
OLTRE LA
BATTERIA
BOP

JOHN RILEY

Traduzione di Ricky Turco

L'Autore

John cominciò a suonare la batteria all'età di otto anni, dopo aver ricevuto un rullante in regalo. Grazie al sostegno, all'incoraggiamento e alla pazienza dei suoi genitori, John e Mary Ann, suonò nella band della scuola e cominciò a prendere lezioni con un insegnante locale, Tom Sicola. Sotto la sua guida acquisì controllo sul rullante mediante lo studio dei rudimenti e della lettura. Infine ricevette una batteria completa e le lezioni si estesero allo studio giornaliero dei ritmi, alla coordinazione ed agli studi di lettura per la batteria. A dodici anni cominciò a suonare in band rock ed ascoltò i primi dischi jazz, la colonna sonora di *The Gene Krupa Story* e *Conversation* di Max Roach. Due anni dopo suonò il suo primo concerto "professionale" che ottenne grazie ad un'audizione fatta al telefono. Nel 1971 John cominciò a studiare con Joe Morello dopo averlo conosciuto ad un seminario di batteria. In seguito andò a frequentare la University of North Texas, dove venne a conoscenza di mondi percussivi e musicali più vasti. Nel periodo della UNT suonò, girò in tour e incise con la rinomata One o'clock Lab Band. Nel 1976 si trasferì a New York e fu presto chiamato ad entrare nella Woody Herman Band. In seguito a questa grande esperienza John tornò a New York e cominciò a suonare come turnista per un'ampia gamma di musicisti di fama mondiale come Stan Getz, Milt Jackson, Miles Davis, Dizzy Gillespie, John Scofield, Bob Mintzer, Gary Peacock, Mike Stern, Joe Lovano, the Vanguard Jazz Orchestra, the Carnegie Hall Jazz Band, John Patitucci, Bob Berg e molti altri.

John ha ottenuto il titolo di Bachelor of Music in educazione jazz dalla University of North Texas, e un Diploma Master of Music in studi jazzistici dalla Manhattan School of Music. È in forza alle facoltà Manhattan School of Music, The New School e William Paterson College; è l'autore di "*L'Arte della Batteria Bop*" ed ha condotto master class in tutto il mondo.

Ringraziamenti

Mia moglie Susan per il suo costante sostegno; Dan Thress per la sua diligenza e la sua competenza; Zildjian per i piatti; Yamaha per la batteria, Remo per le pelli; Modern Drummer e Downbeat per le citazioni; Bob Sherwin per la sua musica ed il design; Chuck Stewart, Val Wilmer, Jimmy Katz e Dorian Romer per le grandi fotografie; i miei primi insegnanti, Tom Sicola, Joe Morello, Ron Fink, John Gates e John Guerriero.

I musicisti, Jim, Tim e Jay, per le loro grandi esecuzioni e i miei attuali insegnanti, i musicisti che ispirano tutti noi.

Redattore Dan Thress

Copertina Jack Waltrip

Fotografia © Chuck Stewart (Roy Haynes, Elvin Jones, Jack DeJohnette)

© Val Wilmer (Tony Williams, Paul Motian)

Prodotto da John Riley e Dan Thress

© 1997, 2006 by Alfred Publishing Co., Inc.

Edizione italiana © 2016 Volontè & Co. S.r.l. - Milano.

Tutti i diritti riservati

Indice

Capitolo 1: Suonare il Tempo 6

Broken-time	8
Comping a Tre Voci in Ottavi	10
Comping di "Picture 3"	13
Trascrizione Completa di "Picture 3"	14
Comping a Tre Voci in Terzine	16
Variazioni del Piatto Ride	18
Comping di "All or Nothing At All"	19
Parte Completa di "All or Nothing At All"	20
Approccio Generale	20

