

### **Introduzione**

L'idea che la batteria, il mio strumento, potesse non essere semplicemente concepita come scatola ritmica e dunque non inglobata in un contesto melodico, è da sempre stata per me fonte d'ispirazione, continue ricerche e lavoro da che ho memoria.

Attraverso uno studio ben preciso e mirato sui personaggi che hanno aperto la strada in tal senso, ponendo in evidenza le peculiarità e le potenzialità che questo strumento può offrire, ho potuto svolgere la mia tesi su due livelli:

in ambito teorico, ho parlato di "Batteria melodica" attraverso ricerche e informazioni di tutti coloro che in qualche modo hanno concepito sia il fraseggio che l'accompagnamento, riferendosi all'aspetto melodico;

in ambito pratico, con l'aiuto di un artigiano, ho costruito un set originale e ben preciso, con delle caratteristiche molto particolari, le cui peculiarità sono: la nota caratteristica per ogni tamburo, riduzione di armonici non desiderati e l'esaltazione dell'aspetto melodico.

La batteria costruita in tal senso permette all'occorrenza di unirsi ai fraseggi degli altri strumenti solistici e non, entrando inoltre armonicamente nelle strutture dell'accompagnamento. Nei suoi spazi solistici, quando chiamata ad esprimersi singolarmente, può offrire l'apertura verso una gamma ampissima di colori e sfumature più o meno dettagliate.

Forte di questi principi e certo delle potenzialità nascoste di questo progetto, basato su ricerca e sperimentazione, nasce "La batteria melodica", che consiste, in definitiva, nella costruzione di un particolare drumset che prevede l'ampliamento di un set tradizionale Jazz, costituito generalmente da tre pezzi (cassa, timpano, tom) attraverso la progettazione di ulteriori 12 tamburi appositamente studiati con diametri e profondità variabili in base alla nota scelta ed accordati cromaticamente seguendo il range di un'ottava del pianoforte (12 semitoni).

Il progetto è frutto di un lavoro approfondito e mirato durato circa un anno, che ha visto l'evoluzione di diversi aspetti: la tipologia costruttiva del set (legni, verniciatura, spessore, profondità, tagli, ecc); la tipologia di accordatura da adottare in base a:

- il tipo di cerchio montato sul fusto
- la pelle
- la relazione tonale tra un fusto e l'altro
- il diametro

Fondamentale è stato l'apporto di tutti i grandi musicisti e critici interpellati, che si sono messi a disposizione in modo sublime attraverso la loro esperienza, arricchendo il mio lavoro con interviste rilasciate in modo esclusivo, allegate alla mia tesi. Essi mi hanno illuminato, confermato e talvolta incuriosito, spingendomi a nuove ricerche, contribuendo in modo tangibile alla riuscita di questo lavoro, grazie alla loro personale opinione sulla "Batteria Melodica" ed i loro spunti fondamentali su personaggi contemporanei e del passato, persecutori di tale approccio.

## 1.1 Contributo della Tesi

L'obiettivo, nell'immenso panorama musicale in continua evoluzione, non è quello di inventare qualcosa di nuovo, ma di approfondire un discorso iniziato da tempo e continuamente ritrattato, rinnovato, perfezionato, e talvolta criticato, procedendo al fine di concretizzare idee da mettere al servizio della musica e di tutti coloro che vogliono trarre spunto sia dal progetto pratico, che dalle nozioni teoriche apprese o sviluppate nel corso delle ricerche.

Il contributo sperato è quello di aver fatto emergere dallo strumento una gamma più ampia di colori per nuove possibilità, sfumature, intuizioni, oltre che per proporre il mio punto di vista non solo come musicista, ma anche come progettista.

## 1.2 Organizzazione del testo

### **Capitolo I**

Introduzione, contributo della tesi, organizzazione del testo

### **Capitolo II**

I dati e numeri costruttivi

### **Capitolo III**

“La Batteria Melodica“: aspetti teorici e pratici, nascita, storia e sviluppo del progetto

### **Capitolo IV**

I batteristi melodici

### **Capitolo V**

interviste rilasciate da Musicisti e critici in merito all'argomento in oggetto

### **Capitolo VI**

Risultati ottenuti, aspettative, sviluppi futuri e conclusioni sul progetto

*A mia moglie,  
sempre al mio fianco  
dall'inizio alla fine.*

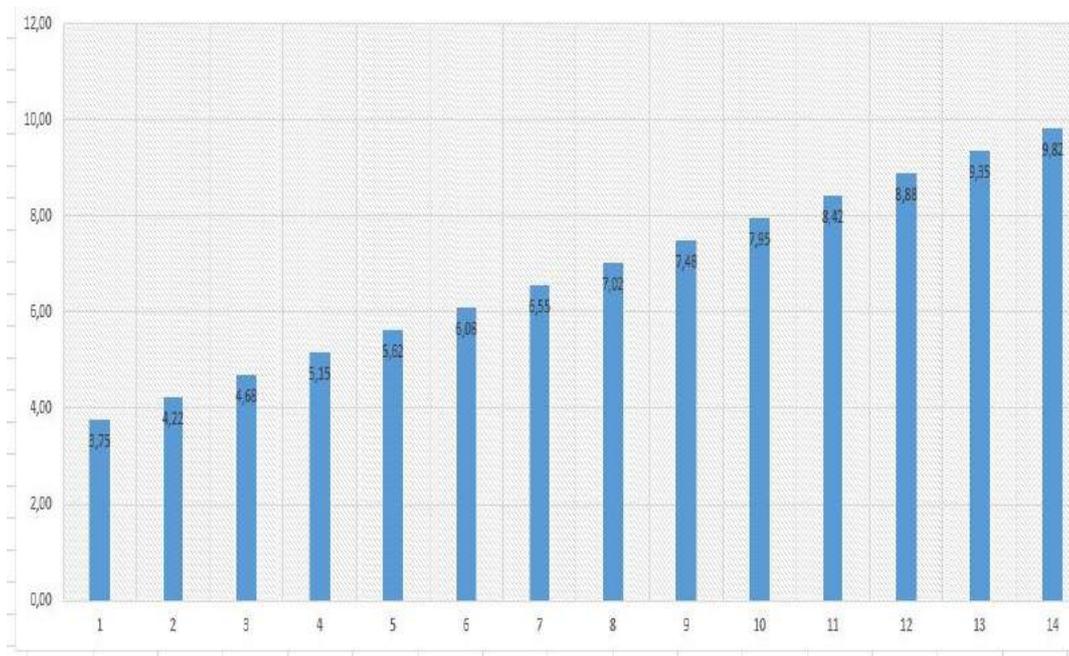
**I dati costruttivi**

Dettagli tecnici:

Per quanto riguarda la misura si è cercato di trovare una giusta proporzione tra un fattore estetico e un fattore di profondità, funzionale al fusto in termini di resa sonora. Per fare ciò si è fatto riferimento al numero aureo, da sempre sfruttato in molti campi artistici. Le misure sono state progettate in modo da avere delle profondità non eccessive, dato il carattere melodico del set, puntando a privilegiare l'attacco della nota. Stabilita la misura di 3.75" (data anche dalle misure di ingombro del blocchetto di sospensione per il fusto più piccolo da 6" di diametro) questo valore viene moltiplicato per il numero aureo (1,61...) e il risultato a sua volta moltiplicato ancora per il numero aureo (1,61...) ottenendo la misura di 9.82" (approssimato) dell'ultimo fusto. A questo viene sottratto 3.75" e il risultato viene diviso per 13, ottenendo l'incremento di ogni fusto (in questo caso circa 0.46). Dividendo equamente l'intervallo tra queste due misure del primo e dell'ultimo fusto, si sono ottenute tutte le misure intermedie. Tali misure ottenute, sotto riportate, combaciano perfettamente con quello che era l'intento: avere fusti leggermente più corti rispetto agli standard batteristici; ad esempio un 14" di diametro normalmente misura 14" anche in profondità mentre un 10" difficilmente ha una misura in profondità inferiore a 7 pollici.

6"	3,75
6"	4,22
8"	4,68
8"	5,15
10"	5,62
10"	6,08
10"	6,55
10"	7,02
12"	7,48
12"	7,95
12"	8,42
13"	8,88
13"	9,35
14"	9,82

## 2.2 Grafico numero aureo



### 2.3 Il rapporto aureo nella storia dell'arte

[1] Nel 1875 Fechner sottopose a diversi architetti e artisti la scelta tra vari rettangoli per individuare quale fosse il più armonico. Si concluse che il più apprezzato fu il rettangolo il cui rapporto tra i lati era il RAPPORTO AUREO. Questo rapporto armonico si ritrova e si ritroverà in molte opere artistiche e architettoniche.

In realtà è dimostrato che la percezione umana mostra una naturale preferenza e predisposizione verso le proporzioni in accordo con la sezione aurea; gli artisti tenderebbero dunque, quasi inconsciamente, a disporre gli elementi di una composizione in base a tali rapporti.

[2] La sezione aurea è nota fin dall'antichità con Mario Livio, uno dei più importanti ricercatori moderni ad aver studiato questo argomento asserisce: -"Credo altamente improbabile che babilonesi ed egizi conoscessero il rapporto aureo e le sue proprietà; l'onore di questa scoperta va lasciato ai matematici greci".

Gli antichi architetti nei loro lavori cercavano di realizzare due concetti fondamentali:

\* Simmetria (l'accordo delle misure) mediante il ripetersi di certi rapporti proporzionali privilegiati;

\* Euristicia (armonia) tra le lunghezze, le superfici e i volumi dell'edificio, sia nella sua interezza che nelle sue parti singole.

Gli architetti e gli artisti greci facevano grande uso dei rettangoli aurei.

## 2.4 Il Partenone

[1] E' un tempio dedicato alla dea Atena, protettrice della città di Atene, e fu costruito tra il 447 e il 438 a.C. su progetto di Ictinio e Callicrate ed adornato dalle sculture di Fidia. In omaggio a quest'ultimo, all'inizio del XX secolo il matematico americano Mark Barr introdusse, per indicare il rapporto aureo, l'uso della lettera greca phi ( $\Phi$ ) proprio in riferimento all'iniziale del grande scultore.

Dall'esame metrico-dimensionale si sono fatte interessanti scoperte in merito alle proporzioni: l'altezza complessiva è la sezione aurea della larghezza della parte frontale; quindi la facciata ha le dimensioni di un rettangolo aureo. Tale rapporto aureo si ripete più volte tra diversi elementi del frontale, ad esempio tra l'altezza complessiva e l'altezza cui si trova la trabeazione.

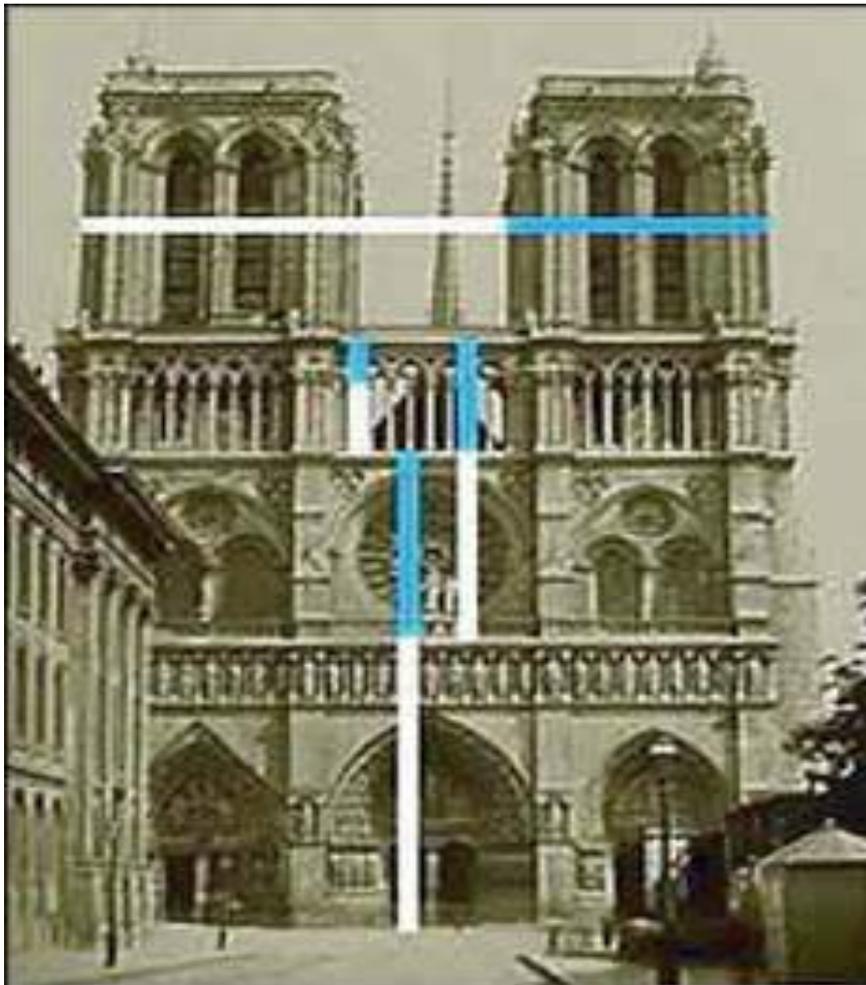


[2]

## 2.5 Notre Dame de Paris

[1] E' importante dare uno sguardo anche all'architettura del Medioevo. Come è provato da numerosi documenti, dall'architettura egiziana a quella del Medioevo e del Rinascimento, le basi geometriche e numeriche sono, con svariate applicazioni e pochissime varianti, sempre le stesse. La costruzione di tutte le cattedrali gotiche sparse nel mondo è sempre basata sul quadrato, sul cerchio e sul pentagono, con una mescolanza di simmetria razionale ed irrazionale. E' impossibile non dedurre dunque che esiste una diretta connessione fra i sistemi greci e romani e quelli gotico e la presenza della Sezione Aurea ne è una indiscutibile prova.

[2] La Cattedrale di Parigi, dagli studi dell'architetto e storico francese Jean Viollet Le Duc, restauratore di Notre Dame, mostra la sorprendente presenza di geometrie improntate sulla sezione aurea, sia sulla facciata che sul fianco.

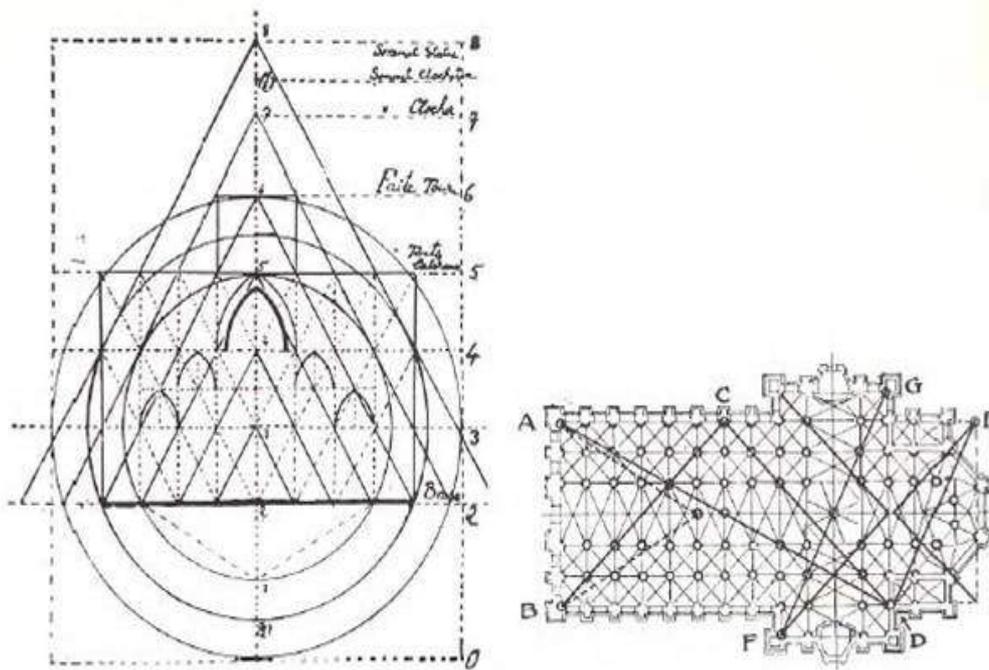


[3]

## 2.6 Il Duomo di Milano

[1] Una prova dello spirito geometrico e matematico che regola le costruzioni del Medioevo, è nelle discussioni e deliberazioni del Comitato di costruzione del Duomo di Milano. Alla fine del secolo XIV furono convocati vari esperti a Milano perché si esprimessero sulle proporzioni da dare al nuovo Duomo e i pareri si divisero in due correnti: i francesi sostenevano che si dovessero impiegare dei cerchi, i tedeschi preferivano i triangoli.

[2] La cattedrale fu costruita sui principi “ad quadratum”:  
La pianta fu formata da due quadrati e dalle loro suddivisioni, ma, al momento di definire l'altezza dell'edificio, sopraggiunse il timore che l'altezza imposta dal quadrato e dal suo noto triangolo (la cui altezza è uguale alla base) fosse troppo grande. La deliberazione del comitato fu quella di adottare l'altezza relativa al triangolo equilatero.



[3]

## 2.7 La Gioconda di Leonardo da Vinci

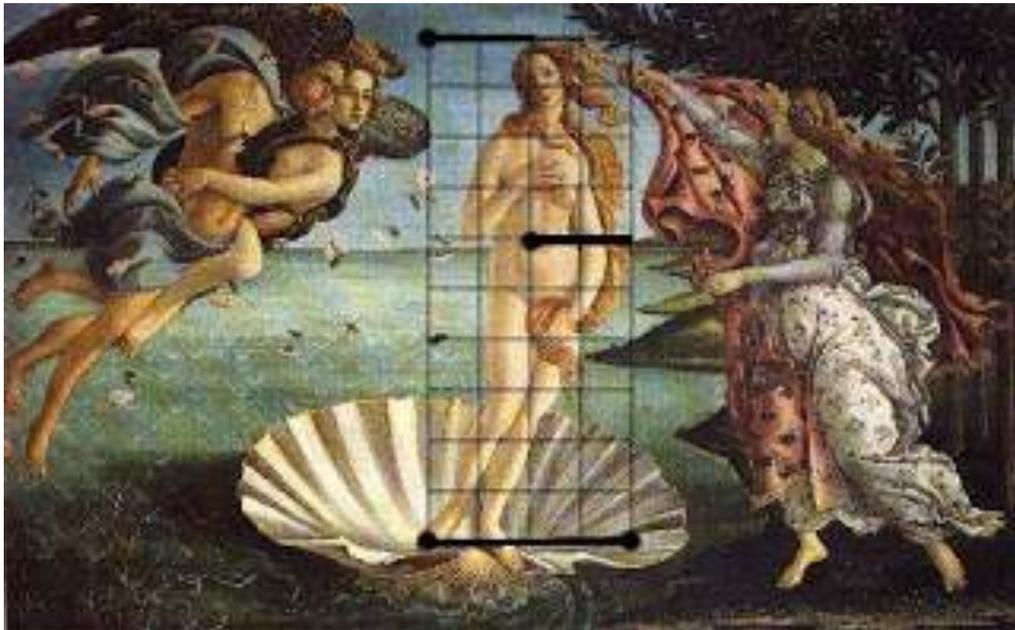
[1] Nell'opera “La Gioconda” il rapporto aureo è stato individuato in vari elementi, ossia nella disposizione del quadro, nelle dimensioni del viso, nell'area che va dal collo fino alle mani, in quella che va dalla scollatura dell'abito verso l'intreccio dei polsi.



