



KRUPA



Allorché si studia la vita e le opere di Gene Krupa ci si rende velocemente conto che è praticamente impossibile operare una distinzione tra l'uomo ed il musicista, protagonista di una carriera folgorante. Furono molteplici i fattori che dovevano favorire l'ascesa di Gene all'empireo del jazz: le sue origini, la sua personalità, i suoi incontri.

L'INFANZIA, LA POLONIA E CHICAGO

Nato in seno ad una famiglia di emigrati polacchi, vi era in lui quella profonda volontà interiore che contraddistingue il popolo polacco. Tale lontana ascendenza permette di capire in gran parte l'autentica natura di questo personaggio fuori del comune. E' indubbio che egli non sia stato direttamente influenzato dal fatto di esser polacco. I suoi genitori erano essi stessi, a loro volta, figli di emigrati che avevano abbandonato il proprio paese verso la fine del XIX secolo. Gene era nato a Chicago il 15 gennaio 1909: egli era dunque un polacco di seconda generazione. Nondimeno, la Polonia è stata estremamente presente nel corso della sua infanzia. Come New York, Chicago presenta una molteplicità di comunità estremamente diverse tra di loro: esistono, difatti, più cittadine all'interno della stessa città. Una cittadina tedesca, una italiana, una greca, una ebraica e, naturalmente, una polacca. I polacchi abbandonarono l'Europa spinti dalla fame e dall'oppressione. La situazione geografica del paese, stretto tra Russia e Germania, ne ha fatto una nazione martire, di volta in volta spartita o cancellata dalla carta geografica. Gene, questo lo sapeva.

La stragrande maggioranza delle famiglie polacche in via d'emigrazione ha, in effetti, conservato, e poi trasmesso ai propri discendenti, una tradizione ancestrale, un tipo di ideale e di comportamento caratteristici: una volontà di ferro, una profonda capacità di sopportare le difficoltà dell'esistenza, una grande costanza sul lavoro e, soprattutto, una fede inesorabile. ►

Un destino, uno stile di Georges Paczynski

Fondamentalmente credente, il popolo polacco ha potuto tollerare l'intollerabile grazie alla propria fede cattolica. Gene non sfugge alla regola: egli sarà un uomo religioso, nel senso più nobile del termine, lungo il corso della sua intera esistenza.

Il contesto che ha preceduto ed accompagnato l'infanzia di Gene merita di essere sottolineato, in particolare un certo aspetto della vita - la vita spirituale - che per lui, come per la maggior parte degli artisti, diviene la forza motrice dell'esistenza. Bisogna pur notare che le problematiche metafisiche paiono trascurabili al giorno d'oggi e ben lontane dalla stessa musica, in una civiltà che si rivolge innanzitutto all'Uomo e non a Dio.

Sia quel che sia, Gene, nel corso della propria infanzia, è stato immerso in un'atmosfera particolare, in seno ad una famiglia numerosa in cui solo i figli erano nove. Suo padre era morto poco dopo la nascita dell'ultimo figlio, e tutto il peso dell'educazione dei figli era perciò ricaduto sulle spalle della madre. Gene entra al St. Joseph College, nell'Indiana, un istituto che prepara al seminario. Ma la sua sete di musica è già estremamente forte. Egli ha occasione di suonare assieme ai The Frivolians, un'orchestra di giovani che si esibisce, nel 1921, nelle sale da ballo del Wisconsin. Egli vi suona prima il sassofono, poi la batteria. In effetti, nel corso degli anni Venti, il modo di vita esistente a Chicago era estremamente propizio per chi desiderava diventare un musicista di jazz. D'altronde, non è che vi fosse un'ampia possibilità di scelta per "cavarsela nella vita". Vi erano, in pratica, tre possibilità: il gangsterismo, lo sport o la musica. La natura artistica di Gene doveva orientarsi definitivamente verso l'arte dei suoni.

PRIMI INCONTRI. STUPORE ED APPRENDISTATO

Nel 1926 e nel 1927 Gene si esibisce con orchestre da ballo (The Seattle Harmony Kings, The Hoosier Bell Hops, Leo Shukin, Joe Kayser, Thelma Terry's Playmates, Benson Orchestra). Egli ascolta i grandi maestri della batteria, come Baby Dodds, Tubby Hall e Zutty Singleton. È d'uopo fare appello, in questo caso, alla testimonianza di Mezz Mezzrow: "Vi era ancora a Chicago, in quel periodo, qualche grande batterista nero di New Orleans: Tubby Hall suonava al *Sunset Café* con Louis Armstrong, Ollie Powell era al *Nest* con Jimmie Noone, Zutty Singleton accompagnava Ethel Waters nel cabaret di proprietà di quest'ultima, il *Café de Paris* (...). Gene, Herman Foster ed io facevamo ogni sera il giro dei locali della zona sud della città, come un terzetto di granduchi. Gene ed Herman s'ingozzavano di musica". (1) Dobbiamo credere a Mezz quando afferma: "Dave Tough mi aveva fatto giurare su quanto vi è di più sacro che mai avrei dovuto

