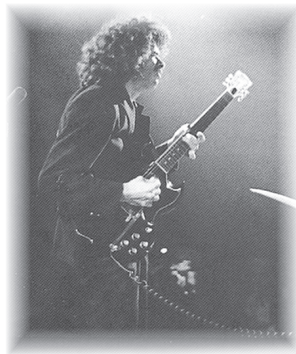




Dopo il grande successo del disco d'esordio, *Abraxas* confermò il talento dell'innovativa band. Nell'ispiratissimo disco, *Incident At Neshabur* (A. Gianquinto - C. Santana) rappresenta lo strumentale più complesso e affascinante, fra cambi di tempo, colori jazzistici, assoli memorabili.



Nell'esempio a sinistra leggiamo un frammento dall'intro in notazione per pianoforte, dove Gianquinto sfodera accordi quartali: ci pensa poi Carlos a dare una svolta rock, col riff dell'esempio successivo, innestato con perfetta sintesi su un ritmo di *bembé*; da notare, alla fine della trascrizione, il ritorno dei due accordini...



Dopo l'assolo di organo, c'è un cambio di tonalità in *REm*, dove Santana inizia il suo (primo) assolo decollando con una scala dorica, ovviamente di *REm*. Notiamo come il messicano si muova su terreni diatonici; inoltre, si manifesta l'amore per Coltrane (quello di *My Favorite Things*, non quello di *Giant Steps*) con la cadenza nell'ultima battuta, che insiste su due fra le note più saporite della scala dorica, 9^a e 6^a.



nel lessico del chitarrismo rock.

Altro brano notevole è *Treat* che cede alle lusinghe di tentazioni più jazz, precludendo al capolavoro *Incident At Neshabur* del successivo album, con pianoforte e chitarra che eseguono assoli su due soli accordi, ma su una base ritmica che comincia a sperimentare e fondere il 6/8 con il 4/4, composto e binario; tale connubio sarà successivamente uno dei motivi ritmici più usati da Santana nelle sue più incredibili connessioni.

Il lato più rock e violento è lasciato al penultimo pezzo, *You Just Don't Care*, dove però tutto è misurato, senza eccessi, sempre con un'eleganza di fondo.

Si arriva a *Soul Sacrifice* e la fisicità è sempre raffinata. Carlos si produce in un assolo pieno di ritmo e senso melodico: sembra un suonatore di percussioni intonate! Il lato armonico dei Santana è piuttosto povero, spesso i brani sono modali e l'armonia è sacrificata sull'altare del ritmo e della melodia, ma ricordiamoci del quarto componente della musica, il timbro. La cura dell'impasto sonico insieme al resto fanno dei Santana una specie di shock musicale: nel '69 non si era mai udita una simile musica! A livello chitarristico, c'era la novità di assoli che esulavano dalla pentatonica: infatti il fraseggio di Carlos predilige la scala diatonica, e, a parte ovviamente il jazz, in campo rock e blues non si era mai ascoltato niente di somigliante: basti ascoltare *Shades Of Time*.

L ' U F O
m u l t i - e t n i c o

Proprio mentre in Inghilterra stavano fiorendo i grandi gruppi *progressive* (Soft Machine, Gong, Yes, Genesis, King Crimson, Caravan, ecc.), per contrastare l'*attacco* californiano dell'*acid-rock* con in testa i Grateful Dead e i Jefferson Airplane, era arrivato questa specie di UFO americano, anzi, californiano, ma basato su una band multi-etnica (messicani, nicaraguensi, portoricani, neri e bianchi americani), tutta ritmo e melodia, semplice e diretto ma pure sofisticato, con assoli notevoli e divertenti.

continua a pag. 29

La fuente del ritmo

Dal punto di vista della trama percussiva dei Santana, spesso si mettono in questione certe soluzioni ritmiche, che ai musicisti più *ortodossi* potrebbero apparire come vere e proprie distorsioni, fuoriuscendo dai canoni tradizionali. Facciamo un esempio: una cadenza marcata sul primo movimento di clave di rumba usando un guaguancó o simile, con un risultato "rove-sciato" rispetto al tradizionale guaguancó habanero:

The image shows four musical staves illustrating rhythmic patterns. The first staff is labeled 'Clave rumba' and shows a sequence of notes and rests. The second staff is labeled 'Clave son 3/2' and shows a similar but distinct sequence. The third staff is labeled 'Clave rumba' and is identical to the first. Below it is the 'Guaguancó habanero tradizionale', showing a different rhythmic pattern. The final staff is labeled 'Guaguancó usato da Santana e altri' and shows a pattern that is a 'flipped' or 'reversed' version of the traditional guaguancó. Two arrows, one blue and one red, point from the traditional guaguancó staff to the modified version, indicating the transformation.

