

# Sommario

Elenco dei video .....	6
Biografia .....	7
Prefazione .....	8
Introduzione .....	10
<b>1. <i>Il suono</i> .....</b>	<b>15</b>
1.1    Il suono dei grandi .....	15
1.2    Tamburi e pelli .....	15
1.3    Piatti .....	17
1.4    Bacchette .....	17
1.5    Spazzole .....	18
1.6    Impugnatura .....	19
1.7    Altezza dello sgabello e set up dello strumento .....	19
1.8    Il suono giusto .....	19
1.9    Microfonazione .....	20
1.10    Il vintage .....	21
<b>2. <i>Lo swing</i> .....</b>	<b>25</b>
2.1    Il movimento della mano sul piatto .....	25
2.2    Come e cosa suonare sul piatto .....	26
2.3    Skip Note e Terza Via .....	27
2.4    L'eccezione Elvin Jones .....	28
2.5    I tempi fast .....	29
2.6    L'Uno .....	30
<b>3. <i>Il Comping (parte 1)</i> .....</b>	<b>33</b>
3.1    Impariamo ad ascoltare .....	33
3.2    Il rullante: accenti fondamentali della mano sinistra .....	33
3.3    Lo Snap .....	35
3.4    La cassa: the Big Four .....	35
3.5    Il Feathering .....	35
3.6    Tecnica della cassa .....	36
3.7    Hi hat .....	37



<b>4. Il Comping (parte 2) . . . . .</b>	39
4.1    Suonare in due e suonare in quattro . . . . .	39
4.2    Suonare rispettando le strutture . . . . .	39
4.3    Il tre sul quattro . . . . .	39
4.4    Le spazzole . . . . .	40
4.5    Il rapporto con il basso . . . . .	41
4.6    Rifiniamo il nostro accompagnamento . . . . .	42
4.7    Ritmi alternativi . . . . .	43
4.8    Suonare sui dischi . . . . .	45
4.9    L'opinione degli altri musicisti . . . . .	46
<b>5. L'aspetto solistico: vocabolario e personalità . . . . .</b>	49
5.1    Importanza dell'ascolto . . . . .	49
5.2    I temi del Be Bop . . . . .	50
5.3    L'importanza della pronuncia . . . . .	50
5.4    Tecnica del tamburo . . . . .	52
5.5    La specularità . . . . .	54
5.6    Esercizi di coordinazione/indipendenza . . . . .	54
5.7    La personalità . . . . .	54
<b>6. Appendice didattica . . . . .</b>	59
Legenda . . . . .	59
Tavola dei principali accenti da suonare con la mano sinistra . . . . .	60
Principali figure di accompagnamento in terzine suonate da mano sinistra e cassa . . . . .	61
Accompagnamento 'in due' . . . . .	62
Accompagnamento su hi-hat di un chorus di Blues . . . . .	62
Switch: dal 3, dal 5 e dal 7 al 4 (e viceversa) . . . . .	63
Ritmi alternativi . . . . .	65
Alcuni licks dei Grandi . . . . .	72
I temi del Be Bop . . . . .	74
Una cellula ritmica da 1 battuta . . . . .	77
La sincope . . . . .	79
Swingin' on Triplets . . . . .	87
Tecnica delle mani . . . . .	90
Specularità . . . . .	99
Coordinazione/indipendenza . . . . .	100

# Introduzione

Ci sono voluti degli anni prima che prendessi in considerazione, sconfiggendo anche la mia nota pigritia, la possibilità di scrivere un metodo per batteria. Ho sempre avuto un rapporto molto particolare con la didattica e mi sono sempre tenuto alla larga dallo studiare sui metodi, dal praticare esercizi su esercizi e dall'applicare certi criteri molto 'teorici'. La mia formazione musicale, soprattutto nei primi anni, è stata fondamentalmente quella di un autodidatta e ammetto anche di aver avuto qualche difficoltà nel riuscire a 'entrare' nel mondo della didattica. A distanza di tanti anni da un videocorso di batteria realizzato a suo tempo su VHS - un lavoro che per me si era rivelato molto impegnativo - mi sono finalmente deciso a scrivere un libro in grado di agevolare tutti quelli che, come me - e sono sicuro che ce ne sono tanti in giro - si trovano in difficoltà nell'affrontare lo studio di determinati libri, o nella lettura di intere trascrizioni. Questo è un manuale di indicazioni e suggerimenti che ho elaborato sulla base della mia esperienza personale rispetto alla didattica, un libro che racchiude il mio pensiero a riguardo, ma che ovviamente non ha pretese di validità nei confronti di tutti.

