



LA BATTERIA JAZZ

di Georges Paczynski

Il secondo grande batterista della storia del jazz: Zutty Singleton

Dopo Baby Dodds, è Arthur James "Zutty" Singleton ad occupare un posto di rilievo nella storia della batteria New Orleans. Il soprannome "Zutty" è una deformazione in dialetto creolo del francese "gentile", "grazioso". Nel 1920 "Zutty" suonò con Louis Armstrong, poi, tra il 1921 ed il 1923, lavorò con le orchestre di Luis Russell, John Robichaux e Fate Marable. Lo si trova a fianco dei più grandi della storia del jazz ai suoi inizi: Jelly Roll Morton, Jimmie Noone, Fats Waller, Earl Hines, ecc...

Il suo stile è simile a quello di Baby Dodds. Zutty suona il piatto in accompagnamento, ad esempio in *Some Of These Days*, registrato con Louis Armstrong il 10 Settembre 1929. In *Savoyager's Stomp* (registrato il 5 Luglio 1928 a Chicago con una formazione i cui elementi di spicco erano Louis Armstrong ed Earl Hines), egli esegue con la mano destra lo "cha-ba-da" sul piatto, smorzandone il suono con la mano sinistra. Ma i gusti di Singleton si differenziavano da quelli di Baby Dodds. Diversamente da quest'ultimo, infatti, egli non era un grande amante di quegli accessori e gadgets così apprezzati dai batteristi dell'epoca. Inoltre, il suo stile era un poco più scarno rispetto a quello di Dodds. Di certo, egli soleva suonare sempre la grancassa. Nelle registrazioni, si comincia a sentire questo elemento della batteria verso la metà e la fine degli anni Venti: come in *No One Else But You*, registrato dai Savoy Ballroom five di Louis Armstrong il 5 Dicembre 1928. In *Beau Koo Jack*, registrato lo stesso giorno, Zutty accompagna Earl Hines suonando lo "cha-ba-da" sul piatto (sempre smorzandolo) e percuotendo la grancassa sui tempi forti (il primo ed



Zutty Singleton

il terzo) della battuta. L'andamento è vivo:

$d = \pm 120$



Originariamente, il ritmo fondamentale era a 2 tempi:



o anche:

prima di trasformarsi in un ritmo a 4 tempi:



La durata del rullo sulla pelle del tamburo, dal 2° al 3° tempo e dal 4° al 1° tempo della misura successiva, si trasformò in un'altra durata, quella del metallo del piatto che vibra:

Esempio 1

o anche:

Esempio 2

In seguito, al set della batteria si aggiunsero i piatti a pedale (*bit-bit, charleston*), azionati dal piede sinistro. Allora il ritmo diventò:

Esempio 3

e ancora (molto più tardi):

Esempio 4

Ma non siamo ancora giunti a questa fase della storia della batteria jazz. Ciò nonostante, mi è sembrato necessario segnalare questa evoluzione, per mostrare il cammino percorso da una semplice marcia-tamburo, eseguita a due mani su una cassa, al tempo segnato dalla mano destra sul piatto.

Tuttavia, lo stile di Zutty Singleton è ancora fortemente orientato verso la tecnica del tamburo militare. Il suo fraseggio ricorda quello dei ballerini di tip-tap, soprattutto quando egli si cimenta con i suoi piccoli

E LA SUA STORIA

La Batteria Jazz e la sua storia

piatti a mano (i crotali), che batte uno contro l'altro (molto abilmente) nel celebre *West End Blues*, registrato il 28 Giugno 1928 con Louis Armstrong ed Earl Hines. Ecco la trascrizione di questa parte di crotali, in "jazz feel", eseguita da Singleton durante l'assolo del trombonista Fred Robinson:

Esempio 5

Il 1928 fu l'anno dei capolavori. Zutty Singleton partecipò infatti a varie sedute di registrazione che segnarono l'intera storia del jazz. In particolare, egli accompagnò Louis Armstrong ed Earl Hines non solo in *West End Blues*, ma anche in *Basin Street Blues*, così come in altri brani tra cui *Skip the Gutter*. In questo pezzo, registrato il 27 Giugno, va segnalato un superbo esempio di amangiamento fra il batterista ed il trombettista, che suonano in duo su 2 misure durante un *break* situato tra la settima e l'ottava misura dell'assolo di clarinetto di Jimmy Strong. Con questa frase, in cui il piatto risponde alla tromba, Armstrong e Singleton interrompono in qualche modo il discorso del clarinettista:

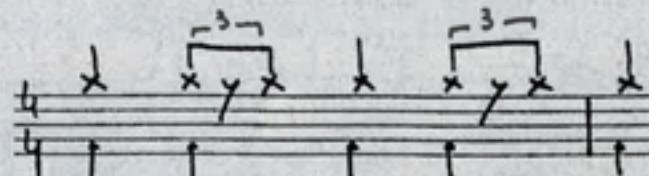
Esempio 6

Zutty Singleton si serviva anche di altri colpi oltre a quelli del piatto. Il suo *temple block* (o *block* cinese), suonato con le bacchette felpate (mazzuoli), ravviva il *chorus* di Armstrong alla fine di *Heeb Me Talking To Ya* (12 Dicembre 1928). Ecco come Zutty procede sul *temple block*, all'inizio di questo chorus, suonando tutti i tempi alla grancassa:

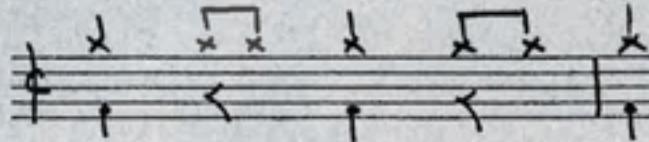
Esempio 7

In *Muggles* (7 Dicembre 1928) egli percuote con molta discrezione la grancassa e affida la pulsazione alle spazzole, così come in *St. James Infirmary* ed in *Tight Like This* (entrambi registrati il 12 Dicembre 1928). Louis Cottrell aveva donato a Singleton un paio di spazzole che gli erano state date dal comettista Manuel Perez. Come ha raccontato Martin Williams (1), non si può dire che si trattasse veramente di un gran regalo, perché Cottrell riteneva che queste spazzole

