

LA BATTERIA JAZZ



Big Sid Catlett

E LA SUA STORIA

di GEORGES PACZYNSKI

SIDNEY CATLETT VERSO LA BATTERIA MODERNA



♪ **Jo Jones, Sidney Catlett, e più tardi Buddy Rich e Louie Bellson sono stati ballerini di tip tap: essi si riallacciano così alla vecchia tradizione dello spettacolo. Ma se Jo Jones rappresenta l'apice di uno stile, Sidney "Big Sid" Catlett è un batterista "cerniera" tra il periodo Swing e quello Bebop. Jo Jones venerava Catlett: «Big Sid era come mio fratello. Non vado in nessun posto senza [...] una sua piccola fotografia che porto con me. È per questa ragione che io non ho mai paura. So di avere Sid con me» (1).** ♪

All'inizio della sua carriera, lo stile di Catlett (ad esempio nel 1933, quando accompagna Benny Carter in *Swing It* o in *Symphony in Riffs*) non era diverso da quello degli altri batteristi dell'epoca, ancora imprugnati dell'approccio tipo "tamburo militare". Alto e grande, con delle mani molto lunghe, Catlett fu ben presto influenzato da Zutty Singleton. Nesuhi Ertegün racconta: «Zutty e Sid erano simili sotto molti aspetti. Entrambi erano dei grandi pezzi di marcantonio che suonavano dolcemente - dolcemente nel senso che non "pestavano" mai. Talvolta, nell'ultimo chorus di un pezzo dixieland o nelle ultime sedici misure, poteva succedere che aumentassero il volume. Ma fondamentalmente si trattava di batteristi che suonavano con dolcezza, raziocinio e con forza di persuasione» (2). Catlett ammirava i grandi batteristi degli anni Venti a

Chicago: Johnny Wells, Baby Dodds, Jimmy Bertrand (che egli reputava essere il migliore), Vic Berton e Orm Downes. A New York, ascoltò Kaiser Marshall, George Stafford e Walter Johnson e si ispirò anche a Tommy Benford. Si dimostrò sensibile anche allo stile di un vecchio batterista chiamato Brooks, che si esibiva al Lincoln Theatre. E ovviamente amava molto Chick Webb.

Si può ascoltare Catlett nelle registrazioni del 1936 con la grande orchestra di Fletcher Henderson. Ancora, non c'è nulla che lo contraddistingua veramente dagli altri batteristi dell'epoca, ad esempio quando

partecipò all'incisione di *Jangled Nerves* (9 aprile 1936). Tuttavia, si avverte già in lui una pulsazione ritmica fuori del comune e una feroce volontà di trascinare tutta l'orchestra. In *Christopher Columbus*, *Stealin' Apples* o *Blue Lou*, registrati il 27 marzo 1936, egli fa corpo unico con la sezione ritmica di Fletcher Henderson, in cui si può apprezzare (oltre a Fletcher o a suo fratello Horace al pianoforte), Bob Lessey alla chitarra e John Kirby al contrabbasso.

Il 10 novembre 1938, insieme a Roy Eldridge e a Chu Berry, Catlett incise *46th West 52nd*. Qui, egli suona sedici misure in assolo, durante le quali si rivela l'immenso talento di questo batterista eccezionale. La chiarezza del suo discorso, squisitamente "melodico", ci aiuta a comprendere il suo assolo, basato unicamente su due frasi, ciascuna delle quali formata da due misure. Ecco la prima frase, che egli ripete quattro volte:

Esempio 1

e la seconda frase, che viene suonata due volte:

Esempio 2

Le ultime quattro misure concludono il suo assolo nel modo seguente:

Esempio 3

Durante le prime dodici misure, la grancassa pulsa senza posa. Nella tre-

Esempio 1

♩ = 430

Esempio 2

Esempio 3

rim shots

dicesima e nella quattordicesima misura, Sidney Catlett suona la grancassa come fosse una "mano sinistra", considerandola - sebbene essa abbia il suono più grave di tutta la batteria - come una parte integrante della melodia e non più come un elemento dell'accompagnamento. E non è certo casuale che egli, dopo aver suonato dei rim shots sul rullante, prenda il suo assolo sulla grancassa. Se dobbiamo credere al batterista bebop Charlie Persip, Catlett è stato uno dei primi batteristi a suonare la grancassa con degli accenti - tecnica che più tardi Max Roach e Art Blakey svilupperanno a un livello molto elevato (3).

