



Terry Bozzio

la mente dietro l'ispir

Terry Bozzio è sempre stato all'avanguardia nel portare l'espressione ritmica sino al suo limite massimo. L'idea di usare il suo drum set come uno strumento solista per comunicare melodie e fonderle con i ritmi è una vera sfida. La musica classica ha rivestito un ruolo fondamentale nella sua educazione musicale e la sua espressione orchestrale è stata sviluppata attraverso il suo strumento. Con otto casse, oltre venti tom, diciotto pedali e cinquanta piatti, insieme a xilofoni, tamburelli e a una vasta selezione di suoni ed effetti percussivi, acustici e elettronici, non si sbaglierebbe nel dire che il suo strumento è andato ben oltre il drum set tradizionale e che ora somiglia a un'orchestra.

È stato d'ispirazione per molte icone moderne come Thomas Lang, Marco Minnemann, Mike Mangini e tanti altri ancora, nell'espansione del drum set e nell'arte di osare e spingersi ai limiti per creare dei veri punti fermi a livello di espressione ritmica e musicale. Terry continua a scoprire nuovi territori con i suoi concetti musicali, che siano in trio o in orchestra. Dagli stili etnici a quelli più moderni, la sua conoscenza e la comprensione è stata oggetto d'ammirazione ed è una vera rivelazione in ogni sua performance. Ha sempre suscitato un grande rispetto tra i batteristi di ogni parte del mondo e continua a esser fonte d'ispirazione per molti nella sperimentazione con il proprio set up. Per far capire meglio i suoi concetti, Terry discute apertamente della curva di apprendimento della sua musica, del suo strumento e della sua creazione: la mente dietro l'ispirazione e l'innovazione.

Puoi darci un breve aggiornamento rispetto alla nostra ultima intervista del 2001 (*Percussioni 121*)?

Sì, sto cercando di ricordare quando è stato il 2001 (risate, *nda*)... Ripensandoci bene, deve essere stato il periodo in cui ho iniziato a fare delle cose in trio insieme a Chad Wackerman e Marco Minnemann. Ho fatto anche dei progetti con la Metropole Orchestra. Ho suonato con alcune band per tre anni: gli Out Trio, i Fantamos (ho fatto un tour con loro), ho registrato con i Korn e Zappa Plays Zappa, ma per la maggior parte del tempo componevo e davo forma alle mie



cose con un quartetto d'archi e facevo altre improvvisazioni. La cosa più importante che ho imparato è di lasciare che le cose accadano naturalmente, senza mai forzarle; sono felice di suonare qualsiasi cosa e di accettare tutto ciò che viene.

Mi piacerebbe parlare un po' delle tue innovazioni ed entrare nell'ambito dell'ispirazione della mente di Terry Bozzio, andare alla scoperta del tuo strumento, che va ben oltre il drum set tradizionale e che è riconosciuto sempre di più come uno strumento 'orchestrale'; come hai concepito la sua idea e come si è evoluto, fino ad arrivare a essere lo strumento che è oggi?

Poco alla volta e sicuramente in diverse tappe. Un aspetto importante era sicuramente l'ascolto dei grandi solisti del jazz e, ancora prima, del rock. Poi l'andare a scuola e studiare musica classica e suonare le percussioni restando sempre in connessione con l'aspetto melodico. Ho

cercato di inserire tutto ciò nei miei soli e questo fu accolto davvero bene nel caso di Frank Zappa. Ho iniziato quindi a portare queste cose nelle mie clinic e ho capito che il concetto di fare un assolo, messo direttamente in relazione con un ostinato, era uno dei miei principali modi di espressione. Ho iniziato a pensare al ruolo della musica; se tu prendi un piccolo dizionario dei termini musicali e inizi a leggerli, ti accorgerai che uno porta direttamente all'altro e, dopo un po', troverai che è solo un insieme di concetti che devi identificare per comprendere tutti gli elementi di base della musica.



azione e la tradizione



Quali sono questi elementi di base?

