

LA BATTERIA JAZZ

"Jazz Band at New York's
Marshall Club" - 1916
di Charles Demuth.
Collection Goldstein M. D.

E LA SUA STORIA

di GEORGES PACZYNSKI

SIDNEY CATLETT VERSO LA BATTERIA MODERNA



Per raggiungere i suoi scopi musicali, Sidney Catlett aveva un modo del tutto personale di sedersi allo strumento. Tanto Baby Dodds si muoveva dietro alla sua batteria, infatti, altrettanto Catlett stava perfettamente dritto ed immobile, prendendo esempio - secondo quanto ha riferito Eddie Barefield - da Walter Johnson. Sidney e Walter «assomigliavano a delle statue» (1) ha osservato John Williams. «È noto che l'economia nei movimenti porta a una maggiore maestria e ad una maggiore varietà nelle sfumature». Musicista purosangue, Catlett conosceva questo segreto e riuscì a liberare certi muscoli al fine di lasciare fluire agevolmente la sua energia musicale. Il batterista bebop Stan Levey ha osservato che Catlett aveva «un magnifico controllo della bacchetta. Senza muovere troppo le braccia, poteva suonare dal forte fino a nulla. Lo faceva egualmente bene sia sul tamburo da studio che nel corso dello show [...]. Mi mostrava qualcuno dei suoi trucchi tambureggiando con le dita. Mi disse che avrei



♪ **Dopo la prima parte dedicata a Big Sid Catlett apparsa sul n. 9 di JAZZ, Georges Paczynski, con la seconda parte conclude l'era dello swing e introduce l'avventura del Be Bop del quale Catlett «aveva intravisto un nuovo stile batteristico che sarà poi appannaggio di Kenny Clarke»** ♪

controllato meglio le bacchette se le avessi fatte rimbalzare verso l'alto dopo ogni colpo portato verso il basso. «Utilizza il rimbalzo» [...] insisteva a dirmi [...]. In altre parole, bisogna sfruttare lo slancio del corpo verso il basso per mantenere sempre le bacchette in movimento. Questa lezione mi è stata di grande aiuto» (2). È inoltre ben nota, per un batterista, l'importanza che ha il lavoro sulla battuta per quanto riguarda il miglioramento della sonorità del proprio strumento. «Io sono un batterista» - diceva Catlett - «e ciò significa che passo molto del mio tempo ad esercitarmi al rullante» (3). Un dettaglio singolare ci è fornito da Arvell Shaw: «Sapete» - egli racconta - «che Sid teneva le unghie lunghe? Ognuno di noi aveva le unghie lunghe un pollice o un pollice e mezzo. Egli poteva suonare la batteria con le unghie di una mano, usando una spazzola con l'altra» (4). Tutto questo lavoro sul movimento, sulla battuta - e dunque sul suono - fa sì che un assolo di batteria venga ascol-

tato allo stesso titolo e con la stessa attenzione riservata all'assolo di qualsiasi altro strumentista.

Ritorniamo al celebre concerto del 18 gennaio 1944 alla Metropolitan Opera House di New York. Se da un lato Catlett accompagna un magistrale *Sweet Lorraine* in trio con Art Tatum e il contrabbassista Oscar Pettiford, egli esprime tutta la sua grandezza in *I Got Rhythm*, dove dialoga con Red Norvo che suona lo xilofono con delle bacchette morbide. All'inizio del pezzo è curioso ascoltare questo duetto tra lo xilofono e il rullante suonato con le spazzole da Catlett. È una combinazione rara (sia nel jazz che nella musica per pianoforte e percussioni), che verrà sviluppata in seguito. In *Tea For Two*, Catlett fa meraviglie con Oscar Pettiford, Al Casey alla chitarra e Art Tatum. Insieme, essi formano una notevole sezione ritmica nel più puro stile Middle Jazz, e sono davvero efficaci in *Stompin' At The Savoy*. Ma la mia attenzione si è posata soprattutto su *For Bass Faces Only*, che mette in ri-

suonava» - racconta Billy Taylor. - «Egli lavorava in stretta collaborazione con il contrabbassista: assieme funzionavano come un traino di cavalli. In un trio del genere, il pianista poteva alzarsi e andare a farsi un giro. Voglio dire che il ritmo era sempre lì, ben solido» (5).

