"Marcing Band" di Morton Roberts

LA BATTERIA JAZZ E LA SUA STORIA

di George Paczynski

New Orleans: "Spasm Bands" e "Brass Bands"

Nel corso di tutto il XIX secolo gli afroamericani, pur utilizzando e trasformando la musica dei bianchi, continuarono a mantenere in vita i propri costumi ancestrali. E fu così che si sviluppò progressivamente un tipo di "fraseggio" particolare che, più tardi, diede i natali alla musica jazz. La città del Sud degli Stati Uniti che ha svolto un ruolo fondamentale nella storia del jazz è stata New Orleans. Fondata dai francesi, nel XVIII secolo questa città vantava una vita musicale molto fiorente. La sua popolazione era cosmopolita: la tradizione africana si affiancava a quelle inglesi, irlandesi, spagnole, tedesche, francesi e italiane. Famose erano le danze degli schiavi neri in Congo Square. Da cinquecento a seicento danzatori, disposti in circoli differenti, manifestavano la propria vitalità mediante il ritmo. Ogni gruppo di danzatori aveva la propria orchestra, formata da tamburi di varie dimensioni, da banjos, da raganelle, ecc... Prima della guerra di Secessione, nelle immense piantagioni del Sud si udivano i canti di lavoro. Ascoltiamo quello che ci ha detto Eileen Southern: "Nei canti degli scaricatori, dei rematori, in quelli che accompagnano la battitura del riso o la mondatura del granturco, la melodia era sempre sostenuta da effetti di percussione, coordinati con i movimenti del corpo impegnato nel lavoro. I suoni della percussione erano probabilmente ispirati da rumori bene evidenti, come quelli del maglio, del machete o del correggiato, o da altri più sottili, come quelli dei remi che si immergono nell'acqua, e per il cantante costituivano una parte importante dell'esecuzione. Lo schiavo accompagnava il suo canto tambureggiando su un'asse; il suonatore di banjo batteva il tempo con il piede suonando e cantando" (1).

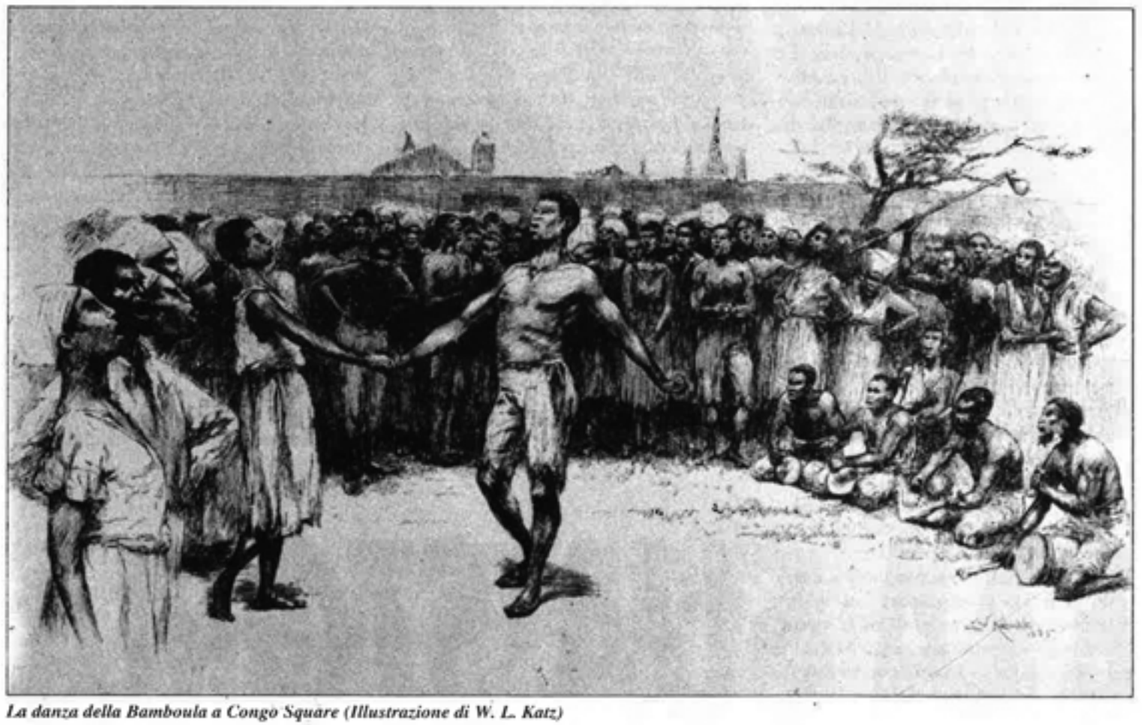
E' importante ricordare che le danze degli schiavi di New Orleans non avevano esclusivamente l'Africa come origine. Si ballavano sia la giga e il fandango che il "breakdown" della Virginia. Nei bar, le orchestre erano composte da clarinetti, flauti, violini, triangoli, e da gruppi di tamburi. Ma quello che caratterizzava soprattutto la musica di New Orleans erano in primo luogo le *spasm bands*. In effetti, i Neri si fabbricavano degli strumenti di fortuna come i banjo (costruiti adattando delle scatole per il formaggio), i contrabbassi (ricostruiti utilizzando delle botti), i *kazoos* (piccoli tubi in metallo con un foro, sulla parte superiore, ricoperto da una membrana), le *jew's harps* (dall'intelaiatura in ferro), i *washboards*, i pettini musicali (con le loro carte). I Neri suonavano anche sui barattoli di conserva, sulle pattumiere, ecc.. Tutto quello che risuonava serviva da strumento musicale: si soffiava o si percuoteva. *La musica era fondamentalmente percussiva.* Queste orchestre improvvisate interpretavano una musica che in qualche modo deformava i motivi popolari, sincopandoli.