Per iniziare con la musica bastano cinque elementi di base: hai il ritmo, la melodia, l'armonia, le dinamiche e l'orchestrazione. Quindi, da qui in poi, qualsiasi cosa tu faccia con la musica, di solito devi includere questi cinque elementi fondamentali. Io credo nelle forme di musica popolari, perché la batteria, così come la conosciamo, ha un'età di soli 120 anni; il ruolo principale del batterista nei generi di musica più popolari è quello di accompagnare ritmicamente e

ziato ad accumulare un bel po' di strumenti musicali davvero utili, con la loro sonorità unica, per ottenere certi effetti. Nei primi periodi, quando lavoravo con Remo e con Paiste, erano stati fatti alcuni suggerimenti, proprio perché Paiste stava costruendo tutti questi gong e queste campane, allora mi dissero: *"Hai mai pensato di aggiungerli alla tua strumentazione, visto il tipo di lavori 'classiceggianti' che stai facendo ora?"*; e allora ho detto: *"Sì, certo!"*. Dick Marcus e Rick Drumm sono stati fondamentali in tutto questo, così



il suo ruolo è tutto qui, tenere un certo beat, ma ti assicuro che in tutto questo c'è molto di più che il tenere un semplice ritmo. Tutto ciò ha a che fare solo con il ritmo e le dinamiche e non con la melodia, l'armonia o le orchestrazioni degli accordi.

Ci sono diverse personalizzazioni e creazioni interessanti sul tuo strumento e tu sei stato fortunato ad avere il supporto dei produttori per trovare ed espandere nuovi suoni e anche nuovi strumenti. Puoi parlarci di qualcuna di queste tue idee?

Ho avuto la possibilità di lavorare con un produttore di batterie a cui piacevano le mie idee quando dicevo: *"Vorrei provare questo o quello"*; con la fiducia e la consapevolezza, dietro ogni entusiasmo veniva fuori uno strumento nuovo. Ho cominciato ad aggiungerne sempre di più e ho ini-

come Michael Paiste, che diede inizio ad alcune idee proponendo anche la soluzione di un hi-hat remoto e di una cassa remota. Ho sempre voluto (ma non sono mai riuscito nell'intento) una piccola cassa da 18" con una tonalità molto aperta, pensata soprattutto per le registrazioni. A quel tempo, il mondo del rock'n'roll voleva in studio solo casse completamente sordinate per un suono piatto, ma io ho sempre desiderato ottenere un suono più aperto e di maggior durata dalla cassa, per avere un contrasto effettivo. A quel punto ho parlato con Don (Lombardi) alla DW, per farmi fare un doppio pedale remoto per cassa che si potesse usare sia verso destra che verso sinistra. Mi disse di sì e, anche se il primo prototipo di collegamento era lungo circa 1 metro e 80 cm., mi garantì che si poteva fare tutto ciò che volevo. A quel tempo avevo tutte aste con la base a tre gambe, e così

