Piano jazz

I° anno di corso

a cura di

Marco Di Battista

(www.marcodibattista.com)

Corso pubblicato su:

www.jazzconvention.net

www.jazzitalia.net

NOTE:
Si tratta, seppur particolareggiato e ben strutturato, di un saggio di stampo prettamente divulgativo ricco di spunti e suggerimenti utili.

Innanzitutto mi presento

di Marco Di Battista mdibattista@jazzitalia.net

Quando sono stato contattato dal webmaster di jazzitalia.net, pensavo, per il solito gioco del destino, che le mie generalità fossero state di nuovo confuse per quelle più illustri dell'omonimo sassofonista. Pertanto, mi sono accinto a inviare la "consueta" e-mail nella quale spiegavo di non essere Stefano Di Battista e di essere un pianista ringraziando, comunque, per la cortesia con la quale lo staff di Jazzitalia si era espresso nei miei confronti.

Con sommo sbigottimento la risposta del webmaster , perentoriamente, mi rassicurava che non c'era errore e che si augurava che fra di noi si instaurasse una proficua collaborazione. A seguito di questa comunicazione eccomi qui!

Insegno piano jazz e musica d'insieme presso l'**Accademia Musicale Pescarese** e in diverse scuole civiche, gestisco un sito nel quale si trattano argomenti prettamente didattici esclusivi per "Piano jazz, ahh! ... Dimenticavo **sono anche un musicista** militante.

Da sempre mi sono chiesto come poter realizzare un **programma organico** per piano jazz, che permettesse di raggiungere degli obiettivi concreti. La mia esperienza da allievo mi ha fatto prendere coscienza che **non basta che ti insegnino le scale** per essere un ottimo improvvisatore o, gli arcani che dominano l'armonia per essere un grande compositore. Molti argomenti di studio mi sono stati propinati a compartimenti stagni, senza una filologia storica che li legasse: "*Oggi si studiano le scale, domani i Coltrane changes, dopodomani lo stride piano, venerdì le sovrastrutture, sabato il blues rurale...*".

Vivendo questo disagio ho pensato che se un giorno fossi passato dall'altra parte della barricata, mi sarei impegnato a realizzare un percorso didattico che miscelasse teoria, storia, brani, ascolto, studio, in maniera coordinata. Ci sono riuscito...?

In questa sezione del sito, gentilmente concessami, cercheremo di affrontare il piano jazz considerando **non solo l'aspetto tecnico**, ma tenendo conto anche dell'**approccio psicologico all'improvvisazione**.

Cercheremo di analizzare le difficoltà che si incontrano quando ci accingiamo ad affrontare una **performance da soli** o in relazione **con altri musicisti;** tenteremo di intraprendere metodiche di studio proficue.

Gli argomenti tecnici, per espressa richiesta del webmaster, sono in forma di "pillole", per gli approfondimenti vi rimando alla consultazione del mio sito http://members.xoom.it/jconvention sezione: "piano jazz".

Ho tracciato in forma panoramica le linee guida che questa sezione seguirà, mi auguro che sintonizzandoci insieme su questa lunghezza d'onda, fra di noi si instauri un **mutuo scambio di opinioni** che implementi e arricchisca di nuovi e interessanti contenuti queste pagine. Voglio ringraziarvi in anticipo per la fiducia che spero mi accorderete.

Lezione 1: Tonale e modale

Iniziamo con la prima "compressa" , buona digestione.
Nello studio della musica jazz, prima o poi, è inevitabile che ci si chieda se ci sono delle differenze, delle discriminanti, dei punti in comune tra il **sistema armonico tonale e quello modale.**

Poiché questo dubbio sorge spontaneo e abbastanza prematuramente, è importante cercare, sin da subito, di rilevare le distinzioni più evidenti. In questa fase alcune delle affermazioni che faremo potrebbero non del tutto essere comprese; stiamo cercando di comunicare un concetto che solo l'esperienza musicale attiva, lo studio, l'ascolto rendono reale.

Il sistema tonale e il modale, pur essendo due ambiti armonici profondamente diversi, sono legati biunivocamente; in parole povere **il modale viene originato dal tonale** (le scale modali si formano sui gradi delle scale maggiori, minori e non solo). Il sistema tonale si basa sul rapporto che sussiste tra l'accordo di settima di dominante V7, generato dall'armonizzazione a quattro suoni delle scale maggiori e di due minori (esclusa la minore naturale), e l'accordo costruito sulla tonica delle stesse; tale accordo può essere di **Imaj*7*** per la maggiore, di **I-maj*7*** per le minori melodica e armonica.

In pratica **l'accordo di dominante tende a risolvere su un accordo di primo grado**; questo accade perché al suo interno risiede fra il terzo e settimo grado un intervallo instabile formato da tre toni interi. Gli accordi, nel tonale, vengono realizzati "accatastando" le voci a distanza di terza. Quando si improvvisa bisogna fare attenzione ai "cattivi incontri"; alcune note della scala possono essere poco "gradevoli" se si sovrappongono ad alcune voci dell'accordo; queste note prendono il nome di "note da evitare".

Tra gli accordi e la scala sussiste un legame; nel tonale una singola scala può essere utilizzata per realizzare una melodia su una progressione di più accordi (**scala di Bb maggiore** su una successione: **Cm*7*** | **F*7*** | **Bbmaj*7*** | **Ebmaj*7***). **Nel modale non ci sono note da evitare**, gli accordi vengono costruiti sommando verticalmente intervalli di quarta giusta, di quinta giusta, di quarta giusta + seconda maggiore etc., ogni accordo instaura una relazione privilegiata con una sola ed unica scala (**Dm7b9/b13** => **scala frigia**).

Mi rendo conto che quanto scritto non ha di certo diradato i vostri dubbi, soprattutto se oltre ad essere dei musicisti siete anche degli attenti ascoltatori. Un esempio per tutti, **Bill Evans**, in alcune incisioni, contamina brani tonali con armonie modali. Per gli approfondimenti teorici, pratici (studio) , d'ascolto (dischi consigliati), musicologici, biografici vi rimando alla lezione edita in data 12/03/2000 nella sezione: "Piano Jazz" (1°anno di corso) di" Jazz Convention" URL: http://members.xoom.it/jconvention dal titolo: "Ci sono differenze fra il tonale e il modale?"

Lezione 2: Che cos'è un voicing? - Voicings W. Kelly - B. Evans

Musicisti come **Walter Bishop, Kenny Drew, Tadd Dameron, Mall Waldron, Barry Harris , Art Tatum, Bud Powell, Errol Garner, Teddy Wilson, Sonny Klarke, John Lewis, Duke Jordan,** hanno dominato le scene del "pianismo jazz" degli anni '30, '40 e indicato ai pianisti moderni tecniche che rappresentano tutt'oggi un patrimonio da possedere e custodire gelosamente. **N**el tempo, però, il ruolo del pianista è mutato, se in quegli anni si pridiligeva il "piano solo" e le tecniche d'esecuzione erano spesso mutuate dallo stile "stride", successivamente con la prepotente affermazione del combo ritmico (fine anni'40, '50), quindi con la costituzione degli small group (trio, quartetto, quintetto), fa ingresso prepotentemente un nuovo supporto armonico-ritmico rappresentato dal contrabbasso.

Se i pianisti citati preferivano usare **voicings** (*accordi*) che prevedevano l'uso della nota fondamentale o radice dell'accordo, basandosi, per la **mano sinistra**, su assi armonici di **terza**, di **sesta**, di **settima** o di **decima** (non vi preoccupate ne parleremo approfonditamente nei Bud Powell voicings), i pianisti della generazione successiva, preferendo delle formazioni dove era presente il bassista, incominciarono a dubitare dell'uso della nota fondamentale nella costruzione degli accordi visto che essa era sistematicamente collocata dal contrabbasso. Si chiesero, se non inserendo la radice degli accordi avrebbero potuto dare nuovi colori alla loro musica, di contro però si posero un altro quesito se il bassista avesse arbitrariamente e senza avvisare cambiato nell'esecuzione la nota fondamentale (sostituzione armonica) dove si sarebbe andato a parare. A fugare ogni dubbio ci pensarono i pianisti **Bill Evans** e **Winton Kelly** che realizzarono per primi **voicings privi della nota fondamentale** che coprono anche le eventuali sostituzioni, senza preavviso, del bassista.

Ma cos'è un voicings, è il modo americano per dire che ci troviamo in presenza di un accordo costruito con metodologie diverse rispetto a quelle che la musica classica ci ha imposto (accordi di I specie, II specie etc.). I voicings che prendiamo in considerazione sono: **armonizzati a quattro voci**, non impiegano la radice quindi la nota che da' il nome all'accordo, utilizzano al suo posto la **9a** in tutte le sue possibili collocazioni intervallari (*9Maggiore, 9minore, #9, b9*) **rispetto alla virtuale nota fondamentale dell'accordo**, sono esclusivi per la mano sinistra, servono ad accompagnarci quando esponiamo un tema o realizziamo un solo, non sono indicati per accompagnare altri solisti. Si costruiscono secondo uno schema simmetrico che alterna (accade sempre nei II-V-I maggiori, non sempre in altre progressioni) i gradi 3, *5*(6), *7*, 9 ai *7*, 9, 3, *5*(6) e viceversa (niente allarmismi adesso vi spiego). Per 3, *5*, *7*, 9 intendo dire rispettivamente la terza, la quinta, la settima e la nona di un accordo, per *7*, 9, 3, *5* la settima, la nona, la terza, la quinta. Sì, parli bene tu potreste appuntarmi, queste settime none etc. come sono: maggiori? minori o che altro? Come faccio a saperlo? Ecco un esempio che spiega.

Mettiamo il caso che io stia affrontando una progressione **II-V-I** in **maggiore** (ne parleremo approfonditamente in seguito) di questo genere **Dm7**, **G7**, **Cmaj7** (re minore settima, sol settima, do settima maggiore), nell'interpretazione classica gli accordi sarebbero costruiti come nella **figura 2-1** in quella jazzistica come nella **figura 2-2**.

Figura 2-1

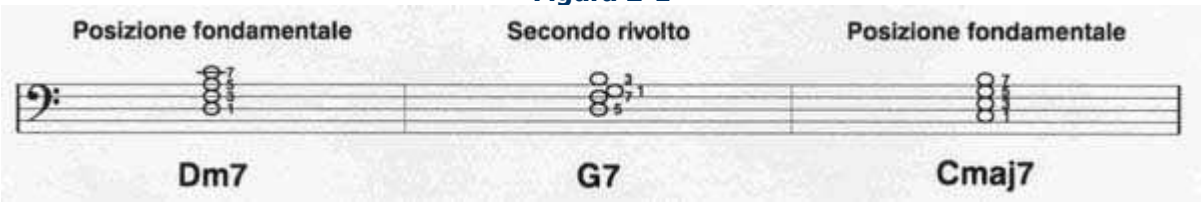


Figura 2-2

Nella 2-2 è presente una progressione che alterna un 3, *5*, *7*, 9 per Dm*7*, a un *7*, 9, 3, *5* per il G*7*, a un 3, *5*, *7*, 9 per il Cmaj*7*; la sigla Dm*7* ci avverte che se l'accordo fosse in posizione fondamentale le note che lo comporrebbero in ordine sarebbero: D, F, A, C, fondamentale, 3a minore, *5*a Giusta, *7*a minore di Dm*7*.

Il voicing 3, *5*, *7*, 9 (nel **2-2**) **elimina la fondamentale** e **aggiunge la nona maggiore** ed ecco il perchè esso si presenti così: 3a minore, *5*a Giusta, *7*a minore, 9a Maggiore. **L**a sigla dell'accordo ci dice con esattezza come considerare, se maggiori minori etc. gli intervalli, quindi le note che comporrano il voicing.

Per gli accordi **m*7*, maj*7*, semidiminuiti** inserisci *9 maggiori* , per quelli di ***7*** *9Maggiori*, *b9*,*#9*, *b13=#5*.

Sugli accordi di ***7*** preferisci, se vuoi, alla *5*giusta la **6 Maggiore** (es. 3, 6, *7*, 9 o *7*, 9, 3, 6). Dal suonare l'esempio vi sarete accorti che il voicing di **Dm*7*** è uguale nell'armonia consueta ad un accordo di **Fmaj*7*** in posizione fondamentale, che il **G*7*** replica perfettamente un **B semidiminuito** in secondo rivolto, che il **Cmaj*7* è** identico ad un **Em*7*** in posizione fondamentale, mentalmente sarebbe sbagliato pensare per l'individuazione dei voicings a Fmaj, B semidiminuito, Em*7*, anche se senza nota fondamentale essi risuonano nella tua mente come Fmaj, B semidiminuito, Em*7*. Tenendo premuto il pedale del sustain aggiungi al basso la nota fondamentale adesso avverti un Dm*7*, G*7*, Cmaj*7*? Spero per la tua incolumità di Siiii!!!

Osserva visivamente come le voci del 2-2 si muovono nel passaggio da un accordo all'altro, guarda sempre con attenzione, sulla tastiera del pianoforte, come le voci cambino posizione, piccoli cambiamenti (anche di una sola voce) producono accordi che per realizzarli avresti dovuto fare salti mortali, invece è cambiata la posizione di una sola nota questo accade, per esempio, in qualsiasi progressione II-V in maggiore se utilizzi questa alternanza costruttiva **7-9-3-5** per l'**accordo minore** e **3-6-7-9** per il ***7* di dominante**.

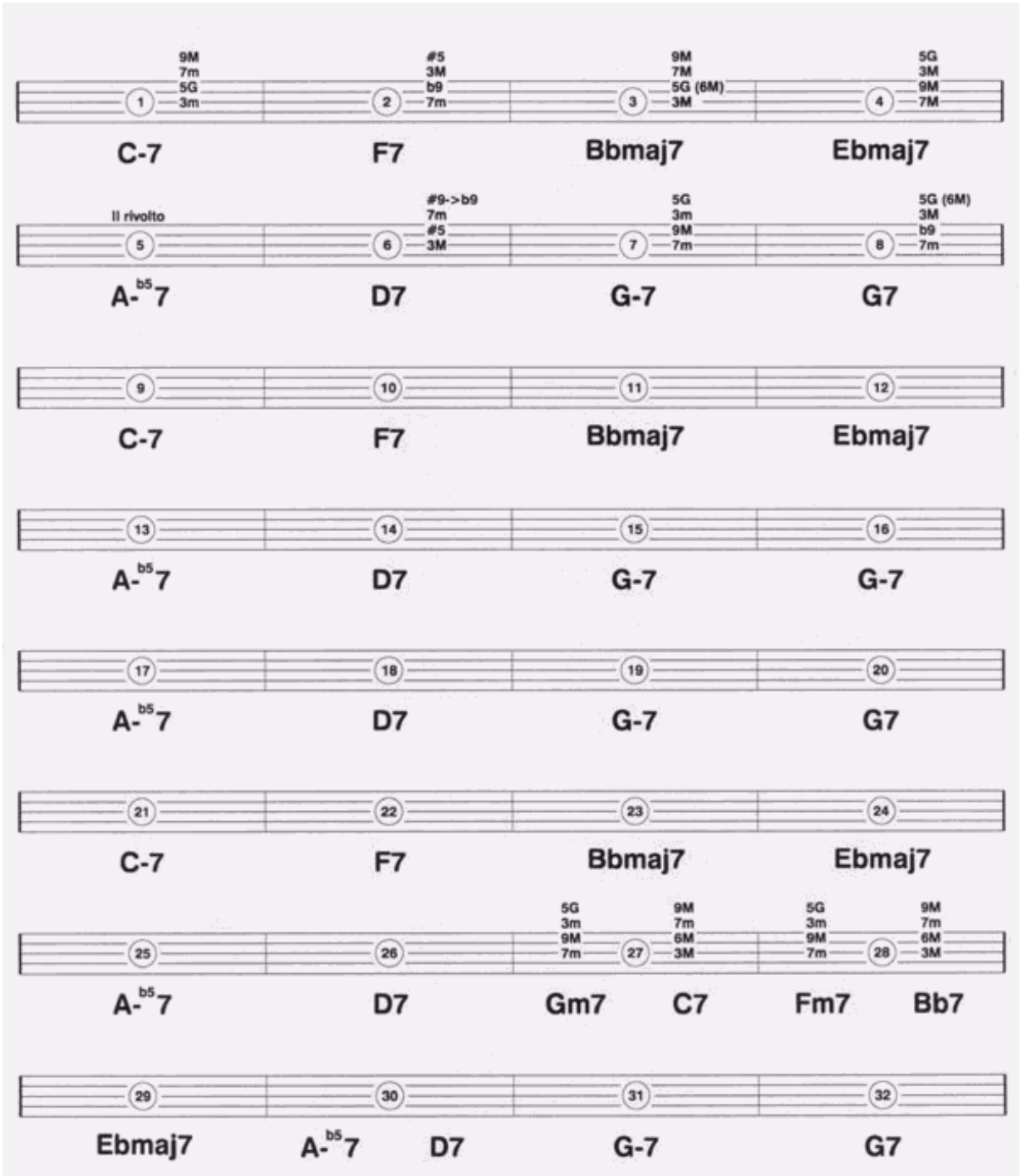
Questi voicings, come nella logica delle cose, hanno **pregi e difetti**, i pregi li abbiamo ampiamente descritti, ci svincolano dalla nota fondamentale, offrono nuovi colori ai cambi degli accordi, le sostituzioni armoniche del bassista sono comunque coperte (come analizzeremo in seguito), i difetti sono riscontrabili nel fatto che essendo le voci molto ravvicinate - nel 3, *5*, *7*, 9 a distanza di terza e nel *7*, 9, 3, *5* a distanza di terza, seconda e di terza (parti strette) - funzionano, sulla tastiera, in una determinata altezza delimitata dal C sotto il C centrale e il F# nell'ottava del C centrale; ricordati di realizzare sempre i tuoi voicings in questo range di tastiera. **Q**uesta restrizione ci permette di improvvisare solo nel registro medio-acuto di essa, e nelle esposizioni dei temi spesse volte per evitare che le note della melodia e quelle dei vocings facciano cozzare la mano destra contro la sinistra occorre suonare il tema o parti di esso un ottava più in alto.

LO STUDIO

La progressione armonica utilizzata per applicare i voicings esaminati è quella di "**Autumn Leaves**" (partitura in basso). **H**o scelto questo pezzo perchè il cambio degli accordi che lo domina ci permette di alternare con buona continuità i voicings 3-*5*(6)-*7*-9 ai *7*-9-3-*5*(6) e viceversa. Sulla partitura ho scritto di fianco agli accordi come costruire i voicings relativi ad essi. Insieme al numerino avete notato delle lettere: quando trovate M grande, intendo dire che quell' intervallo è maggiore, quando trovate m piccolo è minore, quando G è giusto, quando #*5* la quinta è aumentata, quando #9,b9 le none sono rispettivamente aumentata e minore.

Avete notato che per l'**A semidiminuito** non ho usato un voicing ma un accordo in secondo rivolto, questo perchè i voicings per il semidiminuito dovranno essere approfonditi e lo faremo più in là.

Se osservate la struttura armonica di questo brano le prime otto battute sono indentiche alle seconde otto, la B inizia con le medesime quattro battute che la precedono, le successive 6 battute sono identiche alle prime 6, le ultime quattro differiscono dalle prime otto solo perchè l'A semidiminuito e il D7 si trovano in una unica battuta e non su due battute separate. Pertanto le uniche differenze sono collocate nelle misure 27 e 28. **F**are questo tipo di analisi ottimizza lo studio, infatti le battute da studiare sono solo 10 le prime 8, la 27 e la 28, tutto il resto si ripete. Nella misura 6 (D7), il voicing visualizzato impiega sia la #9 che la b9 ma non simultaneamente, si alternano e il loro valore è di 2/4. **RICORDA** questi **voicings** sono specifici **per la mano SINISTRA**, impara la progressione armonica di "Autumn leaves" a memoria, suona il tema con la mano destra, fai attenzione a come le voci dei voicings si muovono sulla tastiera, memorizzare visivamente le posizioni ti aiuta a replicare la stessa progressione in un altro brano. **E'** giunta l'ora che volge al DESìO, vai, parti con l'allenamento...



Lezione 3: La pronuncia, la qualità ritmica del fraseggio

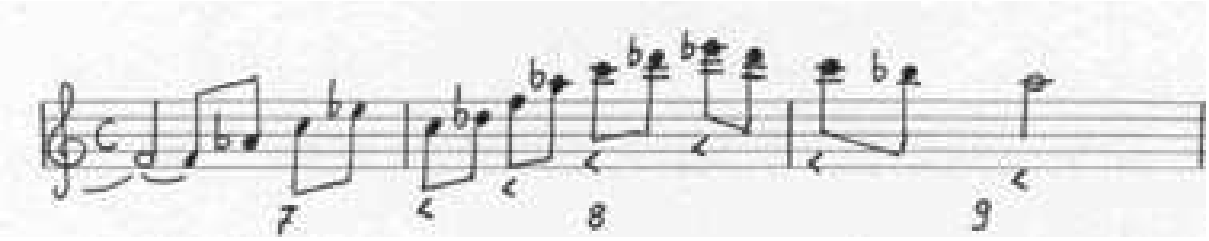
Il pregio di cui deve disporre l'improvvisatore è quello di riuscire a **costruire melodie** che abbiano senso compiuto, cioè che sviluppino un discorso con un inizio, una evoluzione, una fine. Basta solo questo? Assolutamente no, l'elemento determinante che colloca la nostra frase nell'area del jazz è la **qualità ritmica** con la quale viene espressa.

Gli accenti, il modo di interagire con una sezione ritmica, la modalità con cui si divide il tempo nella singola battuta o nella successione di più misure, i silenzi (n.d.r. una famosa frase di Mick Goodrick: "...bisogna saper suonare i silenzi"), i respiri rappresentano gli elementi da perseguire per ottenere delle melodie efficaci. Per il "neofita" controllare simultaneamente questi elementi è impresa ardua, lo studio ci suggerisce di affrontarli in ordine, con rilassatezza e senza troppe "depressioni" nella ricerca del sospirato **swing**.

Ma che cos'è lo swing, molto semplicisticamente lo si potrebbe definire: l'incontro fra due ritmiche, una di base (per esempio contrabbasso, batteria) ed un'altra che interagisce (solista) con essa, anticipandola, ritardandola spostando gli accenti delle frasi. Allora se non c'è una sezione ritmica che interseca un solista lo swing non esiste? No di certo l'improvvisatore deve essere in grado, con lo spostamento ritmico delle frasi, con gli accenti di **far percepire lo swing** anche se suona da solo.

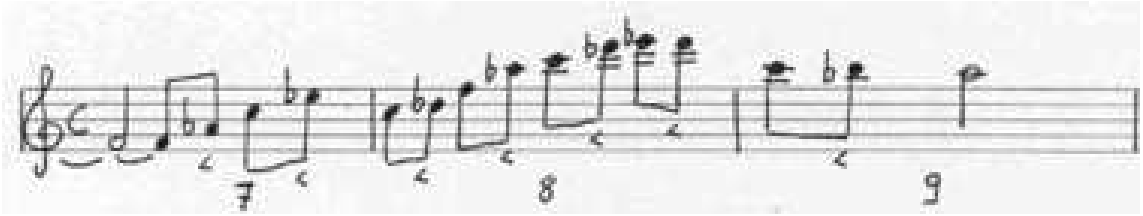
Ma come si fa' ad acquisire questa capacità? Quali sono gli esercizi da fare? In quanto tempo sarò in grado di "swingare"?
La prima cosa da capire è che **il jazz usa quasi esclusivamente il levare**, gli accenti forti, su un tempo 4/4, vengono posizionati sul secondo battito e sul quarto (vedi charleston batteria). Tante volte, ascoltando l'interpretazione solistica di un brano "bop", avendo sotto mano la trascrizione di un "solo" di **Charlie Parker**, ci siamo chiesti come mai quelle crome venissero suonate in modo strano non rispettando ciò che per anni il solfeggio ci aveva insegnato. Il primo esercizio da fare, quindi, è quello di porre attenzione a come i "grandi" improvvisano sul tempo nelle incisioni discografiche, ma questo basta? No di certo, occorre qualcos'altro. Nella **figura 3-1**[1] è scritta una frase espressa da ottavi, gli accenti sono inseriti in battere.

FIGURA 3-1



Nella musica jazz questo concetto viene rivoluzionato **tutti gli accenti vengono suonati sul levare** (**figura 3-2**).

FIGURA 3-2



Basta solo invertire gli accenti per ottenere un pronuncia jazzistica perfetta? Certamente no, se tu suonassi gli ottavi come sono scritti otterresti il cosiddetto effetto "marcetta" : " tu TA, tu TA", la frase è scritta a crome ma la si dovrebbe interpretare come scritto nella **figura 3-3** o come nella **3-4,** l'accento in levare non deve essere timido ma vigoroso.

FIGURA 3-3

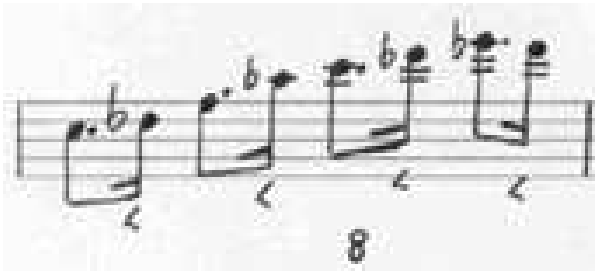
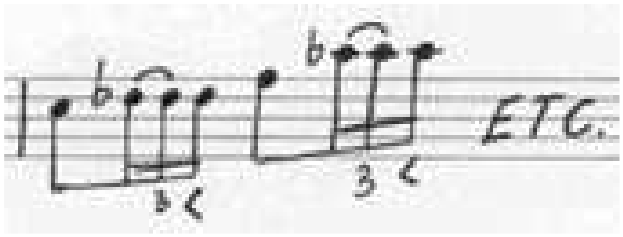


FIGURA 3-4

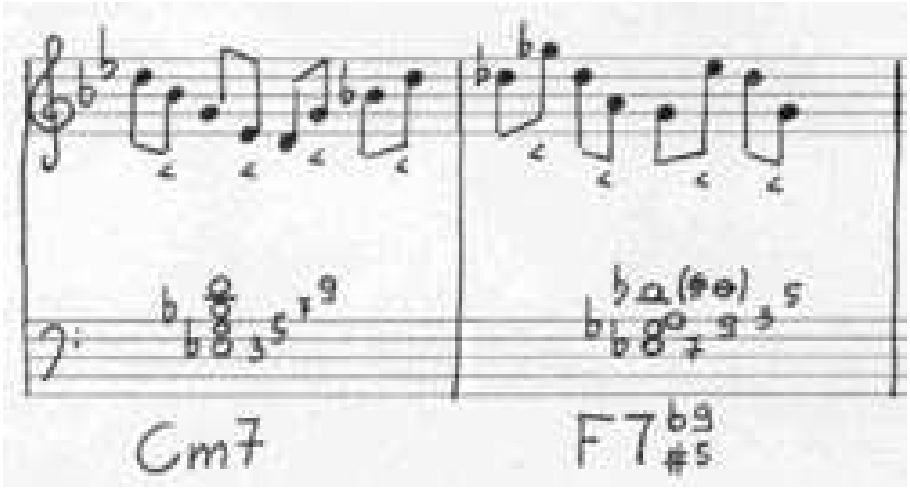


La **3-3** e la **3-4** anch'esse non riescono a sintetizzare con precisione la pronuncia jazz, in quanto il sedicesimo in levare accentato o la nota finale della terzina di semicrome anch'essa accentata, devono essere o anticipate o ritardate (suonare avanti o indietro); questo è un punto indefinibile che risiede in ognuno di noi; é nostro obbligo riconoscerlo e renderlo concreto. **Non esistono magie per acquisire una corretta pronuncia jazzistica,** ti posso suggerire però qualche esercizio per iniziare a sincronizzarti con questo nuovo modo di intendere il tempo.

Lo stile pre-Bop e be-bop nella maggioranza dei casi (non sempre) impiegava le note che compongono l'accordo per costruire linee melodiche improvvisate, il jazzista attuava una improvvisazione di tipo verticale che utilizzava approcci melodici di tipo diatonico e/o cromatico (non vi preoccupate ne parleremo in seguito). Nella precedente lezione abbiamo studiato i primi **voicings**, li abbiamo utilizzati sul brano "**Autumn Leaves**", se hai imparato la progressione armonica a memoria come ti ho suggerito di fare, non troverai problemi ad attuare questo esercizio, utilizzeremo le note che compongono ogni singolo vocing per creare un'improvvisazione verticale, utilizzando crome accentate in levare interpretate come le figure 3-3 o 3-4 ci indicano.

Crea utilizzando il brano di cui abbiamo parlato, una frase scritta che utilizzi solo ed esclusivamente note che costituiscono il voicing dell'accordo scritto sotto ogni battuta, con una figurazione a crome, per tutta la struttura del brano senza interruzioni; l'esempio **3-5** ti mostra le prime due battute di "Autumn Leaves"

FIGURA 3-5



Come vedi ho utilizzato, per creare la frase, solo ed esclusivamente le note del voicing scritto in chiave di basso. Cerca di memorizzare visivamente le note che compongono ogni voicing, infatti ciò che hai scritto letto e suonato, dovrai successivamente eseguirlo senza l'ausilio della pagina scritta seguendo la stessa metodologia facendo attenzione a non interrompere il flusso delle crome dalla prima all'ultima battuta.
La prima difficoltà che incontrerai sarà quella di non riuscire a mantenere l'accento sull'ottavo in levare nel passaggio da una battuta all'altra. La tua mano sinistra ancora non abituata a dialogare con la destra inserirà, in generale, gli accordi di "Autumn Leaves" sul primo battito di ogni singola misura inducendo la mano destra a fare lo stesso con la melodia. Fai attenzione ad evitare questo, rimani concentrato e cerca di percepire quando gli accenti della frase disegnata dalla destra tornano in battere, quando ciò avviene correggili, riportali sull'ottavo in levare. Ricordati che questo è solo un esercizio per cercare di acquisire la pronuncia e non una regola ritmica, quando dominerai questi eventi ti accorgerai che il jazz e tutt'altra cosa.

[1] battute 7-8-9 del solo di Bill Evans in: "The days of the wine and roses". "AFFINITY", Bill Evans & Toots Thielemans, 1978

LO STUDIO

Il brano che utilizzeremo per studiare, in questa fase, la pronuncia è sempre lo stesso "**Autumn Leaves**". Se hai memorizzato la progressione armonica e riesci ad individuare visivamente i voicing di cui abbiamo parlato nello scorso capitolo, supererai le difficoltà del nuovo esercizio con sufficiente rapidità.

Lezione 4: L'importanza del repertorio

Certamente vi sarete domandati il motivo per il quale un argomento apparentemente così banale debba meritare una pagina intera. Lo sconcerto è certamente lecito cercherò, pertanto, di fugare i vostri dubbi attraverso esempi concreti. Nei seminari che da studente ho frequentato si è sempre trattato di tecniche varie di elaborazioni mentali "mistiche", di elucubrazioni "psicoritmiche", dell'improbabile voicing utilizzato nella trentaduesima battuta del pezzo: "la tata di toto in tuta", nessuno però ha menzionato **il repertorio** e di quanto sia **fondamentale possederne uno a MEMORIA**.

Un solo "ardimentoso" personaggio, il cui nome corrisponde ad un certo "**Paul Bley**", ha affrontato questa tematica, a mio avviso fondamentale. Egli asseriva che solo svincolandosi dalla pagina scritta, nell'interpretazione di un tema jazz, si sarebbe trovata la concentrazione giusta per realizzare un'ottima linea melodico-ritmica . Se ciò non fosse accaduto, la frase sarebbe passata in secondo piano, l'attenzione si sarebbe concentrata verso la lettura, nel rimanere all'interno della struttura, nella ricerca dei voicings da utilizzare. Tutti questi elementi sono forvianti, determinano una minore intesa fra i musicisti. La buona riuscita dell'esecuzione è fortemente influenzata da questi eventi che non permettono il **dominio dello spazio-tempo**, cardine fondamentale nella musica jazz. A distanza di anni non posso che ringraziare "Paul", oggi possiedo a memoria 103 standards ed il mio repertorio è in continua espansione; ho interiorizzato le mie composizioni e quando suono con nuovi musicisti cerco di memorizzare i brani che mi vengono proposti.

Molti strumentisti nei concerti, pur conoscendo a menadito i pezzi che suonano pongono dinanzi a loro la partitura per sicurezza "psicologica", non è una pratica da condannare ma evitarla ineluttabilmente ti conduce al rischio di sbagliare, acuisce in te, quindi, la **concentrazione**, l'**orecchio armonico**, la **sperimentazione estemporanea di nuove soluzioni**, la **capacità di ottenere un interplay più efficace** con i tuoi partner, la **facoltà di riprenderti quando sbagli** tramutando l'errore in melodia interessante.

Affinché il repertorio non sia dispersivo ed abbia un equilibrio come devo organizzarlo? Innanzitutto occorre fare un elenco delle possibilità formali che il jazz ha "sfornato" nel tempo, potrebbero essere:

1)La forma Blues
2 La forma Rhythm change
3) La forma canzone
4) La forma Be-Bop
5) La forma Modale
6) La forma contemporanea
7) la forma free
8) Nuove tendenze

Nonostante illustri musicologi abbiano tentato di confinare le composizioni jazz all'interno di una di queste voci essi non sono riusciti completamente nell'intento. Ognuna delle forme, col passare degli anni, ha influenzato l'altra mescolando gli elementi dell'una con quelli dell'altra. Il blues ne è l'esempio tangibile dato che ha percorso quasi tutto l'elenco. Ha rappresentato campo privilegiato di sperimentazione per i musicisti di ogni epoca, cominciando da Buster Williams, da Charlie Parker a Miles Davis, da Coltrane a Sonny Rollins, da Bobby Timmons a Chick Corea passando da Ornette Coleman fino a Anthony Braxton. Cerchiamo ora di fornire alcune indicazioni tecniche per individuare le varie forme.

1) La forma Blues

- Struttura ciclica di 12 battute (non é sempre così).
- Scansione metronometrica variabile (generalmente rapida).
- Tema Fondato su scala blues complesso o semplice a seconda della forma nel quale è collocato (non é sempre così).

Alcuni blues:
Straight no chaser, Billie's bounce, Au privave, Blue monk, All blues, Matrix, etc.

Alcuni blues inconsueti:
This Here, Strode Rode, Locomotion, Soft wind, Bird food, Foot prints, Watermelon man.

Tonalità più utilizzate: **F** e **Bb**

2) La forma rhythm change

- Struttura 32 battute sezioni A-A1-B-A1.
- Scansione metronometrica variabile (generalmente rapida).
- Tema generalmente complesso se "bop".
- Armonia: tonale.
- Sezioni A costituite da turnaround e II-V-I.
- Sezione B costituita da una successione di 4 accordi di dominante che scende di quinta giusta.

Alcuni rhythm change o anatole: Cottontail, Oleo, Dexterity, Anthropology etc.
Tonalità più utilizzata: **Bb**

3) La forma canzone

- Struttura in generale di 32 battute sezioni 8+8+8+8 (es. A-A-B-A).
- Scansione metronometrica variabile.
- Tema mutuato da canzoni o da parti di musicals.
- Armonia: tonale.

Alcune "forma canzone": Night and day, My romance, My funny Valentine, There is no greater love, Stella by starlight, What is this thing called love, Yesterdays etc.

Alcune canzoni inconsuete: All the things you are, Alone together.

4) La forma be-bop

- Struttura in generale di 32 battute sezioni 8+8+8+8 (es. A-A-B-A), viene anche utilizzata la struttura dell'anatole o del blues.
- Scansione metronometrica rapida.
- Tema complesso (crome, terzine di semicrome in rapida successione).
- Armonia: generalmente tonale.

Alcuni brani be-bop: Donna Lee, Confirmation, Boplicity, Opus the funk, Well you needn't, Criss cross etc.

5) La forma modale

- Struttura a volte di 32 battute sezioni 8+8+8+8 (es. A-A-B-A), generalmente variabile.
- Scansione metronometrica variabile.
- Tema quasi sempre semplice, non è il caso di "Freedom jazz dance".
- Armonia: modale.

Alcuni brani modali: Milestones, Passion dance, Little sunflower, Time remembered, Inner urge.

Ti sarai accorto che ho ignorato gli ultimi tre stili, l'ho fatto volutamente perchè per il momento non ci interessano. Come hai potuto constatare è veramente difficile contenere i vari stili in ambiti rigidamente divisi. Ciò che ho scritto è incompleto e impreciso, ti offre soltanto qualche piccolo indizio per non trovarti spiazzato quando affronti un nuovo pezzo. Analizzare stilisticamente un brano ti fa' comprendere le tecniche d'improvvisazione e d'accompagnamento più aderenti da adoperare per quella composizione.

Dopo avere nelle lezioni precedenti affrontato i voicings e gli accenti delle frasi, utilizza gli stessi procedimenti usati su **Autumn leaves** per studiare il brano di questa lezione: **Have you met miss Jones**.

Impara a memoria la progressione armonica, i voicings, il tema.

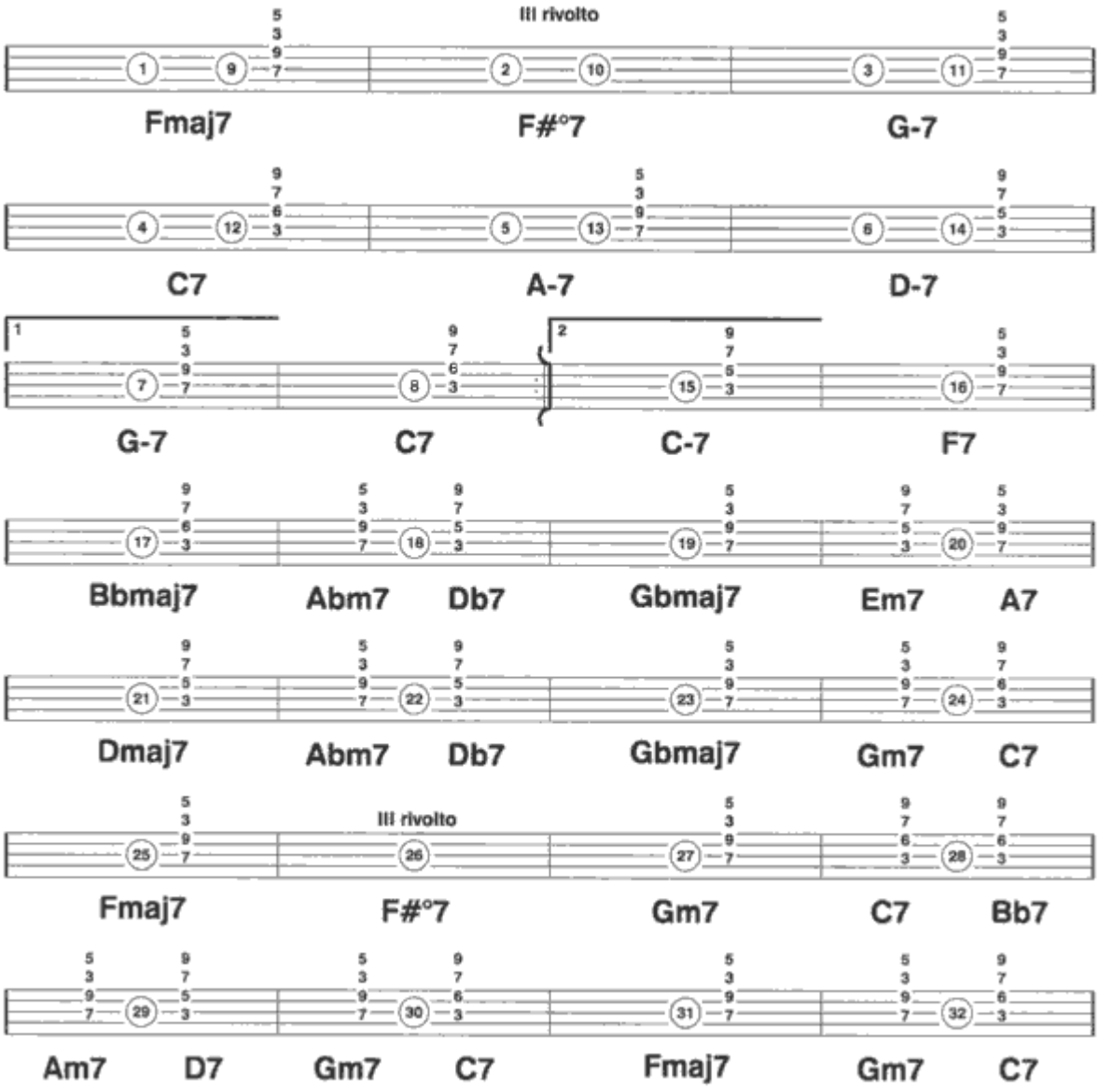
Individua a quale stile il pezzo appartiene (forma canzone?? BHOO !).

Attua, sulla progressione armonica della mano sinistra, l'esercizio per la pronuncia illustrato nello scorso argomento (crome infiniteee!, accenti in levare).

Cerca di capire (anche se non ne hai gli elementi) le sezioni strutturali del brano (A-A1-B-C, potrebbe essere? Mahhh...).

Questa volta sono stato più cattivo, nella partitura ho solo scritto i numeri per la costruzione dei voicings senza specificare se i vari gradi sono maggiori, minori giusti etc. I voicings devi formarli tu seguendo l'indicazione della sigla dell'accordo.

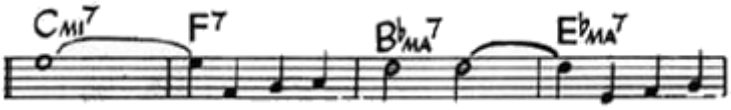
Un'ultima cosa, fai attenzione alla sezione B, Coltrane ha creato le proprie fortune prendendo spunto da questo bridge...


III rivolto
Fmaj7
F#°7
G-7
C7
A-7
D-7
G-7
C7
C-7
F7
Bbmaj7
Abm7
Db7
Gbmaj7
Em7
A7
Dmaj7
Abm7
Db7
Gbmaj7
Gm7
C7
III rivolto
Fmaj7
F#°7
Gm7
C7
Bb7
Am7
D7
Gm7
C7
Fmaj7
Gm7
C7

Lezione 5: Cos'è un II-V-I, voicings su II-V-I

Ogni brano che decidi di studiare o di analizzare, è composto dalla cosiddetta **progressione armonica,** essa rappresenta la struttura portante della composizione. Quando saremo in possesso di elementi tecnici più specifici saremo in grado di individuare da cosa si genera e che cosa genera una successione di accordi. Nella prima lezione abbiamo discusso delle differenze che distinguono il sistema tonale da quello modale, abbiamo constatato che pur essendo due ambiti armonici profondamente diseguali essi sono legati biunivocamente. Adesso cercheremo di addentrarci nei meandri inesplorati del sistema tonale e lo faremo prendendo spunto dai due brani che fino ad oggi abbiamo considerarato: "**Autumn Leaves**" e "**Have you met miss Jones?**".

Poniamo l'attenzione sulle prime quattro battute di Autumn Cm7-F7- Bbmaj7-Ebmaj7:



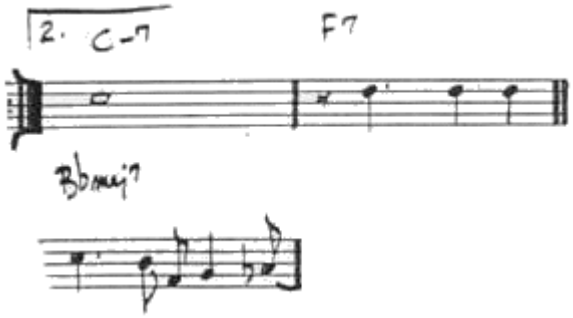
Questa progressione, vedrai, sarà presente in tantissimi altri pezzi; ma cosa cela in sè? Come posso capire a che o cosa si riferisce? Quale forma costruttiva per i voicing devo utilizzare? Tu conosci bene le scale maggiori e quelle minori (naturale, melodica, armonica), prendiamo in esame la **scala maggiore** di **Bb** le note da cui è costituita sono:

Bb, C, D, Eb, F, G, A (Tono, T, semiTono, T, T, T, sT).

Decidiamo di soffermarci sul secondo grado: **C**, pensiamolo come nota fondamentale di un accordo realizzato attraverso la sovrapposizione di intervalli di terza servendoci delle note della scala in questione. Subito dopo il C, a distanza di terza minore, c'è il Eb, a distanza di terza maggiore da Eb c'è il G, da G salendo di terza minore si torna all'inizio della scala dove risiede il Bb, se decidiamo di suonare contemporaneamente le quattro note C, Eb, G, Bb, abbiamo ottenuto un accordo di Cm7 generato dall'armonizzazione a 4 suoni del secondo grado della scala maggiore.

Se prendiamo la nota **F** (V grado della scala di Bb) e la nota **Bb** (I grado della scala di Bb) e "accatastiamo" su di esse, ad intervalli di terza i gradi della scala, otteniamo un **F7** e un **Bbmaj7**.

E' esattamente ciò che avviene nelle prime tre misure di "Autumn leaves" e nelle 15-16 e 17 di "Have you met miss Jones?":



Cm7, **F7**, **Bbmaj7** rappresentano il II-V-I nella tonalità di Bb.

Basta questa analisi per esorcizzare il famigerato II-V-I , spettro incombente nelle notti di plenilunio? Non ne sarei del tutto convinto.

Quando suoni in successione questi tre accordi, nel passaggio da F7 a Bbmaj7, avverti una volta raggiunto il Bbmaj7 un senso di riposo armonico, è come se tu giungessi ad un approdo e decidessi di riposarti e non "schiodarti" più da lì. Questo senso di quiete diventa reale perché all'interno dell'accordo di dominane risiede fra il terzo e settimo grado (in F7, A e Eb) un intervallo di tre toni interi (tritono o b5) che tende a far salire il terzo grado dell'accordo dominante di mezzo tono (A si porta su Bb), e a far scendere il settimo di mezzo tono (Eb si porta su D), Bb e D non sono altro che la fondamentale e la terza maggiore dell'accordo di Bbmaj7.

Il II-V-I esaminato (Im7-V7-Imaj7) è desunto dalla scala maggiore, nelle scale minori esiste? Se si, genera i medesimi tre accordi? **C**ertamente no, la minore melodica armonizzata a quattro suoni da vita a:

IIm7-V7-Im maj7
la minore armonica genera
IIsemidim.-V7b9-Im maj7
la minore naturale
IIsemidim-Vm7-Im7

Quest'ultima, contrariamente alle altre, sul V grado non ha un accordo di dominante e questo, vedremo negli scambi paralleli (non vi preoccupate ne parleremo in seguito) rappresenta un vantaggio apprezzabile.

Il II-V-I, nella teoria classica, viene indicato con l'appellativo di formula di cadenza perfetta in quanto formato da un cadenza alla dominante **II->V** + una cadenza perfetta **V->I.**

Riconoscere i II-V-I all'interno di una composizione ti permette di utilizzare i voicings appropriati visto che proprio questa successione racchiude il migliore movimento delle voci nel passaggio da un voicing all'altro, i 3-5-7-9 si alternano perfettamente ai 7-9-3-5 e viceversa.

Un'ultima considerazione relativa al II-V-I della tonalità maggiore potrebbe essere questa: se estendiamo ulteriormente i tre accordi aggiungendo ad ognuno di essi la **9a**, la **11a**, la **13a** (eptadiade = accordo a 7 suoni), utilizzando come al solito solo ed unicamente le note della scala maggiore sulla quale si forma un II-V-I ipotetico, dedurremo che solo questi tre accordi sulla scala hanno la 9a e la 13a maggiori e la 11a giusta, soffermati su quanto ho appena asserito è un qualcosa di cui tratteremo ampiamente quando ci riferiremo al sistema modale e non è cosa da poco ...

LO STUDIO

Il II-V-I, incombe su tutte le composizioni tonali, pertanto occorre che esso diventi a noi familiare, per far sì che questo accada, **bisogna esercitarsi prima nell'individuarlo, poi nel suonarlo**.

In precedenza ho affermato che in questa progressione dimorano i migliori movimenti delle voci, i voicings 3-5-7-9 si alternano ai 7-9-3-5 e viceversa in maniera perfetta. Se decido, pensando sempre mi raccomando al range nel quale i voicings Kelly-Evans funzionano, di partire con il 3-5-7-9 per il IIm7, il V7 automaticamente sarà 7-9-3-5, il Imaj7 di nuovo 3-5-7-9, se invece inizio con il 7-9-3-5 finirò con il 7-9-3-5.

Fai sì che la mano sinistra, attraverso lo studio, meccanizzi i voicings dei II-V-I in tutte le tonalità, questo ti servirà a cavarti d'impaccio quando sei costretto a interpretare brani che li contengono e che suoni, magari, per la prima volta.

