

## Analisi di "Smatter" (Kenny Wheeler)

Piero Gaddi

Il brano venne registrato per la prima volta per l'etichetta ECM da Wheeler nel 1975. Compare nell'album *Gnu High* pubblicato nel 1976. Vi sono Keith Jarrett al piano, Dave Holland al contrabbasso e Jack DeJohnette alla batteria. La versione che appare nel cd dura poco meno di sei minuti. "Smatter" è un pronome che indica una quantità piccola, poche cose. Forse il titolo gli è stato dato poiché il brano è di gran lunga la *track* più breve e semplice nella struttura delle 3 che compongono il Cd.

### Macrostruttura

La composizione è un breve brano *even eights* di 20 misure, prevalentemente in 4/4. La particolarità metrica della sua struttura è quella di avere le miss. 17,18 e 19 in tempo 3/4, caratterizzate dall'uso delle semiminime puntate (che determinano quindi l'effetto di dune). La ventesima e ultima misura ritorna al tempo iniziale.

All'inizio il tema è suonato come introduzione, lentamente e *freely* dal flicorno di Wheeler, contrappuntato sapientemente da Jarrett. Proprio sulle dune della misura 17 entra tutta la ritmica su un tempo di 225 bpm. Dopo l'entrata del TUTTI il tema viene eseguito altre due volte.

La macrostruttura del brano è piuttosto semplice, nei "soli" il chorus coincide con i cambi armonici del tema (sebbene semplificati), come avviene negli standard. La struttura delle 20 misure viene ripetuta invariata per tutta la durata del brano (16 strutture). Possiamo riassumere il tutto come segue:

- Introduzione: TEMA *freely* al flicorno (il piano accompagna), tutti "A Tempo" da mis. 17
- 2 volte il TEMA al flicorno in tempo 225 bpm con tutta la ritmica
- 4 chorus di solo del flicorno
- 1 chorus di solo flicorno+piano
- 6 chorus di piano
- 1 tema variato (contrappuntisticamente) in piano solo lento e *freely*
- 1 tema finale al flicorno con tutta la ritmica a tempo (entrano tutti a tempo dalla mis.17 del Chorus precedente)

Come vedete, alle 3 esposizioni del tema seguono 4 chorus di Wheeler: nei primi due la ritmica porta il tempo più liberamente senza marcare il 4, cosa che invece succede nei due chorus successivi. Sapiente è il passaggio di testimone tra Wheeler e Jarrett, il secondo solista. Jarrett infatti interviene dialogando con il trombettista sul quinto chorus che è il momento centrale del brano; qui si ritorna gradualmente a spezzettare la pulsazione ritmica.

Nell'incipit del suo solo Jarrett è molto lirico ed ispirato, infatti la ritmica "prenderà" con decisione il quattro soltanto dopo 3 chorus. Il quarto chorus del pianista ha uno swing regolare e "diritto" mentre negli ultimi due chorus si ritorna con gradualità alla frammentazione ritmica iniziale.



I sei chorus di solo di Jarrett terminano con una corona sull'ultimo accordo del brano, segue l'esecuzione del tema che viene trasfigurato dal pianista attraverso delle pregevoli variazioni di tipo contrappuntistico in tempo più lento, trattato liberamente.

Analogamente all'inizio del brano sulla 17<sup>a</sup> misura rientrano tutti a tempo sulle duine, svolgendo l'ultima esposizione del brano che termina sul battere della ventesima misura. Annotiamo quella che forse è l'unica sbavatura di questa ottima esecuzione proprio alla misura sopra citata nella quale l'attacco tra Jarrett e il resto della ritmica non è simultaneo. Non sappiamo cosa il gruppo avesse pianificato all'inizio, probabilmente i 4 chorus di solo di Wheeler, non credo i 6 di Jarrett e neppure la durata complessiva dei 16 chorus, resta il fatto che questa esecuzione di Smatter mostra un equilibrio e una simmetria del tutto singolari.

“Smatter”

Measures 1-4 of the piano accompaniment for "Smatter". The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The bass line contains the following chords: E<sup>b</sup>M<sup>A</sup>7<sup>#</sup>11, E<sup>b</sup>m7<sup>11</sup>, E<sup>b</sup>m7 / A<sup>b</sup>, and B<sup>b</sup>m<sup>11</sup>. The treble line features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 3.