Sidney Catlett si unì alla big band di Louis Armstrong fra il 1938 e il 1941. Il 18 dicembre 1939, quest'orchestra registrò il famoso *Bye And Bye*, con un'introduzione di quattro misure alla batteria che d'altro canto si può capire solo dopo aver ascoltato l'orchestra. In effetti, Catlett prova un maligno piacere ad imbrogliare le carte: siccome il tempo è dato fuori dal microfono, l'ascoltatore non può esserne confuso, perché il pezzo inizia con un rullo seguito da due crome (nel corso delle prime due misure). E queste due crome non indicano in alcun modo che si tratta di un andamento medio sostenuto. È solamente nelle due misure successive che il tempo viene lanciato davvero. Ho trascritto queste quattro misure introduttive:

Esempio 4



Il 18 gennaio 1939, Armstrong incise a New York *What Is This Thing Called Swing?* Il trombettista parla, canta e poi annuncia un assolo particolarmente brillante di Catlett, eseguito dapprima in *frisé* (un colpo per ciascuna mano) con degli accenti. Non è tanto l'assolo di Catlett ad appassionarci, ma soprattutto il dinamismo del suo accompagnamento, particolarmente quando entra il *chorus* di Armstrong. Il sassofonista e storico del jazz Marc Richard ha attirato la mia attenzione sull'esecuzione di Catlett durante questo passaggio. In



Sidney Catlett con Freddy Webster, Scoops Carry, Trummy Young, Leonard Gaskin, Budd Johnson, Snags Allen, Dizzy Gillespie, Doc West

effetti, egli "spinge" il trombettista e poi tutta l'orchestra, grazie a un "attacco" suonato sempre in forte alla grancassa: e questo sempre in *souplesse*, senza aggressività. Egli si avvale del colore "scuro" del suo strumento, imprimendo tuttavia a questo colore un andamento sostenuto.

Direi che le quattro componenti fondamentali dell'interpretazione e del modo di suonare di un batterista sono: la sonorità, la qualità del tempo, la scelta delle timbriche e la scelta dei ritmi da usare con queste timbriche.

Ma, quando ci si trova in una situazione musicale - nel momento stesso, cioè, della creazione artistica - questi quattro elementi non si presentano necessariamente in questo modo alla

mente del musicista. Essi sorgono "spontaneamente", al momento, per un'intuizione del batterista. Tuttavia, per arrivare a questa miracolosa "spontaneità", bisogna preparare a lungo il terreno e passare attraverso numerose esperienze infruttuose - che possiamo definire come esercizi ripetuti. In realtà, l'improvvisazione non si improvvisa affatto! Il musicista si esercita da solo, si confronta con gli altri musicisti, poi si esercita nuovamente da solo, e questo necessario andirivieni affina, nel corso degli anni, la sua sensibilità improvvisativa. In altre parole,

il batterista lavora per acquisire una disponibilità auditiva e gestuale, al fine di poter rispondere a un discorso - quello del solista - che è sempre diverso. Non gli è sufficiente imparare a memoria delle frasi per riproporle pari pari in concerto. Il jazzista è come un giocatore di scacchi: se la disposizione delle parti del suono corrisponde a regole ben precise, la parte suonata è invece sempre diversa. Perciò, è necessario che il jazzista sappia fronteggiare "brutalmente" una data situazione costantemente cangiante. In queste condizioni, egli deve accettare l'eventuale mancanza di idee, la stanchezza, lo scoraggiamento, l'insuccesso e anche l'angoscia. Per progredire, dovrà liberarsi dalla paura e non si lascerà sfuggire nessuna occasione di suonare con dei grandi musicisti, a contatto dei quali migliorerà realmente il suo stile. Catlett sapeva bene queste cose. Ad esempio, egli incoraggiò il giovane Ed Shaughnessy (quando debuttò nel 1946) a suonare in *jam session* con Ben Webster e John Simmons. Shaughnessy era terrorizzato. Allora Catlett gli disse: «Tu non diventerai mai bravo, a meno che non suoni con dei musicisti migliori di te» (4). E questo è un consiglio che io stesso dò sovente ai miei allievi.

