

La batteria jazz

di Georges Paczynski

La percussione di Sonny Greer, ovvero il "colore" in Duke Ellington

William "Sonny" Greer rappresenta un caso a parte nella storia della batteria. Cantante, intrattenitore, buontempone dotato di un'eleganza naturale, egli ci ha sempre nascosto la data esatta della sua nascita, che secondo le varie fonti sarebbe avvenuta a Long Branch (New Jersey) nel 1896, nel 1902, nel 1903 o nel 1904 (1). Su questo dettaglio Greer era molto riservato, perché ci teneva a dare di sé l'immagine di un uomo giovane (2). Autodidatta, Sonny Greer fu il primo batterista di Duke Ellington: i due si incontrarono già nel 1919, a Washington. Egli restò nella grande orchestra di Ellington fino al 1951: vale a dire più di trent'anni al servizio di una musica e di un uomo illustri.

Il termine stesso di "batterista" è incompleto per definire Sonny Greer. Sarebbe più appropriato, infatti, quello di "batterista-percussionista", intendendo la parola "percussione" nel senso della musica classica e rapportandola con il ruolo svolto dai percussionisti delle grandi orchestre sinfoniche. La quantità dei materiali utilizzati da Sonny Greer nella *big band* di Duke Ellington aumentò di pari passo con i mesi e gli anni delle sue prestazioni. Una foto ufficiale di questa *big band*, al Cotton Club, dimostra che il *set* di Greer, all'epoca, era



Basic Jazz Combo di Robert Andrew Parker

e la sua storia



Georges Paczynski

Riprendiamo da questo numero la Storia della Batteria Jazz e dei suoi protagonisti che il nostro collaboratore Georges Paczynski ha scritto per noi e che presto verrà pubblicato in Francia. La prima parte che trattava il periodo della tradizione era iniziata con il numero 19 di Blu Jazz e terminata con il 25 incluso. Questa seconda parte ci porterà dall'inizio dello swing all'inizio del jazz moderno. Iniziamo con tre importanti figure di batteristi legati alle grandi orchestre: Sonny Greer, Jimmy Crawford e Walter Johnson

già voluminoso. Oltre agli elementi abituali, la sua batteria comprendeva un assortimento di campane, un tamburo cinese, due timpani e un tam tam. La grancassa era magnificamente decorata con il disegno di un bellissimo uccello (forse un papagallo) con le ali spiegate. Ma se guardiamo un'altra fotografia del batterista, scattata a Chicago nel 1940 a fianco di Duke Ellington, restiamo stupefatti di fronte al numero ancor più impressionante degli elementi assemblati da Sonny Greer. La batteria propriamente detta era composta da una grancassa, da un tamburo con corde, da due *tom toms*, da un *tom tom* basso, da

un piatto cinese (al centro, fissato alla grancassa e contornato da due piatti turchi), da un piccolo piatto "splash" e dallo *bi-bat*. A ciò si andavano ad aggiungere gli elementi abituali: una serie di cinque splendidi *temple blocks* (*blocks* cinesi), un campanaccio e un *wood-block*. Ma per Greer ed Ellington tutto questo armamentario non doveva essere del tutto soddisfacente, poiché il batterista sentì la necessità di completare il suo *set* con un insieme di strumenti a percussione che abitualmente sono utilizzati nelle orchestre sinfoniche. Oltre alla batteria già descritta, Greer installò infatti un vibrafono, due timpani, due tam tam e un assortimento di campane tubolari cromatiche. Sulla parte posteriore della grancassa sistemò anche un supporto per appoggiarvi le bacchette, le mazze felpate e le spazzole.

A questo punto è facile immaginarsi la complessità dello stile di Sonny Greer: grazie alla straordinaria tavolozza sonora di cui disponeva, questo batterista-percussionista poteva scegliere a piacere i colori sonori più appropriati al tale o al tal'altro brano del repertorio, in funzione dell'atmosfera del pezzo, della bellezza della melodia o del ritmo. Ad esempio, utilizzava il vibrafono per accompagnare, con degli accordi, i cantanti.

