

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

---

*Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali*

*Tesi di Laurea:*

***Dal tamburo alla batteria***

***Origini, evoluzione e affermazione.***

*Relatore*

**Prof. Innocenzo Cosimo De Gaudio**

*Candidato*

**Carmine Rugna**

**Matricola 76460**

---

*Anno Accademico 2012-2013*

*Chiunque può produrre degli effetti sonori percuotendo un qualsiasi  
strumento a percussione,  
ma solo un tocco esperto potrà elevare tali effetti al rango di suoni.*

***Antonio Buonomo***

## **Indice**

<b>Introduzione</b>	1
---------------------	---

### **Capitolo primo**

<b>In principio era il tamburo</b>	3
------------------------------------	---

1.1. Nascita del tamburo	3
--------------------------	---

1.2. Materiali, forme e accessori	4
-----------------------------------	---

1.3. Tamburi nelle civiltà del passato	6
--	---

1.4. La musica in Africa: tradizioni e rituali	8
--	---

### **Capitolo secondo**

<b>L'evoluzione: il drum set</b>	11
----------------------------------	----

2.1. Dai “neri” dell’Africa all’America “nera”	11
--	----

2.2. L’incredibile fenomeno musicale: il jazz	12
---	----

2.3. Drum set: da cuore pulsante del jazz ai giorni nostri	15
--	----

2.4. La moderna batteria: parti costitutive	18
---	----

2.5. Le aziende italiane. Modelli di batterie del passato e del presente	22
--	----

### **Capitolo terzo**

<b>Andrea Centazzo. Studi e innovazione: la musica prima di tutto</b>	24
---	----

3.1. Biografia	24
----------------	----

<b>3.2.</b>	<b>Il musicista - compositore</b>	<b>27</b>
<b>3.3.</b>	<b>L'innovazione: la multimedialità</b>	<b>29</b>
 <b>Nota Conclusiva</b>		<b>33</b>
<b>Bibliografia</b>		<b>34</b>
<b>Sitografia</b>		<b>36</b>
<b>Sitografia delle figure</b>		<b>37</b>
<b>Discografia Centazzo</b>		<b>38</b>

## Introduzione

Ho deciso di dedicare questo lavoro di tesi al *Drum set* giacché, fin da piccolo, sono stato fortemente affascinato da questo “rumoroso” strumento. La mia passione è aumentata di giorno in giorno, così come il desiderio di sedermi sullo sgabello, per esprimere in musica l'emozione che sentivo dentro. È proprio questo che mi ha indotto a suonare e ad approfondire negli anni questo mio interesse.

Come dice Thomas Mann: «La musica è una vegetazione selvaggia!». I suoi diversi elementi: melodia, armonia, forma, ritmo e strumentazione, si sono sviluppati nella storia senza un piano preciso e indipendentemente l'uno dall'altro. Se si guarda alla storia degli strumenti a percussione, ci si imbatte in una foresta selvaggia, antica di millenni e ricca di innumerevoli specie. In confronto al progresso tecnico - evolutivo degli strumenti a fiato, ad arco e a corde, il perfezionamento degli strumenti a percussione è stato apparentemente meno appariscente.

Questo lavoro vuole essere, quindi, una sorta di piccolo omaggio a questa variegata famiglia strumentale che, solo nell'altrettanto composita categoria organologica (quella degli ‘idiofoni’) trova adeguata sistemazione e giusta considerazione.

Dizzy Gillespie, celebre trombettista jazz, diceva: «Tutto tornerà da dove è incominciato: un uomo che percuote un tamburo».

Nel primo capitolo ho analizzato le tecniche costruttive del tamburo e i materiali utilizzati; i popoli e le civiltà che hanno contribuito al suo sviluppo, con particolare riguardo allo straordinario ruolo giocato, in tal senso, dal continente africano.

Nel secondo capitolo ho cercato di sottolineare come, solo ‘grazie’ all'orrore della riduzione in schiavitù e all'ignobile tratta dei neri d'Africa in America, nasca il jazz, geniale espressione musicale che fa conoscere la “percussione” al grande pubblico del vecchio continente. Sarà proprio l'estro dei musicisti jazz a ‘popolarizzare’ l'utilizzo dei tamburi, dei gong e dunque del *Drum set* (maldestramente tradotto in italiano con l'appellativo di *batteria*), del quale ho analizzato, infine, l'evoluzione e le parti costitutive.

Nel terzo capitolo ho deciso di rendere omaggio ad una figura poliedrica e versatile del mondo musicale italiano, Andrea Centazzo. Virtuoso delle percussioni, compositore, direttore d'orchestra e regista, in oltre trent'anni di carriera ha realizzato più di 1500 concerti in Europa, Asia e Stati Uniti, oltre ad aver partecipato a numerose trasmissioni

televisive e radiofoniche in tutto il mondo. L'ampiezza della sua attività artistica è affiancata da un'abilità espressiva estesa ai generi musicali e ai caratteri interpretativi più distanti: dal sublime all'appassionato, dalla lirica alla musica sinfonica, fino alle esecuzioni per sole percussioni.

## **Capitolo primo**

### **IN PRINCIPIO ERA IL TAMBURO**

#### **1.1. Nascita del Tamburo.**

Il Tamburo è uno strumento universale: lo è stato, probabilmente, sin dalle origini del mondo. Non esiste paese nel mondo che non abbia il “suo” tamburo.

Dopo aver provato a percuotere il proprio corpo (oltre ad ascoltare i ‘suoni’ che da esso provenivano) è probabile che l’uomo primitivo abbia potuto seguire questa strada:

- ✓ percuotere un tronco secco piantato nel suolo;
- ✓ scavare un foro nel tronco e percuoterlo appoggiandolo su un buco scavato nel suolo;
- ✓ scavare interamente l’interno del tronco e legare ad un’estremità una pelle animale tesa;
- ✓ scavare un tronco e tendere tramite legacci di budello due pelli tese alle due estremità.

Un’altra ipotesi assegnerebbe alla sola pelle di animale il ruolo di punto di partenza verso la costruzione del tamburo.

A questo punto si rende necessaria giungere ad una definizione più precisa e meno ‘mitologica’ di tamburo, per poi passare a descrivere, classificare ed elencare i materiali solitamente usati per la costruzione dello strumento<sup>1</sup>. Il Tamburo è uno «strumento musicale a percussione costituito da una cassa cilindrica di legno o di metallo, chiusa alle estremità da due membrane, su una delle quali si batte con due bacchette»<sup>2</sup>; questa definizione data da un dizionario della lingua italiana risulta però errata e incompleta. Il perché è facilmente arguibile:

la cassa di risonanza di un tamburo non è solo di forma cilindrica; le membrane non sono solo “pelli”; i sistemi di tiraggio non sono solo “cerchi e corde” e, infine, i materiali di costruzione non sono solo metallo e legno<sup>3</sup>. È opportuno ricordare che, secondo la suddivisione etnomusicologica, i tamburi fanno parte della categoria dei

---

<sup>1</sup>Cfr. Andrea Centazzo, *Guida agli strumenti a percussione*, Il Formichiere, Milano, 1978, pp. 49-51.

<sup>2</sup>*Dizionario Garzanti della Lingua Italiana*, Aldo Garzanti editore, 1968.

<sup>3</sup>A. Centazzo, *Guida agli strumenti ...*, cit., p. 51.

Membranofoni: strumenti il cui suono è prodotto da una o più membrane tese sopra un telaio e che sono percosse a mani nude o con bastoni affusolati (Bacchette)<sup>4</sup>.

## 1.2. Materiali, forme e accessori.

Potremmo tentare una classificazione riguardo i materiali di costruzione del tamburo. Il fusto può essere realizzato con: legno naturale; legno tagliato, sagomato e lavorato (*Fig.1*); metalli di vario tipo, in particolare rame, ferro, ottone, bronzo; terracotta sia allo stato grezzo che laccata; porcellana o altri impasti simili; pelli conciate, seccate e irrigidite con speciali resine vegetali; pietra scavata con scalpelli.

I materiali di cui sono costituite le membrane possono essere: Pelli animali (si preferiscono per le sonorità le pelli di vacca, di vitello e d'asino) (*Fig.2*); Plastica: le moderne pelli sintetiche ne sono un esempio; Legno: esistono alcuni tamburi al cui fusto è stata applicata, al posto della membrana, una superficie di legno (di spessore inferiore al fusto) che genera un suono caratteristico; Tela: sono utilizzati particolari tessuti laccati come ad esempio la seta<sup>5</sup>.

Per quando riguarda le forme dei fusti dei tamburi in circolazione, se ne trovano tante e anche molto bizzarre. Possiamo dividerle in due famiglie principali: quella del Tamburo a tubo della quale fa parte il cilindrico, quello a forma di barile, a tronco di piramide, ad ampolla o clessidra, a calice e infine a fusto basso; l'altra del *Tamburo a caldaia* che divideremo in quattro forme: il tamburo emisferico, a lampadina, a scodella, e a forma di bicchiere.

Nella costruzione del tamburo altra caratteristica fondamentale è il sistema di tiraggio delle pelli e anche qui le varie civiltà si sono espresse in modi differenti. Occorre fare una prima sommaria divisione tra quei sistemi che permettono una variazione dell'altezza del suono in ogni momento durante la vita del tamburo e quei sistemi che permettono una sola invariabile altezza che si mantiene dal momento della costruzione in poi<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Cfr. Paolo Ranieri, *Toni e melodie del continente "nero". La musica in Africa*.  
<http://www.meklaie.org/progetti/Uno%20Sguardo%20musica.htm>

<sup>5</sup> Cfr. Ivi, pp. 51-52.

<sup>6</sup> Cfr. Ivi, p. 53.

Per fare risuonare le membrane tese del tamburo esistono due maniere: percuotere con le mani, le nocche, le dita, le mani chiuse a pugno, ecc., oppure utilizzare le Bacchette. Giacché ogni cultura musicale utilizza numerosi tipi di bacchette o mazze (*Fig.3*), la classificazione diventa abbastanza sommaria. Secondo Guido Facchin le bacchette per tamburo producono un suono assai legnoso con risonanze metalliche e prevalenza di armonici superiori: si possono eseguire rulli a mani alternate, nei quali si sentono le singole percussioni; con il doppio colpo il rullo risulta molto stretto e il suono più uniforme e fragoroso<sup>7</sup>.