dovevo faticare parecchio per far passare il tutto attraverso l'hardware; è cominciato tutto così. Negli anni '70, quindi ancor prima, avevo chiesto a Dwayne Livingstone di costruirmi un doppio pedale per cassa che funzionasse, e quello fu davvero il primo prototipo funzionante di cui fece registrare il brevetto alla DW: ho le foto sul mio sito. Dwayne se ne uscì con questa idea, e fu il primo che a funzionare veramente, così non dovevo più portarmi due casse in studio quando non c'era lo spazio o il tempo per montarle. Credo che questa idea sia sempre stata dentro di me. Una delle prime cose che ricordo, quando ho avuto il mio primo set Ludwig con il supporto a L per il montaggio del tom singolo, è quella di aver pensato a un supporto a U per aggiungere un altro tom da 13" x 9" sulla stessa asta. All'epoca non c'era molta attenzione verso i due tom sulla cassa e cambiare l'asta stessa avrebbe rappresentato un intervento troppo grande. Ho chiesto anche a mio fratello di costruirmene una nel negozio in cui lavorava. È stata sempre una bella sfida vedere la realizzazione di queste idee. Lo stesso fu per i rototom; negli anni '70 Frank Zappa mi chiese se volevo suonare questi rototom accordati, ancor prima che Bill Bruford li rendesse popolari, e mi influenzò a tal punto da spingermi a usarli. Non riuscivo a immaginare come montarli, ma poi, quando li ho usati con gli UK e ho sentito il loro suono così bello, ho deciso che dovevo trovare un modo per montarli. C'era poi quella specie di battente per gong che volevo usare utilizzando la molla di un pedale e un'asta allungata, con il feltro di un mallet installato sopra, così da poter posizionare più lontano il Wuhan Wind Gong che avevo allora. E ancora, volevo disegnare un rack per piatti unendo due treppiedi con delle aste capaci di far arrivare i piatti in alto, davanti a me. È parte della mia natura pensare continuamente a questo tipo di cose ed è una vera sfida cercare di risolvere i problemi per far funzionare meglio tutto il mio set up. Tutto è partito da qui, sino ad arrivare al settore dell'elettronica, nel quale ho ben tre brevetti. La DW aveva realizzato il TVX3 con tre sorgenti sonore su uno stesso pad ancora prima della Roland, e di questo ho avuto la licenza per un anno. Questo accadeva prima che il midi arrivasse sulla scena; parlavo ai ragazzi (della DW, ndr) per far loro costruire dei banchi sonori su chip e dei trigger installabili sui tamburi: era davvero una cosa stravagante e, come ho già detto, tutto ciò accadeva prima dell'avvento del midi, ma con costi che erano molto alti. Sono allora tornato a concentrarmi sul mio set e finalmente sono riuscito ad avere l'hardware funzionante dalla DW. Da lì in poi ho pensato di aver appena ottenuto il mio primo Stradivari; Don (Lombardi) e io sembravamo essere sulla stessa lunghezza d'onda mentale quando si trattava di pensare le cose e riuscire a realizzarle. Sono andato avanti continuando a inventare piccoli strumenti da inserire su un pedale della cassa, come un attacco per tambourine che poi ha sviluppato la DW, e la stessa cosa per il tom piccolo. Volevo avere un sacco di note in più e avere la possibilità di accordare i miei tom su intervalli di quarta così da potermi muovere in qualsiasi direzione a livello di notazione, ma avevo bisogno di ancora più variazioni. In origine usavo dei piccoli bonghet-

ti, ma si scordavano troppo facilmente e quindi ho chiesto alla DW di avere quattro tom, così da poter iniziare a formulare delle scale di note; l'aspetto che più mi interessava era quello pratico: volevo averli 'montati' e dovevo poterci stare sotto con le gambe. Stavo anche combattendo con il fatto che i tom si scordavano continuamente, quando ebbi un'idea che fu in sincronismo puro con un mio amico che lavorava al Boston Community College. Gli ho mandato alcune specifiche per dei pezzetti ottagonali di plastica da inserire sotto la testa dei tiranti e fu un grande successo: in questo modo non trovavo più i tiranti per terra e riuscivo a non distruggere le pelli! Ci sono giorni in cui mi siedo alla batteria e i tamburi non hanno assolutamente bisogno di essere accordati; sicuramente c'è sempre qualcosa di strano qua e là ma, alla fine, nella maggior parte dei casi restano accordati e la mia vita è molto più semplice. La stessa cosa è per i piatti *Radia* che ha realizzato la Sabian. A quei tempi mi sono rivolto alla Paiste per vedere di riuscire ad andare in fondo all'idea di avere dei piatti melodici e con una durata più definita, in modo che i suoni dei piatti stessi non si sovrapponevano gli uni agli altri. Sfortunatamente la loro filosofia era quella di non fare piatti *signature* e allora andai a parlarne con la Sabian, che si mostrò davvero eccitata all'idea. Sono andato in Canada per un paio di settimane per disegnare la serie *Radia*: Mark Love e David Williams della Sabian sono rimasti lì per me fino a che non sono riusciti a realizzare le mie idee grazie alla loro esperienza. Quando mi trovai per strada a guidare al tramonto non riuscivo a credere a ciò che avevamo ottenuto. Tutto ciò è venuto fuori dal modo in cui i gong venivano trattati, con una lama verticale. Sono rimasto affascinato e felice dei risultati ottenuti nell'arco di due anni, era esattamente ciò che volevo; e, dato che siamo in tema, vorrei citare una cosa intrigante detta da Neil Peart dopo essersi seduto sul mio set: "*Questa è la sua mente*".