confidare ad anima viva i segreti della batteria, ma poiché ce l'avevo con lui per essere partito per Parigi senza di me, confidai a Gene tutto ciò che sapevo". (2) Che vi fossero stati degli scambi di idee, questo è sicuro. Ma da ciò ad evocare dei particolari "segreti di batterista" confidati ad un futuro batterista da parte di un clarinetista, ce ne corre. Racconta Mezz: "Un particolare sul quale ci soffermammo con molta attenzione era la differenza tra una rullata o una "sequenza" elaborata dalla mano destra o da quella sinistra, e le variazioni di sonorità e vibrazioni risultanti dall'uso dell'una o dell'altra mano. Passammo ore in macchina a tamburellare sul volante, utilizzando una mano ora l'altra, cercando di individuare le sottili differenze tra gli effetti". (3) Più che di "segreti" è il caso, probabilmente, di considerare come si sviluppasse "l'apprendistato" di Gene. Tutti i batteristi di jazz hanno più o meno attraversato una fase di frenesia di suonare, su qualsiasi cosa, per far vivere il ritmo. Io stesso mi ricordo di avere, da giovane, mimato degli assoli di batteria di Jo Jones o di altri batteristi, nel corso di "surprise-party". Quando Mezz Mezzrow menziona lo studio dei tom o come mantenere nello stesso tono (sic) il tom ed il rullante, o ancora come ottenere quel tono (sic) dei piatti (4), siamo più nel campo del sogno del jazz che in quello della realtà di un lavoro autentico, anche se il clarinetista cita i nomi di Zutty Singleton e di Baby Dodds. Da parte mia mi ricordo dell'atmosfera che regnava a Parigi durante i primi anni Sessanta, quand'ero in contatto con i grandi musicisti americani: non di rado accompagnavo Daniel Humair nei club e, magari per due o tre pezzi, lo sostituisco a fianco di Phil Woods, Hampton Hawes ed altri ancora. Vi era la gioia della scoperta, una sete di incontrare dei musicisti diversi, una profonda volontà d'imparare. Questo è quanto probabilmente ha vissuto Gene all'inizio della sua carriera. Egli stesso affermava quanto fosse stato importante andare ad ascoltare tutti quanti ad Harlem: Fats Waller, Zutty Singleton, Art Tatum, Louis Armstrong, Willie "The Lion" Smith o Chick Webb. "Avevo costantemente l'impressione che andare lì - scrive Gene - fosse, in effetti, come andare a lezione". (5) Gene aveva i suoi idoli: "I batteristi che consentirono di forgiarmi uno stile furono Baby Dodds - ah! come suonava sui tamburi! - e Zutty Singleton. Naturalmente anche Chick Webb, ma un po' più tardi. È un vero peccato che non sia stato possibile catturare su disco lo splendore del loro modo di suonare". (6) Ed aggiunge: "Coloro che non hanno avuto la possibilità di ascoltare Chick sono da compiangersi. È vero che ci restano delle incisioni come "Liza", ad esempio, ma a dire il vero l'essenza del suo genio non ci è rimasta su disco". (7) La testimonianza di Mezz Mezzrow, secondo la quale "tutti sapevano che Gene era stato mio allievo"

Gene Krupa (a destra) con Benny Goodman



(sic!) (8), va evidentemente presa con le molle, se non con una buona dose di spirito, specie se si sa in che cosa consista lo studio della batteria. In più, la popolarità del clarinetista tra i musicisti di jazz si doveva alla sua capacità di rifornirli di marijuana, che non al suo scarso talento musicale, come giustamente sottolinea Bruce Crowther. (9)

LE PRIME REGISTRAZIONI ED IL PERFEZIONAMENTO DELLA TECNICA

Nel corso del 1926 Gene si esibì assieme a numerose formazioni di Chicago. Egli fece parte dei Blue Friars, un'orchestra che eseguiva un repertorio tipico dello stile Chicago. Fu però con Red McKenzie ed Eddie Condon che fece le prime incisioni, nel 1927. Il 16 dicembre egli incide "Nobody's Sweetheart", in cui, nel corso dell'accompagnamento, ben si avverte l'influenza di Baby Dodds. Ma è nella settimana precedente, più specificamente l'8 dicembre, che va ricordato un avvenimento che dovrà lasciare una traccia nella storia della batteria jazz: Gene insiste perché si incida il suono di tutta la sua batteria, nonostante le perplessità di Tommy Rockwell dei dischi Rockwell. E' così che, per la prima volta, possiamo ascoltare la registrazione del suono di una cassa. Tutti i temi incisi appartengono di diritto allo stile chicaoano.

Tra il 1927 ed il 1929 Gene fa parte di diverse orchestre ed incide soprattutto con Bix Beiderbecke, continuando ad esibirsi in vari club di Chicago. Buddy Rogers lo assume nella propria formazione. Gene fa riflettere il suo talento anche in altre grandi orchestre. Nel 1929 suona con Red Nichols. Lo si ascolta anche a New York, a fianco di Benny Goodman e di Fats Waller. Nel 1930 lo ritroviamo nella big-band di Hoagy Carmichael, di cui fanno parte, tra gli altri, Bix Beiderbecke, Tommy e Jimmy Dorsey, Benny Goodman e Bud Freeman. Lo stile di Gene riflette ancora quello dei suoi maestri: il compositore George Gershwin, impressionato dalle qualità del batterista, lo richiede per il suo nuovo spettacolo, "Girl Crazy", nel cui cast figura Ginger Rogers. Poco a poco, lo stile di Gene si sviluppa e cambia. I suoi nuovi idoli sono Sidney Catlett, Cuba Austin e soprattutto Chick Webb. Grazie a Stanford Moeller, egli apprende la tecnica per equilibrare le braccia: grazie ad essa egli può affinare di molto il proprio modo di suonare, liberando certi muscoli dalla fatica e permettendogli di lavorare soprattutto con gli *avambracci*, i *pugni* e le *dita* al fine di ottenere un *suono pieno, senza sforzo*, ed allo stesso tempo, dei bei "forte" e dei bei "piano". Questo lavoro di membra, attraverso l'articolazione, dona maggior ampiezza all'approccio. La parte più importante di tale tecnica è costituita dal lavoro di *spalle* e, soprattutto, di *dorso*. In effetti, non vi è nulla di fondamentalmente nuovo: già nel