In *For Bass Faces Only* si può ammirare la chiarezza del discorso di Sidney Catlett su un andamento moderato, nel corso delle sue otto misure in assolo, prese in uno stile che si ritrova completamente in Kenny Clarke e Max Roach. Il "ra" di 3:

Esempio 1

Ricorda ancora il tamburo militare, mentre l'uso del *tom tom* acuto e di quello grave - con le loro frasi molto caratteristiche - prefigura quanto faranno i batteristi bop:

Esempio 2

In *Rose Room*, Catlett suona in duo col clarinetista Barney Bigard, poi prende un assolo. Qui, il suo fraseg-

giato) e la grancassa. Nell'aprile di quello stesso anno, egli incise un disco come *leader*, insieme a Ben Webster al sassofono tenore, Marlowe Morris al pianoforte e John Simmons al contrabbasso. Prese un assolo molto melodico in *1.2.3. Blues*, basato sulla seguente frase di due misure (suonate in "jazz feel"), che egli abbellisce progressivamente:

Esempio 3



Esempio 3

Fra il 1944 e il 1947, Catlett diresse un proprio quartetto. In *Linger Awhile* (del 1944) egli dialoga con John Simmons in scambi 2-2 (due misure di batteria-due misure di contrabbasso) per l'intera durata della griglia armonica (eccetto la sezione C), che consiste di 32 misure in forma AB-CA'. La sua maniera sconcertante di suonare è al tempo stesso semplice e molto efficace, senza alcun inutile riempitivo, perché ogni colpo ha un peso indispensabile nella comprensione del discorso svolto. Ho scelto di trascrivere gli interventi di Catlett nelle sezioni A e B. Ecco la terza e la quarta misura di A:

Esempio 4

la settima e l'ottava misura di A:
Esempio 5

la terza e la quarta misura di B:
Esempio 6

e la settima e l'ottava misura di B:
Esempio 7

In *I've Found A New Baby*, registrato nell'aprile 1944, durante il suo assolo alle spazzole Catlett ci porge questa interessante frase ritmica:

Esempio 8

Segue un *chorus* di contrabbasso, mentre Catlett prende le bacchette che utilizzerà nel proprio *chorus*, che inizia con un rullo in *buzzle* con degli accenti:

Esempio 9

Esempio 4



Esempio 5



Esempio 6



In *Hallelujah!*, tema di trentadue misure AABA su andamento veloce (152 alla minima in tempo 2/2), registrato il 29 maggio 1944 con Coleman Hawkins, Teddy Wilson e John Kirby, Sidney Catlett prende due *chorus* in assolo alle spazzole (in tale episodio è accompagnato da Teddy Wilson). Del resto, il suo tocco è ugualmente ammirevole sia in assolo che in accompagnamento. In *Honeysuckle Rose*, inciso nel giugno 1944 con Teddy Wilson, Edmond Hall, Benny Morton ed Emmett Berry, si sente il contrabbassista Slam Stewart che prende un *chorus* con l'archetto, accompagnato da Catlett che marca il tempo sul piatto con la bacchetta. Fatto curioso, in questo episodio Catlett fraseggia con una dinamica abbastanza *forte*, mentre all'epoca i batteristi avevano l'abitudine di essere discreti quando accompagnavano gli assoli di contrabbasso, abbassando considerevolmente il volume della loro batteria, perché il contrabbasso non era ancora uno strumento amplificato. Tuttavia, il suono muscoloso ma, al tempo stesso, leggero di Catlett al piatto non disturba affatto Slam Stewart, anzi.

