



conservatorio statale di musica
G. Frescobaldi - Ferrara

**Conservatorio Statale di Musica "Girolamo Frescobaldi"
Ferrara**

**Ministero dell'Università e della Ricerca
Alta Formazione Artistica e Musicale**

**Diploma accademico di I livello in
"Jazz, Musiche Improvvisate e Musiche del nostro tempo"
Indirizzo compositivo – interpretativo**

Corso: Chitarra

IL SUONO, CELLULA DELLA MUSICA

Relatore:
Antonio Cavicchi

Presentata da:
Matteo Crotti

**Sessione 3[^]
Anno accademico 2011-2012**

Indice

3	Prefazione
5	La chitarra: il funzionamento, l'utilizzo e la scelta
13	Analisi del suono: la composizione del suono della chitarra
15	Wes Montomery: biografia e discografia
18	Jim Hall: biografia e discografia
22	Pat Metheny: biografia e discografia
25	Wes Montgomery: the thumb – il pollice
29	Wes Montogomery: le ottave ed i block chords
31	Wes Montgomery: trascrizione di “Full house” (Full house 1962)
35	Full House - Analisi sonora: l'intreccio tra suono e costruzione del brano
36	Jim Hall: toni chiusi
39	Jim Hall: dinamiche, dal forte al volume zero
41	Jim Hall: trascrizione di “Autumn leaves” (Alone together 1972)
44	Autumn leaves - Analisi sonora: l'intreccio tra suono e costruzione del brano
46	Pat Metheny: l'attacco “soffiato”
48	Pat Metheny: effetti e tecnologia
50	Pat Metheny trascrizione del brano “James” (Offramp 1982)
54	James - Analisi sonora: l'intreccio tra suono e costruzione del brano
56	Conclusioni
58	Bibliografia e riferimenti internet
59	Ringraziamenti

Prefazione

Io amo la musica. Il perché?

E' la domanda che mi faccio da quando la ascolto e che ha continuato a stuzzicarmi la mente durante il mio percorso di studio. Ed è una domanda che accende tante piccole micce: una dopo l'altra, come un gioco del domino partono domande a catena, quasi ad accompagnarmi lungo il percorso di ricerca della risposta: perché amo la chitarra? Perché amo suonare? Perché è così piacevole appoggiare le dita sulle corde e sentire ciò che i miei movimenti producono, confrontarmi con il suono degli altri – i grandi maestri o i colleghi e compagni – o semplicemente ascoltare?

Le risposte possono essere molteplici e complementari, ma il minimo comune denominatore che le lega assieme è uno solo: il suono.

Quell'insieme di armoniche che partono da una data frequenza e si sviluppano per quinte, poi terze e ancora quinte, fino a coprire tutto lo spettro diatonico e cromatico. Oppure quel magico tocco che esce da ogni musicista, che lo distingue o lo nasconde nell'oceano di tutti i musicisti.

E' proprio quello che mi cattura, quando il cervello e la mia creatività percepiscono elementi unici e originali, così appaganti da distogliere l'attenzione da ciò che sto facendo e lasciarmi trasportare da quello che lo strumento e il musicista stanno raccontando. Così potente da poter perfino percepire già ciò che succederà in quel brano che sta suonando, tanto è caratterizzante il suono; o da visualizzare le mani sulla chitarra suonare e produrre musica e suoni come quelli che ascolto, vedere ad occhi aperti i movimenti da seguire o lo stile da impostare, mentre mi immagino le corde che vibrano e lo strumento che prende vita sotto le braccia.

E' il suono la cellula fondamentale della musica, ciò che accomuna tutti i generi e gli stili, l'elemento primitivo che attiva l'attenzione dell'ascoltatore ancor prima di percepire il ritmo e le altezze delle note che danno forma alla melodia o l'insieme degli strumenti che suonano: è prima ed unica espressione dell'esecutore.

E' ciò che ancora adesso non riesco a smettere di ammirare e che mi gratifica quando ascolto i miei musicisti preferiti, nonostante quelle registrazioni le abbia ascoltate innumerevoli volte. Soprattutto è ciò che mi piace ascoltare e ricercare quando io stesso suono, è il nutrimento base del piacere nel suonare.

Per questo che ho deciso di osservare e discutere del suono analizzando alcuni musicisti che si distinguono anche per questo elemento e studiarne la loro espressività anche l'ascolto e la trascrizione di alcune esecuzioni. Voglio arrivare a trarre conclusioni oggettive sull'utilizzo del suono, sulla sua nascita e sviluppo personale, analizzandolo singolarmente e giudicandone gli effetti sul suo inserimento in contesti musicali articolati e differenti, come nell'esecuzione di un solo o nell'accompagnamento di uno strumento melodico, sia in formazioni combo che in ristretti duetti.

E' anche importantissimo capire il funzionamento dello strumento, che è il mezzo attraverso il quale il musicista crea il proprio "sound". Questo significa analizzare la chitarra, le sue caratteristiche fisiche e sonore in modo da poter identificare le tecniche per valutarne la capacità espressiva e ottimizzarne la resa sonora.

Cercherò infine di definire in maniera oggettiva quali possono essere le caratteristiche ed i parametri che costituiscono il suono della chitarra e di un chitarrista, in modo da poterli verificare, confrontare, capirne l'origine e l'influenza sul musicista stesso.

La chitarra: il funzionamento, l'utilizzo e la scelta

La chitarra è uno strumento complesso dal punto di vista acustico e strutturale, per numerose ragioni. Esistono tantissime tipologie di chitarre, talvolta estremamente differenti tanto da non poter essere utilizzate in contesti analoghi: classica, acustica, elettrica, semiacustica, semihollow body, Dobro, ecc. Tutte tipologie che esaltano od escludono determinate caratteristiche acustiche e stilistiche con cui il musicista approccia allo strumento. In tutti i casi il funzionamento generale e la qualità del suono sono regolati da alcuni parametri comuni:

- Il suono è generato da corde che vengono pizzicate o percosse e che sono tutte di diametro differente e di differenti materiali; alcune sono di semplici leghe metalliche di risonanza, altre sono invece avvolte in spirali sempre metalliche. Esistono poi differenti avvolgimenti: lisci, ruvidi, compensati con materiali plastici, ecc. Questo comporta timbriche completamente differenti tra le diverse tipologie di corde e le diverse scalature (dalle più sottili alle più spesse).
- L'intonazione inoltre è condizionata da questa differenza di diametri: poiché i tasti che determinano le note sono fissi, è necessario compensare la lunghezza del diapason (ovvero la lunghezza della corda vibrante, cioè suonata a vuoto) per ogni singola corda, con inevitabili imperfezioni nell'intonazione. Alcuni sistemi permettono una regolazione di questa misura, in altri casi è necessario che lo strumento sia opportunamente impostato per compensare queste differenze (normalmente le corde di diametro maggiore devono vibrare per una lunghezza leggermente superiore rispetto al calcolo matematico esatto: es. su di uno strumento di diapason 650mm, la corda bassa dovrà avere una lunghezza vibrante a vuoto di 651,5-652,0 circa).
- La chitarra è spesso amplificata attraverso l'utilizzo di microfoni già incorporati sullo strumento, che possono essere magnetici (pickup), piezoelettrici, trasduttori o combinazioni tra questi. Ciò determina una ulteriore problematica nella gestione del suono e nel rapporto tra la qualità e la fedeltà del suono acustico ed amplificato, oltre che ad una influenza ancora una volta nello stile del musicista. Ad esempio

uno strumento non amplificato spingerà il musicista a suonare più forte per ottenere un volume accettabile ed udibile dagli ascoltatori, porterà alla ricerca di un controllo sul suono che esce dalla cassa armonica piuttosto che a quello emesso dall'amplificatore o dagli eventuali effetti.

- Il set – up della chitarra è il tipo di messa a punto dello strumento. In particolare riguarda:

- la distanza delle corde dai tasti,
- la proiezione della tastiera verso il ponte e rispetto al body (quando è possibile regolarla),
- l'arco che disegnano le corde sul ponte rispetto alla bombatura della tastiera,
- la scelta della bombatura della tastiera in senso longitudinale (generalmente regolabile attraverso una vite che modifica la tensione del truss-rod, una barra di metallo interna a manico),
- la corretta impostazione dei tasti e la loro rettifica,
- l'altezza dei pick up, l'impostazione del capotasto e dei solchi che determinano la posizione della corde,
- il funzionamento dell'hardware meccanico (ponte, meccaniche, accessori vari),
- il tipo di circuitazione, quando presente.

- L'utilizzo di legni, materiali e vernici diversi, lavorati con tecniche della più svariate ne determinano sicuramente la resa sonora e la funzionalità, oltre che la stabilità e l'affidabilità.

Stabilite le caratteristiche peculiari della chitarra, è possibile analizzare come queste influenzino lo strumento determinandone la buona o cattiva qualità:

- Come accennato, l'utilizzo di corde di diversa tipologia modifica radicalmente la sonorità: la scelta tra corde ruvide piuttosto che lisce è sicuramente un parametro soggettivo, anche se possiamo dire che le prime restituiranno un suono più squillante ed aggressivo, un maggior "sustain" e una vibrazione della corda più ampia. Le seconde daranno un timbro più caldo e rotondo, ma un'ampiezza e

intensità inferiore. Queste ultime infine tendono a durare più a lungo e a consumare più lentamente i tasti.

- Ancor più importante è l'incidenza che hanno sull'intonazione: uno strumento intonato potrà esprimere al massimo le proprie potenzialità acustiche, poiché la chitarra (in particolare quelle dotate di cassa armonica, ma le solid body), tendono a sviluppare armonici secondari generati dalle note primarie innescate dalle vibrazioni delle corde. Questo porta a percepire una pienezza di suono pieno e ricco e ancor di più restituisce la sensazione di una facilità nell'emissione del suono, come se le mani e le dita non rappresentino altro che un innesco di una reazione a catena che si autoalimenta. Se però le note suonate sulle diverse corde e lungo la tastiera non sono tra di loro accordate, questo fenomeno si riduce ed il musicista ha la sensazione di non riuscire facilmente ad emettere un suono soddisfacente, portandolo a concentrare gli sforzi su questo aspetto e a trascurare ciò che sta facendo.

Importante è perciò verificare l'intonazione della chitarra regolando prima di tutto l'accordatura delle ottave (le note emesse al 12 tasto di ogni corda devono corrispondere perfettamente all'armonico suonato nello stesso punto). Fatto ciò si deve proseguire al controllo dell'intonazione lungo tutta la tastiera eseguendo stessi accordi in diverse posizioni. Ascoltare gli intervalli di 3° e 5° nelle diverse zone della tastiera, potrà chiaramente indicare se la chitarra è intonata o no. Purtroppo nei nostri strumenti esistono sempre dei compromessi fisici da accettare, determinati dai limiti meccanici e dagli stessi compromessi che la musica occidentale ha accettato con l'introduzione del sistema temperato equabile, che sappiamo non corrispondere agli intervalli che la natura ci offre. In ogni caso la verifica dell'intonazione è uno dei parametri che – oltre ad influenzare l'esecuzione e lo stesso significato della musica che si suona – determina anche la qualità sonora della chitarra.

