

Bix Beiderbecke

I PRIMI PASSI

L'11 novembre 1918 la guerra era finita. Il luogotenente dell'esercito americano Charles Beiderbecke era sulla via del ritorno a casa con una discreta somma in dollari, la sua liquidazione dall'esercito. Era dell'umore di festeggiare il suo ritorno in famiglia, a Davenport, nell'Iowa, e non trovò miglior modo di investire quel denaro che comprare un grammofono nuovo di zecca, marca Columbia, un vero prodigio della tecnologia per quell'epoca, ed un discreto numero di dischi: arie di opere famose, marce sinfoniche, ma soprattutto una assoluta novità, un disco dell'Original Dixieland Jazz Band, con su inciso "Tiger Rag" su un lato, e "Skeleton Jangle" (sic.) sull'altro, registrati il 25 marzo per la "Victor Talking Machine Company", la terza incisione per il gruppo di New Orleans capitanato da Nick La Rocca, che velocemente stava diventando famoso in tutti gli Stati Uniti.

E' da piccoli eventi come questo che la Storia dirama le sue strade. Leon Bismark Beiderbecke, il fratellino minore di Charles, all'epoca solo quindicenne, dall'ascolto di quella musica così strana, avvincente, sincopata, rimase folgorato. Eccitato come un bambino – era poco più che adolescente – meno di una settimana dopo tornò a casa con un pacco di giornali sotto il braccio, e dentro avvolta una scintillante cornetta argentata. Da quel momento la sua vita cambiò per sempre, e Bix (così lo chiamavano affettuosamente in famiglia) si avviò verso la leggenda.



Certo, il piccolo Bix non era nuovo alla musica. Già da bambino era stato un piccolo prodigio, aveva imparato a suonare il pianoforte a soli cinque anni da autodidatta, ed aveva un orecchio infallibile, riuscendo a riconoscere immediatamente note singole ed accordi con estrema facilità. I genitori, soprattutto la madre, avevano cercato di dare un'educazione formale a questo giovane talento, ma non c'era stato verso: gli insegnanti di pianoforte che si susseguivano a casa dei Beiderbecke, lamentavano la mancanza di disciplina del ragazzo. Non c'era modo di fargli imparare a leggere la musica: Bix memorizzava le melodie con estrema facilità, e quando l'insegnante tornava dopo una settimana, le suonava cambiate secondo la sua memoria e il suo gusto. Si divertiva un mondo, passava ore e ore al piano. Per lui far musica era come parlare, gli riusciva con estrema facilità. Ma, pensavano i genitori, non avrebbe mai potuto essere un musicista, la cosa non era nemmeno contemplata. Oltretutto, la musica non è un mestiere rispettabile, non per una famiglia di origine germanica, nell'America degli anni '20. Non il jazz. Il ragazzo avrebbe studiato al college, e magari sarebbe entrato nel business del carbone come il padre.

Fino a quella cornetta. Dal momento in cui un amico che non la suonava più gliela prestò, – era passato al mandolino – Bix trascorreva ore ed ore ad esercitarsi. Anche questa volta, senza un'educazione formale alla musica. Suonava sopra i dischi dell'ODJB, cercando di tirar fuori qualcosa e di riprodurre le melodie suonate da La Rocca. Per tutta la sua breve vita avrebbe pagato

il suo tributo a quei dischi, interpretando con grande successo i brani che avevano reso famoso il gruppo di New Orleans come “Tiger Rag”, “At the Jazz Band Ball”, “Fidgety Feet” e molti altri. Il giovane Bix era affascinato dal jazz, e da tutto ciò che ruotava intorno ad esso. Non perdeva occasione per correre sui battelli che transitavano per il Mississippi e che passavano per la sua città. Lì poteva ascoltare musicisti che venivano da New Orleans, probabilmente una volta ascoltò anche Louis Armstrong, stella nascente del jazz, e sicuramente ascoltò Leon Roppolo e Paul Mares, in seguito componenti dei New Orleans Rhythm Kings, un altro gruppo che avrebbe influenzato molto il suo stile negli anni a venire. Lì ebbe l’occasione di fare le prime esperienze come musicista. Quei battelli erano la fucina dove il jazz si stava forgiando e diffondendo in tutto il paese, e Bix sognava di far parte di quel mondo. Non fu difficile, col suo talento, muovere i primi passi in band locali, ai balli e alle feste, ed anche in situazioni più professionali.

UN MODO NON ORTODOSSO DI SUONARE

Così Bix cominciò a forgiare il suo stile. Uno stile inconsueto, fuori dagli schemi, ma anche garbato e fluido. Il suono della sua cornetta è brillante, morbido, quasi essenziale, direi, perché utilizza, soprattutto nei primi documenti registrati, pochissime inflessioni ed un vibrato molto leggero. Eppure riesce ad emergere nelle prime registrazioni nonostante la pessima qualità delle incisioni dell’epoca grazie alla pulizia dei suoi interventi ed allo slancio ritmico che dà ad ogni nota. Ma la cosa del tutto incredibile è che Bix ha fatto scuola nonostante il suo approccio allo strumento fosse completamente “sbagliato”. Bix era completamente autodidatta, e sicuramente un musicista “scolarizzato” avrebbe trovato moltissimo da ridire sul suo modo di suonare non ortodosso: innanzitutto, piuttosto che tenere la cornetta perpendicolare al terreno e leggermente abbassata per far aderire le labbra, la manteneva inclinata di circa quarantacinque gradi, e spesso suonava con tutte le dita della mano destra sollevate sopra la cornetta, senza appoggiare il mignolo nell’apposito anello. La diteggiatura da lui usata era davvero personale, unica, perché, piuttosto che prendere lezioni, Bix aveva scoperto la cornetta cercando da sé nota dopo nota. Ad esempio, l’utilizzo del terzo pistone, al posto dei primi due insieme, per abbassare lo strumento di un tono e mezzo, pratica in molti casi sconsigliata a causa dell’intonazione leggermente calante, per Bix era un’abitudine, che lo portava ad eseguire passaggi anche complicati con maggiore facilità e fluidità, senza che l’intonazione ne risentisse. Inoltre, utilizzava sull’ottava medio - alta dello strumento, la stessa diteggiatura che si usa per l’ottava inferiore. Quindi se per ogni trombettista è naturale prendere il do un’ottava sopra il do centrale con il primo pistone, per Bix era invece normale usare per la stessa nota il primo ed il terzo pistone. Ecco uno schema che chiarisce meglio:

Concert key

Dit. convenzionale	0	13	12	1	0	12	2	0	1	0	1	0	12	2	0
Dit. Bix	0	13	3	1	0	3	2	0	13	3	1	0	3	2	0

In questo modo Bix avrebbe suonato la scala di si bemolle maggiore – anche se probabilmente raggiungeva questa estensione con qualche difficoltà -. Ma più probabilmente per le stesse note, in situazioni differenti, avrebbe usato altre posizioni. Non era un sistema studiato, piuttosto Bix, che aveva imparato a suonare praticando insieme ai dischi ed insieme agli altri, senza esercizi, senza uno studio formale, lo aveva adattato spontaneamente alla sua sensibilità e ne aveva fatto uno stile.

Il passaggio tra alcune note, ad esempio tra do e re, o tra mi bemolle e fa, sulla tromba risulta morbido, legato. Invece Bix con la sua diteggiatura riusciva a dare un impulso ritmico, percussivo, quasi uno scatto al passaggio tra le due note, dovuto alla maggiore quantità d'aria che il terzo pistone introduce nello strumento, senza alterare la fluidità del legato. In altri casi, invece, poteva ottenere un effetto contrario, ovvero rendere meno bruschi alcuni passaggi, come si può ascoltare in un brano inciso con Trumbauer per la OKEH, nel 1927, "Just an Hour of Love with You":

Concert key

Dit. convenzionale	1	0	1	1	1	1	1	1	0	1	1	
Dit. Bix	1	0	1	13	1	13	1	13	1	0	1	1

In questo caso, l'utilizzo del terzo pistone rende il passaggio tra le note la bemolle, do e mi bemolle molto più fluido, perché con la diteggiatura tradizionale bisogna usare necessariamente una spinta di fiato, tecnica piuttosto complessa e non sempre agevole (sono tutte usualmente suonate in prima posizione, col primo pistone abbassato). Con l'uso del terzo pistone, Bix eliminava il problema, ed in più dava una maggiore spinta ritmica alla melodia.

Questo modo di suonare, tutt'altro che casuale, era determinato dal suo orecchio assoluto: probabilmente memorizzava gli intervalli tra una nota e l'altra piuttosto che il nome e la posizione della stessa, e riusciva ad apprezzare anche la differenza tra le diverse posizioni in relazione alla tonalità, all'armonia del pezzo ed all'effetto timbrico che produceva. Per usare un altro semplice esempio, se per il piano e gli altri strumenti temperati sembra non esserci differenza tra C diesis e D bemolle e le loro rispettive scale, negli ottoni, tromba e trombone in particolare, la loro differenza è più evidente, per il fatto che gli armonici prodotti con ogni posizione sono suoni naturali, ovvero senza gli "aggiusti" del sistema temperato equabile. Un buon ascoltatore può "sentire" lo scarto tra la chiarezza di suono di frammento musicale in C diesis e il timbro più scuro e morbido di uno in D bemolle. Quando un jazzista improvvisa pensa diversamente le due tonalità, quasi a voler fare una distinzione tra quello che sente come il lato "crescente" e quello "calante" di ciascuna nota. Uno dei modi per Bix di esprimere questa percezione era l'uso automatico e istintivo che faceva di diverse diteggiature per diverse tonalità, rendendo un colore differente, inusuale, a certi passaggi.

CHICAGO, I ROARING TWENTIES

Tutte queste abitudini "sbagliate" non furono mai un handicap per lui, anzi: chiunque apprezzava il suo modo di suonare. Eppure, molte volte durante la sua breve carriera, ha sentito il disagio di non conoscere la musica accademica, e soprattutto di non saper leggere la musica. Nel 1825, pur essendo un jazzista già piuttosto famoso, era tutt'altro che disinteressato alla musica classica: ascoltava Stravinskij, Ravel, Rachmaninov e Debussy con curiosità ed ammirazione. Però, avvertiva il *gap* tra il suo modo di suonare e quella musica così accademica. Decise così di prendere qualche lezione da un bravo trombettista classico, Joe Gustat, che dirigeva una nota scuola a St. Louis. Questi, piuttosto avanti con l'età, gli diede il benvenuto, e gli chiese di suonare per lui. Parlarono un po', poi suonarono, poi parlarono ancora. A un tratto Gustat cominciò ad essere franco. "Dal punto di vista di un musicista classico, tutto quello che fai è sbagliato", gli disse, "dovresti dimenticare

tutto quello che hai imparato. Ma non credo che ne varrebbe la pena. Cercare di cambiarti sarebbe come mettere un animale selvaggio in gabbia, e a che pro?” “Ma io voglio imparare a leggere, ed a suonare nella maniera giusta” provò a controbattere Bix. “A leggere puoi imparare ovunque”, gli disse l’anziano trombettista “ci vuole solo pratica. Ma perché buttare via quello che sei riuscito a sviluppare? Guarda me, sono un musicista in gabbia. Ho studiato tutta la vita. Conosco solo quello che mi danno su una pagina scritta, pezzi di Beethoven, di Brahms eccetera. Non mi crederai, ma ti invidio. Tu hai un grande dono e molti di noi farebbero a gara per scambiare quello che abbiamo con ciò possiedi. Vanne orgoglioso, ragazzo, non cercare di cambiarlo”.