Tenendo conto della grande varietà del proprio modo di suonare, Greer si era posto un certo numero di problemi relativi alla percussione in generale e alla batteria jazz più in particolare, e sottoponeva ai costruttori svariate idee *nel campo della fabbricazione stessa dei materiali*. Così, concepì alcuni modelli di batteria per la ditta Leedy, collaborò alla ideazione dei primi timpani a pedale, di certi modelli di tamburo con corde e di *tom toms*. Egli diede inoltre dei suggerimenti per quanto concerneva le spazzole e disegnò alcuni modelli di piatti. (3)

La notte del 4 dicembre 1927 segnò il debutto dell'orchestra di Duke Ellington al Cotton Club. Nei suoi ricordi, Sonny Greer ha raccontato: «All'epoca del nostro arrivo al Cotton Club, il modo in cui si metteva in risalto l'orchestra era della massima importanza. Siccome io ero anche ideatore di

strumenti per la "Leedy Manufacturing Company" di Elkhart nell'Indiana, il suo presidente mi incaricò di fabbricare ogni sorta di amese percussionistico, dei timpani, dei campanelli, un vibrafono, ecc... Un sacco di musicisti venivano al Cotton Club unicamente per vederli. Il tutto valeva circa tremila dollari, che a quell'epoca rappresentavano una bella somma. D'altra parte, questo equipaggiamento piaceva a quelli del *racket*, che obbligavano le altre orchestre ad averlo eguale, anche a costo di prestare loro il denaro necessario per acquistarlo. (4).

Secondo la descrizione di Jim Haskins, lo spettacolo del Cotton Club iniziatosi quel 4 dicembre 1927 era composto da quindici quadri e numerose chiamate, il che significa che era molto lungo e richiedeva grande energia ai musicisti per far fronte alla situazione. Il pubblico ballava solo durante



Sonny Greer



La batteria Jazz e la sua storia

alcuni quadri della rivista. Jim Haskins commenta ancora i propri ricordi sul batterista: «Con un tale equipaggiamento, Greer poteva introdurre qualsiasi effetto di percussione e al Cotton Club faceva rabbividire i clienti evocando le tigri mangiatrici d'uomini e le tribù africane con le loro danze di guerra. Sui suoi ritmi, che fungevano da osatura alla musica "della giungla" di tutta la formazione, ogni musicista portava un contributo personale così perfettamente accordato, così accuratamente ripetuto e così meravigliosamente fuso con l'insieme, che era praticamente impossibile distinguere ciò che proveniva dall'uno o dall'altro» (5). L'orchestra di Duke divenne "l'orchestra della giungla di Duke Ellington". Fra i titoli del repertorio, vi erano *Echoes of the Jungle*, *Jungle Nights In Harlem*, *Jungle Jamboree*, *Jungle Blues* e, naturalmente, *Tiger Rag!*

Purtroppo, le registrazioni degli anni Venti di cui disponiamo non riflettono che in modo molto limitato e parziale lo stile di Sonny Greer. Con i *The Washingtonians*, tuttavia, lo si può distinguere al *wood-block* in *Georgia Grind* (inciso a New York nel marzo 1926) e al piatto in *If You Can't Hold The Man You Love* (registrato il primo aprile di quello stesso anno). In *Li'l Farina* (21 giugno 1926), dopo due misure orchestrali Sonny Greer esegue le seguenti frasi:

Esempio 1

Il suo stile al piatto è molto vario. In *Doin' the Voom Voom* (16 gennaio 1929) si odono spesso le seguenti formule di accompagnamento:

Esempio 2

oppure:

Esempio 3

o anche:

Esempio 4

In *Black Beauty* (21 marzo 1928), le ultime due misure del *chorus* di Duke Ellington sono accompagnate da Sonny Greer al piatto (smorzato con la mano sinistra):