Capitolo 2: Studi Uptempo 22

Esercizio Uptempo	24
Variazioni del Piatto Ride Uptempo	30

Capitolo 3: Tempo Implicito, Modulazione Metrica 31

Sovrapporre 6 su 4	33
Sovrapporre 3/4 su 4/4	34
Sovrapporre 2 su 3 in 4/4	35
Sovrapporre 4 su 3 in 4/4	36
Sovrapporre 4/4 su 3/4	37
Sovrapporre 4 su 3 in 3/4	38
Sovrapporre 9 su 6 in 3/4	38
Gruppi Dispari	39
Analisi di Standard Time Vol. I	40
"Caravan"	40
"April in Paris"	40
"Cherokee"	41
"A Foggy Day"	41
"The Song is You"	42
"Autumn Leaves"	43

Capitolo 4: Idee Solistiche 44

Fraasi di Tre Movimenti	46
Fraasi di Tre Movimenti con Pausa	46
Frase a Velocità Variabile	47
Terzine in Gruppi di Quattro	47
Fraasi di Otto Battute con Combinazioni	48
Fraasi con Cinque Note	49
Analisi Assolo #1	50
Temi Principali	51
Variazioni	51
Trascrizione di "Monk's Dream"	52
Analisi Assolo #2	53
Temi Principali	54
Variazioni	54
Trascrizione di "In the Fall"	54
Analisi Assolo #3	56
Temi Principali	57
Variazioni	57
Trascrizione di "Agitation"	58
Combinazioni con Incroci	60

Appendice 61

Brani Play-along	62
"The El Trane"	63
"Speed Bumps Ahead"	64
"Blind Faith"	66
Suonare con i Dischi	68
Ascolti Consigliati	68
Sicurezza	72
Discografia Generale	73
Libri e Video Consigliati	77

Legenda

Ride crash hi-hat hi-hat con piede

cassa rullante rullo tom timpano sospeso

The legend shows two musical staves. The top staff illustrates the notation for four types of cymbals: Ride (marked with an 'x'), crash (marked with a circled 'x'), hi-hat (marked with an 'x'), and hi-hat con piede (marked with an 'x' below the staff). The bottom staff illustrates the notation for four types of drums: cassa rullante (marked with a vertical line), rullo (marked with a vertical line), tom (marked with a vertical line), and timpano sospeso (marked with a vertical line).

Indice Tracce CD

- 1 Intro "Speed Bumps Ahead"

Suonare il Tempo

- 2 Broken-time Esempio 1
- 3 Broken-time Esempio 2
- 4 Riscaldamento a Tre Voci
- 5 Comping a Tre voci in ottavi (lento)
- 6 Comping a Tre voci in ottavi (veloce)
- 7 Comping di "Picture 3"
- 8 Riscaldamento per Comping a Tre Voci in Terzine
- 9 Orchestrazione di Comping a Tre Voci in Terzine
- 10 Comping a Tre Voci in Terzine (lento)
- 11 Comping a Tre Voci in Terzine (veloce)
- 12 Variazioni del Piatto Ride 1
- 13 Variazioni del Piatto Ride 2
- 14 Quarti con l'Hi-hat
- 15 Comping di "All or Nothing At All"
- 16 "The El Trane" (versione lenta)

Studi Uptempo

- 17 Esercizio Uptempo con Basso
- 18 Traccia di Basso come Play-along
- 19 Variazioni del Piatto Ride Uptempo
- 20 "Blind Faith"

Tempo Implicito/Modulazione Metrica

- 21 Sovrapporre 6 su 4
- 22 Sovrapporre 3/4 su 4/4
- 23 Sovrapporre 2 su 3 in 4/4
- 24 Sovrapporre 4 su 3 in 4/4
- 25 Sovrapporre 4/4 su 3/4
- 26 Sovrapporre 4 su 3 in 3/4
- 27 Sovrapporre 9 su 6 in 3/4
- 28 Frasi di Cinque-note
- 29 "The El Trane" (versione veloce)

Idee Solistiche

- 30 Frasi di Tre Movimenti
- 31 Frase a Velocità Variabile
- 32 Terzine in Gruppi di Quattro
- 33 Frasi di Otto Battute con Combinazioni
- 34 Variazioni di "Monk's Dream"
- 35 Variazioni di "In the Fall"
- 36 Variazioni di "Agitation"
- 37 Variazioni con Incroci
- 38 "Speed Bumps Ahead"

Brani Play-along (senza batteria)