Educare la mano sinistra al meccanismo del II-V-I, fa sì che tu non debba più pensare alla realizzazione dei voicing, permettendoti di concentrarti sulla buona riuscita delle frasi disegnate dalla destra. A tal proposito ti ricordo che una delle cose più difficili nello studio del piano jazz è quella di raggiungere l'**indipendenza mentale nella gestione delle due mani**.

Nella partitura allegata ci sono i II-V-I in tutte le tonalità maggiori, ho inserito i soliti numeri per realizzare i voicings, le alternanze le ho scelte in base alle altezze nelle quali i voicings funzionano meglio, nessuno ti vieta di partire con un 7-9-3-5, nonostante io magari abbia iniziato un II-V-I con un 3-5-7-9.

Non dimenticare di allenare la tua mano destra alla pronuncia ritmica utilizzando, per la realizzazione della melodia, le note che compongono i voicings di ogni II-V-I, rifacendoti ai metodi di studio che abbiamo ampiamente descritto in precedenza.

Ricorda, ogni nuovo esercizio non esclude il precedente, non dimenticare che la pronuncia ritmica nel jazz è di fondamentale importanza. Se non dovessi immediatamente riuscire a coordinare i voicings della sinistra con la melodia della destra, soffermati per più misure su ogni accordo di ognuno dei II-V-I, prima di suonarli in successione come scritto.

Ho inserito le caratteristiche delle voci che compongono i voicings (3m, 5G, 7m etc.), come puoi vedere, solo nei righi 1 e 3, tutto il resto segue la stessa linea costruttiva. L'accordo di dominante nella forma che parte dalla settima puoi formarlo anche così:

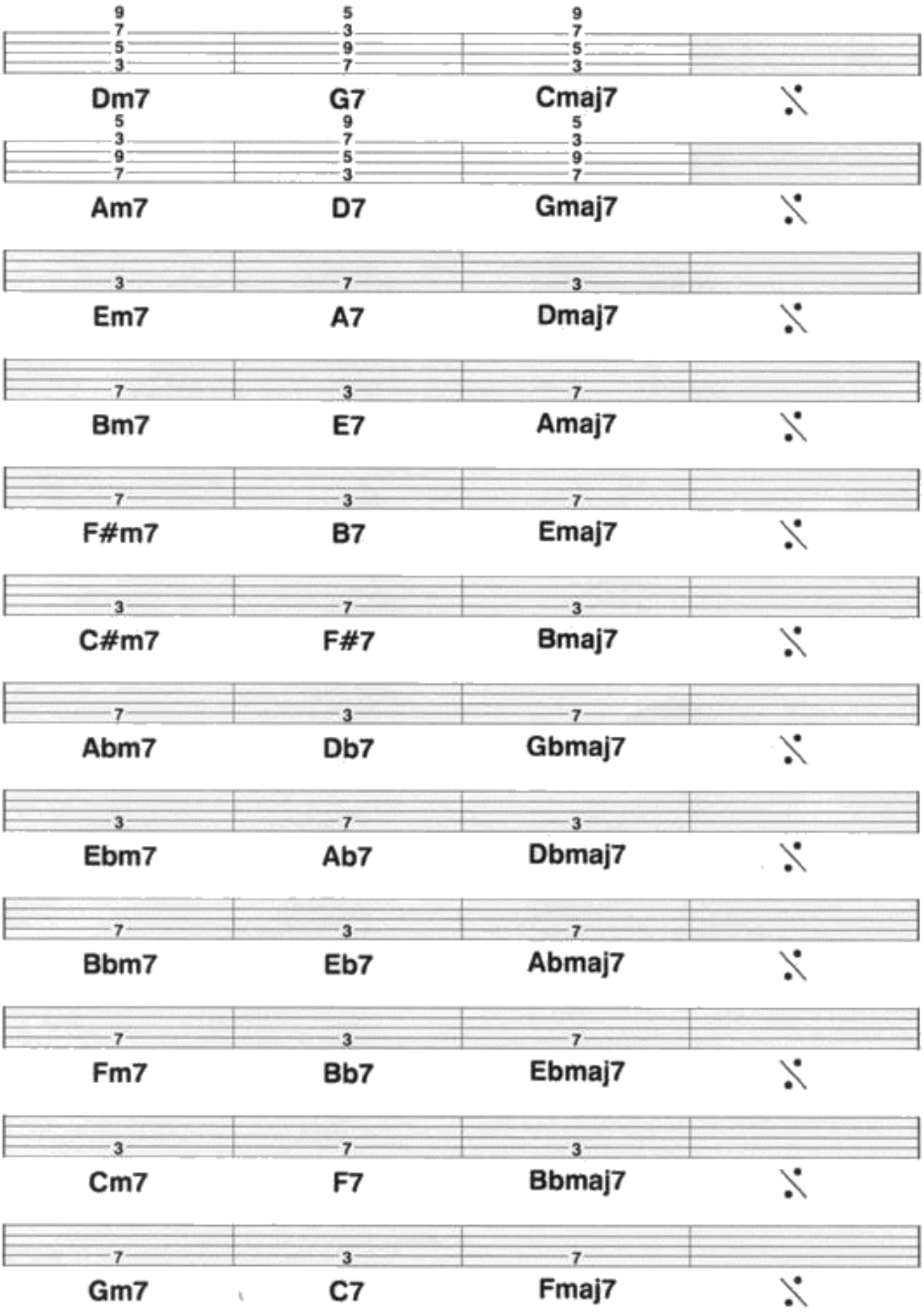
6M	5G	b13	b13
3M	3M	3M	3M
9M	b9	b9	#9
7m	7m	7m	7m

Quando ha inizio dalla terza anche così:

9M	b9	b9	#9
7m	7m	7m	7m
6M	5G	#5	#5
3M	3M	3M	3M

Ti rammento che nel voicing maj7 puoi sostituire la 5G con la 6M. Mi raccomando la pronuncia...

II-V-I lungo il ciclo delle quinte



Lezione 6: Cos'è un pattern?
Creare una linea melodica su II-V-I

La comunicazione verbale rappresenta per l'uomo il mezzo più importante per condividere concetti, sensazioni, pulsioni, sentimenti, stati d'animo. Una corretta costruzione dei periodi lessicali fa sì che essi individuino al meglio ciò che abbiamo intenzione di comunicare.

La musica, in particolare quella jazz, è regolata dai medesimi meccanismi, i concetti ben veicolati dalla parola si possono accomunare alla melodia, che come per la parola è nostro dovere realizzare in maniera estemporanea e compiuta: il famoso "fraseggiare".

Quando parliamo con altre persone il dialogo si caratterizza, "generalmente", per il mutuo scambio di opinioni, scandite da tempi che stabiliscono i momenti giusti per l'intervento verbale da alternare all'ascolto dell'altro. L'improvvisazione si basa su questi stessi equilibri. L'apprendistato, per la parola come per l'improvvisazione, riveste un ruolo fondamentale, se si rispettano sin dal principio le regole grammaticali si è in grado, successivamente, di comunicare facendosi comprendere e, perchè no, apprezzare.

Dopo questa introduzione di tipo "ontologico" (beccatevi questa!), mi preme parlarvi dei **"patterns"**, di quanto siano **utili** e nel contempo **pericolosi** se non si comprende la funzione specifica alla quale sono preposti. Pattern, come tutti sapete, significa modello e come tale deve essere considerato; è in pratica un suggerimento melodico scritto (quelli di Jamey Aebersold sul II-V-I) dal quale trarre idee per cercare un linguaggio personale. Il pattern si può ricavare trascrivendo una frase da un solo di qualche celebre jazzista. Questa pratica ci fa comprendere quanti piccoli artifici e "trucchetti" i "grandi" impieghino, ci rende consapevoli di come gli accenti vengano distribuiti all'interno del pattern e in che modo questi musicisti interagiscano con la base ritmica che li accompagna. Nonostante questo metodo di studio sia molto redditizio (è sacrosanto perseguirlo), il pattern deve rappresentare soltanto uno strumento d'analisi e non un rifugio nel quale ripararsi quando si è a corto d'idee o quando, all'inizio, non ne abbiamo di brillanti.

Un improvvisatore (o pseudo tale) che sciorina una serie di patterns è facilmente "sgamabile" , é come la persona dislessica, è come un oratore che parla con enfasi ma non dice nulla, è come il teatro dell'assurdo dominato dal "non sens".

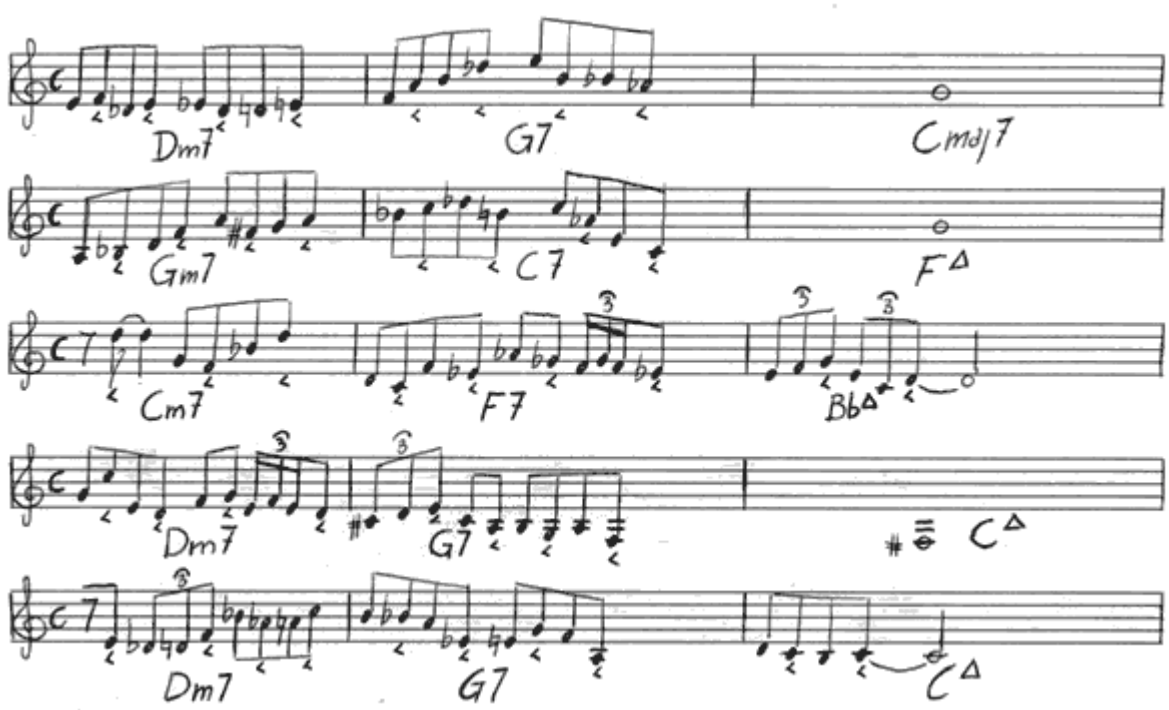
In questa fase iniziale esercitarsi sui patterns significa sperimentare, su una vera frase, la distribuzione degli accenti secondo i suggerimenti del secondo argomento, significa incominciare a saggiare quanto sia importante l'accentazione delle melodie in funzione della loro valorizzazione; non basta essere ottimi ideatori di linee se esse non sono ritmicamente inserite nell'idioma jazzistico. Altresì volevo sottolineare un altro aspetto importante, il jazz nasce come musica improvvisata, replicare in seno ad essa qualcosa di preconfezionato o già utilizzato da altri ne offusca i connotati, ne snatura la genesi originaria, confina la nostra creatività a pedissequa esecutrice del già fatto, non siamo più padroni del destino del nostro pensiero musicale. Il jazz, come diceva qualcuno, è un tentativo d'arte che può anche fallire...questo è meraviglioso!

PATTERNS

Per affrontare come debbano essere distribuiti gli accenti, utilizzeremo dei modelli che includono due nuove figurazioni ritmiche: **le terzine di crome e di semicrome.** In precedenza lo studio si è limitato all'uso dei soli ottavi (ti ricordo che questo è solo ed esclusivamente un arido esercizio tecnico che devi continuare a fare). Adesso cercheremo di applicare sul pattern l'esperienza ritmica maturata. In questo ho inteso favorirti apponendo gli accenti al di sotto o al di sopra delle note che li prevedono. Le frasi, come puoi osservare, sono costruite sulla solita progressione II-V-I, le tonalità sono: C maggiore, Bb maggiore, F maggiore.

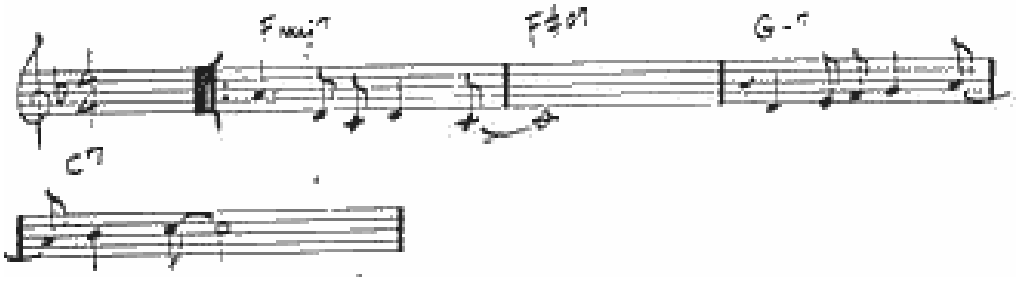
Studia queste linee melodiche con un tempo medio 80-110 alla semiminima, più le suoni lentamente più sei costretto a posizionare gli accenti con attenzione, cerca di "tirare" il più possibile indietro rispetto al "click" del metronomo accentando energicamente le note con il segno ">" per poi scivolare dinamicamente, a volumi decisamente meno intensi, sulla nota successiva. Siccome non posso dimostrarti fisicamente come fare, posso consigliarti di ascoltare il modo di stare sul tempo e di accentare di **Chet Baker, Dexter Gordon, Sonny Rollins, Paul Desmond, Red Garland, Kenny Drew** etc.. Per quanto riguarda i voicings da usare non ci dovrebbero essere problemi se hai studiato la lezione precedente; **attenzione!** Qualora i patterns venissero in conflitto d'altezza con la mano sinistra, suonali un'ottava più in alto rispetto a quanto scritto in modo da evitare che le due mani vengano a "cozzare".

Cerca infine di inventare patterns di tua composizione; quelli esaminati sono stati scritti da due miei allievi: Claudio Filippini e Angelo Trabucco.



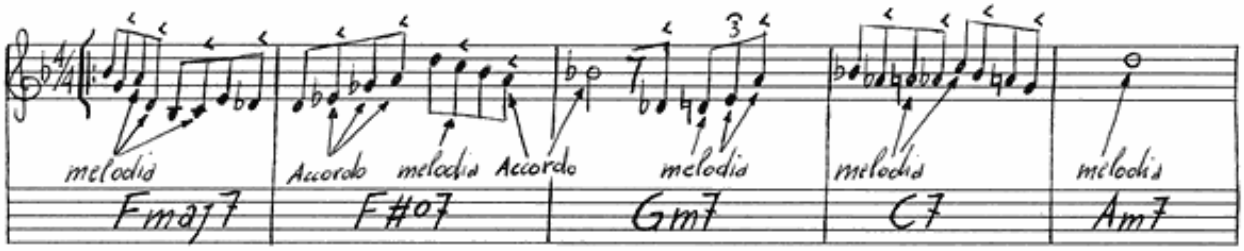
Fino ad oggi per lo studio della pronuncia della mano destra abbiamo utilizzato le note costituenti i voicings della sinistra (vedi secondo argomento), questo modo di esercitarsi ci rendeva visivamente consapevoli della progressione armonica. Questo esercizio oltre ad essere finalizzato alla pronuncia ci ha preparato, inconsapevolmente, ad una tecnica d'improvvisazione molto in voga nello stile bop: **la parafrasi del tema**. Parafrasare un tema significa raggiungere le note dello stesso attraverso approcci di tipo diatonico e/o cromatico. Se segui, la **figura 6-1** (le prime cinque battute di: "Have you met Miss Jones?"),

FIGURA 6-1



puoi constatare come nella **6-2,** il pensiero melodico si basi esclusivamente sul "girare" intorno alle note del tema o degli accordi, senza pensare a nessuna scala o ad altre imposizioni armoniche. Si tratta di un **approccio "idiomatico"**, empirico, cioè si provano ad ottenere delle linee efficaci tenendo conto delle note del tema o degli accordi attorno alle quali creare tensioni, consonanze e dissonanze.

FIGURA 6-2



Questa tecnica, molto intuitiva, ti permette di sviluppare un idea melodica ignorando i ferrei dogmi che dominano l'armonia. Questo stesso metodo puoi riversarlo sui voicings, approcciando le note che li costituiscono. Quello che abbiamo visto, in maniera molto embrionale, ci insegna a creare **una melodia su una melodia** (approccio orizzontale), **una melodia su un accordo** (approccio verticale). Naturalmente l'orizzontale e il verticale non si limitano solo a questo, ma lo scopriremo più avanti.

Ti consiglio, partendo dall'idea che ti ho suggerito nella 6-2, di continuare il fraseggio in "Have you met Miss Jones?", brano che abbiano studiato nella quarta lezione. Spero di essere stato sufficientemente esaustivo, tradurre su "HTML" la sensazione melodico-ritmica del jazz è veramente impresa difficile...

Lezione 7: Accenni sui modi costruiti sulla scala maggiore: il modo dorico

In questo argomento cercheremo di analizzare in forma panoramica il **sistema modale.**

Nel primo incontro ci siamo preoccupati di diversificare il sistema modale da quello tonale, successivamente, abbiamo tracciato le linee guida per incominciare a districarsi con sufficiente abilità all'interno del tonale; oggi proveremo a delineare un percorso che ci permetta di fare lo stesso nel sistema modale.

Ma che cos'è un modo?
Da dove deriva questo appellativo?
Come si utilizza?
In quale contesto occorre farne uso?
Quali sono le armonie che esalta?

Il **modo o scala modale** nasce da uno dei sette gradi di una scala maggiore o minore. **E'** giusto affermare questo?

Ritengo che non sia del tutto esatto, infatti ogni scala di qualsiasi natura (a quattro, cinque suoni, sei o otto) in potenza potrebbe generare un modo diverso. A sostegno di questa mia tesi, ai più strampalata, voglio condividere con voi alcune osservazioni: il quinto grado di una scala pentatonica maggiore (cinque suoni) da' vita ad una scala pentatonica minore; le cose si complicano perché la scala pentatonica è modale, un modo che genera un altro modo..."Mah"! Tutte le nostre belle teorie sembrerebbe vadano a farsi fo ... benedire (uso un eufemismo) ... instillato il dubbio non ve lo fugo, lo farò quando sarà il momento.

In questa quindicina ci occuperemo dei modi generati dalla scala maggiore; il loro appellativo deriva dal nome di alcune regioni della Grecia antica. Il primo modo si chiama **ionico** o **ionio**, il secondo **dorico**, il terzo **frigio**, il quarto **lidio**, il quinto **misolidio**, il sesto **eolio** o **eolico**, il settimo **locrio**.

Il modo ionico e quello eolio li conosciamo già, in quanto sono identici rispettivamente alla scala maggiore e alla scala minore naturale. Il modo eolio, vedremo, sarà oggetto di approfondita analisi quando lo rapporteremo al turnaround I-VI-II-V.

La scala modale che prenderemo in considerazione in questo argomento è quella generata dal **secondo grado della scala maggiore**: il modo **dorico**.

I toni e i semitoni che la costituiscono sono così distribuiti T,sT,T,T,T,sT,T.

E' un modo minore generato dalla scala maggiore, infatti l'intervallo interposto fra il primo e il terzo grado è di terza minore, la distanza fra il settimo e il primo grado è un tono (intervallo di seconda maggiore). Quest'ultima caratteristica accomuna questo modo alla scala minore naturale, nella quale non è presente la sensibile, ma la sottotonica.

Per spiegare la **derivazione tonale** del modo dorico occorre effettuare una piccola analisi.

Sul primo grado della scala minore naturale, armonizzata a quattro suoni, si forma l'accordo **m7**, se decidessimo di suonare contemporaneamente il m7 e la scala minore naturale relativa all'accordo, si verrebbero, inevitabilmente, a incontrare il quinto grado del m7 con il sesto della scala; supponendo di aver scelto la scala minore naturale di **A**, il **E**, quinto grado dell'accordo di **Am7**, diventa concomitante con il **F** sesto grado della scala. Si ottiene, grazie a questo incontro, una forte

dissonanza difficilmente mascherabile, nonostante si tenti di distanziare le due voci attraverso permutazioni d'accordo e melodiche, anzi, più il sesto grado viene portato nella parte acuta della tastiera più l'effetto è marcato. Questo grado prende la denominazione di **nota da evitare.**

Nella musica jazz, però, tutto è opinabile, potresti innamorarti di questo stridore .... e allora perché no! Esaltalo! Vi posso garantire, che sulla tastiera di un pianoforte la dissonanza è passabile, ma quando una sezione di fiati suona Duke Ellington è meglio astenersi da sperimentazioni estemporanee, il pubblico potrebbe condurvi alla Gogna! (Sono rinsavito prima che questo accadesse).

Il sesto grado viene alzato di sT, il **F** diventa **F#**, la nuova scala sarà formata dalle seguenti note: A, B, C, D, E, F# (F), G; abbiamo affermato che il modo dorico si crea sul secondo grado di una scala maggiore; quale scala maggiore ha il solo F# nell'armatura di chiave se non quella di G? La scala dorica ricavata (**A dorica**) tenendo presente la nota da evitare, resta di stucco, si forma proprio a partire dal secondo grado di quella maggiore di G. Pertanto il modo dorico lo puoi pensare come una scala minore naturale con il sesto grado alzato di mezzo tono o, ancora meglio, come una scala con le stesse alterazioni di una scala maggiore costruita un tono più in basso.

L'accordo a quattro voci che si forma sul secondo grado della scala maggiore è un **IIm7**, pertanto quando suoni il IIm7 utilizza il modo dorico. Sulla scala maggiore si generano tre diversi accordi di m7: il **IIm7**, il **IIIm7**, **VIm7**.

Come mai ho affermato che il modo dorico si suona su un IIm7 e non su gli altri due? **P**rendiamo in esame la scala maggiore di **C**, il modo dorico sul suo secondo grado è **D dorico**, l'accordo da suonare è **Dm7**; decido di **estendere il Dm7 fino alla tredicesima** (eptadiade) alle voci **D**, **F**, **A**, **C** aggiungo la nona maggiore **E**, la undicesima giusta **G**, la tredicesima maggiore **B**. Come puoi constatare al Dm7 (D, F, A, C) ho aggiunto una **triade di Em** (E, G, B); suona contemporaneamente con la mano sinistra il Dm7 con la destra il Em triade, adesso tenendo ferma la sinistra sul Dm7 sovrapponi ad essa, abbassandola di un ottava, la triade di Em, hai formato la scala dorica di D nella sua interezza.

Estendere un accordo minore di II grado fino alla tredicesima significa suonare un accordo che sfrutta tutte le note costituenti la scala dorica. Questo accordo a sette suoni viene identificato dalla sola sigla Dm7 nonostante io l'abbia espanso fino alla eptadiade, perché quando la nona e la tredicesima sono maggiori e la undicesima è giusta esse, rappresentano voci di "colore" quindi non vengono menzionate nella sigla; quando lo stato di uno di questi gradi muta deve essere apposto nella sigla.

Dei tre accordi **IIm7**, **IIIm7**,**VIm7**, il IIm7 è l'unico che non ha la nona o l'undicesima o la tredicesima alterate, pertanto nella sigla non c'è nulla da evidenziare. Abbiamo dimostrato, attraverso questa analisi, che su un qualsiasi accordo IIm7 (Dm7) sono abilitato ad utilizzare la scala dorica avente come nota di partenza la stessa nota della radice dell'accordo IIm7 (Dm7->scala dorica di D).

STUDIO

Dopo tutto questo "bailamme" teorico veniamo alla ciccia!

Il modo dorico potresti utilizzarlo sui brani che lo riguardano direttamente tipo: **So What (Miles Davis)**! o **"Impressions (John Coltrane)"**, entrambi rappresentano la massima esaltazione del dorico.

In realtà problemi "momentaneamente" oggettivi, vedi la difficoltà di rimanere all'interno di queste strutture se non si posseggono a pieno i periodi da 8 battute, vedi i pochi voicings che conosciamo

meno aderenti di altri al modale, ci inducono a indirizzarci verso un altro studio ugualmente redditizio e di preparazione a quello prettamente modale.

Il primo esercizio che puoi fare è questo:

- costruisci attraverso i 3-5-7-9 e i 7-9-3-5 i voicings della mano sinistra per l'accordo minore settimo partendo da Cm7
- percorri il ciclo delle quinte prima in senso ascendente poi discendente (Cm7 - Gm7 - Dm7 - Am7 - Em7 etc. e Cm7 - Fm7 - Bbm7 - Ebm7 etc)
- suona su ogni accordo la scala relativa, fai attenzione l'errore più grossolano che si possa commettere è quello di pensare una scala modale come una scala maggiore dal cui secondo grado si parte, il suono è molto diverso la scala maggiore ha in partenza 2T+sT, la dorica 1T+sT, la maggiore ha la sensibile, la dorica la sottotonica.

Dopo aver effettuato questo arido esercizio tecnico che ti serve per interiorizzare il suono della scala, la diteggiatura delle stessa e a suonare i voicings minori settimi svincolàti dal II-V-I (nuove difficoltà!), applichiamo quanto fatto su una progressione tonale.

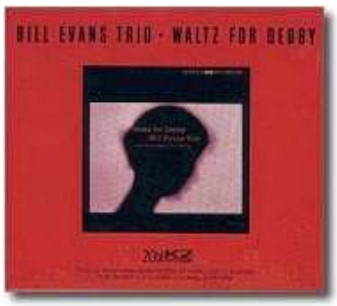
Il brano da studiare questa quindicina è "**Take the A trane**" di Duke Ellington. Nella **battuta 5** c'è un **Dm7** , nonostante sia parte integrante di un II-V-I (Dm7-G7-Cmaj7) su di esso puoi usare il modo dorico di D, bella scoperta! Potreste obiettare, la scala dorica di D è formata dalle stesse note della scala di C maggiore che è perfettamente consonante al II-V-I (Dm7-G7-Cmaj7)... allora come si spiega?
Per ottenere l'effetto del dorico basta improvvisare sulle note che compongono la triade superiore al Dm7: **Em**. Le note in seno a Em sono la **9M (E)**, la **11G (G)**, la **13M (B)**, insieme con l'accordo IIm7 esprimo tutta la scala dorica.

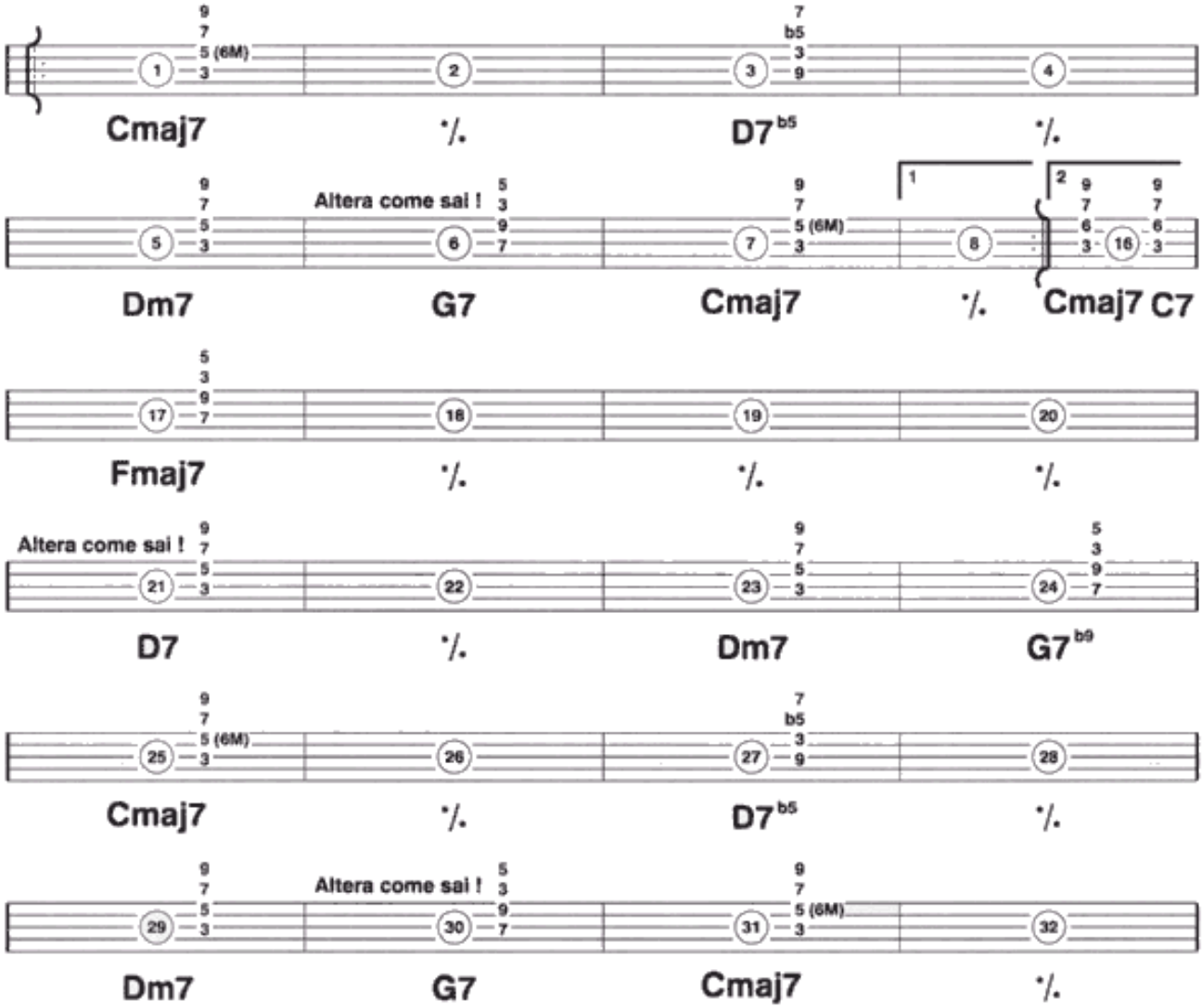
Questo "escamotage" ti permette di creare situazioni modali in maniera efficace, quando un brano interpretato a velocità metronomiche sostenute non ti permette di suonare tutta la scala in una sola battuta (la 5). Quello di miscelare il modale con il tonale è prassi comune: **Bill Evans docet**.

Ascolta come Bill Evans (con Davis, da solo, con Scott La Faro e Paul Motian) con unica idea ottimizzi al meglio questo concetto; l'ostinato portante di **"Peace Piece"** (♪), in piano solo, è uguale all'introduzione del brano tonale **"Some other time"** (♪) di Leonard Bernstein suonato insieme a Scott La faro e Paul Motian nel disco "**Waltz for Debby**", che collima perfettamente con l'inizio del pezzo modale **"Flamenco sketches"** (♪) nell'incisione "**Kind of blue**".

Questo è un esempio emblematico di come sia difficile individuare l'esigua appendice che separa il tonale dal modale, il modale dal free jazz. Allenati a suonare la triade superiore dorica nelle progressioni II-V-I studiate lo scorso argomento. Ti faccio notare che la triade da usare per l'improvvisazione è minore, si trova una 9M sopra il IIm7.

♪ Ascolta MIDI
♪ Ascolta MIDI più lento





La partitura completa di **"TAKE THE A TRAIN"** la trovi sul **Real Book** a pag.**421.**

Lezione 8: Accenni sui modi costruiti sulla scala maggiore: il modo lidio

Quando, negli anni quaranta, pianisti come **Bud Powell** e **Thelonious Monk** incominciarono a utilizzare, nelle loro improvvisazioni, nuove scale che non rispettavano le relazioni intervallari tradizionali, illustri critici dell'epoca asserirono che quel modo di fare avrebbe decretato **l'inizio della fine del jazz**, in quanto attentava, minandoli alla base, i consolidati schemi della tradizione jazzistica fino a quel punto maturata.

La poca lungimiranza dei recensori di quel periodo si accaniva particolarmente contro l'utilizzo della **#11**.

Il jazz deve il suo sviluppo alla continua sperimentazione tenacemente perseguita dai musicisti; ogni cambiamento, anche se minimo, ha destato clamore; se oggi siamo in grado di fischiettare melodie un tempo inintonabili o a godere di armonie una volta ritenute cacofoniche, lo dobbiamo a questi intraprendenti artisti.

Nel precedente argomento abbiamo dissertato sul modo dorico, ci siamo incuneati nel sistema modale, abbiamo visto come esso possa contaminare il tonale e le tecniche "iniziali" per poterlo fare.

Oggi analizzeremo il modo generato dal **quarto grado della scala maggiore**: la scala lidia o **modo lidio**.

I toni e i semitoni che la costituiscono sono così distribuiti: **T,T,T,sT - T T,sT**

Osserviamo che si tratta, per costruzione, di una scala perfettamente speculare a quella maggiore **T,T,sT - T,T,T,sT**.

E' un **modo maggiore generato dalla scala maggiore**, infatti l'intervallo interposto fra il primo e il terzo grado è di terza maggiore, la distanza fra il settimo e il primo grado è un semitono (viene a ripristinarsi l'effetto risolutivo della sensibile, assente nel dorico). Quest'ultima caratteristica accomuna il modo alla scala maggiore, nella quale è presente la sensibile.

Per spiegare la **derivazione tonale** del modo lidio occorre effettuare una piccola analisi. Sul **primo grado della scala maggiore**, armonizzata a quattro suoni, si forma l'accordo **maj7**, se decidessimo di suonare contemporaneamente il maj7 e la scala maggiore relativa all'accordo, si verrebbero, inevitabilmente, ad incontrare il terzo grado del maj7 con il quarto della scala; supponendo di aver scelto la scala maggiore di **C**, il **E**, terzo grado dell'accordo di Cmaj7, diventa concomitante con **F**, quarto grado della scala; si ottiene grazie a questo incontro una forte dissonanza difficilmente mascherabile, nonostante si tenti di distanziare le due voci attraverso permutazioni d'accordo e/o melodiche; anzi, più il quarto grado viene portato nella parte acuta della tastiera più l'effetto è marcato. Per evitare questo evento sgradevole il quarto grado viene alzato di un **sT**, il **F diventa F#**, la nuova scala sarà formata dalle seguenti note: **C, D, E, F# (F), G, A, B.**

Abbiamo affermato che il modo lidio si crea sul quarto grado di una scala maggiore.

Quale scala maggiore ha il solo F# nell'armatura di chiave se non quella di **G**?

La scala lidia ricavata (C lidia), tenendo presente la nota da evitare, resta di stucco, si forma proprio a partire dal quarto grado di quella maggiore di G; il **modo lidio**, quindi, lo puoi pensare come una **scala maggiore con il quarto grado alzato di mezzo tono** o, ancora meglio, come una

scala con le stesse alterazioni di una scala maggiore costruita una quarta giusta più in basso o una quinta giusta più in alto.

L'accordo a quattro voci che si forma sul quarto grado della scala maggiore è un maj7, pertanto quando suoni il **IVmaj7** utilizza il modo lidio.

Sulla scala maggiore si generano due diversi accordi di maj7: il **Imaj7**, il **IVmaj7**.

Come mai ho affermato che il modo lidio si suona su un IVmaj7 e non sul Imaj7?

Prendiamo in esame la scala maggiore di C, il modo lidio sul suo quarto grado è **F lidio**, l'accordo da suonare è **Fmaj7**; decido di estendere il Fmaj7 fino alla tredicesima (eptadiade) alle voci **F, A, C, E** aggiungo la nona maggiore **G**, la undicesima aumentata **B**, la tredicesima maggiore **D**; come puoi constatare al Fmaj7 (F, A, C, E) ho aggiunto una **triade maggiore di G** (G, B, D); suona contemporaneamente con la **mano sinistra il Fmaj7**, con la **destra il G triade**, adesso tenendo ferma la sinistra sul Fmaj7 sovrapponi ad essa, abbassandola di un ottava , la triade di G , hai formato la **scala lidia di F** nella sua interezza.

Estendere un accordo maggiore di IV grado fino alla tredicesima significa suonare un accordo che sfrutta tutte le note costituenti la scala lidia. Questo accordo a sette suoni viene identificato dalla sigla **Fmaj7#11**, perché espandendolo fino alla eptadiade, la nona e la tredicesima sono maggiori, la undicesima è aumentata; abbiamo asserito nella lezione precedente, che quando cambia la condizione di maggiore e giusta, nel simbolo dell'accordo deve essere apposto il grado alterato (#11).

Dei due accordi il **IVmaj7** è l'unico che ha la nona e la tredicesima maggiori, l'undicesima aumentata, pertanto nella sigla occorre evidenziare la #11, grado caratteristico dell'accordo lidio. Abbiamo dimostrato, attraverso questa analisi, che su un qualsiasi accordo **IVmaj7#11** (Fmaj7#11) sono abilitato ad utilizzare la **scala lidia** avente come nota di partenza la stessa nota della radice dell'accordo IVmaj7 (Fmaj7=>scala lidia di F).

LO STUDIO

Il modo lidio potresti utilizzarlo sui brani che lo riguardano direttamente tipo: nelle seconde sedici battute (**Ebmaj7 - Dmaj7**) di "**Little Sunflower**" di **Freddie Hubbard** o nel bridge di: "**Scotch and Water**" di **Joe Zawinul**; entrambi racchiudono una parte strutturale "dedicabile" al modo lidio.

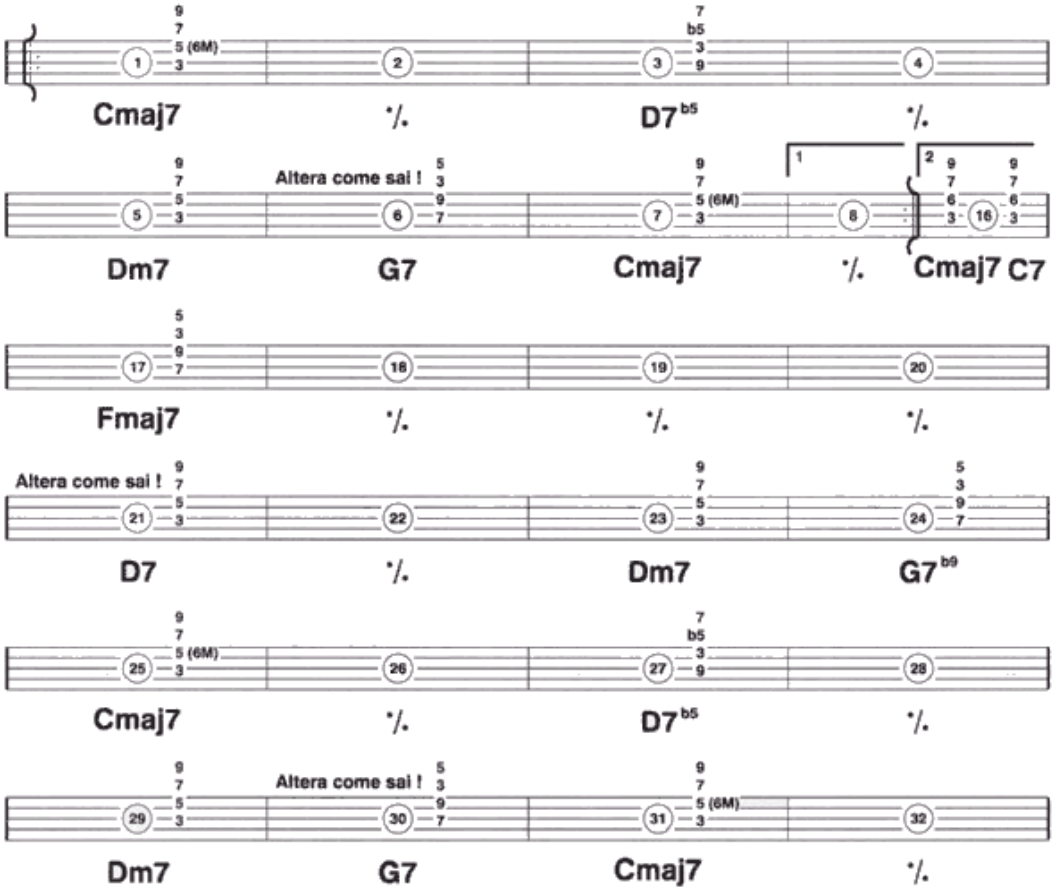
In realtà problemi "momentaneamente" oggettivi, vedi la difficoltà di rimanere all'interno di queste strutture se non si posseggono a pieno i periodi da 8 battute, vedi i pochi voicings che conosciamo meno aderenti di altri al modale, ci inducono a indirizzarci verso un'altro studio ugualmente redditizio e di preparazione a quello prettamente modale.

Il **primo esercizio** che puoi fare è questo:

- costruisci attraverso i **3-5(6)-7-9** e i **7-9-3-5(6)** i voicings della mano sinistra per l'accordo di settima maggiore partendo da Cmaj7;
- percorri il **ciclo delle quinte** prima in senso ascendente, poi discendente (**Cmaj7-Gmaj7-Dmaj7-Amaj7-Emaj7** etc. e **Cmaj7-Fmaj7-Bbmaj7 -Ebmaj7** etc)
- suona su ogni accordo la scala relativa, fai attenzione l'errore più grossolano che si possa commettere è quello di pensare una scala lidia come una scala maggiore dal cui quarto grado si parte, il suono è molto diverso la scala maggiore ha in partenza 2T+sT, la lidia 3T+sT, ricorda sono **perfettamente speculari**.

Dopo aver effettuato questo arido esercizio tecnico che ti serve per interiorizzare il suono della scala, la diteggiatura delle stessa e a suonare i voicings settimi maggiori svincolati dal II-V-I (nuove difficoltà!), applichiamo quanto fatto su una **progressione tonale.**

Continuiamo il nostro studio su "**Take the A Trane**".



Nelle **battute 1-2** e **7-8** e nelle **prime quattro misure del bridge**, ci sono due accordi **maj7**, rispettivamente **Cmaj7** e **Fmaj7**.

Sul **Cmaj7**, nonostante sia un accordo di primo grado in un II-V-I (Dm7-G7-Cmaj7), puoi usare il **modo lidio di C** (stesse alterazioni della scala di G maggiore), sul **Fmaj7**, nonostante la sigla non indichi l'alterazione #11, puoi impiegare il **modo lidio di F** (stesse alterazioni della scala maggiore di C).

Allenati a suonare la **triade superiore lidia** sull'accordo di primo grado nelle progressioni II-V-I, fallo in tutte le tonalità. Ti faccio notare che la triade da usare per l'improvvisazione è maggiore, si trova una 9M sopra il IVmaj7. Per ottenere l'effetto del lidio basta utilizzare le note che compongono la triade superiore al Fmaj7: G. Le note in seno a G sono la 9M, la #11, la 13M che, insieme con l'accordo IVmaj7, esprimono tutta la scala lidia. Questo "escamotage" ti permette di creare situazioni modali in maniera efficace, quando un brano, interpretato a velocità metronomiche sostenute, non ti permette di suonare tutta la scala in una sola battuta. Quello di miscelare il modale con il tonale è prassi comune; ascolta come **McCoy Tyner** lo faccia mirabilmente su "**My favorite things**", su "**But not for me**"; poni attenzione alle armonizzazioni modali di **Herbie Hancock** su "**My funny Valentine**".

Nota: La partitura completa di "TAKE THE A TRAIN" la trovi sul Real Book a pag.421

Lezione 9: Cos'è una struttura
Come si analizza Come si affronta

Alcune volte, quando mi trovo a dialogare con colleghi che insegnano musica classica, o quando nel colloquio iniziale, durante il quale illustro il programma di piano jazz ad un allievo che ha seguito l'iter didattico del conservatorio, percepisco che l'improvvisazione per molti di loro vuol dire "arraffazzonare", creare un qualcosa alla buona senza alcun riferimento a qualsiasi ordine musicale.

Negli allievi colgo profondo stupore e nel contempo attrazione quando spiego che non è proprio così. Molti di loro cambiano il modo di intendere il jazz dopo poche lezioni, ridendo delle incaute affermazioni formulate in sede di incontro iniziale. **Il jazz è una musica fortemente strutturata**, nonostante alcuni stili sembrino discostarsi fortemente da quanto asserito (**free jazz**).

Nell'incontro dedicato all'importanza del repertorio, abbiamo tentato di esaminare le forme appartenenti ai vari stili jazz, senza riuscirci con compiutezza data la vastità dell'argomento; oggi cercheremo di approfondire il discorso iniziato il quella lezione.

Che cos'e una struttura?

La somma di tutte le battute di una composizione determina la lunghezza di un brano, con questa affermazione abbiamo individuato il **primo elemento** della struttura. L'errore nel quale si può incorrere, se si opera l'addizione senza considerare i segni di ripetizione, potrebbe essere quello di non considerare alcuni periodi, di solito otto battute; il brano da 32 diventa da 24 misure.

Vi sono, quindi, altre componenti che entrano in gioco; esistono **strutture cicliche** e **strutture ripartite in sezioni**. Sulle prime si suona leggendo la partitura di seguito, dall'inizio alla fine. Il **Blues** è costituito da **12 battute cicliche** (non accade in forme di blues particolari); i temi contemporanei, in genere, usano la stessa tecnica, nonostante molti di essi siano ripartiti in più sezioni (generalmente armoniche).

I pezzi che fanno ampio uso delle partizioni ripetute, sono quelli derivati dalla forma canzone, dal bop, dal rhythm change, dal modale. Prima di iniziare a suonare qualsiasi brano, osserva bene la partitura e vedi se ci sono elementi armonici, o sezioni che si ripetono; questo modo di fare ti aiuta ad ottimizzare lo studio, come? Adesso lo spiego.

Abbiamo affrontato nella lezione sul repertorio il pezzo di Rodgers/Hart **"Have you met miss Jones?".**
Per la realizzazione dei voicings, oggi analizzeremo l'aspetto strutturale di questo brano (vedi esempio in fondo all'argomento).

Spartito di Have You Met Miss Jones (gif)
Esecuzione MIDI (basso + batteria)

Leggendo la partitura, giunti alla **battuta n°8**, il segno di ripetizione ci riporta alla **n°1**, proseguendo arrivati alla **n°6** (in realtà la 14: 8 + 6) siamo costretti dal segno 2 a saltare la **n°7** e la **n°8** e a passare alla **n°9**, di conseguenza alla **n°10** (in realtà **n°15-16**).

Si sono venute a creare **due sezioni da 8 battute ciascuna.** Analizziamo, adesso, la progressione armonica e quella melodica di queste due partizioni; sono perfettamente coincidenti fino alla **n°6**, differiscono nelle **n° 7-8** e nelle **n°9-10** (in realtà **n°15-16**). Se fossero state perfettamente identiche

avremmo potuto denominare le prime e le seconde 8 come **A-A**, in realtà la leggera differenza ci costringe a considerarle come **A** e **A1**.

Analizziamo le successive 8, non ci sono agganci di alcun genere con le precedenti ne' di tipo armonico ne' di tipo melodico, gli accordi ***Cm7*** e ***F7*** delle **n°15-16** ci preparano ad una serie di modulazioni armoniche che si muovono di terza maggiore discendente; dalla tonalità di **Bb maggiore** (**n°17**) si passa a quella di **Gb maggiore** (**n°18-19**), a quella di **D maggiore** (**n°20-21**) (Coltrane Changes? Bhoo ...).

Ci troviamo senza alcuna ombra di dubbio in un "**bridge**", in una sezione **"B"**. Modulando, nel "ponte", ci si allontana dalla tonalità di base per poi farvi ritorno. Ed è quello che accade portandosi verso le 8 battute successive attraverso il II-V della misura **n°24** (*Gm7-C7*).

Le battute **n°25-26-27** replicano perfettamente quello che avviene nelle **n°1-2-3**; dalla **28** alla **32** ci sono dei cambi melodici e armonici; questi ultimi ruotano attorno a due II-V (**n°29 e n°30**), rispettivamente *Am7-D7* e *Gm7-C7* (in realtà si tratta di un turnaround in F maggiore, nel quale il *Fmaj7* è sostituito da *Am7* e il *Dm7* originario diventa dominante secondaria mutando in *D7*... non vi preoccupate.

Tutti questi cambiamenti ne determinano l'appellativo di **sezione C**.

L'esame della struttura ci indica un brano di **32 battute**, diviso nelle sezioni: **A** (8 battute), **A1** (8 battute), **B** (8 battute), **C** (8 battute); l'analisi stilistica ha delineato una composizione secondo la "forma canzone". Approcciare un pezzo attraverso questa metodologia ti permette di ottimizzare lo studio; se ad esempio quello che hai rilevato è: A,A,B,A il tuo studio (a memoria) si semplifica di molto, in quanto devi solo interiorizzare 16 battute (A e B), poiché le A sono tutte identiche (almeno nell'armonia, non sempre nella melodia).