Esempio 5

Vista la precedente descrizione dell'enorme quantità di strumenti impiegati da Sonny Greer, è facile comprendere la delusione del nostro lettore di fronte a queste poche note trascritte. Come ho già precisato nelle puntate precedenti, le tecniche di regis-

Esempio n 1



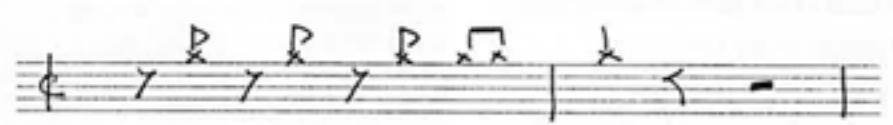
Esempio n 2



Esempio n 3



Esempio n 4



Esempio n 5



zione non consentivano di rendersi veramente conto dello stile esecutivo dei batteristi degli anni Venti, il che risulta particolarmente spiacevole per quanto concerne Sonny Greer. In effetti, durante le registrazioni egli non poteva utilizzare che una minima parte dei suoi materiali. Senza dubbio, le cose andavano diversamente nelle esecuzioni dal vivo, al Cotton Club, davanti al pubblico. Doveva essere uno spettacolo fa-

voloso vedere questo batterista-percussionista che officiava, come un mago, dietro alla sua straordinaria panoplia di strumenti. Musicista preciso nei gesti e dai riflessi pronti, la sua memoria visiva, uditiva e gestuale era indubbiamente finalizzata a ben realizzare il rapido va e vieni dei movimenti sul vibrafono, i timpani, il set delle campane o della batteria. La lunghezza dello spettacolo al Cotton Club era tale che, con i nu-

merosi bis, la *performance* di Sonny Greer si presentava, sicuramente, come un vero e proprio percorso di guerra.

In *The Mooche* (1º ottobre 1928) Greer suona le mazze felpate sul *tom tom*, così come in un'altra versione di questo brano (incisa il 30 ottobre 1928 a New York), in cui egli suona però sul piatto e soprattutto sui *temple blocks*. In *Saratoga Swing* (3 maggio 1929), preso a tempo lento, il batterista sostiene la fine dell'assolo di Cootie Williams e l'inizio del *chorus* di Johnny Hodges nel modo seguente:

Esempio 6

L'ingerenza della malavita nel funzionamento e nella vita quotidiana dei locali notturni è ben nota. Il Cotton Club non sfuggiva alla regola: fu il gangster newyorkese Owney Madden che, nel 1923, fece sistemare, in piena Harlem, questo night-club da settecento posti. Quando Duke Ellington vi si esibiva, la sua orchestra era pagata molto bene ed i musicisti erano felici. «Non la smettono mai di dirmi che i gangster erano cattivi» - ha raccontato Sonny Greer - «ma da parte mia tutto quello che posso dire è che desidererei lavorare ancora per loro, perché non avevano che una sola parola» (6).

Qualche giorno dopo l'ingaggio dell'orchestra di Duke al Cotton Club (e precisamente il 19 dicembre 1927), Sonny Greer registrò *East St. Louis Toodle-Oo*. Il bel piatto spesso del batterista alimenta il discorso "giungla" degli ottoni rauchi ed aggressivi, colorati con delle sordine *wa-wa*. *Cotton Club Stomp* (3 maggio 1929) vede l'orchestra "girare" in modo rimarchevole. Cootie Williams (tromba), Johnny Hodges (sassofono soprano e contralto), Barney Bigard (clarinetto e sassofono tenore) e Harry Carney (sassofono contralto e baritono) segnarono l'intera storia del jazz. Dopo l'assolo di Barney Bigard al clarinetto, Sonny Greer suona in assolo due misure sul piatto:

Esempio 7

Successivamente si può notare l'accompagnamento suonato dal batterista sui *temple blocks*.

