

LA BATTERIA JAZZ



E LA SUA STORIA

Quando si apre la pochette di questo album doppio, si rimane colpiti dalla foto del batterista, ripreso di schiena. Spalle basse, dorso leggermente curvo, la mano destra poggiata sul piatto, Buddy Rich siede piuttosto in alto, è di fronte alla batteria, i piedi sui pedali come fossero le radici di un tronco d'albero. Il volto, girato verso destra, rivela uno sguardo attento e una mascella brutale. Il "mostro" sta per scaricare sul rullante un flusso ininterrotto di accenti fff, al tempo $\text{♩} = \pm 168$, mentre la grancassa segna tutti i battiti, con accanimento. Ci troviamo in uno studio di registrazione, agli inizi degli anni 50. Che pensa Buddy? «Voglio semplicemente suonare e dire la verità. Ogni volta che

«Ha sempre portato un "mostro" dentro di sé, durante la sua lunga, colorita, esplosiva e controversa carriera». È in questi termini che Harvey Siders parla di Buddy Rich, nella prefazione del disco *Buddy Rich, The Monster* (1).

Bunny in *Sobbin' Blues*, registrato il 21 novembre 1938, ci si stupisce della maturità di questo giovane batterista di 21 anni: egli sostiene tutta l'orchestra grazie a un tempo ballabile che doveva ispirare sia i musicisti che i ballerini. In *Little Gate's Special*, incisa il 15 marzo 1939, con la stessa orchestra, Buddy scandisce i tempi deboli con un bel suono di rullante. La big band alternerà, nel suo repertorio, brani alla moda, talvolta un po' leziosi, con brani classici di jazz, come *Livery Stable Blues* o *High Society*. Tuttavia, nella cornice della massa sonora d'una grande orchestra, Buddy si sente già a suo agio. Ed è una estetica molto originale quella che egli svilupperà durante tutto il percorso artistico: prose-

Buddy Rich "The Monster"

di GEORGES PACZYNSKI

siedo alla batteria, ho abbastanza ego per affermare di aver suonato bene la sera precedente. Ma non è abbastanza per questa sera. Non suono bene come vorrei; (...) È davvero impossibile (...) Si esige sempre di più da se stessi. La soddisfazione di voi stessi è il vostro nemico. Siete finiti come artisti se pensate "Hey, sono così bravo che non ho bisogno di sperimentare cose più difficili". Art Tatum non suonava bene come avrebbe desiderato» (2).

Tuttavia gli esordi di Bernard "Buddy" Rich sono antecedenti, risalgono a circa 30 anni prima!

Ragazzo prodigio, Buddy calcava le scene sin dall'età di 2 anni - esempio eccezionale - in un vaudeville messo su dai genitori, artisti, a New York. Esiste una bellissima foto, scattata nel 1920, che lo ritrae in piedi, vestito da marinaio, davanti a un rullante, con le bacchette in mano (3). Soprannominato "Baby traps", mostra i suoi talenti di danzatore di claquettes, di cantante, di comico e di batterista, durante le tournée attraverso gli Stati Uniti e l'Australia, tra il 1923 ed il 1928, a



Buddy Rich con una delle sue orchestre. Di questo, del 1950, fecero parte anche Red Rodney e Tony Scott (che però non appaiono nella foto).

un'età compresa tra i 6 e gli 11 anni! Inizia ad interessarsi veramente al jazz verso il 1933, a 16 anni. In quel periodo è impressionato dal *pres roll* di Tony Briglia. Bisogna attendere il 1936 perché intraprenda veramente la carriera artistica: entra nell'orchestra di Art Shapiro e successivamente in quella di Joe Marsala e di Bunny Berigan, nel 1938. Quando si ascolta la big band di

guire il cammino tracciato da Chick Webb e Gene Krupa e condurre la batteria verso una sorta di parossismo, in cui la velocità di esecuzione delle figurazioni elementari sul rullante oltrepasserà una soglia mai immaginata prima di lui! Questa tecnica trascendentale, paragonabile a quella dei pianisti Art Tatum o Vladimir Horowitz, costituirà il nuovo punto di riferimento di tutti i batteristi, qualunque sia il loro stile.



Buddy è ingaggiato nella grande formazione di Artie Shaw, nel '39, e lo stesso anno in quella di Tommy Dorsey che non lascerà prima del 1942. Il 2 aprile

1940, Dorsey partecipa a una trasmissione radiofonica molto famosa, ABS Jazz Radio, registrata negli American Broadcast System Jazz Archives (4). Buddy dispiegherà tutto il suo talento in *Quiet Please*: il titolo "Silenzio, prego" è ironico, dal momento che il protagonista del brano è la batteria! È un assolo spettacolare che rappresenterà da allora il suo contrassegno. L'arrangiamento lo valorizza. Si ascoltano frasi come quella che segue a $\text{♩} = \pm 176$

Es. 1

Queste due battute, eseguite a velocità folgorante e con un'energia selvag-



Riprende, più avanti, la stessa frase, con accenti soltanto sul rullante

Es. 4

Più avanti, mantiene le crome sul rullante e accentua la grancassa, sempre con la stessa figurazione

Es. 5

Ripete daccapo quest'ultima frase, per 3 volte.

teria, soprattutto alla fine del brano. Buddy suona il rullante, all'unisono con le trombe, e continua la stessa frase-riff nell'assolo. Osserviamo, simultaneamente, la parte dell'orchestra e quella di Buddy, seguita dal suo assolo

Es. 6

Se, in *Lovers Weepers*, Buddy accompagna l'orchestra in modo spettacolare e con entusiasmo nello stile di Gene Krupa, in *Song of India*, egli fraseggia



gia, sono ripetute 8 volte, con appena alcune varianti. Il chorus continua sempre sul rullante per 16 battute, con variazioni e con tocchi diversi, presi in prestito dai rudimenti del tamburo militare. Per aumentare la potenza del discorso e accrescere la tensione, Buddy introduce note da un quarto alla grancassa, dopo 32 battute di note bianche (da 2/4) al piede destro. Aumenta il volume dell'assolo introducendo accenti

Es. 2

Egli ripete più volte questa frase, con una determinazione incredibile. La mediocre qualità della registrazione non sempre permette di scoprire il tipo di figurazione ritmica o di rullo che egli adopera. Tuttavia, in diversi punti dell'assolo, si distinguono molto bene le crome. Buddy lavora così sui toms (la grancassa raddoppia la stessa parte)

Es. 3



Si veda la risoluzione che Buddy Rich ricava dalla stessa figurazione: la suona accentuando i toms, la ripete sul rullante, per sottolinearla, infine, esclusivamente con la grancassa mentre il rullante esegue la successione delle crome. Questo modo di procedere farà scuola. I batteristi giocheranno con le figurazioni ritmiche, manipolandole in tutti i modi, per acquisire un'abilità infallibile.

Nel corso della stessa seduta di registrazione, la big band di Tommy Dorsey incide *Lovers Weepers*. Il brillante arrangiamento mette in rilievo la bat-

veramente alla maniera di quest'ultimo, durante l'introduzione sul tom. In *Hawaiian War Chant*, il duo tom-clarinetta riecheggia il duo Krupa-Goodman. L'associazione dei due strumenti in solo era senza dubbio una moda, in quest'epoca in cui si cercava di ricreare un'atmosfera esotica e misteriosa, riecheggiante lo stile "jungle", reso celebre da Duke Ellington dopo il 1926. Ed è proprio *Hawaiian War Chant*, eseguita dall'orchestra di Tommy Dorsey, la musica del film *"Ship Ahoy"*, prodotto dalla MGM nel 1942. Qui Buddy si esibirà sia come ballerino che



Buddy Rich registra per Capitol April in Paris, Summertime e Just Friends con Charlie Parker, Ray Brown, Milt Miller (oboe) e due violinisti.

come batterista, in compagnia di Eleanor Powell, in particolare nel brano *I'll Take Tallulah*.

