



AXE®

PERIODICO PER CHITARRISTI

*all'interno il poster
di AXE GALLERY*

**in omaggio
IL VADEMECUM
DEL CHITARRISTA**

**GREG HOWE: ultimo disco
John Scofield - Eric Clapton
SuperSolo: "Smoke On The Water"**

**chitarre Ibanez TV650 - Yamaha AEX 1500
ampli Peavey Classic - Mesa Boogie Blue Angel
VHT Mini Pittbull - pre Mesa V-Twin
A  DURA  PROVA!**

Stevie Ray Vaughan

dai più affermati chitarristi italiani pareri, trucchi e segreti per un grande

GUITAR SOUND

ELECTRIC GUITAR STRINGS

Dedicate ai chitarristi di "Heavy Metal" o a coloro che prediligono un suono molto aperto sui medio-alti.



CHROME STEEL Wound

RW 126 009 - 042
RW 126A 009 - 046
RW 126B 010 - 046



Dogal



Dogal

CARBON STEEL wound

Code N.	Gauges					
*RW87	008 011 014 026c 031c 037c					
*RW87 A	009 011 016 026c 032c 042c					
*RW87AB	009 011 016 027c 036c 046c					
*RW87 B	010 013 017 027c 036c 046c					
*RW87 C	011 014 017 032c 042c 052c					

*doppio pallino a richiesta

CARBON STEEL SEMIFLAT wound

SF86	008 011 014 025c 030c 036c
SF86 A	009 011 014 025c 032c 042c
SF86 B	010 013 017 026c 036c 045c
SF86 C	010 013 017 024c 036c 048c

BASS STEINBERGER

Serie CS90 S (RW 86S) Doppio pallino

SOL/1	G	042	040	038	035
RE/2	D	059	056	056	050
LA/3	A	077	070	070	065
MI/4	E	092	086	086	085

ELECTRIC GUITAR EV 105 Evolution System: UltraplattE

EV 105	009 012 015* 025c 035c 045c
EV 105 A	010 013 017* 026c 036c 046c
EV 105 B	011 014 017* 032c 042c 052c
EV 105 C	012 016* 028c 032c 042c 052c

* a richiesta, fasciato carbon

PERFECT SMOOTH SURFACE (traditional system)

R67 A	008 011 016c 024c 032c 040c
R67 B	009 012 016c 024c 032c 040c
R67 C	010 013 018c 024c 032c 040c
R67	011 013 018c 028c 034c 046c
R38	012 016c 020c 028c 034c 046c
R40 A	012 016 024c 032c 042c 052c
R41	014 018 024c 035c 044c 058c

Nuove Risposte ad Antichi Desideri

DOGAL, in collaborazione con il T.S.L. Institute, ha realizzato le Nuove Serie di Corde dalle Rivoluzionarie caratteristiche Sonore.

Nate dalla più accurata Sperimentazione, prodotte mediante le più avanzate Tecnologie, collaudate dai migliori Musicisti, le Corde Dogal assicurano:

- Maggiore durata del suono nel tempo
- Armoniche Perfette, Superiore limpidezza
- Massimo Volume di suono

DOGAL

Le Nuove Risposte ai Vostri Antichi Desideri

Dogal Corde Armoniche, S. Croce 2237/38 30125 VENEZIA TEL. 041.5240601 FAX 5240916

CHITARRA BASSO-BASS GUITAR Jaco system: UltraplattE LONG SCALE

SERIE JC 106 CARBON STEEL	SERIE JC 106A CARBON STEEL
SET-MUTA	SET-MUTA
SOL G 035	SOL G 038
RE D 050	RE D 056
LA A 065	LA A 070
MI E 080	MI E 086

SERIE JC 106B CARBON STEEL

SET-MUTA	
SOL G 040	
RE D 060	
LA A 075	
MI E 098	

CARBON STEEL

Tipo Ruvido - Round wound - Long Scale cm. 125

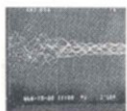
SERIE CS90 A (RW 85A)	SERIE CS90 (RW 85)
SOL/1 G 030	SOL/1 G 038
RE/2 D 050	RE/2 D 065
LA/3 A 065	LA/3 A 070
MI/4 E 085	MI/4 E 086

SERIE CS90 B (RW 85B)	SERIE CS90 C (RW 85C)
SOL/1 G 040	SOL/1 G 045
RE/2 D 060	RE/2 D 065
LA/3 A 075	LA/3 A 080
MI/4 E 098	MI/4 E 105

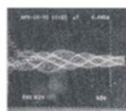
SERIE CS90 B/5 030 (5 corde)	SERIE CS90 B/5 040 (5 corde)
DO/1 C 030	SOL/1 G 040
SOL/2 G 040	SOL/2 G 040
RE/3 D 060	RE/3 D 060
LA/4 A 075	LA/4 A 075
MI/5 E 098	MI/5 E 098

SERIE CS90 B/6 030-125 (6 corde)

DO/1 C 030
SOL/2 G 040
RE/3 D 060
LA/4 A 075
MI/5 E 098



Limpidezza del Suono



Durata del Suono



AXE

PERIODICO PER CHITARRISTI

DIRETTORE RESPONSABILE

Fabrizio Daddò

COLLABORATORI

Simonne Bassanesi, Maurizio Bonini, Francesco Bruno, Giacomo Castellano, Roberto Ciotti, Italo De Angelis, Bruno de Vita, Gianfranco Diletti, Umberto Fiorentino, Emanuele Fizzotti, Eddy Palermo, Marco Manusso, Marcello Maranzano, Antonella Marchi, Mario Milan, Luca Proietti, Salvatore Russo, Carlo Sperati, Vincenzo Tabacco, Massimo Varini.

PROGETTO GRAFICO

Fabrizio Daddò

STAMPA

Abete Industria Poligrafica spa
Via Prenestina, 683
00155 Roma

FOTOLITO

La Cromografica srl
Via P. Ottoboni, 37
00159 Roma

DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA

SO.D.I.P. "Angelo Patuzzi" spa
V. Bettola, 18
20092 Cinisello Balsamo (MI)
tel. (02) 660301 - fax (02) 66030320

REDAZIONE

ABBONAMENTI

PUBBLICITÀ

L.go Gaetano La Loggia, 33
00149 Roma
tel./fax (06) 5504397

AXE è una pubblicazione

EDIZIONI PALOMINO

L.go Gaetano La Loggia, 33
00149 Roma
tel./fax (06) 5504397

Registrazione Tribunale di Roma
n. 05 del 09/01/95.

Una copia lire 6.000 (arretrata lire 9.000); abbonamento annuo per l'Italia lire 30.000 (estero il doppio).

Articoli, fotografie, manoscritti e disegni, materiale discografico e audiovisivo, anche se non utilizzati, non vengono restituiti.

E' vietata la riproduzione totale e/o parziale di AXE.

AXE

Marzo-Aprile 1995

MUSICISTI

10 **STEVIE RAY VAUGHAN, Bluesman**
di Maurizio Bonini

18 **SPECIALE "GUITAR SOUND": Tavola Rotonda;**
il suono della chitarra nei pareri di Braido, Ciotti,
Manusso e altri professionisti del sound italiani.

37 **OVERTONES: Musicista & Strumento**
di Francesco Bruno



STRUMENTI

36 **AXE Gallery: Gibson SG-Les Paul '62**
di Bruno de Vita

AXE TEST:

50 **Ibanez Talman TV650**

52 **Peavey Classic 20**

54 **Mesa Boogie V-Twin Preamp**

56 **Yamaha AEX 1500 "Martin Taylor"**

58 **VHT Mini Pitbull 50/12**

60 **Mesa Boogie Blue Angel Dual Rectifier**



CLINIC

38 **JAZZIN': Pentatoniche Riciclate**
di Marcello Maranzano

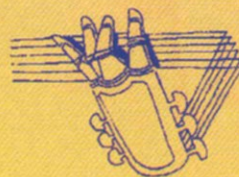
40 **AXE SYSTEM: Fondamenti**
di Italo De Angelis

42 **MASTER VOLUME: Quali valvole?**
di Vincenzo Tabacco

47 **SUPERSOLO: Smoke On The Water**
di Emanuele Fizzotti

62 **ALLA RICERCA DEL TOCCO DI...**
di Gianfranco Diletti

64 **ACUSTICA: A-corde-aperte**
di Luca Proietti



RUBRICHE

05 **AXE VILLAGE**

AXE VILLAGE Special

08 **Eric Clapton: "From The Cradle"**

09 **John Scofield: "Hand Jive"**

44 **Greg Howe: "Uncertain Terms"**

65 **FUZZ - Novità di mercato**

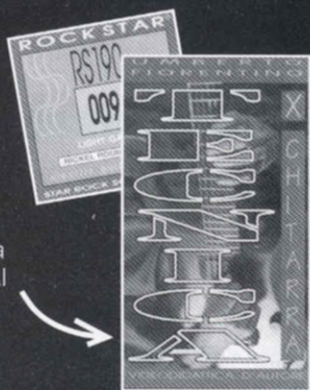


in copertina: foto di Carlo Sperati



UMBERTO FIORENTINO
video metodo di chitarra
teoria dell'improvvisazione
L. 40.000

UMBERTO FIORENTINO
video di tecnica per chitarra
più una muta di corde GALLI
L. 45.000



MASSIMO MORICONI
metodo di basso elettrico
due videocassette più
una muta di corde GALLI
L. 75.000

MASSIMO MORICONI
video metodo di basso elettrico
corso avanzato
L. 40.000



ROBERTO CIOTTI
metodo di chitarra rock blues
video più una muta di corde GALLI
L. 45.000

ROBERTO GATTO
video metodo di batteria
prima parte
L. 50.000



ROBERTO GATTO
video metodo di batteria
seconda parte
L. 50.000



DALLA REDAZIONE

QUELLO CHE VI ACCINGETE a sfogliare è il primo numero di **AXE**, il nuovo, eccitante (a noi piace) periodico dedicato ai chitarristi ed agli appassionati.

"Ma come - direte voi - un'altra rivista per chitarristi?!" Ebbene, sì; e il fatto che l'abbiate comprata vuol dire che qualcosa deve aver stuzzicato il vostro interesse. Noi sul vostro interesse contiamo anche, anzi soprattutto, per il futuro; per questo cercheremo di mantenerlo sempre alto, mettendovi a disposizione tutta la nostra appassionata dedizione.

Due parole sulla testata. **AXE** (letteralmente significa *ascia*) è il nomignolo spesso affibbiato dagli anglosassoni alla chitarra. Ne sa qualcosa chi legge abitualmente riviste americane o inglesi, dove troviamo addirittura termini come *axology*, a indicare l'elenco delle chitarre utilizzate o possedute da un chitarrista. Poiché il nostro mondo è ormai un villaggio piccolo piccolo, abbiamo deciso che **AXE** andava bene... Pronunciatelo come preferite, magari anche correttamente *æks*.

Dietro questo periodico si cela un lungo lavoro di preparazione e voglio ringraziare tutti i collaboratori che hanno fornito il loro prezioso aiuto nella ideazione e confezione di **AXE**. Da un punto di vista programmatico, **AXE** avrà caratteristiche marcatamente tecniche e professionali; quindi parleremo molto, moltissimo di tecnica chitarristica, registrazione, suono e di strumenti - quegli strumenti a sei corde che ci fanno impazzire - cercando di essere per quanto possibile innovativi. Dateci una mano a delineare il profilo editoriale di **AXE** inviandoci subito i vostri pareri e consigli; ne terremo conto, garantito!

Fabrizio Dadò

NOTE A MARGINE SUL *VADEMECUM DEL CHITARRISTA* allegato a questo numero di **AXE**. Non pretende di sostituire studio, sudore e sgobbo; vuole soltanto essere un aiuto a tenere a mente (o nel fodero della chitarra, dove certamente finirà) informazioni già studiate e digerite. Ove ci si imbattersse in qualcosa di misterioso o poco comprensibile, niente paura! Significa che è tempo di approfondire quello specifico argomento (o trascurarlo per i secoli dei secoli, che è pure una scelta...). Certo la mappa della conoscenza non può proprio starci tutta su un cartoncino 20x30 e la planimetria non è delle più accurate, ma la nostra priorità è stata quella di inserire più materiale possibile. Una preghiera conclusiva: nonostante gli sforzi per controllare l'accuratezza delle informazioni stampate, qualche "...aazzz" ci può sempre scappare; saremo grati a chiunque sia in grado di segnalarci errori o imprecisioni; sì, insomma, su questo cartoncino, cos'è che avresti voluto trovare e non c'era?

Gianfranco Diletti

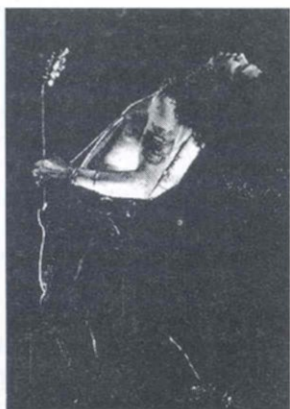


ROCK • POP

• Per la Atlantic è di prossima uscita un album tributo dei Led Zeppelin che include cover eseguite da Stone Temple Pilots, Tori Amos, Blind Melon e Robert Plant tra gli altri. Di recente Plant e Page si sono eccezionalmente riuniti per le registrazioni di un programma MTV dal titolo *Unleaded*, oltre che ovviamente per la realizzazione di *No Quarter* (Fontana); non ha partecipato all'evento il bassista John Paul Jones, che nel frattempo si è dedicato alla produzione dell'ultimo disco di Diamanda Galas, *The Sporting Life*, che ripropone vocalmente uno stile mediato tra Hendrix e Vai.

• Ancora un tributo discografico per un'altra band dal glorioso passato, i Black Sabbath. Biohazard, White Zombie, Sepultura e Megadeth, cui è affidato il classico *Paranoid*, partecipano a *Nativity In Black - A Tribute To Black Sabbath* (Columbia).

• Sta per vedere la luce l'album solo di **Slash** dei Guns N' Roses, aiutato dai compagni Matt Sorum e Gilby Clarke e dal bassista



degli Alice In Chains Mike Inez. Il lavoro è improntato ad un suono semplice e diretto.

• **Gary Hoey**, chitarrista bostoniano con all'attivo un album autografo dal titolo *Animal Instinct*,

ha composto la colonna sonora per un film sequel sul surf, *Endless Summer II*. Armato di chitarra Hamer e ampli VHT, Soldano e Fender, Hoey duetta in un brano con il mitico **Dick Dale** dei Beach Boys. Partecipa alla registrazione il batterista Gregg Bissonette.

• L'ultimo disco solista di **Steve Lukather**, *Candyman* (Sony Music), è stato registrato quasi interamente dal vivo. E' stata l'occasione per utilizzare la *Luke*, un nuovo modello tipo strato dedicato dalla Music Man.

• Si ricostituisce la formazione originale dei Killing Joke con Youth al basso, **Geordie Walker** alla chitarra e il cantante Jaz Coleman. Nel relativo disco *Pandemonium* (Zoo) Geordie utilizza alcune semiacustiche Gibson e le nuove testate THD da 100 watt.

• Gli appassionati del rock sudista possono stupirsi nell'ascolto di *Endangered Species* (Capricorn), album unplugged (termine ormai più sfruttato che di moda) dei ricostituiti Lynyrd Skynyrd; riproposti in chiave acustica alcuni loro successi degli anni '70, come *Sweet Home Alabama* e *Saturday Night Special*, oltre a brani scritti per l'occasione. **Gary Rossington** ed **Ed King** si districano fra Guild Jumbo, National, Martin e un mandolino artigianale Monteleone.

• Con una nuova identità e un nuovo album, *Come* (Warner), l'ormai innominabile ex-PRINCIPÉ di Minneapolis, da sempre diviso tra funk e rock, sembra essere tornato ad uno stile chitarristico genuinamente e intensamente rock, come non si sentiva dai tempi di *Purple Rain*, lasciando ampio spazio all'improvvisazione. Una tendenza confermata da *The Undertaker*, album scritto di getto contemporaneamente a *Come*, divertissement a tre insieme a

Sonny Thompson e Michael Blend, rispettivamente bassista e percussionista dei New Power Generation: un album (che forse ancora per molto non avremo il piacere di ascoltare) in cui si passa da sonorità ovattate ed effettate ad improvvise esplosioni dissonanti ed eccessi stilistici di ogni tipo.

• Paragonati addirittura a Doors e Velvet Underground, i Mazzy Star sono uno dei gruppi più in auge nel circuito alternativo californiano. *So Tonight That I Might See* (Capitol) è caratterizzato da atmosfere oniriche e dalla slide di **David Roback**, esperto in revival psichedelico.

• Lasciati i Poison ecco **Richie Kotzen** più agguerrito che mai con un nuovo disco hard-soul, *Mother Head's Family Reunion* (Geffen). Tutti i brani sono cantati



da Kotzen e la chitarra svolge un grande lavoro ritmico, secondo la moda di questi anni. Gli altri

componenti della band sono John Moore al basso e un grande Atma Anur alla batteria.

• Il nuovo album della statunitense di Chicago **Liz Phair**, *Whipsmart* (Matador), è destinato a confermare il successo del primo lavoro, *Exile In Guyville*, che ha in qualche modo rivoluzionato l'universo musicale femminile, contrapponendo alla tradizionale dicotomia angelo/pro-

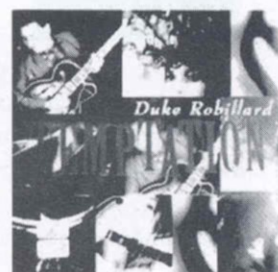


stituta l'idea di donna in carne e ossa. La Phair pone più attenzione al groove e all'uso musicale della distorsione.

• Riunione di giovani puro-sangue nei Bloodline, nel cui primo omonimo CD (EMI) militano **Waylon Krieger** (figlio di Robby dei Door) e il giovanissimo **Joe Bonamassa** alle chitarre, Erin Davis (figlio di Miles, sì proprio lui) alla batteria e Berry Oakley Jr. (figlio di Berry Sr. degli Allman Brothers) al basso e voce. Rock, blues e funk alla base della miscela sonora.

BLUES • COUNTRY

• *Temptation* è un esempio



dell'abilità di **Duke Robillard** nel confezionare pezzi tirati e sanguigni di chiara matrice rock-blues. Voce negroida, rullante sparato e strumenti acustici, il tutto fortemente riverberato, danno quasi un'idea di band stradaiola sul brano che dà il titolo al CD. In finale non poteva mancare una chiara citazione di Muddy Waters, con la band del quale Robillard suonò fino all'arrivo di Ronnie Earl.

• Anche **Tinsley Ellis** tenta di occupare uno spazio nel panorama blues sfoderando un fraseggio caratterizzato da timbri saturi e gonfi. L'album è



Chi nella chitarra e nella musica cerca qualcosa di diverso potrà trovare soddisfazione in *Safety In Numbers* e *American Blood* le due sezioni che compongono l'omonimo unico CD. La prima è basata su un'improvvisazione di **BILL FRISELL**, originariamente di 27 minuti, manipolata elettronicamente da Brian Alles. Frisell si cimenta anche con banjo e



ukulele, ma ha poca importanza: sarebbe come cercare le molecole di banana in un frullato di frutta. Il risultato è poetico e visionario, decisamente impegnativo per l'ascolto. In *American Blood* si aggiunge come autore Victor Bruce Godsey, espositore dei testi. I pezzi hanno una struttura meno criptica. Frisell accompagna, commenta e soprattutto inventa, allontanandosi, come gli è consueto, dai tradizionali percorsi armonici alla ricerca della dissonanza e del rumore, cui dà grande valore musicale. Anche qui parola, visione e suono si amalgamano in un unicum geniale ed ispirato.

ascoltare i timbri chiari e presenti della sua Fender Stratocaster e del suo amplificatore Twin, sempre quelli da più di vent'anni, a sostegno di uno stile chitarristico fortemente ritmico.

Storm Warning (Alligator).

• **Luther Johnson**, bluesman e chitarrista, ha militato nella band di Muddy Waters dal '73 all'80; in *Country Sugar Papa* si possono



Passages (JVC), ovvero passaggi nella vita artistica di **Frank Gambale**, alle prese con un CD piuttosto progettuale di transizione, che rivela alcune sue nascoste passioni, da Page a Clapton, con una versione strumentale di *White Room* dei Cream. Suoni diversi, anche acustici, e uno sweep più controllato in un disco aperto al rock che non rinnega il recente passato stilistico del chitarrista australiano.

• La Rhino Records ripropone su CD il disco interamente strumentale che nel 1969 lanciò **Leo Kottke** come asso del fingerpicking: *6- And 12-String Guitar*.

• **Rev. Robert Wilkins, Bukka White, Lightnin' Hopkins, John Lee Hooker, Muddy Waters, John Hammond, Paul Butterfield Band** con **Mike Bloomfield** e molti altri musicisti e band blues riuniti nel doppio CD antologico live *Blues With A Feeling* (Vanguard).

• Altra collezione di artisti blues, stavolta in ben cinque CD: *The Blues Box* (Laserlight). **Junior Wells, Otis Rush, Little Walter, J.B. Hutto** e molte altre selezioni dal blues rurale al Chicago style.

• Ai già molti aspiranti al trono del rock-blues si aggiunge **Chris Duarte** che in trio propone, con un titolo a dir poco illuminante, *Texas, Sugar, Strat, Magic* (Silvertone); cover hendrixiane e pezzi classici del repertorio conditi da un chitarismo abbastanza di maniera.

JAZZ • FUSION • WORLD

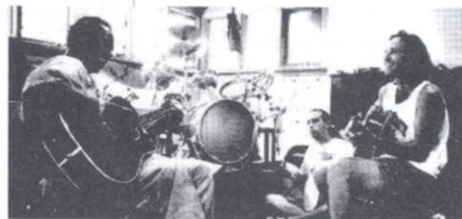
• *We Live Here* è il titolo del sesto disco del **Pat Metheny Group** con Lyle Mays alle tastiere, Paul Wertico alla batteria e Steve Rodby al basso, cui si aggiunge alle percussioni Louis Conte. Composizioni del duo Metheny-Mays.

• *Road To Return* (Windham Hill/High Street) è il nuovo album di **Michael Hedges**.



La chitarra non è più l'unica protagonista; Hedges afferma di essere stanco di fare e ascoltare musica per sola chitarra. Tastiere, flauto, armonica e batteria elettronica si aggiungono quindi alle trame fingerstyle della Martin D-28 ed alla voce del chitarrista.

• **Ry Cooder** produce e suona su *Talking Timbuktu* (Ryco), del chitarrista e cantante africano **Ali Farka Toure**; partecipano in alcuni brani il bassista John



Patitucci, il batterista Jim Keltner e, impegnato alla viola, **Clarence Gatemouth Brown**. Blues e world, elettrico ed acustico per una miscela molto speciale.

• La Concord Jazz riproporrà su CD *George Barnes Plays So Good, Gems e Live At The Concord Summer*, altrettanti album di **George Barnes**, chitarrista scomparso nel 1977 con all'attivo collaborazioni con Louis Armstrong, Frank Sinatra, Joe Venuti, Bing Crosby; fu tra i primi utilizzatori di chitarre elettriche.

• L'eccentrico stile e la fedele Ovation di **Adrian Legg** nei venti pezzi del suo ultimo album *High Strung Tall Tales*.

• **Leni Stern e Hiram Bullock** partecipano all'incisione di *Signals* (Enja) del chitarrista **Wayne Krantz**; si uniscono al gruppo Anthony Jackson al basso, Don Alias alle percussioni, Jim Beard alle tastiere e Dennis Chambers alla batteria.

• Non può essere che *Legends* (Concord) il titolo del CD



Secondo lavoro di **Bret Garsed** e **T.J. Helmerich**, *Exempt* (Legato) mantiene intatta la formazione con Gary Willis al bas-

so e Bobby Rock alla batteria; Paul Mirkovich è alle tastiere e Richie Gajate Garcia alle percussioni. Rispetto al primo disco *Quid Pro Quo*, c'è una grossa evoluzione sia nella composizione dei brani che nella loro esposizione tecnica. T.J. Helmerich è dotato di una tecnica a due mani molto personale ed efficace, senza mai perdere feeling; oltre tutto è anche uno dei migliori fonici di L.A. (in passato ha missato lavori di Scott Henderson). Non è da meno Bret Garsed, dotato di una grande tecnica di legato; riesce a fondere nei suoi soli scale abbastanza inusuali nel rock; nel disco suona egregiamente anche chitarre fretless.

STEVE HOWE sceglie la strada meno semplice nella proposta di *Not Necessarily Acoustic*, che nasce da un'esibizione live basata su quattro miniset, uno per ogni chitarra utilizzata: Kohno classica, Martin 12 corde, Scharpach acustica e Steinberger elettrica. Ben 22 i pezzi, da Vivaldi al country, brani originali e repertorio Yes.



che ha come protagonisti **Johnny Smith** e **George Van Eps**. 12 brani registrati nel '76 per Smith e 11 per Van Eps, registrati nel corso del 1994 alla splendida età di 81 anni.

- **Michael Landau** alle chitarre sull'ultimo lavoro del pianista Joe Sample, ex-Crusaders, *Did You Feel That?* (Warner).

- **John Abercrombie** firma insieme a **Mick Goodrick** (chitarra), Marvin "Smitty" Smith (batteria) e Harvie Swartz (basso) *Arrival* (Novus/RCA). Cinque brani originali e tre cover per l'intreccio solistico dei due chitarristi.

- **Jeff Golub** e **Chuck Loeb**

si alternano alle chitarre in *Push* (Lipstick), di Bill Evans.

- **Augusto Mancinelli** contribuisce con la sua chitarra, e Giovanni Tommaso, Tony Oxley, Nana Vasconcelos completano il quadro di *Rava String Band* (Soul Note) di Enrico Rava.

- **Bill Frisell** partecipa al tentativo del batterista Ginger Baker di affrontare repertori jazzistici su *Going Back Home* (Atlantic). I due si cimentano con Ornette Coleman e Thelonious Monk oltre che su vecchie incisioni di Frisell e brani di Charlie Haden.

- Il grande **Pat Martino** è attivo più che mai dopo i problemi di



Probabilmente *Orange And Blue* (Columbia) è il miglior disco di **AL DI MEOLA** degli ultimi anni. Il suo stile chitarristico c'è tutto,

ma più maturo e affinato nelle scelte. Parlare di world o new age è semplicistico perché il CD ha respiro musicale ampissimo. Pervaso da grande liricità è sorretto da una ritmica curatissima affidata a specialisti del colore come Erskine, Katché e Gadd alla batteria, Marc Johnson al contrabbasso, Pino Palladino al fretless; si unisce al gruppo la cantante israeliana Noà. I brani sono spesso complessi nelle soluzioni armoniche e ritmiche con temi melodici e piacevolmente latini. Di Meola si cimenta alle chitarre elettriche, sfoggiando la sua tecnica metronomica sulla nuova Gibson Di Meola Model, ma non disdegna le acustiche (Conde Hermanos, Guild e Ovation), ed il sint (Roland GR1).

salute (un aneurisma) che lo avevano allontanato per anni dalla musica. *Interchange* (Muse) è il suo secondo album dalla guarigione ed è ricco di brani originali.

- *Dal vivo* (DDD) è il risultato della registrazione di quattro concerti di **Riccardo Zappa**; nel materiale raccolto il chitarrista esprime l'esperienza tecnica di anni di incisione della chitarra acustica.

- **Sims**, al secolo Simonne Bassanesi, alle chitarre in *Saxomancer* (Materiali Sonori) di Andrea Polinelli. Negli interventi solistici la musicista australiana predilige timbri saturi a sostegno di un fraseggio incisivo e a tratti nervoso.

Già collaboratore di Donald Byrd e Roy Ayers, il chitarrista **ZACHARY BREAUX** tenta in *Laidback* (NYC) una difficile miscela funk-jazz. Aiutano il chitarrista e armonicista Jean **Toots Thielemans** e Will Calhoun dei Living Colour alla batteria, ma i fraseggi ad ottave, eleganti ma un po' ripetitivi, di Breaux e gli interventi di Thielemans non riescono a nascondere una generale intenzione dance commerciale. Tra i brani proposti una cover di *Going Out Of My Head*, a suo tempo portata al successo da Sinatra.



AXE VILLAGE

Eric Clapton: "FROM THE CRADLE"

QUANTI DICIOTTENNI, di fronte al Clapton di questi ultimi vent'anni si saranno chiesti: "Clapton is God?! E perché mai? Che cosa ci trovano di chitarristicamente clamoroso nella mano che suona *Wonderful Tonight* o *Tears In Heaven*?" *From The Cradle* forse non sarà un prodotto adatto al grosso pubblico, ma per un chitarrista, che sollievo, che goduria! L'unica controindicazione: speriamo che ora non ci si debba scioppiare qualche sporca dozzina di CD blues rivisited...

Per i meno giovani no problem; sorpresa, magari piacevole, questo sì, ma nessuno stupore. La mente (e la mano) corre subito a *Hideway*,

I'm Tore Down

Medium shuffle (in Do), invitantissimo; da sbattere sul piatto e suonarci sopra dall'inizio alla fine! Per chi vuole godersela così, questa è una chicca; per chi volesse approfondire la propria *bluesite* qui c'è una specie di frasario: riportiamo le prime tre risposte al cantato, sul primo giro; attenzione ai numeri di battuta, riportati in basso a sinistra; chi conosce il blues sa quanto sia importante distinguere i significati specifici delle diverse battute (suonare sulla 1ª non è come suonare sulla 5ª, o sulla 9ª).

0:19 C7
B 11 (3) 11 8 8 10 8 10
(7) (8)

0:26 C7 G7
B 10 (2) 8 11 (8) 10 9 10 9 10 8 10
(11) (12)



Steppin' Out, Sleepy Time...

I 16 brani sono tutti live (senza overdubbing, eccetto alcune parti secondarie). Le 12 consuete battute (a volte anche la forma 8-bar), i soliti 3-accordi-3, le classiche pentatoniche con blue-notes. Ma quella mano sa dove toccare, come carezzare, perché picchiare e quando mordere; una mano di chitarrista, una testa di musicista e un cuore blues. Bentornato Eric!

GIANFRANCO DILETTI

Shuffle
0:12 (Do misolidio)
C7
B 11 (3) 11 8 8 10 8 10
S 10 8 10 10
bar n;-> (3) (4)

Someday After A While

Slow blues, scritto in 12/8, per una lettura più agevole; struttura di 8 battute (contornarounds jazz). A 2:27 un classico, in cui la sua mano perde la propria caratteristica principale: quella di slow-hand (qualcosa di molto simile - molto più lungo - era nell'intro di *Sitting On Top Of The World*). A 3:26 esce fuori il cuore metallaro di Eric: ascoltare per credere (tira una nota; poi, con cattiveria ignorante, dallo stesso tasto strattira una seconda nota, ancora più su). La frase a 3:28 finisce in un arpeggio, altro classico dell'epoca d'oro; il modo di fraseggiare questo lick è importantissimo: quello staccato sulla prima nota dell'arpeggio (fan) è decisivo per la sopravvivenza della grinta! L'entrata stessa dell'arpeggio è tutta anticipata, tanto anticipata che, volendo trascriverla puntigliosamente, saremmo costretti a riempire la pagina di geroglifici indecifrabili. Ancora una volta "Lui" suona tutto *attraverso* il beat, ci fluttua attorno; qui, come non mai, è indispensabile riferirsi accuratamente alla frase originale. Tutto confluisce poi in un lick simile a quello visto a 2:27.

1:44 (RE misolidio) 8va
D7 G7 D7
B 10 10 10 10 13 10 13 10 12 10 12 12 10 11 12 12
H H

2:27 8va
A7 D7
H P H P H
13 10 13 10 12 10 12 10 12 12 12 10 11 10 10

3:28 8va
D B7 E7 A7 B
B 10 10 10 10 13 10 13 10 10 11 (5) 10 10
12 (4) 12 (5)

--> lick tipo 2:27



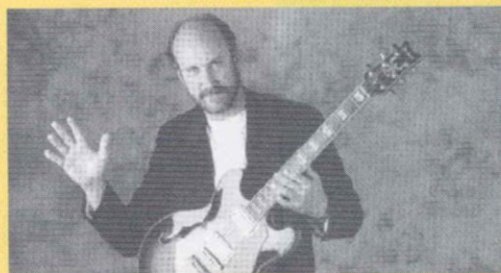
John Scofield: "HAND JIVE"

CON *HAND JIVE* in inglese (specie negli USA) si intendono i giochi con le mani (tipo *a-nghi-ngo*). In questo caso forse è più appropriato... *finger jive!*

Suoni diretti e molto groove in un CD piuttosto distante dai precedenti: un bel disco dal nostro John, piacevole da ascoltare; tante cose da imparare, analizzare e come ci consigliano tutti i maestri, rubare! *If you're gonna steal, steal from the best!* (Se devi rubare, ruba dai migliori!).

E da Scofield c'è molto da prendere; prima ancora di vedere quali note suona bisogna sentire *come* le suona. Una delle caratteristiche del tocco di Scofield consiste nell'uso di hammer on, pull off e slur, così da ottenere frasi lunghe e molto fluide.

Un'altra sua impronta personalissima consiste nell'uso di



bicordi come su *I'll Take Les*. Per quanto riguarda la scelta delle note vediamo che passa da una scala all'altra con la massima disinvoltura proponendoci vari colori e *texture*.

E, come per tutti i grandi, non mancano massicce dosi di frasi blues.

SIMONNE BASSANESI

2:05 *swing*
(Sib misolidio)

Do Like Eddie

Cosa suonare su una dominante statica? A questa annosa domanda, ecco alcune risposte di Scofield (in Si b7). Le prime tre misure (e mezza) sono suonate con un solo tipo di intervallo; infatti la frase comincia con una scala di Si diminuita (si, do#, re, mi, fa, sol, lab, sib) suonata per quarte per passare, mantenendo lo stesso intervallo (quarta), alla scala pentatonica di Sib min (sib, reb, mib, fa, lab). Dopo qualche cromatismo scofieldiano la frase si chiude con un classico bending blues.

2:26

7th Floor (2)

Un controllo degli armonici (naturali) piuttosto preciso, anche su posizioni non agevoli, con cui *Sco'* scandisce le tre triadi (maggiori) della tonalità di LA Maggiore: Re (re, fa#, la), Mi (mi, sol#, si), La (la, do#, mi), usate come variante ad uno dei temi di chiusura.

3:27

7th Floor (1)

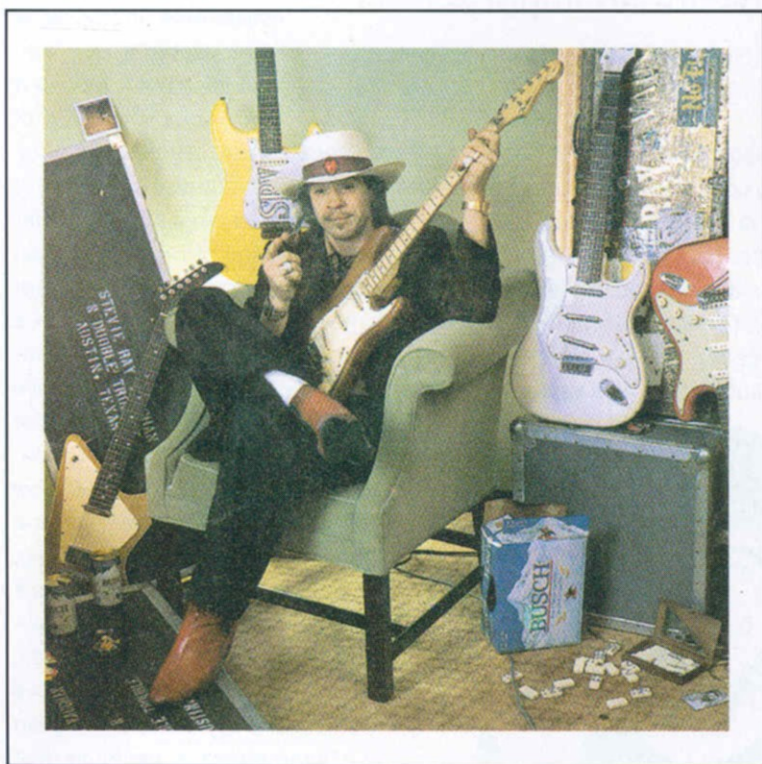
Un'inconsueta ritmica in 7/4 di vago sapore Tex-Mex. Un 7 con un feel di 4+3 (una battuta di 4/4 più una di 3/4). E ancora una dominante statica - situazione che John sembra gradire particolarmente - da cui nascono altre soluzioni. Qui si può rintracciare un po' di tutto: frammenti di Mi lidio b7 (mi, fa#, sol#, la#, si, do#, re naturale), arpeggi di Fa min (fa, lab, do), Mi pentatonica, maggiore (mi, fa#, sol#, si, do#), e minore (mi, sol, la, si, re); per sconfinare in una improbabile 7a Maggiore (re#) che non è certo la nota più sicura da usare su un accordo di dominante (E7).



Stevie Ray Vaughan
BLUESMAN

DI MAURIZIO BONINI

E riuscito in pochi anni non solo a scrivere delle bellissime pagine nella storia della chitarra, ma anche a rivitalizzare e modernizzare il blues, avvicinando a questo genere un più vasto pubblico, composto anche da persone che lo avevano distrattamente



relegato nel passato e da altre più giovani che non l'avevano mai incontrato. Stevie conosceva tutti gli stili del blues; lui stesso si definiva un "miscuglio" ed era in grado di eseguire brani e fraseggi di tutti i chitarristi in modo perfetto.

"A VOLTE SI SEDEVA DI FRONTE A ME - racconta John Lee Hooker - e suonava dicendo: Questo è B. B. King, questo è Albert [King, ndr], ora suonerò come te. E lo faceva! E se riesci a suonare come me li sai fare tutti!"

