

speciale CARLOS SANTANA



Le tre versioni dei brani non originali sono messe una dietro l'altra e sono irresistibili: in *Oye Como Va* (Tito Puente) organo e chitarra suonano le parti dei fiati ovviamente arrangiate; è il pezzo più latino dell'album e risulta fondamentale, nel bene e nel male, per il binomio Santana/latin-rock, d'altronde sin dall'inizio sentito da Carlos come una limitazione. Il brano è un cha-cha-cha, dove il poco cantato è compensato dal suonato: il contrabbasso che *tira* volutamente indietro (anche per la sua natura acustica, con il picco di maggior volume un attimo dopo il pizzicato), creando quell'indolenza caratteristica dei latini-americani (e pure di noi mediterranei); in aggiunta la versione ha un tempo più lento, impreziosito da un bellissimo e aggressivo assolo di organo e da uno, misurato ed elegante, di Carlos, che s'ispira sempre ai fiati originali.

Ma ecco *Incident At Neshabur*, scritta da Carlos e un pianista che orbitava da qualche tempo intorno al pianeta Santana: Alberto Gianquinto. Il brano risulta a tutt'oggi di indiscussa modernità, è fusione pura, sintesi di molti mondi: quello jazz, quello africano, quello latino e naturalmente quello rock. Ben diverso da tutto quello che s'ascoltava in quegli anni: né jazz-rock alla Mahavishnu Orchestra o alla Weather Report, né progressive alla Yes o alla Genesis, né Miles Davis: merita che ci si soffermi.

S'inizia con un riff di due note su un tempo veloce vagamente latineggiante per poi passare a un 6/8: una specie d'*hard-rock* africano. Parte il solo di Rolie su Solm7 e Fam7; sembra quasi un tema per quanto è cantabile; il groove è fortemente terzinato, ma rimane ancorato alla scansione binaria del 4/4 per la batteria che fa comunque sentire il 2 e il 4 con rullante e charleston. Di seguito

♩ = 133
1'56" Dm

L'esempio, tratto ancora da *Incident At Neshabur* (*Abraxas*), è utile per mostrare due elementi: dapprima, ancora Coltrane, con l'inciso su mi e sol (9^a e 11^a) della seconda battuta. In più, notiamo il gioco ritmico della battuta 1, con cui il futuro Devadip dimostra di non temere affatto le complicazioni afro-cubane-latine. Si tratta del "trucco" noto come *hemiola*,

come sappiamo, una battuta da 6/8 è aritmeticamente equivalente a una da 3/4: quel che cambia è l'accentazione, che nel 6/8 è 3 + 3, mentre nel 3/4 è 2 + 2 + 2. L'hemiola consiste nel passare da un'accentazione all'altra, come fa Carlos nella battuta citata, ove l'accentazione è quella del 3/4.

♩ = 133
2'10" Dm

Ancora hemiole e coltranismi in un altro esempio, con una frase che prepara il successivo cambio di tempo; già, perché l'eccitante atmosfera dorica è interrotta da una catena di II V (esempio in basso).

Carlos non è un jazzista, ma si difende bene, anche utilizzando saggiamente le armi del blues, in questo passaggio modulante. Su Solm Do7#9, il nostro rimane su RE_m, blueseggiando sulla pentatonica; corretto, poiché la pentatonica di RE_m può essere usata su Solm. Su Fam Sib7#9, Santana stupisce, sfoderando un arpeggio sulla triade

di Fam, girando poi intorno alla scala minore di FA, per concludere con un sorprendente bending "a gradini", che finisce su fa, la 9^a del successivo Mibm; qui il chitarrista continua a giocare sulla pentatonica di Fam, che rappresenta ancora una scelta corretta.

♩ = 187
2'17" Gm C7(#9) Fm

Bb7(#9) Ebm D7



2'37" $\bullet = 123$

Dopo la ripresa del riff iniziale, ulteriore cambio di tempo e sfilza di arpeggi; notiamo ancora un gioco ritmico, con la sovrapposizione di accenti ternari sul tempo binario.



3'14"

Cmaj7 $\bullet = 69$ volume chiuso

Fmaj7

Questo interludio conduce a un 4/4 lento, dove Carlos dimostra una padronanza del suono invidiabile. Nella trascrizione, la chitarra, col volume quasi completamente chiuso e un suono acustico, sfodera una poetica frase che si conclude, all'inizio della seconda battuta, con un glissato su mi (M7^a di Famag7); a questo punto, per dare ulteriore espressività alla già sapida nota, Carlos apre il volume, innescando quasi un feedback, per poi richiuderlo e gettarsi ancora nei melismi.