Buddy nutrivà ammirazione per Chick Webb, Tony Briglia, Gene Krupa, Dave Tough, Jo Jones e Sidney Catlett, perché avevano tutti dei concetti personali. «Più mi sforzo di comprendere gli altri - afferma Buddy - più è facile delineare il mio concetto personale» (5).

Nel 1942, la Embassy Music Corporation pubblica *"Buddy Rich's Modern*

Interpretation of Snare Drum Rudiments, scritto in collaborazione con Henry Adler. Da dove hanno tratto ispirazione, Buddy ed Henry, per comporre quel metodo? Ricordiamo che l'Associazione Nazionale di Tamburi N.A.R.D. (The National Associa-

tion of Rudimental Drummers) nel 1932 aveva codificato definitivamente le figurazioni del tamburo militare in 26 figurazioni o "rudimenti". In realtà, già nel 1931, George Lawrence aveva pubblicato *"Military Drum Beats For School and Drum Corps Including Individual Exhibition Beats and the Original 26 Rudiments of Drumming"*. Stone così spiega, nella prefazione del suo lavoro: «Sebbene non limitati a un numero determinato, tuttavia abbiamo raccolto 26 principali (rudimenti),

contenuti in *"Strube's Drum and Fife Instructor"*. Questo libro, autorizzato nel 1869 dal Governo degli Stati Uniti, in quanto opera di base per i tamburi dell'armata, rappresenta una raccolta di cui ci serviamo come riferimento. Da cui l'espressione *"26 Drum Rudiments"* (6).

Il volume di Stone mette in testa alla classifica delle 26 figurazioni fondamentali *The Single Stroke Roll o frisé* (7)

Es. 7





Questo esercizio, tuttavia, non era compreso tra i rudimenti elencati nell'opera del 1869, essendo menzionato soltanto nella nota in fondo alla pagina, associato al *Long Roll* (primo dei rudimenti). Rispettando la tradizione, Stone ha compilato la lista a partire dal *Long Roll*

Es. 8

Detti rudimenti comparivano (quasi tutti) anche nel metodo di Buddy Rich, con l'aggiunta di altre figurazioni associate a esercizi di lettura, studi ritmici, etc. Il batterista non fa che sviluppare la tecnica di base del tamburo militare. Si può lamentare che questo lavoro, affidato in gran parte a Henry Adler, per la compilazione, fornisca, ai batteristi che se ne serviranno, un'immagine esclusivamente metrica dello strumento, presentando le figurazioni sotto forma di "catalogo", e dunque molto distante dalla musica stessa. In effetti i lettori apprenderanno le figurazioni elementari, ma non collocate in un contesto musicale. È vero che il titolo del libro di Rich specifica che questa compilazione non è un metodo per batteria, bensì una "interpretazione moderna" dei rudimenti, in altre parole un metodo per tamburo concepito per "farsi i polsi". Paradossalmente, l'introduzione di Tommy Dorsey dice: «Per raggiungere la sommità della sua arte, il batterista dev'essere un musicista bravo al pari di qualsiasi altro membro dell'orchestra». C'è dunque una contraddizione fra la volontà di Tommy (e certamente quella di Buddy) e il testo presentato da Henry Adler, che allinea una figurazione dietro l'altra. Henry Adler racconta: «Certo, lui (Buddy Rich) ha lavorato con me, ma non ha voluto insegnarmi a tenere le bacchette. Io gli ho insegnato a leggere la musica (...). Tommy Dorsey voleva che

8

RUDIMENT No. 1
THE LONG ROLL
L L R R L L R R L L R R

RUDIMENT No. 2
STROKE ROLL
L R R L L R R L L R

RUDIMENT No. 3
STROKE ROLL
L L R R L L R R L L R R

RUDIMENT No. 4
STROKE ROLL
L L R R L L R R L L R R L L R R

RUDIMENT No. 5
STROKE ROLL
L L R R L L R R L L R R L L R R

RUDIMENT No. 6
STROKE ROLL
L L R R L L R R L L R R L L R R

RUDIMENT No. 7
STROKE ROLL
L L R R L L R R L L R R L L R R

RUDIMENT No. 8
15 STROKE ROLL
L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R

RUDIMENT No. 9
FLAM
L R A L

RUDIMENT No. 10
RUFF
L L R A L L

RUDIMENT No. 11
SINGLE DRAG
L L R L A L L R

RUDIMENT No. 12
DOUBLE DRAG
L L R L L R L A L L R

RUDIMENT No. 13
SINGLE RATAMACUE
L L R L R L A L L R

Buddy scrivesse un metodo e gli ha chiesto di prendere contatti con me. Io ho scritto il metodo e Tommy l'introduzione. All'atto pratico, io sono stato il professore di Buddy, ma sono intervenuto nel suo percorso solo dopo che egli aveva acquisito la sua tecnica» (8). Adler aggiunge: «Sapete, quando Gene (Krupa) ha scritto il suo libro, aveva, come collaboratore, un "rudimental drummer". Ma Gene non suonava in quel modo. Nel libro di Buddy noi insegnamo veramente il modo in cui Buddy fa "le cose". Tutti i giovani che lo utilizzeranno correttamente, suoneranno tecnicamente come lui» (9).

Non condivido il punto di vista di Henry Adler: l'esercizio resta l'esercizio e non è che una mini-

parte del punto di partenza per fare musica. E questo, il libro di Buddy non lo dice. Può sorprendere che Buddy abbia accettato di co-firmare un'opera non pienamente corrispondente ai suoi procedimenti musicali. Forse ciò è stato perché, come riferisce Stanley Kay (10), nel corso della sua carriera il batterista non ha sviluppato la lettura musicale. Tuttavia, senza dubbio, egli è stato allettato dall'idea di pubblicare un metodo "serio", presentando una serie di esercizi messi scrupolosamente in ordine dallo studioso Henry Adler. Nel contesto musicale, Buddy era un uomo completamente diverso dall'autore di "Buddy Rich's Modern Interpretation of Snare Drum Rudiments": aveva una memoria fenomenale che gli permetteva di suonare gli arrangiamenti dopo averli ascoltati non più di una o due volte (11).

Tuttavia, per quel che riguarda il manuale in questione, non bisogna stupirsi: siamo nel 1942 e, presentare la musica sotto forma di una serie di esercizi, è un modo di procedere comune ad altri libri, basati fondamen-

RUDIMENT No. 14
DOUBLE RATAMACUE
L L R L L R L L R L L R

RUDIMENT No. 15
TRIPLE RATAMACUE
L L R L L R L L R L L R

RUDIMENT No. 16
FLAM ACCENT
L R A L

RUDIMENT No. 17
FLAMACUE
L R A L

RUDIMENT No. 18
FLAM TAP
L R A L

RUDIMENT No. 19
SINGLE PARADIDDLE
L R L L R L L R

RUDIMENT No. 20
DOUBLE PARADIDDLE
L R L L L L R L L R

RUDIMENT No. 21
FLAM PARADIDDLE
L R A L L L R L L R

RUDIMENT No. 22
FLAM PARADIDDLE-DIDDLE
L R A L L L R L L R

RUDIMENT No. 23
DRAG PARADIDDLE No. 1
L R A L L L R L L R

RUDIMENT No. 24
DRAG PARADIDDLE No. 2
L R A L L L R L L R

RUDIMENT No. 25

RUDIMENT No. 26

Con costumi del XVIII secolo l'orchestra è impegnata nel musical "Dubarry was a Lady" della MGM. Tra i musicisti, Buddy Rich, primo da sin.



talmente sulla tecnica del tamburo militare. Nello spirito del pubblico, tuttavia, c'è ancora il regno di Gene Krupa, erede di Chick Webb, e il miglior batterista di jazz mai apparso prima, come virtuoso del rullante e dei toms. Certo, l'avventura Bop è già iniziata. Jo Jones e Sidney Catlett hanno preparato il terreno a Kenny Clarke, che sperimenta il coordinamento dei quattro arti. Ma, se il batterista e la musica sono cambiati in modo considerevole, i metodi si riallacciano, ancora, alle vecchie concezioni del tamburo solo.