Ognuno degli argomenti di questo metodo rappresenta un aspetto tutt'altro che secondario se si vuole approcciare nel modo giusto lo studio della batteria nella musica jazz. Questo libro vuole essere un manuale per ricordare le regole del gioco, regole di cui si parla poco o in modo poco approfondito. Un manuale che mette l'accento su alcuni concetti base, colti perfettamente e ribaditi dai grandi musicisti con cui ho e ho avuto il piacere di suonare, ai quali ho voluto chiedere come contributo a questa pubblicazione il loro personale punto di vista sul ruolo della batteria in un gruppo jazz. Concetti base che non sono piccoli dettagli, perché su ognuno degli argomenti trattati si potrebbe scrivere un libro a sé: parliamo infatti di questioni fondamentali da affrontare PRIMA ancora di mettersi a suonare, prima di mettersi a discutere sull'opportunità di trascrivere un brano, un *lick* o di parlare di *rudiments* applicati alla batteria... Prima di tutto ciò bisogna prendere in considerazione queste tematiche, in modo da avere un'idea chiara di cosa serve - secondo la mia esperienza personale - per cercare di suonare in maniera più corretta. E mi piace fornire un continuo riscontro di quanto sostengo, rimandando all'ascolto dei dischi o alla visione di video, quando disponibili.

La mia formazione jazzistica è avvenuta un po' al contrario, come spesso è accaduto anche ad altri. Quando ero giovane ero molto attratto dal jazz moderno: il primo album ascoltato riferibile a questo tipo di musica è stato *A Love Supreme* di John Coltrane. Gli unici altri ascolti jazzistici dell'epoca riguardavano il mondo delle big band, grazie a una serie di LP di mio padre, in particolare quelli dell'orchestra di Buddy Rich. Ma tali ascolti non avevano rappresentato, per così dire, un'anticamera che mi avrebbe fatto poi arrivare al jazz moderno. Il mio interesse si era manifestato dapprima direttamente nei confronti di batteristi 'moderni' come Elvin Jones, o Tony Williams o Jack DeJohnnette. Anche per questo motivo, in questo libro si parla di jazz 'moderno', ossia si fa riferimento a quanto accaduto in questo ambito musicale nel periodo che va da poco prima del Be Bop alla fine del cosiddetto Hard Bop. Inutile ricordare quanto sia comunque importante avere un quadro completo dell'evoluzione dello strumento, e per farlo non mancano certo i testi o i documenti. Personalmente, andando avanti con l'età ho cominciato ad ascoltare anche i dischi della tradizione, quelli del jazz pre Be Bop, e a scoprire anche quanto possa essere divertente suonare con il tipo di beat che si usava un tempo, con una

pulsazione così *steady*, molto in battere. Mi sono così appassionato a una serie di artisti, in particolare a Louis Armstrong con i suoi Hot Five e Hot Seven, a Bix Beiderbecke, ho 'riscoperto' le orchestre, non solo quella di Rich, ma anche per esempio quella di Jimmy Lunceford (il cui batterista, Jimmy Crawford, viene citato come uno dei suoi preferiti da Paul Motian in un video di una decina d'anni fa, ancora visibile su Youtube...). Ho cominciato così ad 'affezionarmi' al jazz pre Be Bop anche nella mia scrittura, nella mia attività di compositore, basti pensare al brano e all'omonimo album *Traps* del 2007; e sono anche il fortunato possessore di un vecchio *trap set*, una grancassa da 26" corta, sormontata da una consolle con sopra una serie di oggetti sonori, più un rullante Leedy da 15" e un corredo di attacchi, astine, prolunghe, il tutto tenuto dentro una valigia, che può fungere da sgabello. A pensarci, ancora nei cataloghi degli anni Settanta, per esempio in quelli della Paiste, era possibile vedere batteristi visionari e moderni come Han Bennink raffigurati in azione dietro dei set 'dixieland' di questo tipo... E comunque, anche per il jazz delle origini ho cominciato a indagare e a cercare documenti, come gli audio che riguardano Baby Dodds, leggendario batterista degli Hot Seven di Armstrong (*Drums Improvisation* n. 1 e n. 2, 1946): ecco, lì c'è quello che cerco a volte di spiegare ai miei allievi, ossia che è possibile allestire un assolo di batteria pur mantenendo un fraseggio molto scarno, lavorando sulla sinope magari anche solo a colpi singoli, spostando gli accenti nei punti giusti e distribuendo i colpi sul set, magari arricchito da woodblock e campanacci e da quegli altri oggetti sonori (*traps*, appunto) che facevano una volta del batterista un 'rumorista'. Baby Dodds, Zutty Singleton, Chick Webb, i batteristi dell'Era dello Swing sono tutti da ascoltare e 'approfondire'; peraltro ricordo con piacere di aver conosciuto a fine anni Ottanta a Chicago mr. Barrett Deems, del quale conservo ancora il biglietto da visita che recitava "*The World Famous Fastest Drummer*" (un 'primato' che aveva condiviso con Gene Krupa e Buddy Rich finché gli altri due erano rimasti in vita): un musicista formidabile in big band, che aveva a lungo suonato con lo stesso Louis Armstrong...