- L'amplificazione è ovviamente una parte determinante della resa sonora della chitarra. Non è semplice però capire quanto questa determini percentualmente la qualità del suono rispetto a quello naturale della chitarra suonata acusticamente. Esistono vere e proprie diatribe tra chi sostiene che in una chitarra elettrica il suono

dipende esclusivamente dal pick up e chi invece pensa che sia determinante anche la qualità dei legni e della fattura dello strumento. E' indiscutibile che le chitarre con cassa acustica hanno una influenza notevolmente maggiore rispetto alle solid body sul suono amplificato: i microfoni non ricevono e trasmettono semplicemente le oscillazioni delle corde, ma catturano la timbrica e la dinamica che lo strumento nel suo complesso genera. Al di là di queste congetture, ci interessa capire come poter valutare la qualità di una amplificazione e del suono che riproduce. E' quindi molto importante capire il rapporto di fedeltà tra il suono acustico dello strumento e l'amplificato. Se le caratteristiche peculiari vengono mantenute, avremo probabilmente una amplificazione soddisfacente. In particolare si rimanda al capitolo successivo per l'elenco di parametri del suono per capire quali caratteristiche confrontare, ma a titolo esemplificativo possiamo dire che:

- l'attacco,
- la durata,
- l'equilibrio tra le note e tra le corde,
- lo spettro sonoro (timbrica e emissione delle note nei vari punti della tastiera e sulle varie corde),

dovrebbero essere riprodotti il più fedelmente possibile per avere una qualità oggettiva. Ricordiamo anche che esistono al contrario sistemi che tendono ad evitare completamente o parzialmente di catturare il suono acustico, ma hanno lo scopo di rielaborarlo e modellarlo artificialmente. In questo caso un confronto con l'originale non avrebbe senso, ma i parametri di valutazione possono rimanere gli stessi e confrontati con l'idea che si può avere del suono finale e verificare che ognuno di essi sia soddisfacente.

Un altro aspetto che può causare problemi alle chitarre amplificate è l' "effetto Larsen" (dallo scienziato Danese che ne ha studiato i principi) o risonanza. Quando il suono viene catturato dal microfono e inviato all'amplificatore che lo trasforma in onda sonora, può avvenire che lo stesso microfono catturi – oltre al suono dello strumento su cui sta operando – anche la stessa onda riprodotta dall'amplificatore. Il segnale originale tende quindi ad essere riamplicato all'infinito come in una sorta di circolo vizioso o loop, rendendo il controllo del suono difficoltoso o impossibile all'esecutore. Negli strumenti acustici può essere spesso presente poiché ciò avviene all'interno della stessa cassa e rende il suono incontrollabile o

estremamente fastidioso e non chiaro. E' importante perciò verificare l'incidenza di questo parametro, che è sempre presente, ma trascurabile o impercettibile se il rapporto tra potenza acustica e amplificazione è equilibrata. Per un ottimale controllo è opportuno utilizzare gli amplificatori e gli effetti normalmente usati ed eseguire più note e tutti gli accordi maggiori, minori e di dominante su tutta la tastiera. Ogni strumento ha alcune frequenze di risonanza che innescano più facilmente il Larsen, attraverso questa pratica si possono individuare e verificarne il livello: quando l'effetto impedisce il controllo del suono e ne produce una distorsione, evidentemente la chitarra avrà bisogno di modifiche alle regolazioni o non potrà essere considerato un mezzo di espressione sonora efficiente.

L'altezza dei pick-up magnetici può condizionare sia la timbrica che la potenza. Normalmente un pick up di tipo humbucker si posiziona a circa 2,5 dalla corda (premuta sull'ultimo tasto). Per compensare eventualmente l'equilibrio tra le corde si tende generalmente ad avvicinare alle corde il pick up al manico dalla parte dei cantini e all'opposto avvicinare quello al ponte dalla parte dei bassi. Questo tipo di regolazione rimane però soggettiva e a discrezione del gusto del chitarrista. I pick up single coil si posizionano invece a circa 3,5 mm, leggermente più lontano poiché il loro campo magnetico può influenzare maggiormente l'oscillazione delle corde.

- Il set up può condizionare in maniera determinante la resa acustica e sonora dello strumento, che può risultare pessimo o ottimo a prescindere dalle caratteristiche costruttive. Esistono numerosi accorgimenti per verificare un buon setting della chitarra, qui ci limitiamo ad elencare una serie di elementi generali che possono essere applicati ad ogni strumento e valutati oggettivamente durante la prova pratica della chitarra:

- L'action è spesso un elemento soggettivo, perciò questa andrà regolata a seconda del gusto del chitarrista. Può influenzare il suono poiché corde molto basse tendono a spegnere la quantità sonora e ad attenuare la durata, ma possono facilitare l'esecuzione. Corde molto alte possono valorizzare la timbrica ed il sustain della chitarra, ma possono rendere lo strumento scomodo da suonare. In generale è opportuno che l'altezza delle corde segua in maniera graduale l'andamento della tastiera, aumentando progressivamente dalla prima alla sesta. Il controllo si può effettuare

misurando la distanza delle corde dal 12° tasto: nella maggior parte dei casi i chitarristi elettrici preferiscono regolare la prima corda a 1,5-1,7 mm e a 2-2,2 mm la sesta. I chitarristi acustici invece preferiscono il cantino a 2mm ed il basso a 2,5. Nella chitarra classica il cantino a 3 mm ed il basso a 3,5-4 mm

- L'altezza del ponte deve essere quindi regolata in base alla scelta dell'action sopraindicata e l'arco che il ponte generalmente descrive, deve seguire automaticamente la bombatura della tastiera
- La tastiera tende a flettersi sotto l'effetto della tensione delle corde che possono variare da 40-50 Kg (chitarra classica) fino anche a 80-100 Kg (corde di metallo a scalatura più grande) e a creare una concavità ad arco. Attraverso la vite che regola il truss rod è possibile correggere questa curvatura compensando la tensione della corda (quando il truss rod è presente) e raddrizzare la tastiera. L'arco ottimale si può verificare empiricamente premendo le corde in successione al 7° 12° e 17° tasto e contemporaneamente al 1°. In questo modo si potrà confrontare l'andamento della tastiera con la corda premuta che ovviamente sarà un segmento di retta. Normalmente si cerca di lasciare la tastiera leggermente concava per permettere alle corde di vibrare per tutta l'ampiezza dell'oscillazione senza toccare i tasti sottostanti e ottimizzarne così le potenzialità sonore. Premendo al 17° tasto dobbiamo trovare lungo la corda il punto luce maggiore (distanza corda tasto) di almeno 1 mm - 1,5 mm. Premendo al 12° il punto luce maggiore non dovrebbe superare 1 mm e premendo al 7° si deve appena percepire un piccolo spazio corda/tasto. In questo modo si ha una curvatura che permette una ottimale vibrazione delle corde, senza compromettere la comodità ed il progressivo andamento dell'action man mano che si scende lungo la tastiera.
- Anche la proiezione del manico è importante allo stesso modo, perché se tendente verso l'alto, la tastiera risulterà quasi parallela alle corde, l'action non tenderà ad aumentare gradualmente e l'oscillazione delle corde nella parte finale della tastiera potrebbe risultare smorzata. Al contrario una proiezione troppo bassa potrebbe generare un'action troppo alta e quindi rendere lo strumento scomodo nella zona finale della tastiera. Se l'action è

stata regolata come precedentemente indicato, la corretta proiezione porterà al 21° tasto una distanza corde-tasto uguale al 12° + circa 20% (es: action al 12 = 1,5mm action al 21 = 1,8mm).

- E' importante che l'altezza dei tasti sia rettificata, ovvero che non ci siano tasti più alti o più bassi che impediscano alle corde di vibrare o che generino rumori di fondo o vibrazioni (buzzing), Un controllo generale suonando nota per nota su ogni corda è sufficiente a verificare la corretta rettifica della tastiera, verificando che i problemi indicati non si esistano.
- Le corde devono poggiare correttamente sul capotasto e sul ponte, altrimenti si possono generare una serie di effetti negativi non solo se vengono suonate a vuoto, ma su ogni singola nota. I solchi che guidano le corde sul capotasto devono essere adeguati al diametro stesso della corda e non devono essere troppo profondi, in modo che la corda entri per circa un terzo del diametro e fino ad massimo della metà. In questo modo la corda è libera di muoversi al massimo delle sue capacità senza rischiare di uscire dalla sede. Diversamente risulterebbe smorzata o non potrebbe vibrare in maniera naturale. Il solco deve essere inclinato accompagnando la corda verso la paletta: un solco piatto può generare un effetto "sitar" alterando la vibrazione. Gli stessi accorgimenti devono essere seguiti sul ponte (se necessario: sulle chitarre classiche un solco guida sull'osso non viene generalmente fatto).
- L'utilizzo di diversi legni e vernici ha ovviamente una grande importanza nella sonorità della chitarra, ma è molto difficile determinare oggettivamente l'influenza sulla timbrica in base al loro semplice scelta, poiché è molto più determinante la costruzione e la tecnica costruttiva. In linea generale possiamo dire che l'utilizzo di un legno come acero ed ebano sul manico e tastiera possono concorrere ad ottenere un timbro brillante e chiaro, mentre mogano e palissandro restituiscono un timbro più pastoso e morbido. Questi sono i legni più utilizzati per i manici ed è interessante sentire diverse combinazioni tra di essi, anche se in percentuale il manico ha una influenza minore sul suono generale della chitarra. Dal punto di vista strutturale mogano ed ebano sono un po' più stabili, ma l'affidabilità del manico dipende anche dalla qualità del legno scelto e dal profilo. Gli stessi effetti li

troviamo sulla cassa armonica che però è spesso fatta di legno multistrato e non massello. Il multistrato può risultare molto sonoro, poiché è estremamente rigido e spesso più sottile di un massello. Ma una tavola armonica in abete o in legno massello avrà molto probabilmente una varietà e ricchezza timbrica maggiore. Molti chitarristi importanti (come Jim Hall) preferiscono esplicitamente chitarre in multistrato, evidentemente per valorizzare determinate caratteristiche timbriche e percussive, ma sappiamo anche che sono spesso progettate su misura dopo attenti studi. E' in definitiva molto difficile valutare il suono solo controllando la fattura, la tipologia e la qualità del legno, ma è importantissimo valutare qualsiasi chitarra (anche elettrica) suonandola non amplificata per identificare le caratteristiche principali del timbro e percepire la sensibilità dello strumento, caratteristiche che probabilmente ritroveremo anche nel suono amplificato.

Analisi del suono: la composizione del suono della chitarra

Per poter valutare in maniera oggettiva il suono di ogni strumento e poter effettuare confronti e selezioni è importante stabilire criteri e parametri che possano aiutare a misurare con metodo il suono dello strumento. Non ci soffermeremo sulle caratteristiche fisiche del suono, è più pratico ed efficace individuare quelle singole voci che nel complesso descrivono il timbro e la resa dello strumento e che possano essere identificate e misurate, seppur empiricamente. Sarà poi la percezione soggettiva del musicista a preferire talune caratteristiche piuttosto che altre, una volta completata l'analisi.