◀ XIX secolo, il pianista e compositore Franz Liszt possedeva una tecnica fuori del comune, grazie al lavoro di braccia, spalle e dorso. Come veniamo a saperlo, oggi? Grazie ai caricaturisti dell'epoca, che ci mostrano il musicista mentre leva le braccia in alto oltre la testa, al di sopra del piano, le spalle incurvate all'altezza delle orecchie. Gerd Kaemper ha scritto assai giustamente: "i caricaturisti avevano intuito assai più chiaramente dei professori di pianoforte, essi avevano saputo cogliere la novità: l'utilizzazione del braccio intero, del suo peso a partire dalle spalle, la partecipazione dell'intero corpo al gioco pianistico". (10)
Così, dalla qualità del gesto dipende la qualità del suono. E Gene lo sapeva benissimo. Lo sapeva a tal punto da farne un'estetica del proprio gioco! Da lì deriva quell'approccio così personale in termini di plasticità. Ma ciò non è sufficiente per fare un grande musicista. E' ancora necessario cercare delle frasi musicali! E tali frasi Gene le ha trovate ed elaborate. E' così che si stabilisce un rapporto intimo tra le figurazioni eseguite allo strumento e la costante preoccupazione di inserirle in un movimento continuamente perfezionato. E' verso quest'epoca che, conscio della sua scarsa conoscenza della musica, egli decide di imparare a leggere, in maniera da trovarsi su un piano di parità con tutti gli altri membri dell'orchestra.

A	F	-	-	-	-	-	D7	-
B	G7	-	-	-	Sibm	Solm7	Si5/do	F
C	Ab	Mib7	Lab	-	Lab	Mib7	Lab	Do7
D	Fa	-	Fa	-	Fa	Do7	Fa	-

A	1	2	3	4	5	6	7	8
B	9	10	11	12	13	14	15	16
C	17	18	19	20	21	22	23	24
D	25	26	27	28	29	30	31	32

CHINA BOY
(Nella prima griglia sono raggruppate le armonie; nella seconda, le frecce indicano gli interventi del piano e del clarinetto nel corso dell'assolo della batteria)

LO STILE ED IL NUOVO RUOLO DELLA BATTERIA NELL'ORCHESTRA

A partire dalla fine del 1934 inizia la grande avventura di Gene con Benny Goodman, che lo ingaggia per la sua orchestra. Lo stile del batterista è ormai pienamente riconoscibile: ispirato da Sidney Catlett e da Chick Webb, Gene diventa il batterista spettacolare per eccellenza, con tutto ciò che tale definizione implica di seducente e di pericoloso. La vera e propria danza che egli esegue dietro la batteria attrae a tal punto l'attenzione degli spettatori da far dimenticare la qualità propriamente musicale di ciò che viene ascoltato. Il suo gioco percussivo è ammirevole. Esso si farà valere ulteriormente in seno al celebre quartetto di Benny Goodman (con Lionel Hampton e Teddy Wilson) e nel cuore del trio (senza Lionel Hampton).
Per averne un'idea, ascoltiamo l'elasticità del tempo che Gene tiene in "After You've Gone", inciso in trio il 13 luglio 1935. In "Who", registrato lo stesso giorno, egli dà prova di qualità eccezionali. Ecco un tema di 32 battute (in forma ABCD) in cui Gene mostra il suo gioco di spazzole in un assolo, seguendo scrupolosamente la struttura originaria del tema. E' qui che possiamo apprezzare pienamente le attitudini musicali di questo meraviglioso batterista:

nel corso dell'assolo di batteria, il clarinetto ed il pianoforte punteggiano il discorso sul primo tempo, una battuta su due, e ciò durante l'intero assolo. Si capisce bene, allora, il senso del discorso di Gene, allo stesso modo con cui noi seguiamo con attenzione ed interesse il racconto di un'avventura narrata da un attore di talento, Gene costruisce le sue frasi con una logica implacabile.

Nel 1936 egli incide un bel "China Boy". Questo tema di 32 battute, della stessa forma di "Who" (ABCD), offre al batterista l'occasione di edificare una musica in assolo del tutto rimarchevole: nelle prime otto battute egli non fa altro che sottolineare il tempo con le spazzole, mentre scandisce con la cassa; nelle otto successive, gli interventi, che di volta in volta frammentano ed alimentano la continuità ritmica del tempo, fanno la loro comparsa; nelle altre otto battute seguenti, tali interventi sono assai più articolati, per diventare continui nelle ultime otto battute. Ciò che rende affascinante questo lavoro è la qualità dell'assolo di batteria in rapporto al ruolo svolto dal piano e dal clarinetto lungo la griglia strutturale: in luogo di accontentarsi di segnare il primo tempo una volta su due, come in "Who", Benny Goodman e Teddy Wilson elaborano delle appoggiature alla prima battuta, alla fine della quarta (per planare sul primo tempo della quinta battuta), alla fine dell'ottava (per concludere sul primo tempo della nona battuta), e così via. La batteria è così perfettamente integrata alla melodia. Ma vi è qualcosa di ancora più importante: il suo ruolo, da puramente ritmico diviene fondamentalmente melodico. Alla 17.ma, 18.ma e 19.ma battuta, in accordo con le nuove armonie; lo stesso accade alla 21.ma, 22.ma e 23.ma battuta. L'apoteosi dell'assolo di batteria, orchestrato in un vasto crescendo, ha luogo durante le ultime otto misure: la batteria viene lasciata completamente a se stessa, mentre gli altri strumenti tacciono. Essa agisce proponendo delle melodie allo stesso modo del clarinetto e del pianoforte. Per i batteristi aggiungerò che in tali ultime otto battute vi è una bella utilizzazione del "ra di 3" in semibiscrome, mentre la cassa scandisce tutti i tempi (Vedere figura a lato).

