

TECNICHE DI ACCOMPAGNAMENTO CON IL PLETTRO

LO STRUMMING

E' la tradizionale tecnica di accompagnamento a corde piene, suonata con il plettro, utilizzata con la chitarra acustica (non è che non si possa usare anche l'elettrica; ma facciamolo con cautela e tarando bene timbri e volume....).

A dispetto della sua presunta semplicità, dovuta all'approccio senz'altro molto naturale, questa tecnica può fornire alle nostre canzoni un "drive" invidiabile, che ci farà alzare il c... dalla sedia e ballare con passione...

All'inizio del mio percorso di chitarrista, quando studiavo esclusivamente chitarra classica, tendevo a snobbare questa tecnica (e relativi esecutori) ritenendola grezza e poco elegante. Accadeva poi che quando qualche altro giovane chitarrista (altrettanto grezzo e poco elegante) suonava di fronte ad altre persone (magari anche qualche fanciulla) riscontrava gradimento ed interesse; quando suonava il sottoscritto (colto e raffinato), gli ascoltatori, e soprattutto le fanciulle, si dileguavano.

E' una certezza: un ottimo strumming di chitarra acustica conferisce carattere, grinta e sostanza a qualsiasi nostra canzone. Riascoltiamoci, a conferma di ciò, alcuni nomi a caso: Beatles, Rolling Stones, Who, Bruce Springsteen, U2, o magari rivediamoci il recente concerto di Vasco Rossi a Catania, soffermando l'attenzione sul lavoro dell'ottimo Riccardo Poli (è sufficiente?).

Nel tentare di recuperare il tempo perduto, mi scontrai poi con una terribile realtà:

"il senso del ritmo, così come quello melodico (il famoso "orecchio"), è una qualità innata".

Pertanto esistono persone che senza alcun problema possono "strummare" da subito con grand'efficacia; altre purtroppo che di primo acchito ottengono unicamente risultati simili al suono della grattugia.

In considerazione del fatto che appartengo anch'io alla seconda categoria, mi unisco alla schiera dei "rhythm-dummies" per rivedere alcuni consigli che ci possono aiutare a migliorare la qualità del nostro accompagnamento.

Cominciamo a suonare una canzone molto semplice, ad esempio “La Canzone del Sole” di Lucio Battisti, con i suoi classici tre accordi:

A	/	/	/	E	/	/	/	D	/	/	/	E	/	/	/
----------	---	---	---	----------	---	---	---	----------	---	---	---	----------	---	---	---

Dimentichiamoci immediatamente l'applicazione di figure ritmiche strane, controtempi, raddoppi etc., che ci confondono solamente (è come per un cestista palleggiare dietro la schiena o sotto le gambe...all'inizio può solamente perdere la palla).

Appelliamoci invece al “less is more” e iniziamo a suonare “marcando” semplicemente i quarti d'ogni singola misura.

La concezione ritmica tradizionale, tipica della musica “bianca”, prevede che gli accenti (ovvero le nota suonate con maggiore enfasi) cadano sul primo beat d'ogni misura, ed eventualmente sul terzo:

A	/	/	/	E	/	/	/	D	/	/	/	E	/	/	/
U-no	Du-e	Tre-e	Quat-tro												
>>	-	>	-	>>	-	>	-	>>	-	>	-	>>	-	>	-

Proviamo un po' a suonare in questo modo, cercando di tenere un tempo regolare (l'ideale sarebbe avvalersi di un metronomo o meglio ancora una piccola batteria elettronica; altrimenti procuriamoci il Cd o la cassetta e cerchiamo di seguirla).

Osserveremo dopo un po' che il nostro “playing” avrà un andamento piuttosto statico, ed in verità un po' noioso, come se fosse “ingabbiato”.

Per tentare di conferire un po' di movimento al nostro brano, mutuando un'idea tipica dalla musica “nera” (rhythm'n'blues, soul, etc), proviamo allora a spostare gli accenti sul secondo e sul quarto beat:

A	/	/	/	E	/	/	/	D	/	/	/	E	/	/	/
<i>U-no</i>	<u>Du-e</u>	<i>Tre-e</i>	<i>Quat-tro</i>												
-	>>	-	>	-	>>	-	>	-	>>	-	>	-	>>	-	>

Per ottenere qualcosa d'ascoltabile secondo questo “pronuncia”, consiglio di evitare durante i primi approcci di suonare sui quarti “forti” (il primo ed il terzo), “pennando” invece in senso discendente solo sul secondo ed il quarto.