Essere un musicista jazz implica la disponibilità a trovare il tempo di attendersi nei club per il gusto della musica, per incontrare altre persone, per farsi conoscere, allacciare delle amicizie e suonare in *jam session*. Il che

presuppone uno stile di vita che si accorda con un tipo di carattere per il quale lo scorrere del tempo non conta. Questo era il caso di Catlett. A tale riguardo, la testimonianza di Eddie Barefield è molto significativa: «Sid detestava andare a dormire prima delle ore piccole. Anche se tutti erano già rientrati a casa e non succedeva più niente di particolare, egli era lì, in piedi, in qualche parte di un ristorante, a raccontare frottole e storielle fino alle prime ore del mattino. Come Art Tatum, Sid non andava mai a letto» (5).

L'accompagnamento fornito da Sidney Catlett, in *Haven't Named It Yet* (registrato da Lionel Hampton a New York il 12 ottobre 1939) è un vero modello del suo genere. L'orchestra era composta da Henry Allen alla tromba, J.C. Higginbotham al trombone, Earl Bostic al sassofono contralto, Hampton al vibrafono, Clyde Hart al pianoforte, Charlie Christian alla chitarra, Artie Bernstein al contrabbasso e, ovviamente, Catlett alla batteria. Se mi sono preso cura di nominare tutti i componenti dell'orchestra, è stato per meglio sottolineare il ruolo svolto dal batterista. Egli deve amministrare con attenzione le risorse del suo strumento, per fare "andare avanti" la musica; deve dosare i suoi interventi e scegliere i suoi colori in funzione degli strumenti che accompagna. Ora, Sidney Catlett sa trovare sempre il colore giusto, installare un tempo ideale che farà "swingare" i suoi compagni e tracciare la curva progressivamente ascendente della musica. Dall'inizio alla fine del pezzo, il nostro batterista "racconta una storia", senza mai cadere di tono, seguendo i percorsi presi a prestito da tutti i musicisti che si avvicinavano nell'esecuzione. Egli ci dà la prova che la cosa più importante, quando si suona, non è né l'armonia, né la melodia, e neppure il ritmo, ma la continuità dell'idea musicale. È questo, del resto, il segno distintivo di qualsiasi grande musicista, qualunque sia il suo strumento e il suo stile.

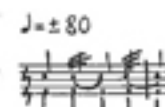
Qui, in *Haven't Named It Yet*, dopo l'introduzione suonata dal vibrafono in assolo, Catlett improvvisa sul rullante durante l'esposizione del tema, seguendo la tromba e il vibrafono e aggiungendo tuttavia un altro colore grazie al piatto cinese; poi, durante l'assolo di chitarra e l'entrata della

tromba, opta per lo *cha-ba-da* sul *charleston*; punteggia la frase con il piatto e riparte sul rullante quando accompagna il trombone; mantiene lo stesso colore per il sassofono contralto e per il trombone (che suona di nuovo); quindi decide di riprendere il *charleston* per seguire il vibrafono, e non esita a tacere, lasciando "vivere il silenzio", quando intervengono il contrabbasso e la tromba. Improvvisamente, quando entra il vibrafono, egli "penetra" con forza con tutta la sua batteria, ma con molta concisione. L'orchestra, ormai, può riversarsi su questa strada. Catlett suona il "levare" (il secondo e il quarto movimento) in forte, sul rullante; cambia ancora colore usando i *tom toms* e i piatti, e ritorna al "levare" per concludere infine con il piatto, smorzandone il suono dopo averlo colpito. Il grande merito di Catlett è di aver saputo conservare

Esempio 5



Esempio 6



un'unità in tutta questa progressione musicale, nonostante la varietà timbrica caratteristica della batteria jazz (o forse proprio grazie ad essa).

L'eccezionale talento di Sidney Catlett come accompagnatore si può valutare appieno nel celebre *Wolverine Blues*, inciso con "Louis Armstrong And His Orchestra" il 14 marzo 1940 a New York. Del resto, nel 1941 lo stesso Catlett reputava che questa prestazione era quanto egli aveva fatto di meglio con una grande formazione orchestrale. Verso la fine del brano, notiamo un rimarchevole "levare" di otto misure (sul rullante), dal suono rotondo e generoso.