[2]

## 2.8 La Venere di Botticelli

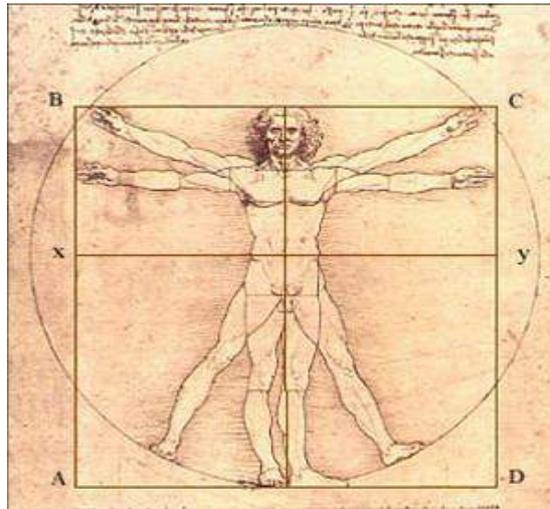
[1] Si può notare come, nell'opera La Venere di Botticelli, misurando l'altezza da terra dell'ombelico del soggetto e la sua altezza complessiva, il loro rapporto risulterà 0.618. Così avviene anche nel rapporto tra la distanza tra il collo del femore e il ginocchio e la lunghezza dell'intera gamba o anche il rapporto tra il gomito e la punta del dito medio e la lunghezza del braccio.



[2]

## 2.9 L'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci

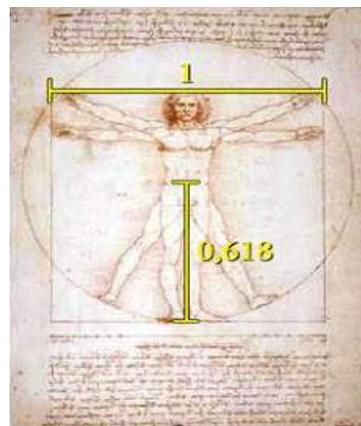
[1] Nell'Uomo Vitruviano, Leonardo studia le proporzioni della sezione aurea secondo i dettami del “*De architectura*” di Vitruvio, che obbediscono ai rapporti del numero aureo. Leonardo stabilì che le proporzioni umane sono perfette quando l'ombelico divide l'uomo secondo il numero aureo.



[2]

[3] Vitruvio nel *De Architectura* scrive:

"Il centro del corpo umano è inoltre per natura l'ombelico; infatti, se si sdraia un uomo sul dorso, mani e piedi allargati, e si punta un compasso sul suo ombelico, si toccherà tangenzialmente, descrivendo un cerchio, l'estremità delle dita delle sue mani e dei suoi piedi".

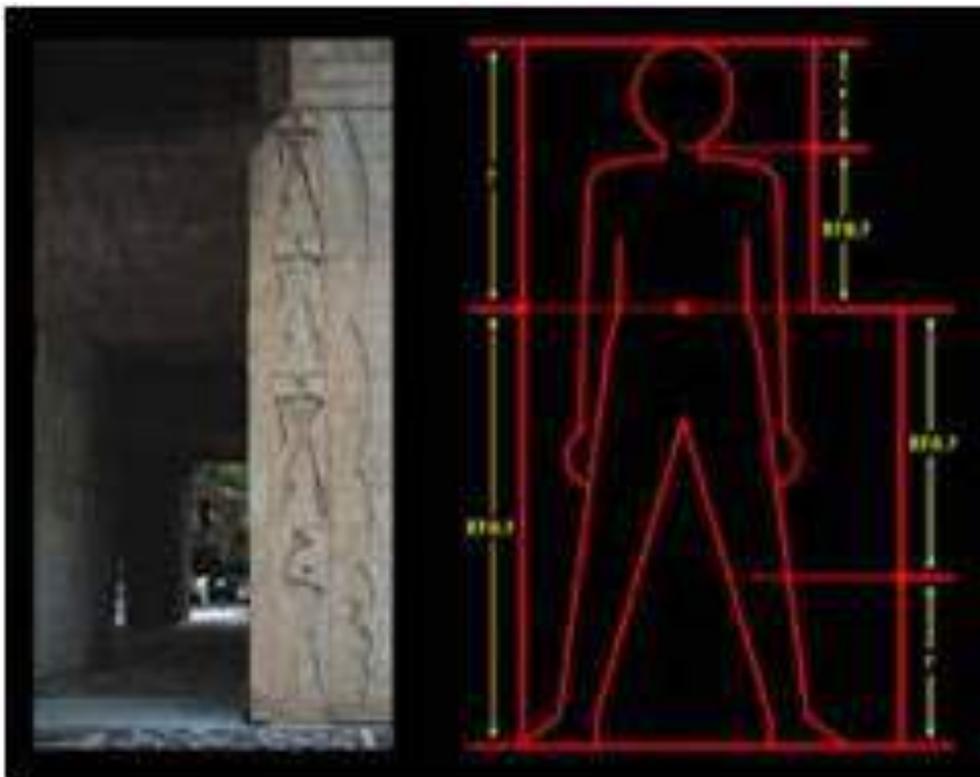


[4]

## 2.10 Epoca moderna: Il Modulor

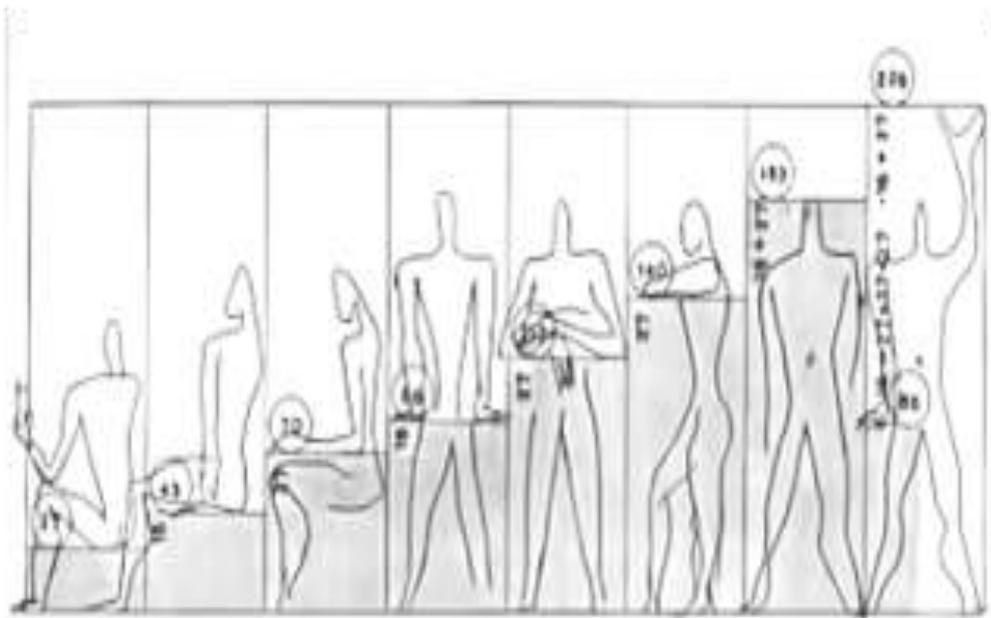
[1] Nell'architettura del XX secolo, una delle più interessanti applicazioni della sezione aurea fu senz'altro segnata dalla nascita del Modulor, letteralmente "modulo d'oro" derivato dal nome francese.

[2] L'ideatore fu l'architetto svizzero Le Corbusier che si prefisse di utilizzare la sezione aurea e la successione di Fibonacci quale sistema su cui basare le proporzioni di tutti gli spazi dedicati alla vita dell'uomo, con l'intento di creare uno standard che fosse allo stesso tempo armonico e funzionale alle esigenze del vivere quotidiano; l'idea sottostante era che, poiché era possibile riscontrare la sezione aurea nelle proporzioni del corpo umano, nonché in altri svariati esempi naturali, questa poteva essere la base ottimale su cui strutturare tutto l'ambiente circostante, in modo che risultasse armonico e armonizzato ad esso secondo una presupposta regola naturale, identificata appunto nella proporzione aurea.



[3]

[4] Lo stesso Le Corbusier utilizzò gli schemi del Modulor in diversi suoi progetti, come nella costruzione di alcune strutture governative nella città di Chandigarh in India. Nel suo complesso, però, il Modulor non trovò grande seguito presso altri architetti, anzi fu molto spesso oggetto di critiche circa l'inconsistenza delle sue basi teoriche, che ne decretarono man mano l'insuccesso.



[5]

Dopo aver accuratamente valutato, progettato e deciso quali dovessero essere le dimensioni di ogni fusto attraverso i calcoli effettuati, siamo arrivati a chiederci quale potesse essere il legno più soddisfacente per le nostre aspettative optando così per il RED ALDER (ONTANO). Tra tutte le varietà disponibili la scelta è ricaduta sull'Ontano poiché il set presenta solo pelli battenti e l'assenza di quelle risonanti ha spinto a cercare un'essenza che rispondesse al meglio sulle frequenze medio basse senza alterare la qualità di attacco della nota, data la natura melodica del set. Altri legni che avrebbero potuto essere compatibili con lo scopo sono il Pioppo e il Mogano. Questi, insieme all'ontano, sono inoltre legni relativamente leggeri che favoriscono un trasporto agevole dato il numero consistente di strumenti di cui è composto il set.

## 2.11 Il Legno

### American Alder (Ontano)

Famiglia: Latifoglie Americane

Nome botanico: *Alnus Rubra*

Nomi commerciali: Western Red Alder, Western (red) Alder, Ontano

Distribuzione: Montagne Rocciose da sud-est dell'Alaska a sud costiera centrale della California

Peso specifico medio: 449 kg/m<sup>3</sup>

### Caratteristiche

Descrizione generale: Il *Red alder* appena tagliato è quasi bianco, ma con l'esposizione all'aria cambia rapidamente in marrone chiaro con sfumature gialle o rossicce. Il durame si forma solo in alberi di età avanzata e non vi è una delimitazione netta fra alborno e durame. La fibra è piuttosto diritta con venature uniformi.

### Classificazione scientifica

Italia: Plantae

Ordine: Fagales

Famiglia: Betulaceae

Genere: *Alnus*

Specie: *A. rubra*

L'ontano rosso è una latifoglia decidua, albero nativo occidentale del Nord America.

### Caratteristiche degli alberi

E' la più grande specie di ontano in Nord America e uno dei più grandi al mondo, raggiungendo altezze di 20-30 m. Il nome deriva dal colore rosso ruggine brillante che si sviluppa in corteccia contuso o raschiato. La corteccia è screziata, cenere grigia e liscia, spesso drappeggiata con muschio . Le foglie sono ovali, lunghe 7-15 cm, con bordi seghettati e un punto distinto alla fine; il margine foglia è arricciato verso il basso, una caratteristica che lo distingue da tutti gli altri ontani.

### Aspetto e caratteristiche del legno

Il red alder è un legno relativamente tenero di media densità con bassa resistenza alla curvatura, e all'urto e scarsa rigidità. Questa specie di latifolia della costa occidentale degli Stati Uniti è soggetta a norme di classificazione uniche. Caratteristiche principali: il legno viene essiccato, piattato e quindi ispezionato sulla faccia migliore della tavola. I nodi puntiformi sono una caratteristica naturale e non vengono considerati difetti.

Le qualità principali sono: Superior (Select & Better), Cabinet (No.1 Common) e Frame (No. 2 Common), che si prestano a usi analoghi a quelli previsti dalle norme NHLA per le classi Standard.

### Caratteristiche fisiche

Peso specifico 0,41

Elasticità 9515 MPa

Durezza 2624 N

### Caratteristiche meccaniche

Il red alder si lavora con facilità ed è eccellente per la tornitura e la lucidatura. Resiste bene all'inchiodatura, ha un'ottima tenuta alle viti e alla colla e può essere carteggiato, verniciato o trattato con mordenti e impregnanti per una buona finitura. Si essicca facilmente con scarsa degradazione e ha una buona stabilità dopo l'essiccazione.

### Durabilità

Questo legno non è resistente alla decomposizione del durame ed è soggetto ad attacchi del comune tarlo, ma è permeabile al trattamento di conservazione.

Ritiro volumetrico

Da basso a medio, 10,1%

Lavorabilità

Buona

### La batteria melodica : dall'idea al progetto



L'idea di un progetto che potesse dare voce alla batteria in un modo diverso o comunque ben preciso nelle sonorità nasce da un'illuminazione avuta tempo addietro quando stavo intraprendendo gli studi delle percussioni classiche, nelle quali il rapporto con l'accordatura dei tamburi riveste un ruolo particolare. Forte così delle mie idee e del notevole appoggio del M° Francesco Petreni, colui che mi ha seguito lungo tutto il percorso Jazz in Conservatorio, mi sono messo a lavorare sviluppando bozze e disegnando progetti per dare forma a un'idea che aspettava di essere approfondita. Questa si è trasformata subito in numeri, comparazioni, prove con vari tamburi e set mischiati che inizialmente hanno richiesto più accortezze del previsto, ponendo dei dubbi sull'impossibilità di utilizzare fusti standard in commercio. Compresa tali necessità e con voglia di creare qualcosa di unico ho preso la decisione di rivolgermi ad un artigiano a cui sottoporre l'idea, per poter trarre il massimo dai fusti in quanto a legno e tipologia costruttiva.

Sono arrivato così, dopo innumerevoli ricerche materiali e sul Web, ad un rinomato liutaio di Albonese (PV), Alessandro Respighi, la cui tipicità risiede proprio nella ricerca del suono e innovazioni costruttive con tecniche e tipologie uniche nel settore (ha eseguito diversi lavori anche in ambito classico). L'artigiano si mostra da subito entusiasta dell'idea, dedicandosi agli studi dei vari aspetti e alle caratteristiche di cui dovrà farsi carico il drumSet.

Il Set prende così, attraverso le innumerevoli ricerche e sperimentazioni, le seguenti caratteristiche costruttive in quanto a dimensioni :

- 2 TOM da 6”
- 2 TOM da 8”
- 4 TOM da 10”
- 3 TOM da 12”
- 2 TOM da 13”
- 1 TIMPANO da 14”
- 1 CASSA da 18”

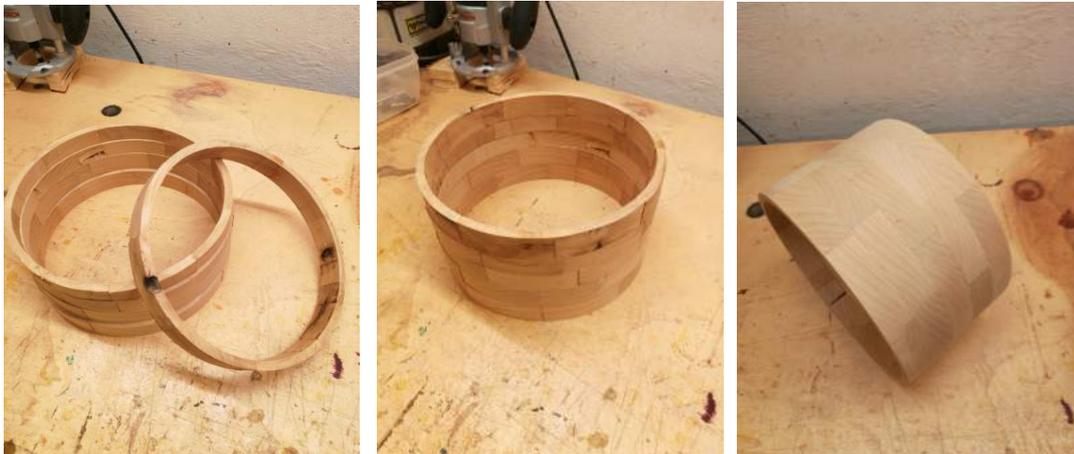
Dopo comparazioni scelta di legni, verniciatura, taglio bordi, profondità, diametro e una serie di tanti altri accurati studi su cerchi pelli etc. etc. (segue il progetto in dettaglio nell'allegato specifico), il lavoro entra nel vivo della sua costruzione nel mese di luglio 2017.

L'idea prende così forma attraverso 12 tamburi appositamente studiati e tagliati per conferire ad ogni singolo fusto la nota caratteristica voluta con l'intento di ottenere un'estensione di 8<sup>^</sup> (cromatica), aspetto che però non pregiudica il fatto di utilizzare il Set come una batteria tradizionale. Infatti preciso che la “Batteria Melodica” è un ampliamento di un set tradizionale, seppur con specifiche costruttive particolari, da ciò deriva la capacità di aprire o meno una finestra su un'ulteriore tavolozza di colori musicali in base all'occorrenza.

### 3.2 La tecnica costruttiva

Esistono cinque differenti tecniche di costruzione per un fusto di batteria.

1. La più tradizionale è quella in multistrato, storicamente usata da tutti i più grandi marchi e consiste nel sovrapporre diversi fogli di legno sottili, in genere dai 3 ai 6 decimi di mm incollandoli fra loro grazie all'utilizzo di forme sia interne che esterne. E' un metodo molto rapido e molto adatto alla produzione di massa.
2. Molto diffuso nella produzione artigianale, è il sistema a doghe verticali, tipo botte, che prevede l'utilizzo di listelli di legno disposti in verticale incollati e successivamente torniti fino a raggiungere il diametro desiderato.
3. Un terzo modo di ottenere un fusto è quello di scavare dal pieno una parte del tronco, svuotandolo con un tornio e successivamente lavorandolo esternamente per ottenere il diametro necessario.
4. Il quarto sistema prevede l'utilizzo di un' unica fascia di legno dello spessore di circa 1 cm, previamente cotta a vapore per ammorbidire il legno e successivamente piegata con una pressa e messa in forme interne ed esterne per essere incollata.
5. L'ultima tecnica di costruzione, che è quella utilizzata per realizzare questo set di tom melodici, prevede l'utilizzo di piccole doghe disposte orizzontalmente.



Tramite l'utilizzo di forme interne, si incollano le doghe tra loro per ottenere un anello di legno alto circa 1". Impilando ed incollando tra loro i vari anelli si arriva ad ottenere il fusto del diametro e della profondità desiderati. Per quanto tutte queste tecniche di costruzione portino ad avere un fusto con le caratteristiche necessarie per poter montare l'hardware necessario, e quindi suonare, esse presentano importanti differenze nella resa meccanica e nella conseguente produzione dello spettro armonico del suono prodotto. La scelta di realizzare il set con le doghe in orizzontale è stata determinata proprio dalla ricerca e sviluppo del miglior sistema per avere un fusto meccanicamente il più efficiente possibile. Negli strumenti a percussione ciò che è definibile come "bel suono" è dovuto alla presenza delle frequenze basse nello spettro armonico. Queste frequenze vanno a creare un tappeto consistente sul quale poi costruire le frequenze più acute. Quando il suono di un tamburo è povero delle frequenze più basse, indipendentemente dall'accordatura delle pelli, questo si rifletterà sul suono creando una percezione poco piacevole all'ascolto. Per capire questo concetto occorre tenere conto di due fattori principali:

1. il primo è che la nota che un fusto produce è determinata dal diametro del fusto e dal suo spessore;
2. Il secondo fattore è che questa nota può variare in modo consistente se vengono introdotte delle tensioni sul fusto stesso. Queste tensioni possono appunto essere introdotte proprio dal sistema di costruzione utilizzato.



