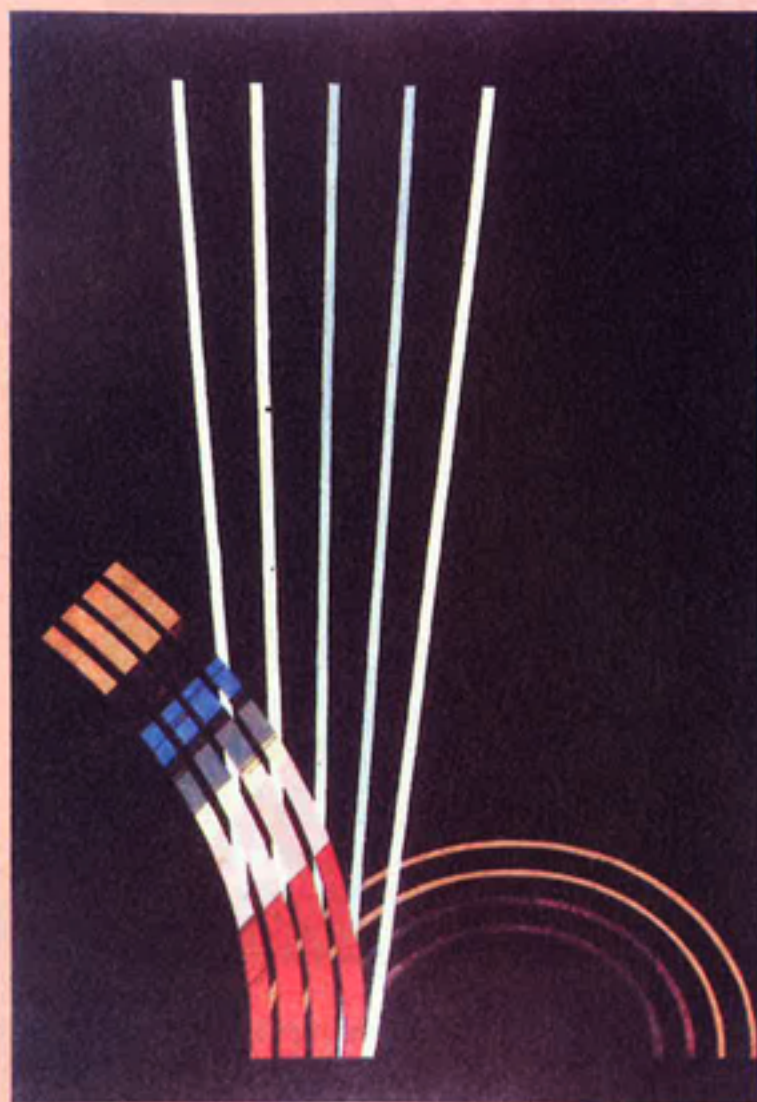


La batteria jazz



"La musique est comme la peinture" - Francis Picabia -
collez. Manoukian, Paris

e la sua storia

di Georges Paczynski

Gene Krupa, Dave Tough e George Wettling furono influenzati da Baby Dodds e da Chick Webb. Tutti e tre contribuirono alla formulazione dello stile "Chicago".

Il loro principale apporto all'evoluzione dello stile batteristico fu la loro abilità tecnica (1). In effetti, essi (e in particolare Gene Krupa) volsero tutta la loro attenzione e i loro sforzi all'acquisizione di una grande velocità esecutiva, perfezionando la tecnica del tamburo militare. Migliorarono il gioco della mano sinistra e distribuirono le figurazioni di base del tamburo (i cosiddetti "rudimenti" su tutti gli strumenti della batteria, mentre la grancassa e il charleston tenevano il tempo. I piedi e una mano (o solamente i piedi) impostavano il ritmo di base, e l'altra mano (o le due mani) suonavano le frasi musicali. La mano sinistra iniziò un po' a "liberarsi" e le due mani non furono più sistematicamente "prigioniere" del rullante per marcare il tempo (come avveniva all'epoca dello stile New Orleans).

In "Blu jazz" n. 9 (1990) ho scritto un articolo intitolato Gene Krupa, uno stile, un destino. Ne farò qui un velocissimo riassunto, con l'aggiunta di commenti e di esempi musicali trascritti.

Gene Krupa, primo virtuoso e prima "star" della batteria

Fu a partire dalla fine del 1934, nel corso dei quattro anni passati da Krupa con Benny Goodman, che l'assolo di batteria diventò una delle grandi attrazioni della musica jazz. Si è soliti dire che è stato grazie a Krupa che la batteria ha acquisito i suoi "titoli di nobiltà". Ma Krupa stesso aveva degli idoli: «I batteristi che mi hanno permesso di forgiare il mio stile sono stati Bobby Dodds - Ah! come suonava il rullante! - e Zutty Singleton. Ovviamente, un po' più tardi venni influenzato anche da Chick Webb. E' un vero peccato che i dischi non abbiano mai "captato" tutto lo splendore del loro modo di suonare!» (2). E il nostro batterista continuava: «Quelli che non hanno mai ascoltato Chick suonare dal vivo sono veramente da compiangere. Certo, ci restano dischi come *Liza*, per esempio, ma a dire il vero il suo genio non si può apprezzare in tutta la sua completezza solo ascoltando un disco» (3). Soprattutto, Gene Krupa riconosceva l'importanza che ebbe Chick Webb nella



sua vita di musicista: «Quando ascoltai Chick per la prima volta, al Dunbar Palace "uptown", egli mi svelò una dimensione completamente diversa della batteria. Avevo già avuto modo di apprezzare Baby [Dodds] e Zutty [Singleton]; e Cuba Austin, batterista dei *McKinney's Cotton Pickers*, era brillante e aveva buone idee. Ma Chick mi ha inse-

gnato più di chiunque altro. Praticamente, ho imparato *tutto* da lui» (4).

Come ho già scritto in *Gene Krupa, uno stile, un destino*, per capire in che modo Krupa divenne una "vedette", non si può dissociare l'uomo dal musicista, musicista che stava per intraprendere una carriera sfolgorante. Le sue origini polacche

La batteria Jazz e la sua storia

spiegano la sua volontà di ferro, la sua grande resistenza di fronte alle difficoltà dell'esistenza, la sua grande costanza nel lavoro e soprattutto la sua incrollabile fede in Dio.

Durante gli anni Venti, lo stile di vita a Chicago favoriva chi voleva diventare musicista jazz: Dave Tough e George Wettling si formarono proprio in quella città. Per emergere, praticamente non

c'erano che tre possibilità: la malavita, lo sport o la musica.

L'indole artistica di Gene Krupa doveva orientarlo definitivamente verso il mondo dei suoni. Ben presto, egli si trovò ad affrontare il primo problema posto dallo studio della batteria: quello che potremmo definire come "ascolto reale". In realtà, ogni batterista può avvalersi di una gran quantità di diteggiature diverse

(vale a dire di innumerevoli cambi di mano in rapporto al tempo), adattate a una moltitudine di ritmi (anch'essi) differenti. In seguito, dovrà far "quadrare" queste sonorità in successione entro una data melodia, costituita da un determinato numero di battute.