Il 1944 è segnato anche da un avvenimento nella storia

del jazz: il film *Jammin' The Blues* di Gjon Mili, probabilmente uno dei più riusciti per quanto riguarda l'incontro tra jazz e cinema. In questo cortometraggio appaiono sia Jo Jones che Sidney Catlett. Senza dubbio, è proprio Catlett che suona tutta la musica nel corso del film, anche quando sullo schermo appare Jo Jones. In *Sweet Georgia Brown* (tratto dalla musica del film) si riconosce perfettamente Catlett: in effetti, quando viene il momento in cui il batterista prende un *chorus*, all'inizio di questo assolo l'ascol-

tatore ritrova esattamente la frase che ho trascritto dalla settima e l'ottava misura della sezione B di *Linger Awhile* (cfr. l'Esempio 7), inciso durante quello stesso anno. D'altronde, questa frase viene eseguita allo stesso andamento (circa 168 alla semiminima in tempo 4/4) in entrambi i pezzi! Precedentemente (cfr. «Jazz» n. 9) ho ricordato il concerto di Louis

Armstrong del 30 novembre del 1947 alla Symphony Hall, durante il quale ci è possibile scoprire un aspetto avvincente della personalità di Catlett. Ho già parlato dell'importanza di *Boff Boff*, ma in *Steak Face* Catlett è ancor più stupefacente: egli inizia il suo assolo con la grancassa e il *tom tom* grave, in triplo *piano*. L'andamento è moderato (circa 92 alla minima). Il pianoforte accompagna con discrezione l'assolo di Catlett. Lo sviluppo che segue provoca, a un tratto, l'ilarità del pubblico, il che ci fa pensare che Catlett avesse assunto un atteggiamento buffo: è noto infatti che egli amava far ridere la gente. Per esempio, lanciava la sua bacchetta molto in alto nell'aria e, fingendo di essere annoiato, si grattava la testa o si accendeva una sigaretta, attendendo che la bacchetta ricadesse! Durante i suoi assoli, spesso si alzava in piedi per danzare intorno al suo strumento, con grande gioia del pubblico. Tony Scott si ricorda di Catlett, durante un assolo al *Down Beat*, mentre saltella per colpire la pelle frontale della grancassa, poi suona un *chorus* sul muro della scena e sul pavimento, per raggiungere infine la cucina del club (situata dietro la scena) e suona-

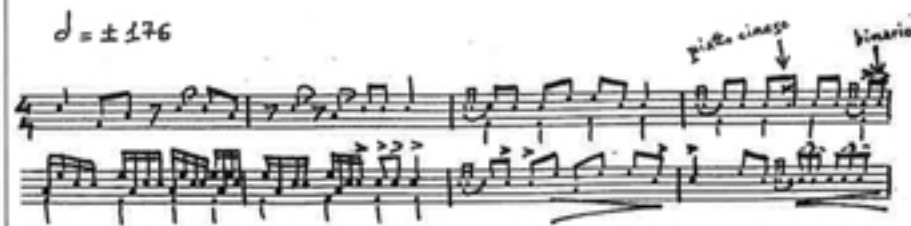


Esempio 1



Esempio 2

♩ = 176



salto il contrabbassista Oscar Pettiford, il cui ruolo nella storia del contrabbasso sarà molto importante, e di cui Ray Brown non dimenticherà mai il modo di suonare così "grasso" e "rotondo". Entrambi - Pettiford e Brown, oltre a Mingus - sono debitori nel loro stile a Jimmy Blanton. Dopo Blanton, infatti, il ruolo del contrabbasso nell'orchestra diverrà così importante che un batterista non potrà più esistere senza giocare d'équipe con un contrabbassista. Il tandem contrabbasso-batteria costituirà uno dei pilastri di tutta la storia del jazz a venire. «Sid ascoltava quando

gio non ci può non far ricordare quello di Gene Krupa con Benny Goodman. Molto brillante in *Flying Home*, Catlett suona i *tom toms* nuovamente alla maniera di Krupa.

Nel 1944 Catlett registrò moltissimi dischi: come ha osservato Philippe Baudoin (6), quello fu l'anno culminante della sua carriera. Il 12 febbraio, incise *The Breaks* con Albert Ammons, Vic Dickenson, Don Byas e Hot Lips Page. Questo pezzo, un blues in sedici misure, vede i musicisti prendere un assolo durante le prime otto misure di ciascun *chorus*: qui Catlett suona il piatto (colpito e smor-

Esempio 7



Esempio 8

♩ = 126



Esempio 9



re la batteria di pentole che vi si trovava! Poi finalmente, Catlett torna sul palco e conclude il suo assolo alla batteria (7).