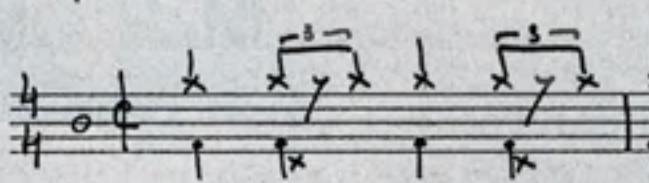
Esempio n. 1



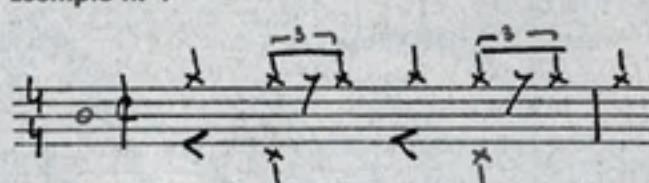
Esempio n. 2



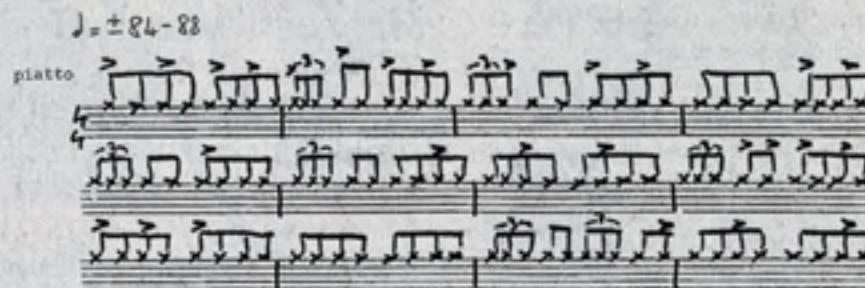
Esempio n. 3



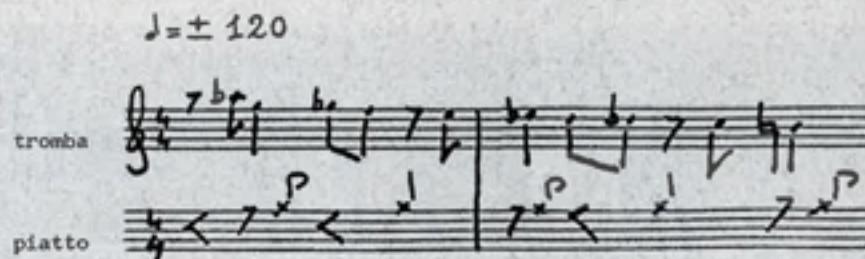
Esempio n. 4



Esempio n. 5



Esempio n. 6



sporcassero la pelle dei suoi tamburi. Lo stile di Zutty Singleton è particolarmente evidente in *Sugar Foot Strut* (28 Giugno 1928), ancora una volta registrato con una formazione i cui elementi di spicco erano Louis Armstrong ed Earl Hines. All'inizio di questo brano, il batterista suona dei crotali per rispondere all'orchestra. In questo caso mi è sembrato interessante trascrivere le frasi dell'orchestra, così da cogliere al meglio la pertinenza delle risposte di Singleton, poi del suo assolo (in "jazz feel"):

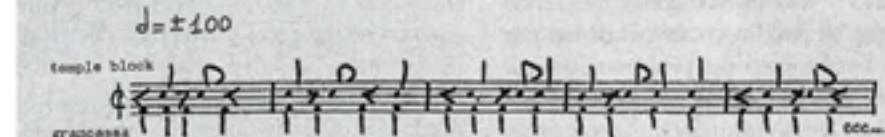
Esempio 8

Le qualità di Zutty sono manifeste anche in *That Rhytm Man* (22 Luglio 1929), registrato con Louis Armstrong e la sua *big band*. In effetti, qui il batterista si esprime al meglio sia in accompagnamento che in assolo, avvalendosi di una grande varietà di timbri. Il 26 Novembre 1929, con la stessa orchestra, egli registrò un grande classico del jazz: *After You've Gone*. La nostra scelta è caduta su questo brano non tanto per l'esecuzione del batterista, quanto per quella di Armstrong. Ed è proprio relativamente alla parte cantata del trombettista che mi accingo ad affrontare un problema particolare, che riguarda tutti i musicisti, siano essi *jazzmen* o no. Ecco, ritrascritta ritmicamente, la fine del canto di Armstrong il quale, come è evidente, scandisce le sue frasi in "jazz feel":

Esempio 9

E' stato per mezzo della voce, del canto e della loro coniugazione con il gesto, che è nato il ritmo (e la coscienza di quest'ultimo da parte dei musicisti). Ed è verosimile che i batteristi di una volta dovessero lavorare nello stesso modo di quelli odierni. Lo scrittore, al suo tavolo, trascrive la propria idea ed il proprio pensiero per mezzo dell'alfabeto, delle parole, delle frasi, infine della sua penna. Il batterista davanti al proprio strumento e in una situazione analoga a quella dello scrittore, traduce il suo pensiero musicale per mezzo della voce e del gesto. Si può quindi comprendere perché i termini scelti per designare i "rudimenti" del tamburo (i "flas", i "paradiddles" ed i

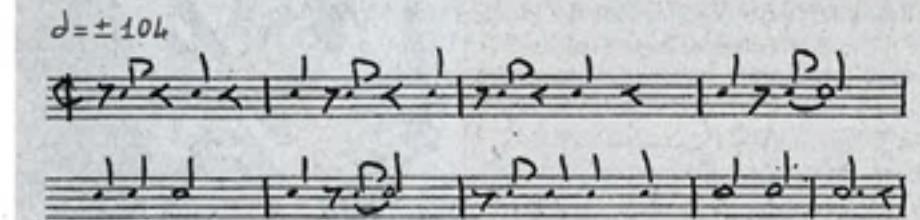
Esempio n. 7



Esempio n. 8



Esempio n. 9



"paradiddle-diddles") altro non siano che delle *onomatopee che imitano le figure stesse*.