Nel 1933, ad esempio, era uscita un'opera di Simon Sternburg, membro della Boston Symphony Orchestra, dal titolo "Modern Drum Studies" (12). Nel 1941, Charles Wilcoxon pubblica "Rudimental Swing Soles for the Advanced Drummer" (13). Dello stesso autore, i 150 Rudimental Soles in "The All-American Drummer", sono, anch'essi, brani per tamburo, che risalgono al 1945 (14). Charley Wilcoxon scriverà altri libri orientati nella stessa direzione, come «Wrist and Finger Stroke Control for the Advanced Drummer» (15) o ancora l'interessante volume "Drumming Plus Hummin' a Tune" (16). Tutte queste opere affron-



tano la tecnica del tamburo militare; Solo George Lawrence Stone, con "Stick Control for the Snare Drummer" (17) e "Accents and Rebounds for the Snare Drummer" (18), rivolge veramente la sua attenzione al problema acustico che pone il rullante, con lo studio della diteggiatura. Bisognerà attendere il celebre metodo di coordinamento di Jim Chapin, "Advanced Techniques for the Modern Drummer (Coordinated Independence as Applied to Jazz and Bebop)", pubblicato nel 1948 (19), per sentir parlare di un lavoro di piatti alla mano destra, coordinato con una parte riferita al rullante, alla sinistra, e una parte per la grancassa, al piede destro.

di formarsi una muscolatura al livello dell'avambraccio, delle braccia, delle spalle, della schiena, e soprattutto del piccolo e grande pettorale. Egli ha analizzato il funzionamento dei pedali e il modo di suonarli con scioltezza; ha risolto i problemi del batterista che desidera acquisire sonorità, dominio, precisione e rapidità, mediante uno studio razionale della battuta e del rimbalzo, della durata e dei riflessi. Una prerogativa di quest'uomo geniale è di aver sviluppato una corporatura, affrontando ed eliminando le difficoltà fisiche ed estetiche, una dopo l'altra. Roy Burns sottolinea che «Probabilmente Buddy Rich ha influenzato, fino ad un certo punto, tutti i batteristi dopo il 1940. Ci ha mostrato cos'era possibile fare sullo strumento. Egli ha oltrepassato i limiti inerenti allo strumento, per spingerli verso nuove vette» (20).

vita, e ora (siamo nel 1977) sono troppo pigro per preoccuparmene. Ho altre cose da fare: praticare le arti marziali, prendermi cura delle mie macchine. Ad ogni modo, non do troppa importanza all'esercizio in sé. Ha anche detto: «Credo sia errato ritenere che più ci si eserciti con accanimento, più si migliori. Si migliora solo suonando. Potete stare un'intera giornata su un brano, in un seminterrato, con una batteria, praticare i "rudimenti" e cercare di sviluppare la velocità, ma finché non avete suonato con un'orchestra, non potete apprendere la tecnica, non potete apprendere il gusto, non potete apprendere a suonare con un'orchestra e per una orchestra (le sottolineature sono mie, n.d.a.). Tuttavia, esercitarsi in privato, dopo che avete ottenuto lavoro, non importa che tipo di lavoro, per esempio suonare in quartetto, è un'opportunità per progredire. Ma, se non c'è lavoro, esercitarsi è noioso». Buddy aggiunge con ironia: «Sapete, conosco dei professori che dicono ai loro allievi di studiare quattro ore al giorno, otto ore al giorno. Se non siete capaci di realizzare quel che volete in un'ora, non ce la farete in quattro giorni» (21).

Queste dichiarazioni sono sicuramente scoraggianti per i batteristi principianti i quali, obbligati a studiare, per migliorare, crederanno, da un lato di non essere veramente dotati, dall'altro che non sia necessario studiare. Ricordo di aver conosciuto un batterista di grande talento il quale, durante un seminario per batteristi, suonava dei passaggi folgoranti e aveva un modo di esprimersi simile a quello di Buddy, turbando e disorientando il pubblico di neofiti il suo modo di fare lo metteva in prima linea ma non aiutava affatto i giovani intervenuti. È vero che lo studio musicale non si realizza, concretamente, se non in orchestra, ma è altrettanto vero che la preparazione di questo stesso lavoro si attua da soli.

Il carattere ostinato e tagliente di Buddy gli ha reso la vita difficile. Sapevo quel che voleva, non sopportava alcuna osservazione, "rimbrottava" coloro che si permettevano di fargliene. Quando entrò nell'orchestra di Artie Shaw, nel 1939, il suo comporta-



Buddy Rich scherza con Harry James che vuol provare a suonare la batteria. Nella pagina accanto un giovanissimo Buddy Rich con Tommy Dorsey.

Sul piano strettamente tecnico, Buddy Rich è riuscito a sviluppare certi muscoli (a ciò ho già accennato a proposito della tecnica di Krupa), allo scopo di lasciar comunicare liberamente l'energia alla bacchetta.

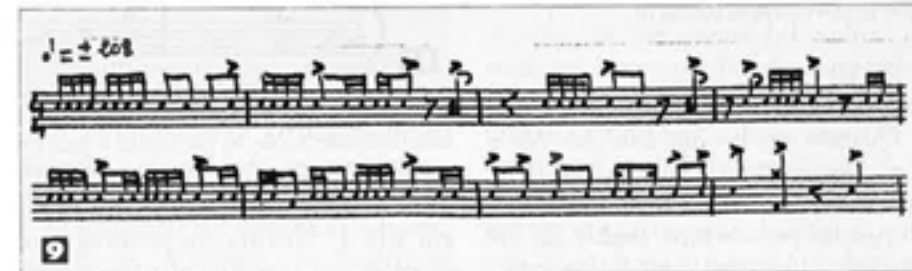
Il ruolo capitale della presa pollice-indice e della giusta pressione delle dita contro la bacchetta, durante l'esecuzione degli esercizi di battuta e rimbalzo (per migliorare il controllo del tocco grazie allo sviluppo dell'eminenza tenar all'altezza del pollice), è stato un oggetto di studio al quale Rich si è dedicato nel corso di tutta la carriera. Questo allenamento gli ha permesso

La tecnica eccezionale, la velocità prodigiosa, secondo la mia opinione, non possono essere frutto unicamente delle sole capacità naturali. Probabilmente egli ha dovuto lavorare sodo per sviluppare i suoi doni straordinari. Questo esigere da se stesso lo spinge di frequente ad adottare un atteggiamento provocatorio di fronte agli altri musicisti. Quando lo si interroga a proposito della pratica degli esercizi, le risposte lasciano perplessi: «Eh, bene, non sono mai veramente in esercizio, non ho mai avuto l'opportunità di farlo. Ho lavorato tutta la vita... Ho suonato la batteria tutta la



mento era insopportabile. Non esisteva a lanciare le bacchette sul viso di un *siddeman* che aveva sbagliato un passaggio, oppure a fare a pugni con un altro musicista, dietro le quinte (22). «Era totalmente indisciplinato - riferisce Shaw - e talvolta c'era la guerra: lui contro tutta l'orchestra. Certo, egli ha davvero elevato la forza espressiva della big band, sviluppando, sullo strumento, una tecnica e un controllo senza confronti. Nondimeno, io ho avuto dei problemi con lui alla fine del nostro rapporto musicale. Infatti, poco prima della mia partenza per il Messico, nel novembre 1939, abbiamo avuto un confronto davvero capitale. Ho detto a Buddy: "Sai, lì non ci vai. D'ora innanzi non suonerai più con l'orchestra. Ormai siamo arrivati a un punto in cui non c'è che un assolo di batteria, accompagnato dall'orchestra. Devi porre un freno a tutto ciò". Lui mi ha risposto: "Ascolta, non saprei come fare altrimenti". "Non devi far altro che imparare, Buddy! - gli ho detto - Tu lo sai bene: 'forte' non significa 'buono'» (23). In realtà, la meta di Buddy era il concentrare l'energia di tutti, compresa la sua, per "spingere" l'orchestra. Tuttavia, nel tendere a questo scopo, egli ha oltrepassato il suo ruolo, suonando troppo forte. Egli

stesso afferma: "I'm *physical* when I play" (suono in un modo fisico) e: "Mi piace tutto ciò che è aggressivo". Il che giustifica la maniera di utilizzare la grancassa: la vuole possente e ne spiega la ragione: «Il motivo per cui ho iniziato ad adoperare la grancassa per accentuare le figurazioni con gli ottoni e l'insieme dell'orchestra è molto semplice: quel che era stato fatto finora non era sufficientemente violento! Gli



altri batteristi non davano forma agli arrangiamenti, servendosi dei muscoli necessari... Quando si sottolinea una figurazione ritmica con la grancassa, la si evidenzia, c'è una nuova energia. In tal modo la sonorità viene potenziata» (24).