Ad ogni modo i più comuni tipi di bacchette e mazze sono:

- ✓ Bacchette di legno duro: di lunghezza variabile tra i 37 e i 54 cm sono capaci di produrre un suono chiaro, a volte aspro ma ben definito.
  - ✓ Bacchette di legno semirigide: sempre costruite in legno ma composte di tre parti (un manico e una punta in legno rigido o a volte solo una punta di tipo sferico e un fusto in giungo o altro materiale elastico che ne permette una maggiore flessibilità).
  - ✓ Bacchette a punta ricurva e a martello: vere e proprie mazze ricavate da un ramo ricurvo o, proprio quelle a martello, unendo due legni in maniera da dare al battente questa forma. Le prime, ottime per percuotere la superficie della pelle con un'area maggiore; le seconde, usate in molte culture musicali per il loro particolare equilibrio e bilanciamento nella mano.
  - ✓ Le spazzole: tipi di bacchette molto utilizzate e rese popolari dal jazz, sono composte da circa 150 fili d'acciaio legati insieme su un manico di legno o di metallo.
- Mazze a testa soffice: sono battenti dal manico sia rigido sia flessibile la cui punta è costituita da una sfera o da un cilindro ricoperti di soffice feltro, maggiormente lana, e sono comunemente usate con tamburi di grosse dimensioni (*Fig.4*)<sup>8</sup>.

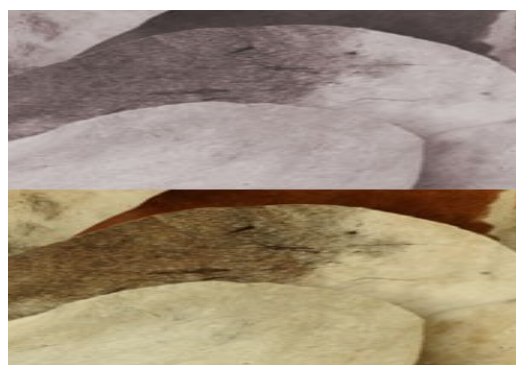
---

<sup>7</sup> Cfr. Guido Facchin, *Le percussioni*, EDT, Torino, 2000, pp. 123-124.

<sup>8</sup> Cfr. Andrea Centazzo, *Guida agli strumenti ...*, cit., pp. 55-57.



*Figura 1: Fusto lavorato*



*Figura 2: Pelli animali*



*Figura 3: Tipi di Mazze*



*Figura 4: Mazze a testa soffice*

### **1.3. Tamburi nelle civiltà del passato.**

L'esistenza dei tamburi è rintracciabile in quasi tutte le civiltà del passato. Lo testimoniano i numerosissimi reperti archeologici, sotto forma di pitture e sculture, rinvenuti in vari paesi del mondo. Ricordiamo ad esempio i bassorilievi del primo periodo della civiltà Maya in Perù, che mostrano musicisti che percuotono tamburi di tutte le misure; o i graffiti e le sculture presenti nelle caverne dell'India del nord dove vi erano rappresentati musicisti con tamburi a due pelli di forma convessa le cui membrane erano tese con il classico sistema a lacci incrociati. È dunque evidente come lo sviluppo tecnico dello strumento fosse già arrivato ad alti livelli e, quindi, presente in quasi tutte le civiltà indoeuropee. Si può dunque riassumere brevemente la presenza del tamburo in varie civiltà<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Cfr. A. Centazzo, *Guida agli strumenti ...*, cit., pp. 58-59.

Si denota che in Grecia il tamburo era esclusivamente usato sotto forma di tamburello durante la celebrazione del rito orgiastico di Dionisio e Cibele e suonato da donne. Era chiamato timpano ed era costituito da due pelli tese su un basso cerchio di legno<sup>10</sup>.

Poco conosciamo riguardo la musica degli Egiziani: essa era affidata in prevalenza alle schiave, sia per la pratica vocale, sia per l'esecuzione strumentale. Gli strumenti più usati erano comunque quelli a percussione, di cui i crotali, i cimbali, i sistri e i tamburi<sup>11</sup>. I tamburi egiziani, nel momento di massimo splendore di questa civiltà, si articolavano in quattro tipi: il *darabukkeh*, il *ba*, un altro tamburo a due pelli e infine il tamburello, di varie forme e presente nelle ultime dinastie.

In India il tamburo è lo strumento principe dell'espressione musicale e, fin dalle origini, il suo utilizzo è associato alla vita quotidiana di ogni indiano. Come documentato nel passato, era suonato con le mani, ma più in là anche con particolari bacchette, simili al "bastone del vescovo". I più popolari e importanti tamburi dell'area indiana prendono il nome di *tabla*, oggi giorno diventati popolari anche in Occidente per l'impiego fattone da esecutori di musica commerciale<sup>12</sup>.

Numerosi sono, poi, i documenti che ci informano dell'importanza che aveva la musica presso i Cinesi, che costruirono diversi tipi di strumenti: timpani, tamburi, campane, flauti, liuti. Caratteristico è il *king* formato da pietre sonore fissate a un telaio di legno, percosse mediante martelletti<sup>13</sup>. E, infatti, proprio su testi di circa 2000 anni a.C. troviamo notizie sull'esistenza di strumenti a percussione e, in particolare, di tamburi con forme convesse e con le pelli imbullettate tramite borchie al fusto.

Occorre comunque sottolineare che, quando si parla di cultura musicale cinese, ci riferiamo a tutto il territorio dell'estremo oriente asiatico. Per questo motivo è necessario anche un accenno al Giappone. Molti i tamburi e gli strumenti a percussione della musica giapponese legati a precise cerimonie e a severe scuole interpretative. Senz'altro il tamburo con il maggior vocabolario espressivo è lo *tsuzumi*, nome della famiglia dei tamburi comprendente diversi tipi di strumenti di differenti misure e con molteplici ruoli interpretativi<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Cfr. Ivi, p. 59.

<sup>11</sup> Cfr. Vatielli F., *Storia della musica*, Signorelli, Milano, 1984, p. 75.

<sup>12</sup> Cfr. A. Centazzo, *Guida agli strumenti ...*, cit., p. 60.

<sup>13</sup> Cfr. Angela Molteni, *Musica. Una breve, anzi brevissima, storia della musica*; <http://www.antoniogramsci.com/angelamolteni/musica.htm>

<sup>14</sup> Cfr. A. Centazzo, *Guida agli strumenti ...*, cit., pp. 65-68.

#### 1.4. La musica in Africa: tradizioni e rituali.

La musica e la danza in Africa esistono all'interno di una relazione interdipendente con altre forme di cultura espressiva. «Ruth Stone ha rilevato e sottolineato come in Africa il canto, la lingua, la letteratura orale, la musica strumentale, le arti teatrali e la danza, siano un insieme concettuale che la maggior parte degli Africani concepiscono come unitario»<sup>15</sup>.

Una descrizione generale di musica africana non è possibile giacché non esiste una musica africana, ma tanti tipi di musica quanti sono i popoli africani. Proprio la musica rappresenta la quintessenza stessa della loro cultura, la si apprezza moltissimo e se ne produce in grande quantità. È, infatti, fondamentale all'interno delle comunità e ogni gruppo sociale possiede un repertorio musicale di riferimento e dei sottogeneri appropriati a determinate circostanze: esistono appunto pratiche musicali per celebrare i passaggi fondamentali nella vita degli individui (nascita, passaggio all'età adulta, matrimonio, funerale ecc.) e per favorire le attività quotidiane, come ad esempio le raccolte nei campi e lo smistamento delle riserve alimentari. Ciò che ritroveremo sempre in ogni variante musicale, a prescindere dallo scopo per cui è prodotta, è la caratteristica poliritmia, la capacità cioè di sviluppare contemporaneamente diversi ritmi e di mantenerli in modo costante e uniforme, senza che uno prevarichi su di un altro.

Importante è sapere che la musica tradizionale è trasmessa oralmente, per cui non esistono spartiti o forme scritte in cui è possibile rinvenire delle melodie. Tutto è creato e comunicato direttamente ed è per questo che l'improvvisazione risulta essere un elemento importantissimo e imprescindibile<sup>16</sup>.

L'importanza del tamburo nelle culture africane andava ben oltre quanto potessero immaginare i primi esploratori di ritorno dal continente nero; nei loro racconti riferiscono della spettacolarità delle cerimonie e dei numerosi riti magici (*Fig.5*) sempre accompagnati dal suono di questo strumento.

---

<sup>15</sup> Gerhard Kubik, sub voce "Africa", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione, London 2000, traduzione di G. Adamo, p.1.

<sup>16</sup> Cfr. Paolo Ranieri, *Toni e melodie del continente "nero"...*, cit.



*Figura 5: Danze dell'Africa*

Costruire un tamburo è per l'africano qualcosa di profondamente legato alla tradizione. Un rituale messo a punto in secoli di storia regola l'approccio dell'uomo con il materiale che servirà a costruire lo strumento. Essendo la maggior parte delle religioni primitive a carattere animistico, il taglio stesso del tronco da cui sarà ricavato il tamburo è qualcosa di sacro: preghiere e invocazioni servivano a tener lontano dal costruttore lo "spirito maligno" dell'albero. La lunga e laboriosa fase di lavorazione del fusto è oggetto di culto: gli uomini vegliano giorno e notte e le donne hanno il divieto assoluto di avvicinarsi prima che il lavoro sia completo. Va ricordato che il costruttore di tamburi non è nella società africana un uomo qualunque, ha onori e importanza nella tribù, è un vero e proprio artista con in più un'aura di sacralità per il suo contatto diretto con lo spirito dello strumento.

Prima di elencare e descrivere sommariamente alcuni tamburi africani, occorre precisare che la loro tipologia è vasta e numerosa. Il più popolare e il più spettacolare per la tecnica è senz'altro il tamburo con il fusto a caldaia oblunga, chiamato *kalengo* ma denotato anche con altri mille nomi tra cui *dagomba*, *dondo* o più semplicemente "tamburo che parla" (*talking-drum*). Il tamburo a caldaia oblunga è costituito da un fusto al quale la pelle è attaccata con una quantità notevole di budella che si collegano in tensione a un'altra pelle minuta. La pelle animale viene lasciata allo stato naturale al momento della costruzione e solo l'uso ne affina lo spessore facendo cadere il pelo nel punto in cui è percossa. Il *Tamburo che parla* è costituito da un fusto a forma di

clessidra su cui vengono tese due pelli collegate tra di loro da budella o corde. L'esecutore, esercitando con il braccio una pressione sulle corde, riesce anche ad ottenere un cambiamento nella tensione delle pelli e, quindi, di intonazione. Questo tamburo viene percosso con una bacchetta ricurva retta nella mano sinistra (Fig.6).

Uno strumento che si stacca nettamente dagli altri per concezione e per originalità di impiego è lo *ntumpane*, il tamburo sacro della tribù degli Ashanti, popolo dell'Africa dell'ovest. Esso riunisce in sé caratteristiche presenti negli strumenti esaminati in precedenza, cioè la forma e il sistema per modificare la tensione delle pelli e normalmente viene adornato con drappi, sonagli o intrecci di pelle<sup>17</sup>.

Nel grande numero di tamburi usati nella musica tradizionale africana si includono anche il *tama* (che fa parte dei tamburi parlanti), il *bougarabou* e il *djembe* nell'Africa occidentale, tamburi ad acqua nell'Africa centrale e tipi diversi di tamburi spesso chiamati *engoma* o *ngoma* nell'Africa meridionale<sup>18</sup>.



*Figura 6: Tamburo che parla*

---

<sup>17</sup> Cfr. A. Centazzo, *Guida agli strumenti ...*, cit., pp. 70-74.