Queste osservazioni sono di capitale importanza per comprendere appieno la *natura profonda della batteria jazz*. Se si scandisce con l'*onomatopea* "Ta" il ritmo di Armstrong sopra riportato, si ottiene già una partitura di tamburo con corde. Se si scandisce la stessa partitura con "Ta" e "Ting", lo stesso ritmo sarà "distribuito" su 2 suoni: tamburo con corde e piatto. Scandiamo ora

lo stesso ritmo "Ta", "Ting" e "Boum", e si otterrà una partitura di batteria su 3 suoni: tamburo con corde, piatto e grancassa. Pertanto, si può comprendere fino a qual punto la frase di Armstrong esemplifichi il fraseggio del jazz e possa essere applicata ad ogni strumento. I musicisti, qualunque sia il loro stile, la loro musica e la loro epoca, sono stati messi a confronto (e sempre lo saranno) con un modo di procedere fondamentale: *il pensiero guida la mano*. Zutty Singleton contribuì largamente al con-

La Batteria Jazz e la sua storia

cetto dell'assolo di batteria così come noi lo intendiamo oggi. Tuttavia, l'idea stessa di un assolo di batteria non gemigliò, da un momento all'altro, in un solo batterista che voleva fare sfoggio del proprio talento, o per delle ragioni estetiche. A questo proposito, Alain Gerber scrive: "Numerosi autori affermano che l'abitudine a considerarlo (l'assolo di batteria) come una variazione ritmica su un numero definito di misure, a partire da un tema o da un'idea melodica, sia dovuta a "Big Sid" Catlett. Qualcuno pretende anche che, prima di Kenny Clarke, non si possa parlare di veri e propri assoli di batteria. Sin dal 1927, tuttavia, e nel posto stesso dove Catlett andava ad ascoltarlo (il "Nest" di Chicago), Singleton approfittava di ciò che suonava in trio per spartire egualmente il *chorus* con i suoi colleghi. Sembra che quest'idea fosse venuta in mente a Jimmie Noone, che cercava soprattutto di ripartire il lavoro affinché il suo gruppo potesse suonare fino alle ore piccole. Ma il batterista ebbe l'intuizione che da questa faccenda si poteva trarre un più grande profitto musicale: l'assolo di batteria poteva diventare una vera e propria improvvisazione su un tema e non un semplice cumulo di "gimmicks" (2).

Sembrerebbe dunque che siano state delle circostanze particolari, prive di qualsiasi rapporto con la musica (vale a dire ovviare alla fatica per "tener duro fino alle ore piccole"), che fecero riflettere Zutty Singleton e gli diedero l'idea di "fare della musica tutto da solo". Zutty si dedicò soprattutto alla messa a punto di tale idea - prosegue Alain Gerber - mediante segmenti di quattro o di otto misure, nettamente ritagliate, che egli si aiutava a calcolare canticchiando la melodia. Nel giro di breve tempo questa tecnica fu messa a punto perfettamente: in futuro essa avrebbe costituito il criterio secondo il quale si poteva riconoscere un batterista da un semplice "virtuoso dei rumori" (3).