A fianco delle *spasm bands* c'erano le celebri *brass bands*, cioè le fanfare da parata di New Orleans. Prima di suonare per le danze serali nelle taverne, queste formazioni sfilavano, di giorno, lungo le strade della città. La qualità della loro musica era notevole, perché i Neri dimostravano splendidamente non solo il loro talento naturale, ma anche la loro avidità di apprendere la musica a contatto dei musicisti dell'Opera francese, per esempio, o di altre orchestre della città, come osserva Eileen Southern (2). Infatti, nel corso del XIX secolo i Neri di New Orleans svilupparono due correnti musicali parallele: «Da un lato la musica degli schiavi liberati e dei "creoli di colore",

istruiti e musicalmente ben formati, che suonavano a tutti i balli e a tutte le sfilate di ogni strato sociale, e che interpretavano con talento la musica classica europea [...].» (3) Esistevano quindi dei Neri che avevano familiarità con la percussione classica (in particolare con le tecniche del tamburo), e che sapevano leggere molto bene la musica, alla stessa stregua di uno strumentista bianco. «E, dal lato opposto" - prosegue Eileen Southern - "c'era la musica africana degli schiavi negri in Congo Square, istintiva e molto ritmata, che dopo l'abolizione [nel 1848] delle danze in questa piazza scese nelle taverne, nei cabaret e negli altri luoghi malfamati della città. Le due correnti si fusero dopo la guerra di Secessione [1865], per dare vita ad una musica nuova che iniziò a sorprendere il mondo intero per le sue sonorità ed il suo perfetto accordo con la vita moderna» (4). Frank Ténot scrive: «Così, su un fondamento ritmico sorto dalle orge dei tamburi dell'antica Congo Square, si sono amalgamati i materiali più di-

versi: marce militare, quadriglie, polche, scozzesi, mazurche, canzoni latino-americane, canti religiosi, arie operistiche, ballate celtiche, filastrocche dei mercanti ambulanti» (5). A proposito dei rispettivi apporti delle differenti civiltà, Frank Ténot aggiunge: «L'apporto bianco (occidentale) fu quello della strumentazione, dell'infrastruttura ritmica e del materiale tematico. L'apporto nero (africano) consiste nell'interpretazione, nel lavoro "vocalizzato" dei timbri e dei suoni, nell'importanza della percussione e nell'adattamento delle variazioni modali pentatoniche alla scala occidentale tradizionale» (6).