Maggiori saranno le tensioni introdotte e più acuta sarà la nota prodotta dal fusto. Il comportamento è lo stesso di una pelle o di una corda di chitarra. Maggiore è la tensione e più acuta è la frequenza. Per avere il suono più basso possibile occorre cercare di limitare il più possibile le tensioni all'interno del fusto.



Il legno, una volta incollato, è come se venisse bloccato rispetto alle condizioni di umidità e le dilatazioni. Successive variazioni di umidità potranno portare tensioni rispetto alle condizioni iniziali di incollaggio. Le dilatazioni del legno avvengono maggiormente trasversalmente rispetto alla venatura. Storicamente sono stati introdotti degli anelli di rinforzo sui fusti in multistrato proprio per prevenire eccessive deformazioni o rotture degli stessi. Possiamo trovare gli stessi cerchi anche su fusti realizzati a doghe verticali o scavati dal pieno, questo perché sono strutture poco stabili. Questi cerchi ottengono lo scopo di non far deformare o rompere il fusto, ma non risolvono affatto la creazione delle tensioni interne che portano ad un impoverimento delle frequenze più basse. Questo perché nei fusti in multistrato ogni foglio reagirà diversamente alla colla e alla messa in tensione derivata dalla piegatura nella forma, avrà un ritorno elastico diverso per ogni foglio, determinato dalla venatura dello stesso e anche dall'umidità presente nell'ambiente in fase di incollaggio. Per quanto riguarda la costruzione a doghe orizzontali si avrà lo scarico delle tensioni sul diametro del fusto, ma questo determinerà tensioni sia in fase di dilatazione che di restringimento del legno, essendo ogni dogha vincolata a quella accanto. Nel fusto scavato dal pieno sarebbe necessaria una lavorazione molto lunga per arrivare ad ottenere una struttura stabile dato l'importante svuotamento che avviene durante la lavorazione. Basti pensare che, nella produzione di clarinetti, i produttori più attenti per un fusto di pochi cm arrivano a fare stagionare il legno dodici anni e a lavorarlo lentamente ogni anno per dargli il tempo di assestarsi senza che si crepi. In questo caso il diametro è di pochi cm mentre per un rullante, ad esempio, avremmo un fusto di 35 cm, quindi soggetto a movimenti molto maggiori.

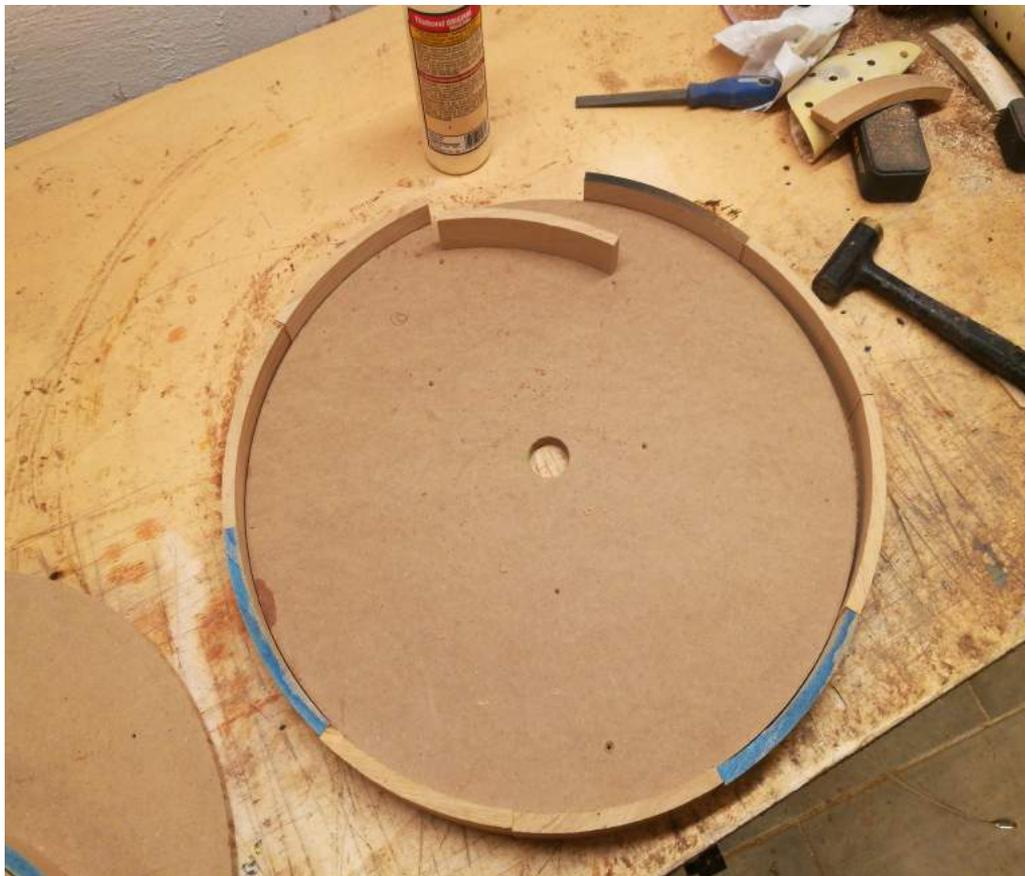


Per evitare questi movimenti e tensioni occorre disporre la venatura in orizzontale, perché eventuali tensioni andrebbero a scaricarsi lungo la profondità senza creare tensioni rimanenti all'interno del fusto. La scelta è ricaduta sulle doghe in orizzontale perché i piccoli segmenti, per quanto ciò comporti più lavoro, presentano ognuno una ridotta capacità di muoversi, contribuendo in maniera consistente all'efficienza del sistema. Per limitare al massimo le tensioni, vengono tagliati già curvi allo spessore desiderato e non piegati. In questo caso particolare, si è scelto come legno dell'alder americano con una stagionatura di una decina di anni: è un legno molto stabile e leggero, con un ritiro volumetrico medio-basso. Ciò si traduce in un legno sonoro ricco di frequenze medio-basse ed estremamente stabile nel tempo. Lo spessore è di circa 8/9 mm e l'interno dei fusti è stato volutamente lasciato grezzo per avere piccole variazioni di spessore che vadano ulteriormente ad arricchire frequenze e suono, perché come è stato detto precedentemente il suono si compone del binomio diametro-spessore e stesso diametro con spessori diversi produrranno una risposta più articolata sulle varie frequenze. Per lasciare il fusto più libero di vibrare, è stata scelta una colorazione con aniline e successivamente un trattamento con vernice a base di cere dure che dona un film protettivo molto sottile. Si è scelto di utilizzare solo pelli battenti per avere un suono distintivo rispetto ad una eventuale batteria; ciò permette inoltre di riporre i fusti facilmente uno dentro l'altro per un più comodo trasporto.

I bordi sono stati lavorati con un' inclinazione di 70°, maggiore rispetto ai classici 45°, per favorire al massimo il contatto tra pelle e fusti che con un bordo di 45° può presentare qualche problema di contatto, soprattutto con pelli Remo, tra il bordo del fusto e la piega della pelle, con conseguenti problemi di accordatura e di suono.



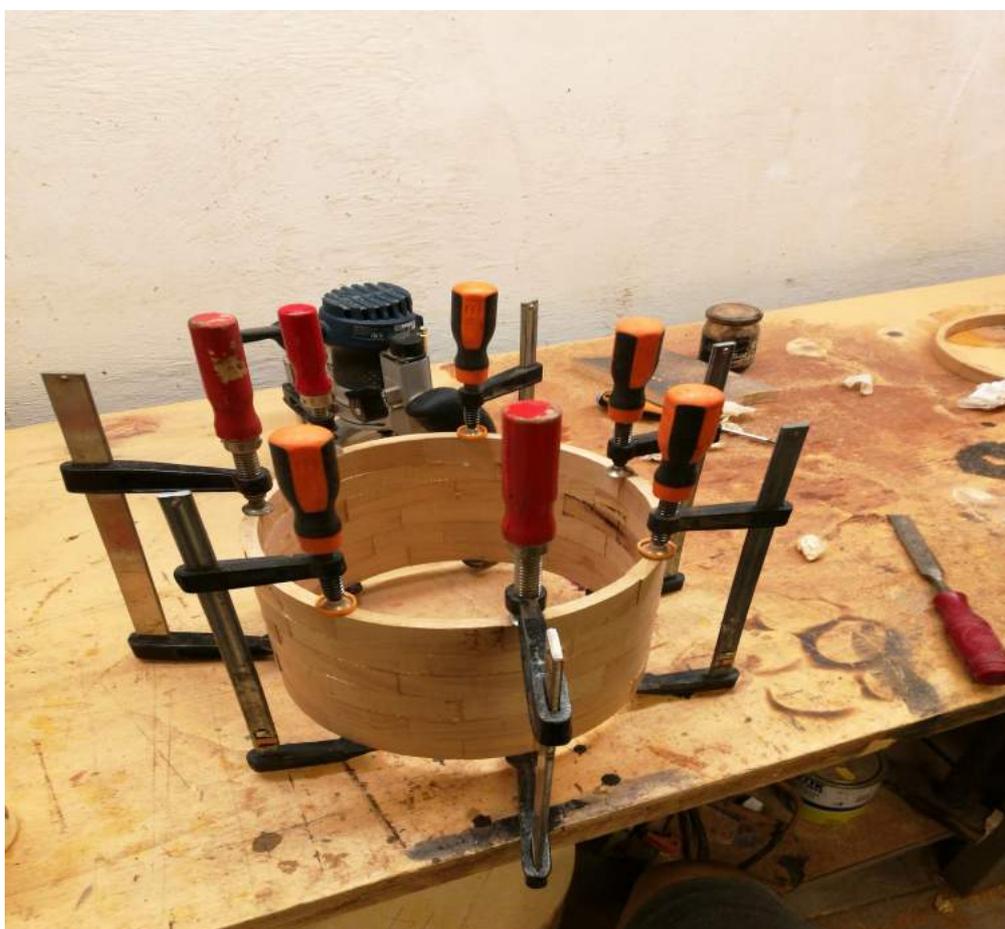
### 3.3 Foto della costruzione



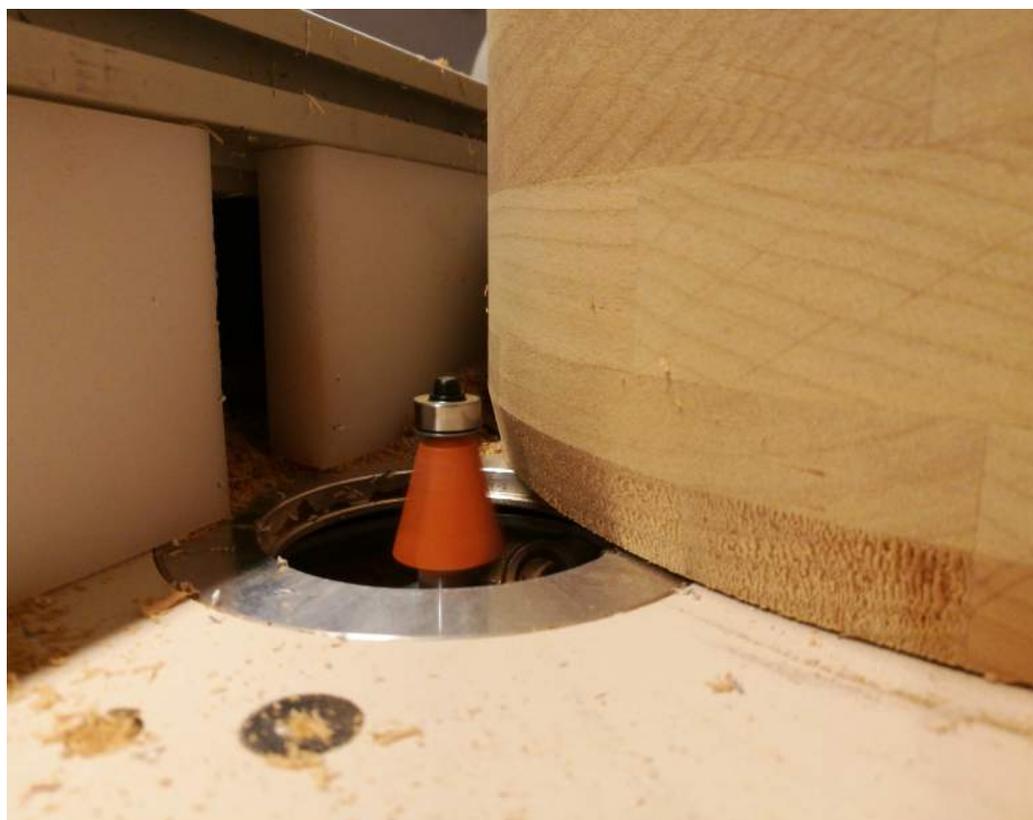
le doghe insolitamente trasversali



la fase di incollaggio



Processo di inclinazione dei bordi a 70°



Cerchio cassa unione di ulivo (centro) e noce



Le due tipologie di legno conferiscono maggiore rigidità fondamentale per il suo impiego



### **L'approccio melodico alla batteria**

Parlando di “**BATTERIA MELODICA**” in questo trattato, è doveroso esporre una panoramica dei principali grandi batteristi che si sono susseguiti (predecessori e/o contemporanei) di Max Roach che oltre a lui hanno dato un contributo sostanziale in questo senso. Partendo da colui che per estro melodico personale affiancato alla tecnica e passando per un ampliamento del drumSet ha nettamente sancito l'inizio di un capitolo che avrebbe cambiato il modo di concepire la batteria, si può affermare che Baby Dodds è riuscito a generare e illuminare innumerevoli generazioni fino ai giorni nostri. Molti musicisti di questo tempo infatti si affacciano sullo stile Baby non solo per semplice ascolto e ammirazione ma bensì per uno studio specifico fino ad arrivare a essere veri e propri fanatici del periodo storico che lo caratterizzano, rielaborando e riproponendo fattura identica del set da lui utilizzato con trascrizioni dei suoi fraseggi in ambito solistico e particolarità nell'accompagnamento.

Dunque se ci si sofferma pochi minuti sulla time line da Baby ad oggi, ci si può stupire di come nell'arco di un secolo la fonte di ispirazione e le curiosità timbriche riscontrate agli arbori rimangano, nonostante il processo tecnologico e il susseguirsi di tanti musicisti eccezionali dopo colui che ha mosso i primi passi. Ciò non vuol dire che si rimanga relegati ad uno stile del tempo o tipologia tecnica e tipicità di un musicista di tale fattura perché i batteristi che si sono susseguiti per ogni epoca personale, hanno portato ai massimi livelli tale concetto; si vuole semplicemente evidenziare come nonostante trascorra il tempo, i punti di riferimento per tanti restano i “grossolani” approcci primordiali conditi successivamente dalla tecnica.

E' ovvio però, che sarebbe riduttivo da parte di chiunque limitare il brillante processo evolutivo che si è delineato successivamente sia ad opera di artisti di qualità tecniche-musicali personali uniche sia di tutti quei musicisti che hanno fatto la storia e che rimarranno indelebili in tal senso a beneficio della musica e dello strumento gli stessi musicisti apprezzati lodati ammirati studiati acclamati e spesso messi in discussione per eccessiva tecnica e/o freddezza esecutiva a discapito di musicalità e sentimento che ad ogni modo hanno portato a dei livelli unici lo strumento, esasperando tecnica e virtuosismo in modi al di fuori del comune.

Facendo tesoro di tutte queste sfumature che si susseguono dalle origini fino ad arrivare ai giorni nostri, e grazie alla possibilità di recepire materiale a sufficienza, ho voluto stilare una piccola lista dei batteristi che, sotto l'aspetto preso in considerazione in questa tesi mi hanno maggiormente influenzato in quanto a tecnica musicalità personalità caratteristiche personali e, non ultimo per importanza, ovviamente l'approccio “melodico” sullo strumento.

## 4.2 Warren “Baby” Dodds



( New Orleans 24 Dicembre 1898 – Chicago 14 Febbraio 1959 )

E' il primo ad aver portato nel mondo della batteria una concezione melodica, sia per il suo fraseggio che nell'accompagnamento. Già con lui si delineano importanti modifiche e ampliamenti del set con finalità melodica attraverso l'utilizzo di diversi accessori. Risale al primissimo periodo Jazz suonando dapprima con la “Fate Marable's Band” (1918-1921), unendosi successivamente alla “Creole Jazz Band“ di King Oliver ( 1922 ). Verso la fine del decennio comincia la sua collaborazione con il trombettista e cantante Louis Armstrong e il pianista e compositore Jelly Roll Morton, suonando anche con il fratello maggiore Johnny Dodds (clarinettista).



### 4.3 Danzil da Costa Best



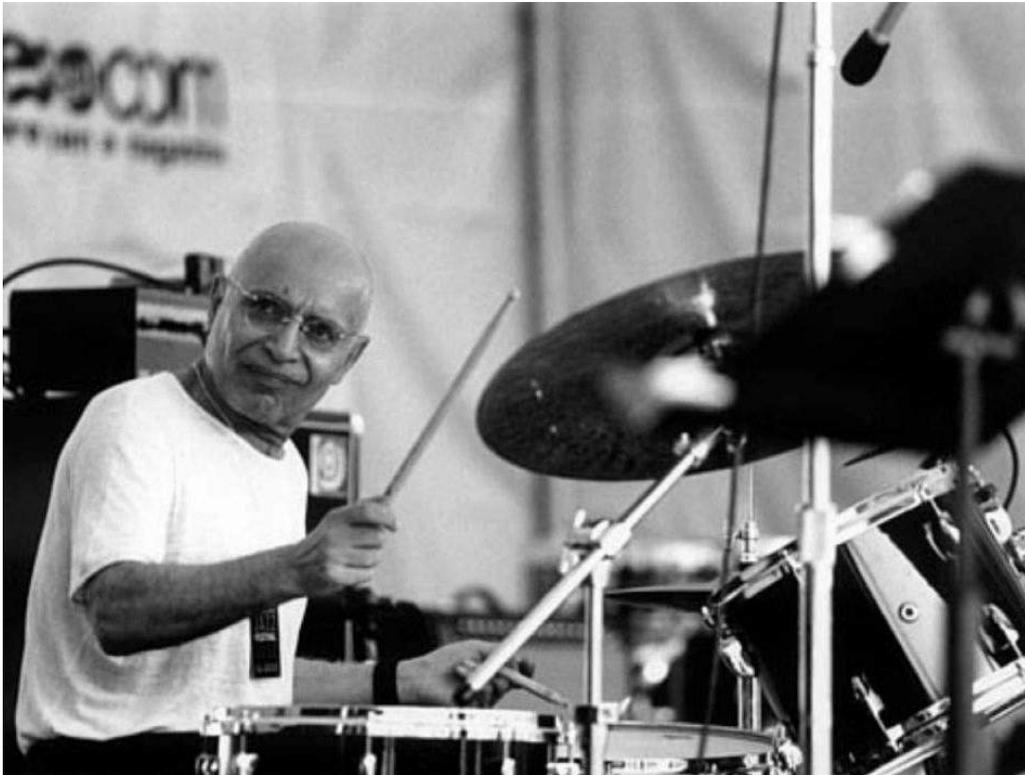
(27 aprile 1917 - 24 maggio 1965)

E' un batterista dalle peculiarità melodiche con una carriera fatta di successi e collaborazioni ma purtroppo breve e non del tutto fortunata. Dopo un primo incidente automobilistico, che lo costringe all'inattività temporanea causata dalla frattura di entrambe le gambe successivamente incorre in una paralisi che lo costringe alla totale e permanente inattività musicale. Morirà nel 1965 all'età di 48 anni, dopo aver sceso una scala in una stazione metropolitana di New York. Tante sono le collaborazioni: tra il 1943 e il 1944 lavora con Ben Webster, successivamente con Coleman Hawkins (1944-1945) e con Illinois Jacquet e Chubby Jackson ( 1946 ).

