

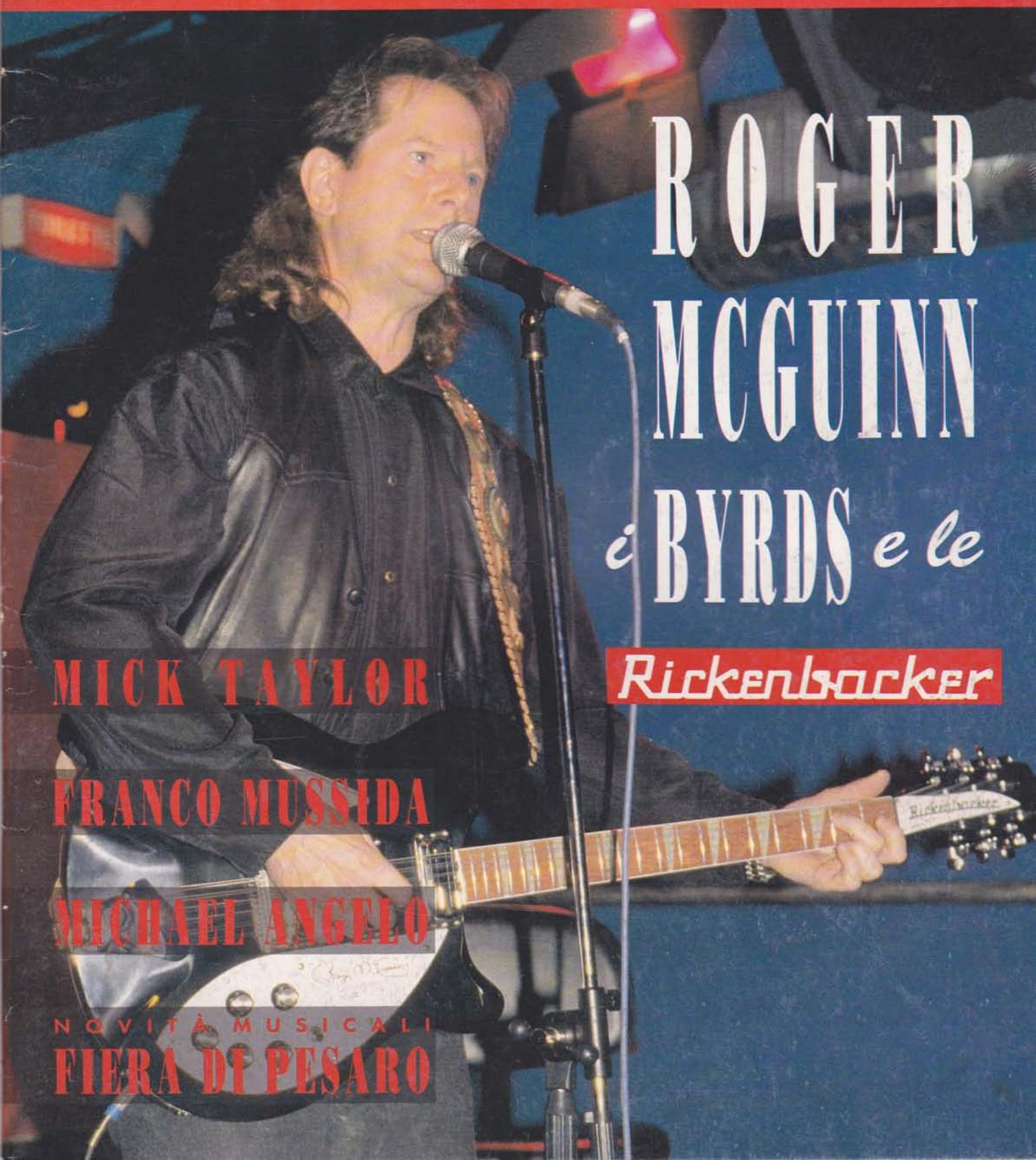
CHITARRE

64
65

RIVISTA DI TECNICA

MUSICALE E CHITARRISTICA

LIRE 6.000



ROGER

MCGUINN

e BYRDS e le

Rickenbacker

MICK TAYLOR

FRANCO MUSSIDA

MICHAEL ANGELO

NOVITÀ MUSICALI
FIERA DI PESARO

n.64/65

s o m m a r i o

LUGLIO / AGOSTO 1991

direttore
andrea carpi
redazione
paolo somigli
aurelia spezzano
redazione milano
luigi grechi
francesco rampichini
redazione fotografica
fausto ristori
servizi dall'estero
mauro salvatori
progetto grafico
linda robinson
grazia canuti
impaginazione elettronica
dario somigli
pubblicità
stefano tavernese
amministrazione e diffusione
barbara corvi
direttore responsabile
massimo stefani

hanno collaborato a questo numero

paolo amulfi, giuseppe barbieri, richard benson, ale cercato, luciano ceri, giuseppe cesaro, daniela federico, patrizia frammolini, robert fripp, beppe gambetta, stefan grossman, carlo luzi, gianni martini, mantra guitars, fabio marchei, paolo maiorino, fabio mariani, stefano micarelli, giovanni monteforte, giovanni palombo, griselda ponce de león, francesco rampichini, tullio rapone, mauro salvatori, simone sello, bianca spezzano, alessandro staiti, massimo stefani, stefano tavernese, tommy tedesco, tiziano tombolato, bruno venditto

fotografi claudie gassian, luciano giovanola, stefano ronzani, pio scoppola, ag. grazia neri, carlo verri
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** edizioni lakota, via pietro mascagni 3/5 - 00199 roma - tel. 06/8608913 **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 GIUGNO DEL 1991