Numerosi esempi potrebbero illustrare il talento di Sonny Greer. Egli stesso riconosce-



Sonny Greer con Duke Ellington

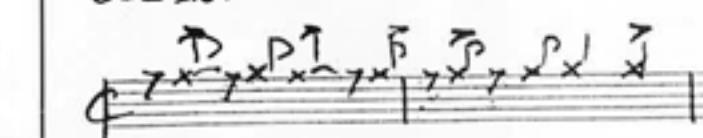
va: «In vita mia non ho mai suonato in modo meccanico». (7) In *Black Beauty*, registrato il 26 marzo 1928 (cinque giorni dopo la versione che abbiamo precedentemente citato), Duke interviene in trio, nella parte centrale del brano, con il contrabbassista

Esempio n 6



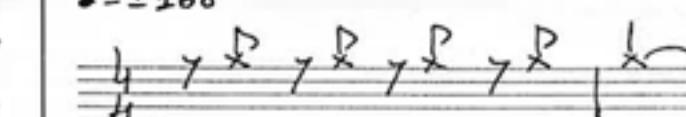
Esempio n 7

$\text{d} = \pm 120$



Esempio n 8

$\text{d} = \pm 168$





Sonny Greer (a sin.), Charlie Irvis, Otto Hardwick, Elmer Snowden, Bubber Miley e Duke Ellington al Kentucky Club di Broadway nella 49ma strada.

la carenza delle tecniche di incisione della metà degli anni Venti, la qualità della registrazione del contrabbasso e della batteria è eccellente. La casa discografica Victor aveva i migliori tecnici del suono del momento. Duke Ellington (così come il celebre direttore d'orchestra Leopold Stokowski) sapeva che i tecnici del suono di solito non erano musicisti, e pertanto nel corso delle registrazioni sorvegliava egli stesso sulla qualità del bilanciamento dei suoni, come è stato sottolineato da Dan Morgenstern, che a proposito di *Black Beauty* ha esclamato: «Ma quale altra orchestra, all'inizio del 1928, poteva sorpassare quella di Ellington, con una tale presenza e un tale impatto? Nelle registrazioni di quali altre orchestre un contrabbasso a corde occupa un posto così di primo piano nel seno dello spettro sonoro? Dove troviamo altrove un così perfetto bilanciamento tra il pianoforte e la batteria da una parte e gli ottoni, i suoni così particolari di questi ottoni, in tutti e in solo, così forti e così realistici?» (8)

Nell'episodio in trio (pianoforte, contrabbasso e batteria) di *Black Beauty*, ogni musicista dialoga con gli altri due. Si viene così a creare una corrispondenza, originale per l'epoca, tra le parti di accompagnamento e quelle in assolo (la versione realizzata cinque giorni prima non comportava alcun dialogo tra il pianoforte e la batteria). La parte eseguita dal contrabbasso è fonda-

Duke anche nel 1945 a New York, con il contrabbassista Junior Raglin e il batterista Sonny Greer, ma senza orchestra. Il punto culminante di queste tappe fu raggiunto nel 1962, sempre a New York, quando Duke Ellington registrò, con Charles Mingus al contrabbasso e Max Roach alla batteria, il celebre disco *Money Jungle*. Il ricordo di Jimmy Blanton rimase così vivo nel cuore di Duke che nel 1972 (trentadue anni dopo la registrazione effettuata con questo rivoluzionario del contrabbasso) egli incise a Las Vegas un disco, con Ray Brown, in omaggio a Jimmy Blanton.

Tutte queste esperienze musicali consentono di delineare *lo spirito di un musicista* (Ellington - N.d.t.) che segue sempre una stessa idea musicale. Egli la concretizza in forme diverse, a seconda dei differenti periodi della sua vita. In realtà, *un'evoluzione non è altro che la coniugazione* di due fattori: da un lato, *il desiderio naturale dell'artista, spinto costantemente verso la creatività*, dall'altro, *l'impronta del tempo che passa e trascina l'artista, suo malgrado, verso direzioni imprevedibili*. Questi due fattori determinano uno stile.

