

# CHITARRE

83

RIVISTA DI TECNICA

MUSICALE E CHITARRISTICA

LIRE 6.000

## INTERVISTE

**RICHIE KOTZEN**

la nuova chitarra dei Poison

**STEVE LYNCH**

e l'arte del tapping

**CPM**  
CENTRO PROFESSIONE MUSICA

parlano: Stefano Cerri,  
Giorgio Cocilovo, Tony Mimms,  
Pietro Nobile, Attilio Zanchi

## CHITARRA BASSO

**TONY LEVIN***intervista*  
**DAN GILMOUR**

## STRUMENTI

**AMPLI CRATE**  
G130C XL**BASSO LEADER****PEDALI BOSS**  
AW-2, CE-5, LS-2**GIBSON STARBURST****GIBSON MK-35**





# CHITARRE

RIVISTA DI TECNICA MUSICALE E CHITARRISTICA

**direttore**  
andrea corpi  
**redazione editoriale**  
paolo somigli & aurelia spezzano  
**redattori**  
marco lucchi  
stefano tavernese  
**redazione milano**  
francesco rampichini  
**redazione fotografica**  
fausto ristori  
**servizi dall'estero**  
mauro salvatori  
**progetto grafico**  
linda robinson  
grazia canuti  
**impaginazione elettronica**  
dario somigli  
**pubblicità**  
A.G.A.  
Via Fibonacci 5 - 50131 Firenze  
tel. 055/333628 fax 055/333629  
**amministrazione e diffusione**  
barbara corvi  
**direttore responsabile**  
max stefani

hanno collaborato paolo amulfi, toni armetta, giuseppe barbieri, paolo benedettini, richard benson, sandro bonora, rossella canuti, andrea cecchini, luciano ceri, ale cercato, marco comandè, gianfranco diletta, daniela federico, patrizia frammolini, beppe gambetta, stefan grossman, jim kelly, gabriele longo, gianni martini, fabio marchei, fabio mariani, stefano micarelli, giovanni monteforte, giovanni palombo, rick peckham, francesco rampichini, mauro salvatori, simone sello, bianca spezzano, alessandro staiti, massimo stefani, stefano tavernese, tiziano tombolato, bruno venditto  
**fotografi** claudie gassian, luciano giovanola, roberto serra  
**distributore** parrini & c. - p.zza colonna 361 - 00187 roma tel. 06/6840731

**stampa** fratelli spada s.p.a. - stabilimento grafico editoriale - via lucrezia romana 60 - ciampino (roma) - tel. 06/7911141

**fotocolor, stampa laser e montaggio art color offset** di giorgio bartolini - via luigi rava 43 - 00149 roma - tel. 06/5501251 «chitarre» è una pubblicazione mensile delle edizioni lakota, via pietro mascagni 3/5 - 00199 roma - tel. 06/8608913 - telefax 8608930  
**pubblicità** A.G.A. - Via Cento Stelle 50 - 50137 Firenze - tel. 055/571509 - fax 055/578854  
**registrazione del tribunale di roma** - n. 137/86 del 18-3-1986 - manoscritti e foto originali, anche se non pubblicati, non si restituiscono - è vietata la riproduzione anche se parziale dei testi, documenti, disegni e fotografie  
**abbonamenti** 12 numeri L. 60.000 (spedizione espresso L. 100.000) - 24 numeri L. 120.000 - arretrati L. 8.000 cadauno (gli speciali 12.000) versamento su c/c 76367002 o vaglia postale pagabile presso p.t. roma 67 intestato a edizioni lakota, via pietro mascagni 3/5 - 00199 roma (i nn. 3, 7 e lo speciale chitarre n. 1 sono esauriti) - europe one year L.80.000 - usa/japan (by air mail) L. 120.000.

FINITO DI STAMPARE NEL GENNAIO DEL 1993

# n. 83

## s o m m a r i o

### F E B B R A I O 1993

LETTERE & INCONTRI 5  
RECENSIONI 8

## GLI ARTISTI

**DAVID GILMOUR** 14  
*di giuseppe barbieri*  
**STEVE LYNCH** 22  
*di fabio marchei e mauro salvatori*  
**RICHIE KOTZEN** 32  
*di mauro salvatori*  
**GORAN LISTES** 42  
*di francesco rampichini*  
**STADIO** 42  
*di gabriele longo*

## GLI STRUMENTI

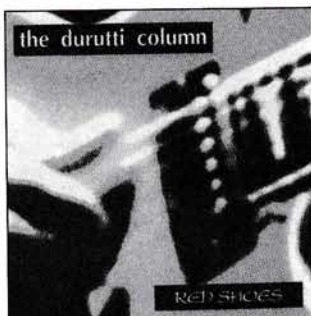
**CENTRO PROFESSIONE MUSICA** 46  
*di francesco rampichini*  
**CHITARRE & CO** 60  
*di stefano tavernese*  
**EFFETTI BOSS** 62  
*di stefano tavernese*  
**FAI DA TE** 66  
*di bruno venditto*  
**BASSO LEADER** 68  
*di andrea cecchini*  
**EXOVINTAGE** 70  
*di sandro bonora*  
**CHITARRA GIBSON STARBURST** 72  
*di stefano tavernese*

## LE PAGINE MUSICALI

• 18 David Gilmour: «Money» • 26 Steve Lynch: «Send Her To Me», «Turn Up The Radio» • 35 Rickie Kotzen: «Until You Suffer Some», «Theatre Of The Soul», «She» • 45 Goran Listes: «Fantasia n. 1» • 58 Stadio: «Universi sommersi» • 76 Corso di chitarra: «Burnin' The Leaves» • 77 Università della musica: Esercizi sulle progressioni e arpeggi • 78 Heavy metal: «Two Wheels Are Better Than Four» • 79 Chitarra basso: Tony Levin • 80 Country blues: «Hard Time Killin' Floor» • 81 Chitarra & armonia: La Ripresa nella forma Sonata • 82 Come si leggono le intavolature

in copertina: David Gilmour





**THE DURUTTI COLUMN**  
*Red Shoes*  
Materiali Sonori

La vitalità e l'ispirazione creativa di Viny Reilly, chitarrista raffinato e originale, rimane uno dei punti di riferimento più interessanti e coinvolgenti dell'area indipendente inglese. Reilly, che assieme al batterista Bruce Mitchell costituisce l'essenza dei Durutti Column, ha lavorato anche con personaggi distanti come Morrissey o Holly Johnson, riuscendo a conciliare in modo naturale le tendenze più anarcoidi della Manchester fine anni '70 (A Certain Ratio, Joy Division) con il nuovo movimento musicale di questi anni. Tra i Durutti Column e l'Italia corre un rapporto di predilezione, e questo grazie all'impegno che la Materiali Sonori, l'etichetta indipendente di S. Giovanni Valdarno, ha saputo intrattenere con la band. *Red Shoes* è una nuova esclusiva mondiale della label toscana dopo il successo del precedente *Dry*. Otto nuove registrazioni, realizzate dal solo Reilly con l'aiuto di varia tecnologia, all'inizio del 1992, tra cui cinque brani inediti, una nuova versione di «When The World» e gli ulteriori sviluppi compositivi di «For Madeline» (parte seconda) e «For Zinni» (parte terza). Le liquide e malinconiche sonorità della chitarra di Vini trovano così il sostegno di nuove sollecitazioni ritmiche, spesso mostrando un vigore insospettato. Chiudono il cd i quattro brani di *Greetings Three*, ristampa digitale del mini album dei Durutti al completo (Reilly, chitarra, John Metcalfe, violino e Bruce Mitchell, percussioni) che segnò il punto di contatto della band con l'etichetta toscana: brani indimenticabili come «Florence Sunset», «For Friends In Italy», «S. Giovanni Dawn» sono esplicitamente dedicati al pubblico italiano.

Alessandro Staiti



**GITBOX REBELLION**  
*Pesky Digits*  
Rattle

Nove ottimi chitarristi acustici provenienti dalla Nuova Zelanda; alcuni di essi hanno studiato con Robert Fripp e si sente, poiché gli accostamenti tra questo simpatico ensemble e The League Of Crafty Guitarists sono inevitabili, anche se indotti più dalla somiglianza delle sonorità che da una vera e propria identità musicale. La band, guidata da Nigel Gavin (membro dell'ultima versione della League Of Crafty Guitarists, ormai disciolta), dichiara fin dal nome le proprie intenzioni: Gitbox, nell'idioma Pidgin, è la chitarra acustica, mentre Rebellion sta per la sovversione (in stile personale e neozelandese) dei classici schemi blues, jazz, rock in voga nell'attuale scena musicale. Un progetto ambizioso che subito convince: diciotto episodi, alcuni squisiti, all'insegna di una nuova musica che sta cercando sempre nuove occasioni per rendersi udibile: fin da «Two Iguanas», si saggia il gusto per le sonorità tonde e piene dei Gitbox, che intonano un canto etnico molto suadente; molto bella anche la «Threnody For Francisco Mendez», dedicata all'ambientalista ucciso perché strenuo difensore della foresta brasiliana; ispirata all'omonima storia di Mark Twain, «A Connecticut Yankee In The Court Of King Arthur» è invece una marcia, già edita nell'interpretazione della League Of Crafty Guitarists, qui proposta in una versione più percussiva; l'altro episodio di notevole intensità è la suite che dà titolo all'album, «Pesky Digits», dedicata alla figura di un eroe delle storie popolari egiziane, sorta di studio sull'iniziazione: articolata in dieci sottosezioni, costituisce un viaggio all'interno del microcosmo musicale dei Gitbox. Il cd può essere richiesto alla Rattle Records Ltd, Box 4187 Auckland, New Zealand/Aotearoa.

