

"Big Beat For Maytime" - 1964 - di Alan Davie

di Georges Paczynski

Il primo grande batterista della storia del jazz: Baby Dodds.

All'età di quattordici anni, pur lavorando come operaio in un'officina, Warren "Baby" Dodds si esercitava a suonare la batteria da autodidatta. Dai suoi ricordi sappiamo che già all'inizio dell'Ottocento suo nonno suonava il tamburo in Congo Square, a New Orleans. E di se stesso, Baby Dodds ha ricordato: "Dapprima ho imparato a battere correttamente sulla grancassa marciando per le strade, cioè a marcare un tempo particolare al momento giusto. Più tardi, ho iniziato a suonare il tamburo. C'era una fanfara, in quegli anni, che includeva degli ottavini e dei clarinetti". Egli seguì i consigli di Dave Perkins, pur ascoltando anche Walter Brundy, Henry Zeno, Mack Murray e Louis Cottrel. A partire dal 1913 suonò nell'orchestra di Bunk Johnson, poi in altri complessi, tra i quali quello di Fate Marable, che fra il 1918 ed il 1921 si esibiva con i suoi musicisti sulle riverboats lungo il Mississippi.

Nel *Le grand livre du Jazz*, Joachim-Ernst Berendt scrive: "Sono tre gli elementi essenziali che caratterizzano il jazz degli anni Venti: il grande periodo della musica New Orleans a Chicago, il blues classico e lo stile di Chicago". E prosegue: "Generalmente lo sviluppo del jazz di stile New Orleans viene collegato all'intervento degli Stati Uniti nella prima guerra mondiale. Questo rapporto di causa-effetto appare talora discutibile, ma non è impossibile che sia stato (fra gli altri) uno dei fattori di questa evoluzione. New Orleans divenne un porto militare, e il Segretario della Marina

ravvisò nelle attività di Storyville (1) un pericolo per il morale delle truppe. Il quartiere venne dunque chiuso per decreto ufficiale. Tale provvedimento privò del loro mezzo di sostentamento non solo le belle "signore" di Storyville, ma anche i musicisti" (2). Il grande esodo dei musicisti (che abbiamo precedentemente ricordato) ebbe dunque luogo verso Chicago. Il primo stile di jazz - sebbene denominato New Orleans - si sviluppò proprio in questa città e qui conobbe il suo grande periodo durante gli anni Venti (3). E fu proprio a Chicago che King Oliver (leader della più importante orchestra New Orleans della città) svolse la sua attività, che Louis Armstrong incise con i suoi *Hot Five* e *Hot*

Seven, e Johnny Dodds con i suoi *New Orleans Wanderers* (4).

Sin dal Dicembre 1921 King Oliver scritturò Baby Dodds nella propria formazione a San Francisco e a Chicago. Baby Dodds prese così il posto che era già stato di James Philipps, di Dee Dee Chandler, di Paul Barbarin e di Minor Hall. Fu questo il suo primo ingaggio professionale. E fu nel 1923, a Richmond e a Chicago, che egli registrò delle pagine immortali in seno alla *King Oliver's Creole Jazz Band*.

Da quali elementi era composta la batteria di Baby Dodds? Al *Lincoln Gardens* di Chicago egli suonava la grancassa con l'ausilio di un pedale, ed utilizzava un tamburo con corde in metallo, quattro campanacci intonati, una frusta (due assicelle di legno rettangolari collegate tra loro da un manico), un *wood-block*, un piatto cinese, un piatto turco Zildjian e un *tom tom* cinese.

Nel *Jazz Journal* dell'Ottobre 1955, Baby Dodds ha ricordato le sedute di registrazione del 5 e del 6 Aprile 1923. Tutti i musicisti - Joe "King" Oliver, Louis Armstrong (cornette), Honoré Dutrey (trombone), Johnny Dodds (clarinetto), Lilian "Lil" Hardin (pianoforte), Arthur "Bud" Scott (banjo) e Baby Dodds - erano piuttosto nervosi ed intimoriti, tranne (sembra) Lil Hardin. Ciascun brano non doveva oltrepassare la durata di tre minuti. Ogni musicista occupava un posto ben preciso nello studio di registrazione: i solisti vicino al microfono, gli altri più indietro. Il batterista era situato il più lontano possibile dall'apparecchiatura di registrazione, che all'epoca non era in grado di



Baby Dodds.