Prendiamo il caso di una terzina di crome:

Esempio 1

Suoniamola alternando le mani (il segno "o" indica la mano destra, il segno "•" quella sinistra):

Esempio 2

Come suona questa terzina in rapporto al tempo?

1) Se il "battere" corrisponde al primo colpo della mano destra:

Esempio 3

la terzina suona in un certo modo.

2) Se il "battere" corrisponde al secondo colpo, cioè quello dato dalla mano sinistra:

Esempio 4

la terzina suonerà in modo diverso.

3) Se il "battere" corrisponde al terzo colpo, vale a dire il secondo colpo della mano destra:

Esempio 5

la terzina risulterà ancora una volta differente rispetto agli Esempi 3 e 4.

Così come ciascuna mano produce una propria sonorità (anche se suona su uno stesso strumento: ad esempio il rullante), anche la terzina viene percepita ogni volta in modo diverso, a seconda della mano sulla quale cadrà il punto d'appoggio del tempo. Quando ascoltiamo un batterista, perciò, dovremo stare attenti a ricordarci su quale sonorità egli ha preso appoggio rispetto al primo movimento della misura, punto di riferimento essenziale per tutti gli altri musicisti dell'orchestra.

Per realizzare questo lavoro sulla sonorità, un batterista deve forgiare, innanzitutto, una muscolatura adatta. Gene Krupa lo fece imparando la tecnica del bilanciamento delle braccia grazie a Stanford Moeller. In una videocassetta, lo

si può vedere mentre fa questo tipo di movimento (5). Questa tecnica permette di affinare lo stile, "liberando" determinati muscoli e dando al batterista la possibilità di migliorare il controllo della bacchetta. Il lavoro dell'avambraccio, del polso e delle dita è fondamentale per ottenere un suono pieno, scorrevole e bello sia nel forte che nel piano. Ma la fase più importante dell'allenamento si situa in un'altra parte del corpo: in effetti, il batterista eserciterà i muscoli del dorso così come il "grande dentato", il piccolo e il grande pettorale, allo scopo di sviluppare l'"eminenza tenar" al livello del pollice. Ciò non è possibile se non lavorando lentamente sia il colpo che il rimbalzo, in un rilassamento totale. In tal modo, il batterista si abituerà a immobilizzare certi muscoli al fine di poterne sollecitare altri, che si svilupperanno allora progressivamente e procureranno una grande facilità nel suonare. Esattamente come un ballerino, egli dovrà fare degli esercizi quotidiani per mantenere la *souplesse* e i riflessi del proprio corpo, che in tal modo rilascerà l'energia trattenuta. Gene Krupa non ignorava nulla di questo processo. Egli aveva capito che "lavorare" la tecnica significa "cercare" di fronte a se stessi e alle proprie incapacità, dato che questo confronto inevitabile non si può realizzare se non studiando da soli. Nessun modello, nessun maestro potranno mai sostituirsi a questo "faccia a faccia" dell'uomo con il suo strumento. Ed è proprio questa attenzione continua che preparerà il musicista a diventare un artista e un virtuoso.

Se ho qui illustrato questo aspetto manuale della tecnica batteristica, è perché uno degli scopi di Gene Krupa fu di acquisire una grande velocità esecutiva, che non avrebbe potuto ottenere senza sviluppare la muscolatura di cui ho appena parlato. Suonare con potenza e velocità per far colpo sugli ascoltatori (è divertente ricordare che molto spesso egli non sapeva trattenersi dal fare dei movimenti ostentati e superflui "per dare spettacolo") diventerà la regola per



Gene Krupa lavorò per il cinema in diverse occasioni. Qui sopra un'inquadratura di "Some Like it Hot" del 1939 (che non ha alcuna somiglianza con l'omonimo film del 1959) con - secondo da sin. - il sassofonista tenore Sam Donahue. Sotto: in un altro film del 1945: "George White's Scandals".



Gene Krupa. L'assolo di batteria inteso come esibizione spettacolare nacque proprio con lui.

D'altronde, Krupa era talmente convinto (e a ragione veduta) che dalla qualità del gesto dipende la qualità del suono, che egli ne fece un'estetica del suo modo di suonare, in cui il movimento plastico occupa un posto di grande importanza! Tuttavia, non fu solamente per questa ragione che egli fu un musicista notevole. Infatti, egli seppe stabilire uno stretto rapporto tra le figure eseguite

sullo strumento e la costante preoccupazione di realizzarle avvalendosi di un movimento costantemente perfezionato. Consapevole della sua carenza di conoscenza teorica, egli decise di imparare a leggere la musica per trovarsi su un piano di parità con gli altri membri dell'orchestra e dialogare musicalmente con loro. Ecco quanto egli scrisse all'epoca: «Non ero capace di distinguere una semiminima da una croma, e Glenn [Miller] lo sapeva [...]. Ero un batterista di jazz, non un musicista [il corsivo è nostro - N.d.A.]. Utilizzavo tutti i colpi caratteristici dello stile "Chicago"; quattro colpi con una mano e un leggero "press roll" con l'altra mano sul secondo e quarto movimento, due rulli con degli accenti a mani alternate, e un sacco di ritmi di *woodblocks*. Così, seduta stante, decisi d'imparare la tecnica della batteria dalle basi fino ai livelli più perfezionati. Presi il migliore maestro di New York (6) e iniziai immediatamente a studiare. Mi esercitavo per sette/otto ore al giorno. E dopo aver lavorato salivo ad Harlem e osservavo i ballerini di *tip tap* [il corsivo è nostro - N.d.A.] e i grandi batteristi come George Stafford e Sonny Greer. Imparai così una quantità di ritmi diversi» (7).

Malgrado questi passi intrapresi per av-

Esempio n 1



Esempio n 2



Esempio n 3



Esempio n 4



Esempio n 5





vicinarsi a una certa autenticità musicale, è da rimpiangere il fatto che Gene, padroneggiando perfettamente la tecnica del tamburo, molto spesso la utilizzò solo per la tecnica in se stessa e non per un obiettivo specificamente musicale. Senza dubbio, questa attitudine è legata al personaggio, al mondo nel quale egli maturò e a quella volontà ancestrale dei batteristi di fare sfoggio della loro abilità. Purtroppo, questo aspetto negativo dato alla batteria ha molto nociuto a questo strumento. Nel momento stesso in cui il batterista, durante gli anni Trenta, conquistò il suo "titolo di nobiltà" in quanto musicista a tutti gli effetti, egli cadde nella trappola: abusare dei suoi poteri, allontanarsi dal suo "giusto" posto in seno all'orchestra per dominare gli altri musicisti e non porsi al servizio della musica. Questa è, senza alcun dubbio, l'opinione del trombettista Pee Wee Erwin: «Per molto tempo

non era affatto all'apice della sua arte. Quella sera, Benny cambiò severamente la propria opinione su di lui. Improvvisamente, giunse alla conclusione che il modo in cui egli [Krupa] suonava faceva esplodere tutta la struttura dell'orchestra. L'orchestra era diventata troppo rigida, troppo tesa e precisa. Benny voleva una maggior raffinatezza nel "time-feeling": qualcosa che egli sentiva Gene non era più capace di dare all'orchestra» (9). Non dimentichiamoci comunque che è a Krupa che si deve la prima registrazione di tutti gli strumenti che formano la batteria (malgrado le titubanze dell'etichetta discografica Rockwell). Grazie a lui, e probabilmente per la prima volta nella storia, in questa occasione si è potuta ascoltare una grancassa registrata. Questo evento risale all'8 Dicembre 1927, quando Krupa registrò *China Boy* con Red McKenzie.