<sup>18</sup> Cfr. Paolo Ranieri, *Toni e melodie del continente "nero"...*, cit.

## **Capitolo secondo**

### **L'EVOLUZIONE: IL DRUM-SET**

#### **2.1. Dai “neri” dell’Africa all’America “nera”.**

Solo da pochi anni è cresciuto l’interesse per lo studio delle culture africane in America. È stato infatti necessario aspettare la soppressione della schiavitù affinché nel negro si vedesse non solo il lavoratore, ma anche il portatore di una cultura. Per questo motivo il primo fenomeno importante da considerare è il traffico negriero<sup>19</sup>. È a questo proposito che si parla proprio di tratta atlantica, espressione che si riferisce al commercio di schiavi di origine africana attraverso l'Oceano Atlantico fra il XVI e il XIX secolo. La pratica di deportare schiavi africani verso le Americhe fu un elemento fondamentale della nascita e dello sviluppo delle colonie europee. Fu infatti a partire dall’inizio del ‘500 che le grandi potenze europee iniziarono a creare insediamenti in America: gli stati europei quali Spagna e Portogallo avevano urgente bisogno di manodopera a basso costo e trovarono nel popolo africano un’immensa risorsa. La tratta degli schiavi attraverso l'Atlantico assunse rapidamente proporzioni senza precedenti, dando origine nelle Americhe a vere e proprie economie basate sullo schiavismo, dai Caraibi fino agli Stati Uniti meridionali<sup>20</sup>.

Purtroppo sul problema dell’intensità e della continuità del traffico negriero non disponiamo di dati certi, perché molti sono i documenti spariti o ancora sepolti negli archivi. Questo spiega la differenza delle cifre nei vari autori che si sono occupati del fenomeno: *l'Encyclopédie Catholique* fa ammontare a dodici milioni gli schiavi importati nel Nuovo Mondo; secondo Helps, invece, non sono stati più di cinque o sei milioni. Il fatto è che i criteri adottati per ricostruire il traffico negriero cambiano da un autore all’altro. Alcuni si limitano a stabilire il loro censimento basandosi sui diritti o le imposte pagate dai trafficanti o dai compratori di schiavi; altri calcolano le loro cifre rifacendosi al numero dei prodotti agricoli o minerari, sul tasso di produttività annua di uno schiavo, sulla durata del suo servizio, ma tutti questi sono pur sempre dati arbitrari.

---

<sup>19</sup> Cfr. Roger Bastide, *Le Americhe Nere*, Sansoni, Firenze, 1970, pp. 31-35.

<sup>20</sup> Cfr. Antonio Brancati, *Popoli e civiltà 2*, La Nuova Italia, Scandicci, 1989, pp.555-558.

Altri autori, infine, si basano sul numero delle navi adibite alla tratta, sul loro rispettivo tonnellaggio e sulla durata dei viaggi. Tuttavia occorre constatare che molte di queste cifre si sovrappongono e, soprattutto, che i dati cessano per il XIX secolo, per il periodo cioè in cui il traffico è sempre più intenso<sup>21</sup>.

Si deve aggiungere che la popolazione di colore non aumentava soltanto con la tratta ma anche per l'eccedenza delle natalità sulle morti e per il migliore equilibrio del sex-ratio (rapporto tra i sessi). Così, a poco a poco, pezzi d'America si "anneriscono".

Tuttavia, per spiegare la sopravvivenza delle antiche tradizioni, ancora più importante del numero degli africani importati è la conoscenza della loro origine etnica. Su questo nuovo problema, di cui si sono occupati gli etnologi afroamericani, è bene fare alcune considerazioni. Prima di tutto le fonti del traffico variano da un paese all'altro e da un'epoca all'altra. In secondo luogo, i dati sull'origine etnica hanno scarso valore per l'etnologia per il fatto che allo schiavo si dava un nome cristiano, se era battezzato, o un nome mitologico se era selvaggio, un nome quindi imposto dal padrone bianco e non proprio del negro. È per questo che il nome dello schiavo non rappresenta la sua vera etnia e non può dare informazioni esaurienti a riguardo. Ecco spiegato il fatto che questi negri non hanno lasciato la minima traccia delle loro culture d'origine. Ne consegue che il miglior modo per analizzare le culture afroamericane è di non partire dall'Africa, ma di studiare le culture afroamericani esistenti e da queste risalire progressivamente all'Africa<sup>22</sup>.

## **2.2. L'incredibile fenomeno musicale: il Jazz.**

Con la tratta degli schiavi, i neri portarono nel Nuovo Mondo una ricca varietà di musiche, danze, strumenti, vocaboli, riti e tradizioni. Si può ben immaginare quale fosse la loro condizione: strappati con violenza dalla terra d'origine, si ritrovarono sfruttati e immersi in una cultura totalmente diversa. Dovevano lavorare tutto il giorno senza alcun diritto civile, trattati come bestie e vivendo tra mille stenti e paure. L'unica libertà concessagli era quella di poter cantare: le lunghe ore di fatiche nei campi erano tristemente ritmate da canti di lavoro che ricordavano i ritmi della terra africana:

---

<sup>21</sup> Cfr. R. Bastide, *Le Americhe ...*, cit., pp. 35-36.

<sup>22</sup> Cfr. Ivi, pp. 37-39.

*worksong* (canti di lavoro) o *plantation song* (canti di piantagione)<sup>23</sup>. Ricordare le proprie radici portò alla nascita di tre strati di folklore delle Americhe nere, che sarà giusto elencare. Un *folklore africano* rimasto puro e largamente esteso, che era caratterizzato da manifestazioni e riti magici; poi un *folklore negro*, che potremmo chiamare ‘creolo’ in quanto nato in America come espressione dei sentimenti dei neri di fronte ai bianchi; infine, un *folklore bianco*, a cui i neri tuttavia, nella loro volontà di ascesa e di assimilazione hanno attinto<sup>24</sup>. Gli unici bianchi che li trattarono con un po’ di umanità furono i pastori protestanti con l’intento di convertirli alla religione cristiana. È in essa che i neri trovarono molto conforto dando così vita ad altri canti: i *Gospel song*, ispirati al Vangelo, e gli *Spirituals*, cioè canti spirituali. Dall’Africa, quindi, essi portarono nel sangue la propria musica, che si presentava aspra, spezzata e basata principalmente sul ritmo e che, a contatto con la nuova cultura dei bianchi, dava origine ad un linguaggio musicale completamente diverso<sup>25</sup>.

Ne consegue che l’esperienza musicale afro-americana negli Stati Uniti d’America si può ricondurre ad alcune categorie principali: *worksong*, musica religiosa (*spirituals*, *gospels*, ecc.), *blues*, *rhythm’n’blues*, *jazz*. Studiosi e musicologi si affannano nell’affermare o nel confutare i legami di tali forme musicali con le remote radici africane. Di certo nessuno studioso può avere dubbi sulla persistenza di alcuni elementi africani della musica afro-americana. Il problema, piuttosto, consiste nel trovare il punto d’origine e di contatto tra le varie forme e l’unico modo per farlo è di ammettere molteplici origini per ciascun genere<sup>26</sup>.

Si può affermare che l’evoluzione della musica jazz corrisponde al massimo punto d’incontro e di fusione tra la cultura dei bianchi in Occidente e i neri degli Stati Uniti. Un esperto come Max Harrison ha affermato che qualsiasi tentativo di dare una definizione completa ed esaustiva della complessa cosmogonia del jazz si è sempre rivelato un fallimento e un percorso tortuoso lungo il quale si rischia di dimenticare e tralasciare qualche argomento importante<sup>27</sup>. Secondo Antonio Lodetti «è possibile immaginare il jazz come uno scheletro africano in un corpo afro-americano costituito da mille articolazioni, tessuti, pulsazioni ora di origine europea, ora di derivazione afro-

---

<sup>23</sup> Rosanna P. Castello, *Spazi Musicali*, Minerva Italica, Bergamo, 1988, pp. 334.

<sup>24</sup> Cfr. R. Bastide, *Le Americhe ...*, cit., p. 193.

<sup>25</sup> Rosanna P. Castello, *Spazi Musicali ...*, cit., p. 335.

<sup>26</sup> Cfr. Antonio Lodetti, *Alle radici del Jazz*, Gammalibri, Kaos Edizioni, Milano, 1990, pp. 17-18.

<sup>27</sup> Cfr. Ivi, p. 119.

occidentale, ora da un *blending*, al tempo stesso sofisticato e naturale, di influenze. Il jazz è un messaggio panuniversale, nato come musica che più dei connotati stilistici e culturali identificava un preciso modo di essere, di vivere, di pregare, di lottare, e perfino di divertirsi dei neri»<sup>28</sup>.

La città di New Orleans fu la culla primaria e fondamentale per la nascita e l'evoluzione del jazz, mentre Congo Square era il parco pubblico destinato allo svago domenicale. Per gli schiavi neri della città e, successivamente, anche per il proletariato libero di colore, il parco divenne luogo di incontri e unico posto dove poter ricreare le atmosfere festose di una cultura che ormai andava perdendosi, cantando e suonando in piena libertà.

Gli strumenti usati erano di fattura artigianale e richiamavano alla memoria gli antichi fasti della percussione africana: le *bambulas*, tamburi fatti con barili e pelli di vacca, la *washboard*, normale asse per il bucato da sfregare ritmicamente, e le *claves*, che percosse tra loro erano il sostegno ritmico di alcune celebrazioni<sup>29</sup>. Altri strumenti usati erano pure i *log drums* (tamburi di legno scavato) e il *kalengo* (*talking drum* - tamburo parlante, a forma di clessidra suonato con un bastone ricurvo modulando la tensione della pelle). È chiaro che queste sono solo alcune delle innumerevoli percussioni usate la cui rudimentalità era dettata dalla povertà e la clandestinità<sup>30</sup>.

«Nel breve volgere di cinquant'anni, il continuo contatto di questi improvvisati musicisti con la cultura egemone francese e più tardi americana, modifica radicalmente i significati e gli interessi dei negri nei confronti della musica; si accende una viva curiosità per gli strumenti della cultura europea, per la forme musicali, per la metrica, il fraseggio e la scansione ritmica: nasce in questo preciso istante, all'incontro delle due culture, il jazz»<sup>31</sup>.

Appaiono, quindi, nelle mani dei musicisti afroamericani gli strumenti a percussione della tradizione europea: il tamburo rullante e la grancassa. Curiosa è la loro sorte perché, partiti proprio dall'Africa, dopo una lunga sosta europea sono riapprodati nelle mani dei loro stessi inventori, ma completamente tramutati e con un nuovo significato socio-musicale. Destino beffardo, di conseguenza, anche per musicisti i cui padri erano un tempo i grandi maestri dell'arte percussiva africana e che ora, invece, sono costretti a

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>29</sup> Cfr. A. Centazzo, *Guida agli strumenti ...*, cit., p. 176.