E' noto che nelle strade di New Orleans si svolgevano delle "battaglie di orchestre", denominate "cutting contest". I curiosi si raggruppavano attorno ai musicisti e proclamavano l'orchestra che aveva suonato meglio. La partecipazione delle fanfare ai funerali era un'altra grande tradizione. In quella fine del XIX secolo, questa città fu il focolaio di numerose società segrete nere e di organizzazioni fraterne come la Franc-Maçonnerie, che preparavano dei funerali importanti per i loro membri deceduti e delle grandi sfilate al suono delle fanfare. Nel corso di questi funerali le brass band eseguivano *una musica scritta prima e durante la cerimonia funebre; ed era solamente uscendo dal cimitero che l'orchestra si metteva ad improvvisare collettivamente.* Il fatto stesso di accompagnare il de-



La danza della Bamboula a Congo Square (Illustrazione di W. L. Katz)

funto, in musica, alla sua estrema dimora, risale a tradizioni millenarie che caratterizzavano le civiltà antiche, precedenti all'era cristiana. A partire dal XVIII secolo i Francesi avevano concesso ai Neri il diritto di seppellire i loro defunti in New Orleans.

Da ciò si può comprendere l'importanza ed il significato profondo che assumeva il tamburo in queste cerimonie. Nella sua autobiografia *Ma Nouvelle-Orlèans*, Louis Armstrong si ricorda bene del celebre *Oh, Didn't He Ramble?*. Qual'è il significato di questo brano? Esso inizia con un rullo di tamburo senza cordiera. L'orchestra suona un tempo lento. Seguono le lamentazioni. Il tamburo racconta il dolore dei viventi. Il suo timbro sordo rispecchia l'anima dell'essere scomparso per sempre. Le bacchette che percuotono la cassa ricordano a ciascuno dei presenti, come un'eco, la personalità del defunto. Ma non appena il Reverendo ha pronunziato le parole di rito: «Dalla cenere alla cenere, dalla polvere alla polvere, ecc...», immediatamente tutto cambia. Il tamburo si anima e attacca una marcia. La tromba fu udire il suo canto. Si rimette la cordiera al tamburo, e tutta l'orchestra inizia a suonare. La sonorità chiara del tamburo ricorda che l'essere caro è in viaggio verso il Paradiso. Egli sta per rinascere e rimanere, così, vivo per l'Eternità. La gioia è nei cuori. Il canto funebre, a tempo lento, dell'inizio della cerimonia (allorché il corteo si incammina verso il cimitero) seguito da un canto gioioso, e lo "Spiritual" come *When The Saints Go Marching In* al ritorno dal cimitero, simboleggiano la Morte e la Vita insite nella coscienza di ogni essere umano. Tutta la storia della batteria jazz è qui, in questa cerimonia in cui la Morte cede il posto alla Rinascita. Certamente, gli uomini e gli stili cambieranno. Ma questo substrato, mescolanza di tristezza e di allergia, sarà sempre presente in tutte le musiche e in tutti i ricordi. L'immagine stessa del tamburo, con la sua pelle, ci riflette, come da uno specchio, questo doppio aspetto, perituro ed eterno, della natura umana.

Alla fine del XIX secolo, dozzine di fanfare, di sfilate, di orchestre da ballo e numerosi musicisti itineranti facevano vibrare la musica in tutta la città di New Orleans. Famose erano la Excelsior Brass Band e la Onward Brass Band. I musicisti neri trasformavano i ritmi della musica composta dai Bianchi. Cominciò ad apparire la sincope: i musicisti accentuavano i tempi deboli, il che conferiva tutto un altro carattere alla musica. Alcuni commentatori sono giunti ad affermare che l'accentuazione di questi tempi deboli sarebbe stata, in qualche modo, una reazione all'ordine musicale stabilito dalla cultura bianca e, in ultima analisi, una fondamentale ribellione contro i Bianchi stessi. Comunque sia, stava per nascere una forma d'arte specificamente americana: il jazz.

Le prime batterie jazz e i primi batteristi.