LA BATTERIA JAZZ E LA SUA STORIA

La Batteria Jazz e la sua storia

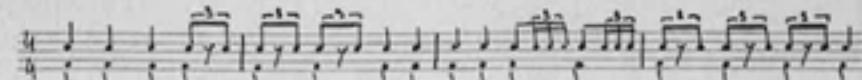
"trattenere" i suoni troppo forti o troppo gravi, come quelli del contrabbasso, della grancassa e del tamburo con corde (5). Baby Dodds era autorizzato a servirsi solamente del piatto, del *wood-block* e, più occasionalmente, del tamburo cui fosse stata tolta la cordiera, o ancora del tom-tom, come si verificò in *Mandy Lee Blues* (6). In *Dipper Mouth Blues* si sente una voce gridare: "Oh! Play that thing!". Riguardo a questo episodio, Baby Dodds, ha raccontato che si era dimenticato di suonare la propria parte, "alla quale Bill Johnson ebbe la presenza di spirto di sostituire la frase "Oh! Play that thing!", appunto divenuta in seguito famosa" (7). Baby Dodds, infatti, era tenuto a memorizzare un arrangiamento preciso sul quale tutti i musicisti si mettevano preliminarmente d'accordo. Se prendiamo come esempio *Mandy Lee Blues*, ci si può rendere conto del lavoro svolto dal batterista durante il giro armonico composto da tre tempi, vale a dire da tre giri armonici: il primo di 16 misure (in forma AB), il secondo di 18 misure (AA) ed il terzo ancora di 18 misure (AB). Solamente il secondo giro armonico veniva utilizzato per l'improvvisazione. Senza entrare nei dettagli, facciamo semplicemente presente che Baby Dodds doveva stare particolarmente all'erta per piazzare correttamente, al momento giusto, i suoi colpi di *wood-block* e di piatto, rispettare i *breaks* e suonare il tom tom solamente nel corso di dieci misure. Contrariamente all'opinione comune sullo stile dei batteristi New Orleans, il modo di suonare di Baby Dodds non era del tutto meccanico. Per quanto concerne le sue differenti prestazioni in seno a varie orchestre, raccomandiamo agli appassionati di ascoltare con grande attenzione i suoi interventi e di cercare di identificarsi con il suo lavoro così diversificato, che richiedeva scioltezza, maestria e precisione.

Un disco può essere ascoltato in vari modi: si può focalizzare la propria attenzione sul musicista o sui musicisti che suonano in primo piano, oppure su quelli che stanno nello sfondo; li si potrà ascoltare l'uno rispetto all'altro, o ancora due musicisti in rapporto ad un terzo, ecc...

Nelle sue parti eseguite al *wood-block*, Baby Dodds combina le seguenti figure ritmiche: semiminima, terzina di crome (in cui la se-