LETTERE & INCONTRI	5
RECENSIONI	8
paul mccartney, yes, deep purple, tom sinatra, david t. chastain, james byrd's, joey tafolla, toyah, kaballà, rossana casale...	
CHITARRA CLASSICA	65

GLI ARTISTI

STRANGER IN THIS TIME	16
mick taylor story	
<i>di giuseppe barbieri</i>	
NITRO-METAL	24
intervista a michael angelo	
<i>di mauro salvatori</i>	
BACK FROM RIO	32
intervista a roger mcguinn	
<i>di luciano ceri</i>	
RACCONTI DELLA TENDA ROSSA	42
intervista a franco mussida	
<i>di francesco rampichini</i>	

GLI STRUMENTI

SPECIALE INTEREXPO MARCHE MUSICALI	46
novità strumenti	
<i>di paolo somigli</i>	
FISHMAN ARCH-TOP GUITAR TRANSDUCER	52
FISHMAN TRANSDUCER INTERFACE MODEL G	
<i>di paolo somigli</i>	
AKAI U4 PHRASE TRAINER	54
<i>di giuseppe cesaro</i>	
BOSS PRO NS-50 STEREO NOISE SUPPRESSOR	56
<i>di bruno venditto</i>	
LIUTERIA ACUSTICA	60
la sostituzione del manico (parte I)	
DIGITECH WHAMMY PEDAL	62
<i>di simone sello</i>	

LE PAGINE MUSICALI

• **18 Mick Taylor:** «Can't You Hear Me Knockin'» • **26 Michael Angelo:** «Long Way from Home» • **34 Roger McGuinn:** «Someone To Love» «Car Phone» • **69 Franco Mussida:** «Orizzonti del cuore» • **74 Guitar Craft:** La mano destra (parte II) • **76 Chitarra Fusion:** Gli accordi • **78 Heavy Metal:** «Tumeni Notes» • **80 Chitarra Flatpicking:** «The Wildwood Flower»

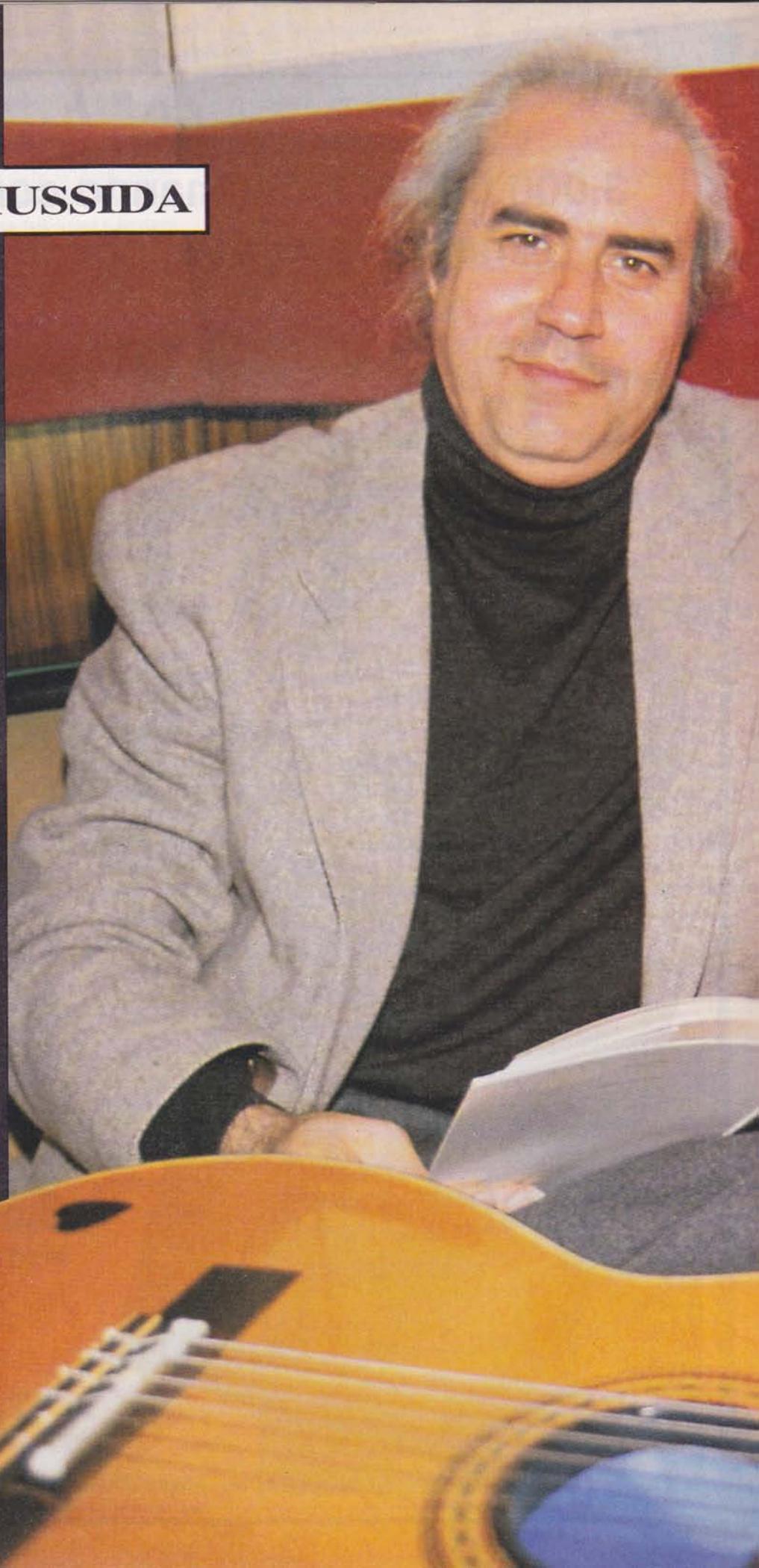
in copertina: roger mcguinn (foto ristori)