Un successivo accorgimento per focalizzare meglio questo discorso, è di ascoltare il suono della batteria in una qualsiasi canzone con tempo pari (il già citato quattro/quarti). Di norma sui beats forti suona la grancassa (pum), mentre sui tempi deboli suona il rullante (cià):

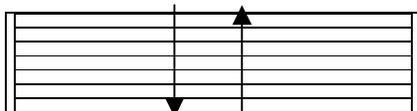
A	/	/	/	E	/	/	/	D	/	/	/	E	/	/	/
<i>Pum</i>	Cià														

Proviamo ora a suonare solamente su ogni colpo di rullante (sul “cià”). Quando abbiamo acquisito scioltezza, aggiungiamo le pennate sul battito di grancassa, sempre in senso discendente, ma è ammesso anche il senso ascendente (dal basso all’alto), curando comunque che il volume (la forza impressa nella pennata) sia inferiore a quello espresso suonando “sul rullante”.

Ci risulterà presto evidente che gli accenti sui quarti “deboli” conferiscono un movimento completamente diverso al brano, come se ogni accento, specie quello sul quarto beat, introducesse, o letteralmente ci “mettesse in mano” la nota o la misura successiva, in un contesto molto dinamico. Un ottimo brano da ascoltare con attenzione, con un superbo strumming di chitarra acustica, è “Anymore”, di Vasco Rossi, dall’album “Buoni o cattivi”.

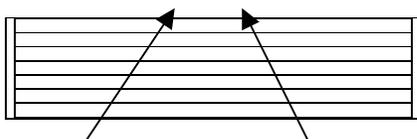
Man mano che aumenterà la nostra sicurezza, proviamo a controllare anche il volume complessivo delle singole frasi, frenando la potenza della pennata nei momenti calmi del brano (.. o mare nero o mare nero ...), e “picchiando” con maggiore libertà, ma sempre ponendo grande attenzione agli accenti, nei momenti più mossi (...e ti ricordi...). Forse cominceremo a dimenticare l’effetto “grattugia” che tanto ci demoralizzava...

Ed ora il tocco finale: curiamo la qualità della nostra pennata. L’approccio istintivo ci porta a colpire le corde in senso perpendicolare (flush stroke – colpo pieno):



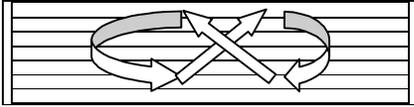
Questa è un’ottima modalità d’esecuzione se necessitiamo di particolare precisione o controllo dinamico, ad esempio suonando note singole o power chords.

Per contro è interessante nello strumming colpire le corde in senso obliquo, vale a dire con un’azione dal manico verso il ponte, o viceversa (brush stroke – colpo di spazzola).



Alternando i due movimenti, e con loro l’angolo di pennata, otterremo delle variazioni timbriche, lievi ma non trascurabili, che conferiscono carattere al nostro accompagnamento.

Esercitiamoci ora a colpire le note obliquamente, limitandoci per il momento unicamente a pennate in senso discendente. Curiamo che il movimento dal ponte al manico evidenzi i beats forti della misura (1-3) e che l'azione contraria (manico-ponte) marchi i beats deboli (2-4), magari accentandoli. Otterremo, graficamente, il seguente movimento:



Non appena metabolizzata quest'azione, che a prima vista è piuttosto innaturale, riscontreremo risultati notevoli, per fluidità d'esecuzione e definizione timbrica. Il nostro "drive" sarà inarrestabile... sembreremo un treno in corsa...

Acquisita un po' sicurezza, proviamo ad inserire anche le pennate ascendenti ("di ritorno"), oppure a modificare gli accenti.

Infine, ma questo solo quando saremo diventati veramente imbattibili, esploreremo la raffinatezza definitiva del nostro accompagnamento: "suonare intorno al beat", con impercettibili anticipi ("tirando indietro") o impercettibili posticipi ("tirando avanti" o "suonando in relax").

Riepilogando:
"per un grande strumming curiamo nell'ordine: gli accenti, la dinamica, la qualità della pennata".