In tutte le interviste in cui parla di sé, Vaughan non manca mai di ricordare l'enorme influenza esercitata da suo fratello Jimmie Lee, arrivando a sostenere di dovergli praticamente tutto. I ricordi vanno alla loro adolescenza quando Jimmie, di tre anni più grande, portava a casa i dischi di Muddy Waters, Albert King, Jimi Hendrix. L'importanza di Jimmie nella vita di Stevie sembra essere legata anche alla figura di guida che rappresentava nelle scelte, nei gusti musicali, nelle esperienze di lavoro. Furono sempre vicini fin dal 1972, anno d'inizio della carriera di Stevie ad Austin, nel Texas, ma i loro rapporti furono spesso burrascosi. Stevie idolatrava il fratello, che sembra non ricambiasse la sua stima e non mancarono scontri violenti, non solo verbali. Uno dei vari motivi delle dispute era la diversa concezione che avevano della musica. Jimmie era un musicista *duro e puro*; per lui era fondamentale *sentire* intensamente il brano e suonare solo l'essenziale, mentre Stevie era interessato unicamente alla parte solista e non aspettava altro che il momento in cui si sarebbe lanciato nell'assolo.

Jimmie Vaughan è sicuramente uno che ha sempre avuto le idee molto chiare in fatto di musica. Da vero purista non ha mai suonato per soldi, si interessa solo al blues ed è stato sempre apprezzato dai musicisti del settore. Stevie diceva di lui che era il migliore: *"Nessuno immagina di cosa sia capace perché normalmente esegue solo il 20% di quello che sa fare"*.

Alla fine degli anni '60 Jimmie si era fatto un nome nei piccoli circuiti suonando tutti i brani di Freddie King.

All'inizio degli anni '70 militava nei Chessmen, una band che eseguiva tutte le canzoni dei Cream, degli Yardbirds, di Hendrix, a detta dei molti testimoni in modo eccezionale per timbro (Les Paul

Stevie Ray Vaughan

TV e ampli Vox) e aggressività. Un fratello così doveva senz'altro essere un mito per il piccolo Stevie. La base comune dei due fratelli di Dallas era "Antoine's", un club di Austin, una vera casa del blues che funzionava anche da ufficio per i Fabulous Thunderbirds, il nuovo gruppo di Jimmie. Nel locale erano soliti suonare grandi musicisti come Buddy Guy, J. Lee Hooker, Hubert Sumlin, James Cotton, Otis Rush, affiancati da band di giovani bianchi che mantenevano viva la tradizione del blues. Proprio da Antoine's, una sera del 1975, Stevie Ray Vaughan ebbe occasione di suonare con il suo grande eroe

Albert King. La richiesta della jam era stata fatta a King dal proprietario del locale, Clifford Antoine; dapprima titubante, alla fine Albert chiamò sul palco il piccolo Stevie. Si ricordava perfettamente di lui; tre anni prima in un piccolo club, mentre Albert suonava alla presenza di una settantatina di persone, Stevie si era piantato davanti all'impianto voci in religiosa ammirazione. Albert King spostò allora il suo microfono per raggiungere l'angolo e suonò tutta la sera davanti a lui. Dopo lo spettacolo gli strinse la mano e quindi gli mise in braccio la sua chitarra, un gesto che Stevie non si aspettava dal vecchio bluesman. Albert King, nato a Indianola, Mississippi, nel 1923, era mancino ed era uno di quei pochi chitarristi impossibili da imitare; la sua semplice presenza riusciva ad intimidire qualsiasi altro chitarrista; il suo sound veniva fuori dalle enormi corde colpite con il pollice sulla Flying V mancina, ma con le corde rovesciate (con il Mi cantino in alto); inoltre King possedeva un tremendo vibrato. Stevie era il solo che riuscisse ad imitarlo verosi-

B L U E

milmente. Ora, a tre anni di distanza dal loro primo incontro, Vaughan si trovava, emozionatissimo, sullo stesso palco; dopo il primo brano della jam, King, felicemente sorpreso, lasciò suonare con lui Stevie per tutta la sera. Nacque tra loro un'amizizia. Albert King prese Stevie sotto la sua protezione e in seguito fu per lui come un padre (lo chiamava il suo *goodson*). Questo episodio segnò per Stevie Ray

primi anni '70, incidendo anche alcuni dischi senza fortuna. Stevie si unì nel '76 ai Triple Threat Revue di Lou Ann Barton, una grintosa cantante famosa nei circuiti texani, con la quale si alternava alla voce; il repertorio era composto da classici del blues di Chicago e rhythm & blues. Ma i rapporti tra i due erano di amore ed odio; sembra che la Barton non gradisse il ruolo di co-leader di Vaughan. Comunque siano andate le cose, la Barton ha pubblicato recentemente un libro su Stevie e su quei primi mitici anni, in cui dà la sua versione dei fatti. Stevie intanto riusciva a bere una bottiglia di

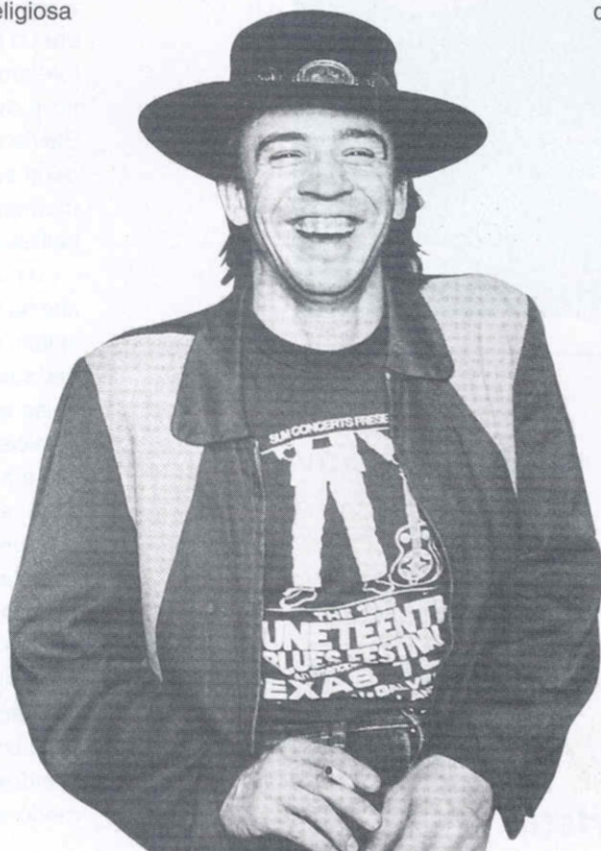
Stevie aveva una determinazione tale da riuscire ad imporre qualsiasi cosa...

Vaughan un riconoscimento: a 22 anni aveva suonato con la persona che più di ogni altra aveva influenzato il suo stile. Spesso oscurato dalla fama del fratello, per Stevie questa fu una svolta psicologica importante. Ora poteva camminare con le proprie gambe.

Dopo aver suonato con varie band nei

whisky a sera; non era in grado di camminare, ma suonava meravigliosamente.

Dopo l'abbandono della cantante per unirsi con i Roomful of Blues, Vaughan rimase in trio, la dimensione più giusta per lui. Era riuscito in anni di duro lavoro a mettere a punto un repertorio che presentava classici del blues come *All Your Love* di Otis Rush, *Tell Me* di Howlin' Wolf, *Shake For Me* di Willie Dixon, *Hideaway* di Freddie King, *Crosscut Saw* di Albert King, oltre ad alcune cover di Hendrix come *Little Wing*, *Voodoo Chile* e la strumentale *Third Stone From The Sun*; pochi invece erano i brani originali, tra cui *Pride And Joy*, *Love Struck Baby* e *Lenny*. Vaughan interpretava e modernizzava in modo estremamente convincente e personale il vecchio blues, ma riusciva anche a catturare il sound spaziale da concerto pop del trio di Jimi, ridimensionandolo, miniaturizzandolo in uno spazio ristretto come quello dei club, operazione questa veramente difficile: il gruppo di Hendrix aveva qualche migliaio di watt in più. Era come far gareggiare un go-kart con una formula uno,



S M A N

ma Stevie aveva una determinazione tale da riuscire ad imporre e a comunicare qualsiasi cosa.

Molti aspetti della sua tecnica derivano direttamente da Jimi Hendrix: lo splendido controllo del feedback, la ricchezza e la varietà dei timbri puliti della strato, la distorsione calda, l'uso della leva e, non ultimi, il fraseggio e l'amore per gli stessi maestri. Stevie naturalmente nutriva ammirazione e profondo rispetto per Hendrix, che negli States è un mito fortissimo ancora oggi. Misurarsi con esso è molto arduo; ci sono aspetti anche razziali che vanno oltre le mere questioni tecniche. Molti musicisti neri, sconosciuti al grande pubblico ma tecnicamente molto dotati, eseguono da sempre cover di Hendrix senza avere il riconoscimento che ha avuto Stevie Ray Vaughan. Un bluesman

nero una volta mi disse, mostrando molto apprezzamento nei riguardi di Vaughan, che mentre vedere un nero che suona come Hendrix è naturale e non costituisce una novità, se è un bianco a farlo la cosa diventa eccezionale. Ho aggiunto questa annotazione per mettere in luce anche alcuni aspetti difficili nella carriera di Stevie, maturata nella dura e competitiva realtà americana che non risparmia incomprensioni, diffidenze, rivalità, difficoltà e pressioni anche psicologiche, che si ripercuotevano sull'enorme sforzo a cui Stevie si sottoponeva ogni sera per anni, suonando a dei livelli che poche persone riescono a raggiungere e, soprattutto, a mantenere. Un'enorme forza di volontà lo sorreggeva, una infaticabile determinazione a voler essere accettato come bluesman bianco, un'improbabile scommessa da vincere per qualsiasi musicista, resa ancor più difficile dall'iniziale diffidenza per la sua ostinazione nel volersi misurare col più mitico chitarrista elettrico di tutti i tempi.

Nessuno prima di lui aveva avuto il coraggio di registrare brani di Hendrix

senza sminuirli, senza togliergli la dimensione magica e psichedelica. Stevie al contrario li rivitalizza e a venti anni di distanza il futuribile di Jimi riappare nel presente. A chi gli chiedeva il perché delle cover di Hendrix, Vaughan rispondeva candidamente: "E perché no? Nessuno mi ha mai dato una buona ragione per non suonarle!" E aggiungeva che molti giovani non conoscevano la musica di Jimi e lui non faceva altro che riproporla con rispetto. Ancora parlando di Jimi, Stevie diceva che la sua musica aveva aperto delle porte a tutti; Jimi era in grado di suonare quello che voleva, lo apprezzava per il suo tocco delicato ed il modo in cui usava gli accordi, il ritmo, le tematiche blues in modo moderno come in *Manic Depression*...

Nel 1981 il bassista del trio Jack

Let's Dance e partecipare al relativo tour della durata di un anno. Vaughan accetta di registrare suonando à la Albert King, ma durante le prove del tour sopravvengono attriti con i componenti della band ed il management di Bowie. Dopo varie controversie durate mesi Stevie, che non doveva poi avere molta stima della rock star inglese, abbandona all'ultimo minuto rinunciando ad una discreta fortuna e torna a suonare nei bar del Texas. Il nastro della performance di Montreaux, in cui Stevie esegue *Texas Flood*, viene fatto ascoltare a John Hammond Sr., l'anziano produttore, che ha legato il suo nome alla scoperta di gente come Bob Dylan, Bruce Springsteen, Bessie Smith, Charlie Christian, Aretha Franklin, Count Basie, Eddie Lang e un'altra dozzina di musicisti importanti, tra i quali è doveroso

ricordare Robert Johnson, presente tra i nomi del gigantesco cartellone dello spettacolo blues organizzato da Hammond alla Carnegie Hall nel 1938 (quando tutto era pronto arrivò la notizia della morte di Johnson che fu sostituito da Big Bill Broonzy).

Hammond crede subito in Stevie Ray Vaughan. Riconosce in lui la grande tradizione chitarristica del Texas; texano era Charlie Christian, che portò la chitarra elettrica nel jazz (anche se a dire il vero fu proprio John Hammond ad introdurre di sop-

piatto l'amplificatore di Christian sul palco dell'orchestra di Benny Goodman, che di chitarre elettriche proprio non ne voleva sapere); texano era anche T. Bone Walker, un'altra scoperta di John Hammond, che fu il primo chitarrista elettrico blues dotato di orchestra; e texani erano Lightnin' Hopkins, Freddie King, Gatemouth Browne, Johnny Winter, Wayne Bennet, Billy Gibbons.

Hammond produce *Texas Flood*, il primo disco di Vaughan con i Double Trouble, registrato nello studio messo gratuitamente a disposizione da Jackson Browne, grande ammiratore di Vaughan;



Vaughan Brothers:
a destra Stevie a sinistra Jimmie.

Newhouse viene sostituito da Tommy Shannon, ex Johnny Winter Band; Shannon conosceva il piccolo Stevie da quando appena quattordicenne si esibiva già nei club, spesso al basso nella band del fratello Jimmie. In poco tempo i due diventano inseparabili amici.

Il nuovo trio vola a New York ingaggiato dai Rolling Stones per suonare in una festa privata; comincia ad aleggiare intorno a Stevie una discreta fama. Nel 1982 i tre partecipano, senza aver pubblicato neanche un disco, al festival jazz di Montreaux dove Stevie viene contattato da David Bowie per suonare sul disco

Stevie Ray Vaughan

B L U E

i brani vengono registrati live senza sovraincisioni, tranne due riattacchi perché a Stevie salta una corda, ma è il messaggio che richiede molto tempo e soprattutto idee chiare; vengono provati e riprovati echi, reverberi e tutti i marchingegni per dare al gruppo un sound e una dimensione moderna. Alla fine Hammond toglie tutti gli effetti e quello che rimane è un semplice trio blues che vende in pochi mesi 500.000 copie e arriva al 38° posto di Billboard; *Rude Mood* riceve un Grammy per il miglior brano rock strumentale e *Texas Flood* per il miglior blues tradizionale.

Rude Mood è un brano ispirato, ricorda Vaughan, a *Lightnin' Skyhop*, uno strumentale di Lightnin' Hopkins; Hopkins è stato uno dei precursori del trio, con la sua chitarra acustica elettrificata si esibiva negli anni '50 in blues veloci dalle strutture estemporanee, suonando boogie woogie che era già rock'n'roll.

Nell'album c'è un iniziale omaggio a Hendrix; infatti *Testify* è uno dei primi lavori del chitarrista nero con gli Isley Brothers; Stevie ne ricava una versione tutta strumentale lanciante e veloce; con *Mary Had A Little Lamb* segue un altro omaggio, questa volta a Buddy Guy, uno degli ispiratori di Hendrix. Guy è stato il primo chitarrista ad usare la stratocaster (con Fender Bassman) con i timbri chiarissimi nel blues ed il primo a registrare questo brano nel 1968; il testo è tratto da una nota filastrocca per bambini. La parte ritmica e la linea melodica sui bassi sono suonate quasi in sovrapposizione (una novità all'epoca), poi c'è l'esplosione del solo.

Buddy è notoriamente riconosciuto come il primo vero chitarrista selvaggio del blues.

In *Lenny*, ultimo brano del disco, Stevie tocca livelli altissimi per ispirazione, feeling e fraseggio, un misto di citazioni hendrixiane (*Wind Cries Mary*, *Little Wing*, *Castle Made Of Sand*), linee melodiche sostenute da due soli accordi; una composizione che nessuno avrebbe mai osato suonare senza essere supportato da un altro strumento o da una sovraincisione, ma la sua chitarra riesce a reggere da sola e a muoversi con autorità e feeling nelle atmosfere più rarefatte. Non si ascoltava qualcosa di simile dai tempi di Hendrix.

Seguono all'uscita dell'album 18 mesi di concerti in tutto il mondo. Il trio partecipa a diversi festival e apre gli spettacoli di gruppi come Men At Work, Huey Lewis, Police. Nel 1984 esce il secondo album *Couldn't Stand The Weather*, nel quale è contenuta la versione di *Voodoo Chile (Slight Return)* che vince un altro Grammy come migliore interpretazione rock. Il brano che apre il disco, *Scuttle Buttin'*, è ispirato al vecchio Lonnie Mack,

detto anche Memphis Man; pioniere della fusione fra rock and roll, country e blues strumentale, Mack è un maestro nei fraseggi sulle corde aperte, nell'uso del vibrato Bigsby e possiede un attacco violento. Suo era *Wham*, il primo disco comprato da SRV, proposto anche nel video *Live At The Mocambo*. Lonnie era per Stevie una via di mezzo tra un padre ed un fratello; dalla loro collaborazione è nato un album prodotto da Vaughan e intitolato *Strike Like Lightning*.

The Things (That) I Use To Be è un vecchio e famoso blues registrato da Guitar Slim nel 1954 con arrangiamento di Ray Charles; divenne subito un successo restando per sei settimane al primo posto di Billboard. In *Stang Swang* Stevie mostra un altro aspetto della sua enciclopedica cultura musicale ed una insospettata passione per il jazz; nei suoi lick si ritrovano Django Reinhardt, Wes Montgomery, Kenny Burrell, George Benson e Grant Green.

Con il terzo album, *Soul To Soul* del 1985 (dedicato allo scomparso amico liutaio Charlie Wirz), si aggiunge alla band il pianista Reese Wynans. Il sound cambia, si alleggeriscono le parti ritmiche della chitarra, Stevie può lanciarsi in *Say What!*, uno shuffle ispirato a *Rainy Day Dream Away* di Hendrix. Anche questo lavoro viene accolto da numerosi riconoscimenti ed il gruppo parte per un lungo tour. Ma la salute di Stevie Ray comincia a vacillare; durante uno spettacolo in Svizzera viene colto da un collasso ed immediatamente ricoverato. Tutti si rendono conto della gravità della situazione, per primo Stevie, che or-

mai da anni abusa di alcol e cocaina (aveva cominciato il suo rapporto con l'alcol a sei anni). Stevie aveva paura di non essere capace di suonare da sobrio e non ascoltava i consigli di chi veramente lo stimava.

Muddy Waters era uno di questi. Si erano incontrati in uno stadio in cui avrebbero dovuto suonare entrambi, ma quel giorno non ci fu alcun incontro. Muddy fece appena in tempo a salutare il chitarrista texano, che, all'interno di una macchina della polizia, veniva portato via; poco prima era stato sorpreso in camerino mentre insieme alla sua ragazza tirava della coca. Muddy Waters era uomo dotato di un carisma incredibile, un vero mito vivente. "Stevie potrebbe essere il più grande chitarrista vivente - diceva - ma non arriverà a quarant'anni se non lascia stare la polvere bianca. Gli ho detto molte volte che non ha bisogno di questo, ricorda cosa ti dice Muddy Waters!" Anche Albert King aveva cercato di distoglierlo dagli abusi di alcol. Eric Clapton, che aveva avuto gli stessi seri problemi anni prima, aveva cercato di parlargli durante il loro primo incontro, ma si era reso



S M A N

subito conto che Stevie non era ancora pronto a smettere. Ma ora è tutto diverso: Stevie, immobilizzato nel letto, capisce che non può continuare a distruggersi, che deve scegliere. Chiede del medico che aveva aiutato Clapton e iniziano i lunghi mesi del trattamento di riabilitazione. Amici come Clapton e Jackson Browne gli sono vicini.

Il nuovo anno lo vede completamente rinato e carico di entusiasmo, energie e progetti. Nel frattempo dalle registrazioni dell'ultimo tour europeo, cui partecipava anche Jimmie Vaughan, viene tratto *Live Alive*. La qualità delle registrazioni è pessima, la stanchezza del gruppo e le cattive condizioni di Stevie hanno reso necessarie molte sovraincisioni per rivitalizzare le tracce, che "sembravano suonate da musicisti mezzi morti", come ha commentato lo stesso Stevie. Nonostante le manipolazioni l'album rimane una bella testimonianza del sound dal vivo del gruppo; bellissima la versione di *I'm Leaving You* di Howlin' Wolf, in cui sono citate tutte le frasi più belle di Hubert Sumlin. Sumlin iniziò a suonare nella band di Wolf all'età di 16 anni, verso la fine degli anni '40, e rimase con lui fino alla sua morte avvenuta negli anni '70; il suo lavoro è insieme a quello di Pate Hare e Jimmie Rogers (chitarristi di Muddy Waters) fondamentale per lo sviluppo del Chicago Blues e a lui si sono ispirati Clapton, Beck, Page e Richards.

Il 1989 è l'anno del consolidamento del successo di Stevie Ray Vaughan. *In Step*, suo ultimo lavoro con i Double Trouble, è unanimemente riconosciuto dalla critica come un capolavoro, degno d'entrare tra gli album fondamentali della storia della chitarra. L'album vince il Grammy Award come migliore disco contemporaneo di blues ed il brano guida *Crossfire* entra al primo posto della classifica dei Radio Hit. Il gruppo parte in tour con Jeff Beck. Lo spettacolo comprende tutti i brani dell'ultimo

disco e una jam finale con Beck; i due eseguono *Going Down*, Vaughan si rivolge al pubblico e dice: "Grazie a Dio sono ancora vivo e posso essere qui con voi stasera!"

Tutto andava per il meglio e il bluesman era anche riuscito a realizzare un suo vecchio sogno: registrare, durante le pause di lavoro, qualche traccia con il fratello Jimmie. Ad agosto Stevie è insieme a Robert Cray, Buddy Guy e Albert Collins, ospite del grandioso tour di Eric Clapton; i cinque eseguono nella jam finale il brano *Sweet Home Chicago* e subito dopo quattro elicotteri riportano i musicisti a Chicago. Quello con Stevie a bordo si schianta dieci minuti dopo il decollo. Questa la cronaca asciutta degli avvenimenti, ma lo shock è violento. La sua figura e la sua musica erano familiari a milioni di persone che lo amavano, oltre che per le sue doti chitarristiche, per l'umanità e la semplicità dei sentimenti che era in grado di comunicare.

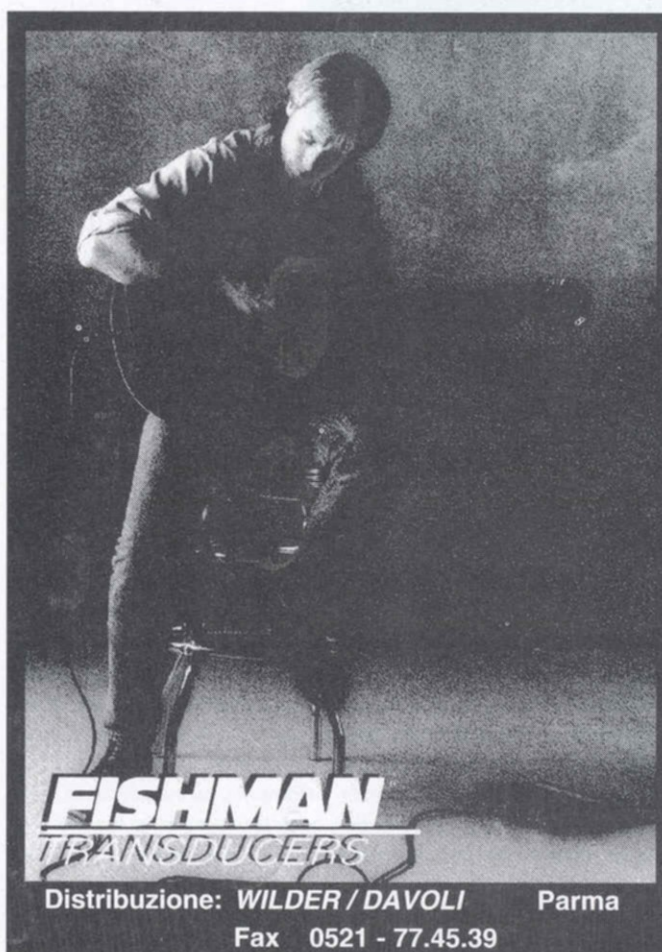
Quello che Stevie Ray Vaughan ci ha lasciato con il suo lavoro è, come lui stesso ha sottolineato, l'aver tirato fuori "i colori" dal blues, fornendo un enorme dizionario di questo genere, testimonianza della passione di una vita intera.

E' proprio per questo che vogliamo ricordarlo.

Maurizio Bonini

DISCOGRAFIA CONSIGLIATA

con Double Trouble	
<i>Texas Flood</i>	1983, Epic/CBS
<i>Couldn't Stand The Weather</i>	1984, Epic/CBS
<i>Blues Explosion</i> , (vari)	1984, Atlantic/Warner
<i>Soul To Soul</i>	1985, Epic/CBS
<i>Live Alive</i>	1986, Epic/CBS
<i>In Step</i>	1989, Epic/CBS
<i>The Sky Is Crying</i>	1991, Epic/Sony Music
con Vaughan Brothers	
<i>Family Style</i>	1990, Epic/CBS
con David Bowie	
<i>Let's Dance</i>	1983, Manhattan/EMI
video	
<i>Pride And Joy</i>	1990, CMV
<i>Live At The El Mocambo</i>	1991, SMV



FISHMAN
TRANSDUCERS

Distribuzione: **WILDER / DAVOLI** Parma
Fax 0521 - 77.45.39

Stevie Ray Vaughan

I L SO

chitarre

Number One è il nome con cui è conosciuta la chitarra preferita da Stevie Ray Vaughan, una Fender Stratocaster '59 sunburst a tre toni, manico del '61 con tastiera in palissandro, magneti originali; Stevie ricorda di averla presa nel '73, senza provarla, in cambio di una Strato '63; appena la vide nella vetrina del negozio capì che era il suo strumento e tale rimase fino alla fine. Unica modifica apportata la sostituzione del ponte destro con uno mancino; la leva del vibrato si trova infatti in alto (come Jimi Hendrix), il che rende più ampia l'escursione dei bassi; inoltre la stessa può essere facilmente toccata con il polso e con il palmo della mano. Come gran parte degli strumenti Fender dei primi anni '60, la Number One ha il manico con sezione a D molto grande (una sorta di mazza da baseball) con il quale Stevie, che aveva delle mani enormi, si trovava a proprio agio. Il manico originale era stato sostituito con un altro del '61 perché troppo consumato; inoltre erano stati sostituiti i tasti (come in tutte le sue chitarre) con i Gibson per basso che equivalgono pressappoco ai Dunlop 6100. Questi non sono eccessivamente larghi ma leggermente più alti (parliamo di pochi decimi) della media. La chitarra in genere manteneva cinque molle al vibrato, anche se in alcune foto ne compaiono

quattro. Una modifica comune a tutti gli strumenti era la schermatura interna con vernici isolanti per la soppressione del ronzio. Sulla Number One i pickup sono regolati in maniera millimetrica; quello al manico dalla parte dei bassi era incassato all'interno, quasi radente il battipenna, mentre sporgeva di pochi millimetri in più sugli acuti; gli altri due seguivano la stessa inclinazione incrementando leggermente le altezze. Secondo molti esperti in questo modo i pickup, restando più infossati all'interno della cassa, perdono un poco di volume ma captano meglio le risonanze del legno. Lo switch a 5 posizioni è presente su tutti gli

strumenti. Tutte le parti mobili dove si produce attrito (capotasto, molle, ponte), venivano lubrificate con polvere di grafite e grasso da René Martinez, che oltre ad assistere Stevie sul palco curava personalmente tutti gli strumenti. Lo stile di Vaughan era come sappiamo molto rude; il suo modo di colpire e tirare le corde causava molto spesso la rottura, specie del Mi e del Si; quindi oltre ad usare il lubrificante René provvedeva a smussare gli angoli dei fori da cui escono le corde dal blocco ponte; inoltre infilava alla base delle stesse pochi centimetri di guaina di teflon, a protezione dell'angolo che si forma all'uscita della corda. Per la cronaca Number One era rimasta seriamente danneggiata un mese prima della scomparsa del chitarrista quando una parte del fondale di un palcoscenico era rovinata sopra agli strumenti travolgendo anche alcune persone, tra le quali la sua ragazza; comunque la chitarra compare sana tra le mani di Stevie nell'ultima performance del 26 agosto 1990. Sappiamo della passione che Stevie aveva per gli strumenti vintage e la

cura meticolosa nella scelta dei suoni, soprattutto dei timbri puliti. Nelle interviste ha sempre sostenuto di non avere mai trovato una chitarra che suonasse come la '59 e noi certo non ne dubitiamo; vorremmo però aprire qui una piccola parentesi per tutti gli appassionati, segnalando la Fender SRV, copia della Number One che a nostro avviso è molto vicina ai suoni degli strumenti pre-CBS, questo nonostante i legni siano diversi dagli originali, segno evidente che le combinazioni sono state scelte con cura. I particolari che invece ci sembrano meno convincenti sono i tasti non molto larghi e leggermente troppo alti, poco scorrevoli; inoltre la tastiera di molti modelli (non tutti perché spesso sono diversi tra loro) è eccessivamente piatta e più simile ad una Gibson.

Charley è il nome della seconda preferita di Stevie, assemblata per lui da Charley Wirz (liutaio di Dallas e suo grande amico) nel 1984 con i pezzi di una strato '60 senza tremolo color bianco ghiaccio con tre pickup Danelectro lipstick, e con due soli potenziometri volume e tono; sul retro un adesivo raffigura una danzatrice hawaiana. La copia dei lipstick originali degli anni '60 viene oggi riproposta dalla Chandler con ottimi risultati; hanno infatti un suono pulito e brillante vicino ai timbri strato, eccezionali in saturazione, poco presenti sui bassi.

Yellow '64, appartenuta al chitarrista dei Vanilla Fudge, aveva originariamente quattro magneti humbucker; l'interno della cassa era quindi ampiamente scavato e risuonava come una campana, come ricorda Stevie, che aveva sostituito gli humbucker con un solo Fender al manico. I brani *Honey Bee* e *Tell Me* sono stati registrati con questa chitarra a volte usata per lo slide; mancava da molto tempo dagli spettacoli perché rubata.

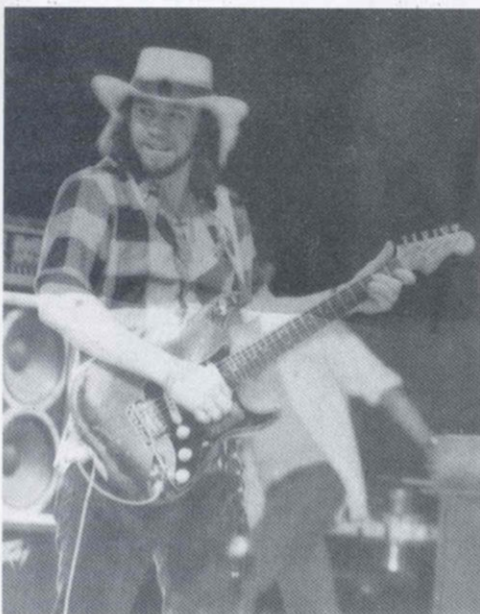
Lenny è una strato '62, color legno scuro, regalo collettivo degli amici e della moglie Lenny Vaughan. Il manico originale in palissandro era stato sostituito da un maple-neck (regalo di Billy Gibbons dei ZZ Top) perché troppo sottile; Stevie usava Lenny nell'omonimo brano e in *Riviera Paradise* con corde più sottili e tre molle al vibrato.

Una **Strato '61** color butterscotch, compare sulla copertina dell'album *Live Alive*; nell'ultima versione montava un battipenna custom rosso opera di Martinez ed un capotasto in ottone.

La **Hamilton** interamente costruita dall'omonimo liutaio è ricevuta in regalo da Billy Gibbons e porta intarsiato sulla tastiera in ebano il nome di SRV in madreperla. Il manico passa attraverso il corpo della chitarra con top in acero; il disegno è tipo strato, i pickup attivi sono EMG. Stevie parla di questo strumento descrivendo l'eccezionale reverbero e sustain dato dal manico passante, costruito sul modello della Gibson Super 400, lamentando invece l'incidenza immediata sul timbro al minimo calo della carica delle batterie.

Sono inoltre presenti nella lista una enorme varietà di altre stratocaster di ogni colore viste durante i concerti, tra cui segnaliamo una rara **Fender Jimi Hendrix**, una strato prodotta negli anni '70 in pochi esemplari con il corpo bianco regolarmente destro ed il manico mancino in acero. La lista continua con un **prototipo Rickenbacker**, una **Gibson Johnny Smith** arch-top che si ascolta in *Stang's Swang*, una **Gibson 335** dot neck del '58, una **Guild 12 corde** usata in *Life By The Drop (In Step)*, una **Robin doppio manico** (proprietà di Jimmie) di cui uno *octave*, che Stevie usava dal vivo a quattro mani con il fratello, una Danelectro doppio manico basso-chitarra convertita a due manici chitarra. Seguono una **'48 Airline** a 3 pickup, simile ad una Kay Barney Kessel.

Da qualche anno SRV possedeva anche una **National Duolian** (in metallo) del 1928, numero di serie C 704, della quale andava molto fiero credendo fosse appartenuta al mitico chitarrista degli anni '30 Blind Boy Fuller; tuttavia il superesperto mondiale di chitarre National Bob Brozmann



U N D

ritiene improbabile che sia la stessa, in quanto le foto di Fuller mostrano una Duolian diversa con le effe arrotondate. Stevie la usava con il bottleneck, ma non con le accordature aperte, con le quali non aveva familiarità. L'unica eccezione era l'accordatura della 3° corda in Sol diesis che gli consentiva di suonare in tonalità di Mi con lo slide. A volte la usava per suonare *Rude Mood* dal vivo.

corde

Tra i fattori che determinano il timbro di uno strumento, oltre a legni, pickup, tasti, corde, ampli, ecc. dobbiamo aggiungere le mani; la grandezza e la pressione che si esercita sulle corde sono altrettanto fondamentali. Stevie aveva delle mani molto grandi ed era in grado di usare corde enormi. In passato aveva usato al Mi cantino una 018 ed al Mi basso una 074! "Sembrava il piano di *Crosstown Traffic*" diceva. Comunque normalmente usava corde GHS con scalatura 013-015 (oppure 016)-019 (non avvolta)-028-038-056 (oppure 060), accordatura mezzo tono più bassa (come Hendrix, Malmsteen, Van Halen); nell'ultimo tour era di un tono intero. L'approccio violento gli causava spesso dei problemi alle dita, specie all'indice sinistro; famoso è rimasto l'episodio in cui si presentò nell'ufficio del locale in cui suonava con le dita sanguinanti, chiedendo della colla con cui si riattaccò il callo al dito e tornò a suonare. Spesso quindi non era in grado di suonare al meglio ed il Mi cantino veniva sostituito da una 011.

amplificatori

L'elenco degli ampli di SRV è molto lungo; usava infatti sperimentarne di nuovi. Partendo comunque dai primi tempi in cui il trio si esibiva nei piccoli club, Stevie suonava con due **Fender Vibroverb** del 1963, numeri di matricola 05 e 06, con altoparlanti da 15", con altri due **Marshall combo** da 100 watt ognuno con due speaker da 12"; a volte i Vibroverb venivano sostituiti da due **Fender Super Reverb**. L'elenco continua con varie combinazioni dettate anche dalle diverse esigenze delle sale da concerto: **Fender Tremolux**, **Marshall 4x12"**, **4x10"** e **8x10"**, due top **Howard Dumble** 300 watt e **Dumble 150 Steel String Singer**, **Fender Bassman**, **Roland Jazz Chorus**, **Fender Quad**, **Mesa Boogie**, **Fender Twin**, **Marshall JCM 800**. In studio era arrivato ad avere la disponibilità di ben 32 ampli, ma nei concerti i tecnici dovevano risolvere i problemi derivanti dal volume troppo alto della chitarra che usciva dal palco oltre che dal PA; l'effetto era uno sbilanciamento eccessivo del suono del gruppo e un feedback non voluto. Il problema fu risolto ponendo alcuni pannelli di plexiglass microfonati davanti agli ampli di SRV, in modo da spezzare il suono diretto deviandolo verso l'alto.

effetti

La pedaliera di Stevie era ridotta all'essenziale: un **Tube Screamer Ibanez** (a volte due) per l'incremento del volume e del sustain, un **wha wha Vox** (possedeva l'originale con cui Hendrix aveva registrato *Up From The Sky*), eccezionalmente due accoppiati come in *Say What!*. A volte un vecchio distorsore **Fuzz Face** ed un **Octavia** (effetto costruito per Hendrix da Roger Mayer; lo si può ascoltare usato da Jimi in *Purple Haze* e *Band Of Gypsy*), che Stevie usava ogni tanto nell'improvvisazione centrale di *Voodoo Chile*. Ultimo, ma non meno importante, un **Fender Vibratone Unit** costruito alla fine degli anni '60, una sorta di simulatore

dell'effetto prodotto dalle casse Leslie dell'organo Hammond, che Stevie amava usare nelle parti ritmiche; possiamo ascoltarlo in *Cold Shot*. Stevie preferiva il Vibratone all'ormai rarissimo **Univibe**, un effetto simile usato da Hendrix di cui possedeva un esemplare.