Ma *Abraxas* non è solo un disco di poesia o raffinatezze parajazzistiche: c'è anche il rock robusto, come nella *Hope You're Feeling Better* firmata da Gregg Rolie. Nell'aggressivo assolo, troviamo una soluzione... pre-shred, con un inciso ripetuto su Mim.

2'01" $\bullet = 93$ Em

entra Carlos su un accordo di Rem7, con una frase dorica ascendente che inizia dalla quarta (sol) e si conclude sulla sesta (si), per poi continuare galleggiando sulla ritmica modale del gruppo; s'arriva alla chiamata *coltraniana* del cambio, per distendersi finalmente con una serie di cadenze II-V (Solm7-Do7#9, Fam7-Sib7#9, Mib9-Re9), su cui Carlos si muove correttamente ed esegue poi cromaticamente le note di mib e mi finali, per riprendere immediatamente dopo il riff iniziale che inizia con un fa! Si arriva alla planata in 4/4, dove il nostro esegue quattro arpeggi melodici di altrettante triadi (Do, Lam, Sol e Fa) partendo dalla quinta e preparando il dimezzamento del tempo metronomico. Ancora improvvisazione (su una sequenza I-IV), ma ora con note lunghe e struggenti, delicate e sentimentali, con un uso magistrale del suono e delle tecniche chitarristiche partendo dai bending e finendo con pull-off, hammer on, vibrati e corde a vuoto: il tutto in 16 battute. Riprende un tempo doppio un po' *brasileiro* con il solo di piano, e ancora tempo dimezzato e atmosfera per il sussurrato e delizioso commiato di Carlos, che termina il brano con un arpeggio discendente di Domag7 che parte dalla quinta (sol) per concludersi sulla settima (si).

Dopo tanta raffinatezza e innovazione si prosegue con *Se a Cabo*, che introduce il popolo rock a un altro ritmo centro-americano (dominicano): il *merengue*. È tutto semplice ma avvincente, suonato con misura, gusto e precisione, con un finale improvviso e strabiliante delle percussioni in 6/8 che precede l'accordo di Fam9 che chiude.

Mother's Daughter, scritta e cantata da Rolie, è un episodio molto rock, sensualità unita a un'aggressività latente, confermato dalla più notevole *Hope You're Feeling Better*, che inizia in modo formidabile con un riff minaccioso di Hammond e Santana alle prese con interventi all'elettrica con wha-wha. Ma è il breve assolo che stupisce: Carlos s'impone con inaspettata cattiveria e impeto, conservando sempre la cantabilità e la pulizia che ne contraddistinguono nel tempo i tratti stilistici. Sulla ripresa dell'assolo e il raddoppio del tempo, il messicano non si

continua a pag. 64

risparmia e non arranca, anzi è protagonista, conducendo la danza fino alla fine.

Tra queste due canzoni rock c'è la perla sempreverde *Samba Pa Ti*. Sembra che il gruppo osteggiasse il proposito di Santana di pubblicarla (ne è il solo autore), fino a quando Rolie non diede il suo assenso. Questo pezzo è un punto di svolta di un chitarrismo melodico che fino ad allora non era mai stato così codificato, pregnante e significativo. S'apre quindi subito con il tema esposto dal chitarrista; sotto c'è un accompagnamento dinamico e sommesso; la chitarra ha un timbro fuori dalla norma, soffocato e acidulo allo stesso tempo, saturo ma dinamico. Carlos esegue la melodia con un'intenzione emotiva che non ha precedenti nella storia della chitarra elettrica: sembra un canto. Successivamente, quando prepotentemente entra nel ponte di 8 misure l'organo a 1'33", Santana comincia a doppiare le note arrangiandole proprio come un piccolo coro. Il tema si estende quindi in tutta la sua complessità melodica, mentre la semplice progressione diatonica in SOL magg fa posto all'ancor più semplice sequenza di Sol e Lam. Qui è difficile comprendere il punto esatto in cui finisce la parte scritta e inizia l'improvvisazione: è di tale qualità melodica il suonato di Carlos che, azzardando, lo si può ipotizzare intorno ai 2'39", ma chissà... Quattro minuti e mezzo di chitarra solista dove non una sola nota o inflessione risultano gratuite; in ogni suono che ascoltiamo c'è tutto il mondo del giovane Carlos. Fu pure un 45 giri ballato da mezzo mondo e non sappiamo se questo abbia fatto bene alla figura chitarristica di Santana, sempre sottovalutata e poco riconosciuta, seppur sin dall'inizio emulata.