Deve essere stata una sfida e un processo in costante sviluppo per te...

Sì, penso sempre a come potermi infilare ed espandermi nel mondo della melodia e organizzare lo schema di un set originale, mai usato prima, per delle melodie regolari che possano anche essere funzionali e incorporare tale idea senza rompere con la tradizione e con tutte le cose meravigliose dei batteristi di qualsiasi genere musicale. Tony Williams, Elvin Jones e Billy Cobham hanno portato l'arte della batteria a un livello veramente alto. Quando li ho visti suonare ho pensato che, anche se avessi suonato per dieci ore al giorno, non sarei mai riuscito a diventare così veloce, solido e sorprendente come loro. Quindi ho iniziato a pensare che forse avrei potuto trovare un altro modo di esprimermi e quello che venne fuori fu uno stile melodico e lineare. Così, per mettere in relazione tutto questo con il mio set, dovevo avere una scala cromatica sulla sinistra e una diatonica sulla destra e ciò sembrava fondersi perfettamente. Ho sette casse che rappresentano le sette note della scala diatonica e, se suono in modalità diatonica, riesco ad avere tutte i modi a disposizione per aggiungere gusto alla scala, come suonassi i tasti bianchi. Avevo familiarità con tutto questo e



avevo in mente tutti i modi e gli schemi di riconoscimento: in quel periodo ascoltavo molto Miles Davis e volevo andare fuori dalla tonalità stabilita. Così ho combattuto cromaticamente per un po', facendo esperimenti tra tre note nere in alto e tre in basso, ma non funzionava; finché non ho trovato un sito che parlava di fisarmoniche europee in cui le note sono sistemate in senso diagonale e ho pensato: "Questa è la risposta!". Quando conosci già lo schema delle note in una scala maggiore, allora sai che sarà lo stesso schema per ogni nota che suonerai con quell'insieme di ton...

Parliamo del tuo modo di comporre: qual è il processo che sta dietro alla costruzione delle tue composizioni?

Esattamente come era per Zappa; tu sai che lui amava veramente la musica, per lui era un lavoro da 24 ore al giorno. Io non ho la stessa 'quantità' di forza, energia, ossessione e dedizione, ma in qualche misura ce l'ho anch'io. Cerco di fare della musica il mio hobby, perché è molto meglio che essere un cantante, un compositore, un batterista in una pop band o un *session man*. Quando viaggiavo molto tiravo sempre fuori un dizionario tascabile dei termini musicali e attraverso quello ho iniziato a capire cosa facevo quando eseguivo un'idea. Quindi ho capito che avrei potuto usare un linguaggio ricco di 400 anni di storia della musica europea per esprimere le mie possibilità. Suono una melodia sovrapposta a un ostinato ed eseguo la melodia e gli accordi di conseguenza; riuscire a capire cosa faccio mi dà la possibilità di andare avanti. Ho poi iniziato a leggere

Stravinsky, Copeland e molti altri e a cercare di entrare nella mente di questi compositori (ho amato molto la loro musica) e di capire la loro natura. Rispettosamente parlando, loro erano i geni e gli innovatori e sono sempre stato attratto da questo genere di artisti, talmente unici e diversi, e ho sempre trovato dei punti di connessione con loro. Questi personaggi facevano la differenza; il giorno in cui Miles Davis ha preso la tromba è stato il giorno in cui è cambiato il modo di suonare la tromba, lo stesso è successo con John Coltrane e il sax... Sono sempre stato attratto da queste persone, mi succede regolarmente: per esempio, ho un giorno libero, vado al museo e mi imbatto in qualcosa che mi piace e inizio a volerne sapere di più. Come la forma di espressionismo musicale tedesca o qualcos'altro ancora; non so perché mi piace, ma ne sono sicuramente attratto. A livello musicale Stravinsky ha dei gusti interessanti e la stessa cosa è per Debussy. Sono interessato anche a molti altri compositori classici, leggo di loro, soprattutto quando parlano dei loro processi mentali. Sto scrivendo un libro, un'intera serie di masterclass sull'arte di suonare la batteria che è un'esplorazione di questi elementi, forme e strutture e della loro applicazione sul drum set. Guardo all'atto della composizione come al mettere il proprio naso nel terreno e cercare i tartufi. Riesco a immaginare Stravinsky seduto qui a dire: "No, no, no" e poi improvvisamente trovare qualcosa e dire: "Ah!". Sono sicuro che la prenderebbe poi da parte e inizierebbe a sperimentare tutte le diverse permutazioni, prendendo frammenti di tutte le diverse idee e delle an-