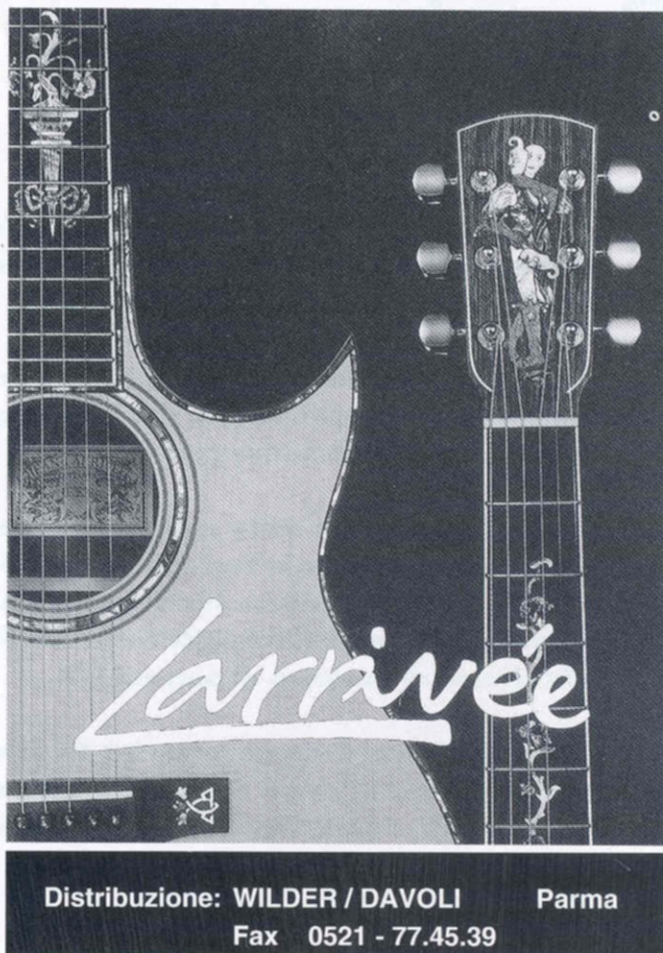
sound

Il segreto del timbro di SRV deriva in parte anche dall'uso di più amplificatori collegati in parallelo, alcuni regolati "puliti" altri con timbri leggermente saturi. Infatti anche se usati a basso volume molti ampli insieme creano un impatto sonoro talmente carico di frequenze che sembrano moltiplicarsi ingrossando il suono pulito, senza la necessità di ricorrere alle distorsioni per ottenere quell'effetto di "pieno" tipico dei gruppi rock.

Il suo approccio era aggressivo e violento sulle enormi corde che percuoteva con il plettro medium usato dalla parte arrotondata. Spesso le colpiva con il pollice, a volte solo con le dita nascondendo il plettro nel palmo. L'accordatura mezzo tono sotto gli permetteva di tirare più facilmente le corde e di cantare in tonalità leggermente più bassa, suonando accordato in Mib. "Gli ampli suonano meglio con l'accordatura più bassa" diceva Stevie, ma le vibrazioni che si creano li distruggono velocemente, senza contare la brevissima vita delle valvole.

MAURIZIO BONINI

Nel prossimo numero: trascrizioni di SRV, rivedute e corrette!



Distribuzione: WILDER / DAVOLI Parma
Fax 0521 - 77.45.39



G U I T A R



S O U N D

Guitar Shop, Fat Time, Steppin' Out, Eruption, Not Of This Earth, Voodoo Chile, Decoy, Heartbreaker, Atavachron, etc.; ma... da dove li cacciano fuori quei suoni mozzafiato, mirabolannnti, fantasssssmagorici?

"Certo, chissà cosa ci tirerei fuori io, se ce lo avessi, un suono così!?" Corde che si rincorrono, si contorcono, sbraitano e minacciano. Ruggiti e guaiti che alla fine sembrano ridere alle nostre spalle: per quanti sforzi facciamo, possibile che non si riesca a mettere le nostre sporche dita su un *guitar sound* come quelli?

E poi, giù dal fondo della mente del chitarrista di oggi (siamo nei '90, è forse bene ricordarcelo, di tanto in tanto...) prima o poi sgorga la domanda faticosa, inesorabile: vale la pena di faticare tanto per rincorrere dei suoni che qualcun altro ha già catturato? Non sarebbe meglio rimboccarsi le maniche fino ai gomiti e oltre, e lavorare alla ricerca di qualcosa di personale?

Siiii, pare facile! E da dove parto? Devo cambiare i lustrini ai pickup? Far tosare le corde? Iniettare l'ampli di cemento e ferro? Indurire il plettro con l'amido? O...
Alt! Rilassati, siediti, respira, e proviamo a vedere insieme, con calma, quali sono gli...

ELEMENTI CHE FANNO IL SUONO: CERTEZZE E DUBBI...



MOLLA LA CHITARRA! Sì, lasciala per terra, o appoggiata lì da qualche parte e osservalà; probabilmente girandole intorno comincerai finalmente a notare che non è un tutt'uno. Diverse sono le parti che compongono l'insieme: corpo (o cassa?), manico, tastiera, ponte, chiavette; e quanto altro, proprio come il trucco: c'è ma non si vede; o almeno non si nota. Molte di queste parti naturalmente potrebbero essere più o meno subdolamente responsabili di alcune caratteristiche sonore dello strumento; altre potrebbero sembrarlo, ma magari non essere poi così importanti per il sound definitivo.

Diverse sono le teorie, diverse le voci nel coro; e noi non pretenderemo qui di avere la risposta ultima e definitiva; e magari fornirla, già precotta, nel classico vassoio d'argento; speriamo però di aiutare a fare un po' di chiarezza su quanto alcuni elementi condizionino il risultato sonoro finale.

L'insieme chitarra potrebbe essere definito fisicamente come un sistema risonante, la cui frequenza (o frequenze) di risonanza è determinata dai vari elementi che lo compongono; e da come questi elementi si... accoppiano. Un sistema di cui parametri e caratteristiche si sono venuti sviluppando e affinando nel tempo, più grazie ad una serie di tentativi empirici che a processi organici di ricerca scientifica.

Cambia un elemento del sistema, o anche soltanto una scelta di montaggio, e le risonanze cambiano, influenzando più o meno pesantemente la timbrica dello strumento.

Una timbrica recondita e spesso clamorosamente sconosciuta al chitarrista, può essere invece proficuamente 'spiata' ascoltando la chitarra 'spenta', cioè senza amplificazione; così com'è, *nature*; tu e lei, seduti sul divano...

Discorsi misteriosi? Forse. E in fondo a pochi probabilmente importa di definizioni da libri di testo liceali; vediamo invece di sviscerare alcuni dettagli pratici che potrebbero esserci di aiuto per districarci nel ginepraio dei rapporti fra componenti di una chitarra e suono che ne esce.

Gli elementi che sicuramente entrano in questi giochi sonori sono: chitarra, amplificazione, effetti, ambiente; e, *last but not least*, il chitarrista!

Sarebbe intanto importante capire quanto e come ognuno di questi elementi abbia influenza sul sound finale; e sulla nostra personale concezione di come lo vorremmo. Ascoltando innumerevoli esperti, consultando libri, riviste, video, e raccogliendo ogni plausibile informazione reperibile al di qua e al di là (al di là, soprattutto al di là) dell'oceano, non sembrerebbe di poter arrivare a risultati che mettano tutti d'accordo.

Forse in questo campo non esiste *la verità* (forse che esiste in altri campi?)...

E ora inoltriamoci (finalmente!) nei dettagli: ognuno dei cinque elementi (c'è chi ne potrebbe vedere altri ancora) lo possiamo a sua volta ulteriormente sezionare in altri sottosistemi sonori; ed assegnare anche ad ognuno di questi un valore rispetto alle sue implicazioni sul nostro guitar sound; meglio se

dopo averci riflettuto un po' e magari anche sperimentato personalmente (ovvero, averci sbattuto il musetto).

Non cercheremo allora di propinare le solite, presuntuose asserzioni assolute, che, in un campo minato del genere suonano contraddittorie e stonate (non esiste la verità, ricordi?); daremo piuttosto delle linee-guida di orientamento generico, e dei pareri di esperti, su cui organizzare l'opinione che veramente conta: la propria.

• **CHITARRA**, divisa in: corpo, manico, tastiera, paletta, ponte, corde, pickups, elettroniche.

Corpo. Design: 1) solido, cioè pieno (solid body); 2) pieno ma con scavi interni, accordati (camere tonali); 3) a semicassa; 4) a cassa intera. Cambiano le caratteristiche di volume sonoro, di timbrica, di sustain (lunghezza della nota) e di feedback (innesco).

Materiali: fondamentalmente due scelte: 1) legno (vari tipi); 2) materiale sintetico. Il primo, materia 'viva', più sperimentato, conosciuto nelle sue svariate caratteristiche acustiche; ma anche noto per la sua spesso scarsa affidabilità, omogeneità e consistenza nel tempo (e nello spazio: basta cambiare ambiente, umidità, temperatura e tutto cambia dannatamente). Il secondo, materia inerte, molto più affidabile ma... freddino forse? E anche, al momento, semi-sconosciuto.

Peso, densità: qui cominciano ad aprirsi le 'crepe' di opinione; chi dice meglio pesante, chi meglio leggero ("*Più è leggero e meglio suona...*" Allan Holdsworth), chi lo vuole denso, chi no. La moda dell'attimo (fuggente), per ora, sembra la direttrice decisionale più seguita.

Verniciatura: le categorie più diffuse sono tre: nitro (più complicata e costosa), poliuretana (necessita di dosi massicce) e acrilica. Anche qui, chi più ne ha...

Manico. Design: tre possibilità di assemblaggio sul corpo/cassa: 1) avvitato (es.: Stratocaster, Steinberger); 2) incollato (es. Les Paul, ES335); 3) pezzo unico (es.: Firebird, Alembic).

Materiali: concettualmente valgono le stesse considerazioni proposte per i materiali del corpo.

Truss-rod: molto dibattuta la questione: quanto e come il suono viene influenzato dal rinforzo metallico che corre attraverso il manico? Il quale (ove non del tutto assente, come in alcune acustiche) può essere più o meno pesante; singolo o doppio.

Tastiera. Materiali: il dibattito è qui ancora più delicato; e convulso; le solite considerazioni acustiche vengono affiancate da quelle, delicatissime, sulla 'suonabilità' della tastiera, cruciale punto di contatto fra chitarrista e strumento.

Tastiera scorrevole (ebano), o brillante (acero), o più calda (palissandro). Tornano in gioco le materie 'inerti': la grafite in special modo ha un suo seguito, sparuto ma determinato.

Tasti: le diatribe si verificano soprattutto sul materiale da usare e sulle dimensioni della barretta metallica (altezza, larghezza): più fina, per una intonazione più accurata; più larga, per

un suono più grosso. Anche il profilo sembra avere la sua importanza (chi ricorda i caratteristici Petillo a sagoma piramidale, che vantavano una intonazione superiore?). Infine anche il montaggio genera le sue controversie: il tasto incollato influenza il suono? E quanto? E come? E cosa dire della messa-a-punto, e dei suoi 'risvolti acustici'?

Ponte. Design: alla vecchia controversia (con attaccacorde o senza?) se ne sta affiancando una nuova; visto che oggi una chitarra sembra impensabile senza la leva del vibrato, i dubbi sono sul tipo di design del meccanismo; fondamentalmente: con montaggio tradizionale o basculante (sui due piloncini)? Con bloccacorde o senza? Si fa un gran parlare di come il suono delle corde passi al corpo dello strumento attraverso due punti: uno è proprio il ponte (l'altro è il capotasto). Ma nella chitarra elettrica non è forse importante l'opposto? Essendo la pura vibrazione della corda ripresa e amplificata attraverso pickup e ampli, non è forse molto più rilevante come e quanto le vibrazioni del 'sistema' (corpo, manico, ponte, etc.) passano alle corde ed influiscono sul loro modo di vibrare?

Paletta: fra tastiera e paletta, un piccolo 'intermezzo' come il capotasto genera un'altra cifra di riflessioni: sul materiale, tradizionalmente di osso, poi divenuto di plastica (per alcuni anni molto di moda i metalli). E' oggi considerato superato il concetto che il materiale del capotasto possa influenzare la timbrica, tranne che, ovviamente, per il suono della corda a vuoto (strano che ci siano voluti anni di riflessioni e polemiche per una conclusione apparentemente così evidente...). Ancora una volta cruciale è il montaggio, e specialmente il distanziamento e la corretta inclinazione delle scanalature ricavate per le corde.

E quanto conta, acusticamente, la paletta? Una sua maggiore inclinazione equivarrebbe a più sustain, mentre una minore porterebbe un incremento in acuti. E la massa delle chiavette? Ed il loro montaggio?

Scala. Intesa come la distanza fra i due punti d'appoggio della corda: capotasto e ponte. Dettaglio oggi non più centrale rispetto alle tematiche sonore attuali; certo però che la lunghezza 'vibrante' della corda è ovviamente un particolare rilevante rispetto al suono finale, così come al possibile controllo di questo (=suonabilità). Due le scelte tradizionali: la scala tipo Fender 25 1/2" (=647,7 mm), e quella tipo Gibson 24 3/4" (=628,65 mm). Ci sono casi di scale mediate tra le due (v. Paul Reed Smith e certe Hamer recenti).

Corde. E chi osa mai dubitare della loro importanza sul suono finale? I principali parametri in gioco sono i materiali; per la chitarra elettrica: 1) acciaio inox (suono più squillante); 2) acciaio nichelato (la via-di-mezzo); 3) nichel (il meno squillante; il più caldo). Ma anche diametro (gauge) nonché taratura dell'action (altezza delle corde rispetto ai tasti): maggiore la distanza, migliore il suono; ma anche: minore la distanza, migliore la suonabilità dello strumento.

Pickup. L'elemento che traduce la vibrazione della corda in

segnale elettrico (mV), perciò chiamato trasduttore, anche se più volgarmente conosciuto con l'orrido termine di *magnete*.

Configurazioni e collegamenti: una bobina può essere connessa ad una seconda sostanzialmente in due modi differenti: serie e parallelo.

Inoltre più trasduttori possono essere interconnessi fra loro in una varietà di soluzioni; il chitarrista non si occupa molto di queste connessioni, che trova in genere già 'prestate' nello strumento; lui, pigro, si limita ad azionare dei commutatori per selezionare un suono fra quelli che il costruttore gli ha messo a disposizione; che, spesso non sono tutti quelli disponibili; "e... se volessi quel suono che sono sicuro la chitarra mi può dare, ma che non esce da questo fottutissimo switch?".

Niente paura! Prossimamente pubblicheremo tanti di quegli schemi di modifica e sevizie dello strumento che chiunque potrà sbizzarrirsi in una ricerca personalizzata divertente e sonoramente efficace.

Guts: budella; con questo curioso termine etichettano, negli USA, la circuitazione presente dentro la chitarra (elettrica, ovvio); tradizionalmente costituita da componenti 'primordiali' di elettronica: fili, potenziometri, condensatori, che, per quanto elementari, non mancano tuttavia di suscitare dibattiti accesi e liti accanite, specie sui valori 'critici' per il suono migliore.

Al di là della tradizione, la nuova scuola - che, a dire il vero, stenta ad affermarsi - predica e razzola di circuitazioni 'attive': cioè circuiti elettronici, con tanto di componenti allo stato solido, circuitini stampati e, soprattutto, alimentazione; il segnale del pickup può essere 'ricevuto' da un circuito che lo amplifica e ne interfaccia correttamente l'impedenza allo stadio successivo (es.: ingresso dell'ampli), riducendo così rumori ed interferenze, ma 'filtrando' inesorabilmente il suono, cosa intollerabile per molti puristi.

La manipolazione può anche essere voluta, come negli stadi di preamplificazione, che 'pompano' il segnale prima che arrivi all'ampli, o negli equalizzatori attivi, più efficaci di quelli passivi, specie nelle versioni parametriche.

Superfluo, si spera, ribadire che pickup ed elettroniche, per quanto eccelsi e sofisticati, difficilmente potranno manipolare una timbrica scadente trasformandola in una sublime.

Fin qui tutti gli elementi 'sonori' descritti sono presenti nella chitarra; ma parte del suono, prima di arrivare alle nostre preziosissime orecchie, prende forma 'dopo' lo strumento; vediamo di proseguire il viaggio sonoro uscendo dalla chitarra. Un primo elemento, appena decollati dalla corda, è il:

• PLETTRO.

Spessore, forma, consistenza, eventuali profilature speciali (dentellature e zigrinature provocate casualmente o ad arte) condizionano inequivocabilmente il suono; ma qui la sperimentazione, per il povero chitarrista (spesso povero nel senso di... povero) è già più agevole: l'investimento economico (una decina di plettri diversi) è alla portata di tutti.

... il suono solido non è lo stesso di quello sottovuoto...

E poi, perché solo plettri prefabbricati? Ci sono tanti oggetti che sono lì in giro, nell'attesa (spasmodica) di poter percuotere una corda di chitarra; c'è chi usa un *quarter* (moneta da 1/4 di dollaro), chi trova più sonori i 'pesos' messicani (Billy Gibbons); per chi non si trovasse così vicino alla frontiera USA-Mexico, il vostro umilissimo scribacchino propone una dritta-alla-romana: "du' pjetto!"; sì, la nostra moneta nazionale da 200 lirette, specie se con le zigrinature laterali fresche di conio, è in grado di tirar fuori degli acuti strepitosi; acuti con cui magari potrà avere qualche problemino il prossimo elemento della catena sonora; stiamo parlando del sistema che si occupa di prendere il microscopico segnale proveniente dalla chitarra ed innalzarlo ad un livello che l'orecchio umano possa udire bene (spesso anche troppo bene...).

• AMPLIFICAZIONE.

Ampli. Design: il bivio fondamentale, ancora nei '90: valvola (vacuum tube, tubi-sotto-vuoto) o stato solido (transistor, IC)?

Inutile dilungarsi su trito, ritrito e tritrito: il tradizionale suono caldo, tondo, 'vocale' delle valvole, contro quello più moderno, trasparente, ricco di definizione delle circuitazioni a stato solido?

Inutile negare che i primi tentativi di 'transistorizzare' il suono della chitarra non hanno fornito risultati esaltanti; è (anche) a seguito di quei fallimenti la chiusura del mondo chitarristico a tutto quanto non fosse valvolare; anche se oggi i progressi compiuti permettono di raggiungere risultati ben diversi. Comunque il suono 'solido' non è lo stesso di quello sotto vuoto; se si cercano suoni già canonizzati conviene percorrere vie canoniche; così se suoni blues è poco probabile che eventuali tue ricerche nel campo 'trans' ti soddisfino, e forse i 'soliti' Fender o Marshall (più rock-blues) ti potrebbero cavare, senza troppi grattacapi, le castagne dal fuoco. Se cerchi suoni nuovi, diversi, magari più tuoi, puoi sconfinare con più fiducia nei 'solidi' (Gallien&Krueger, Pearce, Polytone), o ibridi (Music Man, Hughes&Kettner).

Circuitazione. La progettazione dell'ampli è fortemente dettata dal suono che si vuole ottenere (e, forse ancora più nettamente da parametri marketing quali: target, costi, aspetto); tre soluzioni: 1) sezione pre e quella finale combinate insieme (tutti nel combo, insieme con gli altoparlanti); 2) pre e finale separati; 3) classe di funzionamento (A, A/B), con le sue implicazioni più o meno udibili: classe A più pulita, calda ma nitida; classe A/B meno *puristica*, ma più efficiente e meno problematica da progettare.

Potenza: piccola (non oltre i 20W), media (fino a 50w) o alta (100W e oltre)? Ad ognuno corrispondono - come ti sbagli? - caratteristiche soniche differenti. Le basse potenze più facili da maneggiare ma scarsamente propense alla... pulizia, specie se 'tirate' un po' per il collo; e praticamente inudibili nel gruppo, se non riamplificate. Quelle alte si fanno sentire, chiare e forti ("Voglio sentirmi muovere i capelli..!" Eddie Van Halen); ma se vuoi la distorsione devi suonare a livelli inaccettabili oltre che -

importantissimo! - pericolosi per l'integrità dell'orecchio, specie dell'incauto musicista posizionato a pochi centimetri!

Altoparlanti/Casse. Troppo spesso sottovalutati, sono invece molto più determinanti di altri fattori magari più esoterici; l'altoparlante è l'altro convertitore della catena-suono e ritrasforma la vibrazione elettrica in meccanica, dopo che precedentemente il pick-up aveva operato la conversione opposta: da meccanica (corda in vibrazione) ad elettrica (ampli).

Impedenza (ohm), potenza (Watt), efficienza (dB, spl); vari tipi di connessione (serie/parallelo); vari tipi di 'inscatolamento' (chiuso/aperto). Ogni fattore, a modo suo, condiziona sensibilmente il suono.

• **EFFETTISTICA.** Per chi ancora non fosse contento del proprio suono, dopo esser passati, con successo, attraverso tutti gli stadi di controllo 'acustico' fin qui esposti, eccoci alla sezione finale; manipolare il suono attraverso circuitazioni disegnate all'uopo; progettualmente di due tipi: 1) analogico: sporco, caldo, impastato, avvolgente; e... rumoroso; 2) digitale: pulito, trasparente, definito; silenzioso; e... freddo.

Possiamo delineare altre due categorie riguardo a diverse aree di intervento sonoro: 1) timbriche (distorsori, compressori, equalizzatori, enhancer); 2) ambiente (riverbero, eco; ma anche, modulando il delay, chorus e flanger).

Se poi proviamo ad inserirci altri criteri di classificazione, quali rack/pedali, processori dedicati/multieffetti, il discorso si fa ovviamente gigantesco; tanto da dovergli dedicare in futuro pagine e pagine (qualche pagina più avanti troverete succosi dettagli al riguardo in *Axe System*).

• **AMBIENTE.** Come "che c'entra?" Prova a suonare la stessa chitarra nel salotto buono, grande e pieno di tende, divani e poltrone; oppure nel bagno, magari angusto e cosparso di mattonelle.

Certo, non che si possa avere il controllo dell'ambiente; se il locale in cui devi suonare è 30x30, con tutte le pareti parallele e in cemento, e magari il palco è situato in un angolo, per il chitarrista medio c'è ben poco da intervenire (a meno di non portarsi dietro, nella custodia, maleppeggio e cazzuola)! Ma la conoscenza dei condizionamenti sonori a cui si è soggetti può aiutare non poco; il buon, vecchio Frank (Z.) coll'acustica ambientale ci 'accordava' la timbrica della propria chitarra (tramite equalizzatori parametrici). Zappa: "[sulla chitarra faccio uso di] equalizzatori parametrici a banda stretta, per intonare la timbrica sulla frequenza di risonanza dell'ambiente, così da avere un buon feedback senza arrivare a livelli proibitivi."

• **CHITARRISTA.** Questo è forse, fra tutti i parametri che influenzano il suono, quello più ostico da manipolare, perché il più... cocciuto! In quanti conosciamo l'amico chitarrista che si ostina a cambiare corde, pickup, altoparlanti, rack e pedali,

GUITAR SOUND

intere chitarre (beh, beato lui, però...) e magari non ha fatto nessun investimento (niente soldi, ma neanche tempo ed energie) per migliorare il controllo del suono tramite le proprie dita: tocco, dinamiche, posizione e movimenti delle mani, specie la destra, che è quella più responsabile del suono, e, con la pennata -spesso povera, inconsistente e inadeguata- la più colpevole di tanti problemi e grattacapi.

Non siamo noi i più propensi, si sarà ormai capito, a dettare leggi e teoremi ineluttabili ed assoluti; ma una piccola ipotesi ci sia concessa: il grosso dei problemi sonori sparirebbe quasi istantaneamente se solo si avesse il fegato di investire almeno il 50% delle proprie risorse (tempo, energie e anche qualche liretta) nella via più logica, ma più ardua e, a volte dolorosa: la ricerca di controllo del suono tramite... il musicista.

Tanti sono i fattori diversi, tante le opinioni; tanti i parametri in gioco (come evidenzia la 'tavola rotonda' delle prossime pagine), che possono essere azzeccati o sbagliati; congelati per sempre o mutati in continuazione, sperimentando. Senza contare che ogni volta che si modifica e si tocca qualcosa ci sarà sempre, da qualche parte, qualcuno che storce il naso e salta su indispettito e strilla e strepita che ormai tutto è finito, che non c'è più religione (così magari usciamo un'ora prima!). Il passaggio dall'acustica all'elettrica, per esempio ("non è una chitarra"); dalle valvole ai transistor ("non suonerà mai"); dall'analogico al digitale ("freddo, gelido, inusabile"); dall'elettrica alla MIDI-guitar ("è antimusicale"); e così via...

Allora salta su qualcun altro a controbattere che il progresso non si arresta; punto. Ma... dobbiamo considerare progresso anche le direttive di mercato che le holding internazionali della musica cercano qua e là di imporre?

Una riflessione: il chitarrista-tipo (ma un po' ogni musicista) è -statisticamente, per carità!, solo statisticamente, che nessuno si offenda- uno dei personaggi più conservatori dell'ambiente musicale; forse, chissà, dopo aver speso anni a faticare per impadronirsi di una tecnica, di uno stile, di un suono, di fronte alla novità sente minacciati questi suoi investimenti (tempo, energie, soldi) e si chiude-a-riccio.

Le novità chitarristiche stentano a decollare; ogni minima variazione dello status-quo richiede tempi lunghi, assolutamente insopportabili in altri settori scientifici e tecnologici, dove da un mese all'altro il panorama può diventare irricognoscibile.

Già ma la musica è scienza, è tecnologia?

Gianfranco Diletti

LA TAVOLA ROTONDA

Alla nostra tavola rotonda sul suono - per carità niente di assoluto o risolutivo, piuttosto una chiacchierata - hanno partecipato Maurizio Bonini, Andrea Braidò, Francesco Bruno, Roberto Ciotti, Massimo Fumanti, Marco Manusso, Luca Proietti e Salvatore Russo, musicisti; Vincenzo Tabacco, specialista dell'amplificazione, e Mario Milan, esperto di pickup e chitarrista; Gianfranco Diletti, chitarrista e docente, e il sottoscritto, curatore della stesura. Alcuni dei partecipanti erano presenti ad un incontro, svoltosi in una fredda serata invernale, presso il Guitar CAP di Roma, mentre chi non ha potuto partecipare ha esposto i propri pareri in separata sede; per comodità e completezza li abbiamo tuttavia riportati all'interno di questa stesura.

Fabrizio Dadò

LE BASI

M. MANUSSO: La chitarra elettrica è uno strumento con dei fonorivelatori e un amplificatore, originariamente concepiti in un certo modo; poi alcune anomalie, alcuni difetti sono diventati uno standard per il nostro orecchio, come la distorsione, che non era prevista, così come una forte uscita dei pickup. Non è facile definire qual'è un bel suono... Abbiamo visto chitarristi che, portando alle estreme conseguenze un suono brutto in partenza, hanno creato un marchio di fabbrica. Oggi però si tende a cercare il "telecomando", un suono bell'e pronto... Per lavorare ci sono determinati parametri, ci vogliono determinati armamenti... A livello di espressione è importante un suono che ti provoca qualcosa. Se tu attacchi una certa chitarra ad un certo amplificatore il risultato dovrebbe essere che ti occupi solo di suonare. Il suono ti stimola; è fondamentale il feedback tra la nota che suoni ed il gusto che ti dà il sentirla.

M. FUMANTI: Credo sia fondamentale il tocco: la penna che usi - dura o morbida -, la presa sul plettro, se e come usi le dita... Il tocco è la risultante di quello che hai nella testa, dell'attrezzatura che hai disposizione e di come la usi. Il suono sta prima nella testa, poi nelle dita. Non si può prescindere dall'aver un bel suono sullo strumento. Per bello intendo un suono che arrivi anche al neofita, al non-chitarrista, al non-musicista, senza metterlo a disagio, magari catturandolo...

S. RUSSO: E' importante il suono che uno ha in testa. Mi è capitato di provare diversi amplificatori e vedere che anche passando da Marshall a VHT o ADA alla fine il suono che andavo a cercare era sempre quello. Ognuno di noi ha in testa un suono ed è ciò che vuole dall'amplificatore. Bisogna "pensare" i suoni perché se non ce li hai in testa non riuscirai mai a tirarli fuori da un amplificatore. In genere in un CD si ascolta la chitarra con riverbero, effetto stereo e magari chorus; quando vai a provare con l'ampli il suono diventa piccolissimo. E' il problema di chi va

... alcuni difetti sono diventati uno standard per l'orecchio...

per negozi a provare gli strumenti pensando ad un suono o ad un genere, mentre bisognerebbe imparare a creare un suono, non cercarlo nei dischi.

M. MANUSSO: Quello che senti su disco è una realtà virtuale. Se hai speso un sacco di soldi per comprarti la stessa Martin di Stephen Stills resti deluso; manca quel riverbero mostruoso da canyon, manca un po' di compressore, magari a valvole, mancano i trasferimenti del suono dal master in poi...

F. DADÒ: L'ascolto dal vivo potrebbe aiutare maggiormente nella ricerca del suono?

M. MANUSSO: Se senti un chitarrista in uno stand mentre dimostra lo strumento di cui è endorser, probabilmente riesci ad avvicinarti timbricamente. Dal disco è molto difficile. E' lì che ti fregano i multieffetti, offrendo al volo i preset con quel tanto di chorus, ambiente, alone, harmonizer, ecc. che assomigliano un po' a quello che hai in testa.

V. TABACCO: I multieffetti nascono per chi va dal vivo. O si fa come Eric Johnson, che si porta diversi amplificatori, uno per ogni suono che interessa, oppure ci si porta dietro il classico rack dei multieffetti.

G. DILETTI: Siamo partiti dalla fine. Interesserebbe di più sapere come ognuno, secondo le proprie esperienze, vuole e sente il proprio suono, quali sono le cose più importanti per raggiungerlo...

A. BRAIDO: Il suono prima di tutto è caratterizzato dal rapporto strumento-mani-amplificatore. I tre elementi base sono il musicista, la chitarra e l'amplificatore. E' anche la mia filosofia a livello di sonorità. Ho sempre utilizzato cose molto semplici, un po' la filosofia degli anni '70, quando c'erano solo la testata e la chitarra, buona. Bisogna lavorare molto sul suono che si ottiene da questo binomio.

F. BRUNO: Una cosa che ritengo molto importante è che il suono più che nello strumento o nell'amplificatore è veramente nelle mani del musicista; il fatto di avere uno strumento o un altro cambia il suono però il suono vero, il fatto di essere riconosciuti in un suono deriva dalle mani, dal tocco, dal musicista. Questo è valido un po' su tutti gli strumenti, e sulla chitarra ancora di più perché c'è questo contatto fisico con la corda. Anche la strumentazione ha la sua importanza, però un musicista che abbia una sua personalità lo riconosci anche se non sta suonando il suo strumento; è una persona che ti riproduce al 99% la sua personalità anche non usando le sue cose.

R. CIOTTI: In generale la cosa determinante è il tocco, cioè quello che hai in testa e che tenti di riprodurre con qualsiasi strumento. Poi a secondo del tipo di sonorità che vuoi cerchi lo strumento adeguato per tirarla fuori al meglio.

AMPLIFICATORI & CHITARRE

M. FUMANTI: Ho un rapporto molto istintivo con la chitarra; ho imparato dai dischi, più che da libri e spartiti. Questo approc-

cio me lo porto dietro anche nella ricerca sonora: attacco la chitarra e vedo che succede; se c'è qualcosa che mi stimola fin dall'inizio, proseguo, altrimenti cambio strada. Se devo provare una chitarra cerco di sentirla con un ampli che conosco; per provare un nuovo ampli mi porto appresso la mia chitarra e mi metto a cercare la sua dinamica, pulizia, timbrica. Le prove di suono importanti, vere, sono quelle che fai sul palco, non a casa o peggio in un negozio. Se vieni da un periodo di lavoro hai in testa i suoni veri ed è quello il momento di provare nuovi strumenti, perché i tuoi riferimenti sono reali.

R. CIOTTI: Suonando molto l'acustica e cercando un suono caldo e rotondo, anche sull'elettrica voglio un suono caldo e rotondo; quindi vado a cercare strumenti con queste caratteristiche: una Fender '62 Reissue, che assomiglia molto all'originale, e un Fender Vibroverb come amplificatore che come tiri su il volume tira fuori quella vibrazione, quella sonorità molto ampia e naturale. Più sono grosse le corde più il suono viene grosso, cosa che ritengo inequivocabile, soprattutto nello stile acustico-elettrico. E' chiaro che nell'hard rock usano corde fini con ampli che sparano molto sugli acuti. Non uso più le Gibson perché con la Fender ho trovato un altro stile; con la Gibson è diverso, viene da suonare più cromatico, canta di meno, la Stratocaster invece quando tiri una nota canta. L'azione la tengo abbastanza alta perché la uso anche come slide.

F. BRUNO: Sono molto legato a chitarre elettriche tradizionali. Ho imparato con l'esperienza che lo strumento non deve essere necessariamente comodo, per esempio a me non piacciono molto parecchi strumenti dell'ultima generazione, che sono una specie di autostrade ad alta velocità. Preferisco strumenti magari più ostici, ma che definirei più vivi, con cui si riesce ad esprimersi meglio, ad avere un rapporto... Qualcuno può pensare che ad esempio avere una action molto bassa possa essere una buona cosa per ottenere un suono; spesso se vai a vedere gli strumenti di musicisti molto bravi trovi chitarre messe in maniera strana e poco comoda.

A. BRAIDO: In un ampli per quanto riguarda i suoni puliti cerco una certa cristallinità come nei vecchi Fender; per il suono distorto un bel suono potente, che sia distorto ma con note intelleggibili, ma questo è un fatto che deriva molto dall'esecuzione. Una chitarra per prima cosa deve essere robusta perché deve sopportare i miei attacchi dal vivo, non deve perdere l'accordatura; mi trovo bene con il ponte Schaller tipo Floyd Rose. Il corpo che prediligo è quello della stratocaster, come pickup voglio più varietà e flessibilità possibile per avere sia suoni fenderosi che sonorità più grasse tipo Gibson.

M. BONINI: Il suono della chitarra in genere fa schifo perché è un suono piccolo. Dovrebbe avere il suono di un pianoforte, però qualsiasi chitarra tu usi suona come una zanzara! Puoi mettere il distorsore o quello che ti pare: non viene fuori un granché... La cosa più bella è tirare fuori dalla chitarra un suono

continua a pag. 25

QUANDO SI PARLA di pickup sembra, spesso, di trovarsi coinvolti in un dibattito politico...

I sostenitori dell'una o dell'altra marca si affrontano con le argomentazioni più ardite cui attribuiscono, non di rado, caratteri di assolutezza un poco sacerdotali.

Ma prima di cercare di stabilire in che misura il fatto di fumare il sigaro consenta al progettista della *Supercoil Corporation* di ottenere risultati sonori superiori a quelli del collega della *Megamagnet*, convinto salutista, cerchiamo di chiarire alcuni concetti di carattere generale su cui basare gli eventuali confronti.

Proviamo a considerare la chitarra in insieme di elementi che, in base ai materiali usati e alle tecniche costruttive, danno luogo ad un'unica *macchina sonora*. Le inevitabili differenze di peso, densità, luogo di origine fra i legni usati conferiscono ad ogni chitarra una distinta personalità sonora che il pickup capta, aggiungendo una propria colorazione, determinando così il suono finale che verrà poi inviato all'amplificatore. A seconda dei casi si può optare per un modello che asseconi la chitarra o per uno che ne compensi alcune caratteristiche. Ad esempio una chitarra tendente per natura ad un suono caldo ma aperto troverà il complemento ideale, per esaltare tali caratteristiche, in un pickup brillante e ben equilibrato sulle medie.

Una chitarra che sembri più indirizzata verso un suono piuttosto chiaro può essere equipaggiata con un pickup dolce sulle acute e presente sui bassi, in modo da conferire corpo al suono ed evitare asprezze, specialmente nei suoni saturi. Un suono equilibrato potrà sempre essere adattato alle esigenze del momento con un uso sapiente dei controlli di tono, mentre un suono sbilanciato, a causa della sua natura piuttosto complessa, è difficilmente correggibile anche volendo ricorrere all'uso di un equalizzatore.

Vediamo ora di capire come interpretare le specifiche tecniche fornite dai costruttori. Il dato fornito più frequentemente è la resistenza in corrente continua

ed è conseguente al numero di spire e al diametro del filo di rame usato per l'avvolgimento. Per i modelli basati su disegni tradizionali, siano essi in versione standard, vintage o custom shop, i valori tipici vanno dai 6 agli 8 KOhm circa per i single coil e dai 7,2 ai 9 KOhm circa per gli humbucking. Nei pickup ad alto livello d'uscita, tipo hot, distortion, ecc., come negli humbucking disegnati per sostituire senza modifiche i modelli single coil, troviamo valori più alti, dai 13 ai 25 KOhm.

In genere più il valore è elevato più aumenta il livello di uscita, mentre la risposta in frequenza si riduce in proporzione.

Supponendo di paragonare due pickup dello stesso tipo, ad esempio due modelli per stratocaster stile vintage, con calamite in alnico 5 e resistenze di 6 KOhm l'uno e 6,5 KOhm l'altro, ci si potrà aspettare un suono più brillante dal primo ed un livello di uscita maggiore dal secondo. Preferire l'uno all'altro dipende più dalle caratteristiche della chitarra e dal gusto personale che da una presunta superiorità astratta dell'uno o dell'altro.

Va inoltre tenuto conto che le caratteristiche sonore sono legate al delicato bilanciamento di tutti i parametri in gioco e che ogni disegno ha i propri pregi e difetti: il pickup Stratocaster, ad esempio, ha un suono molto aperto e brillante, ma non ha un livello d'uscita sufficiente per ottenere suoni molto saturi ed è incline a ronzare; d'altra parte una versione hot, con più spire nell'avvolgimento, offre un timbro più caldo, con potenza sufficiente per la saturazione ma impone la rinuncia all'ariosità sulle alte ed alla profondità in basso; se invece si vuole il timbro originale senza il ronzio ci sono gli humbucking con avvolgimenti sovrapposti, purché si sia disposti a sacrificare in parte la trasparenza sonora.