INTERVISTA A

FRANCO MUSSIDA

Franco Mussida ha oggi 44 anni e la sua storia di musicista è stranota – il precocissimo debutto, le collaborazioni «mitiche» con tutto il Gotha della canzone italiana (Battisti, De André, Mina, Guccini, Fossati, De Sio, Branduardi), la militanza storica nella PFM e il recente distacco ('87), coinciso con un crescente impegno sociale e l'intensa attività al Centro Professione Musica di Milano. Rompe finalmente un silenzio denso di avvenimenti con un album solo che lo vede per la prima volta produttore, oltre che autore dei testi e delle musiche: un integrale Mussida attraverso Mussida. Elementi d'apertura verso linguaggi sempre meno canalizzati, una figura sempre più attenta ai problemi connessi al fare musica e all'importanza che questa può avere per i giovani, gli emarginati, gli appassionati, e per chi – caso non raro – è un po' tutte e tre le cose insieme. Ne esce un musicista che – per dirla con Ginsberg – «ha allargato l'area» della sua azione, attivando una coscienza delle situazioni più disparate, vissute intensamente nel temporaneo distacco dal mondo patinato dei riflettori. *Racconti della tenda rossa* è un album «a molla». Contiene una sorpresa. Questa sorpresa è Mussida.

«Un pensiero particolare a Giuliano, al Centro Professione Musica, ai ragazzi del C.O.C. di San Vittore ai quali devo molti degli stimoli che mi hanno indotto a realizzare questo lavoro» (in epigrafe al disco).



Racconti della tenda rossa

di Francesco Rampichini
foto di Fausto Ristori

Negli ultimi anni, fra le tante cose fatte – il CPM, il Grande Gioco della Musica – sei finito anche in carcere... anzi in più di uno: cos'è successo ad esempio a San Vittore?

– È successo che la Provincia di Milano, assieme al CPM, ha promosso dei corsi, e io mi sono accollato la parte che riguardava i tossicodipendenti. Il corso di chitarra con i tossicodipendenti va avanti molto bene dalla fine dell'88: questo è il terzo anno. Abbiamo cercato di strutturare corsi che consentissero ai ragazzi che stan dentro non solo di passare una o due ore liete, ma di cominciare a vedere che quanto succede nel mondo fuori non è proprio così schifoso, che ci possono essere altre cose, altri interessi e anche un altro modo per stare insieme, per studiare, per vedere che c'è del bello, che il bello funziona e che le cose belle lasciano dei segni. Che un po' d'arte non solo non fa mai male, ma fa benissimo. E quindi abbiamo iniziato a lavorare, con grande impegno da parte di tutti quelli che hanno partecipato.

– Queste esperienze in ambiti abbastanza insoliti per un musicista hanno lasciato segni che sono poi confluiti in brani come «Voci» ad esempio – che apre Racconti della tenda rossa – in cui si delineano tantissime figure e situazioni in maniera molto ermetica?

– Direi che la ragione per la quale mi sono deciso a fare questo lavoro – non soltanto «Voci» ovviamente – è stata l'esigenza di partire con una nuova produzione artistica, che francamente non avevo in mente come realizzare. Avevo lasciato tutto sospeso per molti anni, in attesa che maturassero le condizioni per poter fare qualcosa che fosse per me innovativo – quindi abbandonare definitivamente la linea precedente, quella legata alla PFM. Quanto avevo dato di creativo in precedenza era confluito nell'attività del gruppo, e non volevo assolutamente che questo stesso filone riconfluisse in un lavoro che mi rappresentava. Quindi ho messo un grande spazio di mezzo per trovare una dimensione. Prima di raggiungerla artisticamente ho dovuto seminare molto, attraverso il CPM e tutto il resto. Questo mio vissuto fuori dal palcoscenico credo sia stato molto importante per la nascita di nuovi progetti: questo è il primo.

– Nel distacco dai compagni della PFM ti sei avvalso di nuovi collaboratori. Come sei entrato in contatto con loro?