notazioni per assemblarle in tutti i modi possibili, in avanti, al contrario, sottosopra, e iniziare a suonarle in tutti i modi. Prima che tu te ne renda conto, l'intero pezzo è in diretta relazione con quel "Ah!". Penso a quando ho a disposizione un limitato numero di note; Stravinsky diceva che molte delle sue ispirazioni melodiche venivano da brani folk di origine russa composti solo da una, due o tre note. Erano canzoni di contadini e lui ha capito che poteva applicarci sopra una gran quantità di idee. Quindi, se lui poteva farlo con una melodia che gli piaceva, allora io potevo farlo con i tamburi, pur avendo solo poche note a disposizione. Usare i rulli come note lunghe e quindi suonare le note prolungate a tuo piacimento. Ho fatto ascoltare le mie composizioni ad alcune persone a cui sono piaciute, e che mi hanno dato un incentivo per continuare e la fiducia nel seguire ciò che era dentro di me e che non necessariamente doveva avere a che vedere con il fare soldi o l'essere creativo. Mai nessuno mi ha detto di suonare in un certo modo per non allontanarmi troppo da un qualcosa di commerciale. Tutti i batteristi che mi ascoltavano apprezzavano molto ciò che facevo ed erano molto eccitati, così ho capito che la comunità dei batteristi rappresenta un'audience veramente speciale. Per tornare a parlare delle mie origini, potrei definire il mio stile come una fusione di questi tre mondi: uno fa parte della tradizione classica dell'Europa occidentale, della scienza e dell'arte della musica. Poi, ci sono i musicisti naturali etnici provenienti da tutto il mondo: Asia, Africa, Sud America e tutte le altre influenze. Ci sono alcune cose che mi stimolano, al contrario di altre... Lo stile del Burundi e le altre cose che vengono dal Ghana e dal Mali, i suonatori di djembé, che amo tantissimo, tutte cose che mi eccitano molto e che mi appaiono totalmente diverse da tutto il resto e che non appaiono forzate dalla nostra notazione occidentale. Il terzo stadio d'influenza è rappresentato dal jazz e dall'improvvisazione; la mia idea è quella di imparare tutte queste altre cose per non diventare una macchina. Mi identifico in questo concetto e improvviso all'interno di esso. Stravinsky parla delle restrizioni ed è un discorso molto importante: io quando suono mi limito e cerco di non suonare tutto in una volta sola. Se sto suonando un ostinato, è una buona idea la-

vorare all'interno di una certa zona. Stravinsky dice che, se hai qualche restrizione, allora devi lavorare con ciò che hai, altrimenti tutto diventa opprimente. Per esempio, in una sezione di una composizione lavoro melodicamente sui tom e nella sezione successiva vado sui piatti, quindi vado ritmi-



Michel Weekhout drumtech



Durante l'intervista abbiamo avuto la fortuna di avere con noi anche Michel Weekhout, che è stato il drum tech di Terry Bozzio negli ultimi dieci anni. Abbiamo quindi colto l'occasione per allargare l'intervista e coinvolgere Mike per parlare della costruzione e la manutenzione dello strumento di Bozzio.