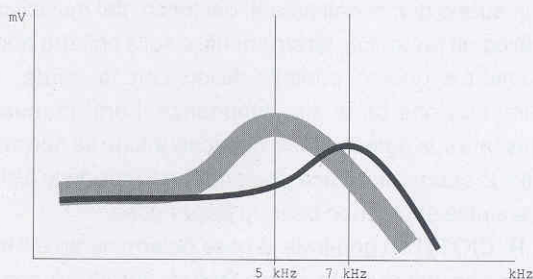
Il picco di risonanza è un altro dato

che a volte viene fornito e dà un'idea della risposta in frequenza del pickup ma, a meno che non sia corredato da altri dati, come l'ampiezza del picco stesso, non permette di farsi un'idea della timbrica; infatti all'ascolto un esemplare con picco di risonanza a 5000 Hz può risultare più squillante di uno con picco a 7000 Hz.

Infatti se il primo pickup ha un'esaltazione della risposta nella regione dei 2-3 KHz ed il secondo invece è più lineare, l'impressione sarà che il primo abbia più acuti, ma ad un ascolto più attento il secondo risulterà più trasparente e più rispettoso delle caratteristiche della chitarra (vedi figura).

Comunque, indipendentemente dall'equilibrio fra le frequenze, fra due pickup dello stesso tipo quello con il picco di risonanza più alto avrà un suono più trasparente. Il picco di risonanza, inoltre, si abbassa dopo l'inserimento nel circuito elettrico della chitarra, in misura diversa secondo la qualità e i valori dei componenti, modificando di fatto la risposta del pickup.

Materiale e dimensioni delle calamite usate determinano ampiezza e intensità del campo magnetico dando, per così dire, l'impronta al carattere sonoro del pickup. In base alla disposizione dei componenti e alle dimensioni fisiche del pickup il campo magnetico può avere una maggiore o minore ampiezza: minore è l'ampiezza più sottile è il suono.



Esempi classici sono il P90 rispetto alla maggior parte dei Fender oppure gli humbucking rispetto ai mini-humbucking.

Le calamite ceramiche determinano una maggiore sensibilità alle alte frequenze, con bassi asciutti e sono usate soprat-

Andiamo a prendere un vecchio Plexi da 100 watt o un Fender

tutto nei modelli ad alto livello di uscita per compensare l'effetto sulle alte prodotto dal maggior numero di spire, oppure nei modelli in cui si voglia ottenere un suono aggressivo e con un marcato effetto presenza.

Le calamite in alnico 5 sono ormai uno standard grazie alla densità di flusso adatta ad ottenere un buon equilibrio fra risposta in frequenza e dinamica per pickup di potenza media.

Le calamite in alnico 2 sono leggermente meno potenti e danno acuti più morbidi; negli ultimi anni stanno trovando una sempre maggior diffusione in tutti i casi in cui si desidera ricreare accuratamente le caratteristiche timbriche di famosi pickup degli anni '50.

Prima di optare per una marca o per l'altra sarà bene decidere che tipo di pickup si desidera, in base all'uso che se ne vuol fare, in quanto se si confrontano due modelli vintage di costruttori diversi si noteranno meno differenze che confrontando un vintage ed un distortion dello stesso costruttore.

Poi è innegabile che ogni prodotto nell'ambito di una data categoria presenti proprie caratteristiche distintive, anche se a volte, francamente, non sono così distinte come la pubblicità spesso vuol dare ad intendere.

Sui vari tipi offerti c'è da considerare che ci sono disegni ormai classici che devono il loro durevole successo al loro equilibrio fra potenza e caratteristiche timbriche; ci sono poi sempre più numerose alternative che offrono questo o quel vantaggio; dai quarter pound con calamite surdimensionate ai modelli attivi, versatili e con un buon rapporto segnale/rumore, ma che a molti paiono un po' freddi ed impersonali. Sarà una scelta personale decidere se avere più potenza o acuti cristallini, più trasparenza o assenza di ronzio.

Tutto, per il momento, non si può avere, a meno che il nuovo modello *Cro-Magnon* della *Supercoil Corporation*...

MARIO MILAN

p
i
c
k
-
u
p

grosso, ricco di armoniche, per cui anche con due corde riesci a riempire... Invece di solito esce fuori un suonetto; e se in trio il suono della chitarra cade, è finita. Secondo me l'unica cosa che può cambiare la situazione è quando tu prendi dieci amplificatori e li metti tutti insieme; ne bastano anche quattro, in genere.

V. TABACCO: Il fatto di avere molti amplificatori è relativo. Se prendi tanti ampli che hanno tante medio-alte e poche basse - tipo l'ultima serie di Marshall, che sono tagliati volutamente così perchè il mercato richiede quel tipo di suono - ne puoi mettere insieme quanti ne vuoi, ma la "pigna" in basso non ce l'hai! Andiamo a prendere un vecchio Plexi da 100 watt o un vecchio Fender Quad con 4 altoparlanti da 12" - che se solo guardi il mi basso ti crollano le mura di casa - lì i bassi ci sono, un suono pieno e avvolgente, sparato. Il problema degli amplificatori moderni è che, per cercare di avere un timbro super compresso, hanno un suono bello compatto, omogeneizzato, che però rimane lì, dentro i coni dell'amplificatore. Sono suoni molto processati. Guarda caso, stanno pian piano tornando di moda amplificatori tipo vintage reissue dove - prendiamo un DeLuxe o un Twin Reverb -, soprattutto sul suono pulito, dopo la chitarra abbiamo una sola valvola di preamplificazione, la sezione finale e il cono. E' ovvio che in queste condizioni abbiamo di contro suoni pulitissimi e per avere la distorsione si deve aumentare il volume al massimo; però il suono è pieno, grosso, anche con un 20 watt! Qualche tempo fa mi hanno portato in laboratorio un DeLuxe Tweed del '56, bellissimo... Nonostante fosse un amplificatore da 15 watt il suono era pienissimo. E' anche una questione di tecnologie, di come vengono fatti gli amplificatori oggi. Un ampli moderno, qualsiasi esso sia - Mesa, Marshall, Soldano, ecc. -, sul canale pulito ha un suono vuoto e piuttosto zanzaroso, perché è stato progettato così. Oggi si tende a privilegiare il solista che deve emergere nell'insieme del gruppo, con basso e cassa della batteria amplificati; un ampli con molte basse darebbe problemi a livello di fonico.

REGISTRAZIONE

F. DADO: L'evoluzione e la diffusione dei sint sembra aver tolto molto spazio nella gamma di frequenze in cui si muoveva la chitarra elettrica...

M. MANUSSO: Abbiamo letto molte interviste a chitarristi che dicevano: "Sono passato alla strato perché *cuts through*", taglia di più, esce meglio in missaggio. Se usi un Les Paul con un Fender Twin, in realtà le basse le perdi sia dal vivo che in registrazione...

V. TABACCO: Alcuni fonici non riescono a riprodurre nei monitor il suono che senti nello studio, dove magari hai un suono *uaaaaaah*, che però non senti nei monitor...

M. MANUSSO: Alla fine, dopo un giorno di lavoro ti accontenti, non è che puoi fare di più. I gruppi metal utilizzano le casse

continua a pag. 26

GUITAR SOUND

Marshall come fatto soprattutto coreografico; dal vivo e anche in studio potresti usare un ampli piccolino e microfonarlo. Ormai anche i club hanno un piccolo impianto d'amplificazione...

A. BRAIDO: Posso dire che non ho piacere che i tecnici si intromettano troppo nella sonorità, perchè a volte fanno brutte cose; generalmente tendono ad aggiungere ciò che non dovrebbero aggiungere: filtri, gate, ecc. Da due anni circa sto usando una testata Soldano 100W a rack, e la utilizzo allo stesso modo dal vivo e in studio. Il Soldano rispetto agli amplificatori del passato ha una sonorità molto più distorta e potente, però il mio modo di concepire il suono è molto legato all'esecuzione, alle mani, al tocco. Chiaramente se suono sul mio Soldano mi aiuta, se suono su un Marshall mi diverto lo stesso però non è il suono che cerco.

R. CIOTTI: Oggi è importante incidere digitale per essere competitivi sul mercato, perché la musica di oggi si ascolta tutta digitale. Quello dei fonici è un grosso problema; intanto mi sono fatto uno studio a casa, un ADAT digitale con cui faccio pratica; sono già due album che mi faccio un po' il lavoro da me, collaborando con degli esperti che cercano di riprodurre quello che ho in testa. Solo così riesci ad ottenere quello che vuoi; devi fare delle prove, trovarti l'equalizzazione che serve, non puoi

trovare uno con la bacchetta magica... In Italia non sono abituati a fare questo tipo di lavoro; all'estero c'è molta più specializzazione. Adesso le cose stanno cambiando anche qui, ci sono molti studi con fonici giovani che hanno studiato a Londra o che si stanno specializzando. Comunque ognuno deve tenersi a casa almeno un 8 piste. I suoni di oggi sono tagliati in modo diverso da quelli dei vecchi amplificatori, dipende tutto dal modo di suonare. Vanno bene per chi fa note singole, con un suono spinto e grosso - come Santana con gli humbucker e il Mesa/Boogie o B.B. King con la 335 e il Twin -; se devi fare uno stile diverso, con fingerpicking o distorsioni particolari, tutto cambia.

F. BRUNO: Torno al discorso di prima: un ampli suona diverso da un altro, ma molto del suono dipende dal musicista. Mi piacciono cose molto semplici, una chitarra che vada direttamente nell'amplificatore. Poi se si aggiunge un ribattuto, ad esempio, questo è un abbellimento... Però di base quando c'è un bel suono, un bel tocco, gli amplificatori possono fare più danno che altro. Per quanto riguarda i fonici secondo me si fa presto a parlarne male. Posto che c'è in giro molta gente improvvisata, dei dilettanti, la buona riuscita di un concerto dipende dall'esperienza del musicista nel mediare con l'ambiente in cui si sta suonando. Si fa presto a fare a scarica barile, ogni concerto, ogni

Semiacustica? Perché no!

ASCOLTANDO *Wes Bound*, l'ultimo - anche se non recente - CD di Lee Ritenour ne ho apprezzato i brani, i suoni e gli arrangiamenti, oltre ovviamente la bravura dei musicisti. Ritenour non è un chitarrista jazz classico, ma soprattutto un turnista che ha indossato più vesti, collaborando, tra gli altri, con artisti famosi come Sinatra, Streisand e Pink Floyd. Ogni disco di Ritenour è centrato; è un musicista che sa confezionare bei dischi e fare buona musica. E' così anche per i suoi due album jazz, *Stolen Moments* e *Wes Bound*, dove è quasi inevitabile un confronto con Wes Montgomery e George Benson. *Wes Bound* non si può definire un disco di jazz classico, ma c'è molto jazz unito a suoni ed idee moderni.

Questa introduzione per arrivare a dire che ciò che più mi ha fatto piacere è stato sentire un chitarrista come Lee (che ha suonato molto elettrico) ritornare alla semiacustica, alla chitarra da jazz. E' bello sentire un disco con suoni moderni utilizzando però il classico timbro di una chitarra con la cassa.

Non è una novità, già Montgomery e poi Benson, ad esempio, hanno fatto cose simili. Ciò che è piacevole è che questo disco viene proposto oggi, in un momento in cui la chitarra elettrica è prevalentemente usata nel rock; il che significa quasi esclusivamente suono distorto.

Della distorsione del suono ha risentito, nello stile e nel

linguaggio, anche la chitarra jazz. Nella musica jazz altri strumenti, come il pianoforte ed il sassofono, sono rimasti sempre gli stessi; è cambiato soprattutto il linguaggio, lo stile, mentre le differenze nel suono sono minime rispetto a quelle esistenti ad esempio tra Wes Montgomery e Frank Gambale.

Senza entrare troppo nel discorso jazzistico, ho sempre pensato che si possa fare musica moderna anche utilizzando il suono classico della chitarra elettrica (ma anche quello della chitarra classica, abbiamo l'esempio di Earl Klugh).

Suono una semiacustica da tanti anni, pur amando tutte le chitarre, solid body comprese (magari vintage); ma oggi le elettroacustiche non vanno di moda. La maggior parte dei miei allievi viene a lezione con le chitarre più diverse e più strane. Sono convinti di avere chitarre importanti e aggressive (quando in realtà l'aggressività del suono dipende anche da ciò che viene *dopo* la chitarra e dal modo di suonare) e le utilizzano anche per ottenere suoni puliti. Tuttavia quando sentono il suono di una semiacustica rimangono letteralmente incantati; ma non hanno il coraggio di presentarsi a suonare con uno strumento del genere. E' vero, la chitarra con la cassa non è molto versatile, ma il discorso è legato a mio avviso più ad un fattore di immagine.

Spesso tra i chitarristi, soprattutto giovani, non si diffonde l'immagine del musicista in quanto tale, ma il mito del

Usando solo chitarra e amplificatore conservi più dinamica.....

situazione è diversa da un'altra. E' un fatto di esperienza...

M. FUMANTI: Ci sono due distinzioni da fare: o sei un professionista o fai l'artista; cioè in sostanza: o suoni cose di altri o fai cose tue. Nel primo caso hai bisogno di una strumentazione versatile, universale; devi riuscire a replicare dal vivo quanto è stato registrato sul disco. Nel secondo caso non sei più costretto ad avere tutti i suoni nella stessa serata. Ti cerchi il tuo suono, con la tua strumentazione, e lavori con quello: un'accoppiata chitarrista-suono... Usando solo chitarra e ampli conservi più dinamica. Dopo vent'anni di ricerche ed esperimenti ti trovi a rivalutare la semplicità, capisci molto meglio cosa vuoi. Ora molti stanno cercando di fare tutto con tre suoni: pulito, crunch, distorto. Poi servono le dita, che fanno... suonare i suoni.

O TEMPORA, O...

A. BRAIDO: Anche se sono di una generazione piuttosto giovane sono vissuto accanto a gente che mi ha fatto conoscere le sonorità che poi hanno caratterizzato anche gli anni '90, cioè Hendrix, Who, ecc. sempre più difficili da riprodurre se non con mezzi semplici e molto studio. Quando vedo i ragazzini che

comprano mille cose, consiglio di suonare una buona chitarra, un ampli e lavorare per anni su quello, molto sul tocco e sul modo in cui ti rapporti con quello strumento, perché se continui a cambiare una quantità di effetti avrai una varietà di suoni ma poca personalità. Ecco perché adotto la filosofia di chitarra-ampli-e-basta: alla fine il suono esce da quello che sei.

L. PROIETTI: Esistono molte cose a dimostrazione della relatività estrema del concetto del suono, per cui è molto difficile anche dal punto di vista tecnico dare delle soluzioni. Credo che l'evoluzione del suono sia stata abbastanza evidente negli ultimi anni, senza fare un discorso artistico. Sentendo i dischi degli anni '60-'70, anche quelli cui sono legato, è inevitabile questo suono zanzaroso...

M. BONINI: Erano problemi di registrazione. Negli anni '70 gli amplificatori e gli strumenti avevano suoni ottimi.

L. PROIETTI: Non la vedo come una cosa negativa, è un suono che dà immediatamente un certo tipo di sapore... Page aveva un suono diverso da quello che ha oggi.

F. DADÒ: Se oggi entri in un negozio di strumenti musicali difficilmente trovi dei ragazzi alle prese con un Twin. Bisogna fare i conti con gusti sonori diversi, da non sottovalutare...

continua a pag. 30

chitarrista rock o fusion con un certo look, un certo strumento e magari... ottimi guadagni. Ogni tanto poi nascono fenomeni come Pat Metheny o Tuck Andress che se ne fregano delle mode e pensano solo alla musica usando lo strumento più adatto ad esprimersi.

Pat Metheny con la sua ES175 ha proposto un suono che ha influenzato generazioni intere. A parte le attrezzature sofisticatissime che Metheny ha a disposizione, alla base del suo sound c'è un tocco personale e il suono grosso della ES175. Molti hanno cercato di imitarlo usando delle chitarre a corpo solido, ma che io ricordi nessuno ha realmente ottenuto quel suono con altri strumenti.

E' un fenomeno tipico dei chitarristi, legato ad una sorta di pregiudizio verso la chitarra a cassa e, in misura minore, a semicassa. Vorrei ricordare anche Steve Howe: nella sua grande collezione di chitarre, la ES175 è tra le preferite e non è stata certo usata per fare musica jazz.

Si può fare jazz moderno e anche generi più commerciali usando una chitarra semiacustica. Bisogna solamente trovare il coraggio di usarla.

Mi rivolgo soprattutto ai più giovani: aggiungete una elettroacustica alle vostre chitarre e provate, perché no?, a suonarla!

EDDY PALERMO

mercoledì 15 marzo
nella sede del **guitar C.A.P.**
in collaborazione con **AXE®**

Master Class di chitarra elettrica

con

SCOTT HENDERSON

su

FRASEGGIO CONTEMPORANEO

- classe a numero di posti limitato;
- le iscrizioni si chiudono il 10 marzo;
- uno stage introduttivo alla classe sarà tenuto il 14 marzo dagli istruttori del **guitar C.A.P.** tutti diplomati al GIT di L.A., che hanno studiato e suonato con Scott;
- traduzione a cura degli stessi istruttori.

iscrizioni: **guitar C.A.P. s.r.l.**^(*)
Centro Aggiornamento e Perfezionamento, stilistico-tecnico
via Palestro 68, 00185 Roma
tel (06) 4469834; fax (06) 4469867

^(*) dipartimento del CP Centro Pilota srl

GUITAR SOUND

Charlie Christian: *Live Session At Milton's Playhouse, New York, May 1941.*

Generalmente associato alla Gibson ES 150 con amplificatore EH 150, costruito per la Gibson dalla Lyon & Healey, Christian nel '40 iniziò ad utilizzare una ES 250, versione più lussuosa ed oggi estremamente rara del modello precedente.

T - Bone Walker: *The Talkin' Guitar*, antologia.

Il famoso *Call It Stormy Monday* (ripresentato poi come *Stormy Monday Blues*) fu inciso da Aaron T-Bone Walker probabilmente con una Gibson ES 300 con pickup a barra ed amplificatore Fender. Dal '50 in poi T-Bone utilizzò una ES 5 con tre P90 ed amplificatori Fender.

Chuck Berry: *Johnny B. Goode, 1958.*

Chitarra Gibson ES 350T (scala corta da 23^{1/2}" , precedentemente era dotata di magneti P90) con due pickup PAF ed amplificatore Fender tweed.

Wes Montgomery: *The Wes Montgomery Trio, 1959.*

Chitarra Gibson L7 PE ed amplificatore Fender Twin, presi in prestito da Kenny Burrell.

B.B. King: *Live At The Regal, 1964.*

Nel suo disco più classico B.B. King usa una Gibson ES 355 Stereo, amplificatori probabilmente Fender.

John Mayall with Eric

Clapton: *Blues Breakers, 1966.*

Clapton suona una Gibson Les Paul del '59 con un Marshall 1959 combo da circa 50 watt e due Celestion da 12" ripresi con microfono molto distante; con l'uscita di questo disco aumentarono i prezzi di Les Paul e Marshall; il combo fu soprannominato *Bluesbreakers*.

The Beatles: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967.*

I Beatles hanno usato di tutto nei loro album; sarebbe lunghissimo, oltre che complesso, individuare un LP in particolare. Ad esem-

pio alle incisioni di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* erano a disposizione almeno 14 chitarre e un sitar. Paul McCartney usa una Epiphone Casino in *When I'm 64* e una Fender Esquire nel solo di *Good Morning, Good Morning*. Il solo di *Fixing A Hole* è suonato da George Harrison con una Stratocaster; gli amplificatori sono Vox con casse 2x12" e Selmer.

Jeff Beck Group: *Truth, 1969.*

Gibson Les Paul del '54 con due pickup PAF al posto dei P90 originali, amplificatore Vox AC30.

Mike Bloomfield: *Live At The Fillmore West, 1969.*

Registrato dal vivo a San Francisco; Bloomfield usa chitarra

Gibson Les Paul del '59 con amplificatore Fender Twin Reverb.

Jimi Hendrix: *tutti gli album.*

Il suono di Hendrix è caratterizzato da Fender Stratocaster con ampli Marshall 100 watt; gli effetti più tipici sono fuzz e wha wha. Da qui è cominciato tutto...

Derek & The Dominos: *Layla And Other Assorted Love Songs, 1970.*

Eric Clapton usa una Fender Stratocaster maple neck, mentre Duane Allman suona la fedele Gibson Les Paul; gli amplificatori sono due Fender Champ.

Led Zeppelin: *Led Zeppelin IV, 1971.*

Jimmy Page usava già la sua Gibson Les Paul del '59 con amplificatori Marshall e Vox, ma spesso, come per l'assolo di *Stairway To Heaven*, riprendeva la Fender Telecaster dei tempi degli Yardbirds ed un piccolo amplificatore Supro.

Santana: *Caravanserai, 1972.*

Carlos Santana suona una Gibson Les Paul del '71 e amplificatore Fender Twin Reverb. Successivamente il suono tipico di Carlos Santana sarà legato ad ampli Mesa Boogie con altoparlante Altec Lansing da 12".

Roy Buchanan: *Second Album, 1973.*

Chitarra Fender Telecaster del '53 con amplificatore Fender Vibrolux.

Pink Floyd: *The Dark Side Of The Moon, 1973.*

David Gilmour esegue gli assoli di *Money* con una Fender Stratocaster maple neck (probabilmente una '54), un Fuzz Face ed un Echorec Binson con amplificatore Hiwatt da 100 watt; nel terzo assolo utilizza una chitarra artigianale Lewis con tastiera da due ottave.

ZZ Top: *Tres Hombres, 1973.*

Billy Gibbons con diverse chitarre, ma degne di nota soprattutto le Fender Stratocaster di *Jesus Just Left*

Chicago e la Les Paul '59 di *La Grange*; amplificatori valvolari Rio Grande da circa 130 watt, costruiti da tal Jake Stack del Jake's Bait And Music in Texas.

Al Di Meola: *Elegant Gypsy, 1977.*

Gibson Les Paul con magneti Di Marzio e amplificatori Marshall: un esempio abbastanza tipico di sonorità jazz-rock degli anni '70 caratterizzata dai magneti super-distortion e ampli piuttosto compresso.

Van Halen: *Van Halen, 1978.*

Un ventenne Edward Van Halen apre la porta del nuovo corso rock negli anni a seguire armato di una chitarra assemblata con cassa e manico Charvel tipo strato (in tutto 130 dollari), tasti Gibson



w/montgomery



j.beck



e.clapton

alcuni suoni da ricordare

a cura di Mario Milan
e Fabrizio Dadò

e un vecchio magnete Gibson PAF riavvolto; il tutto in un Marshall modificato dall'amp-tech di origine cilena José Arredondo.

Pat Metheny Group: *Pat Metheny Group*, 1978.

Nel primo album della band, il cui sound ha influenzato il jazz e la fusion degli anni '80, Metheny utilizza la fedele Gibson ES 175 [probabilmente del '58, ndr] e un amplificatore Acoustic 134 con 4 altoparlanti JBL da 10"; effetti Lexicon.

Dire Straits: *Dire Straits*, 1978.

Mark Knopfler popolarizza con successo un suono caratterizzato dallo stile di J.J. Cale che già aveva ispirato Clapton e Richard Thompson; il suono cristallino di *Sultans Of Swing* è ottenuto con una strato collegata a tre amplificatori: un Fender Vibroverb, un Twin Reverb silver face e un Roland JC 120 con chorus escluso. Effetti: compressore Dan Armstrong Orange Squeezer ed Apex Aural Exciter.

Larry Carlton: *Mr 335 Live In Japan*, 1979.

Larry Carlton influenzò talmente i suoi colleghi che la Gibson ES 335 divenne la chitarra del session man per antonomasia. In questo disco usa una ES 335 del '68 con amplificatori Mesa Boogie. Sonorità molto apprezzabile anche su *Eight Times Up*, registrazione live digitale del 1982.

John Scofield: *Shinola*, 1982.

Registrato dal vivo in Germania con una chitarra semiacustica Ibanez Artist

AS200 e ampli Polytone Mini-Brute IV (Scofield sosteneva di apprezzarlo perché era leggero e facile da trasportare; toni alti e bassi al massimo con bright inserito!).

Yngwie Malmsteen: *Rising Force*, 1985.

Fender Stratocaster con pickup stacked humbucker Di Marzio, in due ampli Marshall 50 watt del 1971 (uno modificato con valvole KT-77), altoparlanti Celestion G-65 da 12", passando attraverso un Booster Preamp DOD.

Eric Johnson: *Tones*, 1986.

Timbri diversi per ogni parte eseguita da un musicista che dichiara di essere in grado di sentire una differenza nel suono di un pedale se si sostituisce la batteria con altra di marca diversa. In *Soulful Terrain* le parti ritmiche sono suonate con una Stratocaster del '58 e due Fender Twin Reverb con un delay digitale MXR; gli assoli con una Stratocaster del '54 ed amplificatore Howard Dumble Overdrive Special.

Robben Ford: *Talk To Your Daughter*, 1988.

Ad eccezione di qualche ritmica, praticamente tutto l'album è inciso con una Fender Ultra Esprit (chitarra solid body con camere tonali e

pickup humbucking, da cui è derivata l'attuale Fender Robben Ford) e ampli Howard Dumble Overdrive Special collegato a una cassa 2x12" con altoparlanti Electrovoice.

Jeff Beck: *Guitar Shop*, 1989.

El Becco usa varie Stratocaster e una Telecaster '54 per le ritmiche; ampli Fender Twin, Princeton dei primi anni '80 e Marshall. In *Where Were You* usa una Stratocaster con corpo del '59 e manico del '60, un Pro-Co Rat ed un Fender Twin; sul finale del brano suona una Custom Shop Strat Plus con pickup Lace Sensor e Wilkinson Nut.

Whitesnake: *Slip Of The Tongue*, 1990.

Steve Vai, allora proveniente dalla band di Dave Lee Roth, utilizza prevalentemente un prototipo giallo della futura Ibanez 7 corde; la settima corda è un Si. Il suono va così in basso che il produttore Mike Clink racconta di aver avuto problemi di registrazione. Gli amplificatori sono Marshall 100 watt modificati da J. Arredondo, cui si aggiungono un finale H&H ed un pre Carvin in alcuni pezzi.

Living Colour: *Stain*, 1993.

Vernon Reid utilizza un set cablato in parallelo piuttosto cospicuo: dalle chitarre (prevalentemente due Hamer tipo strato, una in ontano e l'altra in acero, con magneti EMG attivi) si passa a wha-wha Cry Baby, Digitech Whammy, delay analogico Electro-Harmonix 16-Second; il segnale arriva ad uno splitter Great Divide della Uptown Technologies che lo invia a tre preamplificatori: Mesa Boogie Triaxis, ADA MP1 e Pearce, collegati ad uno switcher stereo MIDI Uptown Technologies Flash. Da un noise gate Hush il segnale passa ad un altro splitter Uptown Technologies da cui un segnale stereo dry è inviato ad un Flash, mentre un altro segnale stereo va agli effetti: Rocktron Intelliflex, Eventide H3000 SE, Digitech IPS 33B; di qui al Flash che mixa il tutto in un equalizzatore grafico Digitech MEQ Dual 14. Finalmente siamo arrivati agli amplificatori: Mesa Boogie Triple Rectifier, finali Mesa Boogie 50/50 e VHT 2150. Pant pant, manca il sint, ma ve lo raccontiamo un'altra volta...



s. vai



e. van halen

Non abbiamo voluto con questo elenco citare i più importanti suoni di chitarra; è nostra intenzione invece segnalare alcuni titoli in base alla relativa certezza che i suoni citati sono stati registrati effettivamente con gli strumenti indicati. Non ce ne voglia quindi chi rimarrà deluso per non aver trovato questo o quel gruppo o chitarrista tra i segnalati.



Cosa dicono i costruttori

Abbiamo raccolto i pareri di due produttori italiani: Andrea Ballarin della Manne Guitars e Galeazzo Frudua della Frudua Guitar Works.

A. Ballarin: La sonorità di uno strumento è la complessa risultante di diversi fattori che interagiscono tra loro. Per il costruttore la ricerca di una certa sonorità è il seguire razionalmente, ma anche intuitivamente, il percorso di progettazione dei vari elementi che contribuiscono alla resa sonora. Il primo anello è la capacità del musicista di far uscire un certo suono! Identici setup danno risultati incredibilmente diversi a seconda del musicista e del suo tocco. C'è poi la pennata, la velocità, la pressione, la vicinanza o meno al diapason. Seguono le corde, la loro qualità, pulizia ed età. I tasti e il ponte trasmettono quindi allo strumento le vibrazioni e restituiscono alla corda gli effetti dell'anello successivo, ovvero gli elementi messi in vibrazione, il manico e il corpo, il loro assemblaggio e il materiale di cui sono costituiti, la loro conformazione. Questo stadio fornisce piccole correzioni di vibrazione che arrivano alla corda modificando il timbro. Infine il tipo di pickup, la loro posizione rispetto al diapason, i circuiti ed il cavo di connessione, spesso sottovalutati. Questi elementi sono messi in cascata, quindi consecutivi: se ne togliete uno non si ottiene un output! Gli anelli successivi influenzano minormente il risultato finale: ad esempio un ponte Floyd Rose farà sentire meno la differenza tra una cassa in ontano ed una in ontano con top in acero. Il sustain è legato direttamente alla massa in vibrazione; per esempio un corpo fatto con un legno di una certa densità darà lo stesso risultato di un corpo di volume doppio con un legno di metà densità. Per il timbro direi che *ogni scaraffone è bello a mamma sua!* Ascoltando il *Live Unplugged* dei Nirvana ho pensato che se amplificassi in quel modo un'acustica probabilmente perdere un clien-

te e mi toccherebbe pagare pure i danni! Ma in quel contesto il suono è perfetto perché originale e caratteristico. Con una costruzione a manico neck-thru diamo la possibilità ai pezzi di legno che corrono dalla paletta al ponte di vibrare con la stessa lunghezza d'onda della nota suonata, mancando punti di discontinuità. Negli strumenti a manico incollato il comportamento è simile, soprattutto se manico e corpo sono dello stesso materiale; l'effetto è limitato dal punto d'incollaggio. Nei manici fissati con viti il punto di discontinuità è più evidente e il sistema è più assimilabile a due elementi elastici. Accoppiando materiali con tagli di frequenza diversi, con masse e influenze diverse sulla vibrazione della corda, otterremo infinite variazioni timbriche. Il motore del processo però è la corda che fornisce l'energia da dissipare; quando diciamo che un ponte in acciaio ha un suono brillante, intendiamo dire che non disperde gli acuti, non che ce li mette lui di tasca sua. La scelta dei legnami è assai importante anche per le differenze nei dati di smorzamento; nelle tastiere ebano e palissandro hanno valori simili, ma l'ebano è associato ad una maggiore brillantezza perché viene usato in spessori maggiori.

G. Frudua: Personalmente, dopo ormai 15 anni che costruiamo chitarre e bassi elettrici, ho imparato che non è un unico particolare a determinare il suono di uno strumento bensì l'insieme delle parti che contribuiscono in percentuale alcune minore alcune maggiore a modellare il suono di uno strumento. Con questo voglio dire che, se è vero che una tastiera in acero restituirà più "high end" cioè più acuti di una in palissandro

che fornire uno strumento di camere tonali "riscalda" il suono, è altrettanto vero che cambiare un singolo particolare ad uno strumento non contribuisce a cambiarne radicalmente il timbro.

E' questa la ragione per la quale moltissimi musicisti spendono milioni per customizzare (leggi modificare), il più delle volte radicalmente, uno strumento originariamente concepito e progettato per un certo uso senza ottenere risultati apprezzabili salvo una sorta di sindrome della modifica che porta il più delle volte a ritrovarsi con una chitarra che non ha più neanche il valore che ti permette di permutarla.

Da parte nostra preferiamo partire da un punto di vista diverso, che prevede la concezione, la progettazione ed infine la realizzazione di uno strumento, basso o chitarra su misura per il cliente, tenendo comunque sempre presenti alcune caratteristiche che, secondo noi, una chitarra deve per forza avere per essere considerata professionale, tra cui principalmente: la dinamica e cioè la possibilità che lo strumento deve dare al musicista di "uscire" dal gruppo, penetrando la barriera sonora delle frequenze occupate dal resto della band (è il caso del musicista che non riesce a sentirsi mentre suona), che viene data in parte dall'amplificazione ma in larga parte dal corretto abbinamento di legni del corpo, del manico e della parte elettrica. Il confort esecutivo che lo strumento deve offrire al musicista (tastiera perfetta, action bassissima, ergonomia, e bilanciamento delle forme) mettendolo in grado di concentrarsi esclusivamente sulla esecuzione e sulla tecnica di fraseggio.

Su questo metodo di approccio alla costruzione esiste una notevole bibliografia soprattutto americana che inoltre permette di conoscere l'influenza dei vari legni, pickups, hardware, ect. che, se me lo concedete, preferirei trattare più approfonditamente in sede più opportuna con maggiore spazio per evitare generalizzazioni.

M. MANUSSO: E' un discorso di mercato...

F. DADÒ: Ma è solo una questione di mercato? Ci sono situazioni in cui mi sento un marziano parlando di strato e Fender a manetta...

M. FUMANTI: Un po' è il mercato... Guardate le nuove Ibanez che vanno molto ora; sono le chitarre imbracciate dagli idoli delle nuove leve: Vai, Gambale, Satriani, Gilbert, Henderson,

Batten. E' un fatto di età e di immagine. Un tempo per me erano Hendrix o Clapton, che a loro volta si rifacevano a B.B. King o Albert King. Comunque di tutta la nuova strumentazione dopo 5 o 6 anni resta solo ciò che suona bene. Una chitarra non è come una tastiera; se ci compriamo una workstation, con gli stessi preset, ci viene lo stesso suono; se ci compriamo la stessa chitarra non avremo lo stesso suono!

Il suono della chitarra sono al 95% le dita che ci suonano...'

M. MANUSSO: Fondamentalmente i suoni più belli della chitarra elettrica sono stati generati dal '65 al '69-'70, quelli che poi sono diventati un parametro...

L. PROIETTI: Holdsworth ha un suono, Scofield ne ha un altro, eppure non sono degli anni '60.

F. DADÒ: Scofield ha il suo bel suono con un ampli a transistor e il chorus. Il suono è bello anche quando è funzionale a ciò che vuoi esprimere...

S. RUSSO: Van Halen ha inventato un suono, ed è molto diverso da quello di Hendrix o Page.

M. MANUSSO: Se non fosse così nessuno si sarebbe accorto di lui... Il suono di Van Halen parte da un Marshall sottoalimentato e dei pickup potenti, qualcosa che all'incirca cercava di fare Jimi Hendrix con meno mezzi, ma la direzione era quella.

S. RUSSO: E' anche questione di genere musicale. Quando suoni un particolare tipo di musica sei portato a suonarlo e a sentirlo in un modo più che in un altro. Secondo me Hendrix non ha mai cercato il suono di Van Halen. Con gli anni c'è stata un'evoluzione nella ricerca del suono; Van Halen aveva il terreno un po' preparato, ma rappresenta un'evoluzione.

M. BONINI: E' chiaro che si riesce a riconoscere il suono di Van Halen da quello di Hendrix, ma in comune c'è la chitarra distorta, e non ci siamo mossi da lì...

M. MILAN: Secondo me ogni chitarrista raggiunge il risultato che si era prefisso, ma, indipendentemente dall'epoca in cui l'ha fatto, ha usato gli stessi mezzi.

LA MANO

G. DILETTI: Tutto questo discorso è bellissimo, ma non riguarda il suono della chitarra. Interessa in pratica sapere come ottenere un determinato suono. Per me è semplicissimo: quello che costituisce il suono della chitarra sono al 95% le dita che ci si poggiano sopra [preziosi ragguagli a pag. 62, ndr].

M. BONINI: Questa è una prova che tutti abbiamo fatto; arriva un tuo amico mentre stai suonando; gli passi la tua chitarra e il suono cambia. Effettivamente variando la pressione della mano sinistra e della destra il suono cambia.

R. CIOTTI: Per quanto riguarda il tocco io uso un flat-fingerpicking insieme, cosa un po' particolare; quando serve essere aggressivi uso la penna, mentre quando devo essere più morbido uso le dita. Poi il fraseggio diventa ritmico, perché faccio delle contropennate con le dita che danno rotondità e dinamica alle frasi.

A. BRAIDO: Il mio suono è nel lavoro giornaliero; da quando ho iniziato da autodidatta a 12-13 anni ci sono stati momenti che proprio lottavo con la chitarra. Avevo scelto un'imitazione strato - amando Beck, Blackmore e Hendrix -, però dovevo lottarci, la odiavo: "Non suona 'sta chitarra qua!" Invece se riesci a dominare una stratocaster o simile, alla fine riesci a sentire il tocco e il

suono. E' una lotta continua per dominare chitarra e amplificatore... Non bisogna cadere nel furore di questi anni '90, cambiare continuamente strumenti, ma pensare alla musica prima di tutto. Fanno sorridere i suoni "firmati" di certi multieffetti; i grandi chitarristi sono partiti da cose semplici.

S. RUSSO: Didatticamente non c'è stata in Italia un'evoluzione nello studio dell'applicazione delle mani per creare il suono; si guarda la scala, si guarda il modo... Quando insegni tutti gli allievi ti guardano la sinistra senza rendersi conto che la mano più importante è la destra. Suonando rock con la chitarra distorta ho notato che per avere il mio suono dovevo picchiare moltissimo sulle corde, ma tenendo il plettro nel modo classico le corde si sfrangiavano, l'intonazione sulle basse variava. Per questo uso corde molto spesse sui bassi. Tenendo il plettro molto in fuori dalle dita, sentivo molto il suono della plastica, che mi dà fastidio; perciò lo tengo molto in dentro e poi suono molto con le dita, che producono il suono migliore anche quando suoni distorto: danno il punch, il calore, l'attacco migliore. Credo sia molto importante tirar fuori il suono con la mano destra, magari standoci sopra per ore fino a far diventare quel suono proprio e rendersi conto che quel Fender o quel Marshall hanno veramente un grande suono. Fondamentalmente il suono sta nelle mani e nella testa.