Sidney Catlett era un vero e proprio showman, nella nobile tradizione del circo e del *music hall*. In un'intervista del 1941, gli venne posta la seguente domanda: fra essere un uomo di spettacolo o essere un musicista, qual'era a suo avviso la funzione più importante? La risposta fu decisa: «Io direi un uomo di spettacolo. Pensate a tutti quei musicisti di prim'ordine che avete incontrato e che suonano per quattro soldi perché non sono uomini di spettacolo. In altre parole, ciò che conta non è quello che fate, ma il modo in cui lo fate (il corsivo è mio)» (8).

In *Steak Face*, tuttavia, ciò che attira la mia attenzione non è l'uomo di spettacolo (che del resto non si può vedere!), bensì il musicista. Il suono che si sprigiona dalla batteria di Catlett mi ha fatto immediatamente pensare a un batterista bebop, che ancora ai nostri giorni, dopo una lunghissima carriera, resta al centro dello sviluppo della batteria jazz a livello mondiale: Roy Haynes. Infatti, non è stato senza sorpresa che ho scoperto in Catlett il futuro suono di Haynes quando quest'ultimo usa le mazzuole in *Con Alma*, tratto da un disco raro (*Just Us*), inciso assieme al pianista Richard Wyands e al contrabbassista Eddie De Haas. Proprio come Haynes, in *Steak Face* Catlett è estremamente attento nel suonare ciascun colpo. I suoi *tom toms* sono intonati (fa diesis-la). Egli colpisce il *charleston* in triplo forte e poi in triplo piano, con le mazzuole (così come farà più tardi anche Haynes), quindi prende le bacchette per eseguire dei *rim shots* su un accompagnamento di grancassa. Il tempo è implacabile. Dopo aver messo la corderia al rullante, egli continua il suo assolo nella sfumatura forte, così da mantenere la tensione necessaria ad alimentare la musica e conservare così l'attenzione del pubblico. In questo momento, il ruolo giocato dalla batteria ricorda un altro grande batterista bebop: Art Blakey. Catlett conclude il suo assolo con dei contrasti dinamici fra triplo forte e triplo piano. L'orchestra rientra dopo un "richiamo" del batterista: terzine di semiminime, suonate in triplo piano sul *charleston*, e un colpo di grancassa-piatto in triplo forte. A questo punto il pub-

blico urla il suo entusiasmo.

Nel 1941, gli U.S.A. entrarono in guerra. I musicisti incontrarono allora varie difficoltà per quanto riguardava il loro lavoro. Nel 1942, ritenendo che le registrazioni fossero pagate in modo insufficiente, l'American Federation of Musicians proclamò uno sciopero che durò fino al 1944. I cantanti approfittarono di queste circostanze, e registrarono con dei cori. Il razionamento del carburante scoraggiava la gente dall'andare nei club, negli hotel e nelle sale da ballo.

Esempio 10



D'altra parte, lo Stato aveva anche deciso di applicare una tassa supplementare, che aumentò il prezzo dei posti in questione. Impercettibilmente, il gusto del pubblico cambiò, allontanandosi dalle orchestre e dai musicisti degli anni Trenta. Le sale da ballo, gli hotel e i club chiusero uno dopo l'altro. Come ha spiegato Burt Korall: «Nel 1945, e ancora per qualche anno successivo, la scelta stava tra due possibilità opposte: il movimento del jazz moderno o i cantanti di musica leggera. Esisteva ancora qualche orchestra da ballo periferica, e alcune orchestre da hotel che continuavano a esibirsi e ad attirare un po' di gente. Ma vi era ormai un nuovo mondo, nel quale i musicisti e le orchestre Swing avevano un ruolo minimo» (9).

Se dalla fine degli anni Trenta il New Orleans Revival contava già degli adepti, l'inizio degli anni Quaranta corrispose alla nascita del bebop, movimento cui appartiene il geniale Kenny Clarke, grazie al quale la batteria jazz entrò nell'era moderna.