Certe figure ritmiche suonate da Catlett sono una mescolanza di ritmo binario e ternario. Eccone un esempio di due misure, tratto da *Rose Room*, registrato il 4 ottobre 1941 con il complesso "Sidney Bechet And His New

Orleans Feetwarmers". Proprio all'inizio di questo brano, Catlett suona:

Esempio 5

Catlett si mantiene estremamente sobrio e "serve" la musica (marcando solamente il tempo) nel famoso *Summertime* registrato da Sidney Bechet l'8 giugno 1939. Verso la fine del brano, egli esegue dei rulli tipici dello stile New Orleans:

Esempio 6

Se è vero che per certi versi Catlett resta legato alla grande tradizione del jazz, ciò nondimeno egli può essere assimilato anche alla corrente della nascente batteria moderna.

In realtà, nell'arte non si crea mai nulla di radicalmente nuovo. Per esempio, a teatro, quando i proiettori illuminano più specificamente certe parti della scena, nondimeno essi illuminano la scena stessa. In altre parole, non si crea che partendo da ciò che è già stato fatto: sia abbellendo e trasformando il passato, sia negandolo sistematicamente - il che, in realtà, ne conferma con più forza l'esistenza. A questo riguardo, Alain Gerber ha scritto «Se Tough e Jones hanno preparato l'avvento della percussione bebop, senza mai rimettere veramente in discussione lo stile della loro epoca, è proprio Catlett un vero rivoluzionario, come Charlie Christian - uno di quei musicisti che non si sa bene se vadano ancora annoverati fra i classici o considerati già tra i moderni» (6). E Gerber conclude: «Comunque sia, si può affermare che è stato grazie a questi artisti che la batteria ha conquistato, dopo trent'anni di una semi-schiavitù che la distingueva dagli altri strumenti, la libertà di vivere da protagonista l'avventura affascinante del jazz» (7).

In *I Never Knew*, inciso il 28 dicembre 1943 con Lester Young, Johnny Guarnieri e Slam Stewart, Sidney Catlett ci propone un magnifico assolo alle spazzole. Un altro assolo particolarmente interessante, suonato con le bacchette, è in *Afternoon Of A Basie*, registrato in quello stesso giorno. In quella occasione, Catlett suonò ventiquattro misure senza marcare la sequenza che funge da punto di riferimento della fine delle prime dodici misure. Questo



modo di procedere rappresentava una novità, ed era destinato a diventare una delle basi degli assoli della batteria moderna: la frase musicale prevale sulla suddivisione in battute e sul metro. In *Boogin' With Big Sid*, registrato il 31 luglio 1945, Sidney Catlett accompagna con le spazzole il pianista Sammy Price. Questo duo senza contrabbasso suona il tempo con grande efficacia.

Il 18 gennaio 1944, alla Metropolitan Opera House di New York, ebbe luogo lo storico concerto *Esquire All-American Jazz Concert* (come *Metronome*, *Esquire* era una celebre rivista che indava dei referendum per "incoronare" i migliori musicisti del momento). Il pezzo di presentazione del concerto, *Esquire Blues*, è già di per se stesso molto riuscito. Catlett vi è avvincente per il suo ritmo ed i suoi interventi. Durante quel concerto (uno dei più straordinari esempi di *jam session* mai registrati, che raggruppava i grandi jazzisti giustamente vincitori del referendum di quell'anno - e precisamente L. Armstrong, R. Eldridge, J. Teagarden,

B. Bigard, B. Goodman, C. Hawkins, L. Hampton, A. Tatum, J. Stacy, T. Wilson, O. Pettiford, S. Catlett e la cantante B. Holiday), si ascolta un pezzo destinato a rimanere negli annali della storia della batteria jazz: *Mop Mop* di Coleman Hawkins, precedentemente registrato, in studio, nel dicembre 1943. La composizione di questo brano è stata talvolta attribuita a Kenny Clarke o anche a Cootie Williams. Le prime quattro misure del tema rappresentano la frase-chiave di questo pezzo in trentadue misure (e forma AABA):

Esempio 7

Quando viene esposto il tema, Catlett accentua su un *tom tom* le due semiminime della quarta misura. Segue uno sbalorditivo assolo di

Tatum, accompagnato molto piano dalla sezione ritmica. Il suono di questo assieme strumentale con batterista (nel caso specifico Catlett) preannun-

cia il *sound* del futuro trio di Oscar Peterson senza batteria - un *sound* che esisteva già nel 1939-1940 col trio di Nat "King" Cole. Come ha osservato molto a proposito il pianista e storico del jazz, Philippe Baudoin, Catlett è molto saggio nel cominciare un assolo di otto misure solamente alla fine dell'ultima esposizione del tema, ma i suoi compagni dimenticano di riprendere il tema al momento giusto e