ho avuto una mia teoria a proposito di Gene. Studiando ed esercitandosi in continuazione, egli sviluppò una potenza terrificante, e questo minò il carattere del suo modo di suonare. Bisognava suonare con lui piuttosto che lui si adattasse a suonare assieme all'orchestra» (8). Ed è proprio questo fatto che spiega i dissapori che sorsero più tardi tra Benny Goodman e Krupa: il batterista, infatti, suonava in modo "troppo personale". Ecco cosa scrisse a questo riguardo il produttore statunitense John Hammond: «Contrariamente all'opinione comune, nel concerto alla Carnegie Hall [16 Gennaio 1938] Gene

Nell'introduzione al suo libro *Drummin' Men*, Burt Korall nota che Benny Goodman e la sua *big band* con Gene Krupa aveva provocato un interesse crescente presso il pubblico: «La musica era del jazz. Ma divenne molto popolare perché era "swing", avvincente tanto i giovani quanto i vecchi. Dopo un periodo di depressione che durò per cinque anni (1930-1935), durante i quali la musica popolare andò in declino, la situazione cominciò a migliorare. Goodman "accese" l'America. Gli altri grandi *bandleaders* - Duke Ellington, [...], Artie Shaw, Tommy Dorsey, Count Basie, Chick Webb, Jimmie Lunceford e Glenn Miller - accentuarono il movimento» (10). Ne conseguì una rinascita straordinaria, che ebbe come conseguenza l'espansione dell'industria discografica. Qualche dato: 10 milioni di dischi furono venduti nel 1933 (quando, paradossalmente, la crisi economica era acuta), 33 milioni nel 1938 e 127 milioni nel 1941! (11) La musica Swing trascinava le masse. Il mondo degli affari marciava bene. I club, le sale da ballo, i teatri e gli alberghi aprivano largamente le proprie porte a formazioni di jazz grandi e piccole (12). Burt Korall aggiunge che i musicisti migliori trovarono da lavorare nella maggior parte delle città: «Sia che penetrasse nelle città grandi o piccole, nei paesi o nelle piccole frazioni, il virus del jazz si diffuse a tal punto che assunse quasi le proporzioni di una epidemia. Il suo veicolo principale era la *big band* [...]. La *big band* era un fenomeno al tempo stesso sociale e musicale» (13).

La "danza" che Krupa eseguiva dietro la sua batteria avvinceva a tal punto l'attenzione degli ascoltatori, nel corso dei mesi e degli anni, che quasi ci si potrebbe dimenticare della qualità musicale intrinseca del suo stile. Questo stile è mirabile, e raggiungerà la sua piena maturità a partire dal 1935, nella *big band* di Benny Goodman, così come in seno al suo celebre quartetto (con Lionel Hampton e Teddy Wilson) e con il suo trio (senza Lionel Hampton).

Nella storia della batteria, il nome di Gene Krupa è associato a quello dell'assolo di batteria. In una delle puntate precedenti, parlando di Zutty Singleton, ho rievocato la nascita di quest'idea dell'assolo, e il lettore ha avuto modo di comprendere che il batterista impegnato in un assolo doveva eseguire una melodia in modo preciso: «Secondo me - ricorda Krupa - il solo di batteria deve avere sostanza e qualità. Ogni assolo è una cosa a sé stante. Prima di cominciarne uno, cerco di avere una buona idea di partenza su cosa andrò a suonare. E mentre sto suonando, canticchio qualcosa a me stesso [il corsivo è nostro - N.d.A.]. Anche se la sua forma è appena abbozzata, come ad esempio "boom-did-dee, boom-did-dee, boom", è seguita in tal caso da un suono ritmico che io stesso cerco di sentire prima di suonare [il corsivo è nostro - N.d.A.]; questo produrrà la frase. Ogni sillaba che mi canticchio non è solamente un tempo isolato, ma anche un suono isolato. Il punto importante è che sempre quando suono, sento la melodia e cerco di collegare quello che suono a questa melodia [il corsivo è nostro - N.d.A.]. Questo è quanto noi siamo indotti a fare, non è vero?» (14). Questo "qualcosa" che Gene canticchia a se stesso prenderà la forma di frasi musicali costruite, servendosi dei "rudimenti". Krupa, e prima di lui Chick Webb, furono i primi batteristi a rendere sistematico l'uso dei rudimenti del tamburo americano ("Flams", "Paradiddles", "Drag Paradiddles", "Ruff Paradiddles", "Ratamcues", ecc...) durante i loro assoli.

Il 13 luglio 1935, Gene Krupa registrò *Who?* in trio con Benny Goodman e Teddy Wilson. In questo brano di 32 misure in forma ABCD, Gene prende un assolo con le spazzole, rispettando scrupolosamente la griglia armonica. Il clarinetto e il pianoforte punteggiano il discorso della batteria, marcando il primo movimento di ogni misura su due, e questo durante tutto l'assolo. Si comprende quindi il significato del discorso di Gene e si può seguire con attenzione e interesse le peripezie di un'avventura

narrata da un attore di talento. Ecco questo discorso:

Esempio 6

Nelle ultime otto misure di questo brano, che si configura più come un accompagnamento che come un assolo vero e proprio (permettendo così di annunciare l'entrata degli altri musicisti), Gene "spazzola" prolungando ogni secondo e quarto movimento della misura, accendendoli molto lievemente. A partire da Krupa e dai batteristi dello stile "Chicago" (i cosiddetti "Chicagoans") verranno sottolineati proprio questo secondo e quarto movimento. Certamente, i batteristi New Orleans lo facevano già, sotto una forma diversa. I "Chicagoans" non fecero altro che confermare questo cambiamento: se per esempio Baby Dodds marcava già il secondo e il quarto movimento in *Willie the Weeper* (15), Gene Krupa non li suona più con forza,

ma con garbo. L'articolazione della frase è "aerea" e il ritmo "respira" con discrezione, dato che Krupa sta qui suonando le spazzole. Perciò, si sente spuntare la nuova misura in tempo 4/4 caratteristica del Middle Jazz. Ogni movimento ha una durata quasi uguale agli altri, ma determina una pulsazione che non è per niente meccanica: una pulsazione piena di vita, fluttuante e naturale. Tutti questi fenomeni musicali non erano però del tutto nuovi. Infatti, ogni generazione di musicisti ascolta la generazione che l'ha preceduta. Sia che le si ispiri sia che la rifiuti, essa si integra suo malgrado al patrimonio - in questo caso, della musica jazz - e perpetua la tradizione facendo "vivere il ritmo". Il pianista e storico del jazz Philippe Baudoin mi faceva osservare, non senza arguzia, che Johnny St. Cyr suonava già i quattro movimenti uguali al banjo con King Oliver

Esempio n 6

Who?