El Nicoya è il pezzo che conclude l'album ed è un breve omaggio a se stesso di José *Chepito* Areas, il grande percussionista che probabilmente era assurdo al ruolo di direttore musicale almeno per quanto riguarda le percussioni, di cui è un indiscutibile maestro. Carlos si limita con una chitarra acustica a eseguire due accordi (Fam e Sib) per pochi secondi, il resto è tutto per *Chepito*.

Fino a quel momento la formazione era rimasta piuttosto unita, ma, all'indomani del nuovo anno e del nuovo disco che la Columbia

voleva pubblicare, le cose stavano un poco complicandosi; le tensioni si stavano accumulando e la gestione del gruppo stava diventando sempre più complessa. Addirittura Bill Graham, gestore del famoso Fillmore e di fatto manager dei Santana, cui aveva procurato vetrine importantissime come l'Ed Sullivan Show e Woodstock, stava per esser messo alla porta. Contemporaneamente Rolie e Shrieve fecero la conoscenza di una specie di ragazzino prodigio: Neal Schon. Alla chitarra era un portento, già capace d'assimilare le grandi lezioni di Hendrix e Clapton e risporle con una freschezza clamorosa! Fu portato quasi a forza nel gruppo, dopo aver chiesto l'autorizzazione ai genitori (non aveva ancora 17 anni) e averlo sottratto dalle grinfie di Eric Clapton, che se lo voleva portare in Inghilterra. Il sestetto originale fu allargato così a sette musicisti. Carlos inoltre non andava più d'accordo con Mike Carabello e cercò d'allontanarlo per fare posto a Peter *Coke* Escovedo.

Malgrado tutti questi fermenti, da lì a breve la band fu in grado di pubblicare il terzo disco, il più furibondo e sanguigno dell'intero catalogo Santana.

3 volte rock



Third, così lo chiamarono, sebbene sulla copertina originale non ci fossero né il nome del disco né quello del gruppo; nacque sotto una stella di litigi e veleni. Ma i Santana furono capaci di esprimere quell'energia nel disco che ebbe un'origine tutta in studio, concepito e realizzato soprattutto jammando tutti insieme, con ben poche cose pianificate in precedenza.

Si apre con *Batuka*, in pratica una collezione indovinata di riff aggressivi e cupi in Solm7 (tanto che il basso in alcune parti ha un

effetto octaver) su cui s'innestano gli assoli, prima di Santana poi di Schon e di Rolie. L'intervento di Carlos ha un inizio imperioso e una spinta di rara aggressività; segue quello di Schon con un pedale wha-wha tirato allo spasimo.

No One to Depend On vede le due chitarre che eseguono con grande scioltezza e gusto il tema in armonia con la timbrica di Schon bagnata di Leslie. La canzone è semplice, ma dominata da un'atmosfera scura e tesa; dopo qualche break arriva l'assolo violento di Carlos, che sembra in lotta con se stesso o forse con Schon, che si prende subito dopo un bel solo con l'esuberanza tipica del giovane che cerca di farsi strada tra musicisti di successo.

Appresso arriva un misconosciuto gioiellino chitarristico di Carlos: *Taboo*, lenta canzone blues in minore con una piccola variazione alla nona e decima battuta. Santana, già dall'introduzione, fa capire d'essere in vena e ispirato, poi risponde alla voce in maniera squisita con un suono caldo ma reattivo, scintillante appena calca la mano. L'assolo parte con una nota lunghissima fraseggiando poi con una grande varietà di note che snocciola con immenso gusto. Il finale è sempre regno della chitarra che, tralasciato il lirismo precedente, s'abbandona a un caldissimo e lancinante crescendo.

Arriva *Toussaint L'Overture*, annunciata da un unisono di batteria e percussioni di due battute e basata su una progressione spagnoleggiante (Dom, Sib, Lab e Sol); sarà un altro classico del repertorio santaniano. Il tema esposto da Carlos è forte ed espressivo, con a 25" un ostinato in 3/16 (Mib, Fa e Sol) che naturalmente si raccorda con la base dopo tre battute; sarà sfruttato pure per il gran finale. Quindi, dopo un break, c'è il bell'assolo di Rolie all'Hammond su Dom e un basso terzinato molto *salsato*, per poi passare a un classico *tumbao* per due battute, appena prima del breve ma intenso intervento del leader. Dopo tra *montuno*, *tumbao* e voci afro-cubane, si eleva la chitarra di Carlos che parte per un assolo che evoca sofferenze e umori romantici; a rotazione partono scambi tra Carlos, Rolie e il rabbioso Schon, che frusta la chitarra violentemente e offre al leader