<sup>30</sup> Cfr. [http://www.danieletrambusti.it/Daniele\\_Trambusti/Corso\\_di\\_batteria\\_-\\_Storia,\\_le\\_origini.html](http://www.danieletrambusti.it/Daniele_Trambusti/Corso_di_batteria_-_Storia,_le_origini.html).

<sup>31</sup> A. Centazzo, *Guida agli strumenti ...*, cit., p. 177.

imparare le tecniche esecutive europee di percussione<sup>32</sup>. Ancora lontana, comunque, restava l'idea di organizzare in un unico *set* questi strumenti e affidare la loro gestione ad un unico esecutore.

In tempi successivi, un po' dovunque negli Stati Uniti si incominciarono a organizzare gruppi orchestrali di curiosa imitazione delle bande reggimentali inglesi dell'ultimo '700. Le feste dei villaggi venivano quasi sempre allietate da gruppi di strumenti a corde o da bande di ottoni, che impiegavano strumenti a percussioni. La percussione, insomma, stava inesorabilmente costruendosi quel futuro che oggi viviamo<sup>33</sup>.

### **2.3. Drum Set: da cuore pulsante del Jazz ai giorni nostri.**

Gli inizi del jazz, frutto di lunghi anni di elaborazione collettiva, si perdono in un passato indefinito, non più documentabile. I nomi degli iniziatori sono spesso reali, appartenuti a persone concrete, come nel caso di Buddy Bolden. Nel 1895 il trombettista e i musicisti che con lui diedero vita al primo jazz, furono creatori dal nulla di un nuovo universo musicale e autori del recupero della memoria africana<sup>34</sup>. È questo un punto di riferimento che sta a indicare l'inizio di un certo tipo di commistione tra i ritmi di Congo Square, i canti rurali delle piantagioni e l'impiego a tempo pieno degli strumenti della banda europea. Siamo comunque ancora in presenza di sezioni ritmiche in cui gli strumenti hanno una funzione simile a quella delle bande militari, anche se, invece di scandire un preciso ritmo memorizzato, i due suonatori di tamburo rullante e di grancassa erano soliti improvvisare figure sullo stesso metro.

Baby Dodds, leggendario batterista di New Orleans, ricordava con idolatrante ammirazione il drummer Black Benny, straordinario batterista afroamericano che suonò nel primo ventennio del '900, dicendo di lui: «aveva una maniera di scandire il tempo africano, poteva trascinare un'intera orchestra solamente con quella grancassa». Iniziano da qui i pareri discordanti su quanta di questa africanità si possa ritrovare nel ritmo batteristico del jazz<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Cfr. Ivi, p. 177.

<sup>33</sup> Cfr. A. Centazzo, *La Batteria. Stili, protagonisti e tecniche*, Muzzio Editore, Milano, 1982, pp. 20-22.

<sup>34</sup> Cfr. Franco Bergoglio, *Jazz e politica: la Buona società. Il jazz e i pregiudizi degli inizi*; [http://www.jazzitalia.net/articoli/jazzpolitica\\_societa.asp#.UmvqclO0aSo](http://www.jazzitalia.net/articoli/jazzpolitica_societa.asp#.UmvqclO0aSo).

<sup>35</sup> Cfr. A. Centazzo, *La Batteria ...*, cit., p. 22.

Nel momento in cui il musicista nero si impossessa dei tre strumenti a percussione della banda e li suona contemporaneamente, il rullante verrà usato per scandire le divisioni del brano musicale, la grancassa, manovrata con un pedale dal piede destro, segnerà metronomicamente i quarti della misura, e un piatto sospeso, superstite della coppia dei piatti da banda, servirà a interpungere il discorso musicale<sup>36</sup>. Ecco che nascerà il batterista e, quindi, la batteria con una sua tecnica, una sua espressività e una sua inequivocabile personalità<sup>37</sup>.

La primigenia batteria veniva assemblata dal batterista in modo naturale e bizzarro. Era lui a procurarsi gli strumenti più adatti che potevano servirgli per la composizione del *set*. Contaminazioni di vario tipo, sia culturale sia commerciale, influivano sulla sua scelta. Caratteristici erano, per esempio, i piatti cinesi dal suono penetrante e gracidante, e i tamburi che, grazie al sistema di fissaggio delle pelli imbullettate al fusto, con borchie e quindi laccate, mantenevano l'intonazione costante in un ambito accettabile. Retaggio, probabilmente, del lavoro rumoristico del percussionista nel circo e nel vaudeville, il drummer di New Orleans impiegava tutta una serie di curiosi effetti, come appunto raganelle, fischietti, legni percossi tra di loro, ecc., che davano un'aurea allegra e gioiosa all'esecuzione musicale. D'altro canto nel vecchio continente, come pure negli Stati Uniti, una notevole opportunità di lavoro fu data ai batteristi con l'avvento del cinema muto e dello spettacolo di varietà: in entrambi i casi, infatti, suoni e gesti andavano opportunamente commentati con interventi umoristici e sonori.

Dall'esigenza derivata dal crescere della compagine orchestrale, negli anni Trenta la grancassa, successivamente chiamata semplicemente cassa, tende a ridurre le sue dimensioni, laddove i tamburi e i piatti aumentano e si ingrandiscono. La comparsa di un altro pedale, che manovra due piatti, apre prospettive sonore moltiplicando le possibilità espressive dello strumento. Per merito dell'intenso lavoro e della proficua collaborazione con i grandi batteristi dello swing, anche i piatti si affermano in modo straordinario in questi anni. Il tamburo rullante si circonda, così, di altri *tom tom* e ne consegue che l'industria inizia a commercializzare modelli di batteria completi di questi accessori, ritenuti indispensabili da allora in poi<sup>38</sup>.

«Negli anni Quaranta il diametro della grancassa si ridusse di circa venti cm, mentre ne aumentò la profondità di circa dieci - quindici cm; il suono risultò perciò molto più

---

<sup>36</sup> Cfr. A. Centazzo, *Guida agli strumenti ...*, cit., p. 178.

<sup>37</sup> Cfr. A. Centazzo, *La Batteria ...*, cit., p. 22.

<sup>38</sup> Cfr. Ivi, cit., p. 28.

secco e forte. In questo periodo tale strumento assunse un ruolo pari a quello degli altri strumenti della batteria, importante specialmente nel be-bop»<sup>39</sup>.

Una diminuzione degli organici orchestrali porta a una riduzione dei componenti del drum set: è Papa Jo Jones, batterista di Count Basie, uno tra i primi a limitare il numero dei *tom tom* a due, diminuendo a due anche i piatti. Negli anni Cinquanta, a causa del Be-bop e di nuove tecniche di scansione sul piatto, molti batteristi riscoprono l'essenzialità di un drum set composta da cassa, piatti a pedale, rullante e un solo piatto. Dagli anni Sessanta in poi, con la diffusione di massa della musica di consumo, l'affermazione della spettacolarità del rock e la crescita qualitativa del ruolo del batterista, c'è la moltiplicazione all'infinito di piatti, tamburi e accessori. Se negli anni dell'incerta adolescenza dello strumento non era raro vedere batteristi circondati da una marea di percussioni, timpani e campane tubulari incluse, è pur vero che la tecnica esecutiva era per lo più limitata al tamburo rullante e ai pedali, dal momento che gli altri strumenti erano per lo più presenti per motivi spettacolari ed effettistici.

Negli anni Settanta, invece, l'ampliamento del *set* ha coinciso con l'invenzione di nuove tecniche esecutive che considerano ogni strumento con la stessa attenzione, assegnando ad ognuno precise funzioni ritmiche e timbriche. La pelle sintetica, inoltre, ha molto condizionato la tecnica batteristica: una maggiore risposta alla percussione e, quindi, un diverso tipo di controllo del rimbalzo della bacchetta, ha fatto sì che molte fondamentali trovate tecniche fossero rivedute e corrette<sup>40</sup>.

Con le pelli sintetiche fu possibile diversificare spessori, costruzione, trattamento ed in seguito anche la scelta dei materiali; nasceva l'accordatura "diversificata" delle membrane risonanti che divennero più fini di quelle battenti, per un suono molto più potente, preciso e modulabile. La batteria era giunta alla sua veste moderna<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Cfr. G. Facchin, *Le percussioni*, cit., p. 439.

<sup>40</sup> Cfr. A. Centazzo, *La Batteria ...*, cit., pp. 28-30.

<sup>41</sup> Cfr. [http://www.danieletrambusti.it/Daniele\\_Trambusti/Corso\\_di\\_batteria\\_-\\_Storia\\_le\\_origini.html](http://www.danieletrambusti.it/Daniele_Trambusti/Corso_di_batteria_-_Storia_le_origini.html)

## 2.4. La moderna batteria: parti costitutive.

Dopo aver descritto questo viaggio nella sua generalità, passiamo ora a parlare e dei singoli componenti di questa allegra brigata (*Fig. 7*):



*Figura 7: Descrizione della batteria*

- ✓ **Tamburo rullante** (*snare drum*): secondo George “Pop” Foster, artista e veterano dello stile New Orleans, il primo tamburo rullante era una «cassa armonica di banjo a cinque corde». Nel senso che veniva segato il manico al banjo e, appoggiato lo strumento su una sedia, si cominciava a percuoterlo<sup>42</sup>. Quale sia stata la provenienza del tamburo rullante non è ancora stabilito con certezza, si sa però che gli arabi importarono in

<sup>42</sup>Cfr. <http://www.suonalabatteria.it/storia-batteria/tamburo-rullante/>

Europa tamburi con cordiera già usati da secoli nella loro tradizione musicale. È tipico, comunque, di quasi tutti i paesi africani uno strumento sulle cui pelli sono tese cordiere in fibre naturali o animali. Il *tabor*, tipico dei paesi africani, si suonava con una mano e, solo in un secondo momento, la tecnica si convertì all'uso di due bacchette. Le dimensioni del tamburo rullante variano da modello a modello; certo è che il musicista jazz inizierà ad usare uno strumento dal fusto in legno o in ottone le cui pelli tese con un sistema a vite saranno di un diametro variabile tra i trentacinque e i quaranta centimetri, mentre l'altezza del fusto varierà da ventidue a trentasette centimetri al massimo<sup>43</sup>. Sua peculiarità è la presenza della cordiera, che gli dà un caratteristico suono squillante e luminoso<sup>44</sup>.