La batteria jazz è l'erede di tutto un passato ancestrale in cui pelle, legno e metallo rivestivano una prospettiva simbolica correlata a tutte le religioni del mondo. Essa porta anche il peso delle sofferenze di un popolo - quello Nero - martirizzato nel corso di generazioni e generazioni. La batteria jazz è nata in America verso la fine del XIX secolo. Mentre le componenti di questo strumento, alla sua nascita, furono di origine straniera - la grancassa e il tamburo con corde (*snare drum*) provengono in parte dalla Gran Bretagna e dalla Germania, i piatti dalla Turchia e dalla Cina ed i tom toms pure dalla Cina - il suo assemblaggio fu un fenomeno tipicamente americano. Il raggruppamento di questi strumenti diversi, in uno solo, fu attuato da musicisti - suonatori di tamburo sconosciuti, i primi "batteristi" - che nel corso dell'ultimo decennio dell'Ottocento suonavano nei bar, nei luna-park, nei circhi, nelle sale da ballo e nei teatri.

In realtà, la batteria fu inventata per rispondere alle esigenze del momento: un uomo, in effetti, decise di suonare contemporaneamente il piatto, il tamburo e la grancassa, che precedentemente venivano maneggiati da tre strumentisti differenti. La leggenda attribuisce a Dee Dee Chandler (1870 circa-1925 circa) la creazione di questo primo "set" di batteria. Una grancassa, che in precedenza veniva suonata con la mano, fu così posata per terra. Le si adattò un pedale in legno, da azionarsi con il piede destro. Invece di essere agganciato al livello della cintura, il tamburo venno posto su un treppiede. Dei due piatti, solitamente

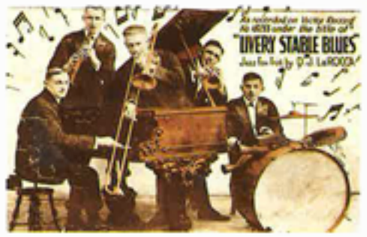
battuti uno contro l'altro, se ne scelse uno solo, che fu sospeso sopra alla grancassa mediante un supporto a forma di forca. Lo strumento che metteva in oscillazione le due mani ed un piede, era nato. Questo fatto, apparentemente secondario, in realtà ebbe un'importanza capitale nella storia della batteria jazz. *Decidendo di suonare seduto, il suonatore di tamburo è diventato un batterista*, e in tal modo ha mutato la sua vita. In primo luogo, egli ha "stabilizzato" la sua maniera di suonare, facendo appoggio su tutto il corpo e permettendo così al suo piede destro di assumere un ruolo musicale impossibile da ottenersi marciando durante le sfilate. Aggiungendo la grancassa, inoltre, ha potuto impostare tutti i problemi fondamentali riguardanti la coordinazione tra mani e piedi. *Aggiungerei che probabilmente fu proprio in quel momento che il batterista prese coscienza del problema fondamentale di ogni batterista: la ricerca di un equilibrio fra il basso* (le radici "scure") *e l'alto* (l'apparente "chiarezza"). Quali erano i batteristi di quest'epoca eroica dei primissimi inizi di quello che ancora non si chiamava "jazz"? Non ci restano, oggi, che dei nomi quasi dimenticati. Walter Brundy, Mack Murray, Henry Martin, Babe Matthews e Cornelius Tillman (quest'ultimo il più celebre di tutti). Come suonavano? Non lo si saprà mai, perché all'epoca non ci si immaginava neppure di registrare la loro musica. Si può solo affermare che la loro eredità proveniva dal tamburo. Questi batteristi utilizzavano la tecnica di questo strumento, trasponendola per la musica da ballo. Le figure utilizzate erano quelle denominate i "rudimenti". *Le loro origini risalgono ai "tamburi d'ordinanza" svizzeri del XV secolo.* Questi "rudimenti" vennero successivamente adottati da tutti i tamburini europei, per essere più tardi importati negli USA nel corso del XVIII e XIX secolo, specialmente in occasione delle guerre sul continente americano. Fu solamente nel 1932 che l'Associazione Nazionale dei Tamburini (National Association Of Rudimental Drummers) codificò definitivamente le figure più usate dal tamburo militare, in 26 figure o "rudimenti".