Quando si esegue in gruppo uno standard, occorre che tutti rispettino la struttura, quindi le varie sezioni che la compongono; fare questo è abbastanza semplice, poiché in questi brani la fitta progressione armonica ci permette di proseguire con naturalezza; è come se portassimo il segno con il dito. Nello "slang" jazzistico, la dicitura **chorus** identifica la struttura nella sua interezza; quando comunichiamo ai nostri partner musicisti il numero di chorus durante i quali improvviseremo (una volta diventati bravi questo non dovrà più accadere), ci riferiamo (non è una regola) esclusivamente alla lunghezza del nostro solo, escludendo l'esposizione del tema; se dico che il mio intervento melodico durerà due chorus e mi tocca esporre anche il tema, quest'ultimo sarà escluso dai due chorus; il tutto sarà: tema (1 chorus) + improvvisazione (2 chorus), totale 3 chorus. Quanto ho affermato non è un dogma, l'esperienza mi ha suggerito che quasi sempre è così ma non è detto che lo sia.

Nei **brani modali** nei quali gli accordi sono molto radi e dilatati, un solo voicing può protrarsi per la lunghezza di 8 battute, le cose si complicano notevolmente; è veramente difficile rimanere all'interno della struttura se non abbiamo "metabolizzato" i periodi da 8 battute... ma i "trucchi" per farlo li sveleremo più in là.

Il brano da studiare è: **Just friends** (**pag. 249** Real Book).

Abbiamo a disposizione un sufficiente ventaglio di soluzioni per renderlo interessante. Ricorda, tutto ciò di cui abbiamo parlato deve essere applicato; ogni nuovo argomento completa quello che lo precede. Sappiamo come costruire i voicings e le altezze sulla tastiera per farli funzionare al meglio; individuare un **II-V-I** e realizzare una linea melodica su di esso oramai non è un problema; le **scale modali** dorica e lidia possono essere utilizzate in contesti tonali e siamo al corrente di come

farlo; la **pronuncia** (penso migliorata) valorizza al meglio le nostre, ancora acerbe, frasi; abbiamo a disposizione gli elementi embrionali per contestualizzare stilisticamente un brano, da oggi ne sappiamo rilevare la **struttura**.

Come hai potuto notare stiamo accatastando mattone su mattone, se non ne collochi qualcuno al punto giusto o lo "incementi" male, l'abitazione risulterà pericolante. Di "Just Friends" (oggi siamo interattivi), vi chiedo di individuare lo stile, la struttura e di farmi pervenire risposta all'indirizzo apposto in calce a questo articolo. I **voicings** siete ormai in grado di formarli, quindi non ne parliamo; puoi fare ampio uso del **modo lidio** ci sono accordi **maj7**, in questo pezzo, che si protraggono per due battute consecutive (1-2; 5-6; 17-18; 21-22), l'accordo della misura 31, **G6**, non deve spaventarti suonalo come se fosse un **Gmaj7** (Questo è un brano degli anni trenta e in quel periodo l'accordo di maj7 era ancora ritenuto dissonante, Duke Ellington fu il primo che ebbe l'ardire di sostituire la 6 inserendo la 7 maggiore e la 9 maggiore nei suoi arrangiamenti).

Gli **accordi minori settimi** sono abbondanti, quale migliore occasione per usare il **modo dorico**?

Non trascurare lo studio della pronuncia e la creazione di linee melodiche che utilizzano le note da cui sono composti i voicings. Ne abbiamo di cose da fare, nello studio esagera nella sperimentazione; quando suoni cerca sempre l'equilibrio delle forme lasciando alle spalle l'applicazione casalinga.

Lezione 10: Voicings W. Kelly - B. Evans per accompagnare

Nel secondo argomento ci siamo occupati di come poter realizzare voicings specifici per la mano sinistra; per farlo abbiamo utilizzato le tecniche di due grandi pianisti: **Wynton Kelly** e **Bill Evans**.

In quel capitolo ho affermato che i voicings Kelly-Evans potevano essere esclusivamente impiegati per accompagnare noi stessi in presenza di un contrabbasso; abbiamo altresì detto che non sono indicati per sostenere armonicamente un solista (questo non è del tutto vero, i polychord smentiranno questa tesi, ce ne occuperemo!).

Se mi trovo a suonare in un quartetto è probabile che io debba accompagnare, per farlo al meglio come devo comportarmi? Come posso **aiutare il solista** ad esprimersi al massimo? Cosa devo fare perché percepisca nel migliore dei modi il cambio degli accordi?

Proseguendo nella strada intrapresa (questa è soltanto la prima di moltissime che percorreremo), ricorriamo di nuovo alle idee di Kelly-Evans. Stiamo per occuparci dei voicings Kelly-Evans esclusivi per l'accompagnamento di un solista che si interseca con un combo ritmico. Dobbiamo in pratica "esplodere" ("Drammatico incidente, un pianista ucciso dall'esplosione di un voicings..;-)") i nostri **3-5-*7-9***, ***7-9-3-5*** e tutte le varianti di essi che conosciamo, in modo che le 4 voci vengano divise fra le due mani: due nella sinistra, due nella destra.

Nel jazz esiste la parola **"drop"** che letteralmente significa calare, lasciare cadere; vedremo, quando studieremo i block chords e le varie armonizzazioni per una sezione di fiati, che questo termine ci diventerà estremamente famigliare. Quando dico che voglio **"droppare"** una voce all'interno di un accordo, il mio volere è quello di **abbassare** una o più voci del medesimo **di un ottava** (vedremo, quando studieremo queste tecniche, quanto sia redditizio operare le drop in funzione dell'impasto armonico, lo scopriremo in seguito!).

Per realizzare i voicings "Kelly-Evans" per l'accompagnamento avviene, passatemi il termine, un *droppaggio* anomalo; una voce del voicing, esattamente la seconda dal basso, viene alzata di un ottava; nei **3-5-*7-9*** è la **quinta** che si sposta; nei ***7-9-3-5*** è la **nona** che cambia posizione. Nel primo caso con la mano sinistra suonerai la **3a** e la ***7a***, con la destra la **9a** e la **5a**. Nel secondo, con la sinistra la ***7a*** e la **3a**, con la destra la **5a** e la **9a**. Questo è l'ordine con cui le voci devono essere collocate iniziando dal basso. Fai attenzione, la sx suona sempre una **3a** e una ***7a***, una ***7a*** e una **3a**, è uno dei concetti che dominerà le sovrastrutture, oops, m'è scappato! Mi raccomando, nonostante le quattro voci siano distribuite fra le due mani, fanno parte di un **unico voicing** e affinché questo riveli le proprie caratteristiche armoniche (**m*7***, ***7***, **maj*7*** etc.), occorre che esse vengano **premute contemporaneamente**, senza anticipi o ritardi fra la sinistra e la destra.

La **diteggiatura** che adopero, suggeritami da un video di **Kenny Drew** in concerto, è quella che io definisco **a "corna"**; con la **sinistra** uso in ordine il **mignolo** e l'**indice**, con la **destra** l'**indice** e il **mignolo** (tipica configurazione digitale dell'automobilista italiano inc...to).

Nella lezione "Voicings Kelly-Evans", abbiamo visto i voicings, per la mano sinistra, sui II-V-I di tutte le tonalità maggiori; in quella occasione vi ho anche suggerito di fare attenzione a come le voci progrediscano in queste cadenze perfette. Oggi vi esorto a fare la stessa cosa. Utilizzando la costruzione dei voicings visti per i II-V-I, vi invito ad **alzare la seconda voce e a ripartire l'accordo fra le due mani** (in tutte le tonalità come scritto).

Osserva visivamente:

nel primo caso **Dm7-G7-Cmaj7**, in **Dm7** la **sx** suona una **5a giusta**, la **dx** un **4a giusta**;

in **Cmaj7** la **sx** una **4a aumentata**, la **dx** una **5a giusta**;

in **Cmaj7** la **sx** una **5a giusta**, la **dx** un **4a giusta**.

Se fai attenzione agli intervalli che suoni ti sarà più facile memorizzare i voicings, in quanto quasi sempre si alternano **5e** a **4e** e viceversa. L'esperienza scolastica mi dice che questi voicings sono poco amati, poiché sono di difficile memorizzazione, molti allievi li trascurano preferendone altri di più facile interiorizzazione, poi li riprendono quando si accorgono che sono molto importanti soprattutto quando si suona in contesti "boppistici". Il mio consiglio è di non soprassedere nel loro studio; con minimi movimenti delle due mani si possono ottenere grandi alterazioni degli accordi, ottimi movimenti delle voci, impasti armonici davvero efficaci, basta avere pazienza.

Quando affronti un nuovo brano costruisci prima i voicings come consuetudine, poi per accompagnare alza la seconda voce dal basso di ognuno di essi. A tal proposito volevo sottolineare che **l'accompagnamento**, di cui parleremo abbondantemente in futuro soprattutto dal punto di vista ritmico, **deve stimolare il più possibile il solista**, facendogli comprendere il passaggio ad un bridge, sottolineando un turnaround, fortificando armonicamente la struttura del brano, non intralciando con interventi ritmici inopportuni la linea melodica che esso produce.

Concludendo, i voicings di cui abbiamo parlato non sono indicati per accompagnare il solo di un bassista o una cantante in duo pianoforte-voce, l'esperienza mi dice che questi musicisti preferiscono percepire il movimento della nota fondamentale degli accordi per rimanere ancorati alla struttura. Naturalmente non è sempre così... ma questo lo sapete già.

LO STUDIO

Come da scaletta il brano che utilizzeremo per studiare per la prima volta i Kelly-Evans per accompagnare è: **"All the things you are"** scritto da Jerome Kern.
Volevo ricordarvi che ogni nuovo argomento non deve farci dimenticare le metodologie applicative esaminate in precedenza; su questo pezzo devi continuare ad "allenarti" nel suonare i voicings, alla pronuncia, all'applicazione dei modi, alle analisi strutturale e stilistica.
Si tratta di una composizione che in origine è parte integrante di un'opera più complessa (un musical) dalla quale, se così vogliamo dire, è stata estratta l'ARIA centrale diventando la struttura di 32+4 battute da noi ereditata.

L'intro originale molto lirico e orchestrale, è stato sostituito da Parker. Ancora oggi i musicisti di jazz amano suonare l'introduzione di **Charlie**; nella partitura del **New Real Book** (pag.4) è trascritta questa variazione introduttiva.

Nell'esempio in basso ho riportato la progressione armonica delle prime sedici battute del pezzo. Nelle prime otto ho costruito prima i voicings per la mano sx seguendo questo ordine:

Fm7 = 3-5-7-9
Bbm7 = 7-9-3-5
Eb7 = 3-6-7-9
Abmaj7 = 7-9-3-5
Dbmaj7 = 3-5-7-9
Dm7 = 3-5-7-9 / G7 = 7-9-3-5
Cmaj7 = 3-5-7-9

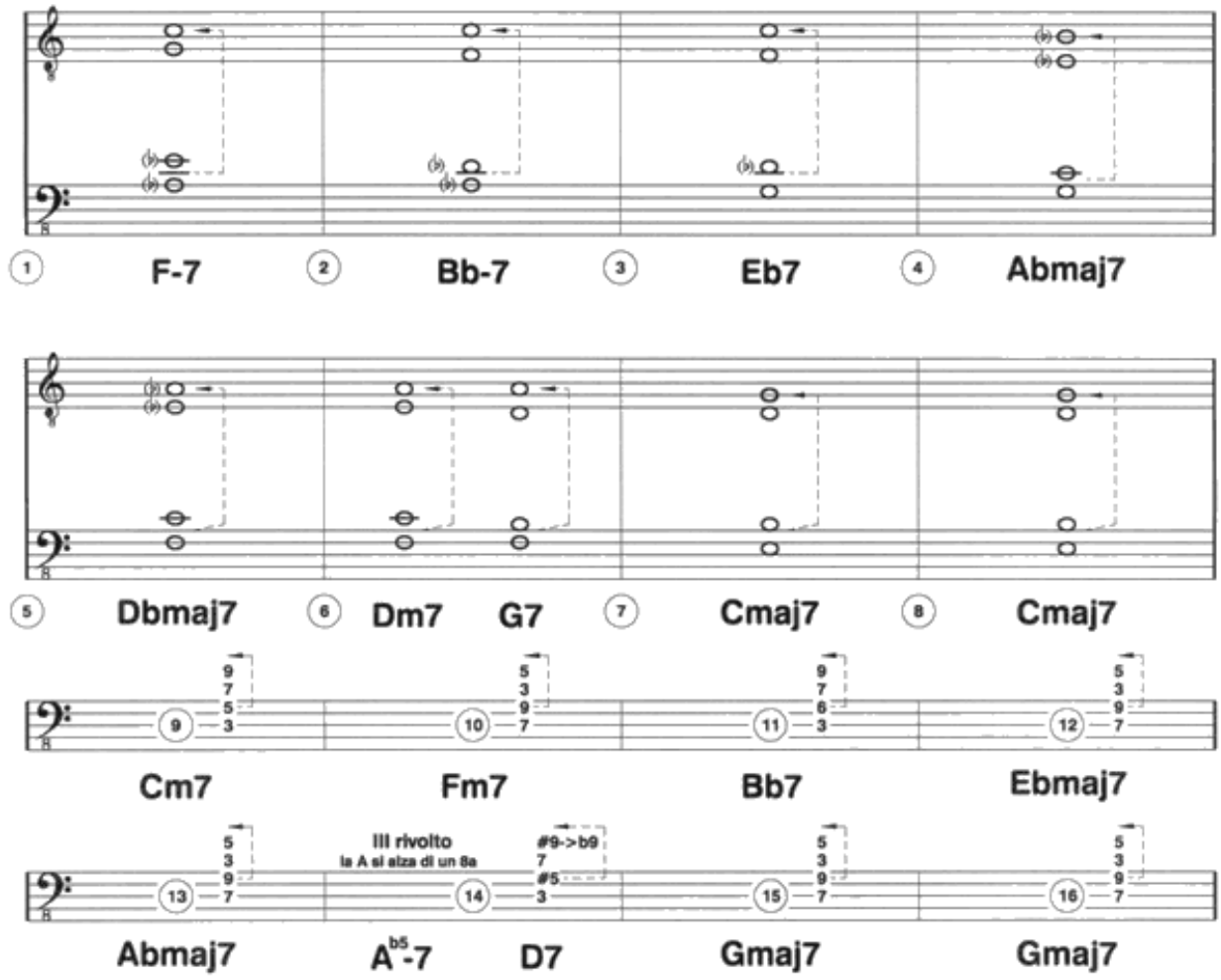
Poi ho innalzato la seconda voce dal basso di ogni voicing ed ho ottenuto quello che ho scritto. Ti rammento che sugli **accordi di dominante** puoi inserire la **#9**, **b9**, **#11**, **b13**; su quelli **maj7** la **13** al posto della **5**; sperimenta queste possibilità ma fai attenzione, quando si espone il tema, ad attenerti alla trama armonica originale, alterare troppo potrebbe far collidere la melodia con l'armonia creando effetti sgradevoli.

In questa fase non ho spiegato come inserire ritmicamente i nuovi voicings, approfondiremo questo aspetto quando parleremo dei c*omping*, per il momento il tuo dovere è quello di ascoltare nelle incisioni dei "grandi" come i pianisti sostengono il solista.

Nelle successive 8 misure ho solo indicato i voicings della sinistra suggerendoti con la freccia quali voci alzare d'ottava. Nella battuta 14 risiede il semidiminuito, ancora non conosciamo un voicing adatto a questo accordo, per la sua realizzazione segui le istruzioni;

La parte restante di "All the things you are" sei in grado di completarla tu. Un'ultima ingegnosa particolarità, riguardante le prime sedici battute, si può attribuire alla progressione armonica che determina quattro modulazioni diverse.

Nelle **prime cinque** si è nella tonalità di **Ab maggiore,** nelle **6-7-8** in quella di **C**, dalla **9** alla **13** in **Eb maggiore**, dalla **14** alla **16** in **G maggiore;** se considerassimo le tonalità di **Ab-C-Eb-G** come note singole e le suonassimo contemporaneamente avremmo creato un accordo di **Abmaj7**, che è proprio il primo accordo che si forma sulla tonalità suggerita dall'armatura di chiave di questo brano... pazzesco eh!!



Lezione 11: Il blues: la scala blues, il blues forma primitiva

Con questo argomento ci accingiamo a raggiungere uno degli obiettivi che ci eravamo prefissi all'inizio del corso: **il blues**.

Lo studio che siamo prossimi ad eseguire farà da guida alla nostra sperimentazione armonico-ritmica futura. Il termine Blues, si pensa, abbia derivazioni idiomatiche dell'epoca Elisabettiana: "**To Have the blues devils**"(avere i diavoli blu), era un modo di dire che indicava uno stato di malessere e di inquietudine. I primi blues (blues rurale) erano organizzati secondo una struttura strofica solitamente di **12 battute**, divisa in 3 parti da quattro misure ciascuna. La prima sezione enunciava, su un accordo di tonica, un testo di protesta, erotico, lamentoso o di rabbia. La seconda sezione ripeteva gli stessi concetti però su un accordo di sottodominante. L'ultima parte, sulla dominante, lanciava un grido di speranza o prendeva atto delle condizioni disagiate della popolazione nera. **M**olte volte la struttura di questi blues veniva stravolta nell'esecuzione, le dodici battute iniziali perdevano il ruolo di punto di riferimento. Il blues classico, successivo al rurale, è più strutturato e armonicamente più sofisticato; alle consuete 12 misure che lo compongono, vengono aggiunte talvolta introduzioni da 8 battute, interludi etc..

La prima registrazione che sancisce la nascita del blues classico la si può attribuire a **Mamie Smith**, il brano è "**Crazy Blues**" (🔊) registrato il **14 febbraio 1920** a New York per l'etichetta Okeh. **Memphis Minnie**, **Ida Cox**, **Bessie Smith**, la madre del blues **Ma' Rainey**, il padre del blues **William Christopher Handy** (1876-1958) (Saint Louis Blues 🔊) sono i maggiori interpreti e compositori di blues di inizio **XX secolo**.

Definire con precisione il blues è impresa ardua sotto questa dicitura, infatti, si alternano non di rado progressioni armoniche e melodiche semplici a cambi di accordo e temi molto complessi.

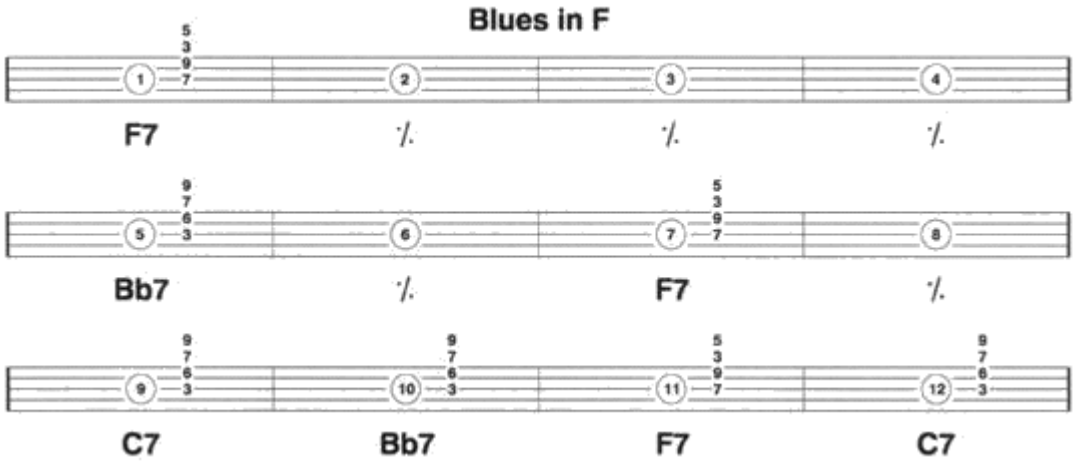
Tentiamo in questa fase di individuare i tratti comuni che identificano un blues jazzistico tradizionale, innanzitutto le **12 battute** (non è sempre così) in forma ciclica che lo costituiscono (il blues si legge dall'inizio alla fine senza sezioni ripetute), esse si dividono in **tre gruppi di quattro battute** ciascuna; l'accordo più ricorrente è l'accordo di dominante. Fai attenzione alle battute **1**, **5** e **9**, nella 1 vi è un accordo di dominante, nella 5 un altro accordo di dominate costruito una quarta giusta sopra al precedente, nella 9 un accordo m7 in posizione di nona maggiore rispetto all'accordo della prima battuta.

Da oggi in poi chiameremo questi **accordi "cardini" del blues**, poiché quasi sempre le progressioni armoniche delle **battute 2-3-4** sono organizzate in modo che risolvano sull'accordo della **5**, i cambi nelle **battute 6-7-8** sull'accordo della **9**, quelli delle **10-11-12** sul **dominante della 1**.

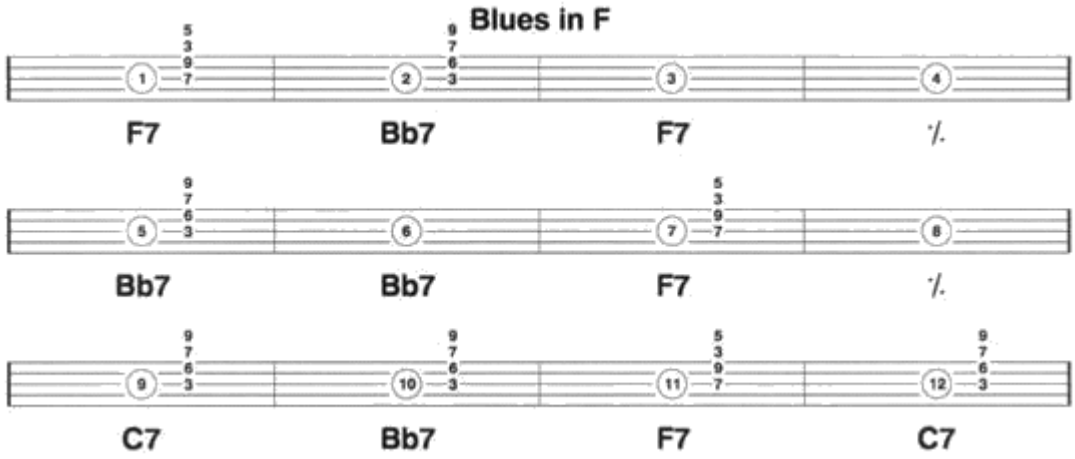
Imparare a riconoscere con l'orecchio i "cardini" del blues ti aiuta ad ancorarti alla struttura anche quando suoni progressioni armoniche complesse o out. Il primo accordo del blues determina la tonalità dello stesso (F7=blues in F; Bb7=blues in Bb); questa affermazione non è affatto corretta da un punto di vista armonico "classico' (infatti F7 dovrebbe essere accomunato alla tonalità di Bb maggiore o minore V-I).

Nel blues il continuo alternarsi di accordi di dominante che risolvono su altri accordi di dominante, determina una ininterrotta sensazione di moto e di tensione priva di una cadenza perfetta chiarificatrice della tonalità, per questo l'accordo di dominante, residente nella prima misura, viene preso a modello per indicare la "tonalità" del blues (sarebbe meglio dire modalità del blues...). **L**'esperienza mi suggerisce di consigliarti di imparare a memoria i blues in tutte le "tonalità", ponendo particolarmente cura a quello in **F** e in **Bb** (nelle jam session non li puoi evitare). Ti rammento che molti dei blues, in epoca bop, sono stati scritti dai sassofonisti e loro amavano queste tonalità.

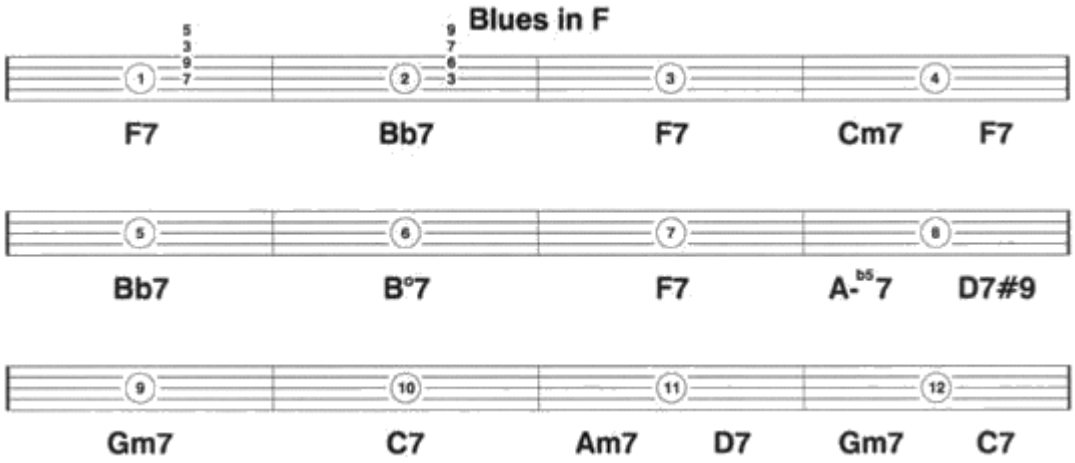
Esaminiamo ora un blues di tipo "arcaico" la cui progressione armonica viene ancora oggi utilizzata dai musicisti di rhythm and blues (Chuck Barry- T-Bone Walker, B.B. King).



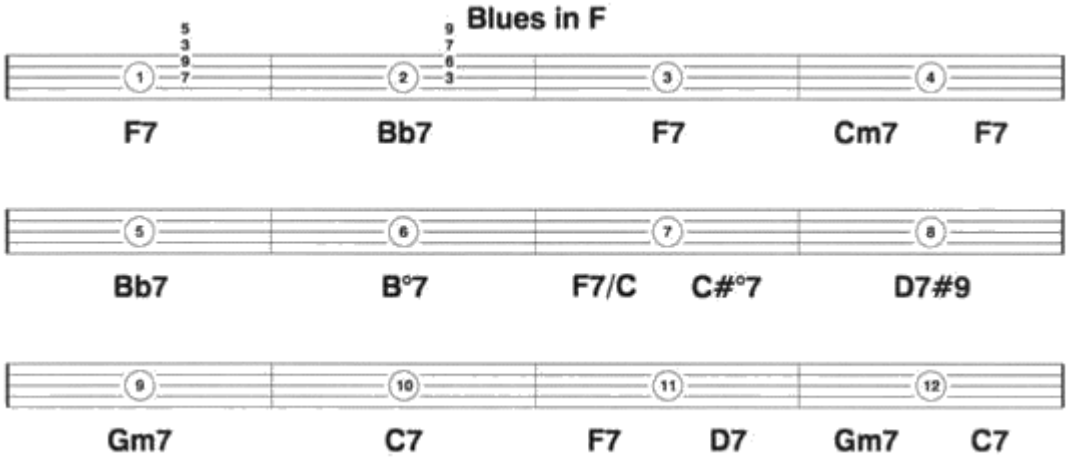
Vediamone adesso una più jazzistica, comunque sempre obsoleta:



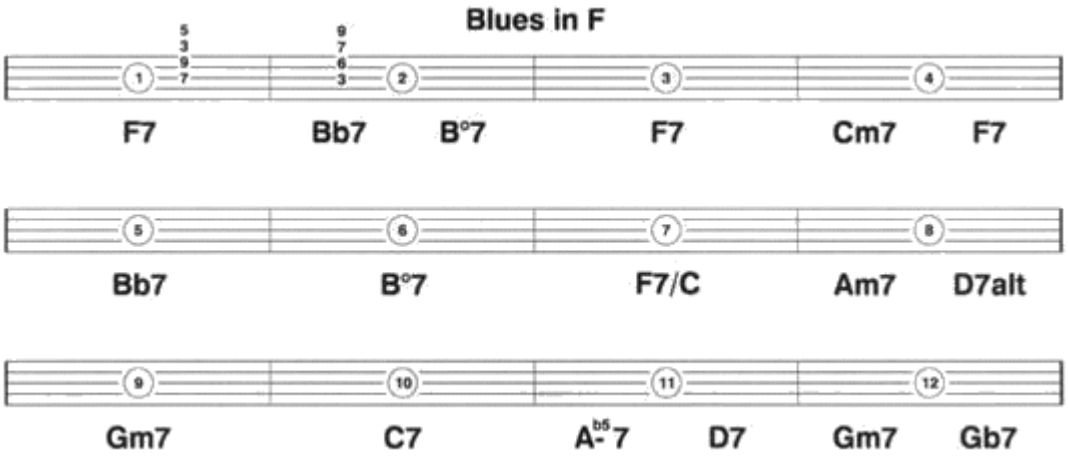
Adesso una decisamente più interessante con i tre cardini (battute 1-5-9) bene in vista:



Un altro esempio jazzistico con di nuovo i tre cardini ben identificati:



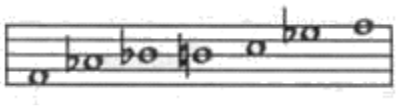
Sempre i tre cardini:



Studia questi blues, utilizzando i voicings che conosci, in tutte le tonalità; privilegia quelle di F e di Bb.

Parliamo ora di come **improvvisare su queste progressioni. L'**ovvio ci suggerisce di utilizzare la **scala blues**, essa rappresenta il nostro punto di partenza per la futura creazione di linee melodiche complesse; ti accorgerai che sul blues potrai applicare una infinità di soluzioni, ma andiamo per ordine.
La scala blues oltre ad imperare nel blues, viene ampiamente utilizzata in altri contesti armonici soprattutto se ricchi di accordi di dominante (ma non è, come al solito, sempre così). La scala blues nasce dall'incontro dei canti africani con quelli ecclesiastici di fine **XIX**, inizio **XX secolo**. La popolazione afro-americana quando cantava tendeva, per tradizione ancestrale, a bemollizzare i gradi III, VI e VII, anche se il brano che stava interpretando era basato su una tonalità maggiore; spesso abbassavano anche il V grado che facevano quasi sempre risolvere sul quarto. Queste note "regredite" sono identificate con l'appellativo di **blue note.**

La scala blues odierna elimina la **bVI** e si costruisce come mostrato dalla figura seguente (**3m+T+sT+sT+3m+T**, scala blues di F).



Io la definisco una **scala variabile** (questo nome non esiste) poiché aggiungendo ad essa il **III grado maggiore** e il **VII maggiore** la scala da 6 suoni si trasforma in otto (in un impeto di nostalgia, andiamo a ripristinare i gradi della tonalità maggiore ignorati dal popolo africano quando lodava il signore); puoi optare, quindi, per quella a 6 suoni oppure a 8, a te la scelta.
Può esserti utile **pensarla come una scala minore naturale** priva del **II** e **VI grado** con il **#IV**. La scala blues abbiamo detto funzionare mirabilmente BOOM!!! sugli accordi di dominante, a questo punto sareste abilitati a mandarmi al diavolo e vi spiego perché: scegliamo un accordo di **F7** e suoniamo su di esso la relativa scala blues di F (figura precendete); la scala aggiunge all'accordo la **#9**, la **11 giusta** (Bb), la **11 aumentata**; **orrore!**
Secondo quanto abbiamo affermato fino ad oggi la **11 giusta** rappresenta la nota **da evitare** in concomitanza dell'accordo di dominante; incomincia ad abituare il tuo orecchio alle dissonanze; nel jazz non esistono le domande : "Va bene"?, "Lo posso fare"? "E' sbagliato"?
Il primo accordo del blues ci indica la scala blues che si può impiegare su tutte le 12 battute della struttura, in presenza di qualsiasi progressione armonica, (F7-scala blues di F; Bb7-> scala blues di Bb), l'esperienza, il talento ti indicheranno la strada migliore per inserire con efficacia le dissonanze (bluesy). Naturalmente siamo solo all'inizio vedremo che sul blues ne succederanno di cotte e di crude! Per il momento accontentati di quel poco che ho scritto.

LO STUDIO

Il primo blues che ti consiglio di studiare è "**Straight no chaser**" di Theolonious Monk (**pag. 412 Real Book**).

Ascolta MIDI
Ascolta MIDI rallentato

È un brano tipicamente *Monkiano*. Il tema, nelle prime otto battute, si basa sulla scala blues di **F** con l'aggiunta della **9a maggiore** e della **3a maggiore**; prosegue poi, dal secondo battito in levare della nona battuta fino alla decima, cromaticamente; termina con la cellula melodica iniziale.
Il tema percorrilo prima con gli accordi della partitura, poi utilizza i "cambi" delle forme blues **3-4-5** scritte sopra.

Un tema blues, generalmente, sia all'inizio che alla fine dell'esecuzione viene esposto due volte; molti lo suonano all'unisono o a due voci, con le due mani, provaci anche tu. La velocità metronomica, in fase di studio mi raccomando che sia bassa, ti costringe a suonare indietro sul tempo sia nell'esposizione del tema sia nell'improvvisazione (il metronomo al minimo ci spaventa poiché crea la sensazione di vuoto armonico e melodico).

Scegli **due note della scala blues** e con esse cerca di realizzare una **melodia per almeno due chorus**, essere degli ottimi costruttori di linee significa sapere individuare quando la nostra frase è conclusa e fermarsi al momento giusto. Utilizza per l'improvvisazione in tutti e cinque gli esempi la scala blues ad essi associata. I voicings dell'argomento precedente trovano terreno fertile per essere utilizzati in queste strutture.

Non trascurare, non mi stancherò mai di ribadirlo, la **pronuncia**, i **modi** (li puoi inserire da qualche parte nel blues?), insomma tutto quello che sappiamo ricorda: "Ogni nuovo studio si aggiunge al precedente".... Sei rovinato!

Lezione 12: Il blues di Parker

Nel capitolo dedicato al **repertorio** abbiamo asserito che il blues, per quanto lo si voglia confinare all'interno di uno stile jazzistico ben definito, sfugge ad ogni regola collocativa; tutte le epoche della musica afro-americana, infatti, lo hanno influenzato e arricchito armonicamente. **S**i pensi al brano **"Cousin Mary"** (🔊) di John Coltrane, un blues di chiara derivazione modale; alle composizioni: "**E.K's Blues**" (Ed Kaiser), "**Blues a la mode**" (McCoy Tyner), **"Blues for Philly Joe"** (🔊) (Sonny Rollins), **"Straight no chaser"** (🔊) (Thelonious Monk) tutte di chiaro stampo boppistico; a **"Eye of the Hurricane"** (🔊) (Herbie Hancock) e **"Blues by five"** ( ) (Miles Davis), il primo minore il secondo in maggiore con sezioni ripetute, entrambi temi contemporanei; a **"Bird Food"** (🔊) di Ornette Coleman un "pezzo" in forma libera.

L'era del bop ha contribuito in maniera rilevante all'evoluzione del blues "classico" (vedi capitolo precedente) attraverso le sperimentazioni armoniche dei suoi eccellenti esponenti; **Charlie Parker** è stato uno dei ricercatori più attivi, le sue progressioni armoniche sul blues oggi rappresentano uno standard armonico da conoscere, analizzare e metabolizzare. La mitologia jazzistica narra che i "**Parker Change**" siano stati intuiti e messi a punto da "Bird" nel soggiorno "West Coast" californiano (**1945**) condiviso con **Dizzy Gillespie** (nello stesso anno, qualche mese prima, erano stati già provati in jam session insieme al pianista **Sadik Hakim**). **D**izzy, in quel periodo, demoralizzato dalla continua ricerca da parte di Parker di droghe pesanti, ben presto decise di fare ritorno a New York, mentre Bird, stipulato un contratto con l'etichetta Dial, si stabilì a Los Angeles dove ebbe uno dei periodi più prolifici per la sua carriera di altosassofonista. Qualche riga fa' mi sono espresso scrivendo "*ha intuito*", ho voluto intendere che l'invenzione armonica di Parker non è frutto di una meditata analisi tecnica, bensì di una applicazione empirica; in pratica Parker non sapeva bene cosa stesse facendo, ha operato delle **sostituzioni idiomatiche** sul blues, ha provato delle soluzioni basandosi sull'approccio armonico alle battute **1**, **5** e **9**, nel capitolo precedente da noi definite "**Cardini del blues**" (terminologia del tutto inventata).

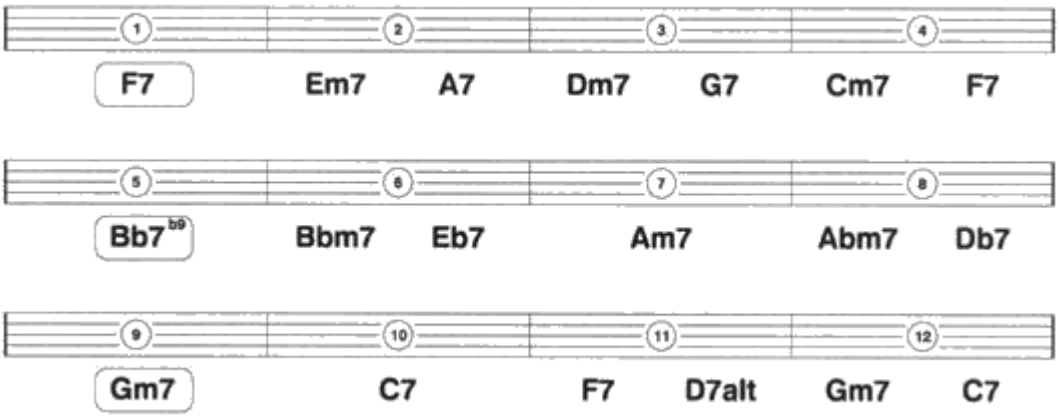
Se ascolti un blues interpretato da Bird, non puoi fare a meno di notare che **un suo assolo è migliore di qualsiasi libro** che tratti l'argomento "Blues". Parker ha affrontato queste strutture in tutti gli stili del suo tempo, ha impiegato "**Changes**" (cambio degli accordi) inusuali per l'epoca tanto da farli diventare uno standard armonico oggi individuato con l'appellativo di "**Parker Blues**".

Nelle jam session, di sovente, viene proposto di suonare un Parker Blues, è importante, dunque, conoscere a memoria la progressione armonica di alcuni di questi blues.

L'idea di Charlie è molto semplice, tenendo fermi gli accordi nelle battute **1-5-9**, tutto viene concretizzato in funzione del raggiungimento risolutivo degli stessi. Osserviamo nella prima struttura un Parker-change classico su un blues in **F**. Nelle misure **2-3-4** i tre **II-V** sono pensati in modo che ogni accordo di dominante della serie risolva sull'accordo minore successivo posizionato una **5a giusta** più in basso (**A7** => **Dm7**; **G7** => **Cm7**) e sull'accordo di dominante della **5a** battuta (**F7** => **Bb7**). In pratica è come se avesse pensato questa successione costruendola andando indietro, dal **Bb7**, di quinta giusta in quinta giusta fino alla seconda battuta. Nella misura **6**, attraverso uno **scambio parallelo** (fermi tutti ne riparleremo), trasforma il **Bb7** in **Bbm7** e cromaticamente di accordo minore in minore approccia il terzo cardine **Gm7** (Bbm7 => Am7 => Abm7 => Gm7) a questi aggiunge, da buon libertino, nelle battute **6** e **8** i propri accordi di dominante che realizzano due **II - V**, che non c'entrano un tubulo ma che sono "*la morte sua*"...provare per credere.

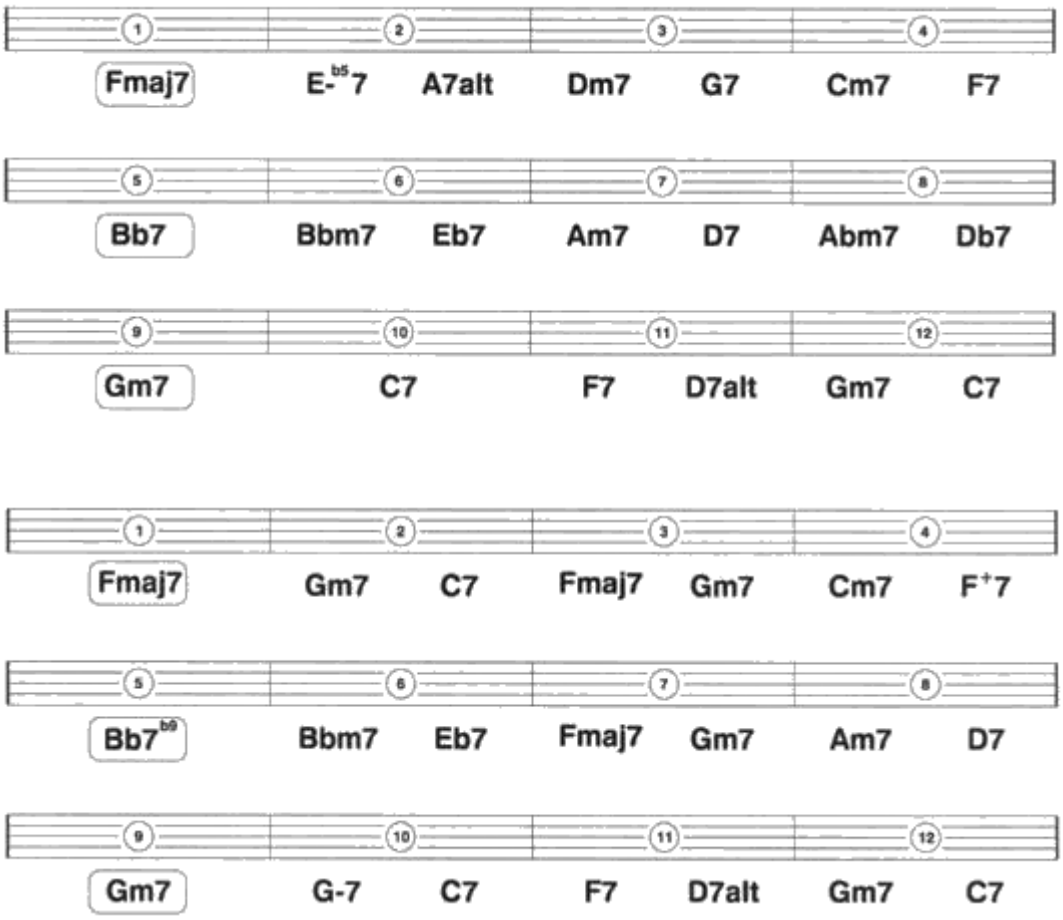
Nelle misure **9** e **10** non accade nulla di inconsueto (**II-V** classico verso il **F7**); nella **11** rinunciando al classico turnaround (Am7 - D7 | Gm7 - C7) in un impeto di nostalgia, Parker ripristina l'accordo lì posizionato (**F7**) fin dai tempi del blues arcaico, per concludere con un **V** di un **II-V** (**D7alt** => **Gm7** - **C7**).

Naturalmente noi che siamo i posteri potremmo fare delle considerazioni armoniche più profonde, le formuleremo nel capitolo dedicato alle sostituzioni.



Nel secondo esempio non avvengono cambiamenti rilevanti se non nella battuta **1** dove il primo accordo è pensato come **primo grado di una tonalità maggiore** (**Fmaj7**) e non come accordo di dominante; l'altro mutamento risiede nella battuta **2** dove il **II-V** viene desunto dalla scala minore armonica. Nella misura **7** ad **Am7** e affiancato il proprio **V D7**. La terza struttura impiega come primo accordo di nuovo il **Fmaj7**, che viene riproposto nella battuta **3** preceduto dal suo **II-V** (**Gm7-C7**). La **#5** di **F+7**, nella battuta **4**, non è altro che la **#9** del successivo (misura **5**) **Bb7**, in pratica il nostro tanto amato passaggio, sull'accordo di dominante **#9** => **b9**, viene anticipato dal **C#** di **F+7** (vedi capitolo sui voicings).

Dalla **6** alla misura **8** altre **sostituzioni idiomatiche** (perfettamente spiegabili in futuro) d'approccio al **terzo "cardine"** (**Gm7**). Solito impeto di nostalgia nella misura **11** e conclusione classica.



PARTITURE:

Nel disco "**The Savoy session**", registrato nella seduta del **26-11-1945** (Miles Davis: tromba, Charlie Parker: alto sax, Dizzy Gillespie: piano e tromba, Curley Russell: contrabbasso, Max Roach: batteria), sono due i blues che vi consiglio vivamente di studiare: **Billie's Bounce** (dedicato a Billy Shaw) e **Now's the time**.

Entrambi si possono reperire alla pagina **5** del volume n.6 di **Aebersold** o alle pagine **24** e **265** del **Real Book All New volume 2.**

Sono due blues in **F**, il primo dal tema complesso il secondo molto più semplice e ripetivo, la scrittura di entrambi rispetta lo stile bop al 100%. Suonali utilizzando la progressione originale, alterna ad essa le tre strutture scritte sopra. Utilizza il solito metodo di studio, impara a memoria i due temi, esponili anche all'unisono con le due mani, nelle session sono molto gettonati.

Lezione 13: Il blues minore

Individuare con esattezza la progressione armonica del **blues minore** è alquanto improbabile.

I blues minori alternano armonie e temi intricati a melodie e "changes" di facile esecuzione. Non di rado queste successioni seguono lo svolgimento di un tema molto complesso venendo utilizzate solo per l'improvvisazione (vedi **Joshua Redman**, **Herbie Hancock**).

Le differenze che esistono fra un blues minore ed uno maggiore si ritrovano nelle battute, da noi definite cardini del blues, n° **1 - 5 - 9**; gli accordi da dominanti (battute **1-5**) e minore (battuta **9**), diventano rispettivamente: battute **1 - 5 => m7**, battuta **9 => semidiminuito**.

I blues minori più utilizzati sono quelli in tonalità di **C minore** e **F minore**; la tonalità si individua prendendo in considerazione l'accordo minore scritto nella prima battuta del blues (prima battuta **Cm7 => blues in Cminore**). Vediamo ora una successione base:

Cm7	**Cm7**	**Cm7**	**Cm7**
Fm7	**Fm7**	**Cm7**	**Cm7**
D-b5/7	**G7b9**	**Cm7**	**Cm7**

Il suono del blues minore risulta, per l'assenza di accordi di dominante nei cardini, decisamente più morbido e levigato rispetto al blues maggiore. Per costruire un blues minore occorre che si rispettino le regole che ci siamo dati per quello maggiore. Prima battuta accordo **m7** (Cm7), quinta battuta **m7** (Fm7) un quarta giusta più in alto rispetto al precedente, nona battuta **-b5/7** (D-b5/7) una nona maggiore ascendente dall'accordo minore della battuta n°1.

Siamo sicuri che questa sia la progressione armonica più giusta?

E' soltanto una delle possibili. Molti blues minori adottano un altro tipo di successione, sicuramente la più scritta nelle partiture dei vari **Real Book**, esaminiamola insieme:

Cm7	**Fm7**	**Cm7**	**C7**
Fm7	**Fm7**	**Cm7**	**Cm7**
Ab7	**G7**	**Cm7**	**G7**

Le differenze più sostanziali risiedono nelle ultime 4 misure, dove il consueto terzo cardine (battuta 9) viene sostituito da un accordo di dominante che dista una sesta minore rispetto all'accordo della prima battuta. Se volessimo dare una spiegazione a quanto accade potremmo dire che siamo in presenza di un ciclo di dominanti (battute 9-10) con sostituzione di tritono (battuta 9), che conducono verso il primo grado del nostro blues minore Cm7 (battuta 11) non ti preoccupare l'argomento sostituzioni ci soccorrerà!

Naturalmente queste due strutture armoniche possono subire qualsiasi contaminazione, sostituzione e quanto possibile per renderle più interessanti, l'importante è ricordarsi dell'immutabilità dei cardini (che paroloni per dinci!).

Per improvvisare utilizza la **scala blues relativa al primo accordo** lungo tutta la struttura (Cm7 => scala blues C); nel blues maggiore suonavamo melodie minori su armonie maggiori, nel minore sembra tutto perfetto, melodie minori su armonie minori.

Naturalmente quello di servirsi di una unica scala per tutta la struttura è un approccio pigro all'improvvisazione, vedremo sin dai prossimi argomenti come fare per dare più brio alle nostre

linee melodiche, per il momento incomincia a gustare come la scala blues suoni bene sulle due progressioni che abbiamo scritto. Di seguito ho voluto stilare una lista di blues minori, i più famosi, per facilitarti nella scelta dei brani che in futuro vorrai studiare.