Nel 1949 registra con Lennie Tristano e successivamente con Lee Konitz ; partecipa ad una registrazione con George Shearing nel 1948 : di qui sarà membro e fondatore del Quartetto in attività fino al 1952.

Nel 1954 suona con Artie Shaw e poi in un trio con Erroll Garner ( 1955-57 ) , di lì a poco collaborerà con Phineas Newborn Nina Simone Billie Holiday Tyree Glenn e Sheila Jordan.

#### 4.4 Stephen Paul Motian



(Filadelfia 25 marzo 1931 – New York 22 novembre 2011)

Un batterista che ha contribuito a liberare la batteria dall'obsoleto status di convenzione ritmica. Nel 1954 suona con Thelonious Monk e successivamente (1959-64) nel trio di Bill Evans con al basso il giovane Scott LaFaro. Collabora con Paul Bley pianista (1963-64), Keith Jarrett pianista (1967-76), Lennie Tristano e molti altri. Noto anche come compositore, porta avanti dei lavori come Band-Leader fondando diversi progetti di notevole spicco e successo, arrivando a creare nei primissimi anni '90 "l'Electric Bebop Band" che prevede 2/3 chitarre in formazione.

ISRAEL (chorus solo)

First chorus - 4:37

Musical notation for the first chorus of 'Israel', consisting of three staves. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff begins with a double bar line and a 4/4 time signature. The second and third staves continue the melodic and rhythmic development of the piece.

Second chorus - 5:08

Musical notation for the second chorus of 'Israel', consisting of three staves. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff begins with a double bar line and a 4/4 time signature. The second and third staves continue the melodic and rhythmic development of the piece. A bracket labeled 'both hands' is placed above the first staff, indicating that the notation applies to both hands.

#### 4.5 Edward Joseph “Ed” Blackwell



(New Orleans 10 ottobre 1929 – 7 ottobre 1992)

E' ritenuto un innovatore dello stile Jazz libero degli anni '60, riuscendo a fondere insieme le sfumature dello stile New Orleans con il Bebop, attraverso i ritmi africani. Negli anni '50 suona in un Quintetto Bebop che vede al Piano Ellis Marsalis, periodo che influenza fortemente il suo modo di suonare durante tutta la sua carriera. Importante è la collaborazione, che lo porta all'attenzione generale, con il Quartetto di Ornette Coleman (1960). Nel 1981 si esibisce a Woodstock per il “Jazz Festival”; in quell'occasione suona con un suo progetto dal nome “Ed Blackwell” al fianco dei musicisti Mark Helias (basso), Carlos Ward (sax Alto / flauto) e Graham Haynes figlio del celebre Batterista Roy Heynes (cornetta)

#### 4.6 Joey Baron



(Richmond 26 giugno 1955)

Batterista fortemente influenzato da un senso melodico sui tamburi, ripropone nel suo fraseggio una continuità discorsiva, un filo continuo tra tutti i musicisti, intrecciandosi con gli strumenti solisti. Possiamo cogliere tali prodezze in dischi come “We'll Soon Find Out”, album mix di Jazz e post-Bop del 1999, in brani come Equaled. In questo disco suona con Ron Carter (basso), Bill Frisell (chitarra acustica/elettrica), Arthur Blythe (sax alto). Non è un disco di spicco dell'artista, ma lancia le migliori aspettative al pubblico e ai critici con il suo linguaggio Jazz come leader.

EFFENDI (Mark Murphy)

**INTRO**

5

9

13

17

21

25

**HEAD**

29

33

4.7 **Stephen Victor Gadd**



(Rochester 9 aprile 1945)

Difficile parlare dell'immensità di tale artista: è colui che tocca tutti gli aspetti possibili racchiusi in un unico modo di suonare. La tecnica, il sentimento, il groove e lo swing, la capacità di parlare attraverso lo strumento gli portano una lunghissima attività professionale che lo vede fedelmente al fianco di musicisti di spicco degli anni in cui è maggiormente attivo. Esemplari le esibizioni per sola batteria come durante l'evento "Buddy Rich Memorial Concert Performance", dove i tre musicisti (D.Weckl, V.Colaiuta, S.Gadd) si lanciano in virtuosismi sublimi in cui nonostante l'elevato livello globale, Steve sembra fare da padrone con la sua musicalità detta in gergo "di pancia": impetuoso ma allo stesso tempo elegante. Numerose sono le sue collaborazioni internazionali, Chick Corea, Stuff, Pino Daniele, Steely Dan, Simon & Garfunkel, Peter Gabriel, Paul Simon, Steps Ahead, Eric Clapton, James Brown, Al Jarreau, Michel Petrucciani, Al di Meola.

4.8 Peter Erskine



(Somers Point 5 Giugno 1954)

Peter Erskine, autentica icona del jazz mondiale, nasce nel New Jersey e suona la batteria da quando aveva quattro anni. Nel 1972 ha iniziato la sua carriera da professionista con la "Stan Kenton Orchestra". Quattro anni dopo, è entrato nella Big Band di "Maynard Ferguson" prima di militare nei "Weather Report"; Jaco Pastorius (basso), Joe Zawinul (tastiere), Wayne Shorter (sassofono) con i quali ha registrato cinque album compreso "8.30" con il quale vince il suo primo "Grammy Award". Durante questo periodo a Los Angeles, ha lavorato anche con Freddie Hubbard, Joe Henderson, Chick Corea, Bobby Hutcherson, Joe Farrell e George Cables. Peter si è poi trasferito a New York City dove ha lavorato per cinque anni con musicisti come Michael Brecker, Mike Mainieri, Eddie Gomez ed Eliane Elias in Steps Ahead, John Scofield, Bill Frisell e Marc Johnson nel leggendario gruppo "Bass Desires", il "John Abercrombie Trio" più la Big Band di "Bob Mintzer". Produce registrazioni jazz per la sua etichetta discografica (Fuzzy Music) con 4 nomination ai Grammy al suo attivo. E' anche un autore attivo con diversi libri, i titoli includono "No Beethoven (Autobiografia e cronaca di Weather Report)," "Time Awareness for All Musicians ", " Essential Drum Fills "e il suo ultimo libro (co-autore di Dave Black per Alfred Publishing), "The Drummers 'Lifeline ". È anche autore di una serie di app iOS Play-Along adatte a tutti gli strumenti.

#### 4.9 Terry John Bozzio



(San Francisco 27 Dicembre 1950)

Si fece un nome entrando negli interessi degli addetti al settore, registrando e andando in tour con “Frank Zappa” ed in seguito con gli “UK”. Divenne particolarmente famoso per l'esecuzione del difficilissimo brano di Zappa “ The Black Page”. Bozzio ha registrato, attraversando generi tra loro diversissimi, centinaia di dischi con moltissimi musicisti. Tra tutti, oltre F. Zappa, citiamo: Herbie Hancock, Jeff Beck, Steve Vai. Nel 2010, insieme al chitarrista Allan Holdsworth, al bassista Tony Levin e al batterista Pat Mastelotto, inizia un tour nel quale si sono esibiti in pezzi totalmente improvvisati, rendendo unici ed irripetibili i loro concerti.

RUBBER SHIRT

Frank Zappa

The musical score for 'Rubber Shirt' by Frank Zappa is presented on eight staves. The notation is a complex drum score using various symbols: 'x' for snare, 'o' for cymbals, and 'v' for bass drum. The score includes several specific techniques: 'rim click' (indicated by a small circle on the snare line), 'bell' (indicated by a small triangle), and 'china' (indicated by a small circle with a cross). The piece is in 4/4 time and features a highly rhythmic and melodic drum pattern. The staves are numbered 1 through 15, with some numbers appearing at the beginning of a staff and others at the end. The notation is dense and intricate, reflecting the complex and experimental nature of Zappa's music.

4.10 **Antonio Sanchez**



(Città' del Messico 1 Novembre 1971)

È uno dei migliori batteristi al mondo, un band leader ed un compositore apprezzato nel mondo del jazz. E' anche collaboratore al fianco di musicisti importanti come Pat Metheny, Chick Corea, Michael Brecker, Enrico Pieranunzi, Gary Burton e porta avanti anche un'intensa attività da solista. I suoi album vincono quattro Grammy Award e, cosa insolita per un batterista, gli viene proposto di comporre la colonna sonora del film "Birdman" di Alejandro González Iñárritu. Egli sceglie di utilizzare la sola batteria, senza altri strumenti. Nel film la colonna sonora risulta perfetta e accompagna le scene in modo sublime senza essere invadente o fuori tema, riscuotendo un grandissimo successo, tale da ricevere la proposta alla nomination degli Oscar, ma viene esclusa all'ultimo momento perché contiene anche alcune tracce di musica classica.

4.11 Ari Hoenig



(Filadelfia 13 Novembre 1973)

**"Melodicismo puro sul kit" [1]**

Fondamentale nella mia ricerca è stato scoprire questo contemporaneo musicista che ha portato la concezione di batteria melodica a livelli veramente unici e incomparabili, attraverso uno studio in merito dedicato, meticoloso sotto ogni punto di vista, testimoniato da molteplici video sul web, dischi e live, in cui riproduce fedelmente brani melodizzandoli con un drumset standard.

---

[1] FONTE : Phil Dipietro "TUTTO DI JAZZ"

ARROWS AND LOOPS

UNISON

OPEN

(A) B<sup>b</sup>- B<sup>b</sup>-6 B<sup>b</sup>-6 G<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>

B<sup>b</sup>- A<sup>b</sup>6 G<sup>b</sup>6 F<sup>7</sup>SUS F

13

Detailed description: This system of musical notation is for a piece titled 'ARROWS AND LOOPS'. It consists of four staves of music. The first staff is marked 'UNISON' and has a time signature of 11/8. The second staff has a measure number '5' at the beginning and the word 'OPEN' at the end. The third staff is marked with a circled 'A' and contains four measures with chords B<sup>b</sup>-, B<sup>b</sup>-6, B<sup>b</sup>-6, and G<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>. The fourth staff starts at measure 13 and contains five measures with chords B<sup>b</sup>-, A<sup>b</sup>6, G<sup>b</sup>6, F<sup>7</sup>SUS, and F.

B<sup>b</sup> G<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> G<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>

G-7 D<sup>b</sup>/C B<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> F<sup>7</sup>SUS F

(B) B<sup>Δ</sup> F<sup>7</sup>/A B<sup>Δ</sup>/D<sup>♯</sup> F<sup>7</sup> A<sup>b</sup>7

B<sup>Δ</sup> F<sup>7</sup>/A B<sup>Δ</sup>/D<sup>♯</sup> F<sup>7</sup>SUS F

17

21

25

29

Detailed description: This system of musical notation continues the piece 'ARROWS AND LOOPS'. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 17 and has four measures with chords B<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>, and G<sup>b</sup>Δ<sup>9</sup>. The second staff starts at measure 21 and has five measures with chords G-7, D<sup>b</sup>/C, B<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>, F<sup>7</sup>SUS, and F. The third staff is marked with a circled 'B' and starts at measure 25, with measures 25, 26, 27, and 28 having chords B<sup>Δ</sup>, F<sup>7</sup>/A, B<sup>Δ</sup>/D<sup>♯</sup>, and F<sup>7</sup> A<sup>b</sup>7 respectively. The fourth staff starts at measure 29 and has five measures with chords B<sup>Δ</sup>, F<sup>7</sup>/A, B<sup>Δ</sup>/D<sup>♯</sup>, F<sup>7</sup>SUS, and F.

4.12 **Max Roach: “il batterista melodico”**



(Max Roach Newland 10 Gennaio 1924 - New York 16 agosto 2007)

**" Io amo il jazz ,e il jazz è la musica dei giovani " [1]**

Max Roach vive in pieno il periodo BEBOP e, forte degli studi dei suoi predecessori e contemporanei, elimina quello che era l'andamento regolare ritmico della batteria a favore delle regole armoniche e della melodia. Non solo: egli opera anche una rivoluzione ritmica sulla scia della strada tracciata da Kenny Clarke. E' l'inizio per colui che elabora e sviluppa lo stile della batteria Bebop, portando a livelli mai raggiunti prima il concetto di "*Batteria Melodica*". Con lui la batteria smette di essere una semplice “scatola ritmica“ ponendosi al pari di altri strumenti, segnando elasticamente il tempo di base sui piatti ed utilizzando tutte le altre parti della batteria per fraseggiare.

---

[1] da un'intervista su " ACCORDO.IT" a Franco Mondini - Billy Hart - Ritmi marzo 2011 di LucianoBeccia - pubblicato il 22 marzo 2011 ore 07:00

#### 4.12.2 Cronologia della carriera di Max Roach

1941 viene chiamato da Duke Ellington.

1943 si unisce al Timpany Five di Louis Jordan.

1943-1945 è in tournée con l'orchestra di Benny Carter.

1945 si trasferisce a New York e collabora con Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell, Charlie Parker.

1947-48 incide dei dischi che segnano l'inizio del suo successo.

1949 viene portato da Charlie Parker a Parigi (Salon du Jazz).

1952 si diploma in composizione alla Manhattan School of Music.

1953 fonda insieme a Charles Mingus la Debut Records (primi esempi di autoproduzione discografica nella storia del jazz).

1954 inizia un lavoro con un gruppo da lui capitanato che racchiude un arco di tempo in cui registra suoi grandi capolavori come *Saxophone Colossus*, *Coumanchi-cou*, e il celebre "monologo" di sola batteria "conversation".

1954 lavora e registra con Miles Davis in stile "cool".

1954 è all'apice della sua carriera, e codifica il bebop mettendo su un quintetto con Clifford Brown; poco tempo dopo si unisce a Sonny Rollins con il cui connubio si consacra il meglio della scena hard-bop.

1957 esce il primo disco ad essere composto interamente di tempi ternari: registra in questo anno "*jazz in 3/4 time*".

1958 lavora ancora con Sonny Rollins concependo brani come "*saxophone colossus*" e "*freedom suite*" per poi partecipare nuovamente ad alcune registrazioni in stile hard bop.

1958 vede la luce l'album "*deeds not words*".

1959 è particolarmente attivo nella lotta alla discriminazione razziale.

Collabora con il cantante Brown Junior con il disco "*we insist! freedom now suite*".

1961 esce l'album dal titolo "*percussion bitter sweet*".

1963 nasce l'album "*speak, brother, speak*"

1964 è in tournée in europa con un gruppo d'eccezione -Abbey Lincoln, Charles Tolliver, Odean Pope, Stanley Cowell, Jymie Merrit ( formazione da cui nasce un disco "*members, don't git weary* ").

1966 esce l'album "*lift every voice and sing*" basato sulle musiche dei Beatles.

1972 viene nominato docente all'università di Amherst nel Massachusetts, dove metterà su un ensemble di percussionisti chiamato "*m'boom*".

1972 si susseguono tournée a cadenza annuale. Si avvicina anche al free jazz nel quale parallelamente svilupperà una carriera dedicata, senza mai perdere di vista la sua visione poliritmica e boppista.

1976 una lunga serie di duetti lo vede impegnato anche con Archie Shepp ed Anthony Braxton.

1984 duetta con Cecil Taylor e Dizzy Gillespie.

1984 continua la sua collaborazione con il quartetto ormai stabile e con il progetto "m'boom" ensemble, incidendo anche per la milanese "*Soul Note*".

#### 4.12.3 La rivoluzione di Max Roach: accompagnamento, stile e tecnica

Sulla scia di Kenny Clarke, di cui porta avanti diversi aspetti, Max Roach cambia la concezione del portamento sia dal punto di vista stilistico sia contribuendo all'evoluzione costruttiva del Set.

Gli elementi che in questi anni subiscono un'elaborazione strutturale sono :

- La **Grancassa**, che è dapprima di grandi dimensioni, si riduce fino a 18 “;
- Il **Piatto**, che è inizialmente 12/14”, raggiunge i 20/22” ;
- L'**Hi-Hat**, precedentemente posto in basso (low-hat o low-boy ad un'altezza di circa 40 cm) è successivamente posto più in alto (ecco perchè diventa hi-hat, da “high”) così da poter essere inglobato nel fraseggio e utilizzato oltre che con il piede ( scandendo il 2 e 4 ovvero i tempi deboli ) anche con le bacchette.

Tutto il drumSet con Roach fraseggia in supporto del solista attraverso il contrappunto, ed accompagna armonizzandosi agli altri strumenti, colorando gli accenti. Max Roach durante il suo percorso, affronta una grande evoluzione stilistica e tecnica, creando un innovativo stile personale. Il 1956 è l'anno in cui muore Clifford Brown e ciò si ripercuote nella vita del musicista, spingendolo alla ricerca di ispirazioni nuove. Roach e Rollins, forti delle loro idee daranno vita all'album "Freedom Suite", con titolo scelto a causa della lotta dei musicisti neri contro la segregazione razziale, di cui entrambi erano sostenitori. E' un disco rivoluzionario perché si compone in modo totalmente nuovo. Ha tre temi: il 1° ed il 3° hanno struttura simile, ad una frase del sax risponde liberamente la batteria, mentre il contrabbasso esegue un pedale in Sol Maggiore. Tra un tema ed un altro viene eseguito poi un 4°, una sola esposizione senza soli che serve a creare uno stacco tra i vari temi. Questa particolare formazione costringe Roach ad abbandonare l'ostinato del piatto per creare brevissimi fills in risposta al sax, generando una sorta di contrappunto ritmico esteso. Dal 1958 in poi Max Roach attraversa un periodo di sperimentazione, quasi estrema, avvicinandosi dapprima ai tempi ternari il cui frutto sarà anche un album dal nome “*jazz in ¾* “ interamente composto in ¾ ,ed in seguito apportando un cambiamento radicale nel suo approccio e modo di suonare. Nel disco “*Freedom Suite*” si lancia in contrappunti ritmici molto estesi fraseggiando con l'intero set che diversamente dal periodo Hard Bop, lo costringe a rinunciare all'ostinato sul piatto per creare dei brevi momenti solistici. Aspetto molto importante è l'utilizzo incisivo della cassa che entra nel fraseggio. E' possibile vedere il mutamento estremo di Roach in questo disco che diventa l'apice della sua sperimentazione dell'accompagnamento Jazz.

