 2

Esempio n. 3

Esempio n. 4



Kaiser Marshall (batt.) con l'orchestra di Fletcher Henderson nel 1924. Da sinistra Howard Scott, Ralph Escudero, Elmer Chambers, Henderson, Charlie Dixon, Coleman Hawkins e Don Redman

solistico di Kaiser Marshall con la *big band* di Fletcher Henderson è *Fidgety Feet*, registrato il 19 marzo 1927. Qui il batterista suona il piatto nel seguente modo:

Esempio 4

Verso la fine del brano, dopo il *chorus* di trombone, Marshall esegue un *break* di due misure:

Esempio 5

break che ripeterà testualmente, introducendolo con due crome, proprio nella conclusione:

Esempio 6

Marshall utilizzò altre volte dei *break* simili, ad esempio in *Rocky Mountain Blues*, registrato il 21 gennaio 1927.

Secondo quanto ha ricordato Sonny Greer, Kaiser Marshall sarebbe stato il primo a suonare il tempo "cha-ba-da" sul piatto *ride*. Che sia stato lui, o più probabilmente Baby Dodds (come ho scritto precedentemente), non c'è alcun dubbio che gli vada riconosciuto il posto che gli spetta nel Pantheon dei grandi batteristi del jazz tradizionale. Inoltre, se lo si giudica ascoltando il *St. Louis Shuffle* registrato il 27 aprile 1927 con Fletcher Henderson (comprendente Coleman Hawkins, Jimmy Harrison,

Tommy Ladnier e Buster Bailey tra gli altri), Marshall dà prova di una "presenza" e di una pertinenza rimarchevoli. All'inizio del brano, nella quarta misura, l'orchestra introduce un assolo di piatto lungo due misure, cui segue un *break* di clarinetto, poi una parte d'insieme orchestrale inframmezzata da colpi dei piatti:

Esempio 7

Kaiser Marshall interviene quindi su un *tom tom* o un tamburo senza cordiera, poi torna al piatto con il seguente ritmo:

Esempio 8

Durante il *chorus* di trombone, Marshall suona nuovamente il *tom tom* e poi il piatto con la figura ritmica ormai classica:

Esempio 9

Sempre durante il *chorus* di trombone, egli si volge quindi al *wood-block*:

Esempio 10

Durante lo *stop-chorus* del banjo (Charlie Dixon), Marshall suona il piatto come prima:

Esempio 11

Poi riprende il solito ritmo, accentuando ogni secondo e quarto movimento. A questo episodio egli collega una parte in

assolo di due misure, sempre sul piatto:

Esempio 12

Il brano si conclude su due colpi brevi:

Esempio 13

Da quanto detto finora, ci si può rendere conto di quanto Marshall dovesse stare sempre vigile e all'erta. L'arrangiamento, firmato da Don Redman, esigeva una attenzione continua per piazzare correttamente i colpi di piatto con l'orchestra o in assolo. E Kaiser Marshall si dimostrò molto sensibile al dosaggio del suono sul piatto, dosaggio che richiedeva riflessi, memoria e senso del tempo.

In *Knockin' A Jug*, registrato il 5 marzo 1929 con Louis Armstrong e Jack Teagarden, lo stile di Marshall (tenuto conto dell'epoca) è molto nitido e "leggibile", in particolar modo alle spazzole. Marshall lasciò l'orchestra di Fletcher Henderson nel 1930. Fu subito richiesto da orchestre famose, come quella di Duke Ellington, Cab Calloway, The McKinney's Cotton Pickers, Bobby Martin, etc. Il 19 dicembre 1947 egli registrò un brano, intitolato *Kaiser's Last Break*, in cui spiccano in successione Mezz Mezzrow (clarinetto), Sidney Bechet (sassofono soprano), Sammy Price (pianoforte) e George "Pops"



"One Night Stand" di Romare Bearden - 1974 - Private Collection.

Foster (contrabbasso). All'inizio del *chorus* in cui Marshall esegue i suoi breaks, "attacca" con quattro misure in assolo (eseguite due volte) e suona il tamburo con corde, il *tom tom*, la grancassa, il campanaccio ed il piatto in un modo piuttosto pesante e relativamente rigido. Ma questo brano - il cui titolo si deve a Mezz Mezzrow e a Sidney Bechet - acquista una nuova risonanza se consideriamo che qualche giorno più tardi (il 3 gennaio 1948) Kaiser Marshall morì.