Il 27 aprile 1936 il trio incide "Nobody's Sweetheart". L'introduzione di questo lavoro viene eseguita da Gene con le bacchette sullo hi-hat. Non è senza stupore che scopriamo già in questa occasione l'uso che di questa parte della batteria farà, in assolo, Max Roach: le figurazioni eseguite da Gene sullo hi-hat prefigurano incontestabilmente quelle di Max Roach, come quelle di Roy Haynes.
Il trio s'arricchisce della presenza di Lionel Hampton per il celebre "Tea for Two", inciso il 3 febbraio 1937. Spuntano in questo caso tutte le grandi qualità di Gene come accompagnatore. La diversificazione del suo accompagna-

mento mette in evidenza il colore delle sonorità, ed i ritmi, nel corso del lavoro (32 battute, struttura AAAB), eseguito su di un tempo medio. Dopo una breve introduzione il gruppo espone il tema come segue: il clarinetto pronuncia il tema; il vibrafono esegue al contempo delle variazioni; il piano segna il tempo. E Gene, cosa fa? Per meglio amministrare gli effetti, egli inizia a suonare all'unisono con il piano, alle spazzole in quattro tempi, scandendo con regolarità il tempo. Per introdurre il primo chorus del clarinetto, egli depone le spazzole prima della fine della griglia, segna i quattro tempi alla cassa praticamente durante le due ultime battute del tema (egli ha così il tempo di afferrare le bacchette) ed attacca direttamente una rullata in "buzzle" sull'ultimo tempo dell'ultima battuta della griglia, continuando ad usare regolarmente la cassa. Egli introduce progressivamente degli accenti sulla rullata in "buzzle", per accentuare più particolarmente i tempi deboli (secondo e quarto tempo). Ma per sottolineare la sonorità del piano che inizia il suo chorus, egli decide di mutare la qualità del suono e opta per una scansione effettuata sullo wood-block. Interviene sporadicamente anche con lo snare e con il tom per introdurre il tempo - questa volta scandito sullo hi-hat -, nel corso dell'unisono di vibrafono e clarinetto. Per alimentare il discorso musicale e far progredire il tempo, il batterista decide di rullare nuovamente sullo snare in "buzzle". Ma questa volta egli inizia in "forte" per discendere progressivamente al "piano". In seguito, per rilanciare ancora il discorso musicale, egli cambia nuovamente e scandisce il tempo sullo hi-hat, punteggiando di tanto in tanto il discorso con la mano sinistra ad agire sullo snare.
Per concludere l'esecuzione Gene agisce con una serie di colpi in "frisé", vale a dire un colpo con la mano, sullo snare, che si concludono su di un unico colpo della cassa, il colore scuro della batteria.
Gene ormai sa sfruttare tutte le sonorità dello strumento, sia in fase d'accompagnamento che in assolo. Di quest'ultimo non si priverà più nel corso dei concerti. I suoi assoli saranno sempre lunghi. E' d'altronde la prima volta nella storia del jazz che si produce un tale avvenimento.

16 GENNAIO 1938: CARNEGIE HALL

Nel 1936 Benny Goodman aveva dato prova di vero coraggio, chiedendo a Teddy Wilson di aggregarsi alla sua orchestra. Le tensioni razziali erano, in effetti, estremamente vive negli Stati Uniti. Con l'ingaggio di Lionel Hampton, lo stesso anno, Benny si trovò a guidare una formazione in cui figuravano due neri e due bianchi. Un avvenimento, per l'epoca. La collaborazione tra Goodman, Wilson, Hampton e Krupa doveva giungere al suo apogeo nel corso di un concerto che avrebbe fatto storia nel jazz: si tratta della celebre performance alla Carnegie Hall del 16 gennaio 1938. Era la prima volta



Gene Krupa (a destra) con Tommy Dorsey

che in un tale luogo, abitualmente deputato all'ascolto ed all'esecuzione di musica colta, un programma veniva interamente consacrato al jazz (sebbene già in precedenza vi si fossero svolte delle manifestazioni occasionalmente orientate verso il jazz).
Il concerto si apre con *Don't Be That Way*. Tale lavoro resterà negli annali della storia per delle ragioni che non hanno alcunché a fare con la musica. Dopo aver impostato un tempo discretamente veloce sullo hi-hat, Gene inizia a farsi intendere grazie ad una rullata che termina invariabilmente su di un colpo sulla cassa in "f" sul quarto tempo. Di colpo si giunge ad un break di due battute che il batterista esegue in "ff" con delle frasi che hanno poco rapporto con

quanto lo precede. Tale break ha però il merito di liberare completamente i musicisti dell'orchestra che erano tesi, quasi timorosi di dover esibire il loro talento. E' proprio dopo questo break così "sonoro" che l'orchestra può lanciarsi in un unisono di straordinaria finezza in "pp", con un suono esemplare, degno delle più prestigiose orchestre di musica colta. Nel corso del concerto sarà possibile apprezzare "Sensation Rag" per la qualità dei wood-block, dei tom, dei rim-shot (11) e per il rigore dell'impostazione di Gene. "When My Baby Smiles at Me", che non dura più di 43 secondi, vede sfilare tutta la panoplia di Gene: il wood-block, la campana, i tom, i rim-shot, la cassa ed il piatto, il tutto utilizzato in un accompagnamento che è praticamente un assolo. Personalmente, io amo in modo particolare "Life Goes to a Party", in cui l'orchestra produce un magnifico suono d'insieme. Ed è proprio grazie a questa particolarità - più che grazie agli assoli - che noi ci possiamo rendere conto di come e quanto (come il timpanista nell'ambito di un'orchestra sinfonica) il batterista sia il vero e proprio polmone della formazione, e come dalla sua disponibilità dipenda l'equilibrio della musica che ascoltiamo. Un suono della stessa qualità lo percepiamo anche in "Avalon", in quartetto, in "I got rhythm" ed in "Swingtime in the Rockies", particolarmente notevole per le sue nuance. Possiamo apprezzare una fenomenale progressione in "China Boy". Gene vi costruisce un assolo ben diverso da quello inciso nel 1936. Si concede tre chorus al posto di uno, e l'interesse si fa via via più acuto su di una distanza più lunga. "Dizzy Spells" è, a ben vedere, non meno interessante da più punti di vista.