F. BRUNO: Adesso ci sono molti più mezzi di una volta, ma si tende a confondere il suono vero, che significa tocco e personalità del musicista, con un discorso di suono legato ad amplificatori, distorsione, pickup, ecc. Sono parametri che hanno un'influenza marginale. Cito un esempio: parecchi anni fa mi capitò in un locale di sentire Pat Metheny che suonava con una stratocaster, che non è assolutamente il suo strumento, ed un amplificatorino. Eppure era lui, intatto, era il suo suono...

I PICKUP

S. RUSSO: I Seymour Duncan ad esempio hanno bassi e acuti, ma secondo me hanno pochi medi. Se usi un processore e un gain molto alto il suono tende a rimpicciolirsi; invece il Di Marzio ha più medi, evita l'effetto zanzara.

M. MANUSSO: Avendo più medi hai un suono qualsiasi con qualsiasi amplificatore. E' più facile che vada in distorsione perché le medie sono quelle che distorcono meglio. Dipende anche dallo strumento su cui li provi, per scoprire magari che la pecca è nella chitarra, che ha pochi medi. Se prendi un quarter-pound con bassi e medi carichi e lo metti su una Telecaster ti risolve un po' di problemi, se lo metti su un Les Paul l'amplificatore vomita. Sarebbe importante giudicare qualsiasi cosa con il proprio orecchio, invece in determinati periodi ci lasciamo influenzare. Se ora diciamo che un pickup va bene, si sparge la voce e magari uno non lo ha mai provato. Si dovrebbe avere il coraggio di prendere una chitarra senza sapere niente di lei e

continua a pag. 32

GUITAR SOUND

dire "a me questo suono piace", cioè... l'anarchia! Ed è sempre più difficile...

M. MILAN: Comunque ci sono delle leggi fisiche indipendentemente dalla marca. Se per esempio usi un avvolgimento enorme tagli le frequenze acute, inevitabilmente. I Di Marzio ti danno una marea di medio-alte e un suono che distorce bene su qualsiasi amplificatore; sono stati creati per prescindere dalle corde, dalla chitarra, ecc. Ci sono poi delle scelte timbriche...

I MULTIEFFETTI

A. BRAIDO: Sono contrario ai multieffetti in generale. Secondo me nella chitarra elettrica, intesa soprattutto come chitarra rock - cioè valvole e suono distorto -, il connubio digitale va bene in studio se devi mettere reverberi, ecc. perché è molto pulito, ma dal vivo sono contrario. Il suono si rimpicciolisce. L'ho constatato anche su palchi molto grandi: il suono perde pulizia e intensità; ho eliminato tutti i multieffetti dove mi serve un suono grosso e distorto; utilizzo ogni tanto un riverbero Lexicon LPX15 in situazioni di club. Come riverberi se devono rimanere sull'amplio preferisco il vecchio Hammond, che non si scontra con

l'ingresso distorto; se metti un riverbero digitale, anche nel send-return, c'è un compromesso tra suono digitale e analogico, per cui preferisco il vecchio riverbero tradizionale sulle testate che ce l'hanno di serie...

M. FUMANTI: L'effetto viene dopo le scelte sonore fatte per chitarra e ampli. E' importante capire, specie agli inizi, se vuoi fare musica tua o collaborare con altri per suonare la loro. Se, come turnista, ti chiedono certi suoni, devi usare certi effetti. Più effetti ci sono, più perdi le tue caratteristiche. Un buon trucco è quello di inserire l'effetto senza toccare il segnale diretto; l'effetto non deve filtrare il segnale, ma aggiungergli qualcosa.

F. BRUNO: E' una tendenza dell'industria a voler far credere ai più giovani e non che il suono si costruisce con queste scatolette. Abbandonerei il discorso effettistica e cercherei di avere un set piuttosto scarno, userei molto il registratore per cercare di capire quello che poi arriva alla gente, perché un conto è quello che uno pensa di apparire come sonorità e un conto è quello che arriva effettivamente al pubblico.

M. MANUSSO: La paura è sempre quella: il suono del vicino è sempre più bello; con il fatto dei preset, della standardizzazione dei suoni tutto è molto più comodo.

M. BONINI: Il suono deve arrivare al pubblico. La sensazione di un amplificatore che sta al limite della saturazione, ad un certo livello di volume, senza altra roba in mezzo, che lavora sempre sull'orlo della crisi, del precipizio, per cui lo reggi con le mani... E' come guidare una Ferrari, hai una certa sensazione! Per me cambia tutto, quello che suoni e quello che dai alla gente. Il tipo di suono che esce da un processore è finto...

M. MILAN: Un giovane non può avere quattro amplificatori in casa. Allora c'è un produttore che dice che con un affarotto piccolo così si ottiene quel suono... Ci sono cose che è impossibile riprodurre esattamente con la simulazione; bisogna vedere quanto ci si può avvicinare e di che tipo di simulazione si tratta. Dopo aver provato tutto quello che c'è, uno ha le idee più chiare su come esprimersi; a 18-20 anni ancora non si sa se piace di più il jazz, il rock, il blues. Si vorrebbe avere a portata di mano tutto. Quindi se esiste una cosa che passa dal suono di Keith Richards a quello di John Scofield va bene.

L. PROIETTI: Chi comincia ha anche esigenze di praticità; la simulazione può dare un buon risultato percentuale; se per avere i restanti 2/10 devi imbarcarti in spese e problemi, allora ha un valore anche la simulazione.

M. MANUSSO: In realtà arrivi a spendere la stessa cifra e alla fine ti trovi con un mare di aggeggi, che presto saranno superati; però giocando sull'insoddisfazione del chitarrista, sono riusciti a venderti tante cose che non aggiungono valore a ciò che possiedi, anzi...

V. TABACCO: Però esiste anche un'evoluzione legata al mercato, altrimenti saremmo ancora alla Gibson col Charlie Christian. Il prodotto non esce solo per creare mercato, ma a ruota, perché esiste una richiesta.

The Amazing
EBow

L'EBow produce un sustain infinito, ricco di armoniche, un suono incredibile...

Distribuzione: **WILDER / DAVOLI** Parma
Fax 0521 - 77.45.39



Si può dare qualche consiglio di massima per partire con il piede, scusate, suono giusto nel proprio genere musicale preferito? Sì, ehm... forse.

BLUES. Chitarra usualmente con magneti non troppo potenti, tipo Fender Vintage, humbucker Gibson o repliche PAF (perché non provare anche i P90?). Ampli di potenza piccola o moderata, da 15 a 40 watt; anche se ne è dotato, non bisogna aspettarsi troppo dall'uso congiunto di master volume e guadagno; meglio scegliere una potenza veramente adatta alle proprie necessità e sfruttarla al massimo, o quasi. Ad un piccolo ampli è sempre possibile collegare una cassa più grande per ampliare il fronte sonoro. Se l'ampli è privo di master, si può utilizzare un pedale overdrive per mettere sotto pressione il pre. Le corde non devono essere troppo sottili, soprattutto sui bassi; action *duretta*. Una cassa aperta diffonde il suono diversamente da una chiusa, dando quell'impressione di *suono aperto*. Se si apprezza la distorsione che generano, altoparlanti tipo vintage di scarsa potenza sono consigliabili. La distanza dei single-coil dalle corde va tenuta d'occhio; non vanno mai troppo vicini o il campo magnetico agirà come un *cappio* sulle corde limitandone la vibrazione.

SHREDDING. Qui possiamo cominciare a sbizzarrirci un pochino, anche se un buon Marshall 4x12" va sempre bene. A secondo del budget a disposizione ci si può orientare su diversi ampli con circuitazione (valvolare o a stato solido) studiata proprio per garantire la distorsione e la spinta che necessita, fino ad arrivare agli iper-sistemi pre/finale stereo; fondamentali il master volume e un canale high-gain. Coni surdimensionati e cassa chiusa favoriscono rispettivamente definizione e spinta in basso. Utilizzando invece coni tipo vintage (come i Celestion da 30 watt) si può avere più presenza nella parte bassa delle frequenze e acuti meno spinti. La chitarra è necessariamente una solid body, con tastiera veloce e tasti grossi; leva vibrato irrinunciabile, ma di buona qualità (da preferire i materiali ferrosi, provandoli con una

comune calamita); pickup potenti, ben piazzati sui medi, ma ci si deve affidare più al guadagno del pre che alla potenza dei magneti per non perdere troppo in definizione del fraseggio. La diffusione di pickup con caratteristiche *estreme* è anche legata al progressivo alleggerimento delle casse e allo scadimento qualitativo dei legni; provando una chitarra con una cassa timbricamente diversa, la scelta dei pickup potrebbe essere messa in discussione. Corde extra-light o giù di lì.

COUNTRY. Qui la regola è il *twang!* Sia una Fender Telecaster (la regina!) o una Gretsch Country Gentleman o la recente Ernie Ball/Music Man *Albert Lee*, il timbro deve essere aperto, metallico, ringing, carico di armoniche e *splendido* sugli acuti, sorretto da amplificatori potenti e puliti, quasi necessariamente Fender (però, sapevate che l'ampli oggi più diffuso negli studi di Nashville è il Peavey Classic 50?), magari con altoparlanti JBL.

JAZZ CLASSICO. Sono d'obbligo la pulizia e la definizione. Chitarra possibilmente semiacustica (ci smentiamo subito da soli, così non lo fate voi: Ed Bickert utilizza una Telecaster con humbucker alla tastiera e corde molto grosse e il risultato è *stupefacentemente* mainstream). Ampli pulito, anche ad alti volumi. Corde decisamente spesse ed action ben regolata. Uno strumento a scala 628 mm. (tipo Gibson ES175) offre maggiore comodità della tastiera e un timbro più dolce; una chitarra a scala 647 mm. (tipo Gibson L5 o Ibanez Joe Pass) ha un suono più pieno e articolato.

FUSION. Non sembrano esserci limitazioni né regole (del resto non ce ne sono per nessuno, solo indicazioni...). Qualche esempio può meglio chiarire le idee: Pat Metheny, ampli a transistor e Gibson ES175; Frank Gambale, ampli Mesa e chitarra Ibanez Saber; Bill Frisell, Gibson SG e ampli Marshall; Larry Carlton, strato Valley Arts con pickup attivi EMG e ampli Howard Dumble; Mike Stern, copia telecaster con humbucker Seymour Duncan alla tastiera e Bill Lawrence a barra al ponte, ampli Peavey o Yamaha. Dite la vostra...

L. PROIETTI: Rispetto a un discorso tecnologico è vero che l'allargamento del mercato e le innovazioni tecnologiche permettono di abbassare i costi; se da una parte ci si rimette, è anche vero che si ha accesso a cose che prima non ci si poteva permettere. Per molti chitarristi un effetto diventa parte del suono.

G. DILETTI: Quando prendi una chitarra devi essere in grado di gestirla già da spenta; poi attacchi un ampli qualsiasi e devi gestirne il suono, toni, volume, ecc. Poi arriva il master; poi potresti parlare di chorus e riverbero...

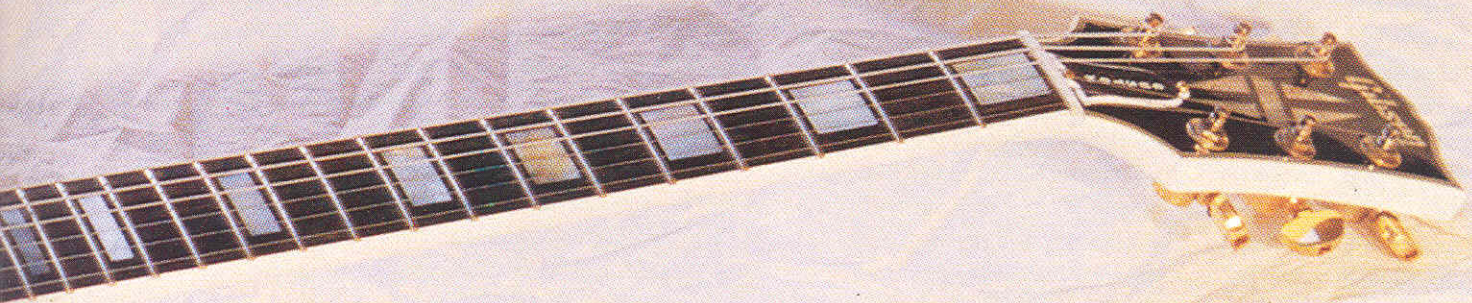
M. MANUSSO: Nessuno utilizza il volume o i toni della chitarra. Anche sull'amplificatore: hai troppi alti e vai a selezionare il preset n. xy, e magari potresti semplicemente abbassare gli acuti sull'ampli! Poi arriva il Danny Gatton della situazione con

una Telecaster e un amplificatore e riesce a fare tutto.

R. CIOTTI: La mia ricerca forse è un po' vecchia come concezione ma il suono e la musica te li devi fare tu e devi assolutamente personalizzarteli. Oggi è facile usare un campionatore e avere il suono di questo o quello, ma mi sembra veramente ridicolo. Il fattore commerciale ha sempre tirato su strumenti che, chiunque li prenda in mano, suonino senza difficoltà; era così anche negli anni '60; però chi vuole fare il musicista deve trovare la propria sonorità, assolutamente! Il suono lo dai tu, gli accessori hanno un'importanza secondaria.

F. DADO: Bene, parliamo un po' dei ponti in ottone...





AXE Gallery
Les Paul Custom '62 - foto C. Sperati
pubblicato su AXE n. 1 marzo/aprile 1995

AXE Gallery

GIBSON LES PAUL CUSTOM '62

Come suggerisce il numero di serie punzonato dietro alla paletta, abbiamo la fortuna di *gustare* uno dei capolavori prodotti dalla Gibson nel 1962: la Les Paul Custom con la forma della SG.

Non ho potuto evitare un *gropo alla gola*, nel momento in cui mi tornava alla mente, in un flash molto nitido, la scena da *Happy Days* avvenuta proprio nel 1962, quando, appena diciassettenne, acquistavo la mia prima Gibson ES-335TD, e Nanni (Musicarte, Roma) mi proponeva in alternativa una Les Paul Custom - SG identica a questa, oltre naturalmente alle varie Stratocaster, Gretsch, Guild Duane Eddy e roba simile, che a quei tempi si potevano trovare solo in due o tre negozi, qui a Roma. Bando alla nostalgia, confesso che ho impiegato molto tempo per riuscire ad apprezzare in pieno questa stupenda chitarra. All'inizio non riusciva ad emozionarmi, non tanto per il suono e la suonabilità, quanto per la forma inusitata della cassa che noi giovanissimi cominciamo a chiamare *diavoletto*.

Traduco dall'inglese il catalogo Gibson del 1962, che recitava: "*I chitarristi la chiamano fretless wonder a causa dei tasti estremamente bassi (e piccoli) e delle corde regolate bassissime (già dalla fabbrica). Ora è più bella che mai, con il nuovo disegno della cassa (rispetto alla vecchia classica forma della Les Paul) e nuove caratteristiche. Ultra sottile, bilanciata delicatamente, con o senza tracolla, si adatta e si pone nella posizione perfetta per essere suonata da ogni chitarrista (oggi avrebbero detto che è estremamente ergonomica) ... (omissis). * Corpo ultra sottile, scolpito a mano, doppia spalla mancante. * Nuovo manico ancor più fino, più veloce, con action ancora più bassa, - con tastini speciali, ultra bassi - il manico si unisce alla cassa al 22° tasto. * Manico in un sol pezzo di mogano (non consideravano i due listelli laterali per la paletta), con truss rod regolabile. * Tre potenti pickup humbucking (quelli che oggi chiamiamo "Patent Applied For") regolabili, con circuito speciale. * Due controlli di volume e due di tono. * Deviatore a tre vie, cablato in maniera speciale."*

Poi era indicata la lunghezza della scala (24^{3/4}"), il numero dei tasti (22) e le misure d'ingombro dello strumento. Il catalogo riportava infine il prezzo di listino: \$ 425.00; il prezzo della custodia rigida: \$ 47.50 e della fodera impermeabile con chiusura lampo: \$ 30.00 (!). Notare che la Les Paul Custom costava ben \$ 135.00 più della Les Paul Standard, che, sullo stesso catalogo, in cherry, veniva \$ 290.00. Da qui si può capire che le versioni custom costavano molto di più, perché superiori per qualità e tipo dei materiali impiegati (ebano, madreperla) e per eventuali abbellimenti (intarsi, binding, dorature).

Su questa Les Paul Custom SG è montato il vibrato Vibrola a coda lunga (esisteva anche quello senza coda, per i modelli economici), ancora in uso durante gli anni settanta, e non la commovente *side-to-side*, impiegata su chitarre Gibson nel 1961-62. Les Paul in persona

Bruno de Vita, grafico, liutaio, progettista, intarsiatore e columnist, è un esperto di chitarre americane vintage e di musica e strumenti country.

usava la Vibrola sul modello a lui intitolato, sul quale però erano montati due soli pickup. Su questa Les Paul di serie (3 pickup) il suono prodotto dai magneti estremi accoppiati con il centrale è molto bello: caldo e incisivo allo stesso tempo, e, insieme con la Vibrola a coda lunga, che con la forma scatolare della sua placca assume funzione, se non di risuonatore, almeno di correttore timbrico, è elemento base della voce di questo *classico* Gibson. Il precedente vibrato side-to-side, essendo ricco di masse in lega tipo zamac, produceva un timbro meno bronzeo, e proponeva un funzionamento a dir poco scoraggiante, poiché il braccio della leva si doveva muovere nella stessa direzione delle pennate.

Questa Les Paul Custom SG, suona magnificamente: sia da spenta, sia quando è amplificata. I pickup P.A.F. non possono essere descritti a parole! Da spenta, la voce è ben equilibrata su tutte le note e si può apprezzare un sustain considerevole, inaspettato per una chitarra con cassa in mogano massello piccola e sottile. I tastini sono stati sostituiti con Dunlop 6150 overbinding nel 1994: gli originali (fretless wonder) erano quasi scomparsi.

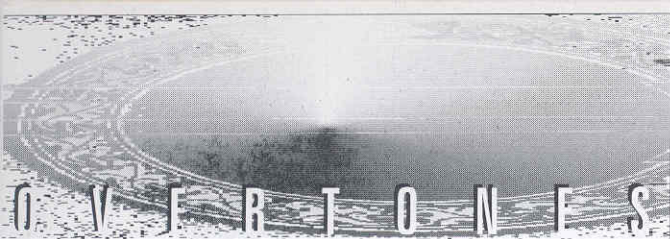
Con l'occasione raccomando a chi volesse giudicare ed apprezzare le chitarre elettriche, di ascoltarne la voce e le vibrazioni quando sono spente, senza nessuna amplificazione: è il primo passo per imparare a capire la voce degli strumenti, che non può essere rilevata, se amplificata in presenza di effetti elettronici.

Altra peculiarità della Les Paul SG è il manico. L'accessibilità a tutti i tasti, visto che l'ultimo, il ventiduesimo, è esterno al corpo, rende la Les Paul Custom SG unica, in specie se inquadrata nel suo periodo storico. Il sistema di costruzione è quantomeno ardito: il prolungamento del manico, dopo la fine della tastiera, va ad inserirsi nell'incastro tagliato nella cassa, in modo da far sembrare manico e cassa incollati di testa.

Le SG successive al 1966 persero gradualmente questa caratteristica. E' bene parlare qui anche della reissue (riedizione) della Les Paul Custom SG, quale eccellente sostituto dell'originale descritto che è purtroppo irraggiungibile per la gran parte dei gibsonisti, dato il prezzo elevato e la scarsissima reperibilità. Sulla reissue degli anni novanta non esistono grandi differenze rispetto all'originale, tranne alcune, relative alla scultura del corpo, del battipenna e un po' nella sezione del manico, peraltro estremamente comodo e ben sagomato. Il suono dei pickup è a dir poco esaltante, anche se non uguale agli originali. La voce, in generale, è differente, se non altro per l'assenza della Vibrola, e per la presenza dello stop o stud tailpiece (attaccacorde a stop) già su Les Paul primo tipo e su altri modelli solid e semisolid body (ES-335, etc.). Carte vincenti della Les Paul Custom SG furono e sono: voce, suonabilità, peso, comodità e look! Cos'altro avreste voluto?

Bruno de Vita

*Strumento gentilmente messo a disposizione
da Manlio Abati, chitarrista solista dei Klessidra
(CD "Sempre più su" - IM).*



Francesco Bruno, chitarrista e compositore, ha al suo attivo tre album come solista, *Interface*, *Time Sharing* ed *El Lugar*; tra le sue passate collaborazioni figurano quelle con artisti come Teresa De Sio e Tony Esposito.

MUSICISTA & STRUMENTO

DI FRANCESCO BRUNO

Credo che prima di parlare del rapporto tra musicista e strumento, sia fondamentale cercare di capire un po' di più che significato abbia per ognuno di noi la parola *musicista*.

C'è una frase che più volte mi è capitato di sentire che dice: "... *Si suona ciò che si è nella vita...*" Credo che questo sia molto vero e che sia alla base del rapporto che una persona instaura con il proprio strumento, o, meglio ancora, con la *musica*.

E allora guardiamoci un attimo intorno. Viviamo in un periodo storico in cui sempre più l'apparenza delle cose prevale sulla sostanza, in cui il banale è ormai quasi una condizione imprescindibile per il raggiungimento di un qualsiasi riconoscimento, ed è quindi ovvio che tale tendenza si rifletta sulla scena musicale.

Il cinema internazionale, ad esempio, ci propone un modello di uomo, molto in voga oggi, *alla Schwarzenegger*. E' simpatico, sportivo, armato fino ai denti, pronto a sconfiggere il male che finalmente è stato individuato, accerchiato e catalogato.

Così nel suo piccolo anche l'industria discografica fa la sua parte, avendo finalmente capito ciò che non piace alla gente, comportandosi di conseguenza.

In questo desolante scenario, nel firmamento chitarristico nascono e crescono nuovi eroi che, a colpi di raffiche di note, ci mostrano con tanto di manuali come annientare il buon gusto o, forse... la musica stessa. Che fare allora?

In questi difficili anni abbiamo avuto un'incredibile proliferazione di scuole di musica, con un'altrettanto lunga lista di vocazioni alla didattica in ogni campo. Incredibile! Credo ormai di non conoscere più una persona, nell'ambiente musicale, che non insegni qualcosa a qualcu-

no!

Scherzi a parte, a molte di queste persone va la mia sincera stima per aver elevato il livello medio musicale di tanti ragazzi e per aver saputo creare un riferimento importante per chi si avvicina allo studio di uno strumento.

Purtroppo però, a causa della quasi totale mancanza di strutture, la situazione rischia di essere paradossale, in quanto a fronte di una preparazione teorica adeguata, manca quasi sempre per un

giovane musicista la possibilità di una verifica reale delle

apprese, suonando su un palco di fronte ad un pubblico eterogeneo.

Tutto ciò, a mio avviso, finisce alla lunga per falsare completamente il rapporto tra *musicista e strumento*. L'esperienza sulla strada è per un musicista molto diversa da un pur importante esperienza scolastica di *musica d'insieme*.

Un tempo le palestre per i giovani musicisti erano i night club o le discoteche quando ancora in queste si suonava molta musica dal vivo. Oggi, per una serie di circostanze, diventa sempre più raro sentire di qualche giovane che abbia la possibilità di vivere gradualmente una serie di esperienze. E' perciò comprensibile che psicologicamente, in mancanza di tale verifica, ci si autoconvinca di aver già acquisito un bagaglio musicale sufficiente per affrontare nuovi passi.

E' un paradosso che forse pochi rie-

scono a focalizzare. Da questa pur comprensibile presunzione nasce poi l'incapacità reale per tanti musicisti di porsi al pubblico e, diciamo, anche all'industria discografica con una proposta musicale organica e con una sufficiente dose di comunicativa. Sempre da questo mancato riscontro con la realtà, fattori importanti come lo sviluppo di un *suono*, vengono ignorati o sottovalutati in nome di una tecnica o di una musicalità che di fatto è illusoria in quanto intellegibile soltanto da chi suona e non da chi ascolta.

In altri termini, ciò che spesso si perde di vista è un concetto globale di produzione musicale, presupposto indispensabile per un giusto rapporto con lo strumento, che, per definizione stessa, dovrebbe essere qualcosa al servizio dell'espressività.

Insomma, a chi la colpa di tutto ciò?

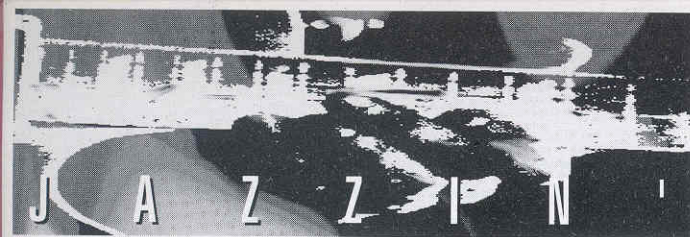
All'industria discografica? Agli insegnanti? Agli alunni? La verità, come sempre, è nel mezzo, ma ciò che credo bisognerebbe cercare di evitare è questo sterile loop del tipo: *visto-che-non-suono-insegno-a-te-che-non-suoni-così-tu-insegnerai-a-qualcuno-che-non-suona*.

Che fare? Da dove cominciare? Un modestissimo consiglio ai più giovani: non vergognatevi di accettare anche il più umile degli ingaggi, a prescindere dal tipo di musica che più amate al momento.

Sarà comunque un bagaglio per il futuro, importante almeno quanto il saper suonare a 150 di metronomo i vostri pattern preferiti.

Abbiate sempre l'umiltà di considerarsi allievi e mai maestri, lasciando eventualmente agli altri il compito di complimentarsi con voi. Il tutto per amore della musica. In bocca al lupo.

P.S.: A proposito, diffidate dei chitarristi che scrivono su riviste musicali.



Marcello Maranzano, chitarrista, diplomato presso il Musicians Institute, unisce l'attività musicale con gruppi e big band a quella didattica.

PENTATONICHE RICICLATE!

DI MARCELLO MARANZANO

Jn tema quanto mai attuale di *riciclaggio* (vedi politica, denaro, ecc.) la musica non è rimasta immune da questo fenomeno manifestatosi sotto diversi aspetti.

Trascurando manifestazioni come copiare composizioni spacciandole per originali o addirittura rispolverare generi vecchi di dieci o venti anni senza arricchirli di una virgola, nel marasma di eventi creati dal *riciclaggio* musicale possiamo notarne alcuni decisamente positivi.

Concettualmente parlando si tratta di una scala (come avrete già capito dal titolo, la pentatonica) che, adoperata in due contesti particolari, dà luogo ad effetti sonori originali. Questa tecnica, comparsa nel jazz degli anni '60 (ad es. Coltrane), è usata e sviluppata da personaggi del calibro di Joe Diorio, Michael Brecker, ecc. Si nota non solo in generi musicali considerati *colti* come jazz o fusion, ma un po' dappertutto.

Vediamo i presupposti necessari per comprendere meglio l'argomento trattato in questo articolo.

Nella storia dell'improvvisazione musicale moderna la tendenza è stata quella di alterare gli accordi di settima dominante in varie maniere prima di risolvere una quarta sopra l'accordo stesso (ad es. G7, Cmaj). Per fare esempi di uso comune posso citare le alterazioni di 9b, 9d, 5b che implicano normalmente una scala *diminuita dominante* (I-IIb-III-III-Vb-V-VI-VIIb). Continuando in tema di alterazioni spesso viene usata la scala *alterata* (minore melodica partendo dal VII grado o superlocria) dove vengono arricchite le precedenti alterazioni con la XIIIb (VIb) facendo a meno della V *giusta*.

L'uso di queste scale presuppone la presenza effettiva o *sottintesa* di accordi che sostengono le alterazioni suddette

(es. G7b9, G7d9, G7b9b13, G7d9b5, ecc.).

Il punto focale è chiedersi se è necessario suonare solo queste scale per evidenziare le alterazioni senza cadere nella banalità o no.

La risposta è *no!* Con un'operazione di *riciclaggio* da veri furbi è possibile trovare un'alternativa per mettere l'accento su tutte le alterazioni menzionate. Per capire questo tipo di operazione l'ingrediente necessario è solo la conoscenza base di una normale scala *pentatonica* è un po' di cosiddetto *manico* per sottometerla ai nostri voleri. Quale chitarrista non ha suonato almeno una volta la scala pentatonica nella sua vita? Praticamente *nessuno!*

Teniamo presente una progressione di accordi molto comune che ricorda vagamente il classico *giro di Do*: IIm-V7-I-VI7 (es. Dm G7 Cmaj A7). Noteremo come gli accordi dominanti (V7, VI7) sono quelli che danno una maggiore tensione armonica durante lo svolgimento della progressione. Ora, considerando le scale pentatoniche maggiori (I-II-III-V-VI), vediamo come possiamo infilarle in questa progressione alterando diabolicamente gli accordi di Settima Dominante per *aggravare* l'effetto di tensione:

IIm (Dm7) pentatonica maggiore di C (C, D, E, G, A)

V7 (G7alt) pentatonica maggiore di Db (Db, Eb, F, Ab, Bb)

I (C) pentatonica maggiore di D (D, E, Fd, A, B)

VI7 (A7alt) pentatonica maggiore di Eb (Eb, F, G, Bb, C), v. esempio.

Tenendo presente che l'esempio ha come centro tonale C e va interpretato come pura dimostrazione, vediamo passo per passo cosa succede suonando queste scale con questi accordi e giustifichiamone il perché.

L'uso della pentatonica di C sul Dm

(meglio se Dm9) partendo dalla tonica dell'accordo evidenzia le seguenti note dell'accordo: D (tonica dell'accordo), E (9 dell'accordo), G (4 dell'accordo), A (5 dell'accordo), C (7b dell'accordo).

L'effetto che scaturisce è quello di un modo dorico. Attenzione però, non si tratta di un vero modo dorico, ma la presenza di D esalta la nona del centro tonale e quindi richiama solo il *sapore* di questo modo. L'uso della pentatonica di Db sul G7alt è quello che più affascina in quanto vengono suonate le quattro alterazioni che abbiamo menzionato sopra con in più la settima dominante. Il contesto armonico nel quale adoperiamo la scala è tale che risulta impossibile suonare la scala dalla tonica dell'accordo perché nella scala pentatonica di Db la nota G addirittura non esiste. Fortunatamente però nella nostra band abbiamo un equilibrato bassista che suona la tonica dell'accordo *reggendoci il gioco*; quindi ci permetteremo il lusso di suonare la scala partendo da un'alterazione dell'accordo stesso.

Vediamo cosa succede: Eb (13b dell'accordo), F (7b dell'accordo), Ab (9b dell'accordo), Bb (9d dell'accordo), Db (5b dell'accordo). E' agghiacciante se subito dopo questo non risolviamo con un accordo di C e relativa scala.

L'uso della pentatonica di D sul Cmaj evidenzia il modo lidio. Anche qui vale quanto detto sopra; si tratta di un *effetto lidio* dovuto alla presenza della nota Fd (11d), ma non di un vero modo lidio. Quindi se abbelliamo con l'accordo di Cmaj con 11d non è un delitto.

Questa è la seconda furberia che possiamo fare usando in maniera *anomala* la pentatonica. Tale è l'anomalia che anche in questo caso la tonica dell'accordo è assente dalla scala, quindi: D (9 dell'accordo), E (3 dell'accordo), Fd (11d dell'accordo), A (13 dell'accordo), B (7 dell'accordo). L'uso della pentatonica di Eb sul A7alt è del tutto simile a quello di Db su G7alt; di conseguenza avremo: F (13 dell'accordo), G (7b dell'accordo), Bb (9b dell'accordo), C (9d dell'accordo), Eb (5b dell'accordo).

Dopo aver analizzato l'uso di queste scale pentatoniche, notiamo che chitarristicamente parlando la meccanica con cui possiamo suonarle è relativamente semplice. Questo è dovuto al fatto che sopra la tastiera della chitarra queste scale risultano contigue tra loro, ovvero è sufficiente spostarsi sul manico dello strumento mezzo tono sopra ogni volta che l'accordo dell'esempio cambia per coprire armonicamente la progressione.

Avanzare di mezzo tono è la tecnica di più facile comprensione, quindi cerchiamo di adoperare tutte le posizioni e le diteggiature possibili delle scale pentatoniche.

Per fare ciò è sufficiente suonare la progressione armonica dell'esempio in due o tre tonalità diverse senza cambiare posizione sul manico, quindi cambiare posizione e suonare le stesse tonalità della posizione precedente. In un eccesso di pazzia potremmo provare non solo cambi ascendenti di mezzo tono, ma addirittura cambi discendenti.

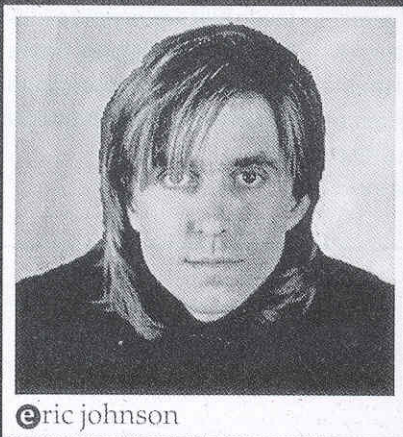
Non rimane che applicare il concetto a progressioni simili presenti in migliaia di brani musicali che abbiamo a disposizione e dopo un numero imprevedibile di tentativi si dovrebbero ottenere i primi risultati. Se in un primo momento le alterazioni suonano male al nostro orecchio

non dobbiamo preoccuparci, comprenderle e abituarci a forme armoniche sconosciute o poco ascoltate prende sempre un po' di tempo. Consoliamoci pensando che di lì a poco otterremo qualcosa di musicalmente più avanzato; prospettiva allettante visto e considerato il panorama musicale di oggi con il suo bagaglio di spettacoli deprimenti dovuti a riciclaggi noiosi e abitudinari. Non perdiamoci d'animo e ricicliamo anche noi.

Ma questa volta con cervello!



Enough said.



eric johnson

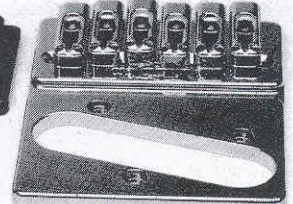
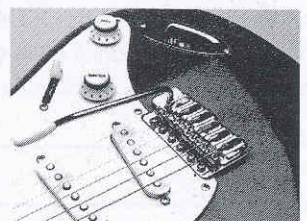
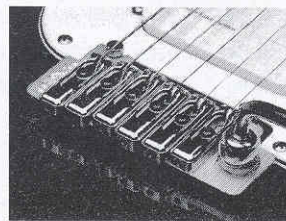
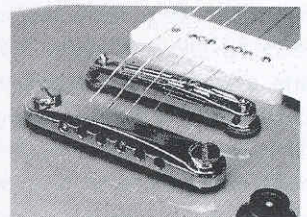
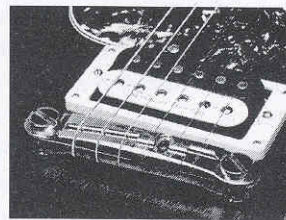
"I've been using L.R. Baggs pickups for years—I find them to be a very important and integral part of my acoustic sound."

Call or write for brochure.

L.R. Baggs

483 N. Frontage Rd., Nipomo, CA 93444 (805) 929-3545

Distribuzione: **WILDER / DAVOLI** Parma
Fax 0521 - 77.45.39



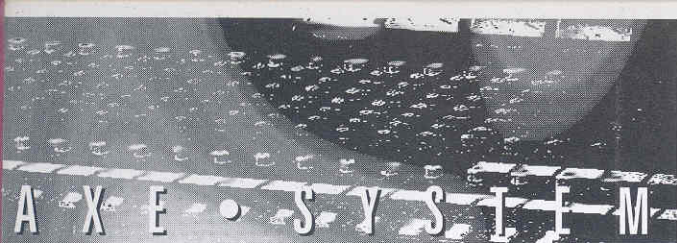
VINTAGE TONE AND TUNING STABILITY IN THE SAME PIECE OF HARDWARE? NO PROBLEM.

Wilkinson USA

Distributed By:

WILDER / DAVOLI
Parma
Fax 0521 - 77.45.39

3156 E. La Palma Ave., Unit B, Anaheim, CA 92806
(714) 630-3203 Fax: (714) 630-3432



FONDAMENTI

DI ITALO DE ANGELIS

Dopo aver risparmiato per lunghi mesi il sudato denaro, siamo finalmente in possesso di un certo numero di unità audio di qualità, dedicate alla chitarra. Come possiamo sfruttarle al meglio?

Nel nostro linguaggio tecnico *Signal Routing* sarà il percorso del segnale audio. Ci sono due tipi di Signal Routing: Serie e Parallelo.

Il percorso in serie è molto familiare ai chitarristi, in particolare a coloro che usano gli effetti a pedale: collegare l'output (uscita) di un effetto all'input (ingresso) di un altro (vedi schema Serial Routing).

Il collegamento in serie ci consente di creare suoni condizionati da quell'unico ordine nei collegamenti, realizzato tra le macchine. Ciò può essere molto utile in certe situazioni: per esempio, non c'è dubbio che un distorsore collegato ad un chorus suoni in modo molto diverso da un chorus collegato ad un distorsore. Il lato negativo del collegamento in serie è dato dall'aumento del rumore di fondo che si somma di unità in unità nella catena dei collegamenti, dalla distorsione non desi-

derata, dalla degradazione del segnale originario e dalla limitazione della gamma dinamica che avviene con ogni aggiunta alla linea di segnale.