- ✓ **Grancassa a pedale** (*bass drum*): altro elemento insostituibile della batteria, dalle sue origini ai giorni nostri, è quello strumento a percussione denominato originariamente grancassa e successivamente, via via che le sue dimensioni variavano, più semplicemente cassa. Nella tessitura timbrica della batteria, infatti, questo membranofono ricopre la funzione di supporto grave della gamma sonora. In ogni caso il nome di grancassa era ben giustificato, dal momento che alle origini del drum set si trattava proprio di un vero tamburo maggiore della banda. Le sue dimensioni oscillavano tra un diametro di settantacinque e sessanta centimetri, mentre il fusto, normalmente in legno o in ottone, non superava l'altezza di trenta cm. Inoltre, questi ingombranti oggetti sonori furono gli ultimi a vedere i sistemi di tensione delle pelli separate. Il largo diametro e l'uso di secondaria importanza (se si considera che la funzione primaria del *bass drum* era quella di marcare i quarti della battuta) non favorirono di certo una ricerca sul colore strumentale di questo tamburo. Con le numerose e incalzanti esigenze dei batteristi assistiamo al ridimensionamento improvviso e massiccio del fusto che rese, però, più distinguibile e asciutto il suono della cassa<sup>45</sup>.
- ✓ **Pedale**: il meccanismo a pedale che permette di percuotere con il piede la cassa è indubbiamente un elemento di vitale importanza del drum set e della sua tecnica. Questo fondamentale arnese è costruito in ferro ed è composto da varie parti: la base, dove viene poggiato il piede per far muovere il sistema; l'attacco; la piastra, che trasferisce l'azione del piede sulla trasmissione; la catena o trasmissione che collega il pedale al

---

<sup>43</sup> Cfr. A. Centazzo, *La Batteria ...*, cit., p. 32.

<sup>44</sup> Cfr. <http://www.labatteria.it/anatomia/rullante.php>

<sup>45</sup> Cfr. A. Centazzo, *La Batteria ...*, cit., pp. 34-36.

battente; il battente che produce il suono percuotendo la pelle dello strumento al quale è dedicato; la molla, che ha la funzione di tirare indietro il battente e fornire resistenza all'azione del piede<sup>46</sup>.

- ✓ **Tom-tom** (detto anche “muto” o semplicemente tom in italiano) è un tamburo di forma cilindrica chiuso alle estremità da due membrane tese, le pelli, dette battente e risonante. Si suppone che sia originario di culture Asiatiche (tant'è vero che i primi *tom-tom* della moderna batteria erano in effetti dei tom cinesi), e solo più tardi venne prodotto anche in America. Inizialmente avevano pelli naturali tese e direttamente inchiodate al bordo; l'accordatura avveniva inumidendole e riscaldandole. In una batteria, solitamente, i tom sono più di uno e vengono posizionati di fronte al batterista, sospesi su appositi sostegni reggi-tom fissati alla grancassa, ma è frequente l'utilizzo di speciali supporti che si agganciano alle aste per piatti tramite appositi morsetti<sup>47</sup>.
- ✓ **Piatti a pedale** (*hit hat* o *charleston*) (*Fig.8*): sono gli ultimi arrivati nella famiglia strumentale del drum set. In sostituzione dell'instabile e ingombrante meccanismo primitivo, questo componente divenne il punto focale dell'accompagnamento ritmico. Inizialmente suonato semi-aperto, in seguito utilizzato chiuso e, alla fine, impiegato con un'accorta alternanza di movimento tra piede e mani, divenne oggetto d'attenzione primaria per la maggior parte dei grandi batteristi.
- ✓ **Piatti musicali**: sono tra i più antichi strumenti a percussione che si conoscano. La loro storia è fatta di mille mutamenti e di mille usi. La maggior parte di questi strumenti sono fabbricati per lo più in bronzo, un amalgama di rame e stagno, ma vengono usati in sostituzione del bronzo anche altri materiali come l'ottone, il ferro e la porcellana. Dopo un lungo processo di lavorazione, il piatto acquisisce il suo aspetto definitivo con un suo peso, una sua misura ed infine una sua forma. È importante ricordare come in poco tempo si passi dal piatto cinese, importato dal paese d'origine, all'utilizzo del piatto turco. I modelli più conosciuti ed impiegati sono i seguenti<sup>48</sup>:
  - a) il *ride cymbal*: è il piatto per antonomasia, comunemente usato per tenere il tempo e creare un sottile gioco di sottofondo. Adoperato in alternativa al charleston durante le esecuzioni, varia tra i quaranta e i sessanta cm di diametro, mentre il peso è intorno ai

---

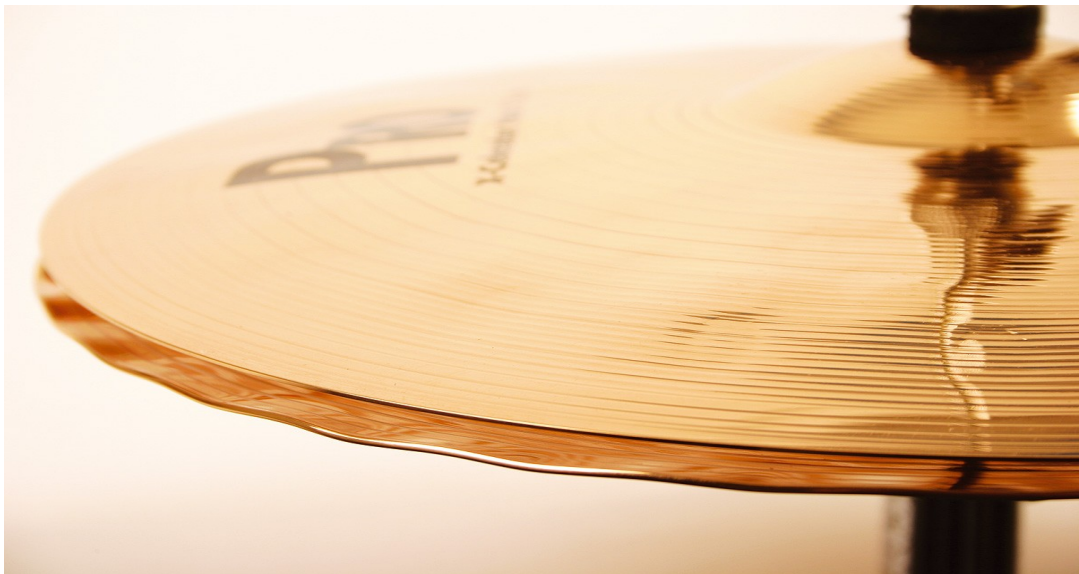
<sup>46</sup> Cfr. <http://www.labatteria.it/anatomia/pedale.php>

<sup>47</sup> Cfr <http://www.labatteria.it/anatomia/tom.php>.

<sup>48</sup> Cfr. A. Centazzo, *La Batteria ...*, cit., pp. 50-58.

due chilogrammi (medium-thin, medium, medium-heavy, extra-heavy). La scelta, quindi, è molto ampia, tale da soddisfare le esigenze di ogni batterista; ma il più diffuso, quello base, è il medium da cinquanta cm.

- b) il *crash*: è caratterizzato da una risposta ed uno smorzamento velocissimi. Suonato con colpi singoli una o più volte consecutive, per sottolineare dei passaggi o per meglio definire accenti o per chiudere frasi, è disponibile nei diametri da quindici a cinquanta cm ed è di peso notevolmente inferiore al ride. La sua leggerezza gli impedisce di sostenere una battuta continua.
- c) lo *splash*, di piccolissime dimensioni, ha un diametro che varia da 8" a 12" (il più diffuso è il 10") ed un solo peso, il thin. Velocissimo sia nella risposta che nello smorzamento, ha sonorità brillantissima con frequenze sonore molto alte e si adatta ad ogni genere musicale e ad ogni tipo di orchestra<sup>49</sup>.



*Figura 8: Hit Hat*

---

<sup>49</sup> Cfr. *Suono Elettronico. Sito dedicato alla musica elettronica.*  
[http://www.suonoelettronico.com/batteria\\_piatti\\_sizzle\\_pang\\_ride\\_crash\\_splash\\_swish\\_charleston\\_gu](http://www.suonoelettronico.com/batteria_piatti_sizzle_pang_ride_crash_splash_swish_charleston_gu)  
[ida.htm](http://www.suonoelettronico.com/batteria_piatti_sizzle_pang_ride_crash_splash_swish_charleston_gu)

## 2.5. Le aziende italiane. Modelli di batterie del passato e del presente.

Sulle batterie italiane, che oramai incuriosiscono europei e americani, è giusto fare un accenno, una rapida carrellata dei produttori e delle aziende che hanno contribuito ad arricchire la storia di questo strumento.

- ✓ Umberto Alberti di Milano, tra i primi costruttori di batterie in Italia, negli anni quaranta ha dato vita alla FISAP (Fabbricanti Italiani Strumenti a Percussione), poi diventata FISMOM. I modelli jazz *di gran lusso*: tipo A, B, C, D e il set R3 sono le produzioni migliori.
- ✓ Batterie Aloy risalenti al 1937, ma scoperte solo negli anni sessanta. Tra le produzioni migliori spicca il modello *Gary*, in metallo.
- ✓ Grazie all'intraprendenza di Enzo Battezzati, nel 1956, viene fondata a Torino la A.M.A.T. (Articoli Musicali Affini Torino). Nel 1960 i modelli proposti erano: *Asterking*, *Kingson*, *Dukstyle*, *Hardline* e *Dixtime*, set variabili nelle misure e composti da cassa, rullante, tom e, ad accezione del modello *Dixtime*, tom a terra.
- ✓ La storia delle batterie Hollywood inizia con Enrico Meazzi e la sua famiglia. I primi set della Meazzi, datate 1958, erano marcate Framez (FRAtelli MEaZZi) e tra i migliori modelli si annoverano: la *Buon Marscè* (per bambini); la *Sempliciter*; la *Super*; la *Extra*. Il catalogo della Hollywood, del 1958, e quindi contemporaneo delle Framez, presentava i modelli: *Elefant*, *Oceanic*, *Jolly*, *President*, e nei primi anni Sessanta le *Sinfonic* e le *Parade*.
- ✓ Le prime batterie EKO furono costruite nel 1964, ma in commercio solo dal 1967 con i modelli: Newport 6, Newport 5 e Newport 4.
- ✓ I primi set Davoli furono costruiti nel 1969 a Parma. Il primo modello prese il nome *Break Five*, composta da fusti in lamiera di ferro.
- ✓ Nel 1973 nasce la Wooding, in collaborazione con la Meazzi. Si tratta di batterie in legno e vitroplast, che prendono spunto dal modello *Meazzi Jolly*. Dal catalogo del 1975, tra i tradizionali set in legno si hanno: *Trio 18-265x*; *Big Gemini 18-264x*; e il set *Major 18-223x*. Nei successivi anni compaiono le linee *Stratos* in legno, *Vitrex* in materiale acrilico e la *Cristalline*.
- ✓ Lideatore delle batterie Hipercussion era Caldironi, che ne produsse in grande numero, fino al 1981, anno in cui fallì la sua gestione. Tra i modelli più innovativi si ricordano la *Special Brasil*, per percussionisti, e l'*Artist Turbo*.