– Ho cercato di circondarmi di persone che avessero caratteristiche strumentali più tendenti all'immaginario che non al tecnico. Questi sono racconti musicali e con testo, che hanno appunto come caratteristica una componente immaginativa. Ho voluto creare immagini attra-

verso la musica, potenziare il ruolo dell'immagine senza video, quindi dell'immagine che si mostra per quella che è attraverso la musica – senza per altro esser didascalica, senza dover fare per esempio la didascalia di un luogo, per riuscire a localizzare un riferimento etnico – ma utilizzando i suoni di tutti i giorni: le percussioni, le sonorità del quotidiano, pentole, pentolini, scatole di biscotti e chi più ne ha più ne metta. La stessa cosa ho cercato di fare coi linguaggi, privilegiando quelli che mi rappresentano, che non sono sicuramente quello funky, quello rock o quello latino. Nella ricerca dei musicisti ho cercato di avvalermi di tutte quelle collaborazioni che erano in sintonia con questo mio interesse per alcuni linguaggi musicali.

– *Attilio Zanchi – un musicista molto attivo nell'area milanese – Tino Tracanna, Massimo Longhi o altri sono intervenuti anche compositivamente?*

– No, composizioni e arrangiamenti sono miei. Longhi è il programmatore.

– *Tra un brano atipico come «Voci» che apre il disco, e il seguente «Orizzonti del cuore», dove ascoltiamo una chitarra molto mussidiana che canta quasi nostalgicamente una melodia, c'è un balzo nettissimo di mezzi espressivi. In questa sequenza «Orizzonti del cuore» suona come una sorta di flash-back filmico, di nastro della storia che gira al rovescio. Che chitarra usi lì?*

– Una Chet Atkins. Dunque, in questo brano ci sono due strumenti molto interessanti: uno è la chitarra e l'altro uno strumento chiamato «oboguitar». Di fatto è un dialogo, ci sono sempre queste terze, queste quinte che vengono fuori dai due strumenti: la Chet Atkins, che è uno strumento coi tasti, e l'altro – che è uno strumento fretless – che continua a rispondere ed è di fatto uno strumento inesistente, perché potrebbe somigliare a una chitarra senza tasti ma non lo è. Me lo sono inventato in studio e lo uso come una chitarra fretless.

– *Come è fatto?*

– È uno strumento a quattro corde che però non è un basso e quindi ha una valenza chitarristica.

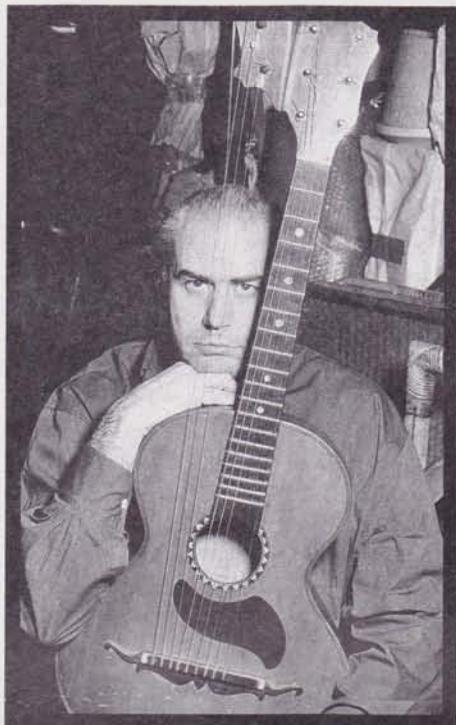
– *Come è accordato?*

– Come una chitarra, La Re Sol Si, senza i due Mi in sostanza. Questo secondo brano è uno stacco voluto. Volevo mostrare quanto potere evocativo ci sia nella musica – anche la più semplice, la più essenziale – ma quanto riesca ad evocare la musica senza le parole. Di fatto nel primo brano – «Voci» – si porta all'esperazione la parola, perché non ci sono nient'altro che voci, ed ha una valenza molto fredda, molto distaccata dalla musica anche se c'è musica per certi versi: è una specie di rap in sostanza.

– *Di fronte a uno stacco così netto un produttore tradizionale avrebbe potuto balbettare qualcosa sulla continuità.*

– Sì, ma è assolutamente voluto. Quando arriva questo secondo brano, viene fuori – questa è la mia intenzione ovviamente e mi auguro che sia così per le persone che ascoltano – questo grande potere evocativo della musica nei confronti della parola. Il secondo è solo un brano strumentale, che si distacca totalmente dal primo: un brano in polifonia, semplice.

– *In questi ultimi anni si è fatto un gran parlare di musica new age: ne hai tenuto conto nell'assemblare questo materiale?*



– No, più che altro io non mi sento assolutamente all'interno del panorama new age e non lo sono di fatto, non mi riconosco in questo tipo di mondo e non ho una cultura alle spalle da questo punto di vista. Ho cercato semplicemente di filtrare alcuni modi di concepire la musica strumentale e di proporli in un modo, credo, personale che non ha nulla a che vedere con la parte improvvisativa. Quando si parla di new age di solito si parla di lasciare andare liberamente il sé o lasciare andare liberamente l'io, o i sentimenti o il cuore – mettila come vuoi – senza una grande conformazione strutturale dei brani, senza una composizione reale, ma qualche pretesto e poi «antenne» per sentire, percepire, in modo che i sentimenti facciano un po' da veicolo tra il musicista, lo strumento e chi ascolta. Nel mio lavoro non c'è nulla di questo, perché tutto è scritto, tutto è pensato. Quello che appare così, come sensazione per aria, di fatto è voluto.