Un buon esempio di Parallel Routing è l'effect send di un mixer: il segnale originario, non processato, viene *splittato* (diviso) ed inviato ad ogni effetto individualmente. Le uscite degli effetti sono quindi riportate a canali separati sul mixer e manipolati individualmente (vedi schema Parallel Routing).

Il riporto delle uscite degli effetti in canali dedicati consente anche l'utilizzazione di sub-sends parziali di un effetto ad un altro, per ottenere particolari sonorità.

Tutti sappiamo bene però che i mixer a rack non hanno, in media, più di due send a disposizione: in questo caso ci viene in aiuto la tecnologia degli splitter, come i Rane SM-26 ed FPS-28 o il Great Divide della Uptown Technologies; questi modelli sono tutti splitter attivi a rack, di ottima qualità audio. E' possibile costruirsi uno splitter passivo sufficientemente trasparente con non più di quattro prese jack: ognuna potrà funzionare sia da input

che da output. L'utilità degli splitter è decisiva nei sistemi a rack con almeno tre processori di effetti integrati nel sistema audio. Vediamo alcune applicazioni nello schema Sistema Semplice.

Questa configurazione migliorerà molto la dinamica, il rapporto segnale/rumore e la qualità timbrica del segnale. Infatti ogni volta che il suono originario attraversa qualsiasi componente (amplificatore, EQ network, resistenze, ecc.) esso viene influenzato in qualche modo.

Ogni volta che si processa un segnale e non si regola il volume del processore a 100% wet, si sta degradando il segnale originario. Il modo migliore per preservare il suono è splittarlo con un'unità di buona qualità, processarlo in parallelo e risommare le varie linee parallele con un mixer adatto allo scopo.

Con questo approccio avremo tutti gli effetti regolati a 100% wet e controllo totale sul mixing di suono originale inalterato e suono processato (vedi schema Sistemi Composti).

In futuro torneremo più specificatamente sull'argomento, affrontando altri argomenti, come la scelta di un mixer per un sistema a rack per chitarra e analizzando altre configurazioni di sistemi, come quelli con preamplificazione multipla.

RITAGLIARE O FOTOCOPIARE E SPEDIRE A:
EDIZIONI PALOMINO - L.GO. GAETANO LA LOGGIA 33 - 00149 ROMA

SI RICHIEDE L'AVVIO DI UN ABBONAMENTO AL PERIODICO
AXE A PARTIRE DAL PRIMO NUMERO UTILE.
IL SOTTOSCRITTO HA EFFETTUATO UN VERSAMENTO DI:

- LIRE 30.000 PER N. 06 NUMERI
- LIRE 50.000 PER N. 12 NUMERI
- LIRE 60.000 PER N. 06 NUMERI ESTERO

SUL C/C POSTALE N. 79639001 INTESTATO A:
EDIZIONI PALOMINO
L.GO GAETANO LA LOGGIA, 33
00149 ROMA

COGNOME _____

NOME _____

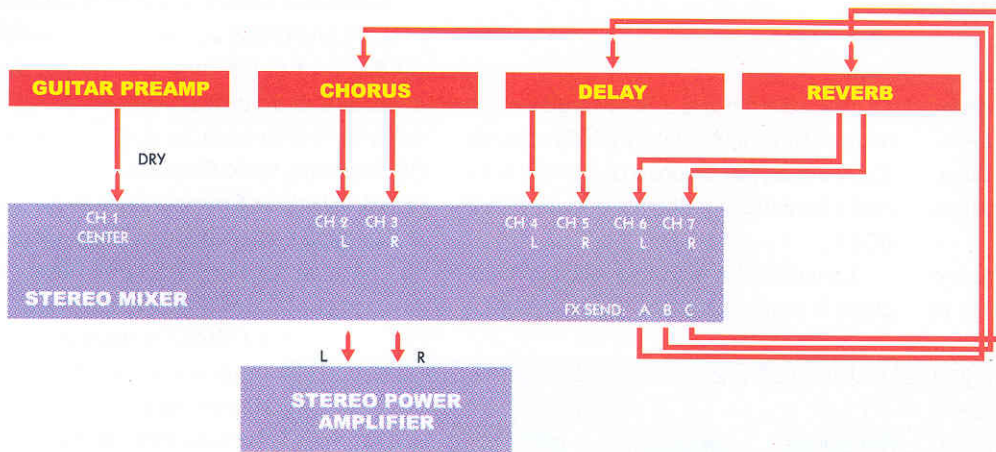
INDIRIZZO _____

CAP _____ CITTA' _____ PROV _____

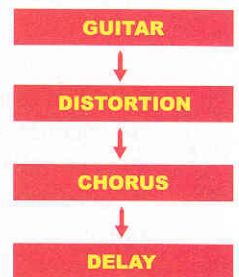
ETA' _____ PROFESSIONE _____

FIRMA _____

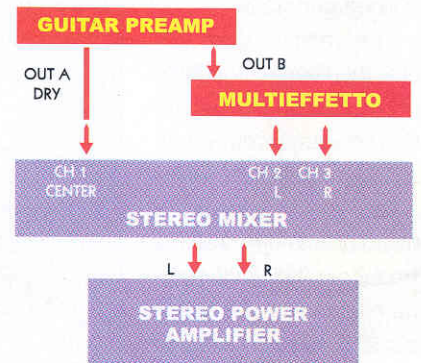
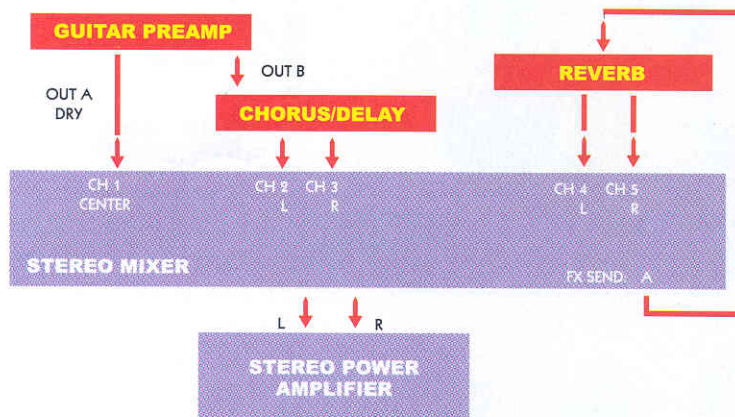
PARALLEL ROUTING



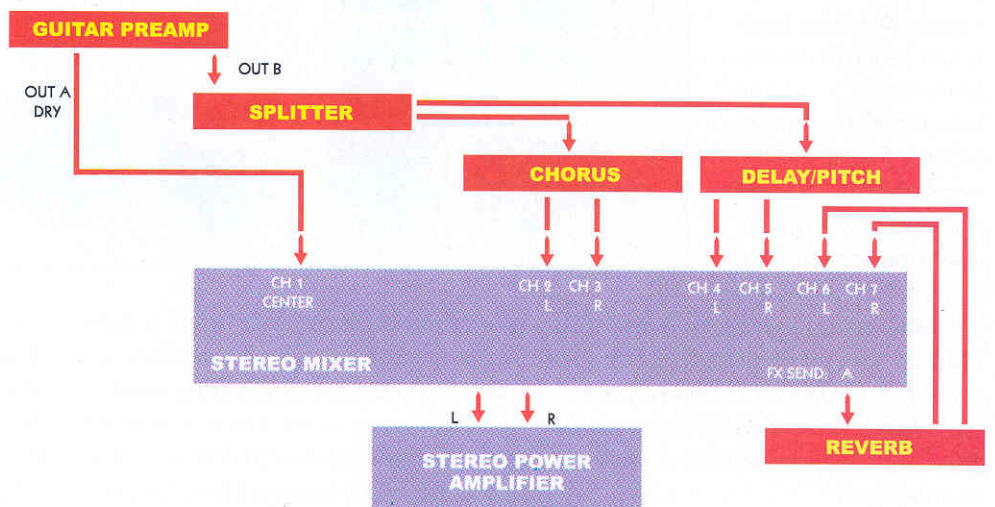
SERIAL ROUTING



SISTEMA SEMPLICE



SISTEMI COMPOSTI





Vincenzo Tabacco, titolare di un centro assistenza tecnica autorizzata dei maggiori marchi di amplificazione, svolge anche attività di progettazione e customizzazione in campo audio.

QUALI VALVOLE?

DI VINCENZO TABACCO

Uno dei maggiori interrogativi dei chitarristi, riguarda il *quando* e *con quali* valvole sostituire quelle del proprio amplificatore.

Per i meno esperti, è bene ricordare che le valvole più *grandi* sono quelle di potenza, o *finali*, mentre quelle *piccole* sono le amplificatrici di segnale, o *preamplificatrici*; questo in linea generale.

Le valvole, dette anche *tubi*, vanno sostituite o perchè rotte o perchè invecchiate; in quest'ultimo casi i sintomi sono: una eccessiva microfonicità [la valvola traduce qualsiasi vibrazione meccanica che la colpisca in segnale elettrico indesiderato; *nda*], attenuazione delle alte frequenze, bassi confusi e *mosci*, scarso guadagno.

Le valvole di potenza, o finali, sono quelle che in unione al trasformatore di uscita forniscono l'energia all'altoparlante (non *autoparlante*, come mi è capitato di sentire!); il trasformatore di uscita è calcolato in base alla valvola di potenza utilizzata, quindi cambiare tipo di valvola, come mi chiedono in molti, non influisce sulla potenza erogata, ma solo sul timbro. Il numero di finali che possiamo trovare in un amplificatore dipende dal tipo di circuizione adottata e dalla potenza erogata.

Per potenze fino a 30-40 watt vengono utilizzate valvole tipo 6V6GTA oppure EL84/6BQ5; per potenze da 40 watt in su i tipi utilizzati sono 6L6GC oppure EL34/6CA7.

Le valvole finali sono quelle più sollecitate e perciò sostituite più spesso. La

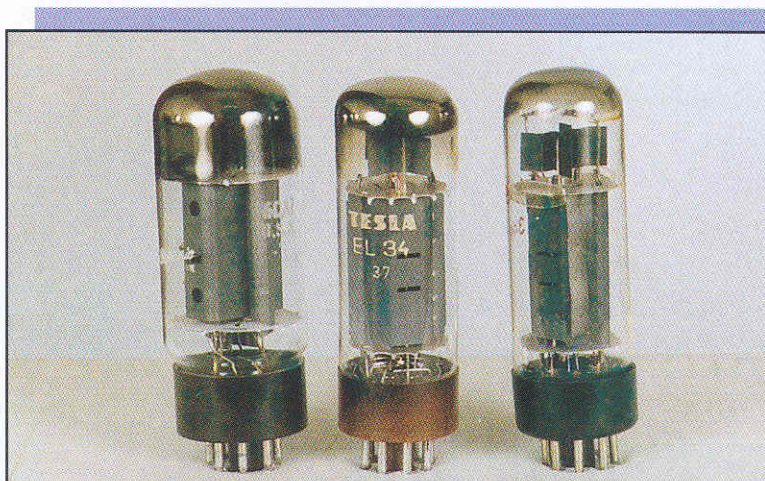
varne di buona qualità, pena lo scadimento sonoro dell'amplificatore; questo vale sempre.

Occorre precisare a questo punto che i marchi disponibili sul mercato, considerando anche i ricambi originali dei costruttori di amplificatori, sono svariati, ma le fabbriche sono, in realtà, di meno. Per esempio, sia le EL34 Marshall che le GT-EL34B della Groove Tubes sono costruite dalla Tesla, che le distribuisce anche per proprio conto sia nella versione normale che in quella *militare* siglata E34L.

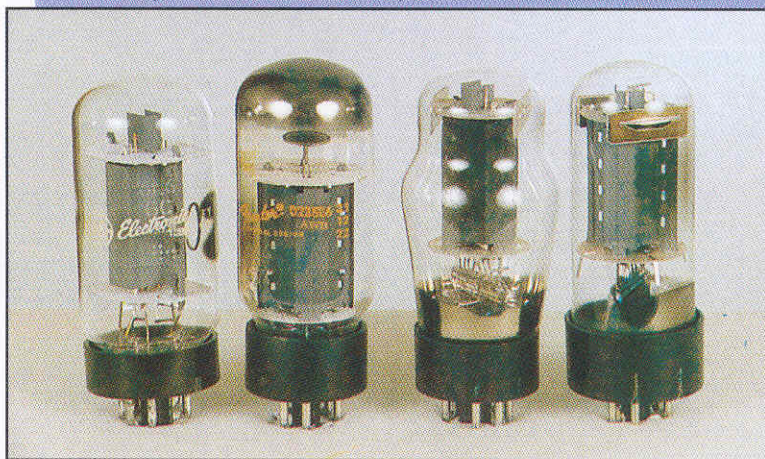
La 6CA7 è l'equivalente americana; le General Electric (GE) o le Sylvania sono più robuste ma sono diventate quasi introvabili; infatti, per esempio, le Mesa-Boogie 6CA7 sono di origine cinese e sono più delicate e timbricamente più povere sia delle vecchie GE che delle Tesla. Quindi, per quel che riguarda le 6CA7/EL34, possiamo dire che, a prescindere dalla marca, attualmente le migliori sono quelle prodotte dalla Tesla seguite da quelle prodotte nell'ex DDR per finire con quelle costruite in Cina.

Per quanto riguarda le 6L6GC, quelle prodotte dalla General Electric sono quelle che suonano meglio, ma, poiché la GE ha cessato la produzione, la loro reperibilità è condizionata dall'esaurimento delle scorte di magazzino; di conseguenza le migliori di questa famiglia, attual-

mente in produzione, restano le 5881/6L6WGC della Sovtek russa, che, guarda caso, equipaggiano l'ultima serie di Marshall, i Soldano ed ultimamente i Fender. Le General Electric hanno un suono trasparente con bassi asciutti e profondi e



In alto, da sinistra a destra: 6CA7 General Electric; EL34 Tesla cecoslovacca; EL34 cinese, notare il rattoppo sull'anodo.
In basso, da sinistra a destra: 6L6 General Electric; Fender by Sylvania; tipica cinese, oggi diffusissima; 6L6 russa non costruita dalla Sovtek, da evitare!



scelta non è sempre facile; infatti la sigla indica un codice di riconoscimento internazionale, mentre ogni marca ha una sua qualità sonora. Quindi non è sufficiente sostituire delle valvole con altre recanti la stessa sigla, ma bisogna soprattutto tro-

alti cristallini ma pur sempre setosi e mai fastidiosi, mentre le Sovtek risultano un po' più aggressive e dure.

Le finali 6L6 *made in China*, generalmente fatte con il bulbo in vetro a forma di anfora, timbricamente non sono un granchè. Infine possono capitare delle 6L6GC *made in Russia*, ma non costruite dalla Sovtek: sono assolutamente da evitare!

Per rispondere ad una tipica domanda, è possibile montare delle 6L6 al posto delle EL34, o viceversa, ma è un'operazione da far eseguire da personale qualificato, in quanto bisogna apportare delle modifiche ai valori di progetto riguardanti la polarizzazione delle finali; inoltre all'interno di un amplificatore ci sono tensioni dell'ordine di circa 400 volt per cui l'inesperto può ritrovarsi in un lampo a giocare a canasta con il Padreterno.

Inoltre bisogna ricordare che un trasformatore progettato per le EL34 ha comunque caratteristiche diverse da quelle adatte alle 6L6GC.

Per ultima cosa ricordo che le valvole finali vanno preferibilmente sostituite a coppie: se, per esempio, si rompe una delle quattro valvole di un 100 W, nel caso sia una delle due esterne vanno sostituite entrambe; lo stesso vale nel caso della rottura di una delle centrali. Comunque è bene far controllare l'amplificatore da un laboratorio di assistenza (possibilmente autorizzato), per assicurarsi che non ci

I costruttori di valvole, in base alle caratteristiche delle stesse, seguono degli standard di identificazione. Le sigle iniziati per lettera e seguite da numeri indicano la codifica europea; quelle numeriche con lettere al centro sono la codifica USA; infine le sigle solo numeriche appartengono ai dispositivi per uso industriale (americano) quindi qualitativamente selezionate.

Europeo	Americano	Industriale
ECC81	12AT7	6201
ECC82	12AU7	
ECC83	12AX7(A,WA,WB,WXT)	7025
EL34	6CA7	
EL84	6BQ5	
KT66	6L6(W)GC	5881=7581(A)
KT88	6550A	
GZ34	5AR4	

Tra parentesi sono indicate delle selezioni particolari dello stesso tipo di valvola.

siano guasti nella circuitazione. Un caso classico è quando l'amplificatore emette un hum [ronzio, ndr] sostenuto anche con i controlli a zero e l'armatura metallica

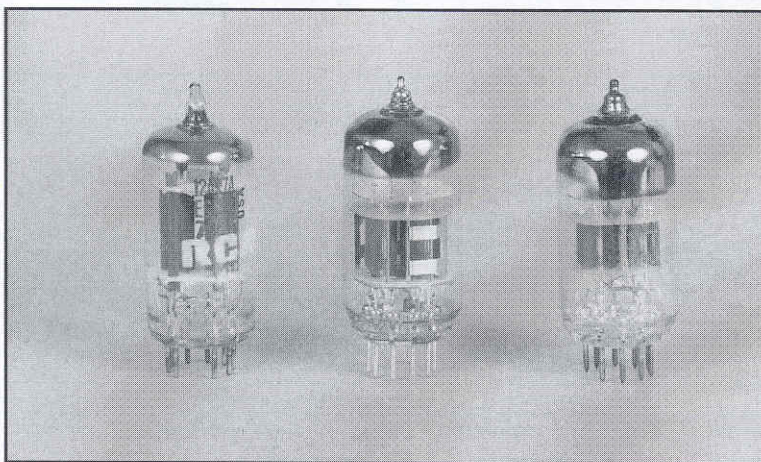
più alto ed una maggiore estensione sulle acute che le conferiscono una sonorità più ghiaccia, quasi vetrosa, caratteristica che mantiene anche in saturazione ri-

sultando così decisamente più cattiva rispetto alle Marshall; le 12AX7A/7025 Fender sui suoni pulitissimi collocano su una giusta via di mezzo mentre in saturazione non hanno i pregi né delle Marshall né delle Mesa. Oltre alle suddette sono presenti sul mercato anche le 12AX7 e le 7025 della Groove Tubes, che sono apprezzate.

Concludendo (lo spazio è tiranno) è pos-

sibile giocare da soli sostituendo le preamplificatrici con altre, creando cocktail sonori spesso interessanti, mentre è meglio essere cauti con le finali; è basilare ricordarsi di inserire lo stand-by e attendere una ventina di secondi in modo che non ci sia alta tensione sui piedini delle valvole al momento di procedere alla sostituzione.

Ricordate di proteggervi le mani nel maneggiare le finali a caldo in quanto... *ustionano!*



Da sinistra a destra: l'introvabile sua maestà RCA, notare le dimensioni delle placche; una tipica 12AX7 cinese; una Sovtek russa.

(detta *anodo* o *placca*) che si vede attraverso il vetro diventa incandescente: spegnere l'ampli e portarlo all'assistenza.

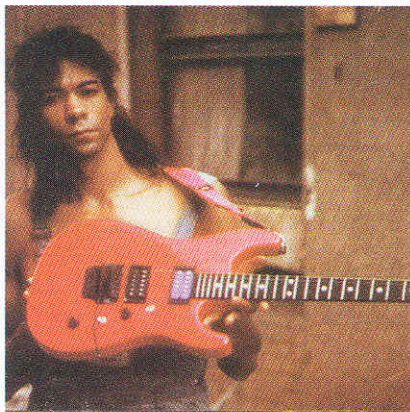
Passando alle valvole preamplificatrici è da notare che la maggioranza degli amplificatori usa la famiglia delle ECC83. Attualmente quasi tutte le valvole comunemente disponibili sono prodotte in Cina e solo recentemente cominciano ad apparire quelle di provenienza Sovtek, ma ciò non significa che suonino allo stesso modo. Infatti le Marshall, le Mesa-Boogie

Greg Howe: "UNCERTAIN TERMS"

EBBENE SÌ, è passato soltanto un anno dall'uscita di *Introspection* ed eccoci di fronte al nuovo lavoro - o capolavoro - di uno dei più innovativi chitarristi della scena rock mondiale, che dico?, *interplanetario!*

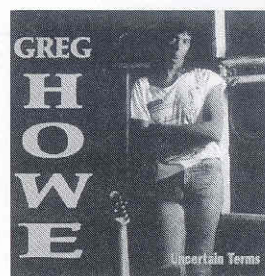
Per chi ha ascoltato il precedente, *Uncertain Terms* ne rappresenta la più spontanea evoluzione, aggiungendo sicuramente credibilità al giovane chitarrista di colore. Greg Howe riesce a far convivere feeling, virtuosismo, gusto e senso ritmico come pochi sanno fare, in una miscela di rock, fusion e a tratti anche blues, con una semplicità che stupisce.

I brani contenuti sono stati registrati tutti in casa e poi di seguito! remixati in studio; come se non bastasse Howe si è



occupato egregiamente anche del basso e della programmazione di

tastiere e batteria; quest'ultima è così ben articolata da trarre in inganno, facendo credere che sia realmente suonata. Attenzione quindi: nell'ascolto della musica non basta limitarsi alle chitarre; andrebbe analizzato ogni strumento, senza fermarsi alla superficie. Insomma, suonare veloce è solo l'aspetto più evidente; poi c'è la musica, che in questo disco non manca, come non manca qui



SALVATORE RUSSO

0:39

7 7 6 5 4 5 6 6 4 4 8 6 7 7 7 6 7 9 6 10

6 7 6 7 9 12 7 7 11 9 12 9 10 9 8 7 7 8 9 7 8 6 9 9 12

10 8 7 8 7 12 7 9 8 8 13 11 9 12

Faulty Outlet - (0:39)

È il primo brano, di cui presentiamo questo obbligato (a 39" dall'inizio); cinque battute che precedono l'inciso, dove vengono utilizzate, scale e accordi abbastanza inconsueti per un musicista di estrazione rock. Nella prima parte Howe utilizza una

frazione di scala esatonale (1, 2, 3, 4#, 5#, 7b; esatonale di Re: re, mi, fa#, sol#, sib, do), ponticellando così il Fa# sus dal quale proveniva con il Re magg 5b. Nella seconda e terza battuta la scala esatonale viene sostituita con una lidia con 5# (sempre su Re: re, mi, fa#, sol#, la#, si, do#); sparisce il do della precedente esatonale per lasciare il posto a si e do#. In quarta battuta attraverso un cromatismo passiamo in Mim7, subito seguito da un arpeggio diminuito (sottodiviso in due triadi diminuite, rivolti di sol° e sib°) che lega questa battuta con quella successiva; la frase si conclude con un arpeggio di Sol m, La b magg, scivolando così nel tema in La m7.

3:20

First system of musical notation for 'Run With It'. It features a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth-note patterns with triplets and sixteenth-note runs. The bass line is indicated by a series of 'V' symbols. Fingering numbers (3, 6, 7) are placed above the notes.

Second system of musical notation for 'Run With It'. It continues the melody with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The bass line includes 'V' symbols and an 'S' symbol. Fingering numbers (6, 5, 7, 8, 10) are present.

Run With It - (3:20; 3:45)

Sicuramente questo è uno dei brani più interessanti di *Uncertain Terms*, sia dal punto di vista tecnico - esuberante - che da quello ritmico, di chiara influenza fusion. Nel primo esempio (a 3'20") Greg suona scale a gruppi di sestine facendo il *mute* con il palmo della mano destra e pletrando solo una nota ogni tre (quindi due per ogni sei). Le altre note, cioè quelle non pletrate, suonano grazie alla potenza delle dita (mano sinistra) con un hammering (hammer-on) quasi da non credere: le note sembrano tutte pletrate! Il secondo esempio dello stesso brano invece è l'esposizione di un tema modale che si svolge attorno a: Fa #m7(5b), Mi m7, Sol m7, Fa magg, La bm7, etc. Attenzione alla diteggiatura perché non è casuale; in frasi particolarmente

'agitate', che prevedono l'uso di mini-barrée, Howe preferisce prenderli utilizzando l'anulare piuttosto che il mignolo, aggiungendo così quel certo feeling all'esecuzione. Questa frase è composta tutta da sedicesimi e non ci sono pause; l'esecuzione completa è davvero funambolica. Provare per credere...

Third system of musical notation for 'Run With It', starting at 3:45. It features a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is highly rhythmic, consisting of sixteenth-note patterns. The bass line is indicated by a series of numbers (1, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 1). Fingering numbers (9, 10, 11) are present.

Fourth system of musical notation for 'Run With It', starting at 8va. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is highly rhythmic, consisting of sixteenth-note patterns. The bass line is indicated by a series of numbers (3, 4, 1, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 3, 3, 1, 1, 3, 2, 1, 3, 1, 2, 3, 1, 3, 4, 1). Fingering numbers (10, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21) are present.

Fifth system of musical notation for 'Run With It', starting at 8va. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is highly rhythmic, consisting of sixteenth-note patterns. The bass line is indicated by a series of numbers (3, 1, 3, 2, 1, 4, 1, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 2, 4, 1, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 1, 1, 3, etc.). Fingering numbers (10, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21) are present.

Greg Howe: "UNCERTAIN TERMS"

Public And Private - (1:07)

Solo quattro battute del tema per esporre la tecnica che più ha contraddistinto questo chitarrista: il tapping. Mr. Howe esegue scale e arpeggi utilizzando per il tapping soltanto il dito medio della mano destra, non dovendo così mai lasciare il plettro; in questo modo riesce a fondere con il tapping le diverse altre tecniche (picking, legato, sweep) senza pause particolari, ottenendo la sua incredibile fluidità!

1:07 *8va sempre*

Stringed Sanity - (5:47)

E' la parte finale del brano dove compaiono queste combinazioni molto personali di arpeggi di settima con scale pentatoniche e blues; le ultime quattro battute sono suonate con la sua tecnica di tapping alla velocità della luce (una combinazione di scale e arpeggi molto improvvisati che non trovano collocazione in un determinato pattern)!

Emanuele Fizzotti, diplomato Musicians Institute, ha fatto parte dei gruppi di Fabio Treves e Cristiano De Andrè; attualmente è nella Zip Fastener Blues Band di cui è uscito un omonimo CD.

Smoke On The Water

DI EMANUELE FIZZOTTI

Per questo nostro primo appuntamento abbiamo scelto un pezzo, anzi *IL PEZZO* rock per eccellenza: *Smoke On The Water*.

Probabilmente chi sta leggendo conosce la versione live di *Made In Japan*, ma noi abbiamo trascritto la versione in studio di *Machine Head* perché, anche se manca del pathos e della carica di quella dal vivo, è una piccola enciclopedia di licks e tecniche esecutive di Ritchie Blackmore.

Il Riff, ormai leggendario, è suonato per quarte invece che per quinte come solitamente succede nell'hard rock e nell'heavy metal (es. *Iron Man* dei Black Sabbath, tutti o quasi i pezzi degli Iron Maiden, *Princess Of The Night* dei Saxon, ecc.) ed è questo un aspetto classico dello stile di Blackmore che caratterizza molti pezzi dei Deep Purple (es. *Burn*) e dei Rainbow (es. *Man On The Silver Mountain*, *All Night Long*, ecc.).

La chitarra ritmica arpeggia sui bassi tonica / 5a / tonica di ogni accordo tralasciando la 3a e, per differenziare le due parti, nella strofa le corde vengono

stoppate appoggiando il palmo della mano destra vicino al ponte mentre nell'inciso vengono lasciate vibrare.

Il solo, come tutta la canzone, è in SOL m. La scala su cui Blackmore si muove è quella di SOL m naturale con alcuni passaggi di DO blues e SOL blues. In battuta 7 il nostro suona una frase che sembra scappargli automaticamente a certe velocità (vedi intro di *Strange Kind Of Woman* e inizio del solo di *Pictures Of Home*) e che è una scala blues discendente a cui si aggiunge la 6ª magg (in questo caso la). Stessa frase su SOL blues in battuta 11. Questa volta la 6ª è mi che armonicamente sarebbe la scelta più sbagliata perché si scontra con il mi b (3ª min. di Do min.) ma che, un po' per il suono impastato dell'organo che accompagna (da cui non si capisce se c'è o no nell'accordo la terza minore cioè il mi b), un po' per la velocità d'esecuzione piuttosto sostenuta, scorre via senza particolari sofferenze per le nostre orecchie.

Per quanto riguarda l'esecuzione notiamo un frequente uso dello staccato che potrebbe creare qualche problema tecnico nelle battute 5 e 6 perché eseguito anche su note tirate rese così più difficili

da intonare.

La battuta 22 anche se abbastanza facile da eseguirle è praticamente impossibile da trascrivere con la notazione tradizionale perché si tratta di un bending microtonale discendente che parte da re per arrivare a un do leggermente crescente passando per note che si trovano più o meno a metà strada tra i semitoni del sistema temperato.

Vorremmo infine spendere due parole per il suono e la strumentazione. Se non si vede con i propri occhi chi suona è difficile dire che chitarra e che amplificatore vengono usati, ma alcune considerazioni si possono comunque fare anche ascoltando un disco (magari facendosi aiutare da eventuali foto di copertina).

Prima di tutto la chitarra: probabilmente una Stratocaster, visto che Blackmore ne è un affezionato utilizzatore. Come di consueto Ritchie sembra usare il pickup al ponte per la ritmica e quello al manico per il solo. La distorsione è forse aiutata da un fuzz o altro distorsore nel riff, mentre nella ritmica e nel solo ci sembra distorsione valvolare dell'amplificatore che potrebbe essere un Vox AC30 (ritratto all'interno della copertina) e non un Marshall, che veniva solitamente usato in concerto. Un ultimo consiglio: potete imparare tutto il solo, oppure soltanto le frasi che vi sembrano più interessanti.

**Lo sapevate?
La più grande
mostra-mercato
europea di
chitarre e
accessori si
organizza in
Italia**

Chitarre elettriche e acustiche, bassi, amplificatori, effetti, accessori, edizioni musicali... Una giornata dedicata a tutti gli appassionati di strumenti nuovi, usati e da collezione... Ne troverete a centinaia, li potrete vedere, provare e acquistare a prezzi irripetibili...

Le preziose chitarre "vintage" assieme alle ultime novità del mercato... Le Gibson del centenario... La chitarra virtuale Roland... Le magnifiche repliche delle National anni '30... Le Fender del custom shop... I libri, le riviste... Incontrerete i più importanti distributori e rivenditori italiani e stranieri, i liutai, i tecnici, i collezionisti, i giornalisti del settore... Parteciperete gratuitamente ai workshop sulla chitarra... Assisterete alle demo dal vivo di strumenti vecchi e nuovi... Ammirerete alcune favolose collezioni private...



Smoke On The Water

leva ~~~~~

(8va)----- loco

Lo sapevate?
 La più grande
 mostra-mercato
 europea di
 chitarre e
 accessori si
 organizza in
 Italia

Se pensate di vendere o scambiare la chitarra, portatela con voi... Potrete esporla negli spazi a disposizione dei privati, davanti a un pubblico di migliaia di appassionati... E avrete uno sconto sull'ingresso (8.000 anziché 10.000, massimo due chitarre per persona. Chi ne vuole esporre di più deve mettersi in contatto con l'organizzazione per affittare uno spazio)...

Tutto questo (ma non solo) è Second hand & new guitars*...

A Milano, Domenica 2 Aprile 1995... Dalle 11 alle 19 all'Hotel Quark, via Lampedusa... Organizza Nashville®, rivista mensile dell'associazione nazionale "ACCORDO"...

Informazioni:
 tel 02 / 48952072...
 fax 02 / 47710253...



IBANEZ *Talman* TV650

prezzo
distributore

lire 1.180.480 iva inclusa
Mogar Music

via Canova 55

20020 Lainate - MI

La serie Talman rappresenta una deviazione importante nel percorso produttivo più recente della Ibanez.

Non siamo infatti dinnanzi alla solita solid body con cassa in taglio o simili, tastiera e manico velocissimi e leva tipo Floyd Rose, destinata agli shredder di tutto il mondo. Le Talman arrivano sul mercato nel senso di una interpretazione di una parte della tradizione elettrica che si rifà alle Danelectro, alle National, ad alcuni modelli economici Fender. Caratteristiche comuni ai due modelli Talman sono la cassa in resoncast, una miscela di fibra di legno, ed i magneti Kent Armstrong, tipo lipstick per la TC530 e minihumbucker per la TV650.

Abbiamo esaminato proprio quest'ultima, il modello più lussuoso della serie con hardware dorato e binding madreperlato intorno ad un corpo di colore bianco (è disponibile anche con top verniciato in modo da assomigliare all'acero fiammato).

Lo strumento non è leggerissimo, ma molto sonoro già da spento; il timbro non è molto musicale. Confronto da spenta la mia strato in ontano e il volume fornito dalla Talman è più alto, cosa questa che verrà confermata anche nella prova con amplificatore. Il setup è discreto, tuttavia si può migliorare, e parecchio, l'action senza che le corde frustino; anche l'intonazione è buona su quasi tutte le corde. Queste sono a mio avviso troppo sottili e usurate per consentire una prova credibile (perché i costruttori

non migliorano questo aspetto?!); le sostituisco con una muta ibrida 0.9-0.46 e provvedo all'adeguamento del setup; il manico sembra non reagire alla variazione di tensione. Tolgo il battipenna e noto che la cassa è ampiamente scavata, cosa questa che non potrei definire camera tonale, ma che certamente contribuisce a rendere un pochino acustico il suono.



Non c'è schermatura interna, ma l'assemblaggio è accurato. I tre magneti, due minihumbucker e un single coil con magnete a barra, sono firmati Kent Armstrong e costruiti in Corea.

Richiudo tutto e passo al manico in acero caratterizzato da una falsa quanto accattivante finitura a occhio di pernice (*bird's eye* per gli anglofili). E' piuttosto scorrevole; la tastiera è in buon palissandro con tasti jumbo (un po' grossi, ma meglio così) e curvatura tipo Fender (9") ben posati. Buone, ma non eccezionali, anche le meccaniche dorate poste in due gruppi di tre. Noto la felice soluzione estetica della paletta, pressoché simmetrica ma con una forma che richiama quella a sei meccaniche su un lato; è piegata all'indietro quel tanto che basta a garantire un discreto funzionamento del vibrato, fornendo l'angolazione giusta alle corde ed influenzando positivamente sulla tensione delle stesse. Nonostante l'angolazione della paletta, non rilevo sul manico l'ormai classica giunta della stessa (*scarf-neck*), ma potrebbe essere nascosta dalla finitura. Al fine di verificare i materiali usati nella costruzione, abbiamo avuto la necessità di smontare il manico e asportare piccole parti di legno e finitura all'altezza dell'incastro con il corpo. Nessun importatore acconsentirebbe a queste pratiche *dure*: come fare? *Semplice*, siamo andati in un negozio ed abbiamo comprato per i lettori di AXE una Talman nuova nuova!

Con Bruno De Vita scopriamo che il manico è rivestito di poliestere elastico su cui è stampata, con un processo di trasferimento fotografico, la superficie di una tavola d'acero *bird's eye*; questo foglio sostituisce anche la verniciatura. La cassa è costituita da un materiale molto simile alla masonite; ad irrobustire i punti di maggiore sollecitazione sono inseriti dei cilindri in legno. La vernice molto resistente conferisce alla cassa rigidità e solidità. Svelati un po' di segreti costruttivi della Talman, rimontiamo il manico e andiamo avanti.

Il tremolo di tipo floating poggia su due piloncini inseriti nella cassa e ha un aspetto quasi tradizionale, con sei sellette regolabili in altezza e leva avvitata nella sua sede. Funziona abbastanza bene e mantiene discretamente l'accordatura.

Lo strumento ha una forma che ricorda in qualche modo la tele; come se l'*Incredibile Hulk* avesse tentato di strapparvela dalle mani senza riuscirci, la chitarra sembra deformata lungo la diagonale; si imbraccia bene sia da seduti che all'impiedi. Buoni i potenziometri, molto frenati e progressivi nella corsa. L'incastro a quattro viti del manico nel corpo è molto curato e presenta una sagomatura che facilita l'accesso ai tasti superiori.

Passiamo infine (ci scusiamo per l'eserci dilungati nella descrizione, ma lo strumento invoglia in tal senso) alla prova amplificata. Il suono mi sorprende; intanto per il volume, nonostante l'apparente scarsa potenza dei magneti (il tester digitale misura valori di 5,86 KOhm al ponte; 6,5 al centro; 5,9 al manico nello strumento in prova); evidentemente la cassa (o la buca) fa il suo dovere. Il timbro è buono, un po' hollow e non ricchissimo di acuti, rendendo quindi lo strumento non proprio assimilabile ad una tele o una strato.

Cerchiamo di superare le remore e le perplessità che derivano dal materiale sintetico e dal basso prezzo di acquisto per decidere che questa Talman suona

piuttosto bene; i magneti sembrano addirittura più che sufficienti, con una bella risposta dinamica e una particolare attenzione alla riproduzione del ringing delle corde avvolte; quello al ponte è *canterino* e in grado di sfoderare una gran bella grinta in saturazione. Il magnete al manico suona bene negli arpeggi, è chiaro e definito, magari con qualche pecca nella descrizione delle note basse, forse troppo cariche. Il single coil centrale tende a fischiare con facilità in saturazione.