Ho insistito di proposito sull'importante



1934 - L'orchestra di Duke Ellington con Sonny Greer (accucciato primo a sin.). Gli altri musicisti sono: Joe Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown, Arthur Whetsol, Fred Guy, Barney Bigard, Marshall Royal, Johnny Hodges, Harry Carney, Wellman Braud e Freddy Jenkins.

ruolo del contrabbasso nell'orchestra di Duke, poiché questo strumento è *indissolubile* dalla batteria. Il contrabbasso assume un compito melodico e ritmico fondamentale, in quanto funge da legame tra il pianoforte (e la sua melodia) e la batteria (e il suo ritmo). Duke Ellington aveva intravisto ed esplorato la relazione tra questi tre strumenti già nel corso degli anni Venti. Più tardi, questa combinazione sonora avrà degli esiti insospettabili per l'epoca: Jimmy Blanton, il padre del contrabbasso moderno, costituirà il modello per tutti i contrabbassisti melodici e ritmici, come Oscar Pettiford, Ray Brown e persino Scott LaFaro!

Ho già ricordato più volte che la batteria non aveva esclusivamente una funzione ritmica. Ai suoi inizi, infatti, la storia della batteria altro non fu che *una lenta ricerca verso l'acquisizione di un riconoscimento* non solo ritmico (questo va da sé), ma soprattutto melodico da parte degli altri musicisti componenti l'orchestra. Questi suonano dei suoni determinati, mentre il batterista «produce», in generale, dei suoni indeterminati. Questo riconoscimento si trova, *in nuce*, in tutti i *break* di Sonny Greer che abbiamo ascoltato, e in particolare in *Black Beauty*. Egli fa qualcosa di più che accompagnare il pianoforte e il contrabbasso, inserendosi nei numerosi meandri della melodia, *colorandola con la sonorità del suo piatto* e mettendo in rilievo il canto grazie alla scelta ritmica che egli decide sul metallo.

Sonny Greer utilizzava delle pelli di timpano per la sua grancassa. Egli aveva un tecnico - un certo Jonesy - che, secondo le parole stesse del batterista, ne sapeva più di lui stesso sulla batteria. Jonesy era incaricato di accordare la grancassa di Sonny sempre sulla nota *sol*, affinché questo strumento potesse suonare bene con il contrabbasso. A proposito di Sonny Greer, il pianista Brooks Kerr ha ricordato: «Egli doveva essere accordato con il contrabbassista. Se il contrabbassista suonava un *si*, Sonny faceva risuonare un *sol* sulla grancassa, ed essi si trovavano così in armonia. Oppure un *re* in armonia con un *sol*. Blanton suonava sempre un *re*» (9). E

Esempio n. 9

$\text{J} = \pm 208$

Esempio n. 10

Sonny Greer ha raccontato: «Era stata una mia idea quella di usare le pelli dei timpani, mentre Duke ed io stesso avevamo pensato all'idea dell'accordo» (10).

Sonny Greer contribuì molto ad arricchire la tavolozza sonora concepita da Duke Ellington, che (secondo Mercer Ellington) considerava il suo batterista come il vero e proprio capo dell'orchestra. In effetti, Greer era il «polmone» di questa grande formazione, allo stesso titolo che più tardi sarebbe stato di Louie Bellson o Sam Woodyard. Greer permetteva alla musica di respirare e stabilizzava il ritmo. Era soprattutto su di lui che poggiava la *big band*.

Analogamente al pilastro che sostiene la volta, egli rappresentava le fonda-

menta di tutta l'architettura musicale. Ci pare lecito affermare che Sonny Greer fu sicuramente alla fonte della musica inventata da un artista geniale: Duke Ellington.