Sidney Catlett partecipò all'avventura del bebop. L'11 maggio 1945, egli fece parte del Dizzy Gillespie And His All Stars Quartet. In questo complesso figuravano Charlie Parker, Al Haig e Curley Russel. Quel giorno, vennero registrati alcuni capolavori della scuola bebop. Il pianista Billy

Taylor ha raccontato che Catlett era l'unico batterista capace di prendere un chorus di trentadue o sessantatré misure alla maniera di un pianista o di un trombettista. In *Hot House*, inciso quello stesso 11 maggio, Catlett suona le seguenti quattro misure d'introduzione:

Esempio 10

Assieme all'utilizzazione del rullante, della grancassa e del piatto, la ricerca di Catlett per quanto riguarda il *quarto arto* - sul *charleston* - lo pone

subito fra i batteristi che hanno dato ai quattro arti la loro reale indipendenza. Il *charleston*, suonato sul primo movimento della quarta misura, dimostra che Catlett concepisce questo elemento della batteria come una sonorità integrata in una frase musicale. Per lui, il *charleston* riveste qui una funzione non solamente ritmica ma anche melodica (mentre generalmente, suonato sul secondo e il quarto movimento della battuta, assolve un ruolo principalmente ritmico).

In *Salt Peanuts* (composto da Dizzy Gillespie e Kenny Clarke nel 1943 e registrato sempre in quell'11 maggio 1945) Catlett stabilisce una base ritmica rigorosa quando vengono esposti il tema e l'arrangiamento. Durante l'assolo del pianista Al Haig, i due interventi incisivi della mano sinistra di Catlett al rullante sono veramente nello spirito del bebop. Nel corso degli assoli di Parker e di Gillespie, si sente che il batterista è completamente a suo agio nel punteggiare il discorso dei solisti. Molto meglio di Cozy Cole o di Hal "Doc" West, Sidney Catlett ha saputo entrare nel linguaggio del bebop e nella sua nuova logica; se non ne ha afferrato completamente tutte le sfumature, ha intravisto tuttavia un nuovo stile batteristico che sarà appannaggio di Kenny Clarke. L'assolo di ventiquattro misure preso da Catlett in *Salt Peanuts* (con un riferimento al tema nel finale del

chorus) è un eccellente esempio di come egli agiva nel contesto moderno dell'epoca. Sapeva suonare in tutti gli stili e, come tutti hanno riconosciuto, era molto in anticipo sul suo tempo. Secondo Dicky Wells, Catlett era un "musicians' drummer".

Catlett occupa un ruolo "chiave" nella storia della batteria: con le sue frasi, le sue scelte ritmiche, la qualità della sua sonorità e il suo senso del ritmo, egli influenzò numerosi batteristi come Art Blakey, Max Roach o "Philly Joe" Jones. La batteria moderna esiste realmente già con Sidney Catlett. Egli è stato per la batteria quello che furono Charlie Christian per la chitarra elettrica e Jimmy Blanton per il contrabbasso: un innovatore che ha saputo dare una rilettura originale della musica pur tenendo conto dell'eredità di Chick Webb, Gene Krupa e Dave Tough. Egli rappresenta la fase conclusiva di uno sti-

le (il Middle Jazz) e la nascita di una forma nuova (il bebop).

Secondo le sue stesse parole, Max Roach è stato toccato dalla gentilezza e generosità di Catlett; e aggiunge: «Big Sid è stato la mia fonte d'ispirazione principale». «Philly Joe» Jones, che prese lezioni di spazzole da Catlett, ha riconosciuto: «La chiarezza che ho cercato di sviluppare proviene da Big Sid. Egli è stato uno dei più bei batteristi di tutti i tempi». Per Roy Haynes: «Egli era semplicemente grande. Aveva molto gusto e suonava molto rilassato». Per Sam Woodyard: «Per quanto riguarda il suono della batteria, egli aveva un tocco personale, e nel suo stile era molto preciso (...)». Per Connie Kay, celebre batterista del Modern Jazz Quartet, Catlett era un mago: «Catlett era l'unico batterista che amavo ascoltare quando prendeva un assolo. Sembrava che giocasse con la musi-

ca» (10). Le impressioni di Connie Kay sono confermate da Barney Bigard, il clarinettista che aveva lavorato molto con Catlett: «Big Sid, come noi lo chiamavamo, è stato il miglior batterista col quale io abbia mai suonato. Anche seduto dietro la sua batteria, egli era così grande che avreste giurato non stesse facendo nulla: tutto sembrava facile con lui: non suonava affatto come gli altri batteristi. Quando prendeva un assolo, si poteva quasi sentire una linea melodica liberarsi dall'insieme» (11).