Ascoltando gruppi di salsa *nuyorican* (*newyorkese* + *portoricano*) o ricordando gruppi come Sonora Panceña o El Gran Combo di Portorico questo accade di frequente. Può piacere o meno, ma non si può certo dire che sia sbagliato. Le critiche lasciano il tempo che trovano e a mitigarle ecco un'analisi più approfondita di quello che è, e ha rappresentato la figura di Santana. Carlos ha sì creato un *sound* particolare, destando un'attenzione positiva sin dalle prime apparizioni negli anni '60, ma è vero che in quegli anni stavano accadendo parallelamente dei fenomeni di trasformazione e fusione musicale irrefrenabili, condizionando un intero mondo musicale, marcando un ennesimo passo nell'evoluzione umana, in un *happening* in cui *osare* era la chiave. Ad alimentare questo processo, il fiorire di nuove case discografiche e nuovi artisti: cantanti, musicisti, orchestre intere, una invasione latin per tutti i gusti.

New York, Miami, Los Angeles, sono capitali del movimento nei tardi anni '60. Interi quartieri cubani, portoricani, messicani, domenicani sono alla radice di tale esplosione mu-

sicale. Nomi come Perez Prado, Machito, Tito Puente, Mario Bauza, ben conosciuti sin dagli anni '40, e poi Mongo Santamaria, Eddie Palmieri, Cheo Feliciano, Ray Barretto scaldano cuori e gambe negli anni a seguire. Facile immaginare, con un terreno così fertile, quante trasformazioni e innovazioni avrebbero preso corso. Come in un laboratorio scientifico, si sperimentavano nuove fusioni, una lista infinita di nomi definivano il nuovo genere appena nato e qualsiasi scusa era buona per ballare o cantare nelle strade i nuovi *hits* del momento. Una miscela esplosiva di facile innesco. Sposando tra loro soul, rock, jazz-rock, funk, R&B, latin boogaloo, cha-cha-cha, mambo, salsa, bolero, merengue, latin jazz (di sicuro ce ne sfuggono molti altri), Carlos Santana faceva parte di questo fenomeno e si distingueva, casualmente o per scelta, per la raffinatezza stilistica e l'alto professionismo del suo *cast di scena*, musicisti con la grinta tipica di quei tempi, semplici ma esplicitamente espressivi. Forse bisognerebbe fare più volte riferimento alla realtà vissuta dal popolo latino insediato in quegli anni negli Stati Uniti, a quella bramosia di espressione, calore, *sabor*, quando ascoltiamo *Oye Como Va* o *Jingo*.

Ci si riuniva nelle strade, nelle piazze del quartiere, si metteva un giradischi portatile per terra e si inscenavano balletti improvvisati, scandendo il ritmo, quasi a gareggiare tra loro magari con un barattolo di birra in mano. Quello che vediamo negli ultimi videoclip di Carlos vuole forse riportarci alle sensazioni festaiole di quegli anni? Per chi quegli anni li ha vissuti ed è per caso passato per Bronx, Queens, Brooklyn o Harlem, questa è una certezza!

Origini del boogaloo

"Dai Sonny proviamo! Se non funziona ti offro un doppio!" Siamo a New York nel '66, Palm Gardens, Manhattan. Il cantante e timbalero *nuyorican* Jimmy Sabater cercava di convincere il suo capogruppo, Joe Sonny Cuba a provare una nuova idea che aveva in mente da diverso tempo. Joe accettò, anche se riluttante; così Jimmy diede il *tumbao* al pianista Mick Jimenez. In brevissimo tempo tutta la nera Harlem cantava: *beep beep... ha ha... beep beep*. Grazie a questa intuizione la famosa *Bang Bang* divenne uno dei più grandi hit del '60 ed ebbe inizio il *boogaloo*.

