



"Background for Ivy" di Romare Bearden - 1974.

LA BATTERIA JAZZ

di Georges Paczynski

Da Paul Barbarin a Minor e Tubby Hall

Oltre a Baby Dodds e a Zutty Singleton ci furono anche altri eccellenti batteristi attivi durante gli anni Venti. Ad esempio Paul Barbarin, nato a New Orleans il 5 Maggio 1889, che suonò con Freddie Keppard e Jimmie Noone e (tra il 1924 e il 1927) con King Oliver. Il 29 Maggio 1926 Barbarin registrò *Wa-Wa-Wa* insieme a King Oliver e Bob Schoffner (cornetta), Kid Ory (trombone), Albert Nicholas e Billy Paige (clarinetto e sax alto), Barney Bigard (clarinetto e sax tenore), Luis Russell (pianoforte), Bud Scott (banjo) e Bert Cobb (basso tuba). Il sassofonista francese Marc Richard, che mi ha fatto scoprire questa registrazione, ha attirato la mia attenzione sulla sonorità affascinante del piatto di Paul Barbarin. In effetti, ascoltando questo disco è facile riconoscere il tipo di piatto usato dal batterista. Si tratta di un piatto molto grosso e pesante, dal suono pieno, molto "grasso" e "generoso", che malgrado la scadente qualità della registrazione riempie meravigliosamente lo spazio. Indubbiamente, Paul Barbarin sapeva come "lavorare la pasta" del metallo.

In *Saratoga Shout*, registrato il 17 Dicembre



Paul Barbarin (a sinistra) nella band di Albert Nicholas (estrema destra) - 1923.

1929 con Luis Russell, il tandem Paul Barbarin (batteria) e Pops Foster (contrabbasso) è sbalorditivo. In questo brano si sente perfettamente il contrabbasso che segna il tempo in un modo molto variato. Paul Barbarin esegue dei rulli in una forma divenuta ormai classica:

Esempio n. 1



Esempio n. 2



Da parte sua, il contrabbassista suona *con l'arcetto*, accentando il 1° ed il 3° movimento di ogni misura. Egli mantiene un suono lungo due misure, poi cambia nota per eseguire nuovamente un suono tenuto della durata di due misure. Foster suona in questo modo, con l'arcetto, per ventidue misure complete. Poi, rilanciando la tensione musicale, lo fa questa volta in pizzicato. A questo punto si può notare che, grazie all'esecuzione del contrabbasso, la batteria suona in modo del tutto particolare. Malgrado la pesantezza, ritmica della figura riportata nell'Esempio 1 (che risulta però "leggera" proprio per il modo in cui Barbarin la esegue), l'insieme contrabbasso-batteria rende il tempo morbido e arioso. Questa stessa mirabile concordanza tra l'esecuzione di Pops Foster al contrabbasso (suonato con l'arcetto o in pizzicato) e di Paul Barbarin alla batteria si ripresenta in numerosi altri brani, come *I Can't Give You*

E LA SUA STORIA

La Batteria Jazz e la sua storia

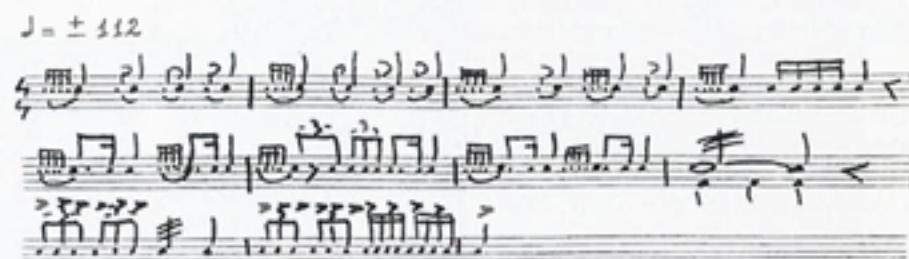
Anything But Love, I Ain't Got Nobody o Dallas Blues, registrati nel 1929 con Louis Armstrong e Luis Russell. Con Foster, Barbarin suona anche con le spazzole. In *La Cucaracha*, registrato il 3 Ottobre 1935 con Louis Armstrong e la sua *big band*, Paul Barbarin si diverte anche a suonare i ritmi *latini* sul *wood-block*. Ecco il ritmo da lui eseguito in tale occasione:

Esempio n. 2

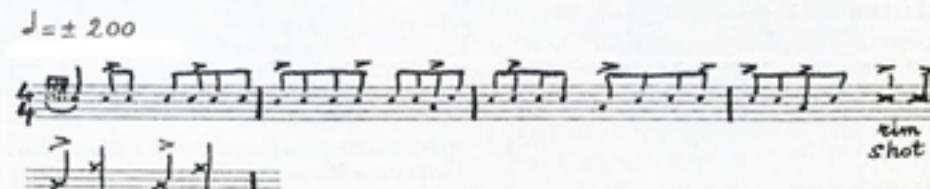
Contrariamente a Baby Dodds e a Zutty Singleton, Paul Barbarin adottò al piede sinistro il *charleston* (piatti a pedale, *bi-ba-bi*), strumento utilizzato per la prima volta da Vic Berton, Kaiser Marshall, George Stafford o Sonny Greer già nel 1926. Barbarin suona il *charleston* specialmente in *I Hope Gabriel Likes My Music*, inciso con Armstrong il 19 Dicembre 1935.

Il talento di questo batterista si può apprezzare in alcune registrazioni molto più tarde, realizzate a proprio nome, in particolar modo nel Gennaio 1955 a New York. In *Bourbon Street Parade* (una composizione dello stesso Barbarin), una parte è eseguita nello stile del "tamburo militare" su una cassa chiara ben tesa. Ecco le prime dieci misure di questo brano (le prime otto misure sono in assolo):

Esempio n. 3



Esempio n. 4



Esempio n. 5



1921 - San Francisco - Minor "Ram" Hall (1° a sin.) con la King Oliver Creole Jazz Band. Da sin. Honore Dutrey, Oliver, Lil Hardin, David Jones, Johnny Dodds, Jimmy Pala, e Ed Garland.



1930 - Paul Barbarin (terzo da sin.) in posa con i musicisti dell'orchestra di Luis Russell. Da sin. Red Allen, Greely Walton, Barbarin, Charlie Holmes, Albert Nicholas (3° da destra), Pops Foster (5° da destra) e J.C. Higginbotham (2° da destra).

Esempio n. 3

Verso il finale si sente nuovamente il batterista suonare in assolo, utilizzando delle figure tipiche del fraseggio New Orleans:

Esempio n. 4

Paul Barbarin è stato indubbiamente uno dei batteristi "tipo" dello stile New Orleans. Oltre a Louis Armstrong, egli accompagnò anche Sidney Bechet e Henry Red Allen, nonché molti altri musicisti. Il 10 Febbraio 1969 un arresto cardiaco lo fulminò durante una parata a New Orleans. Di lui ci resta il ricordo di un musicista molto rappresentativo di uno stile, senza che per questo si possa considerare un innovatore come Baby Dodds, Vic Berton o Walter Johnson.

I batteristi Minor Hall e suo fratello Tubby conobbero anch'essi il loro momento di gloria. Minor Hall nacque a Sellers, in Louisiana, il 2 Marzo 1897 e mosse i suoi primi passi già nel 1916, con Kid Ory. Nel 1918 era già a Chicago nell'Orchestra di Lawrence Duhe che comprendeva King Oliver, e nel 1924 collaborò con Jimmie Noone. Il suo stile spicca in *Mabogany Hall Stomp*, registrato il 17 Ottobre 1946 a Hollywood sotto il nome di Louis Armstrong. In quello stesso periodo egli

partecipò alla colonna sonora del film *New Orleans* con Louis Armstrong, Kid Ory, Barney Bigard, Charlie Beal, Bud Scott e Red Callender (nel film il batterista è Zutty Singleton). In *Mabogany Hall Stomp* Minor Hall prende quattro misure esemplari in assolo:

Esempio n. 5

Le doti musicali di Minor Hall sono evidenti in *Blues for Jimmie Noone*, registrato dal vivo negli anni Cinquanta con Kid Ory (trombone), Teddy Buckner (tromba), Joe Darensbourg (clarinetto), Lloyd Glenn (pianoforte) e Ed Garland (contrabbasso). In questo brano, preso a un andamento relativamente lento (circa 92 alla semiminima in tempo 4/4), Hall suona dei lunghi rulli con una tecnica da tamburo militare. Egli si impone in *St. Louis Blues*, preso all'andamento implacabile di circa 104 alla minima in tempo 2/2, producendo un'impressione di potenza raramente eguagliata ed una sonorità molto personale, così come in *Ory's Boogie* (circa 108 alla minima in tempo 2/2), in cui egli marca fortemente il "levare" con grande convinzione.

Nel 1956 Minor Hall effettuò una tournée in Europa con Kid Ory. In tale occasione egli incise quindici brani (precisamente in

Giugno e Luglio) con la *Creole Jazz Band*: lo si può sentire suonare in assolo in *Jazz Me Blues*, *High Society*, *Ob! Didn't He Ramble?*, *Eb, là-bas, Toot, Toot, Tootsie!, Bugle Call Rag* e in numerosi altri pezzi come il celebre *Original Dixieland One Step*. Minor Hall morì il 23 Ottobre 1959. Purtroppo non gli è ancora riconosciuto, nella storia della batteria jazz, il posto che gli spetta.

Il fratello di Minor Hall, Tubby, ebbe l'opportunità di suonare con i più grandi jazzisti del suo tempo: Jimmie Noone, Louis Armstrong, Johnny Dodds e molti altri ancora. Di questo stesso periodo sono notevoli anche altri batteristi, ad esempio quelli che lavorarono con Jelly Roll Morton: Andrew Hilarie nel 1926, Tommy Benford nel 1928 e nel 1930, Manzie Johnson nel 1928 o Bill Beason nel 1930. Va ricordato anche Willie Lynch, che suonò con Armstrong nel 1930.

Senza citare tutti i batteristi che si misero in luce durante gli esordi del jazz, proponrei di menzionarne qualcuno: "Papa Jack" Laine e la sua Reliance Band del 1890 (l), Ollie Powers (che fu anche cantante e direttore d'orchestra), Bill McKinney (leader dei McKinney's Cotton Pickers) e il suo amico Cuba Austin, Monk Hazel di New Orleans, Freddie Moore (suonatore di *washboard* e

La Batteria Jazz e la sua storia



"Improvisation" di Romare Bearden - 1968.

batterista con King Oliver, John Kirby, Sidney Bechet, ecc...), Jimmy Bertrand (batterista e grande suonatore di *washboard*, fu maestro di Lionel Hampton e di Sidney Catlett), Wallace Bishop (anch'egli allievo di Bertrand, registrò con Jelly Roll Morton, Earl Hines, Coleman Hawkins, ecc...), infine Danny Alvin.

Vic Berton e l'enigma di un'invenzione geniale: il charleston

Gli appassionati di jazz non si ricordano molto, oggi, di Vic Moore, di Abby

Foster, di Leo Addle, di Harold McDonald o di Stan King, tutti batteristi della metà e della fine degli anni Venti. Ma ci pare importante soprattutto richiamare alla memoria la figura di Vic Berton, batterista, nonché percussionista classico.

Vic Berton nacque nel 1896 a Chicago e il suo talento naturale lo portò presto a suonare nei club e nei teatri della sua città natale. Dopo aver studiato i timpani con il percussionista della *Chicago Symphony Orchestra*, egli registrò con alcune orchestre commerciali, producendosi al contempo con vari gruppi insieme a Miff Mole, Bix Beiderbecke e Red Nichols. Fu percussionista in alcune orchestre filarmoniche, in par-

ticolar modo quella di New York e quella di Los Angeles. Cosa sbalorditiva per l'epoca, egli sapeva improvvisare su due timpani contemporaneamente.