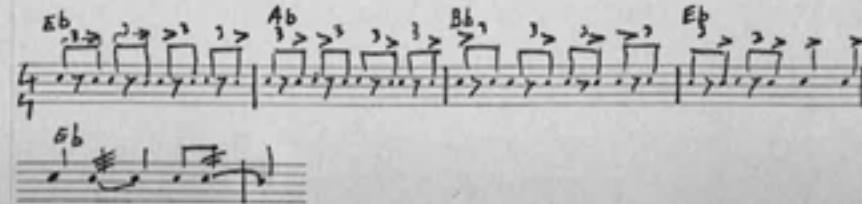
Esempio n. 1

$J = \pm 476$

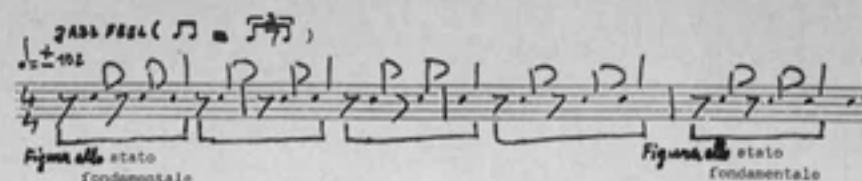


Esempio n. 2

$J = \pm 452$



Esempio n. 3



Esempio n. 4



Esempio 1

La scelta di queste figure ritmiche acquisisce significato rispetto alla grancassa azionata dal piede destro. Baby Dodds fu il primo batterista che seppe utilizzare veramente tutto il potenziale della grancassa, fondamento di tutto il jazz New Orleans. Più che percuotere veramente, egli la faceva per così dire "sofflare" in modo pulsante, il che dava alle frasi

una base che consentiva allo swing di svilupparsi, stabilendo così una perfetta corrispondenza tra la parte alta e la parte bassa del corpo. Senza alcun dubbio, la grancassa è l'elemento più importante della batteria. Anche batteristi bebop come Kenny Clarke o Max Roach la suoneranno di continuo. Ancor oggi, la sua funzione è essenziale nel modo di suonare dei batteristi.

In *Mandy Lee Blues*, Baby Dodds doveva conoscere alla perfezione il giro armonico del brano, la sua struttura, l'esatto collocamento dei *breaks*, le sonorità da ripartire secondo un ritmo ben preciso. Questi modi di procedere dimostrano fino a qual punto la memo-



La Fate Marable Riverboat Band a bordo del St. Paul che navigava il Mississippi (1920). Baby Dodds è all'estrema destra.

Esempio 3

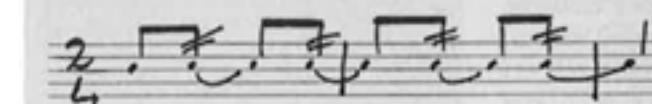
ria uditiva era collegata a quella gestuale. Tuttavia, non bisogna dimenticare che all'epoca (siamo nel 1923) ciò che si udiva dal vivo era diverso da quanto si poteva udire da un disco: in effetti i batteristi, costretti a limitarsi durante le registrazioni, esprimevano il meglio di sé "dal vivo", perché in tale situazione era loro possibile utilizzare tutti i componenti delle loro batterie. Solamente delle fotografie ingiallite dal tempo ci hanno lasciato un ricordo del batterista-tipo di quegli anni, contornato dall'insieme completo del suo materiale, ricco di *wood-blocks*, di tom toms, di piatti, ecc...

In *I'm Going Away to Wear You Off My Mind* (registrato lo stesso giorno di *Mandy Lee Blues*) Baby Dodds suona una bella parte di *wood-block* durante tutto il brano (preso all'andamento di: semiminima = circa 180). Dopo le prime 16 misure (in forma AB) dell'inizio del tema, l'orchestra suona le 32 misure (ABAC) all'unisono, poi ritorna al primo tema (AB) ed è quindi Lillian "Lil" Hardin che prende un assolo di pianoforte sulle 32 misure (ABAC). Qui si può udire chiaramente l'accompagnamento sul *wood-block* eseguito da Baby Dodds. A partire dalla quarta misura del primo A, egli suona pressappoco così:

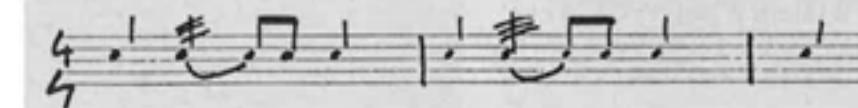
Esempio 2

Nell'esempio sopra riportato è interessante notare la collocazione degli accenti. Se si tolgono le terzine per conservare solamente gli accenti, cioè l'ossatura del ritmo propriamente detto, si trova la seguente figura fondamentale, suonata su una scansione jazz feel: pausa di croma, croma, pausa di croma, croma semiminima. Eccola, risistemata nel suo contesto originario di quattro misure:

Esempio n. 5



Esempio n. 6



Esempio 6

Nel 1925-1926 l'avvento generalizzato della registrazione elettrica consentì una restituzione soddisfacente dei timbri e della dinamica dell'orchestra. Fu finalmente possibile registrare la batteria in condizioni accettabili, il che, fino a quel momento, non era stato possibile tramite la registrazione acustica. Ma le facce dei dischi a 78 giri (pesanti, fragili e costosi) rimasero limitate ad una durata inferiore ai cinque minuti (meno di tre minuti per i 78 giri di 25 cm., e meno di quattro minuti e mezzo per i 78 giri di 30 cm.). Si dovrà attendere la grande rivoluzione degli anni Cinquanta, con l'apparizione del disco microsolco a lunga durata in vinilite, per poter finalmente disporre di una durata di quasi 30 minuti per ciascuna faccia di un disco, e di un materiale leggero ed infrangibile.

Nel 1927 Baby Dodds incise con gli *Hot Seven* di Louis Armstrong. Nel corso delle incisioni effettuate con questa formazione, lo si può sentire prodursi in brevi assoli. Nella quarta misura dell'introduzione di *Willie the Weeper* (registrato a Chicago il 7 maggio 1927), Dodds suona il *break* con il piatto, sul seguente ritmo:

Esempio 7

Dopo la parte di chitarra, Armstrong prende un assolo in cui è accompagnato dal batterista, che suona il piatto con la mano destra, smorzandone al contempo il suono con la mano sinistra (pollice-indice) su ogni pausa di semiminima:

Esempio 8

Questa modalità di accompagnamento si ripete nel *conus* successivo, in cui tutti i musicisti suonano assieme. Non si deve tuttavia dimenticare che originariamente, nello stile

New Orleans degli inizi, gli accenti erano piazzati sui tempi forti, vale a dire sul primo e sul terzo movimento della misura in 4/4. Il basso tuba di Pete Briggs ce ne fornisce un bell'esempio in *Potato Head Blues*, inciso con gli *Hot Seven* di Louis Armstrong (sebbene questo brano porti già la data del 10 maggio 1927). In *Willie the Weeper*, accentando i tempi deboli (cioè il secondo ed il quarto movimento della misura in 4/4) Baby Dodds mette in risalto la melodia.

Nei finali dei brani, Dodds concludeva spesso la musica con un colpo di piatto in assolo, piazzato generalmente sul quarto movimento, oppure in un altro punto della misura, come avviene in *Alligator Crawl*.

Esempio 9

In *Weary Blues* (incisione dell'11 maggio 1927) la conclusione è realizzata in modo ancora diverso. Baby Dodds combina un colpo di piatto sul tempo e, immediatamente dopo, un altro colpo di piatto sulla cima in levare:

Esempio 10

Le Introduzioni dei brani incisi dagli *Hot Seven* lasciavano spazio a dei brevi interventi in assolo del batterista. In *Melancholy* (11 maggio 1927), ad esempio, Baby Dodds marca sistematicamente il quarto movimento con il piatto in assolo:

Esempio 11

Ma in *Twelfth Street Rag*, inciso nello stesso giorno, lo spazio lasciato al batterista è più importante:

Esempio 12

Sempre nel 1927, Baby Dodds e suo fratello Johnny suonarono spesso fianco a fianco nei *Red Hot Peppers* di Jelly Roll Morton. Del 4 Giugno è la registrazione, a Chicago, di *Billy Goat Stomp*. Soprattutto nel primo *take* di questa incisione, il batterista effettua una ben precisa distribuzione delle varie timbriche del suo strumento. Nella propria musica, Morton ha tradotto in modo realistico la vita degli uomini del suo tempo: ora la città con tutti i suoi rumori ed i battelli a ruote del Mississippi, ora la giungla con i suoi animali (la iena, per esempio). *Billy Goat Stomp* inizia con il belato di un caprone, cui risponde dapprima la batteria di Baby Dodds, poi tutta l'orchestra (nella seguente trascrizione la parte dell'orchestra è stata notata solo ritmicamente):



"Grand Jazz Band" di Jean Dubuffet (tempera 1944).
Museum of Modern Art, New York.