Quant'è difficile assemblare questo set?
Il set sembra davvero enorme, ma la maggior parte di esso è già regolato e preparato per essere assemblato e impacchettato. È abbastanza facile, la chiave è trovare l'ordine giusto per iniziare a montare il tutto, dopodiché diventa tutto molto sem-

plice. Se ho tutto il materiale intorno a me posso completare l'assemblaggio in un'ora o un'ora e mezzo al massimo. Chiedo sempre di avere a disposizione uno spazio di 4 metri per 2 per assemblare il set con comodità. Ho un mio sistema per segnare le custodie e organizzare il materiale, e questo mi rende tutto più facile da organizzare, specialmente quando bisogna prepararsi per un tour; a seconda del tour stesso, mi organizzo per avere delle pelli extra e ricambi di ogni tipo. Non controllo spesso i piatti, perché sono abbastanza affidabili. Il rack è diviso in quattro parti ed è già predisposto, così come lo sono i tamburi.

Terry Bozzio: Ci sono diversi ricambi per i pedali che portiamo sempre in tour, ma devo dire che i pedali DW sono davvero ottimi e che vengono costruiti sempre meglio e con costante *upgrade*. Tutto il materiale DW viene progettato in maniera perfetta e, se devo sistemare o cambiare qualche cosa, come il rack per esempio, lavoriamo insieme per renderlo più compatto o più semplice da montare. Tutto quello che deve fare Michel è essere sicuro che tutto sia stretto correttamente e pronto per l'esibizione. Michel ha un *background* di percussionista classico ed è quindi abituato ai set up così grandi. Ha una grossa conoscenza di tutte le tecniche di gestione di palco e di conoscenza e assemblag-

gio dell'equipaggiamento. Quando l'ho incontrato è stato come un dono di Dio e mi sento davvero fortunato di averlo con me. Ha l'atteggiamento giusto, ama il suo lavoro, è intelligente, sa come vanno le cose in Europa, conosce abbastanza lingue per farsi capire ovunque, si prende cura di me e, più di ogni altra cosa, ci divertiamo un sacco insieme. Al momento, ho tre set up in tre parti del mondo e, se pensi alle difficoltà di trovare un buon tecnico negli Stati Uniti, allora preferisco piuttosto far volare Michel per stare sempre al sicuro. Ha lavorato sul set up in maniera incredibile, così da aver molta fiducia e non essere sul palco durante le mie esibizioni; in ogni caso è sempre pronto per ogni emergenza. Devo per forza avere la persona giusta con me e devo sapere che, se qualcosa va storto, Michel può sistemarla. È sempre in attività con l'assemblaggio e il trasporto del materiale e con le compagnie che lo affittano. Mi piace questo tipo di persona, responsabile, esperto e affidabile. Nei dieci anni in cui abbiamo lavorato insieme ci saranno state cinque occasioni in cui qualcosa è seriamente andato storto durante le mie esibizioni; lavoriamo molto bene insieme come *team* e io ho completa fiducia in lui.

J.M.

www.terrybozzio.com

camente su un groove tra cassa e rullante per creare cose interessanti e poi improvvisare. Pertanto cerco di mantenere tutti questi aspetti della composizione, la forma e la struttura e tutti gli elementi musicali di base. Se sono cristallizzati in una composizione, allora puoi dire a te stesso che è tempo di cambiare e portare tutto in un'altra direzione; per esempio, puoi prendere qualcosa su cui hai lavorato in precedenza e usarlo come un nuovo punto di partenza, basato però su qualcosa che abbia a che vedere con il materiale originale. C'è l'esposizione, che è il tema, poi c'è il suo sviluppo e poi c'è il ritorno; questa è una forma classica e le possibilità d'improvvisazione sono infinite. Come Miles Davis e i Weather Report, che hanno elevato l'arte dell'improvvisazione ai livelli della musica da camera moderna, che è poi quello che amo fare. Sono stato davvero 'dentro' la musica africana sin dai primi anni '80 e ho iniziato a collezionare tantissimi cd. La Francia è un ottimo posto per scoprire le origini della musica africana e puoi ascoltare cose che sono molto più pure, meno 'prodotte' e meno ibride. Sono stato fortunato nello scoprire la world music e quindi alcuni dei più importanti percussionisti africani, come il senegalese Doudou N'Diaye Rose, e i diversi stili con le loro composizioni così profonde. Altre influenze vengono dall'India; ho avuto la fortuna di poter suonare con Zakir