Lo stile esecutivo di Vic Berton al piatto mi ha particolarmente interessato in *That's No Bargain* (registrato l'8 Dicembre 1926 con *Red Nichols and His Five Pennies*), allorché egli lo colpisce e lo smorza. Ad esempio, egli arresta la risonanza del piatto sul 2° e sul 4° movimento di ogni misura, pur continuando a marcare *tutti* i tempi:

Esempio n. 6

Talvolta, egli non colpisce il piatto che nel

1° e nel 3° movimento, senza suonarlo sul 2° e il 4°, ma smorzandone il suono su questi tempi pari:

Esempio n. 7

Vic Berton gioca di destrezza con questo sistema dell'alternanza "colpo-smorzamento" anche in alcune frasi come questa, eseguita in "jazz feel":

Esempio n. 8

o quest'altra, in cui le crome sono articolate secondo una scansione binaria:

Esempio n. 9

o ancora:

Esempio n. 10

Per un orecchio inesperto, Berton non fa altro che percuotere e smorzare il piatto. Alcune figure eseguite in questo brano - sempre con la stessa sonorità - necessitano dell'uso delle due mani. Come è possibile allora che Berton suoni con due bacchette e contemporaneamente smorzi i suoni del piatto? Evidentemente, egli deve aver trovato una soluzione, un sistema per risolvere questo problema. L'idea di servirsi del quarto arto (il piede sinistro, fino ad allora inutilizzato) venne in mente, probabilmente nello stesso periodo, sia a Vic Berton che a Kaiser Marshall, a George Stafford e a Sonny Greer. È presumibile che Vic Berton, affaticato dal fatto di essere costretto a smorzare continuamente il piatto con la mano sinistra (che in tal modo veniva a trovarsi immobilizzata), abbia pensato di utilizzare il piede sinistro, che era libero. Stava per essere inventata una "meccanica" che consentiva al piede sinistro di realizzare quanto veniva fatto dalla mano sinistra: il *charleston*, destinato a diventare un elemento essenziale della batteria jazz.

Questa scoperta ebbe delle ripercussioni molto importanti sull'intera storia della batteria. Per la prima volta, i quattro arti del corpo umano venivano messi in mo-

Esempio n. 6

d = ± 126

piatto

suoni smorzati

Esempio n. 7

piatto

suoni smorzati

Esempio n. 8

piatto

Esempio n. 9

piatto

Esempio n. 10

piatto

to per produrre dei suoni indeterminati: le mani sul tamburo con corde, i *tom-toms*, i *wood-blocks* o i piatti, il piede destro alla grancassa, il piede sinistro al *charleston*. Si può pertanto affermare che fu proprio in quel momento, nel 1926, che nacque davvero la batteria jazz così come noi la concepiamo attualmente.

Grazie alla documentazione personale di Gérard Spiers ho potuto constatare che il *charleston* non figurava ancora nel Catalogo Ludwig del 1926. E tuttavia risaputo che questo strumento era già stato inventato ed utilizzato prima di quella data. In compenso, il Catalogo Ludwig del 1928 ne propone tre modelli diversi:

La Batteria Jazz e la sua storia

- il primo è denominato *Ludwig "Charleston" Cymbal*, senza dubbio a causa del ballo omonimo, molto in voga all'epoca. Questo modello era chiamato anche "Snowshoe" ("scarpa per la neve") e propagandato come «a highly popular effect for left foot after-beats» dalla pubblicità. Piuttosto che uno strumento musicale vero e proprio, questo tipo di *charleston* non era ancora niente di più che un accessorio.

La sua costruzione era rudimentale. Due suole in legno "selezionato" erano unite ad una delle estremità. In punta delle suole, due piatti erano fissati faccia a faccia. Sulla suola inferiore il piatto era fisso ed era il piatto della suola alta che percuoteva quello della suola bassa. La suola superiore si infilava al piede sinistro come un sandalo. Il tutto funzionava mediante l'ausilio di una molla molto solida.