Buddy racconta: «Quando sono entrato nell'orchestra di Artie Shaw, l'ho fatta impazzire, perché, anziché accentuare le frasi con gli ottoni, utilizzando il rullante, le accentuavo con la gran-

cassa, tenendo semplicemente il tempo sul piatto, mentre adoperavo la grancassa per gli accenti. Artie era abituato a sentir scandire i quattro battiti e non aveva familiarità con batteristi che sottolineassero gli accenti degli ottoni. I batteristi erano dei "time-keepers"... Dunque, ho cominciato a potenziare il suono con la mano sinistra e mi sono servito della grancassa per accentuare le frasi. Tutto ciò li faceva impazzire, ma, quando non lo facevo, non c'era forza, perché si sentiva la mancanza del registro basso e tutto sembrava troppo acuto» (25).

Buddy continua: «Ho iniziato a sviluppare la tecnica del piede, non solo suonando gli accenti... utilizzavo la grancassa anche durante gli assoli: la introducevo ogni due o tre quarti, mentre tenevo il tempo con una mano qualsiasi» (26). La schiacciante personalità di Buddy non facilitava i suoi rapporti in seno all'orchestra e l'atmosfera era molto tesa. Egli riconosceva che: «I leaders non vogliono batteristi che mettano in ombra loro e l'orchestra. Vogliono che siate presenti, vi vogliono sentire. Ma non vogliono che voi cerchiate di capire. Intesi?» (27). E conclude: «Avevo davvero tanti problemi, perché sentivo di essere nel giusto. E continuavo a seguire i miei istinti» (28). Con quel suo modo di agire e di esprimersi, si comprende perché Buddy non avesse tanti amici. Ciononostante, dal punto di vista musicale, egli aveva ragione. Il celebre arrangiatore Sy Oliver nutriva

un'opinione diametralmente opposta a quella di Artie Shaw. Egli considerava la condotta musicale di Buddy sempre a proposito e mai intempestiva: «Ogni volta ripeto ai batteristi: "Mettete le vostre dannate mani in tasca e suonate la grancassa e il charleston. Non farete mai swingare un'orchestra se non sapete suonarli benissimo!"» (29).

Alla fine del 1945, Buddy riunisce una big band a suo nome e, nel marzo 1946, realizza la sua prima registrazione



ne al Palladium di Hollywood. In *Feather Merchant* l'orchestra sprigiona una magnifica sonorità d'insieme che richiama quella di Count Basie.

Ma, in *Dateless*, non ci sono dubbi: si riconosce l'impronta di Buddy Rich and his Orchestra. Verso la fine di questo brano, Buddy rilancia l'orchestra con le seguenti otto battute, folgoranti:

Es. 9

L'esecuzione di *Rags to Riches* è notevole.



vole. In *Cool Breeze* il batterista spinge tutto l'organico. Il solo di *Poontang* - come quello di *Dateless Brown* - la cui originale risale alla tecnica del tamburo militare, abbaglia l'ascoltatore per la massa sonora del rullante, la potenza della battuta e l'incrollabile volontà interiore di Buddy. Ecco le otto battute di assolo su *Poontang*, dove, alla prima frase binaria, segue uno sviluppo ternario

Es. 10

Quando ascolto *Just You, Just Me* e *Let's Blow*, brani che concludono il disco, non posso fare a meno di pensare in quanto poco tempo Buddy sia diventato un batterista mitico, un capo, riuscendo a dominare una tecnica fuori dal comune, basata su una rapidità d'esecuzione ineguagliabile nei "frisés" (un colpo di mano), nei "papas-mamans" (rulli, composti da due colpi di mano), e nei "paradiddles" (combinazione di "frisés" e di "papas-mamans").

Buddy Rich si è espresso ottimamente anche nelle piccole formazioni. Sempre nel 1946, registra in trio con Lester Young al sassofono tenore e Nat King Cole al piano. *I Want to be Happy* fornisce un esempio molto in-

teressante delle sue qualità musicali. In questo tema di 32 battute (AABA), egli suona con le spazzole. Dopo due chorus di Lester Young e un chorus di Nat King Cole, Buddy prende due chorus. Nel primo, il bridge (la parte B), è molto sobrio, ritmicamente. L'equilibrio fra batterista e pianista è stabilito intelligentemente, grazie a un dialogo piuttosto difficile da impostare:

Es. 11

Nelle prime due battute, Cole introduce un feeling di tre su due, in tempo tagliato, e Rich risponde immediatamente alla 3ª e 4ª battuta, con lo stesso tipo di frase. Trovando l'idea



interessante, Cole lo prosegue a partire dalla 3ª battuta fino all'inizio dell'8ª. Rich, avendo iniziato la sua idea-risposta alla 3ª battuta, la prolunga, in egual misura, ma fino alla fine del ciclo, cioè fino all'inizio della 9ª battuta. Questa, che potremmo definire una "partita a rimpiattino" tra i due musi-

Caso unico nella storia della batteria: esiste oggi una associazione molto attiva che ha lo scopo di conservare la memoria di Buddy. Si chiama THE INTERNATIONAL BUDDY RICH FAN CLUB e la sua sede si trova a Warminster, in Pennsylvania.

cisti, presuppone una grande fiducia da entrambe le parti, assieme a un controllo di ogni istante, affinché non si perda di vista il 1° quarto di ciascuna battuta. Se si esamina con precisione il primo quarto successivo, il pianista e il batterista si trovano insieme, verticalmente soltanto alla 1ª e alla 9ª battuta (che è la battuta dell'ultimo A). In tutte le altre battute, il pianista si trova da solo, sul 1° quarto, alla 5ª e all'8ª battuta, e il batterista alla 3ª e alla 6ª battuta mentre nel 1° quarto della 2ª, 4ª e 7ª battuta c'è una pausa che i due musicisti devono assolutamente "sentire all'unisono", al fine di non perdere la pulsazione ritmica e finire nel caos.

Nel secondo chorus di Buddy, sempre nello stesso brano, è l'ultima A che ha colpito la mia attenzione. Nat King Cole accompagna il batterista. Trascrivo la parte dei due musicisti:

Es. 12

Queste otto battute, all'apparenza, non hanno niente di speciale, dal momento che il pianista esegue semimi-

nime mentre il batterista esegue crome, con accenti. Un'osservazione più approfondita, tuttavia, ci fa capire il lavoro interiore di ciascun musicista durante l'improvvisazione. Ed ecco come si è sviluppato il pensiero musicale di ciascuno:

- 1ª e 2ª battuta: Cole riprende ritmicamente l'idea già sviluppata nel B del primo chorus (vedi più avanti). Il batterista fraseggia con crome, con due accenti.

- 2ª battuta: Rich afferra l'idea di Cole del feeling di 3 su 2, nel momento in cui il suo secondo accento coincide con l'accordo del pianista.