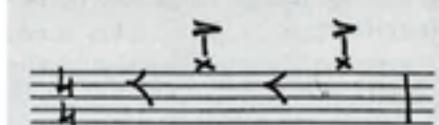
Esempio 13

Nell'ultima misura di questo frammento, Baby Dodds suona il primo movimento sul tom tom (o sul tamburo senza cordiera), il terzo movimento sul wood-block ed il quarto movimento sul piatto smozzato (come era sua abitudine). In una sola misura:

Esempio n. 7



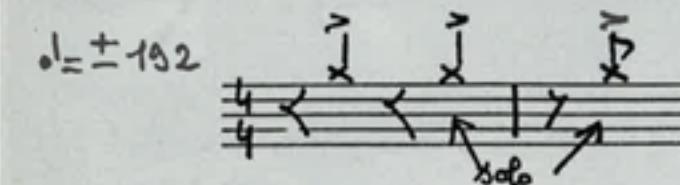
Esempio n. 8



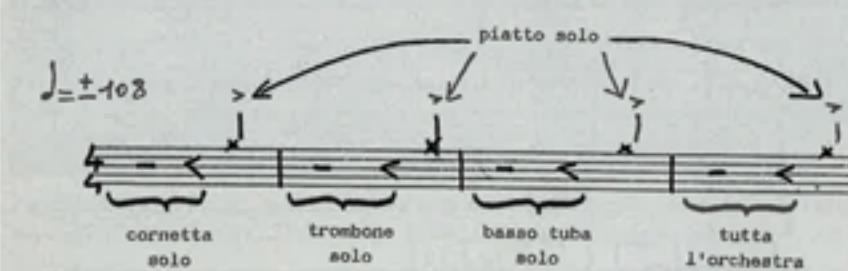
Esempio n. 9



Esempio n. 10



Esempio n. 11



Esempio n. 12



Esempio n. 13



ra, quindi, emergono quattro sonorità differenti. Baby Dodds era avido di *gadgets* e, secondo le parole di Alain Gerber (noto critico francese), "grande appassionato di trucchi e di trovate musicali". Egli generalizzò anche l'uso della "trap drum", vale a dire dell'insieme degli accessori della batteria.

Sempre in *Billy Goat Stomp*, dopo l'assolo di clarinetto di Johnny Dodds si sente nuovamente Baby Dodds in assolo (con il belare del caprone):

Esempio 14

In questo pezzo Baby Dodds prende sei misure consecutive in assolo, dopo averle introdotte con delle frasi suonate sul tom tom (o sul tamburo senza cordiera). In un'altra versione dello stesso brano (il terzo *take*, registrato in quello stesso giorno), l'arrangiamento fu leggermente modificato e gli interventi del batterista sono sensibilmente diversi. Inoltre si può notare, in entrambi questi *takes*, l'utilizzazione delle spazzole durante il *chorus* di Jelly Roll Morton, poi il passaggio alle bacchette per completare il brano.

Grazie agli esempi successivi che sto per riportare qui di seguito, si può vedere che, poco a poco, il batterista inizia a liberarsi dal suo ruolo di accompagnatore. Baby Dodds fu, infatti, il primo batterista a suonare dei *breaks*. Le sue brevi frasi in assolo cominciano a manifestarsi con un semplice colpo di piatto e progressivamente diventano più lunghe: una, poi due e fino a sei misure e più. E' aperta, in tal modo, la strada ai futuri assoli di batteria.

Ma questa prospettiva non è priva di pericoli. Il materiale stesso utilizzato dai batteristi degli anni Venti si stava arricchendo a vista d'occhio. Ray McKinley, batterista della *big band* di Glenn Miller, ha ricordato che i batteristi di quell'epoca si contornavano di *wood-blocks*, di *temple blocks*, di gong, di un tamburo con corde, di una grancassa, di tom tom, di piatti, di campanacci, di un assortimento di vari campanelli, di timpani, "semplicemente tutto di tutto", secondo l'espressione dello stesso McKinley che aggiunge: "e non ci suonavano sopra molto". E McKinley ha anche ricordato che, invece di concentrarsi sulla stabilità del ritmo, troppi batteristi di quegli anni erano tentati di "mettersi in mostra" suonando tutto il loro set (9).