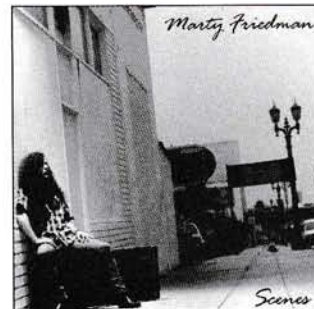
Alessandro Staiti



**CHRIS REA**  
*God's Great Banana Skin*

Undici nuovi pezzi per una voce che lega la matrice italo/irlandese dal 'grafio' laringeo profondo al suo r&b ormai pluripremiato dalle classifiche. Rea esorcizza: «Sono troppo timido per essere una rockstar». Il cd apre coi larghi cerchi slide di «Nothing To Fear», aerei come un falco. Qualcuno gli appioppa l'appellativo di «uno dei più grandi sliders del momento», Chris protesta e brandisce – a ragione – il nome di Roy Rogers (chi ha ascoltato dal vivo quest'omonimo dei jeans sarà d'accordo con lui). Segue la jazzeggiante «Miles Is A Cigarette», vagamente ispirata al «Concierto de Aranjuez», una storia che con Davis non ha molto a che vedere se non un caso privato della vita: Chris fuma molto e un giorno decide di smettere (per poi riprendere) ascoltando un brano di Miles. Sua figlia dice che è una canzone sciocca. Ecco «God's Great Banana Skin», molto dance, e la gelida «90's Blues»: Rea fa sempre pensare al mare d'inverno, sarà la sua Fender, sarà la voce da maledetto o le sue dita che sembrano maneggiare uno stiletto più che il manico di una chitarra. Chiude «Soft Top, Hard Shoulder», ballad scritta per il film omonimo, con arrangiamenti non originalissimi: ma la band sta nelle righe e Chris è un buon coagulante, una specie di Knopfler minore (in senso chitarristico) non privo di una sua autonomia. «On The Beach» del 1986 resta uno dei pezzi migliori del suo repertorio.

Francesco Rampichini



**MARTY FRIEDMAN**  
*Scenes*  
Shrapnel Records

Ben diverso dal suo lavoro solistico precedente, per non parlare delle sue collaborazioni con gli Hawaii, i Cacophony o di questa attuale con Megadeth, Friedman si discosta in maniera totale dal suo passato. Le atmosfere sono piuttosto semplici anche se dettate da melodie a volte sublimi poggiate su tappeti tastieristici da brivido. Friedman lo aveva annunciato come un lavoro new age, ma non è proprio così. C'è anche del rock dove interviene la chitarra distorta, anche se è proprio quell'intervento che convince meno. La chitarra 'pulita' è quella che raggiunge in questo lavoro il massimo dell'espressione, ed è proprio la liricità dei pezzi come «Tibet» o «Valley Of Eternity» ad innalzarla quasi fosse un arnese per tirar fuori la 'voce' che Friedman sente dentro di sé. Molto belle le lentissime «Night» e «West» che desteranno scompiglio tra i fan dei Megadeth, avendo delle linee tardo-romantiche e anche molto europee, a differenza del suo primo lavoro solistico molto vicino a schemi orientali e scale esotiche. Le melodie sono comunque di rara bellezza e anche gli arrangiamenti dello stesso Friedman sono quanto di più bello ci si poteva immaginare da un chitarrista di così grande levatura. Unico nel suo stile, Friedman riprende una melodia già contenuta nel suo primo lavoro «Dragon Kiss» e ne fa una specie di inno finale «Triumph», che sembra un 'canto di osanna' per la pace. Influenzato in parte da Vangelis e Morricone, il disco è stato prodotto da un mago della new age, Kitaro, che ha già una serie di dischi interminabile a suo nome.

Richard Benson





**VITAL INFORMATION**  
*Easier Done Than Said*  
Capitol Records

Steve Smith (ex Journey) continua con il suo gruppo personale che per la terza volta vede la presenza di Frank Gambale. Questo nuovo capitolo solidifica le basi già forti della formazione. Alle tastiere c'è Tom Coster (ex Santana), di cui è reperibile anche il nuovo lavoro solistico, e al basso Jeff Andrews, che all'epoca sostituì Eddie Gomez negli Steps di Brecker, ma che militava costantemente negli Special EFX di Chieli Minucci. Smith riesce finalmente a trovare l'assetto giusto dopo anni di cambi di formazione: l'impatto iniziale di «Snap Out Of It!» è tiratissimo, fondendo tutta la base su matrici rock, ma nel secondo pezzo «Necessary Autumn» si cominciano ad assaporare momenti di magica fusion. Uno dei capolavori è sicuramente il brano firmato da Andrews, «Mr. Man». Il suo solo si innesta in maniera perfetta sulla base di basso preregistrato e sugli stacchi di Smith, uno dei batteristi più duttili della scena americana (basti pensare alle collaborazioni più bizzarre da Tony McAlpine agli Stops, per finire con Ritchie Kotzen). Gambale sta cambiando stile e lo si avverte in ogni sprazzo solistico, il suo codice di informazione è molto più jazzistico (nel suo lato più serio) e non solo finalizzato a venderci la sua tecnica personale in ogni assolo. Lontano ormai dagli arpeggi «sweep» che erano diventati una vera e propria etichetta, si giostra su fraseggi molto interessanti e di grosso respiro musicale. Il suo suono è comunque molto aggressivo e sicuramente di grande impatto. Su «Catch 22» e «W.B.J.» di Tom Coster Gambale suona con tutta la sua nuova forza e consacra ancora di più il suo standard elevatissimo. Una formazione al massimo della sua potenza, un disco da non perdere.

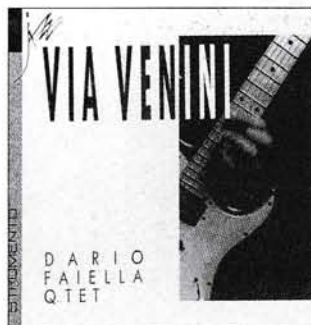
Richard Benson



**LOS LOBOTOMYS**  
*Los Lobotomys*  
Maxus

Gruppo divertimento per i club, che raduna elementi del calibro di Steve Lukather, Vince Colaiuta, Carlos Vega, Jeff Porcaro, David Garfield, Will Lee, Brandon Fields, Joe Sample e Lenny Castro. Il disco doveva uscire solo in Giappone, ma la morte di Porcaro fa decidere diversamente e questo lavoro è dedicato alla sua scomparsa. Il gruppo è micidiale e la registrazione è live da Los Angeles. Nel primo pezzo, «Dismemberment», è il basso di Will Lee ad eseguire un solo di grande rilievo, ma nel successivo «Oozer» troviamo la batteria di Porcaro a reggere una base solidissima. L'atmosfera è molto fusion, anche se non mancano riferimenti blues e rock. In effetti l'attinenza più rock ce la fornisce la chitarra di Lukather, distorta fino all'eccesso, che non manca però dello «swingato» su cromatismi di natura jazzistica. Anche Lukather negli ultimi tempi sta migliorando, rendendo il suo linguaggio ancora più moderno. Dopo un ingresso cortissimo dove vi è un piccolissimo estratto da «Purple Haze», possiamo sentire in «Big Bone» il primo assolo di Lukather che mescola un linguaggio molto bluesistico, coadiuvato da pentatoniche e scale blues suonate velocissime al fulmicotone. Ma il pezzo che racchiude forse l'assolo più bello della sua carriera è sicuramente «Smell Yourself». Ascoltate liberamente senza condizionamenti della nostra critica. Altro momento esaltante «Little Wing», la cui melodia portante viene eseguita dal sax di Brandon Fields, ma l'assolo centrale di Lukather rimane uno dei più sentiti degli ultimi tempi e colpisce soprattutto per la sua espressione d'anima difficilmente ripetibile. E non ci venissero a dire, i puristi, che Lukather è sporco...

Richard Benson



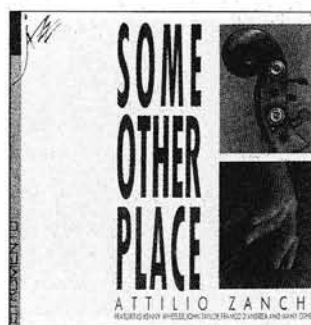
**DARIO FAIELLA**  
*Via Venini*  
DDD  
**ATTILIO ZANCHI**  
*Some Other Place*  
DDD

Con la collana *Strumento Jazz* la Drogheria di Drugolo sta dando ampia risale a tutti i musicisti dell'area che hanno sempre lamentato scarsa attenzione da parte di produttori e operatori. I cinque nuovi cd pubblicati presentano brani originali dei vari autori, noti esponenti italiani del genere, «à la manière de» i vari modelli riconosciuti. «Cose attuali ma non troppo cervellotiche, anche perché se vuoi che il giovane si avvicini a questo tipo di musica non gli puoi presentare i discorsi estremamente complessi delle avanguardie», dice Gianni Farè, direttore artistico della collana.

Rispetto alla precedente emissione troviamo i libretti ridotti all'essenziale, con note scritte esclusivamente in inglese: segno di una volontà di incrementare le esportazioni e di rimarcare il carattere delle proposte.

L'improvvisazione di rigore (e viceversa) sigla *Via Venini* del chitarrista Dario Faiella, coadiuvato da Michael Roseri ai sax e Christian Meyer - jazzista prestato al demenziale (Elio e le storie tese) - alle percussioni. Una luce vagamente methenyana - Faiella utilizza anche una Korg synth guitar - splende su un panorama patinato, confezionato con cura. Menzione speciale per la romantica «Oggi la luna».

Attilio Zanchi, valido contrabbassista nonché direttore didattico del CPM, non è certo al suo esordio discografico e vanta collaborazioni prestigiose con molti jazzisti internazionalmente noti. Anche il suo lavoro di compositore è legato - com'è ovvio - all'improvvisazione come momento di massima espressione, climax creativo. Alla realizzazione del cd hanno collaborato esponenti del jazz targato Italia come



Franco D'Andrea, Riccardo Luppi, Tiziana Ghiglioni ed altri ben noti quali Kenny Wheeler e John Taylor. Il contrabbasso di Zanchi si muove con agilità su percorsi collaudati, fatti ruotare attorno a precisi e iterati perni tonali. Il brano più articolato è forse «Sogno d'amanti» di rievocazione argentina (Piazzolla docet) firmato da Massimo Colombo. Il titolo in chiusura rimanda invece al mondo del bossa nova e del samba, altra fonte inesaurita d'ispirazione. Gli altri tre cd sono: 251 dell'armonicista Alberto Borsari, *Came The Maiden Bright* dell'amato Jazz Trio e *Enklisis* del Mella & Allione Quartetto. Tutte le registrazioni con le tradizionali garanzie di qualità DDD.