#### 4.12.4 La rivoluzione di Max Roach: l'arte solistica

Sicuramente Max Roach si distingue maggiormente per la sua capacità solistica che per quella d'accompagnamento. La conferma inconfutabile è da ricercare negli arbori della carriera del musicista, che spicca per le sue capacità solistiche sul set e per la sua melodicità, testimoniata dai numerosi fraseggi di Parker riproposti ed orchestrati sulla batteria da parte del musicista. L'ultimo aspetto, ma non di minore importanza, è l'intenzione con cui Max Roach alterna periodi improvvisativi di tensione e distensione, e come convogli tutta l'energia ritmica verso la fine dell'assolo stesso [1]

**Es.** Se un brano ha una struttura **AABA**, Roach crea delle differenze di tensione tra le sezioni **A** e l'inciso **B**. Questo è riscontrabile nel brano "**Gertrude's Bounce**" dove si evince una lampante differenza tra le prime 16 battute delle sezioni A (in cui le figurazioni ritmiche frastagliate creano un climax) e le 8 battute successive (dove si avverte un'atmosfera più distesa, quasi piatta). La tensione ritorna di nuovo nelle 8 battute dell'ultima A che fungono da palese counting down per rilanciare l'ingresso degli altri strumenti nel tema [2]

---

[1][2] fonte : di cristiano calaresu " max roach l'uomo, il tempo e l'arte " pubblicato dall'autore ( 2010 ) e stampato in italia presso rotomail italia s.p.a. per gruppo editoriale l'espresso s.p.a. l'autore è un utente del sito : il mio libro

4.12.5 Trascrizioni messe a confronto : "Salt Peanuts" e "Gertrude's Bounce"

SALT PEANUTS - BEBOP

Max Roach

1955 FANTASY INC.  
C. PARKER - D. GILLESPIE - S. FORDMELL  
C. MINQUE - M. ROACH

DIZZY GILLESPIE

TRASCRISSIONE DI  
CRISTIANO CALARESSO

**SALT PEANUTS**

COMPING SUL PRIMO CHORUS DI SAX

$\text{♩} = 500$

DRUM SET

1  
5  
9  
13  
17  
21  
25  
29  
33

FONTE : di Cristiano CALARESSO " MAX ROACH L'uomo, il tempo e l'arte " Pubblicato dall'autore (2010) e stampato in Italia presso Rotomail Italia S.p.A. per gruppo editoriale L'Espresso S.p.A.  
L'Autore è un utente del sito : IL MIO LIBRO

GERTRUDE'S BOUNCE - HARD BOP

L'uomo, il tempo e l'arte

NEW YORK 1954  
CAPITOL RECORDS  
GALL ALBUM:  
CLIFFORD BROWN AND  
MAX ROACH AT BASIN STREET

**GERTRUDE'S BOUNCE**

RICHIE POWELL  
TRASCRIZIONE DI  
CRISTIANO CALARESU

TRASCRIZIONE DEL COMPING DI BATTERIA SUL PRIMO CHORUS DI TROMBA

$\text{♩} = 120$

(A) 54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

CLIFFORD BROWN (TRUMPET); MAX ROACH (DRUMS); SONNY ROLLINS (TENOR SAXOPHONE); RICHIE POWELL (PIANO); GEORGE MORROW (BASS).

FONTE : di Cristiano CALARESU " MAX ROACH L'uomo, il tempo e l'arte " Pubblicato dall'autore ( 2010 ) e stampato in Italia presso Rotomail Italia S.p.A. per gruppo editoriale L'Espresso S.p.A. L'Autore è un utente del sito : IL MIO LIBRO

DAAHOUD -drum solo-  
(album Clifford Brown and Max Roach)

♩ = 240

Lightly feather bass drum plus hi hat on 2 and 4

5

9

13

17

21

25

29

The image shows a musical score for a drum solo. It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 240 (♩ = 240). The first line of music includes a note with a triplet bracket and an accent (>). Below the first line, the instruction "Lightly feather bass drum plus hi hat on 2 and 4" is written. The score consists of eight staves of music, each starting with a measure number (5, 9, 13, 17, 21, 25, 29). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, with many notes marked with accents (>). The final staff ends with a double bar line and a fermata over the final note.

#### 4.12.6 Gli album in evidenza

In tutte le svolte stilistiche e musicali della carriera di Roach l'anno che segna e lo consacra a genio musicale e' il **1954**. E' il periodo in cui l'esperienza con l'astro emergente Clifford Brown detta le fondamenta tangibili dell' Hard Bop con dei dischi di riferimento (principalmente 2) di notevole spicco :

**STUDY IN BROWN** (1955) Quintetto : Max Roach (batteria); Clifford Brown (tromba); Harold Land (sax tenore) ; Richie Powell (piano) ; George Morrow (contrabbasso) Il quintetto ebbe vita breve a causa della morte in un incidente stradale (26 Giugno 1956) di Clifford Brown e Richie Powell. L'avvenimento segna Max Roach a livello umano e musicale.

**MAX ROACH PLUS FOUR** (1956) Il primo nuovo quintetto messo su dopo circa 3 mesi dalla scomparsa di Clifford Brown e Richie Powell sostituiti da Kenny Dorhan (tromba) ; Ray Bryant (piano) ; Sonny Rollins (sax). La collaborazione con Dorhan però avrà vita breve poiché non ritenuto all'altezza di C. Brown, soprattutto nei tempi veloci (ne è un esempio "*Just one of those things*") e verrà sostituito da un'altra stella emergente, Booker Little, il quale però per ironia della sorte sarà purtroppo accomunato a Clifford Brown anche per la morte prematura a soli 23 anni, per leucemia.

In questo ultimo Album, sono da notare le spiccate doti di Max Roach soprattutto in:

**EZZ-THETIC**, brano estremamente articolato, in cui M.R. sfoggia abilità discorsive uniche sullo strumento su una struttura fast;

**DR. FREE-ZEE**, brano sperimentale dove egli suona sia la batteria che i timpani e poi li sovrappone in fase di incisione.

L'album che più mette in evidenza le spiccate qualità melodiche sullo strumento di Max è "**Deeds, Not Words**" in cui troviamo la splendida "**Conversation**", brano in cui Max dialoga attraverso la batteria.

[1]

#### 4.12.7 La discografia selezionata di Max Roach

Come Leader :

- 1953: The Max Roach Quartet featuring Hank Mobley (Debut)
- 1956: Max Roach + 4 (EmArcy)
- 1957: Jazz in 3/4 Time (EmArcy)
- 1957: The Max Roach 4 Plays Charlie Parker (EmArcy)
- 1958: MAX (Argo)
- 1958: Max Roach + 4 on the Chicago Scene (Mercury)
- 1958: Max Roach/Art Blakey (with Art Blakey)
- 1958: Max Roach + 4 at Newport (EmArcy)
- 1958: Max Roach with the Boston Percussion Ensemble (EmArcy)
- 1958: Deeds, Not Words (Riverside) – also released as Conversation
- 1958: Award-Winning Drummer (Time) – also released as Max Roach
- 1958: Max Roach/Bud Shank – Sessions with Bud Shank
- 1958: The Defiant Ones – with Booker Little
- 1959: The Many Sides of Max (Mercury)
- 1959: Rich Versus Roach (Mercury) – with Buddy Rich
- 1959: Quiet as It's Kept (Mercury)
- 1959: Moon Faced and Starry Eyed (Mercury) – with Abbey Lincoln
- 1959: Max Roach (Time) with Booker Little
- 1960: Long as You're Living (Enja) – released 1984
- 1960: Parisian Sketches (Mercury)
- 1960: We Insist! (Candid)
- 1961: Percussion Bitter Sweet (Impulse!) – with Mal Waldron
- 1962: It's Time (Impulse!) – with Mal Waldron
- 1962: Speak, Brother, Speak! (Fantasy)
- 1964: The Max Roach Trio Featuring the Legendary Hasaan (Atlantic) with Hasaan Ibn Ali
- 1966: Drums Unlimited (Atlantic)
- 1968: Members, Don't Git Weary (Atlantic)

- 1971: Lift Every Voice and Sing (Atlantic) – with the J.C. White Singers
- 1976: Force: Sweet Mao–Suid Afrika '76 (duo with Archie Shepp)
- 1976: Nommo (Victor)
- 1977: Max Roach Quartet Live in Tokyo (Denon)
- 1977: The Loadstar (Horo)
- 1977: Max Roach Quartet Live In Amsterdam – It's Time (Baystate)
- 1977: Solos (Baystate)
- 1977: Streams of Consciousness (Baystate) – duo with Dollar Brand
- 1978: Confirmation (Fluid)
- 1978: Birth and Rebirth – duo with Anthony Braxton (Black Saint)
- 1979: The Long March – duo with Archie Shepp (Hathut)
- 1979: Historic Concerts – duo with Cecil Taylor (Black Saint)
- 1979: One in Two -Two in One – duo with Anthony Braxton (Hathut)
- 1979: Pictures in a Frame (Soul Note)
- 1980: Chattahoochee Red (Columbia)
- 1982: Swish – duo with Connie Crothers (New Artists)
- 1982: In the Light (Soul Note)
- 1983: Live at Vielharmonie (Soul Note)
- 1984: Scott Free (Soul Note)
- 1984: It's Christmas Again (Soul Note)
- 1984: Survivors (Soul Note)
- 1985: Easy Winners (Soul Note)
- 1986: Bright Moments (Soul Note)
- 1989: Max + Dizzy: Paris 1989 – duo with Dizzy Gillespie (A&M)
- 1989: Homage to Charlie Parker (A&M)
- 1991: To the Max! (Enja)
- 1995: Max Roach with the New Orchestra of Boston
- 1999: Beijing Trio (Asian Improv)
- 2002: Friendship – (with Clark Terry) (Columbia)

Compilation :

- Alone Together: The Best of the Mercury Years (Verve, 1954–60)

Come co-leader :

Con Clifford Brown

- 1954: Best Coast Jazz (Emarcy)
- 1954: Clifford Brown All Stars (Emarcy, [released 1956])
- 1954: Jam Session (EmArcy, 1954) – with Maynard Ferguson and Clark Terry
- 1954: Brown and Roach Incorporated (EmArcy)
- 1954: Daahoud (Mainstream) – released 1973
- 1955: Clifford Brown with Strings (EmArcy)
- 1954–55: Clifford Brown and Max Roach (EmArcy)
- 1955: Study in Brown (EmArcy)
- 1954: More Study in Brown
- 1956: Clifford Brown and Max Roach at Basin Street (EmArcy)
- 1979: Live at the Bee Hive (Columbia)
- Con M'Boom ( American Jazz Percussion fondato da M.Roach )
- 1973: Re: Percussion (Strata-East)
- 1979: M'Boom (Columbia)
- 1984: Collage (Soul Note)
- 1992: Live at S.O.B.'s New York (Blue Moon)

Come sideman:

Con Chet Baker:

- Witch Doctor (Contemporary, 1953 [1985])

Con Don Byas:

- Savoy Jam Party (1946)

Con Jimmy Cleveland:

- Introducing Jimmy Cleveland and His All Stars (EmArcy, 1955)

Con Al Cohn:

- Al Cohn's Tones (Savoy, 1953 [1956])

Con Miles Davis:

- Birth of the Cool (Capitol, 1949)
- Conception (Prestige, 1951)

Con John Dennis:

- New Piano Expressions (1955)

Con Kenny Dorham:

- Jazz Contrasts (Riverside, 1957)

Con Billy Eckstine:

- The Metronome All Stars (1953)

Con Duke Ellington:

- Paris Blues (United Artists, 1961)
- Money Jungle (United Artists, 1962) – with Charles Mingus

Con Maynard Ferguson:

- Jam Session featuring Maynard Ferguson (EmArcy, 1954)

Con Stan Getz:

Stan Getz and the Cool Sounds (Verve 1953 55, [1957])

- Con Dizzy Gillespie:  
Diz and Getz (Verve, 1953) – with Stan Getz  
The Bop Session (Sonet, 1975) – with Sonny Stitt, John Lewis, Hank Jones and Percy Heath

Con Stan Getz:

- Opus BeBop (1946)

Con Benny Golson:

- The Modern Touch (Riverside, 1957)

Con Johnny Griffin:

- Introducing Johnny Griffin (Blue Note, 1956)

Con Slide Hampton:

- Drum Suite (Epic, 1962)

Con Coleman Hawkins:

- Rainbow Mist (1944)
- Coleman Hawkins and His All Stars (1944)
- Body and Soul (1946)

Con Joe Holiday:

- Mambo Jazz (1953)

Con J.J. Johnson:

- Mad Be Bop (1946)
- First Place (Columbia, 1957)

Con Thad Jones:

- The Magnificent Thad Jones (Blue Note, 1956)

Con Abbey Lincoln:

- That's Him! (Riverside, 1957)
- Straight Ahead (Riverside, 1961)

Con Booker Little:

- Out Front (Candid, 1961)

Con Howard McGhee:

- The McGhee–Navarro Sextet (1950)

Con Gil Melle:

- New Faces, New Sounds (Blue Note, 1952)

Con Charles Mingus:

- The Charles Mingus Quintet & Max Roach (Debut, 1955)

Con Thelonious Monk:

- The Complete Genius (Blue Note, 1952)
- Brilliant Corners (Riverside, 1956)

Con Herbie Nichols:

- Herbie Nichols Trio (Blue Note, 1955)

Con Charlie Parker:

- Town Hall, New York, June 22, 1945 (1945) – with Dizzy Gillespie
- The Complete Savoy Studio Recordings (1945-48)
- Lullaby in Rhythm (1947)
- Charlie Parker on Dial (Dial, 1947)
- The Band that Never Was (1948)
- Bird on 52nd Street (1948)
- Bird at the Roost (1948)
- Charlie Parker Complete Sessions on Verve (Verve, 1949-53)
- Charlie Parker in France (1949)
- Live at Rockland Palace (1952)
- Yardbird: DC-53 (1953)
- Big Band (Clef, 1954)

Con Oscar Pettiford:

- Oscar Pettiford Sextet (Vogue, 1954)

Con Bud Powell:

- The Bud Powell Trip (1947)
- The Amazing Bud Powell (Blue Note, 1951)

Con Sonny Rollins:

- Work Time (Prestige, 1955)
- Sonny Rollins Plus 4 (Prestige, 1956)
- Tour de Force (Prestige, 1956)
- Rollins Plays for Bird (Prestige, 1956)
- Saxophone Colossus (Prestige, 1956)
- Freedom Suite (Riverside, 1958)
- Stuttgart 1963 Concert (1963)

Con A. K. Salim:

- Pretty for the People (Savoy, 1957)

Con Hazel Scott:

- Relaxed Piano Moods (1955)

Con Sonny Stitt:

- Sonny Stitt/Bud Powell/J. J. Johnson (Prestige, 1956)

Con Stanley Turrentine:

- Stan "The Man" Turrentine (Time, 1960 [1963])

Con Tommy Turrentine:

- Tommy Turrentine (1960)

Con George Wallington:

- The George Wallington Trip and Septet (1951)

Con Dinah Washington:

- Dinah Jams (EmArcy, 1954)

Con Randy Weston:

- Uhuru Afrika (Roulette, 1960)

Con Joe Wilder:

- The Music of George Gershwin: I Sing of Thee (1956)

4.13 Trascrizioni per batteria melodica eseguite in sede di tesi

## St. Thomas

Melodic Drums

*Marcello Sama (Mars-L)*



## Round about the noon

by Alessandro Matteucci

Melodic Drums

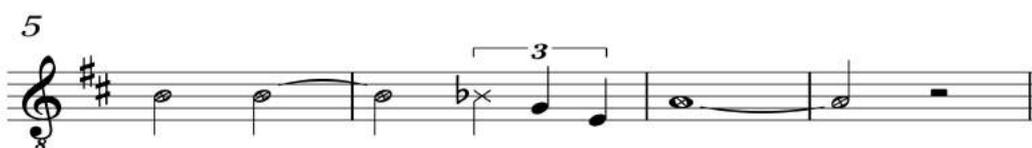
Marcello Sanna (Mars-L)



Melodic Drums

# Green dolphin st.

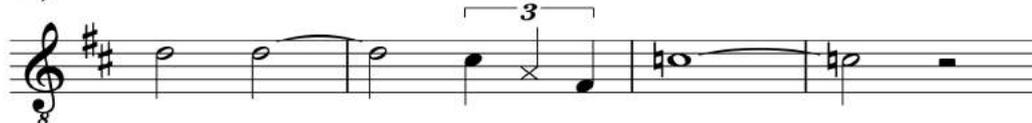
Marcello Sanna (Mars-L)



## Capitolo 4. L'Approccio Melodico alla Batteria

Green dolphin st. Melodic Drums

17



Musical notation for measure 17, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a dotted quarter note, a half note, a quarter note, and a triplet of eighth notes. The triplet consists of a quarter note, an eighth note, and a dotted eighth note. The measure ends with a quarter note and a whole rest.

21



Musical notation for measure 21, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a dotted quarter note, a half note, a quarter note, and a triplet of eighth notes. The triplet consists of a quarter note, an eighth note, and a dotted eighth note. The measure ends with a quarter note and a whole rest.

25



Musical notation for measure 25, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note. The measure ends with a quarter note and a whole rest.

27



Musical notation for measure 27, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a dotted quarter note, a half note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The measure ends with a quarter note and a whole rest.

30



Musical notation for measure 30, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note. The measure ends with a quarter note and a whole rest.

# BLOT

Melodic Drums

Marcello Sanna (Mars-L)

FRUSTE

4

8

12

17

BLOT, Melodie Drums

21



25



30



### **Interviste**

Con la necessità di chiarire approfondire e fare luce sui vari aspetti e punti di vista sia dell'approccio melodico alla batteria sia della concezione melodica e delle frasi musicali di musicisti che hanno fatto la storia di questo strumento, ho ritenuto opportuno sondare, attraverso delle interviste rivolte a musicisti e critici di grande fama mondiale i vari punti di vista sia musicali che critici verso tale aspetto e quale fosse la loro personale opinione o approccio.

Attraverso qualche domanda sull'aspetto interessato, ho coinvolto quanti più musicisti possibile scelti per esperienza stile personale, particolarità stilistiche, conoscenza personale e versatilità al fine di trovare dei punti cardine comuni a tutti in quanto a strumento, tecnica e personaggi della storia e contemporanei. E' stato interessante vedere come, nonostante le differenze di approccio tecnico e stilistico e gli studi, il punto di vista di tutti (nessuno escluso) su chi avesse avuto un ruolo fondamentale nell'approccio melodico alla batteria fosse lo stesso, ovvero un unico nome su tutti: MAX ROACH. Come vedremo nelle interviste allegate a questo capitolo, ogni musicista spiega quale sia la propria concezione, il background proprio, gli studi, il pensiero musicale che pervade prima di un solo o durante l'accompagnamento le frasi ed il contesto discorsivo musicale che mette in atto nell'improvvisazione.

E' stato molto gratificante e immensamente importante poter riuscire ad avere una cascata di informazioni di tale portata, in modo da poterne trarre spunto per ogni ascolto, manifestate da persone di grande umanità e musicisti eminenti a cui va tutta la mia stima da sempre essendo fonte loro in prima persona del mio personale percorso di studi di sapere e di metodo.

### **La melodicità sulla batteria**

La domanda di base posta ad ogni musicista è stata plasmata in base alle personali peculiarità tecniche, stilistiche ed espressive, ed è la seguente :

A partire o passando da Baby Dodds fino ai giorni nostri, tra tutti i batteristi, chi ritieni tra i più influenti sotto questo aspetto e perché?

Quanto è importante la “melodizzazione” attraverso lo strumento in generale e quanto è presente nel tuo stile personale ?

5.1 GIAMPAOLO ASCOLESE



**R** : Sicuramente Max Roach: è stato lui a suonare la batteria per primo in senso melodico o, per lo meno, è stato lui ad accordare la batteria in modo che i tamburi avessero una sorta di nota.

**1) Come nasce a grandi linee una tua frase sul set? E come definisci il tuo senso melodico sullo strumento?**

Le frasi che io uso nei miei soli, sono sicuramente quelle che ho assorbito dai grandi del Jazz. Attenzione, non copiato, ma "assorbito", che vuole significare lo sviluppo di un linguaggio che, a mano a mano che ascoltavo i grandi, probabilmente è diventato anche mio. Dico "probabilmente" perché, suonando una musica e frequentando una cultura musicale e sociale completamente diversa dalla nostra, non si è mai sicuri di averla anche solo in parte assimilata. Io forse qualcosa avrò recepito, solo per il fatto che, magari dopo 45 anni di tentativi forse qualcosa ho "conquistato".