– *I testi nascono come espressione puramente poetica o già in funzione d'un contesto musicale?*

– No, tutti i testi hanno una precisa affinità con la musica: non sono poesie adattate alla musica, ma testi pensati in funzione della musica.

– *Qualcuno ritiene che Racconti della tenda rossa sia un disco poco «chitarristico». Tutti gli elementi extra chitarristici presenti in questo lavoro sono senza dubbio importanti, eppure c'è sempre una chitarra «trasversale». Nell'organico di «Porti lontani» è indicato – con il magnetico sax baritono di Tino Tracanna – un «suono d'acqua e chitarra»: questo suono d'acqua è campionato e pilotato da una chitarra midi?*

– No, soltanto che invece di utilizzare una tastiera ho utilizzato una bacinella.

– *Hai messo la chitarra nella bacinella o la bacinella nella chitarra...?*

– No, l'acqua ha valenza di tastiera e la chitarra, come puoi sentire nel brano, è una chitarra. Ho scritto questa composizione per chitarra e l'ho fatta eseguire a un sassofono. Ho utilizzato il baritono, che non si usa spesso, perché era quello che più mi dava questa sensazione di mare. Non tanto perché il baritono ricordi la sirena della nave, ma perché è molto evocativo. Ha quel po' di sonorità «tecnologica» che mi ricorda il porto, perché poi di fatto il porto non è il mare. Il porto è qualcosa in cui l'uomo è entrato pesantemente: l'ha organizzato, meccanizzato, ci ha messo le gru. C'è l'acqua, ma l'acqua è un veicolo, e quindi ci voleva un po' di colore tecnologico che non fosse una tastiera. Poi mi mancava un supporto, mi mancava il mare. Allora siccome non volevo prendere lo «ssssh» della sabbia perché non aveva nessun senso, ho pensato al rubinetto dell'acqua... (risate).

– *L'effetto è senz'altro suggestivo.*

– Perché è un suono quotidiano. Il suono dell'acqua ce l'abbiamo tutti i giorni a casa, non è una cosa che ci è lontana. Allora ho preso una bacinella, un bicchiere e ho cominciato a disegnare degli otto nella bacinella...

– *Perché degli otto?*

– Perché così almeno veniva fuori lo stereo, molto bene! Quest'acqua viene fuori nei momenti di spazio, in cui la chitarra non suona, insieme al sassofono: e ho ricavato un'immagine. È una cosa piccola, spero che dia la sensazione corretta.

– Vorrei chiederti una cosa che riguarda molti anni fa. Una volta nelle tue biografie si leggeva che sei passato per la scuola di musica milanese del m. Massimo Tenzi...

– È vero, è vero, da bambino.

– Ricordo – perché anch'io cominciai a suonare con lui credo nel '73 – che Tenzi andava molto fiero di questo fatto: cosa ha rappresentato e cosa ti resta oggi di quell'esperienza?

– Disciplina. Amore. Mi ha lasciato un'immagine della straordinarietà della musica come lui la vedeva, anche se non è mai stato un grande chitarrista, come noi ben sappiamo. Aveva un modo di vivere la musica straordinario, nel senso che da persona estremamente sensibile ne percepiva tutta l'essenza, tutta l'importanza. A me ha lasciato la certezza di lavorare all'interno di un mondo straordinario di cui non si conosce nulla, ancora.

– In quella che è oggi la tua attività didattica vedi molte differenze rispetto a come si insegnava la musica una volta, ad esempio alla scuola di Tenzi?

– Beh, direi di sì, perché Tenzi tutto sommato era – ed è ancora immagino – un maestro che da un punto di vista dei linguaggi si occupava di un'area molto precisa. Faceva più il classico, piuttosto che magari la canzone, però l'area del linguaggio era molto stretta. Mentre dal punto di vista della comunicazione, la ricerca sui linguaggi più in generale è una cosa straordinaria, aperta.

– Ci sarà presto un tour per promuovere questo disco?

– Sì, sì, penso di sì.

– Come riprodurrai dal vivo effetti tipo l'acqua di «Porti lontani», ci sarà un suonatore di bacinella?