Francesco Rampichini





*Abbiamo incontrato a Milano, in occasione del suo concerto alla ex Chiesa degli Angioli di corso Garibaldi, il chitarrista croato Goran Listes. Nato a Spalato nel 1961, Listes si è diplomato col massimo dei voti all'Accademia musicale di Zagabria, nonché laureato in Economia e commercio all'Università della stessa città. Ha collaborato con orchestre di prestigio internazionale e inciso due LP come solista e due con lo Zagreb Guitar Trio da lui creato. La lista dei concorsi dai quali è uscito vincitore è lunga come un calendario: dal Sor di Roma al Giuliani di Bari, da Jeunesses musicales di Belgrado a Printemps de la Guitare di Walcourt in Belgio, grazie al quale ha pubblicato il CD omonimo recensito sul n. 79 di Chitarre. Tecnica solidissima, ottime doti espressive e grande professionalità lo iscrivono fra le nuove certezze della chitarra colta.*

*di Francesco Rampichini*

*foto di Sergio Fasciani*

# Gora



**A**ttualmente vivi in Italia: come vedi le opportunità professionali per un chitarrista in questo paese?

Proprio molto male. Perché le agenzie sono interessate solo ai grandi nomi; mentre per i chitarristi di livello medio o anche leggermente al di sotto del livello superiore, è molto difficile trovare concerti.

*E nel tuo paese com'è la situazione?*

Molto buona, devo dire. In Croazia ho suonato tanto anche quest'estate. Però con tutti i problemi sociali che ci sono adesso: c'è mezzo milione di profughi, ed è una situazione veramente pesante! Dobbiamo infatti tener conto che la Croazia conta una popolazione di quattro milioni e mezzo di abitanti: è come se mezzo milione di persone venissero a Milano, sarebbe dura... La maggior parte dei concerti si tengono per beneficenza. Si lavora per i profughi, e gli artisti sono i primi a farlo.

*Quando hai pensato che avresti fatto della chitarra la tua professione?*

Ho cominciato a studiarla all'età di otto anni, pur non volendo all'inizio. Mio fratello suonava il pianoforte e mia madre voleva che lo suonassi anch'io, ma a quei tempi c'erano pochi insegnanti di pianoforte e tutti erano strapieni di allievi. Al contrario la chitarra non era ancora molto in voga, almeno nel mio paese: c'erano posti disponibili e ho deciso di studiarla.

*Tu sei anche compositore: scrivi solo per chitarra o anche per altri strumenti?*

Cerco di accontentare tutti quelli che mi chiedono delle cose. Per il mio trio ho scritto «Introduzione e Swings», per contrabbasso e due chitarre. Poi ho una richiesta da parte di un duo di chitarre inglese. Si tratta più che altro di un'attività occasionale: ogni tanto compongo qualcosa e cerco di svilupparmi in questa direzione.

*Come vedi il repertorio contemporaneo per chitarra?*

Noi tutti, come chitarristi, dovremmo essere molto contenti: ci sono tantissimi buoni pezzi di compositori contemporanei. Ed è bello poter disporre di questa vasta scelta: oggi tutti possono trovare il proprio compositore, seguire il proprio gusto, come faccio io ad esempio con il russo Nikita Arnoldovich Koshkin, che è il mio preferito.

*Quali altri pezzi del repertorio contemporaneo ami o ritieni che «suonino» bene sulla chitarra?*

Mi piacciono le composizioni di Francis Kleynjans, di John Duarte. Colgo l'occasione per dire che proprio Duarte ha dedicato al mio trio un pezzo, «Little Suite», e attualmente ne sta componendo un altro, per contrabbasso e due chitarre. Vedremo quando lo finirà, perché è anziano, ma molto vivace come persona. Si tratta di una raccolta di temi folklorici provenienti dalle varie zone della Croazia, e speriamo che ce la regalerà presto.

*I temi glieli avete forniti voi?*

Sì, sì.

*Stasera hai suonato Scarlatti. Di recente ho ascoltato alcune versioni ad opera di Fisk delle «Sonate», ma mi hanno lasciato il desiderio di andare a rifarmi l'orecchio sugli originali. Come hai trattato posizioni accordali e polifonie non integralmente realizzabili sulla chitarra?*

A me proprio non piace sacrificare le parti, soprattutto le parti polifoniche. In Scarlatti la maggior parte delle «Sonate» sono omofoniche, c'è una melodia e sopra di essa sono sufficienti una o due note per precisare l'armonia. Invece, ad esempio nella *Fuga* («Sonata» K 30) che ho interpretato, si trovano a tratti quattro voci che si muovono contemporaneamente: questo secondo me è proprio il limite tecnico esecutivo per la chitarra. Ecco, io cerco di avvicinarmi al limite delle possibilità tecniche, non di superarle. Fisk è tecnicamente così superiore, che forse finisce per non rendersi conto del risultato, di quello che il semplice ascoltatore sente realmente.

*Hai dovuto togliere o trasportare molto?*

No, non ho dovuto togliere molto. Trasportare però sì, ma non all'interno di una frase, perché bisogna cercare di seguirne il pensiero. Al limite posso cambiare successivamente, passando nell'ottava che mi permette di proseguire. Ma all'interno della frase – questo è importante – non faccio salti, tento di evitarli. Cerco poi di eseguire nelle tonalità originali, e anche questo mi sembra molto importante. La *Fuga* di cui sopra si potrebbe anche suonare in La, però tra La minore e Sol minore secondo me c'è una grossa differenza: La minore è aperto, Sol minore ha un carattere cupo.

*Come hai gestito le scelte timbriche e dinamiche, aspetti che il clavicembalo non contempla?*

Bella domanda. Dunque, esistono dei principi su come eseguire la musica barocca: abbiamo dei manoscritti, dei libri. Non si è scoperto tutto, ma abbastanza per poter interpretare la dinamica più o meno sull'esempio di Bach, che già nel modo di raggruppare crome e semicrome con le stanghette indicava anche i crescendo e i diminuendo. All'epoca, in linea generale, un crescendo era per esempio appropriato alla direzione ascendente della melodia, e un diminuendo al suo discendere.

*I tuoi programmi partono sempre dalla musica antica e barocca?*

Non necessariamente, ma mi piace organizzare i brani secondo il loro carattere. Nel programma di stasera abbiamo trovato per esempio due autori antichi, due della prima metà del Novecento e due contemporanei. Soprattutto amo preparare dei programmi importanti perché la chitarra è talmente, non vorrei dire «povera» nei confronti di altri strumenti... che se noi chitarristi non suoniamo pezzi dotati di una certa sostanza, credo che non potremo mai essere al livello degli altri. *Pensi che in futuro la chitarra potrà avvalersi più massicciamente del contributo di compositori in grado di dare opere veramente importanti?*

Sì, la risposta è sì. Prendiamo Koshkin: lui non è molto conosciuto, ma ha già al suo attivo una ventina di pezzi con grandi respiri, grandi

# n Listes



fraseggi, che renderebbero molto anche se fossero suonati sul pianoforte. L'«Andante quasi Passacaglia e Toccata» che hai sentito stasera è una gran pezzo, ben fatto.

*Come vedi la chitarra in orchestra?*

I compositori si sentono molto scoraggiati all'idea di comporre per chitarra e orchestra, perché si trovano di fronte a un lavoro enorme. E soprattutto, nei teatri, tutti chiedono ancora il «Concierto de Aranjuez». Con tanto di cappello perché in definitiva si tratta di un bel pezzo, però solo a Londra – in una stagione – lo eseguono trenta-sei volte!

*Forse il problema dei compositori è in parte nel limite dinamico della chitarra. Accetteresti di suonare amplificato?*

Per «Aranjuez» o il «Concerto» di Villa-Lobos sicuramente, perché lì ci sono dei fiati. Giuliani, ad esempio l'Op. 30, già si può suonare senza amplificazione. Con l'orchestra da camera, anche di tredici elementi, tutti archi, la chitarra regge benissimo il confronto. Ecco, il problema si pone realmente quando ci sono i fiati. Però oggi ci sono dei sistemi di amplificazione così sofisticati! La questione è solamente tecnica, non di principio: l'importante è riprodurre fedelmente le armoniche..

*La chitarra continua a sentire l'esigenza di ampliare le sue possibilità volumetriche e di estensione: pensi che in futuro diverrà ancor più grossa o aggiungerà altre corde?*

Non sono contrario al fatto di aggiungere delle corde, solo che – per fare un esempio – le chitarre a dieci corde perdono qualcosa in fatto di sonorità rispetto alla sei. Adesso si trovano anche le prime corde in grafite, con tensioni maggiori. Inoltre c'è spazio per migliorare sul piano della costruzione, per irrobustirla. Secondo me c'è ancora tanta strada da fare per aumentare il volume del suono, non il colore che è quello che è.

*Attualmente ti dedichi anche all'insegnamento?*

Faccio qualche *master class* o tengo qualche allievo se vedo che è particolarmente bravo, ma non insegno in Istituti. In passato ho insegnato a Zagabria, al Liceo musicale.

*Chi sono i concertisti e i compositori che hanno dato di più alla chitarra nel nostro secolo?*

Beh, come chitarristi... [sorride] il nome di Segovia è evidente. Però, forse, avrebbe potuto ottenere di più dai compositori suoi contemporanei: ai suoi tempi erano viventi Prokofiev, Shostakovic, Ravel. Immaginiamo se Ravel avesse scritto qualcosa per chitarra, che gran cosa sarebbe oggi per noi! Forse Yamashita è uno che scoprirà tante possibilità tecniche. Anche Fisk. Ma a volte possono soffrire altre componenti, il suono... Dei limiti ci sono, ma sicuramente qualche genio oggi esiste.

*Che chitarra hai suonato stasera e che corde monti?*

È una chitarra di Arturo Sanzano, un liutaio spagnolo. Le corde sono Alliance tensione forte.