Nonostante queste parole, da allora, molte volte si sentì in dovere di studiare, lettura e pratica strumentale. Fino a quel momento non ce n’era stato bisogno: la scuola di Bix era stata la città di Chicago, la più viva dal punto di vista musicale di tutta la vasta regione al sud del lago Michigan, dove ormai era ben conosciuto negli ambienti musicali. La aveva eletta sua base operativa nel 1922, dopo essere stato invitato a lasciare la Lake Forest Academy, un’accademia prestigiosa e con fama di essere piuttosto severa. Iscrivere non era stata una scelta sentita, piuttosto un’imposizione dei genitori. Eppure alla Lake Forest poteva suonare nelle numerose formazioni musicali, e farsi apprezzare come musicista “hot”. Ma non c’era stato verso: la testa di Bix stava in tutt’altra parte. Fu proprio a causa delle sue fughe notturne nella grande città, alla ricerca di bar e *speakeasies* in cui suonare ed incontrare musicisti, e dello scarso rendimento scolastico che ne derivava, che fu costretto ad interrompere gli studi. Chicago, la città dei *roaring twenties*, gli anni ruggenti, la capitale dell’Illinois, che soprattutto grazie all’industria automobilistica, in quegli anni stava conoscendo uno sviluppo economico e demografico impressionante. Dai 2,701,705 cittadini censiti nel 1920, si passò a 3,376,438 nel 1930. Anche dal punto di vista musicale in quel periodo giravano moltissime idee e molti musicisti vi si recavano per trovare lavoro. Nel 1919 il governo degli Stati Uniti ratificò la legge la quale "viene vietata la produzione, la vendita e il trasporto di alcolici". L'anno seguente la legge divenne effettiva. Se in altre città come New York, la vita per i locali da ballo e per i bar si fece più difficile a causa dell’ondata “moralizzatrice” portata dal proibizionismo, e di conseguenza anche la possibilità per i musicisti di trovare ingaggi diminuirono, a Chicago vi fu un’esplosione di *speakeasies*, ovvero di posti clandestini in cui si servivano alcolici e si ascoltava musica, ed il jazz era inevitabilmente associato a questo tipo di ritrovi. Era la città di Al Capone, del *charleston* e delle Ford T. Sul giovane Bix tutto ciò agiva come una specie di calamita e questo tipo di ambiente sicuramente contribuirono a portarlo all’alcolismo, a causa del quale molto giovane. Anche Nick La Rocca ed i suoi ODJB si erano trasferiti a Chicago in quegli anni, allo stesso modo di molti altri pionieri del jazz, come la New Orleans Rhythm Kings, e la band di Joe “King” Oliver. Una sera, in uno dei tanti *speakeasies*, avvenne l’incontro tra La Rocca ed il giovane trombettista di Davenport. Bix si era presentato alla fine del concerto degli ODJB, con gli occhi pieni di ammirazione, e con i modi garbati che lo contraddistinguevano. Sotto il braccio, avvolta in qualche foglio di giornale, aveva la sua cornetta. Sul principio, i musicisti di New Orleans lo trattarono con una certa aria di sufficienza. Poi, di fronte a tanto entusiasmo, accettarono di ascoltare cosa aveva da dire, e di fare qualche pezzo insieme, e suonarono “Singing the blues”.

La Rocca avrebbe ammesso in seguito di essere rimasto impressionato quella sera dall’abilità di Bix nel costruire melodie parallele alla linea melodica che lui stesso suonava. Con gusto, riusciva ad ideare un controcanto senza invadere il registro del solista che esponeva il tema, né degli altri strumenti, e nello stesso tempo a sottolineare i passaggi armonici. Questa qualità, messa in rilievo

da Nick La Rocca, non era così scontata all'epoca come potrebbe sembrare ad un jazzista moderno. Nel Dixieland, riuscire a suonare in maniera estemporanea insieme a più strumenti melodici contemporaneamente senza invadere il registro degli altri rappresentava un ideale estetico, quello dell'improvvisazione collettiva, che pochi riuscivano a raggiungere con risultati soddisfacenti. Gli stessi ODJB, come è stato fatto notare da Gunther Schuller, quasi non facevano uso di questa pratica, e suonavano linee già composte in precedenza ed imparate a memoria, dei canovacci su cui costruivano delle variazioni minime volta per volta. A Bix, invece, questo tipo di improvvisazione usciva del tutto naturale. Forse questa cosa impressionò La Rocca più di tutte: aveva riconosciuto nel modo di suonare di quel ragazzo qualcosa di suo, in qualche modo poteva considerare Bix un suo discepolo, ma allo stesso tempo si muoveva in una direzione nuova, molto diversa, più puramente jazzistica.