Questi parametri, applicati alla chitarra, anche in base alle peculiarità dello strumenti descritte nel capitolo precedente possono essere:

- La potenza: il volume di emissione sonora, sia acustico che amplificato
- Sustain: la persistenza nel tempo del suono sia sulle singole note che sugli accordi
- Uniformità del livello sonoro su ogni nota: il confronto dell'uniformità sia di potenza che di sustain tra tutte le note in tutte le posizioni
- Timbro (qualità della voce): il timbro dal punto di vista fisico è la diversa composizione in armonici del suono, che nella loro somma conferiscono al suono una determinata forma d'onda. Il timbro di uno strumento è determinato principalmente dalla composizione spettrale del suono emesso, ovvero dalla somma delle frequenze armoniche emesse dallo strumento in base alla sua geometria e fisica. Ecco perché ogni chitarra, anche dello stesso modello può avere timbriche notevolmente differenti. La percezione della qualità timbrica è determinata in buona parte dalle sensazioni soggettive, anche in base al contesto in cui si intende utilizzarlo. E' interessante perciò capirne la natura per poter confrontare strumenti analoghi o simili che potrebbero oggettivamente risultare migliori o peggiori.
- Equilibrio: l'uniformità di volume e sustain tra i bassi ed i cantini o tra le note acute e basse
- Facilità di emissione: vedi capitolo precedente
- Uniformità della timbrica nei diversi registri: la capacità dello strumento di emettere un timbro costante sia nei registri gravi che medi che acuti. Certamente la timbrica è modulabile dal musicista, perciò avere un strumento dal punto di vista

timbrico uniforme, può dare un maggior potenziale all'esecutore, che può scegliere se suonare con un timbro uniforme o cercare variazioni.

- **Inviluppo:** si intende per inviluppo l'evoluzione dell'ampiezza dell'onda sonora nel tempo. Esso è costituita da 4 fasi principali:

1. **L'attacco,** ovvero il tempo che il suono impiega a raggiungere la sua massima e ampiezza dall'origine prima di stabilizzarsi in un modo di vibrazione o in un onda stazionaria.

2. **Il decadimento:** è presente solo quando l'origine fisica del suono (es. il soffio in una tromba) genera un picco improvviso che viene poi controllato dall'esecutore attraverso una breve diminuzione dell'ampiezza prima della stabilizzazione).

3. **La tenuta (sustain):** è la fase in cui il suono rimane stabile, mentre l'esecutore o il mezzo continuano a fornire energia.

4. **Rilascio:** è la fase in cui l'esecutore smette di fornire energia ed il suono inizia a decadere più o meno rapidamente. Può essere molto lungo come negli strumenti a percussione (piatti, pianoforte) o molto breve (archi o fiati).

- **Contrasto nelle tonalità:** alcuni accordi e tonalità potrebbero spiccare rispetto ad altre a causa di meccanismi di risonanza (vedi capitolo precedente). Questo porterebbe ad avere uno strumento diverso a seconda delle tonalità in cui si suona. In parte è un fenomeno inevitabile, ma non devono risultare note o accordi sensibilmente diversi per timbro e volume.

- **Spettro dinamico:** la capacità di rendere udibili e chiare le note suonate a volumi differenti e la capacità di esprimerli secondo le intenzioni del musicista. Non sempre la chitarra è in grado di rendere ben percepibili note suonate ad un volume molto basso o raggiungere elevati volumi, in particolar modo su strumenti classici o con cassa di risonanza. Avere una chitarra dall'ampio spettro dinamico significa avere più potenzialità espressive.

- **Risonanza simpatetica:** fenomeno in cui le corde passive (non suonate) o lo stesso corpo della chitarra sollecitate da vibrazioni esterne e non sollecitati diretti (le corde suonate) iniziano a vibrare per "simpatia" e viene sollecitata la loro frequenza di vibrazione attraverso gli armonici attivati dal suono principale.

- **Grado di chiarezza nella polifonia:** la capacità dello strumento di rendere chiare e ben udibili le singole voci o note suonate all'interno di accordi.

Wes Montgomery: biografia

John Leslie "Wes" Montgomery nasce ad Indianapolis, il 6 marzo 1923.

Cresciuto con i due fratelli Buddy e Monk che inizieranno presto a suonare uno il piano e l'altro il contrabbasso, all'età di 19 anni ha la "folgorazione" ascoltando un brano del chitarrista Charlie Christian. Da quel momento la chitarra diventa la sua ossessione: compra un amplificatore e una chitarra e inizia a studiare da solo quelle linee melodiche copiate dai dischi di Christian. Nel frattempo si sposa, ha dei figli, lavora come saldatore in una piccola officina di Indianapolis, ma tornato a casa dal lavoro passa intere notti con la chitarra in mano.

A seguito delle lamentele dei vicini, Wes decide di abbandonare il plettro e di suonare con il pollice, ottenendo un suono più morbido e ovattato. Questa decisione crea il suono unico e irripetibile "alla Wes", un suono che, in seguito, intere generazioni di chitarristi cercheranno di imitare.

Una sera d'estate, il proprietario di un piccolo bar di Indianapolis passa davanti alla casa di Montgomery e sente la sua chitarra suonare. Wes conosceva ormai a memoria tutti i soli di Christian e viene ingaggiato per fare serate musicali nei week-end. Da lì in poi inizia la carriera musicale di Montgomery che lo porterà in tournée con Lionel Hampton negli anni cinquanta e a incidere il suo primo disco con la Pacific Jazz all'età di 34 anni. Il suono della chitarra di Montgomery arriva alle orecchie di Cannonball Adderley che lo contatta e lo convince ad incidere per l'etichetta Riverside, una delle più prestigiose dell'epoca per la musica jazz.

Nel 1960 viene eletto The Best Jazz Newcomer dalla prestigiosa rivista Down Beat e Billboard (la bibbia musicale di quei tempi) lo nomina The Most Promising Jazz Instrumentalist dell'anno.

Nel 1961, pur continuando a incidere con la propria formazione, viene chiamato a far parte del gruppo di John Coltrane, con il quale si esibisce al Monterey Jazz Festival.

Nel 1965 forma un quartetto con Wynton Kelly al piano, incidendo uno storico album dal vivo: *Smokin' at the Half-Note*.

La sua popolarità dilaga in tutti gli Stati Uniti, le sue interpretazioni di brani come *Round Midnight*, *Fly me to the moon*, *West Coast Blues* diventano ben presto

paradigmi musicali e gioielli jazzistici di grande spessore. Il suo modo di suonare a ottave diventa una caratteristica che verrà subito imitata da tutti i chitarristi jazz.

Nell'ultimo periodo la sua produzione si avvicina a un genere più commerciale, spinto probabilmente dalla politica delle case discografiche per cui incide (Verve e A&M). I jazzofili più intransigenti storcono il naso, ma la sua musica è sempre di altissimo livello (come nell'album California Dreaming del 1968) e arriva ad un grande numero di ascoltatori (incide anche una versione della paoliana Senza fine).

Nel 1968, all'età di 45 anni, durante la registrazione del suo 23° album, Wes Montgomery muore per un attacco cardiaco lasciando la moglie e 7 figli.

Discografia:

Riverside (1958–1963)

1958: Fingerpickin'

1958: Far Wes

1959: The Wes Montgomery Trio

1959: Yesterdays

1959: Pretty Blue

1960: Cannonball Adderley and the Poll Winners

1960: The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery

1960: Movin' Along

1961: So Much Guitar

1961: Wes and Friends

1961: Bags Meets Wes! (con Milt Jackson)

1962: Full House

1963: Fusion!: Wes Montgomery with Strings (archi arrangiati da Jimmy Jones)

1963: Boss Guitar

1963: Portrait of Wes

1963: Guitar on the Go

1963: The Alternative Wes Montgomery

Verve (1964–1966)

1964: Movin' Wes

1965: Bumpin' (arrangiamenti e direzione di Don Sebesky)
1965: Smokin' at the Half Note
1965: Goin' Out of My Head]] (arrangiamenti e direzione di Oliver Nelson)
1966: California Dreaming (arrangiamenti e direzione di Don Sebeski)
1966: Further Adventures of Jimmy and Wes (con Jimmy Smith)
1966: Tequila (arrangiamenti e direzione di Claus Ogerman)
1966: Jimmy & Wes: The Dynamic Duo (con Jimmy Smith)
1969: Willow Weep for Me

A&M (1967–1968)

1967: A Day in the Life (arrangiamenti e direzione di Don Sebesky) (A&M
Records/CTI Records)
1968: Down Here on the Ground (arrangiamenti e direzione di Don Sebesky)

(A&M/CTI)

1968: Road Song (arrangiamenti e direzione di Don Sebesky) (A&M/CTI)

Come sideman

1960: Cannonball Adderley and the Poll Winners (leader: Cannonball Adderley)
1960: West Coast Blues! (leader: Harold Land)
1960: Work Song (leader: Nat Adderley)

Jim Hall, biografia

Jim Hall nasce il 4 dicembre 1930 a Buffalo (NY). La madre pianista, il nonno violinista e lo zio chitarrista gli permettono di entrare in contatto con la musica fin dall'infanzia, durante la quale vive tra New York, Columbus e Cleveland.

All'età di dieci anni riceve come regalo di Natale una chitarra e da allora decide di dedicarsi con impegno allo studio dello strumento.

A tredici anni si inserisce in un combo strumentale, ed il clarinettista lo orienta verso l'ascolto di Benny Goodman. In particolare il giovane Hall rimane colpito da un brano, Solo Flight, in cui primeggiava la chitarra di Charlie Christian; in seguito egli dichiarò: "Fu amore a prima vista".

Continua a militare in diverse formazioni durante l'adolescenza, finchè, ultimate le scuole superiori, decide di iscriversi al conservatorio, il Cleveland Institute of Music, dove studia la musica classica e la teoria.

Nel 1955 si trasferisce a Los Angeles ed inizia a suonare nella band di Chico Hamilton, insieme a Buddy Collette (organo), Freddie Katz (violoncello) e Carson Smith al contrabbasso.

E' in questa formazione che il sassofonista Jimmy Giuffrè ascolta Jim e gli propone di dare vita ad un trio insieme al trombonista Bob Brookmeyer; la sua idea "visionaria" consisteva nel creare brani fondati esclusivamente su linee di improvvisazione intrecciate, in un continuo interplay, senza sezione ritmica. Da questa idea nacque l'album Western Suite.

Dal 1960 iniziano una serie di collaborazioni illustri che consacrarono Jim Hall tra i grandi della musica jazz; egli si trasferisce nuovamente a New York e comincia a lavorare con Sonny Rollins, Art Farmer, Paul Desmond, Bill Evans, Ron Carter, per citarne alcuni.