Alcuni blues minori

- BUGS AND TRANE (Milt jackson)
- BLUES FOR WOOD (Woody Shaw)
- BIRK'S WORKS (Dizzy Gillespie)
- STOLEN MOMENTS (Oliver Nelson)
- MR. P.C. (John Coltrane)
- EQUINOX (John Coltrane)
- BLUE TRANE (John Coltrane)
- FOOTPRINTS (Wayne Shorter)
- HASSAN'S DREAM (Benny Golson)
- FIVE SPOT AFTER DARK (Benny Golson)
- INTERPLAY (Bill Evans)
- EYE OF THE HURRICANE (Herbie Hancok)

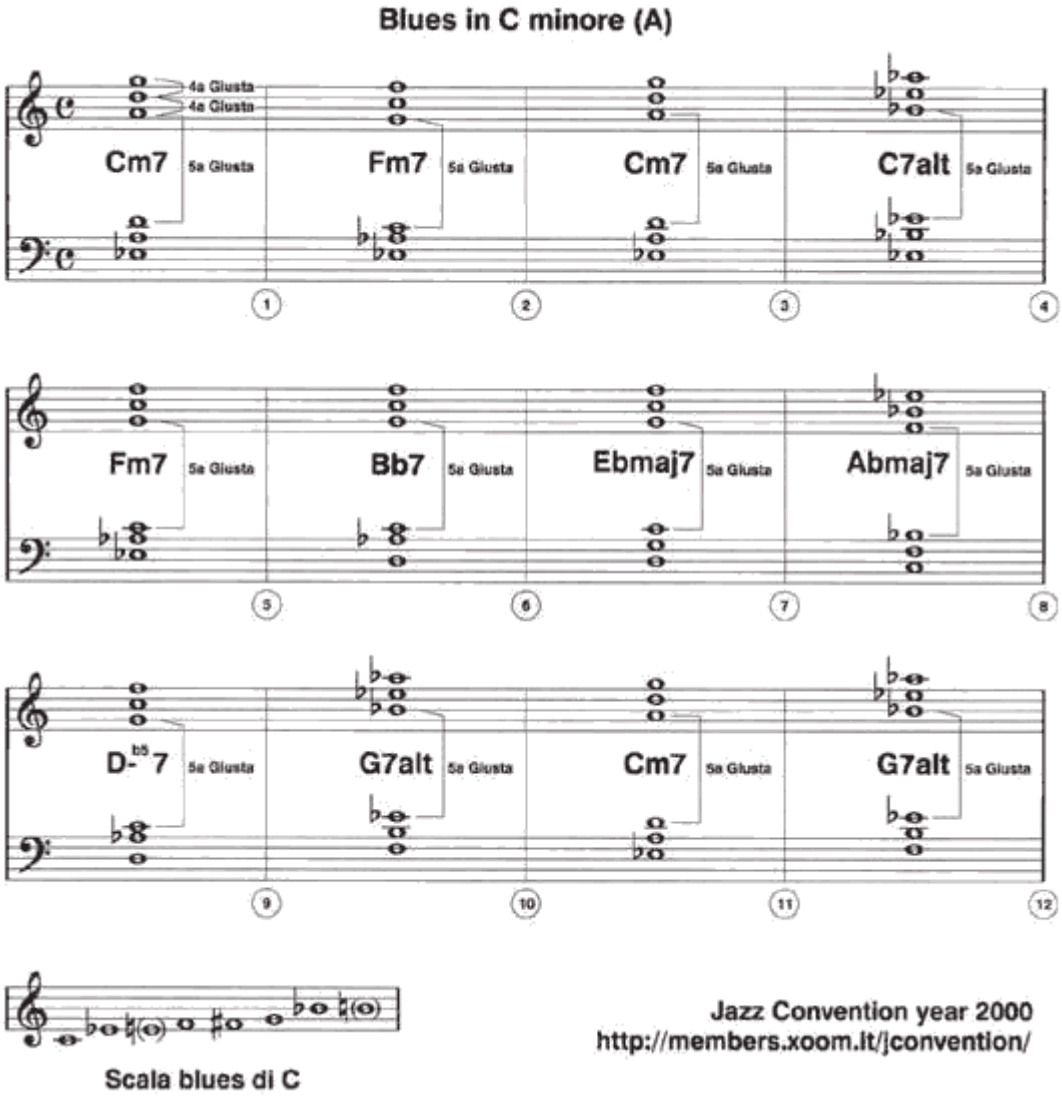
Con lo studio dei due esercizi in basso, faremo un sostanziale passo in avanti, in quanto i voicings che stai per vagliare sono mutuati dall'esperienza di illustri pianisti come **McCoy Tyner**, **Herbie Hancock** e **Kenny Barron** .

Salteremo a piè pari varie epoche del jazz per fare ingresso negli anni '60 periodo di sperimentazione esacerbata.

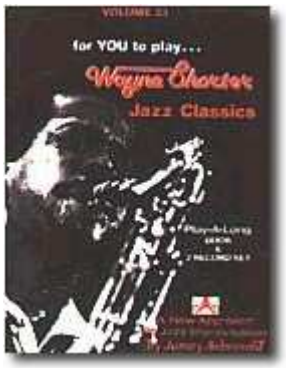
Mi potresti appuntare, ma allora tutte le belle parole iniziali sulla la filologia storica da seguire va a farsi fo.. benedire? Oggi abbiamo parlato del blues minore, i voicings scritti in basso sono specifici per il blues minore, pertanto perché non fare una digressione per poi spiegarli meglio in futuro? Vi garantisco che i miei allievi, quelli reali e non virtuali, giunti a questo punto apprezzano molto questo salto nel futuro. Sono voicings che devi impiegare solo ed esclusivamente per accompagnare un solista; sono costituiti da sei voci, tre pigiate dalla mano sinistra, tre dalla destra, le due mani devono suonare in sincrono e non sfalsate.

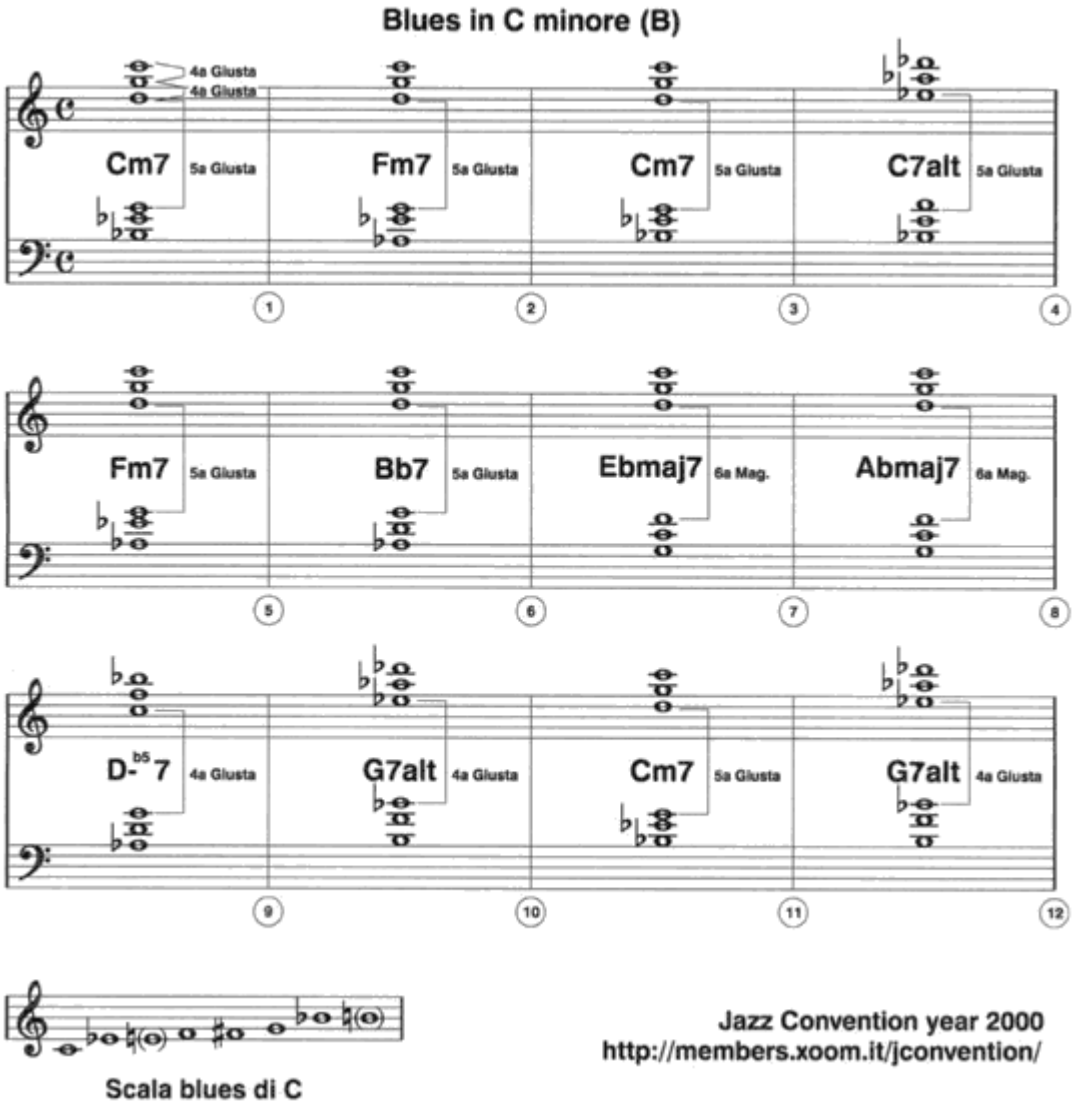
Fai attenzione alla mano destra, le voci di tutti i voicings sono sovrapposte a intervalli di quarta giusta, due per l'esattezza, come indicato nelle figure. La progressione armonica del primo blues è identica a quella del secondo, sono due esercizi che si compendiano in quanto sfruttano diverse altezze di registro sulla tastiera. Puoi accompagnare un solista prima con **A** poi con **B** o viceversa.

Esaminiamo ora l'**esercizio A**, la mano destra, come abbiamo riferito, crea accordi formati da due quarte giuste sovrapposte; per tutta la struttura essi sono soltanto 4 le note fondamentali dei quali sono **F, G, A, Bb;** se osservi le battute **5-6-7** constaterai che il voicing della destra rimane addirittura fermo per il protrarsi delle 3 misure. Per la costruzione del voicing intero (mano Sx + Dx), ti consiglio di fare attenzione a questo: la distanza tra la nota al vertice della mano sinistra e la nota più bassa della mano destra è sempre di quinta giusta (vedi A), tra il pollice della Sx e quello della Dx ci deve essere sempre una quinta giusta. **S**e pensi così è inutile che tu stia a leggere la partitura ogni volta, la realizzazione del voicing è più immediata.



B sicuramente è meno simmetrico, la mano destra utilizza voicings sempre di quarta giusta; la distanza tra la nota più alta della Sx e quella più bassa della Dx non è sempre di quinta giusta (vedi B), ma non tutti i mali vengono per nuocere, proprio questa "inesattezza" ci permette di far rimanere bloccato sulla stessa posizione il voicing della Dx nelle misure **1-2-3** e nelle **5-6-7-8**. Il suono di questo blues, se non sei abituato, potrebbe risultarti acidulo. Inserisci, tenendo premuto il pedale del sustain, la nota fondamentale di ogni voicings e prova che effetto ti fa'. Ti consiglio di analizzare i voicings della mano Sx (io per il momento non lo faccio), innanzitutto sono a tre voci, osserva come i minori e i maggiori vengono costruiti, fai attenzione al loro suono, improvvisa utilizzando su di essi la scala blues che ho apposto nelle due partiture.





Chissà forse mi maledirai, non so come reagiranno le tue orecchie fammi sapere!

Se vuoi studiare un blues minore ti consiglio "**Footprints**" di Wayne Shorter (Pag. 157 - Real Book) , è in **Cm**, siccome trattasi di un "Waltz Blues" (blues in ¾), raddoppia la propria struttura da 12 battute a 24 , ma è sempre un blues minore. Prima di suonarlo ascoltalo, nella tua discografia non può mancare l'album "**Adam's Apple**" - Blue Note - 1966 (costa pure poco). Se vuoi allenarti efficacemente su questo brano puoi farlo utilizzando il volume monografico **n° 33** dedicato a **Shorter** dalla collana di **Jamey Aebersold** . **B**uon divertimento.

Lezione 14: Il blues di Coltrane

Proseguendo nell'analisi delle varie contaminazioni che hanno influenzato il **blues** stiamo per incontrare la più, se mi passate il termine, "**progressive**" di tutte. **I**n questo capitolo prenderemo in considerazione la complessa idea armonica di **Coltrane** applicata alle 12 misure del blues.

Quando nella lezione " L'importanza del repertorio " abbiamo utilizzato il brano "**Have you met miss Jones?**" di Rodgers-Hart, per lo studio dei voicings Kelly-Evans , vi ho raccomandato di prestare attenzione al bridge di questo brano.

Nella **parte B**, infatti, sono presenti gli elementi (anche se in parte) tipici dei **Coltrane changes**.

Per il momento esaminare l'argomento "Coltrane changes" è prematuro, ma ignorare queste "ardite" progressioni armoniche nello studio del blues vuol dire trascurare uno degli aspetti più importanti e caratteristici della musica jazz.

Utilizzeremo in questa fase il Coltrane-blues solo come pretesto per imparare a memoria una nuova successione di voicings Kelly-Evans dall'esecuzione più difficile del solito, per accompagnarsi e per accompagnare, una nuova possibilità lessicale a nostra disposizione. Il capitolo dedicato ai "Coltrane changes" vaglierà concettualmente, tecnicamente e storicamente quello che avviene in queste successioni armoniche (un po' di pazienza).

Volevo farvi soltanto un'anticipazione; i Coltrane-change hanno rappresentato il passaggio al post-bop, un nuovo modo di concepire l'armonia, quindi l'improvvisazione. Il primo brano originale scritto da Coltrane secondo questi canoni è **Giant Steps**. In origine creare linee melodiche di una certa rilevanza è stato difficile; i primi esecutori di questo brano se la sono vista brutta ! C'è una prima versione registrata nella seduta dello **01/04/1959** ()in **New York**, con al sax **Coltrane**, alla batteria **Lex Umphries**, al contrabbasso **Paul Chambers**, al piano **Cedar Walton** (17/01/1934, Dallas), dove quest'ultimo decide (stiamo parlando di Cedar Walton) di non effettuare il solo e di sostenere soltanto armonicamente Coltrane; si tratta anche di una versione metronomicamente più lenta rispetto a quella dello **05/05/1959** () suonata sempre a New York ma con un cambio d'organico, **Art Taylor** alla batteria e **Tommy Flanagan** (16/03/1930, Detroit) al piano. Questa è la versione scelta per il disco; **Tommy Flanagan**, si narra (mitologia jazzistica? Bah !!), abbia registrato 20 take del suo solo dovendosi accontentare del ventunesimo; nei quattro chorus della sua improvvisazione si ascoltano molte incertezze, imprecisioni, addirittura negli ultimi due accompagna solamente, come se avesse premura di uscire da quell'empasse.

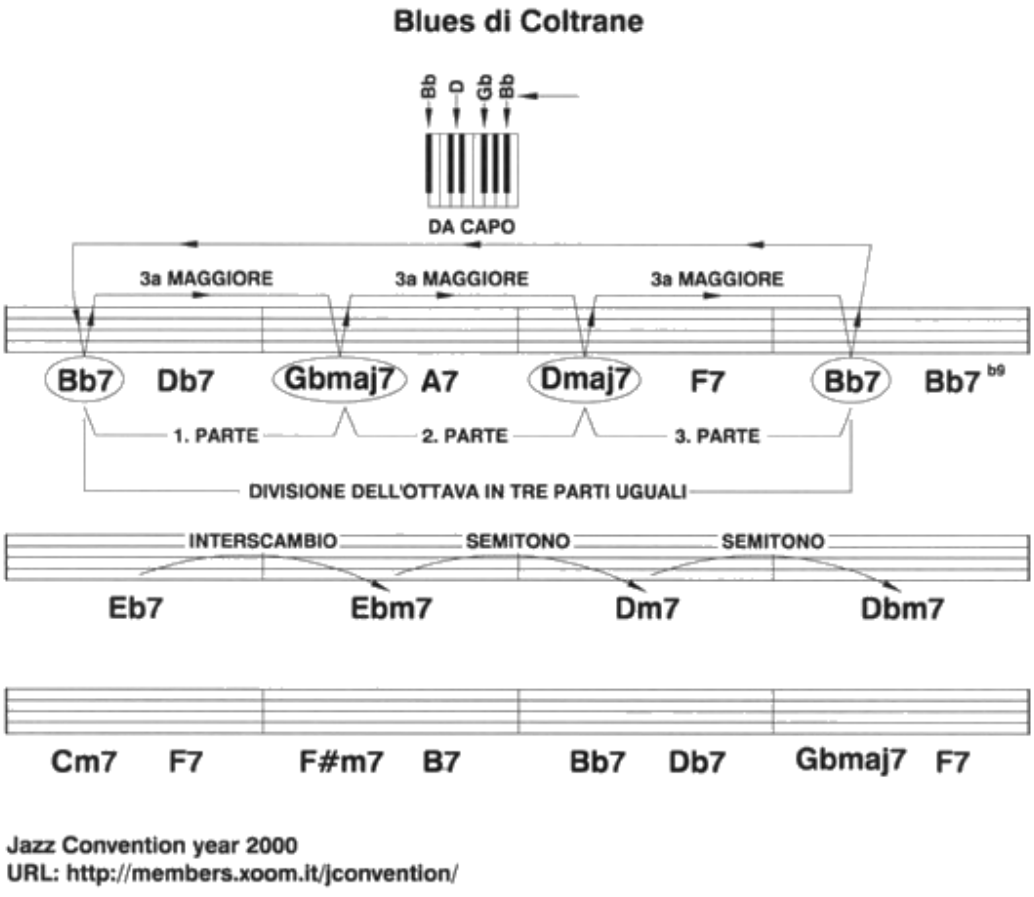
Giant Steps con Cedar Walton (01/04/1959)
Giant Steps con Tommy Flanagan (05/05/1959)

Coltrane, contrariamente ai suoi colleghi, nelle due versioni suona spedito come un treno (esagerando in "**Countdown**" un altro brano del disco). Un dubbio s'incunea spontaneamente: "**E se il solo fosse preparato?**" (me ne assumo tutte le responsabilità), troppe frasi identiche e perfette sugli accordi nelle due versioni, troppe chiusure simili ripetute alla fine d'ogni chorus, che vuoi qualche dubbio sorge. Ne parleremo approfonditamente all'uopo, per adesso sciroppatevi questo blues micidiale.

Veniamo ora alla spiegazione tecnica di quanto enunciato. **P**rendiamo visione delle due strutture armoniche scritte in basso; la tonalità dei blues è **Bb** (vi rammento che i blues maggiori più frequentati sono in **F** e in **Bb**). Dalla visione dei due, puoi costatare che la successione armonica è notevolmente complessa; usando i voicings Kelly-Evans noterai che, per rispettare il range dei medesimi se non li scegli con cura, la mano sx deve compiere delle escursioni ampie e frequenti sulla tastiera... quindi attenzione! (in futuro utilizzeremo voicings più aderenti a queste progressioni complesse... tempo al tempo!).

Se osservi gli accordi scritti nelle battute 1-5-9 essi rispettano perfettamente i "cardini" del blues (**I7-IV7**, **IXm7**), tutto ruota come al solito intorno a questi gradi, gli accordi che li precedono sono finalizzati al loro raggiungimento. L'approccio empirico del tipo "MO' CI PROVO" di Parker è totalmente sconvolto da Coltrane; egli utilizza una **successione armonica costruita razionalmente** basando la sua teoria sulla divisione dell'ottava in tre parti uguali (**Coltrane changes**).

Secondo Coltrane da un qualsiasi grado salendo o scendendo di terza maggiore si torna dopo tre passaggi al punto di partenza (**Bb**=>**D**=>**F#**=>**A#**=>**Bb**, **Bb**=>**Gb**=>**D**=>**Bb** ho enarmonizzato alcuni gradi altrimenti ci sarebbero stati bemolli a profusione), questa spiegazione embrionale sarà sviluppata nel Capitolo "Coltrane Changes".

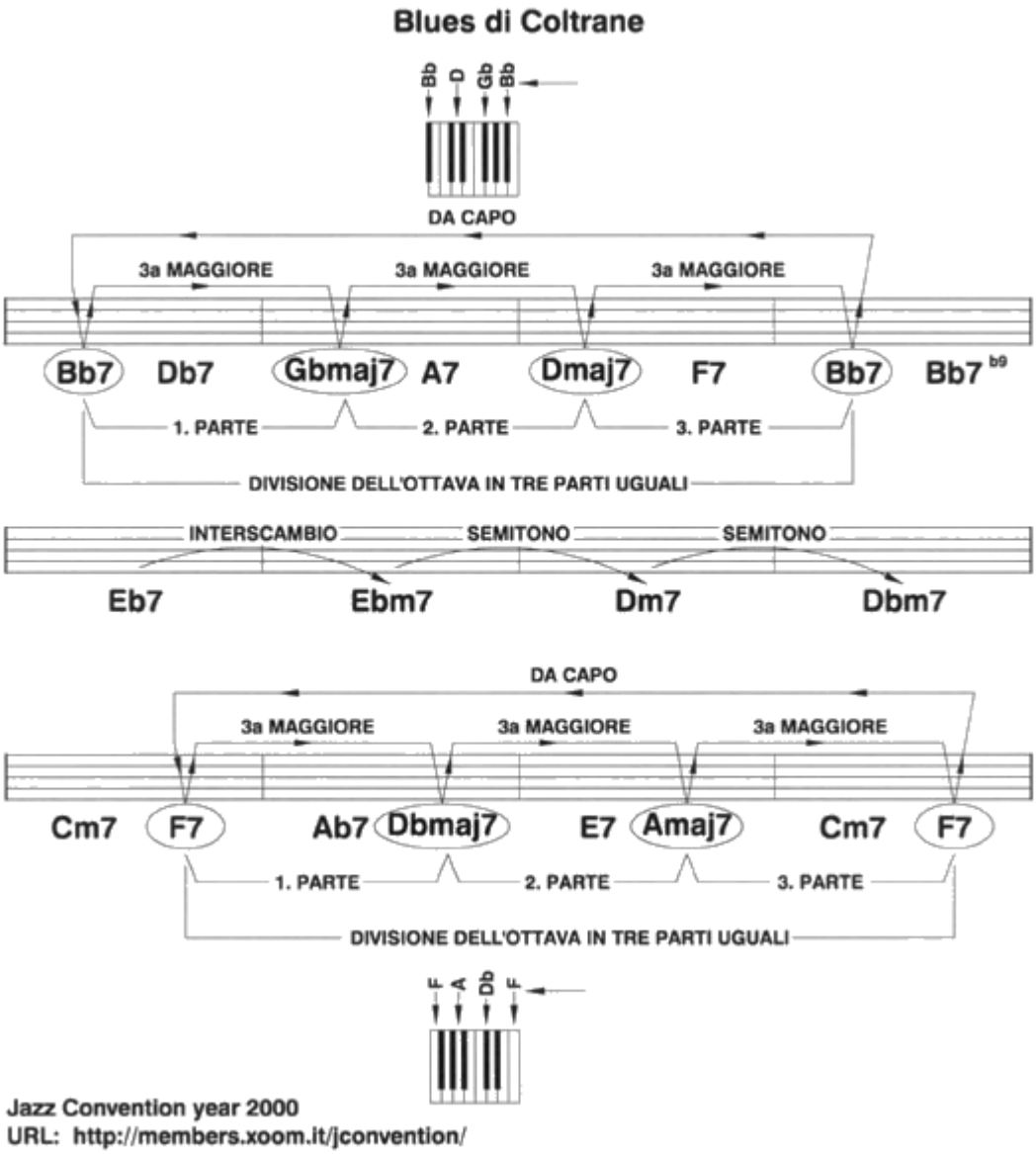


Nell'**esercizio n°1** la teoria è applicata alle prime quattro misure e in parte nelle ultime due. I gradi cerchiati (sarebbe stato meglio dire "ellissati"), si muovono di terza maggiore a ritroso, le frecce indicano la direzione. Giunti alla **quarta battuta** si ripropone l'accordo iniziale **Bb*7*** dominante del successivo **Eb*7***, è come se tornassimo all'inizio. **I** primi gradi determinati dalla divisione dell'ottava in tre parti come indicato **Bb*7***-**Gbmaj*7***-**Dmaj*7***-**Bb*7***, sono preceduti, ad iniziare da **Gbmaj*7***, dai rispettivi accordi di dominante in modo da creare una cadenza **V-I**.

Improvvisare, se non si adottano artifizi tecnici (tempo al tempo!), su tre diverse tonalità in così breve spazio è molto difficile. E' veramente arduo ottenere linee melodiche compiute su tonalità che impiegano scale con poche note in comune (potrebbe essere anche un vantaggio); per il momento, visto che queste progressioni travalicano le nostre esigue conoscenze, vi consiglio di studiare soltanto la successione armonica con i voicings Kelly-Evans, sia per la mano Sx, sia per tutte e due le mani (per accompagnare).

Continuiamo nell'analisi, nelle **misure 5-6-7-8** gli accordi sono meno fitti, procedono indietreggiando cromaticamente fino a raggiungere il terzo cardine **Gm7**. Momentaneamente non posso spiegarti il perché di questo movimento degli accordi, il capitolo "**SOSTITUZIONI**" fugherà i tuoi dubbi (si tratta, in ogni modo, di **tritoni** inter scambiati ... non prendetemi per folle anche se lo sono).

Le **ultime quattro battute**, attraverso una serie di **II-V**, anch'essi da spiegare in futuro, e la riproposta nelle ultime due battute dei primi tre accordi **Bb7-Db7-Gbmaj7**, conducono attraverso il **F7** della **misura 12** al primo cardine **Bb7**; **F7** è la dominate di **Bb7**.



Il secondo esercizio, rimanendo identico nelle prime otto battute, replica il "giochetto " iniziale dell'ottava sezionata in tre parti a procedere dai secondi due battiti della **misura 9**; da **F7** attraverso le tonalità di **Db maggiore**, **A maggiore** si ritorna a **F7**.

I Blues di Coltane che state suonando sono in **Bb**, provate ad utilizzare la **scala blues di Bb** per tutta la durata delle due strutture, vi sembra efficace oppure ritenete che io debba essere condotto alla Gogna?

L a pronuncia come va? **S**e non riuscite con soddisfazione a suonare il blues di Coltrane non vi crucciate, successivamente con l'acquisizione di elementi specifici lo affronterete con più serenità.

Nel **Coltrane-blues** nonostante i cardini siano totalmente rispettati, l'orecchio stenta a riconoscerli nitidamente; inizialmente appare come un'accozzaglia d'accordi senza risoluzione. Più lo pratichi più ne apprezzi le caratteristiche armoniche nonostante sia un osso duro. **C**i sono molti accordi minori e maggiori, perché non provate ad utilizzare per l'improvvisazione le rispettive triadi superiori?

Se non ricordate come fare e il perché tornate a leggere i capitoli sul modo dorico e su quello lidio

Non dimenticate, ogni nuovo argomento non esclude ma si somma al precedente.

Se avete seguito con attenzione il percorso indicato fino ad oggi in ogni capitolo troverete le indicazioni per studiare efficacemente le nuove trattazioni. Vi consiglio di guardare indietro di tanto in tanto, non è un salto nel passato serve solo a rinvigorire il presente.

Infine, insieme alle strutture del "**Coltrane blues**", studiate il brano "**Au privave**" di Parker, lo trovate a **pag.32** del **Real Book**. Si tratta di un blues dalla melodia ritmicamente interessante; prestate attenzione agli accordi scritti nella partitura li avete incontrati da qualche parte?

Lezione 15: Forme singolari di blues

Il blues ha subito nel tempo contaminazioni di tipo armonico, melodico e strutturale, in questo capitolo tenterò di soppesarne qualcuna. **I** "tempi del jazz" hanno ornato l'ancestrale struttura di numerosi "accessori", il blues, è storia nota, di sovente è stato adoperato come terreno di sperimentazione, talune volte come rifugio ospitale quando, a corto d'idee, non si riuscivano ad escogitare composizioni originali.

Ma cosa intendo per "**Blues Singolare**"?

Sin dal primo scritto ho sempre sostenuto che la struttura periodica del blues (12 battute) può essere arricchita:

1. da introduzioni, interludi, code, bridges, sezioni ricorrenti,
2. dalle misure **5-6-7-8** o **9-10-11-12** ripetute in blocco per due volte (blues di 16 battute),
3. da successioni armoniche complesse,
4. da tagli di struttura (vedi "**Bird Food**", soltanto 10 misure una composizione di Ornette Coleman),
5. da miscele con altri capisaldi classici come l'**anatole**,
6. come pretesto per collaudare nuove trovate melodiche modali,
7. come prosecuzione di un pezzo sui cui cambi accordali del tema sarebbe stato impensabile improvvisare o non interessante.

Un **blues singolare** è tutto questo, una struttura bizzarra che straripa (...eh vai!) dalle solite 12 battute, che tutela, però, le caratteristiche peculiari del blues sia esso maggiore o minore, le elenco:

- I cardini rimangono lì dove li sappiamo ubicati (battute **1-5-9**),
- la scala blues o frammenti di essa ricorrenti nel tema,
- i piccoli artifici armonici tratti qua e la dalle progressioni di **Parker** o **Coltrane** o radicalmente inventati, servendosi delle tecniche armoniche di sostituzione degli accordi.

Presta attenzione, dunque, un brano costituito da **10**, **16** o addirittura da **44** misure, potrebbe essere un blues. Ci sono accordi che dalla prima battuta risolvono sul voicing di sottodominate da quest'ultimo sul **m7** non necessariamente nelle battute 5 e 9, Se questo capita sei al cospetto di una particolarità, drizza le antenne.
Alcuni compositori, vedi **Miles Davis** o **Toots Thielemans**, hanno sfruttato queste ambiguità strutturali; "**Solar**" non è un blues pur essendo da 12, "**Bluesette**", con l'introduzione di qualche intelligente espediente è un blues mascherato da canzone. In "**Strode rode**", **Sonny Rollins**, evita di ricadere sul secondo cardine riaffermando il terzo per poi far ingresso in un bridge da 8 depistante.
Di seguito ho elencato una serie di brani le cui caratteristiche corrispondono a quelle enunciate:

- **Bags and Trane** (Milt Jackson)
- **Balue Bolivar Ba-lues-are** (Thelonious Monk)
- **Basin Street blues** (S. Williams)
- **Birth of the blues** (Ray Henderson)
- **Blues connotation** (Ornette Coleman)
- **Blues by five** (Miles Davis)
- **Boogie stop shuffle** (Charles Mingus)
- **Comin' home baby** (Hearl Hagan)
- **Duff** (Hampton Hawes)
- **Eye of the hurricane** (Herbie Hancock)
- **Hummin'** (Nat Adderley)
- **La nerada blues** (Gil Evans)

- **Modesty blues** (Cal Tjader)
- **Monk's sphere** (Gary McFarland)
- **MR. Sims** (John Coltrane)
- **Pursuance** (John Coltrane)
- **Some other blues** (John Coltrane)
- **St. Louis Blues** (W.C. Handy)
- **This Here** (Bobby Timmons)
- **Watermalon man** (Herbie Hancock)

PARTITURE

Nel prologo a questo capitolo ho dichiarato che esistono blues pensati e realizzati in maniera ibrida, ossia ottenuti attraverso la sapiente miscela di strutture classiche del jazz con frammenti modali d'avanguardia (vedi "**Schotch and Water**" di Joe Zawinul).
Ce ne sono alcuni, annoverati negli "strani", che se analizzati con circospezione, rivelano delle caratteristiche davvero interessanti, sia per l'aspetto compositivo, sia per l'affinamento di tecniche d'improvvisazione.

Conosci l'incisione, a nome di John Coltrane, "**Blue train**"? Se ignori la sua esistenza t'esorto ad acquistare quest'ottimo disco del **'57**. Il blues particolare che analizzerò e che studierai, è riprodotto dalla **traccia n°3** (🔊)... hai inserito il CD? Bene allora sei pronto per indagare su **"Locomotion"** (🔊) (Pag. 217, Real book all new II). Affermi d'acchito, ci giuro: "*E' un Blues, niente di più facile!*", proseguendo nell'ascolto, però, i conti non tornano, cosa è successo?

Prima di continuare nella lettura cerca di scoprire le "magagne" autonomamente, poi confronta le tue opinioni con la mia soluzione (tipo Settimana Enigmistica).
Locomotion è un brano "hard bop", registrato nella seduta del **15 settembre 1957** a Hackensack (New Jersey, USA). I membri del gruppo sono:

- **John Coltrane** al sax,
- **Lee Morgan** alla tromba,
- **Curtis Fuller** al trombone,
- **Kenny Drew** al piano,
- **Paul Chambers** al basso,
- **Philly Joe Jones** alla batteria.

La struttura riunisce **44 battute** distribuite, nella prima esposizione del tema, secondo le sezioni **A-A-B-A** (12+12+8+12=44 bar). Le **tre A** sono **tre blues maggiori** nella tonalità di **Bb**, la **B** è il **bridge** di un "Anatole" in **Bb maggiore** (struttura ibrida blues+anatole).

Il brano inizia con un'**introduzione di batteria** della durata di 8 battute, il tempo è fast (oltre 250 battiti metronomici). Il **tema**, concepito sulla scala blues di **Bb**, invece di espandersi nelle 12 battute della **A**, s'interrompe sul secondo battito in levare dell'ottava misura, lasciando a Coltrane la possibilità d'improvvisare liberamente nelle restanti 4, fino al quarto battito in levare della n°12 quando il tema riprende in anacrusi rispetto alla seconda A. **S**e non sei attento nell'ascolto queste singolarità potrebbero ingannarti, facendo sì che tu percepisca la A di 8 battute e non di 12, vanificando i tuoi sforzi nell'intento di rimanere agganciato alla struttura.

La **seconda A**, capito il trucchetto, si dipana in maniera perfettamente identica alla prima instradandoti, attraverso la solita improvvisazione nelle ultime quattro misure della A, alla **B**. Questa è di nuovo una sezione forviante, non hai fatto in tempo a capire che le due A sono da 12, che la B si presenta da **8 battute**, per giunta senza un tema scritto abbandonato all'arbitrio inventivo di Coltrane.
Il "**bridge**" è il ponte centrale che ritroverai nel "**rhythm change**", la serie armonica (intanto facci l'orecchio anche se ad oggi può sembrarti un dialetto della Khamchatka) sostituisce gli accordi di **V7** residenti nelle **battute 1** e **5** della B, con i propri **tritoni** (**SubV7**), inoltre ogni **V7** della **B** è preceduto dal proprio **IIm7**, nell'intento di creare le solite cadenze **IIm7-V7**.

B = | Ebm7 | Ab7 | Dm7 | G7 | Dbm7 | Gb7 | Cm7 | F7 |

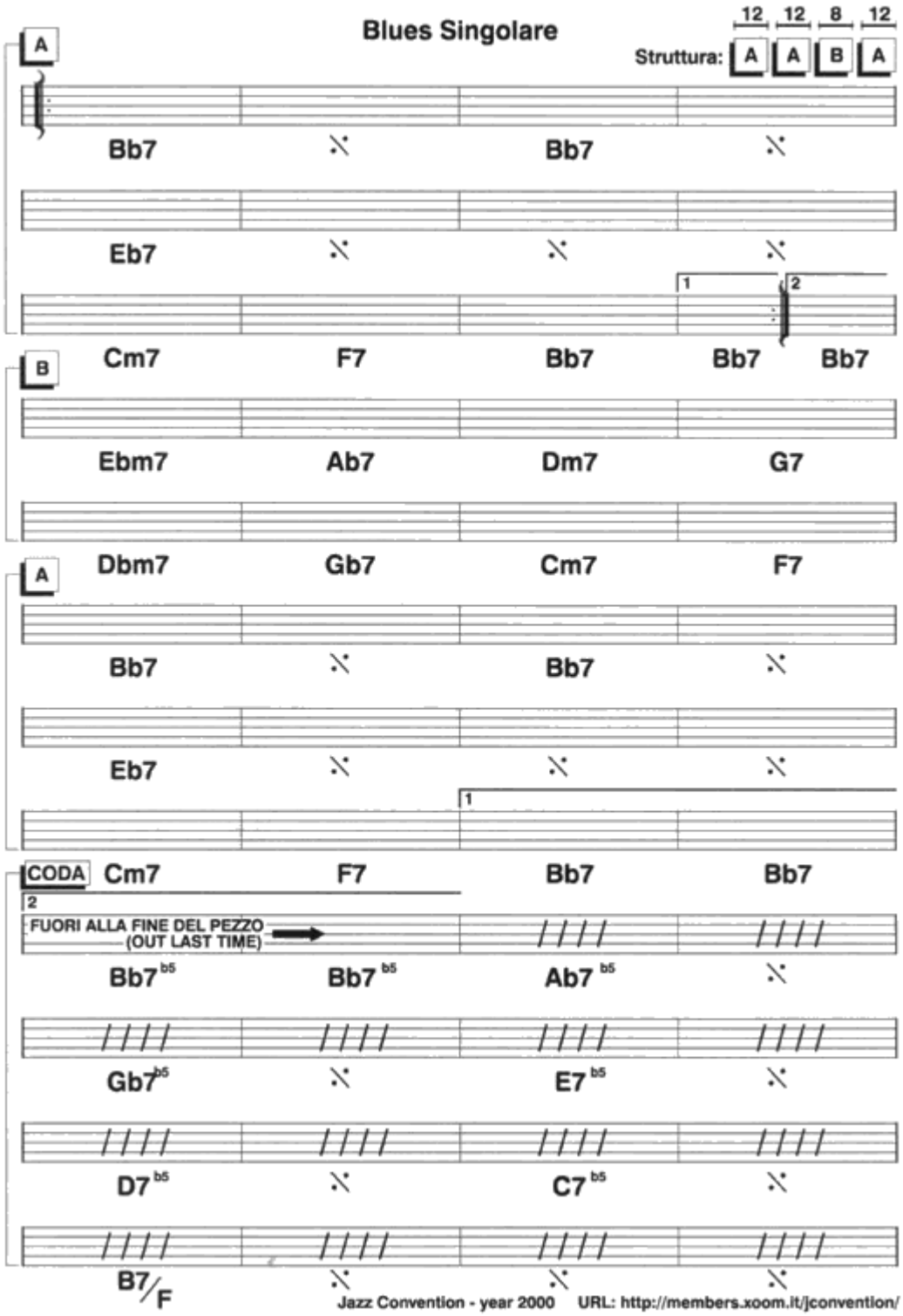
La **terza** ed ultima **A** ribadisce le prime due. Esposto il tema, parte il solo di Coltrane senza particolari sussulti strutturali, due bei chorus secchi **A-A-B-A**= 44 + 44 bars, alla fine dei quali break di **Jones** sul primo battito, **Paul Chambers** distratto va lungo e si ferma sul quarto battito. Testimone a **Curtis Fuller** che suona da solo per 8 misure (una sorta d'interludio) terminate le quali, la sezione riparte al completo.
La struttura sotto il solo di Curtis muta, diventa: **INTERLUDIO-A-A-B-A** (8+12+12+8+12 = 52 bars) due chorus d'improvvisazione con frasi ripetute, addirittura uguali nelle B e nelle A finali, l'interludio nel passaggio dal primo chorus al secondo è ignorato.

Questo canovaccio si ripropone identico nel successivo intervento di **Lee Morgan** (Paul Chambers questa volta frena in tempo, inchioda sul primo battito del break). Tra quest'ultimo e **Kenny Drew** non ci sono interruzioni, all'ottimo Kenny spetta un solo chorus e lo stesso trattamento è riservato a Jones (44 bars = A-A-B-A). Il tema riparte impetuoso e irruente seguendo la trama tracciata. **L'ultima A** riserva nuove sorprese alla decima battuta, si fa ingresso in una coda che scendendo di velocità metronomica (circa 16 bars) ti spara dritto all'agognata fine.

Alcuni consigli per lo studio: le A non sono altro che blues maggiori in Bb, il cambio degli accordi in queste sezioni è rado, di conseguenza hai l'opportunità di renderlo più vivace utilizzando le sequenze di **Parker** e/o **Coltrane** e tutte quelle analizzate sin qui. La realizzazione dei **voicings**, per accompagnarsi e per accompagnare è molto semplice, se non ricordi come fare consulta i capitoli dedicati alla loro costruzione.
Nella **B** ci sono **quattro II-V a scendere cromaticamente**, ormai il meccanismo digitale dovrebbe essere affinato se hai studiato i **II-V-I** in tutte le tonalità. Nella coda potresti trovare delle complicazioni, hai accordi di dominante con la **b5** (identica alla #11) e uno "**slash chord**" (Bb/F), io non ho parlato ancora di questi voicings lo farò a tempo debito. Prova, comunque ad aggiungere ai **V7** la **b5** (ti rammento che i voicings devono essere a 4 suoni). Procedi con il solito studio melodico sugli accordi per la **pronuncia**, tenta d'improvvisare con la **scala blues di Bb** sulle **A** e con il **modo dorico** dove puoi e sai; nel **bridge** su ognuno dei II-V cerca di creare linee melodiche adoperando, in ordine, le seguenti **scale blues:F blues, E blues, Eb blues, D blues**

Naturalmente quest'esasperazione scalare serve solo per sondare nuovi aspetti melodici … perché non provare ?

Ascolta



Lezione 16: Tecniche modali sul blues

Certamente stupéndoti hai registrato nel corso di questi scritti correlati al blues, un ampio ventaglio d'avvenimenti armonici, melodici, ritmici, stilistici che non avevi preventivato all'inizio della trattazione.

Da qualche tempo ribadisco il concetto che il blues incarna un veicolo a tua disposizione per sondare, con adeguata compiutezza, le correnti stilistiche afro-americane dagli albori del jazz sino ad oggi; è un terreno fertile sul quale fare allignare la sperimentazione armonico-melodica-ritmica. A tal proposito vorrei percorrere, nel periodo che ti separa dal prossimo argomento, la strada che manipola il blues nella ricerca di soluzioni standardizzabili a sequenze armoniche non strettamente confinate alle 12 battute (forma canzone, anatole etc.).

I manuali didattici sul jazz quando giungono al blues, molto spesso, consigliano di studiarlo in tutte le tonalità, se tieni conto delle eccezioni visionate e delle anomalie che contribuirai ad accrescere con l'introduzione delle sostituzioni armoniche, ti rendi repentinamente conto che si tratta di uno studio, sì redditizio, ma non parco nella gestione del tempo da dedicare all'applicazione; se aggiungi che nelle Jam session, nonostante sembri aleggiare uno spirito di fratellanza musicale, si respira un bellicoso olezzo: tempi staccati al limite della velocità "**CURVATURA 2**", richieste d'esecuzione di brani sconosciuti, proposte di blues Parkeriani in **F#**, Coltraniani a partire dall'ultima battuta, se valuti tutto questo "bailamme" le mie indicazioni per ottimizzare l'impegno sullo strumento possono risultare utili.

Voglio sottoporre alla tua attenzione due ipotesi di studio, tratte dalla mia esperienza personale, una tesa al trasporto rapido di un blues complesso, come quello di Parker, in un'altra tonalità, l'altra finalizzata all'utilizzo dei modi sul blues. Nel capitolo 7 mi sono interessato dell'intersezione melodica dei modi sul sistema tonale; le scale in oggetto che conosci, sono quelle originate dal secondo e dal quarto grado della scala maggiore (**dorico**, **lidio**); tenterò di impiegarle, a volte esagerando, sulle serie accordali del blues. Quello odierno potrebbe apparirti un argomento farraginoso e marginale, in realtà posso assicurarti che queste "astuzie" mi hanno tratto d'impaccio parecchie volte, quando mi è stato richiesto un blues in una tonalità (modalità sarebbe meglio) non familiare e mi ha aiutato ad essere melodicamente disinvolto, su brani a me sconosciuti propinatimi su due piedi.

PARTITURE

Setacciando gli attributi armonici del blues di **Charlie Parker**, cercherò di rinvenire elementi atti alla spedita trasposizione di un blues da una tonalità ad un'altra. Il metodo del tutto personale all'esordio ti sembrerà macchinoso, tuttavia una volta compresi i funzionamenti che lo regolano è di facile compimento. **E'** mia intenzione spronarti a ricercare in ogni struttura dei segmenti di congiunzione analitica che possano favorirti nello studio. Le figure illustrate ti indicano passo per passo il criterio che ho adottato per raggiungere lo scopo.
La **prima operazione** da eseguire è ricostruire il blues di Parker, ho scelto quello della **forma 1** (vedi lezione sul blues di Parker).
Nella **figura 1** inserisco subito i 3 "cardini": nella **battuta 1** l'accordo che sancisce la tonalità del blues, nella **cinque** la sottodominante virtuale, nella **9** l'accordo minore a distanza di 9a maggiore da quello iniziale (insomma la solita solfa).

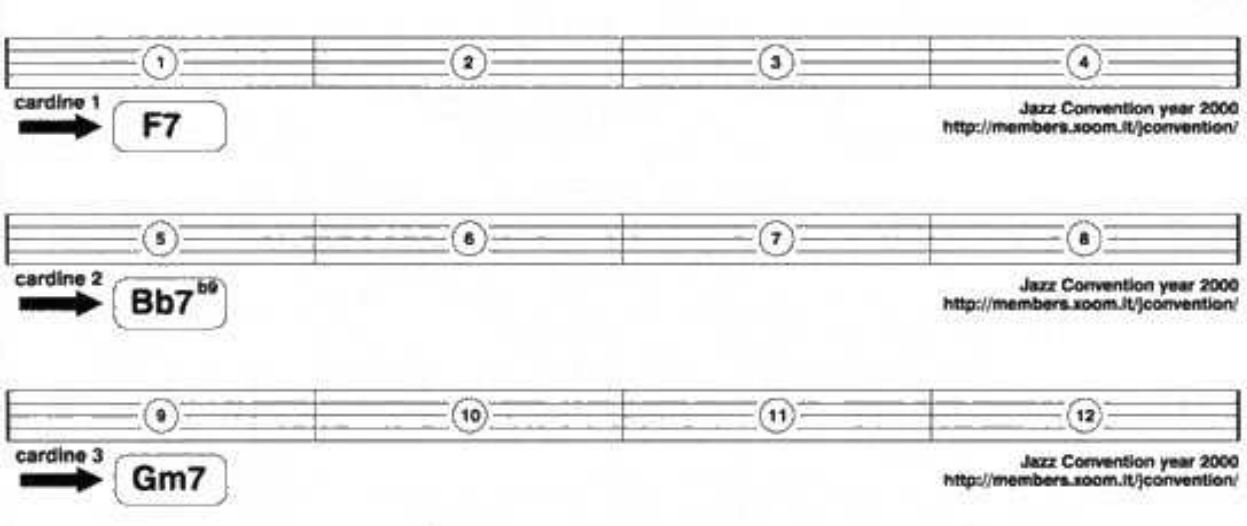


figura 1

La **figura 2,** mostra come nelle prime quattro misure possano essere rilevati dei punti utili per la "trasposizione". Osserva tutti i gradi **IIm7,** "impippatene" della loro funzione armonica e rileva che **Em7,** si trova **un semi tono in più basso** rispetto al **F7**, **Dm7 un tono sotto** a **Em7**, **Cm7 un tono discendente** rispetto a **Dm7,** se ricordi questo rapporto:

mezzo tono, un tono, un tono, un tono,

hai piazzato in automatico tutti i **IIm7** delle prime quattro battute.

Adesso devi collocare i **V7**, guarda come ho agito nel secondo rigo. Me né "rinfischio" delle funzioni armoniche e prendo atto che le tre dominanti si trovano a distanza, partendo da **F7**, di:

3M ascendente, un tono-un tono-un tono discendenti,

pensando in questo modo le collochi celermente e completi il primo periodo armonico da quattro.

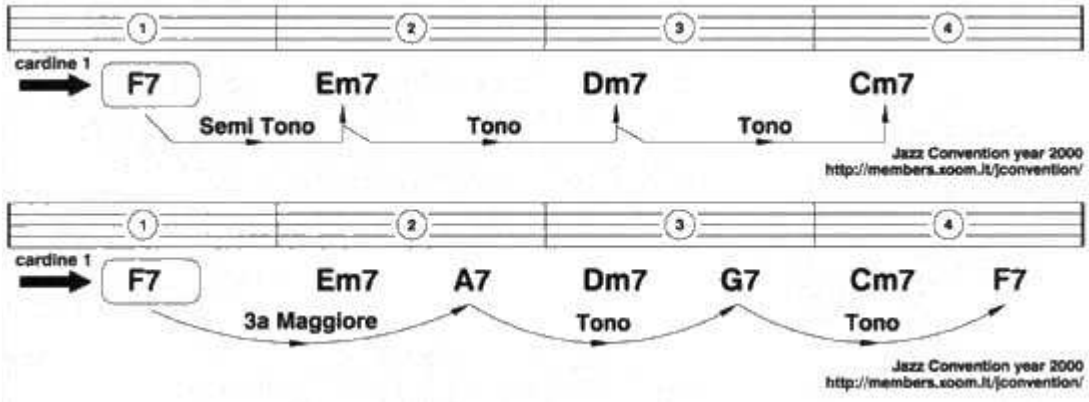


figura 2

Passiamo alle seconde quattro (**figura 3**).

Il secondo cardine **Bb7** è già posizionato, lo tramuto in minore nella successiva misura, scendo cromaticamente e inserisco gli accordi minori nelle **battute 7** e **8** (**Am7**, **Abm7**). Adesso restano da ubicare gli accordi di dominante. Essi si trovano, rispettivamente, una quarta giusta ascendente da **Bb7** e di seguito a distanza di tono. Il secondo rigo Pakeriano è concluso.