Catlett, imperturbabile, continua a suonare finché arriva Teagarden a trascinare gli altri (8). L'inizio dell'intervento di Catlett alla fine del pezzo si presenta nel modo seguente:

Esempio 8

Le due semiminime della quarta sono qui sottolineate sul secondo e il terzo movimento e non (come avveniva nel tema) sul primo e il secondo movimento. In qualche modo, Sidney Catlett suona "intorno alla melodia", abbellendola con le diverse sonorità del rullante, del *tom tom* e del piatto.

Nel 1947, *Mop Mop* venne ripreso col titolo di *Boff Boff*, durante un altro famoso concerto, quello del 30 novembre alla Symphony Hall di Boston, con gli All Stars di Louis Armstrong. Cosa fa Catlett in quest'altra versione del pezzo (versione che scandalosamente è stata quasi completamente "tagliata" nel *compact disc* che riporta i sedici brani eseguiti in quel concerto)? Dopo una breve introduzione del batterista, l'orchestra espone il tema. A questo punto compaiono Louis Armstrong, Jack Teagarden al trombone, Barney Bigard al clarinetto, Dick Cary al pianoforte, Arvell Shaw al contrabbasso e Sidney Catlett alla batteria. L'andamento (circa 152 alla minima in tempo 2/2) è più vivace rispetto alla versione del 1944. L'inizio dell'assolo di Catlett, suonato in rullo *buzz* con degli accenti molto leggeri, è sostenuto dall'orchestra nel modo seguente:

Esempio 9

Successivamente, Catlett fraseggia in fortissimo con degli accenti, mentre la grancassa marca tutti i tempi. A un certo punto dell'assolo, si percepisce una figura che più tardi verrà usata da Max Roach. Eccola:

Esempio 10

La sonorità della batteria di Catlett mi spinge a ricordare in questa sede

Esempio 9
♩ = ± 152

Orch.
batt.

Esempio 10

Esempio 11
♩ = ± 152

Esempio 12

la questione della tensione delle pelli, in particolare sui *tom toms*. In effetti, originariamente i batteristi suonavano su delle pelli di rullante e di *tom toms* relativamente allentate. Con il passare degli anni e delle generazioni, progressivamente essi le tesero sempre di più. In *Boff Boff*, il *sound* di Sidney Catlett è estremamente vivo. Qui di seguito, ho trascritto un doppio "decrecendo" suonato, qualche misura più avanti, nel suo assolo:

Esempio 11

La serie dei *rim shots* che seguono è imperniata su un *continuo* (eseguito sul rullante senza cordiera) che dà l'impressione di una macchina inesorabilmente in marcia. Questo *continuo* altro non è che lo *cha-ba-da*:

Esempio 12

I *rim shots* sono sovrapposti allo *cha-ba-da* con la grancassa e il *charleston*:

Esempio 13

In questo episodio, si pone il problema dell'ascolto della batteria. Cosa capi-

sce chi ascolta questo strumento? Se egli non è musicista, ma un semplice appassionato di jazz, non si farà troppi problemi. Amerà il pezzo o non l'amerà, mostrando sensibilità oppure no per il ritmo, la scelta delle sonorità o la qualità del tempo. La situazione del musicista (o di chi sta studiando musica) è completamente diversa. Quando ascolta un brano o più in particolare il batterista, egli deve sbrogliare il senso del discorso dall'"interno" e, per apprezzarlo, trovare il primo movimento di ogni misura, così da comprendere l'articolazione del testo in rapporto a questo primo movimento.