L'influenza della musica brasiliana fu determinante nel suo modo di suonare; durante una tournée in America Latina con Ella Fitzgerald, Hall decide di fermarsi a vivere a Rio De Janeiro per un po' di tempo, esclusivamente per apprendere lo stile della bossa nova.

Successivamente album come What's New (Sonny Rollins, 1962), Take Ten e Bossa Antigua (Paul Desmond, 1963) testimoniano come Jim avesse totalmente assimilato quella musica.

La collaborazione con Sonny Rollins ha lasciato un importante segno nello stile improvvisativo di Hall soprattutto per l'improvvisazione melodica; l'album *The Bridge*, che Rollins dedicò al famoso ponte di Brooklyn dove egli, come narra la leggenda, si esercitava sullo strumento durante il giorno, è un classico da questo punto di vista.

Nel 1965 Jim sposa l'attuale moglie Jane, psicoanalista e compositrice, e si stabilizza nel Greenwich Village, quartiere di New York dove tuttora vive.

Negli anni settanta, oltre che con Chet Baker, inizia la collaborazione con Ron Carter, con cui registra tre dischi in duo: *Alone Together* (1972), *Live at The Village West* (1982) e *Telephone* (1984).

Molto produttiva è anche l'attività con il suo trio, in cui comparivano Don Thompson (basso), Terry Clark (batteria); l'album *Live!* (1975), registrato con questa formazione è decisamente uno dei più rappresentativi della sua carriera. Caratteristica di Jim Hall è la continua ricerca, che è possibile evincere anche solo dalle innumerevoli collaborazioni avute negli anni e dalla diversità dei musicisti con cui ha suonato; Joe Lovano, Zoot Sims, Wayne Shorter, New York Voices, Michel Petrucciani, Bill Frisell, Tom Harrel, Pat Metheny, Chris Potter, Charlie Haden, Gunther Schuller, Greg Osby, Joey Baron, Steve La Spina sono alcuni degli artisti con cui ha collaborato durante la sua carriera.

Nel 1997 è stato insignito del New York Jazz Critics Circle Award come migliore artista compositore/arrangiatore; dischi quali *Textures* o *By Arrangement* rendono perfettamente l'idea di come egli sia un artista completo, riferimento per ogni musicista e non solo per tutti i chitarristi Jazz.

Discografia:

2008 *Hemispheres* (con Bill Frisell)

2006 *Concierto*

2005 *Free Association*

2005 *Duologues*

2005 *Blues on the Rocks*

2004 *Magic Meeting*

2003 Concierto (DVD Audio)
2002 Live in Tokyo
2002 Jazz Impressions of Japan
2002 Down Beat Critics' Choice
2001 Jim Hall & Basses
2000 Grand Slam: Live at the Regattabar, Cambridge Massachusetts
1999 Live at the North Sea Jazz Festival
1999 Jim Hall & Pat Metheny
1999 Jazzpar Quartet + 4
1998 By Arrangement
1997 Panorama: Live at Village Vanguard
1996 Textures
1995 Dialogues
1993 Something Special
1993 Dedications & Inspirations
1992 Youkali
1991 Subsequently
1990 Live at Town Hall, Vols. 1-2
1990 Live at Town Hall, Vol. 2
1990 Live at Town Hall, Vol. 1
1989 All Across the City
1988 These Rooms
1986 Jim Hall's Three
1985 Live at Village West
1983 Jim Hall
1981 Concerto de Aranjuez
1981 Circles
1978 Jim Hall and Red Mitchell
1976 Live!
1976 Commitment
1975 Jim Hall Live!
1975 Concierto
1972 Alone Together

1971 Where Would I Be?

1969 It's Nice to Be with You: Jim Hall in Berlin

1967 Guitar Workshop

1963 Live at the Half-Note

1960 Good Friday Blues: The MJT Plus Three

1957 Jazz Guitar

Pat Metheny, Biografia

Pat Metheny nasce il 12 agosto del 1954 a Kansas City, nel Missouri, Stati Uniti. Educatore come chitarrista jazz, gioca un ruolo da protagonista nell'avvicinare i giovani delle più recenti generazioni al suo genere musicale, con le sue contaminazioni verso l'ambito pop-rock.

Dopo aver iniziato a suonare dedicandosi al corno francese Metheny passa alla chitarra ai tempi del liceo per poi arrivare, giovanissimo, all'Università di Miami e al College of Music di Berklee, a Boston, dove insegna improvvisazione. Nel 1974 Metheny entra nel gruppo del vibrafonista Gary Burton, insieme al quale incide ben tre album, prima di essere messo sotto contratto dalla ECM di Manfred Eicher, etichetta della quale diventa subito l'artista top seller insieme a Keith Jarrett.

Il suo primo lavoro, BRIGHT SIZE LIFE, vede al basso il grande Jaco Pastorius, mentre WATERCOLORS, un disco eccellente, mette in mostra uno stile personale e ispirato, che matura ancora di più nel 1978 con l'album PAT METHENY GROUP.

Insieme al suo partner musicale, il tastierista Lyle Mays, Metheny dà vita ad un gruppo che produce musica a metà strada tra il rock e il jazz più melodico. Dopo un tour al fianco di Joni Mitchell e Pastorius (SHADOWS AND LIGHT), Metheny pubblica NEW CHAUTAUQUA dimostrando una straordinaria versatilità alla chitarra 12 corde e alle acustiche e finendo addirittura in classifica nella top 50. Metheny torna al formato elettrico per AMERICAN GARAGE, album che contiene il brano country "(Cross The) Heartland." Il doppio album 80/81 vede la partecipazione di Michael Brecker, Jack DeJohnette, Charlie Haden e Dewey Redman, finendo per essere un album molto jazz con alcuni sprazzi di avanguardia, come nel brano "Two folk songs". Le tastiere di Mays acquistano di volta in volta sempre più importanza nella struttura del gruppo, fino a fargli ricevere i crediti come coautore dell'album-suite AS FALLS WICHITA, SO FALLS WICHITA FALLS. Metheny inizia ad appassionarsi all'uso della chitarra sintetizzata e l'album OFFRAMP ne mette in mostra i risultati, specialmente con la splendida "Are you going with me?." Il doppio dal vivo TRAVELS mette in mostra una band all'apice del proprio stato di forma, mescolando alcuni nuovi brani con precedenti composizioni del gruppo rese in una versione estremamente fresca. Metheny

cambia ancora strada per l'album successivo, REJOICING, nel quale si presenta da solo insieme a Charlie Haden e Jack De Johnette per un esperimento di 'modern jazz'. FIRST CIRCLE mantiene lo standard dei lavori del gruppo con in più una forte influenza latina: il gusto per la melodia di Metheny è ancora una volta eccelso, come dimostra il brano "If I Could", dedicato al grande maestro Wes Montgomery. Nel 1985 il chitarrista compone la colonna sonora per il film THE FALCON AND THE SNOWMAN e, per l'occasione, registra "This is not America" con David Bowie.

Dopo aver rotto il contratto discografico con la ECM, Pat Metheny pubblica il suo lavoro più controverso, SONG X, con il principale esponente del free-jazz, Ornette Coleman. Le reazioni al disco sono le più varie, mentre maggiori consensi accompagnano la pubblicazione di nuovi capitoli del Pat Metheny Group, STILL LIFE (TALKING) e LETTER FROM HOME, entrambi fortemente influenzati dalla musica latina, specialmente brasiliana.

Nel 1990 esce l'album REUNION, che vede nuovamente Metheny al fianco di Gary Burton in nome della loro vecchia amicizia, mentre pochi mesi dopo, insieme a Dave Holland e Roy Haynes, Pat pubblica QUESTION AND ANSWER. Nel 1992 esce SECRET STORY, progetto solista, mentre negli anni successivi seguono altri lavori che culminano nel 1995 con il ritorno sulle scene del Pat Metheny Group per l'album WE LIVE HERE. Tra le sue prove di questo periodo, da segnalare UNDER THE MISSOURI SKY con il contrabbassista Charlie Haden, un album in duo con Jim Hall, la colonna sonora del film MAP OF THE WORLD e TRIO 99>00. Dal tour successivo a quest'ultimo album è stato pubblicato il live TRIO LIVE nel dicembre 2000.

Seguono, con il Pat Metheny Group SPEAKING OF NOW e THIS WAY UP, una lunga suite di oltre un'ora, mentre ONE QUIET NIGHT (2003) viene inciso da solo. Nel 2006 viene ripubblicato, in occasione del ventennale della sua prima uscita, una ristampa di SONG X. Tra il 2006 e il 2007, arriva una collaborazione con Brad Mehldau, che frutta due dischi ed un tour, mentre per il 2008 è previsto un nuovo disco in trio, DAY TRIP, inciso con Antonio Sanchez e Christian McBride.

Discografia:

Bright size life	1976 Ecm
Watercolors	1977 Ecm
Pat metheny group	1978 Ecm
American garage	1979 Ecm
New chautauqua	1979 Ecm
80/81	1980 Ecm
As falls wichita, so falls wichita falls	1981 Ecm
Travels	1983 Ecm
Rejoicing	1984 Ecm
First circle	1985 Ecm
Song x (con ornette coleman)	1986 Geffen
Ecm works	1986 Ecm
Still life (talking)	1987 Geffen
Letter from home	1989 Geffen
Ecm works ii	1989 Ecm
Reunion (con gary burton)	1989 Bmg
Secret story	1992 Geffen
The road to you - live in europe	1993 Geffen
I can see your house from here (con john scofield)	1994 Geffen
Zero tolerance for silence	1994 Geffen
We live here	1995 Geffen
Under the missouri sky(con charlie haden)	1997 Verve
Imaginary day	1997 Wea
Jim hall & pat metheny	1999 Telarc
A map of the world	1999 Wea
Trio 99>00	2000 Wea
Trio live	2000 Wea
Speaking of now	2002 Wea
One quiet night	2003 Wea
This way up	2005 Wea
Metheny/mehldau	2006 Nonesuch/warner

Metheny/mehldau quartet

2007 Nonesuch/warner

Day trip

2008 Nonesuch/warner

Wes Montgomery: the thumb – il pollice

La tecnica del pollice è ciò che più ha caratterizzato Wes dal punto di vista sonoro tanto da influenzare le successive generazioni che ne hanno riconosciuto uno stile unico ed innovativo.

Numerosi racconti e biografie parlano di come sia stato costretto a trovare un modo di suonare diverso per non disturbare i vicini o i figli durante la notte. I racconti del suo approccio a questa tecnica sono coloriti e affascinanti e in parte anche veritieri. Come ogni artista è probabile che abbia cercato di trovare un suo stile personale per spiccare nel mondo del Jazz e di ricercare un proprio suono con cui potesse sentirsi adeguatamente espressivo ed espresso.

Indubbiamente le sue doti naturali gli hanno permesso di seguire questo percorso che tecnicamente non è da tutti abbordabile o per lo meno è difficile pensare che senza avere esempi precedenti sia naturale e semplice arrivare a suonare in quel modo.