I primi batteristi di New Orleans non dovevano utilizzare sul tamburo altre figure che i

"Funeral March" di Bruce Mitchell

frisés ovvero *colpi semplici* (1 colpo per ogni mano), i *roulements* dettagliati (il "papa-maman" - sia destro, destro-sinistro, sinistro), i *flas* (1 colpo leggero e 1 colpo forte, suonati quasi contemporaneamente), i *ratamacue* (i "ra" di 3 colpi - sia destro, destro-sinistro o anche sinistro-destro - seguito da 3 colpi alternati), siano essi semplici, doppi o tripli, ed i *paradiddles*.

Nel 1885 venne aperta la prima fabbrica di tamburi americana, la Excelsior Drum Company Of Camden (New Jersey). Il catalogo del 1892 della Duplex Manufacturing Company affermava: «La nostra casa è probabilmente l'unica al mondo che consacra la sua completa attenzione agli interessi del "double drummer" [vale a dire al suonatore di tamburo-grancassa]». Questa impresa aveva visto giusto. Il "double drumming" consisteva in un tipo di esecuzione abbastanza spettacolare. La grancassa era situata alla destra dello strumentista e il piatto era fissato in alto; il batterista poteva percuotere la grancassa e il piatto con una bacchetta da tamburo, per poi tornare molto velocemente al tamburo con corde per suonare i contrattempi. Un punto oscuro riguarda la scoperta del pedale da grancassa che, come ho già accennato precedentemente, era stato inventato da Dee Dee Chandler, batterista della John Robichaux



Orchestra. In realtà, era da tempo che questa idea era germinata negli animi, e Dee Dee Chandler, senza dubbio, non fece altro che concretizzarla nel 1894 o 1895. (Anche William F. Ludwing Senior ne aveva concepito uno, nel 1895). Ma secondo altre fonti Dee Dee Chandler non avrebbe fatto altro che suonare per primo (e non fabbricare) questo pedale in legno da grancassa, che in realtà sarebbe stato ideato, curiosamente, dal contrabbassista della *Sam T. Jacks Theater Orchestra* in quello stesso 1895. Comunque si siano svolti i fatti, l'importante è che questa invenzione sia venuta alla luce, poiché tutti i batteristi d'oggi, alla fine di questo nostro XX secolo, vivono ancora su quella che, all'epoca, non era nient'altro che una trovata, e fondano sempre le loro esecuzioni sul suono della grancassa suonata con il piede destro. Dettaglio importante e del quale abbiamo la certezza: questo pedale era stato elaborato per essere azionato con il tallone e non con la punta del piede.

Verso il 1900 i tamburi con corde erano ricavati da un fusto di rame placcato con del nickel o del cromo. I cerchi erano in legno, le pelli di vitello, e le corde erano di budello (7). Si deve alla Ludwig Drum Company la realizzazione del primo tamburo con corde interamente metallico, nel 1911. Negli anni Venti l'impiego dei cerchi in metallo era generalizzato (8). I cerchi in legno caddero allora in disuso, in quanto si potevano utilizzare i *wood blocks* o i *temple blocks*, accessori in legno che erano ormai diventati parte integrante della batteria.

Le prime grancasse di cui ci si serve nelle prime batterie jazz provenivano ovviamente dagli organici strumentali della musica militare. Erano di grandi dimensioni e le loro pelli erano decorate con dei disegni molto colorati, che personalizzavano lo strumento. All'interno della grancassa si poneva una lampada: aveva lo scopo di illuminare il disegno ma anche (e soprattutto) di impedire all'umidità di posarsi sulle pelli di vitello (9) - il che avrebbe avuto, come conseguenza, di allentarle e rendere in tal modo inutilizzabile la grancassa. I tom toms delle prime batterie erano importati dalla Cina. Si trattava, in realtà, di grandi tamburi di dimensioni diverse. I tom toms grandi erano appoggiati a delle gambe di sostegno da timpani, o venivano appesi a delle intelaiature (come i nostri gong contemporanei). Quelli più piccoli erano fissati alla grancassa o appesi tutto intorno (10).