**2) Se ti dico "Batteria melodica" come ti rapporti a tale aspetto? quali sono secondo te i pionieri di questa tecnica/pratica di tutti i tempi e chi ne ha fatto caratteristica stilistica?**

Dopo Max Roach metterei Chico Hamilton, Roy Haynes e Ed Blackwell, fermo restando che, suonando gli standard e dovendo fare gli assoli sul tema, melodici lo si deve diventare per forza. Ma questi esponenti lo hanno fatto in maniera maggiore degli altri.

**3) Come influisce l'accordatura e in quale modo approcci in tal senso? Dovendo fare una "melodizzazione" di una frase o uno standard varierebbe questa? E in che modo?**

E' quello che dicevo nei confronti di Max Roach: lui accordava la batteria con le pelli tirate moltissimo, tentando (e riuscendovi benissimo) di intonare i tamburi ad altezze di quarte giuste (cassa e rullante a distanza di un'ottava e tom e timpano di conseguenza). Ad esempio : cassa F, timpano Bb/C, tom G, rullante F alto. Ma si possono accordare come tu vuoi, solo che se riesci a far sentire gli intervalli di quarta o di terza è meglio.

**4) Quali sono i batteristi jazz e non solo, che ti hanno maggiormente influenzato?**

Per il Jazz Max Roach ed Elvin Jones, per il Pop Ringo Starr.

*Giampaolo Ascolese*

## 5.2 WALTER PAOLI



**R** : La risposta per me è abbastanza ovvia. Si tratta di Max Roach, a seguire potrei mettere Roy Haynes. Il motivo è piuttosto semplice: usano pochi rudimenti a favore del fraseggio vero e proprio. Max Roach è un vero e proprio melodista: le sue frasi, nella maggior parte dei casi, sono bebop, e risultano semplicemente orchestrate sulla batteria con un gusto unico, per rendere le sonorità più simili a quelle di un sax o di una tromba. Roy Haynes è un po' più spigoloso a livello sonoro, ma a volte è più particolare da un punto di vista ritmico. La cosa interessante è che comunque in questi due batteristi io non sento un uso massiccio dei rudimenti intesi come pattern, mentre sento un largo uso delle pause per spostare la posizione delle frasi e creare variazioni di accenti nel fraseggio.

*Walter Paoli*

### 5.3 AGOSTINO MARANGOLO



**R:**innanzitutto grazie per aver scelto me anche se non mi identifico proprio come jazzista.

Il concetto di batteria melodica è esattamente identico a quello di uno strumento armonico o melodico che improvvisa. Si basa sullo sviluppo di una frase nelle varie poliritmie e progressioni ritmiche. Le scomposizioni vanno di pari passo con il beat della velocità del brano è di conseguenza si scompone fra terzine, quintine e settimine fino ad uscire fuori dal battere. Anche gli spostamenti della quadratura se ben usati possono rivelarsi melodie. Gli esempi più eclatanti vengono dai grandi percussionisti (più che batteristi) a cui mi sono ispirato: Trilog Gurtu e Mino Chinelu. Per quanto riguarda i batteristi jazz che mi hanno più colpito, Elvin Jones è il più degno di nota. Secondo il mio modesto parere, il linguaggio jazz è più di proprietà nera che bianca. Art Blakey e Tony Williams, sono fra gli altri che amo di più. L'accordatura va anch'essa di pari passo con il genere che si suona. Ovviamente se è jazz è molto più alta, con grancassa chiusa davanti; nel jazz rock il suono è molto più grave è la grancassa di solito è leggermente aperta davanti.

*Agostino Marangolo*

#### 5.4 ELLADE BANDINI



**R:**Ciao Marcello, cercherò di risponderti in modo soddisfacente e stringato, almeno spero.

Non è facile parlare di questo argomento senza dimenticare qualcuno che meriterebbe di essere menzionato.

L'origine del suono percussivo bene o male lo conosciamo tutti, anche molti non addetti ai lavori: Africa è il primo nome che viene in mente, mentre per chi è più dentro per curiosità, passione o didattica, viene a conoscenza dei vari tamburi degli eserciti europei: la Francia di Napoleone, i tamburi scozzesi, svizzeri ecc., dando vita a meravigliosi rudimenti e diverse impostazioni stilistiche.

Spostandoci nel tempo nello Stato dove il nostro strumento verrà, molto lentamente, a formarsi (gli Stati Uniti) è interessante vedere il timido approccio che il tamburo ha con la musica. Non voglio farti una storia della musica che tu conoscerai già, ma è interessante vedere come, quasi fossero come animali selvatici e spaventati, i futuri batteristi avessero un approccio quasi diffidente con gli altri del branco già in sintonia fra di loro per armonia e melodia. Il suonatore di tamburo no, lui non faceva note ma solo colpi sulle pelli. Ognuno di loro aggiungeva accenti e sincopi; si inventava suoni nuovi, prima solo con l'unico tamburo che aveva a disposizione, poi, arricchendo con nuovi elementi percussivi di svariate provenienze, formava i primi set batteristici, riuscendo, anche se non aveva le infinite possibilità delle sette note a disposizione degli altri strumentisti, poteva avere sette o più sonorità differenti, con le quali fare anche melodie inusuali che verranno chiamate "assoli" di batteria. Qui si comincia a fare nomi di grandi maestri: Baby Doods sicuramente, se non il primo, un punto di partenza dal quale noi discendiamo. Di quegli anni, tra quelli che mi hanno sicuramente affascinato sono Tony Sbarbato, Paul Barbarin, Zutty Singleton, Chick Weeb, Big "Sid" Catlett e Papa Jo Jones. Gli ultimi tre penso siano stati fra i primi a suonare i soli in modo melodico senza doversi basare non su rudimenti, ma bensì su frasi. Non citerò molti miei idoli, tipo Buddy Rich o Gene Krupa e tantissimi altri, perché, nonostante il loro enorme talento, non li ritengo adatti alla tua richiesta. Ecco i batteristi che mi hanno influenzato maggiormente per la musica che sento nel loro drumming : Cozy Cole (Topsy part II ascoltalò e capirai), Max Roach, Kenny Clarke, Al Foster, Art Blackey, Elvin Jones, Tony Williams, Chico Hamilton, Mel Lewis, Roy Haines e Jack De Johnette. Al giorno d'oggi adoro Joey Baron, André Ceccarelli, Brian Blade, Adam Nussbaum e soprattutto Bill Stewart...

So che ce ne sono altri, Ari Hoenig per esempio; lo conosco e non lo conosco, quindi è meglio scena muta. Steve Gadd lo ritengo “la melodia impersonificata al servizio della melodia”, nessuno mi ha coinvolto come lui. Tra i grandissimi italiani credo che Giulio Capiozzo abbia cercato, fino alla fine, di migliorare sempre di più il suo già bellissimo mondo melodico, del quale non era mai contento. I musicisti creativi, melodici, suonano veramente in modo non convenzionale, inventano diteggiature, rudimenti e accordature personali, si tengono a distanza da patterns, l’importante è la frase in sintonia con ciò che il momento musicale suggerisce. L’approccio che piace a me è pari ad una conversazione con una persona: ascolto quello che dice molto attentamente e poi rispondo, magari correggendo una parola o addirittura sbagliando per non aver capito; esattamente il contrario di molti che, invece di ascoltare, pensano a come devono rispondere per impressionare.

*Ellade Bandini*

## 5.5 FRANCESCO PETRENI



**Chi ritieni tra i più influenti sotto questo aspetto e perché?**

**R:** La melodicità della batteria è sempre stato un tema dibattuto ed è stata talora messa in discussione la possibilità che questo strumento possa essere usato in senso melodico. A mio avviso, sia a livello di accompagnamento che di assolo, i grandi batteristi jazz seguono delle linee improvvisate consequenziali seguendo criteri di logicità musicale. Alcuni di essi lo fanno in modo più marcato, privilegiando le frasi che hanno le stesse caratteristiche degli strumenti melodici, ma con una ovvia semplificazione rispetto ad essi dovuta alla minor precisione delle intonazioni e al minor numero di note vicine ad essere considerate "intonate", ma il criterio creativo e improvvisativo, laddove c'è maturità musicale, è lo stesso degli altri solisti. La bellezza di una frase risiede nel suo rapporto con il contesto, nella chiarezza dell'esposizione, nella precisione e nello swing con cui è pronunciata, ma anche e soprattutto nella sequenza o concatenazione dei vari suoni, ovvero nella sua linea melodica. Oltre a Baby Dodds, che per scelta aveva un'ampia tavolozza di colori che gli ispirava costruzioni melodiche, il primo batterista che mi viene in mente è Max Roach. Con lui il lato circense del batterismo, che è sempre stato caratteristico fin dai primordi, viene sostituito da criteri da musicista, compositore e arrangiatore, meno evidente ma presente nell'accompagnamento, in grande evidenza negli assoli e soprattutto nelle composizioni di sola batteria, dove lo strumento viene usato come un pianoforte o come un qualsiasi strumento solista. Si dà la precedenza al fluire delle frasi, e al loro sviluppo logico-musicale, si seguono le strutture come fanno gli altri solisti, e poco spazio viene dato alla meccanicità degli arti o agli stimoli puramente tecnici. Con Max Roach la batteria canta, balla e talvolta urla.

**Tra tutti i batteristi, a partire o passando per Baby Dodds ad oggi, chi secondo te ha fatto uso in un modo o nell'altro di tale approccio?**

**R:** Tutti i grandi batteristi hanno fatto o fanno uso di linee melodiche chi più chi meno: sinceramente sono rimasto sorpreso da una recente intervista a Dave Weckl, dove confessa la propria dedizione al ragionamento melodico sulla batteria, lui che è considerato un "fusion drummer supertecnico" ed esecutore di patterns. Da qui si spiega la sua ricercatezza e quasi perfezione delle frasi, magari ripetute, ma che esteticamente sono eseguite, e soprattutto costruite e pensate, in maniera impeccabile. Oltre ai citati, ci sono episodi melodici, accanto al funambolismo, in Papa Jo Jones; si sentono ragionamenti melodici in Roy Haynes, Billy Higgins, e in un settore particolare come il cosiddetto "Free", Ed Blackwell, a mio avviso uno dei più grandi; In ambito più moderno, a suo modo Jack de Johnette, e successivamente Joey Baron, dove la melodia si sposa con la semplicità. Tra i contemporanei Ari Hoenig è un batterista che ricerca molto in questo senso.

**L'aspetto di melodizzazione attraverso questo strumento quanto è importante in generale , di quanto ne fai uso nel tuo stile e in che modo lo approcci? (dall'accordatura al fraseggio)**

**R :** Per me è un punto di arrivo. Quando oltre allo swing, alla pulizia e dinamica riesco a creare delle belle linee, ovvero a suonare quello che ho in testa, ho raggiunto l'obiettivo. E' il punto più alto, dove riesci a dominare non solo il ritmo ma anche a trasmettere e far uscire la musica dallo strumento; è per questo difficile, impegnativo, all'inizio faticoso e ovviamente dipende dalla velocità sia del brano, sia della propria tecnica, sia del proprio ragionamento, esattamente come per gli altri strumenti, con la facilitazione però che l'armonia non ti vincola. Per questo ritengo che sia un punto fondamentale da sviluppare sia solisticamente che tematicamente e che sia un dovere saper eseguire sulla batteria temi che rispettino il più possibile la sequenza originale, se vogliamo imparare a fare musica e non lasciare andare mani e piedi, anche se magari a tempo. Cerco sempre di usare il massimo di melodicità che posso, ma sia per limiti tecnici sia per situazioni musicali o ambientali, non sempre è facile o appropriato suonare più melodici possibile. Se il contesto richiede guerra, guerra sia. A livello di accordatura, visto che il più delle volte non ho io il mio strumento e non c'è tempo e modo di accordare accuratamente, cerco di mantenere intervalli regolari tra rullante - toms e cassa, che possono andare dalla terza minore alla quinta, a seconda delle dimensioni dello strumento.

*Francesco Petreni*

5.6 ANTONIO SANCHEZ



**R:** Uno dei batteristi più melodici che ho ascoltato è stato naturalmente Max Roach. Le sue personali composizioni come "Big Sid" e "The Drum Also Walzes" hanno avuto una grande influenza su come sviluppare idee e motivi nel fraseggio. Anche Roy Haynes è un altro batterista che mi parla con il suo stile, ma personalmente ascolto altri strumentisti per orientamenti su come sviluppare idee. Ho imparato molto in questo senso da Pat Metheny (Pat Metheny Group). Raccontare una storia è una parte molto importante di come io personalmente penso in fase di composizione e improvvisazione e grandi artisti che prediligono questo aspetto della musica sono solitamente quelli a cui mi rifaccio. Cerco sempre di estrarre la maggior parte delle emozioni dai tamburi attraverso il mio estro personale e tecnicamente attraverso l'accordatura, la sfumatura e le dinamiche che sono la chiave per raggiungere questo obiettivo. La riproduzione melodica e la narrazione sono gli aspetti che attireranno tutti i tipi di ascoltatori alla tua musica.

*Antonio Sanchez*

## 5.7 ALESSIO RICCIO



## Biografia

Se “too jazz for Rock and too rock for Jazz” - letteralmente, “troppo jazz per il Rock e troppo rock per il Jazz”, non fosse affermazione appiccicata addosso qualche anno or sono al grande Bill Bruford, Alessio Riccio la farebbe sua con convinzione. Batterista italiano fra i più talentuosi della sua generazione, dotato di una personalità musicale curiosa e multiforme, si muove da anni fra generi e idiomi musicali sperimentali e avventurosi. Percussionista e compositore elettro-acustico, vede la propria idea di musica e di batterismo apprezzati negli ambiti più svariati: dal teatro e dalla performance, scoperta piuttosto recente, agli ambienti accademici - due le tesi di laurea dedicate ai suoi percorsi, alle riviste specializzate internazionali - Drawing - Opus 2: Paul Klee, un suo cd del 2003, è stato Cd Of The Month sul prestigioso magazine statunitense Modern Drummer.

Beneficiario di numerosi premi, borse di studio e riconoscimenti anche internazionali - fra tutti l'Outstanding Musicianship Award del Berklee College Of Music di Boston (USA) nel 1994, il Modern Drummer/Drummers Collective International Contest di New York nel 1997 e il Percfest del 1998, nonché la menzione fra i migliori nuovi talenti italiani del 2000 e del 2001 nel magazine Musica Jazz, Riccio ha snodato il suo **percorso musicale** attraverso performance in gran parte dell'Europa e in progetti discografici e concertistici propri e non, al fianco di Ralph Alessi, Claude Barthélemy, Stefano Battaglia, Tim Berne, Carla Bley, Steve Coleman, Monica Demuru, Ellery Eskelin, Michel Godard, Catherine Jauniaux, Steve Lacy, Evan Parker, Dominique Pifarély, Hasse Poulsen, Ernst Reijseger, Michael Riessler, Elliott Sharp, David Shea, Chris Speed, Steve Swallow, il collettivo francese Ars Nova e diverse orchestre jazz fra cui l'Orchestra Giovanile Italiana di Jazz. Numerosi i festival e le rassegne cui ha partecipato - da Umbria Jazz a Time In Jazz di Berchidda, da Rumori Mediterranei di Roccella Jonica al Rhythm Sticks del Royal Festival Hall di Londra, dal Banlieues Bleues de La Cité de la Musique di Parigi al Theater Olympics di Mosca, fino alla Notte Bianca di Roma - e altrettanto cospicua la lista delle riviste, dei magazine e dei blog che hanno dedicato spazio alla sua musica, fra i quali, Modern Drummer, Drum!, Jazziz e Cadence (USA), Jazz Magazine (Francia), Jazz Special (Norvegia), Trust e Spex (Germania), Jazz'n'More (Svizzera), RifRaf (Belgio), freiStil (Austria), Percussioni, Drum Club, Drumset Mag, Batteria, Musica Jazz, Jazzit, Solar Ipse, Guitar Club, Il Giornale Della Musica, Rockerilla, Blow Up, Il Venerdì di Repubblica, Alias de Il Manifesto (Italia).

La recente svolta elettro-acustica, che caratterizza l'ultimo lavoro sin qui pubblicato a suo nome - Ninshubar - From The Above To The Below del 2013, si fonda sullo sviluppo di un'idea non gerarchica di ritmo e di struttura formale, su una proposta di ascolto immersivo e militante (quasi nel senso di anti-mainstream), sul desiderio di creare musica visionaria e immaginifica, potente e anticonformista, coinvolgente e imprevedibile, colta mapregna di anima. Proprio nel segno della militanza creativa ha fondato nel 1998 la sua

label, Unorthodox Recordings, marchio attraverso cui pubblica i suoi lavori. Iconoclasta e musicalmente ribelle ma allo stesso tempo meticoloso e appassionato studioso del ritmo nonché dei linguaggi, delle tecniche e della storia della batteria e della percussione in generale - “sii regolare e metodico nella vita quotidiana così potrai essere originale e violento nella tua opera” - è una frase di Gustave Flaubert che cita fra le sue preferite in assoluto, Riccio ha pubblicato numerosi articoli, trascrizioni e interviste. Ha tenuto seminari, stage, letture e master class in tutta Italia e dal 2001 fa parte del corpo docente della Fondazione Siena Jazz.

Intervista

### **1. Come ti sei avvicinato alla batteria?**

**R :** Da un punto di vista pratico direi piuttosto casualmente. A scuola ho incontrato un amico che suonava, al loro gruppo mancava un batterista e da lì tutto è cominciato. Mi sono subito profondamente appassionato e la musica è diventata la cosa più importante, un universo sfaccettato e calamitante semplicemente irresistibile. Mi piace interpretare questo evento in maniera hillmaniana: il mio daimon che si manifesta all’improvviso, invitandomi a compiere un cammino che inizia per caso ma che trova un immediato e inequivocabile riscontro nella passione ossessiva e in una predisposizione naturale che è sembrata subito evidente.

### **2. Hai utilizzato set tradizionali modificandoli nel tempo?**

**R :** Ho iniziato a suonare su un kit piuttosto classico, sei pezzi più i piatti. Amando il rock progressivo sono poi passato a batterie più estese ma sempre con configurazioni tradizionali. Dal 1995, in linea con una mutazione artistica che investiva sia gli ascolti sia una rinnovata idea di drumming, ho iniziato a sperimentare con set up decisamente più arditi: variazione della disposizione degli strumenti del kit, fusti con misure inusuali, utilizzo di prototipi di piatti e percussioni metalliche, pedali auto-costruiti e molto altro. In quegli anni la mia attività di sideman era ancora piuttosto intensa e quindi mi ritrovavo spesso a suonare batterie tradizionali, specie nei tour, in cui utilizzavo strumenti messi a disposizione dai backline o che trovavo sui luoghi dei concerti, e nei contesti più specificamente jazzistici, sia con piccole formazioni che con big band. Col tempo, però, ho praticamente abbandonato la batteria configurata tradizionalmente per dedicarmi in toto al mio strumento, che ho denominato The Metalanguage Unit proprio per evidenziare anche attraverso il nome l’idea di evoluzione del linguaggio cui volevo lavorare attraverso il mio drumming: mi piaceva l’idea che lo strumento avesse un nome che amplificasse i significati che intendevo convogliare nella mia musica.