Oltre al significato storico che hanno avuto le sue innovazioni, credo che sia importante porsi alcune domande per analizzare il percorso della costruzione del suo suono: come il suo stile ha influenzato il suo unico ed innovativo sound? Viceversa, come il suo suono può avere condizionato il suo modo di suonare?

Sappiamo innanzitutto che Wes ha utilizzato principalmente 2 chitarre semiacustiche, all'inizio della sua carriera una Gibson 175 (forse la chitarra più diffusa in assoluto tra i jazzisti nella storia) e poi 2 diverse Gibson L5 appositamente costruite per lui (strumenti notoriamente superiori come finiture e soprattutto come legni, ad es. la tavola armonica è in abete massello, il legno di risonanza per eccellenza).

Tutto sommato possiamo intuire (anche in base ad alcune sue affermazioni) che la ricerca di una strumentazione particolare non lo ha mai particolarmente coinvolto, tanto più che spesso utilizzava amplificatori recuperati in loco, durante le tournèe. Le chitarre, seppur presumibilmente di alta qualità, non rappresentano un elemento determinante nella sua ricerca stilistica, visto che quelle che ha utilizzato rappresentano lo standard sonoro del chitarrista Jazz da sempre.

L'utilizzo costante del pollice al posto del plettro rappresenta invece dal punto di vista sonoro un netto distacco da ciò che si era sentito prima di lui. La sollecitazione

della corda tramite pollice ha un effetto completamente diverso sulla vibrazione e sul suono generato dalla corda. Utilizzando poca forza, con un tocco leggero e preciso, l'ampiezza dell'oscillazione risulterà sicuramente inferiore rispetto allo stesso movimento effettuato con il plettro, sia per la dinamica del movimento, sia per la consistenza della pelle e carne che tende ad attutire l'impatto a differenza del plettro (materiale rigido e denso), che ne aumenta la sollecitazione. Anche la loro forma influenza il suono: il plettro colpisce la corda in un punto preciso e su di un'area molto piccola, la forza si concentrerà amplificandone l'effetto; il pollice invece la colpisce su di un'area molto maggiore disperdendone la forza e modificandone la timbrica che risulterà meno squillante ma più morbida.

Un tocco analogo ma di durata minore arpeggiando un accordo, quasi accarezzando tutte le corde in un unico movimento verso il basso, porterà ad un accordo sicuramente di volume inferiore a quello eseguito con il plettro e ad un effetto timbrico quasi ovattato, per le stesse ragioni descritte nel paragrafo precedente.

Utilizzando invece maggior forza, si ottiene un effetto quasi opposto: il pollice spinge la corda senza rilasciarla immediatamente, ma caricandola di energia potenziale elastica che una volta rilasciata si trasformerà in energia cinetica e quindi vibrazione, che genererà un picco sonoro di grande impatto, ma spesso di breve sustain. L'oscillazione così ampia andrà a smorzarsi velocemente, impedita fisicamente dagli spazi insufficienti tra le corde i tasti e la tastiera.

Riprendendo i principi ed i parametri già citati possiamo osservare che:

- Nel primo caso otterremo un attacco debole, un decadimento nullo, una tenuta breve ed un rilascio più lungo.
- Nel secondo caso avremo un attacco leggero, un decadimento basso, una tenuta breve ed un rilascio più lungo.
- Nel terzo caso invece l'attacco sarà molto forte, il decadimento incisivo e rapido, la tenuta nulla ed il rilascio lungo.

Il comportamento del suono nel tempo è quindi estremo in tutti i casi: o molto incisivo o molto debole nella parte iniziale. L'effetto del plettro genera un suono più armonioso se considerato nel suo sviluppo temporale.

In ogni caso la timbrica risulterà morbida ed ovattata proprio per la fisicità e la fisionomia del pollice e del movimento.

Wes si ritroverà così a gestire elementi timbrici e dinamici molto diversi dal comune, apparentemente trascurabili, ma nella pratica determinanti. Pensando anche al contesto storico ed ai riferimenti musicali che Wes ha avuto, possiamo immaginare che – oltre a Charlie Christian – sia stato influenzato da altri musicisti e da altri strumenti. La chitarra non era ancora diventata uno strumento così presente sulle scene del Jazz, la tecnologia che permetteva l'amplificazione era in fase di sviluppo e quando lui inizia a studiare, a 20 anni circa, il Bebop era in piena esplosione e gli strumenti di riferimento del Jazz erano sicuramente i fiati, sax, tromba e così anche i fraseggi e lo stile. Dal punto di vista meccanico e fisico certamente la chitarra porta a suonare in maniera molto diversa, in particolare pensando alla plettrata che spesso condiziona tutto il fraseggio. E' normale costruire frasi e melodie basandosi sull'alternanza della plettrata, seguendo un movimento meccanico che è proprio del chitarrista. D'altronde ogni strumento ha le proprie peculiarità di questo tipo, il modo di suonare è influenzato dalla sua fisicità e fisionomia. E proprio la tecnica del pollice di Wes così "antichitarristica" potrebbe averlo portato a svincolarsi da certi meccanismi che a volte imbrigliano il chitarrista. Di fatto per lui ogni componente ritmico di una frase corrisponde ad un singolo movimento indipendente dal successivo, non esistono plettrate su e giù che poi condizionano i successivi passaggi o le alternanze tra le corde e la preparazione dell'alternate picking per arrivare in maniera fluida alla corda accanto. Esiste semplicemente un movimento, una singola unità dinamica. Certamente è più difficile suonare a certe velocità, evidentemente Wes sia attraverso lo studio, che una naturale abilità che l'utilizzo di hammering e pull off, ha compensato questa lacuna. In effetti il suo fraseggio è spesso riconducibile a quello dei fiati o comunque si percepisce una indipendenza rispetto ai limiti che la tecnica ordinaria imponeva, lasciandogli la possibilità di creare melodie e geometrie assolutamente innovative. Anche il timbro può essere in parte associato al comportamento dinamico dei fiati. Un fortissimo attacco come quello di Wes può essere associato al soffio aggressivo di un sassofono o di una tromba, una decadenza ed un rilascio breve aiutano ad accentare le note durante l'esecuzione dello staccato e spingono la chitarra sotto i riflettori dell'orecchio, in qualsiasi formazione e contesto essa suoni. Il suono morbido ed ovattato delle corde appena sfiorate richiama invece il soffio

lento e tremolante di una nota di un fiato che arriva dal nulla e cresce, debole e flebile come una fiamma di fiammifero.

Wes Montgomery: le ottave ed i block chords

Un altro aspetto estremamente caratterizzante del suo solismo è la sua tecnica ad ottave. Anche in questo caso Wes è stato un grande innovatore stilistico, non si era mai sentito suonare un solo ed una linea melodica raddoppiati all'ottava inferiore.

Oltre ad una ricerca di uno stile personale ed innovativo, che possiamo immaginare sia alla base della creatività di Wes, come per ogni altro musicista, probabilmente anche la sua tecnica del pollice lo ha influenzato e guidato verso questa scelta ed innovazione.

Come abbiamo visto, il pollice porta a caratterizzare fortemente la timbrica, ma produce anche effetti negativi se analizzato nei parametri che costituiscono il suono: infatti questa tecnica causa una mancanza di corpo (tenuta) nel tempo di emissione e un rilascio piuttosto breve. La tecnica delle ottave compensa in parte queste lacune, aumentando la potenza sonora e dando la possibilità di accrescere la scelta stilistica di un fraseggio, che seppur limitato per motivi fisici nella velocità, guadagna in espressività.

In più, il modo di suonare le ottave (piano o forte), inizia a richiamare una sorta di piccolo combo per fiati che lavorano all'unisono per le stesse ragioni precedentemente trattate. I soli di Wes iniziano così ad essere caratterizzati da questa struttura che si evolve nelle dinamiche, in cui generalmente parte con una linea melodica di note singole, aumenta l'intensità e la forza semplificando la melodia e utilizzando le ottave ed in fine spingendo al massimo le potenzialità sonore dello strumento e della tecnica utilizzando block chords e necessariamente linee melodiche sempre più semplici, per ovvi limiti fisici. Il richiamo alla sezione di fiati è sempre più nitido e la sua tecnica ed il suo suono lo portano perciò a modificare ed evolvere lo stile, generalmente suonando melodie complesse e dinamiche controllate all'inizio, melodie semplificate e aumento di potenza in fase intermedia e melodie elementari ma alta potenza sonora ed armonica per raggiungere alla fine l'apice del pathos.

L'architettura dei suoi soli sembra quasi essere basata su scelte stilistiche, e non solo da ragionamenti armonici e melodici, quasi fossero costruiti da fasi dinamiche, piuttosto che da progressioni di accordi e note. Esiste come un intreccio tra queste fasi dinamiche, in cui prima emerge un aspetto (melodia) piuttosto che un altro

(forza), ma in quella successiva questi elementi si scambiano ruolo emergendo alternativamente in modo da creare altalene di dinamiche che trasportano l'ascoltatore verso l'obiettivo finale.

In tutto ciò possiamo immaginare che il suono ha avuto una influenza fondamentale e viceversa il suo stile ha portato alla ricerca di un suo personalissimo sound.

Wes Montgomery: trascrizione di "Full house" (Full House 1962)

♩ = 180

1. $Fm7$ $Bb7$ $Fm7$ $Bb7$

2. $Fm7$ $Bb7$ $Fm7$ $C7/\#9$ $Fm7$ $Bb7$

3. $Fm7$ $Bb7$ $Fm7$ $Bb7$ $Fm7$ $Bb7$

4. $Fm7$ $C7/\#9$ $Fm7$ $Bb7$ $Fm7$ $Bb7$

5. $Fm7$ $C7/\#9$ $Fm7$ $Bb7$ $Fm7$ $Bb7$

6. $Fm7$ $Bb7$ $Fm7$ $C7/\#9$ $Fm7$ $Bb7$ $Fm7$ $Bb7$

7. $Eb7$ $Ab7M$ $Db7$ $Gb7$ $C7/\#9$ $Gm7/b5$ $C7$ $Fm7$

8. $Bb7$ $Fm7$ $Bbm7$ $Fm7$ $Bbm7$ $Fm7$

9. $C7/\#9$ $Fm7$ $Bb7$ $Fm7$ $Bb7$ $Fm7$

10. $Bb7$ $Fm7$ $C7$ **Solo**

Musical score for a piece, measures 55-103. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers are indicated in red above the notes. Trills are marked with a '3' and a bracket. The score is divided into several systems, with measures 55-59, 60-64, 65-69, 70-74, 75-79, 80-84, 85-89, 90-94, 95-99, and 100-103.

Musical score for a piece, measures 104-160. The score is written on ten staves. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Many measures contain triplets, indicated by a '3' and a bracket. Measure numbers are printed in red above the notes. The score concludes with a final measure (160) that ends with a double bar line and a repeat sign.