- ✓ Le batterie di Mauro Salvatore, fondatore e proprietario della Daila Percussions, nacquero nel 1985 con il nome QUEMME. I progetti migliori (sotto la sigla Daila) furono il *Drum set Maffy*, sordinabile e con slitte, il set *Fast Drum*, il set *Dedè* e l'aggressiva *XM*.
- ✓ La Tamburo ha ridato vita, negli anni in cui le case giapponesi la facevano da padrone, alla produzione italiana di batterie. Il merito è di Tullio Granatello, falegname e batterista di Gino Paoli, che recupera il sistema di costruzione a doghe di legno massello, ovvero delle perline con incastri maschio-femmina. Tra le linee più importanti ricordiamo l'*Original*, la *Nuova*, poi la serie *Linea* tutta in faggio lamellare e la serie *Opera*. Di quest'ultima la *Custum* e la *Classic* sono le batterie apparse negli ultimi anni.
- ✓ La Di Berardino Drums nacque nel duemila a Pescara. Due le serie in commercio: *Prestige* (costruzione a doghe) e *Classic* (costruzione in multistrato)<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Cfr. Luca Luciano, *Il Vintage delle batterie e dei piatti italiani: passato e presente*, Agenda Edizioni, Bologna, 2012.

## Capitolo terzo

### ANDREA CENTAZZO. STUDI E INNOVAZIONE: LA MUSICA PRIMA DI TUTTO.

#### 3.1. Biografia.

Andrea Centazzo è nato a Udine nel 1948, ma da dieci anni circa ha ottenuto anche la cittadinanza americana. Infatti, dal 1992 vive a Los Angeles, pur se ritorna di frequente a Bologna, città adottiva nella quale ha conseguito la Laurea in Musicologia e dove ha stabilito la propria dimora italiana. In oltre trent'anni di carriera artistica come compositore (oltre che come regista, direttore d'orchestra e virtuoso delle percussioni) ha realizzato più di 1500 concerti in Europa, Asia e Stati Uniti, e ha partecipato a numerose trasmissioni radiofoniche e televisive in tutto il mondo. Ha registrato oltre 170 dischi (tra LP e CD), pubblicato 350 composizioni per la casa editrice Warner Chappell e otto libri di argomento musicale. Questi numeri suggeriscono l'ampiezza della sua attività artistica, che è affiancata da un'abilità espressiva estesa ai generi musicali e ai caratteri interpretativi più distanti: dal sublime all'appassionato, dalla lirica alla musica sinfonica, fino alle esecuzioni per percussioni sole. I suoi concerti ne testimoniano la versatilità: da solista esecutore di proprie composizioni in alcuni, a direttore di orchestre sinfoniche in altri. Nei primi anni della sua carriera si è esibito con alcuni fra i più importanti artisti del jazz d'avanguardia e della musica contemporanea tra cui: J. Zorn, S. Bussotti, S. Lacy, D. Cherry, A. Mangelsdorf, E. Parker, F. Frith, T. Cora, A. Curran, H. Kaiser, G. Trovesi, T. Kondo e tanti altri. Ha ricevuto, inoltre, numerosi e prestigiosi premi per la sua musica e per i suoi video: *Premio Speciale della Critica Discografica Italiana*, *USA Downbeat Magazine Poll*, *International Video Festival Tokyo*, *Prix Arcanal of French Culture*, etc<sup>51</sup>.

Nel 1976, insieme alla moglie Carla Lugli, ha fondato la casa discografica Ictus Records. Un'esperienza unica che durò fino al 1984, per poi rinascere nel 2006, e che

---

<sup>51</sup>Cfr. Andrea Centazzo, in *Magazzini Sonori*;  
[http://www.magazzini-sonori.it/esplora/centazzo\\_andrea/centazzo\\_andrea.aspx](http://www.magazzini-sonori.it/esplora/centazzo_andrea/centazzo_andrea.aspx).

portò sul mercato una delle più interessanti collezioni di musica contemporanea rimasta tale per oltre dieci anni. Sulla nascita dell'etichetta egli dice:

*«ICTUS, che in Latino significa letteralmente “battere”, in musica individua il tempo forte, cioè accentato, della battuta e più in particolare significa il colpo secco della bacchetta sul tamburo della batteria»<sup>52</sup>. «Questo è il nome che ho scelto per la mia casa discografica. L'ho fondata per far sì che la mia musica si liberasse dai vincoli commerciali imposti dalle maggiori etichette discografiche del mondo. Erano in quel momento le uniche a realizzare dischi; in poco tempo quest'esperienza folle ed emozionante portò la mia etichetta a diventare una fra le prime ad essere gestita principalmente da musicisti. Con ICTUS ho avuto la possibilità di mettermi alla prova come solista e all'interno di un'orchestra, e la libertà di registrare con i migliori musicisti jazz»<sup>53</sup>.*

Più tardi, ha formato la Mitteleuropa Orchestra (Fig.9), rimasta in vita solo per un lasso di tempo compreso tra il 1980 e il 1983, composta da giovani musicisti e concertisti affermati, con l'intento di eseguire con essa le sue composizioni per orchestra ed ensemble. Ovviamente ha composto la musica, ha suonato la batteria e le percussioni e ha svolto il ruolo di maestro d'orchestra. La musica [di questo lavoro] è uno studio intricato del modo in cui la musica composta permette all'improvvisazione di realizzarsi all'interno di campi certi e controllati<sup>54</sup>.



*Figura 9: La Mitteleuropa Orchestra in concerto a Vienna nel 1983.*

Alla fine degli anni Ottanta l'attività musicale concertistica, didattica e musicologica non basta più ad un intellettuale onnivoro come Centazzo, che si dedica alla creazione

<sup>52</sup> Franco Fayenz, *Amadeus, Il Mensile della Grande Musica*, Milano.

<sup>53</sup> Ken Waxman, *Intervista ad Andrea Centazzo*, in *The New York City Jazz Record*.

<sup>54</sup> Cfr. Tom Sekowski, *Gazeta Vivo*, Aprile 2007.

di eventi multimediali, sposando le nuove tecnologie del video e iniziando una sua personale ricerca sulla Videoart. Il suo primo film "Tiare" (1984) riscuote un clamoroso successo in tutti i festivals internazionali, vincendo ex-equo con Silvio Soldini il Gabbiano d'Oro 1985 al Festival del Cinema Indipendente Italiano, e subito dopo il Festival Video di Tokyo e quello del Ministero della Cultura Francese. Negli anni successivi, fino al 1990, Centazzo si alterna come regista di opere video sempre segnalate dalla critica, e spesso premiate, e come compositore di nuova musica: da *Cjant*, Concerto per il Millenario di Udine per Orchestra e da quello che molti ritengono il suo capolavoro, *Omaggio a Pasolini*, nel decennale della morte del poeta, fino alla sua prima opera lirica *Il Canto di un Giorno* dedicata ad Hemingway.

Attratto dalla possibilità di visualizzare la sua musica, inizia ad esporre partiture elaborate graficamente nelle più prestigiose gallerie italiane per poi finalmente, grazie ai primi progressi tecnologici del video, approdare alle video-performances in cui trasforma in tempo reale i suoni in colori e movimenti.

Alla fine degli anni Ottanta lo troviamo anche a comporre musiche di scena, tant'è vero che a chiamarlo sulla scena nazionale sono Enzo Siciliano, Luca Barbareschi, Sergio Fantoni, Armand Delcamp, Filippo Crivelli, Antonio Calenda e molti altri, mentre inizia senza indugio la sua avventura americana con altrettante prestigiose collaborazioni.

Forte di un contratto di esclusiva come compositore e autore con la Warner Chappell, nel 1995 viene insignito del Dramalogue Award (Oscar del Teatro West Coast) per la migliore musica di scena per il dramma sulla prigionia italiana di Ezra Pound, scritto da Tom Dulak.

Nel 1997 Centazzo firma quella che sarà la sua opera più famosa e rappresentata: *Tina* dedicata alla vita e all'arte di Tina Modotti. È con questa opera che inizia la sua carriera letteraria, firmandone il libretto, e quella di regista, dirigendo nella parte di Tina Ottavia Piccolo, in Italia, e Lumi Cavazos, attrice messicana, a Los Angeles e San Francisco.

Ma è soprattutto dal suo incontro con la poesia pasoliniana che Centazzo ha tratto linfa per alcune opere che lo iscrivono di diritto tra gli innovatori del linguaggio musicale contemporaneo.

Con Pier Paolo Pasolini, Centazzo condivide natali, esperienze migratorie, studi, esilio ed ispirazioni, legate a quella terra d'infanzia povera, ma densa di pathos che era il Friuli del dopoguerra. Poco prima di *Tina*, infatti, presenta il suo secondo concerto pasoliniano, *Pioggia sui Confini*, in cui ancora una volta musica le liriche del poeta e

ibrida le sonorità della sua musica con le sue liriche in inglese, dirigendo Anna Buonaiuto come voce recitante.

È del 2005 l'ultimo capitolo della trilogia pasoliniana, un lavoro multimediale dal titolo *L'Ombra e il Silenzio*, presentato in Italia, in Sud America, a Los Angeles e a New York<sup>55</sup>.

Andrea Centazzo è un pioniere delle percussioni contemporanee e negli anni Settanta ha contribuito a diffondere il linguaggio del free jazz sia in Europa che negli Stati Uniti. Ancora oggi continua a contribuire con il suo stile e la sua visione artistica all'evoluzione della cultura contemporanea<sup>56</sup>.

### **3.2. Il musicista – compositore.**

Centazzo inizia la sua carriera di batterista professionista subito dopo aver compiuto i vent'anni e in un modo improvviso. La sua fortuna fu di studiare alla 'Swiss Jazz School di Berna' con musicisti del calibro di Stu Martin e Peter Giger e, soprattutto, con il leggendario percussionista svizzero Pierre Favre. Ben presto si trovò nel quartetto (Fig.10) guidato dal pianista Giorgio Gaslini, entrando di diritto nella scesa jazzistica italiana. Tra le performance migliori del quartetto spiccano: il Concerto della *Libertà* (1975), il Concerto della *Resistenza* (1975) e *Murales* (1976). L'esperienza fu relativamente breve, ma gli permise di aumentare la sua conoscenza musicale e di estendere gli orizzonti del panorama jazz<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Cfr. Francesco Saverio Sasso, *Andrea Centazzo: una biografia breve*, in *Magazzini Sonori*, luglio 2006; [http://www.magazzini-sonori.it/esplora/centazzo\\_andrea/centazzo\\_biografia\\_sasso.aspx](http://www.magazzini-sonori.it/esplora/centazzo_andrea/centazzo_biografia_sasso.aspx)

<sup>56</sup> Cfr. *Andrea Centazzo* in *Magazzini Sonori* ..., cit.

<sup>57</sup> Cfr. Gino Robair, *Andrea Centazzo's journey through the history of electronic percussion*, in *DRUM!*, maggio 2013, pp.85-90.



*Figura 10: Gaslini Quartet 1972.*

Tra i suoi album è opportuno ricordare *Shock* (1984), duetto con il sassofonista italiano Gianluigi Trovesi, perché considerato il miglior disco italiano di musica improvvisata e una delle più importanti registrazioni jazz<sup>58</sup>. Le successive uscite videro Centazzo collaborare con i sassofonisti Steve Lacy, Evan Parker e Lol Coxhill, con i quali realizzò produzioni imperdibili, con il chitarrista Derek Bailey e con il batterista Alex Cline.