♩ = 132

clarinetto
pianoforte

batteria

La batteria Jazz e la sua storia

nel 1923: esattamente come Freddie Green li marcherà più tardi alla chitarra con Count Basie, e questo per cinquant'anni!

La qualità e la varietà dell'accompagnamento e dell'assolo di Gene Krupa in *Nobody's Sweetheart*, registrato il 27 aprile 1936, sono molto rappresentative del suo stile. Il pezzo, preso ad andamento vivace (circa 160 alla minima in tempo 2/2), si apre con una Introduzione molto personale al *charleston*, lunga quattro misure. Se si dovesse fare un "blindfold test" (letteralmente: "prova con gli occhi bendati") ai batteristi odierni, non facendo ascoltare loro altro che queste quattro misure, essi affermerebbero di riconoscere lo stile di Max Roach o quello di Roy Haynes... E avrebbero perfettamente ra-



Gene Krupa con Benny Goodman, Teddy Wilson e Lionel Hampton. Insieme diedero - alla Carnegie Hall il 16 gennaio 1938 - un concerto destinato a fare epoca nella storia del jazz.

gione! Tutto, in questa Introduzione, porta l'impronta della modernità. Il modo in cui Krupa fraseggia sul *charleston* - con le due bacchette sopra e azionando con il piede il meccanismo di apertura e di chiusura - mi ha fatto subito pensare a certe parti in assolo di Max Roach su questo strumento, o a delle frasi di Roy Haynes, che ne è diventato uno dei grandi specialisti nel jazz contemporaneo.

Nobody's Sweetheart è un brano di 40 misure, in forma A B A C A1. La sua griglia armonica è riportata nell'Esempio 7. Il tema è esposto dal clarinetto. Gene Krupa lo accompagna con il *charleston* nel corso di sedici misure (sezioni A e B) e suona sul rullante le ventiquattro misure successive (A C e A1):

Esempio 8

Poi contrariamente ad ogni aspettativa (l'esposizione del tema era stata enunciata in *La bemolle maggiore*), il *chorus* di pianoforte di Teddy Wilson è suonato in *Sol maggiore*, tonalità piuttosto lontana da quella di *La bemolle maggiore*. Krupa

mantiene lo stesso tipo di accompagnamento riportato nell'Esempio 8. Non appena rientra Benny Goodman, il brano è suonato nuovamente nella tonalità di partenza (*La bemolle maggiore*). Gene marca allora il "levare" in modo più energico. Teddy Wilson torna daccapo in scena. Krupa mantiene sempre la stessa pulsazione e lo stesso colore sul rullante. Il pianista suona solo sezioni A e B, vale a dire le prime sedici misure del brano. Segue la batteria, in assolo, accompagnata dal pianoforte e dal clarinetto. Nel corso del secondo A, di C e di A1, Gene utilizza solo il *charleston* con le bacchette. Poi, nelle ultime due misure prima della fine della griglia (mentre tutti suonano sul *La bemolle*), egli colpisce il rullante e il *tom*, segnalando così un altro sviluppo. Difatti, sei misure sono aggiunte alla griglia! Ed ecco le ultime due misure della griglia, più le sei aggiunte, con Krupa sempre in assolo:

Esempio 9

Nella settima misura, si noti l'interessante capovolgimento delle sonorità, che annuncia l'inizio del *chorus* suonato, questa volta in *Do maggiore*, da Benny Goodman e Teddy Wilson. Gene allora se la gode e, sempre marcando il "levare", punteggia il discorso degli altri due musicisti con delle frasi sul *tom*, nel corso di A e di B. Il secondo A è lasciato a Teddy Wilson. Il clarinetista riprende quindi le sezioni C e A1, aggiungendovi quattro misure. Gene sottolinea tutto il suo discorso piazzando progressivamente dei colpi sul *tom*, durante le ultime sedici misure e le quattro misure supplementari. Il *tom* svolge un ruolo sempre più importante:

Esempio 10

Per costruire questa musica, Krupa doveva ricordarsi gli accordi presi anticipatamente coi colleghi, i cambi di tonalità, l'ordine dei *chorus*, le misure aggiunte, ecc... C'era veramente un musicista come gli altri nel trio!

Certe Introduzioni di Gene sono caratteristiche del suo stile e del suo fraseggio. Ecco quella di "Tiger Rag", registrato il 2 Dicembre 1936. Gene suona con le spaz-

Esempio n 7

A	A ^b	A ^b /E ^b	F ₇	-	B ^b ₇	-	-	-
B	E ^b ₇	-	F _m	-	B ^b ₇	-	B ^b _m /E ^b	E ^b ₇
A	A ^b	A ^b /E ^b	F ₇	-	B ^b ₇	-	-	B ^b ₇ /A ^b
C	D ^b	-	D ^b _m	-	A ^b	F ₇	B ^b ₇	E ^b ₇
A'	A ^b	A ^b /E ^b	F ₇	-	B ^b ₇	E ^b ₇	A ^b	-

Esempio n 8



Esempio n 9



Esempio n 10



Esempio n 11



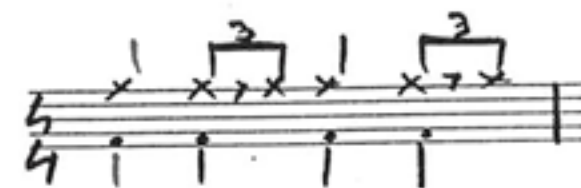
Esempio n 12



Esempio n 13



Esempio n 14



zole, ovviamente in "jazz feel":

Esempio 11

In *Gene Krupa, uno stile un destino* (16) ho analizzato la versione di *Tea for Two* registrata il 3 febbraio 1937 con Benny Goodman. Ne riprenderò qui alcuni punti, aggiungendovi degli esempi musicali trascritti. In questo brano, al trio formato da Benny Goodman, Teddy Wilson e Gene Krupa si aggiunge Lionel Hampton al vibrafono. L'originalità dell'accompagnamento fornito da Krupa mette in risalto il colore delle sonorità e dei ritmi durante queste 32 misure in forma A B A1 C, prese a un andamento medio (circa 126 alla semiminima in tempo 4/4). Il brano inizia con un accordo di *Mi bemolle* "placcato" sul pianoforte e prolungato contemporaneamente dal clarinetto per l'intera durata di due misure. Il batterista "impianta" il ritmo suonando delle semiminime con le spazzole. Le due misure successive concludono l'introduzione. L'orchestra espone il tema nel seguente modo: il clarinetto suona il tema, su cui il vibrafonista fa delle variazioni, e il pianoforte marca il ritmo. Cosa fa Krupa? Per sfruttare al meglio i suoi effetti, egli inizia all'unisono con il pianoforte, suonando i quattro tempi con le spazzole, marcando regolarmente il ritmo e utilizzando molto discretamente la grancassa:

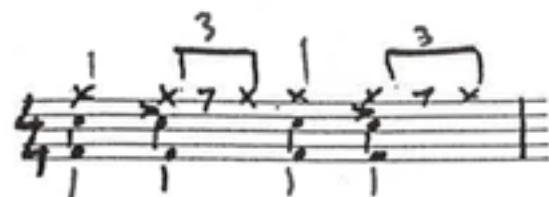
Esempio 12

Per introdurre il primo *chorus* del clarinetto, egli posa le spazzole prima della fine della griglia, suona deliberatamente i quattro tempi con la grancassa per quasi tutte le ultime due misure del tema (la qual cosa gli dà il tempo di prendere le bacchette) e suona quindi un rullo in "buzzie" (rullo "raschiato") nell'ultimo movimento dell'intera ultima misura della griglia, sempre continuando a marcare regolarmente il tempo con la grancassa:

Esempio 13

Gene suona in questo modo le prime otto misure (sezione A). Per la maggior parte delle successive otto misure (sezione B), egli piazza dei *rim-shots* (anziché dei semplici accenti) su ogni secondo e quarto movimento. Le sezioni A1 e C so-

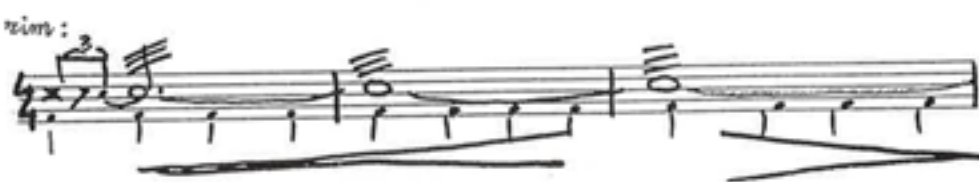
Esempio n 15



Esempio n 16



Esempio n 17



Esempio n 18



no eseguite al pianoforte. Krupa allora ammorbidisce il proprio accompagnamento, utilizzando lo "cha-ba-da" sul *charleston* chiuso (o forse su un piatto smorzato dalla mano sinistra), sempre mantenendo la grancassa molto "piano":

Esempio 14

Sopraggiungono degli interventi sul rullante e il *tom*, che introducono il ritmo suonato questa volta sul *charleston* (talora aperto, talora chiuso) durante l'unisono vibrafono-clarinetto:

Esempio 15

Durante la sezione B (cioè le otto misure successive), Gene "libera" la sua mano sinistra per punteggiare, al rullante, il di-

scorso degli altri musicisti:

Esempio 16

Per alimentare le frasi musicali e "spingere avanti" il ritmo, egli decide di fare nuovamente un rullo sul rullante, in "buzzie", a partire dalla sesta misura della sezione B:

Esempio 17

Questo rullo è eseguito in *crescendo*, poi in *decrescendo*, e si prolunga senza interruzione per sette misure della sezione A1. Nella sezione C (le ultime otto misure del tema), Krupa ritorna al *charleston* per suonare lo "cha-ba-da" e "rilanciare" ancora la musica, decorando il discorso con qualche colpo di rullante dato dalla

mano sinistra. L'ultima misura inizia con un rullo e si conclude su un colpo di grancassa:

Esempio 18

Si può apprezzare fino a qual punto Gene Krupa seppe sfruttare tutte le sonorità del suo strumento, diversificando l'accompagnamento, cambiando il timbro e variando le dinamiche. Il suo senso delle sfumature meraviglierà i suoi ascoltatori. I suoi lunghi assolo diverranno famosi. Ed è questa la prima volta nella storia del jazz che il pubblico potrà sentire un tale batterista, le cui prestazioni saranno spesso un evento in se stesse.

Nel 1936, Benny Goodman dette prova di grande coraggio domandando a Teddy Wilson, che era un nero, di unirsi alla sua orchestra. Le tensioni razziali erano molto vive negli U.S.A. Quello stesso anno, ingaggiando anche Lionel Hampton, Goodman si trovò alla testa di una formazione composta da due musicisti neri e due bianchi: un vero evento per l'epoca.

La collaborazione tra Goodman, Wilson, Hampton e Krupa doveva raggiungere il suo apice durante un concerto destinato a fare epoca nella storia del jazz: il concerto dato alla Carnegie Hall il 16 Gennaio 1938. Era la prima volta che in quella sede, abitualmente riservata alla musica classica, veniva suonato un programma interamente consacrato al jazz (fatta eccezione per qualche manifestazione precedente, occasionalmente orientata verso il jazz). Il lettore che fosse interessato a saperne di più su questo storico concerto potrà rileggere i miei commenti nell'articolo che ho dedicato a Gene Krupa (17). Più in particolare, potrà apprezzare la parte della grancassa in *Stompin' at the Savoy*, registrato nel corso di quel celebre concerto. Non solo essa marca il ritmo, ma *accompagna realmente la melodia*, alla stessa stregua di una mano sinistra. Questa parte di grancassa è suonata all'inizio del penultimo *chorus*, quando i musicisti suonano tutti assieme:

Esempio 19



Come si può constatare, la grancassa comincia finalmente ad acquisire un'autonomia vera e propria, e Gene ha contribuito notevolmente a liberarla dal suo ruolo-standard di "accompagnatrice". E' impossibile non parlare qui del famoso brano *Sing, Sing, Sing* (registrato appunto nel 1938 alla Carnegie Hall) e degli assolo presi da Krupa sui *tom toms*. Ecco qui trascritte le otto misure del secondo intervento di Gene. Egli vi suona il *tom grave*, piazzando degli accenti:

Esempio 20

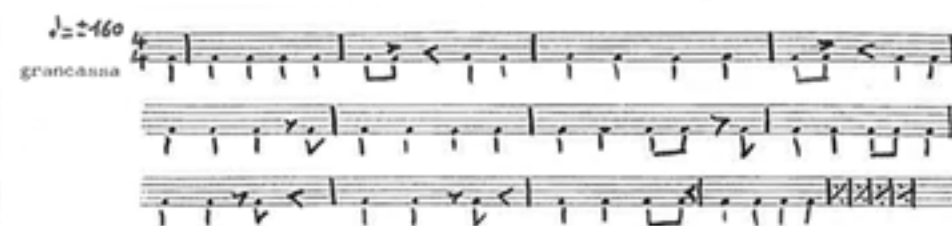
Poco tempo dopo questo concerto, Krupa formò una propria *big band*. Alcuni dei brani in repertorio erano autentici pezzi di bravura, come *Drummin'*