*Le corde a tensione molto forte rispondono con estrema prontezza alla minima sollecitazione: non danno problemi di controllo dinamico?*

Sì, ma ci sono vari modi di affrontare la corda. Personalmente riesco a focalizzare meglio il suono con questo tipo di tensione: per esempio, se devo suonare piano il gesto è più trasversale, il dito percorre uno spazio spazio maggiore sulla corda e questa vibra più lentamente. *Quali sono le differenze fra la scuola chitarristica italiana e quella del tuo paese?*

Qui c'è una tradizione più lunga. Noi invece abbiamo dovuto osservare gli altri strumenti per scoprire certe regole, certi comportamenti. Ad esempio l'anticipo del movimento del polso nei cambi di posizio-

ne, per ottenere la fluidità necessaria. Il mio stesso maestro è stato aiutato molto dal fatto di studiare gli altri musicisti. In Italia invece ho visto il modo in cui insegna Oscar Ghiglia: dà tante idee ai giovani, parla di cose pittoresche; ma secondo me sbaglia, perché i giovani hanno bisogno di certezze. Prima di tutto ci serve il mestiere. Bisogna conoscere bene l'analisi musicale, scoprire le leggi del linguaggio musicale puro con le sue componenti molto concrete: dinamica, melodia, armonia, colore, timbro, ritmo, agogica.

*Pensi che a volte si curi troppo l'aspetto poetico e poco quello strutturale.*

Sì, anche se non voglio essere categorico; certo ci vogliono tutte e due le cose, ci vuole una dialettica, un dualismo fra analisi e cervello da una parte, e cuore dall'altra. Perché la musica ha come scopo il godimento, è una ricerca spirituale. La composizione è come il profumo, e gli interpreti spargono questo profumo. Bisogna dare spazio all'istinto, al gusto, però conoscendo bene anche la parte del mestiere puro.

*Ci sono linguaggi di cui non ti occupi volontariamente: musica seriale, atonalità, alea o altro?*

A me affascina il periodo della musica atonale: Prokofiev, Shostakovic; purtroppo è durato pochissimo, ma dà tanti spazi. Per esempio se guardiamo la musica fusion, la musica di John McLaughlin, ebbene scopriamo che Prokofiev ha già detto tutto cinquanta anni prima. Il suo è uno spazio talmente ampio e complesso, anche armonicamente. Oppure Messiaen, con le sue scale di nove note: che ricchezza armonica! E questo si sente nei suoi pezzi per organo, è una meraviglia. Già con Schoenberg e la musica seriale, però, è come se ti mettessero delle catene alle mani; e devi correre. Ci sono delle regole molto strette, questo è un ostacolo, anche se ci sono dei bei pezzi. Mi piace Bartók, non i concerti per piano, ma cose come «Microcosmos». Quello che non mi piacerebbe suonare, e forse è un mio problema, è la musica sintetica: rumori, queste cose. Ecco, non la sento alla mia portata. Oppure la musica fuori pentagramma, dove il pentagramma non esiste più, come in Ligeti e le avanguardie degli anni sessanta-primi settanta: acqua nel sassofono, giochi sotto e sopra il pianoforte...

*E se domani la nostra civiltà rinunciasse al sistema temperato, che fine farebbe la chitarra?*

Questo non può succedere, perché il sistema temperato si basa su intervalli musicali che esistono in natura, al di là di ogni strumento particolare. Sono rapporti fisici che esistono come il sole. È come chiedersi: se lascio andare questo [prende dal tavolo il mio registratore] forse rimarrà in aria?

*Difficile [comincio a preoccuparmi].*

Però, come sappiamo se rimarrà per aria?

*Beh, Newton l'ha spiegato [non vorrà mollarlo!]...*

Ma se lo lasci cadere due milioni di volte e cade sempre, forse la due-milionesima e una volta rimarrà in aria. Sai, in matematica si dice che è così dopo un certo numero di tentativi. Ecco, secondo me il sistema temperato scomparirà quando – lasciando questo registratore – lo si vedrà restare in aria o andare verso l'alto...

Francesco Rampichini

Per chi fosse interessato, il CD di Goran Listes *Printemps de la Guitare 1990*, Éditions Plein Jeu, è reperibile presso la Playgame Music (vedi p. 74).



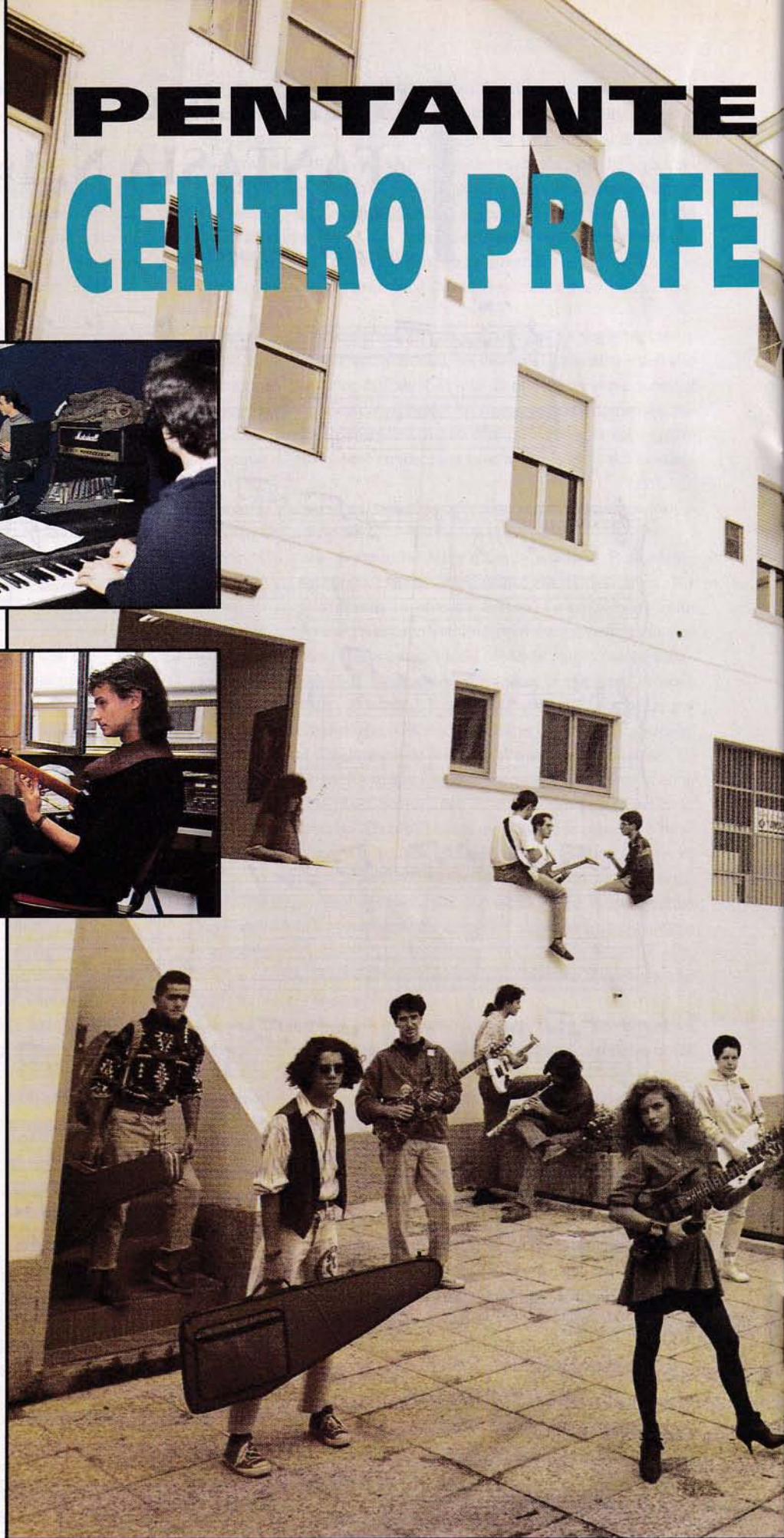
di **Francesco Rampichini**  
foto di **Fausto Ristori**

# PENTAINTE CENTRO PROFE



**U**no degli aspetti più significativi di questa scuola presieduta da **Francone Mussida**, consiste nel fatto che tutti i suoi insegnanti sono musicisti attivi nelle realtà musicali più diverse del nostro paese. Oltre alla possibilità di frequentare corsi inesistenti nelle strutture pubbliche (Conservatori o Scuole civiche), quali chitarra elettrica, basso, piano jazz ecc., il CPM offre l'opportunità di seguire seminari, corsi di home recording o di danza per cantanti, stage di comportamento sul palco e così via: l'imbarazzo è veramente quello di scegliere secondo le proprie necessità e inclinazioni...

La quota d'iscrizione annua - obbli-





# RVISTA AL SSIONE MUSICA

*interviste a :*

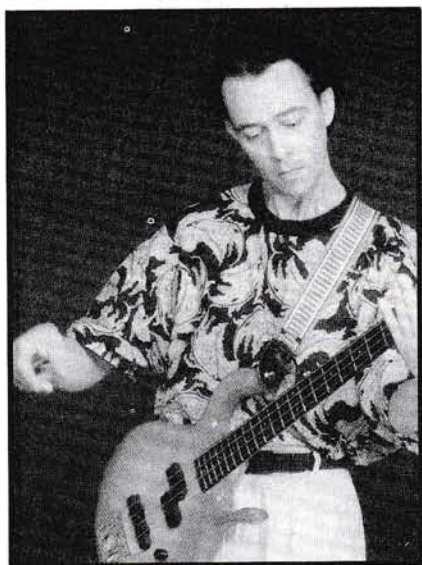
**STEFANO CERRI,  
TONY MIMMS,  
ATTILIO ZANCHI,  
PIETRO NOBILE,  
GIORGIO COCILOVO.**



gatoria per accedere ai corsi fondamentali e complementari - è di centottantamila lire e offre una serie di servizi che vanno dalla frequenza gratuita del corso annuale di guida all'ascolto, fino all'utilizzo delle sale prova a prezzi particolari oppure a sconti sull'acquisto di strumenti nel punto vendita interno. Da queste interviste - un campione di cinque docenti sugli oltre venti distribuiti in più sezioni - emerge soprattutto l'urgenza di una didattica che penetri nel vivo delle cose, con meno intermediazioni possibili, attraverso i linguaggi e le tecniche maggiormente in uso nella musica "popolare".