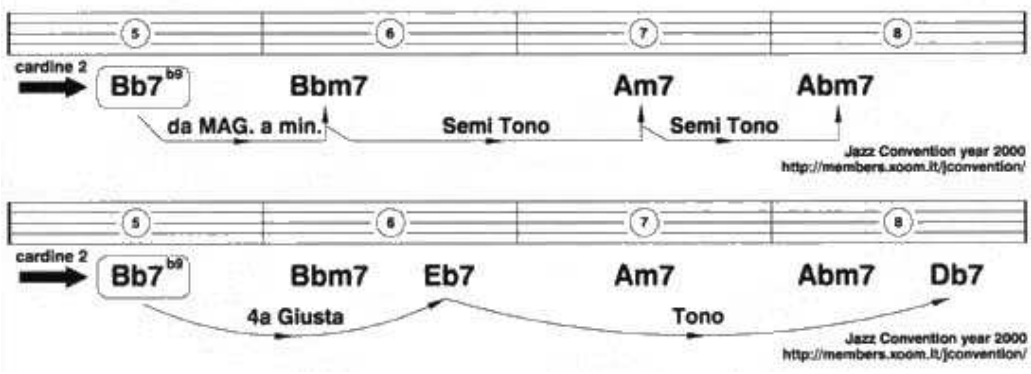


figura 3

La **figura 4** ti svela gli arcani ineffabili da **Gm7** in poi.

Nella **battuta 11** c'è un **F7,** Parker congettura nelle misure che lo precedono un **II-V** (Gm7-C7), continua poi con un **V7** di un **IIm7-V7** che ti guida al **F7** della prima battuta (**D7->Gm7->C7**). Alla luce di quest'arruffata spiegazione mi fischiano le orecchie:

"Secondo lui io riesco a trasportare rapidamente un blues complesso complicandomi ancor di più la vita con queste idee malsane? Questo è pazzo !"

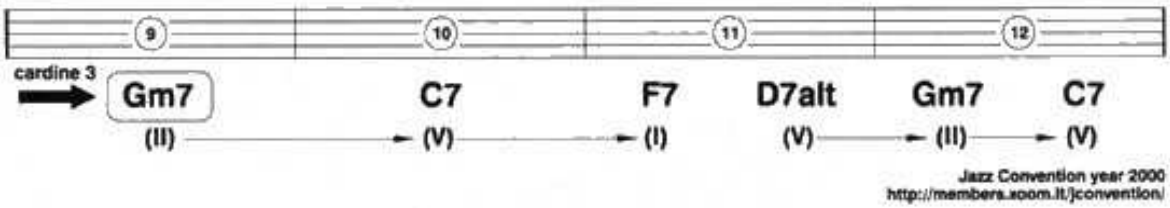


figura 4

La riflessione inquisitoria, non negarlo, ti è passata per la mente. Per questo ricapitolo:

1. inserisco i tre cardini della tonalità scelta.
2. Colloco gli accordi minori nel primo rigo scendendo dal V7 della prima misura di St-T-T.
3. Posiziono gli accordi di dominante del primo rigo salendo dal V7 di 3M, di seguito scendendo di T-T.
4. Nel secondo rigo cambio, nella battuta successiva , il V7 in m7, scendo di semitono e ho piazzato i tre accordi IIm7.
5. I V7, sempre nel secondo rigo, sono a distanza di 4a giusta ascendente dal secondo cardine e gli ultimi due scendono di tono fra di essi.
6. Il terzo rigo si ottiene creando un IIm7-V7-I7+ un V7-IIm7-V7.

Memorizza lo schema e prova a costruire il blues "californiano" di Parker, che so', in "**B**". Prova nelle tonalità più disparate devi solo allenare la tua mente a questo nuovo modo d'agire. Naturalmente se non ritieni che questi suggerimenti possano esserti utili ignorarli, magari scopri autonomamente soluzioni più funzionali e meno cervellotiche (me lo auguro).
Veniamo adesso alla parte che riguarda l'**improvvisazione**.
Osserva la **figura 5**. Ti sembra una successione armonica familiare? Credo di sì, infatti è quella pubblicata nella prima lezione sul blues, se in quel frangente ha rappresentato un pretesto per lo studio dei primi blues, oggi presterà il fianco ad alcune considerazioni riguardanti l'improvvisazione. Si tratta di un esercizio e come tale deve essere considerato.
Nella **figura 5** utilizza su tutta la struttura la **scala blues di F;** effettuato il primo chorus nella **battuta 2** (Bb7) adopera **la scala blues di G**: nella **battuta 4** (Cm7-F7) **la scala blues di D;** nella **battuta 6**

le note costituenti un **accordo diminuito** costruito mezzo tono sotto a **B°7;** nella **battuta 8,** se a **D7#9** aggiungi la **b13** la **scala minore melodica di Eb;** nelle **battute 9** e **10** (Gm7 | C7) la **scala blues di A;** nella **battuta 11** (Am7-D7) la **scala blues di B,** nella **battuta 12** (Gm7 C7) la **scala blues di A.**

Prova a servirti anche delle **triadi superiori** di ogni accordo:
Battute **1 , 3** e **7**: G;
Battuta **2** e **5**: C
Battuta **4**: su Cm7-> Dm e su F7->G.
battuta **6**: Bb°7
battuta **8**: Bb+5 su A-b5/7, E su D7
battuta **9**: Am
battuta **10**: D
battuta **11**: G su F7, E su D7
battuta **12**:Am su Gm7, D su C7.

Il **modo dorico**, nella sua interezza, puoi adoperarlo nelle **battute 4, 9, 12**:

"Puoi usare da qualche parte il modo lidio? ... Non ci provare che m'inquieto!"

Cercare di impiantare tutto questo, in un unico blues è senza dubbio un eccesso, l'ho fatto per scopi "maieutici" (ARIBOOM!!!). **P**rova a sezionare battuta per battuta questa struttura allungando la durata di ciascuna; ascolta come suonino gradevoli (il perché è demandato al futuro) le scale blues che esulano da quella della tonalità d'impianto (**F**), ascolta che suono conferiscono agli accordi di dominante le improvvisazioni giocate sulle triadi maggiori superiori. Assapora l'effetto che provoca una scala minore melodica su un blues:

"Il dorico ti sembra soddisfacente su un II-V, oppure pensi ti abbia consigliato una baggianata? ... e quell'accordo diminuito su un diminuito? Il tuo orecchio come l'ha presa?".

Dopo aver fatto a pezzi il blues ricomponi il puzzle e cerca di creare una melodia ben connessa servendoti di tutti questi utensili....da buon sadico sarei curioso di sapere come è andata!

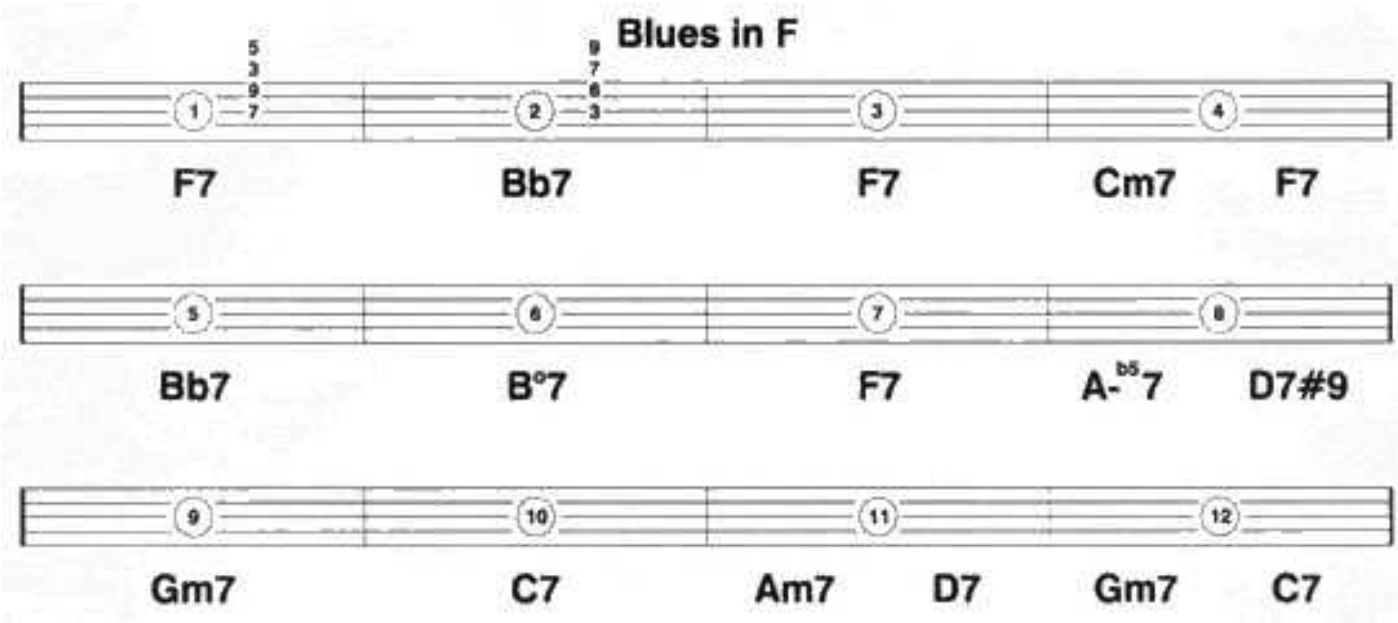


figura 5

Il brano della settimana è **"Blues for Alice"** (🔊) di Charlie Parker. Gli accordi sui quali si basa, li hai trovati nella lezione dedicata al blues di Parker. Lo spartito di questa composizione è stampato a **pag. 57** del **Real Book**; una versione particolarmente godibile cui riferirsi, è quella registrata nella seduta dello **07/02/80**, nella città di Monster (solo gli olandesi potevano chiamare così un conglomero urbano), da **Archie Sheep** (sax) e **Niels-Henning Orsted Pedersen** (contrabbasso); i due hanno prodotto un "Mainstream" degno di nota, utile all'ascoltatore per trarre spunti melodici interessanti.

Lezione 17: Bud Powell Voicings

Nel capitolo riguardante i **voicings**, un nuovo modo di intendere l'organizzazione delle voci negli accordi, ho questionato su quelli "architettati" dai pianisti **Bill Evans** e **Wynton Kelly**, in quell'occasione hai lambito con mano (è il caso di dirlo) quanto sia proficuo il loro uso quando il "combo" ritmico si avvale del contrabbasso.
Le indubbie prerogative di questi voicings, ne sei informato, ti segnalano una via di fuga quando il bassista opera sostituzioni senza preavviso (il perché nel capitolo sostituzioni che verrà); ciononostante, però, confinano l'improvvisazione sulla tastiera al registro medio-acuto.

- Come superare questo inconveniente ?
- Se voglio ottenere un accompagnamento armonico più "corpulento" cosa devo fare ?
- Se mi tocca supportare da solo una cantante ? O un bassista ? O...

I quesiti che ti sei posto reclamano un'adeguata replica, il periodo anni '20-'50 ti viene in soccorso. L'epopea pre-bop ha visto principali interpreti dello stile "stride", pianisti dal virtuosismo cristallino e dalle mani, nelle dimensioni, fuori del comune: **James Price Johnson** (New Brunswick, 1 febbraio 1894 - New York, 17 novembre 1955) negli anni '20 manifesta tutto il suo valore; nel decennio successivo **Fats Waller** (New York, 21 maggio 1904 - 15 dicembre 1943) implementa le tecniche del suo "contemporaneo" predecessore; **Earl Hines** (Pittsburgh, 28 dicembre 1900 - 6 luglio 1971) e **Art Tatum** (Toledo 13 ottobre 1909 - Los Angeles, 5 novembre 1956) protraggono la longevità di questa pratica fino alla fine degli anni '40.

Il bop è oramai alle porte, al centro del decennio **1940-50** irrompe veemente nel mondo del jazz sconvolgendolo radicalmente; al pianista adesso è richiesto, all'interno della sezione ritmica, un intervento armonico minore, meno rigido, più agile il "pianismo" di **Jess Stacy**, **Lucky Roberts**, **Willie "The Lion" Smith** (Goshen, 25 novembre 1897 - 18 aprile 1973) è destinato al fisiologico tramonto, comincia ad emergere lo stile di **Bud Powell** (27 settembre 1924 - 31 luglio 1966) e dei suoi adepti (**Al Haig**, **Barry Harris**, **Tadd Dameron**, **Kenny Drew**, **Argonne Tornton**, **Duke Jordan**, **Sonny Clark**, **Bobby Timmons** etc.).

Il soggetto di questa lezione, giustappunto, focalizza l'interesse sul modo d'armonizzare di Bud.

La virtù che contraddistingue i "**Bud Powell voicings**" è riferibile alla robusta pienezza armonica che ostentano all'ascoltatore, la loro edificazione combina l'uso delle due mani o della sola mano sx.

La **sx** adopera esclusivamente **intervalli di 3a**, di **6a**, di **7a**, di **10a** denominati "**assi**", la nota di partenza dei quali è sempre la radice o nota fondamentale dell'accordo (vedi **figura 1**).

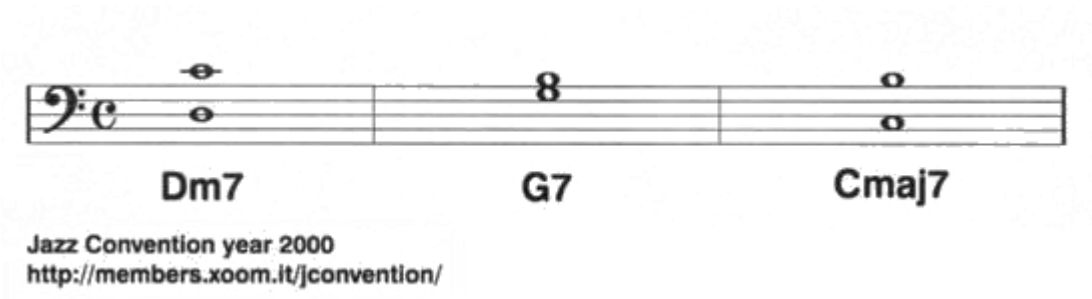


Figura 1

Le dita della sx allo scopo investite sono sempre, nell'asse di 6a-7a-10a, il **mignolo** al basso il **pollice** nella parte più alta; nell'asse di 3a l'indice al basso, il pollice al vertice dell'intervallo. **P**ongo l'accento su quanto compilato perché quasi tutti i miei allievi nella fase preliminare di studio, nel passaggio da un asse di 7a ad uno di terza, in quest'ultimo invece di utilizzare l'indice ed il pollice, impiegano molto spesso, istintivamente, il mignolo e il medio, avvenimento del tutto scomodo ed improponibile.

Per esperire l'eventualità descritta suona la **figura 2**; si tratta di un **II-V-I** nella tonalità di C maggiore, gli assi impiegati sono di ***7a minore*** per il **Dm7**, di **3a maggiore** per **G7**, di ***7a maggiore*** per **Cmaj7**; compara la posizione errata con quella giusta… che ne pensi?

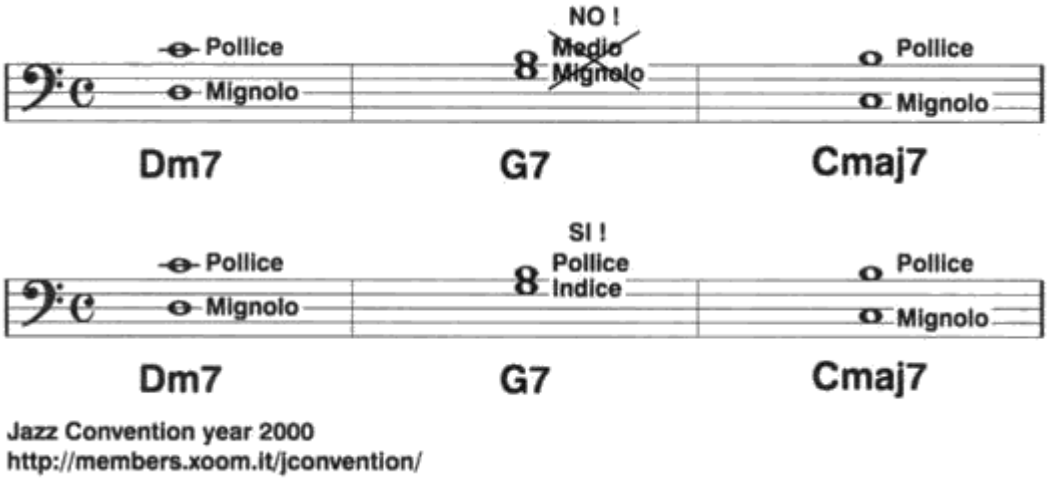


Figura 2

Ho tessuto il "panegirico" (per la miseria!) del "**Bud Powell voicing**", giustamente ti chiederai come sistemare gli assi nella sx in rapporto a quello che mostra la sigla dell'accordo… ecco la soluzione!

Per il voicings m7
Asse di 3a = fondamentale + 3a m
Asse di 6a = fondamentale + 6M
Asse di 7a = fondamentale + 7m
Asse di 10a = fondamentale +10a m

Per il voicings 7
Asse di 3a = fondamentale + 3a M
Asse di 6a = fondamentale + 6M
Asse di 7a = fondamentale + 7m
Asse di 10a = fondamentale +10a M

Per il voicings maj7
Asse di 3a = fondamentale + 3a M
Asse di 6a = fondamentale + 6M
Asse di 7a = fondamentale + 7M
Asse di 10a = fondamentale +10a M

Per il voicings semidiminuito
Asse di 3a = fondamentale + 3a m
Asse di 6a = fondamentale + b6
Asse di 7a = fondamentale + 7m
Asse di 10a = fondamentale +10a m

Sordide perplessità emergono.

1. Considerato che la distanza fra le voci è ampia posso avventurarmi nella parte più grave della tastiera?
2. Visto che si basano su intervalli di **3a**, di ***7a*** e di **10a**, i gradi che ratificano la qualità dell'accordo, li posso digitare con imperturbabilità per esporre un tema la cui estensione travalica il **C centrale** verso la parte bassa?
3. Ma se questo è possibile, quando sono io il solista, combinando i "Bud" con gli "Evans" ho la possibilità di scendere di registro aumentando l'estensione della mia improvvisazione ?

Puoi sbizzarrirti a piacimento attento però, mescolare i Bud con gli Evans non significa che un II-V-I lo formi con gli assi nella prima parte, con i voicings privi della fondamentale nella seconda; è consigliabile eseguire il tutto solo nel transito da un periodo armonico all'altro, eviti così di smarrire la tipica simmetria costruttiva dei voicings nel II-V-I o in altre consecuzioni similari (vedi lezione sul II-V-I).

Frequenta i "Powell" nei II-V-I, in tutte le tonalità, percorrendo il ciclo delle quinte a scendere e a salire. Se t'avvii con **1-*7*** per il **IIm*7***, attraverso l'**1-3** per il **V*7***, raggiungi l'**1-*7*** del **Imaj*7***; se dai la stura con l'**1-3** succede il contrario (1-3/1-*7*/1-3).
I voicings della sx di Powell servono per sostenere armonicamente noi stessi, per affiancare in forma ausiliare un solista alla sx aggrega una triade con la dx, le voci ottenute sono 5, devono essere pressate contemporaneamente. Lo specchietto in basso t'illustra come fare:

Per il voicings m*7*
Asse di 3a mano sx = fondamentale +3a m + mano dx *7*m-9M-5G (6M)
Asse di 6a = fondamentale + 6a M + mano dx 3m-5G -9M
Asse di *7*a mano sx = fondamentale + *7*m + mano dx 3m-5G (6M)-9M
Asse di 10a mano sx = fondamentale +10a m + mano dx *7*m-9M-5G (6M)

Per il voicings *7*
Asse di 3a mano sx = fondamentale + 3a M + mano dx *7*m-9M (b9-#9-#11)-5G (13-b13)
Asse di 6a mano sx = fondamentale + 6M + mano dx 3M-5G-9M + mano dx *7*m-9M-5G
Asse di *7*a mano sx = fondamentale + *7*m + mano dx 3M-5G (13-b13)- 9M (b9-#9-#11)
Asse di 10a mano sx = fondamentale +10a M + mano dx *7*m-9M (b9-#9-#11)-5G (13-b13)

Per il voicings maj*7*
Asse di 3a mano sx = fondamentale + 3a M + mano dx *7*M-9M-5G (6M)
Asse di 6a mano sx = fondamentale + 6M + mano dx 3M-5G-9M + mano dx *7*M-9M-5G
Asse di *7*a mano sx = fondamentale + *7*M + mano dx 3M-5G (6M)-9M
Asse di 10a mano sx = fondamentale +10a M + mano dx *7*M-9M-5G (6M)

Per il voicings semidiminuito
Asse di 3a mano sx = fondamentale + 3a m + mano dx *7*m-9M (b9)-b5 (voicing poco usato)
Asse di 6 mano sx = fondamentale + b6 + mano dx *7*m-11G-*7*m
Asse di *7*a mano sx = fondamentale + *7*m + mano dx b5-*7*m-11G
Asse di 10a = (voicings poco usato)

La "new generation" pianistica (dagli anni '50 in poi), ha quasi del tutto ignorato lo stile "stride" e ha in parte rinnegato i dettami armonici schizzati da Bud, ritengo invece, opinione del tutto personale, che le tecniche "Powelliane" possono soccorrerti in svariate occasioni.
In una sezione ritmica è auspicabile che tu non ne faccia uso quando accompagni (il solito problema della fondamentale), però al momento del solo del contrabbasso (molti bassisti ti supplicano d'includere la radice dell'accordo), usandoli riduci al minimo la disparità di pieno armonico e di dinamica tra l'intera sezione al servizio, che so, di un sassofonista, e il solo del "pizzicatore".

Nel jazz, naturalmente, non esistono leggi ma soltanto norme, quello che propugno potrebbe essere oggettivo per alcuni, soggettivo per altri; l'importante è percorrere come vuoi e con chi vuoi il tuo itinerario… solo buon viaggio!

PARTITURE

Il brano "cavia" della settimana è: **"All The things you are"** di Hammerstein/Kern (pag. 18 Real Book).
Potrei promuovere un'analisi minuziosa, narrare dell'intro destabilizzante rispetto a quello degli autori, riferire che il brano è tratto dalla parte centrale di un musical, raccontare della sua struttura da 32 + 4 misure, proferire che è sconsigliabile operare gli scambi ad otto con la batteria; ne potrei sparare delle belle… forse ne riparlerò in futuro.

Oggi ti servi di questa composizione solo per i "Bud", la sua serie armonica è perfetta per l'approccio "a traumatico" ai nuovi voicings (**fig. 3**). Segui la partitura in basso, mantenendo fermi i gradi della mano dx, soprattutto negli accordi V7, prova a collocare le abituali alterazioni, inserire non significa aggiungere nuove voci (da tre a quattro), vuol dire che se ad esempio hai una **9a**, la **9a** se vuoi può diventare **b9**, **#9**. Hai notato che ho scritto soltanto le prime 16 misure? Continua tu il resto.

Non dimenticare che il migliore terreno di sperimentazione è il II-V-I, costruisci i Powell completi (mano sx + dx) in tutte le tonalità seguendo il ciclo delle quinte, facendo attenzione a non superare determinate estensioni sulla tastiera (i Powell funzionano bene partendo con la sx dall'ottava sotto a quella centrale proseguendo nella successiva più bassa, ma fino ad un certo punto, trovalo!).

Buon lavoro !

Ascolta **"All the things you are"**, in real player, a nella vesione di **Thelonious Monk**, e in quella di **Sonny Rollins**.

All The Things You Are - versione di **Monk**
All The Things You Are - versione di **Rollins**

BUD POWELL - matite colorate 25x18

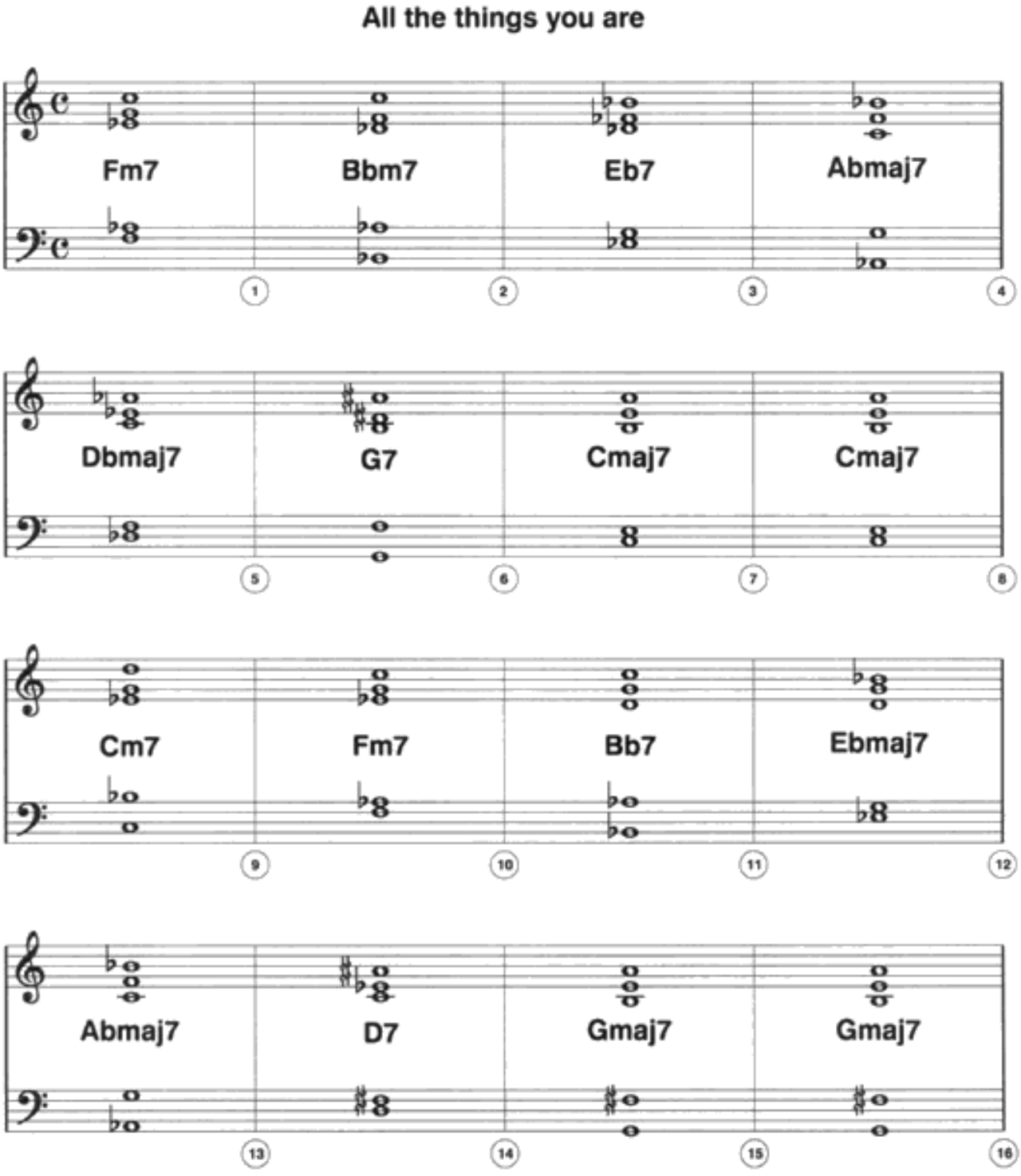

All the things you are
Fm7
Bbm7
Eb7
Abmaj7
1
2
3
4
Dbmaj7
G7
Cmaj7
Cmaj7
5
6
7
8
Cm7
Fm7
Bb7
Ebmaj7
9
10
11
12
Abmaj7
D7
Gmaj7
Gmaj7
13
14
15
16
Jazz Convention year 2000
http://members.xoom.it/jconvention/

Figura 3

Lezione 18: Armonizzazioni scala maggiore e minore naturale

E' incredibile come certi argomenti, meno fondamentali d'altri, assurgano a ruolo preminente senza che ne custodiscano le necessarie peculiarità. Perché scrivo questo? Dalle statistiche d'accesso di voi lettori alle pagine dedicate al piano jazz, ho riscontrato che gli argomenti "più fumosi" (non per questo meno importanti), hanno prodotto un "audience" superiore alla loro pregnanza, mentre altri, sicuramente più di valore, sono caduti in second'ordine.

Il prologo intende divulgare che la presente lezione, pur non denotando un aspetto estetico da "canto di sirena", rappresenta un rudimento tecnico assolutamente da non sorvolare. Ti ricordo che le lezioni sono concatenate, ognuna di esse fa' riferimento ad una precedente, "zomparne" a piè pari qualcuna può farti perdere il filo del discorso... mi raccomando!

Nell'incontro ormai "paleozoico" delle differenze tra **tonale e modale**, segnalai alcune "cosettine" che oggi riprenderò approfondendole, è giunto il momento.

In molti casi ti è stato chiesto di **improvvisare a prima vista**, su delle successioni armoniche apparentemente difficili; i metodi per uscirne indenni al momento sono due: il primo, analizzato nei consessi precedenti, è quello della **parafrasi del tema o degli accordi** attraverso l'uso degli approcci diatonici e cromatici; il secondo è quello che mi accingo ad illustrarti.

Sperimenterai una nuova prassi che, attraverso la "funzionalizzazione", ti permette di non perdere la bussola attraversando le giungle armoniche che si parano intricate al tuo cospetto.

Nel **sistema modale** c'è una stretta relazione tra un accordo e una scala, nel **tonale** questo rapporto s'instaura tra una serie d'accordi e una scala. Considera la **maggiore di C**, armonizzala a 4 suoni; armonizzare significa accatastare, ad intervalli di terza, le tre note successive ad ogni grado della medesima (**fig. 1**).

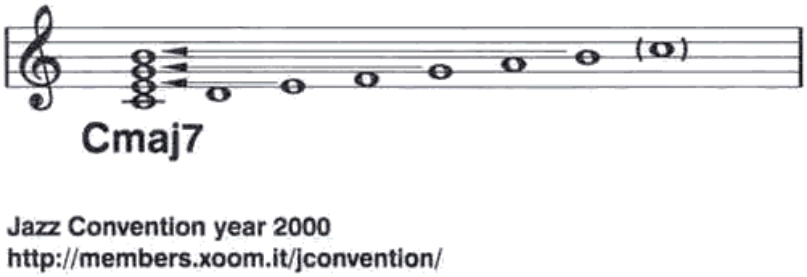


Figura 1

Attraverso questa "**verticalizzazione**" delle voci si creano **sette accordi** (ecco la relazione accordi scala), uno per ogni grado.

Sulla tonica un **Cmaj7**, sulla soprattonica il **Dm7**, sulla caratteristica un **Em7**, sulla sottodominante un **Fmaj7**, sulla dominante un **G7**, sulla sopraddominante un **Am7**, sulla sensibile un **B-b5/7**. Ho preso a modello la scala di **C** perché priva d'alterazioni, questa preferenza rende semplice l'individuazione degli intervalli membri d'ogni singolo accordo.

Ricapitolando, una scala maggiore armonizzata a 4 suoni determina sul **I** e **IV** grado un **maj7**, sul **II-III-VI** un **-7**, sul **V** un **7**, sul **VII** un **-b5/7** (**fig. 2**), impara a memoria questa formula, ti servirà per le sostituzioni parallele e primarie (a breve).

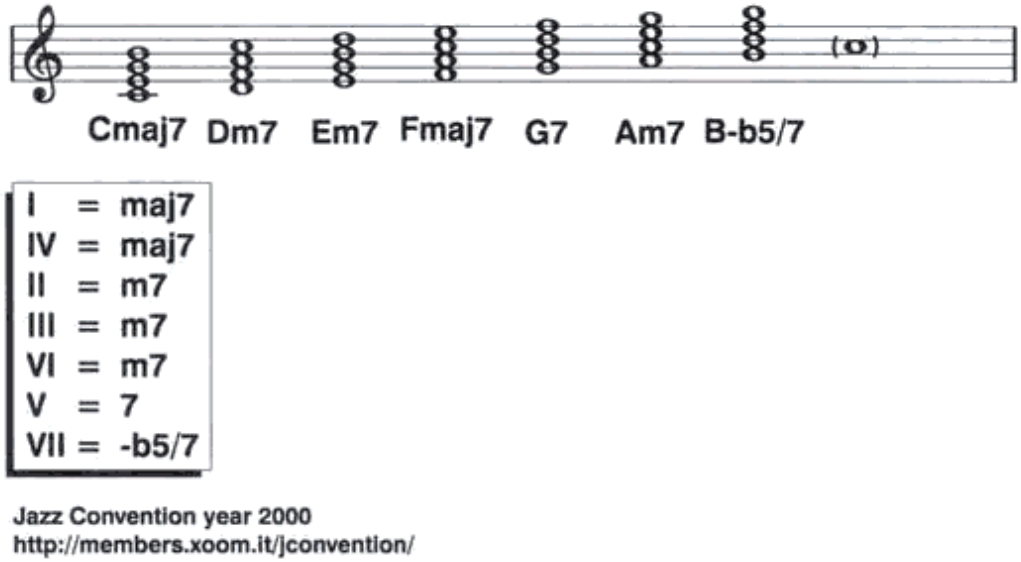


Figura 2

Dalla lettura di quanto scritto, osservi che gli unici due accordi che non si ripropongono sono posti sui gradi **V** (accordo di 7) e **VII** (accordo semidiminuito). Lo so stai per chiedermi:

"Riconoscendoli in una progressione armonica indicano con sicurezza il **centro tonale**? Se sì, ottengo le note sulle quali si basa la melodia di un tema?"

Sì e no, quello sul settimo grado è sicuramente da escludere (fidati sulla parola), lo scorgerai, infatti, in altre armonizzazioni l'unico referente affidabile per l'**individuazione della scala** è il **V7**. Mi spiego, se in una successione armonica incontri, che so, un **Gm7** esso non può segnalarti con sicurezza la tonalità poiché, generandosi su **II, III, VI** grado, fa' parte di tre regioni tonali diverse: quella di **F maggiore** (come II grado), di **Eb maggiore** (come III grado), di **Bb maggiore** (come VI grado), dunque non svela con rigore attendibile la diatonica da impiegare per l'improvvisazione. Il **V7**, essendo **unico**, t'indica con precisione (non è sempre così) la tonalità; da un **C7** scendendo di quinta giusta apprendo immediatamente in che ambito armonico mi trovo (**C7** = tonalità di **F maggiore**). La consapevolezza funzionale, quindi, tende a trarti d'impaccio quando t'imbatti in consecuzioni armoniche in apparenza complesse, sulle quali sei costretto per necessità a realizzare linee melodiche immediate e artisticamente consistenti (mettiamola così! Ce ne passa …).

Mettiamo che nelle prime quattro battute di un brano incappo in questo insieme:

Cm7	**F7**	**Bbmaj7** **Bbm7**	**Eb7** **Abmaj7**	**Fm7**	**Bb7**	**Ebmaj7**

L'armatura di chiave include il **Bb** e **Eb**; mi sento in una "botte de fero" e da buon "malnato" inizio a "smanettare" con la scala di **Bb maggiore**, nella prima misura e nei primi due battiti della seconda va' tutto liscio proseguendo, però, le cose si complicano maledettamente. Benché le alterazioni in chiave mi propongano la tonalità di **Bb**, già la seconda battuta deraglia, modulando, da questa chiave. Il primo intervento da effettuare prevede il rilievo dei **V7**: **F7**, **Eb7**, **Bb7**.

F7 è V di **Bb**
Eb7 è V di **Ab**
Bb7 è V di **Eb**

le tonalità sono tre... pensa te! (fig. 3)

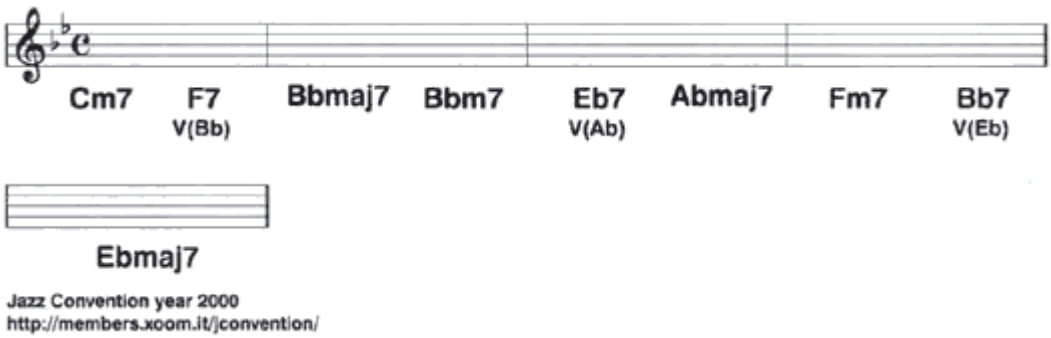


Figura 3

E' facile a questo punto funzionalizzare gli accordi che precedono o seguono i **V7** (**fig. 4**).

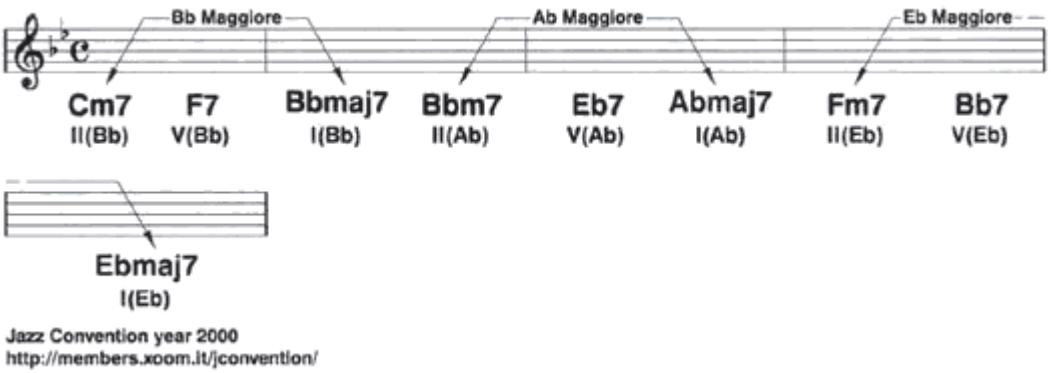


Figura 4

Presta attenzione, una volta assegnati i gradi, a non tornare indietro nella disamina della partitura; intendo assicurare che se nella prima battuta hai evidenziato un **II-V** in **Bb maggiore**, quando approdi a **Bbm7** non cercare di relazionarlo a tutti i costi alla tonalità che lo precede, continua ad andare avanti, soprattutto se nelle vicinanze c'è un altro **V7**. E' importante sottolineare questo aspetto perché nella didattica reale molti miei "discenti", nelle prime analisi incorrono nel madornale errore… erranti, raminghi in una tenebrosa spelonca…

Prova ad improvvisare su questa sequenza con le scale maggiori che hai ravvisato. Con questi passi hai intentato, semplicemente, un timido approccio all'analisi armonica, hai appurato che nel jazz l'**armatura di chiave** non è esaustiva e che le modulazioni possono sopraggiungere sin dalle primissime battute, ti sei reso conto che una serie accordale se ben fronteggiata non comporta particolari rischi "fraseologici".

Un'altra formula di cadenza perfetta (non è giusto definirla così, ma per praticità...) che potrebbe interessarti è la seguente: **II-b5/7-Vm7-Im7**, niente allarmismi ho solo enunciato il **II-V-I** della **scala minore naturale**. Giunti a "virtute" e conoscenza dell'armonizzazione a 4 suoni della maggiore, la naturale, essendo la sua relativa minore, è composta da identiche note (inizia a distanza di **6a maggiore ascendente dalla maggiore**), pertanto l'armonizzazione è analoga. **L**'unica differenza è nella partenza: dal sesto grado si espande nel seguente modo **Im7**, **II-b5/7**, **IIImaj7**, **IVm7**, **Vm7**, **VImaj7**, **VII7**.

Un fattore sul quale, a torto, molti non si soffermano è quello di ricordare a memoria e con compitezza gli accordi prodotti sui gradi II-V-I di tutte le scale tonali; cerca di non incorrere in questo errore è un fondamento che ti tornerà molto ma molto utile per il futuro, questa è una promessa!

PARTITURE

Il brano adatto per lo studio di queste nuove nozioni è: "Bluesette" ( ) di **Toots Thielemans** (Pag.56 - Real Book). Si tratta di una composizione in ¾ dalla struttura di **24 battute**.
Un chorus da 24 ti suggerisce qualcosa? Oppure ti è completamente indifferente?

Se hai avuto la costanza o l'opportunità di seguire le **lezioni precedenti**, qualche campanellino d'allarme dovrebbe quantomeno sollazzarti la capa. Un blues particolare? Chissà avrei potuto sparare una immane corbelleria...Chissà! Il cambio degli accordi, tranne che nelle battute n° **3-4** e **19-20** alle quali non sai ancora attribuire un significato, è perfetto per incominciare l'avventura "analisi armonica".

Cerca gli accordi di dominante ed associa ad essi quelli vicini se della stessa tonalità, riferendoti all'esempio della **figura 4**.

Io consiglio sempre, almeno nelle fasi iniziali, di copiare la successione armonica del pezzo su un quaderno pentagrammato e su quello realizzare "l'indagine", è un modo di agire "pulito", scrivere le tue riflessioni direttamente sulla fotocopia dello spartito originale, in mezzo agli accordi e alla melodia, diventa visivamente caotico. Una volta conclusa l'operazione prova a "fraseggiare" utilizzando le scale che hai determinato, accompagna con i **Bud Powell** e **Kelly-Evans** voicings, impara a memoria il tema sostenendoti con i **Kelly-Evans** per la mano sx, ricerca lo stile con cui è stata scritta **Bluesette**, quando incontri gli accordi **m7** e **maj7** rivanga che il tonale puoi infettarlo con il modale, poni attenzione alla pronuncia. Pensi che qualche scala blues possa fare al caso tuo? ... L'ho buttata là!

Nella sezione ascolto una versione in 4/4 di Toots tratta dall'album: "**The Brasil project**" (1992 - BMG)

Bluesette [**MP3: 900KB**] [**Real Audio**]

Lezione 19: Armonizzazioni scale minore melodica e armonica

Nel **precedente capitolo** ho attribuito agli accordi costituenti una progressione tonale, una funzione armonica.

Attraverso la localizzazione del **V7** (V7=accordo di dominante) sono riuscito a determinare con esattezza, il "*centro tonale*" sul quale poggia le basi una serie accordale. Ho preso visione che se nella tonalità maggiore il rilievo del V7 è importantissimo per ravvisare la scala maggiore che lo causa, per la minore naturale lo stesso meccanismo d'indagine è invalidato dall'accordo **m7** (vedi lezione precedente).

In molti dei brani che hai setacciato, hai sicuramente osservato che, di tanto in tanto, accanto ai **IIm7-V7-Imaj7** delle tonalità maggiori, spiccano sequenze **IIm7-V7** che, invece di risolvere su un Imaj7, si tuffano a capofitto verso un m7, più di rado raggiungono un **-maj7**, hai notato inoltre, un **II-b5/7 - V7b9** che precede un maj7, un m7 o più raramente un **-maj7**. La musica jazz fonda il suo spirito innovativo sul "paradosso", se ne infischia del "prussiano" accademismo e sono in procinto di dimostrartelo:

"Che fa' questo salta di palo in frasca!" ... un po' di calma please !

Oggi armonizzerò, sempre a quattro suoni, le due scale tonali ignorate nella scorsa lezione: la **minore melodica** e la **minore armonica**. Inizio con la prima, senza stare a ribadire tutti i corollari "*fronzolosi*" che la stabiliscono come scala ambivalente (quando si suona in senso ascendente ha una certa costruzione quando discendente un'altra), tralascio quest'aspetto ed io jazzista (o pseudo tale), la penso come mostra la **figura 1**: su e giù sempre allo stesso modo (mi dici se non fosse così come faresti a macinare le scale **lidie b7**, le **doriche b2**, le **superlocrie**... le superchè? Hai ragione ma che vuoi fare mi lascio trasportare). Torniamo a bomba, armonizziamo questa sequenza diatonica (fig. 1).

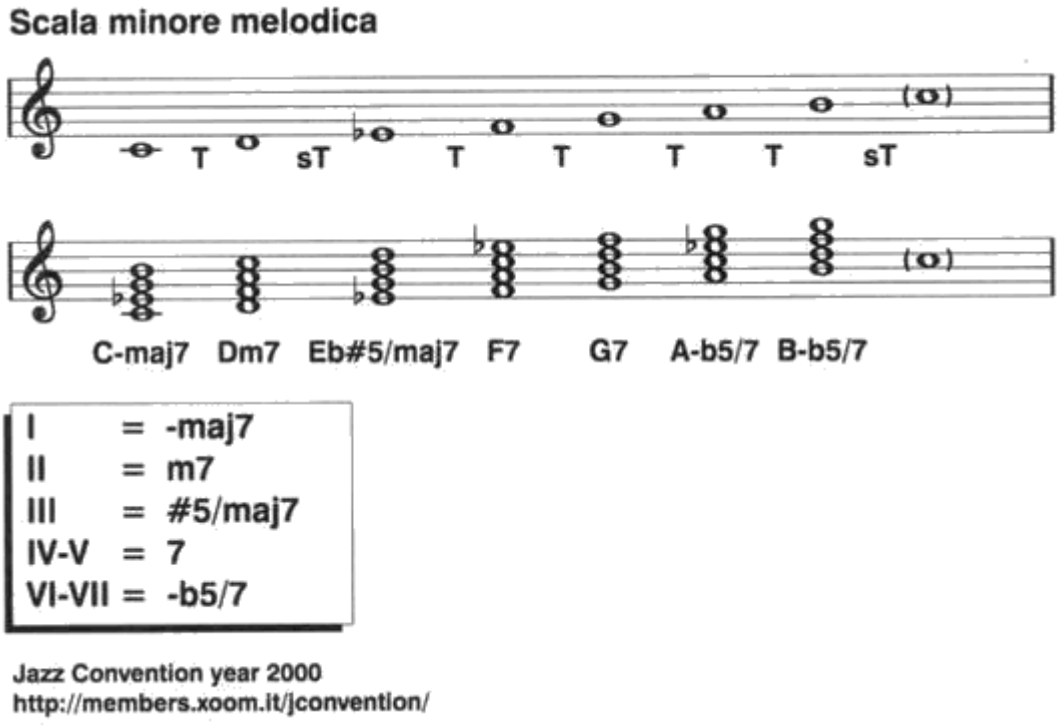


figura 1

Questa scala partorisce, come la maggiore, più accordi della stessa specie su più gradi. Sul **I** una *tetrade* costituita da una triade minore alla quale è aggiunta una settima maggiore, ho sentito chiamarla minore larga, per te da oggi in poi sarà **minore-maggiore** (minor-major chord). Sulla **terza voce** una nuova quadriade prodotta dalla somma di una triade aumentata più una settima maggiore. Sul **IV** e **V** grado due accordi di **7**, sul **VI-VII** due accordi **semidiminuiti**. **P**resta zelante attenzione a queste ultime quattro sistemazioni, già dal capitolo 1 caldeggiai future supposizioni in merito; la minore melodica oltre ad essere particolarmente "percorsa" nell'improvvisazione, attraverso l'impiego dei modi che origina, sarà utilizzata (questa al momento può sembrarti un'affermazione azzardata) per ottenere linee melodiche su un II-V-I minore armonico:

"Possibile?"