- Dalla 3ª alla 6ª battuta: Cole mantiene la sua idea mentre Rich



cambia rotta e sottolinea il testo del pianista, con accenti sul rullante, marcando anch'egli il feeling di 3 su 2.

- 7ª battuta: Cole interrompe il fee-

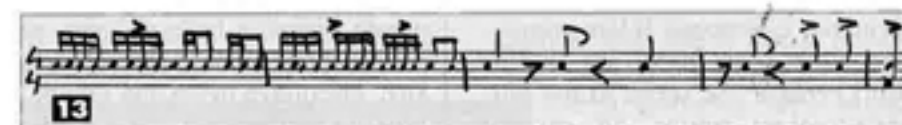


ling di 3 per suonare il tempo, mentre Rich prosegue l'idea iniziale, credendo, forse, che Cole avrebbe continuato il feeling di 3 fino alla fine dell'ottava battuta.

- 8ª battuta: constatando che Cole non ha proseguito l'idea precedente, Rich interrompe a sua volta il feeling di 3 e cambia il fraseggio suonando le crome a terzine, per terminare il suo chorus.

Ascoltando "l'altro", il musicista autentico è portato a modificare, durante il percorso, il suo discorso iniziale, senza per questo trasformare l'orientamento generale della musica. Cerca di realizzare un equilibrio: proporre le sue frasi in risposta a quelle del suo o dei suoi collaboratori. Solo a queste condizioni può avvenire uno scambio autentico tra i musicisti, di cui Nat King Cole e Buddy Rich ci offrono un magnifico esempio.

Nel 1950, Buddy incontra di nuovo Lester Young, in una piccola formazione, in compagnia di Hank Jones al piano e Ray Brown al contrabbasso. Il quartetto incide *Too Marvelous for Words*. Questo tema ha una forma AABC e consta di 32 battute. Dopo aver suonato due chorus, Lester sottopone dei 4/4 a Buddy Rich. Per lo meno questo è quel che sembra credere il batterista. Dopo le prime quattro battute del sassofonista, nella prima A, Buddy risponde, sempre con le spazzole, come segue:



Es. 13

Lester prende poi le prime quattro di A, alle quali Buddy replica nel modo indicato:

Es. 14

Le ultime quattro battute sono concluse da un colpo di rullante e soprattutto da un colpo di grancassa, forte, sul primo battito della prima battuta del B. Tutto ciò (costruzione della frase, progressione del discorso, posizione degli accenti) indica che Buddy si aspettava che Lester ripartisse da questa prima battuta, al suo colpo di grancassa, perché sottolinea il cha-ba-da con le spazzole, all'inizio di questa battuta. Invece... Lester tace. Buddy, allora, accentua il 4° movimento di questa battuta, per non creare vuoto, e fa capire che proseguirà sulla struttura del brano. Egli suona da solo la parte B, di 8 battute, (con questa prima battuta "ambigua!") - le crome sono eseguite secondo il jazz feel

Es. 15

Tra il 1947 e il 1950 Norman Granz ingaggia Buddy, nel suo J.A.T.P. È un'opportunità, per il batterista, di esibire il suo talento di showman e di uomo "più veloce del mondo" nei frisés, nei papas-mamans, moulins, e in tutte le tecniche del tamburo militare. All'epoca di questi concerti, Buddy si misura con Gene Krupa, in duo, nel corso di vere battaglie musicali che non mirano ad altro, se non a mostrare - come al circo - uno spettacolo "senza filo", dove si

eseguono acrobazie tecniche stravaganti. Il testo della pochette del disco, il cui titolo, da solo, è tutto un programma, *The Original Drum Battle, Gene Krupa and Buddy Rich* (30) -

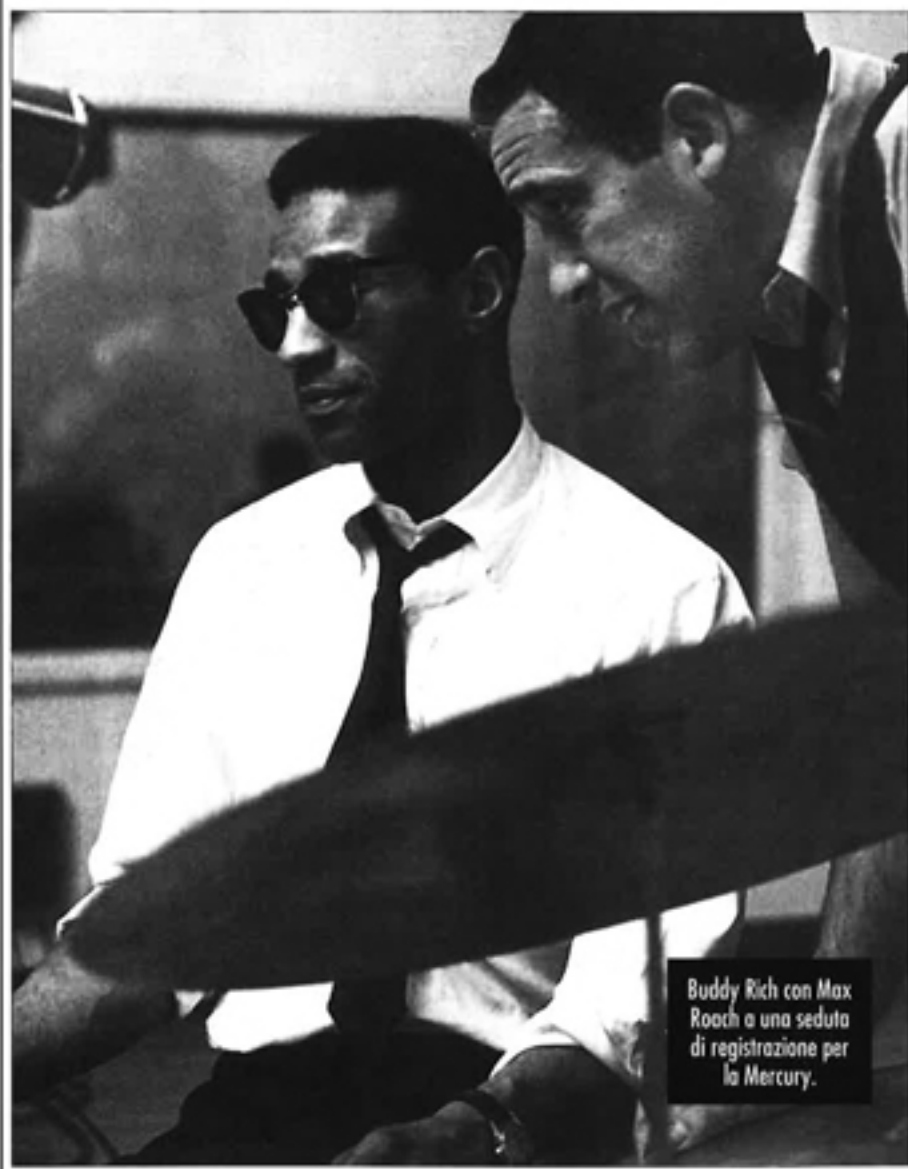
presenta i due protagonisti in questi termini: «Riunire due giganti della batteria, quali Buddy Rich e Gene Krupa, è un'impresa che, per quanto promettente, tuttavia non è priva di rischi», così scrivono A. Djento e J.P. Prévotat. «Prima di entrare in scena, Buddy Rich e Gene Krupa sono due uomini, due temperamenti molto diversi, poi, come per incanto, aprendosi, il sipario soffoca tra le pieghe la natura di uomini originali e competitivi, per lasciar posto a due semplici musicisti (...). In *Drum Battle*, non assistiamo a una normale battaglia, qui non ci sono né vincitori né vinti, e tantomeno ferite d'amor proprio (...). Meglio che a Jericho, i talenti devastanti di Buddy Rich e Gene Krupa fanno crollare le mura dello swing». Come ai tempi del Savoy-Ballroom, con Chick Webb, alla fine degli anni 40 e nel corso degli anni 50, le "battaglie musicali" riscuotevano molto successo. I locali affiggevano i cartelli "esaurito". Tuttavia, nel nostro caso, le tenzoni non erano più quelle fra due orchestre che si esibivano per far danzare gli astanti, bensì quelle fra due gladiatori, a faccia a faccia con una fol-



la... seduta in una sala da concerto. Si accalcavano per non perdere lo spettacolo. Urlavano nella sala, l'assalto era appena iniziato. Niente era lasciato al caso: tutto veniva organizzato in modo da soddisfare il pubblico che "pretendeva perché aveva pagato".