In breve, il concerto si conclude (senza contare il bis) con "Sing, Sing, Sing", assai celebre, e che, curiosamente, è stato consegnato alla posterità grazie agli assoli di Krupa, nonostante essi siano di gran lunga meno affascinanti, in questo lavoro di grande spettacolo, rispetto a quelli incisi dal batterista in altre circostanze.

GENE COME LEADER

Troppo poco tempo dopo tale concerto, Gene dà vita ad una sua propria big-band, che si esibisce ad Atlantic City il 16 aprile 1938. Bisognerà aspettare il 12 dicembre dello stesso anno, però, per degustare una piccola meravi-

glia nel genere, incisa quel giorno: la bellissima melodia di "Apurksody", realizzata su di un tempo medio-lento, permette di ammirare la notevole impostazione dell'orchestra, nella tranquillità. Questa realizzazione ci illustra l'eccezionale musicalità di Gene. In effetti, egli suona assai semplicemente, perfettamente decontratto, su di un piatto ora aperto, ora chiuso dalla mano sinistra. Il modo con cui egli fa durare il suono dopo avere colpito il piatto, procura una tale sensazione di benessere, all'ascoltatore, da portarlo ad immergersi in una musica che è al di fuori di un tempo misurabile.

Nel 1941, Anita O'Day entra a far parte dell'orchestra, presto seguita da Roy Eldridge. Fino a quel giorno l'orchestra di Gene non aveva mai potuto vantare solisti di grande levatura. L'arrivo di questi due artisti trasforma i lineamenti della formazione. Ciò non avviene, però, senza difficoltà, dato che Roy è l'unico musicista nero della band. Sia quel che sia, comunque, le tournée si succedono ed i successi pure con un repertorio che comprende, tra gli altri, anche arrangiamenti di Jimmy Mundy e di Fred Norman. E' pur vero che dovremmo criticare certi brani "commerciali" come *Green Eyes*, in cui la tromba si fa ascoltare in duo con la batteria. Ma ciò non è nuovo: già nel 1938 Gene si divertiva a rispondere in duo a Harry James, nel corso di certi lavori come *Shine*; preso ad un tempo eccezionalmente veloce. Un tale genere d'esibizione doveva godere di molto successo, tant'è che Gene ne riprende la formula, nel 1941, con Roy Eldridge, ad esempio, in *Amour*, o nel 1942 in *That Drummer's Band*.

Ci restano tracce visibili dell'atmosfera che regnava nella grande formazione di Gene, grazie ad un cortometraggio, attualmente disponibile in videocassetta, risalente al 1941. La presenza di ballerini nel corso dell'esibizione presenta un interesse fortemente limitato, che aumenta invece grazie all'impostazione del brano eseguito, *Let me off Uptown*. L'approccio di Gene lascia intravedere una grande gioia nel suonare e nel vivere. Certo, molti movimenti del batterista possono parere inutili. Ma vi è una tale vita, una densità espressiva così eccezionale da spingerci ad accettare lo spettacolo senza riserva alcuna. L'uomo Krupa non è un superficiale, malgrado le apparenze. Nella vita di tutti i giorni, lontano dalle scene, egli sa essere di volta in volta impetuoso, entusiasta ma anche estremamente posato.

Il fatto che un batterista diriga egli stesso una grande orchestra lascia ben vedere quale nuovo ruolo egli occupi nel mondo della musica. Gene si situa, dopo Chick Webb, in una linea particolare di batteristi-leader di big-band che saranno celebri: Buddy Rich, Louie Bellson, Kenny Clarke, Mel Lewis, Don Lamond ed altri. Nel 1942 Gene fa parte di una giuria che deve premiare il miglior batterista del concorso: a vincere è Louis Bellson, che ha a malapena diciott'anni.

LE PROVE E GLI ANNI 40 E 50

Bisogna sapere che Gene venne arrestato a San Francisco, nel 1943, per possesso di stupefacenti, il che gli portò una condanna a tre mesi di reclusione in seguito ad un processo che, all'epoca, fece scalpore e che era stato mescolato ad una storia oscura in cui era coinvolto un minorenne. Le ragioni per l'uso di alcolici e di stupefacenti sono ben note. La situazione di Gene era, a quel punto della sua vita, piuttosto stressante: sotto il profilo professionale egli veniva a soffrire per l'abbandono di Anita O'Day, che aveva lasciato l'orchestra; sotto il profilo personale le difficoltà erano molteplici: il divorzio da Ethel Maguire, i problemi posti dal suo rapporto con Lana Turner, l'impossibilità di avere figli. In più vi era, in effetti, anche una motivazione musicale. Come dichiara lo stesso Gene: "Credevo che ciò potesse migliorare il mio modo di suonare". Poi aggiunge: "Ma era un'illusione. Il primo effetto della marijuana è quello di deformare la cognizione del tempo, laddove il tempo costituisce l'essenza di un batterista." (12)

Uscito dal carcere, Gene si ritira per un po' dal mondo musicale e si dedica allo studio dell'armonia, presso la sua abitazione a New York. Si riunisce nello stesso anno a Benny Goodman, ed a Tommy Dorsey nel 1944. Ma l'idea di rimettere insieme una propria orchestra non l'abbandona. Egli la ricostituisce nel 1944 e la sosterrà sino al 1951.