Un solo voicing armonizzerà tutta la scala consentendoti quello che ad oggi ti pare improponibile. Negli scambi paralleli il **IV7** ci tornerà molto utile.
Il **IIm7-V7** della minore melodica è identico al II-V della maggiore; se da un lato confonde un po' le idee, in quanto solo l'accordo di primo grado cui tende può indicarti se sei in maggiore (**maj7**) o in minore (**-maj7**), dall'altro quest'ambiguità ti concede, in un **IIm7-V7**, di utilizzarle entrambe; dunque maggiori evenienze lessicali. **M**olte volte, come ho fatto intendere nel prologo, i compositori hanno preferito far risolvere un II-V minore melodico su un semplice **m7** e non su un **-maj7** come la regola detta, questo "escamotage" sottintende qualcosa di più "semplicemente" complesso, ne parlerò epidermicamente fra poco nelle "**PARTITURE**". Adesso scruta la figura 2:

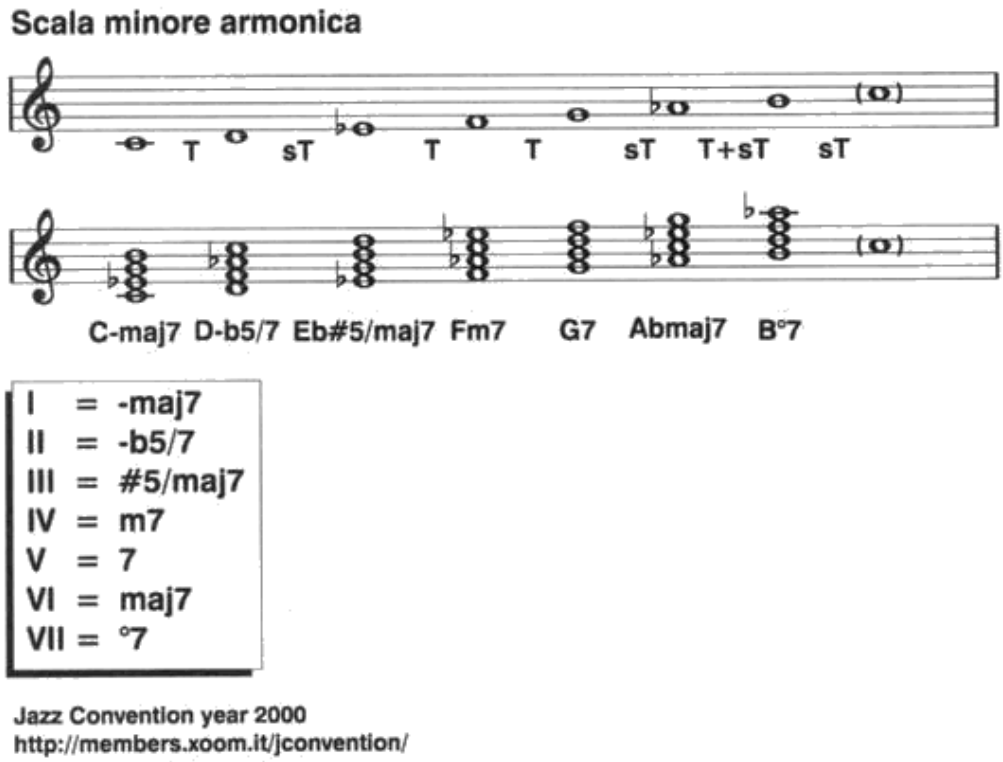


figura 2

In essa è raffigurata la scala minore armonica, "verticalizzo" le voci a distanza di terza, gli accordi che scaturiscono sono disomogenei. Sul **I** grado un **-maj7**, sul **II** un **-b5/7**, sul **III** un **#5/maj7**, sul **IV** un **m7**, sul **V** un **7**, sul **VI** un **maj7**, sul **VII** un **°7**.

Presta attenzione la **6a voce** in questa diatonica è minore, come la minore naturale; nei "**turnaround**" configureranno pretesti attuativi per nuovi accadimenti.Se un II-V minore melodico è difficilmente riconoscibile, quello minore armonico è semplicissimo da scovare; "nidifica" in molti standards, se incontri un V7 preceduto da un -b5/7 (es: **| D-b5/7 | G7 |**), puoi ritenerlo II-V minore

armonico; se il compositore indica nella sigla del V7 anche il grado b9, non ci sono incertezze di sorta ci sei dentro al 100%:
"Perché ?"

Il sesto grado nella minore melodica è bemolle (sesta minore).

Osserva **G7** sul V grado nella **fig.2**, prova ad aggiungere a questa *tetrade* la **9**, la nota successiva a Fa (7a minore di G), lungo la scala a distanza di terza minore, è **Ab**. Se quest'ultima la rapporti a **G7** rappresenta la **b9** dello stesso. Nella maggiore e nella melodica, se estendi alla *quintiade* gli accordi di V grado, le none sono maggiori; la minore naturale la possiede bemolle, ma su un accordo Vm7 e non V7, pertanto se trovi un II-V scritto così:

II-b5/7 - V7b9

beh allora mettiti l'anima in pace e abbandonati al moresco fato minore armonico. Per il futuro, se lo vuoi fulgido, memorizza gli accordi sui gradi II-V-I e I-VI-II-V originati dalle quattro scale esaminate, riferendoti allo specchietto della **figura 3**.

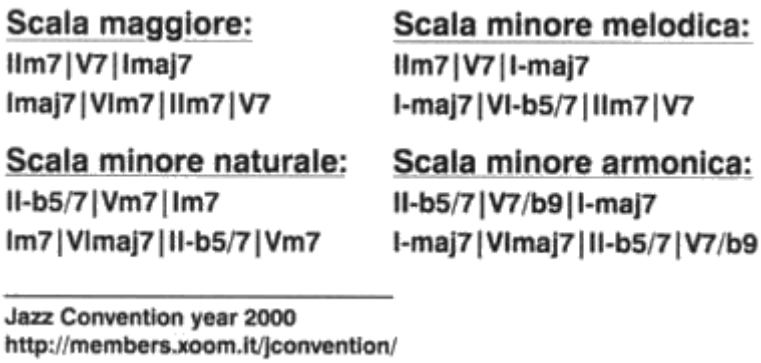


figura 3

PARTITURE
Per il momento non studierai voicings specifici per i II-V-I minori armonici, poiché non sei ancora a conoscenza dei Kelly-Evans per gli accordi semidiminuiti (sono ben 5).
Più volte ho ribadito in queste trattazioni che in uno standard in "forma canzone", quindi, composto da una progressione armonica tonale, ricercare i II-V-I facilita i compiti improvvisativi e della formazione dei voicings.
Il tuo attuale sapere restringe il campo soltanto a queste due ultime variabili, dalle quali non si può prescindere per impostare un corretto percorso di studio. Se il II-V-I maggiore è reperibile a "iosa" nei vari "Evergreen" ed è facilmente identificabile, quello minore, quasi abitualmente, non sottostà alle regole che ambiscono a farlo risolvere su un **-maj7**; di frequente, infatti, si ricorre ad uno scambio parallelo che predilige un semplice **-7**, accordo meno spigoloso alla percezione acustica e foriero di successive soluzioni armoniche.

I brani che accolgono nella propria struttura II-V-I minori armonici puri (**II-b5/7 | V7b9 | I-maj7**) possono contarsi sulla punta delle dita; comunemente, molti compositori, si sono serviti dell'accordo minore-maggiore (-maj7) come forma di congiunzione armonica. In "**My funny Valentine**" (battute 2-10-26) il **C-maj7** lega l'iniziale Cm al Cm7, in "**In a sentimental mood**" (battute 1-3-25-27), Duke Ellington adopera la stessa idea.

In altre circostanze il **I-maj7** è pensato dalla **prospettiva modale**, è il caso di "**Blue'n green**" di Miles Davis (battuta 9); "**Two not one**" di Lennie Tristano, un **Db-maj7** si trova nelle misure 2-10 e 26 all'interno di una struttura da 32; "**Love for sale**" di Cole Porter, un **Bb-maj7** è situato nelle 3-4-7-8-51-52-55-56 (struttura da 64); "**Mystic touch**" di Joanne Brackeen prima misura **B-maj7**

(struttura da 17); "**Speak Like a Child**" di Herbie Hancock (qualcuno la ha attribuita a Wayne Shorter) un **Gb-maj7** fra le "stanghette" 15 e 16 (struttura 54+4); "**The summer Knows**" di Le Grand ne contiene molti e in più battute... insomma hai voglia ad elencare!

Riconducendomi a quanto asserito in precedenza, poche sono le composizioni dove li stani nella loro interezza, tra quelli che suono e che ricordo: "**Off mirror**" di Monk, **| A-b5/7 D7b9 | G-maj7 |** nelle posizioni 4-5-28-29 mentre **| D7b9 | G-maj7 |** é racchiuso nelle misure 24-25; "**What's new**" di Bob Haggart dove la sequenza **| G-b5/7 Gb7 | F-maj7 Fm/Eb |** si colloca nelle battute 22-23 (Gb7 sostituisce di tritono il naturale accordo di dominante C7).

Il brano che consiglio di studiare in questa settimana è "**Solar**" di Miles Davis (pag. 386 Real-Book, **fig. 4**).

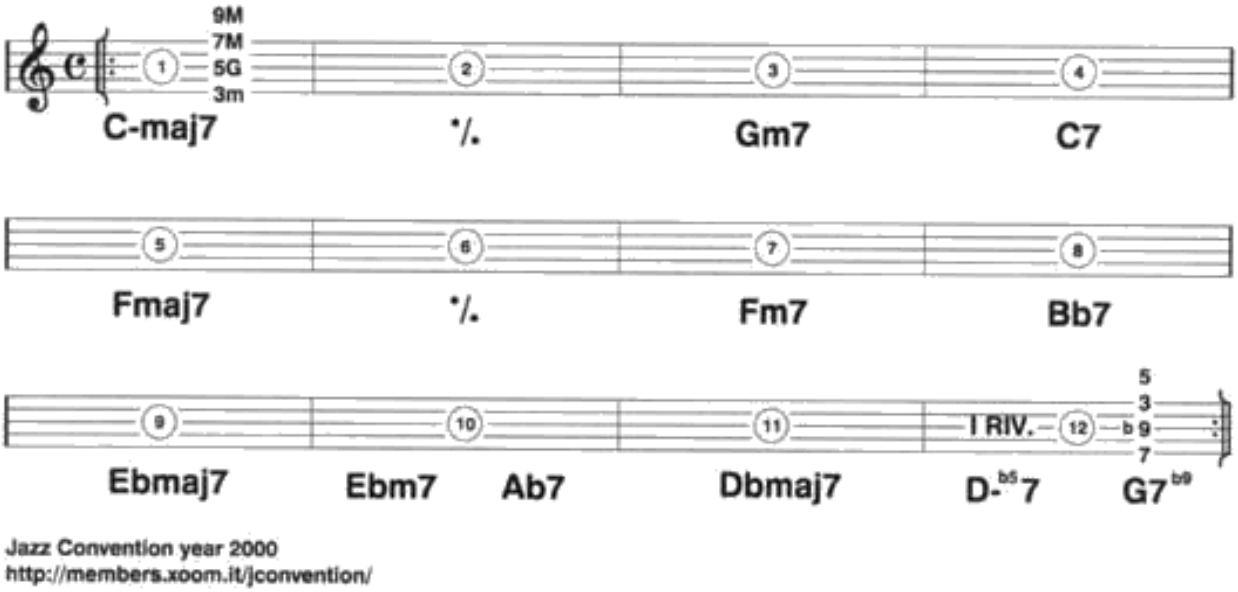


figura 4
Ascolta: Chet Baker (Settembre 1958)

Evidenzierai una *diescenza* tra la versione della figura 4 e quella del Real Book. Quest'ultima, errata nella trascrizione, appone subito all'inizio un **Cm7** e non il corretto **C-maj7** (quando esponi il tema nella prima battuta c'è la nota B, settima maggiore di Cm).

- Studia a memoria il cambio degli accordi e il tema
- intercetta i centri tonali
- presta riguardo alla struttura è ingegnosamente espansa su un periodo da 12
- distingui in che stile è stata concepita
- utilizza tutti i voicings che conosci sia per accompagnarti, sia per sostenere un solista
- nella connessione di linee melodiche applica i modi che conosci
- adopera le scale messe in luce dall'analisi armonica
- prova a parafrasare il tema e ad approcciare verticalmente gli accordi come sai
- qualche scala blues di tanto in tanto ... che ne pensi !

Sei ormai giunto alla diciannovesima lezione, spero che ti sia accorto che il lavoro che stai svolgendo si basa sulla consapevolezza, i voicings non li ho spiattellati belli pronti in una partitura con tutte le "notine" al posto giusto, hai dovuto ragionare sugli intervalli; non ho scritto dei patterns, ti ho spiegato come crearne dei tuoi. Spero tu abbia compreso che **la teoria è pura pratica**, tutto quanto esaminato, concettualmente, è stato tradotto in realtà, per questo ti prego di seguire la filologia di questo corso senza ignorare nessun passaggio anche se, magari, sei già un musicista semi navigato. Ogni argomento si somma al precedente e non lo esclude ...

Lezione 20: Dominanti secondarie

ARGOMENTO
L'argomento di questa lezione ti conduce pian piano alla meta finale, l'acme del primo anno di corso.
Gli elementi sin qui conseguiti devono essere dislocati e maneggiati con raziocinio. L'appezzamento che ti prepari a solcare per la vastità delle argomentazioni è argilloso, copioso d'insidie concettuali; è necessario, quindi, comprendere la filosofia sulla quale fonda le proprie radici.

M'accingo a fare ingresso nella sfera delle **sostituzioni armoniche**, dove tutto è tutto e il contrario di tutto, un capitolo difficile da spiegare per via telematica, inevitabilmente sintetizzato. A scuola, nella vita reale, i miei allievi ed io ci adoperiamo su queste tematiche più di un mese solo per tentare di capire, più di una vita per applicare (non intimorirti!).

Quando nel **tonale** ho dissertato sull'accordo di dominante, inquadrandone le caratteristiche e la genesi, ho sostenuto che il *tritono* al suo interno determina il movimento della radice verso una tonica (**C7**-**Fmaj7** / V-I).

All'epoca scrissi che l'appellativo più aderente all'accordo di dominante che tende ad uno di primo grado, può essere **dominante principale** o **primaria;** nell'esempio precedente C7 è dominante principale di Fmaj7.

A questo punto mi chiedi:

1. esiste un altro tipo d'accordo di dominante?
2. Se sì, come posso riconoscerlo?
3. Posso impiegarlo per rendere più interessante una progressione armonica?
4. Adoperandolo in sostituzione di qualcosa è efficace?
5. Prelude all'introduzione di qualche altra diavoleria armonica?

Esiste la cosiddetta **dominante secondaria**, nonostante la sua comparsa sembri determinare una modulazione (cambio di tonalità), essa non fa' altro che rafforzare quella d'impianto... mi spiego.

Le *dominanti secondarie* sono accordi di **V7** che creano delle modulazioni **transitorie**. Nei capitoli "analisi (I) e (II)", ho armonizzato a quattro suoni le scale tonali, con riferimento alla maggiore ogni grado, dal primo al settimo, escluso il quarto, può diventare un accordo di dominante; la condizione perché ciò accada è che l'accordo che segue quello trasformato in dominante secondaria deve trovarsi una quinta giusta più in basso rispetto a quest'ultimo e deve far parte della stessa tonalità.

Esamina questa classica sequenza:

| Bbmaj7 Gm7 | Cm7 F7 |

si tratta di quattro accordi provocati dalla scala maggiore di Bb (**| Imaj7 VIm7 | IIm7 V7 |**). Puoi sostituire con una dominante secondaria uno o più accordi in questa sequenza? **I**l **Cm7** può diventare **C7** poiché si trova una *quinta giusta* più in alto rispetto al **F7;** il **Gm7** può seguire la stessa strada perché la distanza dal **Cm7** rispetta un'analoga condizione, pertanto le combinazioni possibili saranno:

Bbmaj7 Gm7	C7 F7
Bbmaj7 G7	Cm7 F7
Bbmaj7 G7	C7 F7

Quante volte nella tua carriera di giovane improvvisatore hai incontrato in uno standard una consecuzione di questo genere:
| Am*7* D*7* **|** Gm*7* C*7* **|** (battute 29-30 di *Have you met miss Jones?*)

D'acchito apparirebbero due **II-V** in fila; se scavi più a fondo annoti non due tonalità maggiori distinte di **G** e di **F**, bensì un **I-VI-II-V** nella sola tonalità di **F maggiore**.

Am*7* si avvicenda di *terza maggiore ascendente* al naturale **Fmaj*7*** (Imaj*7*); **Dm*7*** (VIm*7*) diventa *dominante secondaria* di **Gm*7***.

Negli "*evergreens*" che hai studiato e che vaglierai, cerca d'individuare questi "trucchetti" armonici, ne stanerai tantissimi.
Alcune volte la dominante secondaria costruita sul sesto grado si presenta in questa forma ***7alt***; riallacciandomi all'esempio precedente il **D*7*** cambia in **D*7alt***; per convenzione il *voicing* alterato quando appare con questo tipo di siglatura, è costituito dalla **3a maggiore**, dalla **5a aumentata** (#5=b13), dalla ***7a* minore**, dalla **9a aumentata** (#9).

Se compari l'originario Dm*7* al D*7*alt, osservi che l'unica differenza fra i due risiede nella 3a maggiore e nella #5. La nota #9 dell'alterato è identica alla 3a minore del m*7* (E#=F), la #5 o b13 di D*7*alt (A#= Bb), se la colleghi alla tonalità sulla quale questo **turnaround** s'appoggia (F maggiore), rappresenta il quarto grado, dunque più che sconvolgere *rafforza* l'impianto, alla luce di quanto in discernimento ho potere di dichiarare che un accordo di **VI grado *m7*** può essere soppiantato da uno di ***7alt*** (Dm*7*->D*7*alt; Am*7*->A*7*alt e via discorrendo). A breve vedrai che questo presupposto restrittivo investirà argomentazioni più vaste, per il momento è solo un'anticipazione... accontentati.

Riepilogo, un accordo ***m7*** può essere sostituito da un altro di ***7alt*** avente la stessa natura (Fm*7*->F*7*alt, Gm*7*->G*7*alt, etc.), ovunque si trovi, all'interno di qualsiasi itinerario accordale... con le dovute cautele!

Adesso osserva quanto sto' per scrivere:

| Am*7* Dm*7* **|** Fmaj*7* B-b*5*/*7* **|**

Un **VIm*7*** **IIm*7*** **IVmaj*7*** **VII-b5/*7*** nella chiave di **C maggiore**.

Posso rendere *dominante secondaria* il **Am*7***, faccio i conti a ritroso e dico di sì, Ok; il **Dm*7*** certamente no, il pallottoliere dice no; il **Fmaj*7*** assolutamente NO! Seppure lo spazio fra **Fmaj*7*** e **B-b5/*7*** sia di quinta, non è di *quinta giusta* (**b5**); se mutassi quest'accordo in **F*7*** avverrebbe una modulazione vera e propria, il movimento ti porterebbe verso **Bb**, grado non contemplato nella scala maggiore di C. Ricordi cosa ho grafato in precedenza?

"Ogni grado della scala maggiore dal primo al settimo, **escluso il quarto**, può diventare un accordo di dominante".
Nell'analisi armonica la nomenclatura che si attribuisce ad una dominante secondaria è la seguente: se **Cm*7*** (III di Ab maggiore) diventa **C*7*** per raggiungere **Fm*7*** (VI di Ab maggiore), apporrai al di sotto della sigla (C*7*) il simbolo che segue: **V7/VI**, intendendo segnalare una dominante secondaria che raggiunge un VI grado. Se invece scrivi questo **V7/II**, informi che la secondaria è stata creata per un secondo grado... e così via.
In un II-V, il II rispetta la distanza intervallare che ti consente di trasformarlo in dominante, un dominante di un dominante, questo connubio in futuro potrà essere asservito ai tuoi biechi scopi fraseologici? Certamente si... ma ne riparlerò. Per delineare frasi su una serie accordale che annette una dominante secondaria puoi servirti della scala dell'impianto tonale che la origina, aggiungendo la terza maggiore dell'accordo di dominante... **ti prego** non credermi fino in fondo, in questi changes, soluzioni più pregnanti renderanno il tuo futuro melodico sicuramente più roseo.

PARTITURE
Le *dominanti secondarie* albergano comunemente in brevi frammenti armonici della durata di due o di quattro battute, all'interno quasi sempre dei famosi "*turnarounds*".

Gli standards nelle forma canzone, i *blues*, i *rhythm changes*, le *bop songs*, fanno ampio uso di queste risorse.

Se muovi qualche passo indietro e torni a soffermarti sulle battute **27** e **28** di "**Autumn Leaves**", intuisci che sfruttano l'idea illustrata; medesima avvenimento si ripropone nelle **29** e **30** di "**Have you met miss Jones?**". Quelli citati sono brani sviscerati durante il corso di studi, in preparazione di ciò che oggi e nel prossimo futuro, andrò sempre più ad approfondire.

Il pezzo sul quale concentrarti è "**On green dolphin street**" di Kaper/ Washington (pag. 179 *Real Book*); la dominante secondaria è disposta nella misura **29** (A*7*); i due apparenti II-V raffigurano l'abituale turnaround nella sola tonalità di C maggiore.

Su "Green dolphin", dopo avere operato tutte le analisi del caso, gli studi di rito (tutti i voicings al momento conosciuti, scale modali su tonale, interiorizzazione a memoria dei cambi armonici del brano etc.), tramite le chiare (mi auguro!) metodologie applicative sviluppate in queste prime 20 lezioni, prova quando esponi il tema, ma soprattutto nell'improvvisazione, a divellere gli accordi **m7** piazzando i **7alt** e soffermati nell'ascolto del nuovo suono ottenuto; a volte la melodia potrebbe non collimare con le nuove alterazioni che hai introdotto, creando delle dissonanze poco gradevoli impara, quando si presentano, ad avvertirle magari non scartandole subito, in futuro sarai all'altezza di funzionalizzarle ragionevolmente.

Gli accordi delle battute **5** e **6** non devono allarmare, sono degli *slash chords*; il denominatore (/C) si collega alla fondamentale che il bassista o la tua mano sx devono inserire sotto i voicings di **D7** e **Dbmaj7**, per il momento infischiatene e riproduci soltanto i voicings di D*7* e Dbmaj*7*.

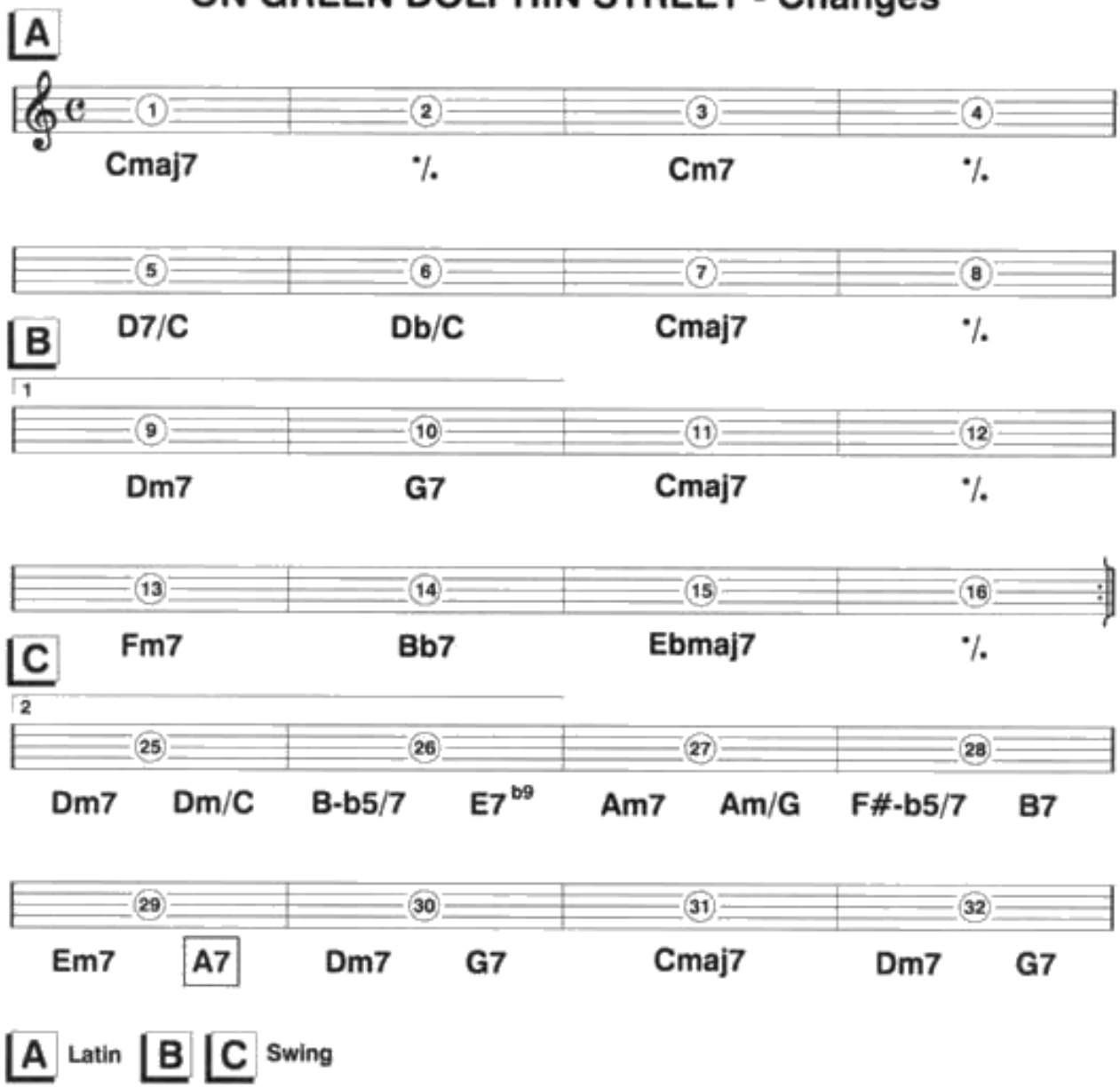
Nel bridge II **Dm7** può mutare in **D7**?
Cmaj7 può cambiare in **C7**?
E se invece non tocco il **Cmaj7** e nella misura **12** inserisco di mia sponte il **C7**, posso farlo?
Chiediti sempre il perché delle cose e sperimenta... sperimenta.

Ho allegato anche un preascolto della durata di un 1 minuto del brano "**On green dolphin street**", tratto dal disco "**Four**" del tenor-sassofonista **Joe Henderson** (Verve - 1968), quest'ultimo è accompagnato dal fantastico trio composto da: **Wynton Kelly**: piano, **Paul Chambers**: contrabbasso, **Jimmy Cobb**: batteria.

Buon divertimento e alla prossima!

On green dolphin (Real Audio): tema
MP3 (30 sec) di improvvisazione di Joe Henderson

ON GREEN DOLPHIN STREET - Changes



A Latin B C Swing

Jazz Convention year 2000
http://members.xoom.it/jconvention/

Lezione 21: Sostituzioni armoniche

Nei due capitoli precedenti, hai imparato ad attribuire una funzione ed una precisa sistemazione ad ogni singolo accordo costituente una sequenza armonica; per conseguire il risultato sei ricorso all'armonizzazione a 4 suoni delle 4 scale tonali.

In quegli scritti ti ho pregato di familiarizzare con le consecuzioni **II-V-I** e **I-VI-II-V** dedotte dalle diatoniche maggiori e da tutte le minori; se lo hai fatto, meglio per te, poiché da oggi in poi impersoneranno la tua "*pagnotta quotidiana*" dalla quale attingere il vitale nutrimento.

In questa settimana (finalmente!) incomincerò a trattare uno degli argomenti più spinosi dell'armonia jazz: le **sostituzioni armoniche**.

Un capitolo insidioso e controverso, infatti, oltre a radicalizzarsi su una tecnica di base inconfutabile, fonda molte delle sue frattali ramificazioni sull'inventiva e sulla fantasia dell'esecutore-compositore.

Quando nella lezione n°18 ho scritto che l'armatura di chiave non può essere affidabile per l'identificazione della tonalità d'impianto, mi riferivo al fatto che attraverso la capacità d'introdurre sostituzioni, avrei creato modulazione su modulazione sin dalle prime battute di un pezzo, rendendo insufficiente quanto prefigurato in chiave.

1. **Ma cosa sono le sostituzioni ?**
2. **In quanti ceppi si dividono ?**
3. **Come si utilizzano ?**
4. **Come si riconoscono ?**
5. **Come s'inseriscono nell'esposizione di un tema ?**
6. **Come si applicano rapidamente ?**

Molti di voi penseranno che io sia un megalomane, mi propongo, infatti, di spiegare l'impossibile... provarci non costa nulla e allora che ci frega!

Sostituire un accordo significa, una volta identificate le sue peculiarità in una serie armonica, inserire al suo posto un altro accordo che tuteli la funzione originaria o la sconvolga totalmente... mi spiego. Nell'analisi di uno sviluppo armonico ti sei affidato all'accordo di dominante per stabilire con esattezza la "**regione tonale**"; ogni accordo che precede o segue il **V7** può essere ad esso relazionato, orbene è possibile tenere conto della funzione armonica determinata, oppure no; se un "*Turnaround*" di questa "schiatta":

Bbmaj7	**Gm7**	**Cm7**	**F7**

è così rielaborato:

Dm7	**G7**	**Ebmaj7**	**Amb5/7**

non accade assolutamente nulla, hai sostituito senza "**sfunzionalizzare**"; se invece operi in questo modo:

Dbm7	**D°7**	**Ebm7**	**Ab7**

qualcosa di ben più interessante è avvenuto.

Per dipanare l'enigma descrivo le famiglie cui possono appartenere le sostituzioni:

1. Sostituzioni **idiomatiche**.
2. Sostituzioni **primarie**.
3. Sostituzioni **d'approccio o di moto**.
4. Sostituzioni **di tritono**.
5. Sostituzioni **per scambio parallelo**.

Termini che intimoriscono il più intrepido tra voi, in realtà sono delle nomenclature che sto affibbiando per "*fare a capirci*"; se ad un qualsiasi strumentista che suona con te chiedessi: "*Mollami una sostituzione idiomatica alla misura 29!*" Il suo pensiero sarà, credimi: "*Ammazza! Questo è un genio!*" Oppure: "*Questo è scemo di brutto!*"

Delle **sostituzioni idiomatiche** ho accennato nel capitolo appalato al "**blues di Parker**"; in pratica si tratta dell'introduzione di nuovi accordi in sostituzione di altri senza ragionamenti armonici, basandosi sulla prova, sull'empirismo, sulle proprie capacità di legare suoni ad altri suoni. E' una modalità totalmente libera che se da un lato offre possibilità inusitate, dall'altro nasconde insidie a volte senza uscita. Ti sconsiglio questa metodologia in quanto denota una conoscenza primordiale e superficiale dell'armonia, è limitante se non si possiede il genio dei "grandi" (in ogni modo fai quello che ti pare).

Le "**sostituzioni primarie**", ingiustamente trascurate, configurano, se usate con intelligenza, dei validi utensili per creare qualcosa di molto fruibile, prossimamente t'avvierò al loro impiego, adesso ne parlo.

La **scala maggiore** produce sette accordi diversi, ognuno può essere sostituito da un altro a distanza di terza ascendente o discendente secondo gli intervalli propri della scala... mi spiego:

scala di **C Maggiore**:

I. **Cmaj7**
II. **Dm7**
III. **Em7**
IV. **Fmaj7**
V. **G7**
VI. **Am7**
VII. **Bmb5/7**

Il Cmaj7 I grado può essere avvicendato da due accordi tratti dalla stessa scala una terza maggiore ascendente **Em7** o terza minore discendente **Am7**.

Il II grado **Dm7**, una terza minore ascendente **Fmaj7**, una terza minore discendente **Bmb5/7**.

Il III grado Em7, una terza minore ascendente **G7**, una terza maggiore discendente **Cmaj7**.

Il IV grado **Fmaj7**, una terza maggiore ascendente **Am7**, una terza minore discendente **Dm7**.

Il V grado **G7**, una terza maggiore ascendente **Bmb5/7**, una terza minore discendente **Em7**.

Il VI grado **Am7**, una terza minore ascendente **Cmaj7**, una terza maggiore discendente **Fmaj7**.

Il VII grado **Bmb5/7**, una terza minore ascendente**Dm7**, una terza maggiore discendente **G7**.

Se torni a quanto illustrato in precedenza:

Dm7	**G7**	**Ebmaj7**	**Amb5/7**

alla luce di quanto stabilito, **Dm*7*** soppianta Il **Bbmaj*7*** (accordo minore terza maggiore sopra); **Gm*7*** si trasforma in **G*7*** dominante secondaria di **Cm*7***; **Cm*7*** è detronizzato da **Ebmaj*7*** (accordo maggiore terza minore sopra), il **Amb5/*7*** è in luogo di **F*7*** (accordo semidiminuito terza maggiore ascendente). Il classico turnaround cambia da così:

Bbmaj7	**Gm7**	**Cm7**	**F7**

a così:

Dm7	**G7**	**Ebmaj7**	**Amb5/7**

Ci sono degli sconvolgimenti riferibili alla tonalità?
Certamente no, se hai pensato *no* mi sono fatto comprendere. Intentando queste sostituzioni si ottengono soltanto diversi colori sonori, non rischi nulla anche se il bassista mantiene le fondamentali della progressione iniziale (**|Dm7/Bb G7/G | Ebmaj7/C Amb5/7/F|**). Applica queste sostituzioni privilegiando i gradi I-II-V-VI delle scale maggiori.

In quelle minori posso fare la stessa cosa?
Certamente si, ma eviterei di intraprendere quest'immane lavoro, giacché attraverso i futuri "scambi paralleli" approderai all'obiettivo con coscienza e rapidità astieniti, dunque, dal pleonastico studio.

Molti ritengono che le "*sostituzioni primarie*" non producono particolari effetti, non se ne comprende a fondo l'utilità; prenderai atto con sommo sgomento nella prossima lezione, quanto siano devastanti in "combutta" con le prossime mistificazioni armoniche.

Quando vuoi riarmonizzare il tema di un qualsiasi brano, attraverso una sostituzione, fallo con equilibrio e con parsimonia, cerca di non sconvolgere l'idea primigenia del compositore che l'ha concepito.

Nella mia esigua carriera mi è capitato di suonare con ottimi musicisti, quelli americani mi hanno sempre raccomandato di salvaguardare il tema originale:
"Fai quello che ti pare, introduci, armonizza, sconvolgi ma quando partiamo esponi il tema in modo che l'ascoltatore riconosca la canzone che gli suoniamo!"

Quando esegui una sostituzione primaria nell'esposizione di un tema poni attenzione al rapporto che s'instaura fra il nuovo accordo e la melodia sulla quale va ad intervenire, potrebbero crearsi delle dissonanze sgradevoli.

I voicings che al momento conosci sono i **Kelly-Evans**, se rimembri ci sono i **7-9-3-5** e i **3-5-7-9**, in queste due formule sono già insite le sostituzioni primarie; un **Cmaj*7*** secondo il 3-5-7-9 è composto dalle note **E-G-B-D** se pigi contemporaneamente queste voci, esse corrispondono a **Em*7*** in posizione fondamentale, sostituzione primaria di Cmaj7, per questo motivo utilizzando i voicings Kelly-Evans tu realizzi la sostituzione della sostituzione... mi rispiego.

La "*primaria*" di **Cmaj7**, salendo di terza maggiore, è **Em7**, il voicings di quest'ultimo preso con il 3-5-7-9 o il 7-9-3-5 introduce una nota che esula dalla tonalità: il **F#**, che trasforma l'iniziale Cmaj7 in **Cmaj7#11**, se da una prospettiva quando improvvisi si produce l'opportunità di creare una linea melodica sul modo lidio, dall'altra la nuova alterazione, rapportata al tema dello standard che stai interpretando, potrebbe creare delle tensioni melodiche inopportune.

Malgrado io abbia imbrattato queste pagine con un consistente rigagnolo d'inchiostro digitale, ho scritto veramente poco, mi sono limitato a riportare la casistica comune riscontrata nelle mie lezioni reali, le eccezioni, i trucchi, i sotterfugi, gli espedienti non riuscirò mai a tradurli in HTML...: "*Ti prego scusami se non posso andare oltre!!*"

PARTITURE

Il brano "**Night and day**", scritto da **Cole Porter** nel **1932** (Pag.320 Real book), rappresenta il pezzo "cavia" sul quale sperimentare le prime sostituzioni.
Hai due possibilità, la prima è quella di cambiare gli accordi, attraverso le primarie, quando esponi il tema; la seconda di sostituirli nell'improvvisazione. L'analisi armonica ti rivela a quali gradi di una determinata tonalità appartengono i voicings (vedi lezioni: Armonizzazioni scala maggiore e minore naturale e Armonizzazioni scale minore armonica e melodica); il primo intervento da fare, quindi, è funzionalizzare gli accordi.

In base ai gradi che quest'ultimi rivestono, li rimpiazzi dove vuoi e a tuo gusto con altri voicings una terza sopra o sotto come indicato nello specchietto illustrato nella prima parte. Naturalmente in tutto c'è l'eccezione, puoi decidere di considerare un accordo per volta senza pensarlo necessariamente inserito in una progressione tonale specifica.

Il **Dm7** della *battuta 13*, malgrado sia un **IIm7** nella chiave di **C maggiore**, puoi anche ritenerlo come **terzo** grado di **Bb** maggiore o sesto grado di **F maggiore**, pertanto il **Dm7** potrà essere sostituito da **Fmaj7-Bmb5/7** in **C maggiore**, da **F7-Bbmaj7** in **Bb maggiore**, da **Fmaj7-Bbmaj7** in **F maggiore**; per ogni accordo di qualsiasi brano puoi utilizzare lo stesso procedimento.

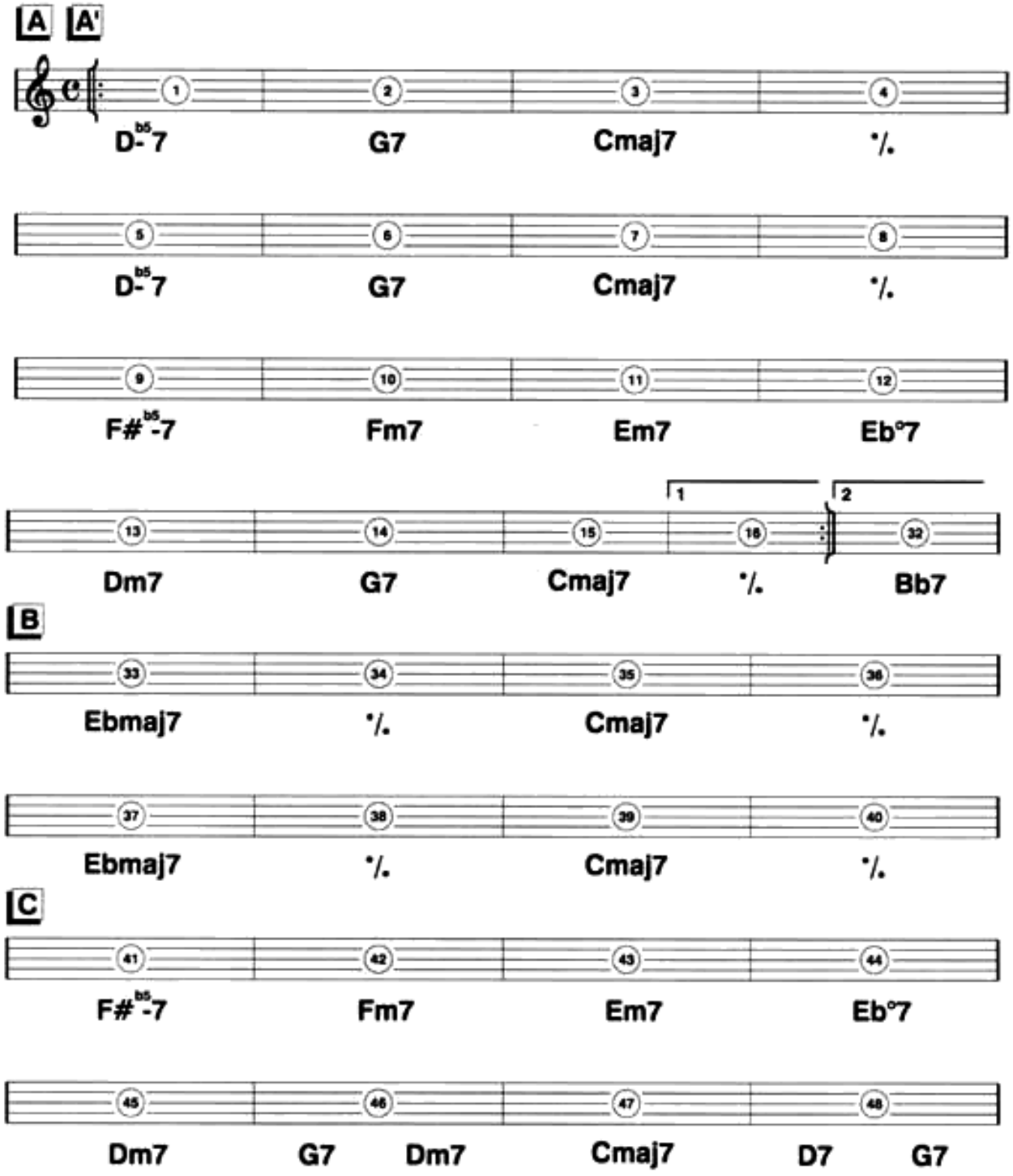
Quando sostituisci fallo con sobrietà e diligenza se eccedi, l'idea ancestrale del brano può essere sconvolta; se intervieni con dei cambi nelle battute 1-2-3-4, nelle 5-6-7-8 mantieni la serie originale, se decidi che la 13 e la 14 possono essere più interessanti con nuove successioni, tutela il Cmaj7 delle 15 e 16 e così via.

Ti ricordo che il materiale che pubblico è solo ausiliare, **la presenza e il confronto con un interlocutore reale è fondamentale**, il capitolo sostituzioni e quelli che seguiranno acuiranno in te quest'esigenza... capita a tutti! Nessuno si è "fatto" seguendo un libro né tanto meno una pubblicazione telematica di un perfetto sconosciuto.

In ascolto, in real audio, ho inserito un 1' 08" di **Night and day** suonato da **Oscar Peterson**.

Night and day (Oscar Peterson)

Night and day – changes



Jazz Convention year 2000
http://members.xoom.it/jconvention/

Lezione 22: Sostituzioni armoniche II

ARGOMENTO

Quando nel capitolo precedente ho elencato le famiglie delle **sostituzioni armoniche**, nel punto 3 della lista ho accluso le "**Sostituzioni d'approccio o di moto**"; è giunto il momento di sviscerare la problematica che le riguarda.

In primo luogo possono essere utilizzate in forma di "facenti funzione", ossia in sostituzione di un accordo o di una serie d'accordi, in secondo luogo come accordi isolati o in gruppo (II-V, I-VI-II-V etc.) d'addizionare alla serie armonica preesistente di uno standard jazz... mi spiego !

Attraverso l'analisi armonica, di cui ho largamente relazionato negli argomenti 18 e 19, possiedi la facoltà di rilevare con esattezza il grado che ogni accordo riveste all'interno di una qualsiasi composizione; se vagli con oculatezza una successione di questo genere:

Cm7	**F7**	**Bbmaj7**	**Ebmaj7**

sei di fronte ad un **IIm7**, ad un **V7**, ad un **Imaj7**, ad un **IVmaj7** nella sola tonalità di **Bb**; ebbene se decidi di attuare delle "*Sostituzioni d'approccio*", ognuna di queste sigle può cambiare in un primo grado "fittizio": "Che significa?"

Ogni accordo, di qualsiasi specie (maj7, m7, 7 etc.), può rivestire il ruolo di **I grado**; dopo la trasformazione è utilizzato pretestuosamente come approdo armonico; la risoluzione verso questo I grado arbitrario si raggiunge per mezzo del II-V o del I-VI-II-V delle tonalità maggiori o minori (al momento è così!), inseriti nelle battute immediatamente precedenti,

Riconsidera il precedente esempio:

Cm7	**F7**	**Bbmaj7**	**Ebmaj7**

Ebmaj7, malgrado sia indicato dall'analisi armonica come **IV** nella chiave di **Bb maggiore**, lo converto in un *primo grado* sostituendo, dunque, potrei determinare le configurazioni che seguono:

Cm7	**F7**	**Fm7**	**Bb7**	**Ebmaj7**

Precedo l'**Ebmaj7** con il proprio **II-V maggiore** eliminando **Bbmaj7**

Cm7	**Gm7**	**C7**	**Fm7**	**Bb7**	**Ebmaj7**

Anticipo la nuova serie della misura 3 costruendo un **II-V** sul **Fm7** nuovo primo grado (II-V del [II]-V), soppianto il **F7** di partenza.

Am7	**D7**	**Gm7**	**C7**	**Fm7**	**Bb7**	**Ebmaj7**

Medesima intuizione è sfruttata nella battuta uno, realizzo un **II-V** finalizzato al raggiungimento del **Gm7** della bar due; ottengo in questo modo un II-V del [II]-V del [II]-V.

Amb5/7	**D7alt**	**Gmb5/7**	**C7alt**	**Fm7**	**Bb7**	**Ebmaj7**

In luogo dei II-V maggiori, utilizzo quelli minori. I V7alt sono inseriti al posto dei V7b9, come largamente commentato nell'argomento "Analisi armonica (II)".

Cm7	**Ebmaj7**	**C7**	**Fm7**	**Bb7**	**Ebmaj7**

In questo caso ricorro all'uso (bars 2 e 3) dell' I-VI-II-V in **Eb maggiore**, per indirizzarmi verso il **Ebmaj7**.

Cm7	**Ebm7**	**Cbmaj7**	**Fmb5/7**	**Bb7/b9**	**Ebmaj7**

Analogo concetto, l' I-VI-II-V è desunto dalla minore armonica di **Eb minore**.

Cm7	**Ebm7**	**Cmaj7**	**Fmb5/7**	**Bbm7**	**Ebmaj7**

In questo frammento l'I-VI-II-V è desunto dalla minore naturale di **Eb**.

Cm7	**G7**	**C7**	**F7**	**Bb7**	**Ebmaj7**

Le dominanti secondarie (misure 2 e 3) detronizzano i II gradi; **Gm7** diventa **G7**, **Fm7** si trasforma in **F7**.

A7	**D7**	**G7**	**C7**	**F7**	**Bb7**	**Ebmaj7**

Tutto diventa V7 secondario causando delle **dominanti in caduta**.

Al momento le conoscenze in tuo possesso non ti permettono di travalicare un certo "limite sostitutivo", in seguito costaterai che ci saranno vie ancora più avvincenti da percorrere. Nelle esemplificazioni precedenti ho adoperato le tecniche di "moto" per creare una risoluzione verso un I grado congetturato all'uopo, una serie d'accordi è al posto di quella originale, ho "*sfunzionalizzato*". Le tecniche d'approccio non sono solo queste, infatti si può tutelare la successione originale aggiungendo ad essa, senza sostituire, accordi che risolvono sempre su un ipotetico I grado... ripartiamo da capo:

Cm7	**F7**	**Bbmaj7**	**Ebmaj7**

Riconsiderando **Ebmai7** come sovrano in queste quattro bars, posso aggregare nella misura 3 (al Bmaj7) un **Bb7** simulando un V-I, I rappresentato dall'Ebmaj7.

Cm7	**F7**	**Bbmaj7**	**Bb7**	**Ebmaj7**

Se considero **Cm7** come I, nella quarta battuta sommo al **Ebmaj7** un **G7** ottenendo:

Cm7	**F7**	**Bbmaj7**	**Bb7**	**Ebmaj7**	**G7**

Così via di seguito. Hai sicuramente percepito che questa tecnica tende al raggiungimento di un obiettivo risolutivo; un modulo di accordi è elaborato affinché raggiunga un riposo, è un movimento sempre in avanti, dunque è auspicabile che si rispetti questa direttiva.

Adesso osserva la *figura 1*, è il "bridge" di "**On green dolphin street**", i cambi sono stati realizzati a ritroso, ogni sostituzione risolve sull'accordo che la precede secondo il flusso della freccia; questo è

un errore che molti commettono, l'intenzione fallace non t'incammina verso un risultato apprezzabile; talvolta quasi a smentire le mie affermazioni la ciambella riesce con il buco, il soddisfacente risultato è da imputare, usando un eufemismo, soltanto alla "buona stella".

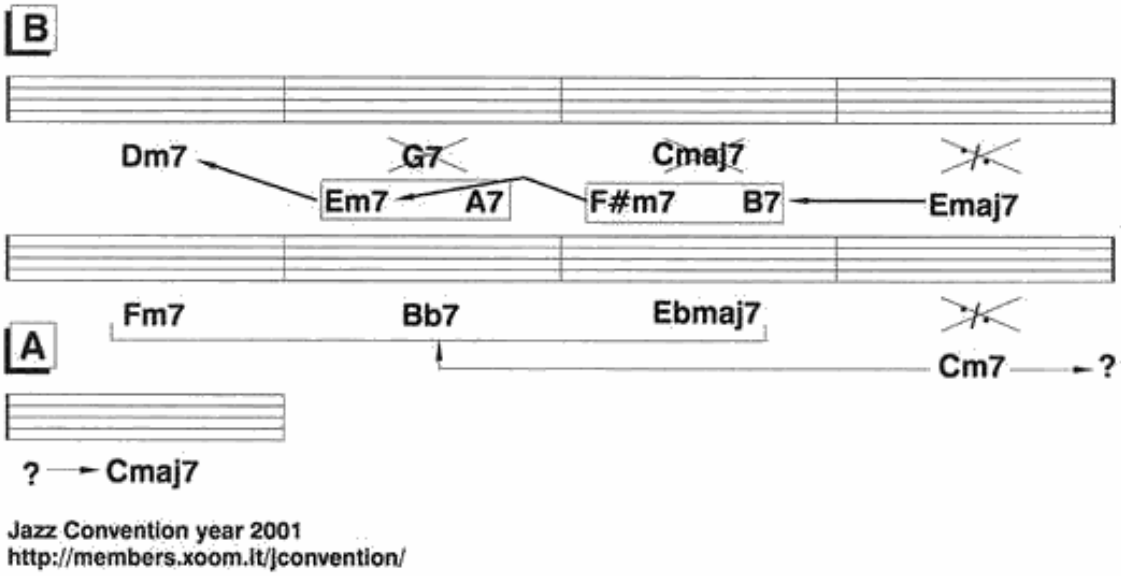


figura 1

Nella lezione 21 ad un certo punto ho dichiarato che le sostituzioni primarie sarebbero state ancora più intriganti se rapportate a future "mistificazioni armoniche". Tento di convalidare o di confutare i miei incauti sproloqui formulati al tempo.