Se mi permetto di dare una serie di consigli e suggerimenti, lo faccio semplicemente perché io stesso sono stato - e sono ancora - molto curioso e ho fatto tesoro di tutto ciò che ho visto con i miei occhi. Avendo iniziato a suonare molto presto, ho avuto la fortuna di andare ai concerti sin da piccolo accompagnato da mio padre, grandissimo appassionato di jazz, potendo così vedere in azione alcuni dei più grandi batteristi della storia del jazz, molti dei quali a un metro e mezzo di distanza. Ho avuto l'onore di incontrare e conoscere molti di loro, di stringere loro la mano, di farmi fare l'autografo sui dischi. Alcuni di questi incontri risalgono addirittura a 40/50 anni fa, altri sono più recenti, ma li ricordo tutti benissimo. Valutando tante cose viste e sentite ed elaborando il tutto ho ricostruito un mio punto di vista rispetto alla batteria jazz che credo vada oltre la mera didattica. Siamo nel campo della ricerca, ma soprattutto della passione, una passione che mi ha sempre accompagnato anche a proposito di batterie e piatti, vintage e moderni. E la curiosità nei confronti degli strumenti non è un vezzo, un *nerdismo*, ma anch'essa un dettaglio molto importante, proprio perché bisogna rendersi conto di ciò che si ha tra le mani e non pensare che una cosa valga l'altra.

Come detto, mio padre era un grandissimo appassionato di jazz: ho ancora un vinile dell'orchestra di Stan Kenton autografato che lui aveva comprato al Teatro Olimpico, e anche uno con la firma di Jimmy Smith. Con i miei genitori vidi i Beatles al cinema Adriano di Roma il 26 o 27 giugno del 1965. Ma il batterista di famiglia era mio zio, Roberto Senzasono. Lui ha suonato al teatro Brancaccio di Roma come 'spalla' a Jimi Hendrix nella band del cantante blues Pier Franco Colonna, e io quella sera ero lì dietro le quinte, potevo avere sette o otto anni... L'ho anche accompagnato più volte al Titan a vedere Steve Wonder che suonava lì per 15 giorni con la sua ritmica e i fiati dell'Orchestra della RAI. E con mio zio ho visto anche James Brown, Wilson Pickett e altri grandi. Ma la cosa più importante negli anni della mia formazione è stata di sicuro la 'nicchia' del Music Inn.