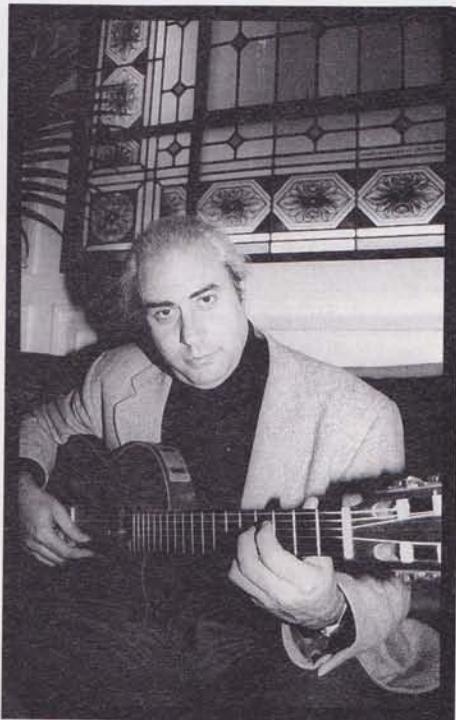
– Sì, perché no? Secondo me uno dei ruoli più importanti in un'orchestra moderna è quello della ritmica, del percussionista. Il percussionista deve suonare il quotidiano, deve imparare a suonare tutto del quotidiano: se c'è da suonare l'acqua, che faccia anche questo.

– Cos'è la tenda rossa?

– La tenda rossa è un luogo estremamente privato in cui ognuno di noi si può rifugiare nei momenti di grande solitudine o di grande tristezza, per trovare dentro se stessi la forza per andare avanti, per non farsi risucchiare dal mondo che vuole, di solito, rubarti l'identità.

– Che cosa farai in futuro e cosa ancora vuoi chiedere alla chitarra?

– Allora, mi meraviglia intanto che qualcuno dica che questo è un disco poco chitarristico. Ci sono due aspetti, indubbiamente. Io non sono mai stato un virtuoso, non ho nessun interesse per il virtuosismo chitarristico, per certi aspetti. Lo sottolineo, perché tutto quello che ho fatto all'epoca era comunque frutto di composizione, sempre o quasi. Poi la composizione elaborata può risultare virtuosistica. Io ho fatto una scelta, quella di non utilizzare due cose: uno, la velocità, due, il complicato fine a se stesso. Se a questo unisci che ho utilizzato alcuni linguaggi di base che hanno radici nella musica popolare, può sembrare che la chitarra ci sia poco. Di fatto ho ommesso da questo lavoro alcune cose di chitarrismo puro che avevo già registrato proprio per queste ragioni. Perché non volevo che venisse fuori lo strumentista. Io ho un rapporto con la musica che credo di non aver mai modificato, che è quello di raccontare attraverso lo strumento non la storia della mia abilità, ma la storia di una mia certa maniera di essere e di vedere le cose e il mondo.



Quindi immagini, di solito. Ho continuato a farlo, credo che continuerò a farlo e voglio continuare a suonare la chitarra prevalentemente in polifonia, perché credo che la chitarra abbia perso la sua identità o stia perdendo la sua identità, come strumento, a vantaggio di una monofonia che secondo me non le è propria.

– Ti riferisci ai fulminanti monodici guitar-hero del momento?

– Mi riferisco a questo. E quindi voglio continuare a utilizzarla in questo modo, battendo linguaggi diversi, soprattutto cercando un approccio con forme musicali poco usate, che se mai affondano le loro radici nel nostro patrimonio dei primi del '900, non nell'800, dove c'è molta modalità e dove c'è più immagine vicina a noi. Le proposizioni e gli arrangiamenti sono tutti fatti con la chitarra. Anche le armonizzazioni per il pianoforte, non ho mai utilizzato la tastiera. Ci sono parecchi lavori per chitarra e pianoforte, e di solito i due strumenti non vanno d'accordo, perché nella scrittura per chitarra e pianoforte il pianista

si allarga sempre in una maniera bestiale e il chitarrista se ne deve restare in un angolo, per certi versi. Invece ho lavorato con un pianista, che è poi il pianista del CPM – Paolo Bolio – al quale ho fatto fare tutto un lavoro da questo punto di vista. Mi sono messo lì – come lavoro di armonizzazione – per limitare il range, e questo mi ha consentito di utilizzare spesso e volentieri chitarra e pianoforte. Ho utilizzato la chitarra elettrica in un paio di brani, come ad esempio «La cava di sabbia» dove ci sono queste frasi molto ampie, dove c'è una frase lunghissima anche lì scritta in contemporanea con il sassofono, per mettere in evidenza un mondo rappresentativo proprio di chitarra e sassofono. È l'unico brano in cui ho utilizzato la chitarra a quel modo correntemente monofonico: non ho fatto due note, ma solo una, sempre.

– Quale ami di più fra i 14 brani di questo album?

– Credo che siano usciti tutti bene, nella loro apparente diversità. Il loro scopo era quello di raccontare la propria storia, e credo che ognuno a suo modo racconti bene se stesso. E tutti insieme costituiscono una parte di me.

– Che chitarre hai utilizzato esattamente?

– Come ti dicevo ho usato prevalentemente la Chet Atkins in gran parte dei pezzi. Poi ho utilizzato una Les Paul ne «La cava di sabbia» per quell'unisono col sassofono. C'è anche una Chet Atkins acustica. «Dance Classique» ad esempio è forse l'unico pezzo un po' «virtuosistico», anche se è composto, e c'è la chitarra acustica con corde di metallo. Poi ho suonato il basso in parecchi brani e l'oboguitar in «Orizzonti del cuore». Non ho mai usato artifici strani, non ci sono flanger o cose del genere, i suoni sono tutti abbastanza decisi, tranne nel brano «La cava di sabbia» dove ho utilizzato un piccolo amplificatore.