Hussain e anche con Luis Conte e Alex Acuña, con i quali dividiamo una grande intesa e vorrei fare molte più cose. Parlando dell'Out Trio e del materiale che suoniamo, molto viene dal jazz, mentre con la Metropole Orchestra ho lavorato in modo più classico. Una delle mie composizioni scritte per un ensemble da camera è stata infatti rappresentata da un'orchestra di 60 elementi, è stata registrata e credo che abbiamo fatto un bel lavoro. Ho dei contatti occasionali con Madamy Keita, con il quale faccio qualche workshop in Germania, prendo delle idee e ci lavoro a modo mio partendo da queste ispirazioni. Cerco sempre di originare un senso di sorpresa, di dubbio e di mistero. Il modo migliore di descrivere tutto ciò è citare Joseph Campbell che ha detto: "... *inseguì la tua felicità perfetta*"; è come un viaggio da eroi, o come quando ti fai strada attraverso la giungla: non sai dove stai andando, ma potresti scoprire l'oro quando ne sarai fuori, qualcosa che significa molto per te, ma l'oro può anche diventare cenere e non significare niente per qualcun altro. È un viaggio molto personale e imparerai qualcosa che ti sarà utile. Per me, la vera fortuna è il fatto che dopo venti stranissimi anni di questa attività, alle persone piace ancora ciò che faccio e ho ancora la possibilità di continuare a farlo. Questo mi dà la prova che vado nella giusta direzione...

Hai suonato con Jeff Beck e Steve Vai e di recente sei stato coinvolto nel progetto relativo all'ultimo cd dei Korn: in che modo ti sei messo in relazione con le loro idee e come riesci ad applicare le tue in questi generi diversi?

Ogni situazione è differente e ogni essere umano è differente. Pensa a un piatto con diversi ingredienti: se ne cambi uno cambia tutto il sapore. A meno che tu non sia un leader che lavora a una formula per una pop band, per esempio, e vuoi inserire delle cose nuove per cambiare un po'; stai giocando a un gioco in cui credi veramente, a prescindere dai diversi ingredienti che metti per realizzare il piatto migliore.

Per me, il processo creativo è un qualcosa di completamente subcosciente, devi ascoltare, devi essere sensibile e vivere il momento, devi rischiare e metterci ciò che pensi sia giusto e poi vedere cosa diventa. Quindi lavori agli ultimi adattamenti agendo all'interno del contesto, ed è così che continua il processo. Non mi piace mettermi nella situazione in cui in so già partenza che non mi piace quello che stanno facendo, magari senza nemmeno voler provare a dare consigli e sperare che loro facciano lo stesso con me. Sanno già quello che faccio e me lo lasciano fare. Sono stato in situazioni dove avevo delle idee che contrastavano con quelle degli altri musicisti e alla fine non ha funzionato. Qualche volta metto in tavola un'idea stimolante per il compositore, con la speranza che gli piaccia e che la usi. Spero sempre che quando mi chiamano per suonare la loro musica sappiano già che proverò a metterci dentro la mia personalità, aggiungendo qualcosa di completamente diverso, cercando di venir fuori con qualcosa di più di ciò che pensavano o che pensavano di realizzare.

C'è mai stato un pezzo più impegnativo delle cosiddette *Black Pages*?