Measures 5-8 of the piano accompaniment. The bass line contains the following chords: B<sup>M</sup>A7<sup>#</sup>11, B<sup>b</sup>m<sup>11</sup>, and G<sup>b</sup>M<sup>A</sup>7<sup>#</sup>11. The treble line continues the melodic line with a triplet of eighth notes in measure 8.

Measures 9-12 of the piano accompaniment. The bass line contains the following chords: C<sup>m</sup>9, A7<sup>#</sup>5<sup>#</sup>9, A<sup>b</sup>M<sup>A</sup>7<sup>#</sup>11, and D7<sup>#</sup>9<sup>b</sup>13. The treble line features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 10.

Measures 13-16 of the piano accompaniment. The bass line contains the following chords: G<sup>m</sup>11, B<sup>b</sup>M<sup>A</sup>7 / F, D<sup>m</sup>11, E<sup>m</sup>11, and F<sup>M</sup>A7<sup>#</sup>11. The treble line features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 14.

Measures 17-20 of the piano accompaniment. The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature changes to 3/4. The bass line contains the following chords: B<sup>b</sup>M<sup>A</sup>9, A<sup>M</sup>A7<sup>#</sup>5, A<sup>b</sup>M<sup>A</sup>7 / G<sup>m</sup>7,11, G<sup>b</sup>M<sup>A</sup>7 / F<sup>m</sup>7,11, B<sup>b</sup>m(add9), and E<sup>b</sup>m7<sup>11</sup>. The treble line features a melodic line with accents and a triplet of eighth notes in measure 17.

### Profilo metrico/ritmico del tema

Voglio qui fare alcune considerazioni essenziali riferibili alla poetica di Wheeler. Sebbene il tema abbia quella spiccata cantabilità, assimilabile ad una song, che spesso gli appartiene, l'autore ci presenta da subito una tale varietà ritmico-metrica che contraddice l'apparente semplicità.

Nelle prima frase, alla povertà del materiale melodico (sono soltanto 5 le altezze utilizzate) fa da contraltare una discreta varietà ritmica.

La melodia inizia in anacrusi ed ha una prima frase di 4 misure con un antecedente e un conseguente ben delineati. La seconda frase è analoga alla prima a distanza di una 4<sup>a</sup> giusta sotto. In seguito però la logica delle prime 8 battute non funziona più e le frasi si presentano più brevi, di due misure. All'antecedente segue quello che pare un'altro antecedente; si prosegue poi con la semifrase più breve del tema che parte da quel Sib che ne rappresenta l'apice espressivo nonché la nota più acuta della melodia. La maggior brevità delle frasi dalla settima misura in poi frammenta il tessuto melodico. I motivi partono ancora in anacrusi ma si fermano subito disegnando il loro profilo nel breve spazio dell'anacrusi stessa; così si arriva a battuta 17 dove si svolge la decisa progressione isoritmica ascendente che chiude la melodia e che deriva dall'altra scala pentatonica in successione precedentemente ascoltata alle misure 10 e 11.

E' necessario rilevare come ognuna delle frasi abbia lunghezza sempre diversa, presentando al contempo varianti ritmiche: questo rende il tema sfuggibile ed imprevedibile. Soltanto a battuta 16 il tema ripropone lo stesso profilo della misura 14, e proprio nel momento in cui si mostra più confortante e prevedibile, l'ultima nota della frase va coincidere con la prima del cambio di tempo di battuta 17, spiazzando di nuovo l'ascoltatore.

Il cambio di tempo con il suo ritmo di duina, marcato da tutto il quartetto, è il momento ritmico più incalzante ma anche quello che in realtà riesce a destabilizzare la struttura metrica del brano.

Inoltre noterete, all'inizio del brano, come Wheeler tenda a nascondere il primo accento della misura, dando spesso rilievo al terzo quarto ed evitando di finire le semifrasi sul primo battere della misura. Solo dalla 9a battuta (e successivamente alla 13) risulterà con estrema chiarezza dove si trovi il primo quarto della misura.

Queste considerazioni ritmiche e metriche sono ancor più rilevanti se consideriamo lo stile esecutivo del quartetto che tende ad accrescere quelle ambiguità metriche e ritmiche che sono già presenti nella scrittura.