– Le tecnologie di registrazione?

– Tutte digitali: il lavoro è stato fatto con un 32 Mitsubishi digitale.

– L'impressione globale è di semplicità e di estrema completezza. Eppure c'è una grande sfaccettatura, un utilizzo di mezzi eterogenei che costruiscono questi racconti...

– Sì, mi rendo conto che tra «Himalaya» – che è un pezzo strumentale,

segue a pag. 68

questi altipiani, questa carovana che va e via di seguito – e «Zanobia» che invece è un brano di città, ci possono essere delle differenze sostanziali: però di fatto questa è la nostra vita, e la musica deve raccontare ciò che succede. Questo ovviamente sono io con tutte queste sfaccettature, perché nella città oggi c'è la meditazione ma c'è anche il quotidiano. O meglio io vivo in questo modo. Poi se non si riesce a cogliere questa realtà, quest'importanza, si va in una certa direzione di monocromaticità, che del resto è caratteristica di tutta la maniera di fare musica «commerciale», dove i suoni son quelli dall'inizio alla fine, dove sai cosa ti aspetta all'inizio, e dove una volta iniziato sai cosa ti aspetta alla fine: sai già tutto, hai già compiuto tutto. Nel disco ci sarà un libretto, indicatore di questo percorso. Ogni racconto verrà presentato per quello che è, con tutti i testi evidenziati in modo giusto, brano per brano. Ogni brano ha un suo racconto e questo racconto dev'essere letto per quello che è.

– *Le voci di Concato e Branduardi come arrivano?*

– Sono arrivate perché all'interno di questo lavoro c'è un brano – «Radici di terra» – che rappresenta un po' il tentativo da parte nostra di dar vita a un discorso di formazione che consentirà una volta realizzato il finanziamento diretto – da parte degli artisti del nostro gruppo – di iniziative che vedono la musica come soggetto protagonista, ovviamente mai riferito al palcoscenico. Per cui la musica che cerca un dialogo, che cerca di risolvere alcuni problemi: problemi di portatori di handicap piuttosto che di tossicodipendenti, piuttosto che una necessità di fare un po' più di chiarezza, per fare magari delle indagini di mercato che possano essere significative più di quanto non siano oggi. In sostanza, attivare un organismo che si occupi della musica non solo come spettacolo, e quindi finanziare iniziative che vedono la musica in un modo un po' diverso dallo spettacolo. Siccome noi siamo tanti, tantissimi artisti che campano di spettacolo, ecco, secondo me ci vuole un minimo di sensibilizzazione anche per tutto quello che la musica potrebbe fare non nell'ambito dello spettacolo. In questa avventura c'è anche Battiato, che dà il suo apporto, e adesso vedremo di aprire ad altre persone per far partire questo lavoro.

– *È un'iniziativa tua?*

– Non ha importanza adesso se sia un'iniziativa mia. È un'iniziativa che parte da un'esperienza alla quale si stanno appunto collegando le persone... Io potevo immaginare comunque che dai chitarristi tra virgolette – quelli che utilizzano la chitarra come strumento – ci potesse essere qualche appunto su questa cosa... (*torna a riferirsi al fatto che per qualcuno questo è un disco poco chitarristico*). D'altronde, credo che la chitarra possa essere vissuta sempre in due modi: o la si vive da sola o come mezzo per... Io non sono mai stato un one-man-band, cioè un chitarrista che utilizza solo la chitarra: questo da sempre. Tu dicevi che il secondo brano è mussidiano: non lo so (*ride*). Fa piacere, perché molta gente mi dice «ti riconosco perfettamente in questo lavoro»: bene.

– *Più che altro si incontrano melodie piuttosto caratteristiche, cose che ti identificano col Mussida della PFM piuttosto che di altre situazioni. A volte è una linea melodica e il modo di condurla sulla chitarra. Ma io intendevo «mussidiano» nel senso di un'espressione fatta di un cumulo di esperienze musicali ed esistenziali. Mi sembra che tu abbia fatto diversi passi in più direzioni: il guardare una cosa che, sì, fa ancora parte di te, però anche il guardare fuori, e soprattutto guardare avanti.*

– Sì, sì.

– *E la critica non era «ah, guarda Mussida che traditore». Era semplicemente aspettarsi qualcosa e ricevere anche altro. Da te è quanto meno legittimo aspettarsi degli exploit chitarristici.*

– Sì, c'è da dire questo. In *Racconti della tenda rossa* ci sono parecchi racconti cantati. E qui è importante questo discorso: io sono essenzialmente un chitarrista che utilizza la chitarra per comporre e per creare melodie, e anche per raccontare strumentalmente: questo è un po' il mio mondo da sempre. Quindi la parte di canto è una cosa abbastanza fondamentale per me. Non ho voluto rinunciarvi.