La *Avedis Zildjian Company* fu la prima fabbrica a costruire dei piatti - i primissimi erano

stati realizzati in Turchia, a Costan-ti-nopoli, già nel 1623! I primi batteristi amavano suonare anche i pesanti piatti cinesi, che talvolta erano chiodati. Li si sospendeva, mediante una correggia, ad un braccio di sostegno a forma di forca, brevettato nel 1909. Talora erano legati ad una grande molla fissata alla grancassa (11). Negli anni Venti i piatti cinesi furono rimpiazzati da quelli turchi. All'inizio del secolo c'era stata la curiosa idea di *collocare un piatto molto grande perpendicolarmente al suolo e di fissarlo alla parte superiore della grancassa, parallelamente alla pelle*. Successivamente, si abbassò questo piatto lungo la pelle e si aggiunse al pedale della grancassa una seconda mazza. In tal modo il batterista, premendo il

Il batterista Edward " Dee Dee" Chandler, primo da sin. nell'orchestra di John Robichaux (1896) con seduti da sin. John Robichaux, Wendell McNeil, in piedi: Baptiste Delisle, James Williams, James McNeil, Octave Gaspard.

pedale, poteva colpire contemporaneamente - grazie alle due mazze - la pelle della grancassa ed il piatto. Con l'invenzione del *charleston* (piatti a pedale, o *hi hat*), nel corso degli anni Venti venne progressivamente abolito questo sistema di doppia mazza della grancassa.

Le batterie erano attrezzate con pelli di animali, principalmente di vitello. Spesso i tom toms erano ricoperti con pelli di maiale. Fu solamente verso la fine degli anni Cinquanta che si generalizzò l'uso delle pelli in materiale plastico.

Questa invenzione presentava, come è facile intendere, un vantaggio considerevole. Non più preoccupazioni: la pelle plastica è infatti insensibile alle variazioni di temperatura. In compenso, la qualità sonora non è più la stessa, al punto che verso la fine della sua vita Kenny Clarke, riascoltando le proprie registrazioni degli anni Quaranta, si fece arrivare in Francia dagli Stati Uniti (tramite "Philly Joe" Jones) delle pelli animali, e questo per ritrovare un tipo di sonorità che gli era caro. Ma siamo ancora lontani dal parlare della batteria bop.

I primi negozi dove si potevano acquistare delle batterie vennero aperti verso il 1906 a Pittsburgh, e verso il 1910 a San Francisco (12). Alcuni catologhi di batterie cominciarono a circolare già nel 1899-1900.

Dee Dee Chandler è stato il primo batterista a suonare in uno stile "jazz" in una orchestra da ballo. Se si deve credere ad alcuni testimoni, egli suonava con la leggerezza e la grazia di un giocoliere. "*Black Benny*" *Williams* (morto nel 1924) sapeva, da solo, infondere dinamismo a tutta una fanfara esclusivamente con le sue esecuzioni alla grancassa. Secondo Louis Armstrong, *Henry "Zeno" Baltimore* (1884 circa-1917) fu un batterista dalla grandissima reputazione, in particolar modo nelle sfilate. Suonava in casa di Buddy Bolden, e con Freddie Keppard e Bunk Johnson nella Eagle Band. Egli faceva tintinnare la sua batteria anche nella Magnolia Band di King Oliver. "*Ratty*" *John Kean* avrebbe introdotto per primo il ritmo a 4 tempi, eseguito dalla grancassa. A proposito di "*Ratty*" *John Kean*, Alain Gerber racconta che «quando aveva le bacchette in mano (...) si dimenava in modo

L'orchestra del violinista Armand J. Piron - 1923 - con il batterista Louis "Old Man" Cottrel.