Osserva la *figura 2*:

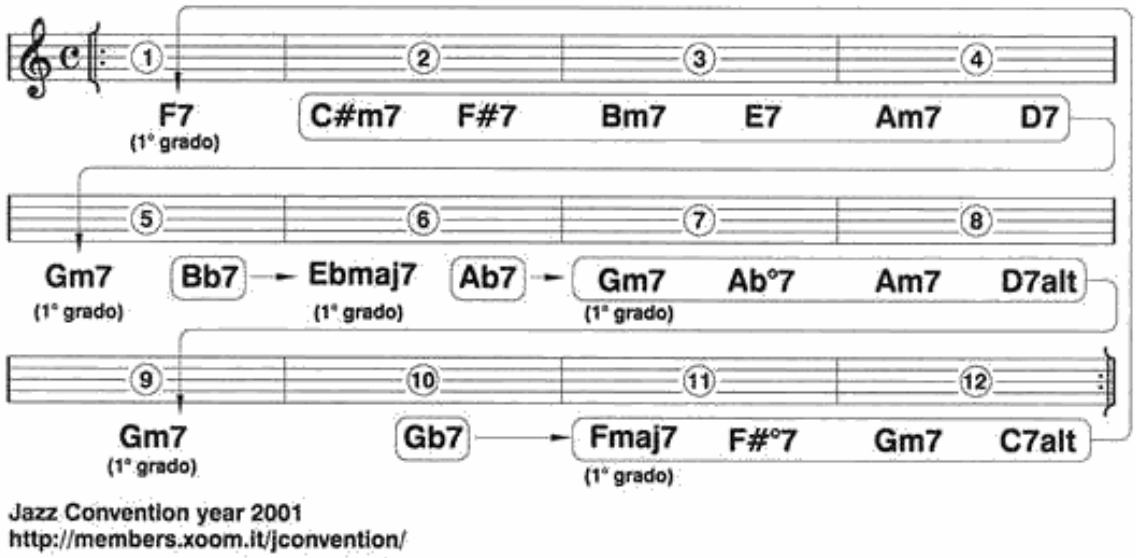


figura 2

si tratta di un **blues in F** (ormai sei un blusaro che si sollazza di chiappa in chiappa su queste garrule strutture).

La "combutta" avviene nella **battuta 5**, tenendo fermo il cardine lì residente il **Bb7**, penso ad una sua sostituzione primaria che lo possa precedere nella stessa misura; una terza minore in basso (tonalità Eb maggiore) c'è il **Gm7**, lo aggiungo due movimenti in anticipo rispetto al Bb7, l'espediente mi permette di creare una linea di II-V del [II]-V (battute 2-3-4) questa volta non più tendenti al **Bb7** (cosa che avveniva nel blues di Parker - vedi lezione dedicata), ma convogliabili nella direzione del **Gm7**.

Ogni sostituzione sia essa composta da più accordi (misure 2->4; 7->8; 11->12) sia da uno singolo (bars 5-6-10) tende alla risoluzione sul primo grado fittizio, in questo caso scelto arbitrariamente da un mio allievo, *Marco Pomante*, che ha ingegnosamente architettato questa progressione utilizzando tutti gli elementi di cui al momento dispone (naturalmente siamo sulla linea di start, il fato ci serba ben altre meraviglie).

PARTITURE

Per lo studio in questa settimana torno indietro nel tempo, il brano è ripescato dall'argomento "dominanti secondarie": **"On green dolphin street"** di Kaper/Whashington (Real book pag. 179).

Prima però di procedere t'invito, come faccio di solito in Accademia, a sperimentare sul fertile terreno del Blues. Partendo dalla struttura base (vedi lezione 11), crea delle sostituzioni d'approccio verso i tre cardini; cerca sempre delle cadenze che simulino un senso di riposo sull'accordo che hai deciso essere un primo grado fittizio (nel nostro caso il cardine), se nel tuo blues in **F** vuoi raggiungere il **Bb7** nella battuta cinque (secondo fulcro del blues in F), incomincia ad inserire la sostituzione dalla misura quattro, ad esempio un II-V di Bb7 (**|Cm7 F7|**); il **Cm7** a sua volta può ambire al ruolo di nuovo primo grado, nella battuta tre puoi suonare il corrispettivo II-V (**|Dm7 C7|**); **Dm7** nuovo primo grado, battuta due nuovo II-V (**|Em7 A7|**).

ATTENZIONE!

Quando ho spiegato cosa si verifica nella *figura 1*, ho esposto che sarebbe stato auspicabile non tornare indietro nel "sostituire", in apparenza quanto dichiarato precedentemente sembra entrare in frizione con quanto scritto adesso... non è così.
Nella *figura 1* il mio II-V non cadeva in avanti di quinta giusta ma indietro (segui la freccia), nel nuovo esempio, malgrado io dia inizio alle danze procedendo come un gambero all'indietro, una volta completata la serie avrò:

Em7 A7 *(bar 2)* --> **Dm7 G7** *(bar 3)* --> **Cm7 F7** *(bar 4)* --> **Bb7** *(bar 5)*

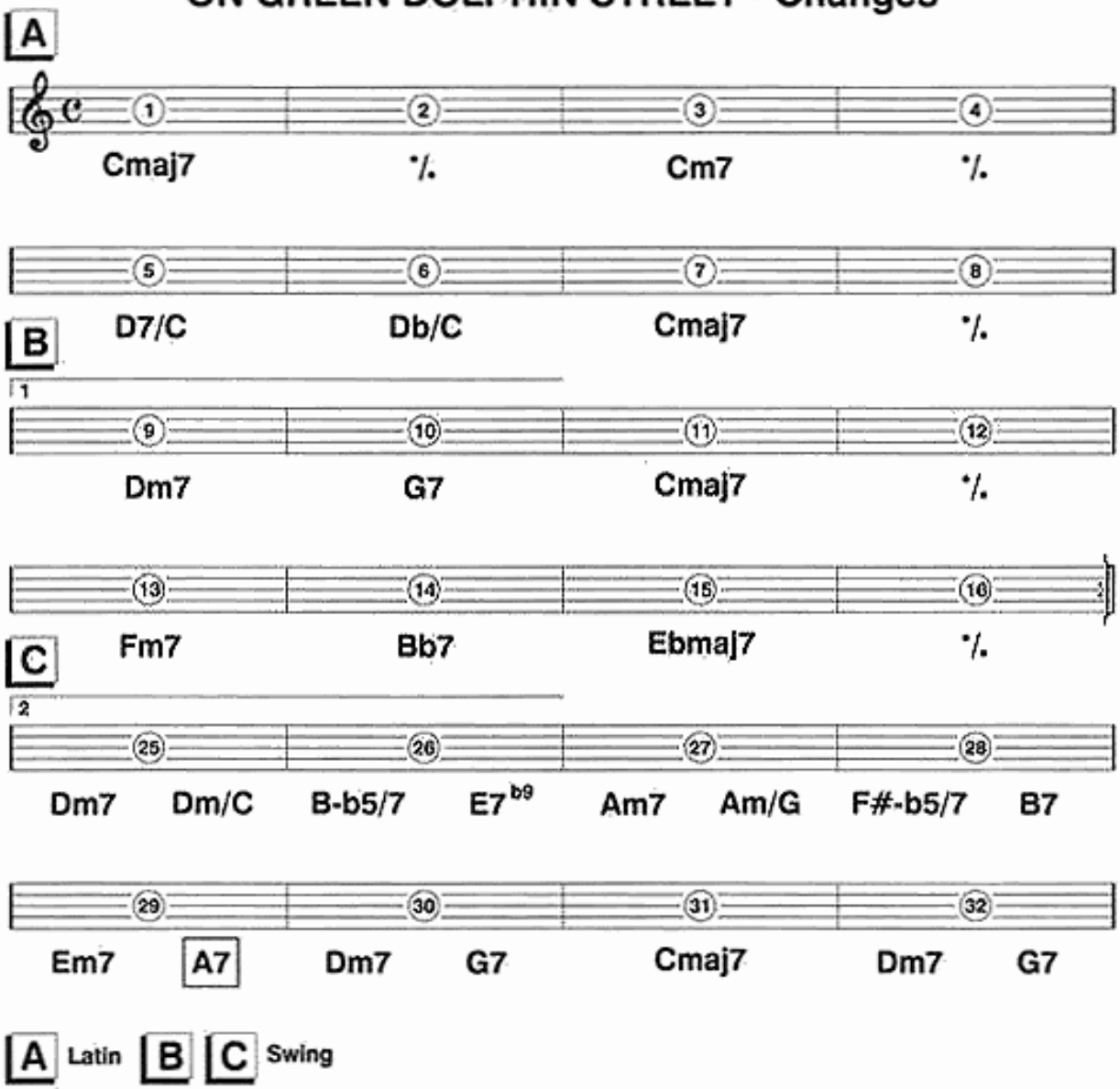
tutto risolve scendendo di V giusta seguendo una linea anteriore, non inciampare nell'errore di confondere i due concetti...mi raccomando!

Quando redigi il tuo blues sperimenta con le dominanti secondarie, con le sostituzioni primarie, con quelle d'approccio, non fermarti all'epidermide, scava nel profondo, cerca degli effetti che sconvolgano il blues ma che ne preservino l'atavica essenza, "Hai detto niente !"

On green dolphin street si presta ottimamente per l'inserzione di nuove cadenze nelle battute dove uno stesso accordo si ripete (2-4-8-12-16), oppure per eliminare e collocare di sana pianta nuovi "changes", insomma sai cosa fare. Prova e riprova... prova e riprova... prova e ripr...

Nella lezione 20, "*Green dolphin street*", mi ha offerto l'opportunità di parlare del barrerista **Jimmy Cobb**, oggi di nuovo riferendomi al quartetto di **Joe Henderson** che interpreta questo brano (preascolto in real audio di 1',08"), ti suggerisco di prestare attenzione alle linee del contrabbassista **Paul Chambers**.

ON GREEN DOLPHIN STREET - Changes



Jazz Convention year 2000
http://members.xoom.it/jconvention/

Lezione 23: Sostituzioni armoniche III

ARGOMENTO

L'argomento presente compendia quanto spiegato nelle lezioni 21 e 22. Tramite le abituali analisi e i consueti suggerimenti, tenterò di seguire un filo conduttore che associ le sostituzioni sin qui studiate alle nuove: "**LE SOSTITUZIONI DI TRITONO**". Il simbolo analitico che le identifica è: **subV7**.

Le sostituzioni, come hai potuto arguire dalla lettura dei capitoli 21 e 22, sono state inquadrate anche se non esplicitamente, in un segmento armonico che le vuole statiche quando producono coloriture armoniche (*sostituzioni primarie*), in movimento quando tendono a simulare una risoluzione verso un primo grado arbitrario (*sostituzioni d'approccio o di moto*).
I cambi d'accordo ottenuti per mezzo della tecnica del "tritono" sono annoverabili in quest'ultimo settore.
Un accordo di **dominante V7** può essere sostituito da un altro V7 realizzato una **b5 ascendente** o una **#4 discendente** (intervalli di tre toni interi = tritono), rispetto al V7 di partenza.

Esempio:
G7->Db7 (il Db7 dista da G7 una b5 ascendente o un a #4 discendente).
A questo punto ti domandi perché il procedimento è possibile e a cosa serve. Nel "paleozoico" (argomento 1) quando ho tentato di differenziare il sistema tonale da quello modale, analizzando l'accordo di dominante, ho spiegato che al suo interno c'è un intervallo di tre toni interi posto tra il terzo grado maggiore e il settimo minore; in **C7** (voce E = terza maggiore, voce Bb = settima minore), se calcoli i toni fra le note E e Bb ti accorgi che sono tre, il famigerato tritono responsabile della cadenza perfetta V-I.

Nell'esempio precedente, in **G7**, l'intervallo di tritono è ricavato dalle note **B** ed **F**, se queste due voci le rapporti al Db7, accordo in cui si trasforma il G7 dopo la sostituzione, osservi che se in G7 rappresentano la terza maggiore (B) e la settima minore (F), in Db7 incarnano il contrario: B=Cb è la settima minore, F è la terza maggiore, pertanto lo scambio fra i due accordi può essere eseguito con estrema naturalezza.
In questo frangente sarebbe lecito obiettare: "*Ma se il bassista …*". Giacché sei un utilizzatore di voicings che non impiegano la nota fondamentale: "*… non mi segue nella sostituzione cosa accade?*". Assolutamente nulla in quanto se egli indugia sul **G7** il **Db7**, da te suonato, addiziona a G7 la **#11** (C# = Db) e la **b9** (Ab), l'aspetto del nuovo G7 sarà **G7$^{b9\#11}$**; costaterai che anche a livello melodico la permutazione può essere fatta in maniera indolore, infatti, sui due voicings può essere adoperata una sola scala che li coniuga perfettamente (tempo al tempo!).

Nel secondo argomento, quando ti ho affabulato con i voicings "*Kelly-Evans*", su quelli di dominante ho scritto che possono accettare un determinato numero d'alterazioni (b9, #9, #11, b13) che causano diversi aspetti timbrici; tuttavia sin dal principio nelle progressioni II-V-I, ti ho consigliato di comporre il V7 con il 3-6-7-9 o il 7-9-3-6, secondo le esigenze, preferendo la 6M alla 5G, perché?

Considera un II-V-I di questo genere: **| Dm7 | G7 | Cmaj7 |**

Per **Dm7** utilizzo il 3-5-7-9, per **G7** il 7-9-3-6, per **Cmaj7** l'ineluttabile 3-5 (6)-7-9. **S**uonando che so la "canzone" "**Night and day**" (vedi argomento n°21), il bassista decide di "*tritonare*" senza avvisarti, le fondamentali che inserisce sono **D** sul Dm7 da te giustamente "pigiato", **Db** sul tuo G7 e **C** sul Cmaj7, il suo movimento è cromatico all'indietro **D->Db->C**.
Il **G7** conseguito con l'ausilio della 6M in luogo della 5G non solo copre perfettamente la sostituzione, anzi la valorizza instaurando una concordanza di tipo biunivoco tra G7 e Db7 che vado a spiegare.

Se il bassista su G7 suona G ottengo un **G7^{13}** (7m=F; 9M=A; 3M=B; 6M[13]=E), se invece opta per il Db, con le stesse note della posizione del G7 (F; A; B; E) ottieni un voicing 3-6-7-9 per il medesimo, realizzando un accordo di **Db7alt** (F=3M; A=#5 [bbB=B13]; B=7m [Cb=7m]; E=#9), il

rapporto è inverso se il G7 lo esegui con un "voicing alterato" (7m;#9; 3M; b13 vedi argomento n°20), con al basso il Db si consolida un **Db7^{13}**.

Prova quanto elucubrato sulla tastiera, disponendo, se non possiedi un bassista tascabile, la nota fondamentale secondo i suggerimenti, poi il G7 componilo con la 5G al posto della 6M e segui lo stesso procedimento per il basso ... adesso hai compreso perché conviene preferire la 6M? Credo di si.

Allena il tuo pensiero a questo nuovo modo d'intendere l'accordo di dominante, in futuro equivalente proposito sostitutivo sarà adoperato, questa volta a livello melodico, con un modo generato dalla scala minore melodica, quando si presenta la circostanza evocata (tempo al tempo!).

Manifesto adesso un'altra ipotesi che tenterà di avvalorare ancor di più le prerogative della sostituzione di tritono, pongo il caso che io sia in presenza di un V7^{b5}: **G7^{b5}**, decido di rimpiazzarlo con il proprio **subV7** anch'esso con la b5: **Db7^{b5}**,

"Sai indicarmi quali differenze sussistono fra i due?".

Se hai risposto nessuna hai colto nel segno, entrambi sono formati dalle stesse note; **Db7^{b5}** non è altro che **G7^{b5}** in secondo rivolto; a livello melodico, quindi, su questa permutazione potresti usare di nuovo una sola scala (*whole tone* , tempo al tempo!).

T'instillo un altro dubbio e se il **G7** lo compongo con il 7m-b9-3M-5G e per il basso seguo lo stesso cammino D->**Db**->C? La soluzione del dubbio è demandata al futuro, per il momento sperimenta e ascolta.

Nell'occhiello introduttivo ho scritto che la tecnica del tritono è annoverabile nelle sostituzioni di moto o di approccio, ne svelo l'arcano.

Innanzi tutto hai scoperto che il movimento del basso è di tipo cromatico a scendere, diventa molto semplice, quindi, modificare il **V7** con il suo **subV7**; in un **II-V-I** che dimora in un qualsiasi "*Evergreen*" basta precedere il I con un accordo **V7 mezzo tono sopra**:

| Dm7 | G7 | Cmaj7 | --> | Dm7 | Db7 *(semitono sopra)* **--> | Cmaj7 |**.

Dallo scorso capitolo sei al corrente che un I grado può essere deciso da te, indipendentemente dalla specie dell'accordo e dal ruolo che riveste nella serie armonica del brano; qualsiasi primo grado arbitrario, pertanto, può essere raggiunto con un accordo di dominante mezzo tono sopra (qualche riserva per l'accordo semidiminuito):

Bbmaj7	**Gm7**	**Cm7**	**F7**

può diventare

Bbmaj7	**Db7**	**Cm7**	**F7**
Bbmaj7	**Db7**	**Cm7**	**B7**
Bbmaj7	**Db7**	**C7**	**B7**

E7	Db7	C7	B7

Un semplice *turnaround* converte la sua natura in un ciclo di dominanti secondo un moto cromatico retroattivo, lungo il ciclo delle quinte.

Non trascurare quest'altra eventualità riparti da capo:

Bbmaj7	Gm7	Cm7	F7

puoi architettare una sequenza d'approccio che utilizzi un II-V, realizzato sulla sostituzione di tritono, verso il I grado agognato, in questo caso il **Cm7** della seconda battuta

Bbmaj7	Db7	Cm7	F7

Cambia il Gm7 in G7 (vedi dominanti secondarie) e lo sostituisci con il proprio **subV7**, **Db7**

Abm7	Db7	Cm7	F7

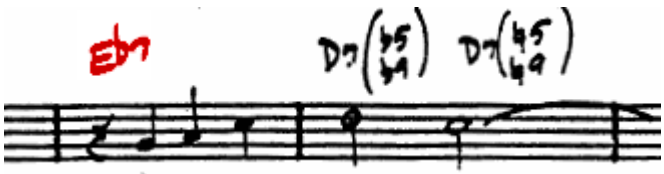
Aggiungi, elidendo il Bbmaj7, il IIm7 (**Abm7**) consono al Db7.

Come vedi gli argomenti che vanno dal 20 al 23 interagiscono in osmosi, non disdegnando riferimenti a tutti quelli sino ad oggi esaminati. Un'ultima cosa, la tematica attuale sarà ripresa e rinvigorita quando i *turnarounds* faranno prepotente comparsa, quando incomincerai a sciropparti l'armonizzazione di una melodia... Sul tritono ce ne sono di bocconi amari ancora da trangugiare!

PARTITURE

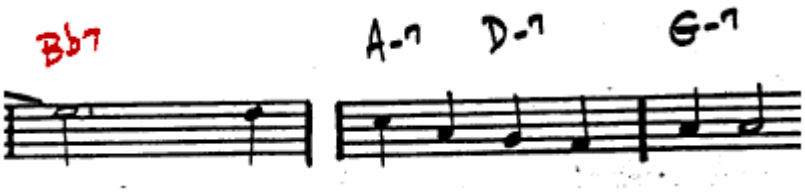
Individuiamo in concreto, all'interno d'alcuni standards famosi, i casi armonici visti nella sezione "ARGOMENTO".

Dominanti in "caduta" con sostituzione di tritono nelle battute 2-3 / 18-19 di "**The days of the wine and roses**" di Mancini:



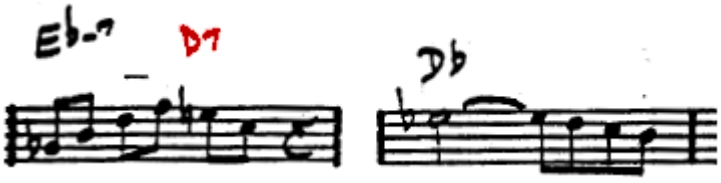
The Days of Wine and Roses (bars 2 - 3)

subV7 che raggiunge IIm7 V7 (bars 28-29)

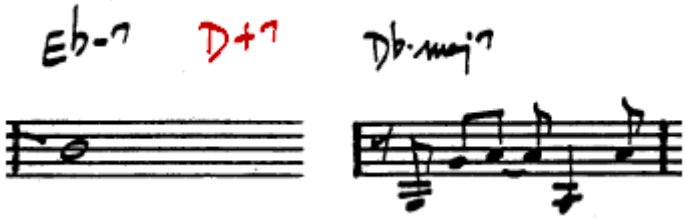


The Days of Wine and Roses (bars 28-29)

in "**Donna Lee**" di Charlie Parker, nelle misure 8-9 e in "**Ceora**" di Lee Morgan (bars 20-21), cambio di Ab7 con bbE7=D7:

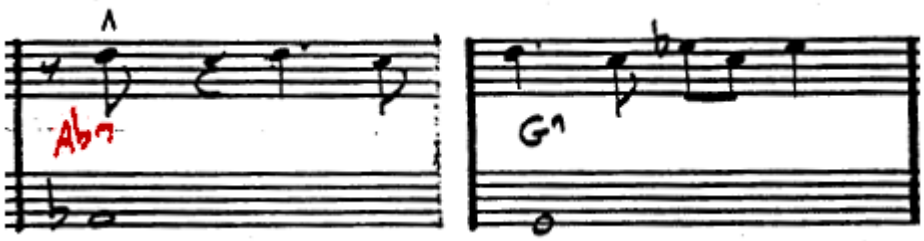


Donna Lee (bars 8 - 9)



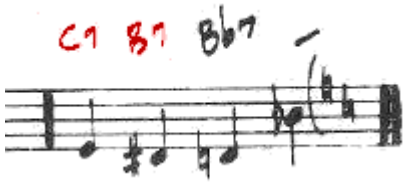
Donna Lee (bars 20 - 21)

in "**Equinox**" di Coltrane, di nuovo dominanti consecutive con cambio sulla b5 nelle battute 9-10:



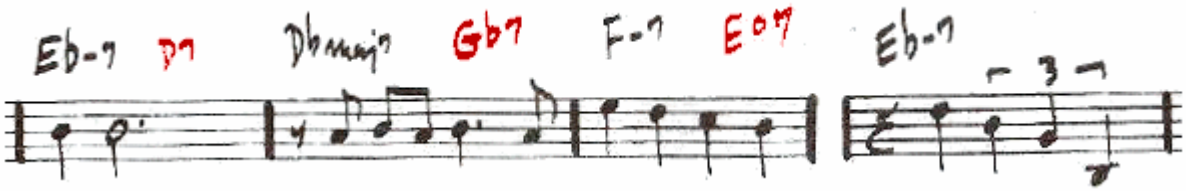
Equinox (bars 9 - 10)

Su "**Body and soul**" di Green, medesimo concetto nella 24:



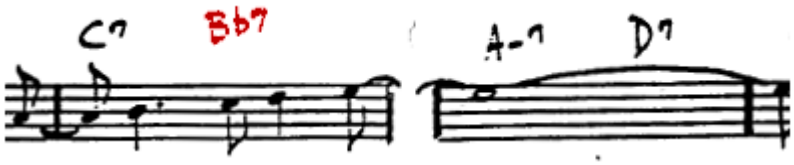
Body and Soul (bar 24)

e serie d'approcci cromatici nelle bars 2-3-4-5



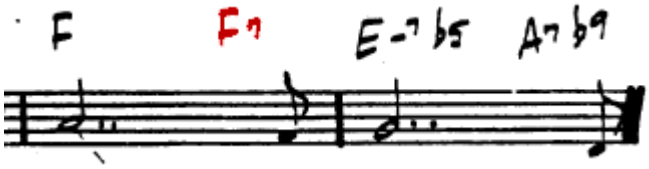
Body and Soul (bars 2 - 3 - 4 - 5)

Nel nostro "**Have you met miss Jones?**" di Rodgers/Hart, nelle 28-29:



Have You Meet Miss Jones? (bars 28 - 29)

In "**Alone together**" di Dietz/Schwartz, 11-12/35-36:



Alone Together (bars 35 - 36)

I frammenti citati rappresentano una parte infinitesimale di tutta la casistica relativa alla sostituzione di tritono, ho voluto tracciare soltanto un viatico per invogliarti a sviluppare un pensiero analitico, utile per lo studio e per la futura composizione.

E' giunto il momento di saggiare sul campo le nozioni enunciate negli ultimi cinque capitoli, scegli un brano di quelli già visti e comincia ad esperire, sia nell'improvvisazione, sia nell'esposizione del tema.

Ricorda, muoviti in questo studio con circospezione ed equilibrio, salvaguarda sempre il clima originale del pezzo, non stancarti di "collaudare" se i primi risultati non dovessero essere brillanti.

ASCOLTO

Nella sezione "ASCOLTO" ho inserito un 1' e 08" del brano di Miles Davis "**Blue in green**"; in questa circostanza ho fatto uno strappo alla regola. La registrazione, infatti, è abbastanza recente (1993), il disco da cui è tratta è: "*The traveler*" del pianista **Joey Calderazzo**, coadiuvato in questa "take" da **John Patitucci** al contrabbasso e **Peter Erskine** alla batteria. Ascolta con attenzione, molto di ciò che si è detto è qui presente.

Lezione 24: I Turnaround

ARGOMENTO

Negli ultimi cinque argomenti hai affrontato tematiche che saranno pregnanti nel proseguo del tuo cammino didattico-compositivo-improvvisativo.
Molta della musica jazz d'impronta tonale fino agli anni '30, '40 e '50 si basa su frammenti armonici, ossia sequenze d'accordi della durata di 1, 2 o 4 battute, dispensati secondo strategie compositive ben collaudate.
In questo consesso tenterò di svelare gli enigmi che governano i "**Turnarounds**", cercando d'affiancare alle tesi ordinarie sin qui varate, nuove ipotesi analitiche.
Innanzi tutto "**turnaround**", letteralmente significa: "*Girare intorno*"; l'appellativo appare del tutto eloquente, infatti, si riferisce alla costruzione di una serie d'accordi che tendono ad approcciare un I grado arbitrario o reale.
Generalmente la successione può soggiornare in una sola battuta, quando investe la sfera delle "**Ballad**":

Abm7	Db7	Db7	C7

bar 7 della prima "**A**" del brano "**Lover man**" di Davis/Ramirez/Sherman.

In due battute, nei "**medium**" e negli "**up**" tempo (120->250 alla semiminima):

Am7	Dm7	Gm7	C7

bars 31-32 della composizione di Gershwin "**A foggy day**".

In quattro battute, come nel caso dell'ingresso al bridge (bar 31-32-33-34) di "**Alice in Wondeland**" scritta da Fain e Hiliard:

Cmaj7	Am7	D7	G7

Il turnaround si può ritenere strutturale quando rappresenta la colonna portante di un intero brano; come sostituzione di moto se soppianta gli accordi di una porzione (generalmente due battute scelte da te) del brano; come chiarificatore della tonalità di partenza del brano, se inserito nelle ultime due battute del medesimo. **V**ediamo di precisare quanto esposto:

1. E' strutturale quando gran parte di una composizione utilizza il turnaround, ecco alcuni casi eclatanti: "**Joy Spring**" di **Clifford Brown**, "**Oleo**" di **Sonny Rollins**, "**Bud's Bubble**" e "**Boucing with Bud**" di **Bud Powell**, "**The eternal triangle**" di **Sonny Stitt**, "**Anthropology**" e "**Dexterity**" di **Charlie Parker**, qui mi fermo perché ne parlerò diffusamente nel prossimo capitolo.
2. E' di sostituzione come nel caso che segue. Supponi di voler rendere più interessanti le battute 1-2-3-4 di un blues in F, la progressione classica è la seguente:

F7	Bb7	F7	F7

3. E' mia intenzione raggiungere il Bb7 della misura 5, attraverso un turnaround che vada ad eliminare gli accordi delle battute 3 e 4 (| F7 | F7 |); un "girare attorno" al Bb7 potrebbe essere:

F7	Bb7	Dm7 Db7	Cm7 B7alt

4. Che cosa ho fatto? Nulla di trascendentale, ho costruito un **I-VI-II-V** nella tonalità maggiore di **Bb** (Bbmaj7-Gm7-Cm7-F7), a questo punto l'avrei potuto inserire al posto dei due accordi originari, ma non mi sono accontentato e ho compiuto una sostituzione nella sostituzione... mi spiego!

   Il **Dm7** è in luogo del **Bbmaj7** (sostituzione primaria di terza maggiore ascendente). Il **VI** grado **Gm7** lo ho tramutato in dominante secondaria **G7**, quest'ultima a sua volta è stata modificata in **Db7**, accordo che la sostituisce di tritono ascendente; lo stesso concetto è traslato al **F7** variato in **B7alt**.

5. E' chiarificatore della tonalità (F maggiore, Bb in chiave) come nel caso delle ultime due misure di "**Easy Living**" di Robin/Rainger dove un turnaround (bars 31-32) in F maggiore con cambiamenti interni di tritono e non solo (il futuro chiarirà),

Fmaj7 Ab7	Dbmaj7 C7

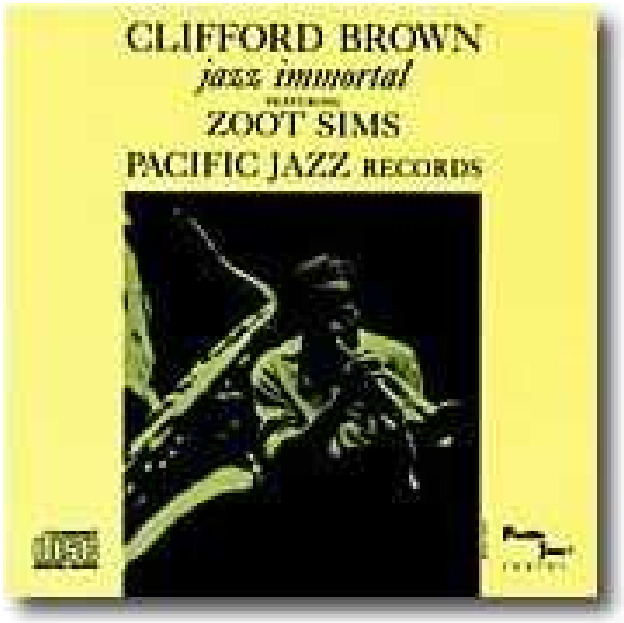
6. conduce levigatamente verso l'iniziale Fmaj7.

"*E vai con le chiacchiere! Se non mi spieghi come si ottengono questi turnarounds come puoi pretendere che abbia compreso tutta la pappardella?*" **H**ai ragione vediamo di ribattere alle tue lecite richieste.

Quando nel capitolo 18 ti ho esortato ad imparare a memoria tutti gli I-VI-II-V scaturiti dall'armonizzazione a 4 suoni delle tre scale minori e della maggiore non ho fatto altro che prepararti al mefistofelico avvento del turnaround; normalmente esso è costituito da questi gradi ma non sempre, ce ne sono alcuni che sfruttano configurazioni del genere: **Imaj7-IIm7-IIIm7-IVmaj7** e **Imaj7-IVmaj7-Imaj7-IVmaj7**. Con le conoscenze che possiedi è tuo dovere sconvolgere, con un tornaround di sostituzione, i "changes" di uno standard e il tornaround stesso con dei cambi interni, ecco alcune soluzioni vagliate dai miei allievi in questi anni (*Berarducci*, *Ronci*, *Filippini*), la tonalità prescelta è Bb maggiore/minore:

Bbmaj7	**Gm7**	**Cm7**	**F7**	da qui si parte ...
Bbmaj7	**G7**	**Cm7**	**F7**	G7 dominante secondaria
Bbmaj7	**G7**	**C7**	**F7**	C7 dominante secondaria
Dm7	**G7**	**C7**	**F7**	Dm7 sostituzione primaria
D7	**G7**	**C7**	**F7**	D7 dominante secondaria
D7	**Db7**	**C7**	**F7**	Db7 Sostituzione di tritono
D7	**Db7**	**C7**	**B7**	B7 Sostituzione di tritono
Bbmaj7	**Gm7**	**Cm7**	**B7**	B7 Sostituzione di tritono
Bbmaj7	**G7**	**Cm7**	**B7**	G7 dominante secondaria
Bbmaj7	**Db7**	**Gb7**	**B7**	Db7 - Gb7 sostituzioni di tritono
Bbmaj7	**Gm7**	**C-b5/7**	**F7b9**	C-b5/7 F7b9 II-V minore armonico
Dm7	**G7**	**Cm7**	**F7**	Dm7 sostituzione primaria
Bbm7	**Gbmaj7**	**C-b5/7**	**F7b9**	turnaround minore armonico senza ImMaj7
Bbm7	**G-b5/7**	**Cm7**	**F7alt**	turnaround minore melodico senza ImMaj7
Dbm7	**D°7**	**Ebm7**	**Fm7**	turnaround con sostituzione del VI grado con diminuito, II con primaria, V con scambio parallelo
Bbmaj7	**Db7**	**Gb7**	**F7**	Db7 Gb7 due tritoni ...

Le combinazioni ottenute sono state molte molte di più di quelle scritte nell'elenco e queste non sono neanche le più interessanti, tuttavia individuano delle linee guida utili alla tua verifica personale; presta attenzione, se non contestualizzi all'interno di un brano la tua sperimentazione sui turnarounds, essa serve a ben poco. Le sostituzioni sono una bella gatta da pelare, se da un lato sono dei potenti mezzi, perché utilizzabili in maniera creativa dall'altro, se non se ne comprendono i meccanismi, possono risultare come un binario morto dal quale è difficile deragliare. T'invito, prima di passare oltre, a rileggere con acume gli argomenti che vanno dal 18 al 24, in essi troverai tutti gli utensili che ti occorrono per coltivare amorevolmente questi "tignosi" virgulti.



PARTITURE

Per lo studio preliminare sui turnarounds ti servirai del Brano di **Clifford Brown**: "Joy spring" (pag. 247, Real Book).

Nella sezione ascolto ho inserito (in real audio) la versione della seduta di registrazione del 1-3 luglio, 4-8 agosto **1954** tenutasi in Los Angeles-California, tratta dal disco "**Jazz immortal**" di Clifford Brown (arrangiamenti di Jack Montrose).

Joy spring è una composizione tipicamente "hard bop"; il tema è fitto e lascia pochi spazi alla punteggiatura; l'idea compositiva è semplice, la melodia e l'armonia delle prime 8 battute sono replicate pedissequamente un semitono sopra nelle seconde 8, ad eccezione delle misure 8-16 nelle quali la linea del tema cambia leggermente in preparazione del successivo periodo; si determinano, quindi, due sezioni che chiamo **A** e **B**; le successive 8, totalmente differenti nella serie armonica e nella linea melodica, le incasello in una **C**; l'ultimo passo t'introduce alle 8 bars finali identiche ad **A** di cui ignora la melodia dell'ultima battuta, sostituita da una pausa di "pallettone" (per i meno eruditi di semibreve). Il verdetto strutturale sancisce che Joy spring è una forma **A-B-C-A**, in realtà, essendo stata concepita come una struttura ciclica (senza sezioni ripetute), io la penso come una grande **A** da 32.

Presta attenzione alla figura 24-1:

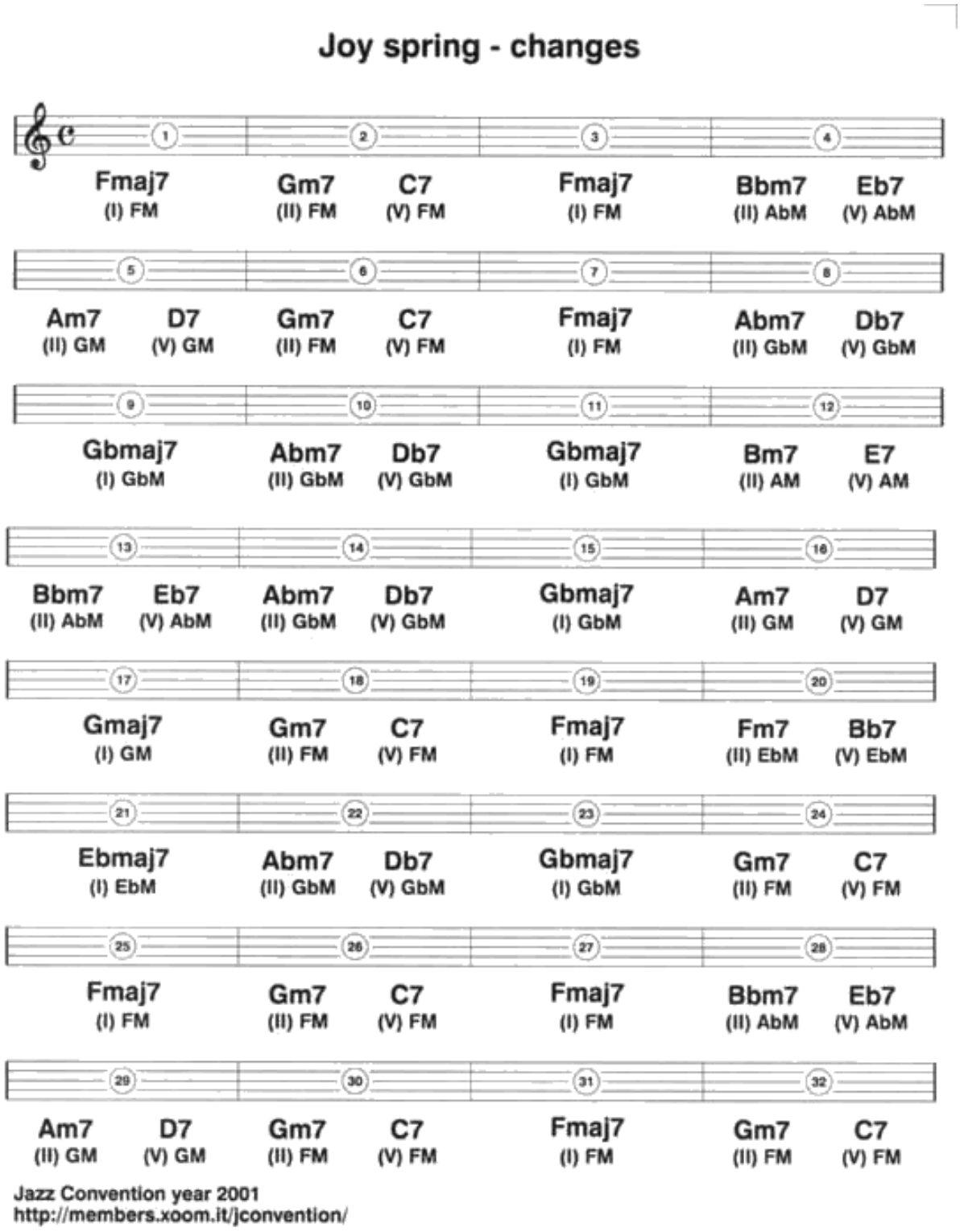
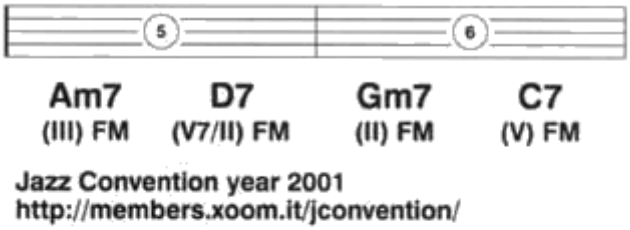


fig. 24-1

l'analisi armonica rivela una serie impressionate di **II-V** e **II-V-I** maggiori, l'apoteosi della tonalità maggiore; se non decidi di fermarti all'epidermide e continui nella ricerca d'elementi che potranno esserti utili per la composizione, scorgi che le misure di Joy sping della **figura 24-2** possono essere interpretate anche così e oggi sai perché, che *esagerando*, se eliminassi per un momento la bar 17, tra la 16 e la 18 ci sarebbe un turnaround in F maggiore (**fig. 24-3**), il Gmaj7 è ingannevole anche se questa è un'ipotesi ardita, è mia intenzione spronarti a ricercare espedienti, artifizi, trucchi ai quali ricorrono i compositori nell'elaborazione dei loro testi musicali, ti garantisco che a me è servito...



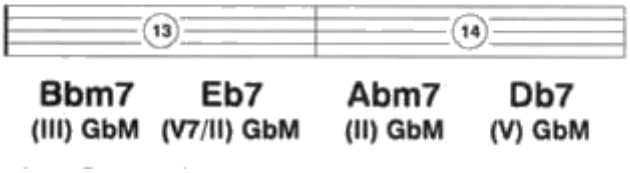


fig. 24-2

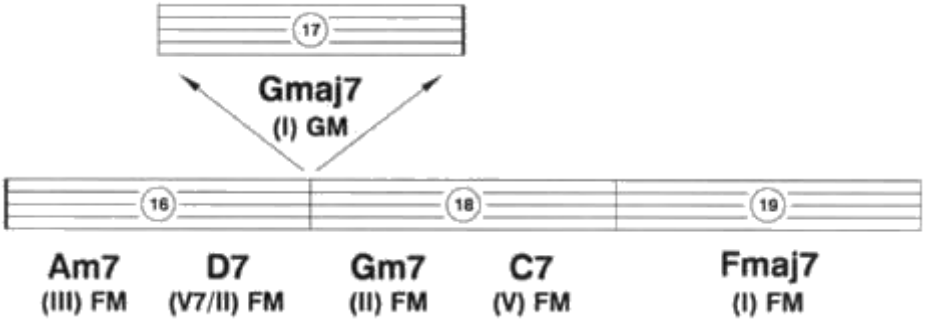


fig. 24-3

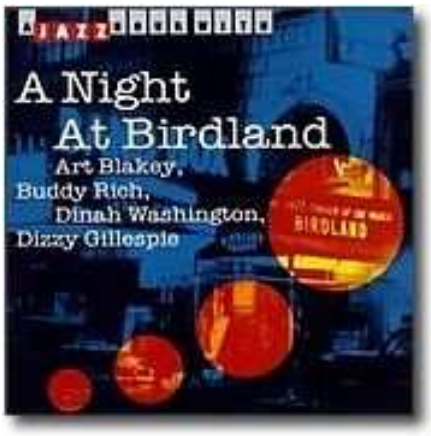
ASCOLTO

JOY SPRING

1. **CLIFFORD BROWN** - Jazz immortal (Pacific Jazz) **1954** (click)
2. **OSCAR PETERSON** - At the Concertgebouw (Verve) **1957** (click)
3. **GIL EVANS** - There comes a time (Bluebird) **1975**
4. **STAN GETZ** - The dolphin (Concord) **1981**
5. **FREDDIE HUBBARD** - Born to be blue (Original Jazz Classic) **1981** (click)
6. **McCOY TYNER** - Thing ain't what they used tobe (Blue note) **1989**
7. **HELEN MERRIL** - Brownie (Verve) **1994**
8. **ANTHONY BRAXTON** - Standard jazz classic (Music and arts) **1994**

BASI MIDI

JOY SPRING (click)



Clifford Brown-Max Roach Quintet nel 1956
da sin: Sonny Rollins, Clifford Brown, Richie Powell,
Max Roach, George Morrow

BIOGRAFIE

E' stato un trombettista leggendario, uno dei talenti più cristallini che il jazz abbia mai prodotto. Il triste destino ha voluto però sottrarlo prematuramente alla vita, in un incidente stradale avvenuto nel **1956** su un'autostrada nello stato della Pennsylvania.

"Brownie" inizia la sua carriera in ambiti musicali totalmente differenti dal jazz, la prima incisione del **1952**, lo vede debuttare nel gruppo di rhythm and blues di **Chris Powell**, in seguito è data alle stampe una jam session registrata con mezzi artigianali in un negozio di strumenti musicali, dove insieme a musicisti non d'alto profilo, suona tra gli altri "Donna Lee" e "A night in Tunisia" , dimostrando da subito il valore artistico di cui è in possesso. Il suo modo di interpretare il jazz è brillante, chiaro, energico; il suo stile gioioso è accentuato dalle splendide linee melodiche che riesce a tessere con straordinaria compiutezza; è l'ultimo dei trombettisti "**hot**", poiché questo stile di lì a poco sarebbe stato soppiantato dalle nuove interpretazioni di **Miles Davis**.

L'etichetta "*Blue Note*" gli propone un contratto ed egli incide, sotto la paternità di questa casa editrice, albums in veste di leader e nei panni di collaboratore in altri gruppi. I brani "Cherokee" e "Brownie Speaks" , nelle cui interpretazioni è coadiuvato dai batteristi **Philly Joe Jones** e **Art Blakey**, denota quanto siano a lui congeniali i tempi molto rapidi, li affronta con naturalezza disarmante pervasa da energia e relax allo stesso tempo.

Il successo ormai gli arride, **Tadd Dameron** lo convoca nel suo nonetto, nello stesso periodo (**1953**) **Lionel Hampton** lo vuole nella sua orchestra offrendogli l'opportunità di visitare l'Europa. In violazione ai divieti contrattuali imposti da Hampton, eludendo la sorveglianza del leader, in piena notte incide con **Art Farmer** e le "**Swedish All Stars**"; i brani più godibili scaturiti da quest'incontro sono "Stockholm Sweetnin'" e "Lover come back to me" .

Il pianista francese **Henri Renaud** organizza, a Parigi, una serie d'incontri d'incisione ("The complete Paris collection"). Clifford insieme con alcuni elementi dell'orchestra di Hampton e ad alcuni musicisti americani espatriati in Francia, registra in diverse formazioni dal piccolo gruppo all'orchestra di 17 elementi; il suo fraseggio emerge prepotente e impetuoso tracciando linee melodiche incisive e perfettamente musicali secondo un disegno evolutivo straordinariamente chiaro; e pensare che ha

solo 22 anni. Diventato ormai il più apprezzato trombettista "**hard bop**" s'integra con estrema facilità nel gruppo di **Horace Silver** e **Art Blakey.** Testimone mirabile di questo sodalizio è il disco dal vivo "**A Night at Birdland**", dove le peculiarità melodiche "nerborute" del "nostro" trovano esaltazione.

Nel **1954,** "Brownie" vince il referendum dei critici del "*Down Beat*" e **Max Roach** lo vuole nel suo ensemble che prima di trovare stabilità, con l'ingresso di Brown, alterna al suo interno fior di musicisti come: **Kenny Drew, Carl Perkins** e i sassofonisti **Herb Geller** e **Walter Benton.**

In questo gruppo manifesta a pieno le sue qualità, brani ormai memorabili sono: "**Valse hot**" , "**At Basin Street**", "**Study in brown**", "**Lands end**", "**Mildama**" , "**Daahoud**" , "**Remember Clifford**", "**Three giants**", "**Love is a many splendored thing**", "**Pent-up house**", "**Sandu**" , "**Joy spring**", "**Gertrude's Bounce**" .

LO STUDIO

Per ciò che riguarda l'improvvisazione; imparerai a usare la *scala eolia* sui turnarounds e la *misolidia* sul bridge, concludendo così il primo anno di corso. **N**ell'elenco in basso ho raccolto una serie di anatole, i più diffusi, alcuni potrai evitarli nelle jam altri proprio no, quindi...

1. **Down for double** - Freddie Green
2. **Flintstone's theme** - Bryson/Goldberg
3. **Good bait** - Tadd Dameron
4. **Lady blues** - Roland Kirk
5. **Lester Leaps in** - Lester Young
6. **Moose the mooche** - Charlie Parker
7. **Red cross** - Charlie Parker
8. **Thriving on a riff** - Charlie Parker
9. **Dexterity** - Charlie Parker
10. **Steeple chase** - Charlie Parker
11. **Anthropology** - Charlie Parker
12. **Oleo** - Sonny Rollins
13. **No moe** - Sonny Rollins
14. **Rhythm a ning** - Thelonious Monk
15. **Salt peanuts** - Gillespie/Clark
16. **Tippin'** - Horace Silver
17. **Cotton tail** - Duke Ellington
18. **The theme** - Miles Davis
19. **The serpent's tooth** - Miles Davis
20. **Crazeology** - Benny Harris
21. **The eternal triangle** - Sonny Stitt
22. **Webb city** - Bud Powell
23. **Bouncing whit Bud** - Bud Powell
24. **Bud's bubble** - Bud Powell
25. **Jumpin at the woodside** - Count Basie
26. **Altoitis** - Oliver Nelson

Ultima annotazione, per quanto riguarda il brano "**Crazeology**" del trombettista **Benny Harris** è straordinariamente simile, oserei affermare quasi identico, a **Bud's Bubble** di Bud Powell tant'è che erroneamente è attribuito, nell'intestazione di molte partiture, a quest'ultimo. Benny è già abituato a questi cambi di paternità la sua celeberrima "**Ornythology**" tutti sentenziano sia di Parker... Pensa te!