– *Questo è un altro elemento di novità. Mi sembra che nel passato non ti sia mai proposto così programmaticamente con il canto.*

– Sì, sì. Ma io ho sempre cantato di fatto: chi cantava «Impressioni di settembre» ero io, chi cantava «Dolcissima Maria» ero io, chi cantava gran parte del repertorio della PFM ero io, ma perché ero io che scrivevo i pezzi e quindi me li cantavo anche (*ride*). La scelta è quella di non fare un racconto solo attraverso la musica, ma anche attraverso la parola. Per cui mi sono messo a scrivere i testi, con un amico che mi ha dato una mano per certi versi. Ma è stata un'esigenza di raccontare attraverso la parola, cercare di far parlare non me, ma le cose. «La cava di sabbia» racconta se stessa. «La discesa di Michele» è un bambino che si racconta durante il momento di una nascita: cercare di far vivere anche questa parte immaginativa attraverso la parola. Questi sono i fili conduttori. Ed è un filo conduttore che esiste sempre, esiste con la musica, esiste con il testo e via. Poi magari ci possono essere uno o due brani che io ho voluto mettere dentro perché sono molto importanti per me, vedi «Zanobia» che è abbastanza diverso da tutti quanti. L'ho messo perché è il primo che ho fatto di questo periodo.

– *Quanta gestazione c'è stata?*

– Mah, un paio d'anni. Ho cominciato a scrivere «Zanobia» due anni fa. Tieni presente che gran parte delle composizioni le ho realizzate in cinque mesi. Perché poi sembra così facile per tutti, ma questo nostro ambiente non è tanto aperto al nuovo, paradossalmente. Quindi ho dovuto impegnarmi molto per trovare un contratto discografico. Perché non è mai importante – da un punto di vista artistico – quello che hai fatto, ma sempre quello che fai. Quindi ho dovuto cercare e cercare e cercare. Tra l'altro andando alle case discografiche con la mia valigetta, tranquillo, senza dover presentare un progetto completo ma con due o tre cose, per vedere se questa gente capiva oppure no.

– *E ci sono state anche reazioni negative?*

– No, reazioni negative devo dire che non ci sono mai state. Ci sono state diversità di entusiasmi, e finché non ho trovato una situazione in cui ho visto vivere certi entusiasmi in maniera autentica non mi sono fermato e ho continuato a scartare cose. È sempre un mondo abbastanza difficile questo del nostro sistema discografico. Ma non ce l'ha ordinato il dottore di vivere così. Chi fa questo lavoro lo fa perché ne sente l'esigenza. Io non potrei raccontare nulla al di fuori di quello che mi sento di raccontare. Anche perché mi verrebbe malissimo, non riuscirei proprio a farlo. Vedremo. Per me sarà un'esperienza importante poi confrontarmi col pubblico in tournée, quest'estate.

Finita l'intervista Mussida mi pilota per i meandri del CPM – dove ci siamo incontrati – fino ad una saletta video, per mostrarmi quello girato su «Orizzonti del cuore»: semplice e appassionato come il protagonista, che ha convertito la storica zazzera bianca in un codino bipartito. Presto verranno girati videoclip anche per «Zanobia» e «Radici di terra», quest'ultimo dovrebbe uscire anche in singolo con un ospite per tutte le stagioni: Eric Clapton.

Francesco Rampichini

Franco Mussida

«ORIZZONTI DEL CUORE»

dall'album *I racconti della tenda rossa*

©1991 Virgin Dischi Srl

Trascrizione di Francesco Rampichini

In questo brano Mussida suona una Chet Atkins e l'oboguitar di cui parla nell'intervista. Non presenta grandi difficoltà se non nelle «sincopi» e «anticipazioni» che si affacciano sin dall'inizio, e «en masse» – ad esempio – nel periodo fra le battute 9-14. Alla battuta 5 nel disco entrano, basso e batteria e alla 7 l'oboguitar, la cui parte può essere sostenuta da una seconda chitarra. La parte di oboguitar trascritta nel ritornello fra le battute 22-25 si riferisce alla seconda ripetizione; per non appesantire la lettura ho preferito indicare solo quella più rappresentativa dell'uso che ne fa Mussida: lo sviluppo, omoritmico rispetto alla chitarra, si svolge rigorosamente una terza sopra quest'ultima.

1 $\text{♩} = 66$

6a in RE

5 7 5 7 5 3 4 0 0 5 5 5 3 5 7 12 10 9 7 0 9 9

4

5 7 5 0 0 2 0 2 3 5 7 5 7 5 3 3 4 3 0 0 5 0 0 0 5 5 0

7

3 3 5 7 12 10 10 9 7 5 0 3 5 2 0 2 3 2

5 5

Oboguitar

10

13

17

21

Oboguitar

(2a volta)

24

27

Musical staff for measures 27-30. The staff is mostly empty, indicating rests for the guitar.

31

Musical staff for measures 31-33. Includes guitar tablature: 7 9 10, 9 9 7, 10 12 12 10, 12, 11, 10, 3 2 5.

34

Musical staff for measures 34-37. Includes guitar tablature: 2 0 0 0 3 3, 3 2 0, 2 0 2 2, 3 3, 0 0 0.

38

Musical staff for measures 38-40. Includes guitar tablature: 3 2 0, 2 0 0 0 2, 3.

41

Musical staff for measures 41-43. Includes guitar tablature: 0 0 0, 5 7 5 7 5 3, 4 2 4 2 0, 4, 0. The word *rall...* is written above the staff.