FLATPICKING

Continuiamo la nostra analisi sulle tecniche di accompagnamento introducendo questo stile, che è tipico della musica folk nord-americana, ma che sta trovando negli ultimi anni grande seguito, anche per opera di alcuni illuminati chitarristi, primo tra tutti il mitico Beppe Gambetta., nel vecchio continente, sia in contesti mediterranei che nella musica celtica.

Dicevamo che questo stile trae origine dalla musica folk nord-americana, country e bluegrass e rappresenta un primo tentativo di porre in evidenza lo strumento chitarra, fino ad allora relegato in una veste di puro e semplice accompagnamento, rispetto agli altri strumenti delle “stings-orchestre” quali mandolino, banjo e violino, ai quali era deputato lo sviluppo delle linee melodiche.

Primi esponenti furono i membri della “Carter-family”, “inventori” della tecnica delle note singole sui bassi contrappuntate da accordi pieni. Il vero turning point si riscontra nell’opera di Doc Watson, il primo a tradurre sulla chitarra le “fiddle-tunes” con tutti i loro virtuosismi.

La tecnica, è sempre imperniata sull’uso del plettro (“flat”) e prevede che le corde non siano suonate tutte assieme, come nello strumming, ma siano “colte”, o “scelte” dal movimento del plettro stesso, sapientemente guidato dalla mano destra (“picking”). Pertanto le progressioni d’accordi, o le frasi a note singole sono scelte attentamente dall’esecutore momento per momento, sul “climax” del brano. Ad esempio, il “primordiale” Carter-Style prevede l’alternanza di una nota singola sul basso che “marca” il tempo forte, seguita da un accordo intero sul tempo debole (es. 1); oppure consideriamo l’esposizione di una misura di accordi introdotta da una linea di bassi o con l’alternanza di note basse ed acute, con le prime in movimento (walking bass – es - 2), o la realizzazione di velocissimi arpeggi tra più corde (tecnica mutuata dal banjo che assume il nome di “cross-picking” – es. 3) e così via.

E’ veramente impensabile che cosa si può realizzare con il semplice uso del plettro. L’unica cosa da fare è ascoltare, rimanendo piacevolmente stupiti, le invenzioni di qualche grande maestro (il già citato Gambetta, oppure Tony Rice, Dan Cry, o lo stesso Doc Watson).

POWER CHORDS e “RIFFS”

Scaldiamo i motori e teniamoci pronti, perché l'argomento è di quelli elettrizzanti. Non può esistere amante della musica leggera degli ultimi trent'anni che non si sia emozionato o gasato sulla scia di quei potenti accordi di chitarra elettrica distorta, che evocano immagini di corse in moto e vento nei capelli.....

Tecnicamente, le forme usate sono essenzialmente due: i “**Power chords**” (accordi “potenti”) ed i **Riffs** (difficile da tradurre; proviamo, anche se è brutto, con “ostinati” od “obbligati”).

I primi differiscono dalle triadi e tetradi che abbiamo già esaminato nei precedenti capitoli poiché sono di norma composti di due note (fondamentale e quinta) e sono suonati sulle sole corde gravi, in dichiarato appoggio allo stesso basso elettrico. Altra caratteristica è il timbro, che deve essere appunto potente. Pensate ai seguenti aggettivi: grasso, gonfio, largo, tanto, profondo, ciccione. Con questi in mente, smanettate sulla vostra chitarra o sul vostro ampli finché otterrete un suono che ricordi dette qualità. Per aiutarvi provate:

- Chitarra con due pick up humbucker;
- Magnete al manico, oppure entrambi i magneti assieme;
- Volume della chitarra 8-10, toni se vogliamo un po' attenuati (4 – 6);
- Se avete una strato o una tele aiutate il segnale in uscita con un pedalino overdrive;
- Ampli: canale distorto (o anche quello pulito se usate un overdrive/distorsore esterno), gain 7-10, master regolato sulla scorta dell'ambiente e dell'ampli utilizzato (fermiamoci un momento prima del dolore fisico), bassi 4-8; medi 3-6; acuti 5-9. Riverbero vedete un po' voi, io non ne faccio uso.