Full House - Analisi sonora: l'intreccio tra suono e costruzione del brano

Full house è uno dei più celebri brani di Wes Montgomery, così caratteristico e particolare per lo swing in $\frac{3}{4}$ e d un tema immediatamente riconoscibile, sia per la melodia, sia per come solitamente viene interpretato da lui e le sue band, in cui ogni strumento rispetta stilisticamente la scelta dell'autore e contribuisce a caratterizzare dal punto di vista sonoro il brano (es. la batteria nell'introduzione accompagna utilizzando il rim shot ed una configurazione ritmica latin che poi abbandona per spostarsi sullo swing in tutte le altre parti del brano).

Il tema viene suonato all'unisono con il sax e ciò che colpisce immediatamente è la facilità con cui il suono di Wes gli si accosta e uniforme. Le caratteristiche fisiche sono identiche: l'attacco, la durata ed i glissati sembrano provenire dal medesimo strumento, anche se ovviamente ben riconoscibili per il timbro. Il fraseggio di Wes è assolutamente distante da ciò che il suo strumento porta ad eseguire, proprio perché la sua tecnica ed il suo suono gli permettono di svincolarsi dalla fisicità della chitarra e esprimere in maniera più complete le idee musicali e sonore. Ecco perché ritroviamo tante caratteristiche vicine al modo di suonare degli strumenti a fiato, sia nel fraseggio che nei parametri timbrici. Il lungo solo (quasi 4 minuti ad una velocità medium swing) è una lunga costruzione melodica e dinamica che porta senza sbalzi a passare ad un altro strumento: in questo caso non sentiamo i block chords che spesso utilizza nell'ultima parte degli assoli per dare energia ed intensità estrema. Si limita ad una lunga parte di melodia espressa ad ottave, aumentando il patos del solo, ma ciò conferisce all'esecuzione una continuità stilistica tra i solisti.

La facilità con cui padroneggia la tastiera si muove così liberamente è sicuramente una caratteristica ed un talento naturale ed è probabile che questo suo stile si sia sviluppato anche grazie ad una espressività sonora ed una tecnica che gli hanno permesso di intraprendere questo percorso così innovativo e sorprendente.

Jim Hall: toni chiusi

Jim Hall ha attraversato quasi tutta la storia del Jazz da protagonista della chitarra e la sua evoluzione e le sue numerosissime collaborazioni sono estremamente variegati sia nel tipo di formazioni in cui ha suonato che negli stili a cui si è avvicinato. Basti pensare alle sue prime collaborazioni con Jimmy Juffre in cui non c'era la batteria e l'intreccio degli strumenti era basato sull'interplay dei musicisti. Oppure ai suoi duetti con pianoforte (Bill Evans, Michel Petrucciani), contrabbasso (Ron Carter) o chitarra (Pat Metheny, Attila Zoller). Infine le sue numerosissime registrazioni e tournèe con i più importanti strumenti a fiato (Sonny Rollins, Chat Baker, Art Farmer, Dave Holland) e cantanti come Ella Fitzgerald.

Ha registrato ed interpretato il celeberrimo Concerto de Aranjuez, opera del compositore spagnolo Joaquin Rodrigo e collaborato con il compositore Gunther Schuller assieme ad un quartetto d'archi.

In tutte le registrazioni che possiamo ascoltare, il suo timbro e le sue caratteristiche primarie spiccano in maniera costante. Un suono caldo e morbido, ma allo stesso tempo estremamente incisivo e presente.

Sappiamo che durante la sua carriera ha avuto 3 chitarre con cui ha suonato in tutte le sue principali esibizioni: la prima, una Gibson 175 degli anni '50, strumento notoriamente ricco di carattere acustico, ma squillante ed incisivo. Poi alcune chitarre di liuteria: una D'Aquisto, che lo ha accompagnate per la maggior parte della sua carriera ed una Sadowsky utilizzata solo negli ultimi anni. Eppure, nonostante le esperienze e gli strumenti così diversi, ritroviamo costantemente le sue peculiarità. Evidentemente fin dagli esordi Jim Hall ha cercato e trovato nella chitarra la possibilità di esprimere in maniera così singolare la sua creatività ,anche utilizzando il suono. Sappiamo – e lo possiamo sentire chiaramente – che i toni della sua chitarra sono spesso parzialmente chiusi, se non completamente. Questo conferisce al timbro una carattere scuro e pastoso difficilmente adatto a spiccare come solista in mezzo agli altri strumenti. In effetti considerando le sue prime esperienze, a partire dagli studi di chitarra classica, possiamo pensare che sia stato influenzato in parte da questo ed abbia cercato di costruire con i mezzi a disposizione (regolazione del tono e del volume) un suono che cercasse di amalgamarsi con il contesto, piuttosto che uscirne e dominarlo. Ancor più forte

questo aspetto si ritrova nei suoi lavori con Jimmy Juffre, una formazione sperimentale dove gli strumenti intrecciano melodie e ritmiche basandosi sull'ascolto reciproco e sull'interplay dei musicisti. Proprio in situazioni come queste Jim Hall deve aver sviluppato le proprie capacità di supportare ed accompagnare i propri collaboratori, anche attraverso scelte timbriche più adatte. I suoi soli e le linee melodiche si amalgamano assieme ai fiati in un effetto quasi orchestrale, dove le timbriche dei singoli strumenti sembrano quasi speculari, ma al tempo stesso mantengono le proprie peculiarità. Gli accompagnamenti invece sostengono interamente il gruppo, sono sempre presenti e sviluppano una ritmica quasi primordiale, che non segue i canoni dello swing fino ad ora uditi, ma puntano piuttosto a marcare costantemente la pulsazione attraverso l'utilizzo di stoppati e di accordi suonati in maniera vigorosa e piena. Lo swing non viene espresso attraverso accordi suonati sugli accenti (singoli elementi ritmici), ma marcando gli accenti all'interno di un flusso costante di pennate.

Questa coesistenza tra evanescenza e presenza, tra ritmica costante ma mai invadente è possibile grazie ad una attenta modulazione del suono. Utilizzare un suono più squillante, diciamo pure "classico" avrebbe effetti devastanti nel contesto, trasformando il ritmo in un assolo di accordi ed il solismo in un faro accecante per i musicisti e l'audience.

Analizzando i parametri del suono, possiamo osservare che durante i soli e la costruzione di linee melodiche:

- L'attacco del suo suono è molto forte, il plettro colpisce la corda con pienezza, probabilmente non di taglio ma di piatto, in modo da dare un piccolo effetto percussivo. Addirittura si riesce a percepire prima il rumore di fondo del movimento meccanico, poi il suono prodotto dalla corda (basta ascoltare le prime note del tema di Stella by starlight registrata nel '57 con Carl Perkins (piano) e Red Mitchell (contrabbasso)).
- Il decadimento è piccolo e breve, non esiste una grande differenza tra l'attacco e la successiva fase di stabilizzazione. Questo momento è comunque determinante nella definizione della timbrica, perché in questo breve lasso di tempo il suono prede del tutto il suo carattere percussivo, si trasforma in vibrazione ed esprime la sua natura timbrica e dinamica.

- La fase di stabilizzazione è molto lunga, anche in note molto lunghe si ha la sensazione di un sustain infinito, non si percepisce un decadimento del volume.
- Il decadimento è generalmente rapido e sempre controllato, a meno che non cerchi un effetto sfumato su note molto lunghe ed in questo caso la sua durata è affidata alle capacità acustiche dello strumento che lascia galleggiare la nota fino a spegnersi lentamente.

L'attacco ed il sustain ci danno ancora una volta un'indicazione: si ha la sensazione di percepire le dinamiche di uno strumento a fiato, attraverso un attacco soffiato e un sustain controllato nella durata e nella modulazione.

Soprattutto in fase di assolo, queste caratteristiche gli permettono di avere un grande espressività e chiarezza. Le note sono ritmicamente molto definite, l'attacco così chiaro e preciso richiama quasi il colpo sul "ride" su cui il batterista porta lo swing; dal punto di vista dinamico sono molto incisive e malleabili, talvolta percussive, altre volte leggere, quasi dissolte, sempre ben udibili nelle intenzioni e dal punto di vista timbrico molto definite nei contorni, mai sfocate, ma all'interno della loro precisione complesse, morbide e ricche.

Jim Hall: dinamiche, dal forte al volume zero

Un altro aspetto molto importante nel suono di Jim Hall riguarda l'utilizzo del volume. Lo sentiamo spesso variare intensità durante le sue performance, talvolta spegnerlo completamente e suonare solo acusticamente, anche in momenti o concerti da solo.

Un aspetto per certi versi sorprendente, che crea atmosfere e dinamiche particolari e soprattutto è uno stile sempre al servizio della musica che si suona e dei musicisti che accompagna.

Lo sentiamo abbassare il volume ogni qualvolta accompagna altri strumenti lasciando così una grande libertà e creando un background ritmico su cui il solista può appoggiarsi ed utilizzare come riferimento. Talvolta il volume viene portato a zero e l'accompagnamento si basa principalmente sulla ritmica e sulla pennata, il suono completamente acustico perde in parte la percezione delle armonie, ma le caratteristiche timbriche rimangono intatte e l'attacco e gli altri parametri del suono contribuiscono ancor più a creare ciò che Jim Hall vuole ottenere: la possibilità di incidere ritmicamente in modo totalmente libero, senza tuttavia ostacolare o sormontare il solista. Talvolta si ha l'impressione di sentire nel suo suono e nelle sue pennate le spazzole di un batterista che scandisce il tempo sul rullante.

Probabilmente i contesti in cui egli ha suonato lo hanno portato a sviluppare questo modo di accompagnare, che al tempo stesso è originale, estremamente funzionale e porta in superficie l'essenza ritmica della musica; l'ascoltatore la percepisce in maniera limpida, si crea un coinvolgimento estremamente naturale ed si inseriscono al suo interno complessità ritmiche ed armoniche che rendono la sua musica così facile e piacevole da ascoltare, quanto intrigante ed elaborata da comprendere.

Lo stesso Jim Hall dice spesso che tende ad annoiarsi molto presto e ciò lo spinge a cercare sempre forme nuove che sorprendano e stimolino l'ascolto. Chi ascolta fa appena in tempo ad abituarsi a ciò che egli sta esprimendo, che già cerca di cambiare percorso stile o metodo, creando un interesse sempre attivo, ma mai compulsivo, quasi come se accompagnasse il pubblico lungo il percorso districato della sua musica. Questo suo modo unico di suonare lo ha aiutato a sviluppare una capacità di interplay incredibilmente raffinata, in cui i richiami a ciò che suonano

gli altri, gli intrecci melodici e ritmici tra gli strumenti sembrano quasi scritti, tanto risultano così sofisticati e perfetti. Durante il suo accompagnamento le armonie, i movimenti dei block chords o le linee melodiche passive a una o più voci, assieme alla ritmica già descritta, si basano sempre su chi o cosa egli accompagna. Questa capacità è sicuramente basata sul suo suono, sulla sua dinamica e sulla timbrica. Oltre al carattere ritmico già discusso, anche le sue armonie possono muoversi attraverso percorsi inusuali, intrecci complessi e richiami a linee melodiche suggerite dagli altri strumenti, grazie ad un suono sempre incisivo e presente, quindi ben percepito, ma mai invasivo e che permette anche alle armonie di svilupparsi anche se sempre radicate sui più semplici elementi della musica – sia ritmici che armonici – intorno a cui orbitano tutti gli altri colori ed elementi creativi.