Ciascun batterista doveva eseguire le figurazioni il più velocemente e "forte" possibile, per impressionare gli uditori e provocare il loro entusiasmo. Rich, soprannominato "il mostro", pensava che anche Krupa suonasse come un "mostro". Ad ogni modo, tra i due, il più veloce era Rich, il quale, immancabilmente, galvanizzava la folla, essendo di una generazione più giovane di Krupa. Nel 1950, infatti, egli aveva 33 anni, mentre il suo compagno ne aveva già 41.

Sul piano strettamente musicale,



Buddy Rich con Max Roach a una seduta di registrazione per la Mercury.

A PROPOSITO DI BUDDY RICH

Mi è capitato di ascoltare una cassetta 'pirata' registrata di nascosto da alcuni giovani musicisti dell'orchestra di Buddy Rich. I ragazzi hanno voluto immortalare il temperamento, a dir poco iroso, del batterista. Il frastuono dei vari mezzi di locomozione (macchina, treno, aereo) fa da sottofondo alla voce burbera del leader che, ogni volta (la cassetta riprende varie giornate di viaggio, sempre di ritorno) urla e inveisce, nel modo più volgare e inaudibile, contro i musicisti che, a suo parere, non hanno suonato come avrebbero dovuto. Non s'ode altra voce che interloquisca.

Il linguaggio di Buddy è talmente esagerato da provocare il riso, a chi lo ascolti, anche se non è difficile immaginare come dovevano sentirsi i presenti, additati in modo così autoritario.

Difatti, mi spiegava il musicista che aveva voluto rendermi partecipe di questa singolare testimonianza, pur di non subire simili umiliazioni, tanti giovani preferivano evitare di entrare a far parte dell'orchestra di Buddy Rich. Bisognava avere una grande fiducia nelle proprie capacità (dote certamente rara nei musicisti con poca esperienza) per non lasciarsi influenzare, alla lunga, da giudizi così spietati, che non lasciavano speranza.

Cinzia Gizzi

questi "duetti" spettacolari non avevano grande valore, sebbene le capacità tecniche dei protagonisti fossero stra-

ordinarie. Ed è proprio questa considerazione a rendere paradossale l'avvenimento. In effetti, ci si chiede come abbiano potuto, i due musicisti, prestarsi a dimostrazioni così eccessive, seppur tanto in voga nel periodo, sacrificando, in tal modo, se stessi per cedere al mito del divismo e dei soldi. Senza dubbio, da uomini di spettacolo com'erano, Rich e Krupa hanno semplicemente voluto divertirsi!

Nel 1953 e nel 1954, Buddy fa parte dell'orchestra di Harry James. In *Sugar Foot Stomp*, registrata al Palladium di Los Angeles, nel gennaio del 1954, egli ci fa dono di un bel fraseggio con le bacchette, a tempo moderato ($\downarrow = \pm 168$), con la picchezza che lo caratterizza. Lo stesso giorno, sempre con l'orchestra di Harry James, nel brano *Flash*, esegue una serie di scambi (4 e 4), poco apprezzabili, soprattutto da parte del trombettista. Uno degli assoli più celebri di Buddy, è inciso il 30 novembre 1955, con la big band di Woody Herman. In *Drums in Hi-Fly*, il batterista ci offre tutta la gamma delle sue possibilità. È un brano interpretato a un tempo piuttosto vivo ($\downarrow = \pm 184$) per una grande orchestra, ove Buddy dimostra tutto quel che è "umanamente" possibile realizzare su un rullante e su tutta la batteria formata, in particolare, da due grancasse: rulli e 'buzzle' estremamente serrati, 'frisés' eseguiti a rapidità estrema, accenti sul rullante, raddoppiati da una delle grancasse, il tutto con una potenza inimmaginabile. Ad un certo

punto, il tempo cambia radicalmente, per trasformarsi in un tempo medio ($\downarrow = \pm 176$). Sembra, allora, di sentire il leggendario duo Benny Goodman-Gene Krupa, alla Carnegie Hall, nel brano *Sing Sing Sing*, diciassette anni prima, il 16 gennaio 1938. Ma, qui, non c'è il clarinetto; Buddy dialoga con un sassofonista, in assolo. Questo modo di suonare è davvero nello spirito di Gene, sebbene egli aggiunga alcune figurazioni più complesse. Il finale esplose con l'ensemble della big band. Il brano resterà nella storia come uno degli esempi più "spettacolari" mai eseguiti con la batteria.

Nel corso degli anni 50, Buddy si esibisce sia in piccole formazioni (*Big Four*) che in big bands (Harry James e Tommy Dorsey). Nel 1966 dà vita a una grande formazione a suo nome, malgrado le difficoltà che allora comportava il mantenimento di una tale impresa. Egli ha saputo conservare la sua orchestra grazie a un polso ferreo e a una professionalità draconiana. Sfortunatamente, a causa del carattere collerico e dell'autoritarismo che lo caratterizzava, i suoi compagni di lavoro o si rassegnavano, o lo abbandonavano. Nel 1970, Buddy registra un disco live al Tropicana di Las Vegas. Il suono della big band non è più quello delle grandi orchestre degli anni 30 e 40: il repertorio è adattato ai gusti attuali, con temi come *Celebration* o *Keep the Customer Satisfied*, brano che dà il titolo al disco. Una delle principali preoccupazioni di Buddy è di soddisfare il cliente: «La mia orchestra non voleva in alcun modo ricreare il passato (...). Abbiamo dimostrato che la musica attuale poteva inserirsi benissimo nella cornice della grande formazione (...). Quando il pubblico paga per venirci ad ascoltare, non è per vedervi tentare esperimenti e suonare cose per le quali non siete qualificati (...). Dovete offrire loro il meglio di voi stessi» (31). Egli si conferma alla moda del varietà con una sonorità (il contrabbasso acustico è sostituito da quello elettrico) che ricorda la musica degli show televisivi americani. Spesso, alcune sue composizioni, e il modo in cui sono interpretate, sono al limite

della volgarità. In compenso, egli continua a usare temi legati alla grande tradizione della big band. In *Groovin' Hard* ($\downarrow = \pm 144$), per esempio, l'orchestra suona in modo eccezionale.

Nessuna big band, all'epoca, possedeva questo magnetismo particolare, dovuto soprattutto alla schiacciante personalità del batterista e alla sua straordinaria presenza sulla scena. È lo stesso Buddy a raccontare: «Ieri sera, ci siamo esibiti in un club, è stato fantastico. Vi trovate a contatto con il pubblico. Potete sentire il modo in cui le persone reagiscono e capire se quel



che interpretate è giusto. Se vi perdetevi, potete accorgevene osservando le fisionomie, le quali vi permettono di raddrizzare il tiro» (32). Buddy aveva imparato bene la lezione di Charlie Parker: «Come diceva Bird, "Now's the time". La chiave di tutto è riuscire a suonare nel momento, essere in relazione con ciò che sta avvenendo, utilizzare la propria esperienza per comunicare con la gente che sta ascoltando la musica. In realtà, tutto dipende unicamente da ciò. Ogni serata è una novità, una sfida. Come ripeto spesso: questa sera non vado a lavorare, vado a divertirmi!» (33).