Ora, nell'assolo di Catlett in *Boff Boff*, se l'ascoltatore prova a marcare egli stesso il tempo, si accorgerà che a un certo punto Catlett suona "alla rovescia": vale a dire che l'ascoltatore sente l'articolazione della frase in modo diverso da chi la suona. Per esemplificare, Catlett suona (*rim shots* e rullante senza cordiera):

Esempio 14

mentre chi ascolta crede di sentire:

Esempio 15

In realtà, Sidney Catlett interpreta delle frasi musicali e non è affatto pri-

Esempio 13
♩ = ± 152

rim shots

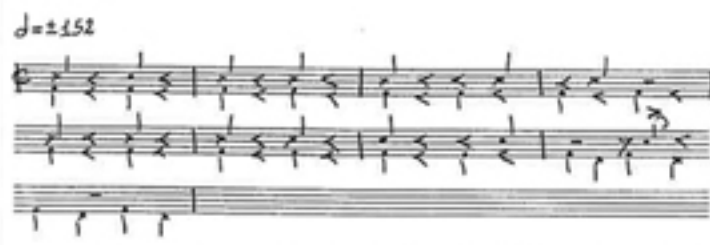
Esempio 14

Esempio 15



Sidney "Big Sid" Catlett con (da sin.) Jack Teagarden, Barney Bigard e Louis Armstrong

Esempio 16



gioniero del metro e della suddivisione in battute. Egli fa "respirare" la musica, rilanciando continuamente il seguito del discorso musicale per tenere in sospenso l'ascoltatore. Ecco nove misure suonate bacchetta contro bacchetta (una delle quali piazzata proprio sulla pelle) o sul bordo di una cassa. Ogni colpo ha una sua sonorità specifica. E anche la dinamica è stupefacente:

Esempio 16

Un poco più avanti, nell'assolo, troviamo una frase che verrà utilizzata più tardi da Art Blakey. Catlett, infatti, colpisce il bordo di una cassa e si avvicina progressivamente al centro della pelle, dando gli otto colpi seguenti:

Esempio 17

In seguito, Art Blakey non esiterà ad appoggiare il suo gomito sinistro perpendicolarmente al rullante senza cordiera (con la bacchetta, nella mano destra, che colpisce la pelle) e a farlo scivolare fino al bordo dello strumento. La modernità di Sidney Catlett si ritrova in frasi come la seguente, suonata verso la fine dell'assolo, con il *charleston* colpito in questo modo:

Esempio 17



Esempio 18



Esempio 19



Esempio 18

Catlett suona anche su due suoni, creando una sensazione di squilibrio quando il piatto smorza-

zato e la grancassa producono il seguente ritmo:



Esempio 19

L'assolo si conclude in *piano*, poi con un silenzio seguito da un colpo di grancassa, col piatto in *forte*. Allora l'orchestra espone nuovamente il tema.

Quest'assolo di Catlett è un pezzo di bravura che mette particolarmente in evidenza il suo eccezionale senso della

dinamica e dello *swing*. La sua batteria canta: le sfumature si articolano dal triplo *piano* al triplo *forte*, le sonorità scelte sono estremamente diverse tra loro, e le frasi musicali svelano un filo conduttore che può essere seguito grazie al suo acuto senso del ritmo.

Catlett dava questo consiglio ai giovani batteristi: «Sviluppate il vostro senso del ritmo e il vostro "feeling" per la battuta. È questa la cosa importante nella batteria; e senza di essa, tutta la tecnica del mondo non significa nulla» (9). Del resto, egli affermava: «Io non sono un tecnico. Suono ciò che sento, e generalmente questo mi riesce nel modo in cui l'avevo desiderato» (10).

(3 - continua)

(Traduzione di Riccardo Scivales)

1925 - La band di Sammy Stewart (in mezzo con la pelliccia) con Big Sid Catlett (in alto con il cappello nero) e, fra gli altri, George Dixon e Walter Fuller (tromba) Alex Hill (piano), Ike Robinson (banjo)

Note

- (1) Cit. da Burt Korall in: *Drummin' Men*, New York, Schirmer Books, 1990, p. 167.
- (2) *Id.*, *Ibid.*, p. 180.
- (3) Cit. da Burt Korall in: *Drummin' Men*, cit., p. 195.
- (4) Cit. da Burt Korall in: *Drummin' Men*, cit., p. 168.
- (5) *Id.*, *Ibid.*, p. 170.
- (6) Gerber, Alain, *La percussion classique*, in: *Jazz classique*, Paris, Casterman, 1971, p. 187.
- (7) Cfr. Gerber, Alain, cit., p. 187.
- (8) Baudoin, Philippe, *Emissions sur Catlett*, Radio France, France Musique, *Le temps du Jazz*, 8-12 gennaio 1990.
- (9) *Down Beat*, 24 marzo 1966, p. 27. Intervista realizzata nell'aprile 1941 per la rivista *Music And Rhythm*.
- (10) *Id.*, *Ibid.*