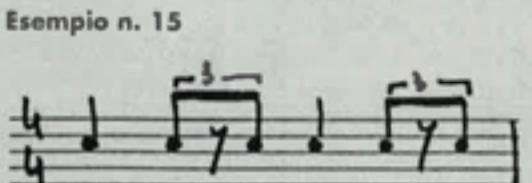
La Batteria Jazz e la sua storia

Questo non fu il caso di Baby Dodds, il cui primo obiettivo era *la musica*. Malgrado l'interesse delle sue figure ritmiche, dobbiamo prendere in considerazione soprattutto il suono determinato dal suo stile di esecutore e dal suo fraseggio. E questo suono è, ovviamente, impossibile da trascrivere!

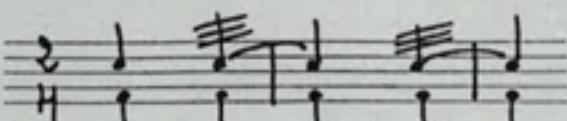
Per affinare le proprie sonorità, Baby Dodds si esercitava a suonare delle semiminime simultaneamente con le due mani ed il piede destro, cercando di equilibrare la qualità sonora di questi tre arti. Più tardi, Sidney Catlett farà la stessa cosa, aggiungendovi anche lo *bi-bat* azionato dal piede sinistro. Da notare, un curioso errore storico di Max Roach: nel corso di una delle sue interviste egli ha attribuito indifferentemente a Baby Dodds e a Sidney Catlett la ricerca di questo equilibrio tra i quattro arti (10). Ora, è ben noto che Baby Dodds non volle mai suonare lo *bi-bat* che, d'altronde, non entrò mai a far parte del suo set. In compenso, l'idea di affinare il suono in questo modo, eseguendo delle semiminime *lentamente* e simultaneamente, senza fare dei "fia" tra i vari arti, ci fa prendere coscienza della *verticalità della musica*, sotto forma di accordi, e del suo aspetto *lineare legato al ritmo ed alla melodia*. La batteria è uno strumento sia "verticale" (armonia) che "orizzontale" (ritmo e melodia). Per i batteristi, questo tipo di esercizio consente di apprendere ad essere sempre attenti, a dosare il suono su ciascun arco (pur utilizzandone tre o quattro), a facilitare lo scorrere dell'energia ed a rafforzare la muscolatura di tutto il corpo.

Utilizzando il *washboard* con i *Jimmy Blythe's Owls* (1927) o con la *Beale Street Washboard Band* (1929), Baby Dodds ebbe un'intuizione straordinaria, sperimentando un ritmo che diventerà il fondamento della batteria moderna. Ecco:

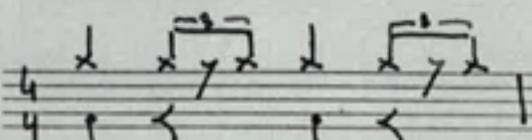
Esempio 15



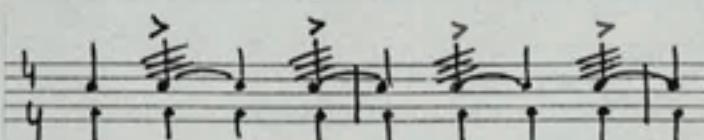
Esempio 16



Esempio 17



Esempio 18



Esempio n. 14



La Creole Jazz Band di King Oliver con Baby Dodds, Honore Dutray, Oliver (seduto) Bill Johnson, Armstrong, Johnny Dodds e Lil Armstrong.

sul *wood-block*, Dodds lo suona sul piatto, con una sola mano, mentre l'altra mano smorza il piatto a seconda delle necessità. Privilegiando il bilanciamento, cioè *lo swing*, Baby Dodds ricercò così una figura che riproducesse al meglio una sensazione di alleggerimento della musica. E trovò quello che più tardi verrà chiamato "cha-ba-da". George Wettling ha confermato: "Per quanto possa ricordare, Baby fu il primo batterista che io abbia mai sentito suonare il *beat* di base sul piatto, ciò che noi tutti usiamo fare oggi sul nostro piatto *ride*".