Buddy amava utilizzare pelli d'animali, quando la temperatura lo permetteva, e spesso collocava la batteria

su una grande lastra di compensato. Detestando la superficie del suolo, egli riteneva che questa piattaforma favorisse il suono dello strumento, in modo da poter avvolgere tutta l'orchestra (34).

Il 6, 7 e 8 dicembre 1971, Buddy e la sua big band registrano un altro disco live al Ronnie Scott's Club: *Buddy Rich in London*. Il repertorio è interamente rinnovato. Tra i brani suonati, vorrei citare *Moment's Notice* ($\downarrow = \pm 132$) che contiene splendidi, seppure brevissimi, interventi del batterista. Siamo lontani dalle lunghe prestazioni solistiche nello stile di Krupa. In *Milestone* ($\downarrow = \pm 138$), l'orchestra è impressionante. Tutti i musicisti danno prova di uno spirito di corpo stupefacente. Le iniziative di Buddy sono molto "a proposito" e diabolicamente precise. Egli non è da meno in *In a Mellow Tone*, suonato al tempo moderato ($\downarrow = \pm 138$) e in *Two Bass Hits*, brano in cui il talento del musicista è messo in risalto ($\downarrow = \pm 144$).

Due anni e mezzo più tardi, in maggio, Buddy registra al Buddy's Place, il suo cabaret di New York (35). Tra i musicisti ingaggiati nel suo sestetto, si ricordano Sal Nistico, al sassofono tenore, e Kenny Barron al piano. Con Anthony Jackson al contrabbasso elettrico, questi elementi formano una sezione ritmica moderna. In *Donna Lee*, il gioco coordinato rullante-grancassa s'inserisce nel discorso dei solisti, mentre la mano destra di Buddy mantiene

un tempo inesorabile sul piatto. Il sestetto non manca di fraseggiare in tempo binario, in un brano di jazz-rock, *Chameleon*. Buddy suona splendidamente anche in trio, nel tema *Billie's Bounce*, eseguito con uno stile sobrio, utilizzando le spazzole (il tempo è medio: $\downarrow = \pm 176$).

Nel 1977 Buddy incide altri dischi, tra cui *Take The 'A' Train*, in compagnia di Lionel Hampton al vibrafono e di musicisti di tutt'altra generazione, come, ad esempio, il giovane Steve Marcus al sassofono tenore. Quest'ultimo diverrà uno dei pilastri dell'orchestra di Buddy, per dodici anni. La formazione registra *Moment's Notice* e *Giant Steps*, due temi cari a



John Coltrane. È evidente che Buddy non rimpiangeva i vecchi tempi e non esitava a suonare un repertorio moderno. Sebbene fosse esperto in un repertorio tradizionale,

egli, tuttavia, dimostra di essere consapevole dell'evoluzione del mondo musicale, pur senza possedere lo spirito e il modo di suonare di "Philly Joe" Jones o di Art Taylor, batteristi bop per eccellenza. Si potrebbe pensare che non sia più moderno di Krupa. Non dimeno, in *Air Mail Special*, registrato con Zoot Sims, Lionel Hampton, Teddy Wilson e George Duvivier (36), ascoltando come usa il charleston e la grancassa, nell'assolo di 32 battute (AABA), si può constatare la grande modernità di Buddy (ho indicato con il segno ° quando il charleston risuona).

Es. 16

Buddy ostentava una certa filosofia di vita: «Dovete essere voi stessi. Non potete essere ciò che qualcun altro vorrebbe che voi foste. Io sono me stesso, e quel che sono mi piace, credo» (37). Diceva di buon grado: «Il passato non è qualcosa su cui bisogna insistere troppo» (38).

Nel 1985, due anni prima della morte, incide dal vivo un doppio album-compact, con i suoi 14 musicisti: *Mr Drums: Buddy Rich and his Band Live on King Street, San Francisco*. Ascoltate *Channel One Set* e *West Side Story* ciascuno dei quali comprende otto parti; essi sono una sorta di testamento musicale del batterista. La potenza e l'abilità del musicista, quasi settantenne, lasciano stupefatti. *Channel One Suite* termina con un assolo di Buddy. Verso la fine della prestazione, egli monta un rullo molto serrato da pppp a ffff, punteggiato da colpi violenti alla grancassa. Forse, tutta la vita di Buddy Rich è riassunta lì, in pochi secondi. Quest'ultimo crescendo è il ritratto del batterista accanito, gran lavoratore, affascinato dalla velocità del "frisé", del "papa-maman" e dei "paradiddles", nello stesso modo in cui lo era delle macchine da corsa, dei fuori bordo, degli aerei supersonici ecc... I colpi della grancassa, durante l'esecuzione del rullo, nel brano *Channel One Suite*, illustrano

l'ultima determinazione di un uomo che grida la sua esistenza, occultando l'inesorabile, la morte. Colpito da un tumore al cervello, Buddy morirà il 2 aprile 1987. Dieci anni prima, alla domanda di un giornalista, che gli chiedeva di dare un consiglio ai giovani batteristi, aveva risposto seccamente: «Nessuno. Non dò consigli a nessuno. Ognuno deve prendere le sue decisioni» (39). Tuttavia, il giorno stesso della sua morte, in un modo completamente inatteso e commovente, parlava di realizzare un video pedagogico e di scrivere una storia della batteria per i giovani: «Non dite mai loro quel che devono suonare - articola come Freddie Gruber - ma solo come affrontare lo strumento» e aggiungeva: «È certo di aver capito bene ciò che ho detto? Lasci qualcosa per i giovani». Questa fu la sua ultima battuta (40).

La durezza e la brutalità proverbiali di quest'uomo nascondono una profonda sensibilità e una grande generosità. La testimonianza di sua figlia Cathy è eloquente, a proposito: egli aiutava i diseredati e trovava il tempo per andare a suonare, con la sua orchestra, nelle scuole, negli ospedali e nelle prigioni. Cathy confida: «Quando mio padre faceva opera di carità, la sua unica esigenza era che non si facesse pubblicità» (41).

I batteristi, di tutte le generazioni, sono unanimi nel riconoscere le qualità eccezionali di Buddy. Louis Bellson dirà, dopo la morte del suo amico: «Non posso rassegnarmi all'idea che se

ne sia andato. Di sicuro, per me sarà sempre là. Ogni volta che mi metterò a suonare penserò a lui, a Jo Jones, a Chick Webb e a tutti quei magnifici ragazzi» (42). Gene Krupa, afferma: «Non so se egli abbia appreso qualcosa da me, io certamente ho imparato una quantità di cose da lui». Jo Jones esclama: «Quel folle dannato conosceva lo strumento!». Per Ray McKinley non ci sono dubbi: «Penso che Buddy Rich sia di gran lunga il più grande batterista mai vissuto». Jim Chapin constata: «Buddy sintetizza tutta l'evoluzione della batteria, dall'inizio alla fine della storia del jazz e della musica popolare». Tra i batteristi di jazz moderno i pareri non differiscono. Mel Lewis osserva: «Buddy aveva qualcosa che nessun altro batterista possedeva né possiederà mai. Non so spiegare l'origine di ciò e credo che neanche egli lo sapesse. Ma non ha importanza». Altrove, Mel precisa: «Ho sempre detto che non esiste "il miglior batterista del mondo". Tutto il mondo è vario. Vi sforzate di esprimervi al meglio, nel vostro campo. Tuttavia, ho sempre messo Buddy a parte dal resto del "pacchetto". Egli era speciale» (43). Ed Thigpen esclama: «Buddy Rich è semplicemente incredibile. È un grande, un esecutore fantastico. Se c'era una cosa qualsiasi che si potesse fare sulla batteria, egli la poteva fare...». Grady Tate non esita: «Buddy è la persona che pagherei per ascoltare e veder suonare». Joe Morello vede in Buddy Rich un'autentica bomba: «Fategli fare un lungo assolo e farà saltare tutti» (44). E aggiunge: «Senza

alcun dubbio l'uomo era un genio» (45).