Il contatto con il mondo delle percussioni fu la svolta, tanto da renderlo negli anni Settanta uno dei primi ad arricchire il suo set di batteria con gong e strumenti metallici<sup>59</sup>.

*«Quando cominciai la mia carriera, trent'anni fa, amavo il modo di suonare la batteria nel jazz (jazz drumming). Ma nel 1973 entrai in un vecchio negozio di dischi a New York e trovai uno dei primi LP di musica balinese della casa discografica Nonesuch. Fu quello l'inizio del mio interesse per il gong e la musica minimal per percussioni. Quello stesso anno studiavo insieme a Pierre Favre, che già usava il gong. Pierre metteva dischi di batteria africani durante le lezioni, quindi in sostanza sono sempre stato in qualche modo coinvolto con la musica etnica»*<sup>60</sup>.

Questo interesse per la musica etnica lo portò a cercare nuove sonorità. Ecco perché, nel 1974, si rivolse personalmente alla UFIP (Unione Fabbrikanti Italiani Piatti), azienda che in quel momento si contraddistingueva per la produzione di questi strumenti,

<sup>58</sup> Cfr. *Discography*; <http://www.andreacentazzo.com/disco.html>

<sup>59</sup> Cfr. Gino Robair, *Andrea Centazzo's journey ...*, cit.

<sup>60</sup> Ibidem.

disegnando e realizzando una miriade di percussioni che richiamavano i suoni delle culture asiatiche. Tra questi: i *Tampang*, gong torniti e martellati, i *Tam Tam*, grandi gong piatti, i gong intonati chiamati *Lokolele*, gli *Sheng*, quelli più pesanti, e ancora gli *Orogoro*, dischi di bronzo intonati dal suono acutissimo. Ma soprattutto inventò le *Icebell*, un ibrido fra piatto e campana: piccolo, ruvido, extra-spesso e con un tono limpido e acuto. Per mancanza di denaro, però, la UFIP non riuscì a difendere quest'ultimo capolavoro, che venne copiato ed imitato in tutto il mondo e, in particolare, dall'azienda Paiste, che poco dopo chiese allo stesso Centazzo di collaborare nella produzione di una linea di strumenti speciali<sup>61</sup>.

Suonare una batteria più estesa lo ispirò a comporre di più, ma anche ad entrare in contatto con l'industria cinematografica. Così nei primi anni Ottanta incominciò ad utilizzare le percussioni per realizzare le colonne sonore dei film, un'idea che fece storcere il naso a molti registi e produttori, ma che fu al contrario il momento di svolta della sua carriera. Nel 1984 realizzò le composizioni "Tiare I-IV", che incluse nel CD *visions* e che suonò nei propri concerti. Con l'ausilio di una videocamera posizionata sul palco, registrò il filmato, della durata di trentotto minuti, che vinse in tutti i festival internazionali e che faceva capire come le percussioni, sole, potevano essere per davvero il cuore di una colonna sonora. Nel 1991 il desiderio di lavorare maggiormente su composizioni e colonne sonore portò Andrea a Hollywood. Per quasi cinque anni restò totalmente fuori dal mondo delle percussioni, alla fine però Remo Belli, fondatore della Remo Drumheads, ce lo ricondusse<sup>62</sup>.

### **3.3. L'innovazione: la multimedialità.**

Gli anni Ottanta furono per Centazzo indimenticabili e allo stesso tempo straordinari, perché rappresentano e indicano il reale cambio di rotta nella sua vita di musicista. Dedica tutto se stesso alla realizzazione di eventi multimediali, interesse che è iniziato e si è espresso con una mostra delle sue partiture, rese come ideogrammi dipinti, e poi si è evoluto con delle esibizioni video in cui si combinano le performances dal vivo ad

---

<sup>61</sup> Cfr. Mario A. Riggio, *Strumenti Musicali*, Febbraio, 2009, p.22.

<sup>62</sup> Cfr. Gino Robair, *Andrea Centazzo's journey ...*, cit.

immagini video (*Fig.11*). Come compositore di colonne sonore, egli unisce la tradizionale strumentazione musicale con gli strumenti più tecnologicamente avanzati per favorire la sua composizione musicale attraverso macchine di campionamento e computers. Questi sforzi ed esperimenti, da lui condotti, hanno dato luce ad una nuova prospettiva che punta alla fusione di musica ed immagini in tutte le sue opere attraverso il teatro, la televisione, i video, i CD e le colonne sonore. Inoltre, l'interesse per tutti i suoni, non solamente quelli comunemente definiti musicali, lo rende un pioniere anche di quella che oggi viene definita musica new age.



*Figura 11: Performance live di Andrea Centazzo*

Come nella musica composta per i progetti multimediali, anche nelle colonne sonore l'estroso Centazzo intreccia i ritmi e le pulsazioni della vita e delle sue esperienze, insieme alle vibrazioni percussive della musica orientale, ai timbri e alle armonie della musica contemporanea, del jazz e della cultura musicale post-rock<sup>63</sup>.

“*Strumenti Musicali*”, un Magazine italiano di musica, durante un'intervista gli pone questa domanda:

«*Lavori molto con i video, anzi, sei uno dei precursori della multimedialità. Com'è nata questa vena artistica?*».

---

<sup>63</sup> Biography, [www.andreacentazzo.com](http://www.andreacentazzo.com).

«Nel 1983 avevo (e ho tuttora) la ferma convinzione che le mie musiche sposate a delle immagini potessero dare vita ad una miscela artisticamente esplosiva. Mi misi a cercare quindi qualcuno che collaborasse con me come regista. Dopo disperate ricerche, non avendolo trovato, mi indebitai (all'epoca i prezzi delle attrezzature video erano mostruosi), comprai telecamera e centralina editing (credo che queste due cose costassero l'equivalente di 40.000 euro di oggi) e girai "Tiare".

Il film vinse tutti i premi immaginabili allora e io iniziai ad essere considerato un regista. Ricordo il titolo del Corriere quando vinsi con Silvio Soldini ex-equo il Festival del Cinema indipendente Italiano: "Centazzo – Soldini: giovani registi crescono". Ho dovuto aspettare altri 20 anni per affermarmi come artista multimediale»<sup>64</sup>.

Tra le sue opere più rinomate nel panorama multimediale possiamo citare *Mandala* e *Einstein's Cosmic Messengers*.

In *Mandala*, un viaggio nell'oriente sacro, Centazzo porta in scena uno spettacolo che si avvale della presenza del computer, generando l'interazione con i samplers e live electronics ed il complesso ed affascinante set di percussioni che lo ha sempre contraddistinto. Le percussioni stesse attivano le scene video, che diventano reale contrappunto tra musica ed immagini generate da un'unica persona<sup>65</sup>.

Qui si presenta un viaggio di musica e immagini in tutto il mondo, a partire dal tempio sorprendente di Borobodur in Java, per passare dal Giappone e Bali, fino ad arrivare in Africa ed in Madagascar, dove le immagini (girate durante il viaggio) e le composizioni mescolate con campioni originali di musica tradizionale, rivelano la bellezza dei paradisi perduti. Mille immagini del Buddha sono l'ispirazione principale di questo progetto. Le sue composizioni melodiche, mescolate con i modelli minimalisti e combinate con la sua padronanza di improvvisazione, creano una musica oltre il limite di aspettativa. Centazzo riesce a creare un paesaggio sonoro in cui l'interazione di suoni live e suoni campionati si presentano in una miscela di sorprendente chiarezza. Portato in scena al Rubin Museum di New York nel febbraio 2006 e subito dopo all'Auditorium di Roma, riscontrò un grande successo e i favori della critica.

Musica e scienza si fondono in *Einstein's Cosmic Messengers*, uno splendido concerto per solista e immagini video del 2008. È un vertiginoso viaggio attraverso magnifiche visioni dell'Universo, attraverso il genio e le ossessioni di Einstein e attraverso la tecnologia avanzata di LIGO e la sua portata mozzafiato. Nel concerto, Centazzo

---

<sup>64</sup> Mario A. Riggio, *Strumenti Musicali*, cit., p.22.

<sup>65</sup> <http://www.musicasullebocche.it/pub/185/show.jsp?id=410&iso=299&is=185>

riproduce tutti i suoni e le sequenze in tempo reale con strumenti acustici e digitali. Il video è stato modificato e sincronizzato con la musica, utilizzando sequenze che egli ha girato con attori reali, così come le immagini astronomiche e le animazioni al computer, originariamente prodotti per scopi educativi, sono qui utilizzati con una connotazione artistica<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Cfr. *Einstein's Cosmic Messengers*; [www.andreacentazzo.com](http://www.andreacentazzo.com).

## Nota Conclusiva

Alla fine di questo breve lavoro, ritengo difficile poter immaginare la musica contemporanea ('culta' o 'popular' che sia) senza la presenza della batteria. Ciononostante, seppure ormai ufficialmente ammessa nella nostra quotidianità timbrico - sonora, appare tuttora relegata in una sorta di limbo di indifferenza per la sua antica storia e sulle tappe evolutive.

Concluso questo tipo di lavoro, seppur solo a grandi linee, data la mole di materiale documentario a disposizione, ho deciso di volgere la mia attenzione su un grande maestro delle percussioni, una grande figura della musica nazionale e internazionale, Andrea Centazzo, al quale mi sento accomunato, se non altro, per il profondo amore che ci lega alla musica e al *drum set*. Lo stesso amore che, probabilmente, lo ha spinto a pubblicare e a dedicare, fra i primi libri in Italia, manuali e testi dedicati a questo strumento (adottati anche nei Conservatori musicali), con un taglio divulgativo che ha offerto allo studio e alla curiosità di un'intera generazione di musicisti.

Gli angusti spazi redazionali a mia disposizione impongono di rimandare ad altre occasioni un ragionamento esaustivo sul *drum set*. Per il momento, sono grato a chi prima di me, in primis Andrea Centazzo e i percussionisti di Octandre-Musica Attuale (Edizioni Agenda), hanno contribuito a rendere giustizia di un piccolo pregiudizio, che affida alle percussioni un ruolo solo marginale e non del tutto 'nobile'. Spero, a questo punto, che altri si lascino contagiare e appassionare per nuovi e più completi viaggi dal tamburo al *drum set*.