## 2.2 Cosa e come suonare sul piatto

Il piatto va suonato piano, in punta di piedi. I nostri riferimenti non possono essere, all'inizio, Elvin Jones o Tony Williams... A questo proposito voglio raccontare un aneddoto: al Capolinea, 30 anni fa, suonavo con Massimo Urbani, Franco D'Andrea e al basso, forse, Julius Farmer per un ingaggio di tre sere. Una di quelle tre sere ha cenato lì anche Jack DeJohnette, che all'epoca per me era un riferimento assoluto: ero in fissa con i dischi di Kenny Wheeler, quelli con il JDJ più europeo, con quel suo stile e i suoni della Sonor con i tom piccoli e i *Dark Ride* della Paiste... Insomma, lui era lì in quei giorni per suonare al Festival Jazz di Bergamo; arriva Giorgio Vanni, proprietario del Capolinea, e mi dice: "C'è DeJohnette a cena e ha chiesto se dopo può suonare un pezzo". Persona super gentile e tranquillissima, suonò con la band un pezzo di Monk, "Rhythm 'a' Ning". Io avevo in mente il suo modo di suonare nei dischi ECM e invece lui non si mise a fare 'il fenomeno' in un contesto di jam session: addirittura accompagnò il tema sul charleston e quando partì il solo accompagnò 'dritto', che quasi sembrava Philly Joe Jones, dando prova di grandissima maturità. Tutti questi musicisti fenomenali hanno grande conoscenza e rispetto per la 'tradizione', oltre all'intelligenza di calarsi nel modo giusto nel contesto in cui si trovano. Posso citarti a questo proposito Paul Motian, batterista 'intellettuale', ma molto legato alla tradizione,

che in un brevissimo video girato in un negozio di New York, alla domanda di chi fosse il suo batterista preferito ha risposto Jimmy Crawford, dell'orchestra di Jimmy Lunceford. Oppure pensiamo a un visionario come Han Bennink: ci sono dei video con Wes Montgomery in cui negli scambi (*trades*) ricorda Philly Joe. Io ho fatto tre concerti con lui, con due batterie, e lui suona dritto, in battere, come nel jazz tradizionale. Quando poi lo senti con Misha Mengelberg riacquista la sua dimensione più creativa. Questo per dire che non ha senso distinguere tra antico e moderno. Bisogna sapersi calare nel contesto senza cercare di imporre un solo stile a tutti i costi.

Tornando allo swing, spesso dico ai miei allievi di

immaginare di avere in mano la manopola del volume di un impianto stereo, che va da zero a 100; quello misura lo swing e devi capire come è settata: a 15, a 25, a 30... Per alcuni batteristi dipende dalla velocità metronomica a cui stanno suonando, perché lo swing ha effetti diversi a seconda delle velocità di esecuzione: il massimo della rappresentazione dello swing si ha nei tempi *medium* o *bounce*. Da lì in su lo swing assume un altro tipo di andamento, si stringe la percezione di quel senso di dondolio di cui abbiamo parlato e la scansione diventa più vicina alla duina, ai cosiddetti *even eights* (ottavi 'dritti').

Per ribadire l'importanza del piatto nel jazz voglio raccontare altri due aneddoti. Tanti anni fa ero in tour negli USA con Giovanni Tommaso, probabilmente c'era anche Massimo Urbani... A Boston dovevamo suonare all'Auditorium del Berklee College, mi pare che il concerto fosse alle sei e mezzo del pomeriggio. Siamo arrivati verso le tre, ricordo il corridoio con le aule e, in fondo a destra, l'Auditorium; ho iniziato a preparare la batteria e sentivo in sottofondo qualcuno che studiava il piatto: "tin chi- titìn, chi-titìn...", solo il piatto e sempre alla stessa velocità. Insomma, monto tutto, proviamo, facciamo il sound check, esco dalla sala per andare in bagno, vado a prendere un caffè... Il tutto spalmato lungo un arco di circa tre ore prima del concerto. E ogni volta che uscivo o entravo, continuavo a sentire lo stesso suono di piatto, allo stesso tempo. Poco prima di salire sul palco per il concerto, spinto dalla curiosità mi decido a entrare nell'aula per vedere chi era che da tre ore e passa stava studiando solo il piatto: ho aperto piano piano la porta per sbirciare e ti vedo questo ragazzino con la capigliatura afro, avrà avuto 17 o