Charlie Ventura, Dave Lambert e Don Fagerquist sono figure-chiave della carriera di Gene negli anni Quaranta. Charlie Ventura sarà addirittura presente al debutto, nel 1952, del trio del batterista e, nel 1964, farà parte del quartetto diretto da Gene. La particolarità della big-band che quest'ultimo aveva ricostituito risiedeva nell'utilizzazione dell'assieme come complemento della batteria: ad ogni strumentista era stato dato un piccolo tamburo, in funzione principalmente decorativa; ma non mancava di capitare che ogni membro dell'orchestra venisse sollecitato a suonare ogni tipo di percussione nel corso dei concerti. Dalla formazione sorgerà allora un suono originale, che si aggiungeva a quello prodotto da una sezione di musicisti specializzati nelle percussioni latinoamericane. In *Lemon Drop*, ma soprattutto in *Samaba*, incisi nel 1949, noi possiamo renderci pienamente conto dell'importanza attribuita a tali piccole percussioni, che fanno la musica così ballabile.

Possiamo senz'altro criticare la presentazione dell'orchestra che, per gli standard di oggi, non si può certo dire di buon gusto: penso, in particolare ad una foto del 1949, in cui i musicisti indossano berretti, occhiali neri e grandi cravatte a farfalla di stampo un po' clownesco. Ma ciò faceva parte del clima hollywoodiano, di un certo senso dello spettacolo. Anche certi arrangiamenti non si potevano dire riusciti.

Ma, comunque, la grande orchestra di Gene era allora, e con ragione considerata una formazione di primissimo piano.

Nel 1953 il *Jazz at the Philharmonic* compì una tournée in Europa. Gene ne faceva parte (già dal 1945 egli partecipava al J.A.T.P.). Tali concerti offrirono agli appassionati del jazz l'occasione di assistere a delle "drum battle" che, peraltro, avevano poco di particolarmente musicale. Una delle più celebri fu quella dichiarata tra Buddy Rich e Gene Krupa. Ne possiamo avere un'idea nel disco "Krupa and Rich" (1955) in cui i due batteristi rivalgono con le figurazioni di *Bernie's Tune*. Pure Louie Bellson prendeva parte a tali eventi spettacolari. E' senz'altro criticabile quest'aspetto di Gene che, invece di utilizzare la sua tecnica - che era eccezionale - per motivi strettamente musicali, preferiva darsi alla produzione di un fracasso certamente non musicale. Ciò, d'altronde, era inerente allo stile del personaggio, l'epoca in cui viveva, quella voglia ancestrale, tipica dei batteristi, di esibire tutto ciò che si sa fare. E' deplorabile, perché è un fatto che di molto ha mal servito la causa della batteria, tant'è che ancora oggi molti concepiscono la batteria in una prospettiva in cui forza e velocità appaiono fondamentali, e trascurabili il silenzio e le sfumature.

Nel 1954 Gene fonda una scuola di batteria a New York, in compagnia di Cozy Cole. Sarà l'occasione adatta, per lo stesso batterista, per approfondire le proprie conoscenze musicali. Negli ultimi vent'anni della sua vita egli non cesserà d'istruirsi, studiando anche la tecnica dei timpani e dei "timbales", il che gli permetterà di sperimentare la cosiddetta "matched grip", vale a dire l'impugnatura della mano sinistra uguale a quella della destra (contrariamente alla "traditional grip" della mano sinistra, che rappresenta la "posizione-tamburo" ancestrale), posizione che sarà definitivamente adottata, assai più tardi, dai batteristi del rock. Gene studia anche la percussione colta ed i ritmi etnici, dalle metriche irregolari ed inusuali. Egli è anche l'autore di un metodo intitolato "Gene Krupa Drum Method".

Nel 1955 Gene compare nel film "The Benny Goodman Story", che si conclude con una prestazione del batterista che rifa, nei teatri di posa hollywoodiani, il suo celebre assolo in *Sing, Sing, Sing*, inciso nel 1938 alla Carnegie Hall. Nel corso di quello stesso anno Gene inizia a suonare con dei musicisti di estrazione boppistica.

UN PROBLEMA FONDAMENTALE ED UN CONFLITTO INTERIORE

Ad un dato momento, che è ovviamente non databile, un problema fondamentale doveva porsi a Gene, problema che ha preoccupato non poco molti batteristi, non molto prima del-

l'avvento del be-bop. Non si trattava della musica in sé, ma del modo con cui i batteristi innovatori, Kenny Clarke in testa, avevano definitivamente stabilito un nuovo modo di suonare la batteria: la mano destra non resta più sullo hi-hat, ma scandisce regolarmente il tempo sul "ride", rendendo la mano sinistra assai più libera ed indipendente rispetto al gioco mano sinistra (snare) - piede destro (cassa), mentre il piede sinistro agisce sullo hi-hat.

Se dobbiamo giudicare dalle incisioni effettuate in quel periodo, Gene non ha voluto o, più semplicemente, non ha saputo far fronte, in verità, a tale nuova tecnica, sulla quale ancora vive la batteria contemporanea degli anni 80-90. Penso che vi fosse in lui, certamente, un conflitto interiore, fors'anche drammatico. La prova è riscontrabile nella testimonianza dataci dal suo approccio laddove egli tenta di operare sul "ride-cymbal" come un bopper. In tali occasioni, però, egli evidenzia i suoi limiti per ciò che concerne l'indipendenza tra gli arti. In verità, il modo di suonare di Gene appartiene a quella tradizione del tamburo che utilizza esclusivamente la tecnica delle due mani sullo stesso strumento, e non la tecnica, allora del tutto nuova, la quale parte dal principio di un'azione della mano destra (il tempo scandito sul piatto), coordinata con un'altra azione, quella della mano sinistra (gli interventi sullo snare). Certo, un tale approccio era stato in precedenza preparato dalla scansione che la mano destra operava sullo hi-hat. Ciò non impedisce di notare che, quando Gene si esibisce, egli è non di rado costretto, nel momento in cui utilizza la nuova tecnica, a spostare la sua mano destra, dal piatto allo snare (quando accompagna un musicista) per alimentare, attraverso degli interventi, il discorso del solista. Questo approccio appesantisce considerevolmente il discorso d'assieme condotto dall'orchestra. Ne abbiamo un esempio eclatante in *Just You, Just Me*, inciso nel 1955 con Lionel Hampton, Teddy Wilson e Red Callender.