Lezione 26: Il modo eolio

Nell'argomento n°7, quando ho panoramicamente illustrato i modi generati dalla scala maggiore, ho scritto che quelli determinati dai gradi primo e sesto sarebbero stati oggetto di futuri commenti; è giunto il momento di attuare questo proposito, darò la stura alle attività procedendo con l'analisi del modo eolio.
Dal sesto grado di una scala maggiore trae origine il modo **eolio** o **eolico**, intraprendere qualsiasi discussione su di esso potrebbe apparire a questo punto pleonastico, giacché, ad occhio (e non solo), sembra coincidere perfettamente con la scala minore naturale, ciononostante è importante sezionarlo a dovere.
La scala modale eolia o eolica, custode di questa qualità intervallare:

T sT T T sT T T

è "lapalissianamente" di tipo diatonico, ossia è formata da 7 intervalli di seconda congiunti (uno di seguito all'altro). Come il dorico è un modo minore, l'intervallo fra il suo primo grado e il suo terzo, infatti, è di un tono e mezzo; fra il settimo e il primo, invece, la distanza è di un tono, si determina pertanto la cosiddetta sottotonica. L'eolia puoi pensarla, per suonarla rapidamente, come una scala minore naturale vera e propria, o come una successione diatonica avente le stesse alterazioni di una scala maggiore situata una terza minore sopra; **G eolia** stessi accidenti di **Bb maggiore** (Bb e Eb)
La concordanza modale accordo-scala s'instaura con il **m7**, il modo eolio di **A**, sesto grado della scala di **C maggiore**, deve essere suonato in concomitanza di un **Am7**, accordo generato dall'armonizzazioni a quattro suoni del sesto grado di C maggiore.

"Ma come! Mi hai ammorbato sino ad oggi, sostenendo che quando mi sarei imbattuto in un accordo minore settimo avrei dovuto preferire, se lo volevo, il modo dorico e adesso...?"

Hai ragione aggiusto il tiro, innanzi tutto vediamo come siglare l'accordo eolio in modo che io sappia con esattezza come e quando usare il modo in oggetto in ambiente modale. Nell'antefatto ho "grafato" che il legame accordo-scala è tra il m7 e la scala eolia; anche nel dorico, però, si verifica identica relazione e allora!

Servendoti della **figura 1** segui la mia spiegazione:

figura 1

Prendi a modello la scala maggiore di C; il modo eolio sulla medesima sarà originato da A, l'accordo da suonare su questa scala è Am7. Estendi quest'ultimo fino alla tredicesima alle note **A-C-E-G** (Am7) schiacciate contemporaneamente dalla mano sx aggiungi, con la dx, la nona **B**, l'undicesima **D**, la tredicesima **F**, in "soldoni" una triade diminuita di B. La nota B rispetto ad Am7 è la nona maggiore, D l'undicesima giusta, F la tredicesima minore (b13); ti rammento che se la nona e la tredicesima sono maggiori e l'undicesima è giusta, di fianco all'emblema dell'accordo di partenza (in questo caso Am7) non si segnala nulla, quando una di queste condizioni varia, il cambiamento

deve essere indicato nella sigla; nell'eolio la tredicesima è minore il simbolo che lo rende riconoscibile sarà (nel nostro caso) **Am7/b13**.

Quando in una **sequenza armonica modale** incontri queste indicazioni m7/b13 o m7 aeolian, sia adesso cosa ti si chiede per l'improvvisazione.

"Ma non finisce qui ci sono altre questioni irrisolte, qualcosa non mi convince, quando hai parlato del dorico hai dichiarato, me lo ricordo bene, che il sesto di questa scala era elevato di mezzo tono per la famosa nota da evitare (vedi capitolo n°7)… e adesso tahh!!! Me lo ripiazzi lì come pizza calla.. allora da buon bislacco proferisci insane corbellerie !"

Molte celebri incisioni di stampo tonale testimoniano che su un m7, i mostri sacri, hanno preferito utilizzare il modo dorico esautorando quasi del tutto l'eolio questo non a torto, indugiare nell'improvvisazione, infatti, su una "avoid note" significa creare un effetto stridulo.

Esperimenta così:

suona su **Am7** la scala eolia di A, giunto alla nota F, b13 di Am7, se tocchi e fuggi il mondo ancora ti sorride ma se ti ci soffermi non penso che tu giunga integro all'età della pensione! **D**evi ricordare che il modale applicato al modale non ha note da evitare, che il modale abbinato al tonale, se una scala copre una serie di accordi, potrebbe averle ma non è detto, vediamo di mettere ordine.

Voglio utilizzare il modo eolio in un turnaround I-VI-II-V:

Cmaj7 Am7 Dm7 G7

ho assicurato che F è la b13 di Am7 sai, per quanto asserito nel capitolo dominati secondarie (n° 20), che il Am7 può essere sostituito da A7, la scala eolia di A possiede le note C, terza minore di Am7, F sesta minore di Am7, ebbene queste due note cambiano Am7 in **A7#9/b13**, se consideri C come B#, in pratica in **A7alt**. La scala eolia, dunque, funziona alla perfezione in un turnaround I-VI-II-V se l'accordo di sesto grado m7 è detronizzato da un 7alt.

A volte, in queste sequenze armoniche, il rimpiazzo con il 7alt deve essere fatto estemporaneamente, a me accade di solito quando interagisco con i trombettisti, molti in un I-VI-II-V, si soffermano sulla b13 questo è il momento di intervenire con l'alt, con l'esperienza e l'orecchio imparerai a percepire quando è il momento di agire.

Il **rhythm change** è costellato, nelle **A**, dai turnarounds (argomento n° 25) sai, da oggi, come "surfare" scivolando sulle sue perigliose spume.

PARTITURE

Pochi sono i brani dove l'armonia eolia si è espressa nel pieno del suo fulgore, "**Milestones**" è una composizione di **Miles Davis** tipicamente modale, incisa nella seduta di registrazione del 2 aprile 1958 a New York con il sestetto di cui era il leader, composto da: **Cannonball Adderley, John Coltrane, Red Garland, Philly Joe Jones, Paul Chambers** e lui stesso.

Il pezzo rivela nel bridge, della durata di 16 battute, un clima tipicamente eolico (A eolio) nonostante il contrabbassista Paul Chambers, attraverso un pedale ossessionante di E, tenti di far assumere all'armonia un sapore palesemente frigio (tempo al tempo!).

Ascolta File Real Audio

"**Milestones**" vecchio si riferisce ad uno scritto antecedente tipicamente bop, sempre di Miles, dove di modale c'è ben poco, nel file in real audio suona il sassofonista **Joe Henderson**, la sua interpretazione è smaccatamente fuori dall'ordinario. Presta attenzione, quindi, quando conversi con un interlocutore di "Milestones", a non parlare con lui in un'altra lingua.

Ascolta File Real Audio

Dopo queste deviazioni intellettuali torna al tuo terreno di sperimentazione: il rhythm change. Se in questa settimana ti sei allenato su "**Oleo**", metabolizzando a memoria la progressione armonica ed il tema, puoi incominciare, sui suoi tre turnarounds delle A, a testare il modo eolio. Tieni presente che l'accordo di VI grado, Gm7, deve diventare **G7alt;** il modo eolio di cui ti servirai è G eolio. Con la mano sx accompagnati con gli assi di Bud Powell, con la destra cerca delle linee melodiche utilizzando l'eolio nei turnarounds, la scala di Eb maggiore o la scala blues di G nel II-V-I (|**II** Fm7 **V** Bb7 | **I** Ebmaj7 Eb-7 |), la triade superiore dorica su Ebm7.

Concluso questo preliminare (hai detto niente!), costruisci i "Kelly-Evans" e attua la stessa tattica di ricerca melodica attraverso le scale suggerite in precedenza, terminato lo studio "esplodi" i "Kelly-Evans" e incomincia ad accompagnare, cerca di alterare il più possibile gli accordi di dominante e i m7 diventati tali (vedi argomento n°10), in modo da ottenere il solito movimento alternativo delle due mani.

Non dimenticare di ricercare la melodia nelle note degli accordi affiancando a questo "trovare", la tecnica dell'approccio cromatico e diatonico (passing tone) (Argomenti 3- 6). Per il neofita l'anatole rappresenta una brutta gatta da pelare, la serie accordale così fitta, le velocità metronomiche elevate lo rendono inizialmente un po' indigesto, col tempo imparerai ad amarlo e a divertirti come un/a matto/a, sempre che i matti si divertano...

Lezione 27: Il modo misolidio

Con l'argomento che mi accingo a sviscerare, giungiamo all'agognata fine del primo anno di corso. Durante questi incontri telematici ho cercato di foraggiare, tramite ipotesi analitiche e pragmatiche, l'approccio consapevole all'improvvisazione.

A completamento di questa prima sessione, in questa settimana, mi occuperò dell'ultima scala modale utile (per il momento) da impiegare sul "blues" e sull' "anatole": il **modo misolidio**.

Pensare di adoperare la misolidia solo ed esclusivamente su queste due strutture standards è naturalmente una supposizione restrittiva ricorda, il *rhythm changes* e il *blues* rappresentano per te, due fertili terreni di sperimentazione, quindi...

Il misolidio è un **modo maggiore** generato dal quinto grado della scala maggiore (scala di C maggiore -> G misolidio), è costituito da cinque intervalli di seconda maggiore e due di seconda minore, questi ultimi sono collocati fra il terzo e quarto grado, tra il settimo e il primo (fig. 1).

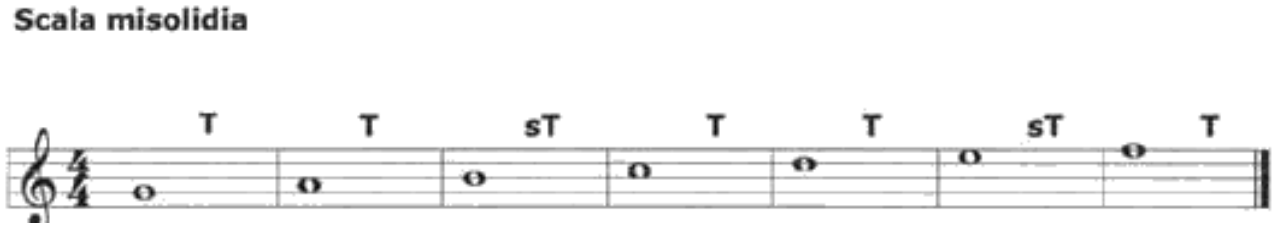


Figura 1

Il tono residente tra il settimo e il primo grado è come se determinasse una sottotonica in quanto viene a mancare l'effetto risolutivo alla tonica, tipico della sensibile; la concomitanza dell'intervallo di terza maggiore, fra il primo e il terzo grado e di seconda maggiore tra il settimo e il primo, fa' sì che questa scala assuma un aspetto "ibrido", infatti custodisce i fattori tipici della scalamaggiore (I->III grado terza maggiore, 2 toni) e della minore naturale(VII->I grado seconda maggiore, 1 tono).

La successione dei toni e semitoni in questa diatonica modale è: **T T sT - T T sT T**, per tradurla sulla tastiera rapidamente puoi immaginarla come una *scala maggiore il cui settimo grado è abbassato di un sT* o, come una successione diatonica avente *le stesse alterazioni di una scala maggiore un quinta giusta più in basso* (scala misolidia di D = si parte da D utilizzando le alterazioni di G maggiore -> D E F# G A B C).

Dalla lezione n°18 sei al corrente che sul quinto grado di una scala maggiore si produce un accordo di dominante (V7), alla luce di quest'asserzione la concordanza accordo-scala modale misolidia s'instaura tra l'accordo V7 e la misolidia (Bb7-> scala mix di Bb); si evince, di conseguenza, che quando incappi in un accordo di dominante puoi servirti del modo misolidio per arrivare a linee "sufficientemente" valide(G7->G mixolydian).

Esiste una sigla modale che identifica con esattezza il modo misolidio?
Certamente si; il lidio voleva accanto al maj7 la #11 (maj7/#11), il dorico non apponeva nulla in prossimità del m7, l'eolio reclamava la b13 al fianco del m7 (m7/b13); il misolidio?

Come al solito estendi l'accordo V7 alla "eptadiade" (fino alla tredicesima) utilizzando le note costituenti il modo misolidio accatastate per intervalli di terza; su G7 (vedi **figura 2**) si produrrà, nella mano destra, una triade minore di A (Am) a distanza di nona maggiore dalla nota fondamentale dell'accordo: G; se rapporti le note costituenti questa triade a G noti che la nota fondamentale A impersona la nona maggiore, che C incarna la undicesima giusta, che E ritrae un tredicesima maggiore; ingredienti che t'inducono a non scrivere nulla accanto al V7 (se non ricordi perché vedi le lezioni 7 - 8 - 26).

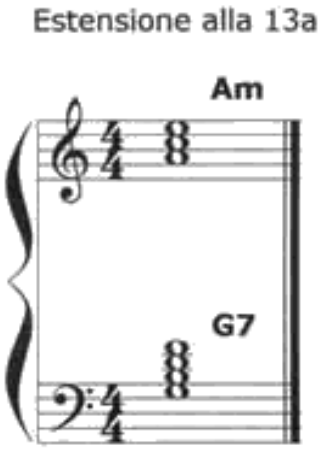


Figura 2

Quando incontri un accordo V7 adesso sai che in un ambiente modale la sua sigla ti suggerisce di adoperare, per l'improvvisazione, il modo misolidio.

Un'ultima annotazione, ho sempre narrato delle famosa "nota da evitare", il modo dorico nasceva da questa "elusione", l'eolico l'ha sfruttata per creare una sostituzione nell'accordo di VI grado, il lidio l'ha elevata di mezzo tono, nel misolidio come la mettiamo considerato che c'è un bel semitono fra il terzo grado dell'accordo V7 e il quarto grado della scala?

Non puoi farci nulla, giacché se decidi di innalzare il quarto grado, deragli verso un altro modo di cui parlerò in futuro... e allora?

Sei turlupinato, quando improvvisi l'unico espediente che funziona è tentare di evitare il più possibile l'incontro fra i due gradi (se fossi in te non prenderei per oro colato quest'affermazione, la lezione n°36 fugherà ogni dubbio): "Ma allora sta' scala è na' fregatura!". Non lo è assolutamente anzi, devi allenarti al suo utilizzo, in primis perché è efficace, in secundis perché ti prepara all'uso della be-bop dominante e della lidia b7...oops mi sono sfuggite delle anticipazioni, pazienza!

PARTITURE

Per assimilare rapidamente questa **scala modale** ricorri ai vecchi consigli della nonna, la prima operazione da compiere è praticare la misolidia in tutte le tonalità seguendo il solito ciclo delle quinte, sia in senso ascendente (Cmix-Gmix-Dmix-Amix etc.), sia nella direzione opposta (Cmix-Fmix-Bbmix-Ebmix etc.).

In questo studio presta sempre attenzione agli accenti, ricordi la pronuncia?

Una volta possedute le mix. tecnicamente e soprattutto visivamente, passa alla verifica della loro efficienza utilizzando un blues o il bridge di un *rhythm changes*.

Se la struttura da 12 che scegli è nella tonalità di **F** (modalità meglio...), opera in questo modo:

1. Estrai dal blues ogni accordo di dominante e separatamente cerca delle linee melodiche misolidie aderenti ad ognuno.
2. Una volta trovatele soddisfacenti ricomponi il tutto e cerca di legare la frase di un accordo con quella del successivo; nel blues in F, nelle prime due misure, sono presenti gli accordi F7 e Bb7, la linea melodica della misolidia di F legala con quella di Bb7, ottenuto il risultato prosegui con la stessa metodologia per tutta la struttura.

Il rhythm change da visionare in questa fine corso è "**Anthropology**" (pag. 25 Real Book). Le versioni che vi propongo sono di **Charlie Parker** e di un pianista "nostrano" **Enrico Pieranunzi**. Ascoltando i due brani non irretirti, Charlie Parker molto spesso era affetto dalla sindrome della "*Fregola*", la scansione metronomica accelerata di questa versione, come di tante altre, rasenta la follia; neanche quella di Pieranunzi scherza!

La seduta di parker è prelevata da una trasmissione radiofonica del **31 marzo 1951**. Oltre a Parker, ci sono **Dizzy Gillespie** alla tromba, **Bud Powell** al pianoforte, **Tommy Potter** al contrabbasso, **Roy Haynes** alla batteria, mentre la voce che introduce il brano è di **Symphony Sid** . **L** 'incisione "live" di Pieranunzi con **Paul Motian** e' tratta da un CD allegato a Musica Jazz - registrato a Roccella Ionica il 27/08/1992).

Anthropology - Charlie Parker

Anthropology - Enrico Pieranunzi

Nella scorsa lezione ho discusso di come utilizzare la scala eolia nelle "A" dell'anatole, per completare questo primordiale approccio all'improvvisazione nel rhythm change applica nella "B" del medesimo le nozioni odierne. Il primo dovere cui ottemperare è lo studio del tema di *Antrhopology*, si tratta di una linea complessa quindi affrontala con calma e lentamente, i voicings da inserire sono gli stessi di *Oleo*, per l'improvvisazione nelle A riferisciti al capitolo precedente. Nella B, sui radi accordi di dominante (durata 2 misure) sperimenta le misolidie accordo V7 per accordo V7, alla fine ricomponi il Puzzle.

Presta attenzione a non indugiare sulle "*note da evitare*"; in **D7** la nota **G** della scala misolidia; in **G7** **C**; in **C7** **F**, in **F7** **Bb**. Di seguito una guida "*patterns*", da seguire come canovaccio, che utilizza le quattro scale misolidie nella B di un rhythm changes in Bb (*Anthropology* è in Bb).

Esempio di fraseggio misolidio sulla "B" di un anatole

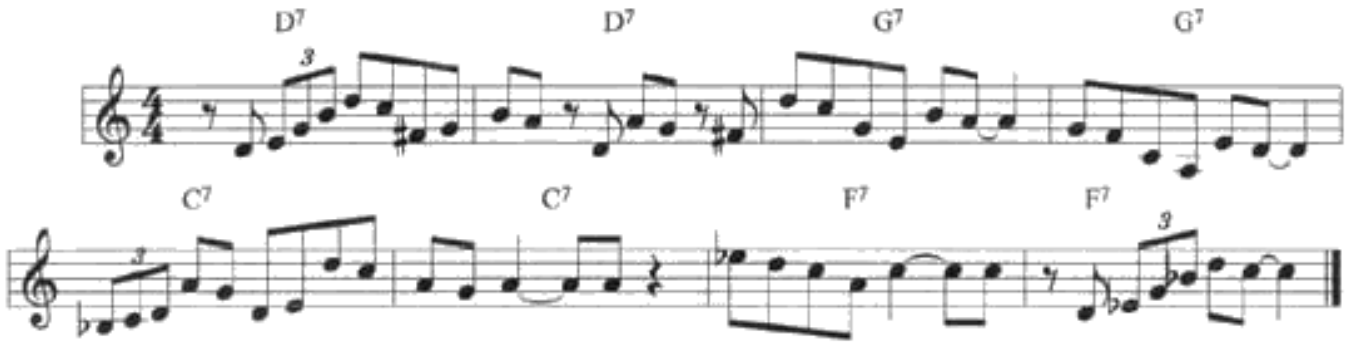


Figura 3

Come ho scritto nel prologo di questa "ventisettesima" sono pervenuto alla fine del primo anno di studi, il consuntivo mi sembra positivo, i feed-back sono stati lusinghieri, dal mio canto spero di essere stato utile per introdurti nel mondo della musica "umorale"; malgrado n'abbia sparate delle belle gli eventi più interessanti, questo lo prometto, verranno in futuro.. Pazienza...Pazienza...PAZ...

Lezione 28: Le scale simmetriche diminuite

Con il "Rhythm change" hai raggiunto l'acme del primo anno di studi. L'immissione di due nuove scale modali (eolia e misolidia, argomenti 26-27), ti ha consentito d'improvvisare con oculatezza nelle "A" e nella "B"; ciononostante le nuove diatoniche pur soccorrendoti adeguatamente, ti hanno ingabbiato in un cliché poco incline a sortite esplorative.
A fronte di questa valutazione, il secondo corso tenta d'implementare la tua capacità "improvvisativa", il rhythm change, a tal riguardo, cade a fagiuolo. Ti ho consigliato, nell' argomento 27, di fronteggiare il ciclo di dominanti (D7, G7, C7, F7 in tonalità di Bb maggiore) nel bridge dell'anantole, con il modo misolidio, tuttavia in quella sede ho sollevato alcune perplessità e preannunciato interessanti sviluppi:

1. il modo misolidio è funzionale però suonato insieme al suo accordo, il V7 della scala maggiore, paradossalmente, come già discusso, determina una nota da evitare.
2. Malgrado quest'inconveniente è opportuno allenarsi al suo impiego giacché, con una variante cromatica, tratteggia l'asse portante di una delle future scale be-bop.

Gioie e dolori dunque: "*Esiste una buona alternativa al modo misolidio?*"
Le "**Scale Simmetriche**" danno risposta al tuo S.O.S. Di questa branca fa' parte la:

- **Scala Diminuita**

anche denominata:

- **Octofonica - Ottofonica**
- **Semi Tono - Tono**
- **Tono - Semi Tono**

Sino ad oggi hai incontrato soltanto scale asimmetriche, ossia che non hanno componenti intervallari reiterati nella loro lettura ascendente o discendente; in una scala maggiore (es. C Maggiore), se vuoi distinguere tutti intervalli di seconda maggiore, non sei all'altezza di farlo (C-D OK, D-E OK, E-F NO!), una catena di terze maggiori è assente (C-E OK, D-F NO!), di quarte giuste improbabile (C-F OK, F-B NO!) e via discorrendo, queste incoerenze determinano diversità che producono ben 12 scale distinte, analoga condizione per le minori. L'apoteosi della simmetria si ha, invece, nelle scale cromatiche tutte, infatti, da dovunque si proceda, sono accomunate dalle stesse note, l'aspetto simmetrico è rappresentato dalla ricorrenza ininterrotta di semi toni. Una sola scala è valida per tutte. Nella diminuita c'è qualcosa di persistente? Analizziamola!

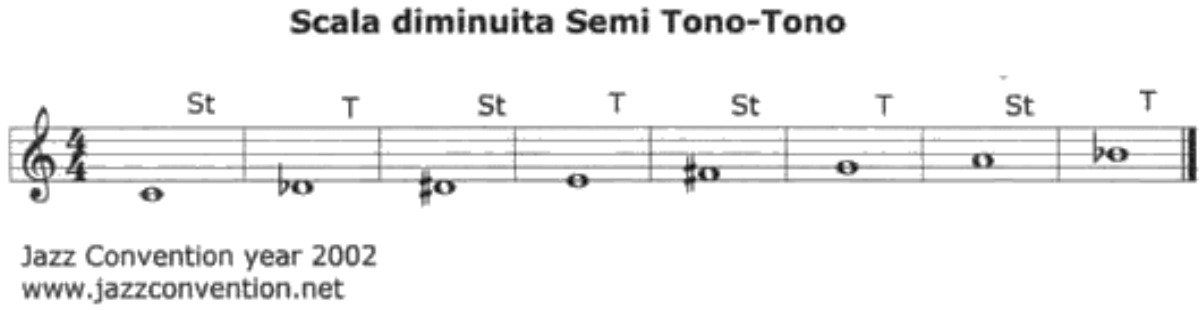


Fig. 30-1

E' macroscopica l'alternanza di semi toni con toni, (da qui il precedente appellativo), ma non è questa la specialità interessante per la pratica; riscontra, se procedi per terze minori ascendendo (C-D#, Db-E [considerale enarmonicamente come distanze di terza] etc.), dall'inizio alla fine gli intervalli sono in serie uno dietro l'altro, incessantemente.

Questo requisito configura uno scenario che vede quattro scale diminuite forgiate dalle stesse note, quella di C semitono-tono è uguale a quella di *Eb* semitono-tono a sua volta conforme a *Gb* semitono-tono, quest'ultima equivalente ad *A* semitono-tono. Prova ad alternare semitoni a toni partendo da ognuna di queste quattro "toniche", le ottofoniche percorse sono, nelle voci, "sputate".

Si desumono coincidenze anche nelle semitono-tono di Db-E-G-Bb e D-F-Ab-B.

Riassumendo: tre sole ottofoniche abbracciano 12 diminuite diverse (C-Db-D). Lo studio è confinato, dunque, solo a tre scale una dietro l'altra per semitono ascendente (C-Db-D), bel vantaggio no!

Se decidessi, portandoti al pianoforte, di pigiare simultaneamente le toniche delle quattro scale causate delle tre sorgenti (C-Db-D) avresti, nel primo caso, un accordo diminuito di C (C°7), nel secondo un Db°7, nel terzo un D°7, non sottovalutare questa precisazione fra qualche rigo chiarimenti in merito.

"Si va bo' ma dopo sta' pappardella, mi dici dove e come posso usarla?"

Senza indugio mi presto al servigio. Rifletti sulla Figura 30-2.

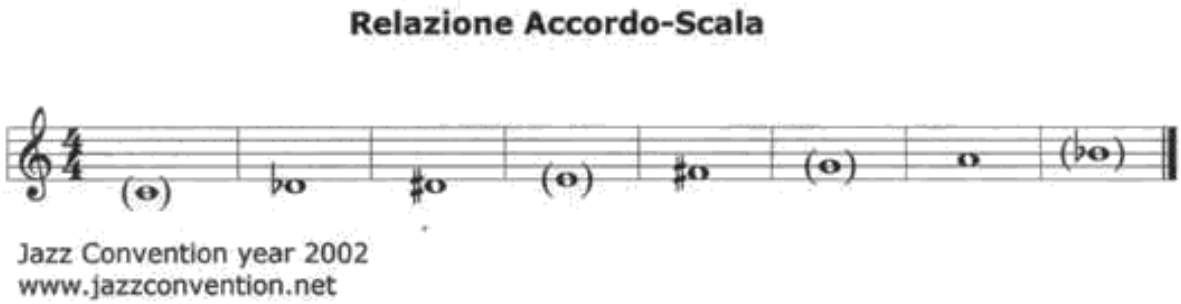


Fig. 30-2

Se sovrapponi e suoni contemporaneamente le note che ho delimitato con le parentesi, ottieni un accordo di dominate (C7), l'analogia accordo-scala, quindi, si stabilisce con il V7. La diminuita, se la esegui, aggiunge al C7 alcune alterazioni: la **b9** (Db), la **#9** (D#), la **#11** (F#), la sigla esatta indicante il V7 dovrebbe essere C7b9 #9 #11, suggerimento improbo tant'è che per motivi tangibili, a breve annotati, l'emblema V7 standard che ti consiglia di adottare nell'improvvisazione la diminuita è soltanto: **V7b9**.

Quando leggi una partitura, tuttavia, potresti incontrare anche un V7#11 o un V7#9, ricorda: la scala diminuita li contempla entrambi quindi, "carpe diem" (altre scale la sostituiranno). Ti posso garantire che la St-T è irreprensibile, se suonata sugli accordi diminuiti °7. Da quanto esaminato hai preso coscienza che "l'armonia" diminuita adotta soluzioni impiantate sull'intercambiabilità: una scala ottofonica ne provoca quattro, in precedenza ho vergato (BOOM!!!) che se schiacci contemporaneamente le "toniche" delle quattro ottieni un accordo diminuito, se ciò accade un elemento unificatore deve esserci sicuramente.

Infatti è bello che presente, un accordo diminuito partorisce, in un'unica posizione, ben otto accordi diversi, quattro °7 e quattro di V7b9… espongo.

Portati al pianoforte e suona l'accordo F°7, le voci che lo compongono sono F-Ab-B (Cb)-D (Ebb), le medesime sono valenti anche per i diminuiti di Ab°7, B°7 e D°7, adesso chiama un bassista … non lo hai a portata di mano, non t'inalberare usa la mano sinistra, con la dx "ripiglia" il F°7 e rimani fermo lì, con la sx (al basso) introduci la nota G, controlla le relazioni intervallari, hai ottenuto un G7b9; sempre con la sx sostituisci G con Bb, Bb con Db, Db con E (se suonate insieme queste voci causano un altro accordo diminuito un tono sopra rispetto a F°7->G°7), altri tre accordi di dominante b9: Bb7b9-Db7b9-E7b9.

I conti tornano: <u>un solo e fisso °7</u> = quattro °7 + quattro V7b9.

"Si ma come me ne libo?"

Se è vero che sono quattro gli accordi di dominante per singola posizione, puoi pensare a quattro modulazioni, infatti, G7b9 conduce a C (… non è del tutto vero ma!), Bb7b9 a Eb, Db7b9 a Gb, E7b9 ad A, hai l'opportunità d'approdare, nell'improvvisazione, a quattro tonalità diverse raggiunte da una sola St-t di G, conforme a tutti e quattro i V7b9 (diraderò la caligine a tempo debito).

Poc'anzi ho confidato che il monogramma standardizzato per la scala ottofonica è il V7b9, i motivi sono due.

Il primo riguarda un'altra simmetria all'interno della diminuita, se avanzando lungo la stessa riscontri terze minori in fila, osservi anche tritoni senza soluzione di continuità; sulla scala di C, St-T: C-F#, Db-G, D#-A etc., l'evento persuade a pensare che in un II-V-I maggiore (Dm7-G7-Cmaj7), se sostituisci il V7 con un V7b9 (servendoti del °7, G7->G7b9), qualora il bassista dovesse operare la sostituzione di tritono (D-Db-C), la scala diminuita St-T di G ed il voicigs per il G7b9, coprono perfettamente la sostituzione in quanto cambiano, una in diminuita di Db, l'altro nell'accordo Db7b9. La nuova radice al basso dista di tritono da G7, pertanto scala e voicings sono perfettamente alternabili.

Un altro presupposto d'ottimizzazione "verticale-orizzontale" che t'invoglia ad optare per la sigla V7b9, è la frequente progressione IIm b5/7 - V7b9 (II-V minore armonico). Entra in gioco, a questo punto, la scala **Tono - Semitono**.

L'accordo semidiminuito coincide straordinariamente con questa ottofonica, in realtà è solo una convenzione ben tollerata; l'accordo semidiminuito possiede la settima minore (Dm b5/7->nota C), la scala Tono- Semitono la settima maggiore (T-St di D->C#)

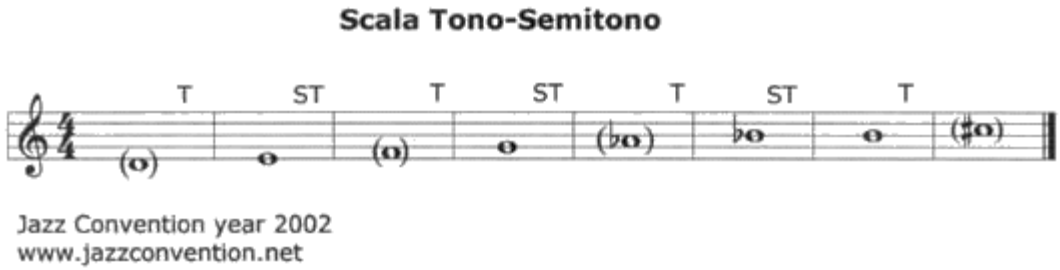


Fig. 30-3

Al pianoforte, suona *Dm b5/7* seguito da un *G7b9* (II-V minore armonico), una sola scala unifica i due accordi, la T St di D, cambia in St-T quando ti porti al G7b9, in effetti la T-St di D è composta dalle stesse note della St-T di G.

Pianisti come **Don Pullen, Mulgrew Miller, Herbie Hancock**, molto spesso escogitano un V7b9 con un accordo diminuito privo della 7a dim, supplita dalla 7a maggiore, un voicings per G7b9 è sorretto dalle voci F-Ab-B-E.

Se inserisci la fondamentale G, il risultato e G7b9/13, se Bb->Bb7b9/#11, se Db->Db7#9, se E->Eb9 (senza settima). In tutti i casi vai con una sola ottofonica, richiama alla memoria: quando la scala diminuita coesiste con un V7, lo trasforma in V7 b9/#9/#11. **S**pero che questa mia contribuisca a preservarti dai fluttui perigliosi del mare magnum dominante, sul quale galeni peregrino! (va' bo' questa dovevi aspettartela !).

PARTITURE

La scala diminuita, d'acchito, risulta ostica sia all'ascolto, sia all'esposizione di periodi musicali finiti. Nella didattica quotidiana, ho verificato che l'effetto fastidioso investe con maggiore frequenza i

dotati d'orecchio assoluto; solitamente questi soggetti la escludono dal loro vocabolario solistico. **Charlie Parker** usava spesso la diminuita, quest'abitudine gli valse il nomignolo di musicista "Out", i suoi contemporanei, infatti, non riuscivano a discernere, la dissonanza dalla consonanza da lui cagionate. Il segreto sta' proprio nel distinguere queste due variabili; la St-T produce un effetto dissonante che deve trovare giusta risoluzione su una nota o sulla scala relativa all'accordo successivo al V7, questo nella sfera del tonale… mi spiego. Ascolta queste due frasi in MP3, sono ricavate su un II-V-I: Cm7-F7-Bbmaj7

Frase inconcludente Frase conclusa

- La prima non appare definita, la diminuita non assolve produttivamente al suo compito. La linea pur concludendo sulla tonica di Bbmaj7, non raggiunge risultati apprezzabili perchè ritmicamente traballante.
- La seconda ripristina gli equilibri (almeno me lo auguro!) melodici. Il periodo chiude sulla nota F, quinta giusta di Bmaj7, in maniera più giusta. (sempre che nel jazz esista la giustezza!).

Il "bridge" del rhythm change, come strombazzato, si presta perfettamente alla sperimentazione della diminuita.
Non buttarti allo sbaraglio nell'applicare scelleratamente scale diminuite… analizza e agisci di conseguenza, un modo apprezzabile potrebbe essere:

- Osserva in primis se ci sono elementi riconducibili alle simmetrie di cui sopra. La "B" di un Rythm Change in Bb è: D7-G7-C7-F7, che distanza intervallare c'è tra questi accordi?

  Tra D7 e G7, quarta giusta; tra D7 e C7, settima minore; tra D7 e G7, terza minore, ecco quello che cercavi e ti auguravi di trovare: l'ottofonica di D7 è perfetta anche per F7, quindi, in questa successione, adoperi solo tre scale diminuite (in pratica tutte). Questa prassi analitica ti permette di migliorare e velocizzare il pensiero melodico immediato. Se su un "anatole", non ti avvedi dei benefici, poiché il ciclo di dominanti per quinta giusta ti costringe a digitalizzare tutte le 3 diminuite sorgenti, su altri brani l'operazione si rivela funzionale.

Una composizione famosa che adotta nel tema la diminuita è "**Green Dolphin Street**" di Kaper-Washington, la Fig. 30-4 mostra un estratto della parte incriminata (Sez. B, battute 10-14).

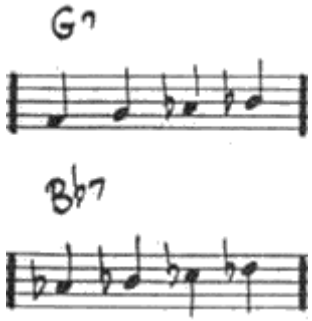


Fig.30-4

Il pezzo da studiare in questa quindicina è "**Yesterdays**" (Jerome Kern, Real Book hold, pag. 473), V7 a grappoli nelle battute 8->12., tralascia al momento la #5 dell' A7 nella battuta 9 (A+7), e pensalo come A7 e basta. II-V minori armonici sono domiciliati nelle misure 2-4-7,8, sai come fraseggiare con una sola diminuita. Rileva se tra i V7 delle battute 8->12 ci sono intervalli di terza minore o di tritono che ti permettono di razionalizzare l'uso delle diminuite, insomma sperimenta, sai come agire!

Lezione 29: Le scale simmetriche esatonali

L'argomento scorso ti ha instradato all'uso della prima delle scale simmetriche. Dagli indizi forniti, hai ricavato che le rispondenze intervallari della diminuita, t'aiutano ad essere spigliato quando affronti una sequenza armonica impiantata su V7, nelle sostituzioni di tritono, nelle cellule tonali II-V-I e in numerose circostanze.
L'ottofonica, tuttavia, non è l'unica che appartiene all'insieme delle "simmetriche", di questa casata fa' parte anche la scala **esatonale**, specificata anche con il nome di **Whole-tone**, scala "tutta toni". Osserva la Fig. 29-1.

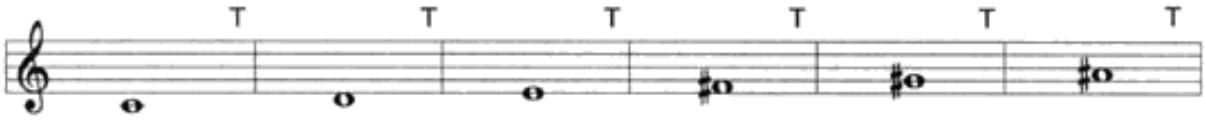


Fig. 29-1

Dalla lettura rilevi sei voci inanellate una dietro l'altra a distanza di tono (esa = 6, tonale = toni), secondo quest'avvicendamento, il numero massimo di note inseribili in un'ottava è sei. L'elemento simmetrico inoppugnabile è tono seguito da tono. Si arguisce che se parti da **D**, avanzando in senso ascendente tono dopo tono, *D esatonale* utilizza le stesse note di *C esatonale*, medesima condizione se decidi di procedere da **E**, **F#**, **G#**, **A#**, a causa, dunque, della concatenazione persistente di toni, la scala *Whole-tone* di **C** comprende quelle di **D**, **E**, **F#**, **G#**, **A#**, una sola ne contiene sei.

Le chiavi possibili (senza contabilizzare l'enarmonia) sono dodici, sei sono già assicurate da *C esatonale*, le rimanenti sono garantite da *Db esatonale* che comprende quelle di **Eb**, **F**, **G**, **A**, **B**.

Le sorgenti, in sostanza, sono soltanto due, per comodità didattica ti ho suggerito **C** e **Db**, nulla vieta che potrebbero essere F# e F, A# e A, D e Eb etc., a te la scelta, in ogni caso C "esa" si riscontra sia in F#, A#, D; Db esa in F, A, Eb.

Altre tracce significative di simmetria, che cucinerò a puntino tra qualche rigo, si riscontrano negli intervalli di terza maggiore (Fig. 29-2).

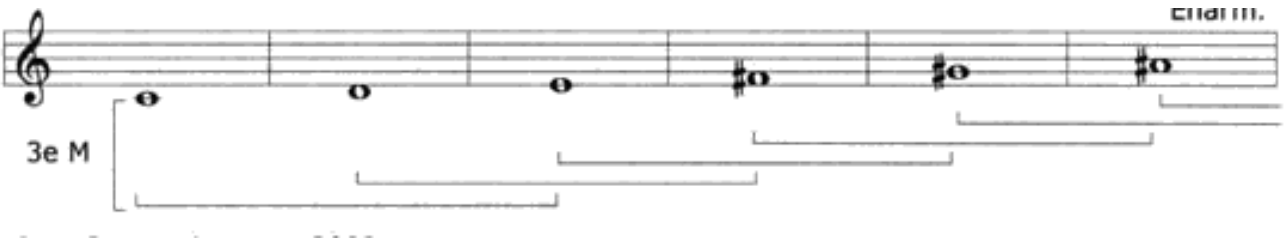


Fig. 29-2

e nei tritoni (Fig. 29-3)

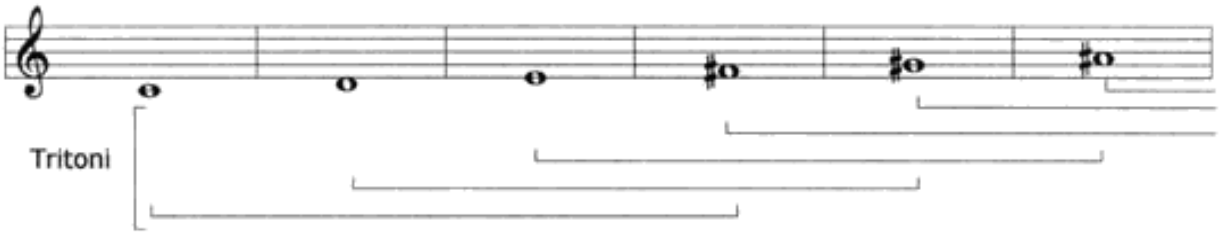


Fig. 29-3

Hai notato, percorrendo la *Whole-tone*, un suono "fatato", magico ("…e la fatina tramutò la zucca di Cenerentola in una splendida carrozza!". Stelline che sgorgano dalla bacchetta magica enfatizzate dall'esatonale), il jazz "incantato", ahinoi, non esiste, ciononostante la whole determina una corrispondenza accordo-scala, che t'invoglia ad impiegarla (Fig. 29-4).

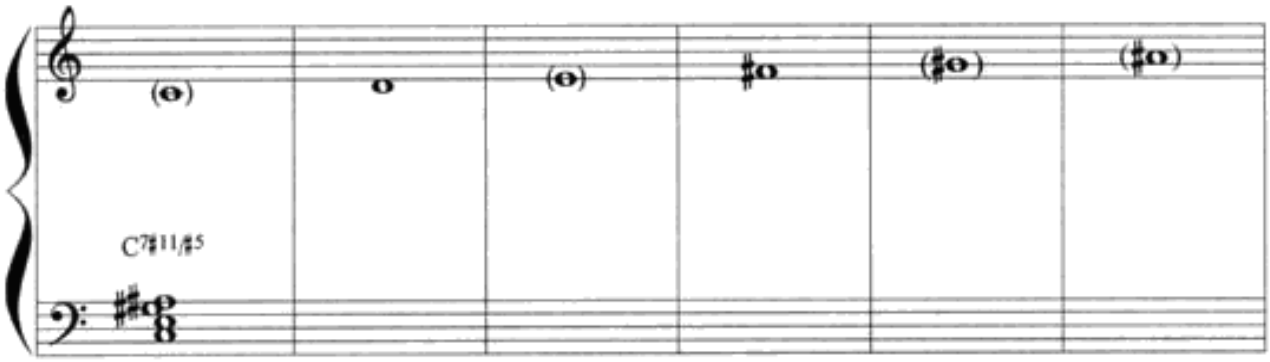


Fig. 29-4

Le note in risalto fra parentesi, se affastellate una sopra l'altra, danno luogo ad un accordo di dominate (A# = Bb) con la *#5* (*C7#5*). Se digiti tutta la scala con la dx, mentre tieni **C7#5** con la sx, aggiungi a quest'ultimo anche la #11, la sigla legittima whole-tone dovrebbe essere **C7#11/#5**, ma non è così, è abitudine comune prediligere, nella standardizzazione del simbolo, soltanto **V7#5**. Rammenta, in ogni modo, quando scovi in una partitura un **V7#11**, puoi utilizzare, se lo desideri, l'esatonale relativa al quel *V7#11* (ci saranno scale migliori.

A volte, nelle partiture, il simbolo whole assume sembianze diverse, a volte equivoche, la casistica contempla anche i monogrammi alternativi:

- V7+
- V+7
- V7b13

Queste sigle causano dubbi ed incertezze, il **+** sta' per **#5**, molti lo legano al *7*, sbagliando. La **b13**, pur combaciando enarmonicamente con la **#5**, suggerisce altri modi per il **V7** (i musicisti pensano la b13, non di rado, legata alla **b9** e alla **#9**, modo superlocrio), dunque prudenza!!!

Ho intravisto che i compositori, nel mio spulciare fra le varie *songs* e i vari *evergreen*, hanno con assiduità accostato il **V7#5** agli accordi semi diminuito e al **maj7**, creando II-V-I di questo genere:

$Dm^{b5/7}$ - G7#5 - Cmaj7

L'esatonale, su **G7#5**, è quanto mai appropriata, infatti anche in caso di sostituzione di tritono del bassista (D->**Db**->C), se il voicings per *G7#5*, nel *7-9-3-5* è così ideato F-A-B-D#, nella stessa posizione, quando incontra la nuova fondamentale del basso, cambia in **Db7#5** secondo il *3-5-7-9* (F=3M, A=*#5*, B[Cb]=*7*m, D#[Eb]=9M) (Fig. 29-5).

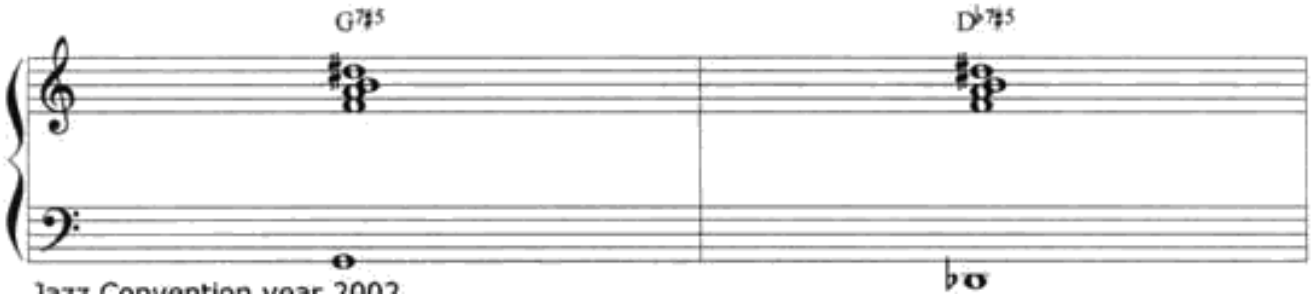


Fig. 29-5

La catena ininterrotta di tritoni, menzionata in precedenza, n'è la responsabile, richiama alla memoria: nelle scale simmetriche non ci sono note da evitare tutto è intercambiabile. ***G7#5*** con la costruzione precedente è ottimo per A*7#5*, B*7#5*, C*#7#5*, D*#7#5*, F*7#5*, sebbene qualche voicings includa sia la *#5* sia la #11, alcuni non abbiano la *7* minore, altri manchino della 3M, taluni non contemplino la 9 maggiore.

L'esatonale deve essere maneggiata con accortezza, farne abuso rende l'improvvisazione tediosa, ripetitiva, centellinandola a dovere, invece, provoca aperture stupefacenti.

PARTITURE

Quantunque sia veramente difficile rinvenire brani totalmente fondati sull'armonia esatonale, alcuni compositori si sono cimentati nella scrittura di sezioni whole nelle proprie stesure.
Il sassofonista **Wayne Shorter**, progetta le prime dieci misure del tema **Ju-Ju**, alternando **B7#5** a **Bb7#5**, la melodia ideata ruota attorno alle *Whole-tone* relative ai due accordi.

Pianisti illustri (T. Monk, M. Tyner, H. Hancock) si sono avvalsi dei "sei suoni" nelle loro improvvisazioni e negli "intro", senza esagerare, attenendosi ad un equilibrio formale di fondo per non scadere nello stucchevole.

Accordi **V7#5** sono presenti in molti pezzi, malgrado ciò non sempre la melodia che si relaziona con essi è esatonale:

- **A new thing** di Slide Hampton (battute 16-32),
- **Serenity** di Joe Henderson (battuta 2),
- **Speak like a child** di Herbie Hancock da alcuni attribuita a W. Shorter (battute 3-11-12),
- **Robbin's nest** di Sir Charles Thompson (battuta 24),
- **You better leave it alone** di Clifford Jordan (battuta 12),
- **Minor mishap** di Tommy Flanagan (battute 2-4-8-10-12-15-24-26-28-31),
- **Whisper not** di Benny Golson.

In altri motivi il tema si presta a diverse interpretazioni, è il caso di:

- **Lonely dreams** di Terry Gibbs, dove nelle misure 1-3-25-27 si riconosce una melodia che può essere ritenuta sia whole, sia lidia dominante (costaterai, a tempo debito, una stretta relazione fra le due).

In **Progressions** di **Lee Konitz** non aleggiano dubbi di sorta, la battuta 3 rapporta l'accordo V*7#5* ad una melodia esatonale.

Brani di tutti i giorni celano **V7#5**, prove lampanti: "**All the things you are**" (battuta 24) e nelle misure 17-18 di "**Stella By Starlight**" di Victor Young (pag. 407 Real Book), questo è il brano che t'esorto a studiare in questo periodo, tieni presenti tutte le metodiche d'apprendimento sviluppate

nel primo anno di studi ed aggiungi ad esse questa nuova nozione. Ricorda: "La teoria è pura pratica !".

"**Ju-Ju**" (album omonimo, seduta di registrazione: 03/08/**1964**, Real Book, pag. 248)
Wayne Shorter al sax
McCoy Tyner al piano
Reginald Workman al contrabbasso
Elvin Jones alla batteria

"**Speak like a child**" (album omonimo, seduta di registrazione: 6-9/03/1968, Real Book all new n°2, pag. 336)
Herbie Hancock al piano
Ron Carter al contrabbasso
Mickey Roker alla batteria
Thad Jones al flicorno
Peter Phillips al trombone
Jerry Dodgion al flauto