Occasionalmente Greer lasciava la *big band* di Ellington per registrare con altri musicisti. Il nostro batterista svela la sua pregevolissima tecnica al tamburo con corde in *Drummer's Delight* (19 gennaio 1938, con *Barney Bigard and his Orchestra*), nel corso di sei interventi in assolo. Ecco cosa fa nel secondo assolo, improntato al più puro stile del tamburo familiare:

Esempio 9

Nel quinto intervento di Sonny Greer, le prime due misure sono eseguite in «jazz



Il batterista Jimmy Crawford con l'orchestra di Jimmy Lunceford nel 1941. I trombonisti sono Russel Bowles, "Trummy" Young e Elmer "Crumbley". I trombettisti: Paul Webster, Eugene "Snooky" Young e Gerald Wilson.



1939 - Jimmie Lunceford con Jimmy Crawford sul piedistallo in una scena di un film della Warner Bros.

feel", e le due misure successive così come stanno scritte:

Esempio 10

Questa volta, però, la tecnica del tamburo militare acquista una risonanza del tutto diversa (cfr. le prime due misure dell'esempio 10). Le figure qui utilizzate sono tipiche del fruscaggio jazz, a tal punto che questi ritmi si ritroveranno molto più tardi nel batterismo bebop, in particolare quello di Roy Haynes!

Ogni uomo, ogni musicista nasconde, in qualche parte di sé, una ferita destinata a non rimarginarsi mai più. Quando, poco tempo prima della sua morte, fu chiesto a Sonny Greer di svelare un suo intimo pensiero per concludere un'intervista, egli confessò: «Il mio solo dispiacere è che mia madre e mio padre non mi hanno mai visto suonare» (11). Morì il 26 marzo 1982 a New York.



Walter Johnson con la Bobbie Brown's Society Orchestra
Da sin.: Rex Stewart, Herb Gregory, Bingie Madison, Happy Caldwell, Goldie Lucas e Bobbie Brown.

Jimmy Crawford e il "tempo Lunceford"

Cab Calloway e la sua grande orchestra rimpiazzarono Duke Ellington al Cotton Club nel 1931. Nel 1934 fu la volta della big band di Jimmie Lunceford ad essere ingaggiata nel celebre locale. Era corrente della big band di Duke, questa orchestra annoverava tra i suoi ranghi un batterista sottovalutato, un vero e proprio "musicista del ritmo": Jimmy Crawford, entrato a far parte di questa formazione già nel 1928, all'età di diciotto anni.

In *White Heat* (26 gennaio 1934) Jimmy Crawford ci propone un bell'esempio di semplicità. In *Rhythm Is Our Business*, registrato il 19 dicembre 1934, egli suona insieme al pianista Edwin Wilcox, al contrabbassista Moses Allen e al chitarrista Al Norris. Il brano diventò la sigla dell'orchestra. Questa sezione ritmica era agile, leggera ed efficace: grazie a un tempo condotto collettivamente e in modo magistrale, faceva ballare e faceva scaturire lo swing con una sonorità omogenea. In *Rhythm Is Our Business* Jimmy Crawford prende un breve assolo. Il suo stile ricorda quello di Walter Johnson in *Shanghai*

Shuffle, inciso nello stesso anno con Fletcher Henderson. La sezione ritmica di Jimmie Lunceford fa meraviglie in *Flaming Reeds and Screaming Brass*, registrato il 15 maggio 1933 a New York. Essa "gira" con una sbalorditiva economia di mezzi e l'orchestra vi si appoggia sin dalle prime misure del pezzo. Questa concezione ritmica (la stessa di Count Basie) farà scuola e la si ritroverà in un contesto molto differente, quello di una piccola formazione jazz, senza batterista, degli anni Quaranta: il trio di Nat King Cole, con Oscar Moore alla chitarra e Johnny Miller o Wesley Prince al contrabbasso. Più tardi, questa formula verrà ripresa dal trio di Oscar Peterson (pianoforte), Herb Ellis (chitarra) e Ray Brown (contrabbasso). In certi brani, il sound di questi due trii, (sebbene privi di batterista) ricorda quello della sezione ritmica di Jimmie Lunceford.