Walter Johnson, ovvero il miracolo del charleston con Fletcher Henderson (1)

Negli U.S.A., gli anni Venti furono quelli della prosperità e di un iniziale importante sviluppo economico. Certi fenomeni sociali - il Proibizionismo (dal 1919 al 1933), l'ascesa del Ku-Klux-Klan, il crollo

della Borsa a Wall Street nel 1929 - costrinsero i musicisti jazz a rintanarsi nei locali notturni e nelle sale da ballo. Il massiccio aumento dei disoccupati determinò una recrudescenza dei musicisti raggruppati in *big bands*. La gente ballava per divertirsi e per dimenticare i problemi quotidiani. Come ha scritto Joachim Ernst Berendt: «A Harlem, e più ancora a Kansas City, nel 1928-1929 si sviluppò un nuovo modo di suonare. Lo stile Swing iniziò con il secondo grande

esodo della storia del jazz: il viaggio da Chicago verso New York» (2).

In tal modo, a Kansas City prese forma una sintesi tra gli stili New Orleans, blues e boogie-woogie. Le orchestre di jazz utilizzarono largamente la formula dei "riffs", vale a dire delle frasi ripetute ad intervalli regolari. Cominciò l'era delle grandi orchestre swing. Fu questa la nascita del "jazz classico", chiamato "Swing" o anche "Middle Jazz". Contemporaneamente alle *big bands* di Duke Ellington e di Count Basie, si potevano ascoltare quelle di Don Redman, Earl Hines, Jimmie Lunceford, Luis Russell, la Mills Blue Rhythm Band, Cab Calloway, Teddy Hill, Benny Carter, Erskine Hawkins, Benny Moten, Andy Kirk, Chick Webb e ancora quella di Fletcher Henderson.

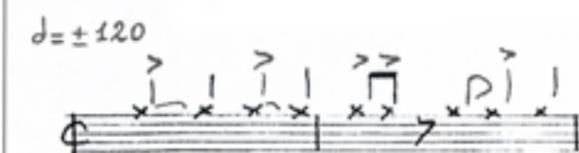
Un altro batterista entrerà a far parte della *big band* di Fletcher Henderson a partire dal 1929, rimanendovi fino al 1934, per poi lasciarla e ritornarvi un po' più tardi (nel 1936), abbandonarla nuovamente e riunirsi ad essa nel 1941-1942. Anche questo batterista, Walter Johnson, segnerà la storia del jazz. Grazie a lui, l'orchestra di Henderson iniziò a suonare in modo diverso, poiché egli ebbe l'idea di suonare lo "charleston" (precedentemente eseguito sul *wood-block*, la *wasbboard* e il piatto) su una nuova parte della batteria, che né Baby Dodds né Zutty Singleton avevano voluto utilizzare: il *charleston*.



Impostando il tempo sul *charleston*, Walter Johnson non poteva non sospettare che egli stava "lanciando" non solo un nuovo stile di batteria, ma anche un nuovo stile musicale, che ancora oggi è in vigore presso certe grandi orchestre jazz o di varietà.

Fino a questo momento, noi siamo sempre rimasti nella stessa prospettiva di base: quella del tamburo militare. Ora, con lo spostamento della mano destra verso il *charleston* e dunque sul metallo, la sonorità generale della batteria risulta dif-

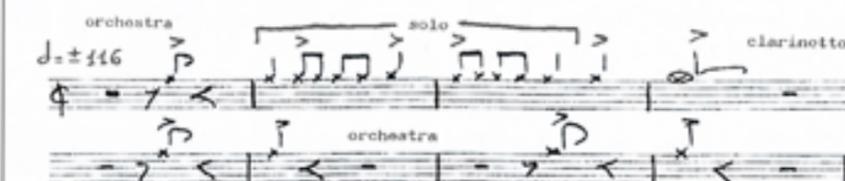
Esempio n. 5



Esempio n. 6



Esempio n. 7



Esempio n. 8



Esempio n. 9



ferente e quella dell'orchestra si trasforma in modo fondamentale. La *big band* si "alleggerisce" e le sonorità si affinano. È stabilito il principio stesso della "ritmica jazz". Il suono del contrabbasso di John Kirby o di Elmer James, quello del banjo o della chitarra di Clarence Holiday, di Ikey Robinson, di Lawrence Lucie o di Bernard Addison, associati al suono della batteria, vengono a creare una soluzione timbrica che rende ariosa la musica.