Si racconta anche che all'inizio del secolo, in un teatro degli Stati Uniti, un'altra diversa serie di circostanze mise un batterista in una situazione insolita ed inattesa. Ecco come sembra che si siano svolti i fatti secondo la leggenda: La sala è piena. Lo spettacolo sta per iniziare. L'orchestra suona i primi accordi in attesa dell'apertura del si-

pario. Ma il sipario non si apre... Il direttore d'orchestra ripete allora l'introduzione. La tenda non accenna a muoversi. Di fronte al panico del direttore, il batterista decide di proseguire... *da solo*. E si mette a suonare. La tenda è bloccata! Mentre i tecnici si danno da fare dietro le quinte, il batterista, nella buca dell'orchestra, si scatena. Quando infine si apre il sipario, esplode un uragano di applausi: il pubblico è trascinato dalla *performance* del batterista. Vuole la leggenda che tutte le rappresentazioni seguenti, in quel teatro, siano sempre iniziate con un assolo di batteria, che scatenava invariabilmente l'entusiasmo del pubblico.

Gli esempi di assoli di batteria di Zutty



1929 - Armstrong, Singleton, l'autista di Armstrong e Bert Curry.



Zutty Singleton
(di spalle)
con Red Callender
(contrabbasso)
Kid Ory
(trombone),
Charlie Beal
(piano).
Insieme ad
Armstrong,
a Barney Bigard
a Bud Scott e a
Minor Hall
presero parte al
film New Orleans
ed incisero sotto
il nome
di Dixieland
seven nel 1946.

Esempio n. 10

PIATTO CAMpanaccio WOOD BLOCK
TAMBURINO CON CORDE TOM TOM
GRANCASSA

J = ± 168

Singleton sono numerosi: si ascolti, ad esempio, *There'll Be Some Changes Made*, inciso il 31 agosto 1938 con i "Pee Wee" Russell's Rhythmakers, in cui Singleton è accompagnato dall'orchestra. In tale occasione egli si attenne scrupolosamente alla struttura del brano, un ABAC di 36 misure (la sezione C è lunga 12 misure), utilizzando soprattutto i *tom toms*. Zutty suonò anche in un trio insieme a "Pee Wee" Russell ed a James P. Johnson. Insieme, registrarono *I've Found A New Baby* e *Everybody Loves My Baby*. In questi brani Zutty prese nuovamente degli assoli nell'ambito dei gradi armonici.

Come è stato detto precedentemente, il modo di suonare degli anni Venti, così come ci è pervenuto dalle registrazioni dell'epoca, non rispecchia quello della "diretta" per il ballo. È per tale motivo che si rende necessario avanzare nel tempo per poter apprezzare, in tutto il loro effettivo valore, tutte le sfumature del fraseggio dei batteristi dell'epoca. Per quanto riguarda Zutty, un esempio molto bello di una parte solista durante un'introduzione, si trova in *Moppin' and Boppin'*, registrato il 23 Gennaio 1943 assieme a Benny Carter (tromba), Gene Porter (sax tenore), Alton Moore (trombone), Fats Waller (pianoforte), Slam Stewart (contrabbasso) e Al Casey (chitarra). A mo' di introduzione a questo motivo di 32 misure (AABA), Singleton suonò le prime 20 misure in asolo:

Esempio 10

Questo assolo introduttivo è un vero e proprio modello del genere. Al posto del tema si sente dapprima una marcia-tamburo (nelle prime 4 misure), seguita da una frase ripetuta due volte e conclusa sul piatto (sesta ed ottava misura). La ripresa del tema (nona misura) viene immediatamente sviluppata, in modo curioso, con un colpo di *wood*

block nella dodicesima misura. I nulli successivi danno rilievo a questo sviluppo e annunciano le ultime quattro misure, che si concludono con il campanaccio. Quest'ultimo evoca, nell'ultima misura, la seconda e la nona misura.

Nella musica jazz, il batterista e gli altri musicisti usano stabilire sempre degli accordi preliminari all'esecuzione di un dato brano. In questo caso, Zutty Singleton decise che avrebbe suonato, a mo' di introduzione, le venti misure qui sopra trascritte. Egli scelse accuratamente le sonorità, le sincopi, i punti dove effettuare dei nulli in funzione della scansione della grancassa su tutti i tempi. Il suo discorso è chiaro, con un senso dello *swing* che consente all'orchestra di "rientrare" su un terreno completamente preparato. L'arte dell'improvvisazione consiste in numerosi tentativi (talvolta infruttuosi) di frangere intorno ad una melodia, per fare "cantare" la batteria secondo un filo conduttore perfettamente definito.