Certo, Zappa ha scritto molti altri pezzi, sia prima che dopo le *Black Pages*, e tutte erano egualmente difficili e nello stesso genere di cose che hanno suonato Vinnie (Colaiuta) e Chad (Wackerman), e ti assicuro che te ne potrei citare molte. Se parliamo della musica di Frank, nel momento in cui la suoni quasi non hai una vita tua e devi dedicarti completamente a questa sfida quotidiana. Impegna davvero il tuo cervello per memorizzare e lo spinge costantemente a imparare cose nuove che non sai come fare. Per me, le *Black Pages* erano una cosa meravigliosa da riuscire a fare, è una grossa tacca sulla mia pistola e devo tutto a Frank perché nessuno avrebbe mai saputo chi sono se non fosse stato per lui. Ci sono voluti più di venti anni prima che le risuonassi ancora: la gente mi chiedeva sempre di suonarle alle clinic e io rispondevo sempre di no. Ho impiegato un paio di settimane per impararle di nuovo, proprio come accadde la prima volta. Ma da allora ho continuato a suonarle insieme a Chad come duetto, dopodiché le ho imparate nuovamente facendole diventare mie e da allora sono veramente cresciuto come musicista e le ho guardate in maniera differente. Sono passato anche attraverso "Mo & Herbs Vacation" e tonnellate di materiale scritto da Zappa. Ho lavorato anche con Fantomas ed è stata anche quella una vera sfida.

Quale consiglio puoi dare a un batterista che sceglie di percorrere la tua strada per esplorare le diverse possibilità dell'espressione orchestrale?

Posso solo dirti ciò che io ho fatto. Ho imparato le basi, ho imparato a leggere, ho compreso le permutazioni e i ritmi in modo matematico e semplice, e questa non è una scienza assoluta. Ci sono così tante permutazioni del due e del tre in una metrica. Senza rischiare di rimanere schiacciato da ciò che sembra una quantità incredibile e infinita di variazioni, riporto il tutto agli elementi di base e poi ci metto dentro il mio elemento personale.

Il mio approccio deriva dal fatto che il mio insegnante mi ha fatto studiare lo *stick control* e, sinceramente, tutto ciò di cui hai bisogno sta nella prima pagina. Se la tua mente ha la capacità di identificare lo schema, allora ti accorgerai che è lo stesso schema che trovi in tutto il libro. Perché è così? Al college ho fatto un corso di matematica sul concetto delle permutazioni, per riuscire a organizzare tutto in un certo ordine. Se tu capisci i due paragrafi di base sulle note doppie o triple, destre e sinistre, vedrai che tutto questo è applicato sistematicamente. Una volta che l'hai imparato in un modo allora diventa più facile impararlo anche in un altro modo e rinforzare costantemente quello che già sai. Se lo sai fare con la tua mano destra allora puoi farlo anche con la sinistra.

Perciò, bisogna imparare le basi, come spiego sempre nelle mie master class e nei miei video. Ogni figura singola di un beat può rappresentare un ostinato e può essere eseguito con ogni arto o combinazione di arti, con gli arti rimanenti che possono rappresentare la tua voce per il solo. Lavora su questa linea e otterrai l'indipendenza e sarà sempre così fin tanto che deciderai di lavorarci sopra.

Ci ho lavorato sopra per anni e alcune cose le ho realizzate, per altre è stata una questione di due o tre giorni. Imparate le basi e poi esplorate i diversi stili musicali cercando di trovare i musicisti più grandi che hanno fatto le cose per primi, cercando di capire a che cosa si sono ispirati. Cercare di imparare dalla sorgente è sempre meglio che farlo dal punto di arrivo. Se ti piace lo stile di un batterista, allora devi cercare di capire da dove viene: vai alla sorgente. Troverai che tutti questi batteristi in realtà rappresentano la sorgente, magari non sono i più famosi ma scoprirai che sono i più importanti. Se vuoi fare ciò non con l'intenzione di fare i soldi, ma per l'amore di farlo, allora questo è un buon punto di partenza. Mi ci è voluta la maggior parte della mia vita per arrivare a quel punto. Ma, per cominciare in quel modo, devi iniziare con il trovarti un lavoro giornaliero, lavorare sulle tue cose alla sera e nei weekend e, se non senti la spinta di cercare la verifica di una *performance* di fronte a un pubblico o di essere ricco e famoso, o di avere la ragazza più bella o una casa o una macchina, resta in sintonia con la tua dedizione e la tua perseveranza.

Funzionerà sicuramente!

Jerome Marcus

Strumentazione

Batteria e meccaniche Drum Workshop; pelli Attack; piatti Sabian; bacchette Vic Firth.