### Linee e relazioni intervallari

La melodia presenta un'oculata e circoscritta scelta degli intervalli. I primi due intervalli del brano sono una **3<sup>a</sup> minore** e **2<sup>a</sup> maggiore**. Li ritroveremo spesso nel corso del brano. La somma dei due intervalli è una 4<sup>a</sup> giusta, anch'esso intervallo fondamentale nel brano per la scelta del percorso tra centri modali che Wheeler qui predispone.

La prima frase usa esclusivamente la pentatonica minore di Eb la seconda si svolge sulla pentatonica minore di Bb tranne alla sesta misura nella quale appare il SOLb. Le due frasi quindi si trovano a distanza di un intervallo di quarta giusta discendente.

La pentatonica utilizzata sulla terza frase (sugli accordi GbMA7#11, Cm11) è quella di Eb (o se preferite la pentatonica minore di DO), il suo utilizzo prosegue sulla frase successiva la cui chiusura ci sorprende attraverso l'uso della 11# di AbMA7.

Da battuta 13 a 16 la melodia diventa diatonica, utilizzando tutte le 7 note tranne il FA.

Propone due brevi frasi che sono la variante diatonica del conseguente della prima frase (battute 2-3); una variante contratta sia nella lunghezza che nell'ampiezza degli intervalli.

Avendo presentato in precedenza due antecedenti di seguito l'autore qui compensa con due conseguenti distanti di una quarta giusta discendente, analogamente alle prime due frasi. Parallelismi e simmetrie che danno coesione al materiale tematico.

In particolare notiamo che da questo punto fino alla fine del brano vi è un utilizzo di pentatoniche complete in successione partendo da DO, poi SOL ed infine Mib sul cambio di tempo.

E' molto importante rilevare che le pentatoniche in questione non rafforzano affatto i centri modali su cui sono disposte ma piuttosto si riferiscono agli accordi sottostanti dei quali disegnano l'estensione. Ad esempio la pentatonica di Do sul BbMA7 ha i due *guide tones* dell'accordo (3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>) ma possiede anche le estensioni 9, #11 e 13.

La pentatonica di Eb sulla progressione di duine che come abbiamo detto si ripresenta alla misura 17 ha un'eccezione, visto che la frase ascendente inizia sul RE, che fa parte della pentatonica usata in precedenza (SOL). Le note che seguono sono suonate in semplice successione ascendente che quindi risulta: RE,FA,SOL,Sib,DO,Mib,FA.

Questa successione curiosamente ricorda l'incipit di "In a sentimental mood" di Ellington, suonato un tono sotto. La frase mantiene del brano di Duke anche l'isoritmia; se Ellington lo usa come prima frase in anacrusi, qui è invece frase di chiusura. La differenza con la frase di Ellington sta proprio nella prima nota che non fa parte della pentatonica di Mib ma è un semitono sotto.

Riguardo alle linee melodiche utilizzate da Wheeler possiamo dividerle in due tipologie essenziali graficamente assimilabili ad una parabola o ad un segmento di linea retta ascendente; tutto il materiale melodico viene ricavato da queste due semplici tipologie.

Nella figura in basso ho evidenziato le parabole in rosso e le linee in viola.

La prima frase è formata da 3 parabole, le prime due delle quali sono identiche e simmetriche.

I segmenti ascendenti entrano in gioco dalla 8<sup>a</sup> misura ma le frasi continuano a terminare con semiparabole, tra 8<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> misura si ha la stessa intervallistica della prima parabola del brano, 2<sup>a</sup> maggiore e 3<sup>a</sup> minore.

The image displays a musical score in treble clef, 4/4 time, with several melodic phrases annotated. The annotations include:

- frase**: A dashed line above the first phrase.
- antecedente**: Dashed lines below the first and third phrases of the first line.
- conseguente-3**: A dashed line below the second phrase of the first line.
- conseg.**: A dashed line below the first phrase of the second line.
- antecedente**: Dashed lines below the second and third phrases of the second line.
- climax**: A dashed line below the first phrase of the third line.
- conseg. 3**: A dashed line below the second phrase of the third line.
- conseg.**: A dashed line below the third phrase of the third line.
- progressione finale**: A dashed line below the final phrase of the third line.