JAZZ ME BLUES 1924

Questa nuova direzione divenne evidente a tutti con la nascita dei Wolverines, gruppo di giovani musicisti che operava nell'area di Chicago, unitosi nel settembre 1923, era composto da Beiderbecke, Dick Voynow (piano), Jimmy Hartwell (clarinetto e sax alto), Min Leibbrook (tuba), George Johnson (sax tenore), Bob Gillette (banjo), Al Gande (trombone) e Vic Moore (percussioni). In questa formazione Bix, allora ventunenne, ebbe l'occasione di perfezionare il suo

stile, e di farsi conoscere ed apprezzare come trombettista "hot". I Wolverines ebbero subito successo e non è difficile crederlo: ascoltando le prime incisioni di questa band, datate 1924, fatte per la Gennett a Richmond, Indiana, è possibile intuire molti sviluppi del jazz futuro. Gunther Schuller ad esempio sottolinea come la ritmica marcatamente swing, l'utilizzo di riffs nelle parti d'insieme, l'armonizzazione di molte linee melodiche, anticipassero alcuni stilemi tipici degli arrangiamenti di Don Redman per l'orchestra di Fletcher Henderson, ed anche alcune pagine dei



Red Hot Peppers di Morton. In ogni caso, nei dischi di questa formazione quello che risalta immediatamente anche ad un orecchio meno esperto è il suono della cornetta, che svetta sopra gli altri con un lirismo ed un equilibrio inconfondibili. La leggera somiglianza stilistica con La Rocca nel periodo che va grossomodo dal 1924 al 1927 non deve trarre in inganno: già Bix aveva sviluppato alcune idee melodiche e timbriche che avrebbe approfondito negli anni del successo con Whiteman e Trumbauer. Prendiamo ad esempio l'assolo di "The Jazz me Blues" registrato con i Wolverines per la Gennet, (il 18 febbraio 1924, la prima seduta in assoluto di Bix), in un'epoca in cui un vero assolo era cosa rara. Questo brano vantò tante imitazioni, e tanti giovani trombettisti lo impararono a memoria, da poter essere già allora considerato un "classico" del dixieland.

Concert key

Già il tema (figura in alto), paragonato alla versione di La Rocca ha uno swing molto più accentuato. Bix tende a legare le note a due a due, accentuando la seconda, in maniera molto pedissequa. Ma nonostante ciò l'esposizione rimane molto più leggera, quasi fluttuante, leggermente dietro il tempo. Le parti di insieme sono condite di frammenti terzinati che danno uno slancio in avanti, poi nei breaks sembrano rallentare, per tornare ad inseguirsi. Tutto ciò ha un effetto straniante. In realtà, data la tonalità del pezzo in questa registrazione, di un tono più alta rispetto alla versione successiva datata 1927 (da Eb a F), e data anche la velocità maggiore di questa incisione ($\text{♩} = 180$, rispetto alle 160 dell'altra), viene il dubbio che il *pitch* sia stato manipolato in studio successivamente, pratica quest'ultima piuttosto in uso negli antichi studi di registrazione. Ad ogni modo, velocizzato o no, il famoso assolo di cornetta (figura in basso), nella sua semplicità, rimane un piccolo capolavoro, con l'uso sapiente e parsimonioso che fa Bix di note d'approccio – battute 3, 5 etc. – e blue notes – alle battute 6,7 e 8, indicate con una x.

La struttura armonica non è per niente un blues, nonostante il nome, che sembra tuttavia molto appropriato: i momenti più interessanti di questo solo, sono quelli che lo avvicinano più agli elementi più “neri” in voga nella musica dell’epoca, per intenderci gli stilemi Louis Armstrong e Joe Oliver. Ad esempio sul levare di battuta 11, dove suona un arpeggio diminuito aggiungendo la nona bemolle su un accordo di G7, oppure la quinta aumentata sul C7 di battuta 16. In alcuni momenti accenna delle timide inflessioni dell’intonazione, note glissate che richiamano il suono dei trombettisti “hot” di colore, anche se in questa fase il modo di suonare di Bix è molto più vicino a quello di La Rocca, e al suono “pulito” di molti musicisti bianchi. Eppure, a un’analisi più attenta, ci si rende conto di numerosi elementi di discontinuità con il modo di suonare dell’epoca, e che rappresentano solo l’indizio della ricerca armonica che Bix intraprenderà negli anni a venire. L’uso di tensioni superiori dell’accordo in alcuni passaggi prefigura il gusto rinnovato nello scegliere le note di qualche anno più tardi. A battuta dodici, ad esempio canta la tredicesima naturale – mi su G7 -, così come pure a battuta tredici. A battuta quindici canta il si bemolle su un accordo di re minore, mentre a battuta diciassette è molto evidenziata una nona naturale su G7. Eppure, si potrebbe obiettare, non sono esperimenti così arditi. Ma stupisce il modo in cui Bix rende tutto perfettamente omogeneo e cantabile. E, soprattutto, stupisce come queste idee si siano potute esprimere compiutamente e con tanta maturità tre anni più tardi, quando Bix aveva solo ventiquattro anni.

IL “COOL” ANTE LITTERAM

Risale al 1927, infatti, una nuova registrazione di “Jazz Me Blues” - stavolta senza l’articolo (figura in basso). E’ interessante confrontarla con la versione precedente, per capire in che direzione il modo di suonare di Bix si stava muovendo.

Concert key

The image shows a musical score for the piece "Jazz Me Blues" in Concert key (one flat, C major). The score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of five staves of music, with measure numbers 1, 5, 9, 13, and 17 indicated at the beginning of each staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several accents (>) placed over notes. A slur covers a group of notes in measures 11 and 12. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measures 12 and 13. Another triplet of eighth notes is marked with a '3' in measures 17 and 18. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is common time (C).