Art Blakey ha raccontato un ricordo personale legato a Sidney Catlett. Ecco cosa gli successe quando era ancora un batterista molto giovane: «Nel periodo in cui suonavo con Fletcher Henderson, una notte avevo una bottiglia di whisky nella tasca



Big Sid Catlett allo Small's Paradise nel 1931 con Elmer Snowden Orchestra (da sin. Elmer Snowden, banjo; Otto Hardwick, as; Leonard "Hem" Davis, tr; Richard Fullbright, bass; Al Sears, tens; Catlett; Harlan "Red" Matthews, tr; Wayman Carver, as; Roy Eldridge, tr; Dickey Wells, trb; George Stevenson, trb (nascosto).



Big Sid Catlett con Louis Armstrong, Barney Bigard ed Earl Hines.

della giacca, e durante lo spettacolo bevevo con una cannuccia dalla bottiglia. Pensavo che ciò fosse "hip". Quando uscì di scena, Sidney Catlett venne a dirmi buongiorno e mi strinse forte le braccia. Ma quando sentì la bottiglia, mi gettò bruscamente per terra. "Impara a dominare il tuo strumento prima di imparare a bere" - mi disse. - «La prossima volta che ti acchiappo, ti rompo il collo». Ebbene, gli devo di aver smesso di bere, e non gli ho mai voluto male per questo, anzi al contrario» (12).

Sidney Catlett era un uomo allegro. Ernie Anderson, l'impresario di Louis Armstrong, racconta: «Sidney non parlava molto di musica. Viveva la sua musica sulla scena e poi la lasciava lì. Quando smetteva di suonare, preferiva raccontare delle storie spassose dietro le quinte, storie che egli inventava, senza sforzo, mentre suonava la batteria. Armstrong ne era un ascoltatore entusiasta e ne aveva raggruppate alcune in una raccolta intitolata "Big Sid Joke Anthology", scritta a macchina, che egli conservava nella sua toilette» (13). Ma una delle testimonianze più commoventi

su Catlett ci viene dal pianista Earl Hines: «Io amavo davvero molto Sid. Era un tipo gioviale. Infatti, il solo male che abbia mai fatto nella sua vita lo fece contro se stesso. Non sapeva dire di no e non ha mai alzato le mani contro nessuno. Lo rivedo piangere, in piedi davanti a Louis Armstrong: Louis era il "capo" e talvolta gli diceva delle cose non troppo gentili, e Sid si mordeva le labbra e piangeva. Malgrado ciò, Sidney è sempre stato il batterista preferito di Louis» (14).

All'inizio del 1951, Catlett prese una polmonite. Tuttavia, proseguì le sue attività. La notte del 25 marzo, egli si trovava dietro le quinte dell'Opera House di Chicago, mentre Max Roach era in scena. Catlett stava parlando con il contrabbassista Slam Stewart quando, all'improvviso, crollò al suolo, colpito da una crisi cardiaca. Un medico, presente tra le quinte, non riuscì a salvarlo.

(4 - continua)

Traduzione di Riccardo Scivales

Note

- (1) Cit. da Burt Korall in: *Drummin' Men*, New York, Schirmer Books, 1990, p. 178.
- (2) *Id.*, *Ibid.*, p. 194.
- (3) *Id.*, *Ibid.*, p. 192.
- (4) *Id.*, *Ibid.*, p. 198.
- (5) *Id.*, *Ibid.*, pp. 176-177.
- (6) Baudoin, Philippe. *Emissions sur Catlett*, Radio France, France Musique, *Le temps du Jazz*, 8-12 gennaio 1990.
- (7) Cit. da Burt Korall in: *Drummin' Men*, cit., p. 196.
- (8) *Down Beat*, 24 marzo 1966, p. 27.
- (9) Korall, Burt. *Drummin' Men*, cit., p. 336.
- (10) Tutte queste citazioni sono tratte da: *Down Beat*, 24 marzo 1966, p. 26.
- (11) Cfr. Baudoin, Philippe. *Emissions sur Catlett*, cit.
- (12) Vedi nota (11).
- (13) *Down Beat*, marzo 1966, p. 26.
- (14) Vedi nota (11).