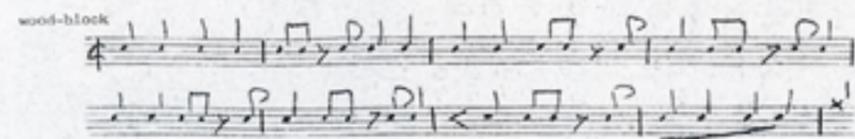
Quale differenza si nota tra la versione di *Shanghai Shuffle* registrata il 10 otto-

bre 1924 con Kaiser Marshall e quella registrata dieci anni più tardi, l'11 settembre 1934, con Walter Johnson? In effetti, non si riconosce più l'orchestra, sebbene il suo leader (Fletcher Henderson) e il suo clarinetista (Buster Bailey) siano sempre gli stessi. Il trombettista è Henry Allen e Ben Webster è al sassofono tenore. Non ci sono più né il banjo né il basso tuba, bensì una "ritmica moderna": al pianoforte Horace Henderson, alla chitarra Lawrence Lucie, al contrabbasso Elmer James e alla batteria Walter Johnson. Questa nuo-

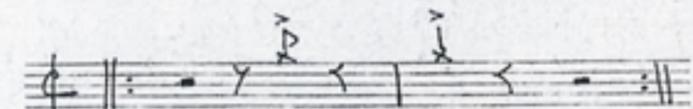
La Batteria Jazz e la sua storia

va sezione ritmica è agile, discreta e leggera. Estremamente efficace, fa "vivere" lo swing. Tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta (il cosiddetto periodo Middle Jazz), sparirono i rulli continui eseguiti sul tamburo con corde in guisa di accompagnamento (nello stile del tamburo militare) ed i colpi di piatto inopportuni. *E' nato un nuovo stile orchestrale.* La sezione ritmica, *da se stessa*, pulsa in modo mirabile. Walter Johnson, con la sua bacchetta, suona sistematicamente lo "cha-ba-da" sul charleston, ad esempio in *Cbinatown*, *My Cbinatown* (3 ottobre 1930), in *Clarinet Marmalade* e *Sugar Foot Stomp* (19 marzo 1931), in *Singin' the Blues* (25 aprile 1931) e in *New King Porter Stomp* (9 dicembre 1932). La mano sinistra del batterista diventa libera. Questo nuovo modo di suonare consente all'intera orchestra di "appoggiarsi" alla sezione ritmica. *Le sfumature si moltiplicano.* La musica cambia natura e diventa meno pesante. Che bella pulsazione è quella dell'insieme della *big band* di Fletcher Henderson in *Big*

Esempio n. 10



Esempio n. 11



John Special, registrato l'11 settembre 1934! La ritmica "gira" all'andamento di circa 100 alla minima in tempo 2/2. In *Happy As the Day Is Long*, registrato quello stesso giorno, questa stessa sezione ritmica fa meraviglie ad un andamento più vigoroso (circa 144 alla minima in tempo 2/2). Walter Johnson continuò a suonare con diverse formazioni fino al 1954. A parti-

re da quell'anno suonò solo molto sporadicamente, guadagnandosi da vivere come guardiano di una banca. Morì il 26 aprile 1977.

E' davvero un peccato che questo musicista discreto e raffinato sia passato quasi inosservato nella storia della batteria così come in quella del jazz. Walter Johnson fu in realtà uno straordinario innovatore. Cozy Cole amava ri-



1927. Ancora l'orchestra di Fletcher Henderson con Kaiser Marshall con il rullante sotto braccio.

cordarlo sottolineando il fatto che egli fu il primo batterista a sbarazzarsi del *temple block* e dei campanacci, il primo a suonare lo *bi-bat* pur fraseggiando già in modo indipendente con la mano sinistra sul tamburo con corde (concezione questa che sarà ulteriormente sviluppata da Jo Jones). Cozy ha inoltre ri-

cordato di aver visto Johnson marcare lo "cha-ba-da" su un piatto *ride* pur eseguendo contemporaneamente i quattro tempi alla grancassa, il secondo ed il quarto movimento sul tamburo con corde e sul *charleston*; e tutto ciò all'inizio degli anni Trenta! (3) Quanti tra i giovani batteristi, oggi, co-

noscono il suo nome o si ricordano ancora di lui?

Con questa settima puntata termina la prima parte della *Storia della batteria* ed dei suoi maggiori protagonisti del periodo legato alla tradizione. George Paczynski riprenderà in seguito questo suo studio in una seconda parte che ci porterà dall'inizio del periodo swing alla fine del jazz moderno.

(Traduzione di Riccardo Scivales)

Note:

(1) Nel corso del testo, il termine *charleston* (omonimo del celebre ballo e del famoso brano di James P. Johnson ad esso collegato) sta ovviamente ad indicare quell'elemento della batteria noto anche come *bi-bat*.

(2) Berendt (Joachim Ernst). *Le grand livre du Jazz*, Ed. du Rocher, 1986, p. 29.

(3) *Modern Drummer*, April 1981, p. 62.



Fletcher Henderson con la sua orchestra nel 1933. Alle sue spalle il batterista Walter Johnson.

Esempio n. 12



Esempio n. 13