Potremmo praticamente affermare che dalla stessa posizione dei piatti sulla batteria dipendono diversi tipi di gioco: in effetti, se si considera la disposizione delle batterie tradizionali, constatiamo che i piatti sono disposti orizzontalmente, paralleli al suolo, in modo da essere colpiti occasionalmente. Al contrario, con l'arrivo della scuola boppistica, i piatti vengono disposti altrimenti, per la comodità del nuovo approccio: si deve inclinare il piatto per potersi suonare convenientemente un tempo continuo, mentre l'estremità della bacchetta colpisce il piatto da una nuova angolazione, come dire di piatto sul metallo. Vi sono, naturalmente, eccezioni a questa regola, visto che vi sono dei batteristi che scandiscono il tempo su di un "ride" disposto orizzontalmente o quasi, bastando a ciò che il piatto venga



In alto, Gene Krupa con due delle migliori trombe di Benny Goodman: Harry James e Ziggy Elman. Qui sopra Gene Krupa tra Flip Phillips (a sin.) e Teddy Napoleon

leggermente abbassato affinché l'estremità della bacchetta operi adeguatamente. In *Swedish Schnapps*, inciso nel 1953 con una ritmica da sogno, Herb Ellis e Ray Brown, Gene suona "vecchio stile", in compagnia di musicisti che invece fraseggiano in modo nuovo. Le punteggiature della mano sinistra sullo snare appaiono pesanti. I loro interventi sono troppo rumorosi e non si fondono con l'a-

zione della mano destra sul piatto; altrove, le due mani operano sullo snare e frammentano così il "continuo" realizzato sul piatto. Altrettanto, il tempo scandito sul piatto o sullo hi-hat stoppato non è convincente. Gene riesce ad ottenere un bel suono sul "ride" in *Hippdeebip*, inciso nel 1954. Nel 1955 Gene incide *S'Wonderful*, con gli stessi musicisti di *Hippdeebip*, vale a dire

◀ Eddie Shu (sax alto), Bobby Scott (pianoforte) e Johnny Drew (contrabbasso). Il quartetto suona "moderno". Gene giunge persino a costruire un assolo estremamente intelligente e raffinato. Di più, in *Gene's blues*, in cui gli vengono resi gli onori da boppers come Dizzy Gillespie, Oscar Peterson, Herb Ellis e Ray Brown, Gene appare propulsivo. Nel 1956, a febbraio, il batterista si avvale di una straordinaria sezione di tromboni "moderni" nella sua big-band: Kai Winding, Jimmy Cleveland e J.J. Johnson. Si vede bene che Gene non si accontenta del suo successo di un tempo, che cerca di farsi avanti nella nuova musica attornandosi di musicisti della nuova generazione, che suonano in modo ben diverso da quelli degli anni Trenta. Ma Gene prova ancora nostalgia per il passato: egli incide, nel 1956, quel *Let me off Uptown* che egli aveva inciso tanti anni prima. Si tratta, ovviamente, di una versione meno convincente. Nel 1957 Gene firma un *Gene's Solo Flight* in quartetto. L'inizio del lavoro è interessante, ma ancora una volta, quando la mano sinistra (sullo snare) ed il piede destro (sulla cassa) intervengono, le frasi musicali eseguite dagli altri musicisti non possono veramente "ribattere", dato che gli interventi della batteria *asfissiano* la melodia, invece di *sostenerla* e di *svilupparla*. Non vi è dubbio: Gene non è fatto per utilizzare la mano destra sul "ride". Anni e anni trascorsi sulle pelli gli hanno inculcato una tale abitudine che, assai probabilmente, gli pare impresa impossibile ricostruire con coerenza tutto il suo approccio su basi interamente nuove. E pure, egli avrà Phil Woods nella sua big-band, che registrerà degli splendidi assoli in *Disc-Jockey Jump* (1958) e *Mulligan Stew* (lo stesso anno), su arrangiamenti di Gerry Mulligan. Vi era dunque, da parte di Gene, una deliberata volontà di far evolvere la sua musica. Se si fosse accontentato di suonare solo con musicisti appartenenti alla sua stessa corrente stilistica, certe pecche, certe manchevolezze non sarebbero apparse così evidenti. Sebbene il termine "manchevolezza" sia improprio: come si può rimproverare ad un musicista entusiasta e sincero di voler tentare nuove esperienze?