*«Alive finger talks»  
(con le mie scuse a Burroughs)*





## STEFANO CERRI Basso.

*Un padre chitarrista come il tuo, che ruolo ha giocato nei tuoi inizi?*

Il rapporto con mio padre è stato sicuramente fortunato: quando da piccolo giocavo col Lego o coi soldatini, sul piatto del giradischi c'erano Miles Davis, Charlie Parker,

Duke Ellington, Oscar Peterson... Per cui, sai, fin da bambino ho assimilato quel tipo di musicalità e credo sia stata una fortuna immensa. Mio padre ha capito subito che avevo predisposizione per la musica, così quando ho avuto sei anni ha noleggiato un pianoforte per farmi prendere delle lezioni. Purtroppo allora non me ne fregava niente, tant'è che quando lui non c'era chiudevo il pianoforte, ci mettevo sopra il bersaglio e tiravo le frecce: quando sbagliavo mira andavo a beccare il pianoforte e mio padre s'incazzava come una bestia – non scrivere "s'incazzava", metti "s'inalberava" se vuoi [Stefano non ti "inalberare" se li ho messi tutt'e due – ndr]. Poi a quindici anni ho sentito un pezzo dei Beatles che mi ha preso in un modo incredibile, era «I'm A Loser»: ho preso la chitarra di mio padre dalla poltrona e ho iniziato a grattugiarla. Un dito qua, uno là – un male pazzesco – ma in giornata son riuscito a trovare gli accordi. Quando mio padre è tornato a casa la sera ero emozionatissimo: «Cavolo» dico «adesso gli faccio sentire!» Beh, non m'ha neanche guardato. S'è presentato dopo un paio di giorni con un metodo, *5000 Accordi*... Da lì è cominciata la mia crescita musicale, e dopo tre anni di "tirar giù dischi" e cose varie sono entrato nella professione.

*Quindi nasci sulla chitarra.*

Esattamente. L'esigenza del basso l'ho sentita dopo un po' di anni: mi piaceva tantissimo il suo ruolo nel gruppo. Purtroppo non il contrabbasso, in quanto ero già abituato a suonare in maniera orizzontale: sai, il basso aveva la stessa forma della chitarra, per cui mi sentivo già a mio agio...

*Quale è stata la tua prima uscita pubblica come bassista?*

Sono stato molto incosciente. Nel '71-72 mi sono presentato al Capolinea [mitico jazz club milanese] dove suonavano Mario Rusca, Paolo Tomelleri, Sergio Rigon e gente del genere: lì c'era un basso, l'ho preso e ho cominciato a suonare...

*Veniamo al CPM: come sei entrato in questa struttura e quando hai cominciato a insegnare?*

Premessa: io non sono mai andato a scuola da nessuno; mio padre, autodidatta anche lui, mi ha sempre lasciato cuocere nel mio brodo. Diciamo che mi sono sempre "autoinsegnato" ciò che volevo sapere. Poi, sei o sette anni fa, mi telefona Franco Mussida per chiedermi se ero disponibile a insegnare il basso qui. Dissi subito: «No, assolutamente, non so da che parte cominciare». Lui invece rispose: «Ma no, vieni da me, parliamone un po'». Così mi ha fatto vedere un po' di

cose che fa lui, spiegandomi più o meno da che punto partire e a che punto arrivare. Ho fatto una scorta tremenda di metodi per cercare di costruirmi una scaletta, e questa base si arricchisce di anno in anno, smussando sempre di più certi difetti. Con l'andare del tempo ti rendi conto che la lezione B, per esempio, va fatta prima e non dopo, e tante altre piccole cose... Quindi, anche per l'insegnamento sono un autodidatta.

*Quanti anni dura il tuo corso?*

Quattro. Attilio Zanchi invece ne fa cinque, e anch'io adesso vorrei aggiungere un quinto anno.

*Che metodi usi prevalentemente?*

Ne uso tantissimi. Per il livello base uso i sei metodi di Dan Dean editi da H. Leonard, che partono da zero, da «Buongiorno come si fa» fino alla lettura della partitura. Saper leggere è la prima cosa, perché ti dà la chiave per poter studiare metodi più complessi. Ultimamente sono usciti dei metodi bellissimi, uno di questi s'intitola *Essential Styles*, libro e cassetta: si tratta di trenta pezzi di generi diversi, funky, reggae, calypso, jazz, samba... tutta musica nera suonata veramente bene, per basso e batteria. Nel bilanciamento della cassetta hai il basso da una parte e la batteria dall'altra, così che puoi cominciare a capire come "pronunciare" i diversi generi musicali: ogni genere infatti è una lingua, un dialetto se vuoi, e bisogna imparare a conoscerlo.

*L'indirizzo base delle tue lezioni è il jazz?*

Sì, è il jazz per un semplicissimo motivo: se sai suonare jazz, puoi suonare tutto il resto; ma se suoni tutto il resto, non puoi suonare jazz. Perché il jazz è una cosa estremamente complessa, nel senso che ha a che fare con l'improvvisazione. Ti trovi davanti a un giro armonico e tu, istantaneamente e anche "istintivamente", sei in grado di creare una melodia. È una soddisfazione pazzesca. Questo poi lo puoi trasportare nel funky e via dicendo – un giro armonico è sempre un giro armonico, ma nel jazz è sempre molto più complesso. Se uno che suona jazz va a fare l'assolo in un pezzo di Cutugno, è un trionfo; ma se quello che fa l'assolo nel pezzo di Cutugno va a suonare jazz, avrei qualcosa da dire...

*Ti capita di avere allievi che faticano a confrontarsi con l'improvvisazione? Come risolvi il problema?*

Certo. La prima cosa che faccio è shockarli. A un certo punto delle lezioni – parliamo di fine secondo-inizio terzo anno – dò una partitura con su scritte soltanto le sigle degli accordi, registro una base e dico: «Ragazzi, qui avete tutte e dodici le tonalità. La prima cosa da fare è saper "pronunciare" tutte le scale con la stessa sicurezza. Vorrei che provaste da soli un approccio all'improvvisazione, per un mese, per vedere cosa riuscite a fare». La maggior parte delle volte – se hanno studiato e capito lo schema, che in fondo il segreto è solo quello di conoscere le note delle scale – chi studia arriva già con un'improvvisazione, magari immatura, ma già è in grado di darsi da fare. Chi non studia ovviamente non ce la farà mai, né in una settimana, né in quattro anni. Questo è il primo approccio. Poi comincio a spiegare i diversi modi di suonare una scala, saltando i gradi per formare delle melodie. Scrivo *pattern* di mia invenzione o di altri, e pian piano si procede sino ai primi risultati apprezzabili. Quello che voglio è che tirino fuori la loro personalità: non voglio la frase di Pastorius o la mia, ma la loro, bella o brutta che sia. Consiglio loro sempre di registrarsi, quando sono a casa, perché nel momento in cui ti ascolti puoi scoprire che alcune delle cose che hai suonato sono orrende, ma altre invece sono molto belle. Quelle molto belle puoi trascriverle, e cominciano a diventare il tuo bagaglio.

*Quindi c'è più una spinta creativa che imitativa.*

Esatto.



*Hai mai sconsigliato a un allievo di suonare il basso?*

Non mi è mai successo. Magari, se uno ha la mano un po' piccola, posso consigliare l'acquisto di un basso più piccolo.

*Quanti allievi ci sono in una classe?*

Man mano che si va avanti preferisco che siano sempre meno: non più di tre per i corsi superiori, e non più di cinque quelli inferiori. Ho anche classi individuali.

*Quanti giorni alla settimana sei presente a scuola e quanto conti di proseguire con l'insegnamento?*

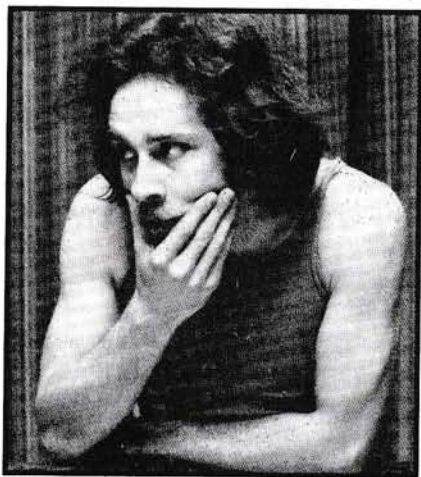
Faccio due pomeriggi pieni dalle quattordici alle ventuno, e una volta al mese ci sono i corsi *long distance*, per ragazzi che arrivano da lontano: alcuni da Salerno, dalla Calabria, addirittura da Augusta in provincia di Siracusa... E spero di proseguire ancora per tanto tempo, perché insegnare mi piace molto. All'inizio ero impaurito, poi ho scoperto che è una cosa molto bella.

*Ci sono cose che hai imparato dai tuoi allievi?*

Sicuro. Io lascio sempre liberi i ragazzi, e a volte può accadere per esempio che qualcuno usi delle diteggiature molto più comode delle mie. Casi del genere ve ne possono essere tanti...

*In quali rapporti siete fra voi insegnanti? C'è uno scambio in campo didattico?*

Da un paio d'anni esiste un punto d'incontro nei corsi di musica d'insieme di Tony Mimms, che è un grande arrangiatore, ho lavorato spesso con lui. Ognuno di noi dà a Mimms del materiale didattico da far suonare ai vari strumenti, ed è così che avviene lo scambio. Poi ci sono i momenti particolari come l'amicizia fra me e Walter Calloni, con il quale sto scrivendo un metodo dedicato alle ritmiche, una cosa molto divertente.



## **TONY MIMMS Musica d'insieme.**

*Come hai cominciato con la musica?*

Ho iniziato a dodici anni con la tromba. Ma in famiglia, in Scozia, i miei nonni suonavano il pianoforte, la concertina; mio nonno pa-

terno aveva una collezione di mandolini, banjo, chitarrini, liuti. Da piccolo stavo sempre in mezzo alla musica. Quindi ho fatto gli studi classici in Conservatorio, sempre in Scozia, e a quindici anni ero già diplomato in tromba. Durante gli studi suonavo anche nelle *dance band*, le *big band* di allora: *cover version*, arrangiamentini di pezzi commerciali. In seguito andai a suonare in un gruppo di *rhythm and blues* e di *soul*, che poi sarebbe il *funky* di oggi. Questo già venticinque anni fa, la musica era un po' diversa allora. Ho anche girato in Italia con un gruppo che si chiamava The Senate. A quei tempi a Londra c'era un giro di scozzesi, e da tre gruppi diversi nacque la Average White Band, forse il gruppo scozzese più conosciuto. Bene, il nostro batterista Robbie McIntosh andò a suonare con loro, che ebbero

poi un grande successo in America. Così ci sciogliemmo, stavamo crescendo e ognuno seguì la sua strada; sai, avevamo vent'anni. Ci siamo sciolti sostanzialmente a Roma, e io avevo già conosciuto mia moglie, così son rimasto in Italia e ho cominciato a lavorare alla RCA come arrangiatore. Il mio primo lavoro fu «Scende la pioggia» di Gianni Morandi. Poi ho lavorato con tutto il giro di artisti italiani che gravitavano intorno a Roma. A Milano c'erano Mina, Celentano, Battisti, De André forse. Però a Roma erano veramente in tanti, c'era Mal, Morandi, Modugno, Nada, Patty Pravo e molti altri. Dopo «Questo piccolo grande amore» di Baglioni, che fu un grande successo, cominciarono a chiamarmi anche da Milano. Così sono entrato nell'ambiente milanese, dove ho creato delle sezioni ritmiche mie, sai, avevo le mie preferenze. Alcuni oggi insegnano qui: Calloni, Cerri, Cocilovo.