Il tema è ancora cambiato rispetto alla versione degli ODJB, ma anche all'incisione con i Wolverines: ancora più fluido, intercalato da numerose terzine, con più note d'approccio e variazioni timbriche. Si avverte lo stile più maturo, si sente un timbro molto più deciso. Il modo di suonare è per lo più legato, senza la legatura marcata di due note per volta, ed il tempo conserva quello swing "altalenante" della versione precedente, nonostante il tempo sia notevolmente diminuito ($\downarrow = 160$). Ci sono numerose variazioni improvvisate tra la prima e la seconda A, segno di una maggiore scioltezza e maturità espressiva. Bix fa un uso delle sincopi molto più frequente, eppure il pezzo non ne perde in cantabilità, anzi pur essendo più lento della versione datata 1924, sembra molto più orecchiabile, ma di certo a questo contribuiscono sia la registrazione di qualità molto maggiore, sia l'esecuzione, davvero impeccabile anche in fatto di bilanciamento di volume, tra gli strumenti. Alla seduta di registrazione di questo pezzo, a nome "Bix Beiderbecke And His Gang", presero parte alcuni dei migliori musicisti bianchi dell'epoca che ruotavano attorno all'orchestra di Goldkette: Bill Rank (trombone), Don Murray (clarinetto), Adrian Rollini (sax basso), Frank Signorelli (piano), Chauncey Morehouse (percussioni).

Se si vuole comprendere fino in fondo l'ambiente musicale da cui tutti questi musicisti, compreso Bix, venivano, e i loro risultati stilistici non si può non tenerne conto: erano tutti bianchi. Dal punto di vista della provenienza sociale,

non c'era niente in America di più lontano da Armstrong e da Jelly Roll Morton di questi figli di famiglie borghesi affascinati dal mondo fosco legato a locali da ballo e *speakeasies*. Essi, tuttavia avevano deciso di esprimersi con il jazz, avevano deciso di cimentarsi con questo genere allora nascente, e chi più chi meno aveva guardato ai grandi modelli musicali che venivano dai ghetti di New Orleans con interesse ed ammirazione, certe volte



riproducendone dei facili *cliches*. Altre volte, ed è sicuramente il caso del trombettista di Davenport, raggiungevano dei risultati artistici pregevoli, problematizzando e contestualizzando il messaggio dirompente della musica nera. Nel modo di suonare di Bix, in questo periodo, è evidente un suo avvicinamento al modo di suonare "hot", come già ho fatto notare. Anche nel solo di Jazz Me Blues del 1927 (figura a pag. 9) c'è un uso attento di blue notes, ad esempio a battuta 8, nel break al quale da un effetto molto forte. Come nella precedente registrazione, anche qui, c'è un arpeggio diminuito sull'accordo di D7, a battuta nove, e poi c'è un passaggio cromatico discendente a battuta quattordici. A battuta sedici canta la nona naturale su D7. Fin qui, quindi, niente di particolarmente innovativo. Ma il modo di suonare di Bix, ancora una volta, è sorprendente per l'equilibrio, il *balance* di ogni nota, il *timing*, lo stile, così garbato eppure molto incisivo.

Concert key

D7 G7

C7 F BREAK

D7 G7

F A7 Dm D7

G7 C7 F

Rispetto ad Armstrong, è molto “conservatore”. Non ci sono gli arditi impennamenti (*rips*) sulle note acute, il suono non è mai urlato, né stridente, ma molto dolce. Quasi mai Bix suona forte, e rarissime volte utilizza note sul registro acuto dello strumento, sicuramente poco agevoli per lui dal sol a salire. Non è un virtuoso della cornetta, ma ha un gusto perfetto per la bella frase, per il suono rotondo e per l’attacco morbido. Note smorzate, ed effetti glissati riconducibili al modo di suonare la cornetta di musicisti come Armstrong e Joe Oliver ad esempio, si trovano a battuta quattro, a battuta dieci, sedici e sul finale, a battuta venti. Tuttavia il modo con cui le esegue, è completamente diverso, il suo vibrato è quasi impercettibile, un’inflessione della voce piuttosto che un grido come quello di Armstrong – le note con un vibrato più evidente le ho marcate con il segno \sim -. Anche le note smorzate, usate moltissimo in questo solo, sono leggere inflessioni, quasi solo delle spinte di fiato poco sonore (battute undici, quindici e diciannove). Tutti questi elementi, insieme al registro sempre cantabile utilizzato dal trombettista, differenziano molto Bix dal modo di suonare dei neri, creando per lui un filone a parte nella storia della musica afroamericana che verrà ripreso solo molti anni più tardi: il “cool jazz” di Chet Baker e di Miles Davis tra gli altri, che negli anni ’50 e rigettò i virtuosismi, il suono stridente e la velocità esasperata del Be Bop in maniera più consapevole di come poteva essere fatto dal trombettista di Davenport negli anni ‘20. Per questa ragione Bix rispetto al modo di suonare quasi selvaggio dei grandi jazzisti di colore, potrebbe essere definito un jazzista cool *ante litteram*, una stella più unica che rara nel panorama musicale dell’epoca. Anche se bisogna comunque notare che rispetto ai suoi colleghi bianchi, spesso talmente misurati ed *easy listening* da meritare poco la definizione di jazzisti, continuava a calzargli bene la definizione di jazzista hot, perché meglio di altri aveva assimilato la lezione espressiva dei grandi della musica nera. La sua grandezza sta proprio in questo: nel fatto di essere riuscito, in pochi anni, con i poveri mezzi tecnici che possedeva, a creare uno stile che verrà per anni imitato da centinaia di trombettisti

dopo di lui. Uno stile dettato solo dalla sua sensibilità, senza sovrastrutture, uno stile troppo “hot” per i bianchi, troppo “cool” per i neri.