L'Original Dixieland Jazz Band di Nick La Rocca (1916) con da sin. il batterista Tony Sbarbaro, Eddie Edwards (trb), Nick La Rocca (tr), Yellow Nunes (cl) e Henry Ragas (p.no).

elegante con la testa, il petto e le anche, e la [sua] attività sessuale era così esuberante, dice la leggenda, che si addormentava stanco morto sui suoi tamburi dopo solo qualche pezzo» (13). *Buddy Gilmore* suonava con i Nashville Students, pur facendo anche il giocoliere e l'acrobata. Il batterista di Freddie Keppard era *Dick Johnson*. La Original Creole Band era un'orchestra di grande qualità.

Oltre che alle sfilate e ai funerali, le fanfare si esibivano in occasione di riunioni elettorali, balli di periferia o picnic. La loro fama crebbe talmente che esse finirono per penetrare nei dancing e nei saloon di Storyville, vale a dire nella vita notturna della città, che era in piena crescita. Questo cambiamento avvenne progressivamente fra il 1900 ed il 1910. Fu questa l'epoca del *new jass* [sic]. La parola jazz appare solamente intorno al 1915; fu resa popolare nel 1917 dalla *Original Dixieland Jazz Band* (composta esclusivamente da musicisti bianchi nati a New Orleans) e il suo uso divenne generalizzato negli anni 1919-1920. La follia della danza aveva invaso l'America fra il 1914 e il 1918. Questo fatto ebbe come conseguenza una richiesta molto grande di violinisti e di batteristi, mentre precedentemente era il pianista, da solo, che pontificava nell'ambito del ragtime. Il batterista di quegli anni era sottoposto ad una sola ed unica regola: *mantenere il tempo con la più grande regolarità possibile*, sotto forma di marce eseguite al tamburo con corde, con il ritmo marcato dalla grancassa. La sua funzione era esclusivamente ritmica. Se trasgrediva anche di poco a questa regola era considerato un musicista "debole". Nel 1917 il quartiere riservato ed isolato (Storyville) venne chiuso per disposizione del governo. Fu questo il periodo dell'esodo dei musicisti di New Orleans verso le città più settentrionali degli Stati Uniti, in particolare Chicago, dove doveva sbocciare lo stile New Orleans propriamente detto.

Gradualmente, il batterista cominciò ad attrezzarsi con un materiale sempre più diversificato. Dopo aver fissato un grosso piatto alla grancassa, aggiunse dei *wood blocks* di forme e dimensioni diverse. Poi piazzò dei *temple blocks* (blocchi cinesi in legno), dei piatti cinesi, dei gong, delle campane (sovente intonate) e, lateralmente, dei tom toms cinesi (anch'essi intonati). In questo modo, il batterista era circondato da strumenti compositi, che mescolavano contemporaneamente il legno, il matello e la pelle. A questa panopolia si aggiunsero il triangolo, delle nacchere, il flauto a coulisse (*slide flute*) e diversi strumenti a percussione esotici. Gli americani chiamavano "trap drum" questo insieme di accessori del batterista. "Traps" è una forma contratta di "trapping", che significa "i fronzoli". Nei suoi ricordi sulla batteria (*The Drums*) Jo Jones ha raccontato che all'epoca del cinema muto tutta questa serie di accessori era utilizzata per realizzare gli effetti sonori dei film. Il batterista doveva imitare il passo dei cavalli, la sirena della polizia, un uomo che si lacera i pantaloni, il ruggito del leone, il frinire delle cicale, il pianto dei bambini, il canto degli uccelli, ecc...

Louis Cottrel fu, senza dubbio, il più noto di tutti i batteristi dell'epoca. Era apprezzato per il suo "feeling" molto rilassato e per il suo modo di accompagnare le melodie. Pare sia stato il primo ad introdurre il "press roll", un tipo di rullo "raschiato" e non "scomposto", in