Red arcs highlight parabolic shapes, and purple lines highlight ascending segments. Measure numbers 3, 8, and 9 are indicated above the staff.

Notiamo come dopo il climax di misura 12 le parabole risultino più asimmetriche come se gli unici due intervalli oltre la 5<sup>a</sup> giusta che qui si trovano di seguito (6<sup>a</sup> minore e 6<sup>a</sup> maggiore) avessero destabilizzato il dipanarsi della melodia.

La 3<sup>a</sup> minore, *pick up* del brano, ha un grande rilievo: nelle 20 misure se ne trovano ben 19, tra ascendenti e discendenti. La progressione finale presenta in ogni misura una 3<sup>a</sup> minore separata da una 2<sup>a</sup> maggiore, altro intervallo privilegiato nel brano.

### L'armonia

In *Smatter* non è semplice stabilire un centro tonale, o meglio modale. Dopo un'attenta analisi il sib pare essere il centro di maggior attrazione.

In modo minore, il sib si presenta alla quarta e settima misura per poi tornare alla 17<sup>a</sup> in maggiore ed alla 20<sup>a</sup> ancora in minore. Il movimento del basso delle ultime 4 misure che cromaticamente scende dal sib fino al fa e chiude ritornando alla 20<sup>a</sup> misura al sib rinforza la sensazione che quest'ultima nota sia il cardine del brano. Il salto ricorda la cadenza perfetta anche se l'accordo della "dominante" è di modo minore.

Se il modo frigio predomina nella prima metà del brano (Mib frigio e Sib frigio) in seguito, abbiamo una permanenza sulla pentatonica di Do min (Eb) che considerando l'aggiunta dell'accordo A7 alterato alla 10<sup>a</sup> misura ci porta nell'area di Do dorico. Da quel punto i movimenti armonici sono più affini a logiche tonali e il brano tocca Lab lidio, Sol dorico, Re dorico. Nella progressione gli accordi paiono svincolati l'uno dall'altro ed è la logica cromatica che dà loro unitarietà.

Riguardo alla qualità degli accordi Wheeler è orientato a scegliere in virtù del loro colore piuttosto che per la loro funzionalità. Al riguardo si legga il lavoro "The Compositional language of Kenny Wheeler" di Paul Rushka (Schulich School of Music McGill University, Montreal March 2014).

Si segnala l'uso degli accordi di MA7 alla prima e quinta misura (EMA7#11 e BMA7#11) come accordi di tensione e non di riposo, come avviene nell'armonia funzionale; la loro risoluzione avviene un semitono sotto su accordi minori. Riferiti all'area della tonica modale di Bb si comportano come un V grado abbassato che risolve sul IVm e II abbassato che risolve sul Im, se dominantizzati i due MA7 sarebbero perfette sostituzioni di tritono in Bbm.

Il senso di tensione/distensione deriva anche dalle scelte melodiche: ad esempio nelle prime 4 miss. la melodia è ancorata alla pentatonica minore di Eb già dal primo accordo EMA7#11. Le note Sib, Reb e Mib sono note di tensione, rispettivamente 11#, 13, MA7 dell'accordo ma la loro ripetizione sul successivo accordo (Ebm) diventano 5, 7 e fondamentale ed acquistano il sapore di una risoluzione.

Suoni della melodia della prima frase: Eb, Gb, Ab, Bb, Db

Accordi sulla prima frase: EMA7#11, Ebm11, Ebm7/Ab

Troviamo più avanti alcune modulazioni passeggero: su AbMA7, attraverso un vero accordo di dominante A7alt (sostituzione di tritono) e di seguito sul Gm11 che proviene dalla propria dominante D7. Queste danno slancio e maggior chiarezza al movimento armonico nel momento nel quale si raggiunge l'apice anche sotto il profilo melodico.

Un altro centro modale passeggero è senz'altro il D al quale si giunge dal Gm7 che è *pivot* chord (I che diventa IV di RE minore) e dal quale parte il movimento diatonico alla 16<sup>a</sup>

misura (Dm11 Em11 FMA7#11). Da qui il FA ha la prima risoluzione verso quella che è la sua tonica modale, il Sib. La specie utilizzata nell'accordo è però il MA7 e non la settima di dominante. Il movimento successivo a battuta 20 da fa a sib, come abbiamo già detto, partirà invece da un Fm7. Il nostro orecchio riconosce i percorsi del basso come logici e tipicamente funzionali ma le specie degli accordi non rispecchiano la loro funzionalità.