Con Han Bennink



### VIDEO 2 **la Skip Note**

Esiste poi la scansione dei batteristi di New Orleans (Ed Blackwell, Vernel Fournier, Idris Muhammad...), che usano quella che io definisco la *Terza Via*: si tratta di suonare quasi degli ottavi 'reali' (come quelli che ascoltiamo in Tony Williams o Roy Haynes nei tempi veloci), esattamente in mezzo tra il pattern tradizionale e la scansione decisamente *even*. I batteristi di New Orleans, per esempio, ragionano in termini di cicli di due misure - seguendo quella 'clave' che normalmente si associa a tutta la musica di quella città - anche se il contrabbasso va 'apparentemente' in quattro. Billy Higgins, pur non essendo originario della città della Louisiana, suonava con un'influenza decisamente New Orleans, forse perché aveva militato nella band di Ornette Coleman come anche Blackwell, che probabilmente lo aveva influenzato molto. Un altro batterista ascrivibile alla terza via è Albert "Tootie" Heath, un gigante con il quale ho avuto modo di passare del tempo a New York. Gli ho chiesto del suo modo di suonare e lui mi ha detto: "*I love Vernel (Fournier): he's my man!*". Mickey Roker è un altro, e anche Connie Kay (del Modern Jazz Quartet). O Roy McCurdy, batterista dallo swing incredibile (a proposito del quale consiglio l'ascolto di *Cannonball Live in Japan* del 1966 con il quintetto di Cannonball Adderley, in cui suona con una 'quantità' di swing che raramente mi è capitato di ascoltare...).



### VIDEO 3 **la Terza Via**

Facendo attenzione al posizionamento della skip note potremo quindi procedere ad analizzare i vari stili di questi grandi maestri e imparare a riconoscere le differenze. Perché è importante riconoscerli e saperli riprodurre? Perché la stessa scansione non può funzionare a tutte le velocità e dovremo piuttosto usare una determinata *skip note* a seconda del carattere del brano. Un pezzo come "Killer Joe" di Benny Golson ha un *vamp* obbligato che orienta l'andamento dello swing, con una forte enfasi sul quarto quarto della misura: per accompagnarla al meglio bisognerà allora 'stringere' il pattern, suonare con la skip corta, à la *Jimmy Cobb*, altrimenti si allenterebbe tutto. La stessa cosa può dirsi per "Stolen Moments" di Oliver Nelson: non possiamo suonarci il pattern più largo, alla maniera di Art Taylor, perché non funzionerebbe, non asseccerebbe al meglio la pulsazione del brano. Viceversa, se devo suonare "There's No Greater Love", uno standard con una melodia che respira, ariosa, allora potrò applicare un pattern meno stretto, alla maniera di Chico Hamilton, facendo riferimento al classico pattern trascrivibile con ottavo - punto - sedicesimo: non mi verrebbe mai in mente di usare le terzine o le duine, né la Terza Via. Bisogna sempre valutare e organizzare i propri pensieri musicali prima di muovere le mani. Occorre tanto, tanto ascolto e bisogna fare delle riflessioni su ciò che si è ascoltato e su ciò che si deve suonare.

## **2.4**

### **L'eccezione Elvin Jones**

C'è poi un batterista che sfugge a tutte queste classificazioni. Elvin Jones suona completamente un altro beat sul piatto, che è quello della terzina, in cui spesso accentua il terzo colpo della terzina stessa. Allo stesso modo spesso accentua anche le sue frasi soliste, perché il suo mondo musicale è decisamente legato all'Africa, come si può sentire anche da come affronta i tempi in 12/8 o gli 'afro'. Il primo disco di jazz 'moderno' che ho ascoltato è stato *A Love Supreme* del quartetto di John Coltrane, qualcosa di completamente diverso dai dischi delle big band cui ero abituato e soprattutto qualcosa di assolutamente unico e originale. Perché originale? In primo luogo perché Elvin non può essere considerato un batterista 'di groove', inteso come responsabile di una scansione regolare e come 'portatore d'acqua' all'interno di una sezione ritmica. Va studiato e indagato a fondo, per poi però metterlo da parte: altrimenti si rischia di farne solo una 'brutta copia'.



### Switch: dal 3, dal 5 e dal 7 al 4 (e viceversa)

vedi Cap. 4, paragrafo 3

I passaggi al tempo di tre quarti durante l'accompagnamento in due o in quattro aiutano anche ad avvicinarsi al discorso sul cosiddetto *Broken Time*, in particolare la pratica di switchare, ossia di entrare in un nuovo tempo e uscirne per tornare al precedente... Se si pensa in termini musicali non si hanno problemi, ma si deve rispettare la struttura del brano che si suona. Altrimenti da fuori si sente solo una gran confusione, non si capisce dove sia il beat né si percepisce la struttura del brano.

#### SWITCH

##### 3 TO 4

##### 4 TO 3

##### 3 ON 4

##### 4 ON 3