### **3. Hai una particolare routine di studio? E come è cambiata nel tempo?**

**R :** Adoro studiare, da sempre. Ho fatto della practice una vera e propria filosofia di vita, al punto che se per troppo tempo sto lontano dagli strumenti mi sento pervaso da un malessere che non è soltanto emotivo. E' un mix di sensazioni cui non voglio rinunciare: l'idea di dedizione, di commitment, la verticalità che lo studio profondo immette quasi automaticamente nel rapporto con lo strumento, la percezione di star dando alla musica l'importanza che merita, il piacere fisico di suonare, di mettere in gioco risonanze che, ovviamente, non sono soltanto acustiche. Impossibile raccontarti di tutte le practice schedules che mi sono fatto in questi anni: all'inizio (e ancora oggi per alcuni argomenti specifici) mi sono appassionato alle grid americane, a una routine dettagliata e meticolosa, a trecentosessanta gradi, che se perpetrata nel tempo produce risultati tangibili e a lungo termine. Chiaramente, anno dopo anno ho modificato le direttive della mia practice in base alle esigenze del momento. Oggi studio quasi soltanto ciò che suono: il drumming che impiego nelle mie composizioni e le tecniche che lo costituiscono, che è un lavoro sia pratico che filosoficoconcettuale. In più tanta tecnica delle mani, poliritmi, groupings, percussioni e tutto ciò che mi serve per continuare ad evolvere come musicista e drummer.

### **4. Quali sono le cose o le tecniche su cui hai investito più tempo in fase di studio dello strumento?**

**R :** Come ho appena scritto, nei primi anni da batterista ho lavorato sulla costituzione di fondamenta solide: lettura, tecnica, coordinazione, conoscenza degli stili. Mi sono appassionato tantissimo alla storia dello strumento, dell'evoluzione del drumkit e dei linguaggi associati alle varie epoche della storia della musica e del jazz in particolare. Nell'epoca pre-web il lavoro necessario a procacciarsi le informazioni sull'evoluzione di batteria e batterismo era davvero improbo, ma ha fatto sì che la mia formazione in tal senso sia davvero ferrata. Quando poi ho cominciato a dedicarmi completamente a The Metalanguage Unit la quasi totalità del mio lavoro si è concentrata sul cercare di imparare a suonare quel dato strumento. Ciò voleva dire certamente acquisire una facilità motoria su un set estremamente esteso e anche modificato in alcuni aspetti chiave dell'ergonomia del batterista, ma, più importante, creare condizioni espressive e linguistiche che fossero assolutamente figlie di quello strumento, che ne fossero espressione coerente: per me non aveva davvero senso sviluppare una batteria unica e particolare per poi finire a suonare le stesse cose che potevo eseguire su uno strumento tradizionale.

**5. Come nasce a grandi linee una tua frase sul set? E come definisci il tuo senso melodico sullo strumento?**

**R** : Rispondere non è semplice. Ho sviluppato The Metalanguage Unit con l'obiettivo, forte, di rivedere dalle fondamenta l'idea che avevo dell'approccio alla batteria, fra cui anche i concetti che menzioni tu. Appare evidente che nel 2017, e con tutta la storia che abbiamo alle spalle, occorra cercare di reinterpretare la "frase" o il "senso melodico" mediandoli con le istanze della contemporaneità che più sentiamo affini. Credo profondamente che lo strumento sia in questo un senso una guida: suonare su un kit molto esteso e estremamente customizzato "costringerà" (le virgolette sono d'obbligo) a sviluppare strategie di movimento (e quindi di fraseggio) completamente diverse dal suonare su un kit quattro pezzi. Ecco, io parto da qui: l'idea di strumento come temenos, luogo speciale in cui dar forma a musica speciale, e questa musica si sviluppa tramite la batteria. Come spesso accade la trasposizione pratica di queste aspettative creative passa attraverso un equilibrato mix di istinto e razionalità. Si va sullo strumento e si suona: ci si lascia andare, si sbaglia, certo, ma si riflette sugli errori. Si modifica, si scolpisce, si riesce. La cosa più importante è rimanere immersi in questa dimensione creativa anche quando si è lontani dal proprio drumkit.

**6. Se ti dico "Batteria Melodica" come ti rapporti a tale aspetto? Quali sono secondo te i pionieri di questa tecnica/pratica di tutti i tempi e chi ne ha fatto caratteristica stilistica?**

**R** : La questione della batteria melodica è interessante e delicata. Credo che ormai non ci sia davvero più bisogno di giustificare le potenzialità melodiche della batteria. La storia dello strumento parla chiaro: da Max Roach e Shelly Manne a Jeff Hamilton e Ari Hoening, sono tanti i batteristi che hanno lavorato proficuamente a una concezione melodica del drumming, nel fraseggio ma pure nell'idea di fondo, dalla modalità dell'organizzazione della coordinazione fino all'accordatura dello strumento e alle varie strategie per ottenere differenti pitch dallo stesso tamburo. Anche da un punto di vista della pedagogia, l'approccio al melodic drumming è conclamato: da Alan Dawson a Ed Soph fino a Peter Erskine, le soluzioni didattiche per imparare a concepire la batteria in questo modo sono ormai popolarissime. Ciò che ho amato profondamente nel drumming di Terry Bozzio e Pete Zeldman è stato il lavoro che hanno fatto, meravigliosamente, nello sviluppare una differente idea di melodia batteristica, associandoci potenti istanze meta-musicali e simboliche. Ciò a cui sto lavorando, sia attraverso la dimensione live che nella musica dei miei dischi, è lo sviluppo di una melodia non necessariamente orizzontale: ibrida, frastagliata, diacronica, problematizzata (e problematizzante). Se ciò è più semplice nella dimensione compositiva (sebbene processo lungo e faticoso), sullo strumento è faccenda più delicata. Il rischio del cliché è altissimo, per tutti. Continuo ad associare l'idea di un drumming personale fresco a un contesto espressivo altrettanto particolare ed esclusivo. Nel mio ultimo album, Ninshubar, penso di esserci riuscito. Sto lavorando sodo per portare a conclusione l'applicazione di queste idee anche alla dimensione del live solo.

**7. Come influisce l'accordatura e in quale modo approcci in tal senso? Dovendo fare una "melodizzazione" di una frase o uno standard questa varierebbe? E in che modo?**

**R** : Usando uno strumento molto grande l'accordatura è decisamente importante. I miei tamburi sono tutti accordati secondo una nota di riferimento, per ragioni melodiche ma anche pratiche: sapere che un determinato tamburo suona intorno a una certa nota mi semplifica notevolmente le operazioni di tuning. Negli anni ho sperimentato moltissimo con le accordature più svariate: altezze estreme, associate all'uso di pelli particolari montate su tamburi con misure inusuali, davano risultati sonori decisamente originali e accattivanti. Attualmente, sulla mia Sonor SQ2, credo di aver raggiunto un buon equilibrio fra le esigenze puramente creative e la loro applicazione su strumenti figli della techhé contemporanea, che è poi un concetto che mi ha sempre ossessivamente ispirato anche da un punto di vista stilistico (tipo: Milford Graves che si fonde con Terry Bozzio in un meraviglioso ibrido cronenbergheriano!). Accordo quindi tamburi costruiti con criteri tecnici di altissimo livello secondo esigenze espressive prive di compromessi, scegliendo le pelli che più esaltano determinati colori e risonanze. Riguardo a melodizzare uno standard jazz, procedura espressiva che è divenuta piacevolmente di routine anche a livello didattico, non credo che sia

necessario accordare il kit quattro pezzi secondo note ben precise. Tenzialmente si procede rispettando il pitch, l'altezza delle note, orchestrando la melodia sul set, scegliendo se e quanto abbellire. Oppure si fa come Ari Hoening che orchestra standard be-bop zeppi di note ricavando da un singolo tamburo pitch differenti premendo sulle pelli e stoppandole in vari modi, in maniera davvero efficace.

**8. Quali sono i batteristi jazz (e non solo) che ti hanno maggiormente influenzato?**

**R** : Sono moltissimi. Nel jazz mi sono innamorato di Max Roach, per l'intelligenza architettonica, la cultura, il coraggio militante, l'esplosivo mix di tecnica e musicalità. Poi è venuto Jack DeJohnette, per i motivi opposti: fraseggi imprevedibili, rapporto elastico con ritmo e struttura, grande senso di organicità. Dopo è stata la volta del free jazz: Andrew Cyrille con Cecil Taylor, Sunny Murray con Albert Ayler, gli europei Pierre Favre e Tony Oxley, un fiume in piena che ha travolto le mie sicurezze percussive. In realtà, come ho già detto, batteristicamente nasco con il rock: Neil Peart dei Rush e Bill Bruford rimangono due dei miei idoli assoluti. Scoprendo la fusion ho amato alla follia Dave Weckl e Vinnie Colaiuta, assieme alla classe infinita di Peter Erskine. Successivamente è stata la volta di drummers che suonavano un jazz più avventuroso: Joey Baron, Jim Black, Tom Rainey, Bobby Previte, musicisti intelligenti e attivamente coinvolti in progetti musicali davvero originali.

Oggi i batteristi fortissimi sono davvero tanti. Fra i miei preferiti in assoluto metto Zach Danziger, un vero innovatore; Ari Hoenig, grande intelligenza e personalità, Keith Carlock, un gigante. Mi piacciono tanto anche Dan Weiss, che è anche compositore davvero notevole; Gerald Cleaver, che nel nutritissimo panorama jazzistico mi sembra si distingua per sensibilità e personalità; Jeff Ballard, un vero master drummer ; Nate Wood dei Kneebody e anche Dave King dei The Bad Plus, due batteristi che hanno saputo fondere molto bene l'imprevedibile poliedricità del jazz drummer con il senso di appartenenza e di architettonicità tipici dei batteristi da band. In ultima istanza, però, i due drummers che più in assoluto hanno ispirato il mio cammino sono stati i già citati Terry Bozzio e Pete Zeldman.

**9. Se guardi agli albori come vedi la tua crescita tecnica e stilistica? Dai primissimi progetti ad ora cosa è cambiato?**

**R** : Direi che è cambiato praticamente tutto! Ho iniziato suonando heavy metal, sono passato dal Progressive, alla Fusion e al Jazz. Ho suonato in orchestre classiche ed ensemble di musica da camera. Tanta big band jazz, ma anche tanta musica improvvisata, la cui radicalità mi ha a un certo punto davvero rapito. Credo però che al centro di questo vorticare ci sia sempre stato lo strumento, la batteria: suonare, certo, ma anche incasellare il percorso nel flusso del drumming contemporaneo, sia da un punto di vista linguistico che storico. Ho sempre cercato di dare ai miei progetti e al mio approccio alla musica in generale un respiro internazionale, dalle collaborazioni alla direzione stilistica che ho intrapreso. Da un punto di vista tecnico e musicale, poi, sono davvero giunto a esplorare territori che all'inizio del mio percorso nemmeno mi sognavo. Un approccio metodico al drumming mi ha permesso di sviluppare qualità batteristiche importanti ma allo stesso tempo non mi ha frenato quando ho sentito il bisogno di uno scarto, di una virata forte, tesa a incontrare musiche fino a quel momento per me inedite. Oggi suono la musica che più amo, un mix di elettro-acustica, jazz, performance nel senso più ampio del termine, sempre condite però da un flusso percussivo torrenziale, tanto acustico quanto elettronico, suonato live ma anche molto ibridato. L'idea è quella di un linguaggio ritmico inusuale, atipico, sovversivo.

**10. Quali sono i tuoi progetti attualmente? E quali in futuro ?**

**R** : Sto ultimando sia un album, con sonorità e direzione musicale direi analoga al precedente "Ninshubar", che un libro sui poliritmi. Al momento questi due progetti catalizzano gran parte delle mie attenzioni. In cantiere però anche un altro album e, soprattutto, un progetto di solo drums cui tengo moltissimo: ancora un po' di lavoro e sarà pronto!

*Alessio Riccio*

## 5.8 MAXX FURIAN



**R** : Sicuramente il batterista più melodico è stato senza ombra di dubbio Max Roach: lo definisco, il capo di tutto; nei suoi dischi si apprezzano le frasi melodiche che esprimono come egli concepisce i tamburi. Non credo che curasse particolarmente l'accordatura della batteria, ma aveva questo spiccato senso di “melodicità” che riversava sul suo strumento attraverso le sue frasi. Nonostante i talenti predecessori e contemporanei eccelsi, lui è sicuramente colui che ha influenzato profondamente in questo senso. Guardando da una finestra più recente, mi piace molto Terry Bozzio, anche se di tutt'altro genere. Particolarmente amante di Stravinskij e della musica classica, porta le frasi classiche sul suo strumento mantenendo degli ostinanti e creando delle frasi che si intrecciano. Ma parlando in ambito Jazz, un personaggio attuale che mi ha particolarmente colpito e che ad ora forse ne è il massimo esponente, è Ari Hoenig, che attraverso un drumset standard riesce a ricreare melodie ben precise con la tecnica di tirare e allentare le pelli con mani e bacchette, creando per ogni tamburo un range sonoro con il quale riesce a tirar fuori frasi melodiche uniche. Ne ha fatto la sua peculiarità, con un modo di suonare molto particolare e impegnativo che richiede, oltre che tecnica, anche un orecchio capace di cogliere le varie sfumature. A me l'aspetto melodico interessa molto, ho sempre ricercato musicisti in tal senso, e quelli che mi vengono in mente, che ricercano delle frasi nel loro stile sono: Steve Gadd, Peter Erskine, Dave Weckl, Vinnie Colaiuta, Omar Hakim, che a loro modo si rifanno a delle frasi, ma presi da soli sicuramente il più melodico è Steve Gadd. Peter Erskine e Steve Gadd sicuramente! Con Steve Gadd ne abbiamo un palese esempio in “50 Ways To Leave Your Lover“ di Paul Simon dove la batteria detta l'intro attraverso una frase melodica che apre il brano.

*Maxx Furian*

## 5.9 ETTORE FIORAVANTI



**Chi ritieni tra i più influenti sotto questo aspetto e perchè?**

**R** : Direi sicuramente Max Roach, il primo e il più intellettuale fra i batteristi melodici: basta ascoltare il disco “Rich versus Roach” per avere chiara la filosofia opposta fra i batteristi “rudimentalisti” (e Buddy Rich ne è esemplare rappresentante) e quelli “melodisti”. Certo Max ha avuto ottimi prodromi in alcuni batteristi della swing era (Sid Catlett e Cozy Cole fra tutti) e in quelli più modernisti (Dave Tough e Kenny Clarke), ma rispetto a tutti loro ha immediatamente messo in chiaro che pensava come uno strumentista a fiato, dando respiro ai fraseggi e al rapporto intervallare fra i vari pezzi del set. Dopo di lui molti hanno seguito le sue orme (Philly Joe Jones e Billy Higgins ad esempio), ma fatemi citare tre batteristi bianchi che hanno fatto della melodia il loro tratto distintivo: Shelley Manne, Mel Lewis e Paul Motian.

**Tra tutti i batteristi, a partire o passando per Baby Dodds ad oggi, chi secondo te ha fatto uso in un modo o nell'altro di tale approccio?**

**R** : Parto dei tre citati nella precedente risposta. Manne è stato il primo vero all-around, batterista per tutte le occasioni, dal trio alla big band, ma l'effetto cantabile della sua batteria è evidente nel fantastico disco “The three & the two” dove la mancanza del basso e la sostanziale parificazione della batteria agli altri strumenti mette in evidenza il suo raffinatissimo senso architettonico. Nelle orchestre in cui suonava Lewis non si è mai fatto prendere la mano dai “batterismi” scenografici, e le sue scelte sonore (accordatura e fraseggio) e di risposta (interplay) sono esemplari per la grammatica melodica. Motian ha fatto di necessità virtù, semplificando i fraseggi rendendoli sempre cantabili, sia in accompagnamento che in solo.

Fra i moderi citerei Joey Baron, maestro nel far risuonare tamburi e piatti sottolineandone l'effetto espressivo, e Bill Stewart, capace di fare eccellente melodia anche con il solo rullante in comping.

**L'aspetto di melodizzazione attraverso questo strumento quanto è importante in generale, quanto ne fai uso nel tuo stile e in che modo lo approcci? (dall'accordatura al fraseggio) :**

**R** : Io penso che limitare l'utilizzazione della batteria all'aspetto di sostegno ritmico (spesso assolutamente scarno) fa perdere enormi possibilità espressive, soprattutto nella musica improvvisata. Ho sempre curato molto l'accordatura, proprio in funzione dell'aspetto intervallare e quindi in qualche modo della funzionalità melodica dei tamburi. In alcuni casi ho sperimentato accordature che duplicavano le note di uno strumento (in particolare nei duetti con sax che ho spesso e volentieri frequentato). A suo tempo collaborai (poco ma densamente) col grande Pierre Favre che ha sempre lavorato molto sulla qualità sonora dei suoi strumenti e, anche quando si limitava a tamburi e piatti, cioè al set tradizionale, ne sottolineava sempre le potenzialità melodiche, arrivo a dire addirittura armoniche: in alcuni dei progetti musicali che presento io vado assolutamente in una direzione parallela. Il canto è quello che tutti gli strumentisti vogliono imitare, consciamente o no.