Man (2 Novembre 1939). Gene fa qui sfoggio di tutte la sua tecnica (e Buddy Rich se ne ricorderà...). Io preferisco tuttavia la bellissima melodia *Apurksody*, registrata il 12 Dicembre 1938 e presa a un andamento medio-lento (96 alla semiminima in tempo 4/4). Vi si può ammirare la rimarchevole entrata dell'orchestra, in un clima tranquillo, e l'eccezionale musicalità di Krupa. Egli suona con una semplicità sconcertante un'intera parte di *tom* e di piatto, di cui ecco un estratto con la parte orchestrale:

Esempio 21

A proposito di questo brano dall'atmosfera indolente, io stesso ho scritto: «Il modo in cui Gene, dopo aver percorso il piatto, fa durare il suono, procura una sensazione di benessere all'ascoltatore, che non ode altro che una musica al di fuori di un tempo misurabile». Sui diversi modi che egli impiegava per percuotere un piatto, lo stesso Krupa ha raccontato: «Cerco sempre di produrre un tipo di suono che si fonda bene con quello successivo. Per esempio, c'è una quantità di timbri diversi che si può ricavare solamente da un piatto. Talvolta, lo colpirei leggermente con l'oliva della bacchetta, lasciandolo suonare veramente. In altri casi, sarà più conveniente un suono

Esempio n 19



Esempio n 20



smorzato, senza armoniche: allora colpirei il piatto piuttosto duramente e lascerei la bacchetta a contatto con quest'ultimo un poco più a lungo, così da bloccare la risonanza» (18).

E' certo che gli andamenti lenti permettono di rendersi veramente conto delle qualità di un musicista, e in particolare di un batterista. La questione che si pone è semplice: come gestire un tempo che scorre lentamente? Non è permessa alcuna differenza, per minima che sia, fra quanto il batterista concepisce nel suo spirito e la sua realizzazione quasi simultanea con le bacchette! Non c'è alcun intermediario tra la sua sensibilità e la musica che egli deve modellare con le proprie mani! Lo strumento stesso non esiste più! In *Apurksody*, Gene Krupa si rivela un maestro di questo andamento medio-lento, al quale egli conferisce interiorità, musicalità e distacco.

In anticipo sulla propria epoca, Krupa sperimentò molto presto dei tempi insoliti, come il 5/4 che si può ascoltare in *American Bolero*, nel repertorio della sua orchestra fin dal 1941. Il tempo in 5/4 diventerà molto popolare, parecchi anni più tardi, grazie a Joe Morello, che a partire dal 1959 suonerà *Take Five* nel quartetto di Dave Brubeck.

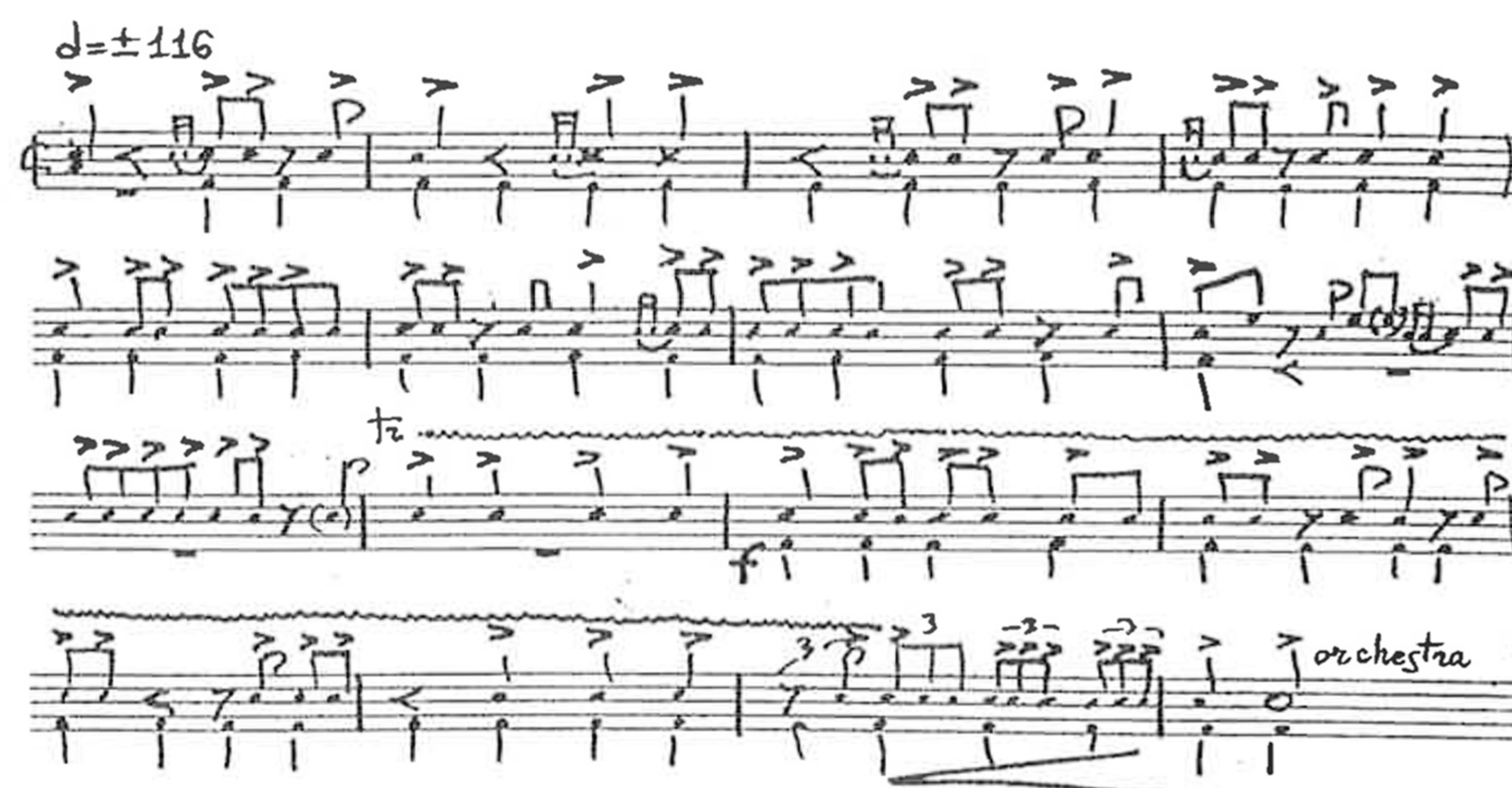
Gene Krupa era anche un uomo intraprendente e un gran lavoratore. Graham Young, uno dei trombettisti della sua orchestra, si ricorda che Gene aveva un "tamburo da studio" (cioè un pezzo di caucciù che permette al batterista di esercitarsi senza far rumore) fissato al suo sedile, nella parte anteriore dell'autobus dell'orchestra, e che ci suonava sopra costantemente. Lo stesso Krupa diceva di allenarsi in questo modo per sei, sette o anche otto ore al giorno (19).