Ma in *Moppin' and Boppin'* l'orchestra suona già in stile *Middle jazz* con una ritmica che non può non ricordarci quella di Count Basie con Jo Jones alla batteria. Ad onor del

Esempio n. 11

J = ± 168

La Batteria Jazz e la sua storia

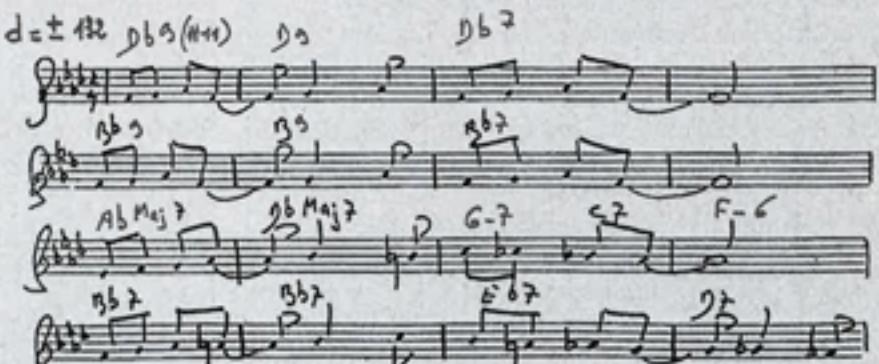
vero, possiamo quindi affermare che Zutty Singleton non fu solamente un grande batterista New Orleans, ma anche un eccellente *sideman* del periodo *Middle jazz*. Infatti, egli suonò con Roy Eldridge, Lionel Hampton, Buck Clayton e molti altri ancora.

Sempre in *Moppin' and Boppin'*, è notevole il fraseggio di Zutty nel corso dell'assolo completo che egli prende sul giro ammonico delle 32 misure (AABA). Fats Waller lo accompagna al pianoforte, divertendosi a suonare dei trilli anche durante la concatenazione dei rulli, suonati con un'alternanza di crescendo e decrescendo:

Esempio n. 11

L'esecuzione alla grancassa è molto secca e potente a partire dal secondo movimento della seconda misura e fino al primo movimento della settima misura. In seguito essa diventa più ovattata. Per ottenere questa sonorità così particolare, in questo punto Zutty cercò di produrre un effetto, usando probabilmente una mazza da grancassa in legno. Sebbene stiamo parlando del 1943 e non del 1928, ciò nondimeno è evidente che Zutty Singleton resta fedele allo stile New Orleans e che lo spirito del suo fraseggio rimane quello degli anni Venti. Ma i batteristi gli devono il fatto di aver saputo suonare avvalendosi di una tavolozza sonora infinitamente variata e di avere introdotto, per tale ragione, una nuova dinamica del suono. Certamente, Zutty non fu l'unico ad esplorare tali possibilità: anche Baby Dodds suonava in maniera sfumata. Tuttavia Zutty andò molto lontano in questa direzione, cercando di tracciare delle linee melodiche sinusoidali mediante l'ausilio dei suoni indeterminati e delle dinamiche. Il suo stile era indubbiamente in anticipo sui tempi e tutto ci fa ritenere che egli modellasse così le sonorità già da molti anni. Ed è questo che lo differenzia dagli altri batteristi di New Orleans i quali, nonostante il loro grande talento, non variavano a sufficienza il volume sonoro della loro musica. Zutty Singleton, così come Baby Dodds, non volle mai utilizzare lo *bi-bat* (strumento inventato alla fine degli anni Venti) azionato dal piede sinistro. Questa presa di posi-