Nel 1976, Peter Erskine suonava nell'Ohio con la big band di Maynard Ferguson, nel medesimo parco d'attrazione dell'orchestra di Buddy. Ecco l'impressione che gli fece il batterista: «Era estate, faceva molto caldo. Durante il suo assolo su *West Side Story*, Buddy ha suonato il più sorprendente "single stock roll" (il frisé, un colpo di mano) nella storia del mondo. Il suono, il controllo, l'altezza delle bacchette, tutto era perfetto. E, in quel luogo inverosimile, era come se avessi avuto l'apparizione della Pietà o qualcosa del genere. Potete certamente paragonare Buddy a Heifetz, Horowitz, o a tutti gli altri grandi maestri». Peter Erskine fu così colpito, che andò immediatamente a salutare Buddy nello spogliatoio: «Mi misi in ginocchio davanti a lui per stringergli la mano ed esprimergli tutta la mia ammirazione. Egli capì che il mio gesto era sincero, e non pensò che stavo comportandomi in modo sciocco o teatrale. Ho sempre apprezzato ciò, da parte sua». Per Erskine, Buddy era il più grande batterista che avesse tenuto un paio di bacchette nelle mani, e il miglior specialista di spazzole (46).

Stan Levey lo commisura a Rembrandt o a Einstein (47).

Ascoltiamo ora l'opinione di Shelly, alla quale aderisco pienamente:

«Buddy Rich è un batterista terrificante e nutro per lui il più grande rispetto. Tuttavia non conservo niente del suo modo di suonare. Sul momento rimanevo sconvolto e dicevo a me stesso "Mio Dio, come fa a fare quella cosa con il piede... ma che sta facendo con la sinistra?" Tutto ciò mi stupiva, però toccava solo la mia mente. Egli non tocca il mio cuore, né la mia anima» (48). La velocità, in sé, non è, in effetti, un criterio di superiorità. Non hanno mai chiesto a Thelonious Monk di suonare veloce come Art Tatum. Ciononostante, i due pianisti sono stati, entrambi, uomini geniali. Allo stesso modo, chi pretenderebbe dal meraviglioso Connie Kay dei "frisés" come quelli di Buddy Rich? Nella rubrica "Concepts", per molti anni nella rivista *Modern Drummer*, Roy Burns ricorda i problemi cardiaci e gli insopportabili dolori dorsali patiti da Buddy, nel corso della sua esistenza. Ricorda anche di averlo visto, in concerto, incapace di suonare il charleston con il piede sinistro, tanto grande era la sofferenza. Nonostante ciò, il modo di suonare era perfetto e il pubblico non s'era accorto di niente. Nel suo articolo, più avanti, Roy offre ai batteristi alcuni preziosi consigli, elaborati partendo dall'osservazione della tecnica di Buddy e dall'amicizia che nutriva per lui:

1) Sforzatevi di essere il meglio che potete (...).

2) Suonate nel modo in cui sentite che bisogna suonare; non preoccupatevi di quel che dice la gente (...).

3) Non vi scoraggiate (...).

4) Continuate a sviluppare le vostre doti. Buddy non ha mai cambiato stile (...).

5) Non vivete nel passato. La big band di Buddy (sino al 1983) non suona più come quella degli anni 40, e neanche la sua batteria. Egli ricerca nuovi arrangiamenti, una musica nuova, e non si guarda mai indietro. È continuamente in movimento.

6) Credete in voi stessi (...).

7) Lavorate sodo! Buddy mi ha detto, un giorno, a proposito di "hard swing": "Se non sadi, non ci sarà". Siete voi a dover fare lo sforzo.

8) Cercate di suonare con buoni musicisti. Buddy ha sempre cercato di suonare con i migliori.

9) Non cercate scuse. Se Buddy capiva di non aver suonato bene, era il primo a riconoscerlo. Egli sapeva anche quando era "dentro".

10) Cercate il meglio in qualunque cosa facciate. Buddy affermava: "quando suono, suono" (49).

In verità, questi consigli si possono applicare a tutte le forme d'arte, a qualsiasi ricerca artistica, che resta un confronto permanente fra l'uomo e l'artista che vive in lui.

Traduzione di Cinzia Gizzi

NOTE

- (1) M.G.M. Records Inc., 1973.
- (2) Citazione riportata da Burt Korall, in: *Drummin' Men*, Schirmer Books, New York, 1990, p. 255.
- (3) Vedi *Modern Drummer*, agosto 1987, p. 23.
- (4) Meadowbrook, Cedar Grove, New Jersey, 2 aprile 1940.
- (5) Citazione riportata da Burt Korall in: *Drummin' Men* p. 259.
- (6) Pubblicato da George B. Stone and son Inc., 1931, riedito nel 1958, p. 6.
- (7) L: left stick (bacchetta sinistra); R: right stick (bacchetta destra).
- (8) *Portraits: The World of Henry Adler*, in: *Modern Drummer*, marzo 1985, p. 29.
- (9) Id., Ibid.
- (10) Citazione di Burt Korall, in: *Drummin' Men*, p. 265.
- (11) Id., Ibid.
- (12) *Revelation Publishing Company*. Riedito nel 1939 e nel 1950 da *Alfred Music Company*.
- (13) Pubblicato da Charles S. Wilcoxon, Cleveland, Ohio.
- (14) Id., Ibid.

- (15) Id., Ibid., 1951.
- (16) Id., Ibid., 1962.
- (17) Copyright George B. Stone and Son Inc., 1935.
- (18) Id., Ibid., 1961.
- (19) Pubblicazione Jim Chapin, New York.
- (20) *Modern Drummer*, agosto 1987, p. 23.
- (21) *Modern Drummer*, gennaio 1977, p. 4.
- (22) Citazione riportata da Helen Forrest, in: *Drummin' Men*, di Burt Korall, p. 266.
- (23) Citazione riportata da Burt Korall, in: *Drummin' Men*, p. 268.
- (24) Citazione riportata da Burt Korall, in: *Drummin' Men*, p. 268.
- (25) Id., Ibid., p. 269.
- (26) Citazione riportata da Burt Korall, l.c., p. 269.
- (27) Id., Ibid.
- (28) Id., Ibid.
- (29) Id., Ibid., p. 278.
- (30) Verve, 711 119.
- (31) Affermazione riportata da Alain Tercinet nella pochette del disco *Buddy Rich in London*.
- (32) Citazione riportata da Alain Tercinet nella pochette del disco *Buddy Rich in Lon-*

- (33) Citato da Burt Korall, in: *Drummin' Men*, p. 255.
- (34) Joe MacSweeney, in: *Modern Drummer*, agosto, 1987, p. 100.
- (35) Buddy Rich *Tuff Dude*. Nippon Columbia, co; LTD 1986.
- (36) *Zoot Sims - Somebody Loves Me*, pubblicato in Giappone, Nippon Columbia, 1987.
- (37) Citato da Burt Korall, in: *Drummin' Men*, p. 255.
- (38) Id., Ibid., p. 283.
- (39) *Modern Drummer*, gennaio 1977, p. 15.
- (40) Citato da Burt Korall, l.c., p. 302.
- (41) *Modern Drummer*, aprile 1991, p. 60.
- (42) Citato da Burt Korall, in: *Drummin' Men*, p. 303.
- (43) *Modern Drummer*, agosto 1987, p. 27.
- (44) Tutte le citazioni, di Burt Korall, sono tratte da: *Drummin' Men*, pp. 251-252.
- (45) *Modern Drummer*, agosto 1987, p. 28.
- (46) Id., Ibid., p. 26.
- (47) *Modern Drummer*, agosto 1987, p. 26.
- (48) *Down Beat*, 15 marzo 1973.
- (49) *Modern Drummer*, maggio 1983, p. 69.