Si deve quindi rendere omaggio a Baby Dodds, che rimarrà nella storia della batteria per essere stato (insieme a Zutty Singleton) sia il migliore batterista dello stile New Orleans sia il precursore della batteria "swing" ed anche "bop". Egli fu uno dei primi, se non il primo, a suonare il tempo in 4/4, vale a dire lo "cha-ba-da" sul piatto. Il "tamburino" è così passato dal tempo di marcia di sfilata a 2 tempi, eseguito sul tamburo con corde, e suonato a due mani:

Esempio 16

allo "cha-ba-da" suonato da una sola mano sul piatto:

Esempio 17

Baby Dodds, come si può vedere, liberò un poco la sua mano sinistra, sebbene questa rimanesse, malgrado tutto, occupata a colpire soprattutto il piatto.

Questo fatto costituisce una tappa fonda-

va prendendo a prestito il cammino già tracciato da altri, o lo si distruggeva sistematicamente. In entrambi i casi si riconosce l'esistenza di questo cammino. Senza alcun dubbio, Baby Dodds seppe indicare una direzione (e ciò molto prima del 1940) ai futuri batteristi bop. A questo riguardo, Max Roach va ancora più lontano: "Sapete, questa definizione 'free jazz'..., tutto il mondo la associa a Cecil Taylor, Ornette Coleman e Sunny Murray. Ma ci sono stati dei musicisti che hanno suonato 'free' molto prima. Ascoltate Baby Dodds nei suoi primi dischi: egli suonava alla maniera 'free', l'orchestra suonava in modo maggiore, poi nel relativo minore, e la batteria improvvisava" (11). E Max Roach ci offre questo esempio:

Esempio 19

Il movimento del "free jazz" si è sviluppato durante gli anni Sessanta. Una delle sue caratteristiche distintive è la scomparsa di un ritmo battuto regolarmente e di ogni riferimento con gli stili jazzistici precedenti. Già nonostante, si può comprendere molto bene quanto ha voluto dire Max Roach (che, d'altra parte, cita la frase musicale qui sopra riportata ricordando quella di Tony Spargo che abbiamo precedentemente trascritto). In effetti, Baby Dodds resta molto libero rispetto alla stanghetta di suddivisione tra le battute ed alcune delle sue frasi sono suonate apparentemente fuori tempo. In realtà, è l'orchestra a tenere il tempo, e Dodds fraseggia sopra a questa base, senza che si possa veramente capire se egli esegua figure articolate su crome o su terzine di crome. Questa ambiguità tra metrica binaria e ternaria produce una sensazione indefinita, di grande modernità rispetto alla rigida quadratura ritmica delle marce-tamburo. Tale modo di suonare prefigura la batteria del jazz moderno.

Baby Dodds ha lasciato una preziosa testimonianza delle sue concezioni musicali: *Talking and Drum Solos*, registrato all'inizio del 1946 ed eccezionalmente riproposto nel CD allegato a questo numero di *Blu Jazz*. Egli ci dà un consiglio magistrale: "Ebbene, è così che io sono giunto alla conclusione istintiva che ogni colpo (anche quello dato sul fusto, sul *wood-block* o su non importa cos'altro, sui piatti) deve corrispondere alla melodia (il corsivo è nostro, n.d.a.)". Nella seconda facciata di questo disco, Baby

La Batteria Jazz e la sua storia

Dodds ci fornisce una dimostrazione del suo talento suonando nello stile dei tamburi da marcia. Il suo modo di suonare è molto musicale. Il sassofonista francese Marc Richard mi ha fatto notare una sorprendente affinità tra le frasi di Baby Dodds ed il *Royal Drums Of The Akatusti*, registrato in Congo nel 1952. Tutti i ritmi qui eseguiti, generati dall'antico patrimonio musicale africano, si ritrovano nello stile di Dodds, e questo vale per intere frasi musicali.