La stessa scelta di iniziare la progressione finale del 3/4 con BbMA7 per poi chiudere con Bbm7 manifesta la volontà di confondere le acque e non tonicizzare riferendosi piuttosto a percorsi modal.

Forse l'autore ha costruito il brano su le due linee, melodia e basso. L'esecuzione delle due voci, infatti, risulta perfettamente logica senza svolgere il tipo di accordo assegnato.

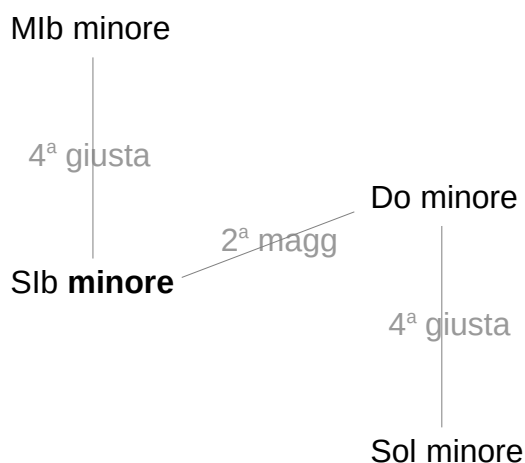
La semplificazione dell'armonia che avviene durante i chorus ci presenta una griglia che ci fa meglio comprendere i centri gravitazionali del brano: appare come una struttura di 16+3+1 misure. Nella quale le prime 16 miss. presentano un accordo ogni 2 misure nella successione seguente:

EMA7#11, Ebm11, BMA7#11, Bbm11, Cm11, AbMA7#11, Gm11, Dm11.

Dopo gli otto accordi delle prime 16 misure il chorus prosegue con le 3 misure in 3/4 più l'ultima in 4/4 con gli stessi cambi armonici utilizzati nel tema, senza semplificazioni.

Uno sguardo attento agli accordi utilizzati nell'improvvisazione ci rivela qualcosa in più riguardo alle logiche nascoste in questo brano. I poli attrattivi nelle prime otto misure risultano essere il Ebm che si presenta inizialmente come potenziale tonica ma che si rivela essere più un IV di Bbm. Ma i rapporti tra IV e I grado minori si ritrovano anche nelle seconde otto misure che iniziano proprio con un Cm7 (Il rispetto a Bbm dal quale proviene ma IV rispetto al Gm11 che attende più avanti). Il Gm è poi ancora IV di Dm ad ulteriore riprova dell'importanza di tale relazione.

Principali centri di attrazione di Smatter:



Un'altra curiosa osservazione: i 4 centri modal se riuniti andrebbero a formare l'accordo Cm7, anch'esso minore.

L'uso della modalità è quantomai distante a quello degli inizi davisiani del jazz modale. In *Kind of Blue* la logica tonale veniva accantonata in virtù di una semplificazione dell'armonia che portasse la musica verso quel senso staticità e relax che Davis desiderava ottenere. I centri modal erano solidi, apparivano in tutta la loro chiarezza.

In Wheeler succede l'opposto, il percorso armonico è accidentato ed ambiguo, così come lo sono i centri modali/tonali. Sovente egli utilizza la modalità ma altrettanto spesso finisce per tradirla, rispolverando occasionalmente le logiche dei percorsi tonali in modo geniale ed imprevedibile.

### Conclusioni

La mia analisi di Smatter non pretende certo di essere esaustiva ma vuole essere un piccolo contributo nell'approfondimento del linguaggio di Kenny Wheeler. Nella sua musica vi è un sapiente bilanciamento tra innovazione e tradizione; analogamente la sua estetica ci dona composizioni che racchiudono numerose ambiguità e di rado il suo messaggio musicale ci appare in tutta chiarezza. Queste caratteristiche, insieme ad un lirismo impareggiabile, lo rende uno degli autori più interessanti a cavallo dei nostri due secoli.