GLI ULTIMI ANNI

Nel 1959 un film viene consacrato a Gene: intitolato *The Gene Krupa Story*, ha nel cast anche Shelly Manne, nel ruolo di Dave Tough. Quell'anno Gene si risposa, con Patricia Bowler, più giovane di lui di 25 anni. Adotta anche due bambini, uno dei quali è un maschietto handicappato. Gene prende a cuore la causa degli ospedali pediatrici e delle scuole per handicappati: a tal proposito egli



Gene Krupa ha preso parte alla realizzazione di varie colonne sonore sia per il teatro che per il cinema.

partecipa anche a conferenze e dibattiti. Nel 1960 viene colpito da una crisi cardiaca, ma ciò non gli impedisce di esibirsi in pubblico con la sua big-band, che si produrrà a Disneyland dal 1963 al 1967. Torna inoltre a riunirsi con Benny Goodman, con cui festeggia il 30° anniversario del celebre concerto del 1938 alla Carnegie Hall. Gene continua a dare conferenze, rivolgendosi

in particolare ai giovani per cautelarli sui problemi della droga. Nel 1970 torna ad esibirsi nei club, nonostante la salute ed i suoi riflessi non siano più quelli di un tempo. Nel 1972 lo si può ascoltare a New York, in particolare al Radio City, in compagnia di Benny Carter e di Roy Eldridge. Il recensore del *New York Times* non stende una recensione favorevole, e lo definisce "il vecchio gladiatore della batteria". Nel 1973 la sua casa viene parzialmente distrutta da un incendio: la maggior parte dei suoi ricordi e della sua documentazione brucia con essa. Il suo stato di salute peggiora: Gene appare per l'ultima volta in pubblico nel giugno del 1973, assieme al quartetto di Benny Goodman. Egli muore, colpito da leucemia, il 16 ottobre 1973, all'età di 64 anni.

Quale fu il ruolo di Gene Krupa nella storia della batteria? George Wettling già scriveva nel 1941: "Secondo me, Gene Krupa ha contribuito allo sviluppo del mondo della batteria, ed ha fatto prendere coscienza dell'importanza di tale strumento (...) Gene è un lavoratore infaticabile. Gene ha fatto della batteria uno strumento solista, e possiamo affermare che ad essa egli abbia donato i quarti di nobiltà". Buddy Rich, "un grande genio della batteria (...) Prima di Gene la batteria era in secondo piano, era un semplice componente dell'orchestra (...), la batteria non aveva un gran significato. Con Gene la batteria acquista un significato e non è più uno strumento di secondo piano. Il batterista diventa *qualcuno*, capito? (...) Potete immaginare il jazz senza Gene?" Ma Gene stesso non aveva l'ambizione di rivoluzionare il mondo della musica. In una dichiarazione a *Down Beat* egli afferma: "Sono per il buon gusto, sia che suoni swing o jazz, o comunque lo vogliate chiamare. Per me, si tratta di "dance music". Perché? Lo sapete benissimo, perché sono pagato per fare musica da ballo! (...). Il pubblico vuole ballare. Io glielo faccio fare".

Gene aveva un'unica ambizione: divertire il pubblico, come egli stesso affermava. Già nel 1941 dichiarava: "Voglio dei musicisti capaci di suonare la musica per la quale siamo pagati. E tale genere di musica può, talvolta, essere sia ballata che ascoltata". E' l'uomo che ha inventato un nuovo equilibrio nell'orchestra jazz, che ha donato un ruolo del tutto nuovo alla batteria, a scrivere: "Non cerco gli onori nell'arte del jazz".

Ascoltiamo Krupa mentre suona: la sua fede traspare dal suo modo di suonare, ed è questa profonda convinzione che dona al suo approccio una dimensione che va ben al di là degli stretti sentieri della batteria: essa testimonia un'autenticità unica, segno di un'intensa ricchezza interiore.

(Traduzione G.G.)



Gene Krupa con la migliore orchestra che abbia mai avuto. Alla tromba Roy Eldridge; in primo piano Anita O'Day.

DISCOGRAFIA CONSIGLIATA

Ecco sei CD che possono offrire un panorama dell'opera di Gene Krupa, e di cui i due primi sono indispensabili:
Per gli anni 1935-1936-1937:
Benny Goodman - "After You've Gone", Bluebird ND 85631
Per l'anno 1938:
Benny Goodman - "Live at Carnegie Hall", CBS 4509832
per gli anni 1938-1939:
"Gene Krupa Story", Editions Atlas n. 14, JA-CD 2014
per gli anni 1941-1942-1949:
Roy Eldridge with the Gene Krupa Orchestra featuring Anita O'Day, "Uptown", CBS 4663102
per gli anni 1953 a 1958:
"Gene Krupa", Verve 833 286-2

Tra i 33 giri non ancora ripubblicati su CD:

per gli anni 1946-1947:
"Here is Gene Krupa at his rare of all rarest performances", vol. I, RCA KLJ 20014
per gli anni 1952-1953:
"In memoriam Gene Krupa", Metro Records 2356136
L'ultimo lavoro su Gene s'intitola "Gene Krupa" di Bruce Crowther, Tunbridge Wells, Gran Bretagna, 1987.

Da consultare anche l'articolo firmato da Jean Loup Auvray e Christian Béthune nel "Dizionario del Jazz", Edizioni Laffont, Parigi 1988.

Una discografia selettiva ed una bibliografia importante esiste in "The New Grove Dictionary of Jazz", 1983

Note

1. Milton "Mezz" Mezzrow, *La rage de vivre*

(traduzione dall'inglese di "Really the Blues"), Correa, Parigi, 1950, pag. 177.
2. Id., ibid., pag. 177
3. Id., ibid., pag. 177-178
4. Id., ibid., pag. 178
5. Bruce Crowther, "Gene Krupa", Spellmount Ltd., Tunbridge Wells, Kent, Inghilterra, 1987, pag. 45
6. "Down Beat", 21 marzo 1972
7. Nat Hentoff e Nat Shapiro, "Hear Me Talkin' to Ya: the Story of Jazz by the Man Who Made It", New York, Rinehart, 1955
8. Mezz Mezzrow, op. cit., pag. 193
9. Bruce Crowther, op. cit., pag. 35
10. Gerd Kaemper, "Techniques pianistiques", Leduc, Parigi, 1968, pag. 27
11. Rim-shot: tecnica consistente nel colpire la pelle del tamburo con la bacchetta e, contemporaneamente, con questa, il bordo dello strumento.
12. Citato da Bruce Crowther in "Gene Krupa", pag. 89