*Come sei entrato in contatto col CPM e come organizzavi i tuoi corsi?*

Tramite i miei amici e colleghi. Io sono l'ultimo arrivato, qui mancava proprio un aiuto organizzato per fare musica d'insieme. Ho cominciato con la ritmica standard: basso, batteria, chitarra e pianoforte. Ma questa scuola è piena di chitarristi, perciò – per far suonare un po' tutti – abbiamo strutturato la maggior parte delle classi con due chitarre. Inoltre la scuola ha anche cantanti, fiattisti, percussionisti, e in un anno siamo riusciti a creare gruppi e sezioni di ampiezze diverse. Addirittura stiamo lavorando per avere una *big band*, cioè proprio l'Orchestra del CPM. È già in funzione ma non siamo al completo: mancano trombe e tromboni. Per adesso abbiamo sei o sette sax e un trombone, mentre la sezione completa sarebbe con quattro trombe, quattro o cinque voci di sax (primo e secondo alto, primo e secondo tenore e baritono) e 4 tromboni. In più abbiamo ritmica, percussioni e voci. Abbiamo anche trii di jazz: *guitar trio* (chitarra, basso e batteria) e *piano trio* (piano, contrabbasso e batteria).

*Con che criteri scegli i repertori da eseguire?*

La scuola aveva già una selezione di brani ritenuti attuali: pezzi di repertorio rock, fusion o jazz.

*Quelli che ognuno studia anche con l'insegnante di strumento?*

Sì, e io sto cercando di collegare le varie cose. In questa sede curo più la musicalità delle persone che non la tecnica, perché in tutta la scuola il livello di lettura musicale è bassino. Molti sono autodidatti, «amatori», quindi non hanno avuto fin dall'inizio un insegnamento rigoroso.

*Quali sono i problemi maggiori che incontri?*

Quando ognuno ha la sua parte scritta, direi senz'altro la lettura: stiamo lavorando su questo. Ma non è detto che non si possa suonare senza la parte: un giro di blues, un giro di dodici battute tutti lo conoscono. Altrimenti posso scrivere un giro di accordi per chi non legge, e valutare la spontaneità, la musicalità, che sono la cosa più importante.

*Lavori anche sulla parte improvvisativa?*

Sì, ma di meno, perché devono imparare molte altre cose prima dell'improvvisazione. All'inizio, comunque, abbiamo fatto una serie di audizioni per organizzare il livello delle varie classi.

*Quante classi hai ora?*

In tutto venticinque: quindici le conduco io e dieci il mio collega americano Donovan Mixon, chitarrista che ha insegnato per cinque anni alla Berklee di Boston. Lavoriamo entrambi tutti i giorni.

*Hai rapporti diretti con gli altri insegnanti, o questi si limitano a mandarti gli allievi?*

Un po' tutt'e due le cose. L'importante è che tutti suonino, non bisogna aspettare che uno sia diplomato nel proprio strumento per suonare con gli altri studenti. Le cose vanno fatte da subito, e qui ho allievi che hanno difficoltà non solo a leggere, ma addirittura a suonare.

*Cosa ti aspetti da questo corso, lo ritieni utile per la scuola?*

Ma certo, mancava proprio! In sette anni di attività della scuola, que-



sto aspetto non era mai stato curato come si deve, mancava un coordinamento. E in un solo anno abbiamo fatto dei passi da gigante, c'è stato un progresso enorme tra quelli che son venuti, che hanno frequentato questa classe.

*Quali strumenti mancano maggiormente?*

I fiati: trombe e tromboni! Ma questo è un problema di tutta l'Italia.

*Da cosa dipende secondo te?*

Mah, se nelle scuole pubbliche qualcuno, invece di insegnare con i pifferini... Il fatto è che non c'è offerta, in nessuna scuola pubblica arriva l'insegnante con la tromba...

*Ti è capitato di portare qualche allievo a suonare all'esterno?*

Sì, ad esempio quando Claudio Baglioni ci ha chiamato per *Oltre il concerto*: in ogni città toccata dalla sua tournée, se c'era una scuola come questa, chiedeva di partecipare al concerto suonando in un suo brano. Così ho messo su un bel gruppo – eravamo in dieci – e siamo andati ad Assago vicino Milano, abbiamo suonato per due sere ed è andata benissimo. Alcuni studenti non avevano mai suonato in pubblico e si sono trovati di fronte a quattordicimila persone: non capivano più niente, però è stata un'esperienza positiva per loro! Poi ci sono altre iniziative, come i saggi di fine anno o i concerti interni al CPM. Io curo anche diversi generi musicali, dal blues al funky, dalla fusion al jazz, alla musica latina. Si comincia con cose semplici, piccoli brani strumentali con melodie semplici, brevi giri armonici, e si cresce.

## ATTILIO ZANCHI

### Basso e contrabbasso

### Coordinatore didattico del CPM.

*Come entra il contrabbassista nella tua vita?*

Ho iniziato col basso elettrico a quattordici anni, da autodidatta, quindi son passato alla chitarra e ho portato avanti entrambi gli strumenti per sette-otto anni, studiando chitarra classica alla Civica di Milano per due anni. Poi ho scelto il contrabbasso perché come chitarrista mi reputavo uno dei tanti, mentre – prendendo uno strumento ex novo – pensavo di poter fare di più: in quegli anni non c'erano molti contrabbassisti giovani. Dopo due anni di studio ho iniziato a suonare con D'Andrea, con De Piscopo, ed ero ancora un dilettante. Poi ho avuto la fortuna di conoscere Dave Holland, il bassista di Miles Davis: lui mi ha fatto ottenere una borsa di studio in Canada, dove insegnava, e a Woodstock in America. Sono andato avanti e indietro per due anni, prendendo lezioni private da lui e facendo anche tre anni di contrabbasso alla Civica, quindi proseguendo da autodidatta. Intanto a Milano avevo aperto Birdland, una libreria musicale specializzata in metodi, perciò conoscevo bene la situazione didattica.

*Come e quando hai cominciato a insegnare al CPM?*

Mi presentò Franco D'Andrea, con cui collaboravo. C'era già Stefano Cerri, ma c'era anche una grande richiesta per il basso e il bisogno di un altro insegnante. Insegno sia basso elettrico che contrabbasso, ma la maggioranza degli allievi sono bassisti elettrici.

*Hai al tuo attivo diverse collaborazioni discografiche: che novità?*

È in uscita un mio nuovo disco per la DDD, con D'Andrea, Gianni Cazzola, Massimo Colombo e altri ospiti.

*E quale è stata la tua prima uscita discografica?*

Si chiamava *Early Spring* ed è stata pubblicata nel '76-'77 dalla Splash. Quanto alle mie ultime collaborazioni, sono state un disco di Sergio Caputo e l'ultimo di Mussida, sia come contrabbassista che come bassista elettrico. In effetti non c'è molta gente in Italia che



suona entrambi gli strumenti in vari stili.

*Quando hai cominciato a comporre?*

Ho sempre scritto più o meno canzoni, quando suonavo la chitarra; poi ho iniziato a scrivere cose semplici già nel primo disco di jazz con l'Open Form Trio, con Piero Bassini e Giampiero Prina. Però la spinta maggiore l'ho avuta quando ho preso un Clavinova e mi son messo a studiare un po' il pianoforte: da lì la qualità delle composizioni è aumentata.

*Come organizzi le tue lezioni, sono corsi individuali o collettivi?*

Per il contrabbasso sono corsi individuali, perché il contrabbassista ha bisogno di una cura particolare sull'impostazione ed è meglio lavorare singolarmente. Con i bassisti elettrici facciamo classi collettive di due o tre ragazzi. Tengo sia corsi di base che di perfezionamento: quello di base dura tre anni, quello di perfezionamento altri due. In quest'ultimo faccio delle cose più prettamente jazzistiche, mentre nei corsi di base Stefano Cerri ed io abbiamo un po' uniformato i programmi.

*Ci sono requisiti particolari per accettare un allievo ai corsi di base?*

È difficile capire fin dall'inizio se una persona è portata. C'è gente magari non molto musicale che, studiando e applicandosi, riesce lo stesso ad arrivare a certi livelli. A diciott'anni io sono andato al Conservatorio, e non volevano prendermi perché dicevano che avevo le dita troppo piccole per il contrabbasso. Questa cosa dell'esame d'ammissione mi aveva toccato non poco, poi mi hanno preso ugualmente, ma ho smesso dopo due mesi perché non mi piaceva il tipo d'insegnamento, troppo rigido, meccanico. In base a quell'esperienza, comunque, prima di sconsigliare qualcuno aspetto qualche mese. Ma chi non è portato in genere smette per conto suo.

*Su quali metodi lavori prevalentemente?*

Ho molto materiale mio. Franco D'Andrea ed io abbiamo scritto una



*Enciclopedia comparata delle scale e degli accordi*, che è edita dalla Carisch per la «Collana didattica CPM» e che utilizzo per i corsi avanzati. Inoltre ho scritto una dispensa sul *walking bass* e altre cose, senza contare tutto il materiale che ho raccolto quando avevo la libreria.

*Per i principianti su che testi ti basi?*

Sia Stefano che io usiamo il Dan Dean, che è un libro molto semplice con brani registrati. Sono convinto che i ragazzi abbiano bisogno di suonare in modo diretto, anziché far studi teorici fin a se stessi. Non sono finalizzato soltanto alla tecnica dello strumento: quello che mi interessa di più è far capire l'importanza della musica in generale.