cui non è possibile distingure il numero dei colpi suonati da ciascuna mano. Secondo il grande batterista Zutty Singleton, Henry Zeno, Louis Cottrel e Paul Dedroit avevano una caratteristica di fondo in comune: «tutti e tre sapevano fraseggiare e suonavano sempre sotto all'orchestra, mai rumorosi, mai tirannici. Essi utilizzavano il piatto con parsimonia».
A quell'epoca gli assoli di batteria praticamente non esistevano. Talvolta poteva però accadere che un batterista prendesse l'iniziativa. In seno alla *Jim Europe's 369th Infantry Band*, ad esempio, Buddy Gilmore prende un assolo alla fine di un ragtime classico, *Castle House Rag*, brano registrato il 10 febbraio 1914! Ma chi si ricorda oggi di pionieri come William Lambert, Frank Snyder, Carl "Battle Axe" Kenny, Earl Fuller, Harry Green, Johnny ed Emile Stein, Freddie Crump (del quale si conosce una fotografia che lo ritrae con un ginocchio a terra, accanto alla sua grancassa, nell'atto di percuoterla con le bacchette), A.G. Godley (di cui parlava molto Jo Jones) o anche di Chauncey Morehouse (batterista del celebre Bix Beiderbecke)? Secondo il pianista Willie "The Lion" Smith, un batterista chiamato "Traps" McIntyre suonava in modo così veloce che, se fosse vissuto più a lungo, il solo Jo Jones abrebbe potuto competere con lui (14).
Tuttavia sarebbe errato pensare che questi primi "ritmici" della batteria non avessero una visione musicale più completa. Al contrario, tutto ci porta a ritenere che essi dovevano essere molto ingegnosi e, per questa stessa ragione, molto inventivi! Essi cercavano di accompagnare efficacemente le melodie che venivano loro proposte, concludendo la fine delle frasi e prennunciando l'arrivo delle frasi successive con molta pertinenza. Inoltre, essi ebbero consapevolezza della verticalità della musica (armonia) e della sua orizzontalità (melodia e ritmo), il che costituisce l'essenza stessa dell'arte del suono.
(2. continua)
(Traduzione di Riccardo Scivales)

Il batterista Buddy Gilmore.

Note

(1) Southern (Eileen). *Historie de la musique noire américane*. Buchet Chastel, Paris, 1976, VII, p. 174.
(2) Cfr. Southern (Eileen), op. cit., V, p. 113.
(3) Id., Ibid.
(4) Cfr. Southern (Eileen), op. cit., V, p. 116.
(5) Ténot (Franck). *Le style New Orleans en jazz*, in: La Grande Encyclopédie Larousse, 1975, t. 14, Nouvelle Orléans (La), p. 8627.
(6) Id., Ibid.
(7) e (8) Read (Danny L.) *The evolution of the drum set*, II, *Modern Drummer*, febbraio-marzo 1982, p. 27.
(9) e (10) Read (Danny L.), op. cit., p. 29.
(11) Id., Ibid., p. 68.
(12) Cfr. Read (Danny L.), op. cit., p. 29.
(13) Gerber (Alain). *L'inventeur du tambour-jazz*, in: Jazz Magazine n° 132, luglio 1966, p. 36.
(14) Great Jazz Drummers, Part I, in: Modern Drummer, giugno-luglio 1980, p. 20. Per un gustoso ritratto di Arthur "Traps" McIntyre, cfr. anche Smith (Willie "The Lion") e George Hoefer. *Music On My Mind*. New York, Da Capo Paperback 1978, p. 93. McIntyre lavorò spesso con Willie "The Lion" Smith, ad esempio al Pod's & Jerry's di Harlem, in un trio che comprendeva anche Sidney Bechet al saxofono soprano (cfr. Smith Willie "The Lion", op. cit., p. 169 e p. 213). [N.d.T.].

Bibliografia

Gerber, Alain. *L'inventeur du tambour-jazz*, in *Jazz Magazine* n° 132, luglio 1966, Francia.
Paczynski, George. *Rythme et geste, les racines du rythme musical*, Paris, Zurfluh, 1988.
Read, Danny L. *The evolution of the drum set*, II, in: *Modern Drummer*, febbraio-marzo 1982, USA, Mont Morris.
Southern, Eileen. *Historie de la musique noire américane*, Paris, Buchet Chastel, 1976.
Tenot, Frank. *Le style New Orleans en jazz*, in: *La Grande Encyclopédie Larousse*, t. 14, 1975, *Nouvelle Orléans* (La).
Great Jazz Drummers, Part I, in: *Modern Drummer*, giugno-luglio 1980, USA, Mont Morris. ■