IL PERIODO GOLDKETTE - TRUMBAUER

Bix aveva lasciato i Wolverines, già nell’ottobre del 1924, qualche mese dopo le registrazioni che lo avevano reso famoso. Le cose attorno a lui stavano cambiando: grazie al successo del gruppo era entrato in contatto con un ambiente musicale più vasto – fu in questi anni che conobbe Trumbauer, un personaggio chiave della sua maturità artistica -, si era trasferito per un breve periodo a Detroit, perchè ingaggiato, per un ciclo di registrazioni per la WWJ, una stazione radio di rilievo nazionale, dall’orchestra di Jean Goldkette, una delle prime big bands di jazz della storia insieme alla leggendaria orchestra di Fletcher Henderson. Goldkette si era interessato al modo di suonare di Bix, e lo aveva voluto nella sua formazione di musicisti di grande rilievo, Don Murray, Joe Venuti e Jimmy Dorsey tra gli altri. Bix, emozionato, si sedette dietro allo stand, su cui era preparata la parte che avrebbe dovuto suonare, e cominciò a improvvisare. Non leggeva una nota, non era in grado, allora decise di fare quello in cui riusciva meglio: improvvisare. Edward T. King, *A&R man* (Artist & Repertoire, un a specie di manager con potere assoluto) incaricato dalla casa discografica Victor per quelle registrazioni, sbottò: “Chi diavolo è quello alla cornetta?” e Charlie Horvart, manager della band, rispose: “ma è Bix Beiderbecke, la star dei Wolverines. E’ l’ultimo grido, attualmente. Ha sfondato nei campus”. King non sembrò impressionato: “Allora rimandatelo nei campus. E levatelo da lì”. Fu un grande colpo per il giovane Bix, che di colpo vide sfumare tutte le speranze che aveva riposto in quell’ingaggio. Il mondo professionale non era come i Wolverines, che tutto sommato avevano un pubblico giovane, da balli e feste. Il grande pubblico bianco non era ancora abituato ad ascoltare quel tipo di jazz, così libero, pieno di breaks e fraseggi hot. Solo i piccoli gruppi permettevano tale libertà espressiva.

Il distacco da Jean Goldkette durò solo un anno. Il bandleader era un estimatore di Bix, e ne comprendeva le enormi potenzialità. In quel periodo la sua orchestra aveva un discreto successo, e come si è detto, poteva permettersi musicisti di ottimo livello. Nonostante Bix avesse problemi di lettura, era pur sempre uno dei migliori solisti in giro, e funzionava bene nelle piccole formazioni stile dixieland. In orchestra, invece, bastava affiancargli un trombettista più preciso che sapesse leggere bene, e dargli il tempo di memorizzare le parti. Una sera, il 6 ottobre 1926, a New York, la formazione di Goldkette si trovò a confrontarsi con l’orchestra di Fletcher Henderson al Roseland Ballroom in una “battle”, una specie di competizione tra big bands, a suon di pezzi ballabili e virtuosismi. Il pubblico faceva da giudice in queste battaglie, e dai racconti di molti musicisti che vi suonarono, emerge che ad incontrarne il favore fu senza dubbio l’orchestra di Goldkette. Questo, certo, non serve a stilare una classifica su chi fosse più bravo, ma serve a capire come una formazione di soli bianchi riuscisse a tener testa alla sensazionale formazione tutta nera di Henderson, che annoverava tra i suoi solisti figure leggendarie come Coleman Hawkins (al sax tenore) e Rex Stewart (che da poco aveva preso il posto di Armstrong come prima tromba). Certo, la musica che suonavano era molto diversa, gli arrangiamenti – scritti da Bill Challis – dell’orchestra di Goldkette erano molto più “pop”, ed includevano anche qualche tango, qualche marcia in 6/8, e pezzi dal gusto “europeo”. Non avevano probabilmente il carattere “bluesy” che solo i neri sapevano dare. Ma non per questo questi giovani “white cats” (nel gergo dell’epoca vuol dire “musicisti bianchi”) che venivano “da laggiù dove cresce tutto quel grano” – così li aveva

definiti Hawkins – erano meno interessanti dal punto di vista musicale. Challis era un ottimo arrangiatore, forse non geniale come Don Redman, ma sicuramente attento alle novità dell'epoca, e non di certo tradizionalista.

Oltre alla formazione completa, da big band, Goldkette spesso sceglieva formazioni più piccole, meno costose, diciamo dei gruppi “satellite”. In un primo momento chiamò Bix per uno di questi ingaggi, per poi aspettare il momento buono di integrarlo nell'organico dell'orchestra. A ruotare intorno all'*entourage* di Goldkette, oltre ai già citati, c'era Frankie Trumbauer, un sassofonista dalle eccellenti doti di improvvisatore – suonava il C melody sax, un sax in do molto simile come timbro al sax tenore, ma molto più agevole, ormai andato in disuso -. Bix entrò in grande sintonia con questo musicista, e divennero partners inseparabili fino alla prematura morte del trombettista. Celebri sono gli “inseguimenti” (chases) tra i due di qualche anno più tardi, con l'orchestra di Paul