- 39 "The El Trane" (versione lenta)
- 40 "The El Trane" (versione veloce)
- 41 "Speed Bumps Ahead"
- 42 "Speed Bumps Ahead" Sezione Assolo di Batteria
- 43 "Blind Faith"
- 44 "Blind Faith" Sezione Assolo di Batteria

Musicisti:

Tim Ries	sassofoni tenore e soprano
Jim McNeely	piano
Jay Anderson	basso
John Riley	batteria

Registrato il 17-18 Ottobre 1996
Park West Recording Brookling, NY
Ingegnere del Suono: Jim Clouse
Masterizzazione: Frank Pecok
presso Joe Lopes Music Mastering, L.I.C., NY
Prodotto da John Riley e Dan Thress
Tutti i brani sono composti da John Riley

Batteria:

GMS, 14x20 cassa, 8x12, 14x14, 5x14 rullante

Piatti:

22" Zildjian K custom medium con due rivetti, 18"
Zildjian pre-aged K, 13" Zildjian K hi-hats

Bacchette:

Zildjian Concert Jazz model

Heads:

Remo Fiberskyn 3

Gli esempi musicali corrispondenti
sono evidenziati con sfumature grigie
in tutto il libro

I numeri di traccia sono
indicati con questa icona
in tutto il libro



Introduzione

Elvin, Tony, Jack...Wow!! Ma che cosa sta succedendo?

Il mio precedente libro, *The Art of Bop Drumming*, è un manuale per sviluppare una buona abilità musicale alla batteria. Questo libro vuole ampliare i concetti ed approfondire le innovazioni che hanno caratterizzato il fertile ambito musicale degli anni '60 e oltre.

Batteristi come Elvin Jones, Paul Motion, Ed Blackwell, Tony Williams, Jack DeJohnette, ciascuno di loro componente di band d'avanguardia, hanno cambiato il suono, la forma e la direzione della musica jazz. Il loro modo di suonare ha elevato il ruolo del batterista a quello di leader della sezione ritmica e di centro energetico della band. In alcuni casi sono riusciti a condurre coraggiosamente il flusso musicale come se fossero co-solisti all'interno dell'ensemble. Senza il contributo musicale di questi uomini non saremmo in grado di ascoltare né di suonare musica come facciamo oggi. Il loro modo di suonare, ben radicato nelle già considerevolmente sofisticate convenzioni be-bop, continua a proiettarsi nel futuro dell'arte della batteria. Tutti i più importanti e rappresentativi musicisti di oggi sono stati fortemente influenzati e continuano a trarre ispirazione da questi grandi innovatori della musica. Questo è il jazz che per prima di tutto mi ha affascinato ed emozionato. Desidero quindi offrire questo libro come tributo a tutti i musicisti citati nelle sue pagine, in quanto rappresentano per me il punto più alto della creatività musicale del Ventesimo secolo.

Beyond Bop Drumming è stato pensato per aiutarvi ad aprire questi orizzonti musicali e per espandere la vostra consapevolezza musicale. Una raccolta di idee concrete e sperimentate che vi spiegherà il come ed il perché di questo innovativo e più deciso modo di suonare la batteria che ha avuto origine dallo stile be-bop. La mia speranza è che *The Art of Bop Drumming* insieme a questo libro costituiscano degli strumenti in grado di introdurre, ispirare e stimolare le future generazioni agli elevati concetti musicali illustrati al loro interno. Questo materiale richiederà certo qualche sforzo per essere assimilato, ma porterà ad un miglioramento del livello tecnico, del linguaggio e della comprensione del ritmo e della musica. Aprite le orecchie e datevi da fare!