- il secondo modello, *Perfection "Sock" Cymbal* è, come indica il nome stesso, più perfezionato. Consisteva in un'unica suola, collegata ad un'asta sulla quale era posto un piatto fisso e, di fronte a quest'ultimo, un altro piatto, mobile. I due piatti erano collocati vicino al suolo.

- Il terzo modello, denominato *Ludwig High Hat Cymbal*, è già il tipo di charleston che conosciamo oggi giorno. L'asta principale era stata allungata, e i due piatti situati l'uno di fronte all'altro si trovavano all'altezza della cintola del batterista, seduto, affinché egli potesse, contemporaneamente, azionarli con il piede sinistro e suonarli con le mani senza doversi chinare al suolo. La pubblicità precisava che questo modello era indispensabile ai batteristi della musica da ballo. Beninteso, questo modello era già pieghevole.

Ma torniamo a Vic Berton e a *That's No Bargain* (8 Dicembre 1926). In questo brano non si sente solamente un piatto che viene semplicemente colpito e smorzato: nella sesta e settima misura del frammento seguente (cfr. l'E. n. 11), infatti, anche le due mani sono utilizzate, poiché ci sono dei rulli. E' quindi probabile che Vic Berton stesse qui fraseggianto su un charleston rudimentale. Ecco questa parte in assolo eseguita dal batterista, con gli interventi dell'orchestra:

Esempio n. 11

Esempio n. 12

Esempio n. 11

[Kaiser] abbia fatto per primo un uso regolare di quello che in precedenza altro non era che un accessorio più o meno pittoresco: il doppio piatto a *coulisse*, chiamato "hi hat" o "charleston". Ma, nella stragrande maggioranza, i testimoni diretti (e degni di fede) hanno negato questa versione dei fatti. Secondo Cole [Cozy], che abbiamo precedentemente citato, questa invenzione fondamentale va piuttosto accreditata a George Stafford- (2). Tuttavia, se dobbiamo credere a Sonny Greer (batterista di Duke Ellington), è a lui stesso che andrebbe attribuita la paternità dell'utilizzazione, per la prima volta in assoluto, del *charleston!* Ascoltiamo quanto ha raccontato Sonny Greer: «Sono stato io il primo a provare il *charleston*. Leedy fabbricò il

Esempio n. 12

Come si può vedere, nelle prime tre misure la batteria risponde all'orchestra, poi ricalca il disegno ritmico della sua linea melodica, per finire in assolo con la stessa frase. Alain Gerber racconta: «Una leggenda dura a morire vuole che Marshall



Tubby Hall (primo in alto da sinistra) nell'orchestra di Louis Armstrong (in prima fila che ride con Charlie Alexander), durante una delle trasmissioni radiofoniche che ogni sera andavano in onda alla radio WSMB di New Orleans - estate 1931..



Vic Berton (seduto per terra) con l'Original Wolverine Orchestra (1924). Da sin. Min Leibrook, Dick Voynow, Bix Beiderbecke, George Johnson, Jimmy Hartwell e Bob Gillette.

primo *charleston* e me ne inviò uno degli esemplari prototipo. Lo utilizzai al Kentucky Club- (3). Sempre nel corso di questa intervista, il pianista Brooks Kerr afferma: «Quello stesso giorno ne spedirono uno a Chick Webb, e Chick non lo apprezzò per niente!» (4).

A chi dobbiamo credere? A Vic Berton, a Kaiser Marshall, a George Stafford o a Sonny Greer? Poco importa! Un fatto di importanza capitale è certo: il *charleston* stava per aprire un'era nuova nel mondo del jazz. (6. - continua)

(Traduzione di Riccardo Scivales)

NOTE

(1) Gerber (Alain), Articolo: *Marsball (Kaiser)*, in: *Dictionnaire du Jazz*, Paris, Laffont, 1988, p.663.

(2) Intervista, in *Modern Drummer*, Novembre 1981, p. 76.

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

(4) Intervista in: *Modern Drummer*, Novembre 1981, p. 76.