Whiteman, come pure indimenticabili i bellissimi assoli nella serie di registrazioni per la OKEH, datate 1927, a nome “Frankie Trumbauer and his orchestra”. Il vantaggio delle formazioni “sponsorizzate” da Goldkette, oltre al risvolto pratico economico, era anche la possibilità di sperimentare nuove soluzioni arrangiative, ed infatti Bill Challis firmò molti arrangiamenti anche per il gruppo di Trumbauer, a volte con risultati sorprendenti. Ad esempio, la disposizione del tema “A” su cinque fiati nel pezzo Riverboat Shuffle, inciso il 9 maggio 1927 (figura a pag.12) è molto interessante, un grosso salto in avanti rispetto alla versione con due fiati armonizzati per terze ad esporre il tema, registrata dai

Wolverines in pieno stile dixieland. Challis dispone il clarinetto, suonato da Don Murray, la tromba di bix ed il sax di Trumbauer, in moto non parallelo, anche se perfettamente isocroni, a distanza grosso modo di una settima, sulla scala di do minore melodica, in un *riff* ritmico intercalato dal charleston sul quarto movimento di ogni battuta . Intanto, il trombone fa un pedale basso di mi, mentre il sax alto gioca sulla settima della scala facendo da contrappunto alla linea di sax e tromba:

$\text{♩} = 120$

Clarinetto in sib

Tromba in sib

Sax alto in mib

C- melody sax

Trombone

La frase musicale del tema A è divisa in maniera particolare: cinque battute di questo riff, poi break di chitarra (suonata da Eddie Lang), poi altre tre di riff, ancora una di chitarra, una battuta di chiusura del tema e una di lancio per la parte “B”, con un glissato di Bix: l’effetto ottenuto è dirompente. Non dimentichiamo che molti di questi pezzi erano nati per far ballare, e sicuramente questo ci riusciva, con il suo tempo marcatamente in 2/2. Certo, nel suo complesso lo stile del pezzo è tipicamente dixieland, tuttavia il tema, così armonizzato e così strutturato, suona molto più moderno, e richiama alcune delle pagine migliori degli arrangiamenti da big band in voga negli anni ’30. Rappresenta il principio di un gusto nuovo, anche nel pubblico, per arrangiamenti orchestrali più arditi e per solisti sempre più in primo piano: anche questa registrazione, infatti, si impose al pubblico con un grande successo. Si può dire tranquillamente che la fortuna di questo pezzo non è un caso isolato: esempi di tecniche di arrangiamento molto interessanti si trovano in tutta la produzione dell’orchestra di Goldkette, e denunciano un’attenzione particolare all’organizzazione delle parti, anche innovativa, che sotto molti aspetti andava nella stessa direzione di arrangiatori geniali come Jelly Roll Morton e Don Redman. L’uso di riffs, temi a quattro voci, uso creativo dei timbri strumentali, si possono ascoltare anche in pezzi di Challis, anche se molto più spesso quest’ultimo si trovava a scrivere per situazioni compassate e poco creative, e per cantanti di dubbia qualità.

Anche Bix, è stato fatto notare da molti critici, spesso si è trovato a fare sedute d’incisione con cantanti popolari all’epoca, che ad ascoltarli adesso non restituiscono più che un tiepido folklore dell’epoca. Eppure, nella maggior parte di quei dischi, il solo di tromba è una perla rara incastonata. Il periodo 1927 – 1928 è stato senza dubbio il migliore, dal punto di vista creativo, della carriera del musicista, ed ogni sua incisione conferma lo stato di grazia in cui si trovava. Anche il solo nello stesso “Riverboat Shuffle” è notevole per costruzione melodica, spinta ritmica e suono. Vi si possono riconoscere molti motivi tipici dello stile bixiano, ed è interessante vedere come anche dal punto di vista tecnico – strumentale ci siano dei punti di notevole difficoltà, soprattutto considerato il timbro rotondo e rilassato che Bix non perde mai (figura a pag.13).

Concert key $\text{♩} = 80$

5
9
13
17
21
25
29
33

E^b7 A^b A^b7 D^b B^b7 A^b E^b7 A^b7 D^b7 D^bm7 A^b $F7$ B^b7 E^b7 A^b

BREAK

E' sorprendente l'uso creativo e molto vario, in questo solo come in molti altri, di alterazioni micro tonali ottenute con l'utilizzo del terzo pistone, spesso abbassato solo a metà per ottenere un effetto timbrico particolare, ad esempio a battuta dieci e nel break, a battuta diciassette, dove suona un si naturale un quarto di tono sotto. Più in generale, in tutto il solo c'è una varietà di modi di articolazione considerevole: note vibrato, note glissate e un *rip* (ovvero uno strappo su una nota acuta) a battuta 12. Infatti è impossibile annotare nella scrittura musicale con precisione tutte le piccole variazioni timbriche di questo solo, un solo dei tempi del fonografo, che vale la pena ascoltare, imparare a memoria e suonare piuttosto che scriverlo. D'altra parte, lo stesso Bix avrebbe avuto serie difficoltà a metterlo su carta.

