

ANGELO PELI

ANALISI dell'assolo di Paul Desmond su 'I Get a Kick Out of You'

Considerando che si tratta di una registrazione realizzata in studio, il solo di Desmond ha una durata notevole, quasi da *live performance* (in 'I get a kick out of you' il chorus è di 64 misure, il doppio delle usuali 32), e questo rende ancora più rimarchevole e quasi sorprendente la qualità del risultato ottenuto. Prima di iniziare l'analisi va segnalato che le sigle riportate non intendono rappresentare una puntuale trascrizione degli accordi suonati da Jim Hall nel corso di tutto il brano, ma solo un utile punto di riferimento per chi si vuole meglio orientare nella struttura del brano.

La tonalità del brano è Mib maggiore, scelta ricorrente per Desmond che da contraltista si trovava ad improvvisare in Do. Il quartetto, come di consuetudine nel jazz per le versioni strumentali degli *standards*, non espone il *verse* previsto dalla originale versione di Cole Porter; si inizia, in questo caso, con una introduzione di 8 misure basata su un pedale di dominante bicordo Sib-Fa del contrabbasso ogni due misure mentre la chitarra 'gioca' con gli armonici Sib Do e la batteria si limita all'uso del piatto *hi-hat*. Si tratta di una soluzione semplice ma molto efficace: l'atmosfera è intrigante, il tempo sembra fermo, sospeso, mentre in realtà la pulsazione sta viaggiando alla velocità di 240, e l'effetto di leggerezza è confermato dall'esposizione da parte di Desmond della prima A del tema. Alla seconda A - lettera B della trascrizione - Desmond abbandona completamente la melodia originale proponendo una linea trasognata, interamente basata sulla scale pentatonica maggiore di Lab, che sposa perfettamente l'atmosfera fin qui creata, mentre il contrabbasso comincia a introdurre, rigorosamente in 'uno' (sul primo movimento di ogni misura), le fondamentali. Nel *bridge*-lettera C - Desmond torna in modo essenziale alla melodia di Porter, la chitarra presenta finalmente l'armonia mentre il contrabbasso procede in 'due', sostenuto dal *ride* (piatto di accompagnamento). L'ultima A - lettera D - vede la ritmica ritornare all'atmosfera della seconda A (armonici, basso in uno, *hi-hat*) mentre Desmond rispetta, a suo modo, il tema (di grande effetto il cromatismo posto a cavallo tra le misure 66 e 67, con la tensione sul tempo forte della battuta). L'esposizione del tema costituisce già di per sé un piccolo capolavoro: con un arrangiamento minimale, senza mai abbandonare la dinamica *mezzopiano* e senza lanciare la sezione ritmica, il gruppo costruisce un'atmosfera così eterea e allo stesso tempo intrigante e swingante da conquistare l'ascoltatore ancor prima dell'inizio dei soli.

Il meticoloso controllo degli equilibri dinamici è una costante di tutto il brano (e della produzione di Desmond a proprio nome in generale) e permette all'esecuzione di mantenere una mirabile compattezza descrivendo con il suo svolgimento un arco pressoché perfetto. Nei tre *chorus* prima dell'avvicendamento con Jim Hall, Desmond aumenta in modo impercettibile ma costante la pressione sull'acceleratore, incrementando gradualmente l'intensità espressiva non con il volume ma attraverso la costruzione delle frasi: cantabilità della linea melodica, varietà nella collocazione degli

accenti, dialoghi con sé stesso, sequenze (ripetizioni) melodiche e ritmiche variate con piccoli spostamenti sul metro (poliritmia), pause, politonalità, inflessioni bluesy sono alcuni degli elementi costitutivi di questo solo, condotto con precisione ritmica e swing invidiabili. Già il primo *chorus* presenta molti di questi elementi: il felice attacco è sviluppato per tutte le prime 16 misure (organizzate in due parti di 8 che sembrano risponderci), in cui spicca alla battuta 74 la sovrapposizione della triade maggiore di Sol all'accordo di Sib7 (esattamente come racconta Desmond circa il suo primo incontro con Brubeck!); altra interessante incursione nell'area della dissonanza si trova tra 115 e 117, dove, con la ritmica ormai lanciata in 'quattro', Desmond esplora le tensioni delle tre dominanti secondarie combinandole con tre intervalli discendenti di settima minore. Dalla seconda A (battuta 89) parte una frase di 16 misure (nuovamente organizzata in due parti di 8 con esposizione e risposta) che contiene tre degli elementi citati prima: la sequenza, il dialogo tra i due registri dello strumento e la distribuzione degli accenti (puntualmente collocati sul vertice acuto di ogni frammento) che permette di enfatizzare il passaggio antifonale. Altra frase esemplare è quella con cui Desmond esce dal punto di massima densità del solo 241-242), partendo da un semplice frammento di 2 note (battuta 243, e il Re naturale sembrerebbe un errore), sviluppato poi abilmente sia dal punto di vista melodico che da quello ritmico, per giungere elegantemente al passaggio del testimone (263). Importante notare che in queste ultime 11 misure (254-255 e poi 260-263) Desmond riprende il 'gioco' delle note ribattute a coppie (partendo dal battere) che aveva introdotto durante l'esposizione del *bridge* 45-46) circa quattro minuti prima; riprenderà la stessa idea nel *turnaround* finale (456-471, poi ancora in 487) due minuti dopo, combinandola con l'altra idea del forte accento in levare che compare, isolata, a 464. Le stesse considerazioni si possono fare per il frammento tematico, costituito dall'avvicinamento cromatico Si/Do, che da 179 viene riproposto (spostato ritmicamente e armonicamente e inserito in una figurazione più complessa) per 4 battute consecutive e poi ricompare come Fa#/Sol nel *chorus* successivo (202, 206, 221-223). L'approccio compositivo è uno dei punti di forza della creatività di Desmond, che nei soli di largo respiro, come appunto questo, ha modo di farsi apprezzare non solo per la fluidità e l'incisività del fraseggio, la purezza del suono e il controllo dell'articolazione e delle inflessioni, ma anche per la lucidità e l'eleganza della costruzione. Dopo aver proposto decine di brillanti soluzioni melodiche (oltre a quelle già indicate si possono segnalare quelle a 81-87, 393-399, 413-418), frasi di forte impatto ritmico (per esempio a 136-141, 169-176, 189-193, 234-240), aver colorato il solo con qualche armonico e con inflessioni *bluesy* (136-139, 166-167, 406, 423, 489-490), Desmond –che invece di riproporre il tema dopo il solo di Hall ha ripreso con l'improvvisazione, reintroducendo la melodia originale solo a misura 441, per quella che sarebbe l'ultima A della struttura - si avvia alla conclusione attraverso l'elegante conduzione del *turnaround* (da 457) già in parte descritto, e con sorprendente naturalezza riesce a far confluire la frase che ha inizio a 491 nella parte finale del tema di Porter. Semplicità, sincerità, originalità, bellezza: un'opera d'arte emozionante.