*Questo prevede anche un'istigazione a comporre?*

Dopo i primi anni sì, nel quarto e quinto anno.

*Hai ottenuto buoni risultati?*

Sto vedendo qualche risultato adesso, ma si tratta di un lavoro lungo che va valutato negli anni.

*Secondo te si può insegnare a comporre?*

No, a comporre no, comporre è una cosa che uno ha dentro. Però la tecnica compositiva sì, si può insegnare. A volte attuo una pratica a livello "trascendentale" – scusami l'espressione: non parto tanto da idee legate allo strumento, ma a volte mi vengono delle melodie in testa, le trascrivo, e tutto il lavoro è a posteriori. Tuttavia la cosa che mi sembra più importante è proprio l'idea di uno studio della musica "in generale": faccio cantare, faccio eseguire delle scomposizioni ritmiche anche con le mani o coi piedi, insomma è uno studio globale sulla musica. Che i ragazzi suonino rock, jazz o pop, non mi interessa; magari poi si avvicinano spontaneamente al jazz, ma non li spingo.

*Che posto occupa la lettura nei tuoi corsi?*

Sono esigente anche lì. È un aspetto che curo finché non vedo che si annoiano. Cerco comunque di farli leggere fin dall'inizio. D'altra parte mi son reso conto che le intavolature, per esempio, sono dannose perché ti abituano a leggere numeri e non note. Dopo un anno mi sono accorto che è meglio cancellarle. Sono molto importanti invece le basi musicali, i metodi con le cassette, la collaborazione con altri insegnanti, il lavoro d'interclasse.

*Ci sono tecniche che ritieni fondamentali e di cui privilegi l'insegnamento?*

Mah, faccio lo *slap*, perché è una delle tecniche moderne del basso elettrico. Però queste cose, tipo il *tapping*, secondo me sono tutti fenomeni di moda: la tecnica di base, cioè il pizzicato con la mano destra, rimane quella che negli anni continua ad essere importante.

*Parlaci dell'Enciclopedia scritta con D'Andrea.*

Dunque, il lavoro è nato proprio da appunti, che prendevo su come spiegare ai ragazzi i problemi relativi agli accordi e alle scale. Quando si è trattato di dargli una forma più estesa, ho pensato subito di chiedere la collaborazione di Franco, che è un grande esperto. L'idea di partenza era di riuscire a fornire informazioni utili e di carattere enciclopedico, su una materia che spesso è trattata superficialmente e in maniera non sistematica. Abbiamo cercato di catalogare tutte le scale esistenti, in tutto oltre trecentocinquanta tipi, comprese quelle etniche. Per esempio noterai che ci sono anche scale indiane, pentatoniche in particolare. Le scale principali sono spiegate secondo i loro diversi "modi"; quindi troviamo le scale sintetiche, cioè scale che non esistono nell'armonia classica e sono state "sintetizzate" aggiungendo o togliendo note particolari. Le abbiamo provate tutte, verificando materialmente con basso e pianoforte ogni nota di queste scale in relazione all'accordo suonato contemporaneamente. Alla fine si trovano centoventi schede relative ad ogni sigla di tutti gli accordi esistenti, con le posizioni pianistiche, l'arpeggio, la scala principale indicata, i *poly-chords* (per esempio un basso più un accordo oppure due accordi con-



temporanei). Le scale sono illustrate con un sistema di pallini, per segnalare le note particolarmente dissonanti sia nei registri acuti che gravi.

*Non pensi che tutta la semiografia che avete creato ad hoc possa appesantire un po' la consultazione?*

I simboli sono spiegati tutti all'inizio, e quelli nuovi non sono poi molti. Trattandosi di un'enciclopedia, puoi leggerla in diversi modi. Per esempio puoi affrontare superficialmente la catalogazione delle scale e concentrarti su quelle che t'interessano; oppure puoi fare lo stesso con gli accordi, mettendoli insieme secondo le tue esigenze: c'è un capitolo che riguarda proprio la concatenazione delle sigle sulle quali puoi usare determinate scale. Così puoi anche fare un lavoro concreto sulla scelta delle note, sull'improvvisazione, guardando le note consonanti e dissonanti. Puoi al limite fare un lavoro creativo, cioè inventarti delle scale sintetiche come abbiamo fatto Franco ed io.

## PIETRO NOBILE

### Chitarra.

*Quali sono i tuoi esordi come chitarrista?*

Ho iniziato relativamente tardi, a sedici anni. A dieci ascoltavo i Beatles, i Genesis, Emerson Lake and Palmer, i Deep Purple, e la chitarra era uno strumento che mi emozionava. Così ho preso la chitarra di mio fratello e ho cominciato. Un'estate al mare ho conosciuto un ragazzo francese che suonava della musica particolare: «È di Marcel Dadi» mi disse. Mi segnai il nome e in seguito trovai sei o sette suoi



dischi, era il '78-79. Ma già componevo dei pezzi, che erano più che altro degli "arpeggi".

*Quindi hai iniziato da autodidatta.*

Sì, assolutamente, dai dischi di Dadi. Sai, inizi con Dadi e vedi che lui parla di Chet Atkins: allora vai a comprare Chet Atkins; poi prendi le riviste francesi, ti abboni a *Guitare Magazine* che diventerà *Guitare & Claviers*, quindi scopri *Guitar Player* e ti abboni anche a quella. Leggi che Atkins stima Les Paul, Merle Travis, ti piace Mark Knopfler, Segovia e tutta 'sta gente qua, allora pian piano vai a prendere questi dischi, ascolti, filtri, decidi chi ti piace e chi no.

*Le riviste musicali hanno avuto un certo peso nella tua formazione?*

Sì, soprattutto per l'informazione. Nel '76-77 il problema era che non c'era informazione, se non quelle poche indicazioni che si potevano trovare grazie anche ad Andrea Carpi: le trascrizioni su *Ciao 2001* e cose simili. Poi attraverso i metodi di Dadi e le sue trascrizioni...

*Com'è nato il tuo disco Waiting?*

Il disco era già pronto nell'82-83, molto tempo prima di uscire. Tutti i pezzi erano stati scritti tra il '79 e l'82, quando incontrai Dadi: glieli feci ascoltare e lui mi diede dei consigli. Nell'87, quando finalmente è uscito, il disco aveva in realtà sei anni di vita, anche se era maturato dal punto di vista esecutivo; l'unico pezzo attuale era appunto «Waiting». Dall'87 in avanti sono poi iniziate tante di quelle cose, che ad esempio ho dovuto rinunciare a una tournée con Concato e mandare Fabio Ranza, che è anche l'arrangiatore del mio prossimo disco. Poco tempo fa mi hanno «passato» Bertoli e ho dovuto mandare un mio allievo, perché ho in ballo troppe cose, ad esempio con l'Associazione Atkins-Dadi.

*Quale aspetto di Dadi ha influito di più sulla tua evoluzione?*

La parte tecnica, forse. Non tutto in lui rispecchiava il mio gusto personale, però mi ha dato un sacco di dritte sulla tecnica. Nell'81 ho avuto il piacere di incontrarlo a Parigi, presentato da Herbert Pagani che era un suo amico fraterno. L'ho conosciuto e siamo diventati amici. Allora gli promisi che avrei cominciato a promuovere il fingerstyle il più possibile. Se vogliamo, anche grazie a lui oggi ho una professione un po' decente – altrimenti sarei probabilmente un ladro o chissà cosa –, insomma mi ha dato una direttiva.

*Come arrivi al CPM?*

Forse qualcuno leggeva le mie rubriche su *Guitar Club*, che hanno avuto secondo il mio modesto parere una logica progressiva. Vi ho organizzato molto lavoro, proprio come l'avevo fatto per me stesso, per imparare, e attraverso quegli articoli ho potuto mettere più ordine nei vari argomenti. Poi Mussida mi ha conosciuto durante una fiera a Milano, mentre stavo suonando, e lui che è un patito di chitarra acustica mi ha detto: «Che bella questa cosa che fai!» Così siamo diventati amici, però per qualche tempo non ci siamo sentiti al di fuori degli incontri casuali. Quindi, nell'88, mi ha telefonato e mi ha chiesto se ero disposto a partecipare ai corsi del CPM. La gente qui ha un taglio fortemente elettrico, ma io ho voluto dare un po' d'importanza anche alla chitarra acustica. Di solito un chitarrista acustico, a livello di immagine, è visto come uno che sta in casa a "cazzeggiare" – Tuck Andress per esempio è uno che cazzeggia a mille in modo stupendo –, cioè nella chitarra acustica ci sono modi di suonare che non appartengono a nessuna scuola. Per questo consiglio sempre di non imitare nessuno, perché se imiti qualcuno arrivi sempre ultimo: allora è meglio far poco, ma fare qualcosa di originale.

*Con gli allievi che metodi usi?*

Il corso base è impostato in modo molto generale. Nel primo anno suonano tutti l'acustica, nel secondo si comincia a lavorare sull'elettrica, ed io mostro quelle che sono le varie strade. Si tratta di scuole vici-

ne, ma anche in antitesi. Me ne accorgo con gli allievi del quarto o quinto anno: c'è gente fortissima con l'elettrica, gli dai in mano l'acustica e non ne sa assolutamente niente. Perciò nei corsi avanzati faccio solo fingerstyle, con un taglio jazzistico che poi è armonico, soprattutto compositivo.