Sicuramente è più agevole invece analizzare la costruzione dell'assolo di tromba di Riverboat Shuffle dal punto di vista armonico. Come nel solo di "The Jazz Me Blues" del 1924, quello con i Wolverines, anche qui si trovano soluzioni armoniche interessanti come l'utilizzo di estensioni superiori dell'accordo sui tempi forti della battuta (ad esempio a battuta tre, sull'incipit, troviamo un'undicesima sul secondo movimento, in battente) e blue notes (a battuta cinque). Qui, però tali idee appaiono più strutturate, ed ancor meglio costruite. A battuta dodici Bix sostituisce l'accordo di

Ab7 con un accordo di Bb minore, mentre a battuta ventiquattro sostituisce lo stesso accordo con un frammento melodico discendente in Dbm7, per poi risolvere su Db7 passando per il bicordo diminuito si bemolle – mi naturale. Tutto il solo sembra aderire ad una logica di motivi ripresi più volte e poi variati, secondo la celebre formula – attribuita ad Armstrong -: tema, variazione sul tema, poi variazione sulla variazione etc., ovvero lo sviluppo orizzontale di motivi ed intuizioni armoniche, e la ripresa di pochi elementi motivici in vari punti del solo. Tutta la prima parte – fino a battuta venticinque – il solo sembra ruotare attorno alla nota si bemolle, che ricorre a più riprese, quasi sempre in battere ma sempre con un diverso significato in relazione all'accordo. La troviamo come nota accentata in levare su battuta quattro, poi sull'accordo di Ab, come nona, e poi a partire da battuta 13 è rispettivamente: la quinta di Eb7 – perfettamente consonante -, la nona naturale di Ab7, la tredicesima di Db7, la tonica di Bb7. Tutto questo, unito alle varietà timbriche con cui cura l'emissione della nota, rende un senso di tensione, nei punti in cui il si bemolle non è perfettamente consonante – ovvero i punti in cui è estensione superiore – e distensione quando invece è nota dell'accordo. Il tutto, come sempre, senza pagare nessun tributo alla semplicità ed alla cantabilità, sempre prerogative in primo piano, quando si parla di Bix Beiderbecke.

LA CADUTA DI UNA STELLA

Bix è scomparso molto giovane: il 6 agosto del 1931, all'età di soli 28 anni. In così poco tempo è riuscito a diventare uno dei trombettisti più amati dei suoi tempi, ed a dare un contributo veramente notevole allo sviluppo del jazz. Eppure è stato una personalità piuttosto controversa, tra il *bohémien* di città ed il bravo ragazzo che voleva a tutti i costi che la sua famiglia apprezzasse quello che faceva, senza risultati. La vita che si era scelto, la vita del jazzista, era troppo lontana dagli ideali di benessere economico e stabilità sociale verso cui il suo background culturale lo portava, e questo produsse in lui una ferita lacerante, lo portò verso l'alcolismo e l'autodistruzione. Bix, l'ho già detto, era una persona che ha vissuto tra due mondi, di cui è riuscito a trovare una sintesi perfetta solo nella musica: il mondo dei bianchi e quello dei neri, che senza ipocrisie bisogna dire che a quell'epoca erano separati da un solco profondissimo. Ha sofferto per aver tentato di riempire quel solco, per aver amato il jazz, quello più "hot", più "sporco", per aver voluto essere un bianco "negro", fino al punto di non ritorno, fino ad essere ripudiato dalla sua calda, tranquilla, borghese famiglia di Davenport. Gli ultimi anni della sua vita, quelli in cui aveva finalmente raggiunto uno *status* di cui andare orgoglioso, dal punto di vista professionale come economico, coincide anche con l'inizio dell'affermazione del jazz a livello internazionale, come linguaggio musicale unico e privilegiato dell'ascesa degli Stati Uniti come grande potenza economica e militare dopo il grande crollo del '29. In quegli anni suonava con l'orchestra di Whiteman, "the king of jazz", la stessa orchestra che lanciò alcuni dei più grandi rappresentanti – bianchi – dell'era d'oro della musica americana, Bing Crosby, Benny Goodman e George Gershwin tra gli altri, che negli anni '30 diventarono star di livello mondiale.

Ma Bix non faceva parte di tutto questo. Era schivo, ed umile odiava i trionfalismi, ed in ogni caso già l'alcool, sul finire degli anni '20, lo aveva divorato a tal punto dal renderlo totalmente inaffidabile, e da impedirgli di suonare in maniera stabile. Bix è un personaggio di un'altra epoca. Ma non la sua musica ed il suono della sua cornetta, che a distanza di tanti decenni conservano il loro antico splendore, il loro carattere unico, lo stile inconfondibile di una stella nel firmamento del jazz.

Indice

I PRIMI PASSI	1
UN MODO NON ORTODOSSO DI SUONARE	2
CHICAGO, I ROARING TWENTIES.....	3
JAZZ ME BLUES 1924.....	5
IL "COOL" ANTE LITTERAM.....	7
IL PERIODO GOLDKETTE - TRUMBAUER.....	10
LA CADUTA DI UNA STELLA.....	14

Contenuti CD

Esempi musicali

1. Just an Hour of Love with You – *Frank Trumbauer and his orchestra, Okeh Record Co. 1927*
2. The Jazz Me Blues – *Wolverine Orchestra, Starr Piano Co. Gennett Studios 1924*
3. Jazz Me Blues – *Bix Beiderbecke and his Gang, Okeh Record Co. 1927*
4. Riverboat Shuffle - *Frank Trumbauer and his orchestra, Okeh Record Co. 1927*

The Wolverine Orchestra - Starr Piano Co. Gennett Studios 1924

5. Fidgety Feet
6. Oh, Baby
7. Copenhagen
8. Riverboat Shuffle
9. Susie - A
10. Susie - B
11. I need some pettin'
12. Royal Garden Blues
13. Tiger Rag
14. Sensation (rag)
15. Lazy Daddy – A
16. Lazy Daddy - B
17. Tia Juana
18. Big Boy