Il sound dell'orchestra di Lunceford era immediatamente riconoscibile, al punto che, più tardi, venne chiamato "tempo Lunceford", alludendo non tanto alla velocità metronomica dei brani eseguiti, quanto alla qualità sonora del tempo portato dalla sezione ritmica e dai vari musicisti. Esiste un suono "Lunceford" così come esistono un suono "Basie" e un suono "Ellington".

Se *Stratosphère* (4 settembre 1934) ci consente di apprezzare una bella parte a due timpani in assolo (della durata di quattro misure), le qualità di Jimmy Crawford risultano al meglio in *Runnin' Wild* (29 maggio 1935), *For Dancers Only* (15 giugno 1937), *Pigeon Walk* (5 novembre 1937), *Annie Laurie* (5 novembre 1937) e soprattutto in *The Lonesome Road* (31 gennaio 1939), un brano particolarmente brillante, a tempo vivace. In questo pezzo Crawford suona la seguente introduzione di quattro misure:

Esempio 11

Crawford prende otto misure in assolo in *Well All Right Then* (17 maggio 1939). Si tratta di un rullo continuo in "buzzle", con degli accenti interni piazzati nel modo seguente (la misura che introduce il rullo conclude anche il chorus del pianoforte):

Esempio 12

Il pianoforte e il contrabbasso punteggiano l'assolo di batteria alla fine della seconda misura e sul primo movimento del-

la terza, alla fine della quarta misura e sul primo movimento della quinta, poi il pianoforte marca solamente il primo movimento della settima misura, e precisamente nel punto in cui il batterista non suona alcun accento.

Quel che conta non è tanto l'assolo di Jimmy Crawford, ma soprattutto il suo modo di tenere il tempo con gli altri musicisti dell'orchestra. In effetti, una parte in assolo non è che un episodio molto breve se lo rapportiamo alla lunghezza completa del brano in questione. Il batterista invita la gente a ballare: il suo stile "swingante" la incita a battere il piede, ad agitare il corpo e a gettarsi nel vortice della danza. In tal modo, l'orchestra si mantiene piena di vita e trova la sua ragione di esistere. La musica, in realtà, non si espande veramente che con la partecipazione calorosa e intensa del pubblico, e questo vale specialmente per la musica jazz. Con i suoi compagni che formano la sezione ritmica (il pianoforte, la chitarra o il banjo, e il contrabbasso), Jimmy Crawford svolge un ruolo cruciale in questa atmosfera di complicità generosa.

(8 - continua)

(Traduzione di Riccardo Scivales)

Note

(1) Korall (Burt), *Drummin' Men*, New York, Schirmer Books, 1990, p. 308.
(2) Id., *Ibid.*

(3) Intervista a Sonny Greer, in: *Modern Drummer*, Novembre 1981, p. 76

(4) e (5) Citato da Jim Haskins in: *Cotton Club*, Editions Jade per la versione in lingua francese, 1984, p. 52.

(6) Riportato da Jim Haskins; in: *Cotton Club*, cit., p. 6

(7) *Modern Drummer*, Novembre 1981, p. 32.

(8) Morgenstern (Dan), note introduttive al CD *Duke Ellington and his Orchestra, Early Ellington 1927-1934*, Bluebird, 1989.

(9) Intervista a Sonny Greer, in: *Modern Drummer*, Novembre 1981, p. 76

(10) Cfr. *Modern Drummer*, Novembre 1981, p. 76.

(11) Intervista a Sonny Greer, in: *Modern Drummer*, Novembre 1981, p. 77. ■

Esempio n. 11

Esempio n. 12