Esempio n. 12



Esempio n. 13



zione lo situa, di primo acchito, nella vecchia scuola. Zutty era un batterista il cui modo di suonare corrispondeva agli esiti di uno stile portato alla perfezione con 3 arti: le 2 mani ed il piede destro. Alain Gerber ha scritto: «Zutty, come lui (Baby Dodds) è uno showman, un discepolo di Fats Waller, cresciuto nell'idea che il jazz serva ad animare la festa e a veicolare le gioie più semplici» (4). L'ultimo brano che ho scelto per illustrare lo stile di Zutty Singleton è *Limehouse Blues*, preso a tempo vivace, in trio con Sidney Bechet e Lil Armstrong, del 7 Ottobre 1952. Avrei potuto analizzare le incisioni colme di vitalità e di gioia di vivere registrate insieme a Kid Ory, per esempio, nel 1944 (*Sugar Foot Stomp, That's A Plenty, Tiger Rag* o anche *Royal Garden Blues*). Tuttavia, *Limehouse Blues* (composto nel 1924 da Philip Braham e Douglas Furber),

mi è sembrato particolarmente interessante, in quanto la parte eseguita da Zutty, oltre ad essere caratteristica del suo stile, può anche alimentare le riflessioni dei batteristi odierni allorché interpretano il repertorio contemporaneo. In questo brano, dopo un'introduzione "esotica", alla maniera "cinese" (Zutty si avvale qui del *Wood block* e del piatto cinese), Singleton suona sempre il tamburo con corde insieme alla grancassa. Poi usa il piatto ride in "cha-ba-da". Dopo l'assolo di Lil Armstrong viene quello di Bechet, che si collega quindi ad un assolo di batteria. In tale assolo, chi ha poca dimestichezza con il jazz non sente nient'altro che una lunga serie di rulli, eseguiti sul tamburo con corde, che non hanno alcuna ragione di iniziare là dove cominciano, né di terminare là dove finiscono. La realtà è del tutto diversa. Per comprendere l'assolo di Zutty bisogna



The King time is shown in the date line. The time information and the letter, and the date of transmission, are often required by law or regulation. In the United States, it is required by law.

Received at
1931 JUL 25 PM 8 59
MR ZOOTY, GATE SINGLETON CARE LAFAYETTE THEATRE
131 AND 7 AVE

OH YOU DOG I KNEW YOU COULD DO MORE POWER TO YOU PAL AM SO
GLAD TO HEAR OF YOUR BREAK WHICH YOU HONESTLY DESERVE POPS
I COULD CRY IM SO HAPPY OVER IT ALL HONEST I AM LIL SENDS
LOVE TO YOU AND FAMILY ALWAYS REMEMBER BATCHEL THAT YOU WILL
ALWAYS BE THE SAME ZOOTY TO ME YOU WAS WHEN WE WERE BOTH
YOUNG I PASSED BY THE PLACE WHERE WE USED TO EAT THOSE HOT
DOUGHNUTS HA HA HA WELL ZOOT WORK HARD AS YOUNG ALWAYS DOING
AND SUCCESS SURE TO STICK WITH YOU REGARDS TO MIMA MAE YOU
ORCHESTRA & COMPANY ALSO TELL YOUR MOTHER & MARY THAT I
THINK OF THEM OFTEN TELL ALL THE CATS ON THE STROLL HORSE
FROM YOUR BOY
LOUIS ARMSTRONG

Telegramma di Armstrong a Zutty Singleton.

tener presente il tema esposto all'inizio del brano. È un motivo di 32 misure, in forma ABAC, di cui riportiamo le prime misure AB:

Esempio 12

Ora, se ascoltiamo attentamente l'esecuzione di Zutty nel corso del suo assolo, ci accorgiamo che gli accenti piazzati all'interno del rullo continuo, eseguito in "buzzing roll" (vale a dire un rullo "raschiato", o "bubble", il cui numero di colpi suonati da ogni mano è indeterminato) ricalcano, nota per nota, il tema di "Limehouse Blues". Ecco le prime 16 misure di tale assolo:

Esempio 13

Se è vero che Zutty Singleton suonò con numerosissimi musicisti di stile New Orleans e Middle jazz, d'altro canto egli partecipò anche all'inizio dell'avventura *boop* in *Poppy Pop*, registrato il 29 Dicembre 1945, lo si può sentire segnare il tempo dietro a Charlie Parker e a Dizzy Gillespie. Il suo senso del contrasto lo rendeva particolarmente attento all'utilizzo del piatto chiodato. Zutty non mancava di senso dell'umorismo ed amava la farsa. A questo proposito Louis

Armstrong ha raccontato: «Zutty si mascherava come una di quelle prostitute truccatissime e insolenti, come se ne vedono nella realtà, indossando una gonna corta ed un cuscino sul sedere. Io mi vestivo con una vecchia giacca, il berretto messo alla rovescia come fossi un duro, così da dare ad intendere che Zutty fosse la mia ganza. Quando egli entrava in scena e m'interrompeva mentre stavo cantando, tutti scoppiavano dalle risate» (5). Ma Singleton talvolta si comportava con dubbio gusto, apostrofando le persone, e in particolare i clienti dei locali notturni, con questi termini: «Come va, muso di topo?» o anche «Ehi! Salve, faccia d'uovo» (6). Tuttavia, possiamo tralasciare questo aspetto del suo carattere se consideriamo tutta la ricchezza musicale che egli aveva in sé.

(5-continua)

NOTE

(1) Testimonianze raccolte da Alain Gerber, *Zutty, sa vie et ses outils*, in: *Jazz Magazine* n° 162, Gennaio 1969, p. 47.

(2) Gerber (Alain), *Zutty, sa vie et ses outils*, in: *Jazz Magazine* n° 162, Gennaio 1969, p. 48.

(3) *Id., Ibid.*

(4) Gerber (Alain), *Zutty, sa vie et ses outils*, in: *Jazz Magazine* n° 162, Gennaio 1969, p. 27.

(5) e (6) Testimonianze raccolte da Alain Gerber, *Zutty, sa vie et ses outils*, in: *Jazz Magazine* n° 162, Gennaio 1969, pp. 27 e 47.

(7) Armstrong (Louis), *Ma Nouvelle Orleans*, Parigi, Julliard, 1952, XIII; pp. 225-226.

(8) *Id., Ibid.*

nare *after hours* nel locale, con Armstrong, Wilson e Singleton. Ma i rapporti che univano fra loro i musicisti jazz non erano sempre amichevoli. Louis Armstrong ha così descritto un episodio avvenuto una sera che Baby Dodds piombò nel locale: «Egli (Baby Dodds) decise di suonare con noi quella sera, e si piazzò alla batteria di Zutty. Zutty aveva sbobbato duro per comprare il suo *set* e stava giusto finendo di pagarlo. Non appena iniziò a suonare, Baby picchiò così forte che fece un buco nella grancassa. Non ho mai visto Zutty furioso come quella notte. Tutto quello che Baby trovò da dirgli fu: - Sono desolato... E quando venne l'ora di chiudere il cabaret, Zutty e Baby, che avevano cominciato a litigare a voce bassa, stavano per venire alle mani. Sebbene io detestassi intervenire per evitare delle zuffe, dovetti precipitarmi tra loro per separarli: entrambi mi erano molto cari; soprattutto Zutty, e non volevo che gli succedesse qualcosa. Notate bene, Zutty era certamente in grado di difendersi da solo, ma mi era odiosa l'idea di vedere i miei amici battersi» (7). Armstrong conclude: «Dopo quella famosa sera, Zutty e Dodds non furono più gli stessi nei rispettivi confronti. Zutty, come tutti noi, pensava che Dodds ci avesse preso in giro: un musicista della sua fama non aveva alcun bisogno di picchiare in quel modo su una batteria» (8).

(5-continua)

(Traduzione di Riccardo Scivales)