Era il connubio tra vicini di casa afro-americani e cubano-portoricani. Lo stesso Sabater aveva ricercato sin dagli anni '50 idee nuove ispirandosi ai *doowoppers* neri di Harlem. Questo scambio durò per molti anni, per tramontare con l'avvento del fenomeno *salsa* che ebbe un fiorire di artisti vecchi e nuovi e i migliori anni nei *seventies*. Da questa matrice nascono le forme fondamentali di fusione di musica beat e tradizione ritmica.

a cura di Albert Vagliasindi

Legenda



Tono secco chiuso (slap) Tono aperto tumba Tono aperto conga Tono basso



Chiavi ritmiche

Se provassimo ad analizzare analogie e incongruenze tra tutti i ritmi latini (almeno quelli più diffusi) non basterebbe una rivista, e tentare di comporne un mini-glossario potrebbe sembrare estremamente riduttivo... Ci limiteremo quindi a offrire uno spunto. È importante segnalare come un pattern ritmico non sia *solo* e necessariamente quello riportato... Abbiamo volutamente ommesso le parti più coloristiche, ossia elementi (di solito colpi di palmo e dita) che caratterizzano più il tappeto del ritmo preso in esame che l'identità dello stesso. Consideriamo tutto ciò che "esce fuori" nel caso di questo *tumbao* del *cha-cha-cha*, suonato sulle congas e presente, ad esempio, su *Oye Como Va*.

clave 2/3

Già solo questo concetto apre miriadi di combinazioni e possibilità che variano da strumento a strumento, da regione a regione, da musicista a musicista! Un'altra marcata differenza è la *scelta* degli strumenti nell'ensemble; nel caso del *cha-cha-cha*, la variante *boogaloo* (v. scheda) è mancante di fiati, utilizza molti cori e si distingue per la presenza imponente del vibrafono. Eppure la chiave ritmica è la stessa del *tumbao* del *cha-cha-cha*, caratteristico cubano!

Samba Pa' Ti, contrariamente alla diffusa credenza che si tratti di un pezzo "sambeggiate", è in realtà costruito su di un ritmo di *bolero* cubano.



Stava per arrivare, pubblicato a meno di un anno di distanza, *Abraxas*.

Il primo disco era terminato con *Soul Sacrifice*, e *Abraxas* si apre quasi magicamente con due note di piano su effetti di piatti e campanelli [richiami ai campanelli del tamburo *sacro batà*, ben noto ai cultori della musica cubana? Ndr]. La chitarra, tesa, brusca, molto satura, prelude all'entrata del ritmo in 2/4 scandito dal basso e dalle percussioni; il piano elettrico va in assolo e la chitarra ogni tanto s'interseca con questo magma. È ipnotico, psichedelico, ma allo stesso

Rebel-Rouser (Duane Eddy), *Sen-Sa-Shun* (Freddie King), *Sleepwalk* (Santo & Johnny), *Apache* (Shadows), *Albatross* (Fleetwood Mac)... Bellissimi, storici, sì, ma... stiamo scherzando!? Per trovare qualcosa di lontanamente paragonabile a uno strumentale per chitarra (non jazz) all'altezza di *Samba Pa Ti*, si deve arrivare almeno ai suoi contemporanei o quasi, al Jeff Beck (o Jimmy Page?) di *Beck's Bolero* o agli Allman Brothers di *In Memory Of Elizabeth Reed* o al Jimi Hendrix di *Third Stone From The Sun*. Ma stiamo sempre parlando di parti tematiche poco sviluppate, partendo da riff, cellule ritmiche e frasi di stampo blues, con un'evoluzione melodica contenutissima rispetto a grandi pezzi che il jazz aveva già regalato alla chitarra (due per tutti, *Nuages* di Django e *West Coast Blues* di Wes). Lo strumentale scritto e suonato da Santana è certamente il primo grande brano rock interamente per chitarra, con un tema scritto, ricco e complesso, e una parte improvvisata sviluppata in un modo che non ha precedenti nella storia del rock, sfuggendo tra l'altro, pur avendo una struttura, a quella classica della forma canzone AABA. Si era mai pensato che Beck (mai autore, in questo senso) o Carlton o persino Satriani dovessero qualcosa a Carlos, e non solo per il suono?

FD

tempo con radici ben affondate nella terra. Magnifico!

Ed ecco che, missato, entra il primo hit dell'album: *Black Magic Woman/Gipsy Queen*. È una versione di un pezzo di Peter Green contenuto in *English Rose* dei Fleetwood Mac (1969). Il brano era uscito solo l'anno prima e i Santana lo fanno diventare un classico senza tempo: il pezzo originale era un'accattivante canzoncina minore bluesata e a tempo di rumba, con interventi chitarristici del grande Green. L'arrangiamento è clamoroso, con la famosa introduzione di organo e chitarra, il contrappuntare pulsante del basso e la ritmica di batteria e percussioni, compatta ma lieve al tempo stesso. Legato senza soluzione di continuità a *Gypsy Queen* di Gabor Szabo, il brano è risolto in un finale quasi orgiastico, laddove nell'originale avevamo un cambiamento in un tipico shuffle. Il cospicuo debito stilistico e chitarristico nei confronti di Green è stato pagato da Santana con un fiume inarrestabile di *royalties*!