Una delle caratteristiche della *big band* di Gene era il suo modo di presentarsi al pubblico: davanti a loro, tutti i musicisti avevano (appesi al loro leggio) dei piccoli tamburi, a mo' di decorazione. Questo ornamento rivestiva un significato particolare per Krupa, che concepiva l'insieme dei musicisti (sassofonisti,

Esempio n 21



Esempio n 22



trombettisti o trombonisti) della sua grande orchestra come un "complemento" della batteria. A seconda dei brani eseguiti, ognuno di loro era sollecitato a suonare ogni sorta di strumenti a percussione. Un suono originale sorgerà da quest'orchestra inusuale, alla quale si aggiungevano talvolta degli specialisti di percussioni latinoamericane.

Gene Krupa appartiene a una particolare stirpe di batteristi, i batteristi-leader di *big-band*: dopo "Papa Jack" Laine, Ben Pollack, Ray Bauduc e soprattutto Chick Webb, egli spianò la strada a Buddy

Rich, Louie Bellson, Kennny Clarke, Mel Lewis e Don Lamond tra gli altri. Prima di lui, bisogna ricordarlo, il batterista non era del tutto riconosciuto come un musicista vero e proprio. Krupa era conscio del progresso da lui realizzato: «Sono felice di essere riuscito in due cose: ho elevato la figura del batterista al rango di più alta stima e sono stato capace di fare avvicinare più persone al jazz» (20).

Nel 1944 Krupa ricostituì la sua *big band* (che era stata sciolta) e la tenne in attività fino al 1951. Esiste una bellissima versione di *Disc Jockey Jump* (composta

a "quattro mani" da Gerry Mulligan e Gene Krupa, e registrata il 22 Gennaio 1947), in cui Gene dà prova di grande rigore e di notevole precisione, sia nell'arrangiamento che nell'assolo di sedici misure (nella parte centrale del brano). Eccone lo svolgimento:

Esempio 22

Chick Webb aveva già abbagliato i musicisti e il pubblico del suo tempo. Ma sarà proprio Gene Krupa il primo grande virtuoso della batteria jazz e la prima "star" di questo strumento. Anche se talvolta gli è stato rimproverato il suo modo di suonare, "teatrale" ed "eccessivo", ciò nondimeno egli ha conosciuto la gloria per la maggior parte della sua carriera, e ben al di là dei ristretti confini del jazz. Questo si spiega con diversi fattori: il suo temperamento, il suo talento, i suoi incontri con professori di percussione quali Al Silverman, Roy Knapp e Stanford E. Moeller (difficilmente accessibili ai batteristi di colore) e infine il fatto stesso di essere un bianco. La maggior parte dei suoi contemporanei era unanime nel riconoscerne il valore. Per Buddy Rich: «Egli è stato il primo che ha reso possibile, a gente come me e a tutti i batteristi moderni, di diventare popolari e di essere notati» (21). In un'altra intervista, Rich afferma che Gene era «un grande genio della batteria [...] Prima di Gene, la batteria era tenuta sullo sfondo, come una semplice parte dell'orchestra e nulla più [...]. La batteria non aveva poi un gran significato. A questo punto arrivò Gene, e la batteria acquistò significato e non venne più relegata in secondo piano. Il batterista diventò qualcuno, capite [...] Potete immaginarvi il jazz senza Gene?». Già nel 1941, George Wettling scriveva: «Secondo me, Gene Krupa ha contribuito all'espansione del mondo della batteria e ha fatto prendere coscienza di questo strumento agli occhi del pubblico più di chiunque altro [...] Gene è un lavoratore infaticabile». Per Lennie Dimuzio, «[Krupa] era un perfezionista, nel senso migliore del termine»; per Don Osborne, «Egli era la persona più amichevole e cortese che io abbia

Esempio n 23



mai incontrato»; per Lionel Hampton, «devo definire Gene come un batterista miracoloso»; per Roy C. Knapp, «Egli ha inventato e donato al mondo una "nuova visuale" sulla progressione degli studi e delle figure ritmiche moderne al rullante, al *charleston*, ai piatti, alle spazzole, ai *tom toms*, alle tastiere e agli accessori». E ancora Roy C. Knapp aggiunge: «Prima dell'entrata in scena di Gene come musicista professionista, il batterista non era rispettato in quanto musicista, allo stesso livello degli altri strumentisti dell'orchestra, ma era considerato piuttosto come un "male necessario". Poi avvenne il miracolo. Sotto l'influsso di Gene, il batterista, per la prima volta, godeva del rispetto, della dignità e del riconoscimento di cui possono godere oggi giorno tutti i batteristi. In tutta la mia vita, non ho mai conosciuto un uomo più amichevole, più ricco di talento, più devoto alla musica di Gene, con un'integrità superba». Per Cozy Cole, «A Gene Krupa va il merito di aver fatto della batteria uno strumento solista. Era un caro amico e una persona magnifica» (22). Fra i grandi batteristi odierni, Steve Gadd non dimentica Gene

Krupa, e dice: «Egli aveva un *feel* unico, un *groove*, un *groovie* d'inferno quando suonava» (23). Anche Peter Erskine lo cita, nella sua videocassetta dimostrativa (24). E il raffinatissimo batterista Mel Lewis lo ammirava.

Nel suo intimo, però, Krupa non aveva l'ambizione di rivoluzionare il mondo della musica. In un'intervista rilasciata alla rivista "Down Beat", egli confessò: «Io sono per il buon gusto, suonando la musica swing o il jazz o qualsiasi altro nome vogliate darle; ma io la chiamo "dance music". Perché? Perché io sono pagato per suonare della musica da ballo! [...] Il pubblico vuole della musica per ballare. Dunque, io gliela propongo». Krupa non aveva che un solo intento: divertire il pubblico, come lui stesso diceva. Già nel 1941 egli affermava: «Voglio dei musicisti capaci di suonare la musica per la quale siamo pagati. E questo genere di musica può essere contemporaneamente ascoltato e ballato». Come egli si augurava, il pubblico accorreva, effettivamente, sia per ascoltare la sua musica che per ballarla. Ma, in verità, egli non aveva che un solo pubblico: un pubblico-amico

La batteria Jazz e la sua storia

che adorava la sua *big band*. Abbinando il senso estetico al divertimento, egli aveva trovato la chiave del successo.

Verso la fine della sua vita, Krupa si impegnò attivamente per gli ospedali, per l'infanzia e le scuole, per i portatori di handicap, organizzando delle conferenze-incontro. Malgrado una crisi cardiaca che lo colpì nel 1960, proseguì nella sua attività di batterista, continuando i suoi dibattiti con i giovani per prevenire l'uso della droga. Nel 1973, gran parte della sua casa bruciò in un incendio. La maggior parte dei suoi ricordi e tutta la sua documentazione andarono persi. La sua salute declinò. Apparve un'ultima volta in pubblico nel maggio 1973, col quartetto di Benny Goodman. Morì di leucemia il 16 ottobre 1973. Aveva sessantaquattro anni.