Le posizioni intermedie sono eccessivamente svuotate sui medio-acuti, ma vanno bene per accompagnare. La diffe-



renza di volume tra il single coil e gli humbucker è a mio avviso eccessiva, ma il De Vita sostiene che questo può essere comodo dal vivo per avere due diversi livelli senza agire sul volume. Provo ad abbassare di molto i minihumbucker nel tentativo di minimizzare la differenza, ma perdono un po' di definizione senza mi-

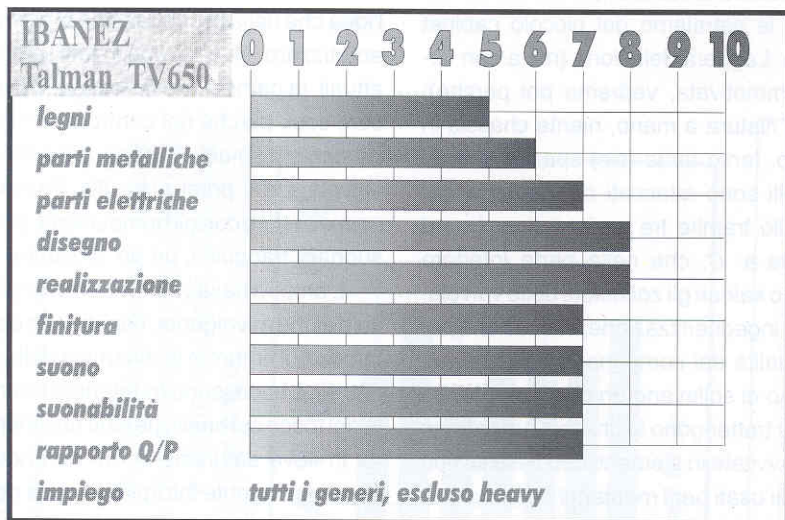
gliorare le cose.

La qualità dei magneti, ben equilibrati nel rapporto tra chiarezza e potenza, e le dimensioni dei tasti consentono *grassi bending*, rivelando un'anima sinceramente rock-blues per questo strumento soprattutto in distorsione o con suoni puliti ad alto volume. Bene anche il country, dove però si comincia a sentire con più decisione il limite sulle alte frequenze, probabilmente legato al **materiale della cassa**.

In conclusione, se il vostro settore di appartenenza musicale spazia dal blues al country al rock questa chitarra potrebbe essere la vostra scelta, concedendovi anche qualche escursione jazzy. Suona bene, è simpatica e ha un aspetto originale; è molto ben rifinita e ha un prezzo adeguato alla qualità.

Fabrizio Dadò - Bruno de Vita

La prova è stata effettuata con amplificatori Fender Twin Reverb, Fender Deluxe 112, Peavey Classic 20.

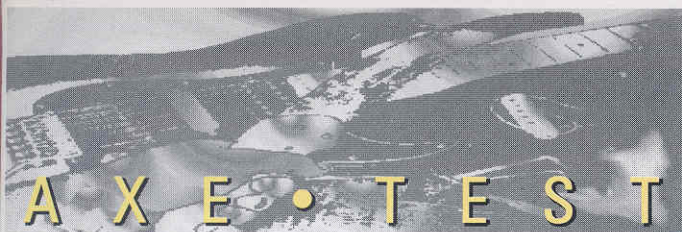


IL PARERE DEL LIUTAIO

Gli unici aspetti che ho gradito di questa chitarra sono il look e il disegno. Il resto non mi emoziona molto, e non perché io sia viziato da due decenni e mezzo di superstrumenti. Si sarebbero potuti usare dei legni e dei materiali ottimi, facendola pagare di più.

E' un peccato sacrificare così un bel disegno.

Bruno de Vita



PEAVEY *Classic 20*

prezzo *lire 795.000 iva inclusa*
distributore *Syncro Zona Ind.le CAIN 60026 Numana - AN*

La Peavey da qualche anno ha introdotto nel suo vasto catalogo una serie di amplificatori a valvole denominata *Classic*.

Si distinguono visivamente per l'aspetto vintage dato dal rivestimento in materiale sintetico esteticamente simile al classico tweed Fender, dalla finitura a specchio della piastra che supporta i controlli nella parte postero-superiore del cabinet, dalle manopole retrò che gli americani chiamano in maniera molto azzeccata *a testa di pollo* (chicken head). Nella scheda a lato descriviamo più diffusamente la serie *Classic*.

Il modello che andiamo ad esaminare è il *Classic 20*, fornito di altoparlante da 10", sezioni preamplificatrice e finale a valvole. Le EL84 finali offrono un suono notoriamente caldo e, per fare due citazioni chiarificatrici, le troviamo sui Vox AC30 e sui Mesa Studio .22. Noto che, nonostante la serigrafia indichi l'uso di due 12AX7 nel pre, sono presenti una 12AX7 ed una 12AT7, entrambe marchiate *Peavey*. Ho provato durante la prova a sostituirle con due 12AT7 e quindi con due 12AX7 ottenendo diversi risultati timbrici (buona la coppia di 12AT7, per un suono più pulito ed una saturazione meno grintosa ma più dinamica; eccessivo a mio avviso il guadagno con la coppia di 12AX7, cosa di cui si deve essere accorta la casa sostituendo i valori delle valvole dopo la realizzazione degli chassis).

Sul pannello superiore, rivolti verso

l'alto, troviamo i seguenti controlli: master, boost dei medi, acuti, medi, bassi e volume, ovvero guadagno, del



preamplificatore. Posteriormente l'amplificatore è dotato di un'uscita per cuffia ed una per cassa da 16 Ohm; queste due prese escludono automaticamente l'altoparlante interno.

Svitiamo la testata, piuttosto infervorati, e la estraiamo dal piccolo cabinet aperto. Leggera delusione (ma a ben vedere immotivata, vedremo poi perché): niente filatura a mano, niente chassis in acciaio, tanto tanto (sic) spazio vuoto. I controlli sono attaccati direttamente sul pannello tramite tre sezioni di pc board montate a C, che nella parte inferiore portano saldati gli zoccolotti delle valvole. Buona ingegnerizzazione, esecuzione pulita, qualità dei componenti e pulizia nel disegno ci sollevano un po' il morale. Le viti che trattengono lo chassis nel cabinet sono avvitate in elementi non fissi del tipo di quelli usati per i montaggi delle autoradio e relativi altoparlanti. Mhhh...

Richiudiamo tutto e rimontiamo le valvole, trattenute in posizione, diversamente che nei primissimi modelli, da molle, soluzione indispensabile perché le EL84 tendono a staccarsi dallo zoccolotto con facilità. Manca il riverbero e manca una loop effetti (peccato), per cui utilizzeremo nella prova, quando necessario, un fido Alesis Microverb, che mostra di ben interfacciarsi con il pre del *Classic 20*.

Accendiamo l'amplificatore, che fornisce una potenza dichiarata di 15 watt, e imbracciamo fiduciosi la strato. Le finali scottano già molto: buon segno! Un po' insofferenti perché vorremmo correre, portiamo al massimo il master e a tre il volume con i toni al massimo (sono di tipo passivo). Un bel timbro pulito ed estremamente caldo ci rasserena. I controlli di tono sono efficaci, ma vorremmo un po' più di acuti o un bright o un controllo di presence; il punto d'intervento degli alti sembra situato troppo in

basso. Inaspettatamente l'altoparlante da 10" sembra fare miracoli e dobbiamo decrementare i bassi. Esattamente il contrario di quanto ci saremmo aspettati, viste le dimensioni e la potenza. Maturo l'idea che nella progettazione si sia voluta enfatizzare, un po' come in tutti i *piccoletti* attuali, la gamma medio-bassa. Deve essere così, perché nel confronto mi risulta perdente l'amato Fender SuperChamp valvolare dei primi anni '80. Passo alla semiacustica con gli humbucker e provo a suonare tranquillo, un po' di samba.

L'amplificatore a basso volume crea un piacevole alone avvolgente, rispettando discretamente il timbro e la dinamica dello strumento; è necessario mantenere il controllo del tocco sui bassi, perché facilmente si va in lieve saturazione. Mi riprendo dal sopraggiungente intorpidimento e riprendo la strato. Basta giocare, facciamo urla-

re questi 15 watt! Porto il master intorno a sei o giù di lì e tutto il resto al massimo. OK, Steve Ray è nell'aria e mi dà una pacca sulla spalla. Ho capito tutto: l'ampli ha un destino preciso e un cuore generoso; se abbasso un pochino il gain per alzare altrettanto il master sento le finali che entrano in ballo (sensazione stupenda dentro il salotto di casa!) e mi regalano ancora dinamica, timbro sanguigno e un bel sustain. Il piccoletto ha fiato da vendere! Ora l'altoparlante fa sentire seriamente i suoi limiti; ci vorrebbe una cassa più grande e magari con da 12" e potremmo portarci il Classic 20 anche al club o in sala (rumore permettendo) senza ricevere grosse delusioni. Inserisco il boost dei medi, ma il suono si imballa e perde definizione con un aumento di volume esagerato; corro ai ripari e abbasso il controllo dei medi. Va un po' meglio ma non credo francamente che si possa fare metallo con questo amplificatore; sparando tutto, boost dei medi incluso, e utiliz-

zando magneti humbucking potenti (da Duncan JB in su) si ottiene un suono sicuramente cattivissimo, ma timbricamente poco adatto.

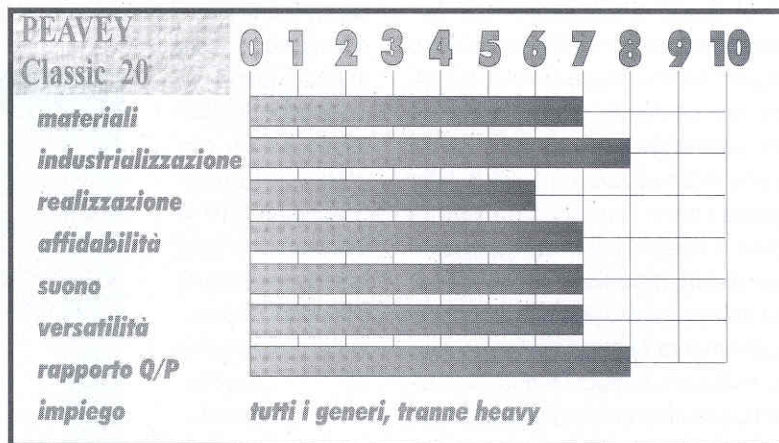
In conclusione questo amplificatore ha una bella voce, un timbro graffiante e un po' ruvido (qualcuno si offende se dico *ignorante?*) adattissimo al rock-blues.

Costruttivamente parlando la realizzazione, anche interna, mi sembra one-

stissima e adeguata ai tempi; il rivestimento è molto resistente e non vogliatemene se lo preferisco in termini di durevolezza e praticità al vero tweed.

Fabrizio Dadò

Prova effettuata con chitarre Fender Robben Ford, copie tele e strato Chandler, Epiphone Chet Atkins.



PEAVEY serie CLASSIC

Quando comparve sul mercato la serie Classic della Peavey, in poco tempo gli appassionati si resero conto della novità che essa rappresentava rispetto alla tradizione più recente della casa statunitense, nota soprattutto per gli amplificatori a transistor di piccola e media levatura. Gli ampli Classic, partendo da una reinterpretazione dello stile Fender vintage, sono tutti interamente valvolari e sono caratterizzati dall'aspetto tweed; l'ottimo timbro in saturazione e la versatilità ne hanno decretato il successo soprattutto tra gli appassionati di rock e blues. Negli USA la testata *Guitar Player* ha inserito il Peavey Classic 50 ed il Classic 20 nella lista dei *best buy 1994* insieme a modelli come il Marshall JCM 900 e il Mesa Boogie Trem-O-Verb.

Della serie fanno parte un modello da 50 watt disponibile sia come testata separata che come combo con 4 altoparlanti da 10" oppure 2 da 12" oppure 1 da 15"; il Classic 20 da 15 watt con cono da 10"; il Classic 30 da 30 watt con cono da 12".

A più riprese abbiamo avuto modo di

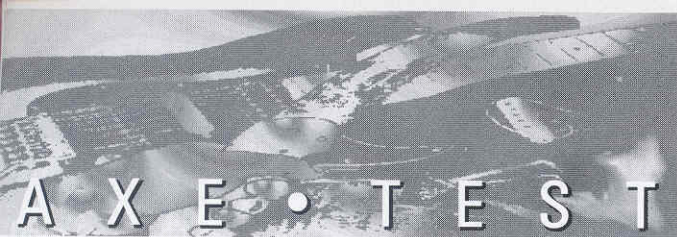
provare seppur brevemente questi amplificatori, tanto da farci un'impressione piuttosto precisa.

Mentre del Classic 20 potete trovare una prova estesa in queste pagine, qui vogliamo riportare l'esperienza fatta sugli altri Peavey Classic.

Cominciamo subito con il dire che il più convincente ci è sembrato il combo Classic 50 con due con da 12", più compatto del 4x10", con un po' meno proiezione ma migliore risposta timbrica generale. Tutti i Classic 50 hanno quattro valvole EL84 finali, due canali e riverbero; sono dotati di tutte le opzioni che, a dispetto del look retrò, ci si aspettano da un amplificatore moderno: loop, prese per casse aggiuntive, pedali per inserimento riverbero e cambio canali, master volume, addirittura una ventola di raffreddamento interna. Queste caratteristiche, unite ad un prezzo ragionevole, li rendono concorrenziali, ovviamente su un piano diverso sia timbricamente che qualitativamente, rispetto alle varie repliche tweed presenti sul mercato. Il suono pulito è in generale buono, molto caldo e sufficientemente presente, ma abbiamo sempre preferito il

canale bright. I Classic non sembrano brillare negli acuti, ma questa stessa caratteristica conferisce probabilmente quell'accattivante e colorito timbro in distorsione apprezzabile soprattutto con strato e tele. Selezionando il canale lead si ottiene una distorsione più cattiva, simile nella tessitura armonica a quella maggiormente in voga in questi anni in campo rock e metal. I Classic si discostano quindi dal concetto di replica nuda e cruda, offrendo soluzioni timbriche e qualitative di compromesso ma intelligenti e improntate alla versatilità.

La costruzione è industriale nell'accezione migliore del termine, curata e sufficientemente solida, consentendo un agevole intervento del tecnico; gli altoparlanti svolgono egregiamente il loro compito, senza necessariamente rivelare la natura ceramica del loro magnete. Il giudizio generale sulla serie Classic è positivo, con l'eccezione forse del Classic 30, che è in fondo un compromesso nel compromesso, e non ci ha colpiti per nessuna particolarità; anche la differenza nel prezzo con il 50 non è tale da suggerirne l'acquisto per questo solo motivo.



MESA V-Twin Preamp

prezzo
distributore

lire 1.201.000 iva inclusa

Meazzi Musica

V. Amendola, 51

20037 Paderno D. - MI

Durante la scorsa edizione del Salone Interexpomusic di Pesaro, abbiamo avuto la possibilità di assistere presso lo stand della Meazzi ad una dimostrazione del preamplificatore Mesa V-Twin. Il risultato mi era sembrato ottimo, anche in considerazione del fatto che nella stessa occasione il dimostratore ci aveva fatto assaggiare i pre e finali super-professionali Mesa e Marshall. Il V-Twin utilizzato per suoni puliti o distorti con finali Marshall e Mesa collegati a casse stack aveva più che degnamente elettrizzato l'atmosfera torrida della sala, dandoci modo di valutare molto positivamente quel tipo di utilizzazione.

Qualche mese dopo il V-Twin fa la sua comparsa sul mercato reale. Il pre si presenta come una solidissima scatola in acciaio inox da posare sul pavimento. Il frontale è in alluminio a mo' di pedana (e a prova di anfibio); troviamo i controlli di toni alti, bassi e medi, guadagno e master; un interruttore permette di passare dal modo blues al modo pulito, mentre altri due interruttori azionabili col piede consentono il bypass ed il passaggio dal modo lead al modo blues o pulito. Sul retro del contenitore una serie di uscite offre le possibilità di collegamento ad un mixer, ad un finale o all'ingresso di un amplificatore. Due valvole 12AX7, sormontate da un coperchio metallico, sono il cuore del V-Twin. Fanno egregiamente il loro mestiere. All'interno il circuito è tutto su una sola scheda ordinata e pulita.

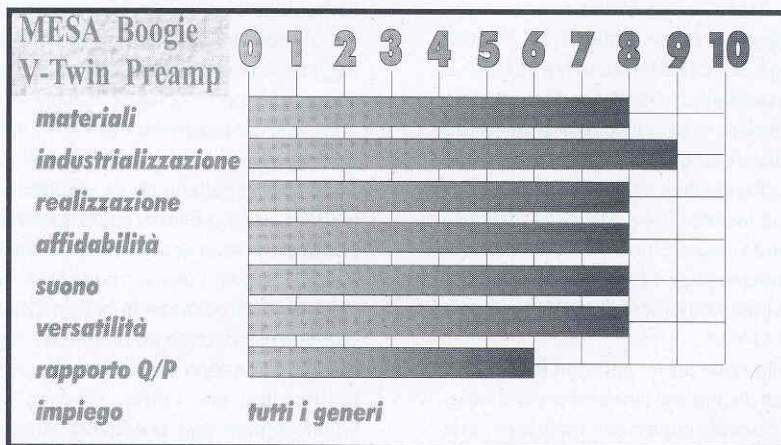
La principale caratteristica di questo pre è la grande dinamica, quasi paragonabile a quella fornita dal David Hicks Mender montato su un vecchio ampli Fender. Questa qualità ce lo fa subito apprezzare e distanza di molte lunghezze i concorrenti della Mesa in

questo settore. Sia sui suoni puliti che su quelli distorti (e che distorsione!) il V-Twin riproduce rispettandoli, il tocco del chitarrista ed il timbro della chitarra. Il gain a disposizione nella modalità lead è impressionante. Collegato ad un piccolo Fender Champion 110 a transistor, il V-Twin riproduce l'impatto e la potenza sonora del classico *wall of stacks*, ridicolizzando, ahinoi, la pur discreta distorsione del Champion. Passiamo, vendicativi, al modo blues: molto convincente (e noi, si sa, siamo piuttosto esigenti). E' tra le cose migliori che abbiamo sentito per far impennare una strato

esse applicata a dispetto dell'alimentatore da 12 volt, ma i suoni distorti del V-Twin sono ottimi veramente, tutti improntati ad un grosso guadagno accoppiato ad una grande resa dinamica, risultato spesso mancato da altri costruttori. Abbiamo collegato il pre ad un eccellente Mesa Caliber 50 con cassa 2x12" con coni Electrovoice e, utilizzando il bypass, abbiamo scrutato a fondo nelle pieghe sonore prodotte. Più melodiosa e pastosa, con frequenze me-



die legate e burrose (comprendeteci per questi termini), la saturazione propria del Caliber; più aperta, brillante, direi *urlata*,



sulle strade del blues. Sarà la scelta di due valvole e la tensione robustissima ad

con ampie escursioni dinamiche tra corda e corda quella del V-Twin. Gli estimatori

delle due diverse scuole si sono divisi nel corso della prova, ma tutto sommato si può ottenere un discreto timbro medioso e caldo anche con il V-Twin.

I controlli di tono sono infatti efficaci e possono migliorare, o comunque modificare, addirittura il timbro di un Fender Twin Reverb, mettendo praticamente a disposizione un canale aggiuntivo con ampie possibilità espressive.



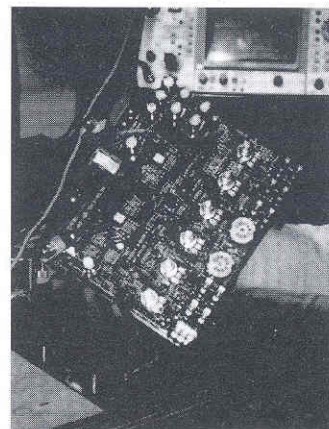
Avrete capito che il V-Twin ci è piaciuto e parecchio. Il costo, che all'inizio aveva un po' raffreddato gli animi, è stato presto dimenticato durante la prova. Del resto la qualità offerta in così poco spazio

è eccezionale. Basti pensare di dover acquistare una coppia di manopole in metallo (tipo telecaster) cromate come le tante presenti sul V-Twin per rendersene conto; aggiungeteci acciaio inossidabile, alluminio, componentistica di qualità, ecc.

Difficile classificare il V-Twin: pre semplificato o distorsore evoluto? Ai posteri l'ardua sentenza. Intanto noi ce lo metteremo sempre e comunque nella

borsa degli accessori, per andare in sala, sul palco, o a casa di amici, magari portandolo a tracolla sulla moto, con la serenità acquisita di poter contare su un gran bel suono in qualsiasi caso.

Fabrizio Dadò - Vincenzo Tabacco



La prova è stata effettuata con amplificatori Fender Twin Reverb con JBL, Mesa Callber 50, Fender Champion 110; chitarre Fender Robben Ford, Washburn N2, Ibanez AS200, Squier Stratocaster Vintage.

NON CERCARE IL TUO STRUMENTO IDEALE. FATTELO COSTRUIRE!

Con i migliori ingredienti, dai migliori artigiani, con una linea originale, con precise lavorazioni artesanal, con tanta passione e con tanto lavoro manuale per darti lo strumento che stai cercando.



CHITARRE: 24 tasti, scala 640, tastiera in resina, manico con rinforzo in vetroite, pickups Manne, verniciatura sabbliata, vibrato locking o tradizionale, configurazione SSH, HH o HSH, disponibili Tops in legni fiammati o figurati: BOLT: Manico bolt-on. TAOS: Manico set-in. CUSTOM: Manico neck-thru.

BASSI: 24 tasti, scala 864, tastiera in resina, manico rinforzato in vetroite, pickups Manne, circuito passivo o attivo, verniciatura sabbliata, disponibili Tops in legni fiammati o figurati: BASIC: Manico bolt-on. PRO: Manico set-in. CUSTOM: Manico neck-thru.

Manne

Per ricevere "MANNE NEWS", cataloghi, elenco dei rivenditori, e per ulteriori informazioni.

MANNE GUITARS
Via Paraiso 28
36015 Schio VI
Tel 0445-673872
Fax 0445-512452

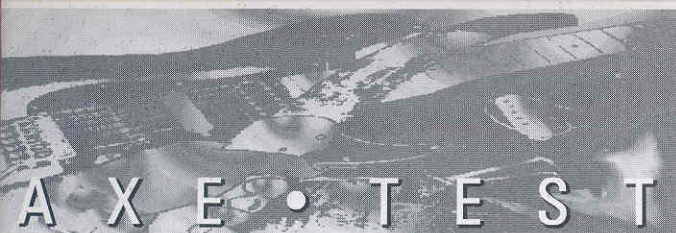
Le prove di AXE vengono effettuate raccogliendo sempre le impressioni e i pareri di più persone, anche quando risultano redatte da un unico autore. Questo permette il confronto di diversi punti di vista e una maggiore obiettività delle conclusioni raggiunte. Accanto al parere tecnico qualificato si costituisce quindi una sorta di collettivo d'ascolto (che termini orribili!): più orecchie (e mani) valutano meglio di due!

Le bozze delle prove vengono preventivamente e sistematicamente inviate a distributori e costruttori per consentire eventuali repliche. E' un lavoro piuttosto faticoso, ma ci auguriamo che sia apprezzato.



Top in abete o cedro massello, fasce e fondo in legni selezionati, finitura con lacca speciale, manici in mogano Honduras, ponte e tastiera in palissandro o ebano; disponibili con sistema di amplificazione L.R. Baggs.

Distribuzione: WILDER / DAVOLI Parma
Fax 0521 - 77.45.39



YAMAHA AEX1500

prezzo
distributore

lire 2.650.000 iva inclusa
Yamaha Italia

V.le Italia, 88

20020 Lainate - MI

La AEX 1500 *Martin Taylor Signature* è la nuova proposta elettroacustica della Yamaha, che vanta una discreta tradizione in questo settore con buoni modelli professionali. Ricordiamo con particolare piacere l'ultima AES1500, una chitarra d'ispirazione *quasi* Gretsch timbricamente molto versatile grazie ai magneti Q100.

Nel concludere la lettura di questa prova vi renderete conto che la casa non poteva scegliere nel chitarrista scozzese Martin Taylor, che dà il suo nome allo strumento, un endorser più azzeccato.

La caratteristica più interessante di questa chitarra è senz'altro nella dotazione elettrica, innovativa a dispetto del sapore tradizionalmente jazz del disegno. Alla tastiera è ancorato un mini-humbucker di tipo floating (ovvero non incassato nel corpo, ma sostenuto con una piccola staffa dalla porzione finale del manico): fin qui niente di nuovo. La particolarità è nel ponte mobile in ebano ed osso, che incorpora un sensore piezoelettrico.

Il tipo di ponte montato non consente regolazioni individuali dell'intonazione, che tuttavia appare buona.

La parte elettrica è completata da un pre (alimentato a pila) con controlli di equalizzazione e volume

allog-

della batteria, cosa di non facile realizzazione in uno strumento d'aspetto così tradizionale.

La chitarra in prova, con finitura *natural* in acero completamente figurato, è stata gentilmente messa a disposizione dal *Musicalstudio* di Roma. Con la consueta cortesia e competenza tecnico-artistica Franco Altissimi ha eseguito alcuni suoi arrangiamenti evidenziando le qualità di questa chitarra. Il suono generale dello strumento (su cui sono state montate corde flatwound) è nitido, con un'ottima separazione delle corde. Il mini-humbucker ha un timbro sufficientemente caldo adatto al jazz, ma con una dose in più di chiarezza che personalmente apprezzo molto; l'intervento congiunto del piezoelettrico conferisce maggiore brillantezza e, soprattutto, una notevole dose di acusticità al suono. Mentre dalle agili dita di Altissimi si susseguono, originariamente armonizzate, citazioni da Wes Montgomery, Chet Atkins, George Van Eps e altri maestri della chitarra, ci si

rende conto che l'AEX1500 sente molto l'esecutore ed è adattissima al fingerstyle jazz, aiutata da un'ottima tastiera e da una buona dinamica. Mentre non

appare semplice *scaldare* il timbro più di tanto, colpiscono positivamente l'equilibrio timbrico e il bilanciamento tra una corda e l'altra, in questo rispettando lo scopo del progetto di questa chitarra.

Utilizzato da solo il pickup piezoelettrico offre un timbro acustico sorprendentemente realistico (bisogna qui sottolineare la qualità del trattamento del segnale elettrico prima dell'uscita dallo strumento, apparentemente comune anche a tutte le Yamaha acustiche elettrificate della serie APX), aprendo orizzonti del tutto nuovi. Oltre ad un più banale utilizzo come succedaneo di chitarra acustica, pensiamo ad esempio al risultato certamente notevole che si potrà ottenere collegando lo strumento ad effetti digitali e sfruttando la grande versatilità timbrica

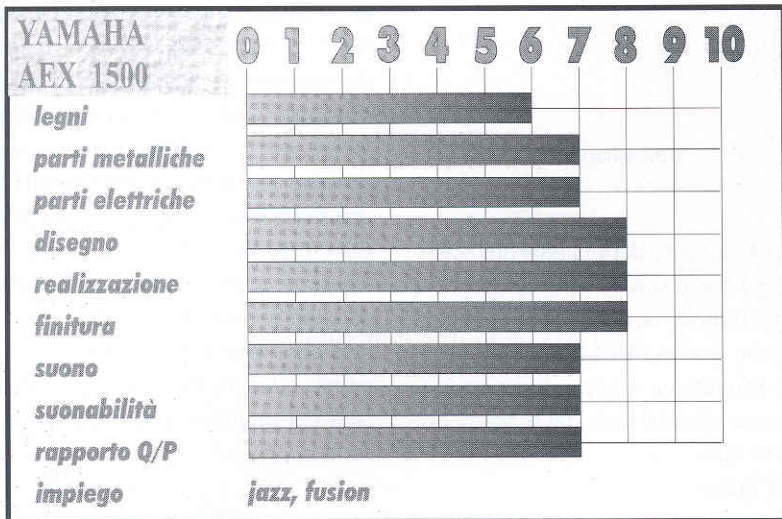


La cassa single cutaway è in sicomoro laminato (un legno largamente utilizzato negli ultimi tempi dalla Yamaha) rivestito esternamente da uno strato di acero fiammato. Il manico in acero è in tre pezzi e noto con piacere che è privo di riporti; la tastiera è in ebano con tasti medi ben posati. L'hardware è dorato mentre la paletta porta un'impiallacciatura di palissandro; devo dire che il disegno della paletta, molto stretta, può non incontrare tutti i gusti. La scala dello strumento è di 628 millimetri.

Binding su corpo, tastiera, paletta e battipenna completano esteticamente la Yamaha AEX 1500.

giato nella fascia alta, mentre il magnete alla tastiera è dotato di controlli di volume e tono tradizionali. Dal fondo della cassa è possibile, svitando un coperchio in plastica, accedere all'elettronica. Peccato che il suddetto coperchio sia semplicemente appoggiato sul legno piuttosto che *inserito* nello spessore del fondo così da eliminare il risultante rilievo; sarebbe stata la classica ciliegina sulla torta. I due rilevatori del suono possono agire separatamente o insieme. Ma prima di passare alla prova amplificata vogliamo sottolineare l'accuratezza della realizzazione di questa chitarra, sia dal punto di vista liuteristico che da quello per così dire *tecnologico*.

Particolarmente ben studiate le sedi per il preamplificatore e l'alloggiamento



Prova effettuata con amplificatore Fender DeLuxe 112.
Strumento gentilmente messo a disposizione da:
MUSICALSTUDIO
V. B. degli Ubaldi, 40 - Roma

e timbricamente onesto, in questo senso molto professionale, utilizzata sfruttandone appieno le possibilità potrà aprire nuovi spazi espressivi e dare in linea di massima risultati gratificanti. Infine il rapporto qualità/prezzo ci sembra abbastanza equilibrato.

del preamplificatore. Altissimi si lascia andare ad una personale versione di *Stone Flower* di Jobim, ottenendo un suono molto vicino a quello di una chitarra classica

amplificata. In conclusione questa Yamaha AEX 1500 *Martin Taylor Signature* è uno strumento realizzato con cura, molto versatile

Fabrizio Dadò
Eddy Palermo




"L'occasione per suonare il tuo Blues"

BLUES ROAD '94-'95
RASSEGNA DELLE NUOVE BLUES BAND

Luciano Buffa
Arveffa Music Production
Tel. 06 / 704.55.219

ROMA
NOVEMBRE '94
MAGGIO '95




INFORMAZIONI
TEL. 06 - 70455219

In loving memory of: Muddy Waters, Big Walter Horton, Johnny Littlejohn, Bessie Smith

HIGHLANDER
MUSICAL AUDIO PRODUCTS

Integrated Pickup for Acoustic Guitar



Revolutionary NEW Pickup Material
The Highlander Pickup is a Flexible Composite of Ceramic Powder and Synthetic Rubber shielded in Stainless Steel Mesh for High Definition Audio Reproduction

All You Hear is What You Play

Distribuzione: **WILDER / DAVOLI** Parma
Fax 0521 - 77.45.39



VHT Mini Pitbull 50/12

prezzo *lire 3.320.100 iva inclusa*
 distributore *Produx V. Calabria, 3 20158 Milano*

VHT è il marchio di una ditta americana che costruisce esclusivamente amplificatori per chitarra; in passato la casa produceva esclusivamente finali di potenza raccomandati in particolare per essere accoppiati ai preamplificatori Soldano. Quel modello di finale (il 2150) riscosse un grande consenso da parte del pubblico più esigente e il successo fu tale da invogliare gli ingegneri della VHT a costruire nel tempo un'intera linea di amplificatori, fino ad arrivare all'ultimo nato: il Mini Pitbull 50/12 (dove 50 sta per 50 watt e 12 per 12 pollici del cono), il combo più *piccolo* della casa.

Noi abbiamo avuto la fortuna di provarlo; sì perché questi ampli, essendo piuttosto costosi, non sono facilmente reperibili in commercio nonostante il suono semplicemente meraviglioso che riescono a tirar fuori! Grazie alla compiacenza della ditta Bandiera di Roma siamo riusciti a rinchiuderci un pomeriggio in una saletta, soli con il Pitbull. Ci hanno assistito nella prova una Fender Strat Plus con Lace Sensors (da non confondere con i famosi Gillette Sensors...), una Paul Reed Smith con manico bolt-on e la Yamaha Pacifica 1221M equipaggiata con pickup Di Marzio di Salvatore Russo. Ad essere sinceri non siamo stati noi a fare la prova del suono del 50/12, ma è stato piuttosto lui a provare noi! Infatti la definizione del suono prodotto da questo combo è così alta da far sentire qualsiasi errore o sporatura anche con il gain a manetta!

Questo ampli è dotato di due canali; su entrambi è possibile aggiungere un booster, inseribile anche da una robusta pedaliera in metallo in dotazione che consente di passare da un canale all'altro.

Sul pannello frontale troviamo da sinistra a destra: gain, volume, alti, medi e

bassi; un controllo denominato shift seleziona due diversi profili della gamma media; un controllo di edge aiuta il sustain delle note acute, mentre il boost incrementa il guadagno. Queste ultime tre funzioni sono attivabili con dei pulsanti on-off. Tutto questo per quanto riguarda il canale lead.

Il canale pulito ha gli stessi controlli del precedente fatta eccezione per il potenziometro del gain e il tasto edge, qui sostituito dal bright. Per problemi di spazio i controlli di presenza e riverbero sono posti sul pannello posteriore dove troviamo anche una loop, un'uscita di linea del finale, due uscite speaker con selettore per casse da 8 o 16 Ohm. L'ampli presenta un montaggio razionale. Tutta la componentistica è raccolta su due circuiti stampati; quello posto in corrispondenza del pannello anteriore contiene l'intero stadio preamplificatore, che utilizza tre 12AX7A e un circuito integrato, mentre nell'altro trovano posto un'altra 12AX7A e le quattro EL84 finali da essa pilotate. I circuiti contengono i potenziometri e i jack per cui il cablaggio a fili è ridotto al minimo. Questa soluzione permette un'agevole assistenza in caso di guasti. La componentistica è di alta qualità solo dove

effettivamente serve; raffinato il disegno del circuito stampato del pre, in cui le piste di segnale sono circondate da una pista di schermo. Circuitualmente l'ampli si presenta con un disegno classico che più classico non si può; infatti il canale lead è una riedizione *abarhizzata* del Marshall JCM 800/4010. Il canale clean invece presenta un'interessante variazione nello schema del controllo di tono atta ad aumentare l'intervento del controllo dei medi, tallone d'Achille delle configurazioni derivate dall'originale schema Fender degli



anni '50. Interessante la soluzione per il pilotaggio del riverbero, attuato prelevando il segnale sull'uscita verso l'altoparlante, che tuttavia lascia perplessi; altra perplessità è dovuta al fatto che il segnale uscente dal pre transita attraverso un circuito integrato, per quanto di buona qualità. Una 12AX7 di riserva è a disposizione nel cabinet. Le valvole finali sono trattenute nelle loro sedi da un elemento longitudinale fissato allo chassis in lamiera di ferro con delle molle e da quattro anelli in cui si inseriscono le punte dei bulbi. L'altoparlante è un Eminence da 100 watt; sul fondo del cabinet è alloggiato il contenitore del riverbero a molle Accutronics rivestito in vinile nero.

C'è da dire subito che questo modello non è una versione ridotta di altri ampli della stessa linea, ma ha una propria timbrica che si colloca fra suoni puliti molto R&B e suoni saturi non troppo distorti, adatti più per il rock ed il blues che per l'heavy; la gamma dei suoni crunch che si possono ottenere sfruttando le possibilità dei due canali è molto ampia ed è proprio questo il punto di forza di questo combo.

Il punto debole invece ci è sembrato fin dalle prime note l'altoparlante in dotazione, dal suono appena sufficiente, freddino e un po' cartaceo; forse sarebbe stato meglio equipaggiare l'ampli con un'unità, magari meno potente, ma di qualità più elevata; questo comunque è legato anche ai gusti personali. Ci è venuta in aiuto una provvidenziale cassa Peavey EVH 4x12" e il risultato è decisamente cambiato.

La cosa che colpisce subito è la *croccata* del Mini Pittbull: le note, sia pulite che distorte, schizzano fuori con grande dina-

single e accordi restano definitissimi, nota per nota e corda per corda, confermando l'impressione che il 50/12 aiuterà poco i furbastrì nel nascondere le imprecisioni. Difficile ottenere impasti mediosi (alla Mesa Caliber per capirci) in cui avviluppare il proprio fraseggio, che esce invece forte, prepotente e *muscolare*. Il

suono ha uno spessore enorme con una quantità di armonici di qualità rara e una buona estensione verso il basso. La casa fornisce uno stampato con alcuni settaggi consigliati per raggiungere determinati risultati timbrici: abbastanza verosimile quello denominato *SRV* (indovinate di chi si parla?), convincenti tutti gli altri ad eccezione dei suoni clean. Purtroppo (o no!?) non siamo riusciti ad ottenere, ad un volume significati-

vo, nessun suono pulito che fosse veramente tale ed una punta di saturazione ci ha sempre perseguitato in tutti i settaggi provati, a meno di non tenere sotto con-

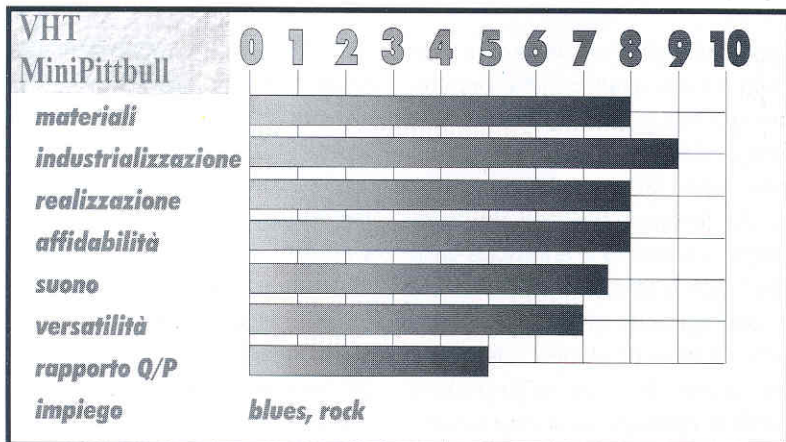
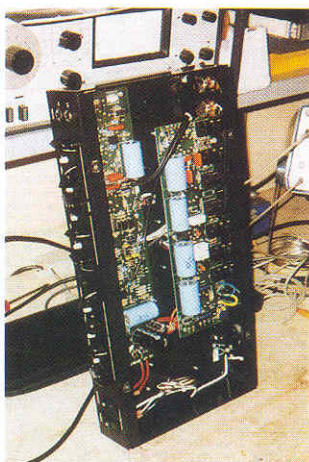
sono rendere comprensibile e forse accettabile questa lacuna. Per ristabilire un po' d'equilibrio nel giudizio abbiamo acceso una testata Marshall JCM 900 SLX collegata a una cassa 4x12" tipo vintage.