John Riley

*“Se entrasse il postino in una stanza
con una batteria, si siederebbe e
comincerebbe con un
'dat, dat, dat, do, do, do, buzz,
buzz, buzz, bam, boom, boom'.
Chiunque è in grado di farlo
e può tenere un ritmo. Ma se prendi
davvero sul serio questo strumento,
non pensi che ci sia qualcos'altro in più?
C'è una tecnica che richiede davvero
concentrazione, lavoro, dedizione,
disciplina e tempo... Sono sempre stato uno
studente; ho sempre studiato,
costantemente. Imparare è sempre
stato emozionante per me.
Ho sempre imparato qualcosa...”*

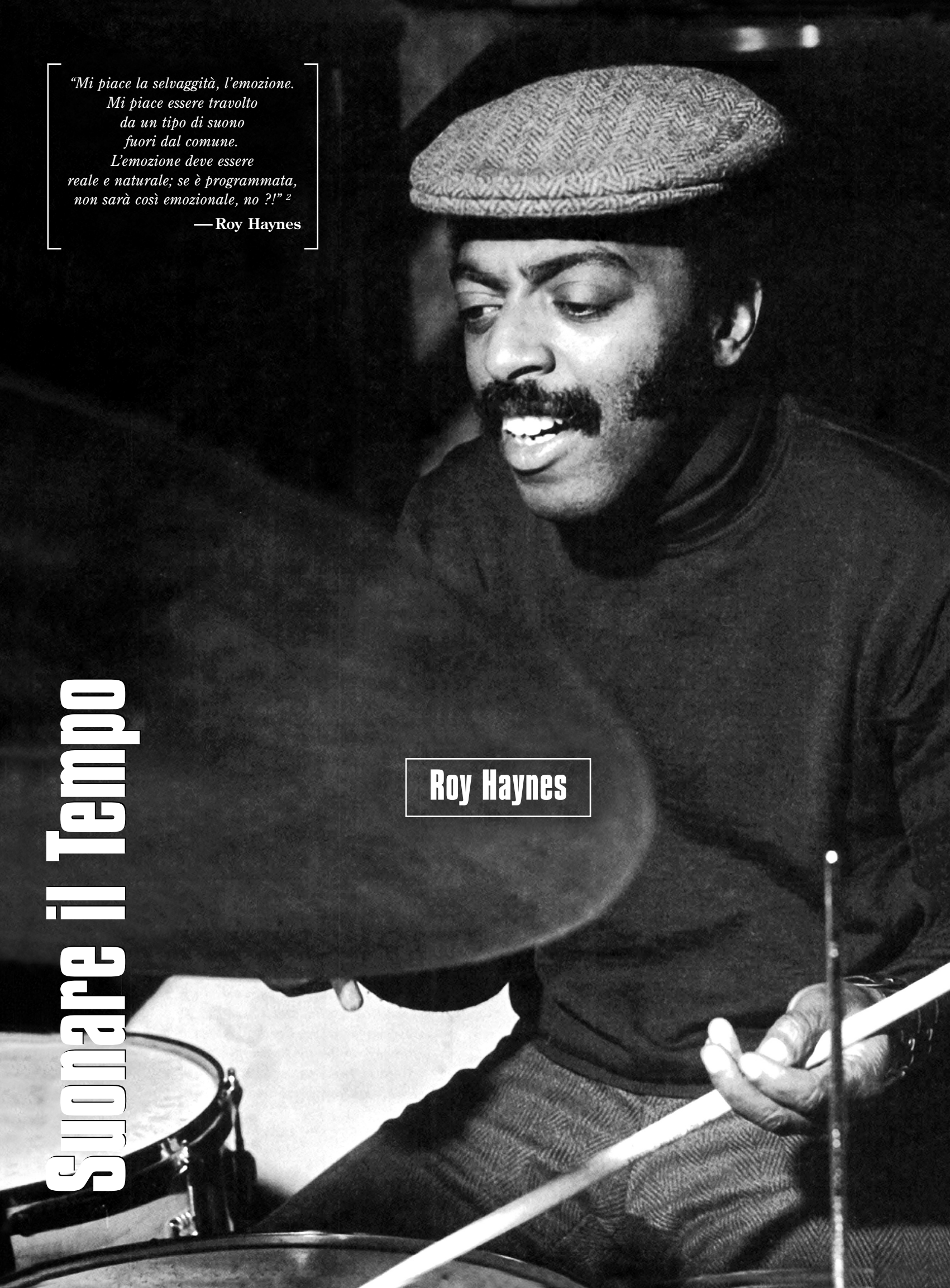
— Tony Williams

*“Mi piace la selvaggità, l'emozione.
Mi piace essere travolto
da un tipo di suono
fuori dal comune.
L'emozione deve essere
reale e naturale; se è programmata,
non sarà così emozionale, no ?!”²*