## Bibliografia

- Bastide R., *Le Americhe Nere*, Sansoni, Firenze, 1970.
- Brancati A., *Popoli e civiltà 2*, La Nuova Italia, Scandicci, 1989.
- Burns R., *Drum set music*, Alfred, New York, 1971.
- Castello Rosanna P., *Spazi Musicali*, Minerva Italica, Bergamo, 1988.
- Centazzo A., *Guida agli strumenti a percussione*, Il Formichiere, Milano, 1978.
- Centazzo A., *La Batteria. Stili, protagonisti e tecniche*, Muzzio Editore, Milano, 1982.
- Centazzo A., *Strumenti per fare musica*, Gammalibri, Milano, 1982.
- Centazzo A., *La percussione-Nuove tecniche*, Ricordi, Milano, 1983.
- De Salvador S., *Andrea Centazzo. Musicista senza frontiere*, INDEX Audiovideo Productions, Bologna, 1993, traduzione di M. Lisi.
- Drum & Percussion, *Drum & Percussion*, Musical NewS, Londra, 1975.
- Facchin G., *Le percussioni*, EDT, Torino, 1989.
- Fayenz F., *Amadeus, Il Mensile della Grande Musica*, Milano.
- Farnè L., *Intervista ad Andrea Centazzo* sta in: Ritratti, Giugno 2009.
- Favre P., *New Sounds in Cymbals*, sta in: Cymbals (a cura di Salbego G.), Octandre, Monta san Pietro, 2005.
- Garzanti A., *Dizionario Garzanti della Lingua Italiana*, Aldo Garzanti editore, 1979, Milano.
- Gentilucci A., *su Andrea Centazzo*, Milano, 1985.
- Goldenberg M., *Snare drum for beginners*, Chappel, New York, 1970.
- Guizzi F., *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia* (a cura di, con R. Leydi), Bulzoni, Roma, 1985.
- Guizzi F., *Gli strumenti musicali e l'enografia italiana*, Lim, Lucca, 1996.
- Intervista ad A. Centazzo, *All About Jazz*, New York, Marzo 2006.
- Jenkins J., *Instruments de musique ethnique*, ICM, Londra, 1970.
- Kubik G., sub voce "Africa", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione, London 2000, traduzione di G. Adamo.
- Laurenti E., *Strumenti a percussione: antichi, etnici, popolari*, Laurenti, Bologna, 1990.
- Leydi R., *L'altra musica-etnomusicologia*, Giunti-Ricordi, Firenze, 1991.

- Luciano L., *Il Vintage delle batterie e dei piatti italiani: passato e presente*, Agenda Edizioni, Monte san Pietro, 2012.
- Ludwig Drummer, *Drummer 1972*, Ludwig, Chicago, 1976.
- Ludwig William F Jr, *Il moderno batterista jazz*, Melodi, Milano, 1967.
- Oppi R., *Metodo moderno per batteria*, Bongiovanni, Bologna, 1947.
- Pinzauti L., *Gli arnesi della musica*, Vallecchi Editore, Firenze, 1973.
- Riggio Mario A., *Strumenti Musicali*, Febbraio, 2009.
- Robair G., *Andrea Centazzo's journey through the history of electronic percussion*, sta in: *DRUM!*, maggio 2013.
- Roulette Blog, *Interview with Andrea Centazzo*, Roulette, New York, 2013.  
<http://roulette.org/2010/interview-with-andrea-centazzo/>
- Sachs C., *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino, 1979.
- Sachs C., *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano, 1989.
- Salbego G., *Drum set: batteria-schemi di lavoro*, Octandre, Bologna, 2010.
- Salbego G., *Iconografie di strumenti a percussione*, Octandre, Monte san Pietro, 2005.
- Sarrazy M., *Improjazz, Magazine d'information musicale*, Francia, Giugno 2008.
- Sekowski T., *Gazeta Vivo*, Aprile 2007.
- Torrebruno L., *La Percussione*, Bèrben, Ancona, 1978.
- Vatielli F., *Storia della musica*, Signorelli, Milano, 1984.
- Waxman K., *Intervista ad Andrea Centazzo*, in *The New York City Jazz Record*.
- Zamboni M., *Testi di batteria*, Octandre, Bologna, 1988.

## Sitografia

- Ranieri P., *Toni e melodie del continente “nero”. La musica in Africa.*  
<http://www.meklaie.org/progetti/Uno%20Sguardo%20musica.htm>
- Angela Molteni, *Musica. Una breve, anzi brevissima, storia della musica;*  
<http://www.antoniogramsci.com/angelamolteni/musica.htm>
- [http://www.danieletrambusti.it/Daniele\\_Trambusti/Corso\\_di\\_batteria\\_-  
\\_Storia,\\_le\\_origini.html](http://www.danieletrambusti.it/Daniele_Trambusti/Corso_di_batteria_-_Storia,_le_origini.html).
- Franco Bergoglio, *Jazz e politica: la Buona società. Il jazz e i pregiudizi degli inizi;*  
[http://www.jazzitalia.net/articoli/jazzpolitica\\_societa.asp#.UmvqclO0aSo](http://www.jazzitalia.net/articoli/jazzpolitica_societa.asp#.UmvqclO0aSo).
- <http://www.suonalabatteria.it/storia-batteria/tamburo-rullante/>
- <http://www.labatteria.it/anatomia/rullante.php>
- *Suono Elettronico. Sito dedicato alla musica elettronica.*  
[http://www.suonoelettronico.com/batteria\\_piatti\\_sizzle\\_pang\\_ride\\_crash\\_splash\\_swish\\_  
charleston\\_guida.htm](http://www.suonoelettronico.com/batteria_piatti_sizzle_pang_ride_crash_splash_swish_charleston_guida.htm)
- *Magazzini Sonori;*  
[http://www.magazzini-sonori.it/esplora/centazzo\\_andrea/centazzo\\_andrea.aspx](http://www.magazzini-sonori.it/esplora/centazzo_andrea/centazzo_andrea.aspx).
- Francesco Saverio Sasso, *Andrea Centazzo: una biografia breve*, in *Magazzini Sonori*,  
luglio 2006;  
[http://www.magazzini-sonori.it/esplora/centazzo\\_andrea/centazzo\\_biografia\\_sasso.aspx](http://www.magazzini-sonori.it/esplora/centazzo_andrea/centazzo_biografia_sasso.aspx)
- *Discography*; <http://www.andreacentazzo.com/disco.html>
- *Biography*; [www.andreacentazzo.com](http://www.andreacentazzo.com).  
<http://www.musicasullebocche.it/pub/185/show.jsp?id=410&iso=299&is=185>
- *Einstein's Cosmic Messengers*; [www.andreacentazzo.com](http://www.andreacentazzo.com).
- <http://www.labatteria.it/anatomia/pedale.php>

## **Sitografia delle figure**

- Figura 1: Fusto lavorato - <http://www.musicaebatteria.it/quello-che-tutti-credono-riguardo-ai-legni.php>
- Figura 2: Pelli animali - <http://www.percussioni-africane.com/-corda-pelle-djembe-tamburo-corda-pelle-per-djembe-djambe-tam-tam->
- Figura 3: Tipi di mazze - <http://www.percussioni-africane.com/paire-baguettes-balafon-paire-mailloche-pour-balafon>
- Figura 4: Mazze a testa soffice Cymbal  
<http://lukarocco.altervista.org/batteria/mazze.htm>
- Figura 5: Danze dell'Africa - [www.sapere.it](http://www.sapere.it)
- Figura 6: Tamburo che parla - <http://africandrummerboy.blogspot.it>
- Figura 7: Descrizione della batteria - [http://cjccanada.com/drums\\_\\_percussion](http://cjccanada.com/drums__percussion)
- Figura 8: Hit Hat - [www.stayonbeat.com](http://www.stayonbeat.com)
- Figura 9: La Mitteleuropa Orchestra in concerto a Vienna nel 1983 - Proprietà autore
- Figura 10: Gaslini Quartet 1972 - Proprietà autore
- Figura 11: Performance live di Andrea Centazzo - Proprietà autore

## Discografia Centazzo

- *Ictus*, A. Centazzo, primo album solo (1974, Milano).
- *Fragmentos*, secondo lavoro solo ispirato dalle poesie di Pablo Neruda (1974, Milano).
- *Clangs*, duetto con Steve Lacy (1976, Udine).
- *Trio live* con Steve Lacy e Kent Carter (1976, Udine).
- *Drops*, duetto con il chitarrista Derek Bailey (1977, Udine).
- *Dialogues*, duetto con il percussionista Pierre Favre (1977, Pistoia).
- *Real Time one* e *Real Time two* con Evan Parker e Alvin Curran (1977, Roma).
- *Environment for sextet*, composizioni ed improvvisazioni con J. Zorn e altri (1978, New York).
- *U.S.A. Concerts West*, registrato a Los Angeles e San Francisco, contiene le migliori improvvisazioni tenute nella West Coast (1978, USA tour).
- *U.S.A. Concerts East* con J. Zorn, E. Chadbourne, T. Cora e altri maestri dell'improvvisazione (1979, USA tour).
- *The Bay*, registrazioni con Rova Saxophone Quartet (1978, Carmel Highlands, USA).
- *Situations* con Lol Coxhill, Franz Koglmann e Giancarlo Schiaffini (1978).
- *Indian Tapes*, autobiografia percussiva (1980, Bologna).
- *Shock*, duetto con il sassofonista italiano Gianluigi Trovesi (1984, Bologna).
- *Tiare*, composizioni del nuovo rock minimale (1984, Bologna).
- *Visions*, un viaggio in un mondo ipnotico di percussioni, natura e suoni elettronici, per la musica new age (1986, Bologna).
- *Omaggio a Pier Paolo Pasolini*, in collaborazione con G. Ravazzi (soprano), M. Puntin (Voce recitante), R. Manuzzi (Maestro collaboratore). Il concerto stabilisce un nuovo standard per la musica contemporanea, miscelando le concezioni orientali e occidentali (1989, Bologna).
- *Pictures*, un'antologia che include brani che spaziano dalla word music al minimal rock (1988, Bologna).
- *Sea*, omaggio al mare e alle sue creature; *Land*, tre magnifiche composizioni per Orchestra Sinfonica; *People*, pluripremiato CD contenente capolavori della sua arte percussiva; *Seasons*, compilation di musica da camera e musica d'insieme; i quattro lavori sono inseriti nell'antologia per i vent'anni di carriera (1973-1993).

- *Cetacea*, lavoro commissionato in difesa dei mammiferi marini (1990, Bologna).
- *Theatres*, alcune delle sue migliori composizioni per il palco, che vanno dal moderno al jazz, dall' Ambient alla New Age (1990, Bologna).
- *Living Pictures*, canzoni e rock progressivo (1992, Bologna).
- *Soundtrack three*, romantiche melodie e pezzi jazz per il film diretto da Michael York.
- *Utopia Americana*, antologia dedicata ai maestri della nuova musica americana.
- *The secret of Joy*, registrato a Santa Monica, vede la partecipazione di Geoff Warren (Flauto, Sassofono), Simone Guiducci (Chitarra), Denis Biancucci (Pianoforte), Joan Black (Oboe), Andrea Fari (Percussioni), Cristina Michelini (Voce), e tanti altri (1997, USA).
- *Piano Music*, contenente brani per pianoforte composti tra il 1986-2000, magistralmente interpretati da Denis Biancucci (2000).
- *Il Cuore di Cera (The Heart of Wax)*, autore del libretto Alberto Martini, è una composizione musicale per balletto (2001)<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Cfr. *Discography*; <http://www.andreacentazzo.com/disco.html>.