Tutta un'altra pasta sonora, magari più classica e avvolgente, ma lontanissima dalla risposta dinamica e dalla proiezione prorompente del Pittbull.

Va infine registrata la delusione suscitata dal riverbero; a livello medio-alto l'effetto è metallico, poco naturale.

Le caratteristiche timbriche non ne fanno un amplificatore molto versatile (mancano suoni molto puliti e suoni saturi molto distorti come quelli ad esempio del Pittbull Classic da 100 watt) però il Mini Pittbull può essere un'ottima soluzione per chi suona blues e rock: se entrate nel giusto feeling e riuscite a sorvolare sui pochi difetti provarlo potrà farvi innamorare. Un'ultima considerazione sul prezzo: è alto, mentre non abbiamo avuto l'impressione di trovarci di fronte ad un superamplificatore alla stregua degli altri componenti della famiglia VHT.

Fabrizio Dadò
Salvatore Russo
Vincenzo Tabacco



mica ed eccezionale ricchezza di armoniche. Anche con il gain al massimo e il volume al limite della sopportazione note

trollo il tocco e utilizzare il controllo di volume dello strumento. Del resto il guadagno elevato e la grande dinamica pos-

Stefano Bonaretti della Produx, importatore VHT, replica: "... Secondo noi questo coso spettina!"

Prova effettuata con chitarre Fender Strat Plus, Paul Reed Smith EG, Yamaha Pacifica 1221M, cassa Peavey EVH 4x12".

Strumento gentilmente messo a disposizione da:

**BANDIERA
STRUMENTI MUSICALI
V. Cavour, 125 - Roma**

Mesa Boogie *Blue Angel*

prezzo **lire 3.341.000 iva inclusa**
 distributore **Meazzi Musica V. Amendola, 51 20037 Paderno D. - MI**

È qualche tempo ormai che i produttori, soprattutto americani, propongono amplificatori di elevatissima qualità, improntati soprattutto alla ricerca timbrica. Macchine semplici, dai contenuti spesso eccezionali, prezzi a volte ragionevoli e soprattutto... grandi suoni! È il caso di amplificatori piuttosto noti come VHT e THD, o pressoché sconosciuti in Italia come Kendrick, Trainwreck e Matchless, per le fasce alte di mercato, ma anche di ampli più a portata di tasca proposti ad esempio da Crate, Peavey o Fender.

Nel campo professionale che le si addice la Mesa Boogie ha raccolto i segnali provenienti dal mercato presentando recentemente la serie Dual Rectifier. Il *Blue Angel* Dual Rectifier è un ampli in classe A dotato di doppia sezione finale e doppia alimentazione per pre e finale; è disponibile sia come testata che come combo 1x12" o 4x10" con altoparlanti alnico (slurp!) o Celestion.

Il modello che abbiamo potuto provare è il combo con cono Black Shadow/Celestion da 12". L'ampli è molto pesante, costruito secondo gli alti standard qualitativi della casa. Il telaio metallico è fissato al cabinet mediante giunti elastici allo scopo di ridurre la trasmissione di vibrazioni prodotte dall'altoparlante e quindi il pericolo di inneschi indesiderati. Colpisce il frontale con la sua particolare anodizzazione blu notte sul pannello lucidato a specchio e le scritte bianche in serigrafia. Una barra in alluminio protegge posteriormente la ricca dotazione di valvole preamplificatrici e finali (in tutto 12, che visione: immaginate un presepe illuminato). All'interno trova posto un circuito stampato contenente l'intera circuitazione eccetto i controlli e i jack posti sui pannelli e le valvole finali, per cui

laricchezza di fili e la loro disposizione provocheranno non pochi grattacapi all'assistenza in caso di guasto; del resto è il classico stile di montaggio della Mesa.

La qualità della componentistica è elevata, anzi fuori discussione. Grande novità la possibilità di utilizzare con una sem-

plice commutazione un finale con due 6V6, oppure con quattro EL84, oppure, ancora, con tutti e due i set di valvole; inoltre la sezione preamplificatrice è alimentata tramite un raddrizzatore a stato solido, che favorisce un notevole dettaglio sonoro, mentre l'alimentazione della sezione finale è affidata ad una valvola GZ34, che permette al finale un suono morbido con sustain naturale. Il risultato è che si sono uniti i vantaggi dei due sistemi d'alimentazione dal punto di vista sonoro.

Sul circuito stampato è presente una sezione *segreta*, sigillata con resina nera: è da sperare che non si rompa mai!

I controlli sono molto semplici: volume, alti, medi e bassi, riverbero, uno switch

a due posizioni fat e bright; manca un master volume. Posteriormente uscite per casse aggiuntive da 4, 8 e 16 Ohm, send/return con livello regolabile, uscita slave DI con livello regolabile e presa per pedale riverbero (non in dotazione).

Sul frontale un selettore a tre posizioni incuriosisce subito: 6V6, EL84, Simul-Link. Abbiamo detto che l'ampli ha due finali: 2 6V6 per circa 15 watt di potenza e 4 EL84 per 33 watt, che possono essere utilizzate insieme per un totale di 38 watt (Simul-Link). Potenze non elevate, perché l'ampli è in classe A, meno efficiente ma



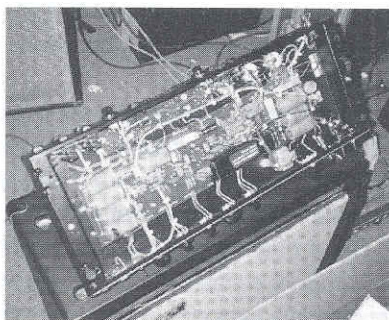
con un respiro che si può ben comprendere al primo ascolto. Armati di chitarre Fender Robben Ford, Ibanez Talman e varie strato, affrontiamo il combo. Si parte con le 6V6: bel suono, non profondissimo, lontanuccio, ad esempio, da Fender DeLuxe o Princeton, un po' tagliato secondo lo stile Mesa e centrato sulle medio-alte. Dinamica? Enorme, e potremmo chiudere la prova qui... Suoniamo piano, per poi sferrare un bending bello carico e l'ampli ci segue con un timbro pulito pulito che all'aumentare della forza impressa alla corda va prontamente in saturazione. I controlli di volume, dell'ampli e della chitarra, influenzano solo il volume (come sempre dovrebbe essere) e non il tono,

sempre chiaro e sufficientemente aperto. Alzando il volume dell'*angelo blue* cresce la saturazione, calda e dinamica; diminuendo la forza del tocco per tornare ad accompagnare, il Blue Angel ci segue docile senza dover ritoccare i livelli. Utilizzando il secondo finale a base di EL84 e il suono si scurisce, acquista potenza e risposta in basso. Lo switch fat/bright lavora bene, regalando medie alla strato o sfinando, se serve, gli humbucker, conferendo un piglio sferzante alle note acute della Robben Ford, di per sé molto chiara e aperta. I due finali accoppiati danno un suono timbricamente mediato e qualche watt di potenza in più.

Le note, sia pulite che distorte, sembrano crescere sotto le dita, non tanto nel sustain, ma proprio in volume. L'altoparlante in dotazione non ci piace moltissimo; colleghiamo un provvidenziale 12" Electrovoice e le cose, al solito, cambiano in meglio, soprattutto sui suoni puliti che cominciano ad avvicinarsi a quelli Fender, più profondi e aperti. Manca un pochino la gamma bassa... E' il caso,

chiuso sia così difficile da ottenere...

Le due sezioni finali offrono soluzioni timbriche abbastanza complementari, anche se permane una voce di fondo bella e personale; la doppia alimentazione per pre e finale evita cadute di dinamica sui picchi. Pollice alto, anzi altissimo per questo Mesa; premierà il chitarrista



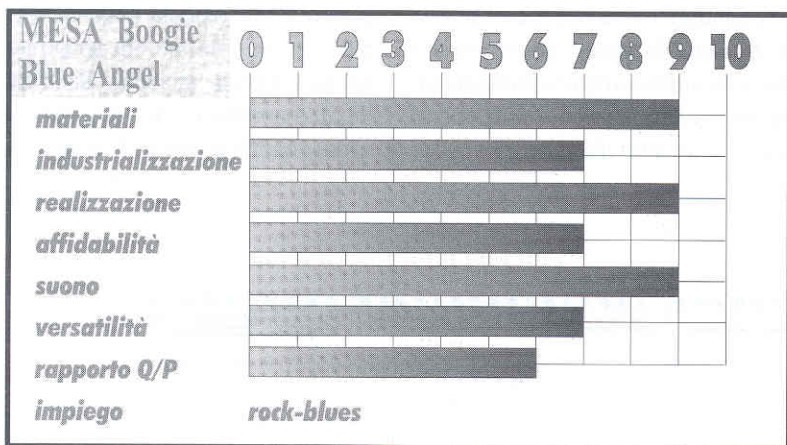
che dà importanza al tocco e alle dinamiche, che sa usare i controlli della chitarra, che, soprattutto, conosce ed ama la distorsione generata dalla sezione finale piuttosto che dal preamplificatore.

Il prezzo del Blue Angel è molto eleva-

to, ma non bisogna farsi sviare dalla potenza non elevata o dalla semplicità dei controlli. In tutta sincerità nulla è stato tralasciato da un punto di vista qualitativo e, aggiungerei, timbrico; purtroppo la qualità a questi livelli ha il suo costo.

Magari, se potete, rinunciate al motorino nuovo, al telefonino o alla settimana bianca...

Fabrizio Dadò
Vincenzo Tabacco



dopo questa orgia di distorsione, di ricalibrare l'orecchio provato. Ci aiuta un vecchio Fender Super 4x10", che spingiamo al limite. I due ampli si completano: il timbro pulito, presente ed aperto, del Fender ci accompagna fino al limite della saturazione dove viene superato dal calore e dalla spinta sulle medio-alte del Blue Angel. Peccato che la quadratura del cer-

**Prova effettuata con chitarre
Fender Robben Ford,
stratocaster Chandler e Squier
Vintage, Ibanez Talman.**

**Strumento gentilmente messo
a disposizione da:**

CIAMPI

V. Germanico, 57 - Roma

RICHIESTA DI INFORMAZIONI



Si prega di inviare informazioni circa il seguente prodotto:

di cui sono stato informato dalla rivista **AXE** n. _____

tramite spazio pubblicitario
 prova
 altro

nome e cognome _____

indirizzo _____

CAP e città _____

Prego allegare listino prezzi.

Ritagliare o fotocopiare, compilare e spedire direttamente al produttore e/o distributore del prodotto che interessa.

alla ricerca del TOCCO DI...

esercizi per figli-di-papà viziati, 10 minuti e via, tanto per gradire, "tanto poi torno ai miei 4-licks-4". Si possono passare anni a percuotere e capire; modificare, correggere, ripicchiare la corda; e ascoltare; e assimilare. E non siamo neppure di fronte a qualcosa riservato ai principianti; avanti, super-mostri, iperlickaroli da corsa, o due-cinque-unisti strasofisticati, tapparoli e hammeristi, stretchisti e sweepparòli; in quanti, là fuori, sanno di cosa stiamo parlando?

Quanti hanno speso e spendono qualche minuto delle proprie prolungate session chitarristiche a curare i contenuti di questa miserabile paginetta?

Ora, in quanti modi posso 'convincere' una corda di chitarra a vibrare? Fondamentalmente pare che bisogni, appunto, 'toccarla': con le dita (con/senza unghie; con/senza ditali) o con un plettro; di cui posso variare il tipo (morbido/duro; appuntito/arrotondato; sottile/spesso); l'inclinazione sulle corde, la distanza dal ponte.

Una corda può essere percossa (dita o plettro che sia), in giù (pennata) o in su (contropennata); e si dovrebbe essere in grado di sortire lo stesso suono da entrambe (si dovrebbe anche essere in grado di usare indifferentemente una o l'altra, ma questo è un altro discorso...)

varietà; mantenere la stessa timbrica o averne di diverse deve poter diventare una mia scelta. Cautela! L'esercizio seguente è difficilissimo! Si tratta di suonare ascoltando, cosa a cui spesso il musicista moderno non è abituato (sigh)! [es. 1]

Un altro controllo importantissimo da acquisire è quello dinamico; da pianissimo a fortissimo, con la quantità di suono decisa tramite la mano, prima ancora del volume dell'ampli o del tecnico al mixer [es. 2].

Attenzione: le corde a vuoto sono qui usate per meglio focalizzare i rapporti fra causa (movimenti delle dita) ed effetto (suono che esce) non per facilitare l'esecuzione; anzi, spesso l'assenza della mano sinistra complica questi studi.

E ancora: perché non 'drogare' la timbrica spremendo armonici artificiali (pollice destro che stoppa la corda in pennata)? Oppure con la destra in slapping, popping e quant'altro?

Poi finalmente entra in scena la mano sinistra che, con i suoi controlli sulle corde già in vibrazione, ci permette ulteriori rifiniture sonore; come posso intervenire sul suono di una singola nota - stavolta non più a vuoto, ma ancora su una singola corda - tramite tecniche 'sinistre' quali: legati (hammer-on/pull-off), glissati (slur/slide), bending, leva? E il vibrato, cosa

Per lavorare sul proprio tocco può essere una buona idea partire dal semplice per arrivare al complesso. Di dubbia utilità invece, se non proprio controproducente, iniziare il proprio viaggio alla ricerca del suono, con chitarra elettrica supersofisticata, preampli multicanale, finale stereo, due coppie di casse (magari con dentro altoparlanti diversi) e, dulcis in fundo -perché no?- un bel rack inzeppato di chorus, delay, compressore, EQ, etc., quando l'unico effetto che veramente bisogna controllare, subito, prima di partire, è quello che le proprie dita sortono sulle corde. Sulle corde? Sulla corda. Sì, una sola per volta; strano? No, non se entriamo nei dettagli di questa...

Escalation verso il 'tocco':

1) chitarra non amplificata; una-corda-per-volta! Preferibilmente a vuoto! Cominciamo a sentire cosa esce fuori. Si tratta di stare appresso, comprendere e far 'assorbire alle dita' tutta la vastità di

es.1 *prova diverse inclinazioni del plettro*

ascolta le differenze di suono... ... e controllale a qualsiasi velocit (possibilmente...)

complesse sfumature che la nostra pennata (o pizzicata) produce; soltanto

Qualcosa di simile potrebbe essere sperimentato, cambiando le variabili sud-

può tirar fuori il vibrato da quella notina? E tramite il tocco (mano destra) più il

es.2

mano destra quindi, per iniziare. Attenzione! Non stiamo parlando di

dette (plettro, inclinazione, posizione) alla ricerca di risultati sonori: omogeneità o

controllo della sinistra sulla corda (vedi sopra) si prolunga il suono arrivando ad

un miglior controllo del sustain. E poi, è proprio combinando le due mani che si arriva al più importante, immenso, impre-

echi/riverberi), effetti, rack (*idem*);
8) controllo suoni extra-guitar (MIDI, synth, campionatori; *idem*).

co, povero, 'difficile': Scofield; entrambi i suoni: Zappa, Beck, Satriani).
L'opzione potrebbe essere allora: suo-



scindibile elemento di gestione del suono: il controllo dell'intenzione, dell'espressione [es. 3].

Uff... Dopo tanta fatica ci è finalmente concesso di cambiare anche corda; per scoprire - e riuscire poi a sfruttare - che una stessa nota ha suoni totalmente differenti se proviene da corde diverse (magica chitarra!).

Fin qui la panoramica riguarda soltanto il mondo del suono non amplificato!

Le prossime fasi vedono la ripetizione dei passi precedenti, aggiungendo ogni volta una variabile in più: anzitutto l'amplificazione, per un:

- 2) controllo suono pulito, bassi volumi (*ripetere passi precedenti*);
- 3) controllo suono pulito, alti volumi (*idem come sopra*);
- 4) controllo suono 'povero', come ad esempio nel primo Scofield (*idem*);
- 5) controllo suono in 'punta di saturazione' (edge/crunch), medi volumi (*idem*);
- 6) controllo suono distorto, alti volumi (*idem*);
- 7) controlli ambientali (mono/stereo,

Ce n'è di lavoro da fare eh, per sviluppare un 'tocco' magico?! Per convincere quelle corde a vibrare come dico io...

Infine una domanda, che a questo punto può suonare indisponente: cerchi un bel suono, tuo? O non sei forse appresso ad una varietà di suoni, uno per ogni situazione? E quindi hai bisogno anche di una strumentazione versatile e flessibile?

Considerazioni conclusive.

Per controllare il suono al meglio è indispensabile mettersi in condizione di poter ascoltare al meglio; quello che esce dall'ampli, il resto della band; i monitor di palco o le cuffie in studio. E qui si aprirebbero altre catere di dubbi, domande (tante) e risposte (meno) su similitudini (poche) e differenze (di più) fra le due situazioni. Ma, ovviamente, non è questa la sede (acc...). Se controlli il suono, se sei in possesso del tocco, la scelta potrebbe non essere fra suono bello o meno: si possono usare espressivamente entrambi (esempi: suono grosso, bello; 'facile': S.R. Vaughan, Eric Johnson; suono stiti-

no 'facile' (da gestire) o suono 'difficile'? Ma quanti sceglierebbero (o hanno scelto) quello 'difficile'? Spesso se il suono non è... grand'oso è perché il chitarrista, con i propri mezzi, non può (o non sa) tirar fuori di meglio; non certo per la scelta, deliberata, di un suono così-così.

Controllare il suono; non esserne controllati; comandarlo, non esserne schiavi...

Se ti piace l'asserzione qui incorniciata, e se proprio ci tieni a metterti in crisi, tenta di rispondere a queste domandine, davvero facili-facili:

- Sai suonare con un suono che non ti aiuta?
- Sai suonare con un suono che non è il tuo?
- Sai suonare con qualsiasi suono?
- Sai gestirlo? (o è lui a gestire te?)

GIANFRANCO DILETTI



RITAGLIARE O FOTOCOPIARE E SPEDIRE A:
EDIZIONI PALOMINO - L.GO GAETANO LA LOGGIA 33 - 00149 ROMA

SI RICHIEDE L'AVVIO DI UN ABBONAMENTO AL PERIODICO
AXE A PARTIRE DAL PRIMO NUMERO UTILE.

IL SOTTOSCRITTO HA EFFETTUATO UN VERSAMENTO DI:

- LIRE 30.000 PER N. 06 NUMERI
- LIRE 50.000 PER N. 12 NUMERI
- LIRE 60.000 PER N. 06 NUMERI ESTERO

SUL C/C POSTALE N. 79639001 INTESTATO A:
EDIZIONI PALOMINO
L.GO GAETANO LA LOGGIA, 33
00149 ROMA

COGNOME _____

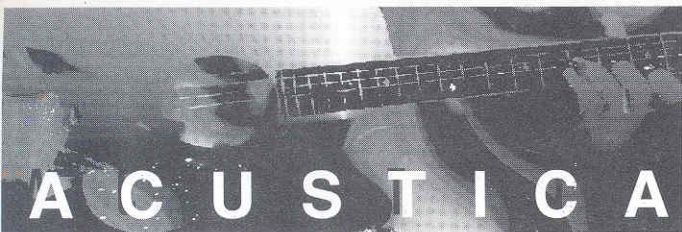
NOME _____

INDIRIZZO _____

CAP _____ CITTA' _____ PROV _____

ETA' _____ PROFESSIONE _____

FIRMA _____



Luca Proietti, chitarrista e tastierista, svolge attività didattica e musicale come strumentista, programmatore musicale e arrangiatore; è co-fondatore della formazione *Tuckiena*, con un CD all'attivo.

A - corde - aperte

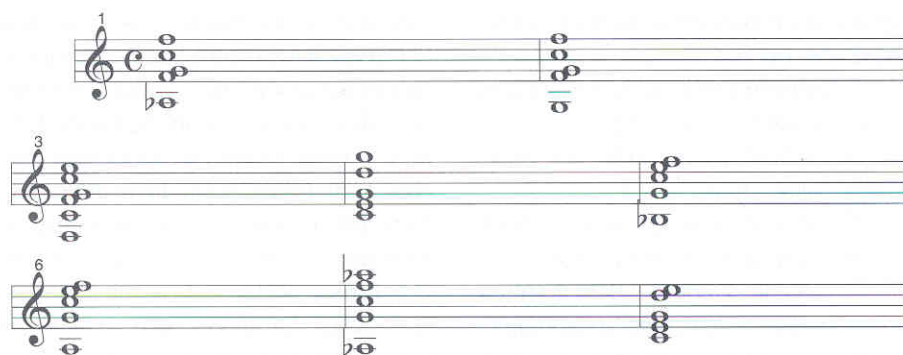
DI LUCA PROIETTI

Fin da quando ho cominciato a suonare la chitarra, una delle mie passioni nei riguardi dello strumento è stata la ricerca di accordi che sfruttassero le corde a vuoto (a chi mi conosce è nota la mia pigrizia, per cui pensare di evitare di premere qualche corda...).

Ricordo all'epoca la mia delusione, nello scorrere le pagine di un noto prontuario per accordi, nel notare la mancanza delle varie posizioni *aperte* che io amavo ricavarmi sulla tastiera; mi sembrava che si ignorasse una delle possibilità caratteristiche dello strumento, una di quelle che più identificava il suono del pop, del rock, ecc.. Conoscendo almeno le basi della costruzione degli accordi continui la mia ricerca di posizioni, con particolare attenzione agli accordi sospesi. Una delle opportunità che si possono sfruttare con questo tipo di posizioni è quella di utilizzare una delle corde a vuoto come pedale. Nella progressione seguente ad es. è la terza corda a fungere da pedale in tutti e quattro gli accordi. La seconda progressione può essere suonata di seguito alla prima come variazione, e si conclude sullo stesso centro tonale, con una posizione che è una leggera variante dell'accordo conclusivo della prima progressione. Posizioni del genere non si prestano un granché a furiose pennate, ma piuttosto ad essere arpeggiate, ed usate come punto d'appoggio per la costruzione di melodie al canto. Ho preferito non indicare direttamente vicino ai diagrammi le sigle degli accordi, perché, almeno per quelli più strani, credo che tendano ad essere fuorvianti; mi sembra invece più interessante analizzare le varie posizioni, poiché questo tipo di armonie lo si comprende molto meglio osservando il movimento delle singole voci, piuttosto che riducendolo a

delle sigle. Le note da cui è composto il primo accordo sono la b, fa, sol, do, fa, per cui, se volete, potete considerarlo un fam con l'aggiunta della 2^a e con la 3^a al basso. Al secondo accordo si arriva semplicemente con il basso che scende di mezzo tono fino a sol, con le restanti note che individuano nell'ordine settima, tonica, quarta e settima; avremo così quello che spesso viene indicato come Sol sus 7/4. Il terzo accordo (fa do fa sol do mi) nasce dalla sovrapposizione della triade di do maggiore alla tonica e quinta di fa. Infine, l'ultima posizione ci porta al centro tonale,

che non è altro che un bel do con l'aggiunta di re (per l'esattezza do mi sol re sol). Nella seconda progressione il primo accordo è formato da sib, sol, do, fa, mi; rispetto alla tonica di sib abbiamo quindi l'aggiunta della 6^a, 2^a, 5^a e 4^a#. Al secondo accordo si arriva anche qui con il basso che scende di mezzo tono; le restanti note individuano un La m7, nel quale compare però anche la 6^a minore (fa). Il terzo accordo è formato dalle note lab, sol, do, fa, lab, ed è quindi un rivolto del primo accordo, che però in questa posizione suona piuttosto diverso. Infine concludiamo sempre su un accordo di do con l'aggiunta della seconda, solo che qui la prima corda è stata lasciata libera per far suonare il mi al canto.



progressione 1



progressione 2

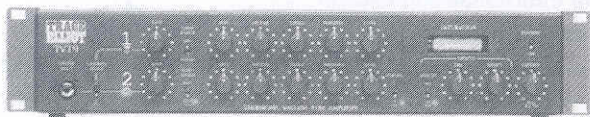




NOVITA' DI MERCATO

Intorno al circuito valvolare del **TRACE ELLIOT TVT9** sono progettati i combo della serie

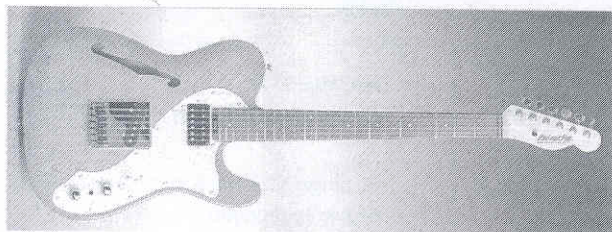
gno; il canale 2 permette la selezione tra American e British Voicing; al send-return



Trace Elliot TVT9

Studio e Road della casa americana. Il TVT9 è un preamplificatore formato rack a 2 canali con 9 valvole (8 ECC83 e 1 EM84). Su entram-

si aggiunge un controllo di livello dry che consente l'utilizzo di effetti in parallelo; uno speaker emulator è presente sulle uscite jack e XLR.



Chitarre
Blade:
in alto,
Delta
Thinline;
a sinistra,
California
Deluxe;
a destra,
Durango
Deluxe.

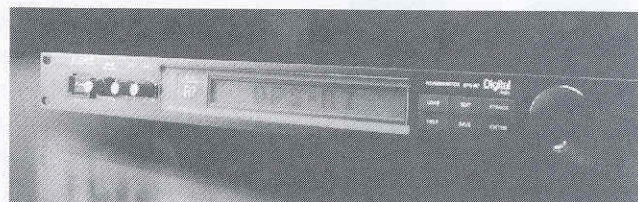


bi i canali è possibile selezionare diversi range di guada-

Aramini Strumenti Musicali,
V. B. Buozi 1/B - 40057

Cadriano G. lo (BO).

Le serie **California, Texas, Delta** e **Durango** sono le quattro nuove proposte elettriche professionali **BLADE**. Tre modelli California: California, cassa in ontano, ponte Wilkinson, pickup Levinson con gain boost; Deluxe, cassa in moga-



Riverbero Sony DPS-R7

no e acero, meccaniche Sperzel, ponte Levinson; Custom, corpo in frassino e acero, tastiera in ebano o pau ferro, tremolo Falcon.

Aspetto più tradizionale per i quattro modelli Texas (Texas, Deluxe, Special, Jr) in ontano o frassino con magneti e tremolo Levinson, e diverse finiture. Di scuola telecaster le due chitarre della serie Delta: a cassa piena in frassino e due single coil la Delta, a semicassa con un single al ponte ed un humbucker alla tastiera la Thinline; entrambe hanno hardware di tipo tradizionale dorato. Infine la serie Durango, con magneti Levinson e Duncan (APS 2 sulla Durango e Little '59 sulla Deluxe).

Aramini Strumenti Musicali,
V. B. Buozi 1/B - 40057
Cadriano G. lo (BO).

DPS-M7, DPS-D7 e DPS-R7 sono rispettivamente un

modulatore, un ritardo ed un riverbero digitali **SONY**; elaborazione a 32 bit, monitoraggio in tempo reale dell'editing, 2 canali con I/O bilanciati e sbilanciati, elevata qualità professionale richiesta da studi di registrazione e post-produzione audio-video.

Sony Italia, V. Paisiello 110 - 20092 Cinisello B. mo (MI).

La **DIGITECH** presenta il **Legend II**, versione espansa del GSP21, con effetti di distorsione analogica e digitale, compressione analogica, equalizzatore parametrico a 4 bande digitale, simulatore di cassa programmabile.

La **LANEY** presenta un 30 watt valvolare in classe A tipo vintage con quattro EL84 finali, disponibile con un cono da 12" o due da 10". Footswitch per selezione canale distorto, riverbero Accutronics a molle e loop effetti completano la dotazione.

New Kary, V. M. F. Quintiliano
40 - 20138 Milano.

Effetti in due blocchi nella pedaliera **KORG AX30G**. Interessanti il Pressure Pedal, per controllare whawha e riverbero, e la possibilità di ottimizzare, variandone un



Questa rubrica è basata sulle informazioni fornite da costruttori e distributori; le notizie sono pubblicate a discrezione della redazione di AXE. Inviare materiale illustrativo e fotografico a: Edizioni Palomino - L.go G. La Loggia n. 33 - 00149 Roma.

solo parametro, il sound dell'intera catena di effetti in uso. **Syncro**, Zona Ind.le CAIN - Numana (AN).



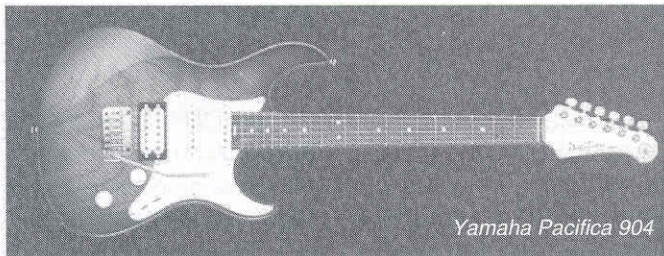
Si aggiungono alle precedenti

versioni PS-2 e RV-2 il **BOSS PS-3**,



pitch shifter e ritardo stereo digitale e l'**RV-3** riverbero e ritardo stereo digitale.

Roland Italy, V. delle Industrie 8 - 20020 Arese (MI).



Yamaha Pacifica 904

Il modello **904** va ad arricchire la serie **Pacifica** della **YAMAHA**: cassa in ontano con top in frassino, magneti in Alnico 5, manico Warmoth, meccaniche Sperzel, autoloccanti unite al tremolo Vintage Custom.

Yamaha Italia, V.le Italia 88 - 20020 Lainate (MI).



Il ricco catalogo **WILKINSON** si arricchisce di alcuni interes-

santi upgrade per chitarre elettriche tradizionali tipo Gibson e Fender. Il ponte **GB100 Tone-a-matic** intonabile, anche in configurazione ponte-attaccacorde **GTB100**; il tremolo vintage style **VS V**; inol-



Ponte Wilkinson GB100

tre spaziatori per meccaniche che danno un'altezza digradante sulla paletta alle stesse con conseguente inclinazione delle corde; una serie completa di ponti per Telecaster adatti a tutte le esigenze.

Wilder/Davoli, V. Tartini 5a - 43100 Parma.



Le famose corde inglesi **ROTSOUND**, utilizzate tra gli altri da Mark King, U2 e Paul McCartney, sono ora distribuite in Italia da:

Wilder/Davoli, V. Tartini 5a - 43100 Parma.

RICHIESTA DI INFORMAZIONI 

Si prega di inviare informazioni circa il seguente prodotto:

di cui sono stato informato dalla rivista **AXE** n. _____

tramite spazio pubblicitario
 prova
 altro


nome e cognome _____

indirizzo _____

CAP e città _____

Prego allegare listino prezzi.

Ritagliare o fotocopiare, compilare e spedire direttamente al produttore e/o distributore del prodotto che interessa.

RICHIESTA DI INFORMAZIONI 

Si prega di inviare informazioni circa il seguente prodotto:

di cui sono stato informato dalla rivista **AXE** n. _____

tramite spazio pubblicitario
 prova
 altro


nome e cognome _____

indirizzo _____

CAP e città _____

Prego allegare listino prezzi.

Ritagliare o fotocopiare, compilare e spedire direttamente al produttore e/o distributore del prodotto che interessa.

RICHIESTA DI INFORMAZIONI 

Si prega di inviare informazioni circa il seguente prodotto:

di cui sono stato informato dalla rivista **AXE** n. _____

tramite spazio pubblicitario
 prova
 altro

nome e cognome _____

indirizzo _____

CAP e città _____

Prego allegare listino prezzi.

Ritagliare o fotocopiare, compilare e spedire direttamente al produttore e/o distributore del prodotto che interessa.



16° SALONE INTERNAZIONALE

INTEREXPO MUSIC

PESARO - 22/25 APRILE 1995
QUARTIERE FIERISTICO CAMPANARA*

35.000 MQ DI MUSICA DA VEDERE E DA SENTIRE

*IN ESPOSIZIONE STRUMENTI MUSICALI
DI OGNI TIPO E MARCA DA TUTTO IL MONDO*

*CONCERTI E DIMOSTRAZIONI DI MUSICISTI
DI CHIARA FAMA INTERNAZIONALE*

NELL'AMBITO DEL SALONE:

- 13° Concorso nazionale "Suona con noi" riservato a complessi musicali composti da studenti
- 5° Concorso nazionale "La banda dell'anno"
- 4° Concorso nazionale per batteristi studenti e non professionisti
- 2° Concorso nazionale per bassisti studenti e non professionisti
- 1° Concorso nazionale per tastieristi

*Prendi nota: 22/25 aprile 1995,
appuntamento con la musica a Pesaro*

INFORMAZIONI:

EP PROCOMTUR - Via Giannelli, 22 - 60124 Ancona
Tel. (071) 20.25.20 - 53.133 - Fax (071) 20.70.535

* All'uscita del casello "Pesaro" dell'autostrada A/14
Milano - Bologna - Pesaro - Ancona - Pescara - Bari

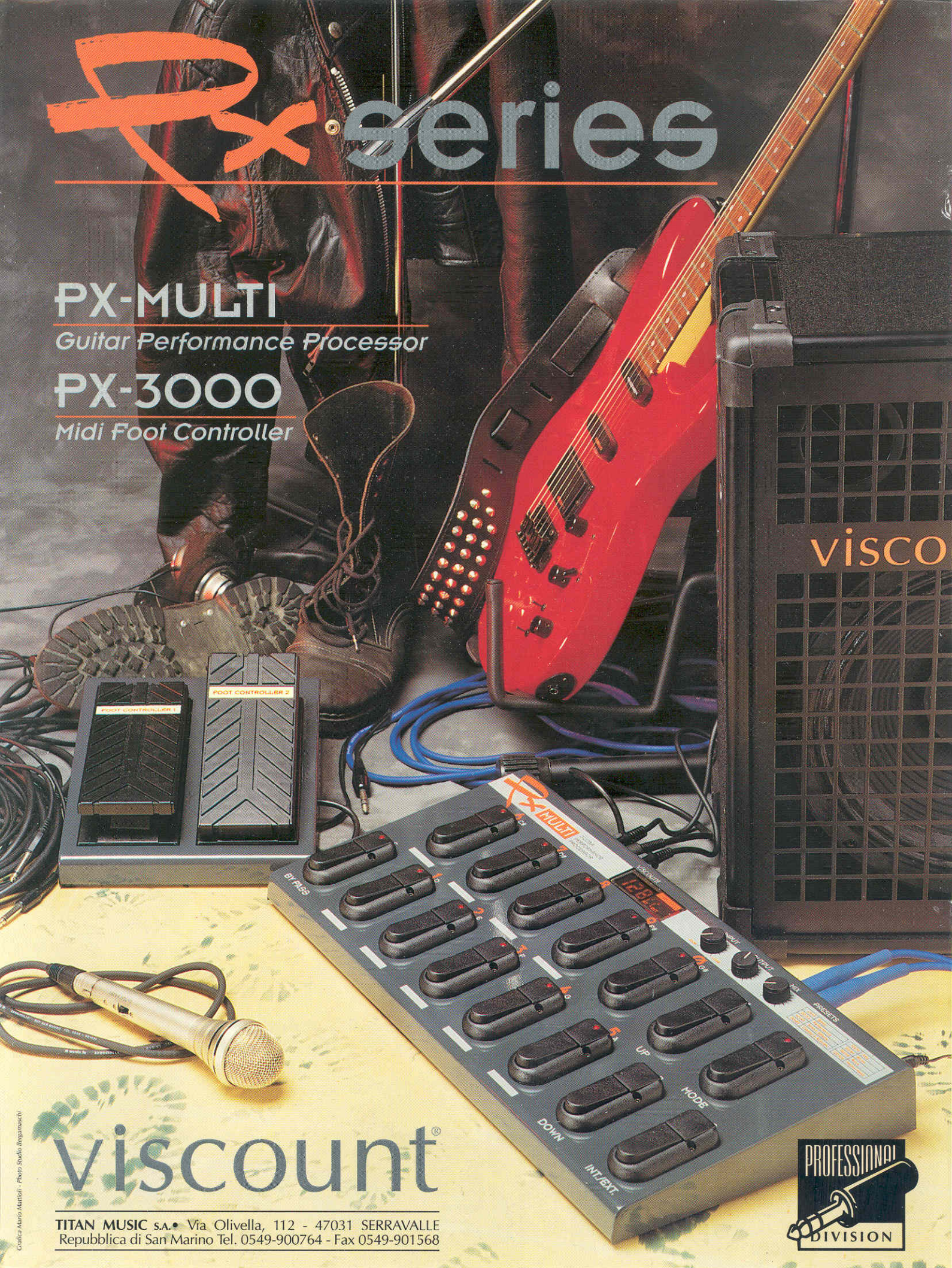
Rx series

PX-MULTI

Guitar Performance Processor

PX-3000

Midi Foot Controller



viscount[®]

TITAN MUSIC s.a. • Via Olivella, 112 - 47031 SERRAVALLE
Repubblica di San Marino Tel. 0549-900764 - Fax 0549-901568



Graphic: Mario Mambelli - Photo: Stefano Bergamini