— Roy Haynes

Roy Haynes

Suonare il Tempo



Capitolo 1: Suonare il Tempo

L'evoluzione della musica, così come quella dell'arte, del linguaggio e dell'architettura, avviene per gradi. Alla fine degli anni '50 i venti del cambiamento soffiavano con vigore. Dopo quindici anni di sviluppo il modello be-bop, un solista che suona su cicli armonici complessi con la sezione ritmica d'accompagnamento, iniziava a sembrare troppo restrittivo per alcuni musicisti. Coloro che avrebbero segnato la direzione verso la fase successiva erano alla ricerca di un modulo più "aperto".

Intorno al 1960 la maggior parte degli interpreti chiave della "new thing" avevano indicato i propri orientamenti. Il sassofonista John Coltrane registrò il suo tributo definitivo alle innovazioni armoniche del be-bop, *Giant Steps*, nel 1959 iniziando ad esplorare strutture più libere. L'influente registrazione di Miles Davis, *Kind of Blue*, anch'essa del 1959, vide coinvolti Coltrane, il pianista Bill Evans e il batterista Jimmy Cobb. Fu una delle prime registrazioni ad esplorare un modo più rilassato di organizzare la musica, incorporando frasi lunghe 16 misure in un'unica modalità tonale. Queste frasi più lunghe offrivano ai musicisti della sessione ritmica e ai solisti una naturale opportunità d'interazione, in quanto tutti erano meno gravati dai "cambi".

Questa nuova libertà musicale consentì ai solisti di poter suonare in contrappunto con le idee introdotte dalla sessione ritmica. Allo stesso tempo, Ornette Coleman stava sviluppando il concetto di suonare temi melodici seguiti dall'improvvisazione collettiva del gruppo, basata esclusivamente sull'andamento, il senso e il linguaggio della melodia, senza alcuna reale connessione ad un baricentro costituito da una specifica chiave o anche dalla struttura delle battute. Simultaneamente, il trio di Bill Evans sperimentava un nuovo concetto di esecuzione, in base al quale il bassista e il batterista contribuivano in egual misura con Bill a dare forma alla musica. Come risultato dell'introduzione di questi cambiamenti concettuali e con il crescente utilizzo dell'amplificazione per gli altri strumenti, ai batteristi veniva quindi data sia una maggior ampiezza d'espressione che una maggiore responsabilità riguardo alle sonorità ed alla direzione musicale dell'ensemble.

Per aiutare a comprendere meglio il concetto di "post-bop", diamo innanzitutto un'occhiata all'esecuzione di due impeccabili musicisti "bop", che divennero artisti di transizione di grande influenza: Roy Haynes, che è stato definito "il padre della batteria moderna" e che ancora risulta fresco ed attuale, e Mel Lewis, al quale si riconosce il merito di aver introdotto l'importante concetto di "open beat". Roy, soprannominato "scoppiettante" a causa del suo suono e del suo fraseggio, suonò perlopiù in formazioni ristrette, utilizzando tamburi intonati molto alti e un suono molto frizzante. Mel, soprannominato "il sarto", per la sua capacità di "assemblare tutte le parti insieme", è rinomato per aver suonato in big band utilizzando tamburi intonati bassi e un suono attenuato. Entrambi furono, comunque, tra i primi a sfruttare largamente il "portamento broken-time" che sarebbe diventato d'uso abituale negli anni '60.