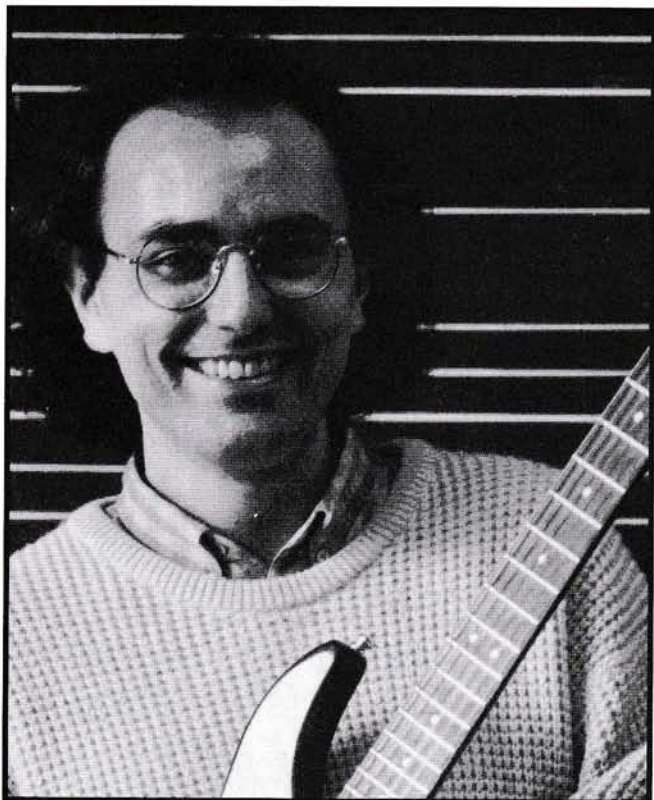
*Che testi utilizzi?*

Per anni ho usato del materiale pubblicato da Lenny Breau su *Guitar Player*: lui è uno che ha messo molto ordine, molta logica; e ha fatto dei dischi pazzeschi, ma i messaggi di queste persone bisogna cercarli tra le righe. Ad esempio Pat Metheny è diventato un chitarrista micidiale, però dietro di lui c'è Jim Hall; solo che se ascolti Jim Hall con superficialità, non riesci a vedere il nesso. Dalle puntate di Lenny Breau su *Guitar Player* è venuto un po' lo spunto per uscire dall'ambito del cazzeggiamento, che non sai mai dove ti porta, e studiare realmente qualcosa. Quindi ho una preparazione di stampo armonico, e anche di stampo un po' classico, pur non avendo mai studiato la classica. Del resto i testi di armonia sono quelli: io ho studiato su un manuale d'armonia con tutti gli esempi per pianoforte riscritti per chitarra. Poi ho cercato di introdurre una logica, però cercando di non diventare freddo. La mia paura era appunto: «Ma se studio troppo divento freddo, perdo la creatività, l'istinto puro» – tutte 'ste menate. Parlando con amici musicisti tra virgolette, sentivo dire: «Ah, io ho studiato ma poi mi sono incasinato, non capivo più niente». Beh, fino a quattro anni fa applicavo solo il tre per cento di quello che avevo imparato; oggi vedo invece che le mie composizioni sono ricche di tutte queste informazioni: moto contrario, collegamento degli accordi, imitazioni, canoni. Il fatto è che studiare serve, a condizione di avere una pazienza bestiale. Adesso sto organizzando il mio primo libro per il CPM, in cui parto proprio da zero, cerco di parlare di tutto: impostazione, assi di movimento ecc. Nasce un po' dal lavoro svolto precedentemente, ed è un anello di congiunzione tra un livello di partenza e il livello dei testi che troviamo già pubblicati in Italia. Ci sono diverse collane che a volte – e lo capisco perché anch'io avevo questa tendenza – servono più che altro a mettere in mostra la bravura degli autori, quindi lavorano già da un certo livello in su. Ma insegnando in una scuola di stampo popolare come questa, ti accorgi che la gente non ci arriva a quelle cose lì, anche se non sono così complicate. È difficile fare un discorso di crescita graduale da zero, non sono neanche io sicuro di riuscire a farlo.

*Come sono i rapporti con gli altri insegnanti di chitarra e fra i vostri allievi?*

Sono buonissimi perché c'è stima reciproca. Gli allievi magari non si trovano sempre bene a suonare insieme, perché ancora non si sa bene come sfruttare la parte dedicata alla chitarra acustica. Però quando esci di qua e vai a far la professione, il settanta per cento del lavoro in studio è realizzato con le chitarre acustiche; prendi la musica italiana: è quasi tutta musica arpeggiata, oppure con le ritmiche d'accompagnamento sulla dodici corde. Ci sono chitarristi elettrici fortissimi, che però – se si parla di professione – non sono pronti per suonare altro. Allora adesso son tutti convinti che bisogna dedicare una parte alla chitarra acustica, se non altro per avere un minimo di preparazione sulla mano destra. Tutti gli altri insegnanti suonano anche l'acustica: Pietro La Pietra è bravissimo sull'acustica; Augusto Mancinelli si sta diplomando in chitarra classica ed è un jazzista; Giorgio Cocilovo, turnista non plus ultra, ha sempre suonato di tutto; Danilo Minotti pure, Franco Mussida idem con patate. E adesso anche loro hanno introdotto alcune cose di chitarra acustica: magari, quando sono al secondo anno, fanno fare agli allievi i centoventi arpeggi di Giuliani; sono semplici, però almeno gli fanno muovere le dita.





## GIORGIO COCILOVO Chitarra.

*Come hai iniziato a suonare la chitarra?*

Ho cominciato a dieci anni da autodidatta. A tredici ho studiato privatamente per un anno con un maestro, che mi ha impostato e mi ha insegnato a leggere; poi sono andato avanti da autodidatta fino a vent'anni, senza pensare di voler fare il professionista. A vent'anni, reclutato in maniera fortunosa, ho cominciato a suonare con De Piscopo: il suo impresario m'aveva visto suonare in uno spettacolo scolastico. Tullio aveva un gruppo, aveva appena fatto il primo disco e cercava un chitarrista che non avesse impegni di lavoro. Quindi lavorando con lui ho cominciato a conoscere l'ambiente. In un secondo momento ho studiato chitarra jazz per tre anni con Filippo Daccò, e in seguito ho fatto altri due-tre anni di chitarra classica privatamente.

*Con Claudio Conti, se non sbaglio.*

Sì.

*Quando hai iniziato a insegnare al CPM?*

Praticamente da quando hanno aperto. Mussida mi ha chiamato sin dall'inizio per un periodo di prova che andò da febbraio a giugno. Poi, dall'anno dopo, abbiamo cominciato i corsi regolari.

*Come sono strutturati i tuoi corsi: ci sono vari livelli o tieni solo allievi avanzati?*

Tengo soltanto dei corsi di specializzazione. Qui i corsi di chitarra durano circa sei anni, diciamo che io faccio dal quarto al sesto anno.

*Quali sono i primi aspetti su cui lavori?*

I primi aspetti sono legati a una difficoltà di partenza: quella di iniziare con allievi che non sempre hanno una preparazione comune. Infatti non tutti vengono dai corsi base del CPM, molti vengono direttamente da altre situazioni, così che posso trovarmi con allievi abbastanza diversi tra loro: per esempio il ragazzo che ha studiato un po' di chi-

tarra classica poi è andato avanti da solo; oppure quello che suona il blues a orecchio, però non sa niente di musica. Allora devo cercare di farli stare assieme: diciamo che il primo anno è un anno in cui cerco – posti i requisiti minimi che tutti devono avere – di parificare la loro impostazione. Parto col fargli fare della lettura, verifico la loro impostazione, faccio cose basilari anche se le faccio piuttosto velocemente.

*Usi dei metodi in particolare?*

Dunque, il metodo che uso all'inizio è il William G. Leavitt, *A Modern Method for Guitar* della Berklee. Lavoro sul primo e secondo volume, che sono quelli in cui viene data un'impostazione, specialmente per la lettura: cioè un tipo d'impostazione anche tecnica, che è finalizzata proprio alla lettura. Per il resto uso del materiale mio.

*Di quanti allievi si compone una classe?*

Dipende dai livelli: al quarto anno il tetto è di sei-sette persone.

*Dividi la lezione in settori individuali o procedi collettivamente?*

La parte che riguarda la lettura la faccio fare collettivamente, gli allievi li faccio suonare molto insieme. Per quanto riguarda invece le questioni d'impostazione, siccome quest'ultima sulla chitarra elettrica non è rigida, o perlomeno è meno rigida che nella classica, mi limito a controllare se possono esserci dei problemi particolari da parte di qualche ragazzo. Di solito in classi di sei-sette persone solo uno o due allievi hanno problemi d'impostazione, magari piccole correzioni da fare. E su questi chiaramente mi fermo un attimo di più, per verificare cosa succede. A parte il modo in cui suono io, faccio vedere quali sono le tecniche più utilizzate, perché poi ogni chitarrista usa la propria. Faccio vedere come suonano i vari chitarristi e spiego quali sono, secondo me, i vantaggi e gli svantaggi di una impostazione.

*Quali sono i modelli cui ti riferisci prevalentemente?*

Beh, uno è John McLaughlin; poi ci sono Al Di Meola, George Benson, Lee Ritenour...

*Usi anche materiale loro?*

No, mi limito a mostrare il loro tipo di approccio con lo strumento, soprattutto per quanto attiene alla mano destra.

*Come ti trovi in questa struttura, pensi che sia organizzata bene?*

Penso che l'organizzazione stia migliorando rispetto agli inizi. C'è un corso di musica d'insieme, attraverso il quale gli allievi dei vari insegnamenti vengono messi in condizione di collaborare tra loro. Del resto non è che ci sia da parte mia un grandissimo rapporto con gli altri insegnanti, a parte quelli che conosco personalmente: gli impegni di lavoro al di fuori del CPM mi lasciano poco tempo per incontrarmi con loro. Tuttavia vedo che i miei allievi, in queste ore di musica d'insieme, hanno spesso contatti con quelli degli altri corsi.

*Una domanda da TGI: ti sentiresti di consigliare la "carriera" di chitarrista?*

Beh, questa è una domanda alla quale non vorrei rispondere. Si tratta di scelte personali, e penso che ognuno debba fare quello per cui si sente portato. Ogni mestiere ha i suoi aspetti positivi e negativi, ma devo dire che questo lavoro – in questo periodo – mi sembra abbastanza male organizzato, un po' nebuloso... Ciò nonostante penso che non riuscirei a fare altro perché mi sento portato proprio per questo.

*Francesco Rampichini*

Un ringraziamento a Patrizia del CPM per l'aiuto e la disponibilità.

Quest'anno, al CPM quattro nuovi nomi entrano a far parte del cast dei docenti: Andrea Braidò e Tommaso Lama per il corso di Chitarra, Francesco Sotgiu e Roberto Cipelli per quello di Musica d'insieme.

CPM - Centro Professione Musica, Via N. D'Apulia 8, 20125 Milano  
tel. (02) 26112221/2/3 - fax (02) 2840540