Jim Hall trascrizione del brano
“Autumn Leaves” (Alone together 1972)

$\text{♩} = 154$ (♩=♩♩)

1 2 3 4 5 6
7 8 9 10 11 12
13 14 15 16 17 18
19 20 21 22 23 24
25 26 27 28
29 30 31 32 33
34 35 36 37 38 39
40 41 42 43 44
45 46 47 48 49

Musical score for a piece, measures 50-90. The score is written on ten staves. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Many measures contain triplets, indicated by a '3' over a bracket. Measure numbers 50 through 90 are printed in red above the notes. The notation includes stems, beams, and slurs. The piece concludes with a final measure (90) containing a whole note chord.

Musical notation for measures 91-96. Measure 91 starts with a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various chords and melodic lines with slurs and accents.

Guitar Solo

Musical notation for measures 96-99. Measure 96 begins with a treble clef. The notation features a melodic line with a triplet in measure 97 and a double bar line in measure 98.

Musical notation for measures 99-103. Measure 99 continues the melodic line. Measures 101 and 102 contain triplets.

Musical notation for measures 103-108. Measure 103 continues the melodic line. Measure 106 features a triplet. Measure 108 ends with a fermata.

Musical notation for measures 108-112. Measure 108 continues the melodic line. Measure 111 contains a triplet.

Musical notation for measures 112-116. Measure 112 continues the melodic line. Measures 114, 115, and 116 contain triplets.

Musical notation for measures 116-118. Measure 116 continues the melodic line. Measure 117 contains a triplet.

Musical notation for measures 118-122. Measure 118 continues the melodic line. Measure 120 contains a triplet. Measure 122 ends with a fermata.

Musical notation for measures 122-128. Measure 122 continues the melodic line. Measure 124 contains a triplet. Measure 128 ends with a fermata.

Musical notation for measures 128-129. Measure 128 continues the melodic line. Measure 129 ends with a fermata.

Autumn leaves - Analisi sonora: l'intreccio tra suono e costruzione del brano

In questa esecuzione dello standard per eccellenza – scelto ad hoc proprio per la sua grande popolarità – Jim Hall si trova in duo con il contrabbasso di Ron Carter. Oltre ad essere interessante ascoltare la sua interpretazione di un brano così celebre, è anche funzionale all'ascolto sentirlo interpretato da due soli strumenti. Entrambi si trovano così estremamente scoperti e forzati a sorreggere armonicamente e ritmicamente la struttura, ma anche molto più liberi e svincolati da eventuali forme concordate e dalle influenze di altri strumenti.

La sola esposizione del tema ci permette una serie di riflessioni sulla funzione della timbrica e del suono utilizzato: in questo caso Jim Hall suona a pieno volume utilizzando il suo timbro a toni chiusi e soprattutto spicca quel colore acustico della sua chitarra, che enfatizza da un lato la ritmica della melodia in fase di solismo, dall'altro aiuta alla gestione del timing in fase di accompagnamento, come già descritto nel capitolo precedente.

In realtà in questa versione non esistono fasi nettamente distinte, ma i musicisti attraversano un percorso che si trasforma, fondendo il tema con i soli, i soli con gli accompagnamenti, fino a tornare all'esposizione finale. Pensiamo alle prime battute in cui il tema viene esposto dalla chitarra ed il contrabbasso risponde quasi come un controcanto ed insieme costruiscono una melodia unica che mantiene l'originalità del brano, ma pone le basi per un percorso ritmico e stilistico che porterà gli strumenti a fondersi e a dare una continuità alla loro alternanza di ruolo. Questo approccio verrà mantenuto durante tutto il brano, anche durante i soli, a volte distinti, a volte intrecciati in una sorta di contrappunto creato dall'interplay dei due musicisti.

Jim Hall utilizza a pieno le caratteristiche del proprio suono in funzione di ciò che accade nel brano: tutte le note della melodia hanno un attacco che conferisce una chiarezza ritmica al brano e non ci fa sentire l'esigenza di uno strumento ritmico che esplicita la pulsazione. L'impressione è quella di una bacchetta che colpisce il "ride" (come già anticipato), che porta lo swing sotto il gruppo che suona, mentre è semplicemente la chitarra che suona il tema. Il contrabbasso è libero dalla sua funzione ritmica e può permettersi di dialogare con la chitarra dall'inizio fino alla

fine del brano. L'accompagnamento è nel più tipico dei suoi stili: il volume è abbassato, si percepiscono uno spiccato sapore acustico ed una plettrata potente (tanto da marcare in ogni momento lo swing e costruire un appoggio ritmico "granitico", un riferimento sempre sicuro), ma al contempo discreto, mai invadente e sempre attento a seguire in maniera attiva le intenzioni di Ron Carter. Queste componenti insieme permettono al contrabbasso di muoversi in totale libertà, anzi di essere assecondato stiticamente e supportato ritmicamente

Il suono è l'elemento generante di questo stile, è ciò che da a Jim Hall la possibilità di eseguire il brano in questo modo, esprimendosi al massimo e lasciando il più alto potenziale espressivo a chi suona con lui.

Pat Metheny: l'attacco "soffiato"

Pat Metheny è considerato universalmente un alchimista del suono, è stato uno dei primi a sfruttare e portare al limite le capacità e gli spunti offerti dalla tecnologia del midi, ma anche un eclettico utilizzatore dei più sperimentali strumenti a corde (basti pensare alla sua Picasso guitar, chitarra a più manici di diversa dimensione e diapason per un totale di 42 corde, molte delle quali suonano per simpatia).

L'utilizzo degli effetti è una componente importante nella costruzione del suo suono, anche se è opportuno distinguere i brani o le parti suonate con strumenti acustici e semiacustici da quelle in cui utilizza chitarre elettriche ed effettistica complessa il cui suono è organizzato utilizzando la tecnologia come base primaria, spesso allo scopo di richiamare sonorità di altri strumenti (in particolare strumenti a fiato che sono un riferimento riconosciuto per Metheny).

Ci interessa di più analizzare il suo suono dal punto di vista timbrico e fisico che emerge quindi nei brani suonati con strumenti acustici. Questo per capire il fondamento del sound e per analizzare le influenze che hanno sul suo stile e viceversa come questo abbia condizionato il suono.

Il primo aspetto che salta subito all'orecchio ascoltando brani come James o Phase Dance (dove sfrutta al massimo le potenzialità espressive dei suoi strumenti acustici e semiacustici) e una inusuale morbidezza timbrica che sembra entrare nell'orecchio in punta di piedi, come un crescendo e arriva ad incidere e a definirsi nitidamente in un secondo momento. Quando prende corpo però esprime una ricchezza timbrica fatta di un caldo vibrato, presente e pieno, quasi come se fosse un suono raddoppiato su se stesso.

Se analizziamo i parametri del suono, ci accorgiamo che la timbrica è costruita in maniera particolarmente complessa:

- L'attacco è a sua volta costituito da sottofasi in cui il suono sale lentamente, creando un effetto di "fade in" (aumento graduale del volume): non si percepisce un picco immediato, ma sembra quasi che parta da zero volume e si alzi lentamente ad introdurre il suono. La dinamica solo successivamente raggiunge il massimo e solo qui si sente il picco che rappresenta l'impatto della pletrata sulla corda.
- Il decadimento è piccolo e breve, non esiste una grande differenza tra l'attacco e la successiva fase di stabilizzazione, caratteristica ritrovata anche in Jim Hall. Ciò

conferisce una continuità che, assieme all'attacco ci fa percepire un suono in arrivo, quasi fosse una piccola riproduzione artificiale dell'effetto Doppler, la timbrica si chiarisce e definisce lentamente, accompagnata da questa sorta di vibrato o chorus che si manterrà anche nelle fasi successive a rappresentare parte del corpo del suono ed elemento caratterizzante della timbrica.

- La fase di stabilizzazione è di media durata ed è continuativa rispetto alle fasi precedenti e seguenti ed è il momento in cui il timbro si esprime più nitidamente e risulta caldo e vivo, grazie anche ai toni chiusi o semichiusi (a seconda della chitarra che utilizza).
- Il decadimento è piuttosto lento ed il suono gradualmente si dissolve, così nello stesso modo in cui è nato.

Il suono di Pat Metheny è dal punto di vista grafico come una curva gentile che si alza dolcemente dal livello zero e discende lentamente e gradualmente.

Vista l'influenza che hanno avuto ancora una volta gli strumenti a fiato notiamo come il suo stile, i suoi glissati numerosissimi le melodie polifoniche utilizzino questo suo timbro per esprimersi al meglio. I glissati sembrano richiamare le acrobazie dei fiati che scivolano lungo le note, quasi fossero arrangiamenti di big band se suonati a più note. Proprio in queste melodie armonizzate a 2 o più voci le note si mescolano amalgamandosi in un unico effetto sonoro. Questa caratteristica viene riproposta spesso anche assieme ad altri strumenti ad esaltare il carattere compositivo del musicista, oltre al chitarrismo fine a se stesso.

Anche durante i suoi soli, in cui Metheny esprime la sua tecnica superlativa, talvolta portata agli estremi, il suo timbro non ostacola la chiarezza del fraseggio, poiché l'attacco, anche se lento, abbandona velocemente quella nota percussiva per sottolineare invece la timbrica ed esaltare la nota. Il fraseggio di Metheny è comunque condizionato da questo tipo di timbrica e sfruttando tutte queste caratteristiche insieme è riuscito a creare un modo di suonare unico e di riferimento per i chitarristi di tante generazioni; interessante notare ad esempio il suo utilizzo del hammering e pull off, che non viene eseguito sulla stessa corda suonata dal plettro, ma spesso su quella accanto creando un effetto originale di legati, con una alternanza timbrica e dinamica sorprendente, che rende il fraseggio allo stesso tempo molto vivace ed articolato nella timbrica, ma sempre omogeneo e fluido nell'esecuzione e nella dinamica.

Pat Metheny: effetti e tecnologia

Sappiamo che Path Matheny ha sempre fatto largo uso di tecnologia e strumenti all'avanguardia, dagli albori del midi, a chitarre di liuteria di particolarissima fattura (la già citata Picasso guitar o la chitarra Baritona) fino alla sua ultima opera live chiamata Pat Metheny – Orchestration, in cui lui solo controlla attraverso la sua chitarra una serie di strumenti azionati meccanicamente da impianti idraulici ed elettronici, costituendo così una vera e propria orchestra dove può dirigere ogni singolo elemento.

Tuttavia la base del suo suono si può udire chiaramente in tutte le sue performance e attraverso tutte le sue elaborazioni sonore, Abbiamo visto timbricamente ciò che lo distingue e caratterizza, ma è opportuno citare anche un minimo della sua strumentazione abituale.