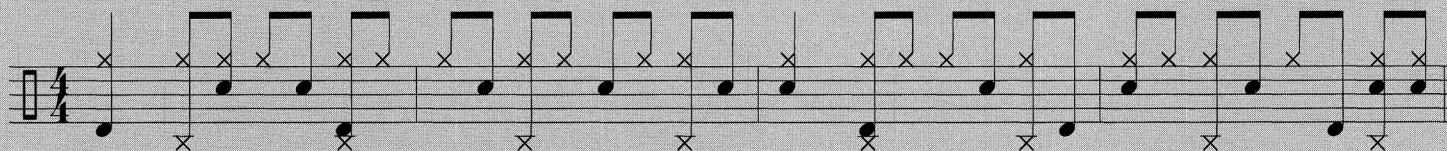
Il portamento del tempo standard "bop" consiste in un solido pattern di piatto ride ripetitivo sovrastante la cassa e l'hi-hat sul secondo e quarto movimento. Gli accenti venivano suonati in modo da risaltare decisamente rispetto al flusso del tempo, dinamicamente uniforme. Il portamento broken-time mescola pattern di piatto ripetitivi con pattern non ripetitivi con l'hi-hat sul "2 e 4" oppure in altri vari ritmi. La cassa segue perlopiù la parte del piatto o suona in contrappunto. I ritmi del rullante si intrecciano all'andamento ritmico in modo armonioso ed omogeneo. Con l'utilizzo del broken-time, in sostanza, questi uomini stavano comunicando ai compagni della band che ogni esecutore all'interno dell'ensemble era responsabile per il proprio portamento del tempo e che, in quanto batteristi, essi non erano tenuti a fare da "baby-sitter", portando il tempo in modo regolare a discapito della creazione di nuova buona musica.



CK 40579

Broken-time

Ecco un esempio del broken-time di Mel Lewis come lo possiamo ascoltare in *Art Pepper + Eleven*:

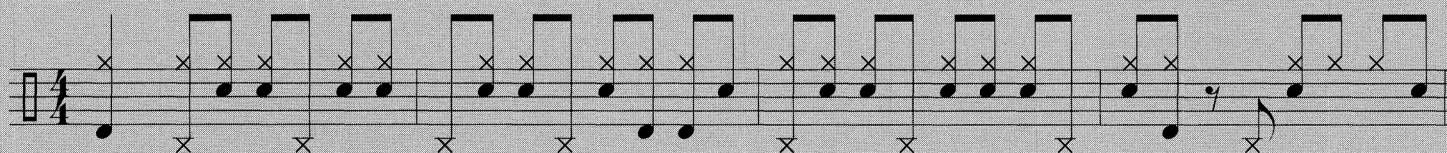


Noterete che, sebbene il pattern del piatto sia irregolare, il tempo continua a mantenere spinta in avanti, in quanto la cassa e il rullante completano il groove. In questo esempio il modo di suonare di Mel dimostra chiaramente un concetto che sarebbe stato pienamente sviluppato più tardi da Elvin Jones, Tony Williams e Jack DeJohnette; la batteria dovrebbe essere pensata come un “unico” strumento, non come un insieme di strumenti separati. Il suono e il portamento vengono creati da idee eseguite sull'intero strumento, non soltanto sul piatto ride e sull'hi-hat. Questo modo di suonare il tempo è meno insistente rispetto al tradizionale pattern regolare di piatto e dona alla musica un andamento più fluido e, di conseguenza, un carattere “aperto”.



Prestige OJCCD-196-2

Esaminiamo ora un breve esempio dello stile di Roy Haynes così come possiamo ascoltarlo in *We Three*:



Roy si spinge ancor più in là utilizzando l'hi-hat essenzialmente come un'ulteriore voce di contrappunto.

Il lavoro di Roy e Mel continua ad essere fonte d'ispirazione oggi così come lo era negli anni '50 e nei primi anni '60. Le loro innovazioni concettuali, insieme a quelle di molti altri, furono d'aiuto per porre le basi per i dinamici cambiamenti musicali che stiamo andando ad esplorare.

Quando iniziarono gli anni '60, i leader delle band chiedevano e si aspettavano di più dai loro batteristi; l'andamento meno incalzante della ritmicità armonica della musica creò un ambiente fresco e nuovo, e offrì opportunità per interazioni collettive che soltanto fino pochi anni prima erano state inconcepibili. Di conseguenza, i batteristi dovettero diventare sia più completi che più fantasiosi come musicisti, in quanto oltre alle loro tradizionali funzioni, essi si trovavano ora ad operare con la considerevole responsabilità aggiuntiva di creare un nuovo ambiente sonoro adatto alla nuova musica.

*“È un unico strumento,
e ci tengo a dire che considero
questo singolo concetto
come la base per il mio intero
approccio alla batteria.”³*

— Elvin Jones