Baby Dodds ha suonato degli assoli completi osservando scrupolosamente il giro armonico dei brani in questione: ad esempio in *Stompy Jones*, registrato con *Sidney Bechet and His New Orleans Feetwarmers* nel 1940 a Chicago. Il tema, composto da Duke Ellington nel 1934, consta di 16 misure di struttura AB. Dodds batte tutti i tempi alla grancassa e fraseggia sul *wood-block*, sul bordo metallico (*rims*) del tamburo con corde, sul fusto della grancassa (o del tom tom) e sul campanaccio. Il tempo è sostenuto. Baby Dodds fraseggia in "jazz feel" pur restando ambiguo: certe frasi non sono articolate né veramente in crome, né veramente in terzine di crome. Nella seguente trascrizione non è stato possibile notare degli accenti, poiché più di una vera e propria accentuazione si tratta di variazioni nella sonorità e nel fraseggio.

Esempio 20

Baby Dodds ci ha lasciato anche due prestazioni destinate a rimanere negli annali del jazz: due brani in assolo, intitolati *Drums Improvisation n° 1* e *Drums Improvisations n° 2* (anch'esse inserite nel CD allegato a questo numero di Blu Jazz - N.d.T.). D'altronde, egli fu il primo batterista della storia ad aver registrato dei brani interamente in assolo.

Molti batteristi ascoltarono Baby Dodds. Ray Bauduc, George Stafford e George Wetling si ispirarono direttamente al suo stile, ed egli fu il modello di Zutty Singleton, Dave Tough, Ben Pollack, Chick Webb, Gene Krupa, Sidney Catlett, Jo Jones e Max Roach. "Philly Joe" Jones lo ammirava. E Gene Krupa ha detto: "Baby mi ha insegnato più di chiunque altro. Non solamente il modo di suonare la batteria, ma anche la filosofia della batteria. Egli ne fu il primo grande solista. La sua concezione partiva dalla battuta regolare del tempo per pervenire ad una batteria concepita come una parte melodica del jazz. Baby poteva suonare una melodia sulla sua batteria, e se voi lo ascoltate con attenzione potete riconoscere il titolo di questa melodia" (12). Tutta la storia della batteria jazz è qui: un uomo, Baby Dodds, ha saputo ascoltare, assimilare, ed infine creare uno stile batteristico molto personale, e segnare così definitivamente l'inizio dell'avventura della musica jazz.

Esempio n. 19



Esempio n. 20

Jazz feel (F = F#) *Stompy Jones*

d = 120

orchestra batteria

(2) BERENDT (Joachim-Ernst). *Le grand livre du jazz*, Editions du Rocher, 1986, p. 26

(3) *Id., Ibid.*

(4) *Id., Ibid.*, pp. 26-27

(5) Libretto introduttivo al doppio compact disc *The Complete King Oliver's Creole Jazz Band*, redatto da Irakli de Davrichewy.

(6) *Id., Ibid.*, p. 6

(7) *Id., Ibid.*, p. 6

(8) Cfr. la puntata precedente in *Blu Jazz* N° 20

(9) KORALL (Burt). *Drummin' Men, Ray McKinley*, Schirmer Books, New York 1990, pp. 96 e 115.

(10) *Batteur Magazine* N° 20, Mai-Juin 1989, p. 49

(11) Intervista in *Battery Magazine* N° 20, Mai-Juin 1989, p. 47

(12) KRUPA (Gene), in: *The Great Jazz Drummers*, Part I, in: *Modern Drummer*, Giugno-Luglio 1980, p. 51. ■

(Traduzione di Riccardo Scivales)

NOTE

(1) Com'è noto, Storyville era il quartiere a "luci rosse" di New Orleans [N.d.T.]