*Ettore Fioravanti*

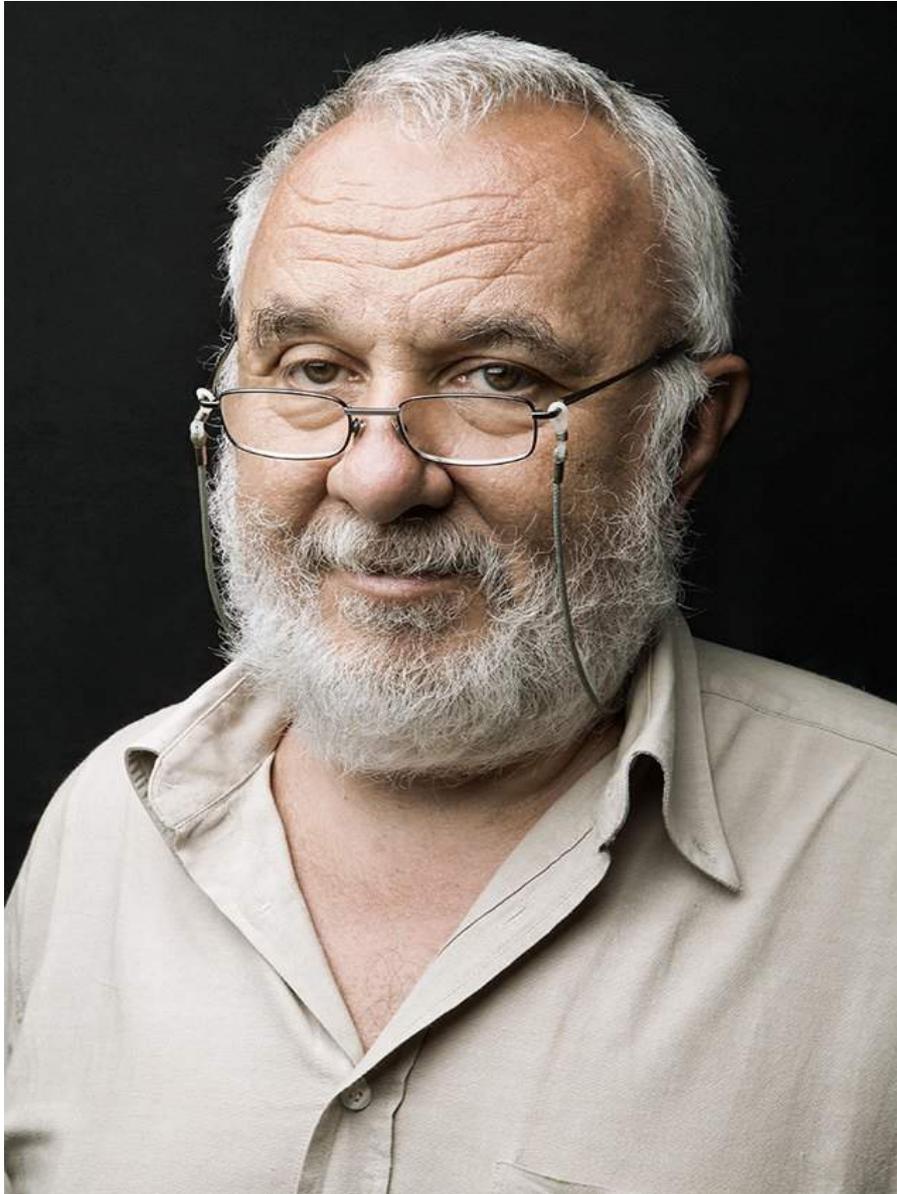
5.10 WALTER CALLONI



**R** : Ogni generazione ha avuto il suo batterista "melodico", termine che può sembrare azzardato per la batteria, strumento della famiglia delle percussioni e quindi con il ruolo di scandire il tempo come prima funzione. Nella storia della batteria possiamo trovare diversi batteristi con questa caratteristica. Il primo che ha lasciato una traccia importante è stato sicuramente Baby Doods, chiaramente dobbiamo ritornare a quel periodo e ricordarci il set a disposizione, i suoi soli conferivano per la prima volta un approccio più melodico e quindi più facile da ricordare e cantare, documenti molto importanti sono i suoi filmati, una grande novità per l'epoca. Arrivando agli anni '30 il vero protagonista dell'era Swing fu Gene Krupa che influenzò i batteristi per tre generazioni con le sue memorabili melodie sui timpani e i suoi funambolismi tecnici, famosa la sua introduzione sui timpani nella composizione *Sing, Sing, Sing* cantata e suonata da molte generazioni. Un batterista che arrivò con il BeBop fu Max Roach, considerato l'intellettuale dello strumento, influenzò molti batteristi di quella generazione e non solo con la sua profonda ricerca attraverso la scrittura e non solo il suonare, scolpiti nella storia della batteria i suoi due soli di: *Also Drums; Walz e Barret*. Max Roach influenzò anche batteristi rock come John Bohnam, memorabile la sua citazione nel solo di *Mobi Dick* nel 1969 alla Royal Albert Hall di Londra. Subito dopo il Bebop si colloca Tony Williams con le sue melodie africane eseguite a colpi singoli. Famosi sono i suoi soli solo sui tamburi accordati con molta attenzione, usando scale pentatoniche senza il terzo e il settimo grado, adattabili a melodie semplici come quelle africane. Un altro batterista che influenzò un'intera generazione è Steve Gadd, non per niente il più trascritto. Di lui si trova molto materiale, sicuramente per l'approccio cantabile e quindi melodico delle sue esecuzioni. Molti dei suoi soli di batteria si ricordano appunto per questo: ad es. "Conversation", un brano degli Spiro Gyra o *Crazy Army*. Un batterista che si è dedicato allo strumento fino ad ampliare la sua struttura e composizione, usando molti tamburi fino ad ottenere tre ottave come in un pianoforte è Terry Bozzio. Nel nuovo millennio un batterista sicuramente da citare è Ary Hoenig, che ha dedicato molto della ricerca sullo strumento ad un approccio melodico vero e proprio, ricreando gli intervalli e le melodie con i tamburi, usando la pressione delle mani sulle pelli, fino ad arrivare a pubblicare un cd di dodici brani solo con la batteria, suonando alcuni tra i più bei temi della musica Jazz.

*Walter Calloni*

5.11 FRANCESCO MARTINELLI



( Critico musicale, giornalista, promoter e professore di storia del Jazz )

**R** : L'uso melodico delle percussioni è uno dei legami più importanti tra il jazz e le sue radici africane, e quindi caratterizza la differenza tra tradizioni ispirate dall'Africa e musica composta europea. Non soltanto il "talking drum", ma tutti i tamburi parlano nelle tradizioni africane, dando voce a una tradizione repressa e proibita. Dopo Baby Dodds, che si è concentrato su questo aspetto anche nelle sue lezioni pratiche, Papa Jo Jones in Caravan e Cubano Drum ha dimostrato l'importanza della latin connection attraverso cui i musicisti neri degli USA hanno ritrovato vestigia della percussione africana a Cuba. Dopo Papa Jo si colloca sicuramente Max Roach per il modo in cui si è pienamente situato tra i musicisti e i compositori, e il fatto che abbia dedicato un suo brano a Big Sid Catlett, probabilmente significa che secondo Roach egli era un batterista particolarmente importante da questo punto di vista. Da notare l'aspetto melodico di registrazioni "free" di Roach, come i duetti con Cecil Taylor e Anthony Braxton, non sottovaluterei in questo senso l'apporto di Denzil Best. Uno studioso di percussioni africane come Blakey usava spesso "tecniche" melodiche come il bending, anche se magari non si pensa a lui come il principe dei batteristi melodici. I suoi allievi dicono che Alan Dawson considerava l'aspetto melodico parte essenziale del suo insegnamento. Dopo il Bebop, confrontare Roy Haynes e Elvin Jones nelle loro registrazioni con Coltrane dà la misura di come l'apporto melodico del batterista possa modificare il sound del gruppo, anche se il batterista sceglie di seguire puramente il contorno ritmico del brano senza usare tamburi accordati. Tra i musicisti contemporanei mi hanno particolarmente colpito Peter Erskine e Joey Baron per le loro concezioni compositive e direi Adam Nussbaum per l'accompagnamento melodico.

*Francesco Martinelli*

5.12 PETER ERSKIN



R : Grazie per la tue gentili parole Marcello. Ecco i miei pensieri:

L'idea di batteria melodica per me corrisponde al far emergere delle variazioni di intonazione per mezzo di un fraseggio dinamico (loud-to-soft) rispetto all'uso esclusivo di altezze attraverso timbriche diverse che danno la sensazione di cambiare intonazione. Naturalmente, il batterista utilizzerà tutte le parti della batteria a lui disponibili, tra cui il rullante. Un set può essere costituito da 4 pezzi fondamentali (rullante, piccolo tom, grande tom e timpano) o più pezzi simili al set di cui fanno uso ad esempio Terry Bozzio o Billy Cobham. Ma un batterista come Max Roach potrebbe suonare più "melodicamente" su kit da 4 pezzi rispetto a un qualsiasi batterista su un kit da 26 pezzi. Tutto ha a che fare con l'ascolto e il cantare la melodia nella propria immaginazione, creando così l'impulso artistico, l'idea o l'espressione musicale, che naturalmente "verranno fuori melodiche" se questo è l'intento. Ciò è in contrasto con il modo di suonare basato sui rudimenti. Il solista Max Roach su "Sing, Sing, Sing" (Rich versus Roach) emerge in questo senso. Suona come farebbe un sassofono solista piuttosto che come un batterista che esegue un fraseggio su un set. Joe Morello, fortemente influenzato da Max Roach, ha suonato melodicamente in modo memorabile nella versione LP "Time Out" di "Take Five". Anche Art Blakey suonava nella stessa modalità, anche se le sue melodie erano un po' "bombastiche" rispetto a Max o Morello. Anche i tamburi di Elvin Jones sono a mio avviso molto melodici. La melodia sul tamburo può essere la traduzione in musica di una linea di pensieri, un filo intrecciato di specifica intenzione ritmica. In altre parole, "la batteria melodica" non ha bisogno di imitare per forza una melodia, hanno la stessa funzione anche solo i tamburi che cambiano timbro all'inizio di un brano. La melodia è forma, ma è anche spazio... (da un'intervista che è apparsa in una recente edizione della rivista Modern Drummer, con Rick Mattingly). Lo swing ha sempre a che fare con la melodia quando si tratta di jazz: "è un gioco libero" melodico, come quello celebrato da Paul Motian o dal grande percussionista italiano Andrea Centazzo. Invito a leggere e a pensare a questa esposizione sul tempo e sulla sensazione.

Il lavoro del batterista è quello di fornire informazioni ritmiche alla band e all'ascoltatore. Come faccia è una questione di scelta, dettata dalle esigenze stilistiche della musica, o da una risposta intuitiva a ciò che si percepisce dai musicisti con i quali si sta lavorando. Un musicista che trascorre abbastanza tempo su un pezzo o genere è in grado di giocare con il tempo in modo tale che il movimento in avanti possa essere chiaramente sentito anche se non stai suonando, ad esempio, attraverso un impulso costante di quarto di nota, perché ogni nota che si suona è carica di tale esperienza.

Suonare con intenzione è ciò che ho avuto bisogno di imparare, e questo è diventato il principio guida di quello che ho chiamato "anti-drumming." Sono stato ispirato da un documentario ,il film chiamato "Ombre e Luce". Ad un certo punto viene intervistato il direttore della fotografia a proposito del film *Rosemary's Baby*. Descrive una scena in cui si vede un corridoio da una camera, dove Mia Farrow è seduta sul letto e sta parlando al telefono. Il direttore, Roman Polanski, gli dice: "Voglio solo vedere la parte posteriore della testa con il telefono all'orecchio; non mostrare la metà anteriore del suo viso "durante la prima, tutti nel pubblico alzavano le loro teste per vedere la faccia".

Quello che non si suona rende l'esperienza più interessante e interattiva nell'ascolto da parte degli altri musicisti e del pubblico. Questo è diventato un elemento fondamentale del mio "anti-drumming". Non ero davvero un "anti" batterista, ma stavo cercando di capire come creare quelle sfumature, per non essere così implicito. Se esplode troppo, la musica perde un grande fascino. Ecco perché penso che lo spazio sia da sfruttare poiché dinamico e interessante. Ma devi rispettarlo e non trattarlo come se fosse qualcosa da gestire nel più breve tempo possibile. Non so quanto sia gradevole gestire il timing così velocemente. E, naturalmente, quando si pensa al tamburo veloce si pensa a Buddy Rich. La cosa più incredibile? Il sorprendente singolo colpo in "Amore per la vendita" dopo il cui stop, la band entra. È emozionante. Ti porta al limite dell'abisso. Ruba il fiato a tutti per un secondo. E' tutto ciò che mi affascina. Quando suoni sui tamburi, la gente vuole sentirli suonare bene. Ho esplorato "l'antidrumming" fino a quando ho capito come gestirlo, e in ciò stavo cominciando a considerarmi anche meno di un batterista. Ascoltando Tony Williams o Jack DeJohnette mi ritrovo a pensare: C'è un batterista, un accompagnatore. Non ho intenzione di mettermi nella stessa categoria di "batterista" con quei musicisti. Ma ora mi sento sempre più uno di loro. Quando ero con Steely Dan, il bassista, Tom Barney, una volta disse: "Ehi, stai oscillando" i sedicesimi.- Volevo sollevare la mia mano e dire: "colpevole!, ma in che modo?", per la musica di Steely Dan, lui aveva ragione. Ho cercato di renderlo stilisticamente più corretto, ma l'oscillazione è abbastanza difficile per me.

L'oscillazione non è tanto una sensazione dovuta alla terzina, è più riferita al legato. Il fraseggio diventa essenziale, perché quello che stiamo facendo sta accentando l'offbeat, e poiché soprattutto le note sono unite dal legato. È il fraseggio legato che fa davvero lo swing.

Il ritmo è proveniente dall'Africa attraverso il portale afro-caraibico in cui i tempi dondolano. Quindi le interrelazioni sono il mistero, l'emozione, l'eccitazione, la bellezza di questa musica. E' ciò che la fa sentire grande. Questo ci porta a capire come tutto derivi dall'intenzione, da come stiamo concependo la musica, da ciò che è suonato e da ciò che non viene suonato. Ho avuto studenti che suonavano melodie sul rullante, con spazzole o bastoni, facendo dondolare il tempo, spesso riducendolo a una mano sull' hi-hat.

Se potete far dondolare una band con una mano sull'hi-hat o solo con le spazzole sul rullante, lo swing è possibile. Questo concetto mi riporta indietro di anni, ed a Jeff Hamilton. La sua musica aveva questo andamento oscillatorio impazzito, attraverso il suo modo di suonare sul rullante. Abbiamo la stessa età; siamo andati al college insieme. Mi ripromisi una cosa molto importante: "voglio essere in grado di fare come lui quando cresco". Capii che il suo era un modo molto maturo di suonare.

*Peter Erskine*

### **Conclusioni**

Sono tanti i predecessori e contemporanei che in un modo o nell'altro hanno apportato, e coloro che apportano tuttora, il loro personale contributo nell'ambito dell'evoluzione, aggiornamento ed innovazione di questo strumento sia dal punto di vista tecnico che costruttivo, con set innovativi e originali.

Le finalità in tal senso non sono quelle di inventare assolutamente, ma lanciare un metodo di approccio non abituale in un contesto stilistico come il Jazz. Progetti analoghi o simili esistono ovviamente, basti pensare a personaggi come ad esempio Terry Bozzio che adopera una "Monster drums" particolare, ma in un contesto diverso, ed è questo infatti lo scopo. L'intento è quello di aprire una particolare finestra in ambito Jazz, dove se è vero che con set tradizionali si è già più volte parlato di "Melodicità", l'argomento non è mai stato trattato con un set specifico capace di riprodurre le melodie principali di standard e fraseggiare nei solo in modo melodico. In questo progetto la costruzione, l'accordatura in tonalità con gli altri strumenti solistici è il più possibile fedele e non approssimativa, ma non solo: altro accorgimento importante è che il set non risulti dissonante armonicamente nell'accompagnamento.

Il progetto ha richiesto molto tempo nello sviluppo, nella costruzione, e nei tempi necessari affinché il set definitivo vedesse la luce. Raccogliere informazioni ed effettuare ricerche sufficienti relative a tutti i musicisti, costruttori, artigiani, tecnici del suono e fonici (con relativi lavori e comparazioni in studio di registrazione) che si sono messi a disposizione del progetto con dedizione, altissima cura e professionalità, è stato complesso ma molto gratificante.

Sono molto fiero e orgoglioso del lavoro svolto, delle persone che mi hanno affiancato nel percorso in tutte le sue sfaccettature, rendendo un lavoro così accurato ed impegnativo, e non di facile fattura e gestione sotto tutti i punti di vista, un piacevole cammino, importante per la mia carriera di Musicista e fondamentale per la mia crescita personale.

## 6.1 Risultati ottenuti

I risultati ottenuti sono molteplici, a partire dalla realizzazione di un set innovativo che già di per sé offre forte motivo d'orgoglio, passando per la possibilità di collaborare con tanti musicisti ed esperti, finendo con la consapevolezza di aver contribuito in qualche modo a portare avanti o attirare l'attenzione di tutti coloro che siano intenzionati ad approfondire o intraprendere un percorso.

Nello specifico, ho sviluppato uno strumento atipico dotato di innumerevoli possibilità che si intrecciano tra di loro all'interno del set, con molteplici sonorità per tipo di fusto e d'accordatura.

E' da sottolineare la possibilità' sonora ottenuta contrapponendo i fusti di uguale diametro, allontanandoli più' o meno tra di loro, o quella di usare allo stesso modo fusti con diametro diverso sempre contrapposti tra di loro.

Sono tante le possibilità di impiego, sia come strumento prettamente ritmico sia come strumento solista armonico e/o melodico, capace all'occorrenza di duettare o suonare all'unisono con gli altri strumenti in modo del tutto originale.

Questi risultati sono un punto di arrivo ma allo stesso tempo un punto di partenza per lo sviluppo e la sperimentazione completa di questo drumset, che solo da poco ha visto la luce e che quindi apre la strada a possibilità solo in parte definite.



## 6.2 Aspettative e sviluppi futuri

E' un progetto ambizioso che mira a raggiungere sia il neofita che il professionista, per affrontare uno studio o trarne delle idee per il proprio stile. Questa tesi non rimarrà solo fine a se stessa, rilegata ad un contesto accademico di Conservatorio, ma vedrà la luce sotto forma di “Ricerca” allegata ad un album concepito esclusivamente con questo progetto, in cui sono presenti oltre ai brani anche le comparazioni sonore del set e i vari responsi sonori in fase di costruzione e accordatura.

Lungo è stato anche il lavoro svolto in studio di registrazione presso il BigWave Studio di Niko Santaniello (Livorno) a partire da Giugno 2017 dove si è lavorato, oltre che al concepimento dell'album “*Melodic Percent...Age*” che accompagna la ricerca, al campionamento digitale dei tamburi nota per nota (campionamento inesistente su piattaforme di registrazione), fino alle riprese video dedite alla spiegazione del progetto: riprese dettagliate sul set, accordatura, spiegazioni e particolarità costruttive.

Questo lavoro svolto con la massima energia, amore ed entusiasmo nasce con la speranza che possa arrivare ad ogni utente con le stesse forti emozioni che pervadono quotidianamente il mio essere musicista, trasformandosi in energia da riversare attraverso il nostro strumento, la batteria.

*( Mars-L ) Marcello Sanna*



# Indice

## CAPITOLO 1

- **Introduzione**
- 1.1 Contributo della Tesi
- 1.2 Organizzazione del testo

## CAPITOLO 2

- **I dati costruttivi**
- 2.2 Grafico numero aureo
- 2.3 Il rapporto aureo nella storia dell'arte
- 2.4 Il Partenone
- 2.5 Notre Dame de Paris
- 2.6 Il Duomo di Milano
- 2.7 La Gioconda di Leonardo da Vinci
- 2.8 La Venere di Botticelli
- 2.9 L'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci
- 2.10 Epoca moderna: il Modulor
- 2.11 Il legno

## CAPITOLO 3

- **La batteria melodica: dall'idea al progetto**
- 3.2 La tecnica costruttiva
- 3.3 Foto della costruzione
- 3.4 L'accordatura della batteria melodica

## CAPITOLO 4

- **L'approccio melodico alla batteria**
- 4.2 Warren "Baby" Dodds
- 4.3 Danzil da Costa Best
- 4.4 Stephen Paul Motian
- 4.5 Edward Joseph "Ed" Blackwell
- 4.6 Joey Baron
- 4.7 Stephen Victor Gadd
- 4.8 Peter Erskine
- 4.9 Terry John Bozzio
- 4.10 Antonio Sanchez
- 4.11 Ari Hoenig
- 4.12 Max Roach
- 4.12.2 Cronologia della carriera di Max Roach
- 4.12.3 La rivoluzione di Max Roach: accompagnamento, stile e tecnica
- 4.12.4 La rivoluzione di Max Roach: l'arte solistica

- 4.12.5 Trascrizioni messe a confronto: Salt peanuts; Gertrude's bounce; Daahoud -drum solo-
- 4.12.6 Gli album in evidenza
- 4.12.7 La discografia selezionata di Max Roach
- 4.13 Trascrizioni per batteria melodica eseguite in sede di tesi

## CAPITOLO 5

- **Interviste**
- 5.1 Giampaolo Ascolese
- 5.2 Walter Paoli
- 5.3 Agostino Marangolo
- 5.4 Ellade Bandini
- 5.5 Francesco Petreni
- 5.6 Antonio Sanchez
- 5.7 Alessio Riccio
- 5.8 Maxx Furian
- 5.9 Ettore Fioravanti
- 5.10 Walter Calloni
- 5.11 Francesco Martinelli
- 5.12 Peter Erskine

## CAPITOLO 6

- **Conclusioni**
- 6.1 Risultati ottenuti
- 6.2 Aspettative e sviluppi futuri