Vediamo ora come sono composti questi “power chords”:

Prenderei in considerazione tre posizioni:

FONDAMENTALE
QUINTA

CMagg

III	•				
		•			

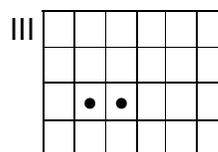
FONDAMENTALE
QUINTA
OTTAVA

CMagg

III	•				
		•	•		

GMagg

QUINTA OTTAVA



La prima osservazione che ci viene spontanea è che questi accordi non prevedono la terza (che come abbiamo già visto, determina il “modo” dell’accordo. Questi accordi non sono, infatti, né maggiori, né minori, bensì sono “sospesi”, e questa caratteristica, unita alla timbrica di cui abbiamo accennato prima, ben si adatta a contesti “potenti”. Vedremo anzi che l’indeterminatezza del modo (maggiore o minore) giocherà un ruolo determinante in particolari situazioni musicali (blues).

Non è detto che non possano esistere power chords muniti della terza, e quindi ben definiti nel modo; altro che non sono consigliati in contesti “energetici”, se non usati con parsimonia e gusto, pena il decadimento del senso di “potenza” tipico di questo modo di suonare.

Le tre figure di accordo sopra riportate, ancorché siano nella sostanza decisamente fungibili, trovano applicazione diversa a seconda dei contesti: la prima quando i cambi d’accordo sono piuttosto mossi; la seconda quando necessitiamo di maggiore potenza; la terza...riascoltiamoci l’intro di “Smoke in the water” dei Deep Purple.....

Per quanto attiene la mano destra, vediamo alcune considerazioni interessanti:

Mentre nello strumming abbiamo focalizzato l’opportunità di evidenziare i battiti “deboli” d’ogni misura (secondo e quarto), nei power chords il discorso cambia: gli accordi vanno suonati sicuramente sui quarti forti (il primo ed il terzo), spesso se non all’unisono, comunque d’intesa con il basso. Anzi, se ascoltate alcune recenti produzioni, noterete che spesso i power chords vengono suonati sul primo beats lasciando il compito di riempire la misura ad altri strumenti (perché non un ottimo strumming con l’acustica? – cfr. “Hai mai” dal disco “Buoni o Cattivi” di Vasco Rossi). Ciò amplifica la sensazione di forza e d’autorevolezza conferita dai battiti della grancassa e del basso.

Alternativamente, i power chords vengono spesso usati per “marcare” ogni ottavo della misura, contribuendo in questo caso a tenere alto il “tiro” del brano. In questo caso può essere interessante smorzare il suono delle corde con il palmo della mano destra (palm-muting), magari alternando sapientemente note suonate “piene” con altre “in sordina”. (cfr. “C’è chi dice no”, sempre Vasco Rossi, nella versione riarrangiata del Live “Rewind”).

Un’altra particolarità, che proverei a definire Chuck Berry-Style, vede uno sviluppo della misura con coppie d’ottavi che alternano chords formati di fondamentale e quinta, con chords di fondamentale e sesta (ricordate Johnny be Goode?).

Vediamo un paio d’esempi:

Gtr I

T
A
B

N. due misure suonate ad "ottavi"

Gtr I

T
A
B

"Johnny Be Goode" – Style

I riffs invece sono delle piccole cellule melodiche, suonate di norma sui registri gravi dello strumento, che tendono a ripetersi all'infinito, fornendo "groove", grinta e carattere alle nostre canzoni.

La prima caratteristica di un buon riff deve essere la facilità con cui ti entra in testa (provate a canticchiare le prime note di “Satisfaction”). Poi deve essere breve, e deve trasmettere una sensazione di potenza e di dinamica (altrimenti come può essere la colonna sonora delle nostre corse in motocicletta “vento nei capelli”? – attenzione, e con il casco come la mettiamo?).

Qui non servono molte parole, solo tanto esercizio. Fondamentale provare i riffs con un metronomo o batteria elettronica, ma molto meglio se c’esercitiamo sul disco (ops, sul CD).

Avanti quindi con gli esempi.

Gtr I
 T
 A
 B
 sl H P
 T
 A
 B
 sl

Led Zeppelin: Black Dog

♩ = 98
 Gtr I
 T
 A
 B
 T
 A
 B

Led Zeppelin: Heartbreaker

A 1st verse

♩ = 150

Gtr I

T

A

B

T

A

B

Led Zeppelin – Living loving maid

A Intro

♩ = 132

Gtr II

E

Gtr I

T

A

B

The Beatles – Day Tripper

♩ = 120 (♩♩-♩♩)

Gtr I

T

A

B

Gary Moore – Walking by myself

A Intro

Slowly ♩ = 89

D7+9

B 1st Verse

D7+9

Gtr I

P.M.-----|

T

A

B

The Beatles – Come together