Krupa ci ha lasciato un metodo di batteria pubblicato nel 1938 (25). Il *Gene Krupa Drum Method* comprende tutti i "rudimenti" del tamburo militare, preceduti da un certo numero di informazioni indispensabili per una seria pratica dello strumento. Dopo la descrizione del "Practice Pad" (detto anche "tamburo di gomma" o "tamburo da studio" - che d'altronde è inclinato, cioè adattato alla tecnica del tamburo militare), Krupa spiega il modo di tenere le bacchette, con delle descrizioni dettagliate e delle fotografie. Dopo qualche nozione elementare di teoria musicale, egli mostra dei semplici esercizi di lettura, accompagnati da esercizi di percussione. Successivamente vengono i "rudimenti", con dei commenti sul rimbalzo e delle trascrizioni di "marce-tamburo". Egli insiste sull'importanza di studiare isolatamente la grancassa, vale a dire l'utilizzo del piede destro. Su tre pagine sono trascritti degli esercizi di base. Ancora, Krupa insiste sulla pratica del *charleston* con il piede sinistro e sull'attenzione che si deve porre alla coordinazione delle membra. In numerose fotografie, lo si vede mentre sta suonando il *charleston* con le bacchette. A questo



proposito, va segnalato che egli usa già la posizione nota come "matched grip" alla mano sinistra, cioè la posizione della mano sinistra identica a quella della mano destra (contrariamente al "traditional grip" della mano sinistra, fatto apposta per il tamburo militare inclinato): posizione che diventerà popolarissima, pa-

recchi anni più tardi, presso i primi batteristi rock. Una fotografia ritrae Gene seduto alla sua batteria: quattro piatti orizzontali, un *tom* fissato alla grancassa, un *tom* grave, un rullante, un *charleston* e, fissati sopra alla grancassa, un campanaccio e un minuscolo piatto. Egli tiene in mano un



"Gene Krupa" di Stephen Longstreet

paio di bacchette, mentre un paio di spazzole è posato sulla grancassa. Non si tratta più, assolutamente, della batteria di Baby Dodds, con i suoi numerosi accessori (*blocks* cinesi, *temple blocks*, ecc...). Eccettuata l'inclinazione dei piatti, ci troviamo già di fronte alla batteria odierna.

Con l'aiuto delle fotografie, Gene ci fa scoprire anche la maniera corretta di percuotere un piatto, la sua tecnica delle spazzole e quella dei differenti tipi di "rim shots". Egli spiega il rapporto esistente fra la durata dei rulli e i diversi andamenti della musica da ballo (26):

Esempio 23

L'opera si conclude con la trascrizione di assolo e di accompagnamenti registrati da Krupa nel quartetto, nella *big band* e nel trio di Benny Goodman. Questo metodo per batteria venne pubblicato nel 1938, anno del famoso concerto alla Carnegie Hall cui accennavamo precedentemente. Probabilmente per questo motivo, il metodo termina con il pezzo di successo *Sing, Sing, Sing*. Krupa ha lasciato dei consigli ai batteristi:

« 1) Assicuratevi di avere un buon senso del ritmo e del "beat": in caso contrario, nessuna pratica o esercizio al mondo po-

tranno esservi d'aiuto.

2) Procuratevi un *set* davvero buono (particolarmente un buon rullante) per iniziare a studiare.

3) prendete abbastanza lezioni per impadronirvi alla perfezione dei "rudimenti".

4) Continuate sempre ad ascoltare dischi e ad osservare gli altri batteristi.

5) Ponete un'attenzione particolare alla tecnica del vostro rullo e a quella del vostro *charleston*, perché questi sono gli elementi più utilizzati nella musica da ballo.

6) Sorvegliate le vostre "dinamiche": dovete essere in grado di passare facilmente

dal piano al forte e viceversa.

7) Affinate il vostro gusto musicale: un buon batterista *spinge* l'orchestra e suona dietro ai solisti [il corsivo è nostro - N.d.A.].

8) Concentratevi a tenerlo il tempo, innanzitutto con un buon "beat". Dimenticatevi di fare degli assolo fino a quando non avrete abbastanza tecnica e idee sufficienti per suonare uno di buono [il corsivo è nostro - N.d.A.].

9) Esercitatevi continuamente e suonate ovunque e ogni volta ne abbiate l'occasione (27).

(10. - Continua)

(Traduzione di Riccardo Scivales)

Note

- (1) *The Great Jazz Drummer, Part II*, in: *Modern Drummer*, Agosto-Settembre 1980.
- (2) *Down Beat*, 21 Marzo 1972.
- (3) Cit. da HENTOFF, Nat e SHAPIRO, Nat. *Hear Me Talkin' to Ya': The Story Of Jazz As Told By The Men Who Made It*, New York, Rinehart, 1985.
- (4) *Gene Krupa*, in: KORALL, Burt. *Drummin' Men*, New York, Schirmer Books, 1990, p. 58.
- (5) *Let Me Off Uptown 1942*, in: *Legends of Jazz - Vol. 1*, Proserpine.
- (6) *Gene Krupa* non cita il suo nome. Sappiamo che si tratta di Stanford E. Moeller.
- (7) *Modern Drummer*, Ottobre-Novembre 1979, p. 3.
- (8) *Gene Krupa*, in: KORALL, Burt. *Drummin' Men*, cit., p. 64.
- (9) *Id.*, p. 70.
- (10) KORALL, Burt. *Drummin' Men*, cit., p. 64.
- (11), (12) e (13) *Id.*, *Ibid.*
- (14) *Modern Drummer*, Ottobre-Novembre 1979, p. 14.
- (15) Cfr. il mio secondo articolo: *Du Dixieland au style New Orleans à Chicago*.
- (16) e (17) *Blu jazz*, N. 9, 1990.
- (18) *Modern Drummer*, Ottobre-Novembre 1979, p. 14.
- (19) *Gene Krupa*, in: KORALL, Burt. *Drummin' Men*, cit., p. 58.
- (20) *Modern Drummer*, Ottobre-Novembre 1979, p. 12.
- (21) Rip. in: *Modern Drummer*, Ottobre-Novembre 1979, p. 22.
- (22) Tutti questi differenti giudizi su Gene Krupa sono riportati originariamente in *Modern Drummer*, Ottobre-Novembre 1979, p. 22-23.
- (23) *Steve Gadd*, in: KORALL, Burt. *Drummin' Men*, cit., p. 44.
- (24) ERSKINE, Peter. *Everything is time keeping*, DCI Music Video, 1989.
- (25) *Gene Krupa Drum Method*, Edited by Rollo Taylan, New York, Robbins Music Corporation, 1938; ristampato nel 1966 presso lo stesso Editore.
- (26) *Gene Krupa Drum Method*, cit., p. 72.
- (27) *Modern Drummer*, Ottobre-Novembre 1979, p. 14.