Chitarre:

- Gibson ES 175 Electric (1958)
- Ibanez PM100 (Pat Metheny Model)
- Roland GR-300 Guitar Synth
- Linda Manzer Guitars(Pikasso, sitar, baritona)

Ampli:

- "Acoustic 134" model (dal 1974 al 1994)
- Digitech 2101 DSP guitar preamp

Reverbero/delay:

- due Lexicon Prime-Time digital delay (14ms, 26 ms),

Oltre a questa strumentazione di base, tutto sommato semplice viene anche utilizzato un leggero pitch bend controllato dal VCO (onda sinusoidale) per creare l'effetto "chorus" tipico di Pat Metheny di cui abbiamo parlato precedentemente.

Un sapiente mixaggio di questi pochi elementi ed una chiara idea di ciò che si cerca dopo ore passate con lo strumento in mano, lo hanno portato a creare ciò che sentiamo.

Lui stesso dichiara che il buono strumento (e possiamo intendere anche mezzo di espressione sonora) è ciò che gli dà le potenzialità per esprimere la sua creatività.

Pat Metheny trascrizione del brano James (Offramp 1982)

♩ = 150

Intro

D#6 B/D# G/D A/C# C6 C#dim G/Bb Gm/Bb

D/A F7M/A Dm7/A D/A Gadd9 G/A A

A

D7M G7M A/C# Bm7 G7M F#m7 G7M F#m7

D7M G7M C#m7/b5 F#7/b9Bm7 G7M F#m7 G7M F#m G7M

1. F#m G G A 2. G7M G D A7

B

F#/A# Bm A/C# D Db/F F#m E/G# A Asus4

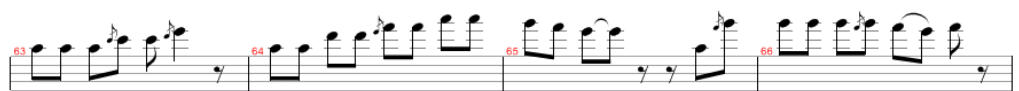
D Bm F#m G7M A



Solo



PM.-----|



Musical score for guitar, measures 73-105. The score is written on ten staves. Measures 73-75 show a melodic line with eighth notes and a triplet. Measures 76-78 continue the melodic line with eighth notes and a triplet. Measures 79-82 show a melodic line with eighth notes and a triplet. Measures 83-85 show a melodic line with eighth notes and a triplet. Measures 86-89 show a chordal accompaniment with eighth notes and a triplet. Measures 90-93 show a chordal accompaniment with eighth notes and a triplet. Measures 94-97 show a melodic line with eighth notes and a triplet. Measures 98-101 show a melodic line with eighth notes and a triplet. Measures 102-105 show a melodic line with eighth notes and a triplet.



James - Analisi sonora: l'intreccio tra suono e costruzione del brano

James rappresenta per me l'approccio iniziale alla musica Jazz ed è così radicato nella mente e nei ricordi emozionali che la musica mi ha trasmesso, che è un costante riferimento stilistico e sonoro.

Il fatto che mi abbia iniziato a questa musica non significa che sia elementare, ma al contrario è ricco di interessanti e tutt'altro che banali progressioni armoniche; è costruito su di un tema armonizzato e su di una ritmica latin che si discosta notevolmente dai classici standards.

L'esecuzione è così fluida ed incanta la semplicità con cui gli accordi e la melodia si intrecciano, il solo è estremamente cantabile, anche se pieno di interessanti soluzioni ed è costruito in modo da trasportare l'ascoltatore lungo la strada ben definita, senza mai forzarlo a brusche rincorse. Tutto ciò lo rende incredibilmente facile e piacevole all'ascolto. Studiandone la struttura a approfondendo la tecnica utilizzata, entrando cioè nella profondità della composizione si scoprono elementi più complessi del semplice piacere che trasmette all'ascolto: in questo sta la bellezza del brano, un piacere che si sviluppa a più livelli, sia quello emozionale che quello intellettuale.

Ma soprattutto la caratteristica principale che cattura è il suono.

In questo brano Pat Metheny esprime tutta la bellezza del suo suono acustico e possiamo apprezzare proprio le caratteristiche descritte nei capitoli precedenti. E proprio grazie al suo suono è in grado di sviluppare melodia e accordi assieme agli altri strumentisti, con cui si fonde creando un atmosfera unica in cui è possibile riconoscere la chitarra, ma proprio la fusione degli elementi sonori aggiunge al brano una nota unica.

Nell'introduzione il suo attacco complesso, delicato ma presente, sale dal nulla e raggiunge le note del pianoforte con cui si lega inscindibilmente quasi a costituire un terzo strumento.

L'esposizione del tema invece utilizza la timbrica per conferire alle note armonizzate una particolare delicatezza che non sovrasta quelle suonate singolarmente, anzi le note a supporto della melodia fungono da motore ritmico e melodico per alimentare le progressioni armoniche, quasi fossero piccoli kicks che

mettono in marcia la melodia e per enfatizzare l'intreccio melodico e armonico, quasi come fossero piccoli pistoni che alimentano il funzionamento costante di un motore.

Il solo è sorretto letteralmente dal suono, che permette a Metheny di esprimere leggerezza o accentuare il carattere latin del brano, attraverso una melodia e scelte ritmiche talvolta vivaci e pungenti (es battuta 74-78), altre volte morbide e calde (le prime battute del solo).

Inserisce anche variazioni timbriche per continuare il percorso sonoro e mantenere alto l'interesse per ciò che succede. Alla battuta 96 sembra quasi di sentire uno strumento diverso ed una contro melodia, quasi fosse una altra composizione scritta: probabilmente Metheny scrive o prepara l'ultima parte del solo per ritornare al tema suonando in posizione diversa con la mano destra enfatizzando la parte più tagliente ed acuta della gamma sonora della sua chitarra: il timbro qui diventa squillante ed incisivo, sembra quasi di entrare in un'altra parte del brano, come se prendesse una forma differente.

Il suo suono dà a Metheny la possibilità di esprimersi in questo modo così ampio rimanendo ancorato alla struttura e dell'esecuzione dei musicisti che lo accompagnano (o che suonano in studio).

Conclusioni

Esiste un filo conduttore tra gli argomenti trattati nella prima parte, sulla funzionalità della chitarra, del suo suono e tra tutti e tre i musicisti di cui è stato analizzato il suono ed il suo rapporto con lo stile e credo che questo legame si possa riassumere in una parola: l'ascolto.

L'intensità e l'accuratezza con cui ho voluto o dovuto ascoltare i brani citati, i tanti passaggi o anche molte altre versioni ed altri brani di questi chitarristi, mi hanno portato a pensare che è proprio l'ascolto la chiave di questa musica e della costruzione di un proprio suono. Attraverso l'ascolto puoi interagire con i musicisti che suonano con te, non sarebbe possibile senza una attenzione che viene prima di ogni altra cosa, per quanto tu possa essere virtuoso o esperto.

Ascoltare diventa una fonte inesauribile di idee che si rinnovano e a loro volta alimentano chi ascolta e chi suona e risponde con nuovi stimoli.

L'attento ascolto di un suono è una delle fonti principali di ispirazione per un musicista. Da questo può trarre idee per creare un proprio personale sound o lo stesso suono prodotto dalle proprie dita può portare a nuova spinta creativa. Lo stesso Jim Hall racconta che costruendo il tema di "Big Blues" ha deciso di inserire alcune note che sono diventate colonna portante, proprio perché suonandole in una determinata posizione e con determinate dita, hanno prodotto sonorità interessanti e funzionali alla resa della melodia: si potrebbe dire in questo caso che è stato proprio il suono a generare il brano.

Ecco perché considero il suono come cellula primordiale della musica: esso ne costituisce la struttura prima di tutto ed quindi ciò che ci colpisce nella musica che ascoltiamo ancor prima di ogni altro elemento musicale, ma ne rappresenta anche una sorta di motore attivo, che porta a generare nuove soluzioni stilistiche e nuove composizioni che vivono in funzione di esso o che nascono da esso e prendono vita autonoma crescendo e sviluppandosi, ma mantenendo una radice nella propria genesi. Non solo esso ne è la cellula costitutiva, ma può rappresentare il DNA di una musica o di un musicista, poiché racchiude in se tutte le sue caratteristiche e tutte le sue potenzialità creative ed espressive.

Oltre a queste riflessioni in parte logiche, il suono rappresenta per me innanzitutto piacere: l'emozione che provo nell'ascoltare o produrre musica deriva da esso e

come ogni altra sensazione che la musica mi trasmette, non può mai prescindere dal suono degli strumenti o dell'insieme.

Bibliografia e riferimenti internet

- <http://fisicaondemusica.unimore.it/>
- www.jimhallguitar.com
- www.wikipedia.com
- www.youtube.com
- Jim Hall – Exploring Jazz guitar (Hal Leonard Publishing Corporation – 1990)

Ringraziamenti

I primi ringraziamenti vanno sicuramente ai miei genitori ed alla mia famiglia, sostegno perenne ed insostituibile, senza il quale non avrei mai potuto arrivare a questo piccolo grande traguardo.

Ringrazio con tutto il cuore la Vally, che mi ha sempre supportato e con gran fatica ha sopportato il peso di questi anni insieme faticosi e difficili, anche se così avventurosi; è sempre stata pronta a spronarmi, a darmi fiducia ed incalzarmi col suo caratterino ribelle ma tanto vivace.

Poi gli amici musicisti con cui ho potuto condividere le mie piccole esperienze “gezzistiche”: mio fratello Robby ed il suo bellissimo groove sempre presente, (anche se non vuole proprio lasciarsi andare allo “swing” e confonde ancora le 7me minori con le maggiori), Chitto per la sua amicizia incondizionata e per la sua metodologia infallibile, che insegna anche a chi non ha proprio intenzione di imparare e Tomeo per la sua grande passione per la musica e per l’approccio sorprendente che ha con tutti gli strumenti, una piccola fonte di ispirazione.

Tutti i miei colleghi chitarristi e non del corso di Jazz, con i quali si è creato un bellissimo rapporto di collaborazione ed amicizia.

Un pensiero va anche ai miei due colleghi e maestri liutai Marco Piccinotti e Alessandro Scandroglio, con i quali ho condiviso le fatiche e le soddisfazioni di questo percorso e che non mi hanno mai fatto mancare il loro appoggio.

Infine il conservatorio ed i suoi docenti, che con le sue piccole grandi (a volte enormi) lacune, riesce comunque a dare valore aggiunto a chi ha la voglia e la volontà di ascoltare e raccogliere qualche frutto.

Grazie a tutti quei chitarristi e musicisti che cercano il piacere o che cercano di trasmetterlo attraverso il suono e ad una ricerca che non si limita alla mera esecuzione tecnica, ma il cui stile, fraseggio e composizione si abbraccia con il proprio sound, creando un linguaggio sempre pieno di valore.

Per ultimo ma non certo meno importante ringrazio Antonio, che conosco da anni e che è stato anche maestro di vita, non solo di musica, i cui consigli ho sempre seguito soltanto a metà e nonostante ciò mi ha sempre dato fiducia...per lo meno come liutaio!